T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ BÖLÜMÜ

SANATTA YETERLİK TEZİ

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ KONÇERTİNO KULLANIMLARIYLA, KONÇERTO GROSSO TÜRÜNDE ESER ÇALIŞMASI

NAĞME YARKIN

2502130211

TEZ DANIŞMANI

PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU

İSTANBUL – 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	NAĞME YARKIN	**Numarası**	:	2502130211
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	MÜZİK ANASANAT DALI/KOMPOZİSYON SANAT DALI/SANATTA YETERLİK	**Danışmanı**	:	PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU
Tez Savunma Tarihi	:	26.06.2019	**Saati**	:	10.30
Tez Başlığı	:	GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ KONÇERTİNO KULLANIMLARIYLA, KONÇERTO GROSSO TÜRÜNDEN ESER ÇALIŞMASI			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **57. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU		KABUL
2- DOÇ. DR. FATMA BAHAR YÜCELEN		KABUL
3- DOÇ. DR. AYŞEGÜL KOSTAK TOKSOY		KABUL
4- DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLARA GÖZDE ARAZ		KABUL
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN ERUZUN ÖZEL		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU SAKUL BULUR		
2- SAN. ÖĞR. GÖR. ADİL FERİDUN ÖNEY		Kabul

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ KONÇERTİNO KULLANIMLARIYLA, KONÇERTO GROSSO TÜRÜNDE ESER ÇALIŞMASI

NAĞME YARKIN

Bu tezde Barok dönemdeki enstrümantal türlerin başında gelen 'Konçerto Grosso' türünde yeni bir eser bestelenmiştir. Eserin konçertino (solo) partileri, geleneksel Türk müziği enstrümanları için, ripieno partileri ise Barok orkestra için düzenlenmiştir. Bu amaçla yerli ve yabancı birinci el kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında, önce Konçerto Grosso türünün temelinin atıldığı Barok dönem hakkında ve adı geçen türün müzikal özellikleri ve tarihçesi hakkında bilgiler verilmiştir. Daha sonra Osmanlı - Türk müziği ayrı bir fenomen olarak ele alınarak, Barok dönem müzik özellikleri araştırılarak ve geleneksel enstrümanlar enstrümantasyon dahilinde incelenerek, müzikal olanaklarının bu formun icrasına etkisi gözlemlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler çalışmanın metin kısmına dahil edilmiştir.

Ayrıca bu türde bestelenmiş önemli eserler incelenerek temel özellikleri, tarafımızdan bu çalışmaya özel olarak bestelenen "Concerto Grosso alla Turca"da gösterilmiştir. Bu çalışmayı diğer eserlerden ayıran en önemli fark ise, Konçerto Grosso türündeki konçertino partisinin geleneksel Türk müziği enstrümanlarından kanun, İstanbul kemençesi, ney, ud, tanbur, bendir, def ve daire enstrümanları ile icra edilecek olmasıdır. Bu enstrümanların müzikal yapıları incelenerek ve konçerto grosso türünün özellikleri göz önünde bulundurularak, geleneksel Türk müziği enstrümanları tarafından çalınabilecek şekilde düzenlenmiş ve Barok dönem orkestra yapısı içerisinde tüm enstrümanlara uyumlu olarak yazılan partiler, bu tezin sonuç bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler : Müzik, Konçerto Grosso, Barok dönem, Türk müziği, Kompozisyon, Konçerto

ABSTRACT

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ KONÇERTİNO KULLANIMLARIYLA, KONÇERTO GROSSO TÜRÜNDE ESER ÇALIŞMASI

NAĞME YARKIN

For this dissertation we composed a new piece in 'Concerto Grosso' genre, which is one of the most prominent genre of the Baroque era. Although, the concertino parts (solo) of this composition were composed for traditional Turkish music instruments, the ripieno parts were arranged for the Baroque orchestra. For this purpose, we attempted to provide information about the Concerto Grosso genre from the Baroque era that is the first establishment of this genre. This information was obtained from Turkish and Western first hand sources. Afterwards, we dealt with the Turkish - Ottoman Music as a separate phenomenon and compared its common and uncommon aspects with Baroque music. Additionally, we examined the charateristics of the traditional instruments and observed how their musical abilities affect to play in this genre. After these processes, the data that we obtained are incorporated in this thesis.

We analysed the major pieces that were composed in this genre, and we showed the main aspects of this genre in our new composition called "Concerto Grosso alla Turca". Comparing to other works, the distinct feature of this work is its Concerto Grosso genre, the concertino part will be played by traditional Turkish music instruments such as the kemence of Istanbul, tanbur, kanun, ney, ud, bendir, def and daire. For this purpose, firstly we examined original characteristics of these instruments. Afterwards, we composed the aforementioned parts according to these characteristics. These scores which are written in harmony with all instruments in the Baroque orchestra has been presented in the conclusion part of this dissertation.

Key Words : Music, Concerto Grosso, Baroque Period, Turkish Music, Composition, Concerto

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı, daha önce birlikte çok az çalışılmış olan iki dönem müziği; Osmanlı dönemi Türk müziği ve Barok dönem müziğinin yapısal benzerlik ve farkları konusunu *konçerto grosso* türü üzerinden irdelemektir.

Bu çalışmayı yapmaya karar vermemin ardından, bahsi geçen konuyu tez danışmanım Prof. Emel Çelebioğlu'yla müzakere ettim. Danışmanımın da bu konuda çalışmamı onaylamasının ardından, kendisinden aldığım yönlendirmeler doğrultusunda araştırmama başladım.

Yerli ve yabancı birçok kaynak üzerinde araştırmalar yaparak elde ettiğim verileri çalışmamda sundum. Ayrıca bu veriler ışığında elde ettiğim bulguları, Barok orkestra ve geleneksel Türk müziği enstrümanlarından ney, kanun, ud, İstanbul kemençesi, tanbur ve ritim enstrümanları için yeni bestelemiş olduğum *"Concerto Grosso alla Turca"* eserinde uyguladım.

Bu çalışmaya inanarak her aşamasında bana yol gösteren ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım sayın Prof. Emel Çelebioğlu'na, İtalya'da tezimle ilgili çalıştığım ve engin tecrübelerinden yararlandığım sayın Prof. Ugo Nastrucci'ye, tezimle ilgili röportaj yaptığım, viola da gamba sanatçısı Jordi Savall'a, hiç tanışmasam da eserlerinden yararlanarak bu çalışmayı gerçekleştirmemde büyük katkıları olan Barok dönem bestecilerine, ve yine tanışmasam da Osmanlı - Türk müziğinde gelenekleri koruyarak gerek icracı gerekse besteci olarak yeniliklere imza atmış olan sanatçılara, tezimin her aşamasında bana desteğini esirgemeyen arkadaşım Doç. Dr. Hikmet Toker'e, tez sununumda jürimde olmayı kabul eden kıymetli hocalarıma, beni her koşulda sonsuz sevgi ve güvenle destekleyen ailem, annem Füsun Yarkın, babam Fahrettin Yarkın ve kardeşim Baturay Yarkın'a teşekkürlerimi sunarım.

İSTANBUL 2019

Nağme YARKIN

İÇİNDEKİLER

ÖZ ……...iv

ABSTRACT …….. v

ÖNSÖZ…….. vi

ŞEKİL ……....xi

TABLO LİSTESİ xii

KISALTMALAR LİSTESİ ……..xiii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM

1.1. Barok Dönem Felsefesi Ve Özellikleri..... 3

1.1.1. Barok Dönem Müzik Anlayışı 5

1.1.1.1. Kontrapuntal Yazım - Polifonik Formlar…….……7

1.1.1.1.1. Invention (Envansiyon) ……..8

1.1.1.1.2. Fugue (Füg) ……....8

1.1.1.1.3. Canon (Kanon) ……...9

1.1.2. Barok Dönemde Orkestra..... 10

1.1.2.1. Telli Enstrümanlar ……12

1.1.2.1.1. Yaylı - Telli Enstrümanlar ……...12

1.1.2.1.2. Teli Çekilerek Çalınan Telli Enstrümanlar ……..16

1.1.2.1.3. Tele Vurularak Çalınan Telli Enstrümanlar ……16

1.1.2.2. Nefesli Enstrümanlar ……17

1.1.2.3. Vurmalı Enstrümanlar ……...17

1.1.3. Barok Dönemde Orkestrasyon Ve Enstrümantasyon..... 18

1.1.3.1. Armoni - Tonalite ……..21

1.1.3.2. Basso Continuo (Sürekli Bas) ……25

1.1.4. Barok Dönemde İcra 30
1.1.4.1. Süslemeler 30
1.1.4.2. Vibrato 34
1.1.4.3. Doğaçlama 35
1.1.4.4. Artikülasyonlar 38
1.1.4.5. Nüanslar ve Dinamikler 39
1.1.5. Barok Dönemde Tempo 41
1.1.5.1. Adagio 43
1.1.5.2. Allegro 43
1.1.5.3. Largo 44
1.1.6. Barok Dönemde Tonlar – Akort 44
1.1.7. Barok Dönem Enstrümantal Formlar 46
1.1.7.1. Suite (Süit) 46
1.1.7.2. Prelude (Prelüd) 49
1.1.7.3. Ouverture (Uvertür) 50
1.1.7.4. Sonata (Sonat) 51
1.1.7.5. Sinfonia (Senfoni) 53
1.1.7.6. Concerto (Konçerto) 53
1.2. Stillerine Göre Konçerto Türleri 56
1.2.1. Konçerto Grosso (Concerto Grosso) 57
1.2.2. Solo Konçerto 58
1.2.3. Konçertino (Concertino) 59
1.2.4. Ripieno Konçerto 59

İKİNCİ BÖLÜM

KONÇERTO GROSSO

2.1. Konçerto Grosso'nun Tarihçesi 61
2.2. Konçerto Grosso'nun Bölümleri 64
2.3. Konçerto Grosso'nun Form Özellikleri 67
2.3.1. Ritornello 68

2.3.2. Kadans 70
2.3.3. Dans Formları 71
2.3.4. Concerto Grosso Türünde Orkestrasyon Ve Enstrümantasyon 73
2.4. Konçerto Grosso'nun Sosyal Etkileri 74
2.5. Bu Türde Eser Besteleyen Önemli Besteciler Ve Eselerine Örnekler 75
2.5.1. Arcangelo Corelli (1653 - 1713) 76
2.5.1.1. Op.6 - 12 Konçerto Grosso'nun Analizi……...……...79
2.5.2. Giuseppe Torelli (1658 - 1709) 86
2.5.3. Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) 89
2.5.4. Tomaso Albinoni (1671 – 1750) 89
2.5.5. Antonio Vivaldi (1678 – 1741) 89
2.5.6. Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) 91
2.5.6.1. BWV 1046 - 1051 Brandenburg Konçertolari'nin Analizi……..92
2.5.7. George Frederick Handel (1685 – 1759) 101
2.5.7.1. Op.3 - 6 Konçerto Grosso'nun Analizi ……102
2.5.7.2. Op.6 - 12 Konçerto Grosso'nun Analizi ……..104
2.5.8. Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) 119
2.6. Neo-Barok Konçerto Grosso 120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM MÜZİĞİ VE OSMANLI - TÜRK MÜZİĞİ'NİN ORTAK ÖZELLİKLERİ

3.1. Taksim - Doğaçlama 124
3.2. Nota – İcra farkı 125
3.3. Unison 127
3.4. Akord - Modülasyon 127
3.5. Besteleme Düşüncesi ……129

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMADA KULLANILAN TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ ENSTRÜMANTASYON AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1. Enstrümantasyon 130
4.1.1. Kanun 131
4.1.2. İstanbul Kemençesi (Klasik Kemençe) 132
4.1.3. Ney 133
4.1.4. Ritim 134
4.1.5. Tanbur 135
4.1.6. Ud 136
4.2. GELENEKSEL ENSTRÜMANLARIN KULLANILDIĞI TESPİT EDİLEN ÇOK SESLİ ESERLER 137

BEŞİNCİ BÖLÜM

CONCERTO GROSSO ALLA TURCA

5.1. ESERİN AÇIKLAMASI VE ANALİZİ ……..……..138

SONUÇ 273

KAYNAKÇA 274

ÖZGEÇMİŞ ……280

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 : Picardi üçlüsü (mavi akor), J.S. Bach'ın Jesu, meine Freude eserinde (BWV 81.7, mm. 12-13). 24
Şekil 2 : Çarpmanın yazılışı 28
Şekil 3 : Çarpmanın çalınışı 28
Şekil 4 : Barok dönemde farklı trillerin yazımı ve çalınması. 33
Şekil 5 : Antonio Vivaldi: Mi Majör Konçerto, Op.3, no 12 (Üçüncü bölüm) 69
Şekil 6 : Sol Majör Concerto Grosso Op. 6 No. 1 HWV319 106
Şekil 7 : Fa majör Concerto Grosso Op. 6 No. 2 HWV320 107
Şekil 8 : Mi minör Concerto Grosso Op. 6 No. 3 HWV321 108
Şekil 9 : La minör Concerto Grosso Op. 6 No. 4 HWV322 109
Şekil 10 : Re Majör Concerto Grosso Op. 6 Re No. 5 HWV323 110
Şekil 11 : Sol minör Concerto Grosso Op. 6 No. 6 HWV324 111
Şekil 12 : Si bemol Majör Concerto Grosso Op. 6 No. 7 HWV325 112
Şekil 13 : Do minör Concerto Grosso Op. 6 No. 8 HWV326 113
Şekil 14 : Fa Majör Concerto Grosso Op. 6 No. 9 HWV327 114
Şekil 15 : Re Minör Concerto Grosso Op. 6 No. 10 HWV328 116
Şekil 16 : La Majör Concerto Grosso Op. 6 No. 11 HWV329 117
Şekil 17 : Si minör Concerto Grosso Op. 6 No. 12 HWV330 118

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 : G.F. Handel, Op.6 Concerto Grosso'nun Analizi..... 105

KISALTMALAR LİSTESİ

Alm. : Almanca

BWV : Almanca *Bach Eserleri Dizini* anlamındaki *Bach Werke Verzeichnis* sözcüklerinin ilk harfleri.

Çev. : Çeviren

Düz : Düzenleyen

Fr. : Fransızca

HWV : *Handel Eserleri Dizini* anlamındaki *Handel Werke Verzeichnis* sözcüklerinin ilk harfleri.

Hz. : Hertz. Bir saniye içindeki titreşim sayısıdır.

İng. : İngilizce

İt. : İtalyanca

Lat. : Latince

No. : Numara

Op. : Opus. Latince *eser* anlamındaki terim, bir bestecinin yazdığı eserlerin ayırt edilmesi amacıyla tarih sırasına göre numaralandırılarak belirtilmesi için kullanılmıştır.

S. : Sayfa

Sy. : Sayı

Tr. : Türkçe

GİRİŞ

Müzik, sadece melodik çizgilerle, kullanılan anahtarlarla ve ritmik değerlerle ortaya çıkan sesler değildir. Toplumsal dokuya bağlı bir gelişme ve genişlemeyle birlikte devingenlikle hareket eder. Sadece kültürel sınırları değil, içinde bulunduğu toplumların müziksel türleri arasındaki sınırları da aşmaktadır. İç içe geçmiş biçimler, benzer bir nitelikler kümesi halinde beliren müziksel diziler ve kimi zaman aralıklar bu yakınlıkların kolaylıkla gözlemlenebildiği mecralardır.

Sosyal bilimler perspektifinden konuya bakıldığında; müziğin farklı disiplinleri kendinde bir araya getirme çağrısı yaptığı söylenebilir. Özellikle toplum bilimleri ve müzik arasında önemli bir ilişki söz konusudur. Çünkü üretim öğeleri kapsamındaki besteci ve icracı, himaye ve destek kurumlarıyla kendine ait bir dünya oluşturma çabasına girer. Böylelikle müzik, bireysel anlam içindeki mikrodan uzaklaşarak makroya, oradan da farklı coğrafyalara ve düşünsel fonların alanlarına, tematik ve motifsel bağlar yoluyla bütünleşerek yayılmış olur.

Yukarıda farklı disiplinler ile ilişkisinden bahsettiğimiz müziğin, coğrafyadan dine ve değişik mikro yapılara kadar birçok farklı parametrenin etkisiyle şekillendiği görülmektedir. Tüm bu değişik parametreler, farklı müzik türleri, formları ve tavırlarının doğmasına sebebiyet vermiştir.

Bu doğrultuda, dünya üzerinde sayısı onlarla hatta yüzlerle ifade edilebilecek farklı müzik türleri birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilir mi?

Bu çalışmada Osmanlı – Türk müziği ve Barok dönem müziği ilişkisi üzerinden bu soruya yanıt aranmıştır. Geleneksel Türk müziği enstrümanlarının, konçerto grosso türünün *konçertino* partilerinde kullanılmasıyla, bu enstrümanların müzikal olanakları üzerinde çalışılmıştır. Türk müziği enstrümanlarının kullanıldığı ve gelişim evrelerinde büyük etkisi bulunan Osmanlı – Türk müziği ile Barok dönem müziğinin ortak özellikleri tespit edilerek bu çalışmada beyan edilmiştir.

Bu çalışmada Türk müziğine uyumlu yeni bir armoni sistemi icad edilmemiş, Barok dönemin polifonik anlayışı üzerine, Türk müziğinin perde sistemi, geleneksel makam dizileri ve makam yapıları bozulmadan eklenmiştir. "Concerto Grosso Alla Turca", iki geleneğin temel özellikleri korunarak bestelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM

Barok dönem yapısı ve anlayışı, 30 yıl savaşlarını (1618-1648) içine aldığı 1600-1750 yılları arasında düşünme ve yaşama biçimlerinde ve bütün sanat dallarında kendini göstermiştir.[1] Resim, mimari ve müzik alanlarında belirgin olan anlayış, dramatizm, büyüklük ve gösteriş özellikleri ön planda olmuştur. Barok dönem, rönesans dönemine zıtlık oluşturarak, kontrastları, gösterişi, detayları, süsü ve ağırbaşlılığı bütün sanat dalları içinde barındırmıştır. Barok dönem sanatı *art of embellishment* yani *süsleme sanatı* olarak da isimlendirilmiştir.

"Barok deyimi ilk defa Fransa'da, Barok dönemin sonunda 18. yüzyılda, İspanyolca şekilsiz inci anlamındaki barocco sözcüğünden alınarak kullanılmıştır." [2] 1600-1750 arasındaki dönem müziğini tanımlamak için ise ilk olarak yirminci yüzyılın başlarında Curt Sachs'ın yazılarında *Barok* kelimesi kullanılmıştır. [3]

1.1. BAROK DÖNEM FELSEFESİ VE ÖZELLİKLERİ

17. yüzyıl her alanda araştırmalar ve yeni girişimler çağı olmuştur. Isaac Newton'ın yerçekimi yasası, Galileo Galilei'nin teleskopu, John Locke'un insanın özgürlüğü hakkındaki görüşleri, René Descartes, Thomas Hobbes ve John Milton'ın geleceğe ışık tutan düşünceleri, William Shakespeare'in Hamlet'i bu dönemin bazı önemli gelişmeleri olmuştur. [4]

Barok, zıtlıklarla dolu bir dönem olmuştur. Nicel ritim türünden çok niteliğe, polifoni türünden homofonik armoni türüne geçiş, bu dönemde önemli bir rol oynamıştır.

---

[1] Emel Çelebioğlu, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1986, s.25.
[2] Z. Lâle Feridunoğlu, *İz Bırakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2005, s.16.
[3] Düz. Curtis Price, *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660s, Music and Society*, Prentice Hall, New Jersey 1993, s.2.
[4] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi,* Varlık Yayınları, İstanbul 2012, s.37.

Barok dönemde, hem akademik alanda, hem de sanatta kişisel anlatım, duygu ve yaratıcılık üzerine çok fazla durulmuştur. Sanatta bu anlatım, ayrıntılı ve dekoratif mimaride, duygusal ve etkileyici resimlerde, yaratıcı ve kişiselleştirilmiş müzikte görülmüştür.

Barok dönemde bireysel ifade ve duygular çok değerli olduğundan dolayı, melodilerdeki, eşliklerdeki ve performanslardaki doğaçlamaların öneminde ve kullanımında bir artış görülmüştür. Bu dönemde besteci ve icracı eşit derecede önemli hale gelmiştir. Sanatçılar, müziğe kendi ifadelerini eklemiş ve doğaçlamaya dayanan özgürlükleri kullanmışlardır.[5]

Rönesans döneminden Barok döneme geçiş aynı zamanda Katolik kilisesinin reform esnasında kaybettiği siyasal gücü, karşı reformla tekrar kazanışını da simgelemiştir. Kilise rönesans dönemine göre etkinliğini kaybetmiş olsa da, daha önceki dönemlerde olduğu gibi müziği desteklemeye devam etmiştir.

Barok dönemde halkın müziğe daha yakın ilgi duymaya başlamasıyla dindışı müzik, kilise müziğine göre ön plana çıkmış ve bestelenen eserler de bu doğrultuda artmıştır. Müziği halkla buluşturan konserler düzenlenmeye başlanmış ve müzisyenler sadece soyluları değil halkı da eğlendirmeye başlamıştır. Ayrıca özellikle İtalya, Fransa ve Almanya arasında başlayan, müziği millileştirmenin ilk adımları da Barok dönemde atılmıştır. İtalya 17. yüzyılın ilk yarısında müzik alanındaki en büyük yeniliklerin kaynağı olmuştur. Barok müzikte önde gelen bestecilerin ve Barok dönemde ortaya çıkan formların çoğu İtalya'da doğmuştur. İtalya'da Arcangelo Corelli (1653- 1713), Giuseppe Torelli (1660-1708), Tomaso Albinoni (1671-1750), Antonio Vivaldi (1678-1743), Georg Philipp Telemann (1681-1767), gibi bestecilerin ardından, Almanya'da Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve George Frederick Handel (1685-1759), Fransa'da Jean-Baptiste Lully (1632-1687) gibi besteciler ile süregelen Barok dönem, "ulusal bir tarz" yaratma zorunluluğunu gerektirmiş ve ülkeler Barok dönem müziğine kendi etkilerini yaratarak katkıda bulunmuştur.

[5] Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, W. W. Norton & Company, New York 1992, s.91.

Daha sonra Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), dışavurumcu ideallerinden kaynaklanan ve Barok müziğin prensiplerine karşı oluşan, hassas müzik anlamındaki *empfindsamkeit* stilinin geliştirilmesine yardımcı olmuştur. Gerçek ve doğal hislere dayanan bu stil, aynı dönemlerde Fransa'da ortaya çıkan *style galant*'a karşı Almanya'da doğmuştur.

1.1.1. BAROK DÖNEM MÜZİK ANLAYIŞI

Barok dönemin müzik stili, rönesans döneminin sade, saf ve temiz ifade biçimlerinin tersine doğru varolmaya başlamış, süslü, gösterişti ve kontrastları içinde barındıran bir müzik olmuştur.

Barok dönemden önce, 17. yüzyılın başına kadar hakim olan müzik, genellikle vokal müzik repertuarından oluşmuş, fakat Barok dönemde enstrümantal müzik de önem kazanmış ve enstrümantal repertuar da genişlemeye başlamıştır. Bu doğrultuda suite (süit), solo sonata (sonat), trio sonata, konçerto grosso, solo konçerto, ouverture ve fugue gibi yeni enstrümantal müzik türler ortaya çıkmıştır.

Her ne kadar enstrümantal müzik önem kazanmaya başlasa da, Barok dönem bestecilerinin besteleme düşünceleri vokal tekniğinden ve insan sesinden beslenmiş ve yeni bir eser bestelerken insan sesini ve resitatif yapıyı çok önemsemişlerdir. Sanki konuşur gibi, kelimeler varmış gibi duyguları ifade ederek bir besteleme ve icra anlayışı öne çıkmış, 17. yüzyılın başlarından itibaren resitatif, yapısal bir form olmaktan çok dramatik bir stil olarak kullanılmaya başlanmıştır. Örnek vermek gerekirse, melodinin kromatik inişi, *descending (des chromatic)* yani gözyaşı anlamına gelen bir manâ taşımaktadır. Müziğin dramatik ve retorik olanaklarına olan yeni ilgi, Barok dönemde yeni ses standartlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Forte ve piano ses zıtlığı, müziğin dramatik bir kontrastı olarak Barok kompozisyon anlayışında önemli bir unsur olmuştur. Bu sayede dönemin en önemli özelliklerinden biri olan dramatizm daha fazla vurgulanmıştır. [6]

Çeşitli enstrüman kombinasyonları için eser yazan besteciler, koro müziğinin sade prensiplerinin enstrümanlar için de uygun olduğunu düşünmüşlerdir. Kısmen alışkanlık ve geleneklerden, kısmen de enstrümantal müzikteki yeni detay gereksinimlerinin karşılanabileceği sanat biçimlerini nasıl elde edeceklerini bulma zorluğundan dolayı, vokal ve enstrüman arasındaki farkları algılama ve uygulamada çok yavaş hareket etmişlerdir.

17. yüzyılın ilk yıllarında, çoğu enstrümanın teknik yeteneklerinden çok az şey anlaşılmıştır. Çünkü besteciler koral türleri enstrümantal türlere uyarlayıp, kontrapuntal tekniğine dikkatlerini verdiklerinden dolayı, değişik tür ve kombinasyonlara duyulan ihtiyacı farkedememişlerdir. [7]

Daha sonra yaylılar ve tahta üflemeliler için yazılan kombinasyonlar yeni türlerin gelişmesine yol açmıştır. Besteciler enstrümantasyon konusunda daha kesin olarak, parçanın çalınması gereken enstrümanları belirlemeye başlamışlardır. İtalya bu konularda doğal olarak öne çıkmış, çünkü sanattaki yeni girişimin ruhu ve modern tonal enstrümantal sanat yönündeki eğilimler kısa sürede ve en aktif olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır.

Giovanni Gabrieli (1557-1612) bu anlayışla çalışmalar yapmış, farklı karakter ve yapılara sahip olan enstrümanlar için eserler bestelemiştir. 16. ve 17. yüzyılın enstrümantal müzik formu olan, bestelemiş olduğu birçok *canzona* eseri buna bir örnektir. 17. yüzyılın ortalarından itibaren bestecilerin en önemli başarılarından biri, modern enstrümantal müziğin temel çalışmalarını kurmaları ve bunun için gerekli olan stil ve tür ilkelerini keşfetmeleri olmuştur. [8]

---

[6] Çelebioğlu, 1986, s.25.
[7] J.A. Fuller Maitland, *The Age of Bach & Handel*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1931, s.309.
[8] Maitland, s.308-311.

Tıpkı rönesans dönemi müziği gibi modal bir yapıya sahip olan Barok dönem müziğinde de yatay, yani kontrapuntal müzik anlayışı hakimdir. Fakat Barok dönem sonlarındaki rokoko döneminde, J.S. Bach'ın ölümüden sonra iyice belirginleşen tonalite kullanılmaya, kilise modları önemini yitirmeye başlamıştır. Modern armoninin temelleri atılmaya başladıktan ve bestecilerin müziği düşünme şekli dikey olmaya başladıktan bir süre sonra, ilk defa 1722 yılında Jean-Philippe Rameau'nun (1683-1764), yazmış olduğu armoni kitabı *"La Traitte del Harmonie" (Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels)* ile tonal armoni tekniği kayıtlara geçmiştir. Barok dönem müziği, zamanla armoni kullanımı artmasına rağmen, süregelen kontrapuntal yazım tekniğinden dolayı, melodinin daha çok ön planda olduğu bir anlayışa sahip olmuştur.

Dönemin müzik anlayışı olan polifonik müziğin yerine geçmemekle birlikte, homofonik müzik de kullanılmaya başlanmıştır. Bugün bilinen şekliyle majör ve minör ton kavramları zamanla kilise modlarının yerini almıştır. Akor yapısı ve akorların birbirleri arasındaki bağlanış fikirlerine yer verilmiş ve *figured bass* yani *şifreli bas* kavramı ortaya çıkmıştır. Barok dönemde kullanımı yaygınlaşan, şifrelerle yazılan *basso continuo* yani *sürekli bas* tekniği, Barok müzik yapısının oldukça önemli bir öğesi olmuştur.

1.1.1.1. KONTRAPUNTAL YAZIM – POLİFONİK FORMLAR

İtalyanca *contrappunto*, Fransızca *contrepoint*, İngilizce *counterpoint*, Almanca *kontrapunkt*, Latince *punctus contra punctus* yani *noktaya karşı nokta* deyişinden gelen kontrpuan, aynı anda birlikte hareket eden iki veya daha fazla melodiden oluşan bir polifonik yazım türüdür. [9] *"Kontrpuan her biri belli özellikler taşıyan, birden çok ezgi çizgisinin bir armoni bütünlüğü oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşmasını öngörür."* [10]

---

[9] Mickey Baker, *Complete Handbook for the Music Arranger*, Clifford Essex Publications, New York / London / Cologne / Sydney 1987, s.4.
[10] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s.304.

"Akorların dikey yapısına karşı gelişen ve ses partilerinin yatay hareketinin esas alındığı bir kompozisyon görüşü olan kontrpuan, 1650 ile 1750 yılları arasında altın çağını yaşamıştır." [11] Kontrpuan önce melodiye, daha sonra armoniye odaklanmış ve Barok dönemde tonalite ortaya çıktıktan sonra bile kontrapuntal yazım devam etmiştir. Barok müzik konsepti her zaman yatay olmuş ve bestecilerin besteleme düşünceleri herzaman kontrpuan yapısında olmuştur.

Polifoni ise yatay çokseslilği niteleyen kontrpuan ile aynı anlamda kullanılmaktadır. *Musique Absolue* veya *Salt Müzik* olarak da adlandırılan polifonik formların yapısı kesindir ve en çok fugue (füg), canon (kanon) ve invention (envansiyon) yazılarında örnekler verilmiştir.

1.1.1.1.1. INVENTION Alm. – Fr. - İng. (ENVANSİYON Tr. / INVENTIONE İt.)

Latince *buluş* / *icad* anlamındaki *invenire, inventio* kelimelerinden gelen envansiyon stili, polifonik formların arasında en sade ve gevşek yapıda olanıdır. Bir müzik cümlesinin serbest kontrpuan kurallarına göre işlenmesi ve her parti tarafından tekrarlanıp taklit edilmesi şekilde ilerler. Tuşlu enstrümanlar için bestelenmiş iki veya üç partili polifonik kompozisyon yazısıdır. Özellikle J.S. Bach, envansiyon stilinde eserler bestelemiş ve doruğa ulaştırmıştır.

1.1.1.1.2. FUGUE Fr. (FÜG Tr. / FUGA İt. ve Lat.)

İtalyanca *kaçmak* veya *takip etmek* anlamına gelen *fuga* kelimesinden gelen *fugue* yazısı, envansiyon yazısından daha sıkı bir yapıdadır. Kısaca iki ya da daha fazla ses için kontrpuantal bir besteleme tekniği olarak açıklanabilir. Taklit (imitasyon) sanatına dayalı olan bu stilde, başlangıçta sunulan tema farklı tonlardan çalınarak eser boyunca tekrarlanır.

[11] Çelebioğlu, 1986, s.315.

J.S. Bach'ın *"Das wohltemperierte Klavier"* serisinde yer alan, 24'ü majör tonlarda, 24'ü minör tonlarda bestelemiş olduğu *"48 Preludes and Fugues"* (BWV 846–893) seri en bilinen örneklerindendir. Ayrıca Joseph Haydn'ın (1732-1809) bestelemiş olduğu *Farewell Symphony* ve Franz Schubert'in liedlerinden *"Der Erlkönig"* de örnek olarak verilebilir.

Fugue stilinin kesin bir yapısı olmamakla beraber, İtalyan'ların deyimiyle *Composto da Capo* * *Fondo*, yani ilk notadan son notaya kadar ara vermeden bestelenen bir stildir. Kesit sayılarının kesin olmadığı ve tekrarlanmayan bu stile, İngilizce *through-composed* ve Almanca *durchkomponiert* de denmektedir.

1.1.1.1.3. CANON İng. (KANON Tr. – Alm. / CANONE İt.)

Antik Yunan'da kanun anlamındaki kanṓn kelimesinden gelen canon (kanon) stili, polifonik yazıların en sıkı ve en kurallı olanıdır. "Bir sesin veya partinin belli bir aralıkta diğer partiler tarafından taklit edilmesi esasını taşıyan, kontrapuntal bir kompozisyon yazı türüdür. Kanonlar iki veya daha fazla partili olabilir, en fazla rastlanan dört partili olanıdır. Bazen çok karmaşık olabilir. Taklit eden partiler temayı genişleterek, daraltarak veya ters çevirerek kullanabilirler." [12]

Kanonda gelen öncü melodiyi (comes), onu takip eden artçı melodi (dux), harfi harfine taklit eder veya transpoze, ters devinim, sondan başa, arttırma veya eksiltme, çember kanon, ayna kanon, yengeç kanon, bilmece kanon, sürekli canon teknikleriyle değiştirilerek taklit eder. En bilinen örneği Johann Pachelbel'in (1653-1706) re majör tonundaki canon'udur.

---

* *Da capo*, "en baştan" anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimdir. Terim, müziğin bir önceki bölümünü tekrarlamak için ve çoğu zaman yer kazanmak için kullanılmıştır ve bu nedenle müziği baştan tekrarlamayı anlatmak için kolay bir yol olmuştur. Genellikle D.C. olarak kısaltılır. http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGFfY2Fwbw 27.04.2019, 17:07

[12] Çelebioğlu, 1986, s.315.

1.1.2. BAROK DÖNEMDE ORKESTRA

"Barok dönem, müziğin kiliselerden çıkıp, orkestra ve solo çalgı performanslarının sergilendiği, müzikte yeni formların ve bu formlarda eserlerin, metotların oluşturulduğu yenilikçi, gösterişli bir süreçtir." [13] Dans etmek anlamındaki orkestra kelimesinin kökeni Antik Yunan'da kullanılan *orkheistai* ve *orkhestra* sözcüklerinin Latinler tarafından orchestra şekline dönüşmesine dayanmaktadır. Antik Yunan'da koro ve oyuncular için kullanılan bu kelime, rönesans döneminde aynı anda birlikte müzik yapmak anlamında kullanılmıştır.

"16. yüzyılda Floransa'da oluşan *Camerata* topluluğu ve operanın doğuşundan sonra, orkestra önem kazanmıştır. İlk opera temsillerinde sahne arkasında yer alan müzisyenler, daha sonra seyirci önüne çıkmışlardır. Böylece sahne ve müzisyenler için kullanılan orkestra sözcüğü zamanla enstrüman toplulukları için benimsenmiştir." [14] Zamanla kamu ve özel konserler için büyük bir kuruluş olan orkestrada, 17. yüzyılın başlarında gelişigüzel enstrümanlar bulunmuş ve süreç içinde gelişmiştir.

Barok orkestradaki enstrümanların çoğu tanıdık olmasına rağmen, modern topluluklarda artık bulunmayan birkaç önde gelen üyesi olmuştur. Bunlar sürekli bas yürüyüşünün ve orkestranın ana tuşlu enstrümanı olarak kullanılan klavsen, ayrıca lavta ve viyol ailesine ait önemli enstrümanlardır.

Gelenekte Barok dönem orkestrasının kalbi sadece yaylı enstrümanlardan oluşmaktadır. Genellikle 5-6 tane 1. keman, 5-6 tane 2. keman, 3 adet viyola, 2-3 adet çello, klavsen ve 1 adet kontrbastan oluşmaktadır. Kontrbasa ait bir parti yazılmamış ve çello ile aynı partiyi çalmıştır. Yani geleneksel bir Barok dönem konçerto grosso partisyonunda, sadece bassi olarak adlandırılan tek bir bas partisi yazılmış ve kontrbas çalarken kendine göre transpoze etmiştir. Eserin bir bölümünde kontrbasın durması istendiğinde, *senza basso* yani *bas olmadan* diye not yazılmıştır.

---

[13] Nihan Yağışan & Nergis Aydın, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular, *Konya 2013, sy. 30, s. 215.*
[14] Lâle Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol – Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 129.

Basso Continue ve *Figured Bass* olarak isimlendirilen Sürekli Bas ve Şifreli Bas kullanımı, Barok dönem müziğinin en önemli öğelerinden olmuştur. Barok dönem müziğinde sürekli bas çalmak üzere her zaman klavsen, org, lavta (lute), theorbo veya archlute gibi enstrümanlar bulunmuştur. Genellikle kilisede org, oda/saray topluluklarında ise klavsen bu görevi üstlenirken, çok nadir olarak arp da sürekli bas olarak kullanılmıştır. Bu enstrümanlar bası desteklemek ve armoniyi duyurmak adına, Barok dönem orkestrası içinde oldukça fazla kullanılmışlardır.

Barok dönemde sonata türündeki birçok eser, *Sonata Tre* (trio sonata / üçlü sonat) yapısında, sadece 1. ve 2. keman partileri ve bas partisine yazılmıştır. Barok dönemde bu üç partili yapı benimsendiğinden dolayı, viyola partisi genellikle ripieno partisine yazılmış ve ön planda kullanılmamıştır.

Bas hattı için çello kullanılmış ve oda orkestrasında genellikle kontrbas bulunmamıştır. Theorbo da çello ile aynı partiyi çalmış fakat bu enstrüman sürekli bas tekniği ile yani armoniyi oluşturan yazılmış şifreler ile çalınmıştır. Yine aynı teknik ile theorboya genellikle klavsen de eşlik etmiştir.

Barok dönemde yazılanla çalınan arasında fark olması çok muhtemeldir çünkü sadece bir tane bas hattı vardır ve tam olarak detaylandırılmadan yazılmış ve bu parti çello, kontrbas, theorbo, klavsen ve hatta bazen fagot tarafından çalınmıştır ve bas hattının rolü çok önemli olmuştur.

Barok dönemin sonları ve klasik dönemin başlarına denk gelen dönemde herşey değişmiştir, çünkü besteciler artık armoniyi düşünmeye başlamışlardır. Mesela tahta nefesli enstrümanlar orkestraya dahil olmuş, armoniyi desteklemeye başlamış ve bütün orkestra aynı anda çalmaya başlamıştır. J.S. Bach'ın da içinde bulunduğu Barok dönemin sonlarından itibaren, viyola partisi önem kazanmıştır.

İtalyan ekolünde tahta nefesliler orkestra içinde değil, konçertino partisinde yer almıştır. Klasik dönemde olduğu gibi orkestra içinde bulunup sadece armoniyi destekler şekilde kullanılmamıştır. Fransız ekolünde ise bazen 2 obua, 2 kemanı desteklerken, fagot ise çelloyu desteklemek üzere orkestrada yer almıştır. 18. yüzyılın büyük orkestralarında genellikle çello gibi bir bas enstrüman ve bir veya birkaç lavta tarafından desteklenen iki klavsen bulunmuştur. Paris operalarında gerçek bir şef olana kadar, birinci klavsen ve birinci keman aralarında şefliği paylaşmıştır. [15]

1.1.2.1. TELLİ ENSTRÜMANLAR

Telli enstrümanlar, yayla çalınan, teli çekilerek çalınan (mızraplı) ve tele vurularak çalınan (tuşlu) olmak üzere üçe ayrılmıştır.

1.1.2.1.1. YAYLI TELLİ ENSTRÜMANLAR

Yaylı telli enstrümanlar viyol (viol) ailesi ve keman (violin) ailesi olmak üzere iki grup altında toplanmışlardır.

Viyol, ortaçağda kullanılan yaylı sazlar grubunun adıdır. Viyollerin evrimiyle bugünkü yaylı enstrümanlar ortaya çıkmıştır. Viyol ailesi, rönesans ve Barok dönem yaylı enstrüman ailesidir. Yapısal olarak bakıldığında perdeleri vardır ve yayla çalınırlar. [16] Tam tarihi bilinmemekle beraber, gitarın atası olan İspanya kökenli Vihuela enstrümanına yay eklenerek ortaya çıktığı düşünülmektedir. [17]

---

[15] Robert Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music,* Charles Scribner's Sons, New York 1973, s.43.
[16] Ian Woodfield, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, Londra 1980, s. 708.
[17] Barış Kerem Bahar, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Viyola'nın Tarihsel Süreci, sy. 24, Adıyaman 2016, s.1208; Ian Woodfield, *The earliest history of the viola.* Oxford University Press, Londra 1988, s.19.

Viyoller tutuş biçimlerine göre *bacak viyolü* anlamındaki *viola da gamba* ve *kol viyolü* anlamındaki *viola da braccio* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Viyol ailesinin en çok bilinen ve kullanılan fertleri arasında *aşk viyolü* anlamındaki *viola d'amore* da bulunmaktadır. *Aşk viyolü* yapısal olarak belirgin farklılıklar taşımaktadır. Bunların en başında ahenk telleri sayılabilir. *"Bu enstrümanlarda bağırsaktan yapılan 7 ana telin yanı sıra metalden yapılan 7 tane de ahenk teli mevcuttur."* [18]

Barok viyol olarak da adlandırılan *viola da gamba,* 6-7 telli, perdeli bir enstrümandır. Soprano, alto, tenor ve bas olmak üzere dört farklı *viola da gamba* vardır. Viola da gamba için önceleri yayla çalınan viyol anlamına gelen *viola d'arco* terimi kullanılmıştır.

Aslında perdesiz olmasıyla viyol ailesinden ayrılan *lira da braccio* için de viyol terimi kullanılmıştır. Yapısal olarak benzerliği ve viyola tarihi açısından önemi olan *lira da braccio,* 15. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış, 16. yüzyılda gelişmiş fakat 17. yüzyılın başlarında kaybolmuştur. Viyol ailesinin bir diğer üyesi ise J.S. Bach tarafından düşünülüp yaptırıldığı söylenen *viola pomposa*'dır.

İtalyanca'da büyük viyol anlamına gelen *violone*, sonuna eklenen "one" ekinden dolayı büyük sıfatını almış ve Barok dönemde viyol kontrbas olarak kullanılmıştır. Viyol ailesine ait olan bu yaylı enstrüman, bazen perdeli ve üç, dört, beş veya altı olmak üzere değişik tel sayıları ile kullanılmıştır. [19] 16. ve 17. yüzyıllarda popüler olan *lirone* (lira da gamba), lira ailesinin bas frekanslı üyesi olmuş ve armoniyi çalarak orkestraya destek olmuştur.

Viyol ailesi ile keman ailesinin temel yapıları ve hatta temel adlarını aynıdır. Viyol ve keman ailelerinin tekniği ve akustiği de esasen aynıdır fakat viyol ailesi perdeli, keman ailesi perdesizdir ve bu yüzden duyumda bazı farklar vardır. Viyol ailesinde bağırsak tellerden yapılmış olan perdeler, yarım ton aralığında bağlanmıştır.

---

[18] Cemalettin Göbelez, *Çalgılar Dünyasında Keman*, Sistem Ofset, İstanbul 1996, s.17.
[19] David Schulenberg, *Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York 2001, s.302.

Perdeli olmasından dolayı viyoller, amatör müzisyenler arasında çok popüler olmuştur. [20]

Barok dönemde kullanılan viyol ailesinin üyeleri; *viola da gamba, viola da braccio, lira da braccio, violino piccolo, viola d'amore, viola pomposa, violone, pardessus de viole, chest of viols, lyra viol, viola bastarda, division viol, triple contrabass viol* olmuştur.

Barok dönemde çenenin altında veya göğse dayalı tutularak çalınan keman ailesindeki keman, viyola ve çello, zamanla viyol ailesinin yerini almıştır. Yaygın kullanımı, solo eserlerin ve eğitimcilerin artması ile virtüözüte kavramı ortaya çıkmıştır. [21] Böylelikle keman, yapısal ve teknik anlamda hızla gelişerek dönemin en önemli solo enstrümanı haline gelmiştir. Keman ailesinin atası olarak kabul edilen viyol ailesi her ne kadar sonraları ciddi bir grup ve solo repertuar edinmiş olsa da, ilk dönemlerde bu şekilde kullanılmamış, daha çok danslara eşlik etmek gibi amaçlarla kullanılmıştır.

Barok dönemde keman repertuarına en çok katkıda bulunan ve enstrümanın yapısının, tekniğinin ve icrasının gelişmesine yardımcı olan besteciler arasında A. Corelli, G. Torelli, T. Albinoni, A. Vivaldi, G.P. Telemann, J.S. Bach, G.F. Handel bulunmaktadır.

Keman, viyola ve çelloda hiçbir zaman perde olmamış fakat viyol ailesinden olan kontrbas bir dönem perdeli bir enstrüman olarak çalınmıştır. Keman, viyola ve çello aynı aileden olup, kontrbas, viola d'amore ve viola da gamba ise viyol ailesindendir. Bu fark akortlarından da belirgin bir şekilde bilinmektedir ki, keman ailesinin akort aralıkları 5'liyken, viyol ailesinin akort aralıkları 4'lüdür. Viyolonsel ismi yüzyılın sonuna kadar kullanılmamıştır.

---

[20] Donington, 1973, s.93.
[21] Seda Erdem, *"Barok, Klasik ve Romantik dönemlerde keman"*. Yayınlanmamış yüksek lisans sanat eseri raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1998, s.12.

Barok dönemde yaylı ailesinin yayları günümüzdeki modern yaya göre daha farklı, daha kısa bir yapıda olmuştur. Dans müziklerinin hızından dolayı, günümüze göre daha kısa yaylar kullanılmıştır. Önceleri her notaya bir yay çekme mantığıyla ilerlemiş olan performans, çalınan eserlerin hızı, yeni yazılan eserlerin tavrı ve enstrümanların tekniği değiştikçe zamanla, tek yayda iki nota ve Barok dönem sonuna doğru tek yayda 15 notaya kadar artmıştır. Yayı itip çekerken farklı tınılar, tansiyonlar duyulmaktadır. Ayrıca Barok dönemde yayı tutmanın da iki şekli olmuştur. İlk tutuş şekli, Fransız stili olarak geçen, parmakları yayın kıllarının arasından geçirerek, diğeri ise, günümüzdeki modern tutuş şeklidir. [22]

Barok dönem kemanlarında, güçlü bir ses elde etmek için, kalın ve gevşek bağırsak teller kullanılmıştır. 18. yüzyılda farklı ülkeler farklı teller kullansa da genellikle bağırsak tel kullanmışlardır. Fransa'da bağırsak re telini az sarılmış tel ile, sol telini ise tam sarılmış tel ile değiştirmişler, İtalyanlar ise bağırsak sol telini, daha parlak tonu ve sağlamlığı açısından tam sarılmış sol teli ile değiştirmiş ve bu takım tüm Avrupa'da standartlaşmıştır. [23] Sol teli dışındaki teller kaplanmamış natural bağırsak tel, sol teli ise gümüş kaplı bağırsak teli olarak kullanılmıştır. Bağırsak teller kolayca kırılıp kopabilmelerinin yanısıra, sıcaklık değişimleri ve neme karşı da çok hassastırlar. Ayrıca akortlarının oturması ve korunması metal tellere göre daha fazla zaman almaktadır. Bu yay ve tel yapısı günümüzdeki ses tınısından daha farklı, daha nazal bir tını yaratmıştır. Metal tellere geçiş 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başında olmuştur.

[22] Robert Donington, *String Playing in Baroque Music*, Charles Scribner's Sons, New York 1977, s.17.
[23] Robin Stowell, *The Early Violin and Viola A Practical Guide,* Cambridge University Press, Cambridge 2004, s.35.

1.1.2.1.2. TELİ ÇEKİLEREK ÇALINAN TELLİ ENSTRÜMANLAR

Barok dönemde teli çekilerek çalanın telli enstrümanlar (mızraplı) en çok lavta ve lavtanın farklı yapıdaki çeşitleri olmuştur. Ayrıca Barok dönemin en önemli eşlik enstrümanlarından biri, fazladan bas telleri olan, chitarrone olarak da bilinen theorbo'dur. [24] Lavtadan türeyen diğer Barok enstrümanlar ise archlute, Barok gitar ve arp olmuştur. Theorbo ve archlute arasında oldukça benzerlikler bulunmaktadır.

Teli çekilerek çalınan telli enstrümanlar, yaylı telli enstrümanların aksine, melodi çalmamış ve armoni ile melodi hattını desteklemişlerdir. Barok orkestranın temelini oluşturan yaylı – telli enstrümanlar gibi, theorbo, lavta ve arpta da bağırsak tel kullanılmıştır.

1.1.2.1.3. TELE VURULARAK ÇALINAN TELLİ ENSTRÜMANLAR

Rönesans ve erken Barok dönemin en önemli tuşlu telli enstrümanları org, klavsen (harpsichord) ve klavikord (clavichord) olmuştur. Barok dönemde teli çekilerek çalınan (tuşlu) enstrümanların, doğaçlama olarak sürekli bas tekniğiyle çalınması oldukça yaygın kullanılmıştır. Fakat bu enstrümanlar sadece sürekli bas partisini çalmakla kalmamış, ayrıca prelude'ler, interlude'ler ve postlude'lerde sık sık solo doğaçlama müziği yapmışlardır.

Müziğin devam etmesinde, genellikle melodi enstrümanlarının desteklenmesinde işlevsel bir rol oynamışlardır. Brandenburg Konçertoları'nda J.S. Bach'ın klavsen için yazmış olduğu uzun solo bölümünden itibaren, klavsenin yeni bir rolü ortaya çıkmıştır. J.S. Bach'ın doğaçlamadaki başarısından sonra, tuşlu telli enstrümanları çalanlar, müzik eğitiminin önemli bir parçası olarak doğaçlamayı öğrenmişlerdir. Tuşlu telli enstrümanları çalmaya ilişkin kitapların çoğu, özellikle doğaçlama hakkında yazılmıştır. J.S. Bach'ın dışında, Dietrich Buxtehude de Barok dönemde çok yetenekli org doğaçlamacısı olarak kabul edilmiştir.

---

[24] David Schulenberg, *Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York & Oxford 2008, s.48.

Barok dönemde klavsen ve org hem dini hem de dindışı müzik repertuarında sıkça kullanılmıştır. *"Klavsen dönemin en önemli enstrümanı olmuştur. Sürekli bas veya solo formları için eser bestelenen klavsen, genellikle çift klavyeli kullanılmıştır. Dönemin diğer önemli tuşlu enstrümanı org ise, daha çok kilise müziğinde kullanılmış ve yine düzenli olarak doğaçlama çalmıştır. Klavikordun sesi ise daha zayıf ve ince olduğundan daha ziyade küçük yerlerde kullanılmıştır."* [25]

1.1.2.2. NEFESLİ ENSTRÜMANLAR

Barok dönemde başta gelen nefesli enstrümanlar obua ve fagot olmuştur. Ayrıca tahta nefesli enstrümanlara örnek olarak Barok flüt (recorder - flûte à bec), Barok klarnet, chalumeau, crumhorn, kortholt, dulcian, rackett ve bakır nefesli enstrümanlara ise, Barok trompet, kornet, serpent, sackbut (tek sürgülü trombon) örnek verilebilir verilebilir. Trompet ve trombon Barok dönemde henüz standartlaştırılmamıştır.

1.1.2.3. VURMALI ENSTRÜMANLAR

Barok dönem boyunca en yaygın olarak kullanılan vurmalı enstrüman timpani (kettledrum) olmuştur. Genellikle orkestra içinde tonik ve dominant notasına akordlu iki timpani bulunmuştur. Genellikle doğaçlama çalmışlar ve zamanla solo partileri de olmuştur. Rönesans ve Barok dönem dans müziklerinde ise daha küçük davullar kullanılmıştır.

Kastanyet, clappers, cymbals (ziller), triangles (üçgen), tahtalar ve diğer vurmalı enstrümanlar Barok dönem boyunca kullanılsa da, ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında askeri müzikten orkestraya yayılan Türk müziği modasıyla daha fazla kullanılmışlardır. [26]

[25] Çelebioğlu, 1986, s.31.
[26] Donington, 1973, s.103.

1.1.3. BAROK DÖNEMDE ORKESTRASYON VE ENSTRÜMANTASYON

Vokal müziğin hakim olduğu rönesans döneminden sonra, Barok dönemde enstrümantal müzik de bir o kadar öne çıkmış ve önem kazanmıştır. Melodinin ön planda olduğu Barok dönemde, besteciler vokal müzik besteler gibi düşünüp, esntrümantal eserler bestelemişlerdir. Çünkü dikey değil, yatay bir müzik anlayışı, yani melodinin önde olduğu bir kompozisyon anlayışı döneme hakim olmuştur.

Barok dönemde enstrümanların, vokallere uygun olmayan pasajları çalabilecekleri anlaşılmıştır. Çünkü yaylı enstrümanlarda aşırı hızlı pasajları çalmak kolayken, vokaller için çok zor; enstrümanlar oktav atlayışlarını kolaylıkla yaparken, vokaller için riskli olmuştur. Ayrıca hızlı ve kırık arpejler, oktavlar ve kromatik dizilerin çalınması enstrümanlara uygunken, vokaller için uygun olmamıştır. [27]

Orkestrasyon, uyumlu bir karışım ve denge oluşturmak için geniş bir enstrüman topluluğunun sesini birleştirme sanatı anlamına gelmektedir. Enstrümantasyon ise, çeşitli enstrümanların özelliklerinin yanı sıra, enstrümanların bir kompozisyon içinde seçilme ve bir araya getirilme özelliklerinin incelenmesidir. 17. yüzyıldan önce, besteciler yazılı müziklerinde neredeyse hiçbir zaman belirli bir ses veya enstrüman kombinasyonuyla gerçekleştirilecek bir kompozisyonu amaçlamamışlardır. [28] Orkestranın bas ve melodi enstrümanlarına bölünmesini uygulayan ilk besteci Agostino Agazzari (1578 – 1640) olmuştur.

Barok orkestrasyon genel olarak üç temel prensibe sahip olmuştur. Bunlardan ilki, aynı türden enstrümanları birarada tutarak orkestrayı düzenlemek, ikincisi enstrüman gruplarının birbirlerine oluşturdukları kontrast, üçüncüsü ise, klavyeli bir enstrümanın sürekli bas olarak kullanılarak orkestranın ayrılmaz bir parçası olmasıdır.

---

[27] Maitland, s. 308.
[28] Düz. Stanley Sadie, *The New Groove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, New York & Hong Kong 1980, c. 13, s.692.

"Barok dönemin başında Claudio Monteverdi (1567-1643), dönemim önemli bir öğesi olan dramatizmi artırmak için kemanlarda tremolo ve pizzicato tekniğini denemiştir. Enstrümanları ses tınılarına göre kullanarak değişik renkler yaratmış ve armonide yenilikler denemiştir." [29]

Kronolojik olarak J.P. Rameau, J.S. Bach, G.F. Handel ve Christoph Willibald Gluck (1714-1787) gibi modern orkestrasyonun kurucularının çalışmaları, 18. yüzyılın ilk yarısının iki büyük bestecisinin, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve J. Haydn'ın dönemine kadar uzanmıştır.

Orkestranın gelişimine katkıda bulunan ilk dönem eserler, Domenico Scarlatti'den önce (1685-1757), Emilio de'Cavalieri (1550-1602), Jacopo Peri (1561-1633), Claudio Monteverdi (1767-1643), Marco da Gagliano (1582-1643), Stefano Landi (1587-1639), Francesco Rossi (1627-1692) ve Luigi Rossi (1597-1653), Francesco Cavalli (1602-1676), Antonio Cesti (1623-1669), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Giacomo Carissimi (1605-1674), Alessandro Stradella (1639-1682) ve diğerleri gibi önde gelen İtalyan bestecilerinin, Fransız bale ve operasının ünlü bestecisi J.B. Lully ve yakın takipçilerinin, Heinrich Schütz (1585-1672), Heinrich Albert (1604-1651), Franz Tunder (1614-1667) ve Andreas Hammerschmidt (1611-1675) gibi Alman çağdaş bestecilerin eserlerini kapsamıştır. [30] Ayrıca modern orkestrasyonun başlangıcında öne çıkan fakat şimdi unutulmuş besteciler arasında Reinhard Keizer (1674-1739), G.P. Telemann, Carl Heinrich Graun (1704-1759) ve Johann Adolph Hasse'nin (1699-1783) isimlerinin sayılması gerekir.

Barok dönemde, eserde gereken enstrümanlar çoğu zaman açıkça belirtilmemiştir. Besteciler görünüşte o kadar çok parti yazmaktan ve bu partilerin mevcut enstrümanlar arasında nasıl dağıtılması gerektiğine ilişkin kararı şansa, geleneklere, farklı koşullara veya başkalarının yargısına bırakmaktan memnun olmuşlardır. [31]

---

[29] Feridunoğlu, 2005, s.16.
[30] Adam Carse, *The History of Orchestration*, Dover Publications, New York 1925, s.32.
[31] Carse, s.33.

Yaylı enstrümanlar Barok dönem orkestrasının temelini oluşturmuş ve ön planda kullanılmıştır. Üç partili yaylı orkestra, iki soprano enstrüman ve bir bas enstrüman için yazılmıştır. Bu bas partisi kimi zaman *viyolon* veya *basses des violons* için yazılmıştır. 17. yüzyılın son çeyreğinde, viyoller orkestradaki yerlerini kemanlara ve viyolonsellere vermiştir. Bununla beraber viola da gamba, viola d'amore ve benzeri eski yaylı enstrümanlar, 18. yüzyıl bestecilerin eserlerinde seyrek olarak kullanılmaya devam etmiştir. [32]

Sürekli bas tekniğinin, Barok dönem orkestrasyon anlayışı üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Bu teknikte, şifrelerle yazılmış bir bas partisi ile armoni desteklenmiştir. Notaların akor olarak yazılmasının pratikte kolay olmayacağından dolayı, notalar ve şifreler birlikte yazmışlardır. Mesela mi notasında 6 rakamı varsa, bu do majör birinci çevrim akorunun çalınacağı anlamına gelmiştir. Tek bir bas hattının yazılmasından dolayı, şifre yazılı olsa bile çello notaları çalarken, klavsen şifreleri de gözönünde bulundurarak akoru çalmıştır. Klavsenist sol eliyle bas hattını çalarken, sağ eliyle akorları yani armonizyonu çalmış veya bazen iki eliyle armoniyi çalmıştır. Theorbo sadece bas hattını, sadece armoni hattını veya eğer yalnız çalıyorsa armoni ve bas hattını aynı anda çalmıştır. Günümüzde bu enstrümanlar yerine piyano kullanılmaktadır.

Barok dönem boyunca, tahta nefesli enstrümanların, sürekli bas partisi üzerine, iki parti halinde yazılması geleneksel bir yöntem olmuştur. İki tahta nefesli enstrümanı partisyonda birbirlerine yakın yazarak ve bas partisi ile aralarına büyük bir boşluk bırakılarak yazılan bu teknik ile tahta nefesli enstrümanlar zayıf duyulmuştur. Yaklaşık olarak 17. yüzyılın son çeyreği, orkestrasyon tarihinin ilk aşamasına işaret etmektedir. O dönemde klasik dört partili yaylı orkestra düzenlemesiyle İtalyan, Fransız, Alman ve İngiliz besteciler eserlerini bestelemişlerdir.

[32] Carse, s.87.

J.S. Bach ise bir bas partisi üstüne üç tahta nefesli partisi yazarak, dört partili armonide eserler bestelemiştir. Henry Purcell (1659-1695) ise *Dioclesian* eserini iki obua, tenor obua ve fagot için dört partili bir armoni ile bestelemiş ve bu olağanüstü düzenleme kural olarak benimsenmiştir. [33] G.F. Handel'in normal büyük orkestrası iki obua ve bir veya iki fagottan oluşan tahta üflemelilerden, dört partili yaylı orkestradan, iki veya üç trompetten oluşan bakır nefeslilerden ve davuldan oluşmuştur. Ayrıca bazen trompet partileriyle yer değiştiren iki veya üç korno partisi için, bazen de orkestra içinde yer alan bir veya iki flüt partisi için besteleri bulunmaktadır. J.S. Bach ve G.F. Handel iki flüt, iki obua, bir veya iki fagot, iki korno, iki trompet, davul ve bas partisini de içeren dört partili yaylı enstrümanlardan oluşan orkestra için eserler bestelemişlerdir. [34]

18. yüzyılın ilk yarısındaki tipik orkestrasyonda, birinci ve ikinci obualar, birinci ve ikinci kemanlarla aynı partiyi çalarken, fagotlar da bas partisiyle aynı partiyi çalmışlardır. [35]

1.1.3.1 ARMONİ – TONALİTE

Aynı anda duyulan farklı seslerin kaynaşması olan armoni, Yunanca uyum anlamındaki *harmonia* kelimesinden doğmuştur. Geç dönem Barok müziği aslında "Barok üslup" tarzının önceki evrelerinden önemli bir açıdan farklılık görtermiştir; eserler tam olarak düzenlenmiş bir tonalite ekseninde bestelenmeye başlanmıştır. Erken Barok dönemde yapılan denemeler ve Barok dönem ortasında ilkel bir tonalite kullanımının ardından, İtalya'da 17. yüzyılın sonlarında tonalitenin kesin olarak düzenlenmesi, armoninin tarihçesinde belirleyici dönüm noktası olmuştur. [36]

---

[33] Carse, s.98.
[34] Carse, s.112-119
[35] Carse, s.123-125
[36] Düz. Julie Anne Sadie, *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., United Kingdom, London 1990, s.219.

İlk defa Barok dönemde kullanılmaya başlanan akor yapıları, armonik ve dikey müzik yaklaşımı, kontrapuntal ve yatay yaklaşımın yerini almaya başlamıştır. Barok dönemde armoni, müziğin yapısal bir unsuru olarak kurulmuştur. Armonik müzik algısı melodinin doğasını etkilemiştir. Majör ve minör tonlar temel olarak kullanılmış ve her tonda üç derece ve üzerindeki akorlar çok önemli olmuştur; I (tonik), IV (altdominant), V (dominant). [37]

Akor bağlantılarının mantığı melodik yollarla arttırılmıştır. Dizinin her derecesinde kullanılan 7'li akorlar, geç dönem Barok müziğinin en karakteristik özelliklerinden biri olmuştur. Ayrıca minör tonun yedinci derecesi üzerinde kullanılan 7'li akor tonalitenin önemli bir kaynağı haline gelmiştir. [38] Bu akor bağlantısı Barok dönem için çok önemli olmuştur. Örneğin, Marco Uccellini'nin (1603-1680) *La Bergamasca Voices of Music* eserinde, baştan sona kullanılan akorlar I-IV-V-I sırasıyla ilerlemiştir.

Tonalite tek bir besteci veya tek bir okul tarafından icat edilmemiştir. Napoli operasında ve Bolonya okulunun enstrümantal müziklerinde yaklaşık olarak aynı zamanda ortaya çıkmış ve Jean-Philippe Rameau'nun, tonalitenin müzikte ortaya çıkmasından yaklaşık olarak bir nesil sonra *"Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels"* başlıklı kitabında kayıt altına alınmıştır.

Tonalitenin oluşturulması doğal olarak kompozisyonun tüm yönlerini etkilemiştir. Tonalite, melodik tasarıma ve kontrapuntal dokuya eşi görülmemiş bir armonik destek vermiştir. Homofoni ve kontrpuanın iç içe geçmesiyle, A. Corelli ile başlayan ve J.S. Bach'ın eserleriyle sonuçlanan geç Barok dönemin armonik olarak doymuş ve bereketli kontrast yapısına erişilmiştir. [39]

---

[37] http://www.music-in-history.com/eng/introduction-1.html , 27.02.2019, 22.13
[38] Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company, Inc. New York 1947, s.220.
[39] Bukofzer, s.221.

Polifoni ve homofoni, geç Barok müziğin dokusundaki zıt kutupları temsil etmiştir. Continuo-homofoni, konçerto türünden doğmuş ve zamanla diğer enstrümantal formlar ve vokal formlarında da kullanılarak, geç dönem Barok müziğinin en önemli üslup yeniliği olarak kabul edilmiştir. Kontrapuntal yazı, konçerto türünde homofoninin etkisi altında kalmış ve yalnızca en dıştaki partiler için gerekli olmaya devam etmiştir.[40] Barok dönem müziğinde armoni anlayışı yayılmış olmasına rağmen, besteciler kontrapuntal yazım stilinde yazmaya ve melodik olarak düşünmeye devam etmişlerdir. Armoni de, kontrpuan da, geç dönem Barok müziklerinde çok sık kullanılmıştır.

Barok müzik dilinin temel unsurlarından biri, uyumlu (consonance) ve uyumsuz (dissonance) sesler arasında meydana gelen dalgalanmadır. Uyumsuz sesler, huzursuzluk, heyecan, keder ve ıstırap duygularını temsil ederken, uyumlu sesler de memnuniyet, zevk ve neşe duygularını temsil etmiştir. Uzun süren bir uyumsuz sesler serisinin ardından, eserin uyumlu seslere çözülmesi rahatlama sağlar. Kromatik hareket ise acıyı veya diğer derin duyguları ifade etmiştir. Ton değiştirirken kromatizm ve kadanslarda en çok I-IV-V-I akor bağlantısı kullanılmıştır.

"Phrygian altılı" akoru olarak da anlandırabileceğimiz "Napolitan altılı" akoru ve "Artmış altılı" akoru Barok dönemde kullanılmış olan önemli akorlardır. Artmış altılı akorunun kökleri rönesans döneminde atılmış, Barok dönemde daha da gelişmiştir ve sonraki klasik ve romantik dönemlerin müzikal stillerinin ayırd edici bir parçası olmuştur. Altere bir akor olan artmış altılı akorunun *İtalyan altılısı, Fransız altılısı* ve *Alman altılısı* olmak üzere üç farklı türü çok fazla kullanılmıştır.

[40] Bukofzer, s.222.

Ayrıca Barok dönemde en çok kullanılan akor bağlantılarından bir diğeri ise *Picardi üçlüsüdür* (Picardy Third, Picardy Cadence İng. / Tierce de Picardie Fr. / Picardische Terz Alm.). *Picardi üçlüsü,* minör veya modal tonda olan bir eserin tonik derecesi üzerinde bir majör akoruyla bitmesidir. *Picardi* teriminin nereden geldiği belirsiz olmakla beraber, J.J. Rousseau'nun, *Dictionnaire de Musique* kitabındaki (1767) açıklamasına göre, *Picardi üçlüsü* en çok kilise müziğinde kullanıldığından ve Fransa'nın Picardie bölgesinde birçok katedral olduğundan dolayı, bu bölgenin adını almıştır. Bu açıklama bir süredir gerçek olarak tekrarlanan, ancak henüz kanıtlanmayan bir bilgidir.



Şekil 1 : Picardi üçlüsü (mavi akor), J.S. Bach'ın Jesu, meine Freude eserinde (BWV 81.7, mm. 12-13).[41]

Picardi üçlüsü, J.S. Bach ve çağdaşları tarafından kullanıldığı kadar, Thoinot Arbeau (1519-1595) ve John Blow (1649-1708) gibi önceki besteciler tarafından da kullanılmıştır. J.S. Bach'ın minör tondaki birçok koralinin sonu *picardi üçlüsü* ile majör bitmiştir.

17. yüzyılda diyezi (#) iptal etmek için bemol (b), bemolü iptal etmek için diyez işareti kullanılmıştır. Fakat J.S. Bach gibi bazı besteciler bekar işaretini kullanmıştır. [42] Donanımda yazılan bemol ve diyez işaretleri ise iki porte üzerindeki üst ve alt oktavda da gösterilmiştir.

[41] http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUGljYXJkeV90aGlyZA, 29.10.2018, 13.00

[42] Donington, 1973, s.114.

1.1.3.2. BASSO CONTINUO – BASSO NUMERATO İt. (SÜREKLİ BAS Tr. / BASSE CONTINUE - BASSE CHIFFRÉE Fr. / THROUGH BASS – FIGURED BASS - THOROUGHBASS İng. / GENERALBASS - BEZIFFERTER BASS Alm.)

Barok dönemde, İtalyanca sürekli bas anlamına gelen armonik bir doğaçlama tarzı; basso continuo yaygın olarak kullanılmıştır. Sürekli bas, çalınması beklenen armonilerin şifrelerle bas partisi üzerinde belirtilmesi yoluyla çalınması anlamına gelen tekniktir. [43] Bir eşlik tekniği olan sürekli bas, besteci tarafından sadece bas hattı ve icracıya bas notası üstünde hangi akorları çalacağını anlatan şifreler eklenerek yazılmıştır. Sürekli bas için geliştirilen bu notasyona şifreli bas denmiştir.[44]

Barok dönem müziğinde iki farklı doğrusal eleman bulunmuştur; ilkini melodik enstrümanlar, diğerini ise armonik ve yapısal enstrümanlar oluşturmuştur. Melodi partisinin, akor çalabilen enstrümanlar tarafından sürekli bas tekniği ile desteklenmesi, müziğin yapısında önemli bir rol üstlenmiştir.

Bu tekniğin kullanımı rönesans dönemi sonlarında Floransa'da, sanatı, müziği, tiyatroyu tartışmak ve yön vermek için Kont Giovanni de'Bardi'nin (1534 – 1612) himayesinde toplanan hümanist, müzisyen, şair, akademisyen ve entelektüellerden oluşan Florentine Camerata veya Camerata de'Bardi'nin (1577-1582) yeni ve etkileyici fikirleri ile başlamıştır. [45] Florentine Camerata'nın bestecilerinden G. Caccini (1551-1618) ve J. Peri (1561-1633), lavta, klavsen, org ve viola da gamba gibi enstrümanları sürekli bas olarak kullanmışlardır. Sürekli bas partisinin partisyonda yazıldığı ve basıldığı ilk eser Giovanni Croce tarafından 1594 yılında Venedik'te bestelenen 8 ses için motiflerden oluşan *Motetti a otto voci* eseridir. [46]

---

[43] Sadie, 1980, s.685.
[44] Edith Borroff, *The Music of the Baroque*, WM. C. Brown Company Publishers, Dubuque 1972, s. 8.
[45] http://www.music-in-history.com/eng/florentine-camerata.html , 13.09.2018, 13:20
[46] Tharald Borgir, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, UMI Research Press, Michigan 1987, s.11.

Diğer erken dönem örnekleri ise Lodovico Grossi da Viadana'nın *Cento Concerti Ecclesiasitici* (Venedik 1602) ve Agazzari'nin *Del Sonare Sopra il Basso con Tutti Strumenti & uso loro nel Conserto* (Siena 1607) eserleridir. Daha sonra sürekli bas, L. Penna'nın *"Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata"* (Bologna 1672) eserinde olduğu gibi bazı eserlerin başlıklarında adı geçen bir uygulama olmuştur. [47]

Erken Barok dönemde, tek bir enstrüman için sürekli bas partisi yazılmış ve özel olarak ayrı bir parti yazılmadıkça melodik bas enstrümanı kullanılmamıştır. 1680'li yıllardan itibaren bas hattındaki enstrümanlar çoğalmaya başlamıştır. Sürekli bas, ister bir enstrüman, ister bir grup enstrüman için yazılmış olsun, birçok Barok dönem eserinin temelini oluşturmuştur. Enstrüman seçimi bazen besteci tarafından yapılmış, fakat genellikle esere uygun enstrümana orkestra elemanları karar vermiştir. Klavsen, org, lavta, chitarrone, theorbo, gitar, arp ve kontrbas gibi enstrümanlar, sürekli bas enstrümanı olarak kullanılmıştır. Fagot, çello ve viola da gamba gibi uzayan seslere sahip olan enstrümanlar da bas hattını ikiye katlamış ve bas hattına destek olmuşlardır.

J.S. Bach'ın kilise müziğinde en çok kullandığı eşlik enstrümanı org olmuştur. Bazen orga ek olarak veya org yerine klavsen de kullanmıştır. Fransız enstrümantal müziği ve kantatlarda, sürekli bas eşliği klavsen tarafından çalınmıştır. [48] 1650'lerden sonra İtalyan kilise müziğinde fagot ve trombon nadiren solo bas olarak kullanılmaya başlanmış, kuzey Almanya'da ise, J.S. Bach ve Dietrich Buxtehude'nin müziklerinde fagot önemli bir sürekli bas enstrümanı olmuştur. 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyıl başlarında İtalya'da sürekli bas olarak en çok kullanılan enstrüman klavsen olmuştur. 18. yüzyılda Fransa'da sürekli bas hattına çello ve viola da gambanın katılması oldukça sık görülmüştür. [49]

---

[47] Sadie, 1980, s.545.
[48] Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1992, s.71-74,77.
[49] Mary Cyr, *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, Ashgate Publishing Limited, England & USA 2012, s.134.

Her ne kadar şifreli bas uygulaması 1600'lere kadar partisyonlarda yazılmamış olsa da, pratikte saray ve şapellerde şarkıcılara eşlik eden müzisyenler tarafından bilinen bir teknik olmuştur.[50] Barok dönemde sürekli bas çalanlar, partisyonda yazılmamasına rağmen, ne çalmaları gerektiğini bilerek, sadece bas notası ve notanın üzerinde akoru belli eden şifrelerle gösterilen bir yolu izleyip, doğaçlama şeklinde akorların ritimlerine ve nasıl çalınacağına kendileri karar vermişlerdir. Ayrıca müzisyenler, müzik türü ve besteciye göre de arpejleri, süslemeleri, sesleri, şifrelerin anlamlarını ayrı düşünüp çalmayı da öğrenmişlerdir.

Sürekli basın görevleri, eşlik etmek, armoniyi oluşturmak ve tamamlamak olmuştur. [51] Zamanla sürekli bas tekniğinin ritmik ve armonik desteği, birçok enstrüman ve vokal için gerekli olmuştur.

Genellikle kullanılan işaretlerin kuralları şu şekildedir; bas partisinin üstünde hiçbir işaret yoksa üçlünün çalınacağı, bir sayının yanındaki eğik çizgi " / " , bu aralığın yarım ses yükseltilmesi anlamına gelmiştir. Üstüste yazılan rakamlar aynı anda, ardarda yazılan rakamlar ardarda çalınmıştır. Yatay çizgiler, rakamın ve dolayısıyla akorun aynı kaldığını belirtmek için kullanılmıştır. [52]

İtalya'da sürekli bas tekniğini anlatmak için en çok *basso continuo, accompagnamento ve suonare sopra la parte* terimleri kullanılmıştır. [53] Sürekli bas tekniğinin temel özellikleri, armonik bas yürüyüşü veya bastaki sesler durduğunda bile, diğer partilere uyumlu bir destek verebilmek için durmadan, sürekli eşlikle destekleyerek tamamlamak, eserin karakterlerine ve dinamiğine yön vermektir. Almanya'da ise yaygın olarak Almanca *Generalbaß* yani *Genel Bas* terimi kullanılmıştır. Bu terim herşeyi kapsayan sentez bir açıklama olmuştur. [54]

---

[50] Price, s.10.
[51] Federico Del Sordo – *Il Basso Continuo – Armelin Musica sas*, Edizioni Musicali Euganea, Italy, Padova 1996, s. 39.
[52] Rinehart, Hannah M., *The Research and Scholarship Symposium*, Musical Fury: Impressing Through Expressing in Baroque Improvisation, 2016; https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=research_scholarship_symposium , 17.04.2019, 10:30
[53] Del Sordo, s. 37.
[54] Del Sordo, s. 34.

Fransızca *eşlik, beraberlik* anlamına gelen *Accompagnement* kelimesi ile Fransızlar, ana hatta armoniye uygun şekilde bas hattını ekleme ihtiyacına atıfta bulunmuşlardır. Accompagnement *"Bas partisinden daha fazla sesi çalarak eşlik etme sanatıdır."* [55] Sadece akorların sağ el ile basit bir şekilde çalınması değil, diğer partileri armonik ve tınısal olarak destekleme anlamındadır.

İngiltere'de ise kapsamlı bir bas anlamındaki *thorough bass* terimi, diğer terimlerle birlikte süreklilik pratiğini tanımlamak ve diğer parçaları tamamlayan bir bas partisi anlamında kullanılmıştır.

Sürekli bas partisi için en çok yazılan süsleme *çarpma* olmuştur. İtalyanca *Acciaccatura* olarak isimlendirilen çarpma, temel notadan önce çok hızlı ve sert şekilde çalınan bir çarpma sesi olarak adlandırılabilir. [56]



Şekil 2 : Çarpmanın yazılışı



Şekil 3 : Çarpmanın çalınışı

Sürekli bas tekniği ile doğaçlama yapmanın kuralları düşünüldüğünden katı olmuştur. Akorların hangi çevriminin çalınması ve sıralanması gerektiği konusunda birçok farklı kural olduğundan, orkestra elemanları birkaç farklı seçeneğe sahip olmuştur. Günümüzde az sayıda müzisyen, şifreli bas partisini doğaçlama çalma becerisine sahip olduğundan dolayı, genellikle bu parti besteci tarafından detaylıca yazılmaktadır, buna da *obbligato* denilmektedir.

---

[55] Michel Corrette, *Le Maitre de clavecin, pour l'Accompagnement*, Methode Theorique et Pratique, Edizione dell'Autore, Paris 1753, s.1.

[56] http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvT3JuYW1lbnRfKG11c2ljKQ , 17.04.2019, 12:40

Şifreli veya şifresiz bası öğretmeye yarayan bas çizgisine ise *Partimento (İt. - çoğul Partimenti)* ismi verilmiştir. Partimento, 17. yüzyıl sonlarında Napoli konservatuarlarında gelişmiş ve daha sonra Avrupa'ya yayılmıştır. Esas olarak 18. ve 19. yüzyıllarda armoni, kontrpuan ve doğaçlama öğretisinde yardımcı bir teknik olarak kullanılmıştır. Önemli partimento derlemeleri Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Leonardo Leo, Fedele Fenaroli, Giovanni Paisiello, Nicola Sala, Giacomo Tritto, Stanislao Mattei ve Luigi Palmerini tarafından yazılmış ve bu eğitimle Giovanni Battista Pergolesi, Giuseppe Verdi, Domenico Cimarosa, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gaspare Spontini ve Gioachino Rossini gibi birçok önemli İtalyan besteci yetişmiştir. Partimento, tipik olarak oktav kuralları, kadanslar ve diziler gibi ses yönlendirme, armoni ve müzik formlarının geleneklerini öğretmek için yapılan alıştırmalardır. [57]

1600'lü yıllarda eşlikten bahsetmek için kullanılan *spartitura, partidura, partitio, basso principale, basso seguente* gibi tekniklerden yalnızca biri olan sürekli bas, Barok dönem vokal ve enstrümantal müziğin oldukça önemli bir öğesi olmuş, hatta Barok döneme bazen *"şifreli bas"* devri de denmiştir. Sürekli bas tekniği Barok dönem boyunca müziğin temelinde yer almış ve Barok müziğin tanımlayıcı özelliklerinden birisi olmuştur.

57 http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUGFydGltZW50bw , 08.12.2018, 18:30

1.1.4. BAROK DÖNEMDE İCRA

Bir hedef kitleyle hareketli veya keyifli bir iletişim kurmayı amaçlayan müzikal performansın iki unsuru vardır: müzik yazısı ve sanatçının yorumu. Bu iki unsur arasındaki denge, farklı yüzyıllara ve hatta farklı bestecilere göre büyük çeşitlilik gösterir. Barok müzik yazısı tam olarak açıklama yapmamış, semboller sadece müzikal seslerin süresinin, hacminin ve ritminin yaklaşık bir değerini temsil etmiştir. Barok dönemde, sanatçının yorumu en az yazılmış partisyon kadar ve birçok durumda daha önemli olarak kabul edilmiş ve bağlar, artikülasyonlar, dinamikler ve süslemeler yorumcunun yaratıcı sorumluluğuna ait olmuştur. [58]

Erken Barok dönemde icracı genellikle dansların ritornello bölümleri ve sürekli bas partileri gibi birçok yerde doğaçlama çalmış, geç Barok dönemde ise bu durum biraz daha dengelenip, besteci ve icracı arasında eşitlenmiştir.

Ayrıca Barok dönemde İtalyan ve Fransız enstrümantal müzik stilleri açısından farklılıklar oluşmuştur. Her iki tarzın da kendine ait performans gelenekleri, yay teknikleri, tempo detayları, süslemeleri, müzik cümleleri ve notada yazılan ritimden farklı ritimde icraları olmuştur.

1.1.4.1. SÜSLEMELER (ORNAMENTS / EMBELLISHMENTS)

"Tüm süslemelerin temel amacı notaları bağlamaktır." J.S. Bach

Barok dönem süslemelerinin temeli rönesans döneminin vokal müziğinde atılmıştır. Partisyonda süslemeler yazılmamasına rağmen, uygulamada çok süslü çalınmış / söylenmiştir. Barok dönemde enstrümantal müzik vokal müziğe olan bağımlılığından kurtulmuş, rönesansın süslemeleri vokal müziğin yanı sıra enstrümantal müziklere de uygulanmıştır. [59]

---

[58] Cyr, s.21-23.
[59] Victor Rangel-Ribeiro, *Baroque Music – A Practical Guide for the Performer*, Schirmer Books, New York 1981, s.14.

Barok müziğin yapısında, armonik unsurları birbirine bağlayan ve çevreleyen notaların çoğu süsleme işlevine sahiptir ve Barok müziği icra etmenin büyük bir kısmı süslemeler içermektedir. 16. yüzyıl sonlarında madrigal'lerde ve diğer eserlerde süslemeler genellikle icracılar tarafından eklenmiştir. Süslemeler, bestecinin hayal ettiği müziği, coşkusunu ve duygularını ifade etmek için orkestra elemanları tarafından kendiliğinden eklenen unsurlar olmuştur. Barok süslemeler ritmik olarak serbest ve doğaçlama olarak müziğin içerdiği çeşitli tutkuları ifade etmiştir. [60] Barok dönemde genelde süslemelerin miktarı oldukça fazla olmuştur.

Yazılmamış olan süslemelere en sıradışı örnek ise; C. Monteverdi'nin (1567-1643) Orfeo operasındaki "Possente spirto" şarkısıdır. Bu eserdeki iki vokal partisinden birinde süslemeler tamamen yazılmıştır, diğeri ise sade bırakılmış ve icracı bu parti için süslemeleri kendi doğaçlamaktadır.

Süsleme teknikleri yazılmış olan en önemli iki eserden ilk yazılanı Giulio Caccini'nin *Le nuove musiche* (1601/2) eseri, diğeri ise Giovanni Battista Bovicelli'nin *Regole, passaggi di musica* (1594) eseridir. [61]

A. Corelli'nin birçok keman sonata'ı tamamen yazılmış süslemelerle günümüze kadar korunmuş ve 17. yüzyıl keman virtüözleri için özenle hazırlanmış süsleme tarzını öğrenmek isteyen modern icracılara mükemmel bir model olmuştur.
J.S. Bach'ın süslemeleri ise, tek bir eserinde bile çoğunu biraraya getirdiği, İtalya, Fransa ve kuzey Almaya'ya ait olan farklı stillerdeki süslemelerdir. Barok dönem süslemeleri ülkeden ülkeye hatta, aynı ülkedeki farklı bestecilere göre farklılıklar göstermiştir. İtalyan Barok müziğinde birkaç tril veya apojatür dışında süslemeler genellikle yazılmamıştır. *Agrémenté* kelimesi, özellikle Fransız Barok süsleme tarzını belirtmek için kullanılmıştır.

---

[60] Judy Tarling, *Baroque String Playing for Ingenious Learners,* Corda Music Publications, United Kingdom 2013, s.34.

[61] http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTXVzaWNhbF9pbXByb3Zpc2F0aW9u , 22.02.2019, 12:40

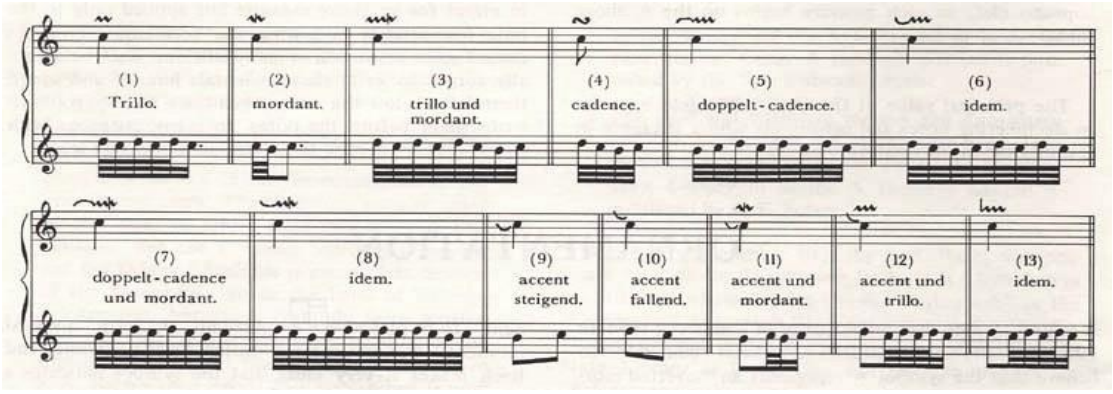
Süslemelerin büyük ve etkileyici bir rolü olduğundan zaman içinde, mükemmel bir performansın zorunlu bir parçası olarak kabul edilmiştir. Süslemeleri yaparken müziğin orijinal yapısının bozulmadan kaldığından emin olmak için, onları uygulamanın kuralları vardır. Barok dönemde, sanatçıların belirli bir melodik hat üzerinde süslemeyi doğaçlama yapmaları yaygın olmuştur. Örneğin; da capo aria söyleyen bir şarkıcı, melodiyi ilk sefer notada yazdığı gibi söylerken, ikinci seferde ise doğaçlama yaparak süslemiştir.

Benzer şekilde, bir melodiyi çalan klavsen sanatçısı, armonik ve stilistik olarak uygun tril, morden ve apojatür süslemelerini doğaçlama olarak eklemiştir. Örneğin, G.F. Handel'in org konçertosunun icracı tarafından doğaçlanacak olan bölümü, el yazmasında bulunmamaktadır.

Silvestro Ganassi dal Fontego'nun (1492 – 1565) enstrüman tekliği üzerine yazmış olduğu iki önemli tezlerinde rönesans ve erken Barok dönem müzisyenlerinin doğaçlama süslemeleri nasıl kullandıkları hakkında açıklamalar ve örnekler vardır. [62]

Ayrıca J.S. Bach tarafından yazılmış olan "Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach" kitabında, Barok dönemde yaygın olarak kullanılan bazı süslemelerin uygulamaları, farklı trillerin nasıl çalındığı ve tril ile mordan arasındaki benzerlikler, aşağıdaki tablodaki gibi gösterilmiştir.

62 http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvT3JuYW1lbnRfKG11c2ljKQ , 23.03.2019, 10:00 , 26.11.2018, 15:00



Şekil 4 : Barok dönemde farklı trillerin yazımı ve çalınması. [63]

Ayrıca yazılmış ve yazılmamış süsleme tekniklerinin dışında, süsleme tekniği gibi kullanılan eşit olmayan ritmik değerler de Barok dönemin önemli icra özelliklerindendir. Bazen eserin doğası gereği, bazen de icracının performans sırasındaki yorumundan dolayı yazılandan daha farklı icra edilmiştir. Özellikle noktalı notalarda yazıldığından kısa veya uzun çalınarak, özgür performanslar yapılmıştır.

Erken Barok ve sonrasında, besteci ve icracı eser üzerinde eşit role sahip olduğundan, bir eserin iki ayrı icrası birbirinden oldukça farklı olmuştur. Barok bestecilerin partisyonda detayları yazmamış olması, günümüzde çok önemli bir eksik olarak kabul edilmektedir. Bugünün müziğinde rastlamsal müzik hariç, bestecinin ve icracının rolleri tamamen ayrılmıştır. Besteci çalınmasını istediğini harfi harfine yazarken, icracı da bu yazılanın dışına çıkmadan icra etmektedir. Bir Barok eseri, süsleme veya dinamizm gibi unsurlar hakkında çok az bilgi içerdiğinden, modern toplulukların her performanstan önce kendi bilinçli seçimlerini yapmaları gerekmektedir.

63 http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvT3JuYW1lbnRfKG11c2ljKSNJbl9CYXJvcXVlX211c2lj , 22.03.2019, 13:20 , 26.11.2018, 17:40

1.1.4.2. VİBRATO (VİBRATO İt. / TREMOR PRESSUS Lat. / ASPIRATION Fr. / BEBUNG Alm.)

Vibrato, en azından bir dereceye kadar doğal olarak çoğu yaylı enstrüman tarafından 16., 17. ve 18. yüzyıllarda kullanılmıştır.

Barok dönemde vibrato genel olarak, günümüzün ortak uygulamalarında olduğu gibi normal bir performans tekniği olmamış ve dönemin müziğinin temelinde yer almamıştır. Vibrato ile entonasyon daha rahat sağlanmasına rağmen, oldukça az kullanılmıştır.

Barok dönemde vibrato, kendine dikkat çekmeyecek kadar hafif ve serbest olarak en çok yaylı ailesinde kullanılmış, az da olsa flüt için de vibrato yazılmıştır. Vibrato ister çok, ister az kullanılsın, her dönemde varolmuş ve Barok dönemde süsleme olarak kabul edilmiştir. [64]

Vibrato uygun ortalama hızından hızlı veya yavaş çalınırsa rahatsız eden bir duyum oluştuğundan dolayı, vibratoyu doğru hızında ve tekniğinde çalabilmek için yeterli tecrübe gerekmektedir.

Hızlı tempoda çalarken vibrato yapacak bir zaman olmadığından, en hızlı eserler, en az vibrato yapılan eserler olmuştur. Zaten Barok dönemde yaylı enstrümanlar hızlı da olsa yavaş da olsa eserlerde genellikle vibrato yapmamış, sadece uzun notaların sonunda, bir vokal tekniği olan *Messa di Voce* tekniğini uygulamışlardır.

[64] Donington, 1973, s.85.

1.1.4.3. DOĞAÇLAMA (IMPROVISATION İng.)

Doğaçlama, performans sırasında enstrüman tekniği ile birlikte duyguların anlık gösterildiği, yaratıcı müzikal kompozisyondur. Barok dönem öncesi ve sonrasında, ortaçağ, rönesans, klasik ve romantik dönemlerde de batı müziği geleneğinde doğaçlama değerli bir beceri olarak kabul edilmiştir. Bazen doğaçlamadaki müzikal fikirler bir öğeye bağlı kalmadan, serbest çalınmıştır ancak Barok dönem müziğinde akor değişimlerine dayanmıştır.

Barok dönemde bireysel ifade ve duygular çok değerli olduğundan dolayı, melodilerde, eşliklerde ve performanslarda doğaçlamaların kullanımında bir artış görülmüş ve dönemin en önemli olgularından biri olmuştur. Karmaşık, uzun, kısa veya basit yapıda olabilen doğaçlamalar, bir enstrüman tarafından genellikle bir kadans üzerinde yapılmıştır. Barok dönemde solistler doğaçlama süslemeler çalarken, sürekli bas enstrümanları ise yazılmış şifreleri doğaçlama olarak çalmışlardır.

9. yüzyılda polifoni üzerine yapılan ilk incelemelerden *Musica Enchiriadis*'e bakıldığında, o dönemlerde de doğaçlama yapıldığı görülmektedir. Rönesans döneminde doğaçlama ilk olarak İngiltere'de yaklaşık 1430'a kadar uygulanan üçlü ve altılı ses ile sarkı söyleme stili olan *Faburden* stili içinde gelişmiştir. [65] Giovanni Battista Bovicelli'nin *Regole, passaggi di musica* (1594) ve Giulio Caccini'nin *Le nuove musiche* (1601/2) eserleri bu stil için örnek verilebilir. [66]

9. yüzyılda şarkıcılar *organum* stilinde bir melodiye nasıl başka bir melodi ekleyeceklerini öğrenmişlerdir. Orta çağ ve rönesans dönemleri boyunca, bir *cantus firmus* üzerinde kontrpuan tarzında doğaçlama yapmak her müzisyenin eğitiminin bir parçası olmuş ve Barok dönemden önceki en önemli yazılı olmayan müzik türü olarak kabul edilmiştir.

---

[65] Kyle Schick, *Musical Offerings*, Improvisation: Performer as Co-composer, Cedarville University, Ohio 2012, sy.3, s.27-28

[66] http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTXVzaWNhbF9pbXByb3Zpc2F0aW9u , 22.02.2019, 12:40

Bir *cantus firmus* üzerine kontrpuan tarzında doğaçlama yapmanın yanı sıra, şarkıcılar ve enstrümanistler *ostinato* akor kalıpları üzerine melodileri ve süslemeleri doğaçlama çalmışlardır. Tuşlu enstrüman çalanlar da benzer olarak serbest formdaki eserleri icra etmişlerdir.

Rönesans döneminde uygulanan doğaçlama türleri; varolan bir parçanın süslenmesi ya da tamamen yeni bir parçanın bestelenmesi olmuş ve bu şekilde erken Barok döneme kadar devam etmiştir. Doğaçlama bu erken dönemlerde başlasa da, Barok dönemde ortaya çıkan duygusal akla hiçbir zaman sahip olmamıştır. 15. yüzyıldan beri doğaçlama, çeşitli şekillerde anlaşılmış ve uygulanmıştır. Temel haliyle doğaçlama, sabit notasyonda bir müzik eseriyle sınırlı olmayan her türlü müzikal performansı tanımlamak için kullanılmıştır.

I. Elizabeth döneminde (1558 – 1603), sürekli bas tekniği özellikle dans müziğini doğaçlama yapmak için sıkça kullanan, popüler bir teknik olmuştur. Ancak erken Barok dönemde besteciler, doğaçlama olarak kendi yazdıkları müzikleri de kullanmışlardır. C. Monteverdi'nin 1650'de yazdığı *Laetatus sum* ve J. Pachelbel'in 17. yüzyılın sonlarında yazdığı *Canon* eserleri örnek olarak verilebilir.

Prelude (prelüd) ise Barok dönemden önce ve Barok dönemde, çalınacak olan eserin modunu veya tonunu dinleyiciye tanıtmak için, eser öncesinde çalınan bir doğaçlamadır. Melodik doğaçlama dışında ritmik doğaçlama da Barok dönemin önemli icra özelliklerinden olmuştur. Çoğu Barok müzik eserinde, ritmik değerlerin performansı, notada yazılandan farklı olmuştur. Bu özellikle Fransız ouverture ve danslarının yavaş temposunda belirgin olmuş, özellikle en kısa notalar eşit çalınmamıştır.

J.S. Bach, G.F. Handel, W.A. Mozart, L.V. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt ve diğer birçok besteci ve müzisyen, özellikle doğaçlama yetenekleriyle tanınmışlardır. Solo konçertolarda bulunan kadanslar, veya J.S. Bach ile G.F. Handel'in yazmış olduğu prelude ve suite gibi bazı eserlerde de yer almıştır.

G.F. Handel, D. Scarlatti ve J.S. Bach, klavsen veya org gibi tuşlu enstrümanlarda solo doğaçlama geleneğini sürdürmüşlerdir. Brandenburg Konçertoları'nda J.S. Bach, bir adım daha ileriye giderek No:5'e genişletilmiş bir kadans yazmıştır. O sırada yazılmış olan konçertoların hiçbirinde klavsen için solo bölüm yazılmamıştır. Klavsenin bu yeni rolünü tanıtmak için J.S. Bach, Brandenburg Konçertoları'nda ilk önce kısa, sonra uzun ve son olarak da bölümün neredeyse üçte birini kaplayan bir kadans ile, tamamını partisyona yazmış olduğu solo doğaçlama bölümlerini bestelemiştir.

Barok dönemdeki doğaçlamanın en belirgin özelliği, eserlerin süslemeli çalınması ve tamamen yeni parçaların oluşması olmuştur. Besteciler zamanla süslemeleri yazarak ve bazı semboller veya kısaltmalar ekleyerek süsleme üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmaya başlamışlardır. [67]

18. yüzyılda flüt, obua, keman ve diğer melodik enstrümanların yazılmış süslemeleri çalmalarının yanısıra, kendiliğinden doğaçlama yapmaları beklenmiştir. Fakat günümüzde bu alışkanlığa ve beceriye sahip olan çok az sayıda müzisyen olduğunda dolayı, doğaçlama bölümlerin besteciler tarafından yazılması beklenmektedir.

[67] Bruno Nettl et al., *Improvisation, II: Western Art Music,* Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, s.6.
https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738 , 27.01.2019, 09:15

1.1.4.4. ARTİKÜLASYONLAR (ARTICULATION Fr. / İng. / İt.)

"Barok dönemde ve günümüzde aynı isim altında kullanılan yay teknikleri o dönemden bu yana oldukça değişkenlik göstermiştir. Hatta dönemin kendi müzisyenleri tarafından da farklı şekilde icra edilmiş ve icrası anlatılmıştır." [68] Anlatım ve ifadelendirme olarak kullanılan artikülasyonlar, anlatım terimleri ve işaretleridir.

Barok dönemde legatodan staccato'ya kadar neredeyse çoğu artikülasyon işareti kullanılmıştır. Buna rağmen yaygın bir şekilde partisyonda yazılmamışlardır. Barok dönemde yaylı ailesinin bağırsak tel kullanması ve günümüzdeki yaydan daha farklı yay kullanmalarından dolayı, yayı itip çekerken farklı ses tınıları elde etmişlerdir. Vurgulanmak istenilen notayı çekerek çalmışlardır. *Allegro* ile *Adagio* arasında hızlı ve yavaş çalarken yayı tutuşa göre değişen, birbirinden farklı olan yay çekme - itme (kavara / kavata) tekniği kullanmışlardır.

Barok dönemde en çok kullanılan artikülasyonlar, legato, staccato, col legno ve pizzicato olmuştur. İtalyanca *bağlı* anlamındaki *legato* kelimesinden gelen terim, notaların birbirine bağlanarak çalınması anlamında kullanılmıştır. [69] Legato teriminin karşıt anlamı olarak *kesik kesik* anlamında kullanılan *staccato* terimi ise, İtaltanca ayırmak anlamındaki *staccare* kelimesinden gelmiştir. [70] Uygulamada notanın üzerine konulan nokta ile (•) arkasından gelen notadan ayrı çalınması gösterilmiştir.

İtalyanca *tahta ile* anlamındaki *col legno*, yayın tahta kısmının tele vurulması ile elde edilen efektif bir tekniktir. *"İngiliz besteci ve müzisyen olan Tobias Hume, "The First Part of Ayres" (1605) eserinde "Hark, Hark" terimi ile col legno tekniğini kullanmış ve bu notaların yayın arka kısmı ile tele vurularak çalınması gerektiğini belirtmiştir."* [71]

---

[68] İsabelle Monique Kollo, YK Tezi, *17. Ve 18. Yüzyilda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi,* Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Mersin, 2016, s.37.
[69] Say, s.321.
[70] Say, s.491.
[71] David D. Boyden, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Clarendon Press, Gloucestershire 1965, s.172.; İsabelle Monique Kollo, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, *17. Ve 18. Yüzyilda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi*, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Mersin 2016, s.42.

İtalyanca *çimdik* anlamındaki *pizzicare* kelimesinden gelen pizzicato tekniği, yaylı enstrüman çalanların, yay kullanmadan telleri parmakla çekmeleriyle meydana gelmektedir. 17. yüzyıl müziğinde, pizzicato genellikle taklit edici bir etki olarak ortaya çıkmıştır. C. Monteverdi *"Il combattimento di Tancredi e Clorinda"* eserinde (1624) kılıçların çatışmasını, Heinrich Ignaz Franz Biber, *"Battalia"* eserinde (1673) bas enstrümanların pizzicato çalmalarıyla silah seslerini teklit etmiştir. [72]

1.1.4.5. NÜANSLAR / DİNAMİKLER

Dinamik işaretler Barok dönemin başlangıcında ortaya çıkmış ve dönemin sonuna doğru giderek daha fazla kullanılmıştır. Ancak bu işaretler hiçbir zaman Barok dönem müziğinin ifadesi için tam bir gösterge olmamıştır.

Barok dönem müziğinde nüanslar kullanılmaya başlanmış olsa da genellikle *dinamica a terrazze* olarak kullanılmıştır. *Teraslı dinamikler* olarak Türkçe'ye çevirebileceğimiz bu terim, Barok döneme ait bir nüans terimidir. Barok dönem bestecileri *crescendo* veya *decrescendo (diminuendo)* gibi aşamalı dinamik efektler kullanılmadan, ani değişikliklerle kontrast yaratarak, sadece *Piano* ve *Forte* dinamiklerini kullanmışlardır. Bunların dışındaki diğer nüanslar yazılmamıştır.

Giulio Caccini'nin (1551-1618) *Le Nuove Musiche (1602)* eseri nüansların kullanıldığı ilk eser örneklerindendir. Eserlerindeki ayrıntılı önsözlerde, sesi güçlendirerek, haykırır gibi yüksek sesle şarkı söyleme tarzıyla ilişkili nüansları anlatmıştır. G. Caccini, vokallerin seslerini *falsetto* kullanmalarını sert bulmuş ve bu yüzden biraz daha ruh vermek *(un poco piu spirto)* ve daha etkili kılmak *(per muovere l'affetto)* için uzun notalarda *decrescendo* yapılasını tavsiye etmiştir.

[72] Tarling, s.8.

Bu iki nüansı, sözlerin ifadesini arttırmak için tutkulu tarzda eserlerde süsleme olarak kullanmış ve bunların hızlı ve neşeli arialarda kullanılmamasını tavsiye etmiştir. G. Caccini'nin fikirleri Roma ve İngiltere'de, özellikle C. Monteverdi (1567-1643), Girolamo Fantini (1600-1675) ve Dario Castello (?-1658) tarafından da benimsenmiştir. [73]

Leonhard Lechner (1553-1606), Domenico Mazzocchi (1592-1665) ve Matthew Locke (1621-1677) eserlerinde crescendo veya diminuendo'yu belirtmiş olsalar da, 17. yüzyılda bu uygulama oldukça seyrek olmuştur. Giovanni Antonio Piani de (1678-1760) keman ve sürekli bas için yazmış oladuğu Op.1 sonata'larında *crescendo* ve *decrescendo* kullanmıştır. Ayrıca Jean-Philippe Rameau (1683-1764) alışılmışın dışında bir dramatik etki yaratmak için *crescendo* ve *decrescendo* işaretlerini < / > kullanmıştır. [74]

A. Corelli 2 keman ve sürekli bas için yazmış olduğu Op.2 (1685), Op.4 (1694) *oda sonatları* ve *Op.6 Concerto Grosso* eserlerinin yavaş ve hızlı bölümlerinin sonunda *piano* nüansını kullanmıştır. [75]

J.S. Bach (1685-1750) nüansları orkestra suite'lerinde ve uvertülerinde nadir olarak kullanmış, fakat Brandenburg Konçertoları'nda daha özgür ve daha fazla kullanmıştır. *Brandenburg Konçertoları* (BWV 1048) No.3'ün ilk bölümünde J.S. Bach, *forte* ve *piano*'yu enstrüman grupları arasındaki geçişi ortaya koymak ve önemli yapısal noktalardaki armonik değişimi vurgulamak için kullanmıştır.

Ardından gelen klasik dönemde (1750-1820) müzik anlayışı ve kompozisyon fikri değiştiğinden dolayı, nüans işaretleri yazılmaya başlanmıştır. *Crescendo* tipik bir klasik dönem nüansı olarak Mannheim okulunda kullanılmaya başlanmıştır. İtalyan nüansları Avrupa'da birçok yerde kullanılmış, Fransa'da ise hem Fransız, hem de İtalyan nüansları kullanılmıştır.

---

[73] Cyr, s.50.
[74] Cyr, s.52.
[75] Cyr, s.51.

1.1.5. BAROK DÖNEMDE TEMPO

Barok dönemde tempo terimleri tutarsız ve göreceli bir anlayışa sahip olmuş ve partisyonda net bir şekilde yazılmamıştır. Tempo terimlerinin anlamları, besteciden besteciye de değişmiştir.

Barok dönemde yazılan tempo işaretleri sadece müziğin çalınacağı hızı ifade etmemiş, müziğin modunu ve ruhunu belitmek gibi farklı amaçlara da hizmet etmiştir. Besteciler *Allegro* (neşeli), *Adagio* (rahat) veya *Grave* (ciddi) gibi zaman kelimelerini kullanarak, tempoyu belirtirken bir ruh hali de belirtmişlerdir. Müziğin ruhu olmadan, doğru tempo da uygun ifadeyi verilemeyeceğinden, kompozisyonun ruhunu belirlemek, hızını ayarlamaktan daha önemli olmuştur. Dans isimlerinin verildiği başlıklar ise, tutarsız bir şekilde kullanılmış, sadece kaba bir rehber olmuş ve bu nedenle tempo kelimeleri kadar güvenilir olmamıştır. [76]

Tempo ile performans yapılacak olan yerin akustiğinin uyumu çok önemlidir. Rezonanslı bir akustik, çok fazla üst üste binen sese neden olduğundan dolayı, tecrübeli bir sanatçı muhtemelen açıklığı korumak için hızlı tempoyu biraz yavaşlatma ihtiyacını hissedecektir. Öte yandan, kuru bir akustik ise, cevap verme eksikliğinin üstesinden gelme çabasıyla tempoyu hızlandırma hissi getirir.

Galileo Galilei ilk olarak, 16. yüzyıl sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında sarkaç içeren kavramları incelemiş ve keşfetmiştir. Rönesans döneminde *tactus* adındaki ritmik bir öğe kullanılmış,[77] fakat uzun bir süre tempo ölçümünün en eski yöntemi insan nabzı olmuştur. Barok dönemde teorisyenler halâ onu ölçme hızının en basit şekli olarak görmüşlerse de, birçok başka deneysel yöntem de tasarlanmıştır.

[76] Donington, 1977, s.77.
[77] Cyr, s.29-30.

Alman flütist, flüt yapımcısı ve Barok dönem bestecisi Johann Joachim Quantz (1697 – 1773), 1752 yılında yayınlanan *On Playing the Flute sf. 231* kitabında, ister yavaş, ister hızlı olsun bütün tempoları insan nabzı hızıyla ilişkilendirdiği kategorilerde sınıflandırmıştır; [78]

Allegro assai (Allegro di molto, Presto) Bir vuruş = 160
Allegro (Poco Allegro, Vivace) Bir vuruş = 120
Allegretto (Allegro ma non tanto, Allegro non troppo, Allegro non presto, Allegro moderato) Bir vuruş = 80
Adagio Cantabile (Arioso, Cantabile, Soave, Dolce, Poco Andante, Meastoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spiritoso) Bir vuruş = 40
Adagio assai (Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave) Bir vuruş = 20

1814 yılında, Amsterdam'da Dietrich Nikolaus Winkel mekanik müzikal kronometreyi icad etmiş ve ardından Johann Maelzel bir terazi ekleyerek metronom adını verip 1816 yılında "Maelzel's Metronome" adıyla üretmeye başlamıştır.

Barok dönemde zaman terimleri gibi ölçü birimleri de büyük tutarsızlıkla kullanılmış ve pratikte doğru bir tempo seçmede az da olsa yardımcı olmuşlardır. *"Barok müzik icra ederken, hızlı bölümleri düşünülenden yavaş, yavaş bölümleri ise düşünülenden hızlı çalmak iyi bir çalışma kuralı olmuştur."* [79]

[78] Robert Donington, *Baroque Music – Style and Performance a Handbook*, W.W. Norton & Company, New York – London 1982, s19.
[79] Donington, 1977, s.78.

1.1.5.1. ADAGIO

İtalyanca *ağır olarak* anlamındaki *Adagio*, kelimenin tam anlamıyla yavaş bir tempoyu belirtmek için kullanılmıştır. *Adagio* ve *Allegro* kelimeleri 17. yüzyıl enstrümantal müziklerinde sıklıkta kullanılmıştır. *Sonata* türündeki bir eserin, *Adagio, Largo* veya *Allegro* olmak üzere hepsi birbirinden farklı tempoda kısa bölümleri olabilir. [80]

Allegro bölümünden sonra gelen bir *Adagio* bölümü *hızlı olmayan* anlamında kullanılmıştır. 18. yüzyılda *Adagio* kelimesinin anlamı tempo göstermekten daha fazla olmuştur. Fransız stilinde *Adagio,* trilleri, vibratoları ve süslemeleri içermiş, İtalyan stilinde ise, küçük Fransız süslemelerine ek olarak, armoniyle uyumlu, geniş bir zerafeti ima etmiştir. [81] *Adagio* bölümü, A. Vivaldi'nin konçertolarında ve konçerto grossolarında AA+BB formunda kullanılmıştır.

1.1.5.2. ALLEGRO

İtalyanca *neşeli* anlamındaki Allegro, hızlı tempoyu ve neşeli modu belli etmek üzere kullanılmış olan bir tempo terimi olmuştur. Konçertonun tipik *Allegro* bölümü öncelikle G. Torelli tarafından kurulmuştur. Barok dönemin olgun konçerto biçimini gösteren tipik özelliklerden biri *hızlı – yavaş - hızlı* yani *Allegro – Adagio - Allegro* bölümlerinin sırasıyla çalınması olmuştur. Nadir de olsa bazen *Adagio* bölümü, ilk *Allegro* bölümünden önce kullanılmıştır. A. Vivaldi'nin 12 konçertodan oluşan Op.3 L'estro Armonico serisindeki No.1 ve No.7 ve A. Corelli'nin 12 konçerto grossodan oluşan Op.6 serisindeki No.4, No.5, No.6 ve No.12, *Adagio* bölümünün *Allegro* bölümünden önce geldiği eserlere örnek olarak verilebilir.

[80] Cyr, s.37.
[81] Cyr, s.38.

Klasik üç bölümlü konçertolarda genellikle son *Allegro* bölümü, ilk *Allegro* bölümünden biraz daha hızlı çalınmıştır. Bir *Allegro* bölümünde tipik olarak tonalite ve kadanslar; tonik, dominant, tonik, ilgili minör veya majör ton, subdominant veya dominant ve son olarak tonik sıralamasıyla olmuştur.

1.1.5.3. LARGO

İtalyanca *geniş* anlamındaki largo terimi, müzikteki hız derecelerinin en ağırını nitelemiştir. Bunun dışında *sonata* ve *sinfonia* (senfoni) gibi klasik formlarda da bölüm başlığı olarak yer almıştır. [82] H. Purcell'e göre ise (1683) *Largo, Adagio* ve *Grave*'den daha hızlı fakat yine de yavaş tempoda bir bölümdür. [83]

1.1.6. BAROK DÖNEMDE TONLAR – AKORT

Barok dönemde akort anlaşıyı ve standart akortlama perdesi ülkeden ülkeye önemli ölçüde çeşitlilik göstermiştir. Hatta aynı şehirde bile olsa, org tarafından çalınan kilise müziğinde farklı, opera ve diğer dindışı eserlerde farklılık göstermiştir. [84] Bu yüzden orkestra elemanları enstrümanlarını çalacakları yere göre farklı akord etmişler ve bu farklılık 20. yüzyıla kadar devam etmiştir.

Rönesans döneminde Almanya'da 415 Hz., Venedik'te ise yaklaşık olarak 466 Hz. olarak ayarlanmıştır. Barok dönemde Fransa'da 415 ile 380 Hz. arasında kullanılmış, standart akort ise ilk defa 435 Hz. olarak 1859 yılında Fransa'da açıklanmıştır. Aynı standart başka ülkeler tarafından da benimsenmiş fakat 1939 yılında 440 Hz. kabul edilene kadar uluslararası bir standart olmamıştır. [85]

[82] Say, s.317.
[83] Donington, 1982, s.15.
[84] Cyr, s.60.
[85] Cyr, s.59.

Almanya'da J.S. Bach döneminde ise iki ayrı akord seviyesi kullanılmıştır. Biri genellikle org ve bakır nefeslilerin yarım ses yukarı (465 Hz.) akord yaptığı *Chor-Ton (Choir Pitch / Kirchenton / Praetorius / Orgelton),* diğeri ise tahta nefesliler ve yaylı enstrümanların yarım ses aşağı (415 Hz.) akord yaptığı *Cammer-Ton'dur (Kammerton / Chamber Pitch).* Cammer-Ton, Chor-Ton'a göre bazen bir tam ses, bazen ise minör üçlüye kadar pes akortlanmıştır. Genellikle vokal müzik Chor-Ton ile, enstrümantal müzik ise Cammer-Ton ile çalınmıştır. [86]

Barok dönem müziği geleneğinde ana tondan çok uzaklaşılmadan, genellikle bir diyez veya bir bemol eklenip veya ilgili majör ve minor tonlara modülasyonlar yapılmıştır. Bunun sebebi rönesanstan beri süre gelen, majör 3'lü aralığının "iyi düzenlenmiş" (well-tempered) piyanoya göre daha küçük, dar bir aralığa sahip olmasından kaynaklanmıştır. Özellikle klavsen ve org gibi tuşlu enstrümanlar için geçerli olan bu problemden dolayı, eserler bütün tonlarda çalınamamıştır. Bu şekilde akordlanan enstrümanlar 3 bemol ve 3 diyezli tonlara kadar çalabilmiş ve genellikle besteciler de bu yüzden 3 bemol ve 3 diyezden fazla olan tonlarda eser bestelememişlerdir.

18. yüzyılda piyanonun icadı ve J.S. Bach'ın çembalosu ile bu problem ortadan kalkmış, J.S. Bach'tan sonra bütün tonlar kullanılmaya başlanmıştır. Eşit tampere sistemde majör üçlü aralığı doğal olandan önemli ölçüde büyüktür, beşli aralığı, tam beşliden biraz küçüktür, dörtlü aralıklar ise biraz büyüktür. Eşit tampere sistemde kromatik veya anarmonik notalar doğru ve eşit bir şekilde çalınır, mi # ve fa notaları arasında hiçbir fark yoktur. Donanım 17. yüzyılın başında yazılmaya başlanmıştır.

[86] https://www.baroque.org/baroque/whatis 12.06.2018

1.1.7. BAROK DÖNEM ENSTRÜMANTAL FORMLAR

Müzik tarihinde ilk defa Barok dönemde enstrümantal müzik, vokal müziğiyle başabaş sayılabilecek bir üretime sahip olmuştur. Enstrümantal formlarda yazılan yeni eserler, enstrüman yapılarının da gelişmesine yön vermiştir.

Fakat erken Barok dönem bestecileri yeni formlardan ziyade öncelikli olarak ifade ve üslupla ilgilenmişlerdir. Bu yüzden, rönesans döneminin madrigal, motet, canzona, ricercare ve bas varyasyonları gibi formları özellikle erken Barok dönemde de devam etmiştir. [87]

Barok dönemde *suite, sonata, ouverture, prelude, sinfonia* gibi enstürmantal türler gelişmiş ve ülkeden ülkeye farklılıklar göstermişlerdir. Ayrıca A. Corelli tarzındaki *konçerto grosso* ve *ripieno konçerto* gibi konçerto türleri ve *ouverture-suite* de bu dönemin en önemli enstrümantal formlarından olmuştur. J.S. Bach'in *ouvertur-suite'*leri, G.F. Handel'in *Water Music, Music for the Royal Fireworks* ve *Twelve Grand Concertos Op. 6* eserleri Barok dönem enstrümantal müzikler için ilk akla gelen örneklerdir.

1.1.7.1. SUITE İng. (SÜİT Tr. / ORDRE - SUIVRE Fr. / PARTITA Ger.)

Barok dönemin en önemli müzik türlerinden biri olan *suite*, Fransızca'da takip etmek anlamındaki *suivre* kelimesinden gelmektedir. Bu nedenle, belirli bir düzende birbirini takip eden bölümleri izah etmiştir. *Suite de danses, ordre, partita* veya *overture* olarak da isimlendirilmiştir.

14. ve 16. yüzyıllarda *pavan - galliard, passamezzo - saltarello* gibi danslar (ilki 2 zamanlı, ikincisi 3 zamanlı) arasından seçilen iki danstan oluşan *suite* türünde genellikle aynı melodik tema her dans için farklı tempo ve ritimlerde bestelenmiştir.

[87] Bukofzer, s. 351.

Fransız suite'i, aynı tonda çeşitli danslar içeren ve süslemelerle çalınan bir tür olmuştur. *Alman suite'i* ise *allemande (alemand), courante (kurant)* ve *sarabande (saraband)* olmak üzere üç temel dans içermiştir. Özellikle İngiltere ve Almanya'daki ilk örnekler bazen solo suite'lerde bu dans sıralamasını fazlaca kullanmıştır. Yapısı gereği içinde danslar barındırmasından dolayı, *oda sonatı* ile benzerlikler göstermiştir. Yapısını en standart hale getirmiş ülke, *suite* yerine *oda sonatı* (sonata da camera) olarak adlandıran İtalya olmuştur. Fransa ve Almanya dışında, dansların sırası ve seçimi daha az standart hale gelmiştir.

Barok dönemdeki solo suite'ler, Alman geleneğindeki bestecilerin ellerinde doruğa ulaşmış ve en çok klavsen veya lavta için bestelenmiştir. Barok dönem bestecisi Johann Jakob Froberger (1616 – 1667), bu klasik *suite* türünün öncülerinden olmuştur. 16. ve 17. yüzyıllarda Alman besteciler dans sayısını arttırarak üç veya dört dans içeren suite'ler bestelemişlerdir. Bu yapının erken dönemden bir örneği, Johann Hermann Schein (1586-1630) tarafından bestelenen, beş keman için *pavane, gaillarde, courante, allemande ve tripla* danslarını içeren beş dans suite'i, "Banchetto Musicale" dir (1617).

Fransa'da da eğilim genellikle aynı tonda 17 veya 18 danstan oluşan, klavsen veya lavta için solo suite'ler bestelemek olmuştur. Fransız besteciler yavaş yavaş dansları zarif kompozisyonlara dönüştürmüşler ve bu sayede bireysel danslar özgün müzikal özellikler geliştirmiştir. Genellikle Fransız besteciler eserlerine, François Couperin'in (1668 – 1733) *Ordre* eserinde (1713) olduğu gibi, hayali isimler vermişlerdir. 17. ve 18. yüzyıllarda *suite,* temel olarak dans müzikleri içeren, en önemli enstrümantal müzik türlerindendir.

18. yüzyılın başlarında, *suite* yapısında yer alan dört dans; *allemande, courante, sarabande* ve *gigue* * standart hale gelmiştir. Bu standart, Almanya'da, 17. yüzyılın sonlarında Froberger'in *courante* dansının önüne veya arkasına *gigue* dansı bestelemeye başlamasından sonra oturmuştur. Ayrıca daha sonra İngiliz ve Fransız besteciler, birçok *suite*'lerinde, *sarabande* ve *gigue* bölümleri arasına *menuet (menüet), gavotte (gavot), passepied* *, *rigaudon* *, bourrée ve air gibi bölümleri de ekleyerek yapısını genişletmişlerdir.

18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, *gavotte, bourré, menuet* ve *air* gibi danslar ve *prelude, ouverture, fantasia* ve *sinfonia* gibi başlangıç bölümleri de eklenmiştir. Solo *suite* türündeki dört temel dansın bu şekilde genişlemesine verilebilecek örnekler, J.S. Bach'ın *İngiliz suite'leri, Fransız suite'leri* ve partitaları olmuştur.

Ayrıca Almanya'da, modern dansları içeren yeni bir *suite* tipi de gelişmiştir. Klasik üç bölümlü Alman *suite* yapısına, bir ouverture eklenerek *"overture-suite"* bestelemek oldukça yaygın olmuştur. Fransız tarzında bir ouverture ile başlamasından dolayı bu tür *suite'*lere genellikle ouverture de denmiştir. G.P. Telemann, C. Graupner, J.S. Bach ve G.F. Handel bu yapıda eserler besteleyen önemli bestecilerdir. F. Couperin (1668 – 1733) daha sonraki *suite'*lerinde genellikle standart danslardan uzak durmuş ve tamamen hayali isimlerden oluşan bölümler bestelemiştir. Bu daha esnek yaklaşımın örnekleri arasında George Muffat'ın *Florilegium*'u (1695), J.S. Bach'ın orkestra için bestelemiş olduğu dört orkestra suite'i *BWV 1066–1069* (1739) ve G.F. Handel'in *Water Music* (1717) ve *Music for the Royal Fireworks* (1749) besteleri olmuştur.

* İtalya'da 4/4'lük allemande orta hızda, 3/4'lük courante daha hızlı tempoda, 3/4'lük sarabande ve 6/8'lik veya 12/8'lik gigue ise en hızlı tempodaki çalınmıştır.

* Passepied zayıf zamanla başlayan 3/8'lik veya 9/8'lik hemiola ritmik yapısında, Barok suite'lerinde kullanılan bir Fransız dansıdır. J.P. Rameau ve J.B. Lully bu formda eser yazan bestecilerdendir.

* Rigaudon 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan sebare (alla breve) ve eksik ölçüyle başlayan bir danstır. J.P Romeau, François Couperin, G.P. Telemann gibi bestecilerin suite'lerinde yer almıştır.

*Oda suite'*leri genel olarak iki soprano estrüman ve bir bas olmak üzere üç ses için yazılmış olsa da, bazen *orkestra suite'i*nden küçük ve *oda suite'*inden büyük gruplar için bestelenmiş olan *suite'*ler de yazılmıştır. Bu yüzden Barok dönem *orkestra suite'*i ve *oda suite'*i, form olarak birbirinden her zaman ayırdedilemezken, solo *suite*'ten belirgin şekilde ayrılmışlardır. [88]

16. yüyılın ilk yarısında İtalyan lavta bestecilerinin şekillendirdiği *suite* türünde yer alan dansların tekrarında daha değişik, süslemeli ve varyasyonlu yorumlanması istenmiş, bunun için "değişik biçimde" anlamındaki *alio modo* ibaresi eklenmiştir. [89] Bu doğaçlama anlayışı Barok dönem boyunca devam etmiştir.

1.1.7.2. PRELUDE İng. (PRELÜD Tr. / PRÄLUDIUM – PRÄLUDIEREN veya VORSPIEL Alm. / PRAELUDIUM - PRAEAMBULU Lat. / PRELUDER FR. / PRELUDIO İt.)

Prelude parçaları / bölümleri birbirine bağlayan veya eserin en başında çalınan kısa, tanıtıcı enstrümantal bölümdür. Barok dönemde uzun ve farklı bölümlerin öncesinde tanıtıcı görev üstlenmiş, romantik dönemde ise eserin bir parçası olmuştur. Genellikle küçük melodik motifler ve küçük ritimlerden meydana gelmiştir. Belirli bir formu olmadığı için *indefinite* (belirsiz) formlar başlığı altında yeralmaktadır.

Prelude Barok dönemden önce de, çalınacak olan eserin modunu veya tonunu dinleyiciye tanıtmak, dinleyicinin ilgisini çekmek için eserin öncesinde çalınan, doğaçlama tarzda bir bölüm olmuştur.

[88] http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0072.xml, 23.01.2019, 11:00
[89] Feridunoğlu, 2004, s.100.

Prelude ile ouverture yapı itibariyle neredeyse aynıdır. Fakat ouverture özellikle sadece opera ve oratoryoların başında çalınmıştır. Prelude ve ouverture'ü ayıran bir diğer özellik ise, Barok dönemde prelude doğaçlama olarak yazılmış veya hiç yazılmamıştır. Lavta veya klavsen için yazıldığında ise ölçüsüz "prelude non mesure", yani sadece birlik notalarla yazılmıştır.

Prelude ister doğaçlama, ister yazılmış bir eser olsun, genellikle tuşlu bir enstrüman tarafından solo olarak çalınmıştır. Rönesans döneminde parçalar arasında doğaçlama olarak uygulanması, erken Barok dönemde de devam etmiştir. Barok dönemde prelude, doğaçlamayı ve uzun bir bölümden önceki tanıtıcı bölümü ifade etmeye başlamıştır.

J.S. Bach'ın prelude'lerinin ilk kesitleri (A) biraz karışık, yoğun yapıda ve maestoso temposunda olduğu gibi yavaş, görkemli ve heybetli olmuştur. İkinci kesitleri ise genellikle fugue'e benzemiş veya doğrudan fugue yapısında olmuştur. Prelude İtalyan ekolünde genellikle tek kesitken (A), Fransız ekolünde suite'ten önce çalınan prelude, üç kesitten (A-B-A) (yavaş - fugue - yavaş) oluşmaktadır. Prelude genellikle İtalya'da, özellikle A. Corelli'nin eserlerinde *Adagio* temposunda veya bazen daha hızlı çalınmıştır.

1.1.7.3. OUVERTURE Fr. (UVERTÜR Tr. / OVERTURE İng. – İt. / OUVERTÜRE Alm.)

Operaların başında veya enstrümantal suite'lerden önce çalınan enstrümantal müzik, açılış müziği olan ouverture (uvertür), Fransızca *açılış / başlangıç* anlamına gelen *ouverture* kelimesinden gelmiştir. Prelude gibi belirsiz formlardandır.

Ardından gelecek olan esere hazırlayıcı nitelikte olan ouverture, yapı itibariyle prelude ile neredeyse aynıdır. Fakat ouverture, bazen prelude yerine bazen de prelude'den önce, genellikle opera ve oratoryoların başında çalınmıştır.

Barok dönem bestecileri, ouverture'leri eserin çalınacağı gün veya bir önceki gün bestelemiş, eğer vakti yoksa başka bir operanın ouverture'ünü yeniden düzenlemiştir. Ouverture kelimesi kullanılmadan, operaların başında yazılan bu enstrümantal bölüme sinfonia denmiş ve "Sinfonia avanti l'opera" yani *operadan önceki sinfonia* olarak belirtilmiştir. * Ouverture zamanla ardından gelecek olan eseri tanıtmak yerine, başlı başına bir konser parçası olmuştur.

Konçerto türünün atası olarak nitelendirebileceğimiz İtalyan ouverture'ünde bölümler *hızlı - yavaş - hızlı* olarak sıralanmıştır. Bu formda ilk eser besteleyen kişi Alessandro Scarlatti (1660-1725) olmuştur. İtalya'dan sonra Fransa'da yayılan opera formu için, J.B. Lully kendine özgü bir stil yaratarak, İtalyan ouverture'ü yerine, Fransız ouverture'ünü kullanmıştır. [90] Fransız ouverture'ü, noktalı ritmik yapıdan oluşan ağırbaşlı birinci bölüm ve kontrapuntal yazıda hızlı ikinci bölümden oluşan bir form olmuştur. G.F. Handel'in *Messiah* eseri için bestelediği ouverture, Fransız ouverture'ünün en bilinen örneklerindendir. [91]

1.1.7.4. SONATA İt. (SONAT Tr. / SONARE Lat.)

İtalyanca *ses / çalmak* anlamına gelen *suonare* kelimesinin *sonata* kelimesine dönüşmesinden adını alan *sonata* türü, rönesans döneminin sonlarında *Musica per suonare* yani *çalmak için müzik* teriminden türemiştir.

"Sonata İtalya'da 17. yüzyılın başlarında, canzona ve suit formlarının birleşmesiyle ortaya çıkmış bir türdür." [92] Barok dönemin başında sonata türü tek bölümken, zamanla dansların eklenmesiyle form yapısı değişmiştir.

---

* "Operadan önceki sinfonia" anlamında kullanılmıştır. ; Stephen C. Fisher, The New Grove Dictionary of Opera, *Sinfonia avanti l'opera,* Volume Grove Music Online 2001 ; https://oxfordindex.oup.com/oi/viewindexcard/10.1093$002fgmo$002f9781561592630.article.O002900 , 13.10.2018, 21.40

[90] Feridunoğlu, 2005, s.17.

[91] Say, s.207.

[92] Andre Hodeir, Çev. İlhan Usmanbaş, *Müzikte Türler ve Biçimler*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s.85.

17. yüzyılın ikinci yarısında *kilise sonatı* anlamındaki *sonata da chiesa* ve *oda sonatı* anlamındaki *sonata da camera* olmak üzere iki yeni tür ortaya çıkmıştır.

Kilise sonatlarının *yavaş – hızlı – yavaş – hızlı* bölümlerinde hızlı bölümler fugue, yavaş bölümler ise stil olarak şarkı söyler gibi yani *cantabile* olarak bestelenmiştir. Oda sonatları ise genellikle *allemande, courante, sarabande* ve *gigue* danslarını sıralayarak bestelenmiştir. Barok dönem sonata yapısında yer alan danslar, *rondeau* * dışında, AA+BB yani ritornello yapısında bestelenmiştir.

Sonata besteyen ilk kişi Domenico Scarlatti (1685-1757) olmuştur. Sonat kelimesini, o tarihte D. Scarlatti dışında kimse, bugünkü anlamında uygulanabilecek nitelikte kullanmamıştır. [93]

Sonata, solo ve trio olmak üzere ayrı başlıklar altında bestelenmiştir. Solo sonata sürekli bas ve genellikle keman, viyol, viola da gamba, flüt veya obua gibi tek bir solo enstrüman için, trio sonata ise genellikle iki solo keman ve sürekli bas için yazılmıştır.

Barok dönem konçerto grosso türü de sonata türünden gelmiştir fakat birebir aynı yapıda olmamışlardır. A. Corelli döneminde *suite* ve *sonata* türleri birbirlerine çok benzer yapıda olmuş ve A. Corelli'nin konçerto grossoları *kilise* ve *oda sonatlarına* dayanmıştır. A. Corelli yazmış olduğu 12 adet konçerto grosso, trio sonata türüne zarif bir çekicilik, denge ve stil olgunluğu açısından belirgin bir ilerleme katmıştır. [94] İlerleyen dönemlerde J.S. Bach, klavsen için sonata yapısındaki *Concerto nach Italienischem Gusto* (BWV 971) adlı *İtalyan Konçertosu'*nu bestelemiştir.

* 2 veya 3 zamanlı olabilen, küçük bir dans formu olan rondeau, A+B+A+C+A+D+A yapısından dolayı diğer danslardan farklıdır.

[93] Maitland, s.164.

[94] Maitland, s.353.

1.1.7.5. SINFONIA İt. – Lat. (SENFONİ Tr. / SYMPHONIE Fr. / SYMPHONY İng. / SINFONIE Alm.)

Rönesans döneminin sonlarına dayanan bu terim Latince *birlikte duyulan sesler, birlikte çalınan enstrümanlar* anlamına gelen *sinfonia* kelimesinden gelmiştir. Erken Barok dönemde, operalardan önce çalınan *ouverture* bölümüne de sinfonia ismi verilmiştir. Sinfonia'nın günümüzdeki anlamı, tahta ve bakır nefeslilerin de eklenmiş olduğu yaylı büyük orkestradır.

1.1.7.6. CONCERTO İt. - İng. - Fr. (KONÇERTO Tr. / KONZERT Alm.)

Latince *yan yana mücadele / yarış* anlamına gelen *certare* kelimesinden türeyen *concertare* kelimesinden gelmiştir. [95] Konçerto türü aslında geç Barok dönemde öne çıkmış olmasına rağmen, oluşumundaki bazı önemli elementlerin temeli daha erken dönemde atılmıştır.

Konçerto tarzında tutti - solo kontrast, özellikle G. Gabrieli'nin (1557-1612) ve Venedik okulunun *canon* eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Daha sonra A. Stradella, operalarında, oratoryolarında ve konçerto ile konçerto grosso türü arasında yazmış olduğu "Sinfonie a più Strument" ismindeki 6 eserinde *ripieno* ve *konçertino* partilerinin zıtlığını açıkça ortaya koymuştur.

"1680 ve 1690 yıllarında orkestranın gelişimiyle beraber konçerto yeni bir tür olarak ortaya çıkmış ve daha sonra Barok orkestra müziğinin en önemli türlerinden biri haline gelmiştir." [96] 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan konçerto türü, 18. yüzyılın başlarından itibaren Barok dönem müziğinin en önemli orkestral formu olmuştur.

---

[95] Donald Francis Tovey, *The Forms of Music,* A Meridian Book, New York 1956, s.14.
[96] İlke Boran & Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Küresel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.111.

Konçerto türünün gelişmesindeki ilk adımlar ve orkestral konçertonun kökleri, her ikisi de 1666 yılında Bologna'da kurulan *"Accademia dei Filarmonici*" ile bağlantılı olan A. Corelli ve G. Torelli tarafından atılmıştır. Bologna'da G. Torelli'nin trompet konçertoları ve solo konçertoları (Op. 6 ve Op. 8), Roma'da ise A. Corelli'nin konçerto grossoları önemli adımlar olmuştur.

Aslında Bologna okuluna sadece orada aldığı müzik eğitimi sayesinde yakın olan A. Corelli, esas üretimlerini Roma'da gerçekleştirmiştir. Bologna okulunun erken dönemdeki geleneklerine ve kontrpuantal yazım tekniğine yakından bağlı olmasına rağmen enstrümantal müzikte tonaliteye çok hakim eserler bestelemiştir. A. Corelli'nin bestelemiş olduğu 12 konçerto grosso, konçerto literatürüne girmiş ve bu besteleri, müzikte geç Barok dönemi başlatmıştır. [97]

Ancak Barok orkestra konçertosunun gerçekten doğduğu ve büyüdüğü yer Venedik'tir. Ve bu başarıya büyük ölçüde iki çağdaş besteci T. Albinoni ve A. Vivaldi'nin eserleriyle ulaşılmıştır. [98]

16. yüzyılın sonlarından itibaren konçerto, seslerin enstrümanlarla herhangi bir şekilde birleşmesine dayanabilecek her yerde kullanılan bir terim olmuştur. Ayrıca bir enstrüman topluluğu ve orkestra anlamına da gelmiştir. Ayrıca terimin doğasında, G. Gabrieli ve çağdaşlarının iki veya daha fazla koro için bestelediği büyük eserlerde olduğu gibi, bir solo grup ile tutti arasındaki zıtlık kavramı bulunmaktadır. 17. yüzyılın sonlarına ait bazı enstrümantal eserler, 18. yüzyılın konçertosunun özelliklerinin çoğuna sahip olmuş, ancak çoğu bu ismi taşımamıştır. Konçerto terimi 18. yüzyıldan itibaren, bir veya daha fazla solist ve orkestra için yazılmış olan eserleri anlatmakta kullanılmış, yüzlerce konçerto örneği 18. yüzyılın başında bestelenmiştir.

[97] Bukofzer, s. 222.
[98] George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington 2004, s.466-467.

Konçerto terimi, sonata terimi gibi, farklı zamanlarda farklı anlamlara gelmiştir. [99] Konçerto kelimesinin kökeni olan fikir, formu ne olursa olsun, müzik yapmak için bir araya gelme fikridir. Günümüzde konçerto kelimesinden ayrılmaz bir anlam olan *kendini gösterme* anlayışının kabul edilmesi zaman almıştır. [100]

Orkestral konçerto, geç Barok dönem müziğini olağanüstü derecede canlandırıcı bir etken olmuş ve tüm Avrupa'nın dikkatini çekmiştir. Konçerto, yeni müzik formları, stilleri ve dokuları sunduğundan dolayı, 1720'ler ve 1730'larda enstrümantal repertuarın önemli bir bölümünü yeniden şekillendirmiştir. Konçertolarda yazılmış olan üslup ve teknik talepleri, orkestra sesi kavramını ve orkestra performansının doğasını etkilemiştir.

Müzikal form tarihinde konçertonun yapısı oldukça önemli olmuştur. Konçertoların neredeyse hepsinde solo enstrüman veya enstrümanların çaldığı, ana temadan ayrı olarak düşünülecek temaları olmuştur. [101]

A. Corelli'nin konçerto grossoları *kilise* ve *oda sonatlarına* dayanmıştır. G. Torelli, Giulio Taglietti, Evaristo Abaco ve G.F. Handel'in orkestral konçertolarında tutti-solo kontrastı, konçerto tarzı ve aynı zamanda ritornello formunu kullanmışlardır. A. Vivaldi, T. Albinoni ve J.S. Bach da konçertolarında, bu üç özelliği tam bir uyum içinde birleştirmişlerdir. Böylece formun gelişiminin zirvesine ulaşılmıştır. Gelişimdeki belirleyici faktör, bu yapıdaki bu konçerto türü olmuştur. Bu nedenle, sadece kontrast gruplarını kullanmış olmalarından dolayı, A. Stradella'nın konçerto grossoları ve G. Gabrieli'nin canzona'ları konçerto olarak kabul edilmemiştir. [102]

[99] Schulenberg, 2001, s.292.
[100] Maitland, s.161.
[101] Maitland, 1931, s.162.
[102] Bukofzer, s.363.

1.2. STİLLERİNE GÖRE KONÇERTO TÜRLERİ

Konçerto kelimesi, İtalyanca *birlikte çalmak* anlamına gelen *concertare* kelimesinden gelmiştir. Konçerto, bir veya birden fazla solistin virtüözitesini ve müzikal yeteneklerini dinleyiciye sunmak amacıyla bestelenen müzik türlerinin genel adıdır. İlk olarak erken Barok dönemde ortaya çıkmış ve klasik döneme kadar gelişimini devam ettirmiştir. Barok dönem konçerto türünün tipik özellikleri; bölüm sıralaması, ritornello yapısı, konçertino ve ripieno partilerinin diyaloğu ve solistlerin virtüözitelerini göstermeleri olmuştur.

17. yüzyılın başlarından ortalarına kadar *konçerto* terimi vokal ve enstrümantal müzik de dahil olmak üzere birçok müzik türü için kullanılmıştır. Bununla birlikte, 17. yüzyılın sonlarında besteciler, topluluk içinde, solist / solistler ve beraberindeki büyük grubun etkileşimini içeren çok bölümlü enstrümantal eserleri anlatmak için *konçerto* teriminin kullanım alanını daraltmışlardır. Solo konçertolar, *ripieno* adı verilen ve eşlik eden büyük grup tarafından desteklenen tek bir solistten oluşurken, konçerto grossolar *ripieno* grubu tarafından desteklenen ve *konçertino* adı verilen solistler grubundan oluşmaktadır.[103]

Barok konçertosunun bölümleri genellikle *hızlı – yavaş – hızlı* (Allegro - Adagio - Allegro) sıralamasında olmuştur. *Allegro* bölümü, en kabul görmüş formunu G. Torelli (1658-1709) tarafından almıştır.

Solo enstrüman ve orkestranın bulunduğu *solo konçerto* türünde genellikle ilk bölümün sonunda, solistin doğaçlama yaparak virtüözlüğünü ön plana çıkardığı bir kadans bulunmaktadır. Barok dönemde kadanslar doğaçlama çalınırken, daha sonra kadanslar yazılmış bir örnekten yola çıkarak çalınmıştır.

[103] https://study.com/academy/lesson/concerto-grosso-definition-form-movements.html, 06.09.2018, 13:00

Konçerto türü, tekrarlar ve ton ilişkilerinin kuralları ile örülmüş bir yapıya sahiptir. Ripieno ve konçertino gruplarının melodiyi sırayla çalmalarına ritornello denmiştir. Genellikle dans formunda bestelenen bölümler ritornello yapısında yazılmıştır. Bu yapı Barok dönem konçertolarının ilk ve son bölümlerinde kullanılmıştır. Bu form *rondeau* formuna çok benzer fakat ilk ve son ritornello hariç diğerleri farklı tonlardan yazılmıştır, bu özelliğiyle *rondeau*'dan ayrılmıştır.

Sonata gibi konçerto türü de G. Torelli, A. Corelli, T. Albinoni, ve A. Vivaldi gibi bestecilerin eserleriyle İtalya'da doğmuştur. 18. yüzyılın başında, Roma ve Venedik İtalyan enstrümantal müziğinin önemli iki merkezi olmuştur. Roma tarzı konçerto grossonun doruk noktasını A. Corelli'nin Op. 6 serisi ile, Venedik tarzı ise A. Vivaldi'nin heyecan verici Op. 3 serisi ile sembolize edilmiştir. İtalyan konçertosu kavramı, tüm ulusların bestecilerini ve dinleyicilerini çeken, Barok müziğin belirleyici türlerinden biri haline gelmiştir. 1715'ten itibaren Avrupa'nın çoğu ülkesi, özellikle Almanya, İtalyan enstrümantal müziği ile çalkalanmıştır. G.F. Handel ve J.S. Bach da konçerto türünde birçok eser bestelemişlerdir. Konçerto, Barok dönemin en temel özellikleri olan sürekli bas, süslü melodi, majör - minör ekseninde bir tonaliteyi barındıran enstrümantal müzik formu olmuştur.

Bir tür olarak, yüzyıl boyunca müzikal tarzdaki en büyük değişikliklere adapte edilen konçerto, bu formun en önemli temsilcisi olan A. Vivaldi'in ilk eserlerinden itibaren, daha sonraki senfonik konçertonun temelini oluşturmuştur.

1.2.1. CONCERTO GROSSO (KONÇERTO GROSSO Tr.)

İtalyanca, *concerto grosso* (*konçerto grosso),* çoğulu *concerti grossi* olarak isimlendirilen bu tür, Barok dönemin en önemli orkestral türü olmuştur. Müzikal malzemenin, küçük bir solist grubu ve bütün orkestra arasında kontrastlı bir anlatım ile bestelendiği enstrümantal bir türdür.

Solistler grubunda çoğunlukla, o dönem yaygın olarak kullanılan *trio sonata* enstrümanlarından iki keman ve çelloya, sürekli bas desteği için klavsen eklenmiştir. Ripieno grubunda ise yaylı enstrümanlar, tahta ve bakır nefesliler ve onları destekleyen bir sürekli bas enstrümanı yer almıştır.

A. Corelli'nin *"Concerti Grossi con duoi violini e violoncello di concertino obligati e duoi altri violini, viola e basso di concerto grossi ad arbitrio che si potranno radoppiare" (küçük toplulukta iki keman ve çello için, büyük toplulukta isteğe bağlı olarak iki katına çıkarılabilecek iki keman, viyola ve bas için yazılmış konçerto grossolar)* başlıklı Op. 6 (1714) eseri ve G. Torelli, A. Vivaldi, G.F. Handel ve J.S. Bach'ın konçerto grossoları da, bu formun önemli örneklerindendir. [104] [105]

1.2.2. SOLO KONÇERTO

Konçerto grossonun ardından, tek bir solo enstrümana orkestranın eşlik ettiği solo konçerto türü çok kullanılmıştır. Solo konçerto türünde solist ve orkestra, zıtlıkla diyalog halindedir. Geleneksel bir solo konçerto, tıpkı koncerto grosso türü gibi *Allegro-Adagio-Allegro* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü bölümler solistin teknik becerilerini, ikinci bölüm ise duygulu dünyasını göstermesine izin vermiştir. Solo konçerto uzun bir süre sadece keman için yazılmış, daha sonra 18. yüzyıl başlarından itibaren diğer enstrümanlara da yazılmaya başlanmıştır. G. Torelli'nin trompet ve yaylılar için yazmış olduğu *sonata* ve *sinfonia* olarak isimlendirdiği bir çok eseri, solo konçerto türünün ilk örnekler olmuştur. [106]

[104] Buelow, 2004, s.127.
[105] John Walter Hill, *Baroque Music, Music in Western Europe 1580-1750*, W.W. Norton & Company, Inc., New York 2005, s.344.
[106] Buelow, 2004, s.466-467.

1.2.3. CONCERTINO (KONÇERTİNO)

İlk olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan, Barok döneme ait olmayan bir form olan *konçertino*, solo konçertoya göre daha serbest ve kısa bir türdür. Genellikle sadece bir bölümden meydana gelmiş ve orkestra yerine eşlik eden birkaç enstrüman için yazılmıştır. Genellikle Barok trio sonata'larını oluşturan iki keman ve sürekli bas için bestelenmiştir. Carl Maria von Weber'in Op.26 ve Op.45 konçertinoları ve Dmitri Shostakovich'in Op. 94 konçertinosu, bu türe örnek olarak verilebilir.

Ayrıca konçertino terimi, konçerto grosso türündeki solist grubu için de kullanılmıştır.

1.2.4. RİPİENO KONÇERTO

Ripieno partileri için yazılan, solo kısmı olmayan ve solo konçertodan daha zayıf bir yapısı olan bir türdür. *Sonata* ve *sinfonia* olmak üzere iki yapıda ripieno konçerto bestelenmiştir. *Sonata* yapısında *yavaş - hızlı - yavaş - hızlı* olmak üzere 4 bölüm, *sinfonia* yapısında ise *hızlı - yavaş - hızlı olmak* üzere 3 bölüm bulunmaktadır.

Önceleri küçük bir yaylı orkestra ve sürekli bas için bestelenirken, zamanla tahta nefeslileri de bünyesinde barındıran bir topluluk olmuştur. Ripieno konçerto, *concerto a quattro* veya *concerto a cinque* olarak da isimlendirilmiştir. [107] Ripieno konçerto türüne örnek olarak G. Torelli'nin 6 ripieno konçertodan oluşan *Op.5*'i *(1692)*, A. Vivaldi'nin *Concerti* başlıklı eserleri ve 20. yüzyılda ise Bela Bartok'un *Concerto for Orchestra* (1943) eseri örnek verilebilir.

[107] http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUmlwaWVub19jb25jZXJ0bw, 20.12.2018, 10:00

İKİNCİ BÖLÜM
KONÇERTO GROSSO

Konçerto grosso türü, Barok dönemin en çok kullanılan orkestra müziği olmuştur. Temel özelliği, *soli, concertino* ya da *principale* denen küçük bir solist grubuyla, *tutti, concerto grosso* ya da *ripieno* olarak isimlendirilen büyük orkestranın karşı karşıya gelmesidir. İtalyanca *içi dolu* anlamındaki *ripieno* kelimesinden gelen ripieno grubu, kelimenin tam anlamıyla temel dokuyu doldururken, İtalyanca *esas* anlamındaki *principale* kelimesinden gelen principale grubu ise eser boyunca durmadan çalarak virtüözitelerini göstermektedir. Fakat oldukça az da olsa, konçertino grubunun olmadığı konçerto grossolar da bestelenmiştir. G.F. Handel'in Op. 6 No. 7 - HWV 325, si bemol Majör Konçerto Grosso'su bu istisnai yapıya örnek olarak verilebilir.

Solistler grubu ile orkestranın diyaloğu üzerine kurulmuş olan bu türde, orkestra ve solistler sürekli bir kontrast ve çekişme içindedir. Sürekli bas ise hem orkestra, hem de solistlerle uyumlu bir eşlikle diyalog halindedir. Barok eserlerin diğer örneklerinde de olduğu gibi sürekli bas, eserin armonik yapısının çatısını oluşturur. Konçertino ve ripieno arasındaki düalite, karşılıklı şarkı söyleme ve eşlik etme arasındaki ilişki ile tanımlanabilir. [1]

[1] Giulio Confalonieri, *Storia della Musica*, Edizioni academia, Italy, 1975, s. 322.

2.1. KONÇERTO GROSSO'NUN TARİHÇESİ

Konçerto grosso terimi, 17. yüzyılın ortasından itibaren bir eserde büyük enstrüman topluluğuna, küçük bir solo enstrüman grubunun zıt olarak uygulanmasını anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır.

G. Gabrieli iki veya daha fazla koro için bestelediği çalışmalarda, koronun içinde solo şarkıcılar veya solo enstrümanlar kullanmıştır. "Coro favorite" denilen bu uygulama, konçerto grosso prensibinin o dönemde benimsenmiş olduğunu göstermektedir. [2] Aynı fikir, 16. ve 17. yüzyılın enstrümantal müzik formu olan *canzona*'da da görülmüştür.

Birbirinden farklı büyüklükte iki ayrı gruba müzik yazarak, konçerto grosso türünü bilinçli olarak kullanan ilk besteci ise Antonio Alessandro Boncompagno Stradella olmuştur. [3] A. Stradealla *Lo Schiavo Liberato* (1674) eserinde, *San Giovanni Battista* (1675) oratoryosunda, diğer vokal eseslerinde ve sadece enstrümanlar için *(Sinfonie a piu instrumenti)* yazmış olduğu *Sonata di Viole* eserinde, soli ve tutti grupların kontrastlığını çok iyi bir teknikle göstermiş ve konçerto grosso prensiplerinin ilk örneklerini bestelemiştir. Bestecilerin genellikle sürekli bas partisini yazmayarak doğaçlamaya bıraktıkları bir dönemde, A. Stradella ripieno grubunun tam olarak ne çalacağını dikkatle belirten ilk bestecilerden olmuştur. 17. yüzyılın sonunda, enstrümantal müziğin odağı Kuzey İtalya'dan, A. Stradella'nın 1677'ye kadar çalıştığı Roma'ya geçmiş, ve burada A. Stradella ve A. Corelli'nin teknikleri, hem İtalya'da hem de diğer ülkelerde etkili olmaya başlamıştır. Konçerto grosso türü Almanya'da ilk olarak Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) tarafından tanıtılmıştır. [4]

[2] Gerald Abraham, *Concert Music 1630-1750*, Oxford University Press, Oxford 1986, s.215.
[3] Nicholas Anderson, *Baroque Music from Monteverdi to Handel*, Thames and Hudson Inc., New York 1994, s. 95.
[4] Tovey, s.44.

A. Corelli'nin Kuzey İtalya'dayken A. Stradella'nın çalışmalarından etkilenmiş olduğu ve daha sonra genç G. Muffat'ın (1653-1704) iz bıraktığı Roma'da bağımsız olarak bu formu olarak geliştirmiş olduğu düşünülmektedir. A. Stradella 1682 yılında öldüğünde, G. Muffat'ın 5 sonata'dan oluşan eseri *Armonico Tributo* yayınlanmıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında konçerto grosso ilkesinin yaygın etkisine diğer bir örnek ise, Domenico Freschi (1634-1710) tarafından bestelenen, konçertino partisinde iki kornet ve bir fagotun bulunduğu *Miracolo del Mago* (1680) oratoryosundaki *Sinfonia Terribile* bölümüdür. Aynı zamanda Paris'teki J.B. Lully dans bölümünün orta kısmında, iki obua ve bir fagottan oluşan üçlüyü, yaylı grubuna zıtlık oluşturarak kullanmıştır. [5]

Konçerto grosso terimi ise ilk defa Giovanni Lorenzo Gregori tarafından, 1698 yılında Lucca'da basılan ve 10 konçerto grossodan oluşan Op.2 *Concerti Grossi* serisi için kullanılmıştır.

Konçerto grosso türünde eser besteleyen ve A. Vivaldi dahil birçok önemli besteciye esin kaynağı olan besteci ise A. Corelli'dir. A. Corelli'nin bestelemiş olduğu Op. 6'daki 12 konçerto grosso, ölümünden sonra 1714'e kadar yayınlanmamıştır. A. Corelli'nin konçerto grossoları daha geç yayınlanmasına rağmen, A. Stradella'ya yakın zamanlarda bestelediği düşünülmektedir.

A. Corelli'nin ardından Barok dönem sonuna doğru konçertonun gelişimi A. Vivaldi gibi Venedik'li bestecilerin eserlerinde zirveye ulaşmıştır. [6] Ardından Almanya'da gelişmeye devam etmiş, Fransız ve İngiliz çevreler ise, katkıda bulunduklarından daha fazla ilgilenmişlerdir. Almanya'da G.F. Handel'in *Op. 6 Twelve Concerto Grosso* eseriyle ve J.S. Bach'ın *Brandenburg Konçertoları* ile en yüksek noktasına ulaşan form, 18. yüzyılın ortalarından itibaren yerini *solo konçerto* ve *sinfonia concertante* formlarına bırakmış ve daha sonra 20. yüzyıla kadar konçerto grosso türünde eser örneklerine pek rastlanmamıştır.

---

[5] Gerald Abraham, *Concert Music 1630-1750*, Oxford University Press, Oxford, 1986, s.216.
[6] George J. Buelow, *Music, and Society in the Late Baroque Era, The Late Baroque Era*, Prentice Hall, New Jersey 1993, s. 25.

Konçerto grosso türü, Barok dönemdeki önemini Barok dönemden sonra kaybetmiştir. [7] Klasik dönem boyunca hem *sinfonia* hem de konçerto daha kesin anlamlar kazanmış ve konçerto grosso tamamen ortadan kalkmıştır. 18. yüzyılın son yıllarında Mannheim okulunun bestecilerinden J.C. Bach, Paris'te *sinfonia* konserleri düzenlemiş ve ardından W.A. Mozart da *sinfonia* konserleri için yeni eserler bestelemiştir. W.A. Mozart, keman, viyola ve orkestra için *"K364 Sinfonia Concertante"* ve 4 nefesli enstrüman, obua, klarnet, korno, fagot ve orkestra için *"K297b Sinfonia Concertante"* ve J. Haydn obua, fagot, keman, çello ve orkestra için *"Hob. I/105 Sinfonia Concertante"* eserlerini bestelemiştir.

Sinfonia konçertant, (sinfonia concertante it. / symphonie concertante ing.) bir grup solisti orkestrayla zıt kılan, genellikle iki veya daha fazla solo enstrümanın bulunduğu birkaç bölümden oluşan orkestra eseridir. Sinfonia konçertant, solistlerin fark edilmeden topluluğun bir parçası olarak, öne çıkmadığı bir sinfonia'dır. Barok dönem konçerto grosso türünden sonra, klasik dönemde müzikal bir tür olarak ortaya çıkmış ve romantik döneminin ikili (double concertant) ve üçlü (triple konzert) konçertolarının atası olmuştur. [8]

Daha sonra L.V. Beethoven, keman, çello ve piyano için do majör tonunda *Triple Concerto* bestelemiştir. Romantik dönemde ise nadir olmakla beraber ikili konçerto türü bestelenmeye devam etmiştir. Felix Mendelssohn'un keman ve piyano için yazmış olduğu re minör tonunda *Double Concerto*'su ve J. Brahms'ın keman ve çello için yazmış olduğu la minör tonunda *Double Concerto*'su romantik dönem örneklerindendir. Barok konçerto grossoları günümüz solo konçerto türünden ziyade sinfonia türünün öncüleri olmuşlardır. [9]

[7] Borroff, s. 119.
[8] http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2luZm9uaWFfY29uY2VydGFudGU , 01.04.2019, 8:30
[9] Maitland, s.162

20. yüzyıldan itibaren Igor Stravinsky, Ernest Bloch, Ralph Vaughan Williams, Bohuslav Martinů, Malcolm Williamson, Henry Cowell, Alfred Schnittke, William Bolcom,Heitor Villa-Lobos, Andrei Eshpai, Eino Tamberg, Krzysztof Penderecki, Jean Françaix ve Philip Glass gibi besteciler tarafından konçerto grosso türünde yeni eserler yazılmaya başlanmıştır.

2.2. KONÇERTO GROSSO'NUN BÖLÜMLERİ

Konçerto grosso türünün bölümlerinde kullanılan iki yapı olmuştur. Bunlardan biri, bölümlerin tempo terimleri ile belirtildiği kilise sonatlarına, diğeri ise bölümlerin danslarla belirtildiği oda sonatlarına dayanmıştır.

Konçerto grosso türünde eserlerin yoğun olarak üretildiği Roma'da yetişen ünlü besteci A. Corelli'ye göre bu iki yapıdan hangisinin çalınacağı, nerede çalındığına bağlı olmuştur.

Konçerto grosso türünün kesin olarak kabul edilmiş bir yapısı olmasa da, erken Barok dönem konçerto grosso türü, *suite* veya *sonata* form yapısından doğmuştur. Fransız'lar dansların yer aldığı forma *suite* derken, İtalyan'lar *sonata* demişlerdir. İlk dönem konçerto grosso örneklerine *kilise konçertosu* ve *oda konçertosu* gibi, genellikle çalındıkları yeri yansıtan başlıklar konulmuştur. Aralarında çok büyük farklar olmamakla birlikte, kilise sonatının bölümleri tempo terimleriyle, oda sonatının bölümleri ise *prelude, allemande, courante, gavotte, sarabande ve gigue* gibi danslarla isimlendirilmiştir. [10] Oda sonatlarındaki hızlı bölümler ve danslar AA+BB formunda yani ritornello yapısında bestelenirken, k*ilise sonatlarında* ise ritornello yapısı yoktur, hatta bazı *kilise sonatları* baştan sonra kadar sadece bir temadan oluşmuştur. Konçertodan önce, *sinfonia* ve *sonata* da yaylı orkestra ile bir ya da iki trompetin solist olarak kullanıldığı türler olmuşlardır.

[10] Confalonieri, s. 327.

Önceleri dört bölümlü *yavaş – hızlı – yavaş – hızlı* sonata yapısını takip etmiş fakat zamanla bölüm sayıları değişmiştir. A. Corelli'nin eserlerinde bölüm sayısı arttıysa da, G. Torelli ve A. Vivaldi gibi solo konçertoya yakınlık duyan bazı besteciler, *hızlı - yavaş - hızlı* yapısındaki üç bölümlü kalıbı benimsemişlerdir.

Her ana bölüm ripieno partilerinin çaldığı tema ile başlar ve yine ripieno partilerinin çaldığı tema ile biter. Bu durumdan dolayı toplamda tek sayı olarak çalınan ripieno temalarının ilki ve sonuncusu ana tondadır. Son gelen ripieno teması diğerlerinden hızlı çalınır. Bunlar dışındaki konçertino veya ripieno kesitlerinin hepsi genellikle komşu tonlarda karar verir. Ana bölümler istisnai olarak konçertino grubu ile başlamıştır. Örnek vermek gerekirse; A. Vivaldi'nin bestelediği Op.3 No:11 re minör Fugue'ü, konçertino partisindeki iki keman ve çello ile başlamıştır.

İtalyan konçerto grossolarında *kilise sonatları* formunda dans müzikleri bestelenmemiş fakat *oda sonatları* formunda dans müzikleri bestelenmiştir. Alman konçerto grossolarında genellikle dans müziği bestelenmemiştir. Fransız konçerto grossolarında dans müziği bestelenmiştir ve yazıldığından biraz yavaş çalınmıştır; özellikle *menuet, sarabande* ve *allemande* yazıldığı gibi çalınmamıştır.

Bölümler tempo terimleri ile belirtilerek birbirinden ayrıldığında, o bölüm hangi tempo terimi ile isimlendirilmişse, o hızda ve o modda çalınmıştır. Örnek vermek gerekirse; *Allegro* hızlı, *Largo* yavaş, *Adagio* yavaş, *Vivace* çok hızlı, *Grave* çok yavaş, ve *Moderato* orta hızda çalınmıştır.

Bölümler belirlenmiş olan özel dansların yapısında bestelenmiş ise bu dansların özel hızında icra edilmiştir. Konçerto grosso türünde en çok kullanılan dans formları ve sıraları genellikle *allemande, courante, sarabande* ve *gigue* olmuştur. Bu danslara zaman zaman besteciye bağlı olarak başka danslar da eklenmiştir. Örnek vermek gerekirse; A. Corelli Op. 6 konçerto grossoları No.9 ve No.10'da *menuet* dansını, G.F. Handel Op. 6 konçerto grossoları No.5 ve No.9'da *menuet* ve No.8'de *siciliana* danslarını, J.S. Bach ise Brandenburg konçertoları No.1'in son bölümünde *menuet* ve *polacca* danslarını eklemiştir.

Konçerto grosso türünün bölüm sayısı, daha sonra ortaya çıkan solo konçerto, sinfonia ve sonata formlarının bölüm sayılarından daha fazla olmuştur. Başlarda A. Corelli ve çağdaşları tarafından beş veya daha fazla bölümlü konçerto grossolar bestelenmiş ancak daha sonra A. Vivaldi ve G. Torelli baştaki yavaş bölümü çıkararak *hızlı – yavaş - hızlı* üç bölümlü konçerto grossoları neredeyse bir standart haline getirmişlerdir. Bölüm sayıları besteciye göre değişkenlik gösterse de, genelde ortalama olarak üç ila beş bölüm arasında kalmıştır. Örneğin, A. Corelli'nin konçerto grossoları dört ya da altı bölümden oluşurken, A. Vivaldi'nin yazdıkları en fazla dört bölümlüdür. G.F. Handel ise, bazı konçertolarda dört bazılarında yedi bölüm yazarak A. Corelli'ye bölüm sayısı bakımından daha yakın olmuştur. J.S. Bach *Brandenburg Konçertoları'nda*, No.1 (iki dans eklemiş) ve No.3 (yavaş bölümü çıkarmış) hariç, üç bölümden oluşan *hızlı – yavaş – hızlı* form yapısını kullanmıştır.

Üç bölümlü konçerto grossoların ilk bölümleri, konçertino ve ripieno arasındaki zıtlığı açıkça göstererek, genellikle sağlam yapıda, yavaş olan ikinci bölüm ise lirik ve genellikle ilk bölümden daha sakin yapıda bestelenmiştir. Genellikle dans tempolarına göre isimlendirilen son bölüm ise, canlı ve coşkulu bir dans müziği ve benzer bir yapıda yazılmıştır.

Konçerto grosso'nun bölümleri, majör ve minör ton sistemine dayanan tonal müzikte alışılmış olduğu gibi, ana tonda başlamış ve ana tonda bitmiştir. Genellikle ortadaki yavaş bölüm ilgili minör veya majör tonda bestelenmiştir.

2.3. KONÇERTO GROSSO'NUN FORM ÖZELLİKLERİ

Büyük konçerto anlamında olan *konçerto grosso* türü, 17. yüzyılın sonlarında gelişen, Barok dönemin en önemli enstrümantal müzik türlerinden biri olmuş ve hemen hemen bütün Barok dönem bestecileri bu türde eserler bestelemişlerdir.

Barok dönemde konçerto grosso, temayı sırayla üstlenen ve karşılıklı olarak zıtlıklarla diyalog kurarak iki ana enstrüman grubu için yazılan bir tür olan, güçlü ve yumuşak sesler arasındaki zıtlığa duyulan ihtiyacı karşılayarak orkestra müziğinin temeli olmuştur. Konçerto grosso türünde karşılıklı diyalog içinde olan ripieno ve konçertino grupları oldukça önemlidir. Ayrıca bu gruplara eser boyunca duymadan eşlik eden, armoniyi göstererek onları destekleyen sürekli bas partisi de, hem Barok dönemdeki diğer türlerin, hem de konçerto grosso türünün vazgeçilmez bir anlayışı olmuştur.

Yaygın olarak *hızlı – yavaş – hızlı* bölümlerinden meydana gelen konçerto grosso türünün hızlı bölümleri ve dans bölümleri, orkestranın ve solistlerin dönüşümlü olarak çaldığı *ritornello* yapısınından, yavaş bölümler ise genellikle A-B-A kesitlerinden oluşmaktadır. Ritornello yapısı ve dans bölümleri konçerto türleri için çok önemli olmuş ve oldukça fazla kullanılmıştır.

Konçertoların yapısında solistlerin genellikle doğaçlama olarak virtüözitelerini gösterdikleri kadans kesitleri de çok önemli olmuş ve birçok besteci konçertolarında kadans kesitleri bestelemişler veya doğaçlama kadans için soliste alan bırakmışlardır.

2.3.1. RİTORNELLO

İtalyanca *küçük dönüş* anlamına gelen *ritornello,* Barok dönemin popüler kompozisyon anlayışlarından biri olmuştur. Müzikal fikrin birçok defa tekrarlanması olarak açıklayabileceğimiz *ritornello*, operalar, kantatlar ve konçertolar olmak üzere Barok dönemin bir çok müzik türünde uygulanmıştır. Özellikle geç Barok dönemde bestelenmiş olan konçertoların hızlı bölümlerinin olmazsa olmazı olan ritornello yapısı, G. Torelli, A. Vivaldi, J.S. Bach, G.F. Handel ve C. Monteverdi gibi besteciler tarafından yazılmıştır.

Nakarat (refrain) veya dönüş (return) anlamına gelen ritornello formu, ripieno ve konçertino partilerinin kesitleri değişimli olarak çalmalarına dayanır. Ritornello olan bölüm, ana melodinin bütün orkestra tarafından çalınması ile başlar, sonra solo enstrüman veya enstrümanlar çalarlar. Daha sonra tutti, farklı bir tondan ritornello ile yeniden geri döner ve sonra yine solo enstrüman veya enstrümanlar takip eder. Bu şekilde devam eden bölüm, bestecinin isteğine göre uzayabilir. Bunun kaç defa tekrarlanacağı besteciye bağlıdır fakat ritornello formunda yazılmış olan bir bölüm, tekrarlar kaç defa olursa olsun, ritornello ile başlar ve ritornello ile biter. Solo enstrümanlar bölümün başından sonuna kadar hem kendi partilerini, hem de ripieno partisini çalarlar. Tipik bir ritornello yapısı aşağıdaki gibidir;

1.a. Ripieno ana tonda ritornello çalar (R1)
  b. Solo partisi çalar (S1)
2.a. Ripieno yeni tondan farklı bir tema sunabilir (R2)
  b. Solo partisi çalar (S2)
3.a. Ripieno yeni tondan farklı bir tema sunabilir (R3)
  b. Solo partisi çalar (S3)
4.a. Ripieno ana tonda ritornello çalar (R4)

Ripieno ve solo sıralamasında çalınan tema parçacıkları düşünce olarak aşağıdaki gibi sıralanabilir;

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
a b c	a d	a	e c	b c a	a c	e a

Ritornello formu Barok dönemde çok kullanılmış olsa da, Orta Çağ madrigallerinde müzikal fikir olarak melodinin tekrarlanmasına oldukça sık rastlanmıştır. Daha sonra 13. ve 14. yüzyıllarda var olan ritornello yapısı, 17. yüzyılda tekrarlanan dönüşlerden oluşan Fransız dansı *rondeau'*nun operalarda kullanılmasıyla daha da etkili olmuştur.

Ritornello, *rondeau*'ya benzemektedir fakat ilk ve son tekrarlar hariç diğer tekrarların hepsinin farklı tonlarda bestelenmesi, aralarındaki önemli bir fark olmuştur. Bu nedenle konçertolardaki tekrarlama ilkesi olan ritornello, aynı derecede önemli ton ilkesiyle birleştirilmiştir.

Aşağıdaki tabloda ritornello formunda yazılan bir bölümün modülasyon yaptığı derecelere örnek verilmiştir;

Ripieno 1	Solo 1	Ripieno 2	Solo 2	Ripieno 3	Solo 3	Ripieno 4	Solo 4	Ripieno 5
Mi majör	Mi majör	Si majör	Do # minör	Mi majör (V)	Mi majör	Mi majör	Mi majör	Mi majör
1	22	42	64	81	85	99	103	112

Şekil 5 : Antonio Vivaldi: Mi Majör Konçerto, Op.3, no 12 (Üçüncü bölüm)

Venedik'li besteci A. Vivaldi bestelemiş olduğu 500'ün üzerinde konçertoların hızlı bölümlerini ritornello formunda düzenleyerek, bu formun ustası olmuştur. En çok bilinen eseri, keman konçertosu Op.8 *Le quattro stagioni*, ritornello formuna en iyi örneklerden biridir. A. Vivaldi, eserlerindeki bu yapı ile, J.S. Bach başta olmak üzere son dönem Barok bestecilerinin çoğunu etkilemiştir.
J.S. Bach, Brandenburg Konçertoları No.3 ve No.6'da ritornello formunu uygulamıştır. [11] Barok dönemin sonunda, 18. yüzyılın ortasından itibaren, ritornello formu popülerliğini yavaş yavaş kaybetmiştir.

[11] Steven Zohn, *The Cambridge History of Eighteenth Century Music*, *The overture-suite, concerto grosso, ripieno concerto and Harmoniemusik in the eighteenth century,* Cambridge University Press, Cambridge 2009, s.569.

2.3.2. KADANS (CADENZA İt. – CADENCE Fr. / İng. - SCHLUSS Alm. – CADENCIA İsp.)

Latince *düşme* anlamındaki *cadentia* kelimesinden gelen kadans teriminin birbiriyle pek az ilişkisi olan iki farklı kullanımı vardır. İlk kullanımı, çözünürlük hissi yaratan melodik veya armonik bir bitiş veya duraklamadır ve kesinliğe bağlı olarak zayıf veya güçlü bir etki bırakır. Barok dönemde en çok kullanılan kadans I-IV-V-I yani mükemmel kadans olmuştur.

Diğer bir kullanımı ise, konçertolarda bulunan solo enstrüman veya solo enstrüman grubu için, genellikle fermata işaretiyle "𝄐" (puandorg) ve tonik derecesinin ikinci çevrim akoru ile başlayan, solistin doğaçlaması için bırakılmış uzun bir solo bölümüdür. Bu solo bölümün sonunda, bütün orkestra ana melodinin en son kesitini çalarak eseri sonlandırır. *"Yorum ustalığı bakımından kadans parçaları Barok dönemde başlamıştır."* [12] A. Corelli, G. Torelli, A. Vivaldi ve J.S. Bach bu formda konçertolar yazmış bestecilerdendir.

Yani kadansın bir anlamı form içinde yer alan, virtüözite barındıran bir icrayı, diğer anlamı ise akor bağlantılarını belirtmektedir. Belki de *fermata* işaretiyde gelen ikinci çevrim (6/4 akoru), bu iki terimin çakışmasının temel nedeni olarak düşünülebilir. Normalde I. derece 6/4 akorundan sonra kök pozisyonda bir dominant akoru gelir ve final akoru olan I. derece akoruna bağlanır. Böylece uzun solo, mükemmel V - I kadansının üzerinde yapılan bir uzantı olarak düşünülebilir. İki kullanım arasındaki farkı belli etmek için genellikle akor bağlantıları anlamı Fransızca *cadence* olarak, solo bölüm anlamı ise İtalyanca *cadenza* olarak yazılmıştır.

[12] Say, s. 282.

2.3.3. DANS FORMLARI

Barok dönem *suite* yapısında (A+A) + (B+B) yani (:A:) + (:B:) şeklinde, A ve B kesitlerinin tekrarlanmasından oluşan dansların sırası genellikle değişmeden, aynı dans serisi bestelenmiştir. Bu dansların sırası genellikle *allemande, courante, sarabande* ve *gigue* olmuştur. Bazı *suite*'lerde *gigue*'den önce *menuet* yazılmıştır. Örnek vermek gerekirse G.F. Handel'in Op. 6'daki konçerto grossolarından No.9'da *gigue* bölümünden önce menuet bölümü vardır.

Barok dönemde besteciler tarafından tahcih edilen ve en çok bestelenen danslar; *Allemande* Fr., *Chaconne* Fr. (Ciaccona İt. / Chacony İng. / die Chaconne Alm.), *Courante Fr.* (Corrente), *Gavotte Fr.*, *Gigue Fr.* (Giga İt.), *Menuet Fr.* (Minuet İng. / Minuetto İt. / Menuett Alm.), *Rondeau Fr.* (Rondo), *Sarabande* (Zarabanda İsp.), *Pasacalle* İsp. (Passacaille Fr. / Passacaglia İt. – Alm. / Gassenhauer Alm.), *Passepied* Fr., *Polonaise, Hornpipe, Rigaudon* Fr. (Rigadone İt. / Rigadoon İng.), *Bourrée* Fr., *Canary* (Canarie Fr. / Canario İt.), *Entrée* Fr., *Forlana ve Tambourin* olmuştur.

Dansların bazı kesitleri *ritornello* olarak tekrarlı çalındığından, süslemeler eklenip, doğaçlamalar yapılmış ve yazıldığı gibi çalınmamıştır. Bu doğaçlama, konçerto grosso türündeki ripieno partisi yerine, konçertino partisi tarafından, genellikle iki keman tarafından yapılmıştır. *Ritornello* Fransız ekolünde, İtalyan ekolünden daha fazla dönülmüş ve bu dönüşler de yine doğaçlama olarak çalınmıştır.

Danslar İtalya'da Fransa'ya göre daha hızlı çalınmıştır. Örnek vermek gerekirse Fransız'lar *courante* dansını 3 zamanlı ortalama bir hızda çalarken, İtalyan'lar yine 3 zamanlı fakat çok daha hızlı, neredeyse *gigue* kadar hızlı çalmışlardır. Yine aynı şekilde *gigue* dansı da İtalya'da Fransa'ya göre çok daha hızlı çalınmıştır. 4/4'lük bir dans olan *allemande* Fransa'da aksanlı bir ritmik yapıda, caz gibi çalınmıştır.

Orijinalinde çok hızlı ve hareketlerinden dolayı Hristiyan dünyasında kabul görmeyen, Güney Amerika veya Afrika kökenli *sarabande* dansı ise yine, Fransa'da İtalya'ya göre oldukça yavaş çalınmıştır. J.S. Bach döneminde Almanya'da bu yavaş dans çok önem kazanmış, hatta anlamı tamamen değişerek, derin ve dini duyguları anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır.

Konçerto grossonun yapısındaki dans formlarının A teması genellikle tonikten dominanta, B teması ise dominanttan toniğe doğru gitmiştir. A teması, B temasına göre daha kısa yazılmış, genellikle A teması 8 ölçü iken, özellikle A. Corelli'nin eserlerinde B teması 32 ölçü olmuştur. Bazen bu dansların başına bir dans formu olmayan *prelude* eklenmiştir. Örnek vermek gerekirse; A. Corelli, Op.6'daki son 4 konçerto grossosunu *prelude* ile başlatmıştır.

Danslar özellikle bir *suite'*in bölümlerini oluşturduklarında, her dansın zamanı, ritmi, cümlesi ve karakterini belli eden dans başlıklarını almışlardır. Fakat dans başlıkları, kabaca bir rehber olmuş ve tempo kelimeleri kadar kadar güvenilir olmamıştır. [13]

[13] Robert Donington, *String Playing in Baroque Music*, Charles Scribner's Sons, New York 1977, s.77.

2.3.4. KONÇERTO GROSSO TÜRÜNDE ORKESTRASYON ve ENSTRÜMANTASYON

Konçerto grosso türünün orkestrasyonu ve enstrümantasyonu da, iki grup arasındaki kontrast yapısını desteklemiştir. Büyük orkestraya karşı bir grup enstrümanın çalması, doğrudan doğruya G. Torelli ve A. Corelli'nin eserleri ve onların neslinde gelişmiştir. [14]

Bu türde yer alan ripieno topluluğu genellikle birinci ve ikinci kemanlar, viyola, çello, sürekli bas ve bazen tahta ve bakır nefesli ve kontrbas çalan 8 – 20 müzisyenden, konçertino topluluğu ise bütün konçerto grossolarda çeşitlilik ve farklılık * gösterse de genellikle iki keman, çello ve sürekli bas çalan 2 – 4 müzisyenden oluşmuştur. [15] Barok dönem konçerto grossolardaki solo grubunda kontrbas bulunmamış, yalnızca orkestrada yani ripieno partisinde yer almıştır. Eser boyunca orkestraya eşlik eden sürekli bas, çello, klavsen, viol, org, lavta veya theorbo için yazılmıştır. Sürekli bas hattı bazı eserlerde, özellikle A. Vivaldi'nin eserlerinde, konçertino partileri solo çalarken bir süre çalmaya ara vermiştir.

İtalyanlar genellikle solo grubunda aynı enstrümanları kullanırken, iki Alman usta besteci J.S. Bach ile G.F. Handel, farklı enstrümanlar kullanmaları ile İtalyan bestecilerden ayrılmışlardır. Konçertino grubu küçük olmasına rağmen, genellikle büyük orkestraya göre daha zor bir virtüözlük seviyesinde çalar.

Barok dönem müziğinde aşamalı dinamikler kullanılmadan, *forte* ve *piano* nüansların kullanılması da, konçerto grosso türünün kontrast yapısına destek olmuştur. Ripieno grubunun *forte* çalmasının ardından ani bir şekilde konçertino grubu *piano* çalarak zıtlık oluşturmuştur.

---

[14] Maitland, s.161

[*] J.S. Bach'ın *Brandenburg konçertolarında* bu çeşitlilik oldukça ön planda kullanılmıştır.

[15] https://study.com/academy/lesson/concerto-grosso-definition-form-movements.html, 06.04.2018, 12:30

2.4. KONÇERTO GROSSO'NUN SOSYAL ETKİLERİ

Müzik tarihi araştırılırken, eski müzik stillerinin manevi ve sosyal arka plan bilgisi, müzikal anlayışta çok önemli bir faktör olmuştur. Bu anlayışla yola çıkarak, Barok müziğin üslupsal birliğine ait olan konçerto grosso türünü, onu yaratan fikirlerden koparmak ve ayrı düşünmek, bu dönemi ve türü eksik anlamaya sebep olacaktır.

Konçerto grossolar, müzik dokusunda güçlü bir kontrast hedeflenerek yazılmış, uzun süre hem kilise hem de saraylarda çalınmıştır. Daha sonra genellikle aristokrat saraylarında, özel orkestralar tarafından seslendirilmiş ve dindışı saray müziği olarak gelişip yaygınlaşmıştır. Eserin aşırı zor kısımları nedeniyle solist grup dönemin en iyi müzisyenlerden seçilmiş ve orkestranın en yüksek ücreti solo grubuna ödenmiştir. Bu nedenle, konçertonun üretim alanları kiliseden saraylara geçmiş ve konçerto grosso türü, Barok enstrümantal müziğe kattığı avantajlar yanında, ekonomik ve fonksiyonel avantajlar da sağlamıştır.

G. Muffat *"Ne kiliseye ne de dansa uygun olmayan bu konçertolar, seçkin konukların resepsiyonlarında, eyalet ziyafetlerinde, büyük prensler ve lordlar tarafından verilen eğlencelerle en uygun şekilde çalınmıştır"* diye ifade etmiştir. [16]

Konçerto grosso türündeki büyük orkestra karşısında olan ripieno partisinin nispeten kolay bölümleri, diğer görevlerine ek olarak saraylarda bulunan acemilere ve hizmetçilere emanet edilmiştir. Bu nedenle, yalnızca profesyonel müzisyenler olarak işe alınan müzisyenler tarafından sadece bazı solo eser çalınmıştır. Bu ekonomik avantaj, ancak basit ve zor bölümler arasındaki ayrımın farkedilebilir olduğu durumlarda gerçekleşmiştir.

[16] Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, W.W. Norton and Company, Inc., New York 1950, s. 449.

2.5. BU TÜRDE ESER BESTELEYEN ÖNEMLİ BESTECİLER VE ESELERİNE ÖRNEKLER

Dinleyenleri şaşırtmak ve hayrete düşürmek gibi amaçları olan Barok dönem bestecileri bu kontrastlı türü çok sevmiş ve bu türde yeni eserler bestelemişlerdir. Büyük topluluğa karşı küçük bir enstrüman grubunun kullanılmasıyla karakterize edilen konçerto grosso türünün öncülerinden A. Stradella, A. Corelli, G. Torelli ve A. Vivaldi bu türde eserler besteleyerek, birçok besteci tarafından takip edilmişlerdir.

Çoğu besteci kategorik olarak sınıflandırılamasa da gelenekçi ve yenilikçi gruba dahil olmuştur. Gelenekçilerden özellikle Giovanni Henrico Albicastro, T. Albinoni, Francesco Antonio Bonporti, Giovanni Lorenzo Gregori, Michele Mascitti ve A. Scarlatti gibi besteciler, A. Corelli'nin polifonik tarzda bestelediği *kilise konçertosu* geleneğini sürdürmüşlerdir. Yenilikçi grup ise Francesco Gasparini, Francesco Manfredini, Benedetto Marcello, Antonio Montanari, Giulio Taglietti ve Giuseppe Valentini gibi Venedikli bestecilerden oluşmuş ve ağırlıkla A. Vivaldi ve Torelli'yi takip etmişlerdir.

Genç kuşak besteciler ise Francesco Geminiani ve Pietro Locatelli tarafından temsil edilmiştir. A. Corelli ve A. Scarlatti'nin öğrencisi olan F. Geminiani, muhafazakâr gruba ait olmuştur. Öte yandan P. Locatelli de A. Corelli'nin bir öğrencisidir fakat konçertoyu kişisel bir biçimde bestelemeye devam etmiştir. [17]

Almanya'da ise konçerto üzerine İtalyan etkisinin ilk dalgası, İtalyan ve Fransız stillerini birleştiren G. Muffat ile gelmiştir. G. Muffat, A. Corelli stiline yakın 12 konçerto grosso eserinin bulunduğu "Auserlesene instrumentalmusik" seçmesini 1701 yılında bestelemiştir. [18] Almanya'da konçerto grosso üzerine İtalyan etkisinin ikinci dalgası ise, G. Torelli, T. Albinoni ve A. Vivaldi'den etkilenen J.S. Bach ile gelmiştir. J.S. Bach bu etkileşimin ardından, A. Vivaldi tarzında düzenlediği *Brandenburg Konçertoları* No.2 ve No.5'i bestelemiştir.

---

[17] Sadie, 1990, s. 231.
[18] Bukofzer, s.172.

A. Corelli'nin *"Op. 6 Twelve Concerti Grossi*" serisi, G.F. Handel'in "*Op. 6 Twelve Concerti Grossi*" serisi ve J.S. Bach tarafından bestelenmiş olan "*BWV 1046–1051, Six Concerts à plusieurs instruments* Brandenburg *Concertos"* serisi, konçerto grosso türüne verilebilecek önemli örneklerdir. A. Corelli her ne kadar bu türde eser bestelemiş en çok bilinen besteleci olsa da, Marc'Antonio Ziani (1653-1715), J.B. Lully, A. Stradella ve diğer bestecilerin bazı eserlerinde kullandıkları orkestra prensiplerinin, konçerto grosso türünün ilk adımları olduğunu unutmamalıyız. [19]

2.5.1. ARCANGELO CORELLI (1653 - 1713)

Çağının İtalyan müziğine olduğu gibi, Avrupa'daki diğer ülkelerin müziklerine de eserleriyle yol gösteren ünlü İtalyan keman ustası Arcangelo Corelli, özellikle üç türde seçkinleşmişti: *solo sonata, trio sonata* ve *konçerto*. [20]

Bologna okulunun erken dönem geleneklerine ve kontrapuntal yazım tekniğine yakından bağlı olmasına rağmen, yazmış olduğu Op.6 *Twelve Concerti Grossi* ile konçerto literatürüne girmiştir. İtalyan besteci, konçerto ve *sonata* türlerinde vermiş olduğu eserlerle, daha sonraki nesiller için örnek teşkil eden bir tarzın yaratıcısı olmuştur. [21]

Tonalitenin sistematik imaları ilk olarak A. Corelli ve çağdaşlarının konçertolarında gerçekleşmiştir. A. Corelli konçerto grossolarında, önceleri G. Gabrieli ve G. Legrenzi ve diğer Venedikli besteciler tarafından kullanılacak olan küçük enstrüman grubu ve büyük enstrüman grubu arasındaki kontrastı özenle ön planda kullanmıştır.

---

[19] Marc Pincherle, *Corelli His Life, His Work*, translated from French by Hubert E.M. Russell, W.W. Norton & Company Inc., New York 1956, s.122.
[20] İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2005, c.2, s.576.
[21] Anderson, s.95.

A. Corelli, sadece enstrümantal müzik besteleyerek üne ve ölümsüzlük derecesine ulaşan ilk besteci olmuştur. 17. yüzyıl bestecilerinin hiçbirinin ünü, az sayıda eser bestelemiş olmasına rağmen, A. Corelli'nin ününe ulaşamamıştır. [22] A. Corelli aslında Bologna okuluna sadece orada aldığı müzik eğitimi sayesinde yakın olmuş fakat en verimli dönemini Roma'da yaşamıştır. A. Corelli, 17. yüzyılın sonunda Roma'daki müzisyenler arasından bir aydın olarak sıyrılmıştır. Eserleri pek çok besteci tarafından örnek alınmış ve takip edilmiştir. A. Corelli'den sonra Giuseppe Valentini, Francesco Manfredini, Pietro Antonio Locatelli, A. Scarlatti, Pietro Castrucci, Francesco Geminiani, Michele Mascitti ve Giovanni Mossi gibi besteciler, Roma stili konçerto grossolar bestelenmeye devam etmişlerdir.

A. Corelli, konçertolarında yeni bir şema yaratmamış, Bologna kilise ve oda sonatlarının bölüm sayılarını ve yapılarını takip etmiştir. Bununla beraber bu türe, kilise ve oda sonatı olmak üzere iki geleneksel yapıyı aktarmıştır. Böylece, dönemin eserlerinin birçoğunun başlığı kilise konçertosu veya oda konçertosu olmuştur.

"Corelli'nin trio sonatları kilise ya da oda sonatı olarak iki türe ayrılır: 17. yüzyıl ortasından sonra İtalya'da moda olan Sonata di Chiesa ile Sonata di Camera, yapıları bakımından birbirine benzer ve genellikle ağır-hızlı-ağır-hızlı tempoda dört bölümden oluşur. Ancak Sarabande, Corrente, Giga, Allemande gibi çağın popüler dansları –kilise sonatının aksine- oda sonatında yer alır." [23]

A. Corelli'nin başarısı, her şeyden önce 17. yüzyıl Barok dilini modifiye ve rafine ederek, İtalyan müziğine etki eden pek çok düşünsel figürü sentezlemesinden gelmiştir. Ayrıca A. Corelli'nin tutarlı bir stilde üretim sergilemesi, enstrümantal müziğin gelişiminde çok önemli kazanımlardan biri olmuştur. A. Corelli'nin müziğinin formülü, anlaşılır tonlar ve simetrik, başarılı melodik çizgilerden oluşmuştur. A. Corelli açık bir şekilde 17. yüzyılın en çok bilinen *kilise* ve *oda sonatlarını* yazmıştır.

[22] Buelow, 2004, s.117.
[23] Aktüze, 2005, s.577.

17. yüzyılın sonunda oda sonatlarının veya konçerto grossoların tek bestecisi olmamasına rağmen, müzikal besteciliğindeki mükemmelliyet ile herkesi kendine hayran bırakmıştır. İtalyanlar kadar, İtalyan olmayanlara da hitap eden A. Corelli'nin yazmış olduğu İtalyan tarzındaki enstrümantal müzikler, *lingua franca*'yı * sağlamlaştırmak ve mükemmelleştirmekte büyük ölçüde sorumlu olmuştur. [24] Günümüzde bu müzikal dil, klişe motifler, basit armoniler, beylik uyumsuz sesler ve basit yaylı teknikler ile dolu gibi gözükse de, A. Corelli'nin yaşadığı dönemdeki muazzam şöhreti bunun aksini kanıtlamaktadır. Eserleri İtalyan Barok müziğinin gelişmesi için oldukça fazla önem teşkil etmiştir.

Ölümünü izleyen 1714 yılına kadar yayınlanmamış olan, 1712'de yazmış olduğu düşünülen 12 konçerto grossodan oluşan Op.6, bu türün klasik bir modeli olmuş, Almanya ve İngiltere'deki bazı besteciler ve İtalya'daki öğrencileri tarafından taklit edilmiştir. 1712'de yazıldığı düşünüldüğünden dolayı bu eseri 17. yüzyıla ait olmamakla birlikte, daha önceki eserleri ile şema, üslup ve sanatsal yöntemle doğrudan bağlantılı olmuştur. [25] Barok konçerto grosso stiline en iyi örneklerden biri olan bu çalışma, daha sonra 1739 yılında Londra'da yayınlanan G.F. Handel'in kendi koleksiyonundaki Op. 6, 12 konçerto grossoya model olmuştur. [26]

"A. Corelli yaşadığı dönemde besteciliği kadar, usta bir kemancı ve iyi bir eğitmen olarak da tanınmıştır. Sanatçının o yıllardaki ünü, 19. yüzyılın efsanevi keman virtüözü Nicolo Paganini ile karşılaştırılabilir." [27] Öğretmen olmasının etkisiyle, Castruicci, Gasparini, Geminiani, Somis ve Anet gibi tanınmış kemancılar da dahil olmak üzere çok sayıda öğrencisi olmuştur. [28] Ayrıca G. Torelli ve A. Vivaldi gibi besteciler de A. Corelli'den oldukça etkilenmiş, fakat zamanla kendi tavırlarını ortaya koymuşlardır.

---

* İtalyanca "*ortak dil"* anlamında kullanılan terim.
[24] Buelow, 2004, s.132
[25] Maitland, s.356.
[26] http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVHdlbHZlX2NvbmNlcnRpX2dyb3NzaSxfT3AuXzZfKENvcmVsbGkp, 24.12.2018, 10:45
[27] Aydın Büke & İpek Mine Altınel, *Müziği Yaratanlar, Barok Dönem,* Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s.138.
[28] Buelow, 2004, s.131.

2.5.1.1. OP.6, 12 KONCERTO GROSSO'NUN ANALİZİ

A. Corelli Op. 6'daki bütün konçerto grossolarında standart enstrümantasyonu kullanarak ripieno grubundaki yaylı orkestraya karşı, iki keman ve bir çelloyu konçertino grubunda kullanmıştır. İki enstrüman grubu da sürekli bas enstrümanlarından klavsen, org, lavta veya theorbo ile desteklenmiştir.

"Op.6'da bulunan ve dört - sekiz arasında bölümlere ayrılan bu oniki eserin ilk sekizi *kilise konçertosu*, son dördü de *oda konçertosu* stilindedir." [29] İlk iki konçerto oldukça eski tarzda, hızlı ve yavaş tempolardaki kısa bölümlerden oluşan *canzona* benzeri bir yapıdadır. No:4 haricindeki bütün kilise konçertolarında *fugue* yazısı bulunmaktadır. Sadece oda konçertosu olan son dört konçertoya *prelude* ve *suite* eklenmiştir. Bölümleri genellikle sağlam yapıda bir allemande ile başlamış ve sonra gigue veya canlı bir menuet ile devam etmiştir. Op.6'nın en dikkat çeken özelliklerinden bazıları ise, *Adagio* bölümleri ve süslemelerin gelişmiş olmasıdır.

A. Corelli'nin konçerto grossolarında iki grubun arasında müzikal fikrin zıtlığından ziyade, müzikal yapının kısa, zevkli ve sürekli açılması önemli olmuştur. Konçertoların asıl sonoritesi, yumuşak (konçertino) ve yüksek sesle (tutti) vurgulanan kontrastla sürekli devam eden müzikal bir doku olmuştur. Op.6, trio sonata'ın zarif bir çekicilik, denge ve stil olgunluğu açısından, belirgin bir ilerleme göstermiş halidir.

A. Corelli'nin ripieno grubu için yazdığı partiler viztüözlük seviyesinde olmamasına rağmen, *oda sonatına* göre daha hızlı pasajlar içermektedir. Sürekli bas enstrümanları için genellikle hızlı onaltılık notalar yazmış, neredeyse tamamında disonans ve güçlü armonik yapılar ile sürprizler hazırlamıştır. Bölümler genellikle bir sonaki bölüme hazırlık olarak düşünülen "phrygian kadans" (IV6-V) ile bitmiştir.

[29] Aktüze, 2005, s.581.

Op. 6 No.1, Re Majör Konçerto Grosso

No.1'de bölümler *Largo – Allegro, Largo - Allegro, Allegro, Largo, Allegro (Fugal), Allegro* olmak üzere tempo isimleri ile belirtilmiştir. İlk bölüm tüm orkestranın çaldığı sağlam bir yapıda olan *Largo* bölümü ve Solo kemanlar ve çellonun ön planda teknik becerilerini gösterdikleri *Allegro* bölümlerinden oluşmuştur. *Largo – Allegro* bölümü sağlam ve sakin bir yapıda bütün orkestra tarafından çalınır. Kemanların ön planda olduğu üçüncü bölüm *Allegro* temposunda neşeli moddadır. Dördüncü bölüm romantik bir Largo temposunda ve si minör tonundadır. Beşinci bölüm yine *Allegro* temposunda ve *fugue* yapısındadır. Eser solo kemanların arpejler ve hızlı pasajlarla ustalıklarını gösterdikleri bir Allegro bölümüyle biter. Esein geneli re majör tonundadır, az da olsa si minör tonuna modülasyon yapılmıştır.

Op.6 No.2, Fa Majör Konçerto Grosso

A. Corelli çok bölümlü No.2'de de dans yerine tempo terimlerini tercih ederek, *Vivace – Allegro – Adagio - Vivace – Allegro - Largo - Andante, Largo – Andante, Allegro, Grave - Andante Largo, Allegro* bölümlerini bestelemiştir. Bir çok tempodan oluşan ilk bölümde *Vivace* kesiti küçük bir prelude gibi bestelenmiş ve aynı yapıda ikinci gelişinde gelişinde beşli yukarıdan yazılmıştır. Eser boyunca genellikle bütün orkestra birlikte çalar fakat az da olsa özellikle dördüncü bölümde konçertino partisi solo çalar. Konçertino partisindeki çello ile, ripieno partisindeki viyolanın partileri çoğunlukla aynı yazılmıştır. *Canon* yazım tekniğinin ön planda olduğu bu fa majör tonundaki konçerto grossoda, do minör, do majör, re majör, re minör tonlarına modülasyon yapılmıştır.

Op.6 No.3, Do Minör Konçerto Grosso

A. Corelli, *Largo, Allegro, Grave, Vivace, Allegro* olmak üzere beş bölümden oluşan No.3'de, bölümleri tempo terimleri ile belirtmiştir. Konçertino partisinde özellikle iki kemanın sololarına yer verilmiş ve çello genellikle orkestra içindeki çello ile aynı partiyi üstlenmiştir. İlk Allegro bölümüne konçertino partisi başlar ve ardından bütün orkestra katılır. Eserin tonalitesi genellikle ana ton do minördür.

Op.6 No.4, Re Majör Konçerto Grosso

Yine *kilise konçertosu* olan No.4'ün bölümleri *Adagio – Allegro, Adagio (Grave), Vivace, Allegro* olmak üzere tempo isimleri ile belirtilmiştir. İlk ve son bölümlerde iki solo kemanın teknik becerilerini gösterebilecekleri pasajlar ön plandadır. Son Allegro bölümünde, coda (koda) veya gigue (presto) terimleriyle eklenen son tema oldukça hızlıdır. Eserin genelinde ritornello yapısı bulunmaktadır. La majör ve si minör tonlarına modülasyon yaptıktan sonra eser re majörde biter.

Op.6 No.5, Si bemol Majör Konçerto Grosso

Kilise konçertosu olan No.5, *Adagio – Allegro – Adagio, Adagio, Allegro – Adagio, Largo, Allegro* olmak üzere beş bölümden meydana gelmiştir. İlk bölüm bütün orkestranın birlikte çaldığı yavaş tempoda bir *Adagio* ile başlar ve daha sonra solo partilerin ön planda olduğu hızlı tempoda bir *Allegro* gelir, ilk bölüm yine tutti olarak çalınan yavaş tempoda ve sakin bir *Adagio* ile sona erer. İkinci bölüm sakin bir *Adagio* partisinden sonra, üçüncü bölüm *canon* tekniği ile yazılmış yoğun melodik yapıda, *Allegro* temposundadır. Daha sonra yarım kadansla biten yavaş tempoda bir *Largo* bölümünün ardından, ripieno solo kontrastının çok açık olduğu bu eser hızlı tempoda bir *Allegro* bölümü ile sona erer. Eserin tamamı si bemol majör tonu ve eksenindedir.

Op.6 No.6, Fa Majör Konçerto Grosso

Adagio, Allegro, Largo, Vivace, Allegro olmak üzere beş bölümden oluşan No.6, yine bir kilise konçertosudur. İlk bölüm bütün orkestra tarafından çalınan orta yavaş tempoda ama güçlü bir *Adagio*'dur. Ardından gelen *Allegro* bölümü sürekli bas partisi ile konçertino partisinin desteklenerek ön planda olduğu bir bölümdür. Daha sonra konçertino partisi ile başlayan ve bütün orkestranın katıldığı yavaş tempoda, re minör tonundaki *Largo* bölümü gelir. Dördüncü bölüm melodinin genellikle konçertino partisi tarafından çalındığı hızlı tempoda bir *Vivace*'dir. Eserin son bölümü ise ripieno solo kontrastının çok açık olduğu bir *Allegro*'dur. Eserin geneli fa majör tonu ve eksenindedir.

Op.6 No.7, Re Majör Konçerto Grosso

No. 7, *Vivace – Allegro – Adagio, Allegro, Adagio, Allegro, Vivace* olmak üzere beş bölümden meydana gelmiştir. İlk bölüm konçertino partisindeki iki kemanın karşılıklı atışmalarını içeren hızlı tempodaki bir *Vivace* ile başlar ve ripieno solo diyaloğun güzelce işlendiği yavaş tempoda bir *Allegro* kesitinin ardından yine hızlı tempoda ve konçertino partisindeki iki keman ve çellonun ön planda olduğu *Adagio* kesiti ile ilk bölüm biter. İkinci bölüm ise ripieno ve solo kontrastının ön planda olduğu hızlı tempoda bir *Allegro*'dur. Üçüncü bölüm ise konçertino partisi ile başlayan ve yarım kadansla biten orta hızda bir *Adagio*'dur, bazı kaynaklarda bölümün hızı *Andante Largo* olarak yazılmıştır. Dördüncü bölüm konçertino partisinin ön planda olduğu, *canon* yapısında ve ritornello formunda orta hızda bir *Allegro*'dur. Daha sonra, ripieno solo kontrastının ön planda olduğu, ritornello formunda ve hızlı tempoda bir *Vivace* ile eser sona erer.

Op.6 No.8, Sol Minör Konçerto Grosso *"Fatto per la notte di Natale"*

A. Corelli'nin ünlü Noel Konçertosu No.8'in bölümleri *Vivace – Grave - Allegro, Adagio – Allegro – Adagio, Vivace, Allegro ve Largo (Pastorale)* olarak yazılmış çok bölümlü bir eserdir. Yine *kilise sonatlarında* olduğu gibi dans formları olmadan, sadece tempo isimleri ile adlandırılan bölümler yer almıştır. Fakat bölümler incelendiğinde, ilk *Allegro* bölümünün *allemande* *, dördüncü ve beşinci bölümlerin *menuet* * ve *gavotte* * danslarına benzedikleri görülmektedir. [30]

İlk bölüm canlı *Vivace* ile başlamış ve *Grave* ağırlığı ile devam etmiştir. A. Corelli burada "Arcate, sostenuto e come sta" yani "Yayla çalınacak, gerçek değerinde, olduğu gibi, süslemeden" ifadesini kullanarak oldukça yalın bir anlatım istediğini belirtmiştir. Barok dönemde özellikle yavaş bölümlerde yorumcuların doğaçlama olarak süsleme yapma alışkanlıklarından dolayı A. Corelli bu açıklamayı yapmıştır. [31] İlk bölüm *Allegro* temposu ile devam eder, konçerto partisinin, özellikle çellonun öne çıktığı pasajlar bulunmaktadır. Çellonun hareketli sürekli bas eşliğinin üstünde, iki solo keman kontrpuan tekniğiyle bir tema çalmaktadır.

Adagio – Allegro – Adagio tempolarındaki ikinci bölüm, dans formuna benzememektedir. Adagio tempolarında konçertino partileri ön planda, *Allegro* temposunda ise her iki grup birlikte çalmaktadır. *Adagio* kesiti yeniden aynı tema ile aynı tondan ikinci defa gelir.

---

* Fransızca *Alman* anlamına gelen *allemande* kelimesinden gelen bu dans, kesin olmamakla birlikte genellikle auftakt başlayan, 4/4'lük zamanda, orta hızdadır.

* Menuet Fr. (Menüet Tr. / Minuet İng. / Minuetto İt. / Menuett Alm.) 3/4'lük görkemli bir Fransız halk dansıdır. 17. yüzyılda saraya girerek suite'lerde sıkça yer almaya başlamıştır. A-B-A formunda olan bu dansın en önemli örnekleri J.S. Bach, G.F. Handel ve J.B. Lully tarafından bestelenmiştir.

* Gavotte Fr. (Gavot Tr. / Gavotta İt.) 16. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan hızlı bir Fransız dansıdır. 2 zamanlı veya sebare olan bu dans, zayıf vuruş olan üçüncü vuruş ile başlar.

[30] Schulenberg, 2001, s.295.

[31] Aydın Büke & İpek Mine Altınel, *Müziği Yaratanlar, Barok Dönem,* Dünya Kitapları, İstanbul 2006, s. 134.

Üçüncü bölüm *Vivace*, konçertino ve ripieno partilerinin dengeli bir kontrastını içermektedir. *Allegro* temposundaki dördüncü bölümde konçertino partisindeki keman ön plandadır ve melodiler yer yer ripieno partileri tarafından da çalınmaktadır. 12/8'lik, yavaş *Largo* temposundaki beşinci ve son bölüm ise, alışılmışın dışında pastoral *ad libitum* * olarak bestelenmiştir. Bu bölüme özellikle kemanların birlikte geliştirdiği melodik bir tema hakimdir.

Dans formu olarak belirtilmese de, bazı temalar *ritornello* olarak dönüşlü çalınmaktadır. *Canon* tekniği ve yürüyüşlerin oldukça kullanıldığı eserde solo çello partisindeki 16'lık notalarla, çelistin virtüözitesini gösterme imkânı sunulmuştur. Solo kemanların diyaloğunun da göze çarptığı eserde genellikle eser boyunca tutti icra hakimdir. Sol minör tonundaki bu eser, sol majör, si bemol majör, mi bemol majör ve re minör tonlarına modülasyon yapar ve ana ton sol minörde biter.

Op.6 No.9, Fa Majör Konçerto Grosso,

Op. 6'nın oda sonatı formundaki ile eseri olan No.9, *Largo (prelude), Allegro (allemande), Vivace (courante), Allegro (gavotte), Adagio, Vivace (menuet)* olmak üzere altı bölümden meydana gelmiştir. Bütün orkestranın birlikte çaldığı kısa bir prelude'ün ardından, ripieno ve konçertino diyaloğunun ön planda olduğu ritornello yapısındaki hızlı *allemande* dansı gelmiştir. Üçüncü bölüm orta hızda bir *courante* * dansıdır. Dördüncü bölüm konçertino partisindeki enstrümanların daha çok sololarının olduğu hızlı ve kısa bir *gavotte* dansıdır. Beşinci bölüm yarım kadansla biten, yavaş tempodaki kısa bir *Adagio*'dur. Arından gelen son bölüm orta hızda bir *menuet* dansıdır. Bazı kaynaklarda kısa süreli olmalarından dolayı son iki bölüm tek bir bölüm olarak kabul edilmiştir. Eserin geneli fa majör tonu ve eksenindedir.

---

* *İsteğe bağlı* anlamındaki Latince terim, serbest ve zevke göre çalınmasını işaret etmektedir. Kısaca ad.lib. olarak yazılır.

* Courante, Fransızca *akım, İtalyanca koşmak anlamındaki coranto* kelimesinden gelen 3/2'lik bir danstır. Zayıf vuruşla başlar ve *hemiola* ritmindedir. Bu dans formunun en bilinen örneklerinden biri J.S. Bach'ın 1723 yılında tamamlamış olduğu BWV 1007-1012, 6 çello suite'idir.

Op.6 No.10, Do Majör Konçerto Grosso

Oda sonatı formundaki No.10, *Andante Largo (prelude), Allegro (allemande), Adagio, Vivace (courante), Allegro presto, Vivace (menuet)* bölümlerinden oluşmaktadır. Tutti olarak başlayan eser, genelinde tutti olarak devam eder. *Allegro* bölümü ritornello yapısından dolayı *allemande* olarak isimlendirilmiştir. Solo çello partisinin teknik olarak ön planda olduğu *Vivace* bölümü de yine ritornello yapısından dolayı kimi kaynaklarda *courante* olarak isimlendirilmiştir. Konçertino partisinin tek başına çaldığı temaların olduğu son *Vivace* bölümü de yine ritornello yapısından dolayı *menuet* olarak da isimlendirilmiştir. Bu form yapısı ile bakıldığında Op. 6'nın genelinde olmayan dans formlarını görmüş oluyoruz. Do majör tonundaki eserde, mi majör ve la minör tonlarına modülasyonlar yapılarak, ana tonda biter.

Op.6 No.11, Si bemol Majör Konçerto Grosso

No.11'de, *Adagio - Largo (prelude), Allegro (allemande), Adagio - Andante Largo, Largo (sarabande) ve Allegro - Vivace (gigue)* olmak üzere hem dans formları hem de tempo terimleri ile bölümler adlandırılmıştır. Eser boyunce neredeyse ara vermeden bütün orkestra birlikte çalar. Konçertino partisindeki solo çello ise genellikle sürekli bas partisi ile aynı partiyi çalar, çellonun partisi virtüözlük seviyesinde yazılmıştır. Si bemol majör tonundaki eser, fa majör, do minör, re minör, re majör tonlarına modülasyon yaptıktan sonra, ana ton si bemol majörde biter.

Op.6 No.12, Fa Majör Konçerto Grosso

Op.6'nın son eseri No.12, *Adagio (prelude), Allegro, Adagio, Vivace (sarabande), Allegro (gigue)* olmak üzere beş bölümden meydana gelmiştir. No.12 ile daha önce incelemiş olduğumuz No.6'nın ilk *Allegro* bölümlerinin armonileri oldukça benzerdir. Konçertino partisi ile başlayan ve sonra tutti devam eden ilk bölüm orta tempoda bir *prelude*'dür. İkinci bölüm yine konçertino partisi ile başlayan, ritornello yapısında ve hızlı tempoda bir *Allegro*'dur. Eser boyunca sadece No.12'nin Allegro bölümünde birinci kemanın oldukça uzun bir solosu vardır. Daha sonra bütün orkestra tarafından yavaş tempoda çalınan üçüncü bölüm *Adagio* yarım kadansla biter. Dördüncü bölüm konçertino partisi ile başlayan, ritornello yapısındaki hızlı tempoda kısa bir *sarabande* [32*] dansıdır. Beşinci ve son bölüm ise hızlı tempoda, solo kemanların daha önde olduğu *gigue*'dir. * Eserin genelinde ana ton fa majör tonu ve ekseninde bestelenmiştir.

2.5.2. GIUSEPPE TORELLI (1658 - 1709)

Solo konçerto ve konçerto grosso türlerinin gelişmesinde büyük rol oynayan G. Torelli, *"Accademia dei Filarmonici*" isimli Bologna okulunun son yıllarının önde gelen bestecilerinden olmuştur. Verona doğumlu besteci, Bologna, Almanya ve Avusturya'da yaşamış fakat 1701'de yeniden Bologna'ya dönmüş ve yaşamının sonuna kadar en önemli konçertolarını burada bestelemiştir. Ayrıca Venedik ile de kuvvetli bağları olmuş ve orada da bir süre müzik yapmıştır.

---

* Sarabande (Zarabanda İsp.) 3 zamanlı homofonik yazılmış, yavaş bir İspanyol dansıdır. Orijinal dansın kıvrımlı ve karmaşık hareketleri vardır ve genel olarak şehvetli bir üne sahiptir. Müzikal bir form olarak ise yavaş Sarabande, çoğunlukla önemli miktarda duygu yoğunluğu barındırır. Hızlı Sarabande, keskin ve erkeksidir. J.S. Bach'ın yavaş sarabandeları, ağır düşüncelerle dolu içdünyasını yansıtan yoğun eserlerdir. Bazı Fransız sarabande'ları da J.S. Bach'ınkilere yaklaşmış ve aynı modu yakalamıştır. 17. yüzyılın ortalarındaki çok hızlı İngiliz sarabande'ları, gergin ritimleri ve sinirli enerjileriyle birlikte, başka bir form olarak adlandırılacak kadar farklı yapıda olmuştur. ; Robert Donington, *The Interpretation of Early Music,* Faber and Faber, London & Boston 1979, s. 401-402, En çok bilinen örneği G.F. Handel'in tuşlu çalgılar için yazmış olduğu *HWV 437 re minör suite'*idir.

* Gigue (Giga İt.) Kökleri İngiltere ve İrlanda'ya dayanan iki kesitli, 6/8'lik veya 9/8'lik canlı bir Barok dansıdır. 17. yüzyılın ortalarından itibaren Fransa'da suite'lerin sonunda sıkça yer almış ve fugue stilinde yazılmıştır. Fransa'da daha çok 6/8 ve 6/4'lük, İtalya'da 9/8 ve 12/8'lik zamanlarda kullanılmıştır. A. Corelli'nin Op.6, No.3'da Allegro başlıklı son bölüm gigue dansının güzel bir örneğidir.

G. Torelli üç konçerto türünde bestelediği eserlerle üne kavuşmuştur. Bunlar, konçertino ve tutti ayrımı olmadan sadece yaylı orkestra için yazmış olduğu *konçertolar, konçerto grossolar* ve bir veya iki keman ve yaylı orkestra için yazmış olduğu *konçertolardır.* [33] G. Torelli, yaylı enstrümanları *solo* ve *ripieno* olarak bölümlere ayırıp yeniden gruplandırdığı için yaylı konçerto türünün en önde gelen bestecisi olmuştur. Yaylı enstrümanların bu şekilde organize olması, A. Stradella'dan J. Haydn'a kadar ısrarla kullanılmış fakat daha sonra solo konçerto türünün yükselişi ile yok olmuştur.

G. Torelli konçertolarını ilk önce dört bölümlü olan *kilise* ve *oda sonatları* kalıbında yazmış, ancak kısa süre sonra Bologna *sonata* formlarının ilk yavaş bölümünü yazmayı bırakmış ve tüm İtalyan besteciler tarafından kullanılan *Allegro - Adagio - Allegro* üç bölümlü form yapısında yazmaya başlamıştır. *Allegro* formunda yapmış olduğu değişikliklerden biri de, genellikle *kilise konçertolarında* bulunmayan *ritornello* yapısını kullanması olmuştur. G. Torelli, Bologna *San Petronio* kilisesinde kemancı olarak geçirdiği kariyerinin sonuna kadar (1686-1695) eserlerinde ritornello yapısını kullanmamıştır. Daha sonra bütün eserlerinde kullanmış olduğu ritornello formunda ustalaşmış ve açılış ritornello kalıplarının çeşitliliğiyle klasikleşmiştir. G. Torelli'nin eserleri, daha sonra yerleşecek olan ve A. Vivaldi tarafından da temsil edilece, klasik "Venedik" tasarımının en erken örnekleri olmuştur. [34]

G. Torelli'nin 12 *kilise konçertosundan* oluşan eseri, Op. 6 *"Concerti musicali"* (1698), iki keman için solo performanslardan oluşan bölümler içermektedir. Böylece G. Torelli, hem konçerto grosso hem de orkestra konçertoya örnekler vererek, geç Barok dönemin en verimli konçerto türü olan solo konçerto türünün zeminini hazırlamıştır. [35] Genellikle konçertino partisindeki 1. kemanın solo performansları ön plandadır ki bu, A. Corelli'nin özellike 12 numaralı konçertosunda da kullanılmıştır.

---

[33] Alec Harman & Anthony Milner, *Man and His Music Late Renaissance and Baroque Music*, First Schocken Paperback Edition, Great Britain 1969, s. 314.
[34] Sadie, 1980, s.630.
[35] Bukofzer, s.227.

G. Torelli'nin Op. 8 "*Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale"* eseri ile konçerto yeni bir stil kazanmıştır. G. Torelli *Allegro* bölümlerine *ritornello* yapısı ile başayarak bu bölüme yeni bir form yapısı kazandırmıştır. Konçerto türünün özelliklerini ortaya koyduğu 12 konçertodan oluşan Op.8, 1709'da ölümünden sonra erkek kardeşi tarafından basılmış ve Barok dönemin en önemli eserlerinden biri olmuştur. Bu 12 konçertonun 6'sı keman için yazılmış solo konçerto, diğer 6'sı ise iki keman için yazılmış konçerto grossodur. Op.8'deki hızlı bölümler *fugu*e yapısında bestelenmiştir. Solo ve tutti bölümleri dikkatli ve ustaca organize ederek besteleyen G. Torelli, geç dönem Barok konçertonun belirleyici adımlarını atmış ve kendine ait bir tarz ortaya koymuştur.

"Müzik tarihinde enstrümental konçertoyu, konçerto grossoyu ve trompet repertuarını geliştiren besteci Torelli'dir. Hem İtalya'da, hem de diğer ülkelerde büyük bir keman virtüözü olarak saygı gören bestecinin 1686-92 arasında yayımladığı sinfonyalar, sonata'lar ve konçertoların hepsi de trompet için yazılmıştır." [36] Gerçekten de G. Torelli, Barok dönem bestecileri arasında trompet için eserler yazmış nadir bestecilerden olmuştur. G. Torelli'nin müziği A. Corelli kadar her zaman ilham verici olmamış, ancak solo enstrümanlar ve orkestra arasındaki artan kontrast ve açık biçimli kalıpları, A. Vivaldi, T. Albinoni ve J.S. Bach başta olmak üzere 18. yüzyıl bestecilerini tekniği ve yenilikleri ile etkilemiştir.

[36] İrkin Aktüze, *Müziği Okumak,* Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, c.5, s.2441

2.5.3. ALESSANDRO SCARLATTI (1660 – 1725)

İtalyan ouverture'ü olarak bilinen formda ilk eser veren besteci Alessandro Scarlatti olmuştur. Konçerto türünün atası olarak nitelendirebileceğimiz İtalyan ouverture'ünde bölümler hızlı - yavaş - hızlı olarak sıralanmıştır. A. Scarlatti'nin konçertoları, daha önceki Bologna sonata'larına yapı ve bölüm sayıları bakımından yakın olsa da, eserlerinin genel tarzı G. Torelli'ninkilere benzemektedir. [37] 1715 yılında *Sinfonie di Concerto Grosso* adında 12 sinfonia - konçerto grosso'dan oluşan bir seri bestelemiştir.

2.5.4. TOMASO ALBINONI (1671 – 1750)

59 konçerto bestelemiş olan Tomaso Albinoni, solo obua için konçerto besteleyen ilk İtalyan besteci olmuştur. T. Albinoni, 12 konçertodan oluşan Op.9'daki No.3, No.6, No.9 ve No.12'nin konçertino partilerini, geleneğin dışına çıkarak iki solo obua için yazmıştır. *"Bu konçertolardan 6 ve 9 numaralı konçertoları birbirlerine birçok yönden benzerlikler barındırır".* [38]

2.5.5. ANTONIO VIVALDI (1678 – 1741)

Venedik'li besteci Antonio Vivaldi, yazmış olduğu 450'nin üzerindeki konçertolarıyla, 18. yüzyılın başındaki en üretken ve en özgün İtalyan bestecilerinden biridir. Konçerto türüne birçok yenilik katmış ve eserleriyle keman teknikleri ve İtalyan bestecilerin orkestrasyon anlayışlarını geliştirmiştir. Özellikle konçerto türünün önde gelen bestecilerden olmuş, çağdaşlarına ve kendinden sonra gelen birçok besteciye ışık tutmuş ve konçertonun tarih içerisindeki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.

---

[37] Harman & Milner, s. 314
[38] İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013, c.1, s.40.

G. Torelli'nin ölümünden sonra konçerto türünün kompozisyon merkezi Bolonya'dan Venedik'e kaymış ve burada G. Legrenzi'nin öğrencisi A. Vivaldi, solo konçerto türünü doruğa taşımıştır.

İkili, üçlü ya da dörtlü konçertoları, konçerto grosso ile solo konçerto türleri arasında olmuştur. Eserleri, keman ya da flüt için solo konçertolardan, tahta nefesli grubu için yazmış olduğu konçerto grossolara kadar uzanmıştır. Konçertino partilerini, konçerto grosso türündeki gibi müstakil bir grup için değil, birçok bağımsız solistin bulunduğu bir topluluk için yazmıştır. Ayrıca kendinden önceki bestecilerin aksine kontrapuntal yazıyı az kullanmıştır. Ritornello yapısını oldukça kullanan A. Vivaldi, üç bölümden oluşan solo konçertoların hızlı ritornello bölümlerini diğer bestecilere göre daha hızlı bestelemiş ve bu hızlı bölümlerinde kullandığı yapı genelde 4 solo, 5 ripieno partisinden oluşmuştur. Getirmiş olduğu bu yenilikler Barok dönem konçerto türünden klasik dönem konçerto türüne geçişi sağlamıştır.

Özellikle solo konçerto olmak üzere, bu türün en önemli temsilcilerinden biri olan A. Vivaldi'nin temalarına, sadeliği ve canlılığından dolayı çağdaşları tarafından hayranlık duyulmuş, J.S. Bach ve G.F. Handel de dahil olmak üzere, dönemin tüm önde gelen bestecileri tarafından takip edilmiştir. [39] J.S. Bach, A. Vivaldi'nin konçertolarından bazılarını tuşlu enstrümanlar için düzenlemiştir. A. Vivaldi'nin 18. yüzyılın enstrümantal müziği üzerindeki etkisi, bir nesil önceki A. Corelli'nin etkisine eşit olmuştur.

A. Vivaldi'nin konçertoları genellikle anlatımlı bir başlık ve program içermiştir. *L'estro Armonico (Armonik İlham), La Stravaganza (Savurganlık), Il Cimento dell'armonia e dell'inventione (Armoni ve Kontrpuanın çekişmesi)* gibi eserlerine fantastik isimler koymuştur. *Il Cimento* ve dört konçertodan oluşan *Le Quattro Stagioni (Dört Mevsim)* eserlerinde program müziği anlatımı kullanmıştır.

[39] Harman & Milner, s. 314.

A. Vivaldi'nin 1711 yılında Amsterdam'da bestelediği, 12 konçertodan oluşan Op.3 "*L'estro Armonico"* eseri, A. Corelli, G. Torelli ve T. Albinoni'nin eserlerini hatırlatan bazı özelliklere sahip olmasına rağmen, kendine ait denelemer de yapmıştır. Bazı sonata'larında A. Corelli'nin etkisiyle, *kilise* ve *oda sonatlarını* birarada kullanmıştır. Lestro Armonico'daki konçertoların 4'ünü solo, 4'ünü konçerto grosso, 4'ünü de ikili konçerto türünde bestelemiştir. [40] Lestro Armonico, orkestradaki unison çalım tekniğinin de öncülerinden olmuştur. A. Vivaldi genellikle bölüm sayılarını azaltarak, konçertoları *hızlı – yavaş – hızlı* sırasındaki 3 bölümden bestelemiştir. Bazen yavaş bir giriş kesitinin eklenmesiyle istisnai olarak genişletilmiş olsa da, genel olarak üç bölüm ile standardize edilmiştir. İstisnai yapıdaki eserlerine örnek vermek gerekirse; 12 konçertosundan No. 2, No. 4 ve No. 7'de ikinci bölümden önce ve sonra, yavaş tempoda kısa intro veya bir iki *Adagio* geçişi bulunmaktadır.

2.5.6. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Alman besteci J.S. Bach, Barok konçertosuna sadece *Brandenburg Concertos* (BWV1046-51) ile değil, aynı zamanda keman, flüt ve klavsen için yazmış olduğu üçlü konçertosu (BWV1044) ve solo keman konçertoları (BWV1041-3) ile de önemli katkılarda bulunmuştur. Bütün müzik parçalarını sıfırdan doğaçlayan J.S. Bach, hayatı boyunca besteciliği kadar, iyi bir organist ve doğaçlamacı olarak bilinmiştir.

J.S. Bach bestelemiş olduğu altı konçertodan meydana gelen Brandenburg Konçertoları'nda, G. Torelli, A. Vivaldi ve diğer bestecilerden etkilenerek konçertino ve ripieno partilerini kullanmış, No.2, No.4 ve No.5'i konçerto grosso yapısında bestelemiştir. J.S. Bach ayrıca A. Vivaldi ve diğer İtalyan bestecilerin ilk bölümlerinden etkilenmiş, Brandenburg Konçertoları No.2 ve No.5'in ilk bölümlerine tutti başlamıştır. Ayrıca J.S. Bach, Brandenburg Konçertoları dışında solo veya solistler grubu için 17 konçerto daha bestelemiştir.

[40] Schulenberg, 2001, s.317.

J.S. Bach, İtalya'ya gitmemiş ve A. Vivaldi ile tanışmamış olmasına rağmen, A. Vivaldi'nin en iyi öğrencilerinden olmuştur. Çünkü 1713'te J.S. Bach, A. Vivaldi'nin Op.3 ve Op.4'teki konçertolarından bazılarını solo klavsen ve org için düzenlemiştir. Op.3'teki dört solo keman için yazmış olduğu 10 numaralı konçertosunu, 4 klavsen ve yaylılar için düzenlemiş (BWV 1065), Op.3'teki 12 numaları konçertosu da klavsen için (BWV 976) düzenlemiştir. [41]

J.S. Bach'ın konçerto grossoları İtalyan konçerto grossolarına göre çok daha fazla kontrpuan yazısı barındırmıştır. Brandenburg Konçertoları'nın kontrpuan hattı ve *fugue* içeren, karmaşık, girift ve zor bir yapıları vardır. İtalyan konçerto grossoları bunlara göre daha basit yapıda olmuşlardır. Örnek vermek gerekirse A. Vivaldi'nin *"Alla Rustica"* eseri armonik yapı ve partilerin zorluğu açısından oldukça zayıf ve sadedir.

2.5.6.1. BWV 1046 – 1051, BRANDENBURG KONÇERTOLARI'NIN ANALİZİ

BWV 1046 – 1051, Six Concerts à plusieurs instruments - *Brandenburg Concertos,* hem konçerto grosso türüne hem de solo konçerto türüne örnek olan, Johann Sebastian Bach'ın 24 Mart 1721 tarihinde bestelediği ve Christian Ludwig'e ithaf ettiği altı konçertodan oluşmaktadır.

J.S. Bach, Brandenburg Konçertoları'nda birçok enstrümanı aynı grup içinde, kimi zaman solo olarak kimi zaman ise orkestra üyesi olarak kullanmıştır. Birden çok solist ve buna karşıt olarak arka planda bir orkestra grubu bulunmaktadır. Bu yönüyle Brandenburg Konçertoları, konçerto grosso türüne bir örnektir.

No.3 ve No.6 solo konçerto türünde, No.2, No.4 ve No.5 konçerto grosso türünde ve No.1 ise kimi zaman konçerto grosso, kimi zaman solo konçerto türündedir. No.1, No.3 ve No.6'nın önceden yazılmış olabileceği düşünülmektedir.

[41] Schulenberg, 2001, s.319.

Brandenburg Konçertoları J.S. Bach'ın sıradışı, renkli, canlı, meydan okuyan yapısını ortaya koyan, önde gelen eserlerindendir. Diğer Barok veya klasik müzik koleksiyonları gibi bu koleksiyon da altı konçertodan olmuşmaktadır fakat diğer koleksiyonların aksine, bu eserler birbirinden çok farklıdır. J.S. Bach onları ayrı parçalar olarak yazmış ve daha sonra bir koleksiyon olarak derlemiştir. Alışılmışın dışında enstrüman kullanımı ve farklı ifade karakterleri ile önemli bir seridir. Örnek vermek gerekirse; No.1'in konçertino partisini *violin piccolo, 3 obua, 1 fagot ve 2 korno* için, No.3'ün konçertino partisini *ise 3 keman, 3 viyola ve 3 çello* için bestelemiştir.

Brandenburg Konçertoları müzikal yapı ve öğeleri incelendiğinde, J.S. Bach'ın diğer eserlerinde olduğu gibi baskın kontrpuantal bir yazı, melodik birçok varyasyon ve karmaşık, yoğun bir yazı içerdiği görülmektedir. Fakat J.S. Bach'ın en önemli eserlerinden *Art of the Fugue, Goldberg Variations* ve *The Well-Tempered Clavier*'in aksine, tek bir teknik veya temanın derinlemesine bir incelemesi değildir. Bunun yerine J.S. Bach, Barok dönem konçertolarında yapılabilecek, mümkün olanın neredeyse tamamını göstermiş ve konçertonun sınırlarını zorlamıştır. Konseptin büyüklüğü, temaların zorluğu ve kontrpuan kullanımıyla Barok dönemin önemli eserleri arasına girmiş ve bazı İtalyan bestecilerin konçertolarının önüne geçmiştir.

Bu konçerto grossoların formları İtalyan konçerto türünden gelmekteyse de, İtalyan konçerto grossoları gibi dans formu yerine, genellikle *Allegro – Adagio - Allegro* yapısındadır. Brandenburg Konçertoları'nda A. Vivaldi'nin stiline bir yakınlık görülse de, J.S. Bach bu konçertoları birbirlerinden oldukça farklı karakterde bestelemiştir. No.2, No.4 ve No.5'i biraz modern yapıda İtalyan tarzında, No.1, No.3 ve No.6'yı güçlü Alman yapısında bestelemiştir. Ayrıca No.2, No.4 ve No.5 Brandenburg Konçertoları'nın son bölümlerini fugue yapısında bestelemiştir.

Barok dönem müziğinin temelini oluturan doğaçlama öğesine güzel bir örnek olarak da Brandenburg Konçertoları verilebilir. Bu doğaçlamalar, orkestranın *piano* çaldığı ve solistin bir kadans üzerinde doğaçlama virtüözitesini gösterdiği bölümlerdir. Brandenburg Konçertoları'nın ikisinde klavsen için kadans vardır; No.3'te kısa bir kadans ve No.5'te daha uzun bir kadans bulunmaktadır. O döneme kadar bestelenmiş olan konçertoların hiçbirinde klavsen için solo bölüm yazılmamıştır. Fakat J.S. Bach Brandenburg Konçertoları'nda solo klavsen için, ilk önce kısa, sonra uzun olarak ve No.5'te bölümün neredeyse üçte birini kaplayan bir kadans ile, tamamını yazmış olduğu solo doğaçlama kesitini bestelemiştir.

J.S. Bach, Brandenburg Konçertoları ile bir sanatçı ve besteci olarak nadir bulunan becerisini ortaya koymuştur. Bu konçertoları, iş bulmak umuduyla Brandenburg Margrave'sine göndermiş fakat Margrave muhtemelen bu konçertoları hiç duymamış ve J.S. Bach'a iş vermemiştir. Bu sıra dışı konçertolar, bestelenmelerinden yaklaşık 130 yıl sonra, J.S. Bach'ın müziğinin yeniden canlandığı, 1850'ye kadar neredeyse bilinmemiştir.

BWV 1046 - No.1, Fa Majör Brandenburg Konçerto

Brandenburg Koncçertoları'ndan No.1, form yapısı itibariyle diğerlerinden çok farklıdır. Ripieno grubunda 2 keman, çello ve sürekli bas olarak viyolonun eşlik ettiği konçertino grubunda ise 2 korno, 3 obua, fagot ve violino piccolo [42*] bulunmaktadır.

İlk bölümün temposu belirtilmemiş olsa da, *Allegro* temposunda çalınmaktadır. Onu izleyen *Adagio* ve *Allegro* tempolarındaki bölümlerin ardından, tipik danslar; *courante, menuet* ve *polacca* ile eser son bulur.

* *Violino piccolo* küçük keman olarak bilinmekte ve tınısı günümüzdeki kemandan farklı olmakla beraber yazıldığı yerden minor 3'lü yukarından akortlanmaktadır.

Fa majör tonundaki ilk bölüm, ripieno ile başlar, aralarda solo enstrüman grubunun virtüözütesini gösterebileceği temalarla devam ederken, fa majör tonundan si bemol majör, re minor, la minor ve do majör tonlarına modülasyonlar yapılarak ana tonda biter.

La majör başlayan *Adagio* bölümünde, obua ve violino piccolonun sırayla temayı solo olarak çalarlarken, fagot, bas ve klavsen de aynı partiyi paylaşırlar. Kornoların kullanılmadığı bu bölüm, la majör tonundan re minöre modülasyon yapılarak ana la majör tonunda biter.

Fa majör tonunda başlayan *Allegro* bölümünün içinde küçük bir *Adagio* bölümü yer almıştır. Violino piccolonun soloları ön plandadır, bu sololara daha sonra korno da eklenir. 3 obua ve fagot da beraber aynı anda çalarlar. Tekrar *Allegro* olarak devam eden bu bölümde la minör ve sol minör tonlarına modülasyon yapılıp, yeniden ana ton fa majöre dönerek biter.

Allegro bölümünden sonra sürpriz bir şekilde dans formundaki 6/8 zamanlı *courante* başlar. *Courante*'tan sonra ritornello yapısındaki *menuet* başlar. Fa majör tonunda başlayıp, do majör biten A teması ile fa majör biten B teması bütün orkestra tarafından tutti çalınır. Daha sonra sadece 2 obua ve fagottan oluşan trio tarafından, yine ritornello çalınır. Ton itibariyle re minör tonunda başlayıp la majör tonunda biten A temasının ardından, B teması re minör tonunda biter. Trio'nun ardından yeniden *menuet* çalınır ve onun ardından ritornello yapısında olan polacca dansı başlar. Yaylılar ve sürekli bas tarafından çalınan bu dansın tonalitesi, A temasında fa majör tonundan do majör tonuna modülasyon yapar ve B teması yeniden çalındığında fa majör tonunda biter.

Daha sonra sadece 2 korno ve 1 obuadan oluşan trio tarafından, yine ritornello çalınır. Ton itibariyle fa majör tonunda başlayıp, do majör tonunda biten A temasının ardından, B teması fa majör tonunda biter. Trio'nun ardından yeniden *menuet* çalınır ve Brandenburg Konçertosu No.1 bu şekilde biter.

BWV 1047 - No.2, Fa Majör Brandenburg Konçerto

Altı konçertonun hepsinde olduğu gibi, No.2'nin de bestelenme tarihi bilinmemekle birlikte, enstrümantasyondaki detaylar J.S. Bach'ın 1717 yılına kadar Weimar'da bestelediğini işaret etmektedir.

Brandenburg Konçertosu No.2'de J.S. Bach yine sıradışı bir seçimle, solo enstrüman grubuna trompet eklemiş ve farklı bir tını elde etmiştir. Solo enstrüman grubunda trompet dışında blok flüt, obua ve keman bulunmaktadır. Trompet partisi supapsız fa trompet için yazılmıştır, do veya re trompetten daha tizdir ve bu nedenle müzisyenler için zorlukları vardır. Ripieno grubunda ise 2 keman, viyola, violone * ve sürekli bas olarak çello ve klavsen bulunmaktadır.

Bu konçertoda J.S. Bach, A. Vivaldi'nin form yapısını takip etmişse de, onun model yapısı kadar açık olmamıştır. Bu konçerto diğerlerine nazaran A. Corelli'nin konçertolarına daha yakın olmuş, bununla birlikte, ilk bölüm A. Corelli tarafından kullanılmayan ritornello formunda bestelenmiştir.

Buna ek olarak, üç bölümü standart hızlı-yavaş-hızlı bölüm sırasıyla bestelenmiştir. Özellikle bu konçertoda tutti ve solo bölümler arasındaki karşıt kontrpuan yapıları ile melodiler birbirine girmiş ve aralarındaki farklar ve geçişler oldukça belirsizdir ve bulanıklaşmıştır. Bu yüzden tutti - solo kontrastının eksikliği duyulmaktadır.

Tutti olarak başlayan ilk bölümde obua, flüt ve trompetin sololarına ek olarak, flüt - obua, flüt - trompet ve keman - obua da ikili olarak solo çalarlar. Kontrapuntal yazımın yine ön planda olduğu bu ilk bölümde trompet ve obuanın diyaloğu da yer almaktadır. Tonalite açısından beşliler çemberi gibi, sırayla re minör, sol majör ve do majör tonlarına modülasyon yapılarak fa majör tonunda biter.

* İtalyanca'da büyük viyol anlamına gelen violone kelimesi, kullanılan "one" ekinden dolayı büyük sıfatını almaktadır. Viyol ailesine ait olan bu yaylı enstrüman, bazen perdeli ve üç, dört, beş veya altı telli olabilir. ; Schulenberg, 2001, s.302.

Bu konçertonun ikinci bölümü diğer bölümlere göre çok daha basit ve karmaşadan uzaktır. Solo enstrüman grubundan flüt, keman ve obuaya sürekli basın eşlik ettiği bu bölüm kemanın açılış motifi üzerine işlenmiştir. Re minör tonunda başlar ve re major tonunda biter.

Üçüncü bölüm ise diğer bölümlerden daha fazla karmaşık yapıya sahip bir fugue'dür. *Canon* melodik yapısı önemli ölçüde duyulmaktadır. Do majör tonunda başlayan bölüme önce trompet, sonra sırayla obua, keman ve flüt katılırlar. Daha sonra re minör tonuna modülasyon yapılarak büyük bir coşkuyla bütün orkestra tarafından çalınan bölüm ana ton fa majördebiter.

BWV 1048 - No.3, Sol Majör Brandenburg Konçerto

Brandenburg Konçertosu No.3'te J.S. Bach dinleyecileri şaşırtarak konçertino partisini 3 keman, 3 viyola, 3 çello olarak toplamda 9 solo enstrüman için yazmıştır. Bu solo enstrüman grubuna sürekli bas olarak klavsen veya violon için eşlik yazmıştır.

Bölümlerin hızları belirtilmemiş olsa da *Allegro* temposunda veya biraz daha hızlı olarak çalınan ilk bölümde kemanlar, viyolalar ve çello ile klavsen için aynı olmak üzere sadece üç parti yazılmıştır. Bazen bütün enstrümanlar birleşip aynı melodiyi unison olarak, bazen de bölünerek farklı melodileri çalarlar. Sol majör tonunda olan konçerto, mi minör ve si minör tonlarına modülasyon yaptıktan sonra bütün enstrümanların aynı anda coşku ile çalımı ile sol majör tonunda biter.

Birinci bölümü ikinci bölüme bağlayan 1-2 dakika uzunluğunda sadece klavsenin doğaçlama olarak çaldığı bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölüm hızlı *Adagio* temposunda çalınır ve ikinci bölüm olarak da kabul edilebilir zira ardından gelecek olan bölüm yeniden *Allegro* olan son bölümdür.

Son bölümde kontrpuan tekniğiyle birçok melodi aynı anda yazılmıştır. Genellikle güçlü melodik yapılar bulunan bu bölümde, cümlelerin ilk üç notası ile o cümlenin ritmik ve melodik yapısı belli olmaktadır. İtalyan konçerto grosso yapısında, AA+BB formunda ritornello olarak yazılan bu bölümde, A teması sol majör tonundan re majör tonuna modülasyon yapar, B teması ise ana ton sol majör tonunda biter.

BWV 1049 - No.4, Sol Majör Brandenburg Konçerto

Sol majör tonundaki Brandenburg Konçertosu No.4'ün konçertino partisinde keman ve iki blok flüt bulunmaktadır. İlk bölüm bütün orkestra ile başlar. Solo grubuna iki keman, viyola, çello ve sürekli bas olarak violon veya klavsen eşlik eder. Mi minör ve do majör tonlarına modülasyon yaparak, ardından sol majör tonunda biten ilk bölümde flütlere oranla kemanın solistliği ön plandadır.

Andante temposunda çalınan ikinci bölüm bütün orkestra tarafından tutti çalınır, mi minör tonunda başlayan bölüm si minör tonuna modülasyon yaptıktan sonra mi minör tonunda biter.

Bu konçertonun sürprizi de son bölümde karşımıza çıkan, alışılmış olanın aksine *Presto* temposudur. Yaylı orkestra ile başlayan bölüme solo keman eklenir ve daha sonra konçertino grubu devam eder ve yeniden orkestra katılır. Kontrapuntal melodilerin ön planda olduğu bu bölümde de, kemanın virtüözlüğünü gösteren solo bölümler oldukça fazladır. Kemanın durduğu bölümlerde ise iki flüt, klavsen ve çello eşliğiyle solo çalarlar. Ana ton sol majör tonunda başlayan bölüm si minör tonuna modülasyon yapıp yeniden sol majör tonunda bütün orkestra tarafından çalınarak biter.

BWV 1050 - No.5, Re Majör Brandenburg Konçerto

Re majör tonundaki Brandenburg Konçertosu No.5, daha çok kullanılan bir teknikle bestelenmiş, orkestrasyon, fugue ve bölümler arası zıtlık ile konçerto etkisini korumuştur. Konçertino partisinde flüt, keman ve sürekli bas eşliği klavsen için yazılmıştır. Fakat klavsen partisinde, sürekli bas tekniğinden ziyade bir solo yoğunluğu ve viztüözite sunumu bulunmaktadır, bu yüzden klavsen de solo enstrüman olarak içinde düşünülmüştür. Ripieno partisinde ise yaylı orkestra ve sürekli bas bulunmaktadır.

Tutti başlayan ilk bölüm, bütün konçertonun yarısı uzunluğunda bestelenmiştir. Keman daha çok orkestra eşlikli çalarken, flüt daha solistik bir partiye sahiptir. Solo bölümlerde keman ve flüt bazen soru - cevap diyaloğu, bazen *canon* ve bazen de üçlüsünden aynı melodiyi çalarlar. Re majör tonunda başlayan ve fa # minör tonuna modülasyon yapılan bu ilk bölümün en sonuna uzun bir klavsen solosu yazılmıştır. Bu solonun ardından bütün orktestra ana temayı çalar ve re majör tonunda biter. *Adagio* temposundaki ikinci bölüm, klavsen eşliğiyle ve *canon* tekniğiyle başlamış ve sadece konçertino partisi için yazılmıştır. Tonalite olarak si minör başlayan bölüm, re majör, fa # minör ve mi minör tonlarına yapılan modülasyonlardan sonra si minör tonunda biter.

Üçüncü bölüm *Allegro* temposunda bir fugue'dir. En alışılmadık fugue'ü, gigue ritmi ve form yapısı ile konçerto kontrastını kullanarak, *da capo aria* * formunda yazmış olduğu bu fugue'dür. Yine konçertino partisiyle bu sefer sürekli bas eşliği olmadan başlar. Re majör tonundan la majör tonuna modülasyon yapılan bu bölümde, klavsenin sürekli bas eşiliğine başlamasının ardından bütün orkestra katılır ve coşkulu bir teknikle tutti olarak re majör tonunda eser biter.

* *Da capo aria*, daha çok opera ve oratorio formları için bestelenmiştir. Da capo aira formunu geliştiren besteci A. Scarlatti olmuştur. *Da capo aria* formu, Barok dönemde oldukça yaygın kullanılmış ve birçok Barok besteci *da capo aria* bestelemiştir. Genellikle küçük bir orkestra eşliğinde solist tarafından söylenmiştir. http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGFfY2Fwb19hcmlh, 17.08.2018, 11.30

BWV 1051 - No.6, Si bemol Majör Brandenburg Konçerto

Bütün Brandenburg Konçertoları incelendiğinde hepsinin farklı enstrüman grupları için yazıldığı görülmektedir fakat No.6 en alışılmadık enstrümanlar için yazılmıştır. Solo partisinde keman olmadan, iki viyola ve iki viola da gamba bulunmaktadır. Tutti partisinde ise çello, violon ve sürekli bas eşliği klavsen için yazılmış olan bu son konçerto alışılmadık kombinasyonlar içermektedir. Bu eseri iki viola da gamba ile çalmak sonorite açısından kolay olmadığından dolayı, diğer konçertolara göre daha az çalınmıştır.

Si bemol majör tonunda başlayan birinci bölüm hızlı bir *Allegro*'dur. Viola da gambalar, çello ve klavsenin eşlik ettiği iki viyola, *canon* tekniği ile esere başlar. Daha sonra bütün enstrümanlar arasında melodik bir diyalog başlar ve genellikle bu şekilde bölüm devam eder. Solo bölümlere çello eşlik eder ve herhangi bir tona kesin olarak modülasyon yapılmadan birkaç ton gösterilir ve ana tonda biter.

Yine si bemol majör tonunda başlayan ikinci bölüm *Adagio ma non tanto* temposundadır. Bu bölüme 2. viyola başlar ve ardından 1. viyola katılır. Viola da gambaların çalmadığı ve sadece çello ile klavsenin eşliğiyle devam eden bu ikinci bölümde mi bemol majör ve sol majör tonlarına modülasyon yapılır. Rüya gibi bir hava ile çellonun sololarının çok fazla duyulduğu bölüm si bemol majör tonunda biter.

Yine iki viyolanın eşliklerle melodiyi çaldığı bu son *Allegro* bölümü yine si bemol majör tonunda başlar. Eserin genelindeki, solo çello partileri ve virtüözitesi, bu bölümde çok daha fazla belirginleşir. Bunun yanısıra 2 viyola da solistik olarak kendilerini gösterme imkanı bulurlar ve viola da gambalar neredeyse yok denebilecek kadar az çalarlar. Bu bölüm ve eser ana ton si bemol majör tonunda biter.

2.5.7. GEORGE FREDERICK HANDEL (1685 – 1759)

Barok dönem ve klasik dönemin kesiştiği yıllardaki değişim sürecinde yer alan önemli bestecilerden G.F. Handel özellikle gençlik ve orta yaş dönemlerinde İtalyan besteciler A. Corelli ve A. Scarlatti'nin eserlerinden çok etkilenmiştir. Daha sonra Fransız besteci J.B. Lully ve İngiliz besteci H. Purcell'dan etkilenmiş ve müziğine yansıtmıştır.

Toplamda 19 adet konçerto grosso besteleyen G.F. Handel, 1740'ta bestelemiş olduğu Op. 6'da, A. Vivaldi'nin stilini benimsemiş olsa da A. Corelli gibi, çok bölümden oluşan konçerto grossolar bestelemiştir. G.F. Handel'in bestelediği Op.3'te 6 tane, Op.6'da ise 12 tane konçerto grosso bulunmaktadır.

Her iki seri de enstrüman kombinasyonları ve bölüm sayıları çeşitliliği bakımından istisnaidir. Op. 6'daki enstrüman yazısı, Op.3'e göre daha kısıtlı olmasına rağmen, Op.3'ün tutti – soli kontrastlığı Op.6'ya göre daha azdır.

G.F. Handel'in eşsiz becerisi, hayal gücü, iyi zamanlaması ve coşkulu anlatımı sayesinde, özellikle Op.6'da olağanüstü bir canlılık, sağlamlık ve genişlik duygusu hissedilmektedir.

Op.3 ve Op.6 dışında ayrıca *"Concerto in Alexander's Feast"* olarak da bilinen HWV 318 Do majör konçerto grossosu (1736) da vardır. *Allegro, Largo, Allegro, Andante – non presto* olmak üzere dört bölümden oluşan bu eserin konçertino partisi iki obua, iki keman ve çello için bestelenmiştir.

2.5.7.1. OP.3 - 6 KONÇERTO GROSSO'NUN ANALİZİ

G.F. Handel'in yazmış olduğu altı konçerto grossodan oluşan Op.3, John Walsh tarafından 1743 yılında birleştirilmiştir. Yapı bakımından alışılmışın dışında olan bu konçerto grossolardan yalnızca No.4, İtalyan geleneğinde var olan dört bölümlü yapıda yazılmıştır. Op.3', 2 ve 5 arasında bölüm sayısına sahiptir.

Op. 3, No. 1 - HWV 312, Si bemol Majör Konçerto Grosso

G.F. Handel No.1'in konçertino partisini 2 blok flüt, 2 obua, 2 fagot için yazmıştır. Fakat ilk bölümde ripieno partisinde bulunan 1. kemanın solist denebilecek kadar fazla sololoları bulunmaktadır. Hatta konçertino partisindeki 1. obua ve ripieno partisindeki 1. keman bazı pasajlarda birlikte soru cevap şeklinde de çalarlar. Fagot genellikle sürekli bas partisini çalarken, genellikle iki obua da aynı anda solo melodiyi çalarlar. Flütler 2. bölümde fagot eşliğiyle çalmaya başlarlar, ardından obualar ve yine 1. keman solo olarak katılırlar.

3. bölümde ise fagotlar teknik becerilerini gösterirler ve yine solo keman, ve solo obualar da fagota eşlik ederler. *Allegro, Largo, Allegro* olmak üzere üç bölümden oluşan bu eserde alışılmışın dışında olarak sadece ilk bölüm ana ton si bemol majör, diğer iki bölüm ise ilgili minörü olan sol minör tonundadır. G.F. Handel bu eserde enstrümanları büyük bir ustalıkla işlemiş ve tek tek öne çıkarmıştır.

Op. 3, No. 2 - HWV 313, Si bemol Majör Konçerto Grosso

Konçertino partisi iki obua ve iki keman için yazılmış olan No.2'de alışılmışın dışında olarak, orkestrada yer alan iki çello ve fagot da bazı bölümlerde konçertino partisine dahil olmaktadır. *Vivace, Largo, Allegro, Moderato, Allegro* olmak üzere 5 bölümden meydana gelir.

İlk bölümde iki solo kemanın ve iki obuanın virtüözüteleri ön plandadır, soru cevap veya sadece solo bölümleri vardır. İkinci bölümde ise alışılmışın dışında, ripieno partisindeki iki çello, konçertino partisinde yer alır ve solo olarak bu bölümü tamamlarlar. Orkestra eşlikli bu solo çellolara, 1. obua eklenir ve melodiyi solo olarak çalar. Üçüncü bölümünde iki solo obua ve orkestradaki iki keman aynı partileri homojen bir yapıda çalarlar. Dördüncü bölümde ve son bölümde iki obua, iki keman ve fagot konçertino partisinde yer alır, ayrıca çello partisi ön plandadır. Diğer bölümlerin aksine G.F. Handel'de çok nadir görülen, genellikle dans formlarında bulunan ritornello yapısı bu son iki bölümde bulunmaktadır. Bu bölümler menuet ve gavotte dansları olarak düşünülebilir. Sol minör tonunda olan ikinci bölüm haricinde diğer bölümler si bemol majör tonundadır.

Op. 3, No. 3 - HWV 314, Sol Majör Konçerto Grosso

Largo e staccato - Allegro, Andante, Allegro olmak üzere üç bölümden oluşan No.3'ün konçertino partisi obua (isteğe göre flüt de olabilir) ve keman için yazılmıştır. Kısa bir giriş olan *Largo e staccato* ile başlayan ve bağlı olarak *Allegro* temposuyla devam eden ilk bölümde, konçertino partisindeki obuanın ve kemanın teknik becerilerini gösterebileceği birçok pasaj bulunmaktadır. Oldukça kısa olan, mi minör tonundaki ikinci bölümüde de yine obua ön plandadır. Sol majör tonundaki son bölüm ise, solistlerin ön planda olmadığı, homojen bir yapıya sahiptir.

Op. 3, No. 4 - HWV 315, Fa Majör Konçerto Grosso

Solo partisi iki obua ve fagot için yazılmış olan No.4, *Largo, Andante, Allegro, Allegro* olmak üzere dört bölümden meydana gelir. Birinci ve dördüncü bölümler ritornello yapısında bestelenmiştir. Solo fagot, orkestra içindeki çello ile aynı partiyi çalar. Eser boyunca fa majör tonundan do majör ve re minör tonlarına modülasyonlar yaparak fa majör tonunda biter.

Op. 3, No. 5 - HWV 316, Re minör Konçerto Grosso

Largo, Fuga - Allegro, Adagio, Allegro - ma non troppo, Allegro olmak üzere 5 bölümden oluşan No.5'in konçertino partisi iki obua (orijinalinde bir), fagot için yazılmıştır. Ripieno ve konçertino partilerinin bölünmesindeki ve zıtlığındaki eksikliğe rağmen No.5, Op.3'te yer alan diğer konçerto grossolara göre İtalyan geleneksel form yapısına en çok yakınlık gösteren konçertodur. Re minör tonunda başlayan eser neredeyse tüm eser boyunca aynı tonda devam eder.

Op. 3 No. 6 - HWV 317, Re Majör Konçerto Grosso

Konçertino partisi iki obua, fagot için yazılmış olan No.6, *Vivace* ve *Allegro* olmak üzere yalnızca iki bölümdür. Eser ripieno ile başlar ve obuanın solo partileri eklenerek soru cevap şeklinde devam eder. Solo fagot, orkestra içindeki çello ile aynı partiyi çalar. Klavsen sololarının ön planda olduğu *Allegro* bölümü re minör, do majör ve sol minör tonlarına modülasyonlar yaptıktan sonra re minör tonunda biter.

2.5.7.2. OP.6 - 12 KONÇERTO GROSSO'NUN ANALİZİ

Op. 6 Twelve Concerti Grossi, G.F. Handel'in konçerto grosso türünde yazmış olduğu 12 eserden oluşmaktadır. G.F. Handel bu eserlerin konçertino partilerini iki keman, ripieno partilerini dört sesli yaylı orkestra ve sürekli bas eşliğini de klavsen için yazmıştır.

A. Vivaldi'nin stil unsurlarını bir araya getirmesine rağmen, A. Corelli gibi, daha fazla sayıda bölüm yapısını koruyarak, *kilise* ve *oda sonatlarını* model olarak almıştır. Bu geleneksel modelin yanısıra, fugue, trio sonata'ları, Fransız ouverture'leri, İtalyan sinfonyaları ve birçok çeşitli dansları ekleyerek kendi kompozisyon stilini de ortaya koymuştur. İçinde birçok yenilikler barındıran Op.6, A. Corelli'den sonra onunla aynı tarzda bestelenen konçerto grosso türündeki eserler arasında en önemlisi olmuş ve Barok dönem konçerto grosso türünün son örnekleri arasında yer almıştır.

HWV	Opus	Ton	Bölümler
319	Opus 6 No. 1	G major	i. A tempo giusto - ii. Allegro - iii. Adagio - iv. Allegro - v. Allegro
320	Opus 6 No. 2	F major	i. Andante larghetto - ii. Allegro - iii. Largo - iv. Allegro, ma non troppo
321	Opus 6 No. 3	E minor	i. Larghetto - ii. Andante - iii. Allegro - iv. Polonaise - v. Allegro, ma non troppo
322	Opus 6 No. 4	A minor	i. Larghetto affetuoso - ii. Allegro - iii. Largo, e piano - iv. Allegro
323	Opus 6 No. 5	D major	i. Ouverture - ii. Allegro - iii. Presto - iv. Largo - v. Allegro - vi. Menuet
324	Opus 6 No. 6	G minor	i. Larghetto e affetuoso - ii. Allegro, ma non troppo - iii. Musette - iv. Allegro - v. Allegro
325	Opus 6 No. 7	B-flat major	i. Largo - ii. Allegro - iii. Largo, e piano - iv. Andante - v. Hornpipe
326	Opus 6 No. 8	C minor	i. Allemande - ii. Grave - iii. Andante allegro - iv. Adagio - v. Siciliana - vi. Allegro
327	Opus 6 No. 9	F major	i. Largo - ii. Allegro - iii. Larghetto - iv. Allegro - v. Menuet - vi. Gigue
328	Opus 6 No. 10	D minor	i. Ouverture - ii. Air - iii. Allegro - iv. Allegro - v. Allegro moderato
329	Opus 6 No. 11	A major	i. Andante larghetto, e staccato - ii. Allegro - iii. Largo, e staccato - iv. Andante - v. Allegro
330	Opus 6 No. 12	B minor	i. Largo - ii. Allegro - iii. Larghetto, e piano - iv. Largo - v. Allegro

Tablo 1 : G.F. Handel'in OP.6 Analizi

Op. 6 No. 1 - HWV 319, Sol Majör Konçerto Grosso



Şekil 6 : Sol Majör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 1 HWV 319

A tempo giusto, Allegro, Adagio, Allegro, Allegro olmak üzere beş bölümden oluşan No.1'de solo kemanlar ve orkestra dialog halindedir ve çello partisi de ön plandadır. İlk bölüm A tempo giusto, kısa fakat dengeli bir yapıya sahiptir. Konçertino partilerinin ön planda olduğu ikinci bölüm canlı bir *Allegro*'dur. Solo partilerin yine ön planda olduğu *Adagio* bölümü, mi minör tonunda başlayıp re majör tonunda biter.

Solo ve ripieno partilerinin ayrımı çok iyi bir şekilde yapılmıştır. İki solo keman ile başlayan ve ardından orkestranın katılımıyla *canon* yapısında devam eden dördüncü bölüm fugue yazısında, *Allegro* temposundadır.

Sol majör tonunda başlayıp aynı tonda biten beşinci ve son bölüm *Allegro* temposunda, 6/8'lik enerjik bir gigue dans formudur. Dans formu olmasından dolayı ritornello yapısında olan bu bölümde, solo partisi ve ripieno partileri arasındaki dialoglar da ön plandadır.

Op. 6 No. 2 - HWV 320, Fa majör Konçerto Grosso



Şekil 7 : Fa majör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 2 HWV 320

Andante larghetto, Allegro, Largo – Larghetto - Andante e piano, Allegro – ma non troppo olmak üzere dört bölümden oluşan No.2, *kilise sonatına* benzemektedir.

İlk bölüm zengin bir armoni yapısı ile başlayıp devam etmektedir. Fa majör tonundan re minör tonuna modülasyon yaparak bu tonda biter. Solo – tutti partilerin ayrı ayrı çaldıkları bölümler dengelidir.

Konçertino partisi ile başlayan ikinci bölüm re minör tonundadır. İki solo kemanın ve çellonun teknik becerilerini gösterdikleri bu bölüm, kontrpuan stilinde ve bir bakıma *moto perpetuo* yani sürekli hareket halindedir.

Konçertino ve ripieno partilerinin dialoglarının çokça kullanıldığı yavaş tempodaki üçüncü bölüm, si bemol majör tonunda başlar ve fa majör ana tonda biter. Konçertino partisi ile başlayan fa majör tonundaki dördüncü bölümün tamamında konçertino partisi ön plandadır.

Op. 6 No. 3 - HWV 321, Mi minör Konçerto Grosso



Şekil 8 : Mi minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 3 HWV 321

Larghetto, Andante, Allegro, Polonaise Andante, Allegro - ma non troppo olmak üzere beş bölümden oluşan No.3'ün konçertino partisi iki keman ve çello için yazılmıştır. *Larghetto* temposundaki birinci bölüm, 3/2'lik olmasından ve tamamen aynı olmasa da temanın ritornello gibi tekrarlanmasından dolayı sarabande dans formu olarak düşünülebilir.

İkinci bölüm fugue stilindedir ve D. Scarlatti'nin *Kedi Fügü'nü* (The Cat's Fugue) hatırlatan, si - sol - re# - do notalarından oluşan ve tekrar eden bir motif vurgulanmıştır. Aslında bu yazım tekniği J.S. Bach'ın eserlerinde de yer almaktadır.

Üçüncü bölüm, Op.6'da yer alan bütün konçerto grossolar arasında A. Vivaldi'nin yazım tarzına en yakın olanıdır. Çünkü bu bölüm bütün orkestranın unison çalması ile başlar. Sol majör tonundaki dördüncü bölüm, 18. yüzyılda çok popüler bir dans formu olan polonaise'dir * ve ritornello yapısındadır.

* Polonaise (Polonez) ciddi ve törensel bir karakteri olan, hızlı tempoda, 3/4'lük bir Polonya ulusal dansıdır. ; Anthony Newman, *Bach and the Baroque*, Pendragon Press, New York 1995, s.224. Fransız suite'lerinde ve Alman Barok lavta müziklerinde son dans genellikle polonaise olmuştur.

Ana ton mi minör olan son bölüm, 6/8'lik *allegro, ma non troppo*'dur. Bu bölümünde ritornello yapısı devam etmektedir. Konçertino partisi ile başlayan bu bölümde konçertino ve ripieno partileri arasındaki dialog çok belirgindir.

Op. 6 No. 4 - HWV 322, La minör Konçerto Grosso

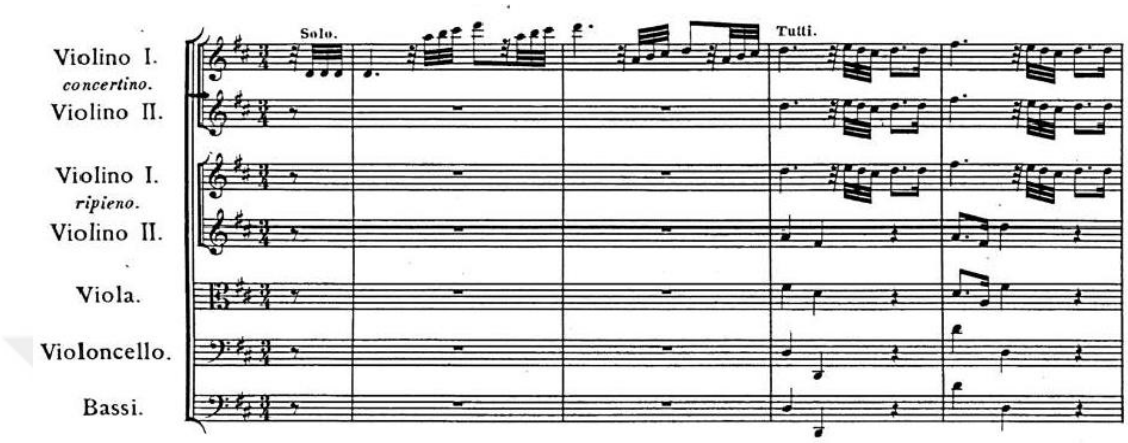


Şekil 9 : La minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 4 HWV 322

Larghetto affetuoso, Allegro, Largo - e piano, Allegro olmak üzere dört bölümden oluşan No.4'ün ikinci ve son bölümlerindeki pasajlar dışında, iki keman ve çellodan oluşan konçertino partisi için çok az solo bölüm yazılmıştır. İlk bölüm kısa bir *Larghetto Affetuoso*'dur. Konçertino ve ripieno partisindeki 1. kemanlar unison, 2. kemanlar unison ve konçertino partisindeki çello da ripieno partisindeki bas hattı ile unison melodileri çalmaktadır. *Allegro* temposunda olan ikinci bölüm *fugue* stilindedir. Az da olsa konçertino partisi için yazılmış olan solo melodiler dışında, ilk bölümdeki enstrüman dağılımı neredeyse aynı şekilde devam etmektedir.

La minör tonundaki iki bölümün ardından fa majör tonundaki üçüncü bölüm gelir. İtalyan trio sonata sitilinde yazılmış, yavaş bir sarabande dansı olan bu bölüm *Largo e piano* temposundadır. Enstrüman dağılımının aynı olduğu bu bölümde bas ve çello partileri ön plandadır. La minör tonundaki son bölüm *Allegro* temposundadır. Konçertino partisindeki kemanlar ve ripieno partisindeki 1. keman genellikle unison çaldıkları bu son bölümde de, ikinci bölümde olduğu gibi konçertino partisi için az da olsa solo bölümler yazılmıştır.

Op. 6 Re No. 5 - HWV 323, Re Majör Konçerto Grosso



Şekil 10 : Re Majör Konçerto Grosso, Op. 6 Re No. 5 HWV 323

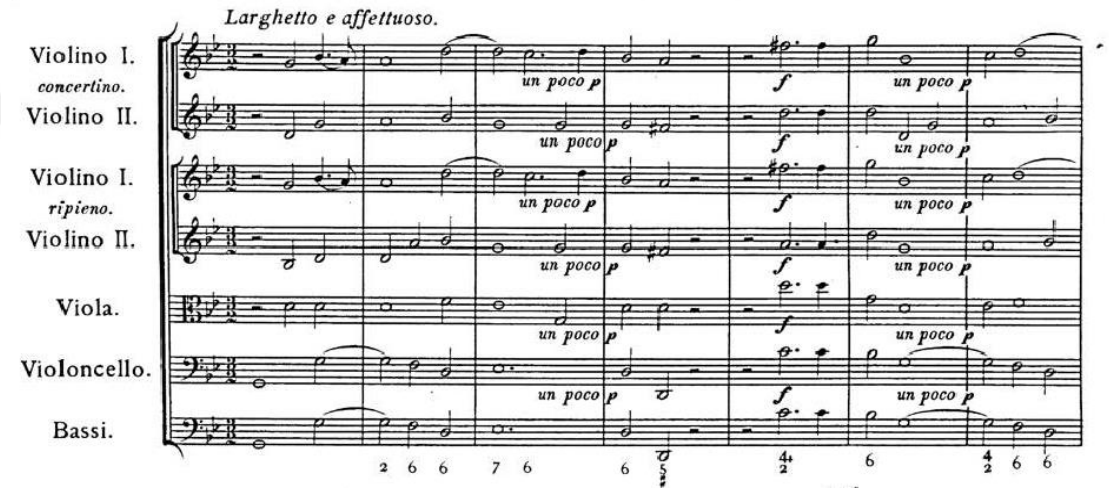
Prelude (Overture), Allegro, Presto, Largo, Allegro, Menuet (Menuet un poco larghetto) bölümlerinden oluşan No.5'in konçertino partisindeki 1. keman ile başlayan birinci bölüm, Fransız ouverture'ü stilindedir ve la majör tonunda biter. İkinci bölüm yine 1. solo keman ile başlayan, enerjik bir yapıdadır, armoniden ziyade kontrpuan tekniği ile yazılmıştır. La majör tonunda başlayan bölüm, mi majör tonuna modülasyon yaptıktan sonra re majör tonunda biter.

Üçüncü bölüm ise ritornello yapısında, 3/8'lik hızlı bir bölümdür. Re majör tonundaki bölümde, iki solo kemanın teknik becerilerini gösterebilecekleri hızlı pasajlar bulunmaktadır.

A. Corelli stiline benzeyen dördüncü bölüm si minör tonunda, 3/2'lik yavaş bir bölümdür. İki solo kemanın kontrpuan tekniği ile virtüözütelerini gösterdikleri konçertino partisi daha baskındır ve temalara ripieno partisi cevap verir. Re majör tonundaki beşinci bölüm bütün orkestra için yazılmıştır. İlk tema D.Scarlatti'nin *Essercizi Gravicembalo* eserinden türetilmiş, *basso ostinato* stili ise G.P. Telemann'ı hatırlatmaktadır. Fakat bunlara rağmen G.F. Handel kendine ait kompozisyon stilini yansıtmayı başarmıştır.

Orijinal elyazmasında bulunmayan re majör tonundaki son bölüm sonradan eklenmiştir. Ritornello formundaki bölümü, iki solo keman ve ripieno partisindeki 1. keman çalarlar.

Op. 6 No. 6 - HWV 324, Sol minör Konçerto Grosso



Şekil 11 : Sol minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 6 HWV 324

Larghetto e affetuoso, Allegro - ma non troppo, Musette Larghetto, Allegro, Allegro olmak üzere beş bölümden oluşan No.6'nın orijinal el yazmasında dört bölüm bulunmaktadır. Konçertino partisi iki keman için yazılmıştır. Çello partisinin sololarından dolayı çello da konçertino partisinde düşünülebilir. Ayrıca konçertino partisindeki iki keman partisi ile unison olarak iki obua da çalmaktadır.

Opera Seria'daki gibi dramatik bir *aria* yapısına sahip olan ilk bölüm, A. Corelli'nin eserlerindeki yapıdan etkilenmişse de, yenilikçi ritimler, armonik yapı ve melodiler ile geleneksel yapıyı oldukça geliştirmiştir. Konçertino partisindeki kemanlar için kısa solo pasajları arasında si bemol majör tonuna modülasyon yapıp tekrar sol minör tonuna geri dönülür. Fugue stilindeki ikinci bölümde, solo kemanların ve çellonun çaldıkları melodileriler yeterli uzunluktadır.

Mi bemol majör tonunda başlayan üçüncü bölüm *Larghetto* temposunda bir *Musette* dansıdır. Tutti başlayan bölüm, daha sonra konçertino ve ripieno bölümlerin soru cevap diyaloğu ile devam eder. Si bemol majör ve do minör tonlarına modülasyon yaptıktan sonra yeniden mi bemol tonunda bölüm sona erer.

A. Vivaldi'nin tarzına benzeyen enerjik dördüncü bölümde konçertino partisindeki 1. kemanın solo pasajlarının ön plandadır. Re minör tonuna modülasyon yapıldıktan sonra, sol minör tonunda bölüm sona erer.

Sol minör olan son bölüm, 3/8 zamanlı kısa bir dans formunda *Allegro* temposundadır. Solo bölümler olmadan, tutti olarak çalınan bu bölümde dans formundan dolayı ritornello yapısı kullanılmıştır.

Op. 6 No. 7 - HWV 325, Si bemol Majör Konçerto Grosso



Şekil 12 : Si bemol Majör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 7 HWV 325

Largo, Allegro, Largo - e piano, Andante, Hornpipe bölümlerinden oluşan No.7'de bütün bölümler kısadır ve tüm eser boyunca solo bölümler yazılmamış, bütün orkestra sürekli birlikte çalmıştır. Bu eser konçertino grubu olmayan konçerto grosso'lara örnek olarak verilebilir.

İlk bölüm 10 ölçüden oluşan *Largo* temposunda bir ouverture'dür. İkinci bölüm kuvvetli ve enerjik bir yapıdadır, *canon* tekniği ön plandadır. Üçüncü bölüm sol minör tonunda 3/4'lük etkieyici bir *Largo e piano*'dur. J.S. Bach stilinde kromatik yapı ile yazılmış, karmaşık bir armonik yapıya sahiptir.

Andante temposundaki dördüncü bölüm enerjik bir karakterdedir. Mi bemol majör tonuna modülasyon yapıldıktan sonra fa majör tonunda sona erer. Son bölüm ritornello formunda yazılmış bir *Hornpipe* dansıdır. Beklenmedik senkopların yer aldığı bu bölüm si bemol majör tonunda sona erer.

Op. 6 No. 8 - HWV 326, Do minör Konçerto Grosso



Şekil 13 : Do minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 8 HWV 326

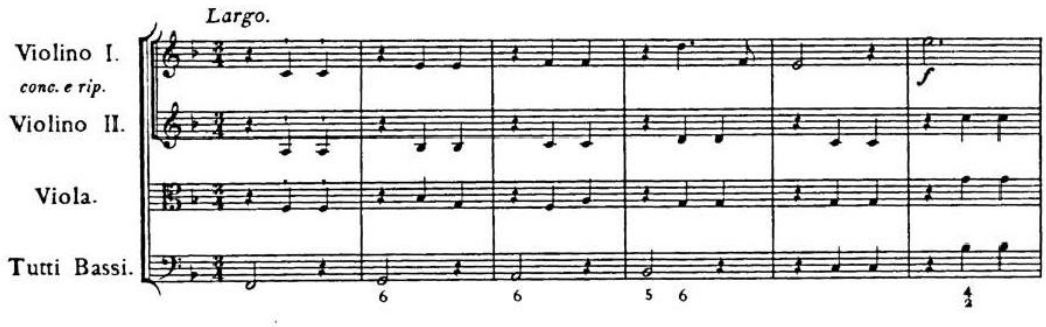
Allemande, Grave, Andante Allegro, Adagio, Siciliana, Allegro olmak üzere altı bölümden oluşan No.8, bazı bölümlerinin dans formu olmasından dolayı *oda sonatı* yapısındadır. Konçertino partisinde iki keman bulunmaktadır, solo pasajlarında çello tarafından desteklenirler.

Allemande dans formundaki ilk bölüm, G.F. Handel'in ikinci klavsen suite'inin (No. 16 - HWV 452, sol minör) orkestraya düzenlenmiş halidir. Ritornello yapısındaki bu bölüm, ripieno partisindeki 1. keman, bölümün tamamında konçertino partisindeki iki keman ile unison çalar.

Beklenmedik bir modülasyon yaparak fa minör tonuna geçen kısa ikinci bölüm *Grave* temposundadır. Solo ve tutti arasında güzel bir denge vardır. Üçüncü bölümde G.F. Handel, yazmış olduğu *Agrippina* operasındaki dört notadan oluşan motifi kullanmıştır. Do minör tonundaki bu bölümde de solo ve tutti arasındaki denge devam etmektedir.

Kısa bir dördüncü bölümün başında G.F. Handel, 1724'te yazmış olduğu *Giulio Cesare* operasının "Piangerò la sorte mia" aryasından alıntı yapmıştır. Solo olmadan bütün orkestra tarafından çalınan bu ağır bölüm sol minör tonunda sona erer. Konçertino partisi ve çello ile başlayan beşinci bölüm do minör tonunda *Siciliana*'dır. Konçertino ve ripieno partileri arasında uyumlu bir denge vardır. Do minör tonundaki son bölüm *polonez* dans formu olan kısa bir bölümdür. Solo partilerin kullanılmadığı bu bölümde dans formu olmasından dolayı ritornello yapısındadır.

Op. 6 No. 9 - HWV 327, Fa Majör Konçerto Grosso



Şekil 14 : Fa Majör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 9 HWV 327

Orijinal elyazmasında tarihi olmayan tek konçerto grosso olan No.9 *Largo, Allegro, Larghetto, Allegro, Menuet, Gigue* olmak üzere altı bölümden maydana gelmektedir. Bazı bölümlerin dans formu olmasından dolayı *oda sonatı* yapısındadır. Konçertino partisi iki keman ve çello için yazılmıştır. İlk bölüm bütün orkestra tarafından solo bölüm olmaksızın, yalın ve sade akorların çalındığı 28 ölçülük bir bölümdür.

İkinci bölümün ikinci ve üçüncü temasında G.F. Handel, kendi bestesi olan *"The Cuckoo and the Nightingale"* olarak da bilinen fa majör tonundaki org konçertosundan (HWV 295) alıntılar yapmıştır. Fa majör tonundaki bu bölümde birinci solo kemanın partileri teknik açıdan kendini gösterebileceği bir yapıdadır. Çello partisinin de ön planda olduğu bu bölümde, genellikle konçertino ve ripieno partisindeki birinci kemanlar unison ve ikinci kemanlar da unison çalarlar.

Re minör tonundaki üçüncü bölümde ilk kırk ölçü aynı yapıda ilerlerken, güçlü bir kapanış ile bölüm sona erer. Çellonun eşlik ettiği konçertino ve ripieno partilerinin soru cevap diyaloğu çok net ve dengeli bir yapı ile belirtilmiştir.

Dördüncü ve beşinci bölümlerde G.F. Handel *Imeneo Operası*'nın ouverture'ünün ikinci versiyonunu kullanmıştır. Fa majör tonunda olan bu bölümlerde konçertino partisindeki kemanlar ile ripieno partisindeki kemanlar unison çalmaktadır. Beşinci bölüm dans formu olduğundan dolayı ritornello yapısındadır.

Son bölüm ise G.F. Handel'in Op.6 daki konçerto grosso No.2'den almış olduğu ve son bölümünü yeniden bestelediği *gigue* dansıdır. Konçertino partisiyle başlayan bu enerjik bölüm, ana ton fa majörde sona erer.

Op. 6 No. 10 - HWV 328, Re Minör Konçerto Grosso



Şekil 15 : Re Minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 10 HWV 328

Ouverture – Allegro - Lentemente, Air Lento, Allegro, Allegro, Allegro moderato olmak üzere beş bölümden oluşan No.10'un konçertino partisi iki keman için yazılmıştır.

Barok dans *suite'*i olarak da tanımlayabileceğimiz Fransız ouverture'ü ile yavaş ve kuvvetli bir başlangıç yapar. Dans formu olmasından dolayı ritornello yapısındadır. *Allegro* temposundaki bölüm 6/8'lik *fugue* stilinde ve solo kemanlar ön plandadır. İlk bölümün sonundaki *Lentemente* bölümü 4/4'lük ağır tempoda ve yoğun armoni dokusuyla re minör tonunda sona erer.

Air Lento bölümü ağır tempoda, melodi ve armoni bakımında oldukça etkileyici bir yapıya sahiptir.

Devamında gelen iki *Allegro* bölümü de allemande ve courante danslarına benzemektedir. İlk *Allegro* bölümünde ritornello yapısı varken, ikinci *Allegro* bölümünde ritornello yoktur. İkinci *Allegro* bölümünde solo kemanlar ön plandadır.

G.F. Handel re majör tonundaki son *Allegro Moderato* bölümünü aslında si minör tonundaki No.12 için bestelemeyi tasarlamış fakat sonradan No.10'da kullanmıştır. Bu bölüm bir dans formu olan gavotte'a benzer bir yapıya sahiptir ve ritornello yapısı ön plandadır. Eser re minör tonunda başlayıp re majör tonunda biter.

Op. 6 No. 11 - HWV 329, La Majör Konçerto Grosso



Şekil 16 : La Majör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 11 HWV 329

Andante larghetto - e staccato, Allegro, Largo e staccato - Andante, Allegro bölümlerinden oluşan No.11'in konçertino partisinde iki keman bulunmaktadır. Bu partideki birinci kemanın solosu *ad libitum* yani isteteğe bağlı olarak çalınır. E. Elgar'ın çello konçertosu da ad libitum'a örnektir.

İlk bölüm ouverture yapısında bir *Andante Larghetto e Staccato*'dur. Konçertino partisindeki keman ön plandadır ve solo pasajları vardır. La majör tonunda başlayıp mi majör tonunda biten bu bölümde noktalı ritimler ve yürüyüşler çok kullanılmıştır. La majör tonundaki fugue yapısındaki kısa ikinci bölüm, konçertino partisindeki kemanlar, ripieno partisindeki kemanlarla aynı partiyi çalarlar.

Üçüncü bölüm Andante temposunda uzun bir bölümdür. Konçertino partisindeki özellikle 1. keman ön plandadır. Bazı pasajlarda sadece çello ile birlikte solo çalarlar. Son bölüm *Allegro, a da capo aria*'nın enstrümantal verisyonu gibidir. La majör tonundan fa diyez minör tonuna modülasyon yapılır ve la majör tonunda eser sona erer. Konçertino ve ripieno partileri arasındaki soru cevap diyaloğu en çok bu bölümde kullanılmıştır. Ayrıca konçertino partisindeki solo kesitler bu bölümde teknik açıdan virtüözüte seviyesindedir.

Op. 6 No. 12 - HWV 330, Si minör Konçerto Grosso



Şekil 17 : Si minör Konçerto Grosso, Op. 6 No. 12 HWV 330

Largo, Allegro, Larghetto - e piano, Largo, Allegro olmak üzere beş bölümden oluşan No.12, *Largo* temposundaki Fransız ouverture'ü ile başlar. Si minör tonundaki bu ilk bölümde konçertino ve ripieno bölümlerinin soru cevap diyaloğu çok güzel işlenmiştir.

Konçertino partisi ile başlayan ikinci bölüm, sürekli hareket halinde olan yani *moto perpetuo* yapısında parlak bir bölümdür. Si minör tonundan fa diyez minör ve re majör tonlarına modülasyon yapıldıktan sonra si minör tonunda bölüm sona erer. Bu bölümde konçertino partisindeki sololar ön plandadır ve özellikle 1. kemanın teknik becerilerini gösterebileceği pasajlar oldukça fazladır.

Üçüncü bölüm mi majör tonunda olan 3/4'lük bir *Larghetto e piano*'dur. *Chaconne* * gibi bir bas yürüyüşü olan bu bölümün melodisi G.F. Handel'in yazmış olduğu en güzel melodilerden biridir. Ritornello yapısında olan bu bölüm, *Variatio* bölümü ile ana melodinin farklı bir varyasyonu ile devam eder. Bu bölümde solo olmadan bütün orkestra çalmaktadır.

Dördüncü bölüm sanki bir resitatife eşlik eden bir yapıda bir *Largo* temposundadır. Si minör tonundaki bu bölümde bütün orkestra solo olmadan çalarlar. Si minör tonundaki beşinci ve son bölüm ise *Allegro* temposunda bir fugue'dür.

2.5.8. FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI (1687-1762)

İtalyan besteci ve keman sanatçısı F. Geminiani'nin en bilinen eserleri üç set olarak ayrı ayrı bestelemiş olduğu konçerto grosso türündeki eserleridir. Op.2 (1732), Op.3 (1733) ve Op.7 (1746) olmak üzere toplam 42 konçerto grosso bestelemiştir. Konçertino partisine viyolayı ekleyen besteci, hocası olan A. Corelli'nin stilini benimsemiş ve ağırlıklı olarak kontrapuntal yazımı tercih etmiştir. Ayrıca A. Corelli'nin Op.6'daki No.1, No.3 ve No.5 konçerto grosso'larını yeniden yazmıştır.

* Chaconne 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, 3/4'lük ağır bir İspanyol dansıdır. Homofonik yapıdaki bu dans Pasacalle gibi ostinato bir formdadır. Ostinato üzerinde çeşitlemeler içerir. Bu dans formunun en bilinen örneklerinden biri J.S. Bach'ın 1720'de solo keman için yazmış olduğu BWV 1004 re minör Partita No.2, 5. bölümüdür.

2.6. NEO-BAROK KONÇERTO GROSSO

Konçerto grosso türü, Barok dönemde ilgi odağı olmuş, ve günümüzde genellikle konçerto türüyle ilişkilendirilmekteyse de, bu türde birçok eser yazılmıştır. Fakat daha sonra gelen dönemlerde konçerto grosso türü popülerliğini yitirip, yerini solo konçerto, sinfonia konçertant ve ikili – üçlü konçertolara bırakmıştır. Bu formun yeninden bestelenmeye başladığı 20. yüzyılda birçok besteci geleneği barındıran yeni eserler bestelemişlerdir. Ernest Bloch, Bohuslav Martinů, Igor Stravinsky, Ralph Vaughan Williams, Malcolm Williamson, Henry Cowell, Alfred Schnittke, Heitor Villa-Lobos, Andrei Eshpai, Eino Tamberg, Krzysztof Penderecki, Jean Françaix, Philip Glass, New Trolls, Svitlana Azarova gibi bestecilerin eserleriyle gelen 20. yüzyıl müziğindeki neo-Barok canlanma, konçerto grosso türünün yeniden kullanılmasıyla sonuçlanmıştır.

Bela Bartok'un orkestra için yazmış olduğu *Concerto for Orchestra* isimli eseri de, orkestranın karşısında bir veya birden fazla solo enstrüman olmamasından dolayı konçerto grosso yapısına uymamaktadır. Fakat Bartok, bütün bölümlerde her enstrümanın solist olarak virtüözlüğünü gösterdiğini söyleyerek, neden bu esere sinfonia demediğini açıklamıştır. Ayrıca bestecinin 2 piyano, perküsyon ve orkestra için yazmış olduğu bir konçertosu daha vardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM MÜZİĞİ VE OSMANLI – TÜRK MÜZİĞİ'NİN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Müzik evrensel bir sanat ve anlatımdır. Fakat müziğin evrenselliğinin anlaşılması için başka kültürlerin, başka milletlerin varlıkları da gerekmektedir. Yaşadığımız toprakların, özellikle İstanbul ve çevresinin, Osmanlı döneminde Avrupa ile ticaret ve kültür açısından yakın ilişkileri olmuştur. Medeniyetler arasında gerçekleşen bu ilişkiler, kültürlerin tanınmasına ve yayılmasına yardımcı olmuştur. Osmanlı devleti ve Avrupa arasındaki sanat ilişkilerinin başlaması 16. yüzyıla kadar dayanmaktadır.

Avrupalı müzisyenler 16. ve 17. yüzyıllarda mehter marşlarıyla oldukça ilgilenmiş ve eserlerinde yer vermişlerdir. Daha sonraki dönemlerde Rameau'nun *Les Indes Galantes* operası (1735), Gluck'un *Die Pilger von Mekka* (1764) ve *Iphigenie auf Tauris* (1779) operaları, Mozart'ın *Rondo alla Turca* (1783), Beethoven'ın *The Ruins of Athens* (1811) eserindeki Türk marşı ve Rossini'nin *Il turco in Italia* (1814) operasında bu etkileşim oldukça belli olmaktadır. Besteciler, eserlerin isimlerinde, orkestrasyonlarında, ritmik yapılarında, melodilerinde ve kullanılan nota aralıklarında, geleneksel Osmanlı müziğinden etkilendikleri yapıları kullanmışlardır.

Ayrıca 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman zamanında, Fransa kralı I. François'nın minnettarlığını sunma amacıyla bir grup müzisyeni Osmanlı sarayına gönderdiği birçok kaynakta belirtilmektedir. Bunun gibi kültürel ilişkiler sayesinde, Osmanlı Devleti'nde de Avrupa müziğinin temelleri kısıtlı da olsa atılmaya başlanmıştır.

Daha sonra 1665 yılında, bir Türk alayı Viyana'ya gitmiş ve burada I. Leopold'un huzurunda çeşitli konserler vemişlerdir. Bu doğrultuda hem Türkler, hem de Avusturyalılar birbirlerini dinleyip, müzikleri hakkında fikir sahibi olmuşlardır. [1] *"Daha sonra 1826'da, 30. Osmanlı padişahı Sultan II. Mahmud (1785-1839) döneminde batılılaşma hareketleri kapsamında mehterhanenin yerine Mızıkayı Hümayun kurulmuştur. Mızıkayı Hümayun'un amacı saray bandosunda görev alacak olan yeni müzisyenlerin yetiştirilmesidir. Mızıkayı Hümayun'un başına İtalya'dan Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirilmiştir*." [2]

G. Donizetti Avrupa'dan enstrümanlar ve notalar getirterek, kendisi de Osmanlı saray müzisyenleri tarafından kullanılan Hamparsum notasını öğrenerek, batı notasını saray müzisyenlerine öğretmiştir. [3] Ayrıca II. Mahmud için bestelemiş olduğu *Mahmudiye Marşı* 31 yıl (1808-1839), Sultan Abdülmecid için bestelediği *Mecidiye Marşı* ise 22 yıl boyunca (1839-1861) Osmanlı Devleti'nin resmi marşı olarak kabul edilmiştir.

Ayrıca Abdülmecid (1823-1861) döneminde piyanonun ilk defa sarayda kullanılmaya başlanmış olduğu ve 33. Osmanlı padişahı olan V. Murad'ın da (1840-1904) çoksesli eserler yazmış olduğu bilinmektedir. 1847 yılında Franz Liszt ve 1848 yılında Henri Vieuxtemps gibi önemli müzisyenler de konser vermek üzere İstanbul'a davet edilmiştir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi açılmış ve yetenekli öğrenciler eğitim almaları için yurtdışına gönderilmiştir. Daha sonra Türk Beşleri olarak anılacak olan bu besteciler Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses'tir. Bu beş besteciden Cemal Reşit Rey ise devlet tarafından değil, kendi imkânlarıyla yurtdışında eğitim almıştır.

---

[1] Süleyman Sırrı Güner, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Çok Sesli Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi, Türk Müziğinin Tarihteki Yeri, Isparta, 2007/2, sy.6, s.55.
[2] Boran & Şenürkmez, s.278.
[3] Hikmet Toker, *Elhan-ı Aziz,* TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016, s.42.

"Çağdaş besteci, globalleşmeyle coğrafyadaki sınırların yıkıldığı, etkileşim alanlarının genişlediği, araştırma, ilerleme ve saklama koşullarının kolaylaştığı bir dönemin sanatçısıdır." [4]

Geleneksel müziğimiz bugüne kadar birçok defa çoksesli olarak düzenlenmiş, kimi zaman klasik armoninin kuralları yerine *dörtlü armoni* kuralları içeren *İlerici Armonisi* gibi yeni denemeler kullanılmıştır. Türk beşlerinin, Yalçın Tura'nın, Kemal İlerici'nin, Necdet Levent'in, Rauf Yekta'nın, Tevfik Tutu ve Bahadır Tutu'nun Türk müziği ve çokseslilik hakkında araştırmaları, çalışmaları ve yayınlamış oldukları eserler dışında kitapları da bulunmaktadır.

Her milletin kendi kültürü, kendi tarihi, kendi estetiği, kendi inancı ve kendi gelenekleri bulunmaktadır. Bu doğrultuda yüzyıllardır bu topraklara kök salmış geleneksel Osmanlı - Türk müziğinin, armoni ve kontrpuan gibi çok sesli bir yazım tekniğine ihtiyacı yoktur. Batı müziği olarak adlandırılan geleneksel Avrupa müziğinin ise, kendi sistemi içinde bulunmayan bir müzik ile birleşmesine gerek yoktur. *"Yalnız bir tek şey vardır; öbür güzel sanat dallarında da olduğu gibi birçok insanın, hangi kültürden olursa olsun, yakın duygu ve zevkler alabileceği kültürlerüstü ortak konuları işleyen üstün müzik eserleri olabilir. O da sadece Batı sanat ve sanatkârlarına özgü değildir: Bach'ın Brandenburg konçertolarıyla Vivaldi'nin Mevsimler'i ne kadar evrenselse, Itrî'nin Segâh Âyini'yle Tanburî Cemil'in Gülizar taksimi de o kadar evrenseldir."* [5]

Bu düşünceler ışığında bu iki müziğin yüzyıllardır süregelen, çeşitli ortak özelliklerinin uyumlarını gösteren yeni bir deneme çalışması yapılmıştır; geleneksel kökler ve çağın yeniliklerinden yararlanarak, farklı kültürlerin kökenlerini araştırıp, geleneksel enstrümanları kullanarak bu araştırma için özel olarak "Concerto Grosso alla Turca" bestelenmiştir.

---

[4] Evin İlyasoğlu, *71 Türk Besteci,* Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s.7.
[5] Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültür Dil,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.21.

Barok dönem ve Osmanlı – Türk müziğinin birçok ortak özelliği bulunmaktadır. Bu ortaklıklar üzerinden yapılan çalışmalar ve bu iki müziği bir araya getirmek üzere kurulan orkestralar bu benzerliklerin ışığında bir yol bulmuşlardır. İki dönem müziği için de insan sesi, melodi ve kromatizm çok önemli olmuştur. Ek olarak; doğaçlama çalmak ve süsleme yaparak, notada yazılmamış olmasına rağmen icracılar tarafından yerli yerinde eklemeler yapma geleneği ve bilinci demyaygın olmuştur. Unison çalmak ve soloları destekleme geleneği iki müzik anlayışında da bulunmaktadır.

3.1. TAKSİM - DOĞAÇLAMA

14., 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sında süslemeli, geniş pasajlar ile melodik doğaçlama ön plana çıkmıştır. Barok dönemde G. Frescobaldi, J.S. Bach, G.F. Handel gibi besteciler doğaçlama kesitlere veya bölümlere önem vermişler ve *toccata* gibi ustalık gerektiren, özgür yaratmaya açık biçimlerle doğaçlamayı desteklemişlerdir.

Barok dönem eserlerinde, özellikle konçerto türünde eserin sonunda bulunan doğaçlama kesiti, sürekli bas hattı tarafından desteklenerek veya desteklenmeyerek solo enstrüman tarafından yapılır. Barok dönemde genellikle operaların öncesinde, modunu ve tonunu belirterek eseri tanıtmak amacıyla çalınan kısa bölüm; prelude ve ouverture'ler de çoğunlukla doğaçlama çalınmıştır.

Osmanlı - Türk müziğinde ise enstrümantal doğaçlama anlamındaki taksim, geleneğin temelinde yer almaktadır. Taksim, ardından çalınacak olan eseri tanıtmak amacıyla aynı makamda yapılabildiği gibi, farklı bir makama geçerken, iki makamı birbirine bağlamak için de yapılmaktadır. Sanatçının, makamın karakteristik yapısı içinde tamamen özgür olduğu, yeniden ana makama farkettirmeden geçebildiği sürece başka makamlara geçiş yapabildiği, bilgi ve becerisini ortaya koyduğu çok önemli bir gelenektir.

Sanatçı her ne kadar özgür olsa da, her makamın kendine ait olan belirli seyir yapısını takip ederek taksim yapar. Taksim yapılan makamın karar sesi (1. derecesi), taksimi yapan enstrümanı desteklemek amacıyla diğer enstrümanlar tarafından, özellikle taksimin sonlarına doğru *dem sesi* olarak çalınmaktadır. Dem sesinin batı müziğindeki karşılığı ise, bir kadans üzerinde solo virtüözüteyi destekleyen sürekli bas hattı olmuştur. Bir kadans olarak düşünüldüğünde, konçerto türünün önemli bir geleneği olan doğaçlama, solo enstrüman tarafından genellikle dominant (5. derece) üzerinde yapılır.

Sonuç olarak, prelude ve ouverture bölümleri, giriş taksimi ile oldukça benzerlik göstermektedir. Ayrıca sürekli bas hattı ile *dem sesi* arasında da, doğaçlamayı desteklemeleri açaısından anlayış benzerliği bulunmaktadır.

3.2. NOTA – ÇALIM FARKI

Barok müzikte solo melodiler, özellikle dansların ikinci dönüşleri veya bir kesitin tekrarında, doğaçlama olarak notada yazılandan farklı çalınmıştır. Genellikle süslemelerin eklenmesiyle ve ritmik değişiklikler yapılarak bu farklılık oluşturulmuştur.

Osmanlı – Türk müziği, bütün enstrümanlar için aynı yazılmış olan, yalnızca bir melodi partisinden oluşan monophonic (monofonik) bir müziktir. Fakat bunu homofonik bir eşlik ile tek başına şarkı söylemek anlamındaki monodie (monodie) ile karıştırmamak gerekir. J.S. Bach'ın No.8 Prelude *Cantilena* olarak bu türe bir örnektir.

Türk müziğinde de genellikle nota sadece bir araç olmuş, sazendeler eseri başından sonuna kadar, kendi enstrümanlarının birbirinden farklı uslûp ve teknik yapılarına göre süslemeler ve ritmik değişikliklerle icra etmişlerdir. Örnek vermek gerekirse sazendenin becerisine bağlı olarak, aynı notaya bakan tanbur ve kemençe melodiyi çalarken, ney uzun seslerle destek olabilir, kanun oktavlı çalarken, ud makama uyumlu sesler içeren arpej veya akor çalabilir.

Bu şekilde incelendiğinde Türk müziği tek sesli bir müzik olmaktan çıkarak, heterofonik bir müzik olmaktadır. Türk müziğinde bütün enstrümanlar aynı anda serbest çalarken, Barok dönem müziğinde çoğunlukla orkestra eşliğiyle tek bir solo enstrüman tarafından yapılmaktadır.

Türk müziğini geleneğinde notanın birebir çalınmaması ve serbestçe eklemeler veya eksiltmeler yapılması, eserlerin notaya alınmaya başlanmasının, bu müziğin tarihinde geç bir döneme denk gelmesinden kaynaklanmaktadır. Türk müziği geleneğinde eserler ve üsluplar, ezber ve tekrara dayanan meşk sistemi ile öğrenilmiş ve icra edilmiştir.

Bunlara ek olarak Barok dönem müzik anlayışının temelinde yer alan sürekli bas tekniğinin icrası da notada yazıldığından çok farklı olmuş ve kişiden kişiye değişmiştir. Sürekli bas partilerinde sadece bir bas notası ve üzerinde hangi akorun çalınacağını belirten şifreler bulunmaktadır. Sanatçılar bu şifreleri okuyarak, eserin moduna göre kendi belirledikleri ritmik yapıda, akorun seslerini doğaçlama çalarlar.

Ayrıca Türk müziğinde nüans terimleri, notalar yazılmaya başlandıktan sonra da eklenmemiş ve nüansların icrası yorumcunun zevkine bırakılmıştır. Birebir aynı olmamakla beraber, Barok dönem eserlerinde de sadece *piano* ve *forte* nüans terimleri yazılarak, bunların dışındaki nüansların çalınması yorumcudan yorumcuya değişmektedir.

Yukarıda birçok örnekle anlatılan, notaya göre yapılan farklı icralar, her iki müzikte de görülen ortak özelliklerdendir.

3.3. UNİSON

Barok dönemde bazı eselerde, yaylı orkestra için aynı partinin yazıldığı ve unison olarak çalındığı bazı temalar karşımıza çıkmaktadır. A. Vivaldi'nin *Laetatus Sum* ve *Op.10 Flüt konçertoları* bu temaların bulunduğu eserlere örnek verilebilir.

Türk müziği de yazılmaya başlandıktan sonra, tek sesli bir müzik olarak yazılmış ve bütün enstrümanlar aynı partisyona bakarak icra etmişlerdir.

Bu açıdan iki müzik türünde de kullanılan *unison çalım*, ortak özelliklerinden sayılmaktadır. Fakat Türk müziği geleneğinde yukarıda bahsetmiş olduğumuz serbest icra üsluplarından dolayı, unison çalmak genellikle sadece nota üzerinde kalmaktadır.

3.4. AKORD ve MODÜLASYON

Henüz "iyi düzenlenmiş" piyano kullanılmaya başlanmadan önce, Barok dönem müziğinde majör 3'lü aralığı günümüzde olduğundan daha küçük bir aralık olarak akordlanıyordu. Özellikle klavsen ve org gibi tuşlu enstrümanlar için geçerli olan bu problemden dolayı, eserler bütün tonlarda çalınamamaktaydı. Bunun üzerine bir de yaylı telli enstrümanların tellerinin bağırsak tel olmasından kaynaklanan, akordun kendiliğinden düşmesi (pesleşmesi) ve özellikle açık tellerdeki notaların, yayın baskısına göre biraz tiz veya pes duyulması eklenince, Barok dönem orkestrasının kendine ait bir tınısı oluşmuştu. Ayrıca Barok dönem nefesli enstrümanları da yine bu akord sistemine göre düzenlenmişti. Bu nedenlerden dolayı Barok dönem orkestrasını dinlerken tampere sistemin aralıklarından farklı, sanki Türk müziğindeki koma * aralığı duyulmaktadır.

* Koma, Türk müziği sistemindeki en küçük ses aralığıdır. 1 koma olarak sistemde yer almasına rağmen, pratikte 2 koma aralığı civarı duyulmaktadır. Bir nota önüne aynı komadaki bemol veya diyez gelse bile zaman zaman, çeşniden çeşniye ve makamdan makama farklı icra edilmektedir. Örneğin rast makamındaki 1 koma bemollü si notası (segâh), uşşak makamındaki 1 koma bemollü si notasından (segâh) daha tiz icra edilmektedir.

H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek, (1891-1967) tarafından düzenlenen *Arel – Ezgi – Uzdilek* Türk müziği sistemine göre, bir tam sesin (ikili majör) içinde 9 koma, yarım sesin (ikili minör) içinde ise 4 koma bulunmaktadır. Bu ara sesler bütün enstrümanlarda çalınabildiğinden dolayı tampere sistemden oldukça farklı bir yapıdadır.

Yukarıda bahsi geçen akord probleminden dolayı Barok orkestrada her tonun rahat çalınamaması, Türk müziğinde enstrümanların yapısından dolayı oluşan bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İstanbul kemençesi, ud, tanbur ve ney sanatçıları bütün makamlar transpoze edildiğinde, her nota üzerinde aynı teknik ve üslupla çalınamamaktadır. Kanun sanatçıları ise, bir makam trasnpoze edilerek çalınacağı zaman, makamın dizi seslerine göre enstrümanın akordu yeniden düzenler. Kanun bu özelliği ile Barok dönemdeki klavsenle çok benzer bir akord sistemine sahiptir.

Bahsi geçen akord probleminden dolayı Barok dönem müzik geleneğinde ana tondan çok uzaklaşılmadan, akordlanan tona genellikle bir diyez veya bir bemol eklenerek veya ilgili majör ve minor tonlara modülasyon yapılmıştır. Bu yüzden Barok dönemde genellikle en fazla 3 bemol ve 3 diyezli tonlar rahat çalınmış ve genellikle besteciler de bu yüzden 3 bemol ve 3 diyeze kadar olan tonlarda eser bestelemişlerdir.

Osmanlı - Türk müziği geleneğinde de eserler, genellikle ana tondan çok uzaklaşılmadan, diğer makamların ortak bölgeleri kullanılarak geçkiler yapılarak bestelenmiştir. Donanıma ise makamların yapısında varolan bir diyez ve bir bemol, iki diyez ve bir bemol, iki bemol veya üç bemol olmak üzere genellikle en fazla 3 işaret konulmuştur.

Bu sebeplerden dolayı, Barok dönem müziği ve Osmanlı - Türk müziği geleneğinde insan sesi ön planda olmuş ve repertuarların büyük bir kısmını vokal müzikler oluşturmuştur. Enstrümanların yapıları ve teknikleri zaman içinde yazılan enstrümantal eserlerle eş zamanla gelişmiş ve virtüözüte her iki müzikte de ön plana çıkmıştır.

3.5. BESTELEME DÜŞÜNCESİ

Orta çağ ve rönesans dönemlerinde adımları atılan polifonik formlar, Barok dönemde müzik anlayışının temelinde yer almıştır. Belirli kurallar dahilinde, kontrpuan yazı ile bestelenen *fugue, invention* ve *canon* gibi formlar oldukça fazla kullanılmıştır. Bu formların dışında da kontrapuntal yapıda yatay besteleme anlayışı, farklı formlara sahip diğer birçok türde de karşımıza çıkmaktadır.

Türk müziği de belirli kurallar çerçevesinde, tek sesli melodiye dayanan, yatay besteleme anlayışına sahiptir. Kontrpuan yapısındaki *cantus firmus* yani ana melodiyle, Türk müziğindeki melodinin bazı kuralları birbirlerine benzemektedir. Cantus firmus'un en önemli kurallarından biri 1. derece (tonik) ile başlayıp, yine 1. derece ile bitmesidir, geleneksel Türk müziğindeki melodiler de genellikle 1. derece (durak) ile başlar ve kesinlikle 1. derece ile biter. Ayrıca iki melodinin yapısında da atlamalar üst üste çok yapılmaz. Cantus firmus'ta dörtlü veya daha fazla aralık atlamalarından sonra mutlaka diğer yöne hareketle bir nota gelir, bu kural geleneksel Türk müziği melodik yapısında da oldukça fazla görülmektedir. Ek olarak, iki müzik geleneğin melodi yapısında da yedili atlamalar ve uyumsuz aralıklar kullanılmamaktadır.

Sonuç olarak, iki dönem müziği de belli kurallarla düzenlenen doğrusal yani yatay bir melodi hattına sahiptir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMADA KULLANILAN TÜRK MÜZİĞİ ENSTRÜMANLARININ ENSTRÜMANTASYON AÇISINDAN İNCELENMESİ

Osmanlı - Türk müziği melodi ve ritim esasına dayanan tek sesli bir müziktir fakat icrada duyulan genellikle heterofonik bir müzik olmaktadır. Bunun sebebi, bütün enstrümanlar için yazılmış tek bir parti olmasına rağmen, her enstrümanın kendine özgü bir çalım tekniği ve üslubunun olmuş olmasıdır. Bu müziğin geleneğinde, tekrar, taklit ve ezbere dayalı bir öğrenme yolu olan meşk usûlünün * yaygın olması ve eserlerin yazılmasına batıdakinden çok sonra başlanması, icracıların kendilerine ait tavrı oluşturup ortaya koymalarına ve daha özgür icra etmelerine sebep olmuştur. Her ne kadar günümüzde yazılmış notalar kullanılsa bile, meşk geleneği devam etmektedir.

4.1. ENSTRÜMANTASYON (INSTRUMENTATION İng.)

Çeşitli türlerde ve yapılardaki enstrümanların beste ve arajman içerisinde kullanılması veya bir müziğin belirli bir enstrüman yapısına göre adapte edilmesi için gerekli teorik ve pratik bilgiler enstrümantasyon olarak adlandırılır. [1]

Enstrümanların yapılarını, ses sahalarını, kendine özgü ve mümkün olan icra tekniklerini kapsayan çalgılamaya, enstrümantasyon denir. Gelenekte kullanılan teknikler, günümüzde bestecilerin duymak istedikleri seslere göre çeşitlilik göstererek artmaktadır. 20. yüzyıl ortalarından itibaren Türk müziği enstrümanlarının teknik ve üsluplarının öğretimi, belirli bir yazılı metoda dayalı olarak gerçekleştirilmeye başlansa da yine meşk usûlü, müziğin temelini oluşturmaktadır.

Türk müziğinin tümüyle transpoze bir müzik olmasından dolayı, bütün Türk müziği enstrümanları da transpoze enstrümanlardır. Piyanodaki 440 hz. la notası, Türk müziğinde re notası (neva perdesi) olarak isimlendirilmiştir. Bu nedenle Türk müziğinde bütün notalar "sol" akordla (Bolahenk) yazılmıştır.

---

* Meşk usûlü, yüzyıllar boyu müziğin tavrının ve üslubunun hocadan öğrenciye aktarıldığı öğretim sistemidir.
[1] Nicolas Slonimsky, *Baker's Dictionary of Music*, Schirmer Books, New York 1997, s.459.

4.1.1. KANUN

Kökleri 10. yüzyıla dayanan kanunun kelime anlamı itibarıyla Yunanca "kanon" kelimesinden türediği kabul edilmiştir. Türkiye, İran ve Arap ülkelerinde çalınan enstrüman, 12. yüzyıla doğru Avrupa'ya girerek İspanya'da "cano", Fransa'da "canon," Almanya'da "Kanon", İtaya'da "cannale" adıyla anılmıştır. Kanun, Avrupa'da piyanonun ataları sayılan epinet, klavikord ve klavsen gibi çalgılara da esin kaynağı olmuştur. [2]

Türk müziği geleneğinde ve günümüzde çok önemli bir yere sahip olan kanun, teli çekilerek çalınan telli enstrümanlar grubundadır. Ses sahası 3 oktav + bir tam 4 / 5'li olup, 26 perdeli olup her perdeye üçer tane tel takılarak, toplam 78 teli bulunmaktadır. Türk müziğinde kaba yegâh ve tiz muhayyer notaları arasına gelen bu ses sahası, piyanoya göre 110 hz. la notası (A2) ile 1318 hz. mi notası (E6) arasındadır.

"Kanunun geleneksel icra teknikleri arasında çarpma, tremolo, trill ve fiske bulunmaktadır. Bu tekniklere ek olarak, 20. yüzyıl ve sonrasında bestelenen yeni eserler doğrultusunda gelişen modern çalış ve süsleme teknikleri de kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar; akor ve arpej, glissando, armonikler, bisbigliando, vibrato, portamento ve efekt niteliğindeki seslerdir." [3]

Kanunda melodi oktavlı olarak çalınabilir. Ancak alterasyona uğramış bir nota varsa sol el mandal değiştirmek zorunda olduğundan hızlı bir tempoda oktavlı çalmak mümkün değildir. [4]

Bu tez için yazılan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde, kanunun yukarıda bahsedilen teknik özellikleri kullanılarak, bazı bölümlerde *sürekli bas* eşliğindeki klavsen veya theorbo gibi düşünülerek, armonideki akor sesleri yazılmıştır.

---

[2] Fikret Karakaya, *İslam Ansiklopedisi,* 2001, c. 24, s.327.
[3] Ayşegül Kostak Toksoy, *Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme Elemanlarını Içeren Etütler*, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul 2006, s.75.
[4] Nail Yavuzoğlu, Yayınlanmamış *Türk Müziği Enstrümantasyon Ders Notları*, s.17-19

4.1.2. İSTANBUL KEMENÇESİ (KLASİK KEMENÇE)

Yaylı telli enstrüman grubuna ait olan İstanbul kemençesi, 10. ve 15. yüzyıllar arasında Türkler, Araplar, Bizanslılar ve İranlılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Daha sonra 18. yüzyılda Osmanlı sarayına girerek günümüzdeki yapısı oturmaya ve repertuarı icra edilmeye başlanmıştır. Fransa'da pochette, İngiltere'de kit, Macaristan'da hegedü, Yunanistan'da lyra, Bulgaristan'da gadulga, Arabistan'da rebap denilen bu yaylı türüne, eski Türkler oklu veya ıklığ demişlerdir.

Diğer yaylı enstrümanlardan farklı olarak, telin üzerine basılarak değil, tellere tırnakların dokunmasıyla çalınan bu enstrümanın telleri, Barok dönemde olduğu gibi bağırsak tellerdir.

Klasik kemençe, İstanbul kemençesi, tırnak kemençe ve armudi kemençe gibi isimleri olan enstrüman orijinalinde 3 tellidir. Kemençe ailesinde 4 telli ve ahenk tellerinin de eklendiği üyeler de vardır. 18. yüzyıldan itibaren en yaygın olarak İstanbul ve çevresinde çalınmasından dolayı İstanbul kemençesi, tırnakla çalınmasından dolayı tırnak kemençe gibi isimleri de almıştır.

Ses sahası 2.5 oktav olan 3 telli kemençenin telleri neva (re), rast (sol) ve yegâh (re) perdelerine akordlanır. Bu notalar piyanoya göre 440 hz. la notası (A4), 293 hz. re notası (D4) ve 220 hz. la notasıdır (A3). İstanbul kemençesinin geleneksel icra teknikleri arasında çarpma, vibrato, glissando, staccato, [5] tremolo, mordan, grupetto, tril, flageolet ve efektif sesler bulunmaktadır. Akor çalınamayan bu enstrümanda, her nota olmamakla birlikte, bazı poisyonlarda iki nota aynı anda çalınabilmektedir.

Bu tez için yazılan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde, kemençenin yukarıda bahsedilen teknik özellikleri kullanılarak, bazı bölümlerde solo keman ve viola da gamba gibi soprano enstrüman olarak düşünülerek, genelde partisyonda legato ve martellato yay teknikleriyle ana melodi yazılmıştır.

---

[5] Aslıhan Eruzun Özel, *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem,* Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, s.137.

4.1.3. NEY

Kamıştan yapılan ve başpare ile üflenen bu enstrüman, Türk müziği tarihindeki en eski üflemeli enstrümandır. Köklerinin M.Ö. 5000 yıllarına dayandığı ve Sümer toplumunda üflenmeye başlandığı düşünülen bu enstrüman, [6] özellikle Mevlevi geleneğinde çok önemli bir yere sahiptir. Gelenekte mevlevihanelerde icra edilmiş, daha sonraları Osmanlı – Türk müziği repertuarını çalmaya başlayarak lâdini eserler de icra etmeye başlamıştır.

Bolahenk, davud, şah, mansur, kız, yıldız, müstahzen, sipürde olmak üzere farklı ses sahalarında ve boyutlarda 8 adet ney bulunmaktadır. Ayrıca bunlara ek olarak mabeyn neyler de bulunmaktadır. Bütün neylerin toplam ses sahası *tiz gerdaniye* (sol) perdesinden *kaba rast* (sol) perdesine kadar toplam 3 oktavdır. Bu aralık piyanoya göre 587 hz. re notası (D5) notasından, 146 hz. re notasına (D3) kadardır. Mansur ney icra edildiğinde piyano ile aynı partisyonu çalmaktadır, yani do akordludur.

Neyin geleneksel icra teknikleri arasında uzun ve bağlı sesler yani *legato* çok yaygın kullanılır. Ayrıca vibrato, portamento, çarpma, grupetto, tril teknikleri de oldukça fazla icra edilmektedir. [7]

Bu tez için yazılan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde, ney enstrümanın yukarıda belirtilen teknik özellikleri kullanılarak, bazı bölümlerde solo tahta nefesli enstrümanlardan Barok flüt gibi soprano enstrüman olarak düşünülerek, genellikle partisyonda bağlı ve uzun notalarla ana melodi yazılmıştır.

---

[6] Burak Malçok, *Son Yüzyılda Yayınlanmış Ney Metodlarının Metodojik Olarak Analizi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013, s.3.
[7] Ayhan Gunca, Kemençe, *Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği,* Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, 52.

4.1.4. RİTİM

Müzik tarihinde ritim enstrümanları ilk kullanılan enstrümanlar olmuştur. Türk müziğinde *davul, kudüm, bendir, daire, def, parmak zil, zilli maşa* vb. enstrümanlar, müziğin geleneğinden gelen ve usûllerin kuvvetli ve zayıf zamanlarını doğru yapısında icra etmeyi sağlayan enstrümanlardır. Türk müziğinde ritim / usûller, makamlar kadar önemli bir olgudur.

Batı müziği geleneğinde ve Barok dönemde kullanılan ritim enstrümanları ile enstrümantasyon bakımından çoğunlukla aynı özelliklere sahip olan Türk ritim enstrümanları, orkestrayı desteklemenin ötesinde, kesitlerde solo doğaçlamalar da yapmaktadırlar.

Türk müziği notasyonunda, ritim enstrümanları için usûllerin yazılması geleneği yoktur. İcracı usûlü ezber yoluyla ve notadaki melodiyi takip ederek icra etmektedir. Günümüzde yaygın olmamakla beraber, çağdaş besteciler tarafından bestelenen yeni eserlerde, usûller iki çizgi üzerine yazılmaktadır. Bunun en önemli sebebi, ana enstrüman olarak kabul edilen *kudüm*ün, sağ (üst çizgi) ve sol (alt çizgi) olarak ayrılarak kuvvetli ve zayıf vuruşların icra etmesidir. [8]

Bu tez için yazılan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde sadece basit usûller (2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar) değil, bileşik usûller de (16 zamanlıdan 120 zamanlıya kadar) kullanılmıştır. Aksak usûllerden, 5 zamanlı Türk Aksağı, 7 zamanlı usûllerden Devri-i Hindi ve Devr-i Turan, 9 zamanlı usûllerden Aksak ve Evfer ve 11 zamanlı usûllerden Tek Vuruş ve Makedon Onbiri ve büyük usûllerden de daha çok Mevlevi ayinlerinin peşrevlerinin bestelendiği 56/4 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebir [9] usûlünde bir bölüm yazılmıştır.

[8] Fahrettin Yarkın, *Türk Müziğinde Usûller,* Pan Yayıncılık, İstanbul 2017, s.10
[9] Yarkın, s.44.

4.1.5. TANBUR

Osmanlı – Türk müziğinde temel enstrüman ve müzik teorisi anlatımında referans enstrüman kabul edilen tanbur, mızrapla telleri vurularak çalınan, telli enstrüman ailesindendir. Tanbur adında bir çok enstrümana tarih boyunca rastlanmış olsa da, İstanbul tanburu diyebileceğimiz günümüz formundaki tanbura ilk defa 18. yüzyılda rastlanmaktadır. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı - Türk müziğinde ud enstrümanının yerini almaya başlamıştır.

Tanbur'un akordu, 1. ve 2. teller yegâh (re), 3. ve 4. teller kaba dügâh (la) veya kaba rast (sol), 5. ve 6. teller yegâh (re), 7. tel kaba dügâh (la) veya kaba rast (sol), 8. tel ise kaba yegâh (re) perdelerine akordlanır. Tellein opsiyonel akordlanmaları çalınacak olan makama göre değişmektedir. Tanburun akordu piyanoya göre 1. ve 2. teller 220 hz. la notasına (A3), 3. ve 4. 164 hz. mi notasına (E3) veya 146 hz. re notasına (D3), 5. ve 6. teller 220 hz. la notasına (A3), 7. tel 164 hz. mi notasına (E3) veya 146 hz. re notasına (D3), 8. tel ise 110 hz. la (A2) notasına yapılmaktadır.

Tanbur'un geleneksel icra teknikleri arasında, parmak veya sap vibratosu, [10] flajole, apojatür, portamento, glissando, çarpma, mordan, grupetto, tremolo bulunmaktadır. Hızlı pasajlarda aralıklı notalar, kromatik melodiler ve akorlar tanburda zor icra edilmektedir. [11]

Bu tez için yazılmış olan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde, tanburun yukarıda belirtilen teknik özellikleri kullanılarak, bazı kesitlerde ana melodi, bazı kesitlerde ise viyola ile aynı parti yazılmıştır.

[10] Özer Özel, *Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme,* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1997, s.18.
[11] Özata Ayan, *Enstümantasyon Açısından Tanbur,* Basılmamış Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, İstanbul, 1993.

4.1.6. UD

Ud enstrümanın atası Türklerin kopuz enstrümanıdır. 7. yüzyılda Türkler vasıtasıyla Arap coğrafyasına geçmiş ve ud ismi verilmiştir. Arapça, göğsünün yapılmış olduğu sarısabır ağacı anlamındaki *el-oud* kelimesinden gelmiştir. Daha sonra Endülüs üzerinden Avrupa'ya yayılan ud, lavta, lute ve gitarın atası olmuştur.

En yukardaki bas tel tek, diğer teller çift olarak kullanılmaktadır. Enstrümanın akordu gerdaniye (sol), neva (re), dügâh (la), hüseyni aşiran (mi), kaba buselik (si), kaba geveşt (fa#) perdelerine akordlanır. Bu notalar piyanoya göre 587 hz. re notası (D5), 440 hz. la notası (A4), 329 hz. mi notası (E4), 246 hz. si notası (B3), 185 hz. fa# notası (F3#) ve 138 hz. do# notasıdır (C3#).

Ud'un geleneksel icra teknikleri arasında tremolo, tril, çarpma bulunmaktadır. Bu tekniklere ek olarak, 20. yüzyıl ve sonrasında bestelenen yeni eserler doğrultusunda gelişen modern çalış ve süsleme teknikleri de kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar akor, arpej, oktavlar, glissando, flajole (flageolet), portamento ve efekt niteliğindeki seslerdir.

Bu tez için yazılan "Concerto Grosso alla Turca" eserinde, ud enstrümanının yukarıda bahsedilen teknik özellikleri kullanılmıştır. Bazı kesitlerde *sürekli bas* enstrümanı gibi düşünülerek armonik yapıyı destekleyeceği akorlar, bazı kesitlerde ise çello ile aynı melodi yazılmıştır.

4.2. GELENEKSEL ENSTRÜMANLARIN KULLANILDIĞI TESPİT EDİLEN ÇOK SESLİ ESERLER

20. yüzyılda, yukarıda belirtilen besteciler ve eserlerine ek olarak, farklı anlayışlara ve geleneklere sahip olan iki ayrı kültürün bir araya gelmesine aşağıdaki besteciler ve eserleri örnek olarak verilebilir.

- Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Kanun Konçertosu
- Seid Rüstemov (1907-1983), "Şadlıq rəqsi" (qanun, kamança)
- Seid Rüstemov, "Azərbaycan süitası" (tar, kamança)
- Hacı Xanməmmədov (1918-2005), Tar Konçertosu No:5
- Hacı Xanməmmədov, Kemancha Konçertosu
- Hasan Rzayev (1928 -), Kamancha için Chahargah Rhapsody
- He Zhanhao (1933-), ve Chen Gang (1935-), Erhu Konçertosu
- Turgay Erdener (1957-), Kanun Konçertosu
- Daron Aric Hagen, (1961-), Koto Konçertosu
- Münir Nurettin Beken (1964-), Ud Konçertosu
- Oğuzhan Balcı (1977-), Kemençe Konçertosu
- Oğuzhan Balcı, İstanbul Hatırası - Kanun ve Senfonik Orkestra için
- Evrim Demirel (1977-), Devinim - Yaylı orkestra, tanbur ve kanun için
- Evrim Demirel, Darb-ı Dügâh - Kemençe, kanun, flüt, klarnet, bas klarnet, arp, viyola, çello ve kontrbas için
- Eray İnal (1983-), Kanun Konçertosu

BEŞİNCİ BÖLÜM

CONCERTO GROSSO ALLA TURCA

5.1. ESERİN AÇIKLAMASI VE ANALİZİ

Concerto Grosso Alla Turca, ripieno grubunda geleneksel Barok dönem orkestrası, konçertino grubunda geleneksel Osmanlı - Türk müziği enstrümanlarından, kanun, ud, ney, İstanbul kemençesi, tanbur, kudüm, def, daire, darbuka ve parmak zilin yer aldığı, konçerto grosso türünde yapılmış yeni bir eser çalışmasıdır.

Bu yeni eser, Barok dönem bestecileri takip edilerek, J.S. Bach gibi çeşitli enstrüman kombinasyonları ve ritim kalıplarının, bazı bölümlerde A. Vivaldi gibi ritornello formunun kullanılmasıyla, A. Corelli gibi çok bölümlü bir formda, bazı bölümler polifonik, bazı bölümler homofonik bir yapıda bestelenmiştir. Ayrıca tema kullanımları ön planda kullanılmış, formdaki ritornello yapısı çok fazla kullanılmamıştır.

Eserin ilk bölümü, re minör tonunda, genellikle Nihavend makamı (yerinden - bolahenk) dizisi olarak düşünülerek, bütün orkestra tarafından çalınan kısa bir introduction (giriş) ile başlar. Picardy üçlüsü ile biten prelude kesitinin ardından, ripieno ve konçertino partilerinin diyaloğunu gösteren re majör tonunda başlayan ve daha sonra Evcâra makamına (yerinden - bolahenk) ve Segâh makamına (dört ses – kız) modülasyon yapılan Andante kesiti gelir. Batı müziği fa# minör tonuna yakın olarak düşünülebilecek bu modülasyondan sonra, tanbur solosunun ardından Hüseyni makamına (bir ses - sipürde) modülasyon yapılır. Bütün orkestra tarafından temalar çalınır ve ardından konçertino enstrümanları sırayla makam içinde doğaçlama taksim yaparlar. Bu kesitin sonlarında yeniden re minör tonuna, modülasyon yapılır. Nihavend makamı (yerinden - bolahenk) olarak düşünülebilen, konçertino partileri tarafından çalınan polifonik yapıda bir coda kesiti ile ilk bölüm başladığı tonda biter. (7’15’’)

Eserin ikinci bölümü, alışılmışın dışında, ritim enstrümanları ile başlar. Konçertino partisindeki kudüm enstrümanının ön planda olduğu bölümde, timpani, cymbal ve büyük davul eşlik eder. Bu bölümün diğer önemli özelliği ise, unutulmaya yüz tutmuş 56/4 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebir usûlü * ile bestelenmiş olmasıdır. Bir ölçü olarak düşünülse de, 56 zamanlı olduğu için tahmin edilenden oldukça uzun bir giriş kesiti yer almaktadır. İlerleyen ölçülerde ripieno grubu ve konçertino grubundaki diğer enstrümanlar da bölüme katılırlar. Grave temposunda, ağır başlı bir bölüm olan ikinci bölüm altı ölçüdür. Sol minör tonunda başlayan bölüm, la minör tonuna ve re notası üzerinde Hicaz makamına (bir ses - sipürde) transpoze yapar. Hicaz makamı kesitinde kemençe, vokal ve ney tarafından taksim yapılır. Bölüm başladığı gibi yine sürpriz bir şekilde biter; ritim enstrümanları yine solo kalarak usûlü tamamlar, son 18/4'lük zaman dilimi ise, usûllerin yapısında ve gelenekte çok önemli olan usûl kalıplarını bütün orkestranın söylemesiyle biter. (6'44'')

Üçüncü bölüm, ripieno ve konçertino enstrümanları ile başlayan canlı bir bölümdür. Melodinin ön planda olmasının yanısıra, ritmik olarak da oldukça dikkat çekici ve değişken bir yapıdadır. Usûller, 5+6 kalıbında 11 zaman ile başlar ve 2+2+3+2+2 kalıbında 11 zamanlı Tek Vuruş usûlüne bağlanır, ardından melodinin başladığı yerde 2+2+2+3 kalıbındaki 9 zamanlı Aksak ve Evfer usûlleriyle devam eder. Daha sonra bir geçiş (transition) kesiti gelir, burada ritim enstrümanları solo çalarlarken, ripieno partisindeki çello ve kontrbas eşlik eder. Ritim enstrümanları 2+3 kalıbındaki 5 zamanlı Türk Aksağı usûlünü, 3+2+2 kalıbındaki 7 zamanlı Devr-i Hindi usûlünü, ve en son 2+2+3+2 kalıbında [12] 9 zamanlı soloyu, 2+2+2+3 kalıbındaki 9 zamanlı Aksak ve Evfer usûllerine bağlar ve burada ana melodi yeniden gelir. Batı müziği re minör tonunda, Tük müziği Nihavend makamında gelen Moderato temposundaki ana melodi, eserin sonunda Presto temposunda yeniden gelir, bu sefer 5 tam ses yukarıya transpoze edilerek çalınır. Eser bütün orkestra tarafından çalınarak canlı bir şekilde biter. (3'30'')

---

* Dini müzikte, özellikle Mevlevi ayinlerinin peşrevleri bu usûlle bestelenmiştir. 28 zamanlı Devr-i Kebir usûlünün iki katı olduğunu belli etmek üzere, iki kat anlamındaki "Muzaaf" kelimesi eklenmiştir.

[12] Türk müziği geleneğinde bu kalıpla isimlendirilmiş bir usûl bulunmadığından, bu kalıba Daire-i Nağme ismi verilerek kullanılmıştır.

Dördüncü bölüm solo viola da gamba ana temaya eşlik eden ve eser boyunca tekrarlanan melodi hakkı ile başlar. Daha sonra başta kemençe olmak üzere diğer konçertino partileri ve ripieno partileri de esere katılırlar. Tekrarlanan melodiler ve bas hattından dolayı Passacaglia gibi düşünebileceğimiz, Maestoso temposundaki ilk temanın ardından Allegro temposunda kısa bir transition kesiti gelir. La minör tonunda başlayan bölüm, ana temanın re minör tonuna modülasyonuyla yeniden duyulur. Bu sefer ilk çalındığından daha yavaş Largo temposunda ve bütün orkestra tarafından çalınmasıyla bölüm biter. (4'10'')

Moderato temposundaki beşinci bölümde viola da gamba ve blok flüt enstrümanlarının, kemençe ve ney enstrümanları ile diyaloğunu ön plandadır. Re majör tonundaki ana temanın ardından, sonunda re minör tonuna modülasyon yapılan kemençenin virtüözütesini gösterediği solo kesit gelir. Daha sonra solo ney ve blok flütün ikili olarak çaldıkları uzun bir kesit gelir ve ana tema mi majör tonunda yeniden çalınarak bölüm biter. Bu bölümde değişik ritim kalıpları ve farklı birçok farklı tempo yerine virtüözite ön plandadır. (5'30'')

Altıncı bölüm la minör tonunda ripieno ve konçertino partilerinin diyaloğu ile Andante temposunda başlar. Bölüm boyunca kanun ve klavesen enstrümanlarının da diyaloğu ön plandadır. Ana tema bütün orkestra tarafından çalınmaya başlar, ve daha sonra bu tema üzerinde konçertino partileri Sabâ makamında (beş ses – mansur, yerinden – bolahenk, dört ses - kız) ikinci bir tema ile ripieno grubuna katılırlar. Devamında ana tema bütün orkestra tarafından çalınırken, ritim enstrümanları da 8 zamanlı Düyek usûlünü çalmaya başlar. Ana tema bu sefer re minör tonundan çalınır ve bu bölüm biter. (6'00'')

Sol minör tonunda bütün orkestra ile başlayan yedinci ve son bölümde genellikle kanun ve klavsenin diyaloğu ön plandadır. Bu bölümün bazı kesitlerinde bütün orkestra unison çalar. Allegretto temposundaki kısa girişin ardından, Batı müziği re minör tonuna (Türk müziği Nihavend makamına) modülasyon yapılır ve ana melodi çalınır. Melodinin sonundaki solo kanun kesitinin ardından, ana melodi ritmik yapısını değiştirilerek yeniden çalınır. Daha sonra solo tanbur ile başlayan ve diğer konçertino enstrümanlarının katılmasıyla devam eden ve kısa bir geçiş kesiti gelir. Ardından ripieno ve konçertino partilerinin diyaloğunun ön planda olduğu, Andante temposundaki son kesitte, kısa bir melodinin marşlarla (yürüyüşlerle) tekrarı yapılır. Re minör tonundan, batı müziği mi minör tonuna, Türk müziği Buselik makamına modülasyon yapılan bu kesit, bölüm ve eser bütün orkestra tarafından çalınarak başladığı tonda biter. (5'28'')

İki müziğin de geleneksel yapısını bilen ve koruyarak icra eden orkestralar ve solistler için yazılmış olan bu eser, geleneksel yapı korunarak bestelenmiştir. Nüanslar, süslemeler ve artikülasyonlar belirtilmiş olsa da, özellikle solistler kendi enstrümanlarının yapısındaki ve gelenekteki tavrı koruyarak süslemeler ve artikülasyonlar ekleyebilirler.

Ayrıca yine, eserin performansı, Barok dönem geleneklerini korumaya devam eden bir Barok orkestra tarafından yapıldığında, genellikle İtalyan ve Fransız Barok dönem müziklerinde kullanılan 415 Hz. akord kullanılabilir. Son olarak, eserin performansını yönetecek olan şef tarafından, kullanılan usûllerin kalıpları ve Türk müziği enstrümanlarının transpoze enstrümanlar oldukları bilinmedilir.

Concerto Grosso Alla Turca

I. Movement

Introduction - Andante - Coda

Nağme Yarkın



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



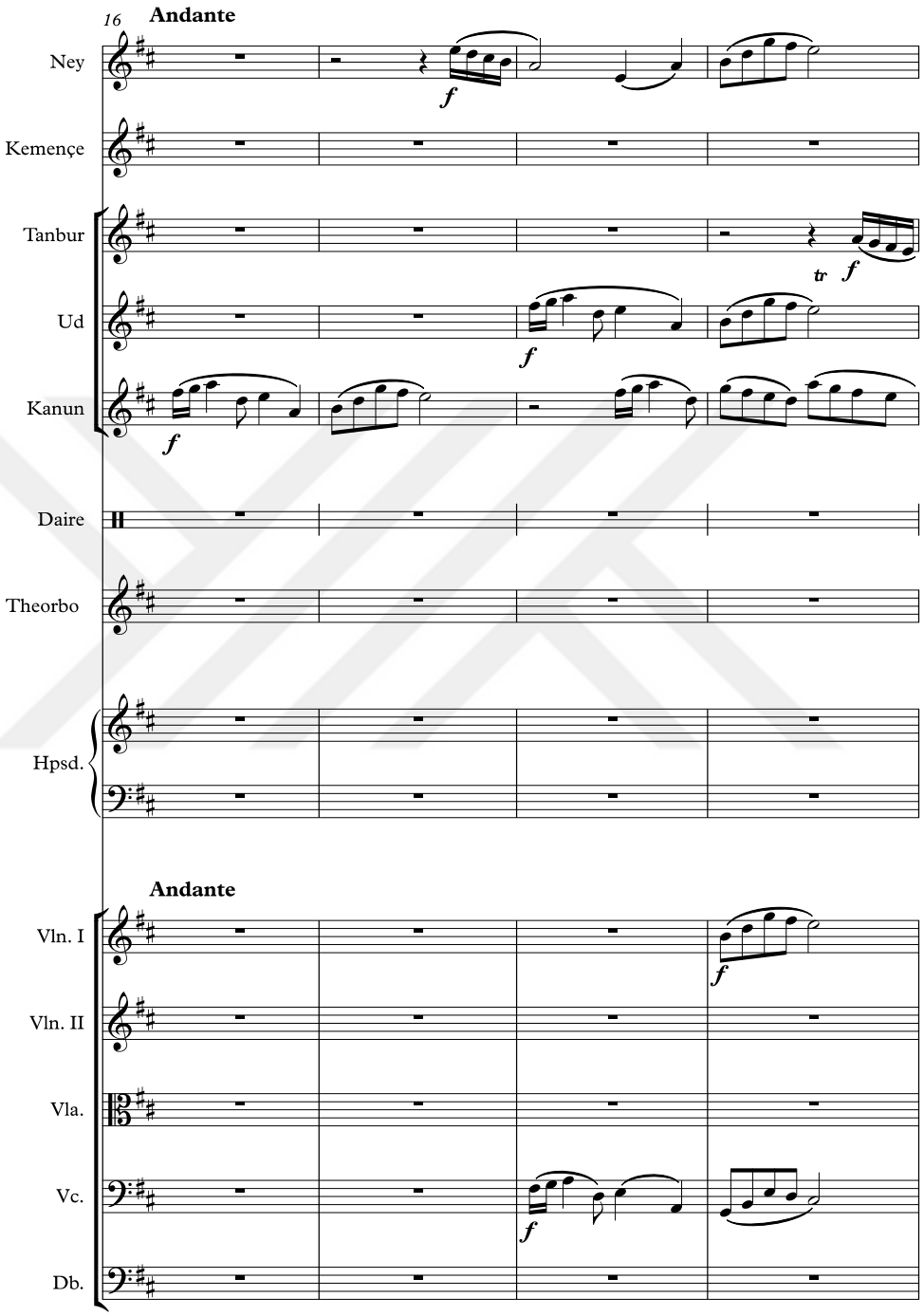
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



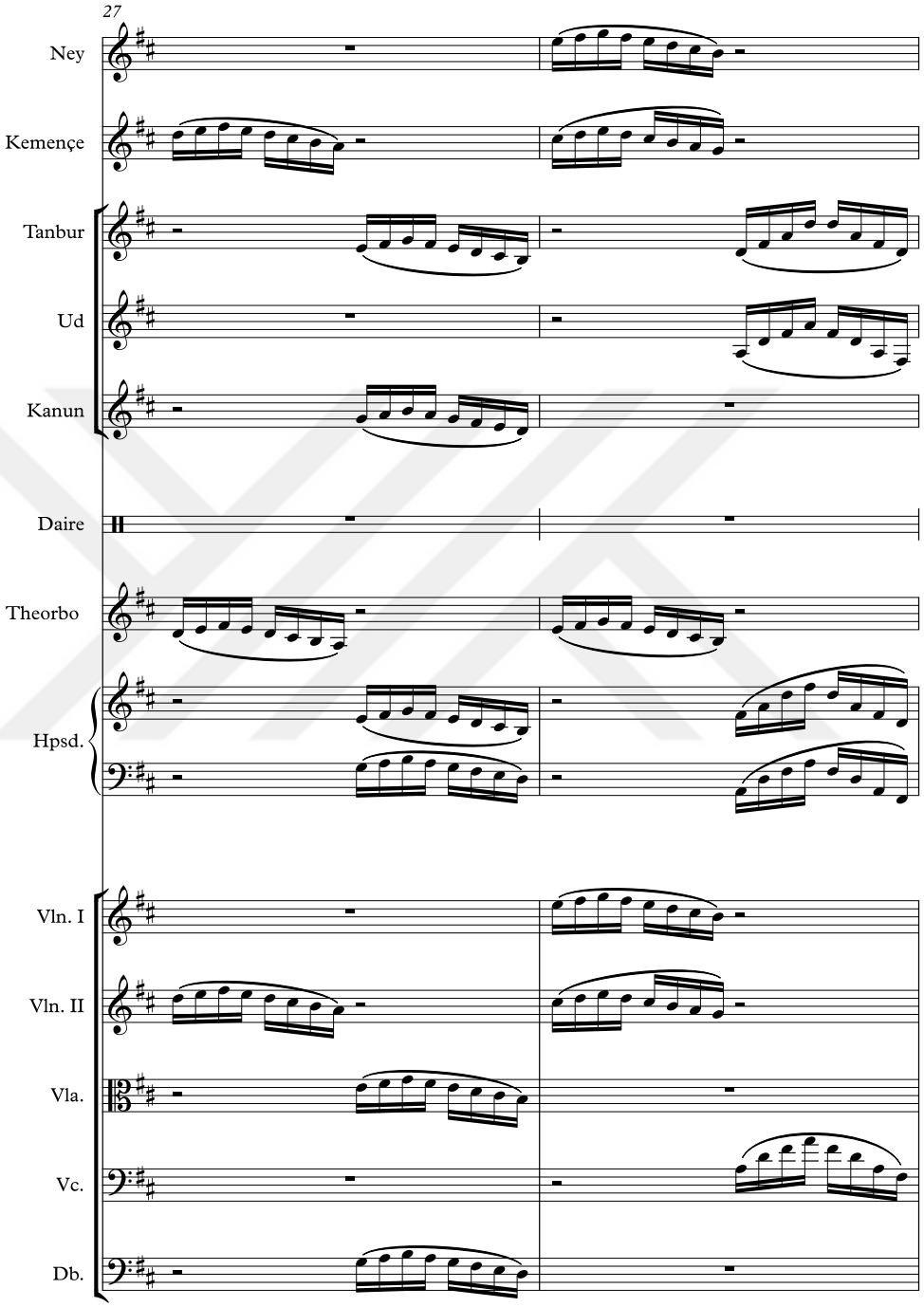
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



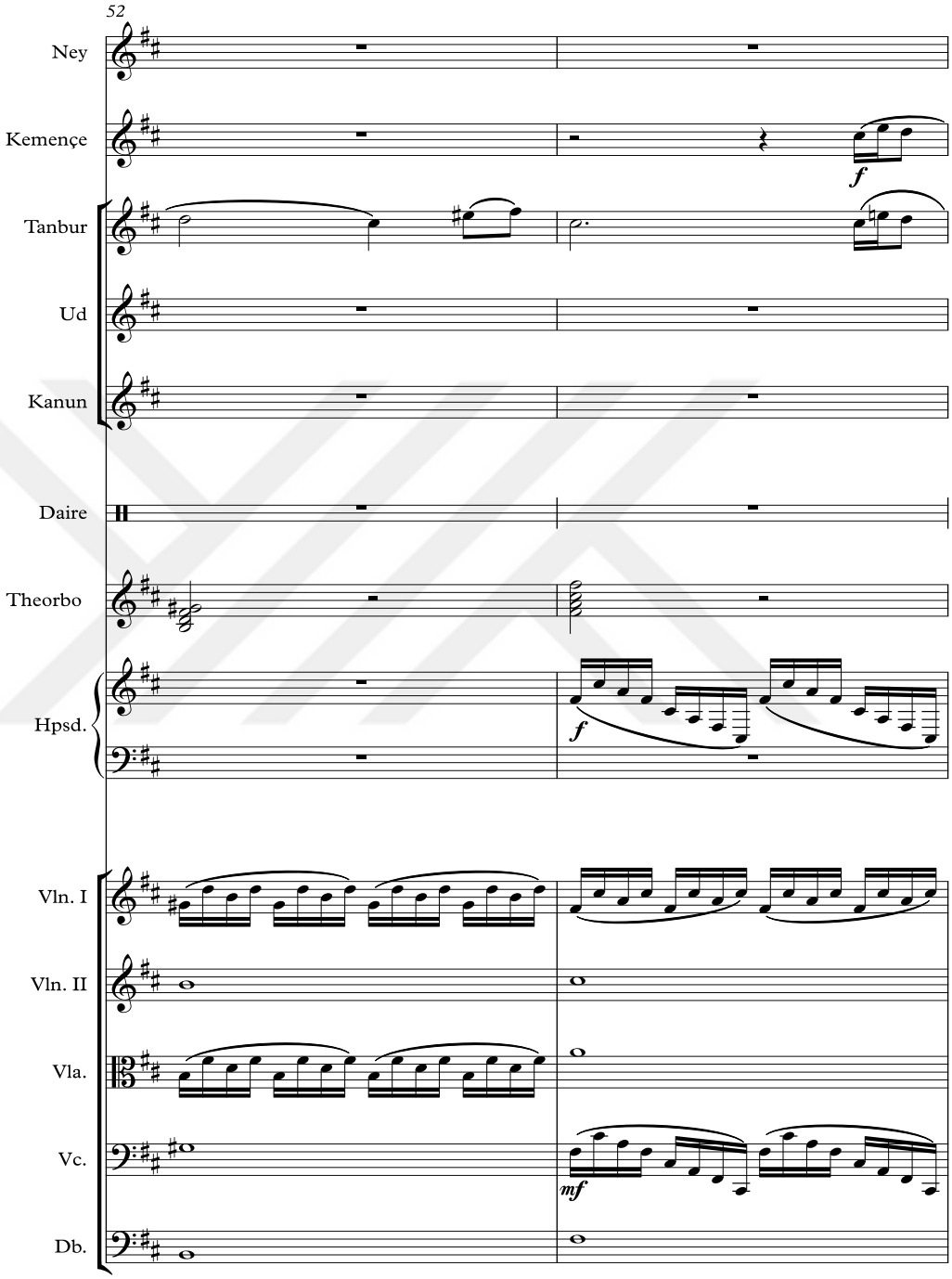
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



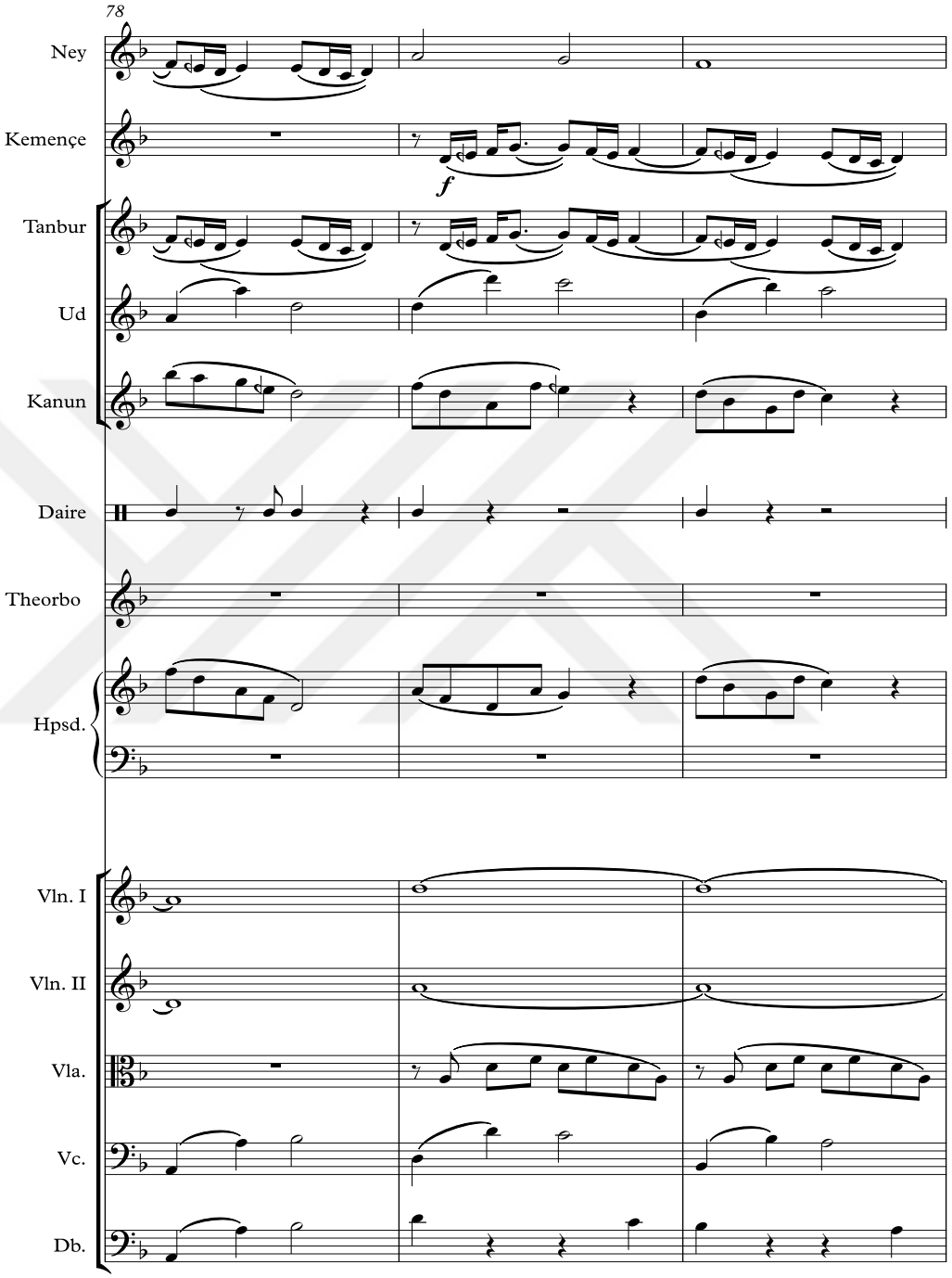
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



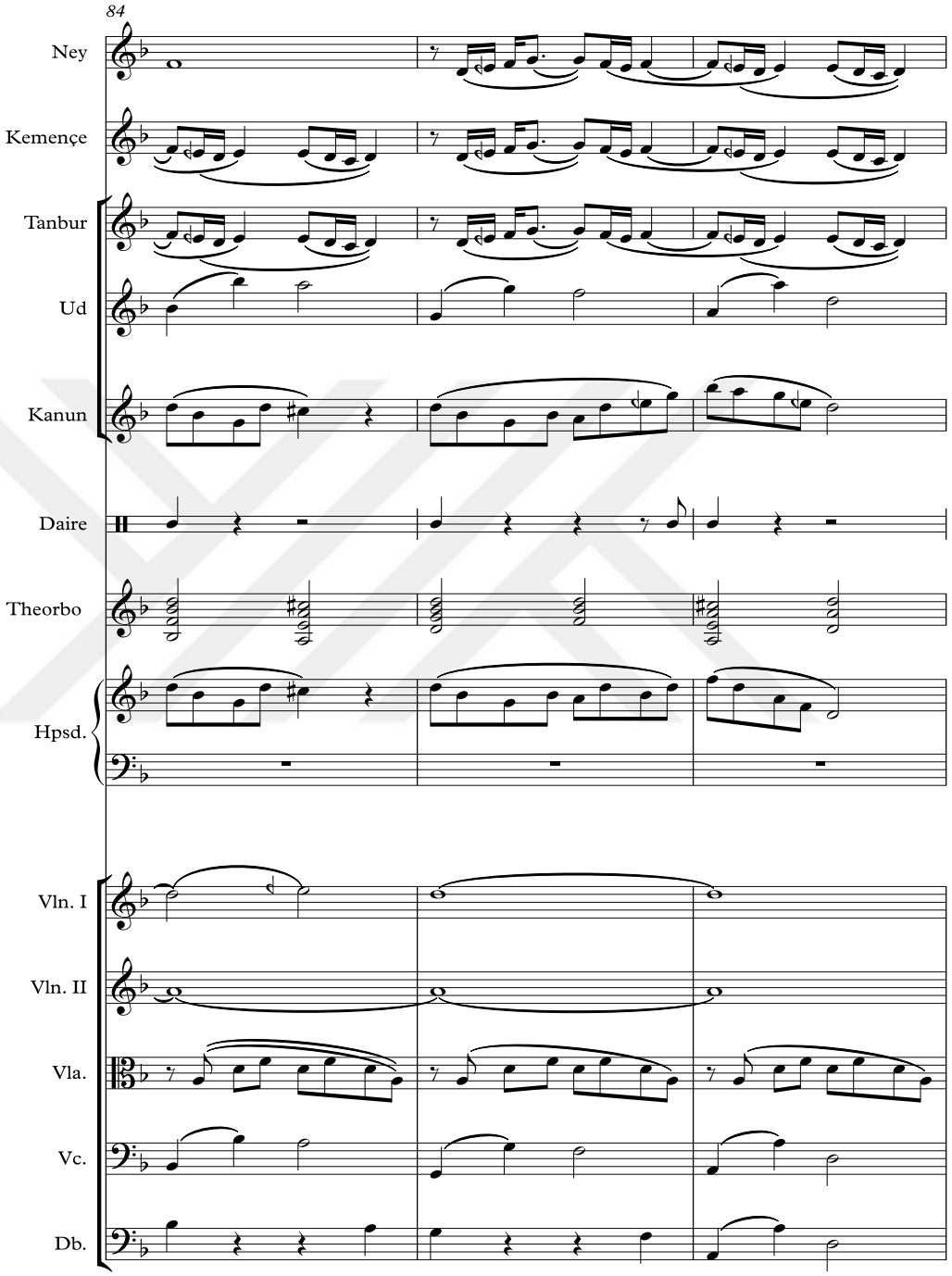
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

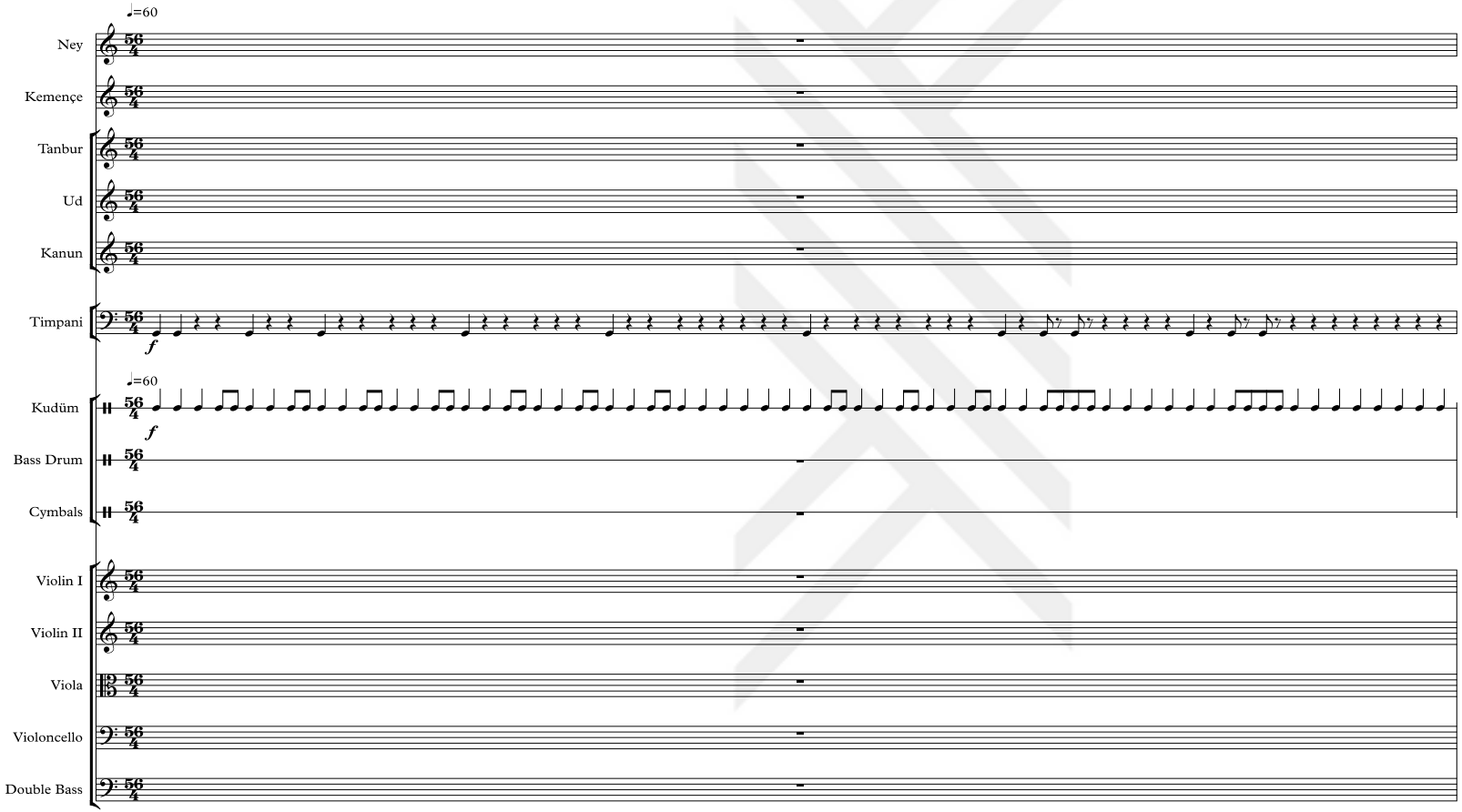


© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

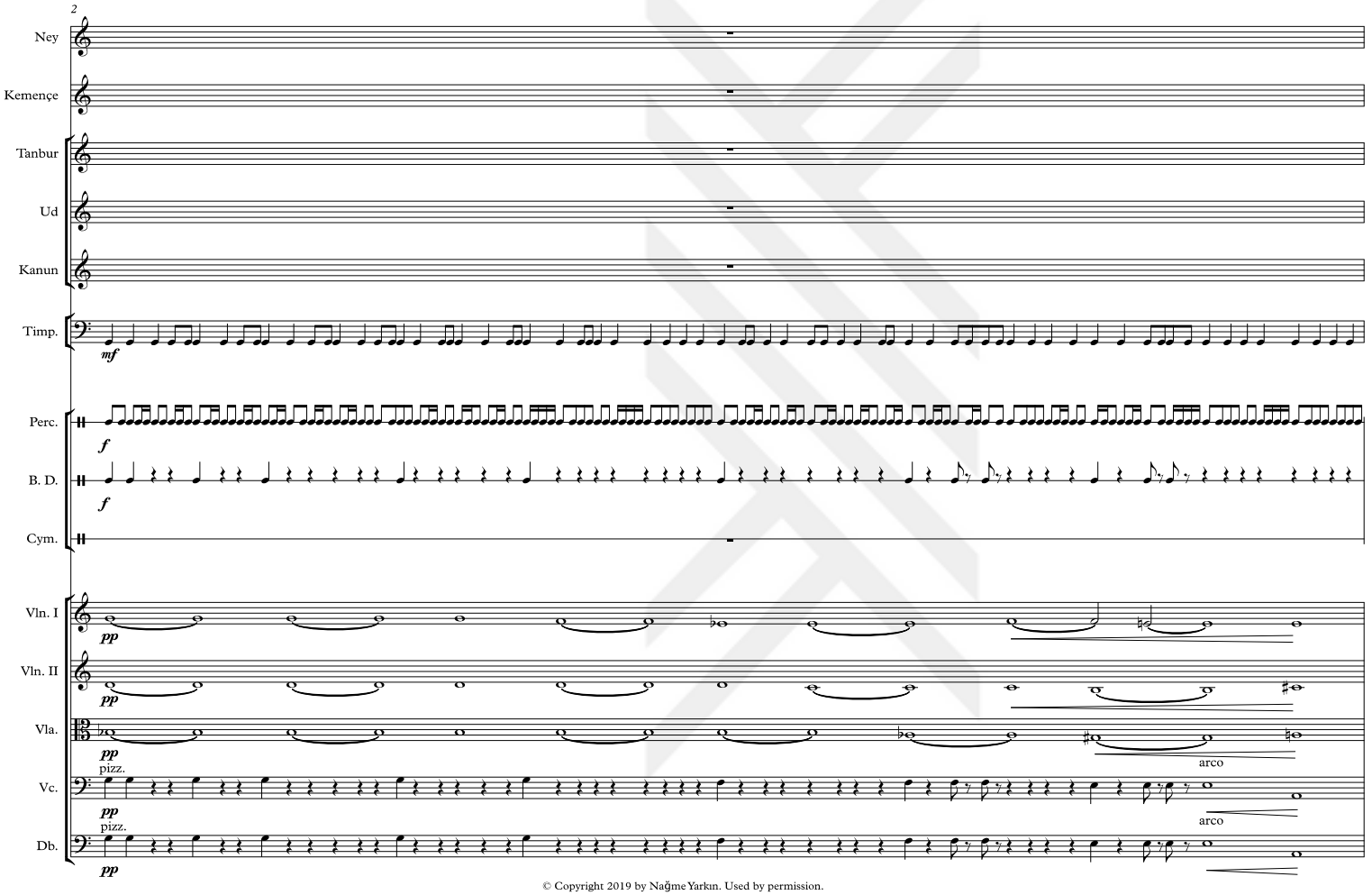
Concerto Grosso Alla Turca
II. Movement
Muzaaf Devr-i Kebir

NAĞME YARKIN

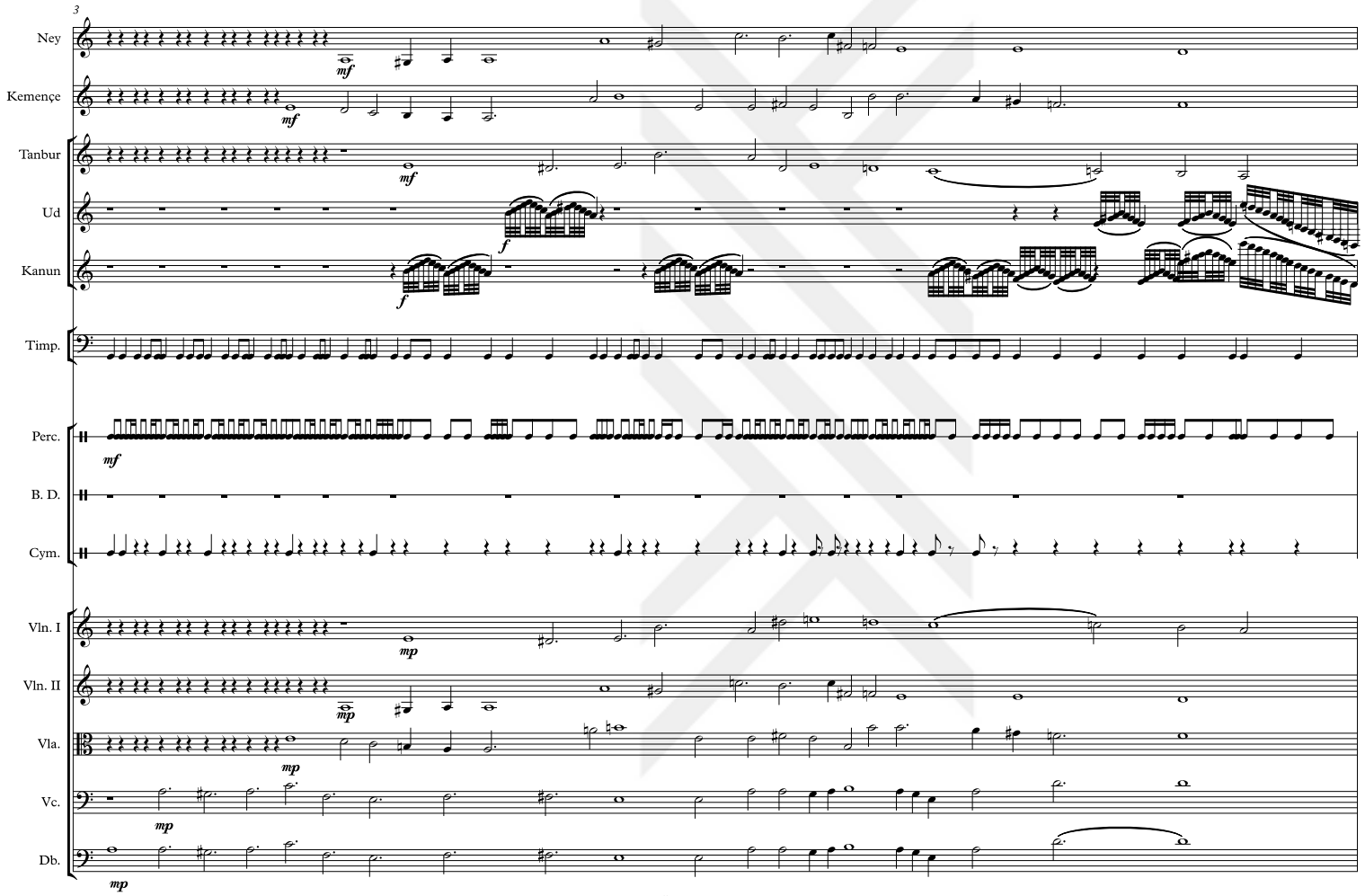
Grave



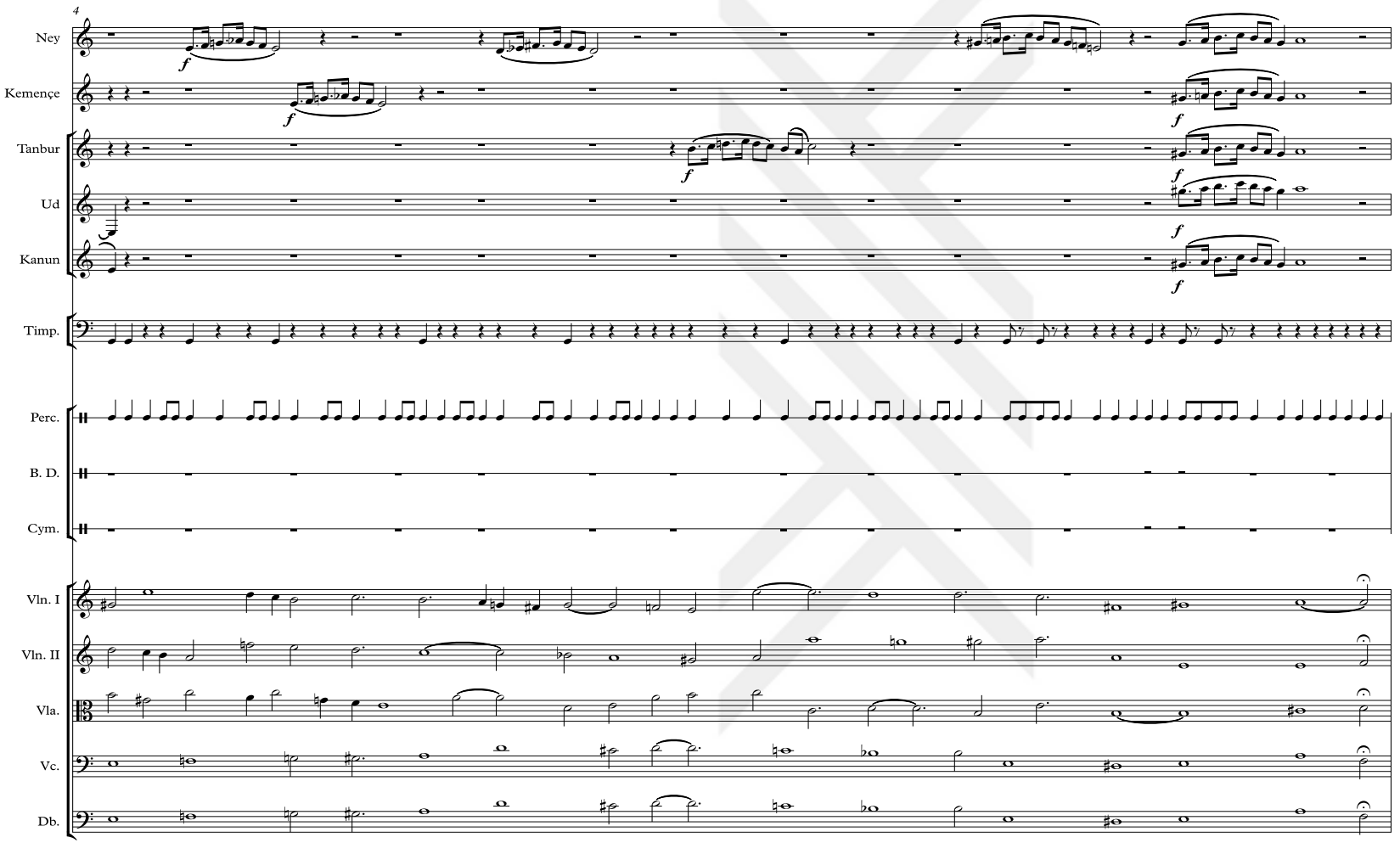
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



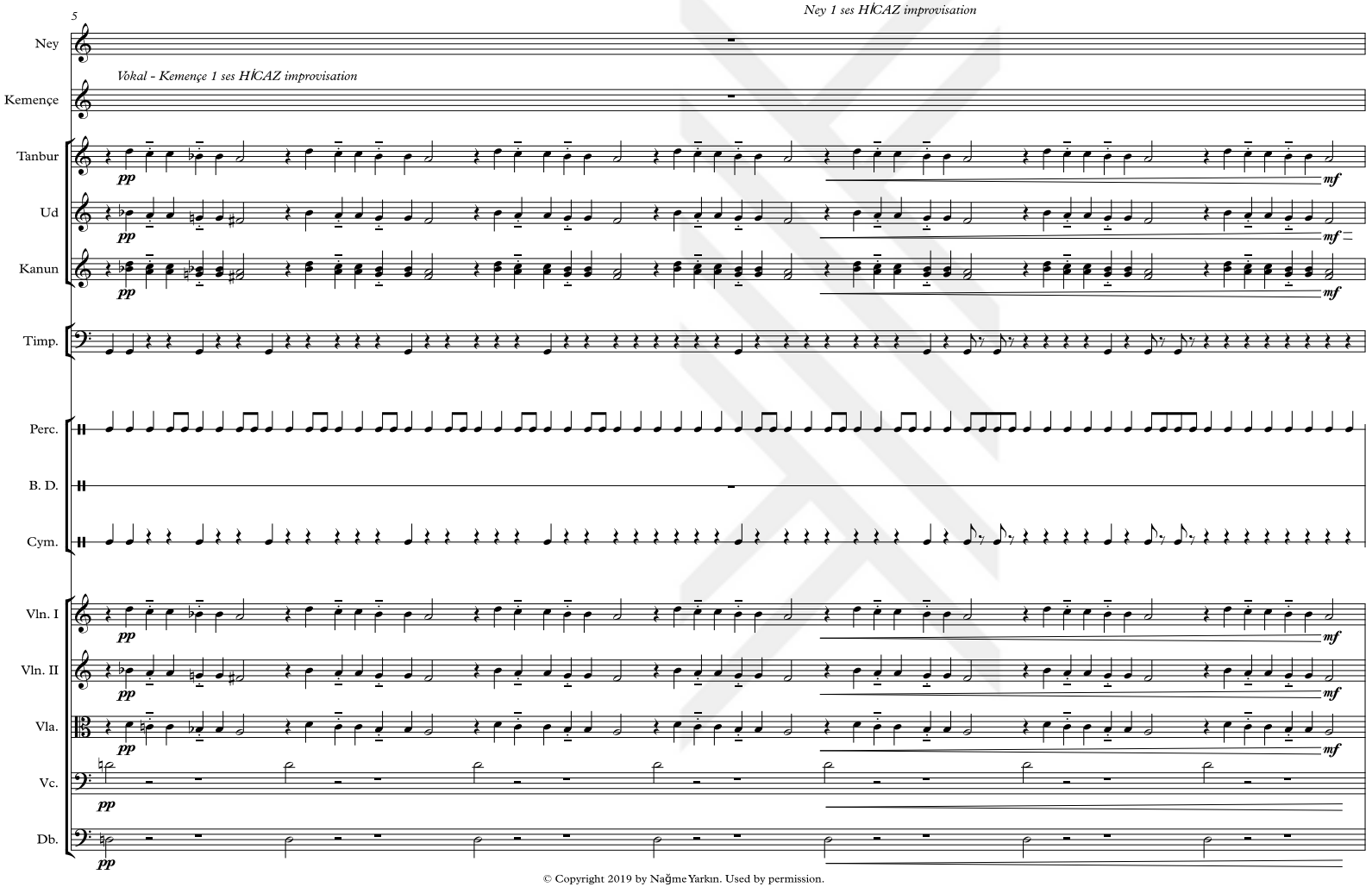
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



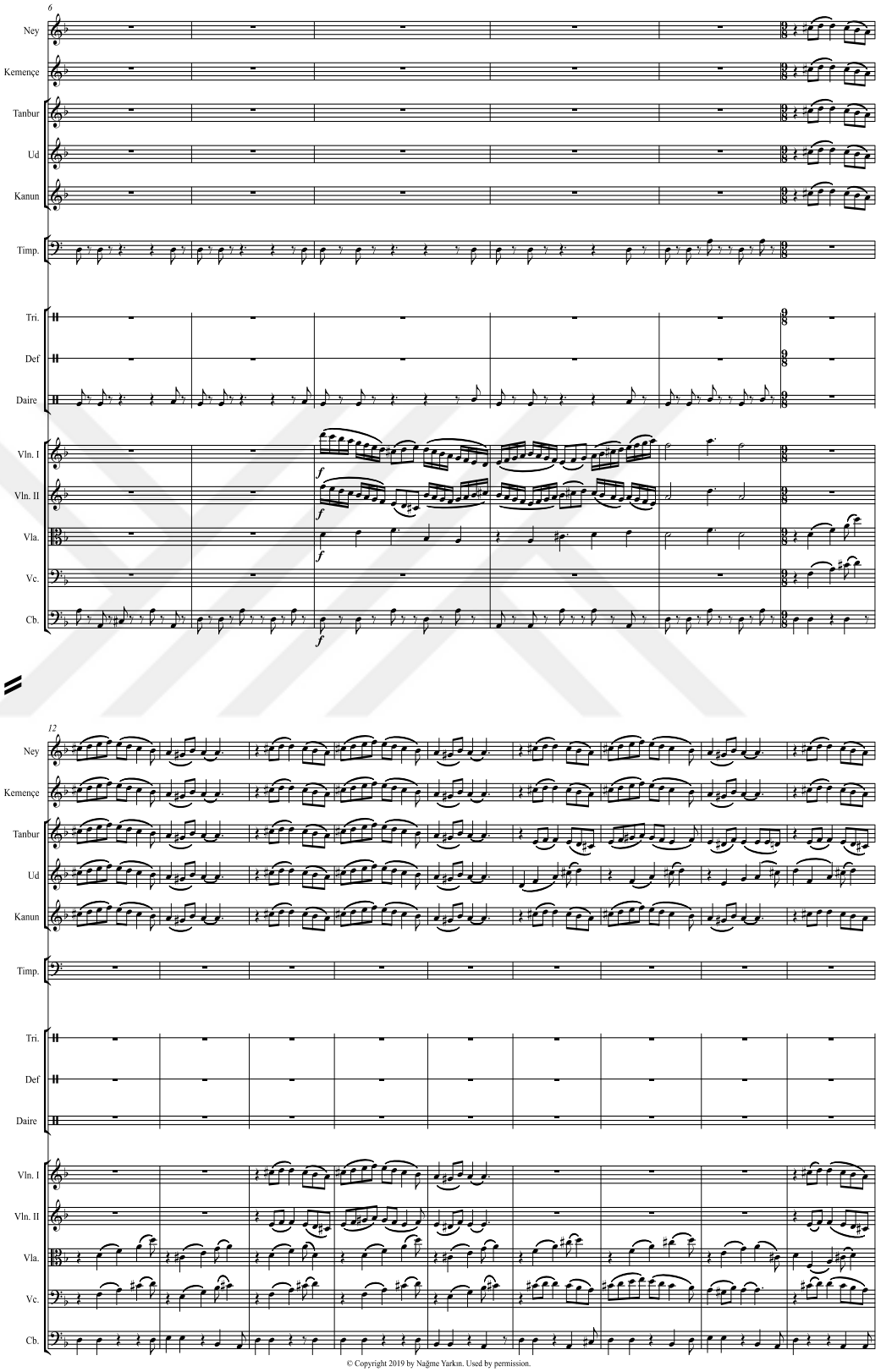
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

Concerto Grosso Alla Turca
III. Movement (Aksak)
Moderato - Presto

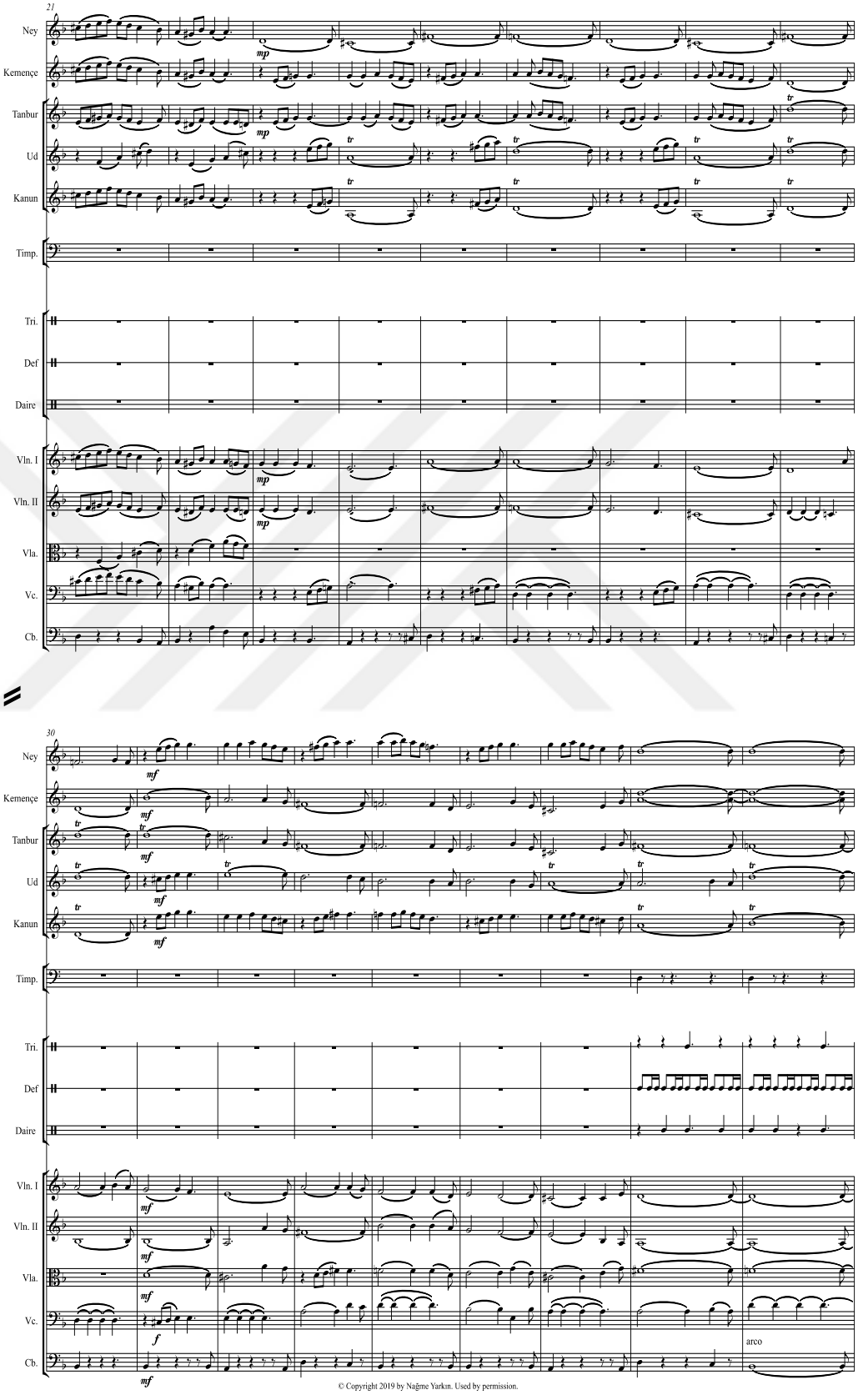
Nağme Yarkın



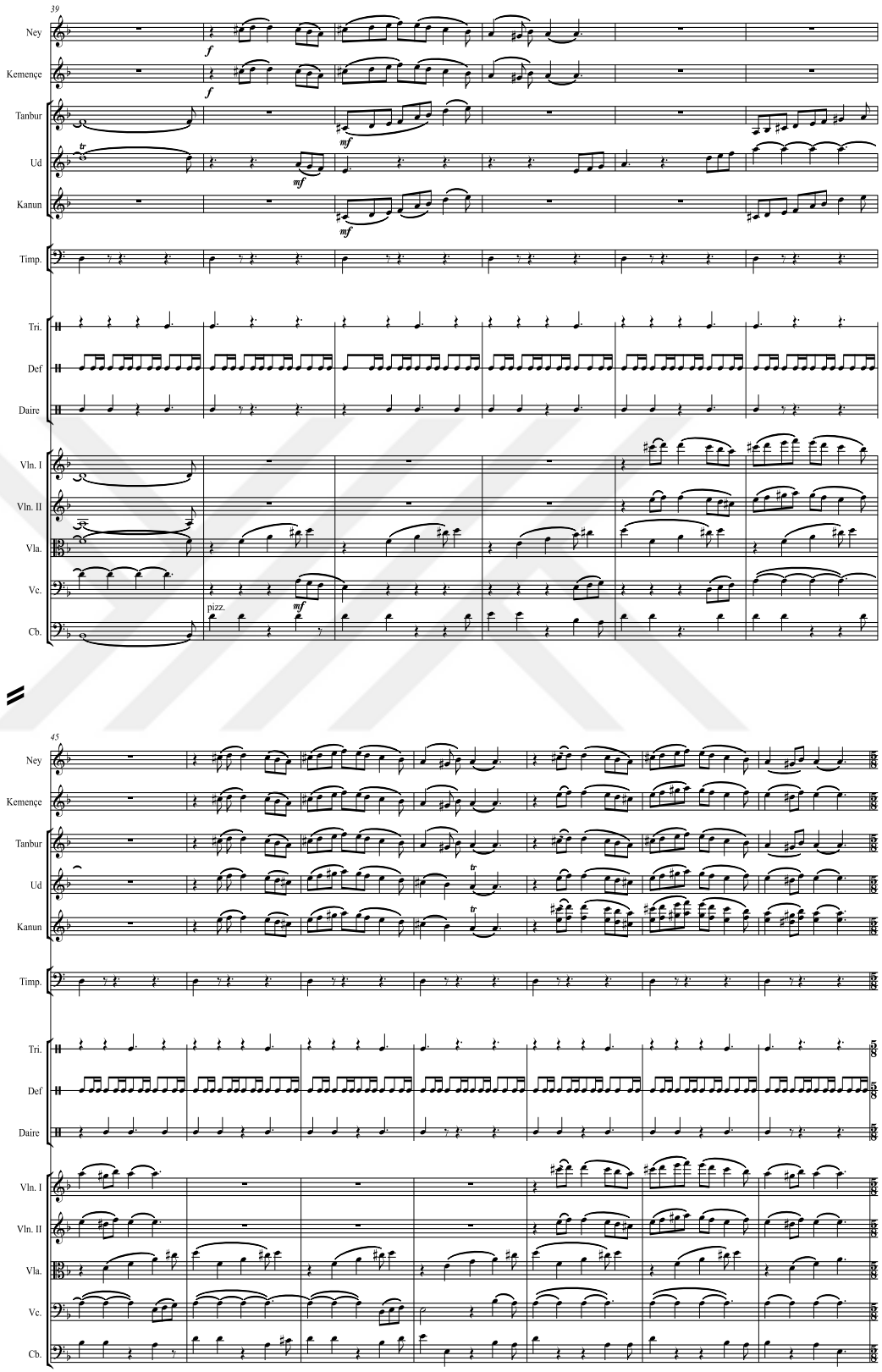
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



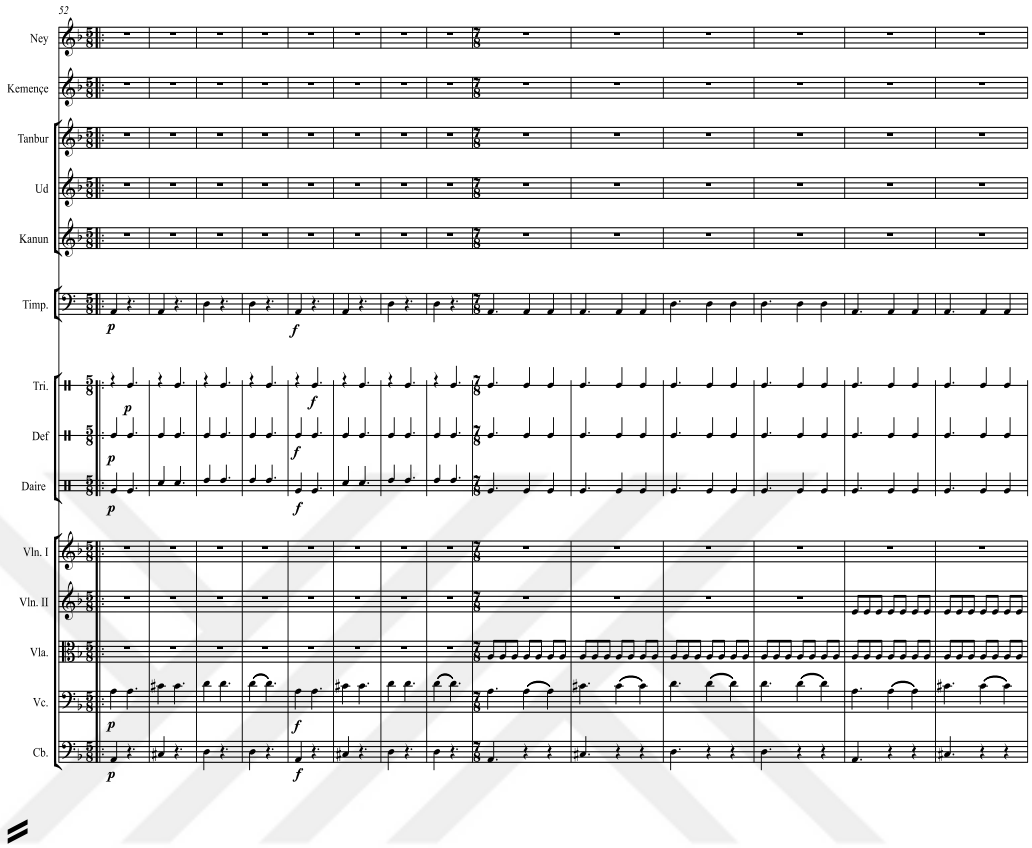
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

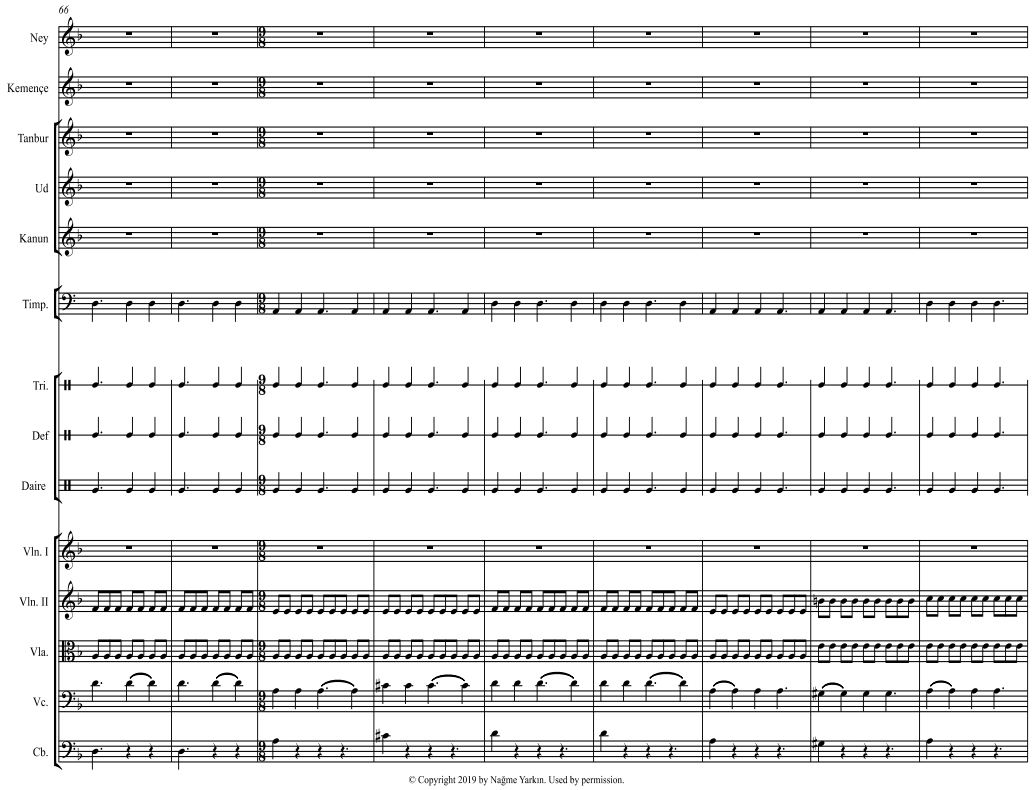


© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

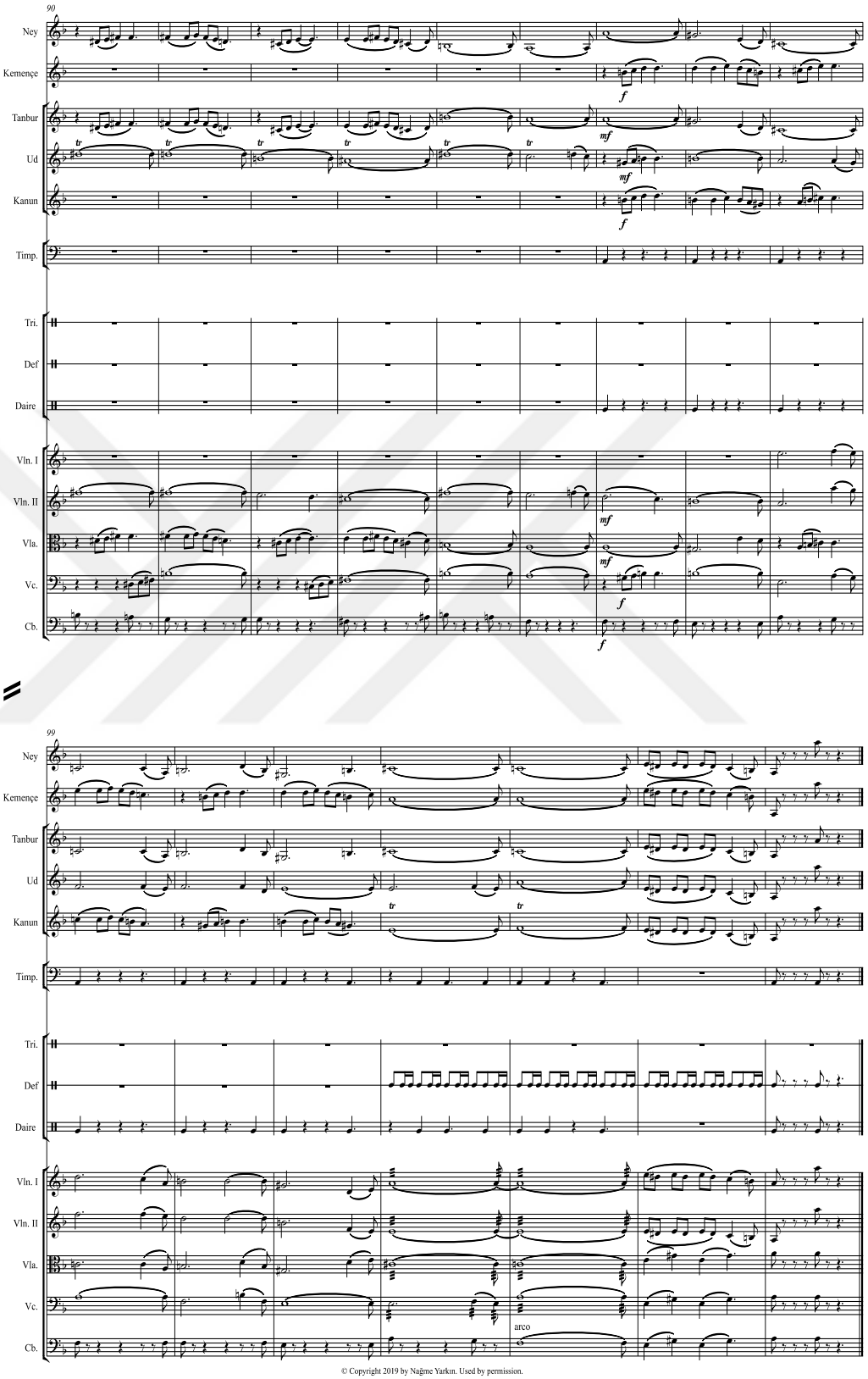




© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

Concerto Grosso Alla Turca
IV. Movement
Maestoso (Passacaglia) - Allegro - Grave

Nağme Yarkın



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

Concerto Grosso Alla Turca
V. Movement
Moderato

Nağme Yarkın



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



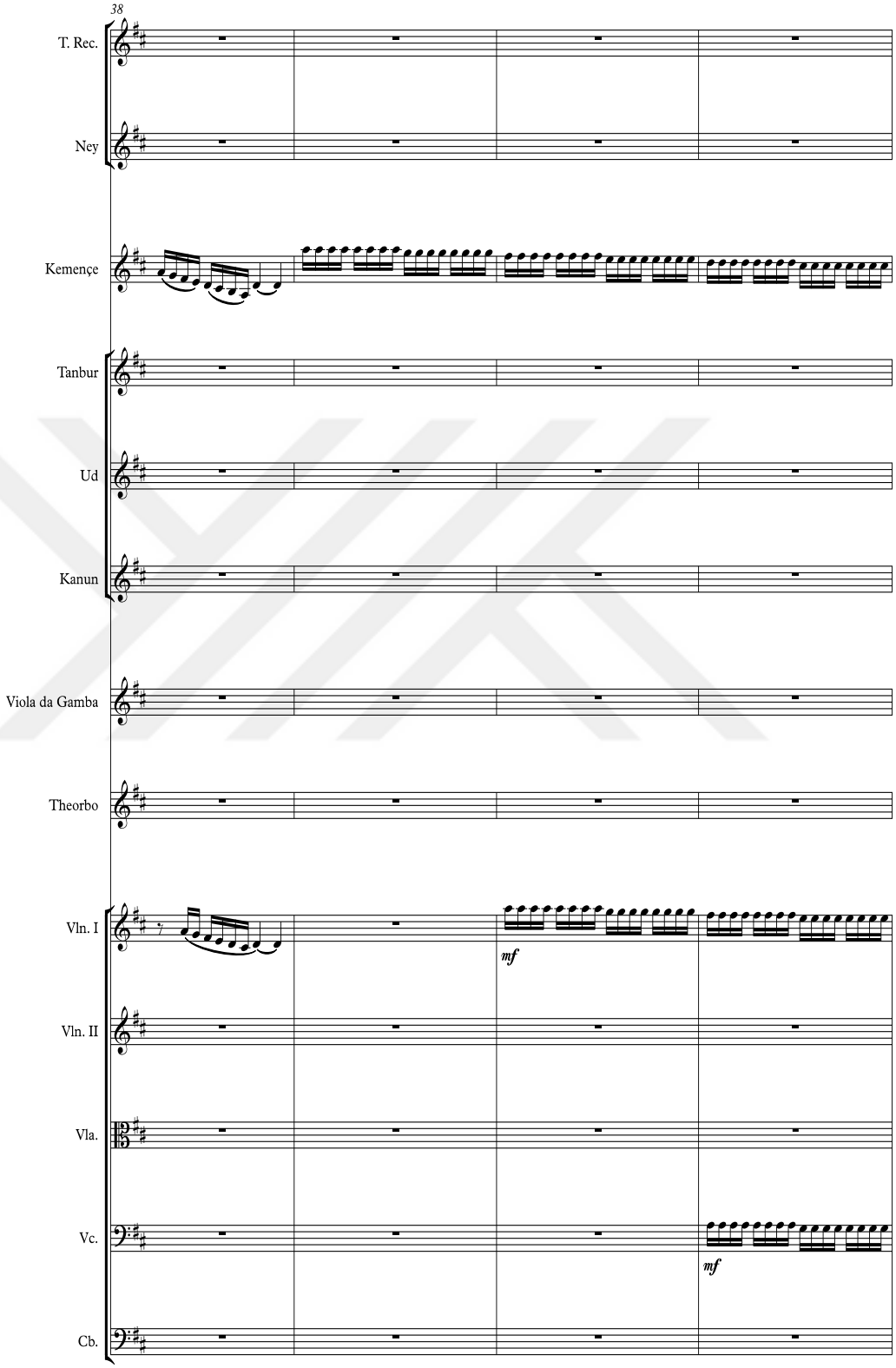
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



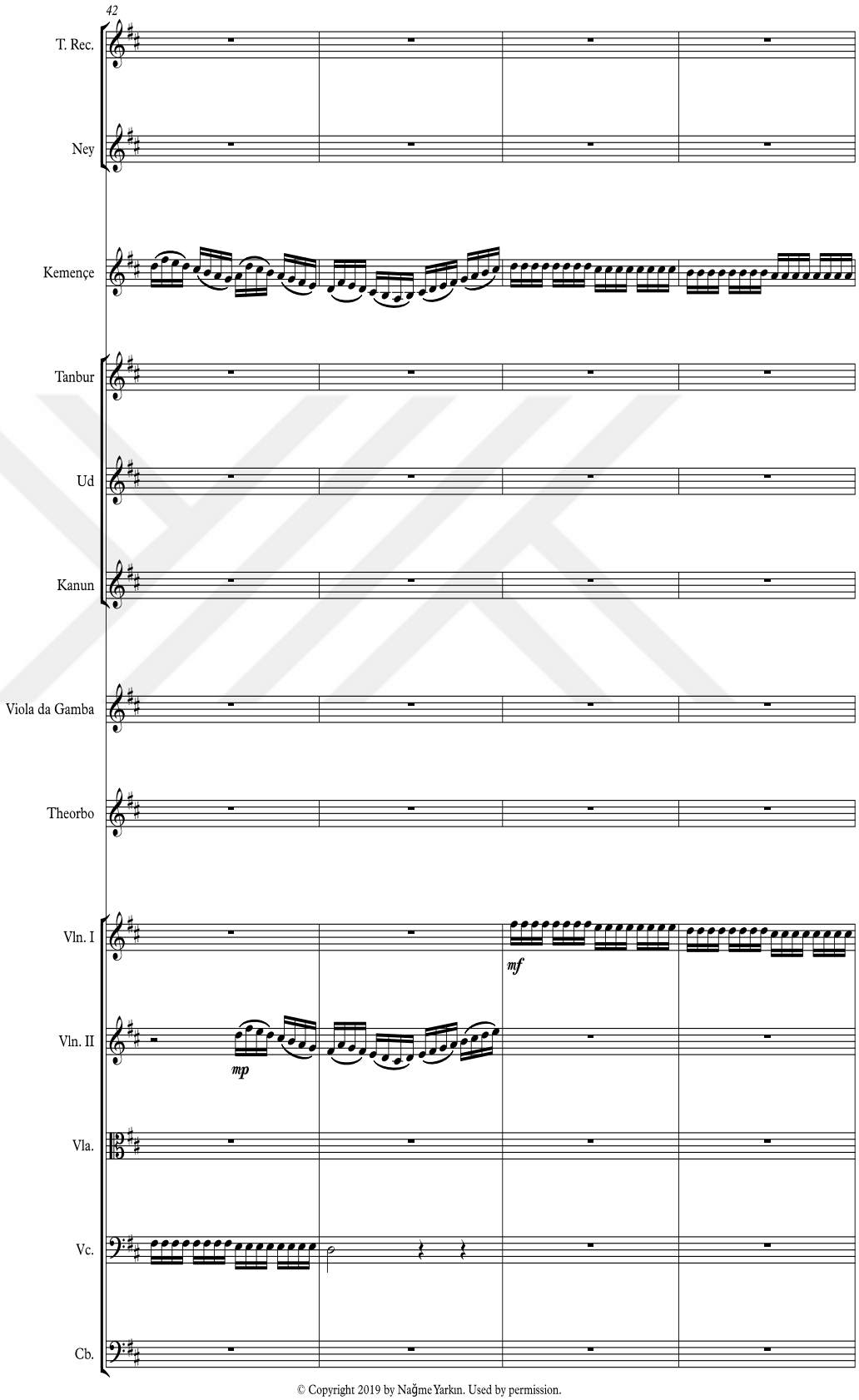
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



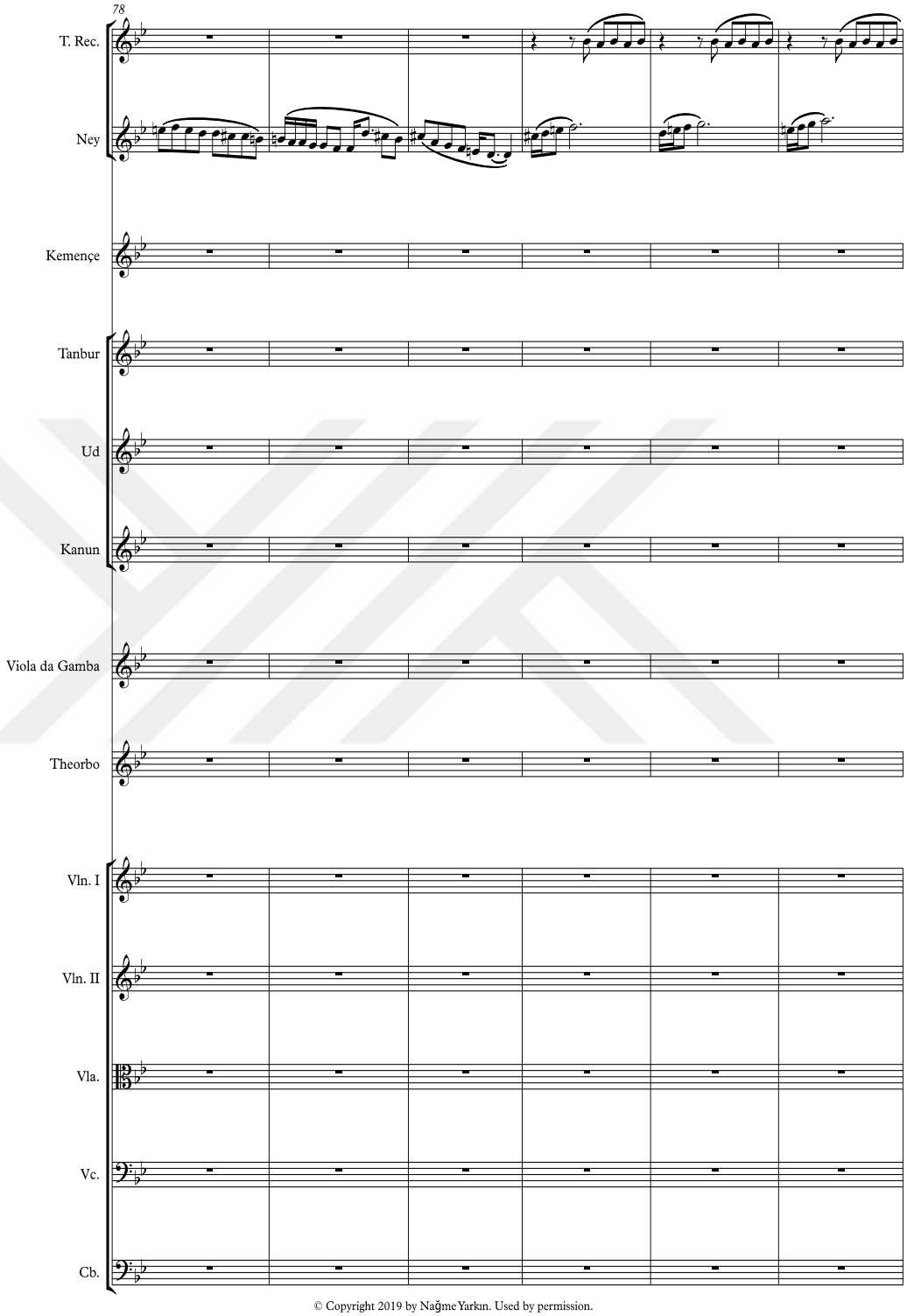
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



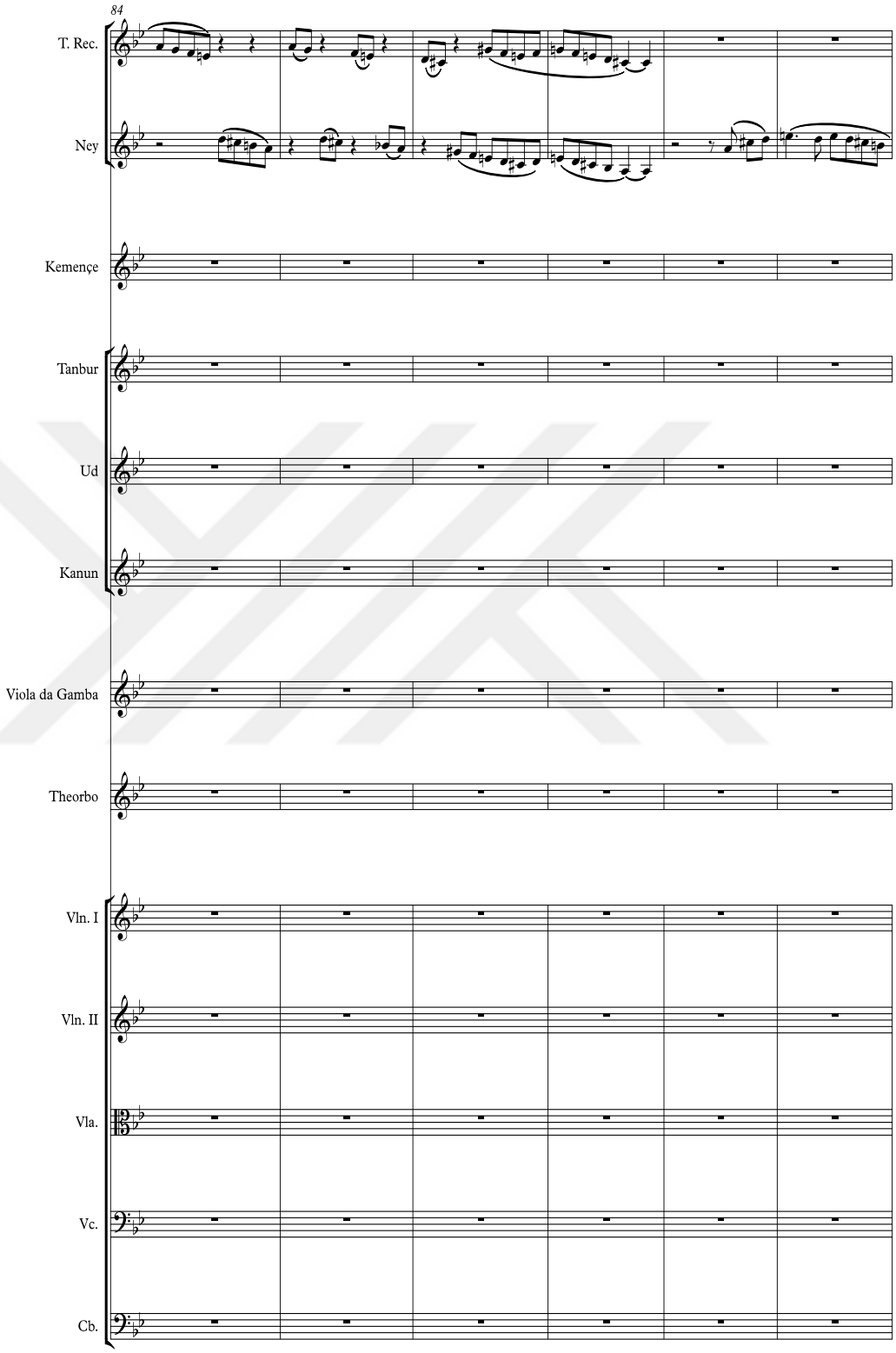
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



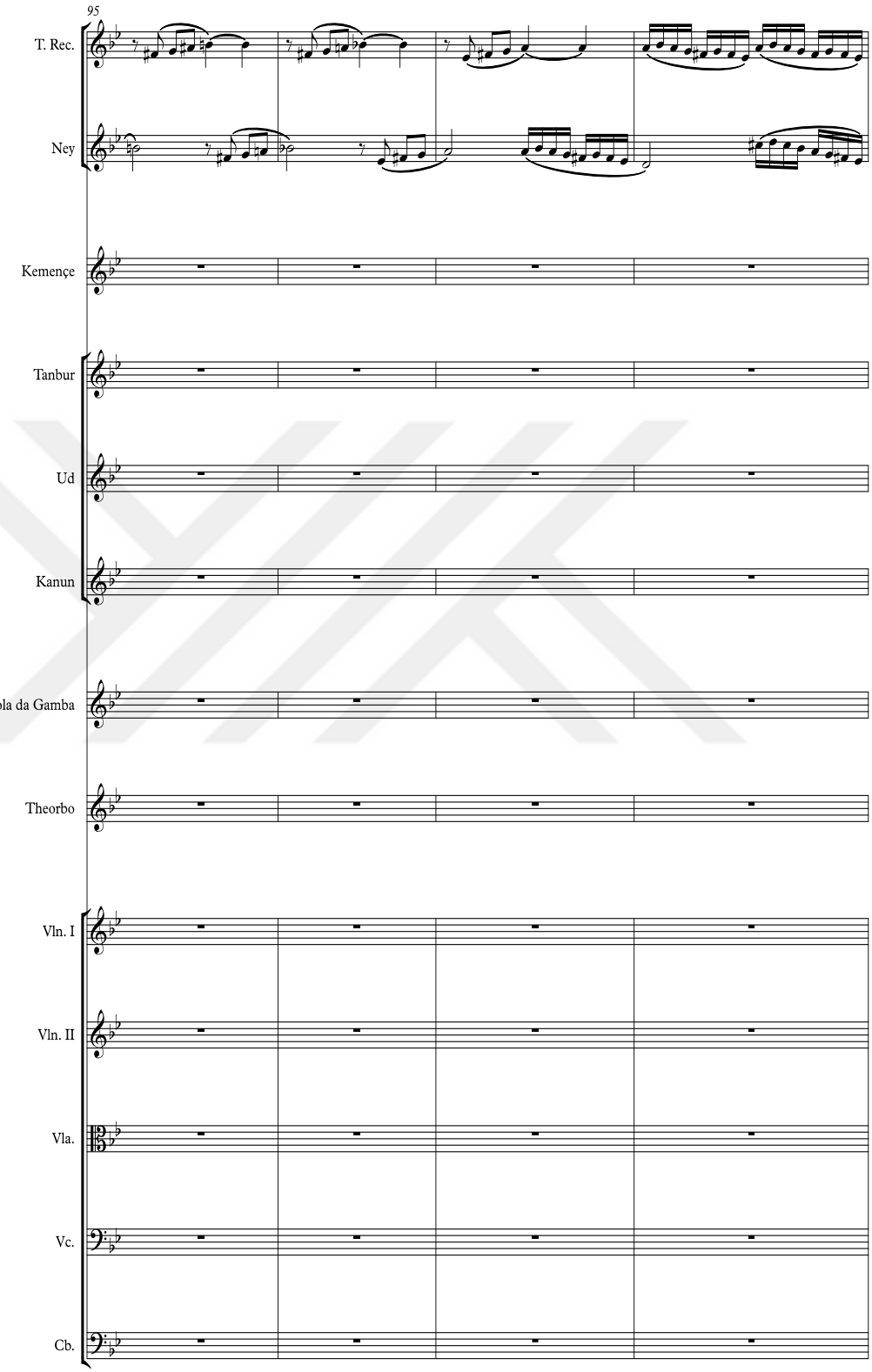
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



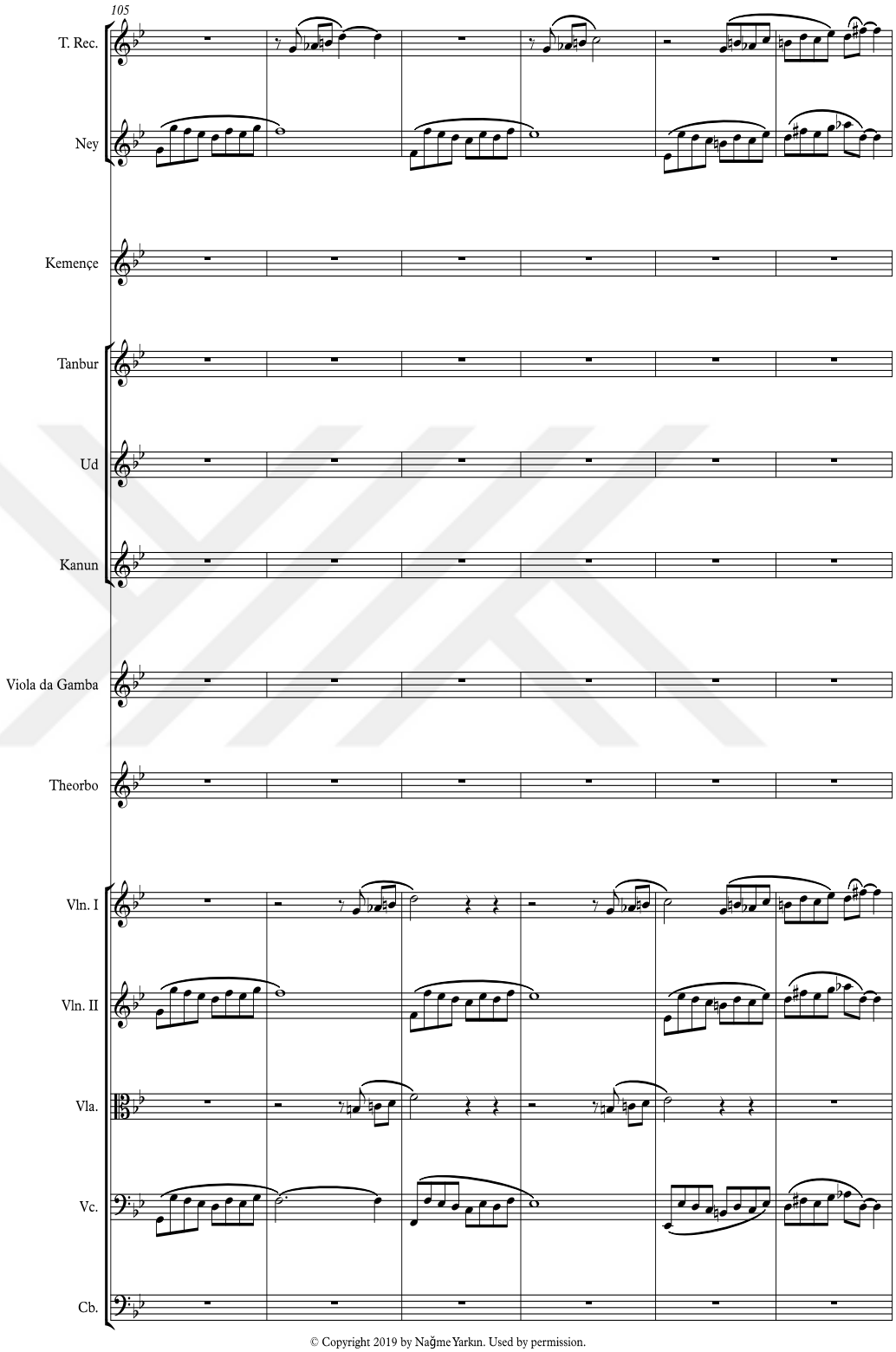
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

Concerto Grosso Alla Turca

VI. Movement

Andante - Sabâ (Düyek)

Nağme Yarkın



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



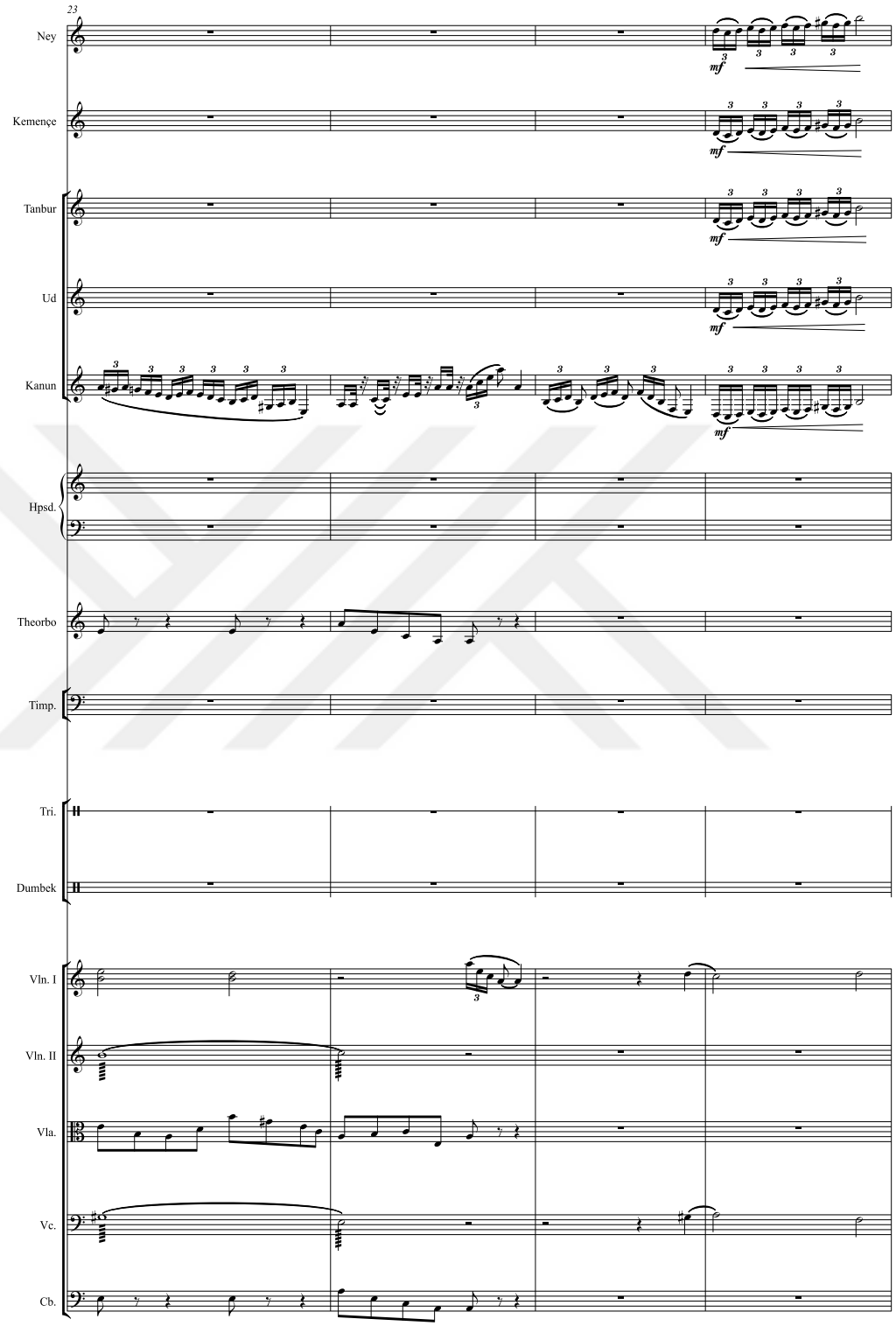
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

Concerto Grosso Alla Turca

VII. Movement

Allegretto - Andante

Nağme Yarkın



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



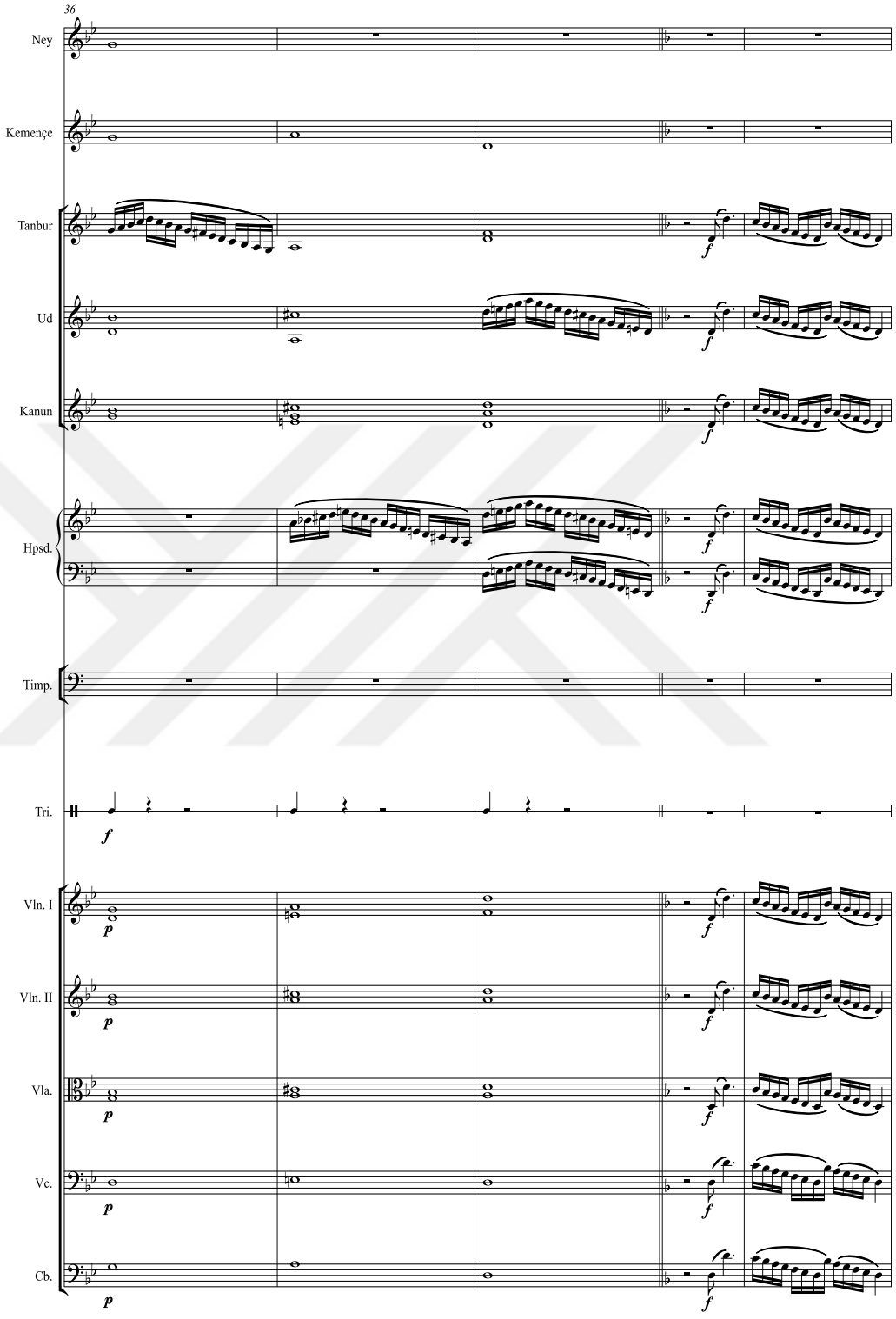
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



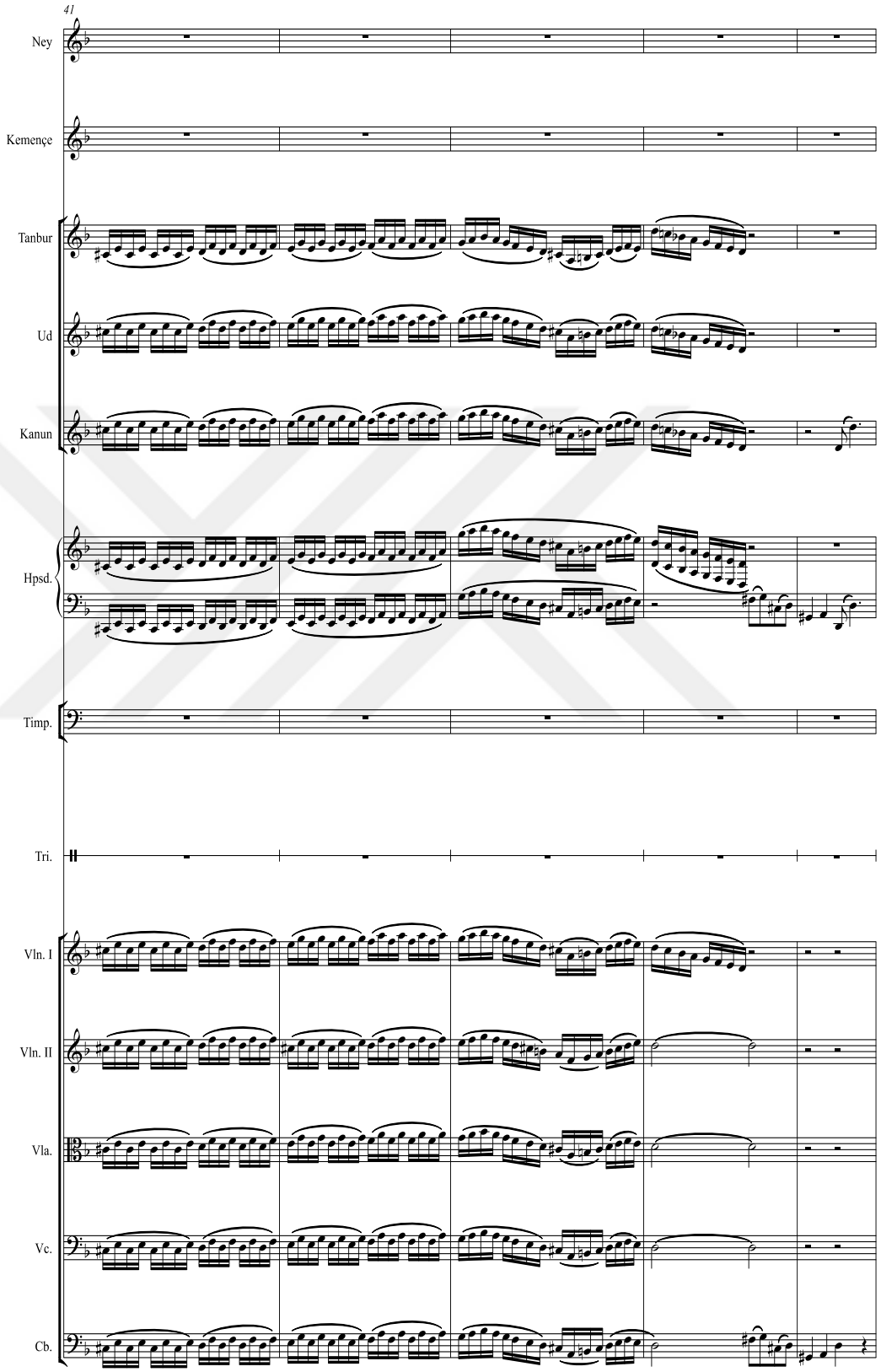
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



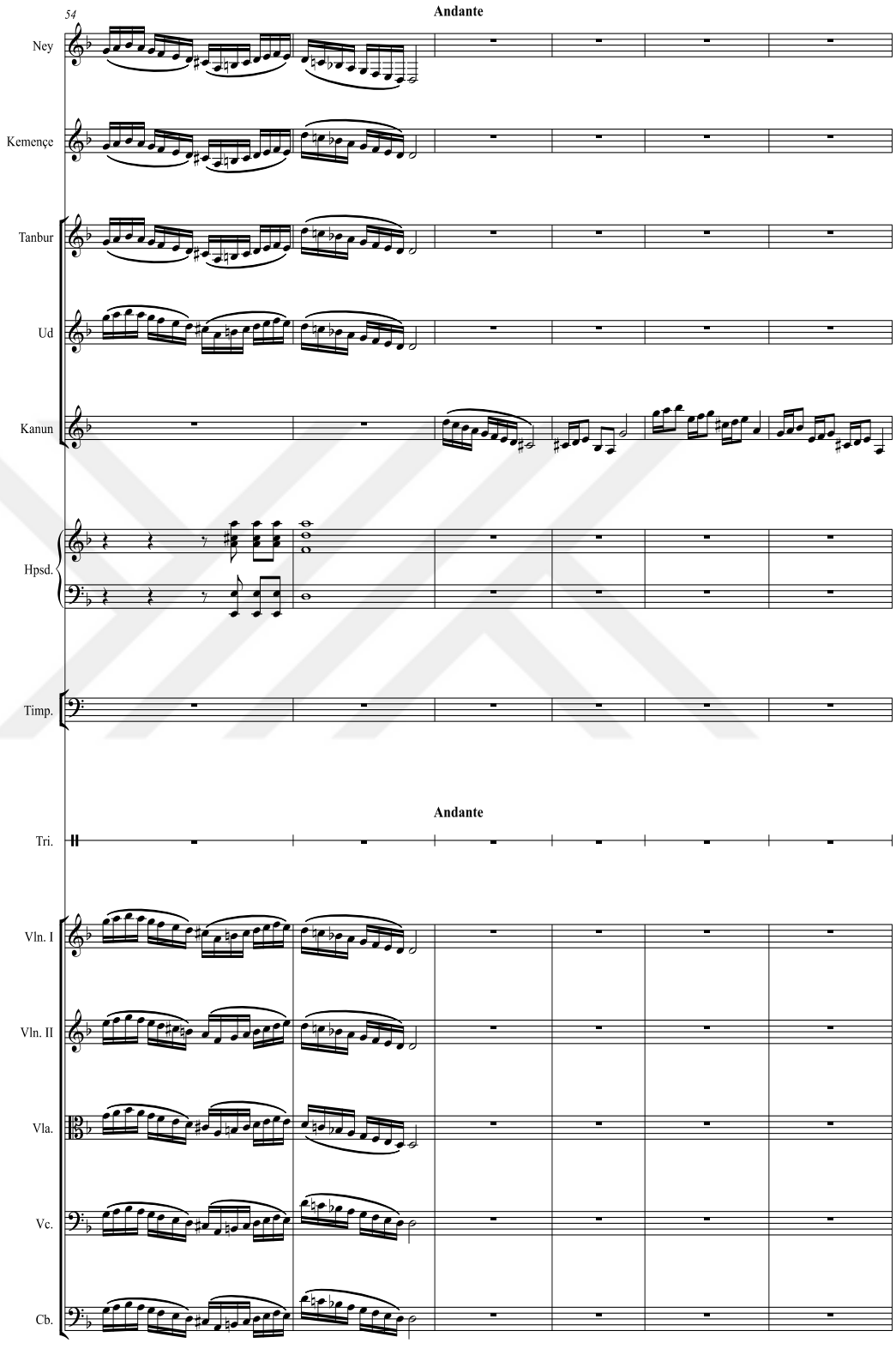
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



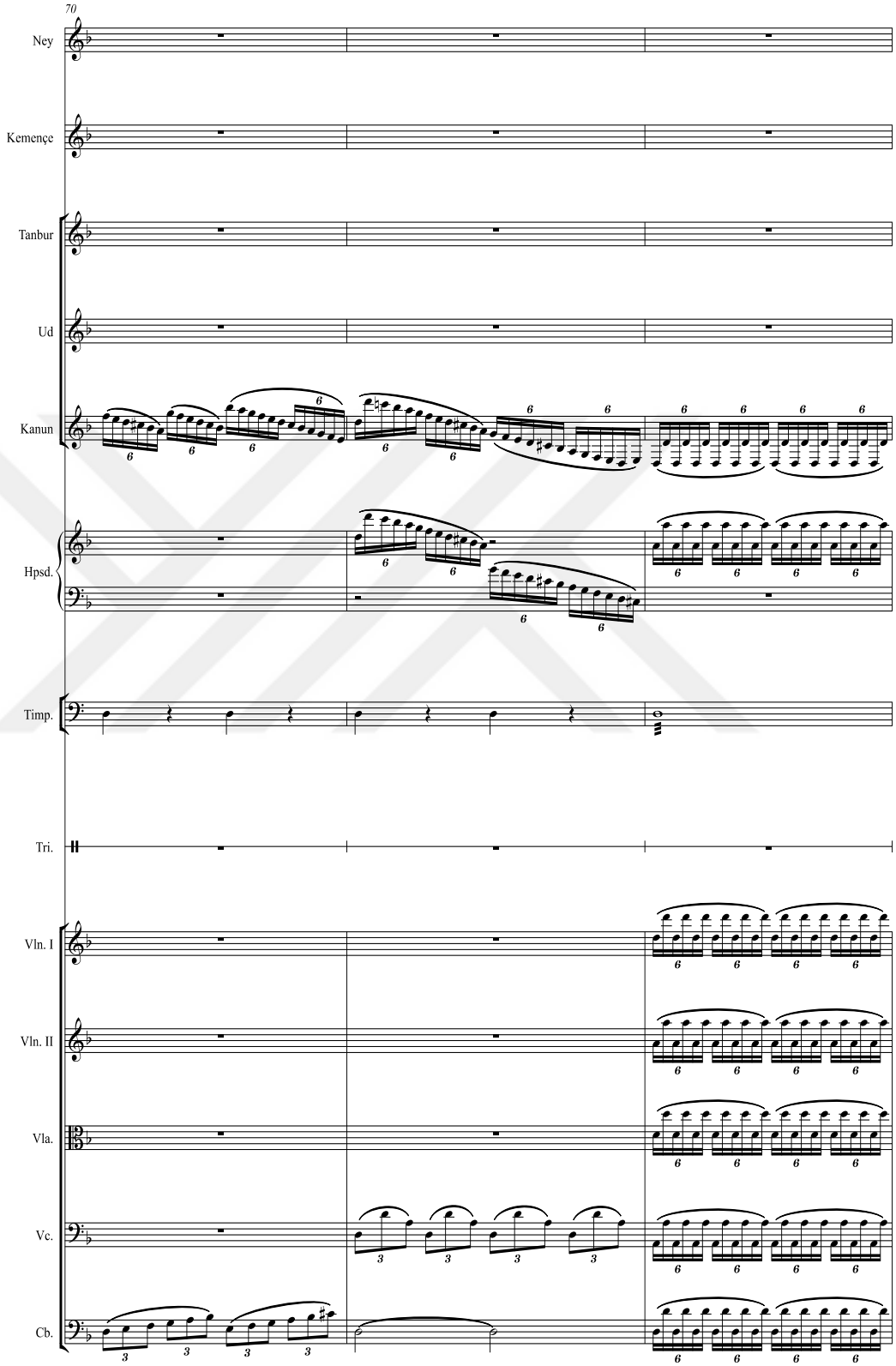
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



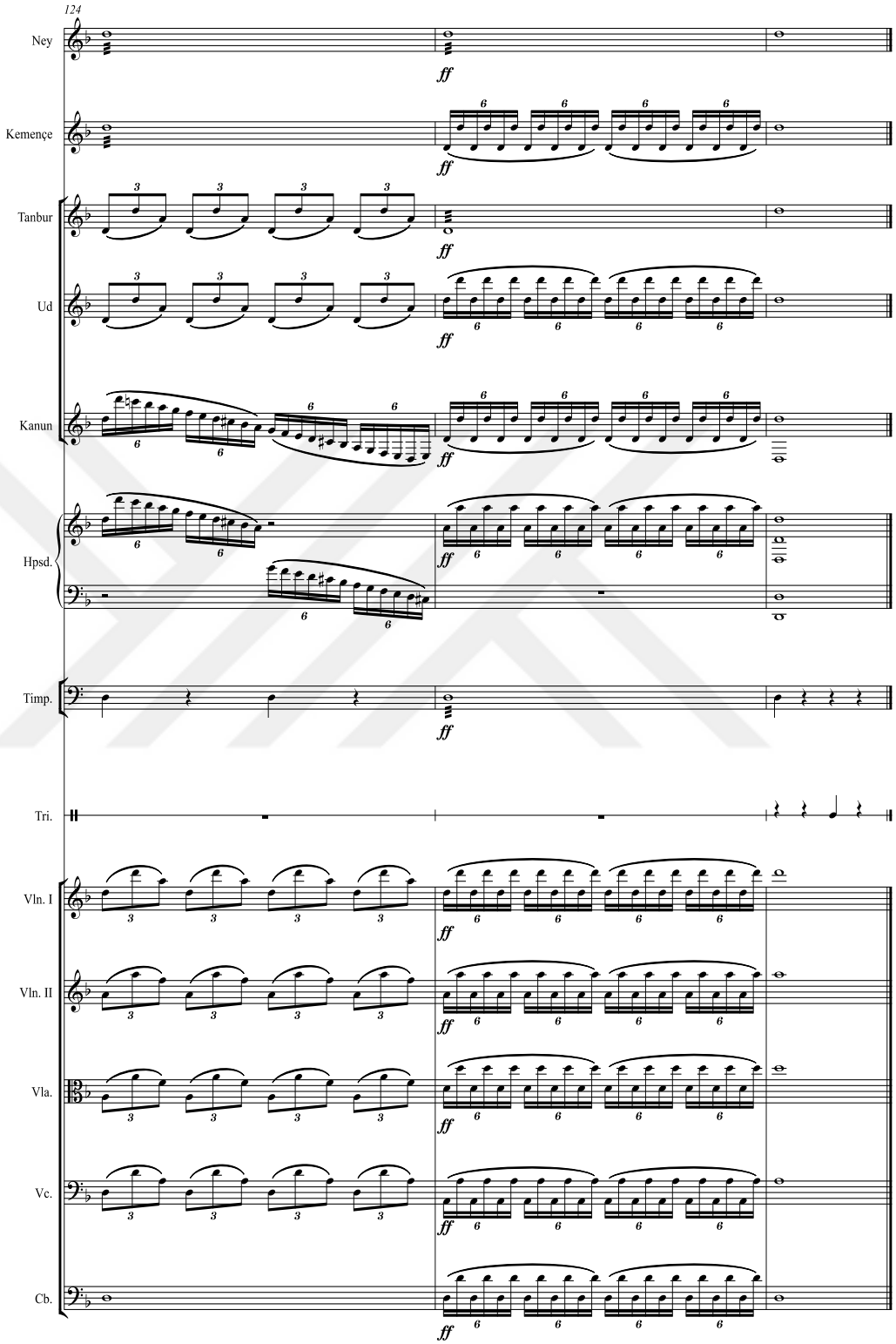
© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.



© Copyright 2019 by Nağme Yarkın. Used by permission.

SONUÇ

Bu çalışmada Barok dönem ve dönemin en önemli enstrümantal türü olan *Konçerto Grosso* araştırılmış, yazılmış olan eserlerden bazıları analiz edilerek bestecilere göre ortaya çıkan farklılıklar belirtilmiştir.

Ayrıca Osmanlı dönemi Türk müziği yapısı, Barok dönem müziği yapısı ile karşılaştırılmış ve yapılan araştırmalar neticesinde, bu iki dönem müziğinin birçok ortak özelliği tespit edilmiştir. Yazılmış eserler analiz edilerek ve bu eserlerin yapılmış olan performansları; gerek konser, gerekse albüm kayıtlarından dinlenerek, bu iki müziğin özellikle pratikte birçok ortak özelliği olduğu görülmüş ve bu özellikler açıklanmıştır.

Melodik yapı ve doğaçlama unsurları, iki ayrı müziğin eserlerinde temeli oluşturmaktadır. Barok dönem eserlerinde oldukça fazla karşımıza çıkan polifonik yazım tekniği de, yatay besteleme düşüncesi bakımından iki müziğin birbirlerine yakın olduklarını göstermektedir.

Elde edilen tüm bu veriler ışığında, geleneksel Osmanlı - Türk müziği makam yapıları bozulmadan, geleneksel enstrümanların organolojik ve teknik özellikleri gözönünde bulundurularak, Barok dönem müziği icrası için uygunlukları bestelenen yeni eser; "Concerto Grosso Alla Turca" ile göserilmeye çalışılmıştır. Çok sesli Türk müziği tartışmasına yeni bir veri olarak eklenmesini, daha önce bir örneği olmayan eserin, yeni araştırmalara kaynak olmasını ve yerli ve yabancı besteciler ve müzisyenler açısından kültür ve müzik alışverişi alanında katkı sağlamasını umuyorum. Bu yönüyle çalışma, ileride yapılacak olan kültürel ve sanatsal faaliyetleri inceleyecek çalışmalar ve bestelenecek yeni eserler için önemli bir prototip niteliği taşımaktadır. Bu çalışmanın, Barok dönem müziği ve Osmanlı dönemi Türk müziği arasındaki benzerlikler ve Türk müziği enstrümanlarıyla yapılacak olan orkestrasyonlar hakkında, ilerleyen dönemlerde yapılacak olan çalışmalara ışık tutarak kaynak olacağını, önemli veriler ve katkılar sağlayacağını umuyorum.

KAYNAKÇA

Abraham, Gerald:	*Concert Music 1630-1750,* Oxford University Press, Oxford 1986.
Aktüze, İrkin:	*Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık İstanbul 2005.
Aktüze, İrkin:	*Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013.
Anderson, Nicholas:	*Baroque Music from Monteverdi to Handel,* Thames and Hudson Inc., New York 1994.
Ayan, Özata:	*Enstümantasyon Açısından Tanbur,* Basılmamış Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, İstanbul, 1993.
Baker, Mickey:	*Complete Handbook for the Music Arranger*, Clifford Essex Publications, New York / London / Cologne / Sydney 1987.
Boran, İlke & Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız:	*Küresel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
Borgir, Tharald:	*The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music,* UMI Research Press, Michigan 1987.
Borroff, Edith:	*The Music of the Baroque,* WM. C. Brown Company Publishers, Dubuque 1972.
Boyden, D. David:	*A History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Clarendon Press, Gloucestershire 1965; İsabelle Monique Kollo, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, *17. Ve 18. Yüzyilda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi*, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Mersin 2016.
Buelow, J. George: *A*	*History of Baroque Music,* Indiana University Press, Bloomington 2004.

Buelow, J. George:	*Music, and Society in the Late Baroque Era, The Late Baroque Era*, Prentice Hall, New Jersey 1993.
Büke, Aydın & Altınel, İpek Mine:	*Müziği Yaratanlar, Barok Dönem,* Dünya Kitapları, İstanbul 2006
Bukofzer, F. Manfred:	*Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company, Inc. New York 1947.
Carse, Adam:	*The History of Orchestration*, Dover Publications, New York 1925.
Çelebioğlu, Emel:	*Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1986.
Confalonieri, Giulio:	*Storia della Musica*, Edizioni academia, Italy 1975.
Corrette, Michel:	*Le Maitre de clavecin, pour l'Accompagnement*, Methode Theorique et Pratique, Edizione dell'Autore, Paris 1753.
Cyr, Mary:	*Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1992.
Cyr, Mary:	*Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, Ashgate Publishing Limited, England & USA 2012.
Del Sordo, Federico:	*Il Basso Continuo – Armelin Musica sas*, Edizioni Musicali Euganea, Italy, Padova 1996.
Donington, Robert:	*A Performer's Guide to Baroque Music,* Charles Scribner's Sons, New York 1973.
Donington, Robert:	*Baroque Music – Style and Performance a Handbook*, W.W. Norton & Company, New York – London 1982.
Donington, Robert:	*String Playing in Baroque Music*, Charles Scribner's Sons, New York 1977.

Donington, Robert:	*The Interpretation of Early Music,* W. W. Norton & Company, New York 1992.
Erdem, Seda:	*Barok, Klasik ve Romantik Dönemlerde Keman,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1998.
Eruzun Özel, Aslıhan:	*Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem,* Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.
Feridunoğlu, Lâle:	*Müziğe Giden Yol – Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004.
Feridunoğlu, Z. Lâle:	*İz Bırakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2005.
Göbelez, Cemalettin:	*Çalgılar Dünyasında Keman*, Sistem Ofset, İstanbul 1996.
Gunca, Ayhan:	*Kemençe, Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği,* Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.
Güner, Süleyman Sırrı:	*Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Çok Sesli Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi, Türk Müziğinin Tarihteki Yeri, Isparta 2007.
Harman, Alec & Milner, Anthony:	*Man and His Music Late Renaissance and Baroque Music*, First Schocken Paperback Edition, Great Britain 1969.
Hill, John Walter:	*Baroque Music, Music in Western Europe 1580-1750,* W.W. Norton & Company, Inc., New York 2005.
Hodeir, Andre, Çev. İlhan Usmanbaş:	*Müzikte Türler ve Biçimler*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.

İlyasoğlu, Evin:	*71 Türk Besteci,* Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.
Karakaya, Fikret:	*İslam Ansiklopedisi,* 2001.
Kollo, İsabelle Monique:	Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, *17. Ve 18. Yüzyilda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi,* Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Mersin 2016
Kostak Toksoy, Ayşegül:	*Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme Elemanlarını Içeren Etütler*, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul 2006.
Maitland, J.A. Fuller:	*The Age of Bach & Handel*, Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1931.
Malçok, Burak:	*Son Yüzyılda Yayınlanmış Ney Metodlarının Metodojik Olarak Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.
Mimaroğlu, İlhan:	*Müzik Tarihi,* Varlık Yayınları, İstanbul 2012.
Nettl, Bruno et al.:	*Improvisation, II: Western Art Music*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press.
Pincherle, Marc:	*Corelli His Life, His Work*, translated from French by Hubert E.M. Russell, W.W. Norton & Company Inc., New YorK 1956.
Price, Curtis, Düz.:	*The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660s, Music and Society,* Prentice Hall, New Jersey 1993.

Rangel-Ribeiro, Victor:	*Baroque Music – A Practical Guide for the Performer*, Schirmer Books, New York 1981.
Rinehart, Hannah M.:	*The Research and Scholarship Symposium,* Musical Fury: Impressing Through Expressing in Baroque Improvisation, Cedarville University, Ohio 2016.
Sadie, Julie Anne Düz.:	*Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., United Kingdom, London 1990.
Sadie, Stanley Düz.:	*The New Groove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, New York & Hong Kong 1980.
Say, Ahmet:	*Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.
Schick, Kyle:	*Musical Offerings*, Improvisation: Performer as Co-composer, Cedarville University, Ohio 2012.
Schulenberg, David:	*Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York & Oxford 2001.
Schulenberg, David:	*Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York & Oxford 2008.
Slonimsky, Nicolas:	*Baker's Dictionary of Music*, Schirmer Books, New York 1997.
Stowell, Robin:	*The Early Violin and Viola a Practical Guide,* Cambridge University Press, Cambridge 2004.
Strunk, Oliver:	*Source Readings in Music History*, W.W. Norton and Company, Inc., New York 1950.
Tanrıkorur, Cinuçen:	*Müzik Kültür Dil,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
Tarling, Judy:	*Baroque String Playing for Ingenious Learners*, Corda Music Publications, United Kingdom 2013.

Toker, Hikmet:	*Elhan-ı Aziz,* TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2016.
Tovey, Donald Francis:	*The Forms of Music*, A Meridian Book, New York 1956.
Özel, Özer:	*Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme,* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1997.
Woodfield, Ian:	*The Earliest History of the Viola.* Londra: Oxford University Press, Oxford 1984; Bahar, Barış Kerem, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Viyola'nın Tarihsel Süreci, *sy.24,* Adıyaman 2016.
Woodfield, Ian:	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Macmillan Publishers, Londra 1980.
Yağışan, Nihan & Aydın, Nergis:	*Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular, sy. 30, Konya 2013.
Yarkın, Fahrettin:	*Türk Müziğinde Usûller,* Pan Yayıncılık, İstanbul 2017.
Yavuzoğlu, Nail:	Yayınlanmamış *Türk Müziği Enstrümantasyon Ders Notları*
Zohn, Steven:	*The Cambridge History of Eighteenth Century Music*, *The overture-suite, concerto grosso, ripieno concerto and Harmoniemusik in the eighteenth century,* Cambridge University Press, Cambridge 2009.

ÖZGEÇMİŞ

Müzisyen bir aileden gelen Nağme Yarkın, 3 yaşında Faris Akarsu'dan piyano dersi alarak başlamıştır. 1990 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yarı Zamanlı Piyano Bölümü'nü kazanarak Prof. Ova Sünder tarafından piyano eğitimi almıştır. Klasik Batı Müziği eğitimini burada aldıktan sonra 1996 yılında orta eğitimde Türk Müziğini de öğrenmek için İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı'na başlamıştır.

1996 – 2003 yılları arasında Cüneyd Orhon tarafından Klasik Kemençe eğitimi almıştır. 2003 – 2006 yılları arasında TRT gençlik korosunda kemençe sanatçısı olarak görev yapmıştır. Lisans eğitimini İ.T.Ü. Müzik Kompozisyon bölümünde almış, bu süreçte Erasmus programı ile bir dönem Estonya'da *Estonian Academy of Music and Theatre'*da kompozisyon eğitimi almıştır.

Lisans eğitimini tamamlamasının ardından 2009 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimine başlamış ve Prof. Emel Çelebioğlu danışmanlığında *"Film Müzikleri ve Algısal Farklılıkları"* başlıklı tezini tamamlayarak bitirmiştir.

2012 yılından itibaren, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda Araştırma Görevlisi ve yine İ.Ü. Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezinde ve İ.Ü. İcra Heyetinde Klasik Kemençe icrasıcı görevlerinde bulunmaktadır.

2013 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü'nde Doktora / Sanatta Yeterlik eğitimine başlamıştır. 2018 yılında almış aldığı davetler üzerine İtalya / Pavia'da bulunan *Conservatorio istituto Superiore di Studi Musicali Franco Vittadini'de Prof. Ugo Nastrucci ile* ve USA / Boston'da bulunan *Berklee College of Music*'te doktora tezi üzerine çalışmalar yapmıştır.

Akademik çalışmalarının dışında, Türkiye, Avrupa ve Amerika'nın çeşitli şehirlerinde vermiş olduğu konserlerde performans sergilemiştir. 2013 yılından beri dünyaca ünlü *Andre Rieu* ile birlikte konserler vermektedir. Haziran 2017'de katıldığı çellist Yo-Yo Ma'nın kurmuş olduğu *Silk Road Global Musician Workshop*'da Grammy ödüllü sanatçılarla konserler vermiştir.

Ayrıca kardeşi piyanist Baturay Yarkın ile 2016 yılında kurdukları *Yarkın Duo* grubu ve *Baturay Yarkın Trio* ile yurtiçi ve yurtdışında konserler vermektedirler. Ayrıca Kültür Bakanlığı Genç-Des'in desteklediği *"Baturay Yarkın Trio ve Nağme Yarkın - Anadolu'nun Renkleri"* projesi ile 2017 yılında Türkiye çapında 15 üniversitede konserler vererek, önemli kültürel bir görevi üstlenmişlerdir. Kendine ait *One (2017), The Colours of Anatolia (2019)* ve *Landscapes* (2019) isimli üç albümü yayınlanmıştır.

2018 yılında almış oldukları davet üzerine kardeşi Baturay Yarkın ile Berklee College of Music'te *"Makams, Scales, Forms and Rhytmic Patters in Turkish Music"* başlıklı workshop vermis ve Boston Turkish Film Festival kapsamında Boston Üniversitesi'nde kendi bestelerinden oluşan bir konser vermişlerdir. Daha sonra ikili, 2019 yılında Londra'da gerçekleşen *Anatolian Jazz Festivali'*nin açılış konserini vermişlerdir.

Eğitimi süresince Yavuz Özüstün, Prof. Emel Çelebioğlu, Prof. Dr. Selahattin İçli, Cüneyd Orhon, İhsan Özgen, Mete Sakpınar, Halil Karaduman, Dr. Nail Yavuzoğlu, Oğuzhan Balcı gibi müzik duayenleri ile çalışma fırsatı yakalamıştır.

Sanatta Yeterlik eğitimini, Prof. Emel Çelebioğlu danışmanlığında "Geleneksel Türk Müziği Enstrümanlarının Konçertino Kullanımlarıyla, Konçerto Grosso Türünde Eser Çalışması" başlıklı tezi ile tamamlama aşamasına gelmiştir.