

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
FLÜT SANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

**BAROK DÖNEM MÜZİĞİ SÜSLEMELERİNİN  
İNCELENMESİ**

Ceren DİK  
2502100460

Danışman  
Erkan ALPAY

İstanbul, 2015



T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANATTA YETERLİK  
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : CEREN DİK Numarası : 2502100460  
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI  
ÜFLEMELEİ VE VURMALI Danışmanı : ERKAN ALPAY  
ÇALGILAR SANAT DALI  
SANATTA YETERLİK  
Tez Savunma Tarihi : 22.10.2015 Saati : 15.30  
Tez Başlığı : BAROK DÖNEM MÜZİĞİ SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUyla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. RAMİZ MELİK ASLANOV		Kabul
2- DOÇ. SEVİL ULUCAN WEINSTEIN		Kabul
3- DOÇ. AYLA ULUDERE		Kabul
4- YRD. DOÇ. EBRU MİNESONAKIN ÇELİKER		Kabul
5- ERKAN ALPAY		Kabul
YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. TURAN SAĞER		
2- YRD. DOÇ. ELİF KANTARCI GÜDÜCÜ		

## ÖZ

### BAROK DÖNEM MÜZİĞİ SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ

CEREN DİK

Barok dönem süslemelerinin incelenmesi konusu, barok dönemi, tarihsel, müzikal ve müzikal sürecin gelişimini etkileyecek unsurların detaylı şekilde ele alındığı bir düzenleme ve araştırmadır. Dönem bestecileri ve kuramcılarının, müzikal süslemeler ile kavramları üzerindeki farklı fikirleri ve dönem içindeki gelinen noktaları içerir. Barok dönem süslemeleri ile ilgili en büyük sorunlardan biri terminolojidir. Farklı dillerdeki kelimelerin aynı anlam ya da aynı kelimelerin farklı anlamlar taşımasıyla oluşan karmaşa incelenerek, terminolojik soruna yol açan kavramlar açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Farklı dillerdeki başlıklar altında toplanan süslemeler bölümü, günümüz müzisyenlerinin konuya daha hakim olacakları düşüncesiyle orijinal dili ya da günümüzde kullanılan ifadesi ile incelenmiştir. Üç ana bölümden oluşan barok dönem müzik stili, dönemin öne çıkmış besteciler ve beraberinde gelen süslemeler konusu ile bu tezin, icracılara ve araştırmacılara barok dönem ve müziği ile ilgili ışık tutacağına inanıyorum.

**Anahtar Kelimeler:** Barok Dönem Müziği, Barok Dönem Süslemeleri, Barok Dönem Enstrümanları

## **ABSTRACT**

### **RESEARCHING THE BAROQUE ERA ORNAMENTATIONS**

**CEREN DİK**

The subject 'Researching the Baroque Era Ornamentations', is a research and a regulation dealing with Baroque Era, historical, musical factors and factors effecting the musical development in depth. It includes the different ideas of this period's composers and theoreticians about musical ornaments and concepts and points reached in this period. One of the main problem about Baroque era ornaments is the terminology. The confusion caused by the same words carrying different meanings in different languages or different words from different languages carrying the same meaning was investigated, and these confusions of terminology was tried to be solved. Ornaments section is divided under titles according to different languages, in the belief that today's musicians will master the subject in original terminology or the present terminology used nowadays. I believe that this thesis with the subject Baroque Era Music Style with 3 Main Sections, outstanding composers of the era and ornaments came with these, will shed light to executants and researchers about Baroque era and their music.mr

**Keywords:** Baroque Era Music, Baroque Era Ornamentations, Baroque Era Instruments.

## ÖNSÖZ

Klasik müziğin dönemleri arasında belki de üzerinde en detaylı çalışılması gereken dönemdir Barok dönem. Bütün sanat dallarında hem görsel hem işitsel olarak fazlasıyla süslü hatta abartılı süslemelerin ortaya çıktığı bu dönemde, Avrupa ülkeleri detay ve müziği işlemek konusunda adeta birbirleriyle yarışmışlardır. Ortaya çıkan ve gelişen her yeni müzik formu beraberinde birçok süsleme getiriyor ve insanoğlunun sürekli daha farklısını arama dürtüsüyle, olduğu halinden başka çeşitlere evriliyordu. Bu yaratıcılık ve üretme döneminde, her besteci kendi kurallarını ve işaretlerini müziğe aktarmaya, kabul ettirmeye çalışıyordu. Bunların arasında günümüzde hala varlığını sürdüren süslemeler ve kurallar, o dönemde uzun tartışmalar ve arayışların sonucudur. Sadece besteciler ve kuramcılar arasındaki fikir ayrılıkları değil, icracılar da kendi düşünce ve yeteneklerine göre yenilikleri kabul ediyor ya da karşı çıkıyorlardı. Bu da durumu daha zor hale getiriyordu. Bütün bu karmaşık görünen fikirlerin arasından sadece günümüzde uygulananları seçip incelemek doğru olmaz çünkü bir müzik formunun ya da süslemenin son halini nasıl almış olduğunu anlayabilmek için daha öncesine gitmek gerekir. Aynı zamanda dönemi ve bestecileri tanımak, o günün şartlarını ve müziğini incelemek son derece önemlidir. Birçok süslemenin ve müzikal detayın besteciler tarafından açıkça yazılmamış ve süslemelerin yorumunun icracıya bırakılmış olması, geride eserler hakkında yanıtız pek çok soru bırakmıştır.

Bu tezi yazarken birçok kaynaktan ve kanıttan edindiğim bilgileri bir araya getirerek süslemeler ile ilgili en doğru ve detaylı örnekleri vermeye çalıştım. Belki ilerleyen dönemlerde yeni belgeler gün ışığına çıkacak ve bazı sorulara cevap olacak fakat benim için barok dönem hala birçok konuda gizemini korumaktadır.

Tezimin yapım sürecinde bana büyük destek olan aileme ve müzik hayatıma değerli katkılarından dolayı danışmanım Erkan Alpay'a çok teşekkür ederim.

**Ceren DİK**

**İSTANBUL, 2015**

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ .....	1
<b>1. BAROK DÖNEM MÜZİĞİ VE TARİHÇESİ .....</b>	<b>3</b>
1.1. BAROK DÖNEM .....	3
1.2. BAROK MÜZİK STİLİ.....	5
1.3. BAROK DÖNEM ENSTRÜMANLARI.....	7
1.4. BAROK DÖNEMİN GETİRMİŞ OLDUĞU YENİLİKLER .....	13
1.4.1. Opera .....	13
1.4.2. Sonat.....	15
1.4.3. Oratoryo .....	17
1.4.4. Süit .....	18
1.4.5. Monody .....	30
1.4.6. Füg.....	31
1.4.7. Konçerto (Concerto).....	36
<b>2. BAROK DÖNEMDE ÖNE ÇIKMIŞ BESTECİLERİN HAYATI .....</b>	<b>38</b>
2.1. JEAN-BAPHİSTE LULLY (1632 – 1687).....	38
2.2. FRANÇOİS COUPERİN ( 1668 – 1733) .....	41
2.3. GUİSEPPE DOMENİCO SCARLATTİ (1685 – 1757).....	43
2.4. ANTONİO VIVALDİ (1678 – 1741) .....	45

2.5. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750).....	49
2.6. GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685 – 1759).....	65
2.7. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681 – 1767).....	71
2.8. CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714 – 1788).....	75
<b>3. SÜSLEMELER .....</b>	<b>77</b>
3.1. SÜSLEMELERİN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ.....	90
3.2 VORSCHLAG – NASCHLAG - ZWISCHENSCHLAG .....	91
3.3 PORT DE VOIX(VORSCHLAG).....	95
3.4. COULE(SCHLEIFER – SLIDE).....	97
3.5. ACCENT ve CHUTE.....	100
3.6. GLISSANDO ve PORTAMENTO .....	104
3.7. ZUSAMMENSCHLAG (ACCİACCATURA – GRACE NOTE) / ÇARPMA.....	107
3.8. TRİLL .....	110
3.8.1. THE TRİLL WITH TERMİNATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ TRİLL) .....	114
3.8.2. ASCENDING TRİLL (ÇIKICI TRİLL) .....	114
3.8.3. ASCENDING TRİLL WITH TERMİNATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ ÇIKICI TRİLL) .....	115
3.8.4. DESCENDING TRİLL (İNİCİ TRİLL).....	116
3.8.5. DESCENDING TRİLL WITH TERMİNATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ İNİCİ TRİLL).....	117
3.9. MORDAN VE PRALLTRİLLER.....	117
3.10. APAJATÜR .....	123
3.11. GRUPETTO (TURN) .....	127
3.12. VİBRATO.....	130

<b>SONUÇ</b> .....	<b>133</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>134</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>136</b>
<b>EKLER</b> .....	Error! Bookmark not defined.

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1:	Allemande .....	19
Şekil 1.2:	Courante - Fransız .....	20
Şekil 1.3:	Courante - İtalyan.....	21
Şekil 1.4:	Couperin Quatrième Concert - Sarabande .....	22
Şekil 1.5:	Couperin – Concerts Royaux Premier Concerto / Gigue .....	23
Şekil 1.6:	Couperin – Concerts Royaux Premier Concert / Gavotte .....	25
Şekil 1.7:	J.S.Bach – Bourrée mi minör .....	26
Şekil 1.8:	J.S.Bach Do majör Flüt Sonatı – Menuet I - II .....	28
Şekil 1.9:	Handel - Klavsen için Passepied .....	29
Şekil 1.10:	F.Couperin – Concerts Royaux 4.Concerts / Rigaudon .....	30
Şekil 3.1:	Bovicelli (1594).....	80
Şekil 3.2:	Cavalieri süsleme tablosu.....	81
Şekil 3.3:	Caccini.....	82
Şekil 3.4:	Boesset - Air de Cour .....	84
Şekil 3.5:	Vorschlag .....	91
Şekil 3.6:	Nachschlag (Yazım şekli) .....	99
Şekil 3.7:	Nachschlag (Çalma şekli).....	92
Şekil 3.8:	Anschlag.....	92
Şekil 3.9:	C.P.E.Bach – La minör flüt sonatı .....	93
Şekil 3.10:	Anschlag.....	93
Şekil 3.11:	Port de voix .....	95
Şekil 3.12:	Pincé.....	96
Şekil 3.13:	Port de voix .....	96
Şekil 3.14:	Şekil - Bacilly (1668) – Port de voix.....	97
Şekil 3.15:	Coulé .....	98
Şekil 3.16:	Loulié - Coulé.....	100
Şekil 3.17:	Accent.....	101
Şekil 3.18:	Accent.....	101
Şekil 3.19:	Loulié - Accent.....	102
Şekil 3.20:	Lacassagne - Accent.....	103

<b>Şekil 3.21:</b> Loulié – Chute .....	103
<b>Şekil 3.22:</b> Choquel – Accent & Chute .....	104
<b>Şekil 3.23:</b> Şekil – Gasparini - Mordan (1708) .....	108
<b>Şekil 3.24:</b> Anonim.....	109
<b>Şekil 3.25:</b> Trill çeşitleri .....	110
<b>Şekil 3.26:</b> Apajätürlü trill .....	111
<b>Şekil 3.27:</b> Supported main-note trill (Destekli esas notadan başlayan trill) .....	112
<b>Şekil 3.28:</b> Supported apooggiatura trill (Destekli apajätürlü trill) .....	112
<b>Şekil 3.29:</b> Grace note trill (çarpmalı trill) .....	112
<b>Şekil 3.30:</b> Anticipated trill ve Straddling trill .....	112
<b>Şekil 3.31:</b> Couperin’s point d’arret / Trill with the rest point .....	113
<b>Şekil 3.32:</b> Couperin’nın trill tablosu .....	113
<b>Şekil 3.33:</b> Trill with termination .....	114
<b>Şekil 3.34:</b> Ascending trill .....	115
<b>Şekil 3.35:</b> Ascending Trill – Çalma şekli.....	115
<b>Şekil 3.36:</b> Ascending Trill – Çalma şekli.....	115
<b>Şekil 3.37:</b> Ascending Trill.....	116
<b>Şekil 3.38:</b> Ascending Trill (Prefix içeren) .....	116
<b>Şekil 3.39:</b> .....	116
<b>Şekil 3.40:</b> Descending Trill – yazım şekli.....	116
<b>Şekil 3.41:</b> Descending Trill çalma şekli.....	117
<b>Şekil 3.42:</b> Descending Trill with termination .....	117
<b>Şekil 3.43:</b> Descending Trill with termination (Uzun nota üzerinde çalma şekli) ..	117
<b>Şekil 3.44:</b> Ammerbach - Mordan .....	118
<b>Şekil 3.45:</b> Mordan .....	118
<b>Şekil 3.46:</b> Çift Mordant (Double Mordent).....	119
<b>Şekil 3.47:</b> Yavaş Mordan (slow mordent).....	120
<b>Şekil 3.48:</b> Mordan .....	120
<b>Şekil 3.49:</b> Mordan .....	120
<b>Şekil 3.50:</b> Pralltriller .....	121
<b>Şekil 3.51:</b> Pralltriller .....	121
<b>Şekil 3.52:</b> Pralltriller .....	122

<b>Şekil 3.53:</b> Pralltriller .....	122
<b>Şekil 3.54:</b> Apajatür örnekleri .....	123
<b>Şekil 3.55:</b> Uzun apajatür .....	130
<b>Şekil 3.56:</b> Kısa apajatür.....	124
<b>Şekil 3.57:</b> J.S.Bach – Süslemeler tablosu .....	125
<b>Şekil 3.58:</b> Çarpma sembolü.....	126
<b>Şekil 3.59:</b> Grupetto.....	128
<b>Şekil 3.60:</b> Grupetto - Noktalı ritim ile çalma şekilleri .....	128
<b>Şekil 3.61:</b> Grupetto.....	129

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1.1:</b>	Viola da gamba.....	8
<b>Resim 1.2:</b>	Barok recorder .....	9
<b>Resim 1.3:</b>	Barok flüt.....	9
<b>Resim 1.4:</b>	Barok obua.....	9
<b>Resim 1.5:</b>	Barok fagot .....	10
<b>Resim 1.6:</b>	Barok korno .....	11
<b>Resim 1.7:</b>	Barok trompet .....	11
<b>Resim 1.8:</b>	Barok klavsen .....	12
<b>Resim 1.9:</b>	Kilise orgu .....	12
<b>Resim 2.1:</b>	Jean-Baphiste Lully .....	38
<b>Resim 2.2:</b>	François Couperin .....	41
<b>Resim 2.3:</b>	Domenico Scarlatti .....	43
<b>Resim 2.4:</b>	Antonio Vivaldi .....	45
<b>Resim 2.5:</b>	Johann Sebastian Bach .....	49
<b>Resim 2.6:</b>	George Frideric Handel .....	65
<b>Resim 2.7:</b>	Georg Philipp Telemann.....	71
<b>Resim 2.8:</b>	Carl Phillipp Emanuel Bach .....	75

## GİRİŞ

Barok dönem tüm sanat dallarında olmak üzere, büyük değişimlerin ve gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Önceki ve sonraki dönemler arasında bir geçiş oluştursa da, aslında başlı başına incelenmesi gereken bir çağdır. Sadece sanat dallarında değil, saray dekorasyonu ve giyimi konusunda bile ustalık isteyen bu dönem, eşi benzeri görülmemiş başyapıtlar vermiştir.

Hem dini hem din dışı eserlerin ve müzik formlarının gelişimi, Avrupa ülkelerinin kendi stillerini yaratmasını ve fazlasıyla detay içeren müzik eserlerini, sanatsal anlamda en üst seviyeye taşımalarını sağlamıştır.

Sanat anlamında sarayın hakim olduğu bu dönemde, krallıkların yaşadığı zafer ve yenilgiler doğrultusunda da eserler yazılmıştır. Bestecilerin sarayın emrinde ve birçok kurala bağlı olmaları, onların yaratıcılıklarını kısıtlasa da aslında hemen hemen her besteci kendi yöntemleriyle bu baskıyı en aza indirgemeye çalışmıştır. Dönem bestecilerinin hayatları incelendiğinde, aslında birçoğunun birbiriyle yakın ilişkiler içerisinde oldukları ve müzik hakkında çoğu zaman fikir alışverişi yaptıklarını görebiliriz. Bu da bize, Barok bestecilerin müziklerini incelerken aralarındaki bağlantıyı kurabileceğimizin mümkün olduğunu gösterir. Süslemeler konusunda birbirlerini destekleyen veya karşı çıkan bestecilerin eserleri aynı stilde ilerlemiş ya da birbirinden ayrılmıştır.

Barok dönemde en çok üzerinde durulan konulardan biri olan vuruş öncesi ve vuruş üzeri süslemeler, doğru ya da yanlış göstermez. Sadece dönemine göre uygulanış biçimini ve farklılıklarını gösterir. Tüm dönem incelendiğinde süslemelerin almış olduğu şekil, bunun nedenlerine ve kurallarına göre incelenmelidir. Örneğin Barok dönemin başlarında vuruş öncesi süslemeler çoğunlukta, dönem sonlarında süslemelerin vuruş üzerinde çalınması adeta bir yasa haline gelmiştir.

Bu tezdeki süslemelerin hem genel hem de detaylı şekilde örneklendirilmesi ve incelenmesini ile, ülkemizdeki barok müzik yorumculuğunu daha üst seviyeye

taşıyabilmek adına günümüz müzisyenlerine faydalı olması hedeflenmiş ve bu yöndeki ulaşılabilen en iyi örneklere yer vermeye gayret edilmiştir.

# 1. BAROK DÖNEM MÜZİĞİ VE TARİHÇESİ

## 1.1. BAROK DÖNEM

Barok dönem erken (1580 – 1630), orta (1630 – 1680) ve geç (1680 - 1750) olmak üzere üç ana bölüme ayrılmıştır. Dönemin sonu yaklaşık olarak J.S.Bach'ın ölüm yılı olan 1750 olarak kabul edilir. “*Sanat tarihinde dönemler kesin çizgilerle ayrılamaz. Çünkü her dönem, kendisinden sonraki dönemi hazırlar. Dolayısıyla dönemler arasındaki ilişki, iç içe özellikler taşır.*”<sup>1</sup>

Kelime anlamı olarak *barocco* biçimsiz inci anlamı taşımaktadır. Bu ismin barok dönem sonrası bestecilerin, barok dönemi aşağılamak ve eleştirmek amacıyla verdikleri söylenir. Bunun nedeni, barok dönem müziğinin sadelik ve yalınlıktan çok uzak, abartılı cümle yapılarının olması, süslemelerin yoğunluğu, dinleyici adeta yoracak kadar karmaşık, cümlelerin ana temadan uzaklaşıp birçok detayla esas fikirden ayrılmasına neden olduğu düşüncesidir. Barok müzik; çok sık ton değiştirmesi, anlaşılması zor armoni yapısı, melodilerin uzunluğu ile kuralların dışına çıkmanın pek mümkün olmadığı bir müzik formuna ve yapısına sahiptir. Aslında barok müziğin abartılı ve bol süslemeli yapısını dönemin diğer sanat dallarında da görmek mümkündür.

Barok dönemde müzik üretimi sarayın emri ile olduğundan, eserlerin çoğu belli bir amaç için yazılmış oluyordu. O dönemde besteciler kendilerini bir sanatçı olarak değil, saray bünyesinde çalışan biri olarak görüyorlardı. Yazılan o kadar fazla eser oluyordu ki, sayıları hepsini basmaya imkân vermiyordu. Bu nedenle çoğu günümüzde unutulmuş ya da kayıp eserlerdir.

Rönesans'tan Barok döneme geçiş büyük bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Barok çağı, Rönesans dönemi özelliklerinin kaldığı yerden yola çıkarak, armoni ve polifoni (çokseslilik) tekniğini mükemmele ulaştırmıştır. Opera, oratoryo, kantat, sonat, konçerto gibi birçok formun ortaya çıktığı bir dönemdir. Rönesans

---

<sup>1</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995, s. 173

dönemi yapıtlarındaki sakinlik, gerçeklik ve sadelik duygusu, yerini abartılı bir müzik anlatımı, uzun melodilerin, reçitatiflerin, cümlelerin olduğu, sürekli bas eşliğinde, çok anlatımlı ve yepyeni müzik formları ve dansları içeren bir döneme bırakmıştı. Birbirinden bağımsız pek çok partinin bir arada bulunduğu polifonik müzikten, tek bir melodinin ortaya çıktığı tek sesli müziğe geçiş de barok dönemin getirmiş olduğu yeniliklerden biriydi. Tek sesli şarkı (monody), şarkıcının söylediği şarkıya kendi çaldığı enstrüman ile eşlik ettiği müzik anlamındaydı, tek sesli müzik değildi.

‘Yeni müziğin melodisi ve akorları, karmaşık eski rönesans stilinden oldukça uzaktı. Müzisyenler basit armoniye aşına oldukları için, akorları açıkça yazmaya ihtiyaç duymuyorlardı. Bunun yerine besteciler bas notasının üstüne istenilen akoru belirtmek için gerekli sayıyı koyuyorlardı, müzisyenler de ona göre akoru oluşturuyordu. Böylelikle ortaya şifreli bas yani *continuo* adı verilen sistem ortaya çıkmış oluyordu. Bu dönemde müzisyenler bu şifreleri kolaylıkla okuyup çalabiliyorlardı.<sup>2</sup> Bassocontinuo veya continuousbass (sürekli bas) olarak bilinen bu sistemde, iki enstrümaniste ihtiyaç duyuluyordu. Biri çello ya da fagot ile bas partisini, diğeri ise klavye ya da org gibi aynı anda birden fazla nota çalınabilen bir enstrüman ile armoniyi tamamlamak içindi. Böylelikle bu sistem vokal müziğin ve enstrüman müziğinin birlikte geliştirebileceği bir yapı oluşturmuş oluyordu.

‘Barok dönem boyunca, ilgi kontrpuandan çok daha basit bir stil olan tek sıra melodiye kaydı. Armoni de sadeleştiği için bu durum müzik tarihindeki önemli gelişmelerden biri olan majör ve minör tonların keşfedilmesine yol açtı. Bu gelişme ile birlikte bütün amaç esas notayı öne çıkarmak haline geldi ve her bir akordun işlevi tonik (esas nota – birinci derece) ile olan ilişkisine göre belirlendi. Barok dönem bestecileri birinci derece akoru (tonik) ve beşinci derece akoru (dominant) arasındaki farklılıklardan yararlanarak çeşitli formlarda müzik

---

<sup>2</sup> [www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf](http://www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 15.06.2015

yaratabilmeyi öğrenmişlerdi. Bu nedenle bu dönemde yaşayan besteciler pek çok farklı formda enstrüman müziği geliştirmişlerdi.’<sup>3</sup>

‘Majör - minör tonları arasında yapılan bu geçişler, teknik açıdan birçok zorluk oluştuyordu. Klavyeli enstrümanlar o dönem akustik yasaları gereğince akort edildiğinden bazı tonlarda istenilen ses elde edilse de başka tonlarda akort bozuluyordu. Enstrüman müziğinde bu konu çok büyük öneme sahip olduğundan, her tonda çalabilmek giderek daha ihtiyaç duyulur hale gelmişti. Bu amaç doğrultusunda pek çok farklı akort sistemi geliştirildi. 17. yüzyılda yapılan bir keşif ile komşu tonlar arasındaki mesafeyi eşitleyebilmek için ton içindeki basit aralıklarda hafifçe ayarlamalar yapılıyordu. Bu sayede ton dışında kalınmayarak her bir majör ve minör tonda çalabilmek mümkün hale geldi. Bu akort yapma işlemi (tamperaman sistem) bestecilerin kullanabileceği armonik olasılıkları büyük ölçüde arttırmıştır.’<sup>4</sup>

## 1.2. BAROK MÜZİK STİLİ

Tek sesli müziğin ritmik açıdan serbestliği düzenli vurgulara dayanan enerjik bir ritmin doğmasına neden oldu. Bu yeni ritim bas partisi tarafından yürütülüyordu. Sürekli ritim duygusu özellikle geç barok dönem eserlerinde kendini belli etmekteydi. Bu düzenli ritim vuruşları hiçbir zaman hafiflemez, müziğe enerjik bir his verir ve dönemin hareketini enerjisinin algılanmasına yardımcı oluyordu.

Barok müzikte cümleler çarpıcı motiflerle başlayıp, durmaksızın devam edebilirdi. Vokal müzikte, uzun atlamalar ve kromatik tonların kullanımı yoğun anlatımlı sözlerin müzik dilinde kendisini daha rahat ifade etmesini sağlamıştı. ‘Dönem bestecileri *dissonans* (uyumsuz) akorları parçaya renk ve duygu katmak zaman zaman eserin o kısmına dikkat çekmek amacıyla daha serbest kullanmaya başladılar. Bu dönem müziğinde, *crescendo* (giderek yükselmek) ve *decrescendo* (giderek alçalmak) sonraki dönem müziklerindeki ölçüde ön planda değildi. Eşit

---

<sup>3</sup> [www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf](http://www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf), (Çev.Ceren Dik), Erişim Tarihi: 07.08.2015

<sup>4</sup> [www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf](http://www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf), (Çev.Ceren Dik), Erişim Tarihi: 07.08.2015

derecede kuvvetli çalınan bir pasaj, yine eşit derecede hafif bir pasaj ile birbirini takip ederdi. Müzikte volüm elde edilmek istendiğinde besteciler tek bir kişinin daha volümlü çalmasını sağlamak yerine, enstrüman sayısını artırmaya yönelmişler ve buna göre eserler bestelemişlerdi. Bu durum ‘*terraced dynamics*’ (sıralı dinamikler) olarak adlandırılır ve barok dönemin karakteristik özelliklerinden biridir.<sup>5</sup>

Enstrümantal alandaki gelişim ve virtüözlüğün doğuşu, vokal müzikte de eşdeğerini bulmuştu. Operanın yükselişi vokal tekniklerde olağanüstü gelişmelere imkân vermişti. 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan *castratolar* (sesinin güzelliğinin ve inceliğinin korunması amacıyla hadım edilen erkek çocuklar) yıllar süren çok yoğun çalışmaların ardından, inanılmaz ölçüde geniş bir ses perdesine sahip oluyorlardı. Barok dönem dinleyicileri castratoları büyük bir hayranlıkla dinliyor ve kahramanlığın sahnelendiği rollerle bağdaştırıyorlardı fakat Fransız devriminden sonra bu castrato geleneğinin insan haklarına aykırı olduğu gerekçesiyle neredeyse evrensel olarak yasaklanmasına karar verilmişti.

Barok müzikte doğaçlama da önemli bir yere sahipti. Şarkıcılar, enstrümanistler, yazılı notanın dışında kendi yaratıcılıklarına, doğaçlamalarına da yer veriyorlardı. Notalar her zaman yazıldığı gibi seslendirilmiyordu.

Barok dönemde enstrüman müziği formu henüz kesin çizgilerine ulaşmamıştı. Süitin ilk biçiminde, tema ve ton hep aynı kalıyordu. Daha sonra Alman besteciler süitin esas şeklini belirlemeye başladılar. Süit; *Allamande*, *Courante*, *Sarabande* (sonradan dahil olmuştur) olmak üzere üç danstan oluşuyordu. Fransızlarda ise süit; belirli bir sırası olmayan, bestecinin isteğine göre dizilmiş danslardan oluşmaktaydı. *Pavane*, *Gigue*, *Menuet*, *Galliard*, *Allemande*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Siciliano*, *Courante*, *Chaconne*, *Polonaise* süitte yer alabilecek danslardandı.

---

<sup>5</sup> [www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf](http://www.teacherweb.com/IL/LaneTechCollegePrep/DawnKulich/BaroquePeriodThe.rtf), Erişim Tarihi: 07.08.2015

### 1.3. BAROK DÖNEM ENSTRÜMANLARI

Vokal: İnsan sesi, en eski ve en doğal müzikal enstrümandır. Tabii, buradaki enstrüman ifadesinin amacı müzikal anlatımı ifade etmektir. Barok dönem şarkıcıları düşünüldüğünde bu müzikal yapıyı ve dönemin gerektirdiği süslemeler ve ifadelerin dinleyiciye aktarılabilmesi için, şarkıcıların ciddi şekilde çalıştırılmış, eğitilmiş olmaları gerekiyordu. Bu şarkıcıların o dönem ki ton arayışı ve müzikal ifade şekilleri günümüz şarkıcılarından çok farklı olmalıydı. Gerek dini ya da din dışı yapıtların seslendirildiği ortamların (kiliseler, saraylar vb.) atmosferi, gerekse dönemin müziğe bakış açısı ve beklentilerini karşılamanın, günümüz müzik anlayışı ile belirgin farklar göstereceği çok açık. O dönem değerli görülen şarkıcılarının seslerinde aranılan özellikler; saf, net, kıvrak, esnek ve güçlü olmasıydı.

Yaylı Enstrümanlar: Barok dönem müziğinin başlıca enstrümanı yaylılardı. O dönemde keman yapıcılığı en üst seviyeye ulaşmıştı. Dünyanın en iyi kemanları o dönemde İtalya'da yapılmıştı. Amati, Stradivari, Guarneri o dönemin en iyi yaylı enstrüman yapıcılarıydı.

Keman, viyola, çello, kontrbas gibi yaylı enstrümanların tümü, barok dönem eserlerinde aktif halde kullanılıyordu. Barok dönem bestecileri de bu yenilenmiş enstrümanlardan büyük bir virtüözite ve beceri gerektirecek eserler yazıyorlardı.

Barok dönemin en çok kullanılan yaylı enstrümanlarından biri de çello ile benzerlik gösteren, *viola da gamba* idi. Genellikle basso continuo (sürekli bas partisini) çalardı. Bu enstrüman, 18. yüzyılın sonundan itibaren kullanılmamaya başlanmasına rağmen, günümüzde barok enstrümanlarına ve müziğine duyulan ilginin artması ile tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

**Resim 1.1: Viola da gamba**



**Kaynak:**[http://www.wikiwand.com/es/Viola\\_da\\_gamba](http://www.wikiwand.com/es/Viola_da_gamba) , Erişim Tarihi: 19.05.2015

Tahta üflemeli enstrümanlar: Recorder, flüt, obua ve fagot barok dönem boyunca var olan enstrümanlardı. Bu enstrümanların içinden sadece recorder, klasik döneme geçişte varlığını koruyamamıştır. Tahta üflemeli enstrümanların hepsi, flüt de dahil olmak üzere tahtadan yapılmaydı ve günümüzde muadili olarak kullanılan enstrümanlara nazaran çok daha yumuşak seslere sahipti.

**Resim 1.2:Barok recorder**



**Kaynak:**[http://www.martin-praetorius.de/en/baroque\\_recorders.html](http://www.martin-praetorius.de/en/baroque_recorders.html), Erişim Tarihi: 23.04.2015

**Resim 1.3: Barok flüt**



**Kaynak:**[http://www.weemaelsflutes.be/instruments\\_zoom\\_IHrottenburgh415.php](http://www.weemaelsflutes.be/instruments_zoom_IHrottenburgh415.php), Erişim Tarihi: 12.02.2015

**Resim 1.4: Barok obua**



**Kaynak:**[http://www.thomann.de/gb/onlineexpert\\_page\\_oboes\\_history\\_family.html](http://www.thomann.de/gb/onlineexpert_page_oboes_history_family.html), Erişim Tarihi: 22.05.2015

**Resim 1.5: Barok fagot**



**Kaynak:** <https://www.musicalchairs.info/de/bassoon/stolen> , Erişim Tarihi: 14.12.2014

**Bakır üflemeli enstrümanlar:** Barok dönemin başlıca bakır enstrümanı trompet ve Fransız kornosu idi. Barok dönemde kullanılan trompet ve korno, *doğal korno* ve *doğal trompet* adını alıyordu. Bunun nedeni bu enstrümanların ventilsiz olmasıydı. Ventil henüz icat edilmemiş olduğundan, bu enstrümanlar orkestrada renk amaçlı kullanılıyorlardı.

**Resim 1.6: Barok korno**



**Kaynak:**<http://www.rugs-n-relics.com/Brass/french-horns/1930-Cor-de-chasse.html> , Erişim Tarihi: 06.01.2015

**Resim 1.7: Barok trompet**



**Kaynak:**<http://www.f3studios.com/corporate/photo/product> , Erişim Tarihi:03.03.2015

Klavye (Keyboard):Barok dönemde klavye kelimesi, tüm klavyeli enstrümanları ifade ediyordu. Klavsen, org gibi enstrümanlar hem dinsel hem de din dışı müzikleri çalmak için kullanılıyordu. Klavsen yapımı ve klavsen eserleri o dönemde doruk noktasındaydı. Hem solo hem eşlik olarak çok değerli olan bu enstrümanlar, tüm Avrupa tarafından geliştirilmişti. Lute (ud), ortaçağdan 17. yüzyılın sonuna kadar kullanılan bir enstrüman olmuştu. O da klavsen gibi solo ve eşlik amacıyla kullanılıyordu. İlk piyano barok dönemde icat edilmiş olmasına rağmen, 18. yüzyılın ortalarında benimsendi.

**Resim 1.8: Barok klavsen**



**Kaynak:** <http://www.music.columbia.edu/~brad/music-hum/spring2015/week4a/index.html> <http://soundbites.typepad.com/soundbites/2007/11/more-harpsichor.html> , Erişim Tarihi: 26.04.2015

**Resim 1.9: Kilise orgu**



**Kaynak:** <http://www.music.columbia.edu/~brad/music-hum/spring2015/week4a/index.html> ,  
07.06.2015

## 1.4. BAROK DÖNEMİN GETİRMİŞ OLDUĞU YENİLİKLER

‘17. yüzyılda modlar sistemi kullanılmamaya başlandı. Tesadüfi olarak majör ve minör sistem keşfedildi.’<sup>6</sup> Bu döneme kadar kullanılan modlar yerini majör ve minör tonlara bırakınca, hem enstrüman alanında hem de müzik formlarında büyük ilerlemeler ve gelişmeler oldu. Böylelikle enstrüman ve vokal müziğindeki bu ilerlemeler, barok müzikte çeşitli müzik formlarının ortaya çıkmasına ve kullanılmaya başlanmasına neden oldu. Bu formlara kısaca değinilmesinde fayda görülmektedir.

### 1.4.1. Opera

1600’lü yıllar operanın aynı zamanda barok sanat akımının da başlangıç tarihi sayılır. Erken dönem operalarında öncelikle gösteri ön planda idi. Şarkı kısmı bundan yıllar sonra devreye girmişti.

Opera, içinde tiyatro ve müzik olmak üzere iki sanat dalını bulunduruyordu. Tiyatro sanatındaki söz ve müzik birbirini gölgelemekten ziyade, birbirlerinin anlatımını güçlendirerek yeni bir sanat dalı olan operayı yaratmışlardı.

Aydınlanmanın ve Rönesans’ın önde gelen merkezlerinden İtalya – Floransa’da Kont Giovanni Bardi’nin sarayında, dönemin ilerici aydınları, şairler, müzikçiler ve sanat teorikçileri yani Floransa Akademisinin üyeleri, Camerata Hareketi adı verilen toplantılarda sanat sorunları üzerine tartışır ve yeni fikirler ileri sürerlerdi. Toplantılara katılan bir grup aydın, entelektüel fikir alışverişleri sonucunda, eski Yunan’daki müzikli dramları yeniden canlandırmak üzere çalışmalara başlamışlardı. 1573’lü yıllara rastlayan Camerata Hareketi ve bazı denemelerden sonra tarihte ilk bilinen opera olarak; 1597’de Floransa karnavalında, Jacopo Peri’nin (1561-1633) Ottavio Rinucci’nin (1562-1621) sözleri üzerine

---

<sup>6</sup> [www.rpfuller.com/gcse/music/baroque.html](http://www.rpfuller.com/gcse/music/baroque.html), Erişim tarihi: 05.05.2015

bestelediği (Jacoppo Corsi'nin (1561-1602) müziksel katkılarıyla) *Dafne* adlı opera eseri sahnelenir.<sup>7</sup>

Opera, zengin sınıfı için bir eğlence olarak hem soylular hem de kilise tarafından çok benimsenmiş, 16. yüzyılın sonlarına doğru başından sonuna kadar müzikli opera sergileme fikri oluşmaya başlamıştır.

Opera sanatı, asıl büyük gelişimini Claudio Monteverdi'ye (1567-1643) borçludur. Opera sanatının Monteverdi ile kazandığı ivme, enstrüman ve enstrüman müziğinin gelişimini sağlamıştır. Bu dönemde orkestranın gelişimi opera ile bağlantılıydı. Monteverdi operalarında 5 küçük Fransız kemanı, 10 Soprano viyola, 3 bas viyola, 2 kontrbas viyola, 2 klavsen, 2 lavta, 4 trombon, 2 org, 1 çifte arp, 1 regal, 2 kornet, 1 flageolet, 1 askeri boru kullanıyordu. Monteverdi, bu orkestralarda klavsen, lavta, arp gibi akor çalınabilen enstrümanları sürekli olarak değil, gerekli olduğu zaman kullanırdı. İlk büyük opera 1607 yılında Monteverdi'nin yazdığı *Orfeo* operasıdır. Monteverdi'nin bu eserde bestelediği müzik dramatik etkiyi güçlendirmiş ve drama ile iç içe girerek başarılı bir şekilde harmanlanmıştır.

17. yüzyılın başlarında operanın İtalya'da görmüş olduğu büyük ilgi diğer Avrupa ülkelerinde operanın yaygınlaşmasını sağlamamıştı. İtalya'da barok dönemin ortalarında temsillerin çoğunu tiyatrolardan çok, operalar oluşturuyordu. 1637 yılında Venedik'te, halka açık ilk opera binası *Teatro San Cassiano* hizmet vermeye başlamasıyla opera sadece saray sanatı olmaktan biraz olsun çıkmış, bilet alan herkesin izleyebileceği bir sanat gösterisi haline gelmişti. Operanın Fransa ve İngiltere'de ilgi görmeye başlaması 1670'li yıllarda olmuştu. "*Fransa'da ilk opera 14. Louis'in emriyle Jean-Baptiste Lully tarafından bestelenmiş ve yine onun öncülüğünde yerleşmiştir.*"<sup>8</sup> Operada uvertür anlayışını gelenekselleştiren ilk besteci de Lully (1632-1687) olmuştur. Almanya'da opera, 17. yüzyılda İtalyan ve Fransız stillerinin etkisi altında gelişmişti. İngiltere'de ise opera, İngiltere'nin yetiştirmiş olduğu en

---

<sup>7</sup> [www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf](http://www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf), Erişim tarihi: 08.08.2015

<sup>8</sup> [www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf](http://www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf), Erişim tarihi: 08.08.2015

büyük bestecilerden biri olan Henry Purcell'in (1659-1695) yazmış olduğu, İtalyan stili semi-opera (yarı opera) denilen müzikli tiyatrolardı.

*“Opera, yüzyıllar boyunca İtalyan bestecilerin egemenliğinde ve öncülüğünde olan bir sanat dalıydı. 17. yüzyılın son çeyreğinde İtalya’da, Venedik opera hareketi son bulmuş, Napoli opera stili İtalyan operasına yeni bir soluk getirmiş ve Bel Canto (güzel şarkı söyleme) geleneğini geliştirmiştir. Bel Canto söylemek 18. Yüzyıl Napoli operasında geliştiği için Napolitenadını almıştır. 18. yüzyıla kadar kadının sahneye çıkması, koro içine bile kadın sesi alınması yasaktı. Bu dönemde castrato adı verilen hadım edilmiş ve böylece soprano sesini koruyabilmiş erkek sanatçılar İtalyan operasında gelenek haline gelmişti.”<sup>9</sup>*

18. yüzyılda opera, büyük gelişme göstererek kendi bünyesinde *Opera seria* (Ciddi Opera), *Opera Buffa* (Güldürü ağırlıklı Opera) ve daha sonra *Grand Opera* olmak üzere yeni türler geliştirdi. Zaman içinde İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere arasındaki etkileşimlerden dolayı sahneye konan opera türleri benzerlikler göstermişlerdi. Örneğin; İtalya’daki *Opera Buffa*, Fransa’daki *Opera Comique* (komik opera) ile benzerlik göstermekteydi.

Opera aslında, Rönesans akımının özgür ve hür bakış açısıyla bakıldığında, kilisenin müzik üzerindeki baskısına tepki olarak ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Günümüz tarifıyla opera; solistleri, orkestrası, korosu, dekoru, kostümü, ışığı, sahnesi ve oyunu ile müziğe uyarlanmış bir tiyatrodur. Opera, müzik ve tiyatronun iç içe geçmiş halidir. Opera eserlerine daha sonradan eklenen bale, sahne ve ışık efektleri, zengin ve geniş orkestra kadrosu, kostüm ve dekoru ile gelişerek yeni anlamlar kazanmış ve ileriki yüzyıllarda da görkemli sahne yapıtlarının bestelenmesine olanak tanımıştır.

#### **1.4.2. Sonat**

Sonat Latince ve İtalyancada *sonare* (ses çıkarmak) anlamına gelmektedir. Müzikal literatürde ise söylenen değil çalınan bir parçayı ifade eder. Sonat terimi 16. yüzyılda enstrümanlarla seslendirilen müzik parçaları için kullanılırdı. Bir ya da iki enstrüman için bestelenir, 3 ya da 4 bölümden oluşur. Daha sonraki dönemlerde daha

---

<sup>9</sup>[www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf](http://www.secure.dobgm.gov.tr/opera2013/pdf/dunyaoperatarihi.pdf), Erişim tarihi: 19.08.2015

çok bölümlü sonatlar da bestelenmiştir. Allegro, adagio, andante, vivace gibi bölümlerden oluşabilir.

17. yüzyılın sonlarına kadar sonat, başka bir enstrüman formuna benzetilecek ya da her bestecinin sonatı düzenlemek için arayışta olduğu bir form çeşidi idi. 18. yüzyılın başlarında ise sonat belirli bir forma sahip oldu. Bu sonat formuna *monothematic sonat* adı verildi.

Barok dönem boyunca, enstrüman müziği de vokal müzik ile eşit değere sahip olmaya başladı. 16. yüzyılın sonlarına doğru enstrümanlara daha çok ilgi gösterilmesiyle, enstrüman bir ya da birden çok vokal bölümün yerine geçmeye başladı. Pek çok barok sonat iki keman ve sürekli bas (genellikle çello ya da klavsen) üzerine yazılmıştır. Besteciler bu sonatları *trio sonatas* olarak adlandırmışlardır. Keman yerine zaman zaman flüt ya da obua da kullanılmaktaydı. *Sonata da camera* (Chamber sonata) ve *Sonata da chiesa* (kilise sonatı) olmak üzere iki türü vardı.

*Sonata da camera* (camera kelimesi İtalyanca'da oda anlamına gelir); evlerde çalınmak amacıyla yazılmış sonat türüydü ve sürekli bas partisi klavsen ya da lavta tarafından çalınmaktaydı.

*Sonata da chiesa* (kilise sonatı: chiesa kelimesi İtalyanca'da kilise anlamına gelir); kiliselerde çalınmak amacıyla yazılmış sonat türüydü. Sürekli bas org tarafından çalınırdı.

18. yüzyılın ikinci yarısında Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Arcangelo Corelli (1653-1713) gibi besteciler *monothematic sonat* formunu benimsediler ve sonat zamanla eski kökeninden uzaklaştı. Dans isimlerinin yerine tempoları belirten terimler gelmeye başladı ve 1750'ye doğru birinci temaya bir tema daha eklenmesiyle, eskisinden daha geniş bir yapıya sahip oldu.

Sonat Formu:Sergi (Exposition): Sonat bölümünün başlangıç kısmıdır. Bölümün başlangıcında ve sonunda yer alır. Dolayısıyla bölümün yarısında var olur. Barok dans bölümlerinde olduğu gibi ikili form yapısı vardır. Sergi esas tonda gelen

ilk temayı içerir, ardından köprü sonrası 5. Derece (dominant) üzerinde ikinci tema gelir.

Gelişme (Development): Bölümün ortasında yer alan gelişme, genellikle sergi kısmında yer alan temanın içeriğinden oluşan ya da tamamen yeni bir içeriğe sahip olan bir geçiş kısmıdır. Bölüm içindeki etkisi güçlü ve düzenleyici bir yapıdadır. Gelişmenin ikinci yarısında, esas tonda gelen sergiye dönüş için bir oluşum başlar.

Yeniden sergi (Recapitulation): Sergi kısmının içeriğinden oluşan, bölümün kapanış kısmıdır. 1. (esas ton) ve 5. (dominant) dereceler üzerine kuruludur. Bölüm, 1. derece üzerinde son bulur.

Köprü (Bridge): Köprü, serginin birinci ve ikinci teması arasında yer alan, yeni tema ve ton değişimini hazırlayan (esas tondan dominanta geçiş) kısmıdır.

Coda: Birçok sonat formu, esas tonda serginin tekrarlanmasıyla son bulur. Coda, sergide gelen ilk temanın içeriğini tekrarlayarak, bölümün önemli yerlerini tekrar vurgulayan kısım.

Alberti Bass: Alberti bass tekniği ilk kez Domenico Alberti tarafından kullanılmamış olmasına rağmen Onun adını almıştır.<sup>10</sup> Akorların kırılarak melodiye eşlik ettiği bir yazım stilidir.

### 1.4.3. Oratoryo

Oratoryo, 17. yüzyılın iki büyük oluşumundan biridir. Operanın din dışı yükselişine karşın, yarı dinsel, yarı oyun tarzı bir sahne müziği türüdür. Oyun içerikleri eski çağlardaki dinsel oyunlardan alınmıştır.

*“Curt Sachs, oratoryonun köklerini yakın tarih açısından daha somut belirtmektedir: “Bunun en yakın örneğini 16. Yüzyıl ortalarında San Filippo dei Neri'nin kurmuş olduğu dinsel törenlerde görüyoruz. Bu törenler o zamanın bir tanığına göre ‘insanları çekmek ve dinsel yararlanma için’ uygulanırdı.”<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> [www.en.m.wikipedia.org/wiki/Alberti\\_bass](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Alberti_bass), Erişim tarihi: 20.07.2015

<sup>11</sup> Say, A.g.e., s. 187

Dinsel içerikli bu vokal müzik başta operaya çok benziyordu. Aryalar, korolar ve reçitatiflerden (konuşur gibi söylenen pasajlar) oluşmaktaydı. Sahne dekoru ve kostümler kullanılarak canlandırılıyordu. Opera ve oratoryonun arasındaki temel fark oratoryoların konusunun dini bir hikayeye dayanmasıydı. Oratoryolarda, enstrümantal müzik hiç yoktu ya da sinfonie şeklinde yazılıyordu. Zamanla oratoryoların sahnelenmesine son verildi ve eserler sadece enstrümantal müzik olarak sunuldu.

#### 1.4.4. Süit

Bir ya da daha fazla enstrüman için yazılan danslardan oluşur. Çoğu klavsen için yazılmıştır. Barok süit genellikle şu bölümlerden oluşur:

Uvertür – Barok süit çoğunlukla Fransız uvertür (ouverture) ile başlar ve farklı türlerde birbirini izleyen danslarla devam eder. Başlıca şu bölümleri içerir:

Allemande – Köken olarak 16. yüzyıla dayanan bir Alman dansıdır. Allemande, Fransızca’da *Alman* demektir. Genellikle enstrümantal süitin ilk parçasıdır. Rönesans ve barok dönem dansı olup barok dönemin en popüler enstrümantal dansları arasındadır.

4 zamanlı ve orta tempolu bir danstır. Eksik ölçü ile başlar. Bu genellikle iki onaltılık ile başlayan bir eksik ölçüdür.

‘Allemande, Alman dansı olarak bilinip kabul edilse de, aslında günümüze Alman dans tanımlaması ve Alman dans usulleri ile ilgili bir kayıt kalmamıştır. Bu nedenle 16. yüzyıl dans ustası Thoinot Arbeau ve The British Inns of Court, dansçıların iki çizgi oluşturup el tutuşarak ve salon genişliği boyunca yürüyerek yaptıkları allemande’ın ilk kayıtlarını muhafaza ediyorlar. Bu kayıtlarda canlı dans, 3 adım yürüyüş ve sonra tek ayak üzerinde dengelenen bir dans şeklindedir.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>[www.wikipedia.org/wiki/Allemande](http://www.wikipedia.org/wiki/Allemande), (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 01.07.2015

Şekil 1.1: Allemande  
~ Quatrième Concert ~

2. Allemande

François Couperin  
(1668-1733)

*Légerement*

*Reprise*

Courante – İtalyanca Corrente olarak adlandırılır. Courante ‘koşmak’ anlamına gelir. Geç Rönesans ve Barok dönemin canlı bir Fransız dansı olup, 3/4’ lük çalınır. Tipik olarak Allemande sonrasında gelir. Böylelikle prelüdün olmadığı süitlerde ikinci bölümdür. Prelüd içeren süitlerde ise, üçüncü bölüm olarak görülür.

Barok dönemde Fransız ve İtalyan olarak iki tip courante vardır. Fransız courante’ı 3/2 ya da 6/4 zamanlıdır. İtalyan courante dansı çok hızlı bir dans olmasına rağmen, Fransız courante’ı Fransız saray dansları arasında en yavaşıdır.

‘Bazen, Fransız ve İtalyan yazım farklılıkları courante’ın tipleri arasındaki farkı belirtmek için kullanılırdı. J.S.Bach (1685-1750), Fransız ve İtalyan stillerini ayırmak için *courante* ve *corrente* terimlerini kullanırdı. Örneğin, ‘*Partitas of the Clavierbung*’ eserinde courante ve corrente farklı danslar olarak ele alındığı halde, editörler bu ayrımı sıklıkla gözardı etmişlerdi.’<sup>13</sup>

**Şekil 1.2: Courante - Fransız**  
~ *Quatrième Concert* ~

*3. Courante Française*

*François Couperin*  
(1668-1733)

*Solament*

The musical score for '3. Courante Française' by François Couperin is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second system starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The third system starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The fourth system starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

<sup>13</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Courante](http://www.wikipedia.org/wiki/Courante), (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 01.03.2015

### Şekil 1.3: Courante – İtalyan

~ *Quatrième Concert* ~

#### 4. Courante à L'italienne

*François Couperin*  
(1668-1733)

The musical score for "4. Courante à L'italienne" by François Couperin is presented in four systems. The first system is marked "Gajement" and "Lointé - Coulé". The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 10 and includes a "Vole" section. The fourth system starts at measure 16 and ends with a double bar line. The score features various ornaments, trills, and slurs.

Saraband (Sarabande) – Bir İspanyol dansıdır. İspanyolca *zarabanda* kelimesinden türetilmiştir. 16. ve 17. yüzyılda popüler olmuş bir danstır. 17. Yüzyılda İtalya'dan sonra Fransa'da yayılmıştır. 3/4'lük bir danstır. 4 bölümlü bir süit içinde üçüncü bölüm olarak yer alır. Genellikle sarabandın arkasından bir gigue gelir. Sarabandın duraksayan karakterini ve bir kısa bir uzun ritmini yansıtabilmek için ikinci vuruşlarda aksan vardır.

## Şekil 1.4: Couperin Qatrieme Concert – Sarabande

~ Quatrième Concert ~

### 5. Sarabande

*Très tendrement*

*Reprise*

*Petite reprise*

Gigue – Hareketli ve canlı bir barok dansıdır. İngiliz kökenli bir danstır. 17. yüzyıl ortalarında Fransa'dan yayılmıştır. Genellikle 3/8, 6/8, 9/8, 12/8'lik olarak görülür. Çoğunlukla sütün sonunda yer alır ve sütün kapanışını içerir. Diğer Barok danslarında olduğu gibi gigue de iki temalı idi. J.S.Bach'ın gigue'lerinde her kısım füg şeklinde başlar. Dolayısıyla ikinci kısım, birinci kısmın çevrilmiş halidir. Ritmik özelliği sayesinde diğer danslardan kolaylıkla ayırt edilebilir. Ölçünün üçüncü vuruşu genellikle aksanlıdır bu da gigue'i daha canlı bir dans haline getirir.

‘Erken dönem Fransız tiyatrolarında, oyunu gigue ile sonlandırmak alışılmış bir durumdu. Böylelikle kapanış müzik ve dans eşliğinde olmuş oluyordu.’<sup>14</sup> Daha sonraki dönemlerde besteciler, saraband ve gigue’in arasına bir ya da daha fazla dans türü eklemişlerdir.

Şekil 1.5: Couperin – Concerts Royaux Premier Concerto / Gigue

~ Premier Concert ~

5. Gigue

François Couperin  
(1668-1733)

*Légerement*

11

*Reprise*

<sup>14</sup>[www.en.wikipedia.org/wiki/Gigue](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Gigue) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 03.06.2015

Gavotte – Gavotte (gavot, gavote), bir Fransız dansıdır. Kökeni Fransa'nın güneydoğusunda yaşayan bir topluluğa dayanır. Başka bir kaynağa göre gavotte, çeşitli Fransız halk dansları için kullanılan genel bir terimdir.<sup>15</sup>

4/4' lük ya da 2/2'lik ritimde, genellikle orta tempoda çalınır. İlk ölçüye üçüncü vuruşta girilir, bu durum bazen ilk ve üçüncü vuruşların dörtlük zaman diliminde daha önemli vuruşlar gibi duyulmasına neden olabilir. Gavotte dansını eksik ölçü başlatmak yerine, ilk vuruşla başlatan besteciler de vardır.

17. yüzyılda Fransa'da çok popüler olan gavotte, 18. yüzyıl itibarıyla yayılmaya başlamıştır. Barok dönemin en önemli bestecileri, birçok sayıda gavotte yazmışlardır. Barok dönem süitinde gavotte, çoğunlukla sarabandın ardından çalınırdı. Gavotte sıklıkla, üç zamanlı bir dans olan minuet ile karıştırılır fakat iki dansın da gösterişli olmasına karşın, dans adımları birbirinden farklıdır ve gavotte sürekli akan bir ritme sahiptir.

---

<sup>15</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Gavotte](http://www.wikipedia.org/wiki/Gavotte), Erişim tarihi: 03.05.2015

Şekil 1.6: Couperin – Concerts Royaux Premier Concert / Gavotte

~ Premier Concert ~

4. Gavotte

François Couperin  
(1668-1733)

*Nôtes égales et coulées*

4

9

12

1

2

Fin

Bourrée – Bourrée, bir Fransız halk dansıdır. Biraz gavotte’u andırır fakat daha hızlı ve daktilik bir ritmi vardır. Bourrée iki zamanlı bir danstır. Ölçüye, bir dörtlük nota ile eksik olarak başlanır. Bu sayede farklı bir dans ritmi duyulur. Çoğunlukla hızlı çalınır fakat bazı bestecilerin eserlerine göre daha da hızlı çalınması gerekebilir.

1661 yılında *Academie de Dance* kurulduktan sonra Fransız sarayı, konser dansı amacıyla birçok dansa olduğu gibi bourrée’ye de adapte olmuştu ve bourrée

klasik süitte isteğe bağlı olarak yer alabilecek danslar arasına girmişti.<sup>16</sup> Aslında çok daha eskiye dayanan bu halk dansına ait hiçbir kayıt günümüze ulaşmadığından, halk dansı ile saray dansı arasındaki uygulama farkını bilemiyoruz fakat müzikal olarak bourrée, klasik dans bölümlerinin formundaydı. Bazen iki tane bourrée olabiliyordu. İkinci A – B – A olan üçlü form şeklinde çalınıyordu.

J.S.Bach, George Frideric Handel (1685-1759) ve daha sonraki dönemlerin önemli bestecileri de çeşitli eserlerinde bourrée'ye yer vermişlerdir. Bunlardan günümüzde en bilineni J.S.Bach'ın lute için yazdığı mi minör bourrée'sidir. O dönemde bourrée bir saray dansı olarak popüler olsa da bu eser dans amaçlı yazılmamıştır.

**Şekil 1.7: J.S.Bach – Bourrée mi minör**  
**Bourrée in E Minor**

J. S. Bach  
BWV996

The image shows the musical score for J.S. Bach's Bourrée in E Minor, BWV 996. The score is written in E minor and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a measure rest at the beginning. The third system has a measure rest at the beginning. The fourth system has a measure rest at the beginning. The fifth system has a measure rest at the beginning. The score ends with a double bar line and repeat dots.

<sup>16</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9e](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9e) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 18.07.2015

Minuet – Minuet barok dansların arasında en çok bilinenlerindedir. *Menuet* olarak da bilinir. Minuet ayrıca, dansa eşlik eden müzik stilini ifade etmek için de kullanılan bir terimdir.

2 kişilik, 3/4'lük bir danstır. İlk ölçüye her vuruşta girilebilir. Bazı sütünlerde minuet'i takip eden minuet 1 ve minuet 2 bulunur. Bu eserlerde minuet 1 tekrar edilir. Minuet formu daha sonra geliştirilerek, *minuet et trio* denen daha uzun bir dans formu halini almıştır. Minuet erken dönem senfonilerinde de çok kullanılan bir bölüm olmuştur. Enstrümantal müzikte ise 3. bölüm olarak yer almıştır.

17. yüzyılın sonlarında minuet, sütün içine adapte edilmiş bir bölüm halini almıştı. J.S.Bach ve Handel gibi önemli besteciler, sütünlerinde minuet'ye sıklıkla vermişti. İtalyan bestecilerin minuet'leri daha hızlı ve canlı, 3/8 ya da 6/8'lik yazılmıştı. Minuet'in dans bölümü olarak kabulünden önce, genellikle her biri 8 ölçüden oluşan ve tekrarlanan iki kısımdan oluşuyordu (A- B). İkinci minuet zıtlık oluşturmak amacı ile farklı bir tonda ve eşlikle geliyordu. İkinci minuet sonrasında tekrar birinciye dönülür ve dans sürdüğü sürece bu dönüşüm devam ederdi. Lully'nin döneminde, ikinci minuet yaygın bir uygulama haline geldi ve *minuet e trio* adı ile anılmaya başlandı. Besteciler daha sonra, A – B – A şeklinde tekrarlanan formu daha verimli bir hale getirmek adına, dansa üçüncü bir kısım yani C kısmını eklediler. Böylelikle form A – B – A ya da A – B – C – A şeklini almış oldu.

### Şekil 1.8: J.S.Bach Do majör Flüt Sonatı – Menuet I - II

#### Menuet I



#### Menuet II



Passepied – Passepied, bir Fransız saray dansıdır. 18. yüzyılda Fransız opera ve bale müziğinde daha sonraları enstrümental barok sütünlerinde sıklıkla yer almıştır.

İkili formda yazılan üç zamanlı bir danstır. Dönemin üç zamanlı dansları arasında en hızlı olanıdır. Genellikle 3/8, 3/4, 6/8'lik olarak yazılır. Ölçünün son vuruşu ile başlar.

Şekil 1.9: Handel - Klavsen için Passepied

Passepied  
for Harpsichord

Georg Friedrich Händel (1685 - 1759)

The musical score for 'Passepied' by Georg Friedrich Händel is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and fingerings. The first system (measures 1-4) shows a trill in the right hand and a simple bass line. The second system (measures 5-8) continues the trill and bass line. The third system (measures 9-12) introduces more complex trills and slurs. The fourth system (measures 13-14) concludes the piece with a final trill and bass line.

Rigaudon – Rigaudon (Rigadon olarak da yazılır), iki zamanlı, canlı bir Fransız barok dansıdır. Bourée'ye benzer fakat düzenli ölçüleri nedeniyle ritmik açıdan daha basittir.

Asıl olarak, 17. yüzyılda iki kişilik yapılan bir halk dansıdır. Saray dansı olarak popüler hale gelmesi 14. Louis zamanındadır.

Şekil 1.10: F.Couperin – Concerts Royaux 4.Concerts / Rigaudon

~ Quatrième Concert ~

6. Rigaudon

François Couperin  
(1668-1733)

*Legèrement, et marqué*

8

14 Reprise

21

29

36

1.4.5. Monody

Müzikte monody, çok sesliliğin aksine tek sesliliği ifade etmek amacı ile kullanılıyordu. Monody, tek bir melodinin eşsiksiz şekilde ya da tek bir enstrüman eşliği ile seslendirilmesiydi.

Monody fikri, eski Yunan hikayelerinin konularını, hitabetini ve melodilerini alarak müzikle canlandırma düşüncesinin ortaya çıkmasıyla oluştu. Bir solo ses, bağımsız bir bas partisi üzerine ve genellikle süslemeli bir şekilde melodiyi söylerdi. Eşlik eden enstrüman lute, chitarrone, theorbo, klavsen ya da org olabilir. <sup>17</sup>

Bu müzik türü tarihin çeşitli zamanlarında var olmuş olmasına rağmen, İtalyan şarkılarına terim olarak uygulanışı 17. yüzyılın başlarıdır. Monody, stili ve bireysel şarkıları ifade etmek amacı ile kullanılırdı. ‘Hiçbir barok bestecisi tarafından herhangi bir parça monody olarak adlandırılmadı.’ <sup>18</sup> Monodic formda yazılmış eserlere örnek madrigaller, motetler olabilir. Madrigal ve motetler daha sonraki formlarını monody stiline ışığında kazanmışlardı.

#### 1.4.6. Füg

Füg, 16. yüzyıl kökenli ve Fransızca *fugue* veya İtalyanca *fuga* kelimesinden gelmektedir. *Fuga*, Latince’de *kaçış* ya da *kovalama* anlamına gelen kelimelerden türetilmiştir. *Fughetta* ve *fugato* gibi füg stilinde olan fakat füg olmayan çeşitleri de vardır.

Orta çağda füg, kanon şeklinde yazılmış herhangi bir eseri belirtmek için kullanılıyordu. Rönesans’tan itibaren, özellikle taklit içeren eserleri belirtmek için 17. yüzyıldan itibaren ise füg, taklit kontrpuanın en olgun ve gelişmiş şekli için kullanılmaya başlandı. Barok dönemde füg, bir yazım tekniği olarak çok önemli hale geldi. Okullarda öğrencilere yazım tekniklerini öğretmek amacıyla yazılan fügler oluyordu. Bunlardan en etkili olanı Johann Joseph Fux’un (1660-1741)1725 yılında basılmış olan ‘*Gradus Ad Parnassum*’ idi. Bu çalışma, öğrencilerin füg yazımını öğrenebilmeleri için birçok egzersiz içeriyordu. <sup>19</sup>

Günümüzde de birçok besteci ve kuramcı tarafından fügün en gelişmiş ve kusursuz modeli olarak kabul edilen çalışma, J.S.Bach’ın *The Well-Tempered*

---

<sup>17</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Monody](http://www.wikipedia.org/wiki/Monody), (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 18.05.2015

<sup>18</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Monody](http://www.wikipedia.org/wiki/Monody), (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 18.05.2015

<sup>19</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Fugue](http://www.wikipedia.org/wiki/Fugue), (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 08.10.2014

*Clavier* adlı eseridir. J.S.Bach'ın hayatının farklı dönemlerinde yazılmış, her ikisi de 24 prelüd ve füg içeren iki kitaptan oluşur.

Füg, kontrpuansal bir eserdir. Taklit etme fikrine dayanır. İki ya da daha fazla sestem meydana gelir. Eserin bütününde güçlü bir müzikal karakterin olduğu tema (Thema) vardır. Füg genellikle sergi (exposition), gelişme (development) ve füğün asıl tonuna geri dönüş olan yeniden sergi olmak üzere 3 kısımdan oluşur fakat her füğün yeniden sergi kısmı olmayabilir.

Çoğu füg kısa bir ana tema ile giriş yapar. Sonrasında bütün partiler sırayla giriş yapar. İlk parti ilk cümleyi bitirdikten sonra, ikinci parti aynı temayı farklı veya aynı tonda tekrarlar ve diğer partiler de aynı şekilde giriş yaparak devam ederler. Her parti giriş yaptıktan sonra sergi (exposition) tamamlanmış olur. Ardından genellikle, bağlayıcı bir pasaj, episode (sadece bir kez duyulan tema), ya da esas tonun ilgili tonlarında duyulacak olan gelişme kısmı gelir. Müzik esas tona dönene kadar (yeniden sergi), tüm partiler dönüşümlü olarak girmeye devam eder. Yeniden sergi sonrasında eserin bitişinden önce coda yer alır.

Füğün kısımlarını incelemek gerekirse;

Sergi (The Exposition): Füg, temanın soprano, alto, tenor veya bas partilerinden herhangi birinin tek başına ve esas tonda girişi ile başlar. Temanın duyulmasının ardından, ikinci parti farklı bir tonda gelerek aynı temayı duyurur. Bu tema genellikle esas tonun ilgili tonunda olur. İkinci partinin bu girişine *cevap* denir. Bu taklit giriş, müziğin sorunsuz devam etmesini sağlamak için biraz değişikliğe uğramış olabilir. Buna göre; eğer tema tamamen aynı şekilde tekrar edilmişse bu *gerçek cevap*, herhangi bir şekilde değişikliğe uğramışsa *tonal cevap* olarak sınıflandırılır. Genellikle tema, dominant notası ile başladığında ya da dominant notasının temanın başlangıcına çok yakın olduğu yerlerde kullanımına *tonal cevap* denir. Cevap duyulduğu sırada, daha önce temayı duyuran parti yeni materyaller ile temaya eşlik etmeye devam eder. Bu yeni materyaller, temanın ilerleyen kısımlarında da duyuluyorsa buna, *karşıt tema* (counter subject), sadece bir kez duyuluyorsa *serbest kontrpuan* (free counterpoint) denir.

Füg temasına ya da cevabına eşlik eden karşıt tema ile serbest kontrpuanın kullanımını arasında fark vardır. Karşıt tema, temaya eşlik ederken birden fazla örnekle duyulması gerekir. Temanın alt ya da üst partisinde doğru şekilde duyulabilmeli, *çevrilebilir kontrpuan* (invertible counterpoint) denilen şekilde olmalıdır. Tonal müzikte çevrilebilir kontrpuan partileri katı kurallara bağlı olarak yazılır çünkü çeşitli aralık hataları çıkabilir. Kullanılan aralık, kurallara uygun olsa da, çevrilmiş olarak kullanılması kurallara uygun olmazsa kullanılamaz. Örneğin, sol notasının üzerindeki re notası ile 5'li ve consonant (uyumlu duyulan) bir aralık oluşturduğundan kullanılması uygundur fakat bu aralık çevrildiğinde 4'lü aralık oluşturur ve dissonance (uyumsuz duyulan) kabul edilir. Eğer bu şekilde kullanılması mecburi ise, bu duruma özel bir çözüm bulmak gerekir.

Karşıt tema, eğer aynı zamanda cevap olarak duyuluyorsa, cevap konumuna geçmiş demektir. Her parti kendi temasıyla ya da cevabıyla yanıt verir ve sonra karşıt tema ya da serbest kontrpuan duyulabilir.

Tonal cevap kullanıldığında, sergi kısmında tema ve cevapların birbirini takip etmesi olağandır fakat bazı füglerde durum farklı olabilir. Bazen tema – cevap – cevap – tema şeklinde de görülebilir. Tema ve cevaplarla bağlantılı olan kısa bir codetta sıklıkla duyulur. Bu, müziğin daha rahat akmasını sağlar. Codetta, serginin aynen diğer kısımlarında olduğu gibi, füğün geri kalan kısmı boyunca da kullanılabilir.

İlk cevap, temanın ilk cümlesinin ardından mümkün olduğunca çabuk şekilde gelmelidir. Bundan dolayı ilk codetta genellikle çok kısadır veya codettaya hiç ihtiyaç yoktur. Daha sonraki codettalar oldukça uzun olabilir ve genellikle tema, cevap ve karşıt temanın içinde daha önce duyulmuş fikirleri geliştirmek için kullanılır. Ayrıca codetta ikinci karşıt tema ya da ardından gecikmenin geldiği serbest kontrpuan içinde de olabilir. Bundan dolayı da temanın başka partideki yeniden girişinin etkisini yükselterek tonik notasına geri dönüşünü sağlar.

Sergi, temanın ya da cevabın tüm partileri girişlerini yapıp cümlelerini tamamladıktan sonra son bulur. Bazı füglerde ise sergi, gereksiz bir giriş ya da

temanın fazladan bir sunumu ile son bulur. Ayrıca bazı füglerde, bir partinin girişi sonraya saklanmış olabilir.

Gelişme (The Development): Gelişme, fgde sıklıkla rastlanılan bir kısımdır. Temanın ortasındaki ya da ilerisindeki girişleri, temayı ya da cevabı belirtmek üzere fg boyunca duyulur. Bu girişler karşı tema, sergi, yeni karşı tema, serbest kontrpuandan herhangi biri olabilir. Serginin orta kısmında temanın, tek sesli olarak girmesi pek görülmüş değildir. Genellikle karşı sergi ya da serbest kontrpuan ile birlikte veya her ikisi eşliğinde duyulur.

Gelişme kısmı, sergi kısmında kullanılmış materyallerin yeni ve çevrilmiş Şekilde kullanılarak yaratıldığı ve aynı zamanda çeşitli ton, doku ve ses perdesi değişimlerinin olduğu bir orta bölümdür.

Episode (The Episode): Temanın daha sonraki girişleri, bu ilk kez duyulacak olan *episode* denen sergi ile devam eder. Episode'u meydana getiren materyaller, düzenleyici ve genellikle sergi, tema ya da karşı sergi kısmında duyulmuş olan cümleleri baz alır. Her episode'un öncelikle, yeni tondaki temanın sonraki girişi için geçiş işlevi vardır. Ayrıca episode, eserin monotonluktan çıkmasını sağlayarak, formun katı gereksinimlerinden biraz olsun uzaklaştırır. Bazı füglerde episode yoktur. Bunun anlamı, temanın en azından bir partide var olmasıdır fakat çoğu fgde en azından bir episode vardır. Temanın yok olup sonra tekrar ortaya çıkması, fg stilinin temellerinden biridir.

Episode'un içeriğini yönetecek kurallar yoktur. Bu, bestecinin yaratıcılığına kalmış bir Őeydir. Bazen episode, ikinci bir fg temasının habercisi olabilir. Episode'lar sıklıkla temanın yeni bir tona geçişini sağlarlar. Birden fazla episode içeren füglerde, episode genellikle yeni bir yapı oluşturmak için (gelişme olabilir) diğerleriyle bağlantı halindedir. (fg rneği için bkz. Ek-8).

Yanlış Girişler (The False Entries): Fgn herhangi bir yerinde temanın başı ile giriş yapmış fakat tamamlanmamış *yanlış girişler* olabilir. Yanlış girişler genellikle, temanın girişinin kısaltılmış halidir ve *doğru* girişin öncüsüdür. Aynı zamanda temanın etkisini uygun bir biçimde yükseltir.

Karşı sergi (Counter Exposition): Karşı sergi, ikinci sergi olarak gelen sergi demektir. Ancak, sadece iki girişi vardır ve girişler ters çevrilmiş şekilde gerçekleşir. Fügde karşı sergi, sergiden episode ile ayrılmıştır ve orijinal sergi ile aynı tondadır.

Stretto: Stretto terimi İtalyanca'dan gelir. Temanın, bütün partiler tarafından taklitli şekilde birbirini izlediği bir yazım şeklidir. Genellikle füğün sonuna doğru yer alır. Stretto'da tema, bir partide duyulur ve ardından bir ya da birden fazla partide henüz tema sona ermeden taklitli olarak (imitation) girişini yapar. Aslında taklit tekrarlanırken, bir tema sona ermeden, hiçbir parti temanın üzerine giriş yapamaz. Füğün tarihsel yapısı ile ilgili başlıca ve tek önemli kural budur. Bu mantıklı ve sanatsal bir kuraldır fakat stretto için bu geçerli değildir.

Stretto'nun başlıca iki etkisi vardır. Eylem ve hareketi hızlandırır ve eserin dokusunu daha yoğun hale getirir fakat bunlar her zaman için geçerli olmayabilir. Her tema girişinin uzunluğu aynı kalır ve füge bağlı olarak tüm partiler zaten aktif durumda olabilir.

Basit füğ (Simple fugue): Basit füğ, sadece bir temadan oluşur ve çevrilmiş kontrpuan içermez.

Çift temalı füğ (double – triple, quadruple fugue): Çift temalı füğ, aynı anda gelişen iki temadan oluşur. Eğer 3 ya da 4 temalı bir füğ ise, aynı şekilde 3 ya da 4 temadan oluşur. Çift temalı füğün iki çeşidi vardır. Sergi kısmında tema ile aynı anda duyulan ikinci temanın olduğu bir füğ ve ikinci temanın bir sonraki aşamada kendi sergisinin olduğu ve iki temanın eserin daha sonrasına kadar birleşmediği bir füğ.

Karşı füğ (Counter fugue): Karşı füğ, ilk cevabın çevrilmiş şekilde tema olarak sunulmasıdır. Çevrilmiş temanın bu belirgin özelliği füğ boyunca devam eder.

Fughetta: Fughetta, füğ ile aynı karakteri ve özellikleri taşıyan bir '*kısa füğ*'dür. Füğ kadar kesin kurallara bağlı olmayabilir.

### 1.4.7. Konçerto (Concerto)

Konçerto kelimesi bir araya gelmek anlamındadır. Karşı ve ters fikirleri birbirine zıt düşen enstrümanları bir araya getirmek olarak düşünülebilir. Genellikle 3 bölümlü, tek ya da birden fazla enstrüman için bestelenmiş orkestra eşlikli eserlerdir. Küçük bir grup çoğunlukla iki keman ve bir çello, *Konçertino* yaylılar orkestrası *ripieno* veya *tutti* (herkes) olarak adlandırılır. Konçerto Grosso ise solo bir enstrüman ve yaylılar orkestrasından oluşmaktadır. Solo ve tutti bölümler içerir.

Konçerto, barok dönemde ortaya çıkmış bir formdur. Konçerto grosso (Concerto Grosso) ile birlikte ortaya çıkmıştır fakat konçerto grosso'nun popüler hale gelmesi barok dönemden sonradır. Erken barok dönemde konçerto terimi başlangıçta, Rönesans döneminin aksine, birbirinden bağımsız partileri olan vokal ve enstrüman müziğini belirtmek amacı ile kullanılıyordu çünkü Rönesans döneminde eşlik partileri vokal partilerini duble ediyordu.

Barok dönemin sonlarına doğru konçerto modern şeklini almaya başladı. Bir form haline gelen konçerto grosso, Arcangelo Corelli tarafından popüleritesini kazandı. Bu yeni form şekli bugün konçerto anlayışımız olan, solistin orkestra eşliğinde ya da orkestraya karşı performans sergilemesiydi. Barok konçerto çoğunlukla keman, viyola, çello bazen de viola d'amore, arp veya nefesli enstrümanlardan flüt, obua, trompet ya da korno için yazılıyordu.

Barok dönem boyunca orkestra da şekillenmiş, yaylılar kendi içinde bir bölüm haline gelmiştir. Besteciler diğer enstrümanları tek ya da çift olarak kullanmaktaydı. Sürekli bas orkestralarda da kullanılmaya devam ediyordu.

Barok dönemde, piyanonun icadından önce, J.S.Bach'ın org ve klavsen için yazdıkları hariç, klavye için yazılmış konçertolar çok nadirdi. Klavsenin, piyanoforte ve sonrasında modern piyano haline gelmesiyle, bu yeni enstrümanın volümü arttı daha zengin bir sese sahip oldu. Dolayısıyla tüm orkestra ile konçerto formu gereği daha iyi yarışabilir bir hale geldi.

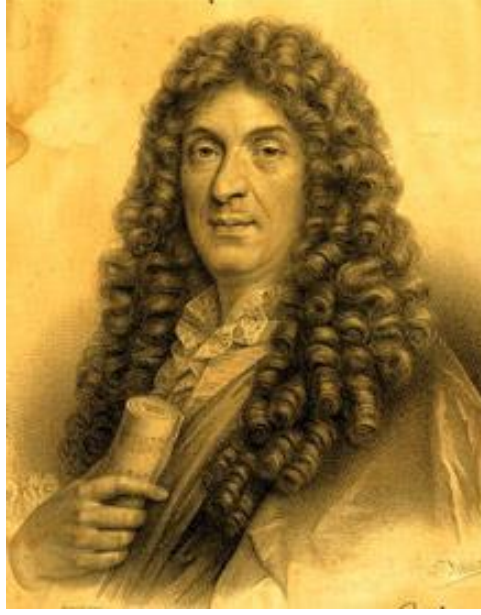
Barok müziğin karakteristik özelliklerini maddeler halinde aşağıdaki şekliyle özetlemek mümkün olmaktadır;

- Sürekli bas (basso continuo)
- Modların yerini Majör ve Minör sistemin alması
- Farklı türlerde müzik (opera, oratoryo, sonat ve dans süitleri gibi)
- Süslemelerin yoğun olarak kullanımı
- Polifonik melodilerin kullanımı
- Reçitatif kullanımları
- Konçerto ve konçerto grosso'nun ortaya çıkışı
- Monody formu (tek sesli şarkı)
- Dans bölümlerinin tekrar kısımlarında süslemeler ile birlikte çalınması
- Arka arkaya gelen aynı melodiler arasındaki nüans farkı (eko: forte – piano şeklinde)
- Süslemelerin vuruş üzeri kullanımı
- Pasajlarda legato (bağlı) ve non-legato (bağımsız – ayrı) kullanımı arasındaki ifade farklılıkları
- Vibratosuz ifadenin kullanımı
- Trill kullanımı arasındaki farklılıklar
- Crescendo ve decrescendo yerine armonik yürüyüşe dayalı cümleler (sequenza)
- Enstrüman müziğinin giderek daha da önem kazanması diyebiliriz.

## 2. BAROK DÖNEMDE ÖNE ÇIKMIŞ BESTECİLERİN HAYATI

### 2.1. JEAN-BAPHÏSTE LULLY (1632 – 1687)

Resim 2.1: Jean-Baphiste Lully



Kaynak:<http://www.leportaildesantiquaires.com/index.asp?id=592> , Erişim Tarihi:02.03.2015

Lully, İtalya'nın Floransa kentinde doğdu. Lully'nin almış olduğu bir konservatuvar eğitimi yoktu kendi kendini geliştirerek keman ve gitar çalmayı öğrendi. Aynı zamanda balet idi. 1646 yılında Fransa'da Montpensiere Düşesi Anne Marie Louise d'Orléans'ın yanına hizmetkar olarak girdi sonraları Ona İtalyanca dersi vermeye başladı. Bu sırada Paris'te birçok konsere giderek ve müzik teorisi dersleri alarak kendini geliştirdi.

1652 yılında Fransa Kralı XIV. Louis için Versailles sarayında çalışmaya başlamasıyla asıl müzik kariyerini başlatmış oldu. *Ballet de la Nuit* (gece balesi) adlı bestelemiş olduğu baleyi kralın çok beğenmesiyle sarayın enstrümantal müzik bestecisi olarak atandı ve daha sonra 20 kemana tamamlamış olduğu yeni bir orkestra kurdu. Bu orkestrada fazla süsleme barındırmayan eserlerden oluşan bir repertuar oluşturdu. 1660'lı yıllarda kral için birçok bale müziği besteledi ve bu balelerde baş balet olarak görev aldı. Lully, *L'Amourmédecin* (Aşk doktoru), *La Mariage forcé*

(Zoraki evlilik), *Le Bourgeois* (Burjuva) adlı eserlerin yazarı olan Versailles sarayının oyun yazarı Molière ile birlikte çalışarak bu oyunlara müzikler yazdı. Bu birlikte çalışma Fransız sanat geleneği olacak komedi-bale (comédie-ballet) akımını başlatmış oldu.

Lully daha çok yazmış olduğu operalarla tanınan bir bestecidir. İtalya’da gelişen operaya önem vererek, operalar bestelemeye başlamıştı. Kral’ın da desteği ile Fransa’da opera temsil edilmesinden her türlü müzik eseri notalarının baskısının yayınlanmasına kadar bütün bu işlerden tek sorumlu Lully oldu. Bu durumlarından da büyük kazanç elde etmişti. Opera için almış olduğu bu büyük destekle Avrupa’nın da büyük beğenisini kazanan daha sonra Paris’in *Grand Opéra*’sı olacak olan *Académie Royal de Musique*’i kurdu.

‘Lully’nin hayatıyla ilgili en çok ilgili çeken noktalardan biri ise ölüm şekli olmuştur. 1686 yılında Fransa kralı hastalanmıştı. İyileştiği zaman bunu kutlamak üzere Lully’den yeni bir konser hazırlamasını istedi. 8 Ocak 1687’de yapılan bu konserde orkestra *Te Deum* adlı ilahi eseri çaldı. Lully o dönem bu orkestranın şefliğini yapmaktaydı. O dönem orkestrada tempoyu kaybetmemek ve orkestrada bütünlüğü sağlamak amacıyla yere vurulan büyük bir değnek kullanılıyordu. Lully orkestrayı yönetirken bu değneği kazayla ayak başparmağına vurdu ve bu vurma ile oluşan yara enfeksiyon ile büyüyerek ayak parmağının kesilmesini zorunlu hale getiren bir durumda kaldı. Lully’nin bunu reddetmesi üzerine enfeksiyon büyüyerek kangren oldu. Bu nedenden dolayı Lully, 22 Mart 1687’de hayata gözlerini yumdu.’<sup>20</sup> *Te Deum* Lully’nin son bestelediği eser olup dinsel bir yapıt olmasına rağmen solo, iki koro ve orkestrayı mükemmel bir biçimde birleştirdiği çok başarılı bir eserdir.

Lully yazmış olduğu bale ve opera müzikleri ile kendi döneminde çok tanınan bir besteci olmakta beraber, günümüzde de barok dönemin önemli bestecileri arasında yer almaktadır. Az görülecek türde müzik yeteneği, çalma gücü, kral ile

---

<sup>20</sup> [www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste\\_Lully#Biography](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste_Lully#Biography) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 27.06.2015

olan ilişkileri sayesinde almış olduğu destekler ile hem sanat hem de maddi yönden büyük başarı ve kazanç sağlamıştır. Lully 16 opera, 16 bale müziği, 3 dinsel içerikli eser yazmıştır. En önemli operaları; *Thésée* (1675), *Isis* (1677), *Alceste* (1674), *Bellérophon* (1679), *Cadmus et Hermione* (1673), *Atys* (1675), *Persée* (1682), *Armide* (1686), *Phaéton* (1683), *Acis et Galathée* (1686).

Lully, dans için bestelemiş olduğu müziklerde canlı, hızlı temalar kullanmayı tercih etmiş, yazmış olduğu opera müziklerinde ise *comédie-ballet* (komedi-bale) ve *tragédie en musique* (müzikli trajedi) veya *tragédie lyrique* ( lirik trajedi) adı verilen yeni bir opera geleneği başlatmıştır.<sup>21</sup> Lully ayrıca sadece enstrüman müziği için bölümler yazmaya da önem vermiştir. İtalyan uvertürlerine karşılık, noktalı ritimlerle gösterişli bir bölüm, ardından bütün enstrümanların sırayla girdiği hızlı bir *fugato*, sonda da *coda* olarak başlangıç temposundan oluşan bir bölüm yer almaktaydı ve bunlar art arda çalınmaktaydı. Lully, orkestranın İtalyan operalarında kaybolmak üzere olan değerini Fransız operasında diriltmiş olmakla beraber günümüzün orkestra anlayışına giden yolun öncüsü oldu.

Lully, operalarını Fransız havasında yazmış gibi görünse de aslında sözlerin ritmi, vurgulanışı ve İtalyan reçitatifini Fransızca'ya uyarlaması bakımından hem İtalyan hem Fransız stilini çok büyük bir ustalıkla sentezlemiştir. Bir bas ve çembalo ile yaptığı ilk reçitatif denemesinden sonra, saray balesi *Le Triomphe de l'Amour*'da (1686), orkestra eşliğinde yazılmış bir reçitatifi öyle güzel birleştirmişti ki, diğer aryalar reçitatiften ayırt edilemiyordu.

Lully'nin opera anlayışına ve sanatına getirmiş olduğu bu yenilikler sonucunda operaları 100 yıl gibi bir süre temsil edilmeye devam etmiştir. Ayrıca kırk kişiden oluşan opera kadrosuyla geleceğin senfonik orkestralarının da temeli atılmıştır.

---

<sup>21</sup> [www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste\\_Lully#Biography](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste_Lully#Biography) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 27.06.2015

## 2.2. FRANÇOİS COUPERİN ( 1668 – 1733)

Resim 2.2: François Couperin



**Kaynak:**<http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-60244.html> , Erişim Tarihi: 05.02.2015

François Couperin, 10 Kasım 1668 yılında Paris'te, Avrupa'nın en tanınmış müzisyen ailelerinden birinin üyesi olarak doğmuş, ilk müzik derslerini babasından almıştır. Babası Charles, Paris'te Church Saint-Gervais kilisesinde orgcuydu. Babasının 1679 yılında vefatından sonra, babasının görevini François için saklı tutmak kaydıyla geçici olarak başkasına verdiler. François'ın eğitimini ile dönemin bestecisi ve orgcusu olan Jacques Thomelin üstlendi. François iyi bir kontrpuan eğitimi almış ve Fransa sarayından da görmüş olduğu destek sonucunda, 1693'te XIV. Louis'in saray orgculuğunu yapmak üzere açılan sınavı kazandı fakat o dönem Versailles sarayında org bulunmuyordu bu nedenle orgcuların görevi de yeni besteler ve konserler yapmaktı. Couperin'in sarayla olan iyi ilişkileri kısa zamanda varlıklı ve saygın bir soylu olmasını sağladı.

1701 yılında Kral'ın özel klavsencisi oldu. 10 yıl sonra 1710'lu yıllarda artık Fransa'nın en önemli müzik adamı olarak sayılmaya ve *Le Grand* (Büyük) sanıyla anılmaya başlandı.

Couperin'in müziği, tekniklerin kullanımı ve geleneksel yazım bakımından Bach ile kıyaslanmaktadır. Bach ile uzun süre müzik hakkında mektuplaştığı fakat bu mektupların kaybolduğu bilinmektedir fakat Couperin müzikteki yenilik arayışı ve geliştirmekte olan tarzlardan yararlanmaya çalışması anlayışı ile Bach'ın müziğinden biraz farklılaşır. Ayrıca Couperin ailesi, 17. yy'dan itibaren 200 yılı aşkın bir dönem boyunca Fransa'nın önemli müzik adamlarını yetiştirmiştir. Bu anlamda da Bach ailesi ile benzerlik göstermektedir.

İlk önemli yapıtı olan *Pieces d'orgue consistantes en deux messes* (iki missa olarak org parçaları) eski dinsel müzik gelenekleri ile yazılmıştır. Protestan ülkelerinde org, büyük bir gelişme göstererek çok önemli bir enstrüman durumuna gelmesin rağmen Fransız Katolik kiliselerinde eşlik etmekle sınırlı kalmıştı. Couperin'in org için yazmış olduğu eserler de bu amaca uygun olarak basit yapıdadır fakat armoni yazısında bazı yenilikleri de içinde barındırır. Couperin, oda müziği yapıtlarında, Lully'nin Fransız barok opera teknikleri ve Corelli'nin öncülük ettiği yeni biçimlenen *sonata a tre* (üçlü sonat) yazım şekline yönelmiş, İtalyan – Fransız müziğini sentezlemeye çalışmıştır. “*Klavsen için yazdığı eserleri ise ünlü Pieces de Clavecin adlı dört ciltlik bölümde toplamıştır. Onun klavsen eserlerini doğru olarak çalmak, özellikle süslemeleri ustaca seslendirmek önem taşıdığı için, Couperin “Klavye Çalma Sanatı” adlı (1716) eğitsel bir kitap yazmıştır. Bu eserin Bach'ı da etkilediği bilinmektedir.*”<sup>22</sup>

Çok sesli dans müzikleri, halk şarkıları, Fransız klavsen bestecileri, İtalyan operaları ve Corelli etkisi, Couperin'in klavsen müziğinde etkisinde kaldığı başlıca kaynakları olmuştur. Bu etkiler yayımlanmış olduğu 4 kitapta da açıkça görülmektedir. Onun müziği belli duyguları anlatan, yaşadığı olaylardan esinlenerek bir amaç ve sonuç taşıyan müziklerdi. Bu nedenle, Onun anlatımcı ve sistemli düşünüp yazmış olduğu müzik anlayışı, teknik yaratıcılığı ve bilgi donanımı ile kendinden çok sonraki dönemlerde yaşamış olan önemli besteciler üzerinde bile büyük etkiler yaratmıştır.

---

<sup>22</sup> Say, a.g.e, s.211

Couperin'in bir diğerk önemli kaynağı ise 1717'de yayımladığı *L'Art de toucher le clavecin* (Klavyen Çalma Sanatı), çok kuramsal ve sistemli bir kitap olmakla beraber Fransız müziğı üzerine önemli bir kaynak olarak uzun süreli kalıcı bir etki yaratmıştır.

### 2.3. GUISEPPE DOMENICO SCARLATTI (1685 – 1757)

**Resim 2.3: Domenico Scarlatti**



**Kaynak:**[http://www.classicat.net/scarlatti\\_d/biography.php](http://www.classicat.net/scarlatti_d/biography.php) , Erişim Tarihi: 12.11.2014

Guiseppe Domenico Scarlatti, 26 Ekim 1685'te Napoli'de doğdu. Babası Alessandro Scarlatti dönemin saygın müzisyenleri arasındaydı. Domenico'nun müzikal yetenekleri çocukluğundan beri neredeyse olağanüstü bir hızla gelişmiş ve 16 yaşına geldiğinde kraliyet şapeli dahilinde bir müzisyen olarak çalışmaya başlamıştı. 18 yaşına geldiğinde babası ile birlikte Napoli'den ayrılarak, İtalya'nın en seçkin müzisyenlerinin olduğu Roma'ya yerleşti. Domenico'nun burada Corelli ile

çalışması, Onun gelişimine ve müzikal evrimine önemli bir katkıda bulundu. Domenico Scarlatti, çok geçmeden ülkesinde çok ünlü bir klavsenci olmuştu.

‘1714 – 1719 yılları arasında Vatikan’daki Cappella Guilla’da 5 yıl boyunca hizmet verdi. S. Bartolomeo (1703), Roman Palazzo Zuccari (1710-1714), Teatro Capranica (1715 – 1718) dahil olmak üzere bir düzineden fazla opera besteledi.

Roma’daki patronları arasında sürgüne gönderilen Polonya kraliçesi Casimira (1709 – 1714) ve Portekiz Vatikan büyükelçisi Marquis de Fontes (1714) gibi isimler de bulunmaktaydı. Scarlatti ayrıca, Roma’daki en değerli müzisyenlerin bulunduğu ve oda müziği yaptığı haftalık toplantıların da tanıdık bir yüzüydü. Scarlatti orada, kendisiyle aynı yaşta olan Handel ile tanıştı. Diğer müzisyenlerin de teşvik ve hakemlik etmesiyle birbirlerine karşı bir rekabete girmeye ikna oldular. Sonucunda, klavsende berabere kaldıklarına karar verildi fakat Handel, orgun galibi olarak değerlendirildi. O zamanda saygı çerçevesinde kurulmuş bir arkadaşlığı hayat boyu sürdürdüler. ‘Bu müzik toplantılarına ev sahipliği yapan Kardinal Pietro Ottobani sayesinde Thomas Roseingrave ile tanıştı. Roseingrave Londra’ya döndüğünde Scarlatti’nin, *Essercisi per gravicembalo* adlı eserinin ilk baskısını yayımladı. Daha sonra İngiliz besteci Charles Avison (1709-1770) da 1744 yılında bir düzine konçerto yazmak için Scarlatti’nin birçok sonatını materyal olarak kullandı. Bu sayede bu İngiliz müzisyen ve besteciler, Scarlatti’nin müziğinin İngiltere’de yayılmasına katkıda bulunmuş oldu.’<sup>23</sup>

Scarlatti sebebi bilinmeyen bir şekilde, St. Peter kilisesindeki görevini bırakarak Roma’dan ayrıldı. Merakı ve uzak ülkelere olan hayranlığı dolayısıyla uzun bir yolculuk sonrası gittiği Londra’da, Narciso operası sadece orta derece bir başarıya sahip olabildi. Scarlatti Londra’da da ayrılarak Lizbon’a gitti (1720 – 1728). Kraliyet sarayında prenseslerin müzik eğitiminden sorumlu bir klavsenci olarak göreve başladı. 1725’te gerçekleşen babasının ölümüyle tekrar Napoli’ye döndü fakat burada çok uzun süre kalmadı. Eski öğrencilerinden olan Portekiz prensesi, Scarlatti’yi İspanya sarayına davet etti. Scarlatti, bu teklifi kabul etti ve 1729 – 1733

---

<sup>23</sup>[www.barquemusic.org/bqxdscarl.html](http://www.barquemusic.org/bqxdscarl.html) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 25.07.2015

yılları arasında Sevilla’da kaldıktan sonra, 1733 yılında hayatının sonuna kadar yaşayacak olduğu Madrid’e gitti.

İtalya’dan beraberinde getirdiği müzikal geçmiş ve muhteşem bir klavsenci olarak Scarlatti, daha sonra kendini İspanya halk ezgilerine, Fas ve çingene müziğine kaptırdı. 1737 yılında İspanyol sarayına katılan Johann Joachim Quantz (1697-1773) ve Farinelli (1705-1782) ile tanıştı.

Her biri kendi içinde özgün acciaccatura, mordan gibi süslemeler içeren 500’den fazla klavsen sonatı yazdı. Ayrıca 17 senfoni ve bir klavsen konçertosu besteledi. Scarlatti 23 Temmuz 1757 yılında Madrid’de hayata gözlerini yumdu.

Domenico Scarlatti, hayatının çoğunu Portekiz ve İspanyol kraliyet ailelerinin yanında geçirmiş barok dönemin en önemli bestecilerinden biriydi. O’nun müziği klasik stilin gelişmesinde önemli etkiler yaratmış ve baroktan klasik döneme geçişi sağlayan bir köprü olmuştur.

#### 2.4. ANTONIO VIVALDİ (1678 – 1741)

**Resim 2.4: Antonio Vivaldi**



**Kaynak:**<http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html> , Erişim Tarihi: 07.10.2014

Antonio Vivaldi 4 mart 1678 yılında Venedik'te doğdu. Müziğe babasından aldığı keman dersleri ile başlayan Vivaldi, olağanüstü yeteneği sayesinde kısa sürede usta bir müzisyen haline geldi. 1703 yılında papazlığa atanmasına rağmen, kendi açıklamalarına göre papazlık yıllarında, göğüs anjini, bronşit, sinir bozuklukları gibi belirtileri olan göğüs sıkışmasından kaynaklanan fiziksel şikayetleri nedeniyle ayinlere katılamıyordu.

Bir müzik merkezi olarak Venedik'in ününün, Barok dönemde Avrupa'da en üst seviyede olmasının büyük ölçüde nedeni dört adet konservatuvara sahip olmasıydı. 1700'lerin başlarında mükemmellikleri rakipsizdi. Bu durum Charles de Brosse (1709-1777) ve 1739 yılında İtalya'yı ziyaret eden ve ölümünden sonra 1799 yılında yayınlanan '*Lettres familières écrites d'Italie*' isimli mektuplarında, "*Ospedali burada en iyi müziğe sahip*" diye yazan Dijon Parlemanto Başkanı tarafından da doğrulanmıştır. Mektubunda der ki: "*Ospedalli burada en iyi müziğe sahip. Burada bunlardan hepsi de yetim ve gayrimeşru kız çocuklarına ait dört tane var. Bu çocuklar burada devlet tarafından parasız yetiştiriliyor ve sadece müzik eğitimine tabi tutuluyorlar. Gerçekten bir melek gibi söylüyorlar, keman, flüt, org, obua, çello ve fagot çalıyorlar. Gösterileri tamamen kendilerine ait olup konser yaklaşık 40 kızdan oluşuyordu.*"<sup>24</sup>

Bu *Ospedali*'ler ile yetimhaneler kastedilse bile buralar gerçekten birçok soylunun metreslerinden doğan kız çocuklarının evleriydi. Buralar isimleri bilinmeyen babalar tarafından bahşedilmiş, eşyaları hemen hemen mükemmele yakın olup, genç bayanların çok iyi bakıldığı ve müzik standardı Venedik'te en iyiler arasında gösterilmekteydi.

Vivaldi çalışma hayatının çoğunu dört *Ospedali*'den en iyisi kabul edilen *Ospedale della Pietà*'da, konçertolarının çoğunu egzersiz amacıyla yetenekli öğrencilerle birlikte çalarak geçirmişti. Onun öğrenci egzersizleri, konçertolarında yazdığı sololar, bu genç bayanların ulaştığı son derece yüksek standartları kanıtlıyordu.

---

<sup>24</sup>[www.barquemusic.org/bqxvivaldi.html](http://www.barquemusic.org/bqxvivaldi.html) (çev. Ceren Dik), Erişim tarihi: 03.07.2015

Vivaldi'nin Ospelda ile olan ilişkisi, 1703 yılında papazlığa başlamasından hemen sonra orada keman hocası olarak atanmasıyla başladı. 1709 yılına kadar ve Vivaldi'nin atanması her yıl yenilendi ve bu 1711 yılından sonra da böyle devam etti. 1709 ile 1711 yılları arasında Vivaldi'nin Ospelda ile bir bağı olmadı. Bu dönemde belki de zaten bir opera tiyatrosu olan *Teatro Sant' Angelo*'da çalışıyordu. O aynı zamanda bir besteci olarak aktifti. 1711 de yazdığı 12 konçertosu Amsterdam'da *l'Estro armonico* başlığı altında müzik yayıncısı Estienne Roger tarafından yayınlanmıştı.

1713 yılında Vivaldi'ye, Viyana'daki '*Ottone in villa*'da ilk operasını sahnelemesi için bir aylık izin verildi. 1713-1714 sezonunda bir kere daha besteci Giovanni Alberto Rostori (1692-1753) tarafından bestelenen bir opera yapımını gerçekleştirdiği Teatro Sant' Angelo ile bağlantı kurdu.

Onun tiyatro ile ilgili aktiviteleri ise, 1716 yılının sonu itibarıyla Onun için doruk noktası idi. Kasım ayında *Ospedale della Pietà*'ya ilk büyük orotaryosu '*Juditha Triumphans Devicta Holofernis Barbaric*'i icra ettirdi. Bu çalışma Hristiyanların Türklere karşı Ağustos 1716 da kazandıkları zaferi tasvir eden kinayeli bir çalışma idi. 1717 sonunda *Landgrave Philips van Hessen Darmstadt*'ın maiyetinde kilise koro şefliği görevini üstlenmek için iki yıllığına Mantua'ya taşındı. Oradaki görevi opera ve kantat belki de konser müzikleri üretmekti. Operası *Armida* daha önceden Mantua'da icra edilmişti. 1719 yılında da bunu *Teuzzone and Tito Manlio* takip etti. Ayrıca 1720 yılında *La Conduce Osiano Li Veri Amici* icra edildi.

Vivaldi 1720 yılında Teatro Sant' Angelo'da kendisinin yazdığı yeni operalar sahnelediği Venedik'e geri döndü. Birkaç yıl sonra Roma'ya taşındı. Palazzo Riario'da bir ev tuttu. Orada Corelli ve Scarlatti gibi bestecilerin de katıldığı müzikal aktiviteler organize etti. Francesco Geminiani (1687-1762) ve Handel gibi diğer besteciler de aynı dönemde Roma'da çalıştılar. Vivaldi de onlar gibi şehrin kültürel ortamından en iyi şekilde istifade etti.

Diğer şehirlerde ve Roma'da kalmasına rağmen, daha çok kendisini konserin ustası olarak tayin eden *Ospedale della Pietà*'de çalıştı. Kendisinden konser başına 2

gümüş para aldığı Venedik'e ayda sadece iki konçerto göndermesi istendi. Onun bizzat bulunması artık gerekmiyordu.

1725 ve 1728 yılları arasında Venedik ve Floransa' da 8 civarında opera başyapıtı gerçekleştirdi. Biri Floransa diğer ikisi Venedik olmak üzere 3 aydan az bir zamanda 3 opera besteledi. Sonuncusu şehrin tiyatrosu adına büyük destek verdi ve buradan oldukça hatırı sayılır bir para kazandı. Vivaldi bu yıllar esnasında konçerto alanında son derece aktif kaldı. 1725 yılında, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* Amsterdam'da ortaya çıktı. Bu 12 operanın yedisi tasvirsel. *The Four Seasons*, *Storm at Sea*, *Pleasure* ve *The Hunt* gibi. Vivaldi tasvirsel müzik geleneğini, tipik bir İtalyan müzik stiline dönüştürdü. Bu konçertolar özellikle Fransa'da son derece başarılı oldu. 18. yüzyılın ikinci yarısında bile, *Spring* konçertosunun mükemmel adaptasyonları ortaya çıktı. *Spring*, birçok umulmadık anda icra edilmesinin istendiği, kral XV. Louis'nin değişmez favorisi olan eserdir.

1730 yılında Vivaldi, babası ve Anna Giraud (yardımcısı) ile birlikte Prag'a bir yolculuk yaptı. Bu müzik aşığı şehirde Vivaldi, 1724 ve 1734 yılları arasında altmışa yakın operasını sahneye koyan *Count Franz Anton von Sporck* tiyatrosu ile tanıştı. 1730-1731 sezonunda, önceki sezon onun operası olan ve bestecinin oyunun bir parçası olarak kullandığı Farnace kapandıktan sonra Vivaldi'nin iki yeni operasının galası orada yapıldı.

1731 yılı sonunda, Vivaldi tekrar Venedik'e döndü fakat hemen 1732 yılının başında Mantua ve Verona'ya hareket etti. Mantua ve ardından da Verona'da yeni *Teatro Filarmonico*, *Lafida Ninfa*'nın açılışı dolayısıyla, Vivaldi'nin *Semimide* operası icra edildi.

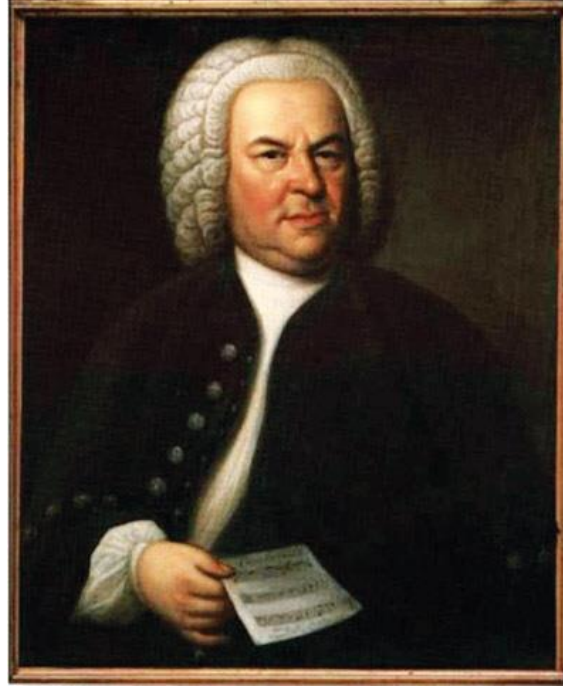
Prag'da kaldıktan sonra Vivaldi asıl operalarına yoğunlaştı. Artık enstrümantal müzik eserleri yayınlamadı. Bununla beraber Vivaldi, 1735 yılından sonra ona sabit 100 ducata ödeyen yıllık Ospedale della Pietà'ya enstrümantal müzik yazmaya devam etti.

1773 yılında Vivaldi Amsterdam'da Schouwburg Theater'ın 100. yıldönümünde festival açılış konserini yönetti. Çok ciddi ekonomik sıkıntılar

yaşadığı Venedik'e döndükten sonra Viyana'ya taşınmak için Ospedala'dan istifa etti. Viyana'da kalışı kısa ömürlü oldu ve 28 Temmuz 1741 yılında aşırı ateşten, hayata veda etti.

## 2.5. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Resim 2.5: Johann Sebastian Bach



Kaynak:[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach) , Erişim Tarihi: 05.06.2015

Johann Sebastian Bach, soylarının iki yüz yıl kadar sürdüğü bilinen, 16. Ve 17. yüzyıllar boyunca hep müzisyen yetiştiren Bach ailesinin en küçük çocuğudur. 21 Mart 1685 yılında Almanya'nın Eisannach ilçesinde doğmuştur. 9 kardeşin içinde ve ailenin diğer üyeleriyle karşılaştırılmayacak kadar büyük bir sanatçı ve müzik adamı olmuştur. J.S.Bach'ın ilk öğretmeni, saray kemancısı ve müzik öğretmeni olan babası idi. 10 yaşındayken yetim kalmış, bakımını ağabeyi Christoph Bach üstlenmiştir. Christoph Bach, mükemmel bir öğretmendir. Kendi çocuklarının hepsi müzik alanında yüksek pozisyonlara erişmişlerdi. J.S.Bach, abisinin büyük ilgisi ve eğitimi altında org ve klavsen çalışmaktan çok mutluydu. J.S.Bach, Ona verilen parçalara kolaylıkla hakim oluyordu. C.Bach, kardeşini diğer Alman bestecilerinin eserlerini kopya etmek konusunda da çalıştırıyordu fakat bir gece yasak olan bir müzikali, altı

ay gibi bir sürede ay ışığında çalışarak kopya ettiğini yakalayınca, bu değerli kopyalara el koydu.

J.S.Bach 18 yaşına geldiğinde, dikkate değer şekilde müzikal tecrübesi olmuştur. Kendine orgcu olabilecek bir pozisyon bulabilmek amacıyla 1702'de Lüneburg'dan ayrılarak güneye dönmeye karar verir. Thuringia'da yeni bir kilise olan Arnstadt'ın içindeki yapım aşamasında olan org ile yakından ilgiliydi. Burada istediği işe sahip olmak ile ilgili iyi bir fırsat olabileceğini düşünüyordu. Bach buradaki orgun tamamlanmasını beklerken, Dük Johann Ernst'ün küçük oda müziği orkestrasına kemancı olarak kabul edildi. Dük, Weimar Dük'ünün küçük kardeşiydi. Lüneburg'da kaldığı dönemden kilise koro müziği, keman, org ve Fransız stilinde bestecilik ve icracı olarak zaten tecrübesi vardı. Burada da İtalyan enstrümantal müziği ile ilgilenmeye başladı.

1703 yılında orgun yapının tamamlanmasıyla, Bach, *Arnstadt Town Council* tarafından enstrümanı denemek üzere davet edildi. Bach, parlak icrası ile Arnstadt insanlarını çok büyüledi ve kendisine hemen en iyi koşullarda çalışmak üzere orgcu olarak işe başlama teklifi sunuldu.

Bach, 1705 yılında, muhteşem orgcu Dietrich Buxtehude'u dinlemek üzere Lübeck'e gitti. Dietrich Buxtehude'u dinlemek için her fırsatı değerlendiriyor ve Buxtehude'un kilise kantatlarının çalındığı *Marienkirche*'deki meşhur konser gecelerine gidiyordu. Bu konserlerden ve büyük usta ile yaptığı sanat üzerine tartışmalardan çok etkilenen Bach, Lübeck'te düşündüğünden üç ay daha fazla kaldı. Arnstadt'a dönüş yolculuğu sırasında Reincken'ini de ziyaret eden Bach, müziğine ekleyebileceği birçok yeni fikre sahip olmuştu. Kilise (The Congregation), Bach'ın bu yeni fikirlerinden dolayı çok şaşkındı. Sürpriz çeşitlemeler (varyasyonlar) ve melodiyi yok eden uygunsuz süslemeler, koronun söylemesi sırasında ciddi bir karışıklığa neden oluyordu. Bu nedenle kilise, bu garip duyulduğunu düşündüğü müziği kınadı fakat harika çalan, genç ve tez canlı bu orgcuya karşı hoşgörülü davrandı. Bach da, kendini bu dar görüşlü ve muhafazakar bir grup insana karşı savunmaya geçmedi fakat daha sonra çıkan çatışmalar sonucunda, Bach kontratındaki bir madde gereğince, kilise ekonomisine katkıda bulunmak ricasıyla

kabul ettiği bu disiplinsiz çocuklar korusu ile çalışmayı ret etti. Bunun üzerine kilisenin suçlamaları ve şikayetleri ile karşı karşıya kalmıştı. Umut ve heyecan dolu Arnstadt başlangıcı bu şekilde son bulmuş oluyordu. Şüphesiz ki Bach, en iyi olanın yeni yerler aramak olduğunu düşünüyordu.

1706 yılının sonlarına doğru, Mühlhausen kentindeki orgcunun öldüğünü öğrenen Bach, bu iş pozisyonu için başvurmuştu. Daha sonra 1707 yılında, St. Blasius Church kilisesinde başka açılan bir seçmede çok başarılı olarak, yine çok iyi çalışma koşullarında kabul edildi.

Bach, Mühlhausen'e geldiğinde, bu küçük şehir yangından harap olmuş bir durumdaydı ve uygun bir konut bulmak oldukça zordu. Bu nedenle yüksek kira ödemek zorunda kalmıştı. Bundan kısa bir süre sonra kuzeni Maria Barbara Arnstadt'tan yanına alarak Onunla 17 Ekim 1707'de, minik bir köy olan Dornheim'daki küçük bir kilisede evlendi. Maria Barbara'da Bach ailesinin müzisyen olan bir kolundan geliyordu. Babası, Gehren'de orgcu idi.

Bach'ın şimdiye kadar, Almanya'nın kilise müziği için yüksek fikirleri vardı. İşe, kendi eserlerinden bazılarının da bulunduğu, Almanya'nın mevcut olan en iyi müziklerinden geniş bir koleksiyon yapmakla başladı ve koroyu eğitime çalışmaları organize edip, bu müziklerin çalınması için yeni bir orkestra kurdu.

Bu çabaların ilk sonucu, 1708 Şubat ayındaki belediye meclisi açılışı kutlamasına şimdiye kadar görülmemiş bir görkem kazandıran, Bach'ın '*Gott ist mein König*' kantatı olmuştur. "*İlk kez Meryen Ana Kilisesinde seslendirilen ve çok beğenilen bu eseri sayesinde Bach, bir anda kentte adından en çok söz edilen müzikçi konumuna gelmişti.*"<sup>25</sup> Bu başarı, Bach'ın St. Blasiuskirche kilisesindeki orgun yenileme teklifi için sunacağı uzun ve detaylı raporda, kendisine güven vermiştir. Kilise Bach'ın yapım ve yenileme teklifini kabul etmiş, Bach'a bu işi denetleme görevi vermiştir. Bunun nedeni sadece Bach'ın parlak bir orgcu olması değil, org yapımı konusunda uzman olmasıydı. Mühlhausen'deki müzik geleceğinden umutlu

---

<sup>25</sup> Aydın Büke, **Bach – Yaşamı ve Eserleri**, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 55

olmayan Bach, yine kendisi için daha uygun ve umut verici bir yerler aramaya başlamıştı.

Org yapımı tamamlanmadan önce, Lutherçiler ve Ortodokslar arasında dini bir tartışma çıktı. Bu kişiler müziği sevenler ve Pietist'ler (17. yüzyılda aşırı dinci olan kimseler) olarak ayrılıyordu. Pietistler sıkı püritendi (Püriten: 16. Ve 17. yüzyıllarda 1.Elizabeth'in İngiliz kilisesinde başlattığı reformist harekete karşı çıkan, kendini 'safılığı' aramak olarak tanımlayan bir Protestan doktrin ve ibadet şeklidir<sup>26</sup>) ve Bach'ın üstündeki kişi Pietist olduğu için bu durum onu çok endişelendiriyordu.

Eski ilişkileri bu noktada işe yaramış, Weimar Dük'ü, Bach'a onun oda müziği orkestrasındaki müzisyenler arasında yer almasını teklif etmişti. Bunun üzerine Bach Mühlhausen'deki yetkililere istifa dilekçesini gönderdi. Bu yapmasının nedeni sadece geçinme zorluğu değil aynı zamanda kilise için yapmayı hedeflediği müziği gerçekleştiremeyecek olduğunun farkına varmasıydı. Durum oldukça dostane bir şekilde sonuçlandı ve Bach'ın org denetleme işine devam etmesi şartıyla gitmesine izin verildi. Bach bu anlaşmayı kabul etti ve 1709 yılında Mühlhausen'e orgun ilk açılış performansını yapmak üzere tekrar geldi.

Weimar küçük bir kasabaydı. Bach yine de, çok kültürlü insanlarla tanışmıştı burada. İşvereni Wiemar Dük'ü de zamanının en seçkin ve kültürlü insanlarından biriydi.

Bach'ın hem oda orkestrasında yer alması hem de sarayın orgcusu olması ona gelişmesi açısından birçok fırsat sağlıyordu. Saray orkestrası yaklaşık 22 kişiden oluşuyordu. Bir yaylı enstrümanlar grubu, bir fagot, 6 – 7 trompet ve 1 timpanist. Bach'ın bu orkestrada başlıca görevi keman çalmaktı fakat ayrıca klavsen çalıyor ve nadiren de olsa müziklerin bazılarını yazıp düzenliyordu. Bunu dışında 18. Yüzyıl saray geleneği olarak, müzisyenler ayrıca evlerine ve ailelerine vakit ayırıyorlardı.

1714 yılında Bach orkestranın başına geçti ve böylelikle görevinde ikinci adam pozisyonuna yükseldi. Saraydaki org yeniydi ve Arnstadt'daki kadar büyük

---

<sup>26</sup>[www.tr.m.wikipedia.org/wiki/Püriten,Erişim](http://www.tr.m.wikipedia.org/wiki/Püriten,Erişim) Tarihi :29.06.2015

değildi. Birkaç yıl sonra, Bach orgun yetersiz olduğunu ve yenilenmesi gerektiğini beyan etti. Büyük bir harcama ile gerçekten de tamir edildi. Sarayın, Bach'ın yeteneklerine ve bir orgcu ve org yapımcısı olarak fikirlerine saygısı vardı. İlerleyen zamanlarda, Bach org için birçok eser yazdı ve kısa sürede ülke çapında en iyi Alman orgcu olarak tanındı. Uzak yerlerden birçok org öğrencisi gelmeye başladı ve Bach'tan çeşitli şehirlerdeki orgları denemesi veya hizmete sokması istendi. Testler oldukça kritik ve eleştireldi. Bach, 'orgun iyi bir akciğere sahip olup olmadığını bilmem gerekir' esprisini yaptıktan sonra, mümkün olan en yüksek volümde enstrümanı deneyerek kontrollerini yaptı.

'Bach, Avrupa'nın en iyisi olduğu söylenen Fransız orgcu Louis Marchant ile yarışma yapmak üzere Dresden'e davet edilmişti fakat yarışma günü geldiğinde, Marchant orada yoktu. Gizlice yarışmadan çekilme kararı alarak Fransa'ya geri döner. Bach öylesine etkileyici bir performans sergilemiştir ki, seyircilerden ya da karar verecek kişilerden önce adeta kendini çağının en iyi orgcusu ilan etmiştir.'<sup>27</sup>

Bach, Weimar'da aralarında ünlü filolog ve akademisyen olan Johann Matthius Gesner'in de bulunduğu birkaç iyi arkadaş edinmişti. Gesner, Bach'ın bestecilik dehasına olan hayranlığını çok güzel sözlerle ifade ediyordu. Bach, ayrıca Dük'ün eski eşi Rote Scloß'u ve müzik aşığı iki oğlunu da sıklıkla ziyaret ediyordu. Burada, Avrupa'da sonradan moda olacak olan İtalyan müziği çok ilgi görüyordu. Bu müziğin baş temsilcilerinden biri, Venedik'li Vivaldi idi. Bach ve onun kuzeni Johann Georg Walther, bazı İtalyan klavye konçertolarını deşifre ederler.

'1717 yılında, Capellmeister (orkestradan sorumlu kişi) ölünce, Bach uzun bir süredir Capellmeister'in görevini yaptığı için, kendinden çok güvenli bir şekilde bu göreve getirilmeyi bekliyordu fakat bu görev kendisine verilmedi. Bach bu sebepten çok hayal kırıklığına uğramıştır. Bu hayal kırıklığı ve öfkesine dışa vurmasından ötürü Weimar Dük'ü tarafından hapse atıldı. Bir ay sonra, Bach hapisten çıkabilmek için kibarca ricada bulundu ve bunun üzerine hapisten çıkarıldı. Bach, bu zorunlu

---

<sup>27</sup>[www.barquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.barquemusic.org/bqxjsbach.html) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 09.07.2015

dinlenme sırasında her zaman yaptığı gibi zamanını verimli kullandı ve tüm yıl için prelüdüler yazdı. Daha sonra bu prelüdüler *Orgelbüchlein* olarak yayınlandı.<sup>28</sup>

Dük Ernst August'un yardımı ile, Bach Anhalt-Cöthen sarayında kendini tanıttı ve kendisine Capellmeister görevi teklif edildi. Bach bir müzisyenin gelebileceği en yüksek rütbe olan bu göreve başlamak için Anhalt-Cöthen'deki küçük saraya geldi. Bach'ın patronu, hemen hemen 25 yaşlarında olan genç prens Leopold idi. Leopold bir Kalvinist'in oğluydu. Cöthen'de kilise müziği yoktu ve fakat genç prens inancı ve yaşam tarzı müzikteki son akımlardan ve modadan haberdar olmasını sağlıyordu. Üç yılını Avrupa'yı gezerek geçirmişti. İlk olarak Hollanda ve İngiltere, Almanya'dan İtalya'ya daha sonra da Viyana üzerinden dönüş yolculuğunu gerçekleştirmişti. Bu nedenle Avrupa'daki müzik türlerine oldukça aşinaydı.

Leopold, ülkenin her yerinden gelen, tamamı yüksek müzik kalitelerine göre seçilmiş 18 orkestra müzisyeni için bir orkestra kurmak amacıyla bütçeyi genişletti. O dönemde çoğu prensin aksine, Leopold, iyi derecede klavsen, keman ve viola da gamba çalışıyordu. Üstelik o günün saray görgü kurallarının tersine, özgürce ve samimi bir şekilde çalışıyordu. Saray müzisyenlerine tamamen kendisiyle eş değerdeymişler gibi davranıyordu. Genç prens Leopold ile Bach kısa zamanda çok iyi arkadaş oldular. Leopold, Bach'ın fikirlerine çok değer veriyor ve sık sık çeşitli meselelerle ilgili Onun fikirlerine danışıyordu. Bach için Cöthen'deki hayat, samimi, kolay, yolunda giden bir hayattı. Günleri tamamen müziğe adanmış bir şekilde geçiyordu. Bu dönemde Bach, birçok oda müziği eserleri, keman konçertoları, sonatlar, ve klavye için birçok müzik yazdı.

Bach ve bazı saray müzisyenleri, Prens yolculuğuna eşlik etmek üzere Cöthen'den ayrılırlar. İki kez Carlsbad'ı ziyaret ederler fakat Bach döndüğünde ciddi bir şok ile karşılaşır. Üç ay önce sağlığı çok iyi olan karısı Maria Barbara, onun yokluğunda vefat etmiş ve toprağa verilmiş ve arkasında da dört çocuk bırakmıştır.

---

<sup>28</sup> [www.baroquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.baroquemusic.org/bqxjsbach.html) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 09.07.2015

İki ay sonra Bach, Hamburg'a ziyarette bulunur ve Jakobskirche'deki yeni boşalmış orgculuk işi ile ilgilendiğini ifade eder. Bu kilisede meşhur *Arp Schnitger* (Alman org yapımcısı) orgu vardı fakat Bach, sınavdan önce Hamburg'dan ayrılarak Cöthen'e geri dönmüştür. Bunun nedeni, muhtemelen koşulların kendisi için uygun olmayıştıydı.

Bach Cöthen'deki işine devam etti. Ondan prensin doğum günü ve yeni yıl için kantatlar bestelemesi ve çalması istenir. Bu eseri seslendirmek üzere saray şarkıcılarından olan kişiler vardı. Bunlardan biri Bach'ın güzel sesinden etkilendiği, Weißenfels'de saray trompetçisi olan J.C.Wilcke'nın kızı olan Anna Magdalena idi. 1721 yılının Aralık ayında Anna Magdalena ve J.S.Bach evlendiler. Evlendikleri sırada Anna Magdalena 20, J.S.Bach 36 yaşındaydı.

Anna Magdalena, çocuklar ile çok alakadar, iyi bir ev hanımıydı. Bach'ın çalışmalarıyla yakından ilgiliydi. Çoğu zaman el yazmalarını kopyalama konusunda Bach'a yardım ediyordu. 28 yıllık bu mutlu evlilikte 13 çocuk dünyaya gelir fakat birkaçı hayatta kalabilir.

Bach'ın evliliğinden bir hafta sonra, Prens de evlenir fakat bu evlilik Bach açısından talihsiz bir olay olur çünkü bu yeni Prenses, Leopold'ün müzikal aktivitelerini hiç desteklemiyor bu konuda sürekli baskı yapıyordu. Bundan ayrı olarak da Bach, büyüyen çocuklarının iyi bir eğitim almasını istiyordu fakat Cöthen'de, büyük şehirlerde olan kültürlü bir ortam ve imkanlar yoktu. Tüm bu nedenlerden dolayı Bach, bir kez daha kendine yeni bir yer aramaya başlar. Belki de tüm bu şartlar Bach'ın, bugün '*Brandenburg Concertos*' olarak bildiğimiz eserleri yaratmasını sağlar. 24 Mart 1721'de, bu ithaf içeren eseri yazdığında Bach, çoktan Brandenburg komutanı ile tanışmıştır.

1722'de Leipzig'deki Thomas okulunun kantoru (kilisenin müzik yönetmeni) olan Johann Kuhnau'nun ölümünün ardından açılan kantorluk sınavı, Bach için yeni bir fırsattı. Kilise başvuran kişiler arasından bu görev için George Telemann'ı seçer fakat Hamburg yetkilileri Telemann'a izin vermeyince, bu görev için Bach ve Kuhnau'nun öğrencisi olan Christoph Graupner (1683-1760) düşünülür. Graupner bu

sınavda başarısız olunca, kilise, çözüm olarak Bach'ın bu göreve atanmasına karar verir. Bunun üzerine Bach, Cöthen'e görevden alınması için talepte bulunur. Prens, Bach'ın gidişinden üzüntü duysa da Ona engel olmak istemez ve gitmesine çabucak razı olur. Böylece Bach, ailesini ve tüm eşyalarını alarak hayatının geri kalanını geçireceği Leipzig'e doğru yola çıkar.

'Bach, 22 Mayıs 1723 yılında Leipzig'e taşındığında, bu şehirde ömrünün geri kalan 27 yılı için kantor, koro ve müzik yönetmeni olarak çalışacaktı. Önceki ziyaretlerinden dolayı şehri biliyordu. Ziyaretlerinden biri, 1717 yılının Aralık ayında University kilisesindeki, Johann Scheibe tarafından yapımı henüz tamamlanmış, yeni ve büyük Leipzig orgunu test etmek için gelmesiydi. Bach'ın şehre gelmesi Leipzig konseyi tarafından çok hoş karşılanmamış olmasına rağmen, sosyal çevrede ve müzik dünyasında çok büyük bir olay olur. Gazeteler bile bu olayı çok detaylı bir şekilde yansıtmıştır. Gazetelerin yazdığına göre kantorun okul binası içinde oturacağı apartman yenilenmiştir. Aslında bina 1553 yılından kalmaydı. Yaşam koşulları oldukça sağlıklı idi. Aileler, öğrenciler arasındaki yaygın hastalık nedeniyle çocuklarını okula göndermek istemiyorlardı. Okulda 120 öğrenci olması gerekirken sadece 54 öğrenci vardı.'<sup>29</sup>

Burada kantorun görevi, Leipzig'deki dört başlıca kilisenin müziklerini organize etmek ve Thomas okulundan bu kiliseler için gelen öğrenci korosunu şekle sokmaktı. Bach ayrıca, okullardaki, kilise orkestrası için verimli olabilecek enstrüman çalan yetenekli öğrencileri belirlemekle ve onlara Latince öğretmekle de yükümlüydü. Bach, 17'si yetenekli, 20'si tam olarak yetenekli olmayan, 17'si de yeteneksiz olmak üzere 54 çocuk seçmişti. En iyi şarkıcılar, bir hafta Thomas kilisesinde, diğer hafta Nikolai kilisesinde Pazar günü için kantatları söylemek üzere seçilmişti. Daha az yeteneklilerden oluşan ikinci koro, kiliselerdeki kantat harici müzikleri seslendiriyordu. Üçüncü korodan oluşan daha da az yetenekli olanlar Petri kilisesinde, dördüncü koro da Neue kilisesindeydi. Kantatlar için oluşturulan orkestra

---

<sup>29</sup>[www.barquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.barquemusic.org/bqxjsbach.html) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 09.07.2015

20 kişiden oluşuyordu. Şehirde bir asır belki daha fazla süredir 4 üflemeli, 4 yaylı enstrümandan oluşan yerel bir orkestra bulunuyordu.

Müzik yapmak için en iyi dönemdi. Zimmerman'ın kahve evindeki düzenli yapılan konserler ve diğer müzik mekanları şehirde, kilisede çalmak için davet edilen birçok müzisyen olduğunu gösteriyordu. Böylece Bach, profesyonel bir orkestranın varlığına güvenebilirdi. Yazmış olduğu birçok aryadaki obua gereksinimi, şehrin iyi bir obuacısı olduğunun kanıtıydı. Keman ve viyolayı Bach kendisi çalıyordu. Muhtemelen oda orgu ya da klavsen vardı. Bach'ın yazmış olduğu kantatların zenginliği ve karmaşıklığına bakıldığında, onun yüksek kalitede çalabilecek müzisyenlere ve müzisyenliğe ulaşmakta zorlanmadığını gösterir. Ayrıca oğulları ve öğrencileri de bu performanslara katılıyordu. Şüphesiz ki bu yeni ve ünlü müzisyen olan J.S.Bach'ın yönetiminde çalmaktan onur duyuyorlardı.

Leipzig'de, Bach'ın Köthen sarayında olduğu gibi istediği zaman ve istediği şekilde müzik yapması gibi bir kolaylık yoktu. O, kilise ve okul hayatını çok sıkı bir şekilde organize tutmalıydı. Pazartesi günü saat 9.00 – 12.00 arası şan dersleri veriyordu. Salı, Çarşamba ve Perşembe günleri boştu. Cuma sabahları ders veriyordu. Pazar günü için yapılacak provaları, Cumartesi öğleden sonra gerçekleştiriyordu. Pazar günleri çalışma sabah 7.00'de motet, ilahi ve org çalışmaları yapılıyordu. Kantat, genellikle 20 dakika sürüyordu. Öncesinde uzun bir vaaz oluyordu. Eğer kantat iki kısımlı ise, vaazın öncesinde ve sonrasında yer alıyordu. Bunlardan ayrı olarak Bach, cenazeler ve diğer çeşitli gereksinimler için müzik bestelemek zorundaydı.

“Bach'ın görevine resmi olarak başlaması, 1723 Kantat Yılı'yla aynı zamana denk geliyordu. 30 Mayıs 1723'te Thomas Kilisesi'ndeki ayinde yeni kanturun ilk kantatı seslendirilmiş ve o günlerde yayımlanan bir habere göre oldukça beğeni kazanmıştı (BWV 75). Bach kilise yöneticilerinin kendinden istedikleri, ayinlerdeki müziği en iyi ve kaliteli hale getirme görevini büyük bir ciddiyetle ele almıştı. İnanılmaz bir hızla her ayın için yeni bir eser hazırlıyor ve bunların olabildiğince kusursuz seslendirilmesine gayret ediyordu. Böylece Leipzig, yepyeni bir kantat repertuarına sahip olmaya başlamıştı.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Buke, a.g.e., s. 116

Bach'ın dört kilise ile eski hastanelerin birinde ve bir ıslahevinde idare ettiği hafta içi ayinleri de vardı. Bu ayinler basit olmasına ve sadece birkaç ilahi gerektirmesine rağmen, koro şefi'nin yaklaşık dokuz şarkıcıdan oluşan grubu bir nöbet sistemiyle çalışmak için düzenlemesi gerekiyordu. Bundan başka, cenazeler ve çeşitli başka durumlar için de katılımı ve müzik bestelemesi gerekiyordu. Bach aynı zamanda Üniversite kilisesi Paulinerkirche'deki dini törenlere de çok ilgi gösteriyordu. Ancak 1725 Noel'ine kadar on bir ayin yönettikten sonra Leipzig Koro Şefi'nin resmi olarak artık Üniversite kilisesinin müzik direktörü olmadığını, bu pozisyonun Nikolai kilisesinin orta derecede yetenekli orgcusuna verildiğini keşfetti. Bu konu üzerine Bach ve yetkililer arasında uzun bir tartışma doğdu ve ancak daha sonra bir uzlaşma sağlandı.

Her şeye rağmen Bach, bu erken yıllar boyunca uzun süreden beri amaçladığı, her Pazar için eksiksiz bir kantat seti sağlama hedefini izleyerek görevlerini gerektiği gibi yerine getirdi. Kendisine koyduğu bu görev ilk beş yılı süresince tamamlanmıştı, sonrasında daha seyrek olarak kantat üretti.

'Günümüzde Bach'ın kantatlarının keyfine varan dinleyicilere bu aryaların bazıları bu kadar büyük bir ustadan beklenebileceğinden daha az yaratıcı gelebilir. Durumun gerçekten de böyle olduğu Bach'ın zamanının eğitim gelenekleri anımsanarak açıklanabilir. 'Yaparak öğrenme' denilen yöntem o dönem çok önemliydi. Ustaların eserlerini kopyalayarak veya düzenleyerek aktararak, temsiller için partiyonları kopyalayarak, continuo (sürekli bas) partiyonlarını geliştirerek ve temsil için daha basit reçitatifler ve aryalar besteleyerek. Bach'ın bu görevleri yerine getirirken bu işlerde sorumlu kişinin kendisi olduğu doğrudu fakat kendisi olmadan da bu görevleri gerçekleştirebiliyordu. Örneğin Bach'ın pozisyonu Latince eğitimi vermesini gerektiriyordu, bunu yetki devri ile yerine getiriyordu. Yetki devri yükümlülükleri yerine getirmenin kabul edilen bir yoluydu, aynı zamanda da daha yetenekli öğrencileri eğitmenin bir yolu olarak görülüyordu. Bach gerçekten de bazı reçitatif ve aryaların bestelenmesini öğrencilerine devrettiği halde haftanın ruhani temasını yansıtan bir açılış korusu besteleyerek her zaman tonu belirlerdi. Daha önemli durumlarda kantatın tümünü kendisi bestelerdi. Dinleyici genellikle belirli bir

arya veya reçitatifin, Bach'ın kişisel eseri olduğunu Bach'ın imzasını taşımasından anlayabilirdi. Basit sürekli bas yerine, orkestra partilerini yaylılar için eşlik şeklinde yazmak gibi.<sup>31</sup>

Leipzig Kilise Ayini son derece planlı idi. Her şeyden önce güne uygun İncil Metnini temel alıyordu, diğer her şey bunu izliyordu. Normalde ayine İncil Metni yanında, İncil Metnini temel alan bir veya iki koral dahil ediliyordu. Orgcunun melodiyile giriş yaparak ayin öncesinde ve ayin sırasında tamamen günün koral melodisini ön plana çıkarması bekleniyordu. Koralları aynı zamanda tabii ki koro ve çoğunluğu okuma yazma bilmemesine rağmen sözleri ezberleyen kilise cemaati tarafından da baştan sona söyleniyordu. İncil metni okunuyor, sonrasında İncil metninin açıklanacağı, ondan dersler çıkarılacağı ve günlük hayat ile günlük davranışlara uygulanacağı vaazın temelini oluşturuyordu. Kantat ayinin merkezi bir bölümünü teşkil ediyor ve İncil metni ile günün koralini içeriyordu. Bach İncil'i çok iyi bilen son derece dindar bir insandı. Kendi İncil'inin kenarlarına dikkatle notlar alınmıştı. Kantatları vaazın kendisi kadar bir ders niteliğindedi.

Bach'ın Açılış Koroları en güzel ve ilgi çekici bestelerinden bazılarında örnektir. Burada tüm sanatını cemaatine ilham verecek müziği yaratmak için kullanır; müziği ve atmosferini, açılış korusu metniyle beraber dinlendiğinde açıkça görülüp duyulabileceği gibi İncil metnini yansıtmak için seçer. Bu Bach için tüm sanatların arzulanacağı en yüksek amacı temsil eden müziği: Tanrı'nın İhtişamı. Gerçekten de kantatları genellikle Soli Deo Gloria – Sadece Tanrı'nın İhtişamı anlamına gelen S.D.G şeklinde yazılmıştır.

Bach'ın bir besteci, müzisyen, öğretmen, orgcu ve org yapımında uzman olarak yaygın biçimde saygı gördüğüne dair şüphe yoktur. Bach'ın ünü yayıldıkça ve Dresden Sarayı'nın, Polonya Kralı'nın, saray bestecisi resmi ünvanını aldığı bu saygı giderek artmıştır. Bu pozisyonun rahatlığı Bach'ın görevinin ilk altı veya yedi yılı boyunca yeterinden fazla bir kantat repertuarı (toplamda yaklaşık 300

---

<sup>31</sup>[www.barquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.barquemusic.org/bqxjsbach.html) (çev. Ceren Dik), Erişim tarihi: 03.04.2015

civarında) oluşturmuş olmasıyla birleşince, O'na müzik etkinliklerinin kapsamını genişletme olanağı vermiştir.

Bach şimdi müzikle ilgili atamalarda sınav yapmak, org yapımında tavsiye vermek, 1729-1736 arasında onursal *capellmeister* (kilise yöneticisi) olduğu Cöthen ve Weißenfels'deki gibi özel kuruluşlara zaman zaman destek vermek gibi Leipzig dışındaki etkinliklere daha fazla zaman ayırmaya başlamıştı. Bach, sadece bir orgcu ve doğaçlamacı olarak değil org yapımında da bir uzman olarak üne kavuşmuştur. Sonuç olarak sık sık yeni org özellikleri hakkında tavsiye vermek ve dönemin geleceğine uygun olarak yeni tamamlanmış çalgıları kapsamlı ve detaylı bir inceleme ve rapor ile test etmek için çağrılır.

Bach, Bach ailesinin kişisel bir dostu ve Carl Philipp Emmanuel'in de vaftiz babası olan çağdaşı ünlü Saksonyalı org yapımcısı Gottfried Silbermann ile yakın bir iş ilişkisi geliştirdi. 1733 yılında Bach si minör ayininden Kyrie ve Gloria'nın örneklerini de ekleyerek Dresden'de resmi bir ünvan için başvuruda bulundu; başarısız olmasına karşın Bach bu sefer Dresden'de Kont von Keyserlink'in desteğini alarak tekrar denedi. Bundan sonra *Dresden Hofcompositeur* (Dresden saray bestecisi) ünvanını aldı. Teşekkür olarak Bach, (İkinci Dünya Savaşı'nda trajik bir biçimde yok edilen ve şimdi yeniden yapılmakta olan) Frauenkirche'deki yeni Silbermann orgunda iki saatlik bir resital verdi.

Konsey, öğretmenlik görevlerini kapasitesinden fazla çalışmakta olan düşük mevkideki çalışma arkadaşı Petzold'a bıraktığı, korolarında gereğince disiplin sağlamadığı ve Leipzig'den sıklıkla uzaklaştığı izinsiz gezileri için Bach'ı 1730 Ağustosunda kınamıştı. Bach'ın haklılığını kanıtlamaya çalışmaması Konsey'i daha fazla sınırlendirdi ve böylece gelirini azaltma girişiminde bulundular. Bu Bach'ı Danzig'deki okul arkadaşı Erdmann'a yazmaya ve ondan kendisine Leipzig'de sürekli olarak maruz kaldığı sıkıntı, kıskançlık ve zulümden kaçabileceği uygun bir iş bulmasını istemeye itti. Eğer arkadaşı Gesner onun adına araya girmeseydi şehir Bach'ı kaybetmiş olacaktı. Gesner önceki okul müdürünün 1729'daki ölümünün ardından *Thomasschule* okul müdürü görevini devralmıştı ve nüfuzunu Bach ile yetkililer arasındaki durumu yatıştırmak ve ona daha iyi çalışma koşulları sağlamak

için kullandı. 1730'lar Leipzig'de yeni inşaat ve kentsel iyileştirmeler için harika bir dönemdir ve 1730 Mayıs ile 1732 Haziran arasında Thomasschule binalarına iki üst kat eklenmesi ve bazı dış mekan yeniden biçimlendirmeleri dahil, değişiklikler ve iyileştirmeler yapılır. Bach'ın kendi odaları bu süreçte oldukça iyileşir. Bu dönem süresince koroların gücü çok azalır ve bu nedenle Bach bir dizi solo kantat hazırlar. Okul binaları 5 Haziran 1732'de atfedilen BWV Anhang 18 kantatıyla yeniden açılır. Açılış konuşmasında Gesner kurum içerisinde müzik ihtiyacını vurgular. Bu, Bach'a okulda daha parlak bir gelecek ümidi vermiştir. Bununla beraber maalesef ki Gesner Göttingen Üniversitesi'nde bir profesörlük görevini kabul etmek için 1733'te Leipzig'den ayrılır. Halefi Thomasschule kadrosunun kıdemli bir eski üyesi olan 29 yaşındaki Johann August Ernesti (1707-1781) olur. Ernesti'nin eğitim hakkında tümüyle yeni fikirleri vardır: Klasikler ve Teoloji güncelliğini yitirmişti ve din dışı hayatta yararlı olacak konulara daha fazla önem verilmeliydi. Bu, özellikle korolarını ve müzisyenlerini eğitmek için daha fazla zaman isteyen Bach ile tartışmalara neden olur. Okul ve kilise yetkilileri ile eski tartışmaların bu yeniden canlanması Bach'ın hevesini kayda değer şekilde kırmıştır.

Bach'ın zamanında, Leipzig şehrinin önceki yüzyılın başında değilse de en azından ortalarında başlamış, halihazırda oturmuş bir Collegia Musica adı verilen, çoğunlukla şehrin ünlü üniversitesinin öğrencilerinin yürüttüğü din dışı müzik organizasyonları geleneği vardı. Leipzig'in en ünlü müzisyenlerinin çoğu, öğrencilerin müzik etkinlikleri ile bağlantılıydı ve en yüksek kalitede müziğe katkıda bulunuyorlardı. Bu tür çeşitli gruplar gelip geçmişti. 1700'lerin başlarında göreceli olarak uzun bir varlık gösteren iki yeni grup, ileride zamanlarının en ünlü bestecileri arasında sayılacak iki genç adam tarafından kurulmuştu. Biri 1702 yılında Georg Philipp Telemann tarafından; diğeri altı yıl sonra Johann Friedrich Fasch (1688-1758) tarafından kurulmuştu. Fasch'ın grubu nihayetinde üniversitede müzik direktörü olan ve Bach'ın müzikte daimi bir rakibi olan Johann Gottlieb Görner'in yönetimi altına girer. 1729 ilkbaharında Schott, Gotha'daki yeni bir mevkkiye geçti ve Bach Collegium'ın yöneticiliğini devralır. Bach'ın Collegium Musicum hikayesi Gottfried Zimmermann adlı bir Leipzig kahvehane sahibi ile yakından bağlantılıdır. Konserler Zimmermann'ın mekanlarında, muhtemelen onun himayesinde

verilmektedir. Kış boyunca grup her Cuma gecesi 6'dan 8'e kadar Marktplatz'a yakın merkezi konumlu Catherine Strasse üzerinde bulunan Zimmermann'ın kahvehanesinde çalar. Daha sıcak aylarda müzik dış mekana, Çarşambaları 4'ten 6'ya kadar Zimmermann'ın kahve bahçesine taşınır. Gottfried Zimmermann'ın sadece bir restoran sahibi ve temsil düzenleyicisi olmadığı, aynı zamanda bir müziksever ve muhtemelen oldukça yetenekli bir müzisyendir. Mekanını sıklıkla Collegium ve diğer müzik misafirlerinin kullanımı için en son müzik aletleriyle yeniden donatmıştır. 1720'lerde en değerli varlıklarından biri kendi başına bir Leipzig atraksiyonu olan büyük boyutta ve geniş ses yelpazesindeki bir klavsen idi. 1733'de daha da güzel bir çalgı ile değiştirilmiştir. Alman klavsenleri İtalyan ve Fransız muadillerinden daha büyük ve dolu bir tona sahiptiler, böylece daha geniş bir ses yelpazesi sunuyorlardı. 'Yeni çalgının kesinlikle iki, muhtemelen üç klavyesi vardır ve ünlü Hamburg'lu yapımcı Hass tarafından 1740 tarihli üç klavyeli olarak yapılmıştır.'<sup>32</sup> İki tür konser veriliyordu: sıradan ve sıra dışı. Sıradan olanlar standart temsillerdi. Sıra dışı olanlar (kralın doğum günleri ve benzeri) özel kutlamalar içindi ve genellikle trompet ve davullarla görkem içerisinde özenli şenlik kantatları ile dikkat çekiyorlardı. Sıradan konserler muhtemelen klavye sololarından sonatlara, orkestra eserlerine kadar enstrümantal müzikten oluşuyordu. Şüphesiz Bach'ın pek çoğu önceki (örneğin keman) konçertolarından veya başka bestecilerin (örneğin Vivaldi) konçertolarından uyarlanan bir veya pek çok klavsen konseri burada icra edildi. Bach'ın *Coffee Cantata* adlı eserinin ilk temsili 1732 yılında burada yapılmıştı. Sıra dışı konserler ve zaman zaman seçkin misafir sanatçıların rol aldığı özel konserler (Sonder-konzerte) için giriş ücreti alınıyordu. Sıradan konserler muhtemelen ücretsizdir. Bu konserler kahvehanenin normal saatlerinin dışarısında düzenlenen ciddi etkinliklerdi, sadece her zamanki mutfağa çekicilik kazandırmak için değildir. Collegium'un icraları aslında bugün normal konser usulü olarak kabul edeceğimizden pek farklı değildi. Gerçekten de, 'konser' kelimesi özellikle Collegium ile bağlantılı olarak son yıllarında kullanılmaya başlanır.

---

<sup>32</sup>[www.barquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.barquemusic.org/bqxjsbach.html) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 09.07.2015

Kilisenin koro gerekliliklerinin artık Bach'ın titiz standartlarına teslim edilmesiyle, haftalık icraların zaman çizelgesi, yeni eserlerin bestelenmesi, prova edilmeleri, programların düzenlenmesi vb. ile Collegium Musicum'un, Bach'ın ileriki hayatının ana sanatsal etkinliği haline gelmiştir. Bach burada, Cöthen'deki mutlu ve verimli dönemden beri yaşamadığı bir müziksel özgürlük ve değer bilen bir dinleyici kitlesine sahiptir. 1729'dan Gottfried Zimmermann'ın 1741'deki ölümüne kadar ve muhtemelen bundan sonra pek çok yıl daha, direktör olarak kalmıştır. Bach'ın mutlaka katkıda bulunacağı bir üçüncü Collegium 1743 yılında Leipzig tüccarları tarafından kurulmuş ve '*Grosse Concert-Gesellschaft*' olarak adlandırılmıştır.

Hayatının son yıllarında Bach yavaş yavaş içe dönerek barok müzik biçiminin en derin ifadelerinden bazılarını üretir. Yakın zamanda yeniden inşa edilmiş Thomasschule'deki kendi oldukça iyileştirilmiş odalarında Bach, tüm Almanya'dan ve pek çok diğer ülkeden gelen ziyaretçi müzisyenleri ağırlar. Bach'ın yaratıcı enerjisi müzikal ifadenin en yüksek noktaları için saklanmış gibiydi. En son büyük eseri, kontrpuan ve fügdeki tüm yeteneğinin, mükemmelleştirdiği ve onun ötesine hiçbir bestecinin geçemediği yöntemlerin eksiksiz bir özetidir. Bu eser '*Die Kunst der Fuge*' (Füg Sanatı, BWV 1080) adlı eseri idi.

Bach hayatı boyunca zayıf ışık altında fazla çalışmıştı ve görüşü artık kendisine yetmemeye başlamıştı. Leipzig Konseyi 1749 Haziranı kadar erken bir tarihte bir halef aramaya başlamıştır. Arkadaşlarının tavsiyesi üzerine Bach kendisini Leipzig'den geçmekte olan (Handel'i de ameliyat eden) ünlü İngiliz göz uzmanı John Taylor'un ellerine teslim eder. Gözlerine 1750 Mart ve Nisanında iki katarakt ameliyatı yapılır ve bu ameliyatların güçten düşürücü etkisi sağlığını ciddi şekilde bozan bir enfeksiyon ile de artar.

Hayatının son aylarını karartılmış bir odada, öğrencisi ve damadı Altnikol'un yardımıyla büyük koral fantezilerini (BWV 651-668) gözden geçirerek besteler. Aynı zamanda B-A-C-H (Alman notalamasında B, si bemol; H ise si'ye tekabül eder) konusunu taşıyan bir füg üzerinde çalışır. Sıklıkla neden daha önce bu temadan yararlanmadığı sorulur, buna tematik olasılıklarına rağmen bunu yapmayı çok kibirli

bulduğu cevabını vermiştir. Buna uygun, belki de bilinçli olarak ölümünde bu eser tamamlanmamış olarak kalır. Sonra, 28 Temmuz 1750 sabahında uyandığında güçlü ışığa yeniden dayanabildiğini ve oldukça net gördüğünü fark eder.

Aynı gün bir felç geçirir, onu ağır bir ateş izler. Akşam, dokuza çeyrek kala, hayatının altmış beşinci yılında, hayata gözlerini yumar.

Bach, 31 Temmuz sabah erkenden şehrin Grimma Kapısının bir parsel dışında kalan St. John Mezarlığına gömülür, hiçbir mezar taşı olmadığından mezarı kısa zamanda unutulur. St. John Kilisesi 1894 yılında yeniden inşa edildiğinde birkaç Leipzig alimi ve Bach hayranı bestecinin olduğuna inanılan kemiklerin çıkarılmasını sağlamakta başarılı olur. Bir dizi anatomik ve diğer test ile kısmi kimlik tespiti yapılır. Kemikler Johannis kilisesi yeraltı mezarlığında şair Gellert'in yanında bir taş lahde konulur ve kilise İkinci Dünya Savaşı'nda bombalarla yıkılana kadar pek çok insan bu mezara saygı gösteresinde bulunmaya gider. Kemikleri bir kez daha kurtarılır ve 1949'da bu sefer günümüze kadar kaldıkları Thomas kilisesinin mihrap odasına gömülür.

J.S.Bach'ı diğer bestecilerden ayıran; müziği sadece sanat için yapmış olması, eserlerini bir mimar gibi ustalıkla ve tüm ayrıntılarını düşünerek yaratması, her şeyi önceden görebilme yetisiyle günümüz dahil çok sonraki kuşaklara aktarmasıdır.'<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>Aktif Saydam, **Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktu**, 1982, s.7,8,9

## 2.6. GEORGE FRİDERİC HANDEL (1685 – 1759)

Resim 2.6: George Frideric Handel



Kaynak:<http://www.hoasm.org/PeriodX.html> , Erişim Tarihi: 16.02.2015

Georg Friederich Händel 23 Şubat 1685 yılında Thuringia, Almanya’da Saale nehrinin kıyısında Halle’de doğmuştur. Babası her ne kadar onun hukuk okumasını istemiş olsa da, Handel’in müziğe olan bağlılığı çok aşıkardı. 1703 yılında, 18 yaşındayken; Hamburg Operası’nda kemancı olarak çalıştığı ve geçimini sürdürebilmek adına özel dersler verdiği Hamburg’a gitmiştir. Johann Mattheson ile tanışmış ve tanıştıkları sene birlikte Lübeck’te Buxtehude’ye gitmişlerdir. Yeni yılda Handel, *Almira* ve *Neroolmak* üzere iki adet opera ortaya çıkarmıştır.

Hamburg’dayken Handel’i, Floransa, Roma, Napoli ve Venedik’te üç yıldan fazla zaman geçirdiği İtalya’ya davet etmiş olan Toskana Grandükü’nün oğlu ve varisi Prens Ferdinando de’ Medici ile tanışmıştır. 1706 yılında, Marquis Francesco Ruspoli’nin kişisel müzisyeni olarak çalıştığı ve İtalyanca eserlerinin çoğunu bestelediği Roma’ya gelmiştir. Handel’in Roma’ya gelişi barok dönemi müziğinin her döneme has olan müzikal klişelerinin ve barok müziğinin temellerinin atıldığı zamanlara denk gelir. İtalyan yılları Handel’in, hayatı boyunca opera ile

ilgilendiğinin en büyük kanıtıdır. *Concerti Grossi* serisi de İtalya ve Corelli etkisinde yarattığı eserlerdendir.

İtalya, özellikle 1770'lü yılların ilk 20 yılında müzikal aktivitenin merkezidir. Handel de, her makam ya da asil kültürlü ve müzik sever insanın yapması gereken, çoğu İtalyan kültür merkezlerini kapsayan Büyük Avrupa Turuna çıkması gerektiğine karar verir. Birçok önemli besteci, müzisyen ve sadece İtalya'nın değil, zamanın asilleri ile de tanışıp fikir alışverişinde bulunur. Dolayısıyla, Handel İtalya'daki seyahatleri sırasında, Manchester Dükü, İngiliz Büyükelçisi ve en önemlisi Hannover'de ziyaret ettiği Elector (daha sonra İngiliz Kralı I. George)'un kardeşi Hannover Prensi Ernst August ile tanışma fırsatı bulur. Handel bu sıralarda, 1710'lu yılların ilk zamanlarında İtalya'yı terk etmiş, ziyaret etmesi için Handel'i 12 aylığına İngiltere'ye gönderen Elector, George Louis'i Capellmeister (kilise yöneticiliği) görevine atamıştır. Britanya ve Almanya Kraliyet aileleri her zaman karşılıklı ilişkiler içerisindedir ve Elector George Louis, Handel'in topraklar üzerinde casusluk yaparak *Londra Müzikali*'nin sosyal ve politik sahnelerini geri raporlaması konusunda endişelidir. Londra'ya sekiz aylık ilk ziyareti sırasında, Handel Kraliçe Anne'in sarayında ağırlansa da, gözleri Vanburgh'un yeni opera binası, Haymarket'teki Queen's Theatre'dadır. Özellikle Londra için bestelenmiş olan ilk İtalyan operası Rinaldo, 1711 yılında burada sahnelenir ve sansasyonel bir başarı kazanır. 1711 yılında çok kısa bir süreliğine Hanover'e geri dönen Handel, 1712'de Kraliçe Anne'in doğum günü için bir İngiliz saray eseri bestelemesi için davet edildiği Londra'ya geri döner. Kraliçe, aslında her ne kadar bestecileriyle ve kendi grupları ile yoğunluğu ya da başka sebeplerden dolayı ilgilenememiş, bestelerini bile dinlememiş ve ne kadar zeki ya da yetenekli olurlarsa olsunlar onlara para ödememiş olmasına rağmen, Handel'e hayatı boyunca yıllık £200 ödeme yapmıştır fakat Kraliçe'nin sağlığı kötüye gidince, 1714'ün Eylül ayında Britanya'nın hükümdarı değişir. Böylece, İngiltere'nin yeni Kralı I. George olmuştur. Yeni Kral I. George'un ilk işlerinden birisi de, Handel tarafından bestelenen '*Te Deum*'un icra edildiği Chapel Royal'de sabah servislerine katılmaktır ve dolayısıyla yeni hükümdarla birlikte Handel'in pozisyonu da korunma altına alınmış olur. Kral ve Saray için kraliyet görevlerine ek olarak *Te Deum*, Chapel Royal müzisyenleri tarafından kralın

ilk kraliyet görevinde icra edilmiştir. Handel, bestelediği org sütünlerini 1720 yılında yayınlarak, prenseslerin müzik ustası olur. 1717 yazında ise Kral, Handel'den Thames Nehri kıyısında bir konser yapmasını, üflemeli ve telli enstrümanlar için 'Water Music' i bestelemesini talep eder.

Handel'in operaya, gösterişli sanatçıları ve vefasız halkın ilgisini çekme zorluğuna olan büyük sevgisi O'nu, kısıtlayıcı olan kraliyet ve kraliyet müziğinden uzaklaştırır. Handel, biri Londra'nın merkezinde diğeri ise bir zamanlar sessiz olan Cannons, Edgware, Kuzey Londra'da bulunan iki evinde şarkıcılar ve enstrümanistlerin bulunduğu Carnarvon'lu Earl ile görüşmüş ve onun kişisel müzisyeni olmuştur. Her bestecinin olacağı gibi Handel de, Dükün müzikal kalitesini şaşkınlıkla karşılamıştır. Sonraki iki yıl içerisinde (1717-18) Handel on bir yeni marş, *Te Deum* ve iki maskeli piyes *Acis and Galatea* ve *Esther*'i besteler. Aynı zamanda 1718-19 kış aylarında, soylular tarafından sekiz yıllık sözleşme ile, kralın da izniyle *The Royal Academy of Music* adı altında Handel'in yönetiminde Londra'da bir İtalyan opera şirketi kurulur. Özellikle baş solistler olmak üzere uluslararası yıldızların domine ettiği en iyi şarkıcılar ve enstrümanistleri göreve getirmenin önemini farkında olan Handel, en iyi İngiliz şarkıcı ve enstrümanistler ile irtibata geçer. Sonrasında değerini bildiği İtalyan yıldızlarını aramak için Dresden'e gider. Royal Academy'nin ilk sezonu 2 Nisan 1720'de Handel'in *Radamisto*'sunun hemen öncesinde, *Giovanni Porta'nın Numitore* adlı eseri ile açılışını yapar. Sonraki sekiz yıl boyunca, performansların yarısına yakını Handel'e verilir.

1727 yılında, I. George'un ölümünün kısa süre sonrasında Handel, George Frideric ismini alarak İngiliz vatandaşı olur. Chapel Royal bestecisi olarak 1723 yılından itibaren görev alan Handel bu görevini sürdürür, II. George ve Kraliçe Caroline için Westminster Abbey'de 11 Ekim 1727'de dört büyük marş besteler. Bu performans için bestelediği (*Zadok the Priest*) muhteşem olmakla birlikte, saygınlığını yıllarca korumasını sağlayan başyapıtlardan olur. Beş yıl sonra, 1732'de Taç giyme töreni müziği ile şöhreti, Handel'in Londra sahnesinde ilk İngiliz oratoryo performansını tanıtmasına yardımcı olur. Bir kaç ay sonra 1728 Ocak'ında, John Gay'in (1685-1732) *Beggar's Operası* Lincoln's Inn Fields sahnesinde açılışını

yapar. Tam anlamıyla opera olmayıp popüler tınılarla oluşturulmuş şarkılarla sahnelenen bir oyun özelliğindedir ve Londra'nın yoksulluğunu İtalyan operasını göz ardı etmeden güncel politik ve kültürel olayların parodisi yapan bir eserdir. Royal Academy'nin final sezonu olan o yıl içerisinde, altmıştan fazla performans sahnelenir. Bu, Londra'nın müzik zevklerinde ve modasında, İtalyan operasından farklı olarak daha az entelektüel, daha orijinal ve daha anlaşılır bir değişime sebep olmuştur.

Handel İtalyan operalarından vazgeçmeyi ret etmesine rağmen bir kaç başarısızlık yaşar fakat sonra yine İtalyan operası yazmaya ve bestelemeye devam eder. Handel'in birçok arkadaşı ve destekçisi Onu İngiliz operasına yöneltmeye çalışsa da bunu başaramamışlardır. 1733'te bazı arkadaşları, iş arkadaşları ve eski patronları Handel'in kibirinin karşılığı olarak, Onu Royal Academy'den çıkarmışlar, başında Galler Prensi'nin bulunduğu '*Opera of the Nobility*'yi kurmuşlardır. 1734 opera sezonu sonunda, Kralın Sahnesinin şanı *Opera of the Nobility*'ye anlık olarak geçince Handel'in onuru kırılmıştır.

Handel'in Chandos Dükü için 1720 yıllarında bestelediği *Esther*, Cannons'ta Chapel'de değil, opera ve oratoryo arasında geçiş sayılan kostüm sahnesi performansı olarak büyük salonda sahnelenmiştir. 1732'de Handel bu eserini yeniden gözden geçirmiş, eser *Haymarket Sahnesinde* sahnelenmiştir. Her ne kadar haksız olmayacak şekilde Handel oratoryoyu icat etti dense de, Londra Piskoposunun o zamanlarda İncil ile ilgili her hangi bir sahne aksiyonunun her formunu yasaklamasıyla olmuştur. Bu bağınaz sansürleme zamanlarında, Handel aslında sahnelenmemiş İncil dramalarının seyircisi olduğunu keşfetmiştir. Handel sonrasında, Basil Lam'ın (1914-1984) ilk önemli İngiliz Oratoryosu olarak adlandırdığı, *Deborah ve Athalia*'yı bestelemiştir. Dolayısıyla, bir taraftan Handel'in eserlerinde oratoryoya yönelme artmış, diğer taraftan da opera etkinliği halkın İtalyan operasından sıkılmış olması sebebiyle azalmıştır.

Nisan 1737'de Handel sağ elini ciddi anlamda etkileyen bir felç ya da sakatlık geçirmiştir. Son beş yılın streslerinden ve sıkıntılarında o kadar etkilenmişti ki, arkadaşları ve patronları tekrar çalıp çalmayacağını ya da beste yapıp yapmayacağını

merak ediyordu. Eline buhar banyosu için Aixla Chapelle'e gider. Altı hafta sonra ise Londra'ya geri döner. Mucizevi bir şekilde iyileşmiştir. Tekrar org çalabildiğinden, sonraki eserlerini planlamaya başlamıştır. Handel, sahne için beste yapmaya devam etmekte kararlıdır fakat en sonunda halkın değişen zevklerinin gerçekliğini ve bunu göz ardı etmenin bütçesini etkilediğini fark ederek, Handel son on yılda bir forma yatkınlık göstermeye başlar: İngiliz oratoryoları. Birçok yoldan müzikal anlamda opera gibi, fakat daha çok koro üzerinde yoğunlaşan *Alexander's Feast*, ardından *Il trionfo del Tempo e della Verita*, sonrasında *Saul ve Israel in Egypt* gibi eserler besteler. Handel'in yayımcısı John Walsh yalnızca eserin değil aynı zamanda türün popülaritesini kanıtlayan, *Alexander's Feast*'in daha önce sahnelememiş kısımlarını da kapsayan bir eser teklif eder. En sonunda Handel, halkın İngiliz koro eserlerini tercihi ve bu tür eserlere yönelen zevklerini fark eder, dolayısıyla yeni bir yaratıcı yönelim belirlemiş olur.

1730'lu yılların sonlarına doğru Handel daha orkestral müzikler üretir. Özellikle oratoryolarında ara konserler olarak yazmış olduğu org konçertoları, her geçen gün artan bir şöhrete sahiptir. Handel'in neredeyse istisnasız tüm kutsal ve seküler oratoryoları onun en azından bir org konçertosu ile süslenmiştir.

The Concerti Grossi Op 6, 1739 yılının güz mevsiminde bestelenmiş, 1740 yılının Nisan'ında sahnelenmiştir. Bu sıralarda Handel'in müziği, dönemin önemli sanatçıları ve bestecilerinin enstrümantal ve vokal müzik performanslarını, patronların yiyecek ve içeceklerini paylaştığı, koltuklar arasındaki koridorlarda ve süs çalıkları arasında gezindiği Vauxhall Gardens'ta sahneleniyor ve artan bir taleple karşılaşılıyordu. Handel'in sosyal mekandaki şöhreti, bu bahçelerin sahibi Jonathan Tyers'in görevlendirdiği heykeltıraş Louis Francois Roubilliac tarafından yapılan mermer Handel büstünün yerleştirilmesiyle de beyan edilmiş olur.

1741 yılının yazında, Handel Dublin'deki Lord Lieutenant'tan, 1742'de New Music Hall, Fishamble Street, Dublin'de sahnelenmesi için *Alexander's Feast*, *Acis and Galatea*, *The Ode for St Cecilia's Day* ve *L'Allegro* eserlerini içeren yeni bir oratoryo yazması için bir davet alır. Verilmiş olan eser, Jennens tarafından düzenlenen Messiah isimli İncil operası metnidir. 1742 yılının Nisan ayında, ilk

performanslarında *Messiah* şu ana kadar bestelenmiş en iyi ve en çok sevilen eserler arasına girecek olan mutlak bir başarı kazanır. Londra'ya dönüşünde Handel, 1743'ün başlarında oratoryo düzenlemeleri yapar. Covent Garden'ı kiralar, Şubat'ta sezonu *Samson* ile açar, bir ay sonra ise *Messiah*'ın performanslarıyla devam eder.

Handel Nisan ayında bir başka felç daha geçirir fakat sadece geçici bir süre sonrasında üretmeye ve yazmaya devam eder. Çoğunluğu oratoryoların oluşturduğu sürekli ve istikrarlı eserleri ile herkesi şaşırtır. 1749'da, Aixla Chapelle antlaşmasını kutlamak için Green Park'ta düzenlenen festivallerde sahnelenecek olan herkes tarafından alkışlanan *Music for the Royal Fireworks* isimli eserini hazırlar. *Messiah*'ın Foundling Hospital'daki ilk sahnelenişi 1750 Nisan'ında gerçekleşir. Sonrasında yıllık bir organizasyon olur. *Jephtha*'yı bestelemeye başlar, final sahnesi üzerinde çalışırken, sol gözü görmez duruma gelir, kısa bir süre sonra ise sağ gözünün görme yetisi kaybolur. 1752'de tam görememe durumu baş gösterdiğinde, oratoryolarının aralarında org konçertoları performanslarına, hafızasının ve doğaçlama yetilerinin mükemmelliğiyle birlikte gönüllü olarak çalışır. 14 Nisan 1759 yılında ölümüne kadar, eserlerinin performanslarındaki aranjmanlarda aktif olarak rol almaya devam eder.

Handel, neredeyse anında bir efsane olur. Westminster Abbey'de defnedilir, defnedildiği yer yine Roubiliac tarafından yapılan bir anıt ile taçlandırılır. Yaşamına dair dökümanlar ortaya çıkar ve 1784 yılında ölümünün 25. yıldönümünde, Westminster Abbey'de ve Pantheon'da eşi benzeri görülmemiş üç anma konseri organize edilir. 29 Mayıs'ta *Messiah*'ın muhteşem bir performansı Abbey'de sahnelenir. Aslında belki de tüm bu muhteşem ve devamlı eserlerin arasında Handel'in en çok hatırlandığı eseri *Messiah*'dır.

## 2.7. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681 – 1767)

Resim 2.7: Georg Philipp Telemann



**Kaynak:**<http://www.msxlab.org/forum/muzik-ww/19133-georg-philipp-telemann.html>,

Erişim Tarihi: 17.05.2015

1681 yılında Magdeburg'da doğan Georg Philipp Telemann, Lutheran Kilisesi ile uzun süredir bağlantılı olan bir ailedendi. Babası bir papazdı, annesi bir papazın kızı ve ağabeyi de papaz olma yolunda idi, olağanüstü müzik yeteneği olmasaydı bu kendisinin de muhtemelen takip edeceği bir yoldu. On yaşında keman, flüt, klavyede ustalaşarak ve iki yıl sonra da müziği onaylamayan ailesinin şaşkın bakışları arasında bir opera (Sigismundus, Postel tarafından bir metin üzerinde) besteleyerek, daha çocukken ciddi bir müzik yeteneğine sahip olduğunu gösterdi. Tüm bu direniş, Agostino Steffani, Johann Rosenmüller, Corelli ve Antonio Caldara gibi bestecilerin çalışmalarını transkripsiyon ve örnek alma yoluyla yaptığı çalışmalarda kararlılığını güçlendirmesine hizmet etti. Hildesheim Gymnasium'daki hazırlık çalışmalarının ardından, 1701 yılında Leipzig Üniversitesi'nde hukuk bölümüne kaydoldu. Müzikteki kariyerinin kaçınılmaz hale gelmesi Leipzig Üniversitesi'ndeyken meydana geldi. İlk başta dil ve bilim eğitimi alması gerektiği düşünülmüştü fakat halihazırda müzisyenliğe o kadar yetenekliydi ki gelişinden itibaren bir yıl içinde

halk konserleri verdiği Collegium Musicum'u kurdu ve Leipzig Tiyatrosu için opera eserleri yazdı ve 1703 yılında Leipzig Opera'nın müzik direktörü oldu. 1704 yılında da Neue Kilisesine orgcu olarak atandı. 1705 yılında Kapellmeister olarak Fransız ve İtalyan stillerinin ona yeni bir meydan okuma sağladığı yer olan Sorau'daki (şimdi Zary) atamayı kabul etti fakat Telemann'ın görev süresi sarayın apar topar dağılmasına neden olacak İsveç ordusu tarafından işgalin yakın olması ihtimali ile kısa kesildi. 1707 yılında Paris'i ziyaret etti. Bir sonraki ataması orkestra lideri olarak Pantaleon Hebenstreit ile şarkıcılardan sorumlu saray Konzertmeister'i olarak Eisenach'taydı. Oradaki atanması (1706 ve 1708 arasında bir süre) Weimar sarayındaki mesajları almak için 1708'de ayrılan Bach'ın varlığıyla örtüştü. Telemann'ın bunun göreceli bir istikrar dönemi olacağını varsayması için her türlü nedeni vardı ve buna bağlı olarak kilise kantatları, zaman zaman parçalar, orkestra ve enstrümantal oda müziği besteleri ile uğraştı.

Belediye Müzik Direktörü ve ayrıca Barfüßerkirche'nin Kapellmeister'i olarak görev almak üzere Frankfurt am Main serbest imparatorluk şehrine gitti. Sivil törenler için müzikler besteledi, kilise kantatlarının beş yıl süren döngülerini, oratoryolar, enstrüman ve orkestra için eserler, oda müzikleri besteledi, bunların çoğu yayınlandı; Leipzig Opera için çalışmalarına devam etmesine rağmen, sadece opera üretmek için fırsatı yoktu. Bu dönemde ayrıca Bayreuth Prensine Kapellmeister (kilise yöneticisi) olarak atandı. 1716 yılında Eisenach ziyareti sırasında, ziyaretçi bir Kapellmeister olarak onurlandırıldı (1729 yılına kadar yeni eserler göndermeye devam etti), ayrıca diplomatik bir muhabir olarak saraya hizmet verdi. Artan statüsünün daha fazla kabul görmesi ertesini yıl Gotha Duke Ernst Onu tüm çeşitli sarayların Kapellmeister'i olmaya davet ettiğinde gerçekleşti. Bu da dolayısıyla Frankfurt'taki durumunu iyileştirmişti. Yeni evli Prens Elector Friedrich August II ve Avusturya Baş düşesi Maria Josephia onuruna festivaller için 1719 yılında Dresden'e yaptığı bir gezi, Handel'le bir araya gelmeyi ve Lotti'den operalar dinleme fırsatını mümkün kıldı ve Konzertmeister ve virtüöz kemancı Johann Georg Pisendel (1687-1755) için keman konçertolarından oluşan bir koleksiyon derledi. 1721 yılında, Hamburg Johanneum'un Kantor'unun eserine gıpta ile bakıldı, Hamburg'un beş ana kilisesinin direktörlüğü boşaltıldı ve Telemann davet edildi.

Burada en sonunda bestelemek ve çalmak için görünüşte sınırsız fırsatları Ona sağlayacak prestijli besteler yaptı. Kantor olarak, hiç olmadığı kadar gergindi. Yeni bir passion oluşturmak için her yıl haftada iki kantat bestelemesi, kilise ve sivil seremoniler için zaman zaman çalışmalar yapması gerekiyordu. Ağır sorumluluklarına rağmen canlılığa ve yaratıcı bir ivmeye sahipti, görünüşe göre çok aranan biriydi ve yurt içinde ve yurt dışından ek komisyonlar da elde ediyordu. Belediye Meclisi üyelerinin arasında Onun katılımına güçlü muhalefet olduğundan, operası *Der Geduldige Socrates*'in o yılın başlarında orada gerçekleştiren Hamburg Operasına aktif olarak müdahil olma umudu belki biraz fazla iyimserdi. Telemann, istifayla tehdit ederek karakteristik bir tepki gösterdi: Leipzig Thomaskirche'nin Kantor'u olarak çalışmak için başvurdu ve 1722 yılında Bach, Graupner ve diğer üç aday arasından seçildi. Hamburg Şehir Konseyi onun işten ayrılmasını yerine getirmeyi reddederken, maaşını artırmak ve Hamburg Operası ile bir araya gelmesine itirazlarını geri çekmek zorunda kaldılar. Telemann bunun üzerine kiliselerde, DrillHall'da ve kutsal ve seküler müziğin geniş bir yelpazesinin sergilendiği Lower Tree House adı verilen bir tavernada verilen halk konserlerinin sayısını artırarak Hamburg'daki faaliyetlerini iki katına çıkardı. Daha da önemlisi, 1738 yılında kapanmasına kadar faaliyet gösteren Hamburg Operasının müzik direktörlüğünü yaptı. Birçoğu kaybolmuş veya *Der Getreue Musikmeister*'de yayınlananlar haricinde sadece alıntıları kalmış olan hem ciddi hem de komik eserler üretti. Telemann'ın kendi operalarına ve *Reinhard Keiser*'inkilere ek olarak Handel'in Londonoperaları, Telemann'ın görev süresi sırasında gerçekleştirildi.

*Der Getreuer Musikmeister*, 1728 yılında Telemann ve Johann Valentin Görner (1702-1762) tarafından kuruldu. Bir ev müzik dersi olarak amaçlanan türünün ilk örneği, bu Alman periyodik müzik dersleri her iki haftada bir okuma veya ders anlamına gelen *four-pagelection* olarak ortaya çıktı. Henüz bestelenen ve alışılmadık şekilde ilk kez piyasaya çıkan güncel müziklerden oluşuyordu. Bunların çoğu Telemann'ın kendisi tarafından, diğerleri ise Reinhard Keiser (1674-1739), Christian Pezold (1677-1733), J.V.Görner, Francesco Antonio Bonporti (1672-1749),

Jan Dismas Zelenka (1679-1745), Christian Ritter (1645-1725<sup>34</sup>) gibi diğer besteciler tarafından temsil edildi. Ne yazık ki bu eserlerden 25 kadarı günümüze ulaşmıştır.

Telemann 1767'de ölümüne kadar vaftiz oğlu Carl Philipp Emanuel Bach (Johann Sebastian'ın oğlu) tarafından o pozisyonda başarılı olarak Hamburg'da kaldı. Onun ismini ilişkilendirdiğimiz Hamburg'la birlikte olmasına rağmen, Telemann doğudan ithal edilen Polonyalı müziklere maruz kaldığı Berlin'e birçok kez gitti ve 1737 yılında birçok Fransız deneyimi edindiği yer olan Paris'e gitti.

Handel ile Telemann'ın dostluğu devam etti: Handel çeşitli vesilelerle Onunla haberleşti ve 1750 yılında Londra'dan ona uzmanların tercihini ve nadir takdirini sağlayan bir çiçek sandığı gönderme zahmetine girişti. Adı, yaşamı boyunca Telemann müziğinin en iddialı yayın abonelerinin listesinde, 1733'teki dersler sırasında üç aşamada ortaya çıkmış olan *Musique de Table*'da görünmektedir. Telemann'ın parçaların basılı olduğu desenli tabakların hazırlanmasını denetlemiştir. Daha yaygın ve daha pahalı olan bakırın aksine bunlar Walsh ve Hare tarafından 1710 civarında Londra'da ilk kez kullanılan bir işleme, kalayla yapılmıştır ve Telemann'ın kendisi tarafından Almanya'ya tanıtılmıştır. Telemann'ın müziğinde Handel'e saygısının kanıtı, kendi bestelerinde *Musique de Table*'daki en az on altı hareketle ilgili fikirlerin Handel tarafından kullanılması gerçeği ile sağlanmışır.

Telemann bir besteci olarak gerçekten üretkendi, hem dini hem din dışı eserler üretti. Leipzig'de operalar yazmıştı ve daha sonra Hamburg operasının müzik direktörü olarak ek sorumluk alarak Hamburg'daki halk performanslarında kendini geliştirmeye devam etti. Ayrıca yazdığı müziklerin çoğunu yayınlama ve satma konusunda ticari olarak aktifti.

Telemann'ın dikkat çekici çalışkanlığıyla uyguladığı müzikal şekil orkestra süiti idi. Fransa'da Lully kökenli fakat gerçekte neredeyse sadece Alman besteciler tarafından yetiştirilen Uvertür ve dans hareketlerindeki başarısıydı. Çağdaş bir Alman eleştirmen olan Johann Adolph Scheibe 1745 yılında Telemann'ın Fransız

---

<sup>34</sup>[www.wikipedia.org/wiki/Cristian\\_Ritter](http://www.wikipedia.org/wiki/Cristian_Ritter), Erişim tarihi: 04.06.2015

stilini taklit ederek fakat yakında Fransızların kendilerinden bile daha fazla uzmanlık kazanarak, Almanya'daki orkestra sütünin büyük popürlüğünden sorumlu olduğunu ilan etmişti. 1740 yılında yazılmış bir otobiyografik makalesinde Telemann, yaklaşık tüm el yazmalarından kalanların neredeyse dörtte birini, altı yüz süiti bestelemiş olduğunu öngördü.

Telemann'ın Almanya'da en ünlü müzisyen olarak güç ve zenginliğe doğru hızlı yükselişinde önemli faktörlerden biri de mizahı ve sevimli kişiliği idi. Durmaksızın takip edilmesi ve önemli saray ve kilise pozisyonlarında bulunmasının sonucu olarak, tepki almak yerine hayranlık ve gıpta uyandıracak iyi bir serveti vardı. Erken yaşlardan itibaren, Telemann'ın kendine güveni olağanüstüydü. Çalışmalarının yayınlanması ve performanslarının sıklık kazanması için yaptığı planlara müdahale ettiklerinde, üstlerine meydan okuma cesaretine sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda da bir besteci olarak kendini isteklerini gerçekleştirebilmek için sayısız çalışmaya imza atmıştır. Hamburg'da elde ettiği gelir, Johann Sebastian Bach'ın Leipzig'de kazandığından neredeyse üç kat daha fazlaydı ve müzik tutkunları için yayınlanan birçok eser üzerinden de önemli bir kar elde etmişti.

## 2.8. CARL PHİLİPP EMANUEL BACH (1714 – 1788)

Resim 2.8: Carl Phillipp Emanuel Bach



**Kaynak:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarlPhEmBach.jpg> , 04.12.2014

Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastian Bach'ın ikinci oğludur. Carl Philipp, 1738'de 24 yaşında iken hukuk bölümünden mezun oldu ve hukuk kariyerini

bir yere bırakarak kendini müziğe adamaya karar verdi. Kısa bir süre sonra Prusya Kralı Frederick tarafından kraliyet hizmetine kabul edildi. Frederick'in 1740'ta tahta çıkmasıyla beraber Carl Philipp, kraliyet orkestrasının üyesi oldu. O dönemde Avrupa'nın ünlü ve önemli klavye ve yaylı enstrümanlar ustası olarak tanınıyordu. Berlin'de solo klavye için çeşitli eserler yazdı. Berlin'de kaldığı süre içinde yazmış olduğu eserlerde babasının etkisi daha fazlaydı. Temelde klavye üzerine odaklanmış ve yaklaşık iki yüz sonat bestelemiştir. Klavye ile ilgili o güne kadar bilinen her şeyi *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (Gerçek klavye çalma sanatı üzerine deneme) adlı eserinde detaylı bir şekilde anlatmıştır. Parmak numaraları, aralıklar, pratik çalışmalar, şifreli bas çalımı, doğaçlama gibi konulara yer vermiş olup, parmak geçişleri ile ilgili olarak sıklıkla başparmağa yer veren bir anlayışa ve klavye çalarken ki duruş ve oturuş ile ilgili katı bir görüşe sahipti. Piyanonun klavyenin yerini almaya başladığı dönemlerde bestelemiş olduğu pek çok klavye sonatı olmuştur.

C.P.E.Bach, yaşadığı dönemde notasyon ile ilgili karmaşayı önlemek amacıyla bestecilere, eserlerini detaylı bir biçimde yazmalarını söylüyordu. O dönem büyük anlaşmazlıklara neden olan nota ve süsleme yazımındaki farklılıklara engel olmak amacıyla, tempo ve istenilen diğer detayların eserde açıkça belirtilmesi gerektiğini savunuyordu.

C.P.E.Bach, yazmış olduğu klavye sonatlarıyla, sonatın gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Sonatlarının çoğunluğu, standart üç bölümlü olup, hızlı – yavaş – hızlı şeklindeydi. C.P.E.Bach, kendinden önceki dönemlerde yazılmış olduğu gibi, bazı sonat bölümlerini iki kısımlı (A – B) yazmış olup, diğer bölümleri, yakında gelişip kullanılacak olan formu tanıtırçasına, tema – gelişme – yeniden tema (sergi – gelişme – yeniden sergi) şeklinde yazmıştır.

C.P.E.Bach'ın müziğindeki anlatım, incelik, özgürlük, stil açıklığı, gerçek ve doğal duyguların müzik dilindeki ifadesi, modern anlamda piyano kullanım tarzını yaratması Onu kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemler için çok önemli ve farklı bir besteci haline getirmiştir.

### 3. SÜSLEMELER

Barok dönem denince akla gelen ilk şey süslemelerdir. Barok dönem tarih boyunca sanatın tüm dallarında var olmuş kendini her alanda diğer dönemlerden çok farklı olarak yaşatmayı başarmıştır. Barok dönem müziği ise kendi dönemi içinde farklılıklara ayrılmak üzere süslemelerle birlikte ayrılmaz bir bütün olarak varlığını sürdürmektedir.

Süslemelerin tarihçesinin şarkı söylemek kadar eski olduğunu düşünebiliriz. İnsanoğlu; sahip olduğu müzik öğelerini değiştirerek söylemeye ya da çalmaya veya melodiyi çeşitli küçük motiflerle süsleyerek icra etme içgüdüüne her zaman sahip olmuştur. Öyle ki buna çok sık olarak halk türkülerinde veya yöresel tüm müziklerde dahi rastlayabiliriz fakat müzik tarihi boyunca çeşitli nedenlerden dolayı müzik yapıtlarındaki süslemelere kısıtlama ve kurallar getirilmiş bu nedenle zamanla kendi içlerinde ülkelere, bestecilere ve kuramcılara bağlı olarak değişikliklere uğramışlardır. Barok dönem müziğinde çok büyük önem taşıyan süslemeler ile ilgili o dönemden bu yana uygulaması ve nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili fikir ayrılıkları olmuş ve yapısal olarak süslemenin esas yapıdan ayrımının yapılması ile ilgili görüş birliğine varılamamıştır. Müzikte ve sanatın diğer dallarında süslemeler yapıya eklenen unsurlar olarak kabul edilir. Yapı tek başına var olabilir fakat süslemelerin tek başlarına işlevi olamaz. Bu nedenle yapı ve süslemeler birbirlerini tamamlarlar ama bu uygulama çoğu zaman iç içe geçmiş bir şekilde uygulandığından, birbirlerinden ayırmak çok mümkün olmayabilir. Bu bağlamda süslemelerin ayrımını yapabilmek notanın süresinin uzunluğuna ya da kısalığına bakarak da mümkün olmamaktadır. Esas nota armoniyi – yapıyı oluşturan bir vuruşluk notayı, süsleme notaları ile birlikte 4 vuruşluk bir pasaj olarak yazmak mümkündür. Yapı ve süslemenin bu denli iç içe geçmiş olması nedeniyle dönemin kuramcıları ve müzisyenleri bu konuya açıklık getirmek istemişlerdi. Süs ve yapıyı birbirinden ayırmak için öncelikle bunun teşhisini koymak gerekiyordu. Bu durumda süslemeler daha akıcı, hafif, ritim özgürlüğüne sahip olmalı ve nüans olarak farklılıklar göstermeliydi fakat bu şekilde bile süslemeler ile esas yapıyı birbirinden ayırmak çok mümkün olmuyordu çünkü diğer bir problem yazım problemiydi. Dönemin

bestecileri süslemeler için farklı işaretler kullanıyor ve onları farklı isimlerle adlandırıyorlardı. Üstelik her besteci süslemeler için işaret kullanmıyor müziğin özü olarak kabul ettikleri armonik yapıyı yazarak, süslemeleri müzisyenlere bırakıyordu. Bu da beraberinde birçok yorum farklılıkları getiriyor ve zamanla eserin bestecinin yazdığından çok daha farklı bir hal almasını sağlıyordu. Eğer eserler esas yapı ve süslemeleri gösteren şekilde ayrı olarak yazılısalardı bu karmaşanın daha az olması mümkündü. Süslemeler ile ilgili bize yola gösterecek olan, icrası hakkında bilgi sahibi olduğumuz müzik türleri olabilir. Buna göredir ki sonat ya da konçerto formlarında yer alan ağır bölümlerin bol süsleme ile çalındığını bildiğimize göre bu bölümlerde süslemelerin ayırımını yapmak nispeten kolay olabilir. Çok notalı süslemelerin özellikleri; yapısal notaları birbirine dekoratif bir biçimde bağlamak, armoniyi zenginleştirmek, hafif ve ritim özgürlüğü açısından esnek olmalarıdır. Bu şekilde icra edildiklerinde süslemeleri anlamak çok daha kolaydır. Bu nedenle eseri icra edecek müzisyenlerin süslemeleri nasıl yorumlayacaklarını bulmak için araştırma yapmaları, besteci ve bestecinin dönem eserleriyle ilgili bilgi sahibi olmaları gerekmektedir. Bu şekilde bestecinin yazımına çok daha sadık kalınmış ve eserin ruhu olması gerektiği gibi ortaya çıkmış olacaktır.

Avrupa'da ortaya çıkışı ve gelişimi açısından da ülkelere göre farklılık gösteren süslemeler, kendi döneminde dahi yazım ve uygulama olarak ciddi karışıklıklara ve tartışmalara neden olmuştur. Bu farklılıkları Alman, Fransız ve İtalyan stilleri olmak üzere inceleyebiliriz.

13. ve 14. yüzyıllarda süslemeler hakkında yazılmış belgeler çok kısıtlı olduğundan, bu kanıtlara bağlı olarak süslemeleri iki ayrı tarzda inceleyebiliriz. Bunlardan biri eksiltme sanatı ile yapılan, diğeri ise kontrapuntal (contrapuntal) sanatı ile yapılandır. Eksiltme; müzisyenlerin yazılı olan melodiyi daha küçük notalara bölerek süsleme için koydukları notaları doğaçlama çalmaları, kontrapuntal ise; tamamen yeni bir vokal bölümün var olan melodiye eklenmesiyle oluşan biçimdir.

Eksiltme sanatı 16.yüzyılda İtalyanlar tarafından yüksek bir seviyeye çıkarılmıştır. Bu döneme kadar eksiltme sanatında kullanılan notaların (küçük ve

büyük değerdeki notalar) sayısının artması ve icracılar arasındaki yorum farklılığı nedeniyle birbirinden değişik stillerin oluşmasına ve ülkeler arasında farklılık göstermesine neden olmuştur. Bu farklılıkları ele almak, açıklamak, ya da kurallar koymak amaçlı farklı kitaplar ve makaleler yazılmıştır. Hermann Finck (1527-1558), Girolamo Dalla Casa (muhtemelen 16. yüzyıl ortalarında doğmuş – 1601), Giovanni Bassano (1558-1617), Girolamo Diruta (1554-1610 sonrası), Giovanni Battista Bovicelli (1550-1594 sonrası), Riccardo Rogniono (1550-1620), Giovanni Luca Conforti (1560-1608), Lodovico Zacconi (1555-1627) bunlardan bazılarıdır.

‘Eksiltme tarzına ilişkin bilinen en eski inceleme, Sylvestro Ganassi’nin (1492-16. yüzyıl ortaları) 1535’te yayınlanan *Opera intitulata Fontegara* adlı kitabıdır. Kitap esas olarak flüt üzerine yazılmış, fakat eksiltmelere büyük ölçüde yer verilmiştir. Daha sonra 16. yüzyılın ortalarında yazılan iki yabancı kitap, İtalyan tarzını konu almaktadır. Diego Ortiz’in (1510-1570) kitabı viyolacılar içindir ve büyük bir bölümü kadans formüllerinde süslemeleri anlatmaktadır. Alman kuramcı Finck’in *Practica musica* adlı kitabının son bölümü de eksiltme sanatına ayrılmıştır. Dalla Casa, Bassano, Diruta ve Bovicelli de yazdıkları kitaplarında eksiltme modellerini ve dönemin önde gelen bestecilerinin eserlerindeki süslemelerin nasıl olması gerektiğini açıklamaktadırlar.’<sup>35</sup>

‘Alman kuramcı Hermann Finck’in *Practica musica* adlı kitabında eksiltme kısmına ayrılmış bir bölüm bulunmaktadır. Finck’e göre bas dahil tüm insan sesleri süsleme yapmalı fakat birbirlerinin önüne çıkmamalıdır. Zacconi ise, bestecilerin sadece armonik yapıyı oluşturacak notaları yazmalarını, şarkıcıların sözlerin anlamlarına göre bu notalara ekleme yapmakla yükümlü olduğunu insan doğasının bunu gerektirdiğini belirtmektedir.’<sup>36</sup> Besteciler ve kuramcılar arasındaki süslemelerin nerede, ne şekilde ve ne ölçüde uygulanması gerektiği tartışması zamanla daha karmaşık bir hal almıştı. Öyle ki besteciler dönemin hadım şarkıcılarından son derece çekinmekte ve eseri şarkıcının istediği şekilde söyleyip anlaşılacak hale getirmesine engel olamamaktaydı. Şarkıcıların sahnede

---

<sup>35</sup> A.e., s. 21, 22, 23, 24, 25

<sup>36</sup> A.e., s. 22, 23

süslemeleri isteğe göre yapma özgürlüğü ve birden fazla şarkıcının aynı andaki icrası uyumsuz bir seslendirme ortaya koyuyordu.

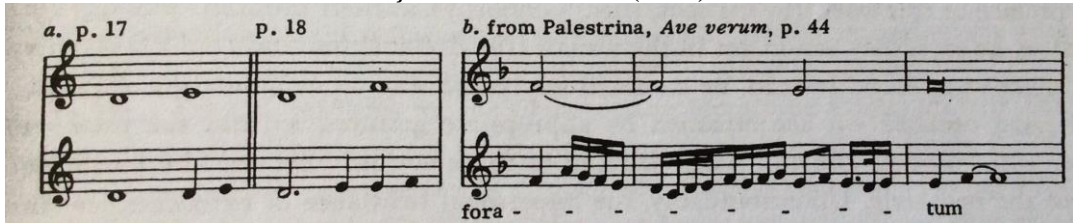
‘Bovicelli hariç dönemin tüm diğer yazarları, eksiltmelerin ne kadar süslü olursa olsun son kadans notasına kadar olması gerektiğini ve o notanın değerinin azalmaması gerektiğini öne sürmekteydi. Bovicelli ise uzatılan bir pasajı bir anda durdurmanın mümkün olmadığını, eksiltmenin kadans notasından sonra yapılması gerektiğini savumaktaydı.’<sup>37</sup>

Ganassi 1535’te yazdığı kitapta dört farklı tür trill tanımlamakta ve her birini farklı sembollerle göstermektedir fakat süslemelerin kesin olarak ayrımı, tanımlanması ve adlandırılması ancak 16. yüzyılın sonlarında olacaktır.

Küçük süsler alanında önemli bir yenilik, Bovicelli’nin 1594’te *vorschlage* için vuruşlu dissonans modelleri belirlemesidir. Bu modeller, armoniyi zenginleştiren apajatürün ilk orataya çıkışı sayılabilir.

‘Aşağıdaki örnek motet’in apajatür ile süslenmesini göstermektedir. Bu modeller, süsleme tarihinde kesin bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Sonrasında İtalya’daki gelişiminde tahmin edildiği kadarıyla, vuruş öncesi *vorschlag* ya da *iambik vorschlag*, 17. yüzyılın tamamında yükselişini sürdürmüştür.’<sup>38</sup>

Şekil 3.1: Bovicelli (1594)



Ortaya çıkan bu küçük süsler ile birlikte, Rönesans çoksesliliğinden erken barok reçitatif kullanımı, güçlü bas etkisi, monody ve sözler ile müzik arasındaki

<sup>37</sup> A.e., s. 23, 24

<sup>38</sup> A.e., s. 23

bağlantıya kadar uzanan bu değişiklikler müzik üzerinde önemli bir etkiye bulunacaktı.

Sözler ve müzik birleştirildiğinde, iki unsur arasında uzlaşma sorunu ortaya çıktı. Genelde bu iki unsurdan biri diğerine göre daha ağır basmaktaydı. Bu tarihsel süreç içinde bazen biri bazen diğerinin önde olduğu dönemler olmuştur fakat uzun vadede müziğin daha güçlü unsur olduğu görülmüştü. Çok sesli yapının oluşturduğu müzik, insanoğlunun içindeki müzikal dürtülerden ötürü süsleme sanatı ile sözleri ikinci plana itmektedir fakat 1600'lerden itibaren yaşanan müzik devrimi ile müzik ikinci plana atıldı. Melodi değişimi; sözlü ifadeyi güçlendirme, duygusal ve sözlerin etkisini artırma rolü üstlendi. Doğal olarak çok seslilikten vazgeçildi, zengin süsler sınırlandı ya da hiç yapılmamaya başlandı.

Eksiltmelerin kullanılmamasının yol açtığı boşluğu doldurmak adına küçük süsleme notaları belirlenmiş oldu. Bu süsleme notaları müzisyenin kararına göre ekleniyordu bu nedenle sembolle gösterilmiyordu. Cavallieri ise 4 küçük süslemelerden oluşan bir tablo hazırladı. Böylece tarihteki ilk süslemeler tablosu hazırlanmış oldu.

Şekil 3.2: Cavallieri süsleme tablosu



Dönemin diğer kuramcıları da bazı küçük süsler belirlemişti fakat bunlar çoğu zaman müzisyenin kararına göre ekleniyor ya da eklenmiyordu bu nedenle sembolle gösterilmiyordu.

'Gulio Caccini (1551-1618) iki küçük süs türüne isim vermişti: *Trillo* ve *gropo*. İtalya'da kullanıldığı anlamda trillo, bir notayı değiştirmeden sürekli

hızlandırmak anlamına geliyordu. Groppoise hem trill hem de dönüşle bağlantılıydı, biraz uzatılan ana notadan başlıyordu.<sup>39</sup>

Şekil 3.3: Caccini



Banchieri, 1609'da bestelediği dini bir yapıtı yeni tarzda bestelediğini belirtmişti. Besteci seslerin tam çalınmasını, ek süsler veya eksiltmeler yapılmamasını, konçertoların kesinlikle yazıldığı gibi çalınmasını talep etti. Giovanni Paolo Cima da 1610'da *Concertiecclesiastici* adlı eserini şarkıcıların yazıldığı gibi yorumlamasını, en yüksek ifade düzeyinde söylemesini ve ekleme yapmak istenirse sadece accenti ve trill eklenebileceğini belirtmişti.

Monody akımında sözlere öncelik verme dönemi çok uzun süre yaşayamadı. Melodiler tekrar yeşermeye ve canlanmaya başladı. Sonu gelmeyen reçitatiflerin monotonluğunu ortadan kaldırma amaçlı uygun yerlere tekrar süslü pasajlar konmaya başlandı. Zaman içinde hem müziğin süslemeli doğası hem de saf söylenebilir melodinin kendi yerini bulması iki unsurun da daha dengeli bir biçimde ve özgürce harmanlanarak müziğin ilerlemesine yol açtı.

Solo enstrüman olarak klavyeli enstrümanlar, bu tarz değişiminden uzak durdular. Girolamo Frescoboladi'nin (1583-1643) yapıtları, 16. yüzyıldaki öncülerinden bu yana çok sesli yapıttan vazgeçildiği söylenen dönemde bile kesintisiz olarak çok sesli eserler vermeye devam etmişti. Vokale ve enstrümana yönelme arasında daha büyük bir paralellik vardı. 16. yüzyılın ilk yarısında icat edilen keman, ancak 17. yüzyılın ortalarına doğru bağımsız bir solo enstrüman haline geldi. Keman literatürü, sonat ve konçerto odak noktaları çevresinde gelişti. Dans kökenli canlı bölümler, enerjiyi ve canlılığı artıran süslemeler, zarafet ekleyen yavaş

<sup>39</sup> A.e., s. 26

bölümler kazandı. 17. yüzyılın ortasından itibaren keman ustalarının şarkıcıları örnek olarak, yavaş bölümlere eksiltmeler eklemeye ve geri kalan tüm yerlere küçük süsler (accenti ve trill) eklemeye başladılar. O dönemden bu yana ana melodilerin doğaçlama süslemelerle bezenmesi İtalyan tarzı, süslemelerin genelde sınırlı sayıda küçük bezemeler halinde esere eklenmesi de Fransız tarzı kabul edildi.

Bu yeni uygulama tarzları ve farklılıkları çoğu zaman besteciler tarafından fazlasıyla yoruma ve abartıya açık olarak değerlendiriliyor bu da icracıların besteciler tarafından yoğun şekilde eleştiriye maruz kalmasına neden oluyordu. ‘Öyle ki Gio. Maria Bononcini 1678 yılında, müzisyenlerden eserlerini yazıldığı haliyle çalmalarını ve bozmamalarını talep etti. Bu isteğini şu şekilde dile getirdi:

*“müzisyenler zevkli süsleme sanatından o kadar habersizler ki şarkı söylerken ya da enstrüman çalarken seslerini veya arşelerini düzensiz ve dikkatsiz kullanarak besteleri değiştirmek, hatta deforme etmek istiyorlar, bestelerin çok büyük özenle yazıldığını görmezden geliyorlar, öyle ki sonuçta bestecilerin bu tür şarkıcılara ve müzisyenlere besteleri yazdıkları gibi düz ve saf çalmaları için yalvarmaktan başka çaresi kalmıyor...”<sup>40</sup>*

‘Benedetto Marcello ise;

*“ Besteciler, şarkıcıların özellikle de hadım şarkıcıların yanında iken mutlaka bir adım geride solda duruyor ve şapkaları ellerinde saygıyla bekliyorlar...” ve “ hadım şarkıcılar adagio bölümünde zevkli ve şık tarzlı olduğunu sandıkları renkler (coloratura) söylüyorlar, fakat bunlar kontrpuan notalarını mahvediyor ve tahammül edilmez etkiler oluşturuyorlar. Bu durum madrigalin sonunda da görülüyor, tüm şarkıcılar birlikte eksiltme yaparak birbirleriyle akla gelebilecek en uyumsuz sonuçları yaratıyorlar.”*

cümleleriyle sıkıntılarını dile getirmişti.<sup>41</sup>

16. yüzyılda Fransa’da uygulanan süslemeler ile ilgili çok az kaynak olduğundan, süslemelerin gelişimini tam olarak bilemiyoruz.

---

<sup>40</sup> A.e., s. 28

<sup>41</sup> A.e., s. 29

‘17. yüzyılın başlarında Marin Mersenne (1588-1648) *Harmonie universelle* adlı kitabında süslemeleri anlatmıştır. Mersenne de şarkıların yalın söylenmesi taraftarı değildi. Yazdığı şarkılarda *port de voix* içeren iki, üç versiyonlu mısraları vardı.’<sup>42</sup>

Şekil 3.4: Boesset - Air de Cour

The image displays a musical score for 'Air de Cour' by Boesset. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Simple' and shows a melody with lyrics 'N'es - pe - rez plus mes yeux De'. The second staff is labeled 'Port de voix' and shows a more ornate melody with lyrics 'N'es - pe - rez plus mes yeux De'. The third staff is labeled '2nd couplet in diminutions' and shows a fast, rhythmic melody with lyrics 'Les pleurs n'ont plus de lieu Dans'. The fourth staff is labeled 'Bass' and shows a bass line with lyrics 'N'es - pe - rez plus mes yeux de re - voir'. Below the bass staff, there are three more staves of music with lyrics: 're - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:', 're - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:', and 'le coeur de ce dieu Dont le feu me de - vo - re:'. The final line of lyrics is 'en ces lieux la beau - té la beau - té que j'a - do - re:'.

O dönemde *port de voix* İtalya'daki *accenti* ve *trilli*'ye denk geliyordu. Yani besteci yazıldığı gibi çalınmasını talep etse de eklenmesi mümkün olan, adet haline gelmiş süslemelerdi.

Benigne de Bacilly (1625-1690), Michel Lambert (1610-1696) , Honoré D'Ambruis (1625-1690) gibi bestecilerin eserleri de Mersenne'nin eserlerinde olduğu gibi genelde vuruş öncesinde yer alan küçük süslemeler içeriyordu.

<sup>42</sup> A.e., s.31

Fransa'nın en önemli ve söz sahibi bestecilerinden olan Lully, eksiltme sanatını gereksiz buluyordu. Bu süslemeleri ret etmesinin nedeni, eseri gerçekçi ifadeden uzaklaştırmasıydı. İşin ilginç yanı eksiltme tarzının Fransa'da yaygın olduğu zaman İtalya'da modasının geçmeye başlamasıydı. Lully eklenmesi doğal olan küçük süslerden değil, büyük eksiltmelere karşıydı. O dönem basılmış bazı eserlerinde karşımıza çıkan tek sembol trill sembolü idi. Diğer sembollerin kullanımı henüz yaygınlaşmamıştı. Eserlerin daha sonraki baskılarına genelde portdevoix ve slayt gibi süslemeler de eklenmişti.

Eksiltmelere olan tepki ülke çapında olmasaydı elbette Lully'nin tek başına karşı çıkması çok bir işe yaramazdı. Bu durum, İtalya'da olduğu gibi sözlerin önem kazanmasına ve müziğin sadeleşmesine ve doğal olarak zengin süslemelere karşı çıkmak anlamına geliyordu. Eksiltmelerden vazgeçilmesi, kaçınılmaz olarak küçük süslemelerin (agreements) yaygınlaşmasına yol açtı. İtalya'nın tersine küçük süslemeler, Fransa'da yeni kazandığı üstünlüğü korumayı başarmıştı.

Müzisyenler büyük süslemeler ekleyemeseler bile küçük süslemeler konusunda özgürlerdi bu nedenle besteciler de bu süslemelere çeşitli semboller üretiyorlardı. Yeni semboller içinde en önemlisi, ölçünün sayımına dahil olmayan küçük notalardı.

Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) 1665'te *Livre d'orgue* adlı kitabında trillve mordan'ları göstermek için küçük notlar kullandı, Marin Marais (1656-1728) *Pieces de viole* adlı kitabında her tür süsleme için küçük notalar kullanmıştır, bunların inceliği ve detaylı oluşu uygulamaların kullanımının önceye dayandığını göstermektedir. Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Nicholas Lebégue (1631-1702), Jacques Boyvin (1649-1706), André Raison (1640-1719) da küçük süsler tabloları yayınladı fakat hepsinden önemlisi Jean-Henri D'Anglebert'in (1629-1691) 1689'da yayınladığı klavsen için parçalar kitabındaki 29 adet süsleme sembolü ve notasyona aktarımını anlatan eseri olmuştu.

Sembollerin oluşmaya başlaması veya işaretlerle belirtilmesinin netlik kazanması da süslemelerin serbestçe eklenmesine son vermedi. Bestecilerin arasında

da süslemeleri yazma tarzları bakımından büyük farklar vardı. Bazı besteciler süslemeleri yazıldığı gibi çalınması konusunda ciddi şekilde uyarıyor, bazıları ise süslemeleri müzisyenlerin uygun şekilde yapacağı düşüncesi ile sembollerini ender olarak kullanıyorlardı. En önemli barok dönem bestecilerinden Couperin, yazdığı süslemelerin tamamını çalmayan müzisyenlerden şikayet ediyor ve fazladan süs eklenmemesini talep ediyordu. Bu nedenle de tüm süslemeleri yazmaya çok özen gösteriyordu. Tabii her besteci bu kadar özenli değildi. Bu durumdan ötürü sonraki yıllarda ve dönemlerde yapılan birçok incelemede hem süslemeler, semboller ve icra şekilleri hem de süslemelerin hangi şekilde çalınması ya da çalınmaması gerektiği konusu üzerinde durulmuş ve bunlar tartışma konusu olmaktan çıkmamıştır.

Lambert, Couperin'in aksine küçük süslemeler konusunda müzisyenlerin kendi kararlarını vermesi gerektiğini savunuyordu ve müzisyenlere bu konuda büyük özgürlük tanınması görüşündeydi. Müzisyenler diledikleri gibi süsleme ekleyebilir hatta var olan süslemeleri çalmayıp yerine başka süslemeler koyabilirdi.

Sonuçta işaretler, anlamlar ve isimler konusunda oldukça büyük farklar ve karmaşa ortaya çıksa ve ilk bakışta hiçbir kullanım birliği yokmuş gibi görünse de, en önemli süslemeler ile ilgili görüş birliğine varılmıştı fakat doğal olarak bu görüşler de zaman içinde değişikliğe uğruyordu. Bu değişikliklerden en önemlisi 17. yüzyılda küçük süslemelerin vuruş öncesi özelliği, 18. yüzyılda vuruş üstü eğilimine dönüşmüştü.

Almanya'da ise 17. yüzyılda Alman süslemelerinin İtalyan süsleme modellerinden yola çıktığı söylenebilir. Bu durum barok müziğin İtalya'da icat edilmiş olduğu düşünülürse çok şaşırtıcı değildir. *Barok* terimiyle özetlenen tumbu tarz ve biçim değişiklikleri, yeni stillerin ortaya çıkışı, reçitatif, monody, opera, oratoryo, kantat, sonat ve konçerto hep İtalyan müzisyenlerin eseri idi. Bu muhteşem yaratıcılık ve yenilik diğer Avrupa ülkelerini çok büyük ölçüde etkiledi ve bu etkinin en büyük olduğu ülke Almanya idi. Alman müzisyenlere göre İtalya bir müzik cenneti idi ve oraya gidemeyenler de en İtalyan müziğini en üst düzeyde örnek alıyorlardı. Zamanla Almanya ve Avusturya da İtalyan süsleme ve şarkı söyleme tarzının en büyük savunucuları oldular.

17. yüzyılda tüm Almanya'nın İtalyan modellerini takip ettiğini söylemek ise iddialı olur çünkü başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinden etkilenen, duyduklarını veya öğrendiklerini müziklerine yansıtan besteciler de vardı fakat özellikle vokal müzikte İtalya'nın etkisi çok büyüktü. Alman süslemelerini İtalyan süslemelerinden ayırt etmek çok mümkün olmuyordu. Bu nedenle o dönemde Almanya'da yapılan uygulamalara *İtalyan – Alman* adı verilmiştir. İtalyan ve Alman müziğinde daha sonra büyük etkisi olan Fransız akımı, Almanya'daki süslemelerin oluşmasını sağlayan iki büyük etken olmuştur. Fransız süsleme tarzlarının Almanya'da tanınması ve taklit edilmesi ancak 18. yüzyılın başlarında gerçekleşti. Fransız süslemeleri tanınmaya başladıkça etkileri çok hızlı yayılarak, İtalyan süslemeleri ile eşit seviyeye geldi. Fransız uvertür ve bale süitlerinin uluslararası düzeye ulaşmasıyla Almanlar, 1700'den itibaren Fransız süsleme tarzlarını benimsediler. Böylelikle Almanlar hem Fransız hem de İtalyan süsleme tarzını benimsemiş oldular.

İtalyan ve Fransız süsleme akımlarının Almanya'yı etkilemesi sürecinin büyük bir kısmı Bach'ın yaşadığı dönem olan 18. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiştir. Hiçbir birlik içinde olmayan Fransız süslemeleriyle, eksiltmeler konusunda kesinlikle özgür olan İtalyan – Alman süslemeleri birleşti ve ortaya karışık bir süreç çıkmış oldu. Bu durum 18. yüzyılın ilk yarısında *style galant*'in geç barok ile birlikte ortaya çıkmasıyla daha karmaşık bir hal aldı. Sistemik olmayan serbestlikten metrik düzenliliğe, beyine hitap eden müzikten kalbe seslenen duygusal müziğe geçiş, tabiki o dönemin süslemelerinde ve yapısı üzerinde de daha önceki dönemlerde olduğu gibi kalıcı bir etki bırakacaktı. En önemli değişiklik, genelde melodi ağırlıklı müzikten daha çok armonik süslere geçti. Özellikle de *apajatiür* ve onunla bağlantılı vuruş üstü süsler, İtalyanların açtığı yoldan ilerleyerek yayıldı.

Süsleme alanındaki bu karışıklık, 18. yüzyılın ortalarında bir ölçüde düzen kazandı. Tarzların çatışması, barok tarzın ortadan kalkmasıyla çözülmüş, geriye *galant* tarzının egemenliği kalmıştı. Süslemeler artık 'ihtiyari' ve 'zorunlu' kategorilere ayrılmıştı. Bunların ilki İtalyan tarzı eksiltmelerdi, ikincisi ise Fransa'dan uyarlanan sembollerle gösterilen küçük notaları.

Almanların 'zorunlu' süslemeleri sentezlemesi, belirgin ölçüde Alman süsleme ekolünün doğmasına yol açtı. Bu ekolün merkezi C.P.E.Bach'ın yaşadığı Berlin'di. Besteciler süslemeleri o güne kadar öngörülenden çok daha kesin modellere dönüştürmeye çalıştılar. Fransa'da ve Almanya'da önceki dönemlerde basılı açıklamaların yetersizliğini anlatan bir sürü makale çıkmıştı. Bu nedenle yeni süsleme tabloların çok daha kesin anlamlar taşıdığı düşünülebilir. Karşımıza çıkan bu kesinlik, süslemenin doğasıyla örtüşmediği için katı etkenlere maruz kalmıştır. Bu etkenlerden biri süslemelerin kesin ritmik bir biçimde yapılması ve özellikle de apajatürlerin uzunluğuyla düzenlemeye yönelik tarzlarıdır. Bu amaçla birlikte küçük semboller, kesin değerler halinde yazılıyordu. Bu yeni katılığın en büyük göstergesi, C.P.E.Bach'ın müzik açısından işlevi müzik ya da armonik açıdan olursa olsun tüm küçük ve sembolle gösterilen süslerin vuruş üzerinde başlamasında ısrar etmesiydi. Bu vuruş üzerinde başlama tarzı zamanla kesin bir müzik değerine dönüştü ve Berlin ekolü tarafından süslemelerle ilgili vazgeçilmez bir kurala dönüştürüldü. Böylesine katılığa karşı itirazlar da geliyordu. Mesela Quantz, süslemeler konusunda meslektaşlarına kıyasla çok daha esnek ve sanatsal düşüncelere sahipti fakat galant tarzına ortak bağlılığı paylaşıyordu. Dönemin diğer bestecileri de, C.P.E.Bach'ın vuruş üstü süslemeler görüşünü onayladıkları halde, süs dokusuna vuruş arası süsler de ekliyorlardı fakat Mozart ve Haydn vuruş üstü tekniğinden kaçınıyorlardı. C.P.E.Bach vuruş arası süsleri son derece çirkin olarak nitelendiriyordu fakat trillerden sonra nachschlag konulması gerektiğini sürekli vurguluyordu. Bu durumda aslında kendi ile çelişmiş oluyordu. C.P.E.Bach bir yandan bu denli katı görüşlere sahipti bir yandan da makine gibi çalınmaktan kaçınan özgürlük gerektiğini savunan büyük bir sanatçıydı. Onun öğretilerinden geniş ölçüde alıntılar yapılmış ve ilkelerinden yararlanılmıştır. Bu öğretiler ve ilkeler asıl değerini, iki yüzyıl sonraki modern araştırmacılar tarafından, 18. yüzyılın tamamı için temel yasa konumuna yükseltilmesiyle ve tüm Avrupa ülkelerindeki geç barok dönem bestecileri ve klasik müzik çağı bestecileri için bu yasanın geçerli olduğunu ilan etmesiyle kazandı.

Barok dönemin en önemli ve en büyük bestecisi kabul edilen ve kendi başına bir yazım tarzı yaratmış olan J.S.Bach'ın bu dönemle ilgili bakış açısı, kendi müziğinde olduğu gibi yine diğerlerinden farklıydı.

Bach'ın sanat kariyerinin ilk evrelerine dair çok bir bilgi yok. Bestecilik dersleri alıp almadığı kesin olarak bilinmiyor sadece Philipp Emanuel ve Agricola'nın (J.S.Bach'ın öğrencisi) J.S.Bach için hazırladığı ölüm ilanında Bach'ın o dönemin en ünlü ve verimli bestecilerinin eserlerini inceleyerek ve onlara kendi düşüncelerini yansıtarak kendi kendine bestecilik öğrendiği anlatılmaktadır.

Bach kariyerinin ilk döneminde çevresinde Alman kültürü ve o döneme özgü güçlü İtalyan etkileri vardı. Fransız tarzı ve uygulamalarıyla 1700'lü yılların başında tanıştı. 1708 – 1717 yılları arasında İtalyan tarzının bu defa saf ve karışmamış halinden büyük ölçüde etkilendi. Bu kendi kendine öğrenme süreci doruk noktasına ulaşarak büyük bir ustalığa dönüştü ve tüm ülkelerin tarzlarını sentezleyerek müziğine düşüncelerini yansıtarak kendi tarzını oluşturmuş oldu. 30'lu yaşlarında oluşturmuş olduğu bu tarz daha sonraki hayatında da çok kayda değer bir değişime uğramadı. Tam tersine inandığı şeylerin tam bir savunucusu oldu denilebilir. 1720'lerde *galant* tarzı ortaya çıktığında ve bu tarzın yayıldığını gördüğünde benimsemedi ve ona çok önemsiz göründü. Yaşı ilerledikçe barok çağ yapılarının sona ermeye başladığını gördükçe ona daha çok sahip çıktı ve kendini barok dönemin üstün yapıtlarından sayılan 'Füg Sanatı'nı bestelemeye adadı.

Bach'ın süs kullanımı çoğunlukla Fransız ve İtalyan olan modellerin uyarlaması ile başladı ve daha sonra onun müzikal karakteristik tarzını yansıtmaya başladı. Bach'ın tarzından hem genel anlamda, hem de süsler açısından bahsederek karşımıza karmaşık biri çıkıyor fakat Bach anlaşılabilir bir besteci değildi, dolayısıyla süslemeleri düzenli bir şekilde ayırmaya ya da birleştirmeye çalışmadı. Bunun yerine daha üst seviyede bildiği her şeyi sentezleyerek eşi görülmemiş şekilde kendi tarzını yarattı. Bach'ın müzikal eserlerinin bir çoğunda, ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olarak Alman, Fransız ve İtalyan tarzını görebiliriz. Alman çoksesliliğini İtalyan konçertosunda ya da İtalyan konçerto unsurlarını Fransız süitinde derinlemesine bir şekilde bestelenmiş olarak bulabiliriz. Kullanmış olduğu süslemelerde hem İtalyan hem Fransız süsleme tarzlarını bulabiliriz. Dolayısıyla Bach'ın uyarladığı süslerin ulusal kökeni ne olursa olsun aslında onları kendi stili haline getirmiştir.

### 3.1. SÜSLEMELERİN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

Süslemeler tek başlarına kullanılamaz, asıl ya da komşu notaya bağlanması gerekir. Süslemeler asıl notanın başında ya da sonrasında bulunabilir. Notaları ya da vokal müzikte heceleri birbirine bağlama görevi görür. Enstrümantal müzikte süslemelerin kullanımı artikülasyona yansır, ifadeyi ve müzikal anlatımı güçlendirir. Süsleme notalarının kullanımı, esas notanın başlangıcını değiştirmeden ve müziğin melodik, ritmik ve armonik yapısını bozmadan müziğin bütünlüğünü sağlar.

Tek notalı süslemeler; notalar arası küçük motifler olarak belki de en sık kullanılan süsleme türleridir. Tek notalı süslemelerin, hemen hemen bütün kaynaklarda vuruş öncesi, vurgusuz bir şekilde kullanıldığı görülür fakat Bovicelli diğer bestecilerden farklı olarak bu süslemelerin vuruş üstünde de kullanılabileceği görüşündeydi.

1620'lerde, İtalyan süsleme teorisi üzerinde yüzyılı aşkın bir süre durgunluk yaşanmıştır. Bu süre boyunca elde edilen bilgiler ve klasik notasyondaki yazımlara dayanarak (çünkü henüz semboller kullanılmıyordu) 17. yüzyılın erken dönemleri ve 18. yüzyılda bu süslemelerin vuruş öncesi kullanımının baskın olduğunu söyleyebiliriz. Henüz sembol kullanımı olmamasına rağmen İtalyan vokal müzik bestecileri defalarca *vorschlag* kullanmışlardır.

17. ve 18. Yüzyılda farklı sembol ve terimler, aynı ya da benzer süslemeleri ifade ederken, birbiriyle aynı sembol ve terimler farklı süslemeleri betimlemiştir. Bu araştırmayı yaparken terminolojik olarak farklı olan fakat aynı anlamı ifade eden bazı süslemeleri yine yaptığım araştırma doğrultusunda ayrı ayrı incelemeyi tercih ettim. Bunun nedeni kullanıldıkları döneme ve ülkeye hatta besteciye göre farklılıklar göstermiş olduklarını görmemdi. Aynı anlama gelen süslemelerin farklı isimlerde incelendiğini görmenin süslemelerin gelişimi ile ilgili olan bilgimize daha da zenginlik katacağı düşüncesindeyim.

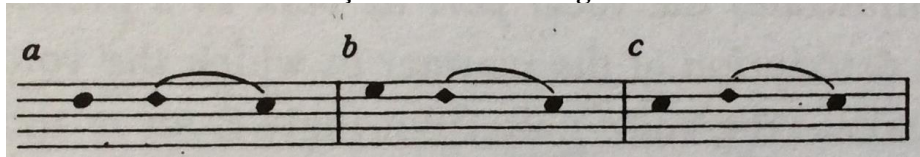
### 3.2. VORSCHLAG – NASCHLAG - ZWISCHENSCHLAG

Süslemeler tek başlarına kullanılamazlar, süslemenin yapıldığı asıl ya da bir üst notaya bağlanması gerekir. Bu nota süslemenin başında veya sonunda bulunabilir. Yapılan süsleme, bir geçiş görevi görerek önceki ve sonraki notayı birbirine bağlar.

Asıl notanın önüne yazılan süsleme, german dilinde *vorschlag*, asıl notayı takip eden süsleme *nachschlag* ve iki asıl notayı bağlayan süsleme *zwischen Schlag* olarak adlandırılır. Bu tür bağlayıcı süsleme notaları, esas notanın başlangıç noktasını bozmadan ve melodik, armonik, ritmik ve kontrpuansal bütünlüğe zarar vermeden parçanın bütünlüğünü sağlar.

'Vorschlag; kısa, uzun, yumuşak, gösterişli ya da vurgulu olabilir. Bunun dışında, ölçü vuruşundan önce, ya da genelde olduğu gibi ölçü vuruşunda kullanılabilir. Çok çeşitli kullanılabildiğinden dolayı melodi ve armoni üzerinde çok çeşitli etkileri vardır. Günümüzde, vuruştan önce kullanılan kısa ve aksansız Vorschlag 'süsleme notası', vuruştaki kullanılan aksanlı ve gösterişli Vorschlag ise 'apajatür' olarak kullanılır.'<sup>43</sup>

Şekil 3.5: Vorschlag



Nachschlag, süslemeler içerisinde en az tartışmalı olanıdır. Değerini her zaman kendisini takip eden nota ile gösterir. Vuruş öncesi kullanılan ender süslemelerden biridir. Apajatür işareti ile (küçük notalar ya da çengel işareti gibi) üçlü aralıklarla inici bir pasaj söz konusu ise, *nachschlag* aralıklardaki boşlukları doldurmak için kullanılabilir ve çok hızlı çalınmalıdır. Çalma şekli ise aşağıdaki gibi olmalıdır.

<sup>43</sup> A.e., s. 51

Şekil 3.6: Nachschlag (Yazım şekli)



Şekil 3.7: Nachschlag (Çalma şekli)



Farklı ritimlerde de uygulanması mümkündür.

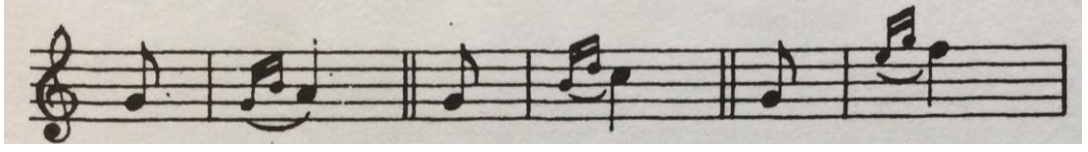
‘C.P.E.Bach, bu süslemeyi, ‘*çok kötü aksansız bir apajatür*’ diyerek kınadı fakat dönem bestecileri C.P.E.Bach ile aynı fikirde değillerdi ve bu sözlerinden rahatsızlık duydular. J.J.Quantz ise 1752’de flüt çalmak ile ilgili yazmış olduğu dönemin müzikal uygulamalarını anlatan en değerli kaynaklardan biri olan *Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* kitabında, nachschlag’ı sadece kabul etmekle kalmamış icrası ile ilgili detaylı bilgiler vermiştir.’<sup>44</sup>

*Zwischenschlag*’da değerini kendisini takip eden nota ile gösterir. Eğer iki asıl nota da aynı vuruş içerisinde ise *zwischen Schlag*’ın ritmik yapısı değişiklik gösterebilir. Bu durumda iki asıl notadan da eşit değer alması mantıklı olabilir. *Zwischenschlag*, birden fazla nota arasında bağlayıcı görev gören, bir notanın diğer notaya olan geçişini sağlayan süslemelerin yerlerini kendilerini takip eden notaya bırakır. Bu tür bağlayıcı süsleme notaları, esas notanın başlangıç noktasını bozmadan ve melodik, ritmik, armonik ve kontrpuansal bütünlüğe zarar vermeden parçanın bütünlüğünü sağlarlar.

*Anschlag*, Alman tarzı bir çarpma çeşididir. Almanya dışında kullanımı azdır. İtalya veya Fransa’da benzeri yoktur. Çarpma esas sestem önce gelen iki notadan oluşur. En yaygın kullanım şekli esas sesin alt komşu notası - üst komşu notası ve esas ses şeklindedir.

Şekil 3.8: Anschlag

<sup>44</sup>[www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm](http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm), Erişim tarihi: 03.05.2015



C.P.E.Bach'ın sık kullandığı bir süsleme türüdür. Aşağıdaki eserin dördüncü ölçüsünde C.P.E.Bach'ın bu kullanımı mevcuttur.

**Şekil 3.9: C.P.E.Bach – La minör flüt sonatı**  
**Sonata in a minor**  
**for solo flute, Wq 132 (H 562)**

Manuscript from Gieddes Samling (I,26 mu 6210.2926)

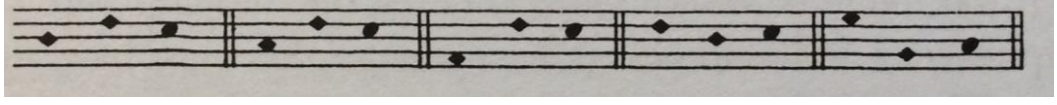
Flute

C. P. E. Bach (1714 - 1788)

**Poco Adagio**

Bazen süsleme notaları arasındaki aralıklar üçlü aralıklardan büyük olabilir ve ender de olsa üst komşu notadan başlayarak yapılması da mümkündür.

**Şekil 3.10: Anschlag**



Vuruş öncesi ve vuruş üstü kullanımları bulunmaktadır. Küçük notalar dışında hiç bir sembol kullanımı yoktur.

‘Quantz, *anschlag*’ı tarif eden ilk kişi olmuş olabilir. O bu terimi, alt - üst komşu deseni olarak tanımlar ve bu uygulamaları diğer çeşitlerinden daha zarif bulur. Der ki; “şarkıcılar çarpmayı yüksek tonları daha iyi belirtmek amacıyla büyük sıçramalar kullanır. Başka bir çarpmanın uygun olmayacağı güçlü ya da zayıf tempolarda uzun notalardan önce kullanılabilir.” Onun açıklamalarından ortaya çıkan şudur: çarpmanın, biraz daha güçlü olan asıl notaya çok hızlı fakat zayıf bağlanması gerekir. Asıl notaya kıyasla hızlılık ve yumuşaklığın kombinasyonu, artı şarkıcıların bunu vokal nişancılık için bir yardımcı bir rolde kullandıkları görüşü, çarpmanın Quantz’ın kullanımındaki potansiyel vuruş öncesi karakterini göstermektedir.<sup>45</sup>

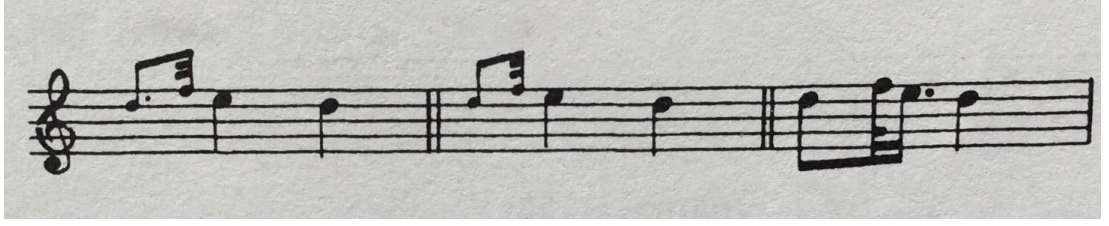
C.P.E.Bach, *anschlag* hakkında uzun açıklamalar yapmıştır. Quantz’ın değişmez üçlü aralıklı *anschlag* kullanımına ek olarak, C.P.E.Bach, iki notadan ilkinin önceki tonu tekrarladığı ve ikincinin esas notanın üst komşusu olduğu daha büyük bir aralığa yayılmış olan süsleme kullanımınıdır. Bu kullanımın ilk kullanımdan daha yavaş yapılması gerektiğini ve her zaman asıl notadan daha yumuşak çalınması gerektiğini belirterek Quantz kuralını doğrulamış olur.

C.P.E.Bach, 1787’de hem birinci hem ikinci notayı bir vuruş içine koymuş ve uygulama şekillerini göstererek doğru ile yanlış uygulama arasındaki farkı göstermiştir.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> A.e., s. 489

<sup>46</sup> A.e., s. 490



a) Yanlış yazım şekli

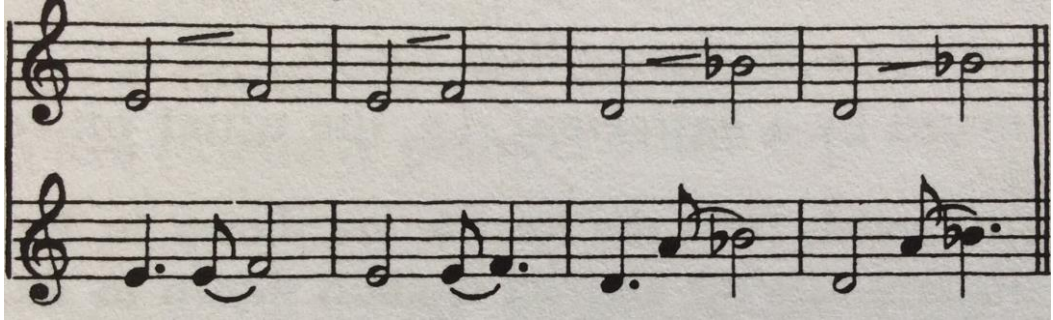
b) Doğru yazım şekli

c) Çalma şekli

### 3.3. PORT DE VOIX(VORSCHLAG)

*Port de voix* asıl notaya yükselen tek süsleme notasını betimler. Almanca'daki *vorschlag* ile aynı anlamda kullanılır. Kademeli çıkışın başladığı notaya bir nota daha eklenerek yapılır. Süsleme notası yükselerek bir sonraki notaya ulaşır ve kuvvetli zamandaki vuruşun üstüne gelir. Aşağıdaki örnekte ilk satır yazılışı, ikinci satır ise nasıl çalınması gerektiğini göstermektedir.

Şekil 3.11: Port de voix

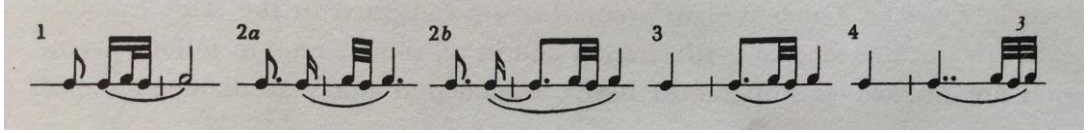


Port de voix isminden de anlaşıldığı üzere (*voix* ses anlamına gelmektedir.) Port de voix Germen dilinde *vorschlag* bazen de *zwischenchlæge* olarak kullanılır. Vokal müzik üzerinde gelişmiştir. Enstrümantal alanda kullanıldığında ise, bu çıkış genellikle kullanışlı değildir ancak telli enstrümanlarda, parmağın perde üzerinde kayması ile kullanımı mümkün olabilir.

Port de viox'u genellikle kısa bir *pincé* takip eder. *Pincé*, mordan gibidir fakat ses perdesinin aksansız değişimi, süslemenin asıl nota ile uyumlu olmasını sağlar. Bu

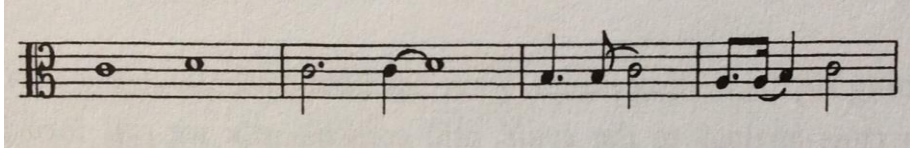
kullanım şekli artık bir kalıp haline gelmiştir ve pincé'nin kullanımı süslemeye ritim kullanımını açısından pek çok seçenek sunar.<sup>47</sup>

Şekil 3.12: Pincé



'Marin Mersenne (1588-1648) ve Antoine Boesset (1587-1643), port de viox'u vuruştan önce kullanılan süsleme olarak tasvir etmişlerdir.<sup>48</sup>

Şekil 3.13: Port de viox



'Loulie, port de viox'u kısa veya zayıf bir notadan asıl notaya aşamalı bir yükseliş olarak tanımlamıştır. Süslemelerin nerede olması gerektiğini göstermek için eğik tire işareti kullanmaktadır. Süslemenin nasıl uygulanacağı kararı müzisyene aittir. Viyola da gamba virtüözü Le Sieur de Machy 1685'te port de viox'u, kısa belirsiz adeta bir notanın diğer bir notadaki beklentisini ifade eder gibi olmalıdır diye ifade etmiştir. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) viyola da gamba üzerine yaptığı incelemelerde, port de viox'u motiflerde sadece vuruşlardan önce kullanmıştır. Vokal müzikte vuruştan önce kullanılan süslemeyi tercih ederken, enstrümanlar için vuruştan önce kullanılan yorumu tercih ettiğini açıkça ifade etmektedir. Süslemeleri göstermek için herhangi bir sembol kullanmamıştır.<sup>49</sup>

17. yüzyılın başlarından itibaren, notasyonlarda port de viox ve coulé vuruştan önce yazılıyordu. Bir kuşak sonra, üç önemli besteci, Michel Lambert, Bénigne de Bacilly (1625-1690) ve Honoré D'Ambruisaynı kullanımı vurgulamıştır.

<sup>47</sup> A.e., s. 50

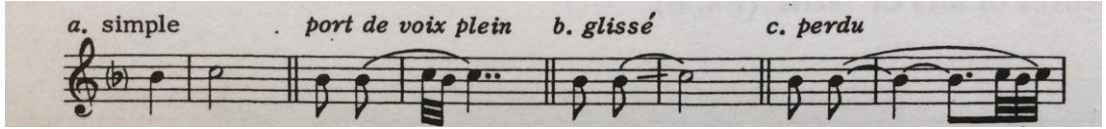
<sup>48</sup> A.e.,s. 52

<sup>49</sup> A.e.,1983, s. 58, 59

Vuruş öncesi motifler, üç bestecinin eserlerinde sıklıkla yer almıştır. Bu motifler, tartışmasız kalıp haline gelirken, vuruşta kullanılan motifler ise ender görülen istisnalar haline gelmiştir.

Dönemin en önemli incelemelerini yapmış olan Bacilly, kitabında süslemelere genişçe yer vermektedir. Port de voix için geniş bir yer ayırmıştır. Port de voix yazımında sembol kullanmamış bu nedenle süslemeler doğaçlama yazılmıştır. Bacilly, port devioix'u, *pleinve demi port de viox – port de voix glissé* veya *coulé* ve *port de voix perdu* olmak üzere 4 grup altında incelemiştir. Bütün bu türlerde ortak olarak görünen özellik, önceki notanın, ikiye bölünerek tekrar edilmesidir; bu da süslemenin vuruş öncesi başlangıcını doğurur.

Şekil 3.14: Şekil - Bacilly (1668) – Port de voix<sup>50</sup>



Bacilly, hiçbir yerde vuruşta kullanılan süslemeleri örneklendirmemiş, fakat ender de olsa kendi yazdığı şarkılarda port de voix'in bütün ritmik vuruşlarda kullanımına yer vermiştir.

### 3.4. COULE(SCHLEIFER – SLIDE)

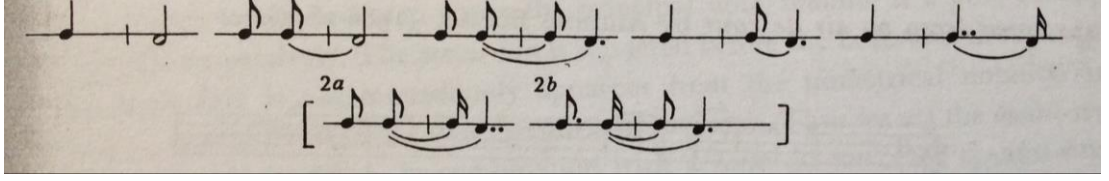
Almanca'da *Schleifer*, Fransızca'da *Coulé*, olarak kullanılır. Barok dönemde sıkça kullanılan bir süsleme çeşididir.

Jean Henri D'Anglebert, Henry Purcell, Jacques Champion de Chambonnières coulé ifadesini kullanan besteciler arasındaydı.

'Coulé; asıl notaya inen tek süsleme notasını ifade etmek için kullanılır. Portde voix'nın tersi gibi görünür. Sıklıkla kullanım şekli, süslemelerin legato (bağlı) pasajlar oluşturmasıdır.'<sup>51</sup>

<sup>50</sup> A.e., s. 55

Şekil 3.15: Coulé



Eşit uzunluktaki notalardan oluşan bir ezgide alçalma üçüncü notada başladı ise bu durum Fransızların *coulé de tierces* olarak adlandırdıkları geçiş haline gelir.

‘Coulé çoğu kaynakta vuruşta kullanılmış olmasına rağmen vuruştan önce kullanılması gerektiğini savunan kuramcılar da vardır. Vuruş öncesi ve vuruş üstü tarzlar<sup>18</sup>. Yüzyılın ikinci yarısında Fransa, Almanya ve İtalya’ da var olmaya devam etti. Bunu Jean Jacques Rousseau’nun küçük notalardan söz ederken yaptığı bir betimlemeden de anlamak mümkündür. “Bunlar ölçü içinde sayılmayan küçük notalarda gösterilmektedir, süreleri çok kısadır ve önceki ya da sonraki notadan yola çıkmaktadır. Bu da doğal olarak küçük notaların vuruş öncesi veya üstü süsler olduğu anlamına gelmektedir.”<sup>52</sup>

C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753)adlı kitabında coulé’yi iki farklı şekilde betimlemiştir.

- 1) Esas notaya iki notalı yükseliş
- 2) Dönüşe benzer şekilde üç notalı kullanım

Coulé’nin gösterimi sonsuzluk işareti sembolünü kullanmış olsa da bu kullanım diğer besteciler tarafından tercih edilmemiş, süsleme çoğunlukla yazıya dökülmüştür.

Bach; müzisyenin notaları abartmak yerine doğal bir etki bırakması gerektiğini, çok sayıda nota bulunmaması o notaların daha etkili çalınması anlamına gelmediğini savunmuştur. Aynı zamanda coulé’nin etkisini güçlendirmek amacıyla

<sup>51</sup> A.e., s. 51

<sup>52</sup> A.e., 36

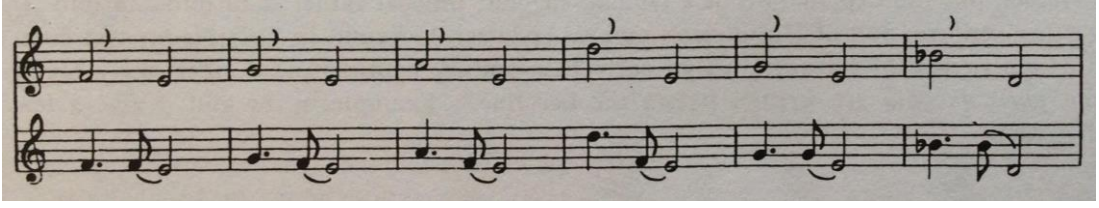
noktalı ritimlerde de kullanılabilceğini belirtmiştir. Bu konu ile ilgili Quantz da, noktasız coul  'nin Fransız stiline, noktalı coul  'nin ise İtalyan stiline ait olduğunu belirtmiştir.

'Etienne Louli  'ye (1654-1702) göre coul  , küçük, zayıf veya kısa bir sesin daha kalın ve güçlü bir sese dönüşmesidir. Süslemelerin olması gereken yerde virg  l işaretini kullanmıştır.   izimleri süslemelerin nasıl yapılacağını göstermektedir. Bu   izimler aynı zamanda süslemelerin aşağı doğru inişlerde birbirinden farklı iki şekilde kullanılabilceğini göstermektedir. Süsleme ya gidilecek notanın bir basamak üstünden başlamaktadır ya da çıkılan nota ile aynı hizadan başlamaktadır (bkz. şekil 3.16). Louli  , süslemelerin vuruşta da kullanılabilceğinden bahsetse ve çizimlerinde buna yer verse de, vuruştan önce kullanılan süslemelere ayrıca yer vermesi süslemenin bu kullanımını daha çok tercih ettiğini göstermektedir.'<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> A.e., s. 62

Şekil 3.16: Loulié – Coulé



Leopold Mozart (1719-1787) yazmış olduğu kitaplarda *schleifer* ifadesini kullanmış ve örneklerinde coulé'yi yükselen ve alçalan apajatürlerle kullanmıştır.

Johann Gottlob Türk (1750-1813), coulé'nin iki karakterinden bahsetmiştir.

- 1) Noktalı ritim olmadan kısa değerli kullanılanlar
- 2) Noktalı ritim ile kullanılıp, uzun değerli olanlar. Kısa değerli coulé, iki notadan oluşur ve esere canlılık katmak amacıyla kullanılır, dolayısıyla hızlı çalınması gerekir.

Türk, coulé'nin güçlü vuruşta kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Üç notalı süslemelere dair görüşlerini açıklarken, coulé'nin tamamen içinde bulunduğu müziğin atmosferine bağlı olduğunu belirtmiştir. Enerjik bir parçanın hızlı bir coulé ile kullanılması gerektiğini, hüzünlü bir parçanın ise daha yavaş bir süslemeye ihtiyaç duyacağını belirtmiştir. Üç notalı süslemenin çoğunlukla güçlü vuruşta kullanılması gerektiğini ve coulé'nin ilk notasının vurgulu, onu takip eden notaların ise yumuşak ve hafifçe çalınması gerektiğini vurgulamıştır.

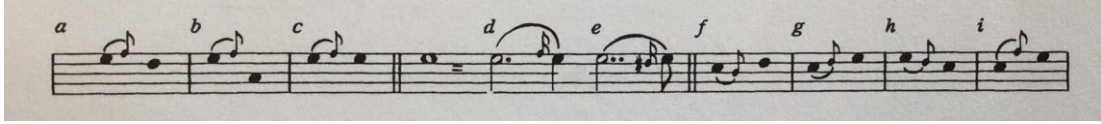
### 3.5. ACCENT ve CHUTE

Accent ve chute, Fransız süslemelerinde öne çıkan ve özellikle değinilmesi gereken süslemelerdendir. Almanca'da Nachschlage olarak kullanılır. Coulé ve port de voix ile karşılaştırıldığında çok daha az önem taşımaktadır fakat bu süslemelerin kullanımında, isimlendirilmesinde ve sembollerde diğer süslemelere nazaran daha fazla uzlaşma vardır.

Accent; notanın sonunda gelişen kısaca vurgulanan küçük bir nüanstır. Kendisinden önceki notaya ait olmasına rağmen kendisinden sonra gelen notayla

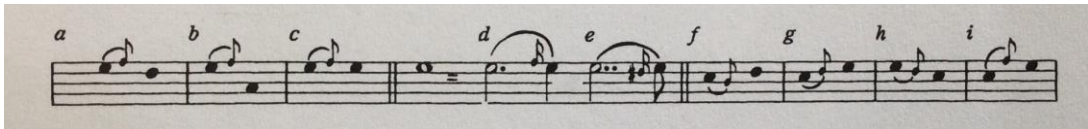
arasındaki geçişi sağlar. Ödünç alınan nota çoğunlukla yukarıdaki diatonik komşusudur ve en karakteristik örneği aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3.17: Accent54



‘Saint Lambert süslemeleri *aspiration* olarak adlandırmış ve süslemelerin her iki yönde de hareket edebileceğini belirtmiştir. Bu görüşü doğrultusunda süslemenin yönünü belirtmek için iki farklı sembol kullanmıştır. Accent’in yükselişini belirtmek için ‘^’ sembolünü, düşüşünü belirtmek için ise günümüzdeki mordan işaretini kullanmıştır.’<sup>55</sup> Kendisinden önce gelen notadan yükselerek kendisinden sonra alçalarak gelen asıl notaya bağlanır. Kendisinden önce gelen notadan alçalarak, bağlandığı notanın asıl notadan ve kendisinden yüksek olduğu kullanımları da vardır. Bağlandığı notadan hemen önce kullanılır. Farklı şekilde kullanımları oldukça kısıtlıdır.

Şekil 3.18: Accent



‘D ve E örneklerinde olduğu gibi süsleme, değeri fazla olan notanın arkasından değil de, trill kullanımında olduğu gibi bağlandığı notadan hemen önce kullanılmıştır. F örneğinde, diğer örneklerin aksine bir önceki notaya dönüp, tekrar

<sup>54</sup> A.e., s. 92

<sup>55</sup> A.e., s. 94

yükselen bir süsleme kullanılmıştır. G ve H örneklerinde ise, *accent* esas olarak iki nota arasındaki geçişi sağlamak amacı ile kullanılmıştır.<sup>56</sup>

Accent'i belirtmek için kullanılan en eski sembol yatay bir çizgiden oluşmaktadır. Bu işaret 18. yüzyıl ortalarına kadar kullanılmıştır ve sonrasında kullanımına son verilmiştir. Bazı kaynaklarda '^' ve 'v' kullanımına rastlamaktayız fakat Couperin'dan sonra en fazla kullanılan sembol, küçük notalar olmuştur. Aynı zamanda çoğu yerde süsleme hiçbir şekilde belirtilmemiş, uygun olan yerde doğaçlama yapılmıştır.

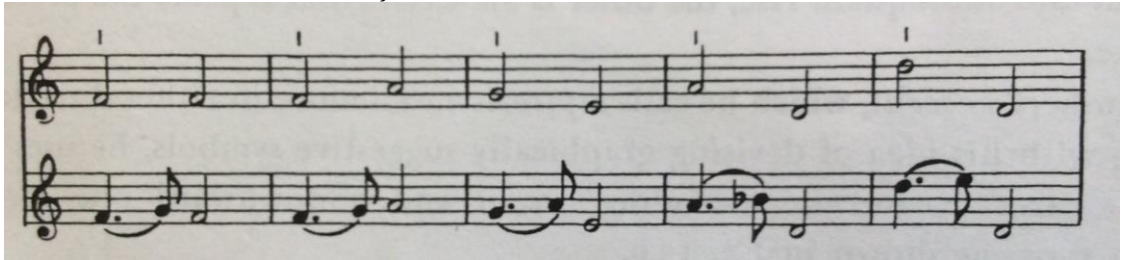
Bacilly, süslemeleri ilk olarak betimleyen kişiler arasındadır. Kendisi süslemeleri *accent* veya *aspiration* olarak adlandırmıştır. Süslemelerin sadece uzun hecelerde kullanılmasının tercih edilmesi gerektiğini söylemiş.

Jean Rousseau, gamba eserinde süslemeleri *aspiration* olarak adlandırmış ve motiflerini sembol kullanmadan göstermiştir.

Michel L'Affilard (1656-1708) ise süslemeleri Bacilly anlayışına göre kullanmış ve sembol olarak dikey çizgiyi tercih etmiştir.

Loulié, *accent*'i güçlü notadan, hafif ve değeri küçük olan notaya aşamalı bir yükseliş olarak tanımlamıştır. Çizimlerinde sembol olarak dikey çizgi kullanmıştır.

Şekil 3.19: Loulié - Accent<sup>57</sup>



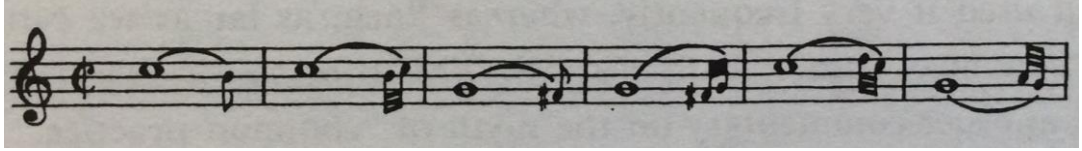
Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), Loulié'nin görüşünü benimsemiş, süslemeleri betimlemek için aynı sembolü kullanmıştır.

<sup>56</sup> A.e., s. 92

<sup>57</sup> A.e., s. 93

Lacassagne, accent'lerin çok daha farklı ve etkileyici şekillerde kullanılabileceğini belirtmiş, süslemeleri daha güçlü, hafif ve canlı şekillerde de kullanılabilecek ses değişimleri olarak belirtmiştir. Kullandığı accent'ler hem yükselişi hem düşüşü betimlemek için bir veya iki nota şeklinde kullanılabilir.

Şekil 3.20: Lacassagne - Accent<sup>58</sup>



Michel Corette (1707-1795), accent'in klasik ters çevrilmiş motifini kullanmıştır. Esas notayı takip eden nota da onun aynı hizada gelmektedir. Corette, bu süsleme için *flaté* terimini kullanmıştır. Sembol olarak küçük notaları kullanmayı tercih etmiştir.

Antoine Dard (1715-1784), accent'lerin alçalan motifleri üzerine yoğunlaşmıştır. Süslemeleri '^' sembolü ile göstermiştir. Süslemeleri esas notanın değerinin sonuna doğru kullanmıştır.

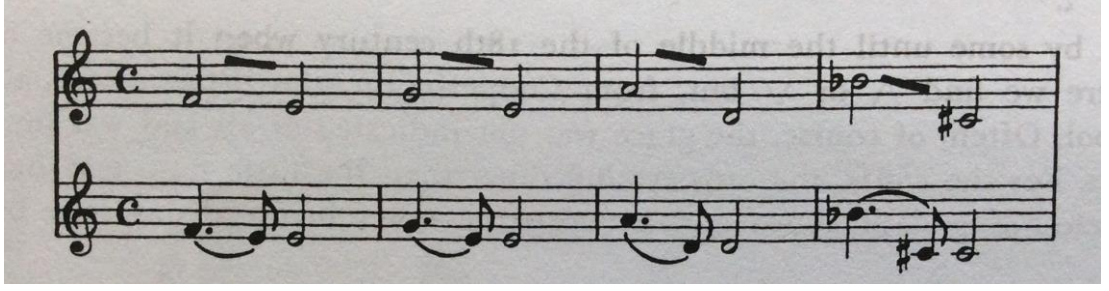
*Chute*; kelime anlamı olarak 'düşüş' demektir. Kendisinden sonra gelen notaya bağlanır, genellikle kendisinden sonraki notaya bağlanırken alçalan bir motif oluşturur. *Chute*'yi belirtmek için küçük nota yazımı sıklıkla kullanılsa da, aşağı doğru eğimli bir çizgi şeklinde gösterilerek de kullanılmıştır.

Loulié *chute*'yi esas notadan, zayıf notaya düşüş olarak tanımlamış, esas notayı bir süre tutup süsleme notasını tutmadan düşüş yaratacak şekilde kullanmıştır. Sembol olarak aşağı eğimli eğik çizgi kullanmıştır.

Şekil 3.21: Loulié – Chute<sup>59</sup>

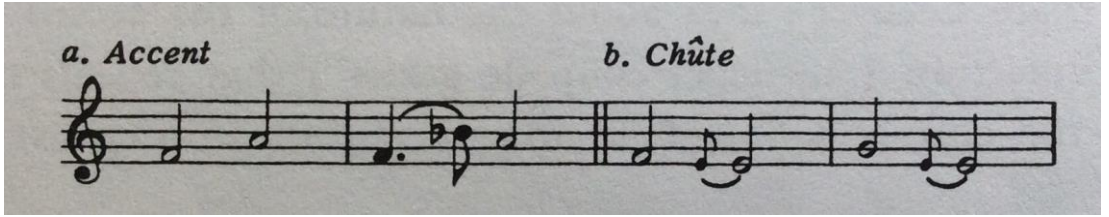
<sup>58</sup> A.e., s. 95

<sup>59</sup> A.e., s. 94



Henri Louis Choquel, chuté için verdiği örneklerde süsleme notası esas notayı yinelemek yerine, esas notayı takip eden notanın yinelenişini içerir ve süslemeye zamansız bir giriş sağlar.

Şekil 3.22: Choquel – Accent & Chute<sup>60</sup>



Ayrıca Choquel, accentvechuté'yi belirtmek için kullanılan çizgi sembolünün artık kullanım dışı olduğunu ve bunların sadece küçük notalarla gösterilebileceğini belirtmiştir.

Bu iki süsleme göz önüne alındığında accent, kendine has yön değişimi ile tipik Fransız müziği etkilerini taşımaktadır. Chutéise, accent'e göre daha evrensel bir kullanıma sahiptir.

### 3.6. GLİSANDO ve PORTAMENTO

Müzikte *glissando* bir notadan diğerine kayış anlamına gelmektedir. Fransızca'da kaymak anlamına gelen *glisser* kelimesinden türemiştir.

<sup>60</sup> A.e., s. 96

18. yüzyılın sonunda iki nota arasında kullanılan *glissando*, şarkıcılar ve telli enstrümanlar arasında çok popülerdi. Dönem bestecileri glissando'nun yerinde kullanıldığı taktirde müzikte olağanüstü bir etki yarattığını düşünüyorlardı.

James Alexander'in '*Complete Preceptor*' kitabında müzisyenlerin glissando'ları çoğunlukla keman üzerinde uyguladığına değinilmiştir. Flüt üzerinde yapılan Nicholson glissando'larını desteklemiş, parmakları kaldırmak yerine kaydırarak yapılmasını bu sayede birbirine bağlanan notaların daha zarif bir şekilde harmanlandığını belirtmiştir. Johann George Tromlitz (1725-1805), bu kullanımın oldukça yaygın olduğunu bu yüzden icracının ve dinleyicinin bu kullanıma sürekli tahammül etmesi gerektiğini aslında glissando kullanımının isteğe bağlı olduğunu ve bu nedenle kolaylıkla vazgeçileceğini belirtmiştir. Eğer gerçekten dinleyiciyi rahatsız etmiyor olsaydı, bir eserin tamamındaki bütün iniş çıkışlarda olası bütün pozisyonlarda icracıların bunu kullanacaklarını ve bunun müziği katletmek olacağını söyleyerek eleştirmiştir. Doğru zaman ve doğru yerde kullanıldığını zaman güzel duyulacağını, fakat sık kullanımının dinleyici rahatsız edeceği düşüncesiyle ender kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Glissando kullanımının, tam ton yükselen veya kromatik apajatürlerle birlikte uygun olduğunu ifade etmiştir. Alexander, glissando'ları eserlerinde, hilal işareti ile göstermiştir.

Tromlitz, parmakların deliklerin üzerinde kaydırmaktansa onları aşamalı olarak yuvarlamaktan yanaydı hatta her bir el için farklı pozisyonlar önermişti. Sol elin parmaklarını avuç içine doğru bükme ve sağ elin parmaklarını ileri itme gibi. Tromlitz çok önemli bir ipucu vermişti. Parmaklar deliklerin üzerinde harekete başlar başlamaz sesi eşit tutacak şekilde nefesi kuvvetlendirmenin ana kural olduğunu söylemişti. Bu durumun tam tersi inişler için de geçerlidir. Yapılmadığı taktirde, parmaklar deliklerin üzerinde hafifçe hareket etse bile ses zayıflar ve glissando'nun başladığı nota etkisini kaybedeceği şekilde konuya çok önemli bir açıklama getirmiştir.

Başka bir müzisyen, parmaklarla ilgili olarak parmakları sağ tarafa doğru kaydırmayı önermiş, parmakların kullanımı tuşları açıp kapamayı gerektiriyorsa süslemelerin kullanılmaması gerektiğini belirtmiştir çünkü tuşları aşamalı olarak açıp

kapamak çok mümkün değildir ve aksamaya neden olabilir. Glissando yaparken tonu desteklemek için *embouchere* (ağızlık)'un önemine değinmiştir. Nicholson ise, gidilen tonun keskin olması gerektiğini, glissando'nun ulaştığı en ince notanın basınçlı olması gerektiğini yoksa yavan duyulacağını belirtmiştir.

Glissando'nun popülerliği 19. yüzyılda da etkisini sürdürmüştür. Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852), glissando'ların doğru ve iyi çalmanın ne kadar zor olduğunu belirtmiş ve yaratmış olduğu etkiye değinmiştir ayrıca glissando'ların üçlü aralığı geçmemesi gerektiğini belirtmiştir. Theobald Boehm (1794-1881) ise glissando'ların delikli üflemeli enstrümanlarda kullanılması gerektiğini savunmuştur.

Bazı enstrümanlarda glissando yaparken tonlar açıkça duyulur. Örneğin klavyede müzisyenin parmakları beyaz ya da siyah tuşlar üzerinde kayarak glissando yapabilir. Arp ya da yaylı enstrümanlarda ise, müzisyen parmaklarını teller üzerinde kaydırarak rahatça glissando yapabilir. Flüt ya da trompet gibi enstrümanlarda ağızlık içe ya da dışa döndürülerek, yine flüt ve klarnet de ise parmaklar deliklerin üzerinde kaydırılarak da glissando yapılabilir.

Glissando özellikle *adagio* bölümlerde kullanılmıştır. Eşlikli kullanılmadığından armonin bozulmasına neden olmaz.

*Portamento*, bir notadan başlayarak ya da bir notaya doğru, fakat iki notayı birbirine glissando ile tamamen bağlamadan yapılan kayma şeklidir. Sürekli değiştirilebilir perdeleri olan enstrümanlarda, portamento pek çok farklı şekilde yapılabilir. Gitar ve mandolin gibi enstrümanlarda portamento, tel sap boyunca itilerek oluşturulabilir. Buna perde boğumu olmayan yaylı enstrümanlar (keman, viyola, çello, kontrbas ve perdesiz gitarlar gibi), üflemeli enstrümanlar ve insan sesi de dahildir. Enstrümanın yapısına göre portamento yapma tekniği farklılık göstermektedir. Telli enstrümanlarda parmaklar teller üzerinde kayarken, üflemeli enstrümanlarda ağızlık içe ya da dışa doğru çevrilmesiyle, gerekli pozisyon değişikliğiyle veya tuşların üzerindeki deliklerde parmaklar kaydırılarak yapılabilir.

### 3.7. ZUSAMMENSCHLAG (ACCIACCATURA – GRACE NOTE) / ÇARPMA

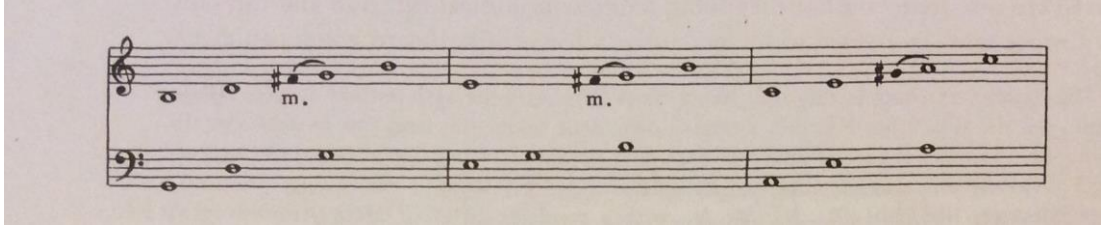
Armonik olmayan bir sesi, düzenli bir tonda eş zamanlı olarak seslendirilmesinde, ortaya çıkan çatışma *zusammenschlag* (*acciaccatura* - *çarpma*) olarak adlandırılır. *Zusammenschlag* anlamına ek olarak, eklenen notanın arpej dizisi içinde geçiş tonu olarak melodik çalındığı ve dolayısıyla akorun bir parçası olarak dikey değil yatay şekilde algılandığı *figurate arpej*'i belirtmek için de kullanılır.

Karakteristik olarak *zusammenschlag*, sürekli bas eşliğinde ve reçitatiflerde kullanılırdı. Akor tonları arasındaki boşluklara bir veya daha fazla nota eklenmesiyle oluşuyordu. Bazen, birlikte seslendirildikten sonra bu notalar, akorun süslü eklemeleri olmadan duyulmasını sağlamak için hızla serbest bırakılırdı.

*Zusammenschlag* kullanımı çok eskidir. Eski bir kaynakta 'uzun süre tutulan bir sese titreşimli üst komşusu eklenir' şeklinde bir tabir bulunmaktadır. Buradaki 'titreşimli' terimi süs notasının tekrarlanarak hızlı bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.

Çoğu besteci tarafından mordan ile kullanım farklılıkları açısından kıyaslanmış, aynı veya farklı olduğu savunulan tartışmalar olmuştur. Üst notasının her zaman yarım ton altında olan mordan, çoğunlukla arpej yapılmış bir akorun çerçevesinde yapılır (bkz.Şekil 3.23). Böylece akor notaları arasında *figurate arpej* yani *zusammenschlag* olarak görünür.

Şekil 3.23: Şekil – Gasparini - Mordan(1708)



Francesco Gasparini (1661-1727) zusammenschlag için *acciaccatura* ifadesini kullanmış, belirli armonik uyumsuzlukları için bir geçiş olarak bahsetmiştir. Gasparini mordan örneklerinin yerleştirildiği bu çarpmayı gösteren modeller vermek dışında, *acciaccatura* uygulamasını açıklamamıştır. Verilen örneklerde *acciaccatura*'nın hemen hemen her zaman üst komşusundan bir tam ton mesafede bulunduğunu görürüz.<sup>61</sup>

Aslında bu iki tür arasında üst notanın mesafesinden daha büyük bir farkın olması gerekmektedir. Bu farkı ortaya koymak adına Roma'da bir metin yazılmıştır. Bu metinde, farklılıkların net bir anlatımı olmadan, yine mordan ve *acciaccatura* terimlerinin ikiliği ile karşılaşırız. Yazar, hem düz hem de tam olarak bütünlüğü içinde reproduksiyonunu yaptığı bu parçada, uygun eslerin takip ettiği daha kısa nota değerleri ile yazılmış, birçok ahenksiz nota görülür. Ancak fazla değilse bunlar akor notalarının tam değerinde yazılmıştır. (bkz.Şekil 3.24) Yazar, mordanve *acciaccatura* arasındaki farkı belirtmektedir. Bunu şu sözlerle ifade eder: “ben akorlar arasına bazen bazı ahenksizlikler koyuyorum, onlara dokunuyorum ve hemen bırakıyorum. Buna da *mordan* diyorum. Yani tek başına olan bir *acciaccatura*'da dokunulan ve hemen bırakılan bir ahenksizlikten çok daha fazlası olabileceğini vurgular. Bu durum ahenksiz tonların, armoni üzerinde daha büyük bir vurguya işaret etmesi gerektiğini kanıtlamaktadır.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> A.e., s. 480

<sup>62</sup> A.e., s. 482

Şekil 3.24: Anonim

m. 27  
ch'o - ri - ol nel bat - - - - -  
- - - - - ter l'ho - - - - re  
6 5 # 6 #6 4 3 #

Johann David Heinichen (1683-1729), üst komşularından kendi mesafeleri dışında hiçbir şeyin mordanı ve acciaccatura'yı farklılaştırmadığı fikrini tekrarlamaya devam etmiştir.

C.P.E.Bach, *zusammenschlag*'ı biraz farklı bir anlamda kullanır. Çok hızlı bir mordan gerektiğinde, her iki nota da aynı anda çalınır ama çarpma neredeyse hemen kaldırılır.

Geminiani eklenen notaların iki tür olarak ayırır ve isimlendirir. İlkinin *tatto* diğerini *acciaccatura* (çarpma) olarak adlandırır. Acciaccatura'yı normal bir başlık ile, *tatto*'yu küçük bir nota başlığı ile yazarak iki çarpma arasındaki sembol karmaşasına da bir rahatlık getirmiş olur. *Zusammenschlag* ile ilgili herhangi bir sembol yoktur.

### 3.8. TRİLL

*Trill*, bir sesin üst komşusuyla hızlı şekilde yer değiştirdiği süsleme şeklidir.

 İşaretleri ile gösterilir.

Trill'in icra şekli, yapıldığı notanın değerine, tempoya, ölçünün zaman değerine göre değişir. Bazen de öncesindeki ya da sonrasındaki notadan da etkilenebilir. Trill, mordanın ayna görüntüsüdür. İkisi de esas notaya bağlıdır. Trill üst komşu notası ile, mordan alt komşu notası ile dönüşür. Trill genellikle esas nota üzerinde durur, bazen de tüm nota değeri kadar devam edebilir. Uzun trill'ler genellikle *termination* (bitiş süslemesi) ile biter. Uzun trill'ler yavaş çalınmaya başlanıp sonradan hızlandırılabilir fakat kesin ve açık yazılmış bir notasyonda bu uygulama mümkün değildir.

Şekil 3.25 tipik trill çalma şekillerini içermektedir.

Şekil 3.25: Trill çeşitleri



Barok trill'lerin zamanlamasıyla ilgili birkaç soru vardır. Trill'ler vuruş öncesi komşu nota ile başlayıp, esas notanın vuruş üzerine geldiği şekilde mi başlatılmalı yoksa, trill'ler vuruş üzerinde mi yapılmaya başlanmalıdır. Bununla ilgili olarak C.P.E.Bach '*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*' adlı eserinde, 'bütün trill'ler üst komşu notası ile başlar'demiştir. Couperin, kendi müziğinde belirtmiş olduğu trill'lerin vuruş öncesi çalınabileceğini söylemiştir.

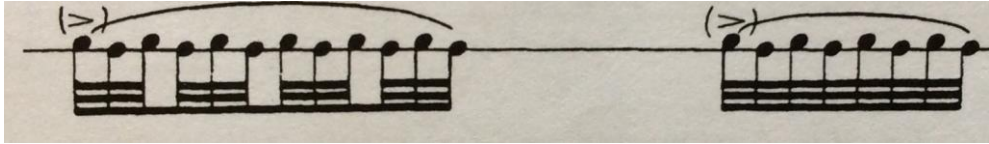
‘Quantz, her trill apajatur ile başlar, apajatur üst nota veya alt nota ile yapılabilir demiştir.’<sup>63</sup>Trill’i birkaç çeşit örnekle birlikte incelemek gerekir.

- Yalnızca iki notadan oluşan ‘*basit trill*’ (simple trill) esas nota ile üst komşusuyla yer değiştirir.
- Üç notayı içeren ve ardından bir veya iki notalı, esas trill notasının alt komşuları ile yapılan süsleme notalarını içeren trill
- Mordan, gruppettoya da slide eklenmiş bileşik trill.

*Basit trill*; esas nota ile bazen de üst komşu nota ile başlar. Her iki durumda da esas nota ile biter. Bitmemesi halinde süsleme trill değil bir mordan gibi duyulabilir.

Üst komşu nota ile başlayan trill’e ‘*apajatürlü trill*’ denir. Başlangıç notası vurgulu bir şekilde çalındığından apajatur etkisi yaratır. Süslemenin olduğu nota süresi kadar devam eder.

Şekil 3.26: Apajatürlü trill

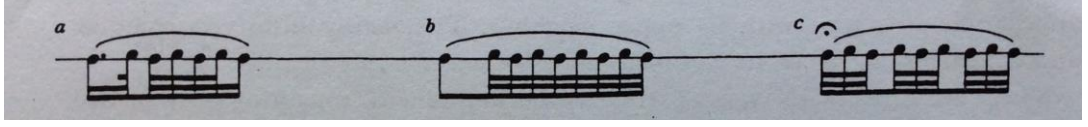


İlk trill notasının uzatılması nedeniyle, başlangıcı esas nota ya da üst nota ile olsun *supported trill* (destekli trill) olarak adlandırılmıştır. Bu süsleme Fransız trill’i için *appui* adını almıştır. Supported trill kullanırken belirtmek istediğimiz nota esas nota ya da destek aldığımız apajatur notası olan komşu nota olabilir.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Johann Joachim Quantz, **On Playing the Flute**, Northeastern University Press, 2001, s. 103

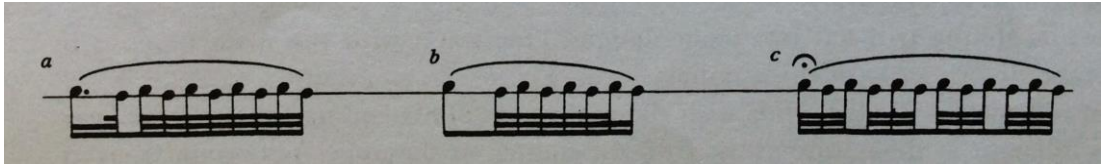
<sup>64</sup> Neumann, a.g.e., s.242

Şekil 3.27: Supported main-note trill (Destekli esas notadan başlayan trill)



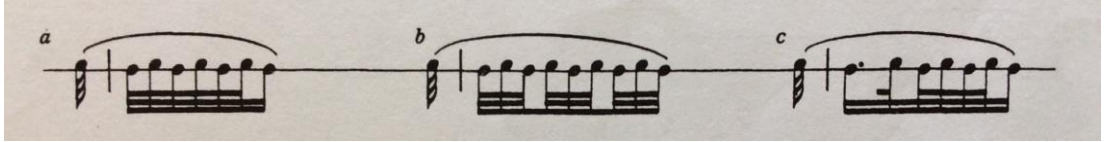
Supported appoggiatura trill (destekli apajatürlü trill), üst komşu notadan başlayarak yapılır. Aslında uygun trill ile süsleme yapılmış uzun bir apajatürdür.

Şekil 3.28: Supported appoggiatura trill (Destekli apajatürlü trill)



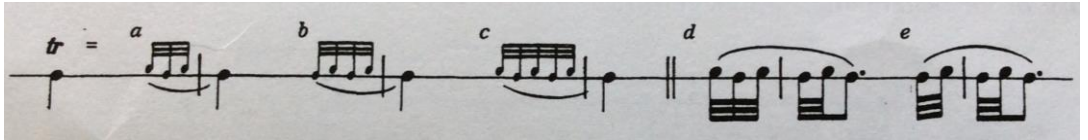
Vuruş öncesi komşu nota ile başlayan trill *grace note trill* (çarpmalı trill) adını alır.

Şekil 3.29: Grace note trill (çarpmalı trill)



Eğer trill dönüşümleri önceki notadan başlıyor ise buna *anticipated trill* (öncü – beklenen trill anlamına gelebilir) , dönüşümler önceki nota ve esas nota arasında paylaşıyorsa bu trill'lere *straddling trills* (çift yönlü trill anlamına gelebilir) denir.<sup>65</sup>

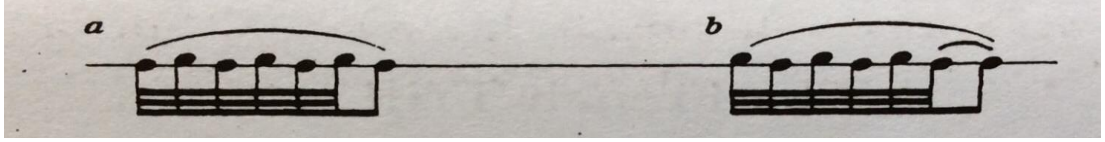
Şekil 3.30: Anticipated trill ve Straddling trill



<sup>65</sup> Neumann, a.g.e., s. 242

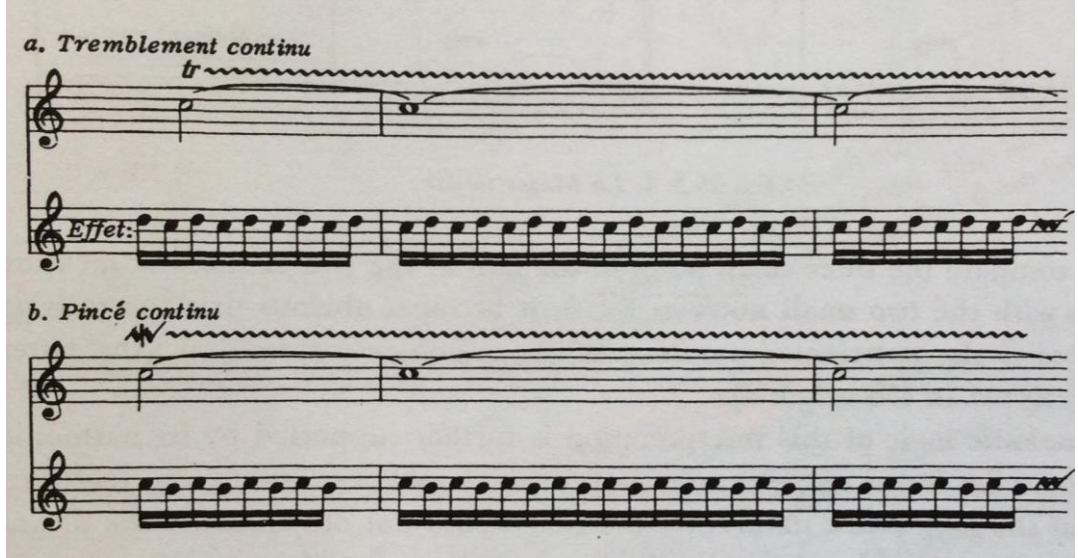
Triller dönüşümlerini çoğu zaman trill yapılan notanın süresinden önce sonlandırırlar. Bu sonlandırma, *Couperin's point d'arret* ya da *Trill with the rest point* (dinlenme noktası) olarak adlandırılır.

Şekil 3.31: Couperin's point d'arret / Trill with the rest point



'Couperin, bütün trill'lerin üst nota ile başlaması gerektiğini söylemiştir fakat bu başlangıcın vuruş üstüne gelmesi gerektiğini söylememiştir. En basit şekilde Couperin trill'i *grace note trill* şeklinde kendi süslemeler şemasında resmetmiştir.'<sup>66</sup>

Şekil 3.32: Couperin'nın trill tablosu



Trill üst notadan başlamış olmasına rağmen, ikinci ve üçüncü ölçülerde ritmik vurgu esas nota üzerindedir.

<sup>66</sup> Neumann, a.g.e., s. 263

Şimdi ise, önüne ya da sonuna süsleme alan bileşik trill modellerini inceleyelim. Bu trill örneklerini de, dilimizde tam karşılık gelen bir terim kullanmadığımız için yabancı dil isimlerini kullanarak incelemeyi tercih ettim.

### 3.8.1. THE TRILL WITH TERMINATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ TRİLL)

Bu trill bazen *The Trill with Suffix* (Son ek süslemeli trill) veya *The Trill with Closing Notes* (Bitiş süslemesi içeren trill) ve daha az kullanılan *The Trill and Mordent* (Trill ve mordan) adını alır. Trill için minimum 4 nota, termination (bitiş süslemesi) için ise 2 nota gereklidir.

Şekil 3.33: Trill with termination



Termination çoğunlukla açık olarak yazılır. Trill, termination ile aynı hızda çalınır.

### 3.8.2. ASCENDING TRILL (ÇIKICI TRİLL)

Ascending Trill, *Trill with prefix from below* olarak da ifade edilir. Bu trill için minimum 4 notaya ihtiyaç vardır. Prefix ise, 2 nota içerir. Trill alt komşu nota ile başlar ve esas notaya yükselir, sonrasında üst komşu nota ile normal trill yapmaya devam eder.

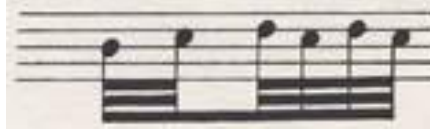
C.P.E.Bach ve D.G.Türk, trill'in bu şekilde yazılması konusunda hemfikirdi(bkz. Şekil 3.35).Bu süsleme ile ilgili en çok sıkıntı yaratan durum ne zaman kullanılacağına tam olarak bilinmemesiydi. Bu süsleme için kullanılan sembolün dönem bestecileri arasında tam olarak yaygınlaşmamasından dolayı, bu

süslemeyi kullanan besteciler, sembol kullanmak yerine süsleme notasını asıl notanın sol tarafına küçük nota şeklinde yazıyorlardı.<sup>67</sup>

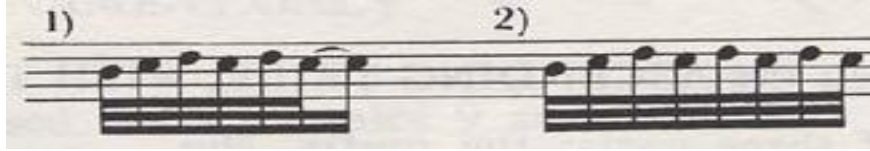
Şekil 3.34: Ascending trill



Şekil 3.35: Ascending Trill – Çalma şekli



Şekil 3.36: Ascending Trill – Çalma şekli



Bu trill modeli en az iki dönüşüm içerir fakat J.S.Bach, en az üç dönüşüm kullanmayı tercih ediyordu.

### 3.8.3. ASCENDING TRILL WITH TERMINATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ ÇIKICI TRİLL)

Diğer adıyla *trill prefix from below* olan bu trill, *prefix* (ön süsleme), *trill* ve *termination* (bitiş süslemesi) olmak üzere 3 kısım içerir. 8 notadan az sayıda nota içeremez. Ascending Trill'in sonuna bitiş süslemesi eklenmiş halidir(Şekil 3.38).

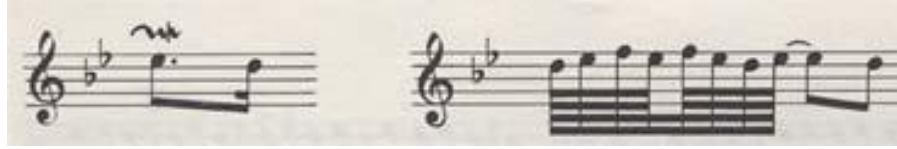
<sup>67</sup> Kris Palmer, *Ornamentation According to C.P.E.Bach and J.J.Quantz*, 1stBooks-rev, 2001, s. 154

**Şekil 3.37: Ascending Trill**



*Termination* bazen açıkça yazılır. Ayrıca trill'e *prefix* (ön süsleme) eklenebilir. Bu süsleme genellikle hayli uzun notalar üzerinde uygulanır. (Şekil 3.39– Süsleme işareti şekilde görüldüğü gibidir.)

**Şekil 3.38: Ascending Trill (Prefix içeren)**



Şekil 3.40'te görüldüğü gibi, bu uzunluktaki trill'lerde kesin bir dönüşüm sayısı olmaz. Normal trill gibi yavaş başlar ve sonrasında eğer devam ediyorsa giderek hızlanır (*accelerate*).

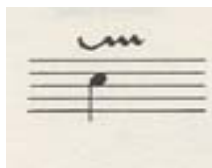
**Şekil 3.39:**



### 3.8.4. DESCENDING TRILL (İNİCİ TRILL)

Diğer adıyla *trill with prefix from above* (üst nota süslemeli trill), minimum 4 nota içerir. Süsleme bir üst notadan başlayarak yapılır. Grupetto (*Turn*) ile benzerlik gösterir (Şekil 3.41).

**Şekil 3.40: Descending Trill – yazım şekli**



Şekil 3.41: Descending Trill çalma şekli



### 3.8.5. DESCENDING TRILL WITH TERMINATION (BİTİŞ SÜSLEMELİ İNİCİ TRİLL)

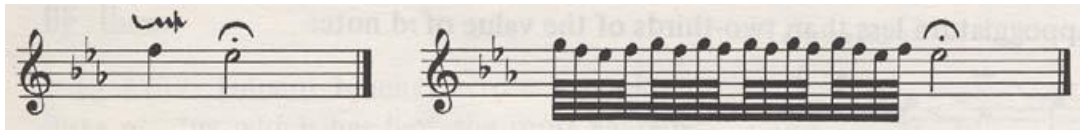
Diğer adı *trill with prefix from above* olan bu süsleme bir önceki ile karşılaştırıldığında, en az iki notaya daha ihtiyaç duyar. Prefix için de 2 nota yerine 4 nota gerekir çünkü trill'in son iki notası prefix gibi duyulabilmesi için termination ile birleştirilir.(bkz. Şekil 3.43– Süsleme işareti örnekte gösterildiği gibidir.)

Şekil 3.42: Descending Trill with termination



Bu süsleme, trill notasının uzunluğu elverdiği sürece dönüşümlerini yapmaya devam edebilir. En sık kullanım şekli uzun notalar üzerindedir.

Şekil 3.43: Descending Trill with termination (Uzun nota üzerinde çalma şekli)



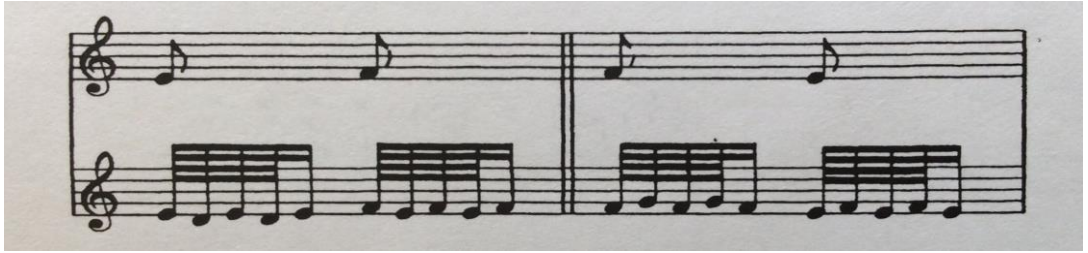
## 3.9. MORDAN VE PRALLTRİLLER

Mordansüslemeler arasında en önemli olanlarından biridir. Trill'lerden daha az karmaşıklardır. Sadece icra edilmeleri bakımından birkaç sorun görülebilir.

En yaygın şekilde mordan kullanımı, esas notanın alt komşu notasıyla bir kez hızlı bir şekilde yer değiştirmesi şeklindedir. Üst nota ile başladığı örnekler de görülmektedir.

Ammerbach yukarı ve aşağı yönde olan bu titreşimlere mordan adını verdiği bu süslemelerin yükselen ve düşen olarak iki çeşidi olduğunu söylemiştir. Yükselen tonda mordan alt nota ile yapılır. Düşen tonda ise üst nota ile yapılır.<sup>68</sup>

**Şekil 3.44: Ammerbach – Mordan**



Bu eğilim melodik mantığa dayalıdır ve barok dönem boyunca etkisini göstermiştir.

Mordan kullanımı hızlı ve ani bir şekilde olmalı. Mordan notası alt ya da üst komşu nota ile dissonant bir şekilde duyulduktan sonra hemen serbest bırakılmalıdır.

Mordan tek başına bir nota üzerinde uygulanabileceği gibi, akorun herhangi bir notası ile de kullanılabilir. Süsleme işareti aşağıdaki örnekte görüldüğü gibidir.

**Şekil 3.45: Mordan**



<sup>68</sup> Neumann, a.g.e., s. 415

Fransa’da mordan, muhtemelen ilk olarak lute enstrümanistleri tarafından, sadece bir kez yer değiştirerek yapılan mordan *basit mordan* (simple mordan) veya *tekmordan* (single mordan) olarak adlandırılır. iki dönüşümlü olan türe *çift mordan* (double mordan), çok dönüşümlü türe de *çoklu mordan* (multiple mordente) adı verilmiştir.

Basit mordanın çoğunlukla ilk notası aksanlıdır ve hızlı bir şekilde devam eder. Uzunluğu notanın süresine ve tempoya göre değişir. Çoğu zaman ritmik olarak çok büyük bir etkisi olmamakla birlikte melodik bağlayıcı bir işlevi vardır.

C.P.E.Bach çalışmalarında mordanın, notaları bağlayarak boşlukları dolduran ve onları parlak hale getiren bir süsleme olduğunu söylemiştir.

Çift mordan (double mordent), genellikle melodik ve bağlayıcı bir konumdadır. Vurgulanması ya da vuruş üzerinde başlaması şart değildir.

**Şekil 3.46: Çift Mordan (Double Mordent)**



Mordanın süresi uzadıkça o kadar çok trile benzemeye başlar ve melodiyi yoğunlaştırma görevi üstlenir. Devam ettirilen mordan, yine esas nota ile biter ve armoni üzerinde herhangi bir değişiklik yapmaz.

Couperin, bu uzun mordanlar için *pince continu* terimini kullanmıştır fakat bazı durumlarda esas nota yerine komşu nota ile başlayan mordanlar ile de karşılaşılır. Bu duruma *port de voix et pincé* (port de voix ve pincé) durumu denir. Couperin’in bahsettiği bir diğer mordan türü ise *yavaş mordan* (slow mordent) idi. Bu tür acciaccatura ile aynıydı. Belirgin bir sembolü yoktu. Vokal müzikte şarkıcının takdiri doğrultusunda, genellikle cümle sonuna ya da point douré’den sonra yapılmasıyla tanınmış oldu. (bkz.Şekil 3.48)

Şekil 3.47: Yavaş Mordan (slow mordent)



Bazen mordan işaretine bir arıza eklenir. Bunun amacı yardımcı notayı yarım ton yükseltmektir. Bu yükseltme esas nota ile yardımcı nota arasında yarım ton olması kaidesiyle geçerlidir. Ve değişiklik işaretlerde belirtilmemiş olsa bile, icracı tarafından yapılmalıdır. Birkaç istisna dışında;

- Mordan gamın üçüncü veya yedinci derecesine eklenmişse
- Mordan koyulmuş notanın öncesi veya sonrasındaki nota ile arasında bir ton fark var ise, bu durumlarda yardımcı nota ile esas nota arasında bir ton olacak şekilde çalınır. (bkz.Şekil 3.49)

Şekil 3.48: Mordan



Şekil 3.49: Mordan



Mordan ile yakın olan başka bir süsleme çeşidi ise, Almanca'da 'Pralltriller' ismi verilen süsleme çeşididir. Almanca ifadesinin tam karşılığı olmasa da,

İngilizce’de *çevrilmiş mordan* (inverted mordent) olarak kullanılır. Bunun nedeni, basit mordanın aksine, pralltriller’in üst komşu nota ile süsleme yapmasıdır. Esas nota ile üst komşu nota arasında bir tam ton vardır. Pralltriller çok hızlı bir trill gibi çalınmalıdır. Süslemenin ilk notası önceki notaya bağlı olacak şekilde 4 nota içerir.

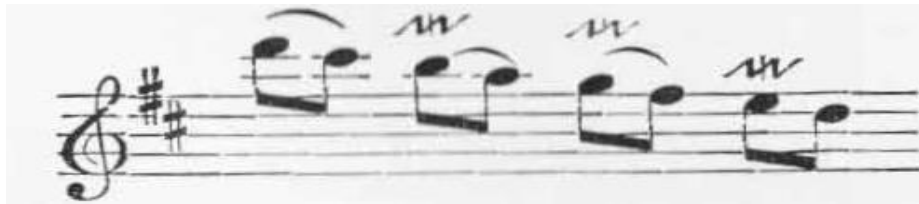
**Şekil 3.50: Pralltriller**



Pralltriller, C.P.E.Bach tarafından tüm süslemeler arasında en hoş duyulan ve aynı zamanda en gerekli fakat en zor süsleme olarak nitelendirilmiştir. C.P.E.Bach, bu süslemenin mümkün olduğu kadar hızlı yapılması gerektiğini, öyle ki dinleyicinin süslemenin yapıldığı andaki vuruş kaybının bile farkına varmaması gerektiğini söylemiştir.

Birçok yazara göre pralltriller için uygun olan tek yer, diyatonik olarak inen iki notanın ilk notasıdır. (bkz. Şekil 3.51)

**Şekil 3.51: Pralltriller**



Bununla birlikte mordanın devamı, nadiren de olsa kendisini takip eden notanın altındaki nota ile gelir. Bu Bach’ın eserlerinde görülen bir durumdur.

Pralltrill bir apajatur ile gerçekleştiğinde veya esas notanın bir ton üzerinde ki bağlı nota ile olduğunda, giriş bir parça geciktirilmiş olur. (bkz.Şekil 3.53)

Şekil 3.52: Pralltriller



C.P.E.Bach eğer bu *pointd'orgue* (pause, fermata) öncesinde gerçekleşirse, apajaturün çok uzun tutulması gerekir ve kalan üç notanın çok hızlı bir şekilde çalınması gerektiğini söylemiştir. (bkz. Şekil 3.54)

Şekil 3.53: Pralltriller



Önceki yazarlar pralltriller ile *schneller*'in aynı olduğunu düşünüyorlardı. *Schneller* tüm yönleriyle pralltriller ile aynı görünüyordu fakat sonradan anlaşıldı ki pralltriller sadece inici yönde olan diyatonik dizide kullanılabilirdi. *Schneller* ise ayrı notalar üzerinde kullanılıyordu. Ayrıca *schneller* her zaman küçük notalar ile yazılmış oluyordu. Türk, bu kurala bağlı kalmıştır. Yine de en iyi besteciler zorunlu diyatonik diziler eksik olduğunda sıklıkla arıza işaretlerini kullanmışlardır. Böylece *schneller*'in istendiği yerde pralltriller belirmiştir fakat iki süsleme kesin olarak aynı olduğundan beri bunun bir önemi yoktur. Türk, bu hatanın büyüklüğünü belirlemek eleştirmenlere kalmalıdır diyerek konuyu sonlandırmıştır.

Mordan ve pralltriller bir anlamda birbirlerinin tersi gibi görünseler de, işaretler ve terimler açısından biraz geç ortaya çıkmış bazı karışıklıklar vardır. Carl

Czerny (1791-1857), bir kitabında *schneller* için *mordent* terimini kullanmıştır. Hummel ise, *schneller* için hem mordenin adını hem de işaretini kullanmıştır.

### 3.10. APAJATÜR

Apajatür, melodik süslemeler içinde en önemlilerinden biridir. Vokal ve enstrümantal eserlerde sıklıkla kullanılır. Esas nota öncesinde kısa veya uzun olarak kullanılır.

Quantz yazmış olduğu *On Playing the Flute* adlı kitabında apajatür için şöyle demiştir: ‘*Apajatür içermeyen bir melodi çok cılız ve düz duyulur.*’<sup>69</sup>

Şekil 3.54: Apajatür örnekleri



Apajatür, esas nota ile aynı armoni içinde olabilir ya da bir derece aşağıda veya yukarda olabilir. İkinci durumda *auxiliary note* (armoninin içinden olmayan iki armonik nota arasında olan nota, geçiş notası ya da komşu nota) adını alır. Aşağıdaki *auxiliary note*'la yapılan apajatür ile esas nota arasında yarım ton mesafe olmalıdır.

<sup>69</sup> Quantz, a.g.e., s. 91

Yukarıdaki auxiliary note'la yapılan apajatur ile esas nota arasında ise, gama bağı olarak yarım ton ya da bir ton mesafe olmalıdır.

Apajaturun uzunluğuna göre uzun ve kısa olmak üzere iki türü vardır. Uzun apajatur (long appoggiatura), esas notanın uzunluğuna bağlı olarak onun değerinden alır. Kısa apajatur (short appoggiatura) ise çok hızlı çalınmalıdır. Öyle ki kendisini takip eden notanın değerinin eksildiği neredeyse fark edilmemelidir. Bu iki süsleme arasında aksan (accent) bakımından da fark vardır. Uzun apajatur, her zaman esas notadan daha kuvvetlidir. Kısa apajatur de ise aksan kendiliğinden esas notanın üzerine gelir. Leopold Mozart, Hummel ve diğer besteciler aynı fikirdeyken, Emmanuel Bach, Marpurg ve Agricola bütün apajaturlerin aksanlı olması gerektiği kuralını savunuyorlardı. Her nasılsa kısa apajatur gibi çok hızlı çalınıp geçilen bir notanın, etkili bir aksan hissi yaratamayacağı kesin ve bunun yanında bu bestecilerin bahsettikleri süslemenin sadece uzun apajatur olup olmadığı da şüphelidir çünkü onlar sıklıkla bu iki süsleme için de gelişigüzel olarak *vorschlag* terimini kullanıyorlardı.

Şekil 3.55: Uzun apajatur Şekil 3.56: Kısa apajatur



C.P.E.Bach, küçük notanın süresini göstermek için, esas notanın uzunluğunu kullanarak bir uygulama yaratmıştır. Böylece apajatur küçük notalar, küçük dörtlükler, sekizlikler, onaltılıklar vs. şeklinde yazıldı ve bu süre kendisini takip eden notanın değerinden alınmış oldu.

J.S.Bach kendi müziğinde apajaturlerin süresini belirtmek için hiçbir şey yapmamıştır fakat J.S.Bach'ın oğlu için düzenlemiş olduğu süslemeler tablosu tüm barok ve klasik dönem için geçerli olmuş, diğer Fransız, Alman ve İtalyan süsleme örneklerinden daha fazla kabul görmüştür.(bkz.Şekil 3.58)

### Şekil 3.57: J.S.Bach – Süslemeler tablosu

*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.*

(1) Trillo (2) Mordant (3) Trillo und mordant (4) Cadence (5) Doppelt-Cadence (6) Idem

(7) Doppelt-Cadence und Mordant (8) Idem (9) Accent steigend (10) Accent fallend (11) Accent und Mordant (12) Accent und Trillo (13) Idem

J.S.Bach'ın bu tabloda süslemelerin kesin değerleri ile ilgili bir açıklama bulunmadığından, daha sonra C.P.E.Bach, Quantz gibi daha sonraki dönemin önemli bestecileri tarafından belirlenmiş olan kuralları kabul görmüştür. Bu kurallara göre;

- Apajatur vuruş üzerinde çalınmalıdır.

- Apajatur kendisinden sonra gelen notanın yarı değerini alır. Kendisinden sonra gelen nota noktalı ise, notanın 2/3'ünü alır.

Türk, apajatur için 3 kural belirlemiştir.

- 1) Esas notayı ikiye eşit olarak bölmek mümkün olduğunda, apajatur vuruşun yarı değerini alır.
- 2) Esas nota noktalı ise apajatur, nota değerinin 2/3'ünü alır.
- 3) Esas nota başka bir kısa notaya bağlı ise, apajatur esas notanın vuruş değerinin tamamını alır.

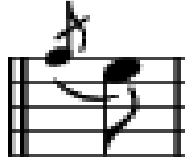
Üçüncü kural çok sık olmasa da genellikle esas notadan sonra es varsa uygulanır.

Bazı önceki bestecilerin çalışmalarında apajatur çok az görülen bir şekilde, nota ikiye bölünmüş olsa da vuruşun 3/4'ünü alır. Bu apajatur genellikle noktalıdır.

Apajatür, kısa ya da uzun olsun, her zaman esas notanın vuruş değerinin içindedir.

Apajatürün yazılımı ile icrası arasında çok kesin bir ilişki yoktu ve apajatürün uzunluğu ile ilgili bizi yönlendirecek bir kaynak da yoktu. Kısa apajatürün yeni kullanılmaya başlandığı 17. Yüzyılda, bazı işaretleri kullanmak gelenekseldi fakat bir süre sonra *uzun apajatür* (long appoggiatura) takdim edildi, bu hala kullanılan küçük notadan bir vazgeçti. Bu küçük notalar apajatür uzun ya da kısa olsun, kesin bir vuruş değeriyle, sekizlik, onaltılık olarak ve notanın sapına küçük çapraz bir çizgi (çarpma sembolü) koyarak yazılmalıydılar.

**Şekil 3.58: Çarpma sembolü**



Önceki besteciler sıklıkla eserlerinde kısa apajatürü çarpma işareti olmadan onaltılık veya otuzikilik olarak yazmışlardır. Modern müzikte çarpma işareti olmayan onaltılık nota, sıklıkla kısa apajatür olarak çalınması açıkça belirgin olan yerlerde kullanılırken, geçmiş dönem bestecilerine ait eserlerin yeni baskılarının birçoğunda, küçük notaların uzun çalınması gerekse bile çarpma işaretleri ile birlikte basılmıştır.

Apajatür, detaşe, staccato veya iki ya da daha fazla sayıda tekrar eden notalardan önce, cümle başlangıcında, hızlı tempoda çalınan noktalı nota grubundan önce kullanıldığında kısa çalınır. Yavaş, üç zamanlı üçlü nota grupları hariç, üçlemelerde ya da eşit değerlere sahip üçlü, dördü notaları gruplarında, esas notadan uzak olduğunda, inici ya da çıkıcı diatonik dizilerden oluşan melodi içindeki apajatür, kısadır.

Trill ya da diğer süslemeler apajatür ile grldğinde, apajatür uzundur ve trill esas notanın ya da apajatürün üzerinde çalınır. Bu trill'in konulduğu yere bağlı olarak değişir.

Vokal reitativ pasajlarda, cümlenin bir kısmında ya da cümleyi kapatırken, apajatür çoğunlukla esas nota değerini alır. Bu tür apajatrler çok sık görülmezler ve şarkıcının takdirine bırakılırlar. Tümüyle reitativ söylenen pasajın sonunda kullanımı daha uygundur.

### 3.11. GRUPETTO (TURN)

İngilizce 'turn' olarak ifade edilen *grupetto*, İtalya'da doğmuş bir süslemedir. İtalyanca *gruppo* (grup) anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Grupetto, 4 nota içerir. İki, asıl notanın yarım ton üstü olan nota (bu nota genellikle içinde bulunulan tonun arızalarını alır) – tekrar asıl notaya iniş – asıl notanın yarım ton altındaki nota (eğer diyatonik değilse grupetto işaretinin içinde yazan arızayı alır) ve tekrar asıl notaya dönüş şeklinde yapılır. Daha az sıklıkla görülen şekli olarak grupetto, aşağıdan başlayarak normal kullanımın tersi şeklinde de uygulanabilir.

Alt ve üst komşu notaların ikisi de asıl notaya yarım ton uzaklıktaysa o zaman eksilmiş l kullanımı uygun görülebiliyordu. Eğer bu kullanım çok hızlı icra edilirse, kulak yabancı sesleri kolay asimile etmeyebilir. Özellikle de alt komşu nota, tona yabancı bir nota ise. Eğer grupetto çok hızlı bir şekilde yapılmak zorunda ise, genellikle alt komşu notayı değiştirmemek daha iyidir. Eğer süsleme daha bilinçli bir şekilde yapılırsa, esas notanın altındaki komşu notayı aralarında yarım ton olacak şekilde değiştirmek daha iyidir.

Grupetto, çeşitli şekillerde alınabilir. Yavaş veya hızlı bölümlere göre uygulama farklılıkları gösterir. Nota üzerinde müziğin zarafetini artırmak için kullanılabilceği gibi, notalar arasında bağlayıcılık görevini de görebilir. Grupetto, iki nota arasında kullanıldığında esas notanın duyuluşundan sonra çalınır. Grupetto'nun ritmi kendisinden sonra gelen nota ile arasında kalan zamana göre belirlenmek durumundadır. Aşağıda grupetto'nun iki nota arasındaki sık kullanım çeşitlerini görebiliriz.

Şekil 3.59: Grupetto



Şekil 3.60: Grupetto - Noktali ritim ile çalma şekilleri



Grupetto, direk nota ile başlayabilir. Böyle bir durumda grupetto, tam olarak asıl notanın vuruşu ile başlar. Grupetto notanın bitiminde de gelebilir.

Grupetto işaretinin bir nota üzerine koyulması, süslemenin o notayı takdim edeceğini gösterir. Bu durumda grupetto, tam olarak asıl notanın vuruşu ile birlikte başlar. Sembol notanın tepesine yerleştirildiğinde genellikle *standart grupetto* dediğimiz en yaygın kullanımı (şekil 3.60 ile gösterilmiştir) olan şekillerde gerçekleşir. Sembol esas notanın sağına yani kendinden sonra gelen nota ile arasına yerleştirildiğinde bağlayıcı görev gören (şekil 3.61 ile gösterilmiştir) süsleme şekilleri gerçekleşir.

Eğer asıl nota uygun uzunluktaysa, örneğin moderato bir bölümde sekizlik ya da onaltılık bir notaysa ya da çok hızlı bir bölümde uzun bir nota da olabilir, bu durumda grupetto üçleme olarak hafifçe bir şekilde çalınır.

Şekil 3.61: Grupetto



17. yüzyıl boyunca Fransa’da grupetto, hem kendi kendine hem de bir trill ile bağlandığında en yaygın biçimde çifte kadans olarak adlandırılırdı. 17. Yüzyıl boyunca İtalya ve Almanya’da grupetto bir doğaçlama formülüydü ve bir şekilde daha geniş bir alanı kapsayıp birçok bağlantılı modeli içerseler de *gruppo*, ya da *gropo* veya *circolo mezzo* terimlerini kullandılar. Bach *Explication* eserinde, standart grupetto’ya *kadans* demiş fakat sonrasında Almanca adı *doppelschlag* olmuştur. 18. yüzyıl ortalarında Giuseppe Tartini (1692-1770), *mordente* (mordan) terimini hem yukarıdan hem aşağıdan uygulanan grupetto için kullanmıştır.

Her zaman olduğu gibi terimler karmaşık fakat bu sefer semboller üzerinde büyük bit anlaşma söz konusudur. En yaygın işaret olan ‘~’ sembolü Fransa’da ortaya çıkmıştır. 18. Yüzyılda Almanya’da kullanılmaya başlanmış daha sonra İtalya’ya ulaşmıştır.<sup>70</sup>

C.P.E. Bach, grupetto için her zaman hızlı bir şekilde icra edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca aşağıdan ve yukarıdan başlayan süslemenin farklılığı için iki ayrı işaret kullanmıştır fakat bu durum diğer besteciler tarafından başarıyla uygulanamamıştır.

Johann Sebastian Bach, grupetto için dikey bir sembol kullanmıştır. Bazı baskılarda kullanılmıştır, anlamı aynıdır. Bach’ın müziğinde grupetto, her zaman esas nota vuruşu üzerinde başlar.

<sup>70</sup> Neumann, a.g.e., s. 466

### 3.12. VİBRATO

Vibrato, tek başına ya da cümle içinde müzikal sesi zenginleştirmeye hizmet eden perde, yoğunluk veya ses tınısının titreşimlerini kapsayan ortak bir tanımdır.

Vokal ve enstrümantal vibrato türleri ve kullanımı; solo ve toplu olarak, erken dönem müziklerinde ses üretimi bakımından en tartışmalı ve en önemli konulardan biridir. Vibratonun hangi ölçüde istendiği, miktarı, hızı ve icra edilecek parça ile birlikte nasıl uygulanacağı çok belirsiz bir durumdadır. Vibrato algısı kişiden kişiye de değişiklik göstereceğinden kesin tanımını yapmak ve uygulamak çok zordur. Ne kadar hızlı olursa çok hızlı olmuş olur ya da titreşim genişliği hangi ölçüde olursa normal olur, vibrato nerede başlayıp nerede son bulmalıdır gibi farklı yanıtlara sahip olabilecek birçok soru vardır.

‘Barok dönemde bu can sıkıcı olan konu ile ilgili, çok geniş kapsamlı bir araştırma olan *‘Das Vibrato in der Music des Barock’*, Greta Moens-Haenen (1953) tarafından yazılmıştır. Neyse ki müzik dünyası çok geç de olsa böyle bir kaynağa sahip olmuştur. Bu çalışma çok detaylı bir şekilde 16, 17 ve 18. yüzyıllardaki tüm önemli kaynakları değerlendirmiş, yorumlamış, aynı zamanda müzikologlar ve icracılar için tek bir kitap altında toplamıştır. Kitaptaki tüm alıntılar orijinal dilinde ve Almanca çevirisi şeklinde yazıldı. Müzikal örnekler ve diğer semboller yorumlanarak tamamlandı.<sup>71</sup>

‘Moens-Haenen’s in orijinal kaynakları değerlendirmesi onu şu temel sonuçlara taşıdı:

- 1) Kasıtlı yapılan vibrato bir süsleme türüdür. Genişliği biraz daha dardır ve ifade amaçlı kullanılır.
- 2) Çeşitli vibrato türleri mevcuttur ve birçok şekilde üretilebilir.

---

<sup>71</sup> <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=ppr>, Erişim tarihi: 09.06.2015

- 3) Sürekli entrümantal vibrato (continuous instrumental vibrato) kabul edilebilir değildi ve doğal vokal vibratomuhtemelen mevcuttu fakat sınırlı ve mütevazi idi.<sup>72</sup>

18. yüzyıl boyunca, çoğu zaman vibrato anlamıyla birlikte dalgalı çizgi sembolünü de görmekteyiz. Her zaman sembol, büyük ihtimalle sol el vibratosuyla tamamlanan yayın titreme etkisini ortaya koyan tekrarlanmış notalarla ilişkilidir. Dalgalı çizgilerle gösterilen bu yay titreşimleri genel olarak tahmin edilenden daha geniş ölçekte uluslararası geçerliliğe sahip gibi görünmektedir.

‘Tartini süslemelerle ilgili eserinde, tüm bir bölümü günümüzde sol el vibratosu denen tremolo’ya ayırmıştır. Titremenin oluşmasına neden olan elin sallanması tanımında, teması kaybetmeden hafifçe parmağın kaldırılması gerektiğini söylemektedir (“senza che il dito abbandoni la Corda alzando pero un poco il dito della Corda”).<sup>73</sup> Tartini, vibrato kullanarak yaratılmak istenen etkiye göre, vibrato hızınının değişimini, yavaş, hızlı ya da parmağın tel üstündeki basıncını azaltarak ses dalgalanmalarını etkileyecek olan değişimleri anlatmıştır. O dönem vibrato kullanımı için olduğu düşünülen, uzun tutulan nota üzerinde crescendo – decrescendo yapılarak elde edilen *massa di voce* vibratosunu yasaklamıştır. Tartini tel vibratosunu özgün bir süsleme notası olarak gördüğünden, özel durumlar için saklamıştır. Hiçbir sembol kullanmamıştır.

Gemiani ise, parçalarda sık vibrato kullanımını önermekteydi. Daha çok yay vibratosu için kullanılan dalgalı çizgi sembolü kullanmaktaydı. Güçlü parmakla basılarak kol bileğinin hızlı veya yavaş sallanması gerektiğini belirtmekteydi. Kısa notalarda bile sesin daha kabul edilebilir duyulacağından dolayı vibrato yapılması taraftarıydı.

Leopold Mozart’ın (1719-1787) görüşü de Tartini gibi, sürekli olarak her notayı titretmenin gereksiz olduğu yönündeydi ve uygunsuz gördüğü için ret etmişti.

---

<sup>72</sup> <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=ppr>, Erişim tarihi: 09.06.2015

<sup>73</sup> Neumann, a.g.e., s. 517

J.S.Bach ses ve melodi enstrümanları için vibrato anlamında dalgalı çizgi sembolünü kullanmaktaydı. Özellikle Bach'ın vokal müzik için yazmış olduğu dinsel eserleri düşünüldüğünde, Tanrı zaferi, Tanrı merhameti, yalvarma, korku gibi güçlü duyguları ifade etmekte vibrato kullanımının ne kadar etkili olduğu anlaşılabilir.

Fransız viola da gamba enstrümanistleri, öncelikle iki parmakla üretilen vibratoyu tercih etmişlerdir. Dördüncü parmak alternatif durumlarda kullanılıyordu. Kemancılar ise sadece tek parmak tekniğini kullanabilmekteydiler. İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere'de yaylı enstrümanistler, sürekli bir şekilde yayı çekerken basınçla uyguladıkları yay vibratosunu kullanıyorlardı.

Fransız flütçüler parmak vibratosunu kullanmışlardır. Bu uygulama, parmağın perdeden belli belirsiz çekilip sesin titreşimli gibi duyulmasını sağlamaktadır. Hotteterre tüm delikler kapandığında yedek bir yöntem olarak flütü sallama yoluna başvurduğunu da söylemiştir.<sup>74</sup>

Yay vibratosu ve vokal vibratolar, sembolle gösterilmedikçe ya da aynı perdede birleştirilmiş notalarla yapılmadıkça muhtemelen sık sık uygulanmamıştır. Diğer yandan perde vibratosu, serbestçe uygun olan yerlerde kullanılmıştır. Sık kullanımını savunan bazı teorisyenlere rağmen, konuya daha ihtiyatlı yaklaşan teorisyenler ve müzisyenler de olmuştur.

---

<sup>74</sup> Jacques-Martin Hotteterre, 'Principles of The Flute, Recorder and Oboe', Dover Publications, INC., New York, 1983, s. 45

## SONUÇ

Günümüzde barok dönem müziğine olan ilginin artması nedeniyle, dönem süslemeleri ve bu süslemelerin icrası ile ilgili pek çok farklı yorum ortaya çıkmıştır. Kendi dilimizde o döneme ait detaylı bilgilere ve kesin kanıtlara dayanan çok sayıda kaynak olmadığından, profesyonel müzisyen adayları, barok dönemle ilgili donanımlı hale gelebilmek için mutlaka bu konuda uzman kişiler ile çalışmak zorundadır fakat bu çalışma öncesi bir alt yapıya sahip olmak ve konuya vakıf olabilmek adına sağlam bir temel oluşturmak gerekir. Barok süslemelerini sadece yazıldığı şekilde anlamak ve icra etmek değil, tarihini, gelişim sürecini hatta ülkelere bağlı olan farklılıklarını da bilerek yorumlamak son derece önemlidir. Barok müziğini uluslararası alanda veya yarışmalarda icra edecek olan müzisyenin, mutlaka Avrupa ülkeleri ile aynı oranda bilgi sahibi olması ve konu ile ilgili kaynakları detaylı bir biçimde incelemesi gerekir.

Bu tez çalışmasının, süslemelerin terminolojik farklılıklarını ve gelişimini inceleyen, bestecilerin hayatı da dahil olmak üzere, kapsamlı bir araştırma neticesinde derlenen bilgileri içermesi sebebiyle günümüz müzisyenlerine faydalı bir kaynak olacağına inanıyorum.

## KAYNAKÇA

Vivaldi, Antonio: (çevrimiçi) [www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html](http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html), Erişim tarihi: 03-07-2015

Allemande: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Allemande](http://www.wikipedia.org/wiki/Allemande), 01-07-2015

Bourrée: (çevrimiçi) [www.en.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Bourr%C3%A9) (Çev.Ceren Dik), Erişim tarihi: 18-07-2015

Büke, Aydın: '**Bach Yaşamı ve Eserleri**', Kabalcı Yayınevi, 2001

Courante: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Courante](http://www.wikipedia.org/wiki/Courante), 01-03-2015

Cristian Ritter: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Cristian Ritter](http://www.wikipedia.org/wiki/Cristian_Ritter), Erişim tarihi: 04-06-2015

Fugue: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Fugue](http://www.wikipedia.org/wiki/Fugue), 08-10-2014

Scarlatti, Domenico Guisepppe: (çevrimiçi) [www.baroquemusic.org/bqxdscarl.html](http://www.baroquemusic.org/bqxdscarl.html), Erişim tarihi: 25-07-2015

Gavotte: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Gavotte](http://www.wikipedia.org/wiki/Gavotte), 03-05-2015

Hotteterre, Jacques-Martin '**Principles of the Flute, Recorder and Oboe**', Dover Publications, INC., New York, 1983

Lully, Jean Baphiste: (çevrimiçi) [www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste Lully#Biography](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Baphiste_Lully#Biography), Erişim tarihi: 27-06-2015

Bach, Johan Sebastian: (çevrimiçi) [www.baroquemusic.org/bqxjsbach.html](http://www.baroquemusic.org/bqxjsbach.html), Erişim tarihi: 09-07-2015

Monody: (çevrimiçi) [www.wikipedia.org/wiki/Monody](http://www.wikipedia.org/wiki/Monody), 18-05-2015

Nachschlag:(çevrimiçi)[www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm](http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm), 03-05-2015

Neumann, Frederick ‘**Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**’,  
Princeton University Press, 1983

Palmer, Kris ‘**Ornamentaton According to C.P.E.Bach and J.J.Quantz**’,  
1stBooks.rev, 2001

Püriten: (çevrimiçi) [www.tr.m.wikipedia.org/wiki/Püriten](http://www.tr.m.wikipedia.org/wiki/Püriten), Erişim tarihi 29-06-2015

Quantz, Johann Joachim ‘**On Playing the Flute**’, Northeastern University Press,  
1985

Say, Ahmet, ‘**Müzik Tarihi**’, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995

Saydam, Akif, ‘**Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktu**’, Ankara, 1982

Vibrato: (çevrimiçi) <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=ppr>

Vivaldi: (çevrimiçi) [www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html](http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html) Erişim tarihi: 03-07-2015

## ÖZGEÇMİŞ

Ceren Dik, 1984 yılında Adapazarı'nda doğdu. İlkokulu bitirdikten sonra 1994 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın tam zamanlı Flüt bölümüne sınavla kabul edildi. Erkan Alpay ile Flüt eğitimine başladıktan 3 ay sonra ilk konserini verdi. 1995 – 2000 yılları arasında Prof. Gülşen Tatu'nun yaz kurslarına aktif olarak katıldı. Her kurs bitiminde solo ve oda müziği konserleri verdi. 2002 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrasının 'Genç Yetenekler' yarışmasını kazanarak İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde konser verdi. Lisans 2. Sınıftan lisans 4. Sınıfa seviye sınavı ile atlayıp Üniversite eğitimini 3 yılda tamamladı. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın lisans bölümünde tam puan ile mezun oldu. 2006 yılının Şubat ayında Peter Lukas Graf ile aynı yılın Nisan ayında ise Mats Möller ile çalıştı. 2006 yılının Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarında Cecilie Loken, Vincent Lucas, Peter Lukas Graf, 2007 yılının Temmuz ve Ağustos aylarında Sibel Kumru Pensel ile çalıştı. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Yüksek Lisans eğitimi yapmaya hak kazandı ve 2006 yılında bu eğitimi tamamladı. 2008 yılında Lozan Yüksek Konservatuvarı'nın Solistik eğitim bölümünde Jose Daniel Castellon ile eğitim yapmaya hak kazandı. Lozan Yüksek Konservatuvarındaki Solistik eğitimi süresince; Lozan Yüksek Konservatuvarı orkestrasında 1. Flüt olarak çaldı, Çağdaş (contemporary) oda müziği konserleri verdi (Alto flüt, Piccolo, Flüt), Barok Dönem Müziğinde kullanılan Tahta Flüt'ün eğitimini aldı ve bu alanda konserler verdi. Profesyonel kayıt stüdyosunda Barok dönemden Çağdaş müziğe kadar uzanan bir repertuar ile profesyonel cd kaydı yaptı. Dünyaca ünlü Flütistler Michel Debost ve Emmanuel Pahud ile çalıştı, Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden gelen jüri üyelerinin kararı ile mezuniyet resitallerini başarı ile bitirdi. Ayrıca Lozan Oda orkestrası eşliğinde solist olarak çaldığı konserin görüntülü ve profesyonel ses kaydı yapıldı. 2010 yılının Mayıs ayında Marsyas Uluslararası Flüt Yarışması'nın 1.'lik ödülünü kazandı. 2010 yılının Haziran ayında Lozan Yüksek Konservatuvarı'nı başarı ile bitirerek 'Uzmanlaşmış Müzik Yorumculuğunda Sanat Üstadı' ünvanını kazandı. 2010 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi orkestrasının açmış olduğu sınavı kazanarak bu orkestrada çalışmaya başladı. Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Flüt

bölümünde araştırma görevlisi ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestra sanatçısı olarak müzik hayatına devam etmektedir.