

T.C. GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

GEORGE FRIEDRİC HANDEL OP.1. KEMAN SONATLARI'NIN
TEKNİK VE MÜZİKSEL ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Ali DELİKARA

Ankara
Haziran, 2010

T.C. GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

GEORGE FRIEDRİC HANDEL OP.1. KEMAN SONATLARI'NIN
TEKNİK VE MÜZİKSEL ANALİZİ

DOKTORA TEZİ
Ali DELİKARA

Danışman: Prof. Şeyda ÇILDEN

Ankara
Haziran, 2010

ÖNSÖZ

Bu araştırmada keman literatüründe önemli yere sahip olan George Friedric Handel Op.1. Keman Sonatları' nın ilgili yerli ve yabancı kaynaklardan elde edilen bilgi ve bulgular rehberliğinde derinlemesine bir bakışla ve çok yönlü olarak analizleri yapılmıştır. Amaç keman sanatçılarına, eğitimcilerine ve öğrencilerine katkıda bulunmak, yeni bakış açıları sağlamaktır.

Analiz, bir materyali oluşturan tüm öğelerin bulunup ortaya çıkarılması, ayrıştırılması daha sonra aralarındaki bağlantıların nitelik ve niceliksel anlamlılığını ortaya koymaktır. Müzik alanında analiz, heyecan verici bir yolculuktur. Analizi gerçekleştiren araştırmacı, incelenen eserin bestecisiyle derin bir yakınlık kurar. Onun neyi, nasıl ve neden yaptığını keşfederken bestecinin sadece teknik ve müziksel olarak değil duygusal karakterini de tanıma fırsatı bulur. Bu, önemli bir kazanımdır.

Araştırmamın tüm aşamalarında değerli görüşlerini ve desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Şeyda Çilden başta olmak üzere tez izleme komisyonu üyeleri Prof. Yılmaz Şendurur ve Yrd. Doç. Dr. Leyla Ercan'a, eserlerin form analizlerinin yapılmasında destek ve yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Aytekin Albuz ve Yrd. Doç. Dr. Selçuk Bilgin'e, yabancı kaynakların çevirisinde önemli katkıları olan Olcay Daşer ve Murat Kanca'ya ve son olarak araştırma süresince değerli fikirleri ve sabrıyla bana büyük destek veren sevgili eşim İnci Erdal Delikara' ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ali DELİKARA

GEORGE FRİEDRİC HANDEL OP.1. KEMAN SONATLARI’NIN TEKNİK VE MÜZİKSEL ANALİZİ

Delikara, ALİ

Doktora, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Şeyda ÇILDEN

Haziran-2010

ÖZET

Araştırmanın gerçekleştirilmesindeki temel amaç, keman eğitimi müzik repertuvarında önemli yere sahip olan G. F. Handel Op.1 Keman Sonatları’nın teknik ve müziksel özelliklerini saptamaktır. Araştırma sonucunda edinilen bilgi ve bulguların, keman eğitimcileri ve öğrencilerine faydalı olması, bu yolla ülkemiz müzik eğitimine katkı sağlanması hedeflenen ana amaçtır.

Araştırmada G. F. Handel’in “15 Sonata da Camera” adlı çalışmasında bulunan altı keman sonatından rastlantısal olarak üç adet sonat seçilmiştir. Bu sonatlar; No. 14 – La Majör Sonat, No. 12 – Fa Majör Sonat ve No. 10 – Sol Minör Sonat’lardır.

Seçilen eserlerde yapılan teknik analizler, sağ el (yay), sol el (parmak) ve konum geçişleri boyutlarıyla ele alınmış, müziksel analizler ise form analizi tablolarıyla gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel yöntem uygulanarak tarihsel ve müziksel açılardan değerlendirilip yorumlanmıştır. Ayrıca gerekli görülen yerlerde uzman görüşlerine başvurulmuştur.

Sonuç olarak analizler sonucunda edilen veriler ve yapılan betimsel çalışmalarla söz konusu eserlerin seslendirme-yorumlama özellikleri saptanmıştır. Elde edilen bulgular ışığında diğer Barok Dönemi keman eserlerinin teknik ve müziksel yapıları ve seslendirme-yorumlama özelliklerine yönelik olarak da fikir verici nitelikte bir araştırma olduğu düşünülmektedir.

THE TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF HANDEL OP 1. VIOLIN SONATAS

Delikara, ALİ

PhD, Music Teaching Programme

Thesis Advisor: Professor Şeyda ÇILDEN

June-2010

ABSTRACT

The main purpose of this research is to determinate the properties of G. F. Handel Violin Sonata Op.1, which has an important place in violin education repertoire in terms of its technical and musical characteristics. It is also aimed that violin educators and students should benefit from the result obtained through this researc and thereby to controbute to music educatin in Turkey.

In the study three sonatas were selected at random out of six sonatas in the “ 15 Sonata da Camera” . These are; No. 14 - A Major Sonata, no. 12 - F Major Sonata, and no. 10 - G Minor Sonatas.

Technical analysis of selected works was made in terms of the right hand (bow), the left hand (finger) and pozition transition and musical analysis was made in form of table analysis. The results obtained were evaluated and interpreted in terms of technical and musical aspects by means of decriptive methods. Expert opinion was also referred to where necessary.

Using the data obtained through analysis and the decriptive studies, the playing and interpretation characteristics were determined. The researh is considered to be suggestive in nature. In the light of the findings of the technical and musical structure of the Baroque period violin works and playing interpretation.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvii

I.BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	5
1.2. Araştırmanın Amacı	6
1.3. Araştırmanın Önemi	6
1.4. Varsayımlar	7
1.5. Sınırlılıklar	7
1.6. Tanımlar	8

II. BÖLÜM

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	10
---------------------------	----

III. BÖLÜM

YÖNTEM	15
3.1. Araştırmanın Modeli	15
3.2. Evren ve Örneklem	15
3.3. Veri Toplama Tekniği	16
3.4. Verilerin Analizi.....	16
3.4.1. Analiz Modelinin İncelenen Keman Sonatlarına Uygulanması	16
3.4.2. Bulguların Sergilenmesi	16

IV. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR.....	17
4.1. Barok Dönemi Müzik Sanatı'nın Özellikleri.....	17
4.1.1. Barok Dönemi Çalgı Müziğinin Özellikleri.....	23
4.1.2. Barok Dönemde Keman ve Yay'ın Gelişimi.....	28
4.1.3. Barok Dönemde Keman'ın Seslendirme-Yorumlama Özellikleri.....	32
4.1.4. Barok Dönemde Yaylı Çalgılarda Kullanılan Teknikler	41
4.1.5. Barok Dönemi Müziksel Süsleme Özellikleri.....	53
4.2. Barok Dönemi Sonat Formu'nun Özellikleri	67
4.3. G. F. Handel'in Hayatı	69
4.3.1. G. F. Handel'in Müziksel Stil ve Tekniği.....	71
4.4. Handel Keman Sonatları'nın Edisyonlarının Tarihsel Açısından İncelenmesi.....	74
4.4.1. Schott Edisyonu.....	76
4.5. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 1. Bölüm'e İlişkin	
 Bulgular ve Yorumları	78
4.5.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma	
 Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	78
4.5.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sol El (Parmak)	
 Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	80
4.5.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Konum Geçiş	
 Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	81
4.5.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Form Analizine İlişkin	
 Bulgular ve Yorumları	81
4.6. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 2. Bölüm'e İlişkin	
 Bulgular ve Yorumları	82
4.6.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma	
 Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	82
4.6.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sol El (Parmak)	
 Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	84

4.6.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	85
4.6.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	85
4.7. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 3. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	86
4.7.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	86
4.7.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	89
4.7.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	91
4.7.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	92
4.8. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 4. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	93
4.8.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	93
4.8.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	95
4.8.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	96
4.8.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	96
4.9. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	97
4.9.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	97
4.9.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	99

4.9.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	100
4.9.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	101
4.10. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	102
4.10.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	102
4.10.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	103
4.10.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	104
4.10.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	105
4.11. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	106
4.11.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	106
4.11.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	108
4.11.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	109
4.11.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	109
4.12. G. F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	110
4.12.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	110
4.12.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	112

4.12.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	112
4.12.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	113
4.13. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	115
4.13.1. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	115
4.13.2. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	117
4.13.3. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	118
4.13.4. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	119
4.14. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	120
4.14.1. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	120
4.14.2. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	122
4.14.3. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	123
4.14.4. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	123
4.15. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	124
4.15.1. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	124
4.15.2. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	126

4.15.3. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	128
4.15.4. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	129
4.16. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm’e İlişkin Bulgular ve Yorumları	130
4.16.1. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	130
4.16.2. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	132
4.16.3. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları	133
4.16.4. G. F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları	133

V. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	135
5.1. Sonuçlar	135
5.2. Öneriler.....	139
KAYNAKÇA	140

EKLER

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. Rönesans ve Barok Dönemin Müziksel Özelliklerinin Karşılaştırılması	20
Tablo 2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	78
Tablo 3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri	80
Tablo 4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Konum Geçişleri	81
Tablo 5. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Form Analizi	82
Tablo 6. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	82
Tablo 7. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	84
Tablo 8. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Konum Geçişleri	85
Tablo 9. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Form Analizi	86
Tablo 10.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon).....	86
Tablo 10.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (2. Partisyon).....	87
Tablo 11.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon).....	89
Tablo 11.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (2. Partisyon).....	90
Tablo 12.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçişleri (1. Partisyon).....	91
Tablo 12.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçişleri (2. Partisyon).....	91
Tablo 13. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Form Analizi	93
Tablo 14. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	93
Tablo 15. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	95

Tablo 16. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Konum Geçişleri	96
Tablo 17. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Form Analizi	97
Tablo 18. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sağ El(Yay) Kullanma Özellikleri.....	97
Tablo 19. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	99
Tablo 20. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Konum Geçişleri.....	100
Tablo 21. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Form Analizi.....	102
Tablo 22. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	102
Tablo 23. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	103
Tablo 24. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Konum Geçişleri.....	104
Tablo 25. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Form Analizi.....	106
Tablo 26. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	106
Tablo 27. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	108
Tablo 28. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri.....	109
Tablo 29. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Form Analizi.....	110
Tablo 30. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	110
Tablo 31. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	112
Tablo 32. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Konum Geçişleri.....	112
Tablo 33. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Form Analizi.....	115
Tablo 34. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	115
Tablo 35. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	117

Tablo 36. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Konum Geçişleri	118
Tablo 37. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Form Analizi	119
Tablo 38. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	120
Tablo 39. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	122
Tablo 40. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Konum Geçişleri	123
Tablo 41. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Form Analizi	124
Tablo 42.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon).....	124
Tablo 42.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (2. Partisyon).....	125
Tablo 43.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon).....	126
Tablo 43.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (2. Partisyon).....	127
Tablo 44.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri (1. Partisyon).....	128
Tablo 44.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri (2. Partisyon).....	128
Tablo 45. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Form Analizi	130
Tablo 46. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri.....	130
Tablo 47. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri.....	132
Tablo 48. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Konum Geçişleri	133
Tablo 49. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Form Analizi	134

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Ritmik Yapı. Handel No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 24. Ölçü	33
Şekil 2. Kısalan nota değeri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. bölüm, 6. Ölçü	34
Şekil 3. Noktalı notalar. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm (dip not)	34
Şekil 4. Noktalı notalar. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 4. bölüm, 16. Ölçü	35
Şekil 5. Noktalı notalar. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. bölüm, 13. Ölçü.	35
Şekil 6. Noktalı sus değeri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. bölüm, 4. Ölçü.	35
Şekil 7. Müziksel Dinamikler. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 44, 45, 46. Ölçüler	38
Şekil 8. Müziksel Dinamikler. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 8, 9, 10, 11. Ölçüler	38
Şekil 9. Tril. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. bölüm, 1. Ölçü	39
Şekil 10. Apajyatür ve Kesik Mordan. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 3. bölüm, 5. Ölçü	39
Şekil 11. Apajyatürlü Tril. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 34. Ölçü	39
Şekil 12. Süslemeli Kadans. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 20, 21. Ölçüler	40
Şekil 13. Legato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 3. bölüm, 4. Ölçü	42
Şekil 14. Legato. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 15. Ölçü	42
Şekil 15. Büyük Detaşe. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 1, 2, 3, 4. Ölçüler	43
Şekil 16. Küçük Detaşe. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 17. Ölçü	43
Şekil 17. Esnek Detaşe. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 1, 2. Ölçüler	44

Şekil 18. Stakato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. bölüm, 9. Ölçü.....	44
Şekil 19. Bağlı Stakato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. bölüm, 1. Ölçü.....	44
Şekil 20. Detaşe Porte. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 8. Ölçü	45
Şekil 21. Bağlı Portato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. bölüm, 9. Ölçü	46
Şekil 22. Bağlı Portato. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 1. Ölçü.....	46
Şekil 23. Martele. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 19,20. Ölçüler	46
Şekil 24. Martele. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 19,20. Ölçüler	47
Şekil 25. Bağ İşaretleri. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 1. Ölçü	48
Şekil 26. Bağ İşaretleri. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 14. Ölçü	48
Şekil 27. Bağ İşaretleri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. bölüm, 5,6. Ölçüler	48
Şekil 28. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 21. Ölçü	48
Şekil 29. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 14 – La majör sonat, 3. bölüm, 8. Ölçü	48
Şekil 30. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 9. Ölçü	49
Şekil 31. Çift Ses ve Akorsal Çalım. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. bölüm, 1. Ölçü	50
Şekil 32. Kırık Akor. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 52. Ölçü	50
Şekil 33. Çift Ses ve Akorsal Çalım. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. bölüm. 30,31,32. Ölçüler	50
Şekil 34. Ters Kırık Akor. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 14. Ölçü	50
Şekil 35. Konum Geçişleri. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 27,28. Ölçüler	51
Şekil 36. Konum Geçişleri. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 10. Ölçü	51
Şekil 37. Konum Geçişleri. Handel, No. 14 – La majör sonat 1. bölüm, 8. Ölçü	51

Şekil 38. İtalya’da Süslemeler	55
Şekil 39. İtalya’da Süslemeler –tril-	56
Şekil 40. Fransa’da Süslemeler	56
Şekil 41. Rameau 1. Kitapta Yer Alan Süslemeler	57
Şekil 42. Rameau 2. Kitapta Yer Alan Süslemeler	57
Şekil 43. C.P.E.Bach’a Göre Süslemeler.....	58
Şekil 44. Mordan	58
Şekil 45. Kısa Tril	59
Şekil 46. Uzun Tril	59
Şekil 47. Üst Notadan Başlayan Uzun Tril:	59
Şekil 48. Alt Notadan Başlayan Uzun Tril:.....	59
Şekil 49. Tril-Mordan	59
Şekil 50. Farklı Tril-Mordan Uygulamaları	60
Şekil 51. Grup	60
Şekil 52. İki Nota Arasındaki Grup	60
Şekil 53. Farklı Tempolarda Grup Uygulanışı	60
Şekil 54. Grup-Tril	61
Şekil 55. Alt Apajyatür	61
Şekil 56. Üst Apajyatür	61
Şekil 57. Kısa Apajyatürler	62
Şekil 58. Atlamalı Kısa Apajyatürler	62

Şekil 59.	Çift Sesli Atlamalı Apajyatürler	62
Şekil 60.	Çift Sesli Yanaşık Apajyatürler	62
Şekil 61.	Uzun Apajyatürler	63
Şekil 62.	Apajyatürlerin Bağlı Notalarla Kullanımı	63
Şekil 63.	Apajyatürlerin Trillerle Beraber Kullanımı	63
Şekil 64.	Apajyatürlerin Farklı Süslemelerle Beraber Kullanımı	64
Şekil 65.	Tril Varyasyonlu Süsleme Örnekleri	64
Şekil 66.	D'Anglabert'in Süsleme Tablosu	65
Şekil 67.	J.S. Bach'ın Explication Tablosu	65
Şekil 68.	Rameau 'nun 1724 Tarihli "Süslemeler" Tablosu	66
Şekil 69.	Barok Dönemde Kullanılan Yay Örnekleri	147
Şekil 70.	Tarihsel Olarak Yay'ın Gelişimi	147

KISALTMALAR

G.Ü: Gazi Üniversitesi.

H.Ü. Hacettepe Üniversitesi.

Tr: Tril.

Op: Opus.

A.B.D. : Ana Bilim Dalı

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müziğin Tanımı

Tarih boyunca birçok tanımı yapılmış olan müzik en temel anlamda duyguların, düşüncelerin ve tasarımların ses ve zaman unsurlarıyla işlenerek estetik bir kaygı ile birleştirilme sanatıdır. Müziğin çok boyutlu bir alan oluşu onu tanımlamamızda da çeşitliliklere yol açmaktadır. Bu tanımlardan birine göre:

“Sanat olarak müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri sesler ve ses kaynakları katkısıyla, belli olguları, belli amaç ve yöntemlerle, belli bir güzellik anlayışıyla ifade eden bir bütündür” (Uçan,1994:10).

Müziği daha çok yapı ve biçim öğeleri bakımından ele alanlara göre ise:

- *“Müzik, sesleri kulağa hoş gelecek biçimde düzenleme (uyarlama) sanatıdır.”* (Rousseau)
- *“Müzik seslerin mimarisidir.”* (de Stael)
- *“Müzik, maddi bakımdan, sesleri bazı biçim ve birtakım koşullar altında birleştirmedir.”* (Kastner)
- *“Müzik, tınlayarak devinen, hareket eden bir biçimdir.”* (Hanslick)
- *“Müzik, başlıca iki ögesi ses ve ritim olan bir bütündür; ses ve ritimle anlatım sanatıdır.”* (Sun)
- *“Müzik, öğeleri seslerden oluşan bir sanattır.”* (Hüschen)
- *“Müzik bir ritim-ezgi gelişmesidir. Ritim müziğin temeli ve bir bakıma özüdür; ancak, müzik sadece ritimden oluşan bir sanat değildir. Genel olarak müzik sanatının temelinde yatmakla birlikte, herhangi bir müzik parçası ele alındığı zaman ezgisel dizi, ritimden daha önemlidir.”* (Edman)

Müzik, insanlık tarihi boyunca vazgeçilmez unsurlardan biri olmuş, hayatın birçok alanında bazen amaç bazen de araç olarak yer almıştır. Onun bu özellikleri ve etkinliği, eğitim alanının önemli bir boyutu olmasını da beraberinde getirmiştir.

Müzik eğitimi, “müziksel davranış kazandırma ya da müziksel davranış değiştirme sürecidir” (Uçan,1994:14).

Müziğin temel yapı taşı sestir. Müziksel seslerin elde edilmesi için kullandığımız araç-gereçlere genel anlamda *çalgi* denir. Bu sesler bazen bir alet yardımıyla bazen de bizzat insanın kendi sesiyle elde edilir.

Müzik eğitimi, ulaşılması planlanan hedefler, kullanılan araç gereçler ve süre bakımından kendi içinde üç ana türe ayrılır. Bunlar; genel - özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimidir. (Uçan,1994:26)

Müzik Biçimleri (Formları)

Her sanat dalının bir formu vardır ve sanat eserleri bu form içinde yerini bularak anlam kazanır. Her formun kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır. Müzikte bu düzen, çeşitli bölümlerden oluşur. Örneğin bir sonat (allegro, adagio, scherzo, allegretto gibi) bölümlerden; bölümler temalar, periyodlar (dönemler), cümleler ve motifler gibi bölümcüklerden, en küçük bir müzik fikri olan motif ise seslerden oluşur. (Cangal,2004:1) Müzik formunun başlıca öğeleri motif, cümle, period ve bölümdür.

Schönberg’e göre, “Sanat, açıklık ve anlaşılma ister; sadece düşünsel olarak değil, aynı zamanda duygusal olarak da rahatlığa eriş için bu gereklidir. Müzikte formun amacı, birinci planda anlaşılmayı hedef alır.”

Cangal müzik formlarını öğrenmenin gerekliliğini beş ana boyutta ele almaktadır. Bunlar; bestecilik, yoruculuk, öğreticilik, araştırmacılık ve dinleyicilik boyutlarıdır. Müziği oluşturan yapı taşlarının dikkate alınarak araştırılması, derinlemesine bir müzikal bakış sağlayarak müziğe yeni anlamlar kazandıracaktır.

Müzikal Çözümleme

Müzik oluşturma süreçlerinin (besteleme, seslendirme/yorumlama ve doğaçlama) her birinde çözümlemeli yaklaşımın zorunlu olduğuna inanılmaktadır. Özellikle seslendirme/yorumlama gibi performansa dayalı müziğin, kişinin bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezışsel alanlarının tümünü kullandırmak zorunda bırakması, bu alanların birbirine dayalı etkileşiminin üst düzeyde olmasını gerektirmektedir. Daha etkili bir seslendirme/yorumlamaya yardımcı olacak söz konusu etkileşimin gerçekleştirilmesindeki ön koşul, çalışılan etüt ya da eserin düzeyi ne olursa olsun genel müzikal doğrular ve çalgı eğitiminin beklentileri ekseninde hem teknik hem de müzikal disiplinler açısından analizinin yapılmasıdır. (Bağceci,2001:20)

Uçan’a göre “çözümlemeyi kapsamayan, çözümlemeye yer vermeyen veya çözümlemeye dayanmayan bir konu, iş, süreç ve ürün yeterince başarılı, etkili ve verimli olamaz.”

Seslendirme/Yorumlama

Yorum, bir müzik eserinin anlamını, stilini, karakterini ve genel niteliğini icra sırasında aktarabilmektir. (Say,1999:1269)

Menuhin’e (1986) göre ise yorum; eserin tam olarak anlaşılmasından geçer. Müziksel bir eserin anlaşılması sadece duygusal ve işitsel yollarla algılanmasıyla değil müziksel analiz ve çözümlemeyle birlikte mümkündür.

Yorumlama, çalgı eğitiminin ulaşılması beklenen son hedefidir. İcracının seslendirdiği esere anlam katmasıdır. Eserin özünün iyi kavranması, müziksel bir duyarlılık ve derinlemesine bir bakış gerektirir. Bu özellikler teknik beceri ve yaratıcılıkla birleşerek yorumlamayı oluştururlar.

Çalgı Eğitimi

Mesleki müzik eğitiminin temel ve önemli boyutlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi "bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişimler meydana getirme süreci olarak tanımlanabilir.

Çalgı eğitiminde temel olarak çalgıyı çalabilmenin ötesinde onu en etkin biçimde kullanma bilinci yatmaktadır. Bireyler çalgı çalarken yeteneklerini geliştirmek suretiyle düzeylerini yükseltmekte ve bu yolla yaşadıkları gelişimi müziksel aktivitelerine yansıtabilmektedir. Bu durum çalgı eğitiminde etkin kullanım için ele alınan yöntemleri daha önemli kılmaktadır. Müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturan çalgı eğitiminde kullanılacak yöntemler, ölçütlere ulaşmada önemli bir yere sahiptir. (Kurtuldu,2007:10)

Çalgı eğitiminin ana dallarından biri yaylı çalgı eğitimidir. İnsan sesine en yakın ses rengine ve tınısına sahip olan yaylı çalgılar dünya müzik kültürünün gelişiminde önemli bir yer tutar. “Keman; etkili sesi, geniş kullanım alanı, taşınma ve satın alınabilme kolaylığı, eğitim çalgısı olarak kullanılmasındaki etkililiği, dünya müziğindeki yeri ve zengin repertuarıyla her türlü müzik eğitiminde önemli bir çalgı konumundadır” (Özen,1994:172).

Çalgılar dünyasında keman, son şeklin aldığı Barok Dönem’den günümüze kadar olan serüveni boyunca, teknik ve müziksel özellikleriyle en popüler çalgılardan biri olmuştur. Kemanın fiziksel ve teknik imkanları, zengin bir yorum gücüne sahip olmasında etkili olmuş, bu yönüyle icracılar ve besteciler tarafından en çok tercih edilen enstrümanlardan biri olmuştur.

Kemanda, müziğin ifadesi; sağ el yay tekniği, sol el parmak tekniği ve nota üzerinde belli işaretlerle gösterilen müziksel dinamiklerin uygulamalarıyla gerçekleştirilir.

Yaylı çalgı eğitiminin başlıca dallarından biri olan keman eğitimi, günümüzde müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda önemli yere sahiptir. Bu kurumlardaki keman eğitiminde, keman eserlerini müzikal olarak algılayabilme, kavrayabilme, ifade edebilme, müzikal bütünlüğe ulaşabilme kısaca müzik dilinin olmazsa olmazlarını en etkili ve en verimli şekilde sergileyebilme gibi beklentiler büyük önem taşır. Bunların yanı sıra keman derslerinde de öğrencilerin müziği algılayabilmeleri, ifade edebilmeleri ve yaşantılarına katabilmeleri amaçlanır. (Büyükkayıkçı,2008:3)

Keman eğitimi çok yönlü ve çok boyutlu bir alandır. Bu boyutlardan biri de hedeflenen davranışlara hizmet edecek olan repertuar seçimi ve bu repertuarın gereği gibi uygulanmasıdır. Müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültelerinde sürdürülen keman eğitimi Batı Müziği tekniklerine, “Fransız, Alman, İtalyan” gibi keman ekollerinin öğretim sistemlerine dayanmaktadır.

Kemanın, fiziksel görünümü ve günümüzde kullanılan birçok temel sağ el-sol el tekniği Barok Dönem’de geliştirilmiştir. Yine bu dönemde birçok müziksel form ortaya çıkmış, çalgısal müzik büyük önem kazanmıştır. Bu dönemde keman tekniğinin ve müziğinin gelişimi, kendisinden sonraki tüm müzik dönemlerine bu anlamda temel oluşturmuştur. Tüm bu özellikleri göz önüne alındığında keman eğitiminde Barok Dönemi eserlerinin, keman eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Araştırmaya konu olan Handel Op1. “**15 Sonate da camera**” Keman Sonatları, dönemin müziksel ve teknik özelliklerini göstermesi bakımından önemli eserlerdir. “Bu sonatlar, günümüz keman eğitiminin temel yapıtlarındandır”. (Göbelez,1996:39)

1.1. Problem Durumu

Bu araştırmada problem cümlesi:

G. F. Handel keman sonatlarının teknik ve müziksel özellikleri nelerdir?

Alt problemler:

- 1- Barok dönemi müzik sanatının özellikleri nelerdir?
 - 1.1 - Barok çalgı müziğinin özellikleri nelerdir?
 - 1.2 - Barok döneminde keman ve yayın gelişimi nasıldır?
 - 1.3 - Barok döneminde keman’ın seslendirme-yorumlama özellikleri nelerdir?
 - 1.4 -Barok dönemde yaylı çalgılarda kullanılan teknikler nelerdir?
 - 1.5 - Barok dönemi müziksel süsleme özellikleri nelerdir?
- 2- Barok dönemi sonat formunun özellikleri nelerdir?
- 3- G. F. Handel kimdir?
 - 3.1 - G. F. Handel’in müziksel stil özellikleri nelerdir?

- 4- Handel keman sonatlarının edisyonlarının tarihsel açıdan özellikleri nelerdir?
 - 4.1 - Araştırmaya kaynak olan Schott Edisyon'un özellikleri nelerdir?
- 5- G. F. Handel keman sonatlarının teknik ve müziksel özellikleri nelerdir?
 - 5.1 - G. F. Handel keman sonatlarının sağ el - yay teknik özellikleri nelerdir?
 - 5.2- G. F. Handel keman sonatlarının sol el - parmak teknik özellikleri nelerdir?
 - 5.3 - G. F. Handel keman sonatlarının konum geçiş özellikleri nelerdir?
 - 5.4 - G. F. Handel keman sonatlarının form analizi nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın gerçekleştirilmesindeki temel amaç, içerdiği teknik ve müziksel özellikler bakımından keman eğitimi müzik literatüründe önemli yere sahip olan G. F. Handel Op.1 Keman Sonatları'nın, belirlenen problem ve alt problemlerin çözümünden elde edilecek bulgularla derinlemesine ve çok yönlü olarak özelliklerini saptamaktır. Araştırma sonucunda edinilen bilgi ve bulguların, keman eğitimcileri ve öğrencilerine faydalı olması, bu yolla ülkemiz müzik eğitimine katkı sağlanması hedeflenen ana amaçtır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; keman eğitimi açısından önemli işlevleri olan ve bu yönüyle yaygın olarak kullanılan G. F. Handel Op.1 Keman Sonatları'nın teknik ve müziksel boyutlarıyla çok yönlü olarak incelenerek söz konusu işlevlerinin ortaya çıkarılması bakımından önem taşımaktadır. Keman eğitimcileri ve öğrencilerinin söz konusu eserlere ilişkin yapacakları çalışmalara yeni boyutlar kazandırması ve yeni açılımlar sağlaması açısından önemlidir. Araştırma kapsamında ele alınan alt problemlerin bulguları sayesinde Barok Dönemi eserlerinin, dönemin teknik ve müziksel özelliklerine uygun olarak seslendirilmesi için rehberlik edeceği düşünülmektedir. Ayrıca G. F. Handel Keman Sonatları'nın teknik-müziksel analizleri çok boyutlu olarak ilk kez incelenip araştırılacak olması, yapılacak yeni araştırmalara yarar sağlaması ve alana yenilik getirmesi bakımından da önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Araştırma için belirlenen yöntemin uygun bir yöntem olduğu,
- Araştırma için ulaşılan kaynakların ve elde edilen verilen yeterli olduğu,
- Veri toplama araçlarının araştırma için uygun olduğu,
- Örneklem olarak seçilen eserlerin, araştırmanın evrenini temsil edebilecek özelliklerde olduğu,
- Yapılan eser analizlerinin ve elde edilen bulguların araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Alan uzmanlarından görüş alınarak elde edilen verilerin geçerli ve güvenilir olduğu,
- Yapılan araştırma ile keman eğitimci ve öğrencilerinin söz konusu eserlere ilişkin gerçekleştirecekleri çalışmalara katkıda bulunacağı, yeni bakış açıları getireceği temel sayıtlılarından yola çıkmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

1. Bu araştırma, George Friedrich Handel Op.1 (15 Sonate da camera) Keman Sonatları'ndan rastlantısal olarak seçilmiş No. 14 – La Majör Sonat, No. 12 – Fa Majör Sonat ve No. 10 – Sol Minör Sonat'ları ile

2. Barok Dönemi teknik ve müziksel özellikleri ile

3. Araştırma kapsamında incelenen sonatların teknik analizleri, editörlerce düzenlenen keman partileri ile

4. Araştırma için belirlenen süre ve araştırmacının sağlayabildiği maddi olanaklarla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Adagio (İt.): Ağır başlı ve gösterişli bir deyi ile Çalışır,1996:6).

Allegro moderato (İt.): Orta çabuklukta.)Çalışır, 1996:13).

Allegro (İt.): Sevinçli, kıvrak, parlak ve çabuk. (Çalışır, 1996:12).

Andante (İt.): Ağırca çalış, 2) Sonat, senfoni vb. yapıtların ağır bölümünün adı. (Çalışır, 1996:18).

Akor: Aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi. (Say, 2002:18).

Artikülasyon: (1) Anlatım, ifadelendirme.(2) Sözlü müzik eserlerinde doğru, açık, anlaşılır söyleyiş (Say, 2002:42)

Aralık: İki perde arasındaki ölçülebilir uzaklık. Latince Interval, Almanca Intervall, Fransızca intervalle, İtalyanca intervallo, İngilizce interval, İspanyolca intervalo.

Biçim (Form): Sanat yaratılarının dış görünüş ve yapısal niteliğidir. Her tür müziğin ezgisel yapısının oluşturduğu genel yapıdır. Biçimin (form) en büyük özelliği birlik ve bütünlüktür.

Cümle: Bütün müziksel biçimlerin temel yapısı olan cümle, bir müzikal fikri bize daha derli toplu açıklayan, bir anlam bütünlüğüne varabilen ve çoğu kez birbirini tamamlayan iki motiften oluşan yapıdır.

Çalgı Eğitimi: Çalgının seslendirilmesi ve yorumlanmasına yönelik olarak yapılan yöntemlerin tamamı.

Çalgı Tekniği: Çalgı çalarken, kullanılan yöntemlerin tamamı.

Dönem (Periyod): Aralarında bağılılık bulunan ve genellikle iki cümlelerin birleşiminden oluşan yapıdır ve genellikle sekiz ölçüdür.

Eğitim: Eğitim “bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yolu ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir.” (Ertürk, 1972:12)

Entonasyon (Fr): Tonlama. İnsanın sesinin ya da herhangi bir çalgının, istenen perdeyi (ton) tam ya da tama çok yakın olarak verebilmesi (Sözer, 1996:355)

Forte (İt.): Kuvveli. (Çalışır,1996:92)

Konum: “Pozisyon”. (1) *Yaylı çalgılarda seslendirilecek * melodi çizgilerinin yürüyüşüne uygun olarak sol elin tuşlar üzerindeki aldığı yer, bulunması gereken konum (Say, 2002:305).

Konçerto Grosso: Küçük bir çalgı grubunun orkestranın geri kalan çalgılarıyla karşıt durumda olduğu yapıt.(Yener, 1991:442).

Largo (İt.): Çok ağır, tutumlu bir hız derecesinde. (Çalışır,1996:121)

Müzikal Yapı: “1. Bir müzik eserin melodi ve çokseslilik özelliklerini, yapısal öğelerini ve öğeler arasındaki ilişkileri oluşturan nitelikler ve ilişkiler bütünü. 2. Müzikte yapısal prototipler (dizi, ton, sonat ve şarkı gibi)” (Akyıldız, 2000, s. 40).

Motif: Harekete elverişli ve hareket eden anlamında Latince “motivus” sözcüğünden gelmedir. Kendine özgü ezgisel, Ritimik, çoksesli ise armonik özelliği olan en küçük anlamlı yapıdır.

Mezzo forte (İt.): Yarı kuvvette (Çalışır,1996:132)

Mezzo piano (İt.): Orta hafiflikte. (Çalışır,1996:132)

Moderato (İt.): Orta çabuklukta. (Çalışır,1996:134)

Piano (İt.): Hafif, az sesle (Çalışır,1996:159)

Repertuvar (Fr.): Bir müzik topluluğunun veya sanatçının hazırlamış olduğu parçalar, dağarcık. (Yener, 1991:447).

Vibrato (*ita*): Vibrato, müzikal bir tonun tınısı, genliği ve frekansındaki periyodik (belli aralıklarla tekrarlanan) değişim ile müzikal performansın anlamlı bir parçasıdır. (Desain ve ark., 1999:1)

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

A- İncelenen Yabancı Kaynaklar:

1. Rhythm, Meter and Phrase: Temporal Structures in Johann Sebastian Bach's Concertos. - Botelho Mauro, Ph.D. The University of Michigan, 1993. Ritm, Ölçü ve Müziksel Cümle Yapıları: Johann Sebastian Bach konçertolarındaki zaman yapıları incelenmektedir. Bu araştırmadaki “ Tarihsel Unsurlar ve Metodlar” bölümünde yer alan; “Barok Dönem eserlerin ölçülendirilmesindeki tarihsel yöntemler, yapılar ve karakteristik özellikler” konuları incelenmiştir.

2. A Performance Guide to Johann Sebastian Bach's Suite No 5. for Violoncello Solo: The Interpretation of The Ornaments, Rhythm, Bowing and Phrasing, and Polyphonic Texture. – Jungmoog Lim, The University of Cincinnati, 2004. Johann Sebastian Bach No5.Viyolonsel Solo Sütü'nün yorumlanması kılavuzluğunda süslemelerin, ritmik yapıların, yay çeşitlerinin, müzik cümlelerinin ve çok sesli çalım özelliklerinin incelenmesi. Bu araştırmadaki “ Barok İcralarının İncelenmesi” bölümünde yer alan; “Süslemeler, ritmik Yapılar, yay kullanımı, müziksel cümleme, çok sesli çalım özellikleri, tempo, dinamikler ve akord sistemleri” konuları incelenmiştir.

3. Baroque Ornamentation Practices Applied to Transcriptions For The Modern Brass Quintet Using Selected Compositions Of Johann Pezel and Samuel Scheidt.- Stephen Tucker Goforth, The University of Oklahoma, 1996. Barok süslemelerinin, Johann Pezel ve Samuel Scheidt' in seçilmiş çağdaş (bakır) üflemeli beşlileri eserlerine uyarlanma çalışması. Bu araştırmada yer alan barok dönem süslemelerinin notasyonlarının ayrıntılı anlatımı incelenmiştir.

4. The Performance Of Handel's Solo Violin Sonatas: With A Realization Of The Ornaments And An Evaluation Of The Authenticity. -

Cheng Chih-Liang. Univercity Of Maryland, 1997. Handel solo keman sonatlarının icrasında süslemelerin ve doğru seslendirmenin gerçekleştirilmesi. Bu araştırmadaki Handel keman sonatlarının edisyonlarının tarihsel açıdan incelenmesi ve süslemeler konuları incelenmiştir.

5. Durational Pacing İn Handel's Instrumental Works: The Nature Of Temporality İn The Music Of The High Baroque. –

Channan Willner, The City Univercity of Newyork, 2005. Handel'in enstrumantel eserlerinin sınıflandırılması: Olgun Barok dönemi müziğinde tempo (zamanlama) özellikleri. Bu araştırmadaki "Barok dönemde ton ve süre değerlerinin yapısı" bölümünün çevirisi yapılarak incelenmiştir.

6. Strings Bowings For The Choral Conductor As Related To Sacred Baroque Choral / Orchestral Repertoire. –

Randall Lee Tweed, Arizona State Univercity, 2001 - Orkestra-Koro yöneticileri için dinsel olan barok repertuarında yaylı çalgılarda arşe kullanımı. Bu araştırmadaki "Barok Dönemde tempo, ritim, ölçü yapısı, dinamikler, süslemeler, enstrüman ve yayın fiziksel özellikleri" konularının çevirileri yapılarak incelenmiştir.

7. Violin And Dance İn The Baroque Era : The Unaccompanied Violin Partita BWV 1002 by Johann Sebastian Bach. –

Chiao-Ling Sun, Univercity of California, 2001- Barok dönemde keman ve dans: Johann Sebastian Bach' ın eşliksiz (solo) keman partitası BWV 1002. Bu araştırmadaki "Keman ve keman müziğinin gelişimi" ve "Barok dönem müziğinde seslendirme ve yorum özellikleri" konularının çevirileri yapılarak incelenmiştir.

B- İncelenen Yerli Kaynaklar:

1. **Barok Dönemdeki Türler ve Biçimlerin Biçim Bilgisi İçindeki Yeri ve Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği.** – Barış Erdal, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2003. Bu araştırmadaki “Tarihsel gelişimi içerisinde müzik dönemlerinin oluşum sürecine genel bir bakış”, “Barok dönemin müzik tarihindeki yeri ve önemi” ve “Barok dönem tür ve biçimleri- Sonat formu” bölümleri incelenmiştir.
2. **Kemanın Yapısal Özellikleri Bakımından Barok Dönemine Kadar Tarihsel Gelişimi ve Bu Gelişimin Barok Döneminin Keman Müziği ve Sanatına Yansımalarının İncelenmesi.** – Gamze Çalık Çetin, A.İ.B.Ü.1998. Bu araştırmanın tamamı incelenerek özellikle, Handel’in stil ve tekniği, Barok dönemde keman ve yayın gelişimi ve Barok dönemde çalgı müziğinin özellikleri konularında bilgilere alınmıştır.
3. **Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönemlerde Keman.** – Özcan Ulucan, Hacettepe Üniversitesi, 1998. Bu araştırmadaki “Müzikte barok dönem” bölümü incelenmiştir.
4. **Barok, Klasik ve Romantik Dönemlerde Keman.** – Seda Erdem, Hacettepe Üniversitesi, 1998. Bu araştırmadaki “Müzikte barok dönem”, “George Frederick Haendel – biyografi” ve “Keman ve piyano için Fa Majör sonatı” bölümleri incelenmiştir.
5. **17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler.** A. Burak Basmacıoğlu, Anadolu Üniversitesi, 2003. Bu araştırmadaki süsleme tabloları ve işaretleri bölümü incelenmiştir.
6. **Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitime Katkıları Yönünden İncelenmesi.** Ahmet Kanneçi, Gazi Üniversitesi, (2005) Ankara. Bu araştırmadaki süit, sonat ve süitten sonat formuna geçiş bölümleri incelenmiştir.

7. Keman Eğitiminde Kullanılan Barok Dönem Eserlerinin Yay Teknikleri Bakımından Analizleri. - İlkay Göksel, Gazi Üniversitesi, 2007.Bu araştırmada, Handel sonatlarda kullanılan yay teknikleri tabloları incelenmiştir.

8. Kemanın Tarihsel Gelişimi. – Gülşah Ergün, Anadolu Üniversitesi, 2006.Bu araştırmada, kemanın fiziksel özellikleri incelenmiştir.

9. Viyolonsel Eğitimine Yönelik Olarak Geliştirilmiş “Bir Etüt Analiz Modeli”. Başak Güler, Gazi Üniversitesi, 2007.Bu araştırmadaki analiz modeli incelenmiştir.

10. Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması. Nil Mertkan, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006. Bu araştırmada yer alan “Barok Dönemde Yaylı Çalgılarda Kullanılan Teknikler ve Barok Müzikte Cümleler ve İfade” bölümleri ile bu bölümlerin alt başlıkları incelenmiştir.

11. Keman Eserlerinde Metrik, Ritmik, Armonik ve Dinamik Yapılanmaları ile Bu Yapılanmaların Yayın Kullanımına Yansımaları. Uğur Alpagut, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1989. Bu araştırmadaki keman eserlerindeki metrik ve ritmik yapılanmalar ile bu yapılanmaların yay kullanımına yansımaları incelenmiştir.

C- İncelenen Yabancı Makaleler:

1. Handels Solo Sonatas.- Terence Best, Music&Letters, Vol.58, No.4.(October-1977).pp. 430-438. Bu araştırmadaki Handel sonatların numaralandırma ve enstrüman belirlenmesindeki farklı yaklaşımlar, tarihsel açıdan edisyonlar karşılaştırılarak incelenmiştir.

2. Handel Style and technique.- Anthony Hicks, © Oxford University Press 2006 How to cite Grove Music Online. Bu araştırmadaki Handel’in stil ve tekniği konusu incelenmiştir.

D- İncelenen Yerli Makaleler:

1. Yaylı Çalgıda Ses Temizliği- Çilden,Şeyda. Cilt 14, No:1, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi. Ocak 2001.Bu araştırmadaki entonasyonu etkileyen faktörler incelenmiştir.

2. Kemanda Parmak Numarası Saptamanın Genel Kuralları- Çilden,Şeyda. Cilt 14, No:2, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi. Nisan 2001. Bu araştırmadaki parmak numarası saptamayı etkileyen faktörler konusu ve alt başlıkları incelenmiştir.

3. Kemanda Çalma Teknikleri- Çuhadar,Hakan. Cilt 18, Sayı 1, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 2009. Bu araştırmada yer alan yay teknikleri konusu incelenmiştir.

4. Tarihi Gelişim Sürecinde Keman-Hüseyinova,Lale. Sayı 2, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 2007. Bu araştırmadaki kemanın tarihsel gelişimi konuları incelenmiştir.

5. Keman Yayının Evrimi- Alapınar, Hazar. Sayı 154, Filarmoni Sanat Dergisi. Kasım, 1999. Ankara. Bu araştırmadaki yayın evrimi ile ilgili bilgilerden yararlanılmıştır.

6. Batı Müziği Yazısında Süslemeler- Özçelik, Sadık. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi c. 22, 2002.Ankara. Bu araştırmadaki Barok dönemi müziğinde süslemeler, süslemelerin tarihçesi ve süsleme tablolarından yararlanılmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve yorumlanması konularına yer verilmiştir. Araştırmada bulguların elde edilmesi sürecinde form analizleri, bu konuda uzman niteliklere sahip iki eğitimcinin de görüşleri alınarak yapılmıştır. Form analizlerinin nota üzerindeki gösterimi keman partilerinde yapılmış, müziksel cümlelerle ilgili işaretlemeler piyano (eşlik) partileri göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, içerik analizi ve kaynak tarama yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır.

İçerik analizinin aşamaları;

- Verilerin kodlanması,
- Temaların bulunması,
- Verilerin, kod ve temalara göre organize edilmesi,
- Bulguların yorumlanması' dır

İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir. (Yıldırım-Şimşek,2006:227)

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni,

George Friedrich Handel Keman Sonatları (15 Sonate da camera)'dır.

Örnekleme ise,

Nr. 14 – La Majör Sonat,

Nr. 12 – Fa Majör Sonat,

Nr. 10 – Sol Minör Sonat'lardır.

3.3. Veri Toplama Tekniği

Çalışmaya ilişkin verilerin elde edilmesinde; özđün bir “ teknik analiz yöntemi” kullanılmıştır. Yapılan analiz için doktora ders programında yer alan “Çalgı Etütlerinde Analiz” dersi kapsamında hazırlanan “MAZAS, Op.36.1 – 10 nr. Etüt Analizi” model olarak alınarak geliştirilmiştir. Ayrıca ulusal/uluslararası yazılı-basılı kaynaklar ve internet kaynaklı “belgesel tarama yöntemi” kullanılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada yapılan analiz, esas itibariyle *teknik ve müziksel boyutların belirlenmesi* olmak üzere iki ana boyutu kapsayan özđün bir modeldir. Analiz modeli oluştırmakta ayrıca yurt içi ve dışında yapılmış olan bilimsel çalışmalardan da yararlanılmıştır.

3.4.1. Analiz Modelinin İncelenen Keman Sonatlarına Uygulanması

Araştırmanın örneklemini oluştıran keman sonatlarının, analiz modeli uygulanarak çözümlenmesi çerçevesinde, sırasıyla aşağıdaki işlem basamakları izlenmiştir:

1. Her bir eserde, sol el (parmak) kullanımına ilişkin teknik konuların belirlenmesi ve yorumlanması.
2. Her bir eserde, sağ el (yay) kullanımına ilişkin teknik konuların belirlenmesi ve yorumlanması.
3. Her bir eserde, konum geçişlerinin belirlenmesi ve yorumlanması.
4. Her bir eserde form analizlerinin yapılması, nota üzerinde gösterilmesi ve yorumlanması.

3.4.2. Bulguların Sergilenmesi

Araştırmada, eserlerin teknik analizine ilişkin tüm bulguların *tablolar* ve *şekiller* şeklinde sergilenmesi tercih edilmiş; ayrıca incelenen eserlerdeki analiz tablolarının altında sözel açıklamalara da yer verilmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma kapsamında elde edilen bulgular ve onlara ilişkin yorumlar sergilenmektedir. Bulguların sergilenmesinde alt problemlerde yer alan sıra izlenerek tablolardan yararlanılmış, betimsel bulgulara da yer verilmiştir. Tablolardaki veriler ayrıca sözel olarak açıklanmış, yorumlar yapılmıştır.

4.1. Barok Dönemi Müzik Sanatı'nın Özellikleri

Sanat tarihinde dönemler kesin çizgilerle ayrılamazlar çünkü her dönem kendisinden sonraki dönemin doğal hazırlayıcısıdır. Dolayısıyla dönemler arasındaki ilişkiler, iç içe özellikler taşır. Bu yüzden Barok dönemi müzik sanatının özelliklerini gerektiği gibi anlayabilmek için kendisinden önceki dönem olarak bilinen Rönesans dönemi özelliklerini genel olarak incelemek yararlı olacaktır.

Rönesans, sözlük anlamında yeniden doğuş demektir. Ortaçağ'ın karanlığından sıyrılıp önceki parlak dönemin, eski Yunan ve Latin sanatının yeniden keşfedilmesi, yeniden doğmasıdır. Bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar insanın günlük yaşamında büyük yeniliklerin yer aldığı; yaşama sevincinin, coşkunun her sanat yapıtına yansıdığı dönemdir. Müzik tarihinde 1450'lerden 1600 başlarına kadar uzanan zaman dilimini kapsar. Kilisenin bağnaz baskısından kurtulmaya çalışan insan, bu dünyanın yalnız ölümden sonrası için bir hazırlık evresi olmadığını, bugünün de yaşamaya değer olduğunu algılar. Sanatçı artık kişisel duygularını dile getirmenin, kendini ve çevresini sorgulayabilmenin özgürlüğünü tatmaktadır. Ortaçağ'ın ağırbaşlı, soğuk anlatımına karşın, sıradan insanın duyguları, güncel zevkleri ve doğallığı sıcak bir anlatımla gündeme gelir.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de doğal yansıtan, akıcı, özellikle dans adımları taşıyan bir stil gelişir. Dans müziği, danslara eşlik eden çalgılar, dansın coşkusu duyuran güçlü ritm ve dinsel yapıtlarda olduğu kadar din dışı yapıtlarda da zenginleşen armonik yapı, Rönesans'ın disiplinli müziğinde başlıca özellikleridir.

Güzel sanatlarda Rönesans'ın beşiği İtalya'dır. Resim, mimari ve heykel gibi dallarda İtalya'da ve diğer Avrupa ülkelerinde; Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Raffaello (1483-1520), Tiziano (1477-1576), Bellini Ailesi, Botticelli (1445-1510); edebiyat dalında Shakespeare (1564-1616), Montaigne (1533-1592), Cervantes (1547-1616) gibi isimler yetişmiştir. Fen bilimlerinde Copernicus (1473-1543), Kepler (1571-1630); keşifleri ile Colombus (1451-1493) ve Magellan (1480-1521) Yeni Çağ'a ufuklar açmıştır. Ortaçağ sonlarında insancıl değerlere eğilme tutkusu müziği de etkiler. Ancak müzikte Rönesans'ın beşiği İtalya değildir. Müzikte Rönesans'ın özellikleri Burgonya ve Flaman bestecileri ile başlamıştır (Bugünkü Belçika, Lüksemburg, Kuzey Fransa ve Hollanda).

On beşinci yüzyıl polifonisini oluşturan ve geliştiren müzik adamları arasında bu yüzyılın ilk yarısının en önemli bestecisi ve kilise müziğine çalgıyı ilk getiren, Gregor melodilerini özgürce ilk süsleyen besteci John Dunstable (1370-1453) olarak bilinir. Yüzyılın ikinci yarısında ise "Felemenk Okulu" veya "Burgonya Okulu" diye anılan besteciler grubunun en önemlisi Guillaume Dufay (1400-1474) dır. Dufay, Dunstable ile birlikte müzikteki Rönesans'ın ilk bestecileri sayılırlar.

Dönemin egemen ruhu insancıdır. Rönesans sanatçısı kilise ve imparatorun otoritesinden kurtulma çabasındadır. Öznel duygularını sıcak bir dille anlatan bir biçim geliştirir. Ortaçağın yalnız cennete hazırlanan ortamı yerine bu dünyanın yaşamaya, keşfedilmeye değer olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. İnsan olmanın kendine özgü bir soyluluğu ve değeri vardır. Bu dans müziklerini ve din dışı şarkıları gündeme getirir. Öte yandan kilise için bestelenen dinsel müzik de, zenginleşen teknikle, daha bilge ve derin duyguları yansıtan bir kimliğe bürünmüştür.

Çoksesliliğin gelişmesi, birkaç ses ve çalgının bağımsızca ve uyumlu akışı karmaşık bir armoni yapısı gerektirir. On beşinci yüzyılın örnek müziği, benzer yapıda ve benzer renkteki birbirine eşit dört sestten oluşur. Rönesans'ın sonraki yıllarında her sesin ayrı özelliği gözetilir. A Cappella korolar büyük önem kazanır. Çalgı eşliği olmaksızın sırf insan sesinden oluşan koro, bu yapıtlarında armonik dokuyu yoğunlaştırır. Sesin niteliğindeki özellik uyumlu oluşudur. Dramatik duyguları anlatmak için yarım aralıklı tonlar (kromatizm) kullanılır. Rönesans müziğinde iki çeşit ritim kalıbına rastlanır; Birincisi dans müziğinin gelişmesiyle değişken, devingen ve karmaşık ritimler, diğeri ise tekdüze akış içindeki ritmik yapıdır.

On beşinci yüzyıl başlarında vokal müzik, yörelere göre özellik taşımaz; uluslararası tek tip ve bir örnek biçimlerde yazılmaktadır. Rönesans ile birlikte, on beşinci yüzyılın ortasında, her ulusun kendine göre özel şarkı biçimi ortaya çıkar. İngiliz halk şarkısı olan karol (Carol), danslara eşlik eder. Şanson (Chanson), Fransız'ların çoksesli aşk şarkılarıdır. Lied, Almanlar'ın aşk şarkılarıdır. Frottola ise İtalya'da ünlenmiş, Floransa karnaval şarkısıdır. Bu arada Rönesans Motet'i tüm seslerin aynı metni söylediği, birleşik bir biçime dönüşmüştür.

Rönesans'ın yaşam sevinci dansları, danslar da çalgıları artırır. Böylece çalgılar için ve çalgı toplulukları için bestelenen müzik doğar. Çalgılar artık insan sesine eşlik etmek için ya da eksik insan sesini tamamlamak için kullanılmaz. Bu dönemde yalnız çalgıya dayalı müzik, vokal müzikten bağımsız bir konuma kavuşmuştur.

Çalgı müziği de, Rönesans'tan Barok döneme geçişte vokal müzik kadar önem kazanmaya başlar, madrigal ve chanson gibi vokal biçimleri için bestelenen müziğin de çalgılara uyarlandığı, sırf çalgı müziği haline dönüştüğü görülür. Dans müziği de solo çalgı ya da çalgı topluluğu için bestelenmeye başlanır. Çalgılar da çağın coşkun tınılarını sunmak üzere zenginleştirmişlerdir. Yeni çalgılar icat edildiği gibi, eski çalgıların da sesleri büyütülmüş, zamana göre değişikliğe uğratılmıştır. Özellikle Rönesans'ın son dönemlerinde çalgılar da, çalgılar için yazılan müziğin tekniği de gelişme içindedir.

Rönesans müziğinin karakteristik ses yapısı, çalgıların homojen tınısıdır. Bu nedenle çalgı aile yapıları gruplaşır ve Consort (Konsort) adı verilen topluluklar oluşur.

On altıncı yüzyılın başlarında Reform'un etkileriyle Martin Luther ve yandaşları Latince olan din müziğini kendi dillerine çevirdiler böylece her ülke kendi dilinde konuşmaya, dua etmeye ve kendi dilinde şarkı söylemeye başladı. Bu dönemde müziğin yığınlar üzerindeki sürükleyici etkisinin farkına varılmıştı.

Yine bu dönemde, on beşinci yüzyılın ortalarında icat edilen matbaa, notaların basılabilmesini ve çoğaltılabilmesini sağlayabilmiştir. Böylece Almanya'da gelişen nota basımı ile değişik yörelerde bestelenen müzik, geniş kitlelere ulaşma olanağı bulur.

Tüm bu anlatılan özellikleriyle Rönesans dönemi barok dönemin hazırlayıcısı bir diğer deyişle öncülü olmuştur. Müziksel stil özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak ele alındığında şöyle bir tablo ile karşılaşmaktayız:

Tablo 1. Rönesans ve Barok Dönemin Müziksel Özelliklerinin Karşılaştırılması

<i>Rönesans Dönemi</i> (1450 – 1600)	<i>Barok Dönemi</i> (1600 - 1750)
Dufay, Ockeghem, Josquin, Palestrina, Marenzio, Monteverdi (eski yapıtları)	Monteverdi (yeni yapıtları) Purcell, Vivaldi, Handel, Bach, Guerre
Modal armonik yapı	Majör ve minör armonik yapı
Taklit edilen, benzer yapılı çokseslilik	Yeni tellesli yada solo stiller, Geç barok döneminde benzer yapılar içermeyen çokseslilik anlayışı.
Eşiksiz vokal müzik	Eşikli vokal müzik (insan yada çalgı eşliğinde)
Dini vokal müziğin hakimiyeti. Mes ve motet formlarının baskın olarak kullanımı. Dini olmayan vokal formları : Şanson ve madrigal.	Yeni dini vokal müziği formlarının oluşması, Oratoryo ve Lutheryan kantatı gibi. Dini olmayan vokal formları : Opera ve kantat.
Enstrümantal müzik biçimlerinin ortaya çıkışı, Vokal müziği formlarından kaynaklanan dans müziği formları.	Enstrümantal müzik biçimlerinin gelişimi ; sonat, konçerto grosso, senfoni ve süit türlerinin ortaya çıkışı ve gelişimi.
Eserler için enstrüman belirtilmemesi. Solo bir ezgiyi çok seslendirmek üzere inşa edilmiş olan besteleme anlayışı.	Belli enstrümanlar için eser yazılması. Solo bir ezgiye bağlı kalmadan özgürce besteleme anlayışının doğuşu.
Konser ve dinletilerin saraylarda, kiliselerde yapılması.	Halk tiyatroları ve gösteri sahnelerinin konser ve dinleti alanları olması.

“Barok Dönem denince akla gelen en temel fikir; sanatçının fikirlerini eserlerinde belli kurallara bağlı olmaksızın özgürce anlatabilmesi, bu fikirleri detaylarla ve inceliklerle süsleyip hayal gücü ile yoğurmasıdır” (İlyasoğlu,1999:25). Barok sözcüğünün kökeninin açıklamasına ilişkin çeşitli kuramlar arasında en yaygın olanı Portekizce “Barroco” sözcüğünden türeyenidir. Portekizce Barok, eğri büğrü-biçimsiz inci anlamına gelen ve daha çok Anglosaksonlar ile İtalyanların, 1600 ile 1760 yılları arasında geçirdikleri 160 yıllık sanatsal döneme verilen addır. Başlangıçta bu deyim Rönesans sanatına tepki olarak doğan yeni ve hareketli bir mimari üslup için kullanılmaktaydı. Bu dönem bazı müzikologlarca Genç, Orta ve Olgun Barok; bazılarına göre ise Erken ve Olgun Barok olarak sınıflandırılır. (İlyasoğlu,1999:25)

İtalya'nın Avrupa'daki müzik yaşamına etkileri 16. y.y. ortalarından 18. y.y. ortalarına kadar devam etmektedir. Fransa, İngiltere ve Almanya'da başlayan yeni stil arayışları İtalyan müziğinin etkisinden kurtulamamıştır. Bu da 17. y.y. da müziğe İtalya'nın egemen olduğunu göstermektedir. “İtalya'daki bu gelişmelere karşılık olarak 17. y.y. ortalarında Fransız müziğinde de bir kıpırtı görülmeye başlanır. Bu yüzyılın sonlarına doğru İngiliz müziğinde de bir çırpınış görülmeye rağmen, Barok Dönem tam anlamıyla Almanya'da J.S.Bach gibi bir isimle doruk noktasına ulaşır. Bach artık Barok Dönemin en üst noktasıdır” (Tarcan,1987:66).

Dönemin tüm bestecileri özgün ve ulusal yapıtlar verme çabalarına rağmen, İtalyan müziğinin tesirinden kendilerini alıkoyamamışlardır.

Yaklaşık tarihlerle operanın doğuşundan Bach'ın ölümüne kadar süre gelen Barok stilin başlıca bestecileri şöyle sıralanabilir:

1. 1600-1640, Gesualdo, Monteverdi, Frescobaldi, Schütz, Schein, Scheidt.
2. 1640-1670, Carissimi, Cavalli, Locke.
3. 1670-1710, Lully, Purcell, Buxtehude, Corelli.
4. 1710-1750, Rameau, Scarlatti, Bach ve Handel.

Barok, diğer sanatlarda (resim, heykel, mimarlık) olduğu gibi müzikte de bir üslup çeşitliliği dönemi olmuştur.

J.J. Rousseau ve H. Koch müzikte barok çağın özelliklerini şöyle özetlemişlerdir: “ Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, dizonans'ın artışı, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini yansıtır.”

“Sonuçta, 18. yüzyılın ilk yarısı, Fransa'da Rameau'nun, Almanya'da Telemann, Bach ve Handel'in, İtalya'da Vivaldi, Tartini ve Scarlatti'nin müziğe damgasını vurduğu bir çağdır” (Say,2000:227).

Barok dönemi müzik sanatının genel özellikleri şöyle sıralanabilir:

1. Asil sınıf müziğe daha yakın ilgi duymaya başlayınca Barok çağda din dışı müzik kilise müziğine göre ön plana çıkar.
2. 1600'lere kadar vokal müzik hakimdir. Barok çağda enstrümantal müzik kişilik kazanır.
3. 19. yüzyıla kadar müziği millileştirmek gibi bir düşünce olmamasına rağmen Barok çağda bu alanda kıpırdanmalar göze çarpar.
4. Bu çağın en önemli yeniliği dramatik öğedir. Opera, oratoryo ve kantat alanlarında büyük gelişmeler kaydedilir. Kilise müziği ikinci planda kalır.
5. Homofonik stil: Polifonik müziğin yerine geçmemekle beraber devrin sonunda J.S.Bach'a kadar birçok gelişmeler gösterdi.
6. Eski kontrapuan ve yatay seslendirme anlayışı yerini yavaş yavaş dikey armoni anlayışına bıraktı.
7. Kromatik yapı, ton değiştirmelerde sıklıkla kullanılmaya başlandı.
8. Tonalite: Daha açık ve anlaşılır bir ton fikri gelişti. Bugün bilinen şekliyle majör ve minör kavramı kilise modlarının yerini aldı.
9. Armoni: Müzik tarihinde ilk olarak akor yapısı ve bağlantılarına yer verildi.
10. Şifreli Bas: Yepyeni bir düşünce olan şifreli bas kavramı ortaya çıktı.
11. Yeni Formlar: Dans süiti, solo sonat, trio sonat, solo konçerto, konçerto grosso, uvertür ve füg ortaya çıktı. Vokal müzikte ise yeni form olarak; aria, arioso ve eşlikli solo şarkılar ortaya çıktı.

“Barok çağının müziğinin en yüksek noktası iki büyük Alman besteci ile temsil edilir: Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve George Frederich Handel (1685-1759). 17. yüzyıl bestecilerinin aksine Bach ve Handel yeni form ve stiller ortaya çıkarmaktan çok eskileri mükemmelleştirmek yolunda çalışmalar yapmışlardır. Evrensel yönden büyüklükleri, aslen Alman olmalarına karşın bütün milli ekollerin ve stillerin karışımını eserlerinde kullanmış olmalarındandır” (Çelebioğlu, 1986:26).

Barok dönemin bir başka özelliğini de Say; (1992:159) “Geniş aralıklar kullanan, çalgılar arasında ya da çalgılarla sesler arasında karşıtlıklar kuran bu gösterişli müzik, süslemeler, eksen değişimleri, karşıtlıklar ve beklenmedik öğelerle doludur.” şeklinde ifade etmektedir.

4.1.1. Barok Dönemde Çalgı Müziğinin Özellikleri

Orta Çağda, bilim felsefe ve sanatın gelişimi büyük bir durağanlık yaşamıştı. Hristiyanlığın sadece vokal (ses) e dayanan müziği destekleyip çalgı müziğini göz ardı ederek hep geri planda tutması, çalgısal müziğin gelişmesini bir bakıma engellemiş ve geciktirmiştir. 17. Yüzyıl, bilim, felsefe ve sanat hayatının gelişimine paralel olarak çalgı müziği alanında da büyük gelişmeler olduğu bir çağdır. Çalgı müziği ancak 17. Yüzyılda tam bir bağımsızlığa kavuşmuştur denilebilir.

“17. Yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, bu çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır” (Mimaroglu,1995:38).

İtalyan çalgı yapımcıları Antonio Stradivari (1664 – 1737), Andrea Amati (1520 – 1611), Nicholas Amati (? – 1684) ve Andrea Guarneri (? – 1698) gibi ustalar yaylı çalgılar ailesini eskisine oranla kıyaslanamayacak ölçüde geliştirmişler, bunun sonucunda yaylı çalgılar ailesine ve özellikle kemana olan ilgi artmıştır. Arcangelo Corelli (1653 – 1713), Antonio Vivaldi (1678 – 1741) ve Giuseppe Torelli (1660 – 1708) gibi kemancı besteciler, keman çalma tekniğine çok önemli yenilikler getirmişlerdir. Bu dönemdeki çalgı müziğinin popülerlik kazanmaya başlaması, Barok müziğinin en önemli karakteristik çalgılarından olan klavye ve orgun gelişimini de olumlu etkilemiştir. Klavyeli çalgılardaki gelişimde özellikle J. S. Bach’ ın önemli katkıları olmuştur. Bach, bir oktavı on iki (12) eşit aralığa bölmüş, matematiksel bir düzen kazandırarak 12 majör, 12 minör tona kesinlik kazandırmıştır. Bu, müzik tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Ayrıca Almanların geliştirdiği yan flüt, klarinet ve kökeni belirsizliğini koruyan korno da bu süreçte orkestralarda kullanılmaya başlamıştır. Diğer bir gelişme ise “sürekli bas” kavramının önem kazandığı bu dönemde kalın sesli çalgılara ihtiyaç duyulmasıdır. Bu gereksinimin sonucunda Berlin’de H. Schreiber önce “bas trombon” daha sonrada “kontra fagot” u icat etmiştir. (Ataman,1947:137)

Barok dönemde çalgılardaki yapısal değişiklikler ve yenilikler, yeni çalgıların ortaya çıkışı ve bu çalgıların ses genişliklerindeki, akort sistemlerindeki gelişmeler, seslendirme (çalma) stillerinde değişimlere, yeni arayışlara yol açmış ve bu çalgılar için birçok eser yazılmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin bu dönemde çalgısal bir tür olan “konçerto” İtalyanlar tarafından ortaya çıkarılmış, müzik tarihindeki ilk keman konçertosu G. Torelli tarafından yazılmıştır. Konçerto dışında Barok dönemde ortaya çıkıp şekillenen ve sonraki yüzyılların çalgı müziğine yön veren iki temel müzik formu daha vardır; *süit* ve *sonat*.

Süit: Değişik etkide ancak aynı tonda ve çoğunlukla aynı karakteristik özelliklere sahip olan dans parçalarının birbiri ardına dizilmesiyle oluşmuş çalgısal müzik formlarının en eskisidir. Kökeni orta çağa kadar uzanır. Özellikle Barok çağda çok kullanılan bir biçimdir. Kökeni halk danslarına dayanan ve 16. yüzyıldan itibaren saraylarda benimsenmeye başlayan bu biçimin başlıca kullanıldığı alanlar klavsen ve lavta müziğidir. Dönemin süitleri ülkelere göre farklılık göstermekle birlikte zamanla belli bir düzene kavuşmuş, sonradan ortaya çıkacak olan “senfoni” ye zemin hazırlamıştır. Klasik sonattan farklı bir yapıya sahip olan Barok sonat biçimi ise süitle doğrudan ilişkilidir. “Sonata da Camera” yani kilise dışı sonat (oda sonatı) terimi ilk olarak Venedik’te yetişmiş Alman besteci Johann Rosenmüller’in (1620 – 1680) bestelediği süitlerde kullanılmıştır. Gelişimi sürecinde ülkeden ülkeye değişen farklı adlara sahip olmuştur. İtalyanlar süite “Sonata da camera”, Almanlar “Partita”, Fransızlar ise “Ordre” demişlerdir. Temelde aynı yapıya sahip olmakla birlikte, İtalyan, Alman ve Fransız süitleri farklılık gösterir. Örneğim Alman geleneğine göre süiti oluşturan diğer parçalar birinci bölümden oluşturulurken Fransız Ordre’leri çoğunlukla bir üvertür ile başlayan ve oldukça özgür kuruluşlu bir yapıya sahiptiler. Bach, Corelli, Frescobaldi, Schein, Lully, Locke ve Purcel süit formunu geliştiren başlıca bestecilerdir. (Hodeir,1992:53)

Süitin çekirdeğini oluşturan dört parça vardır. Çeşitli ülkelerin halk danslarından alınmış bu dört temel dans, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue’ dir. Parçalar, hareket bakımından birbirinden farklı olsalar da, aralarında sıkı bir ilişki vardır.

Süiti oluşturan parçaların en önemli ortak yanları “ikili form”da olmalarıdır. İkili form, eserlerin iki kısma bölünmüş olmasından kaynaklanır. Birinci kısımda ana tondan komşu tona; ikinci kısım da ise komşu tondan ana tona dönülür. Böylelikle süitin her dansı iki kısma bölünür ve tekrar edilir. Halk dansları ve şarkılarının bir çeşit derlemesi veya koleksiyonu denilebilecek süit, sonatın oluşmasında çok etkin olmuştur.

Süitteki dans parçaları her ne kadar dans karakterini içermiş olsalar da salt müziğe doğru bir gelişim göstermişlerdir. Bu parçalarda sadece ritimler alınmıştır. Zamanla ritimlerin bile değişikliklere uğradıkları görülür. Süit formu Barok Çağı sonlarına kadar süit, sonat, ordre, partita veya entree gibi başlıklar altında bir araya getirilmiş beş, altı ya da daha çok şarkı ya da danstan oluşur. Bu başlıklar altında toplanan danslar genelde dört ayrı tempoyu yansıtır. (Fenmen,1991:51-52)

1. Hızlıca danslar,
2. Yavaş danslar,
3. Orta hızda danslar,
4. Hızlı danslar.

Birinci kategoriye giren danslar arasında ilk akla gelen Allemande'dır. İkinci kategoridekiler ise daha ziyade üç zamanlı Sarabande, Sicilienne gibi danslarla Air veya Aria denilen ve dans olmayan çok işlemeli şarkılar girer. Süitin üçüncü kategorisindeki orta hızda danslara ise kimi iki zamanlı kimi dört zamanlı Gavotte, Musette, Bourree, vs. ya da üç zamanlı Menuet, Passepied, Loure, vs. gibi danslara rastlanır. Bu bölümdeki danslara “Double” denilen ve varyasyon formunun nüvesini teşkil eden bir bölüm daha eklemek adet haline gelmişti. Son kategori olan hızlı danslara ise en belirgin örnek üç zamanlı ve ikili formda olan “Gigue”lerdir. (Fenmen,1991:51-52)

Süitte yer alan bölüm isimleri; Prelude, Allemande Courante, Sarabande, Gigue, Loure, Gavotte, Bouree, Ricercare, Passacaglia, Chaconne, Capriccio, Fantasia, Ballade, Serenade, Ground, Invention, Rondo, Villancico, Cassation, Divertimento, Impromptu, Nocturn, Bagatel, Intermezzo, Rapsodi, Romance, Tiento, Toccata, Uvertür' dür.

Süit bölümlerinden sonatı doğrudan ilgilendirenler ise, Minuet, Canzone (Şarkı), Füg ve Variations (Çeşitleme) bölümleridir.

Minuet: Rönesans döneminde ortaya çıkan üç zamanlı, orta hızda bir Fransız saray dansıdır. Barok dönemde süit oluşturmakta kullanılmıştır. Preklasik dönemde ise senfonilerde kullanılmaya başlamıştır. Yukarıdaki dansların arasında Menuet'nin ayrıcalıklı bir yeri bulunur. Menuet, barok dönem süitlerinde yer almasının yanı sıra, klasik çağın sonatlarında da bir bölüm olarak değerlendirilmiştir. Dört ölçülük cümleleri, gelenekselleşmiş tekrarları ve daha önemlisi, ortadaki “trio” bölümüyle 17. Yüzyıl Fransız sarayının gözde dansıydı. Klasik dönemde ise Haydn ve Mozart, sonat ve diğer oda müziği eserlerinde menuet'ye yer vermiştir (Say, 2002:222).

Canzone (Şarkı): “Şarkı” anlamında olmasına karşın, ses müziğinin yanı sıra, çalgı müziği için yazılan erken barok dönem eseri. A. Gabrielli, G. Gabrielli ve Frescobaldi gibi 17. yy.ın başlarında öne çıkan canzona bestecileri, Fransız Chanson'larını örnek almış, onları org müziğine uyarlamışlardır. Canzone, birbirine bağlı füğ yapısındaki bölmelerden kuruluyordu. Bu bölmeler birbirinden farklıydı. Üç ve dört zamanlı bölmeler art arda gelirdi ve üç zamanlı olanlar dört zamanlıların çeşitlemesiydi. Terim 19.yy.da karakter parçası özelliğindeki kısa çalgı müziği eserleri için de kullanılmıştır. (Say,2002:92) Genelde dans parçaları ve marşlar, iki bölümlü şarkı formundadır. Şarkının gelişkin, olgun biçimi ise “üç bölümlü şarkı”dır. Adını Alman şarkısından alır bu nedenle “Lied biçimi” denir.

Lied biçimi, bölümlerinden biri A, ikincisi B olan, sonra da başlangıçtaki A'ya, ya da A' nın çok benzerine dönüşen üçüncü bölümle tamamlanır. Bu biçimiyle üç bölümlü şarkı A-B-A olarak simgelenir. Birinci bölüm eksen tonalitesiyle başlar ve yine eksenle, ya da eksene yakın bir tonaliteyle (örneğin çekenle) biter. İkinci bölüm, farklı ama yakın bir tonalitede, farklı motiflerle işlenir. Üçüncü bölüm ise eksenle başlayıp eksenle biter ve birinci bölümün tekrarıdır. A-B-A olarak simgelenen bu yapılanma, bestecinin anlatım özgürlüğünü kısıtlamaz, ona anlatım olanakları açan genel bir şema oluşturur. Genel yapısıyla bu model, barok dönem operalarında “Da Capo Arya” adıyla kullanılmıştır.

Füg: Kontrapuan tekniğiyle yazılmış bir Barok Dönem müzik biçimidir. özünde taklit “imitation” sanatına dayalı olup, kontrapuantal deyişle “konu” adı verilen kısa ama belirgin bir ana temayla işlenmiş, taklitler kullanılan bir parçadır. Barok Çağ'ın özelliklerini taşımasına rağmen daha sonraki besteciler tarafından da benimsenmiştir. Kökeni Latince “*Fuga*” (Kaçış) kelimesinden gelir. Füg biçimindeki eserlerde her parti ya da ses, birbirini taklit edip izleyerek bir anlamda partiden partiye kaçır. 17. yüzyılda

ortaya çıkmış olmakla birlikte, 15. ve 16. yüzyılların polifon yazı geleneklerine bağlanır; bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir. Partilerin eşdeğerliliği ve bütünlük, başka hiçbir tür ve biçimde olmadığı kadar özenle ele alınmıştır. Fügler genellikle üç ya da dört sesli yazılır. Bunun anlamı bir Füg eserinde üç ya da dört eş zamanlı melodinin yer almasıdır. Füg üç bölümden oluşur:

- a. Birinci Bölüm: Her partinin en az bir kere duyurulduğu “*Sergi*”dir.
- b. Orta Bölüm: Çeken ve alt çeken gibi ilgili tonlara geçiş yapan ara kesitlerdir.
- c. Üçüncü Bölüm: Ana temanın çeken tonalitesinden duyurulduğu sona eriş kısmıdır. Bu son bölümde doruğa gelinmiş olur.

Variations (Çeşitleme): Bir müzik fikrinin (temanın), melodik, ritmik ya da armonik değişikliklerle küçük eserler halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulduğu müzik biçimine çeşitleme denir. Temada yapılan değişiklikler, temayı bozmak yerine, onu vurgulamayı amaçlar. Böylelikle elde edilen her parça, ayrı bir tat, soluk, ayrı bir hava kazanır. Dinleyici de her parçada temayla yeniden buluşur ve bestecinin ustalığından kaynaklanan bu “çeşitler” bütünü zevkle izler. Çeşitlemenin tarihçesine değinecek olursak; Bu formun eski modelleri, “chaconne” ve “passacaglia” adı altında filizlenmiştir. En mükemmel örneklerini barok çağda Handel ve Bach, romantik dönemde ise Brahms vermiştir. (Say,2002:559)

Süitten Sonat Biçimine Geçiş

Süitten sonata geçiş yaklaşık 150 yıllık bir süreci kapsar. Sonatta bölümler arasında süitte olduğu gibi tonal ilişkiler vardır ancak sonatı süitten ayıran başlıca özellik, sonatın üçlü formda iki müzik fikrini birden içermesidir.

Sonat biçiminin ilk tohumlarını 17. Yüzyılın sonlarındaki İtalyan bestecilerinde görüyoruz. Domenico Scarlatti’nin küçük sonatları genellikle ikili formda olmasına karşın, besteci bazılarında baştaki temayı eserin sonunda da tekrarlayarak üçlü formun ilk sinyallerini vermiştir. Corelli’nin keman sonatlarının birinci bölümlerinde de tek temalı üçlü biçime sıkça rastlanır. Bu gelişmeler iki temalı üçlü form’a geçişe zemin hazırlamışlardır. C. P. Emmanuel Bach, yazdığı sonatlarda bu yeni formülü kullanarak önemli bir biçim gelişiminin yolunu açmıştır. Süitte tam kadans çekinilerek ve nadiren kullanılır, modülasyonlar farkedilmez bir yürüyüşle görülürdü. Oysa sonat apaçık kadanslarla ve modülasyonlarla ortaya çıkmıştır. Süit, tamamı ile dans adlarını korumasına rağmen sonat “grave, allegro, andante” gibi ifadeyi belirten sözcüklere

yönelmiştir. Bununla birlikte süit biçimindeki sonatı kuran bölümlerden özellikle alemande, courante, sarabande, gigue gibi bölümler ilk sonat örneklerinde kullanılmışlardır. Klavsen parçalarında sonat adını ilk kez uygulayan Kuhnau'dur. (Borrel,1996:16)

O devirlerde sonat formunun oluşturulması yolunda en önemli çabaların İtalya'da gerçekleştiği görülür. Alman ve Fransızlarda oluşan bu fikirlere yönelmeye başlamışlardır. Bu arada İtalya'da oturtulan form ile ilgilenen J.S.Bach bu formu o dönemin zirvesine taşımıştır. 1677 de Vitali'nin yazdığı ikili formda sonatlar üç ya da dört parçadan kurulmuşlardır. Bu eserlerde eseri kuran bütün parçalar tek tema kullanılarak form bütünlüğü güçlendirilmiştir. Özellikle 16.yy lavtacılarının pavane ve gaillarde'lerinde, organist ve klavsenistlerinde de rastlanılan bu verimli tarz daha sonraları Froberger, Corelli, Telemann gibi besteciler tarafından da benimsenmiştir.

Süit belli bir zaman boyunca üstünlüğünü korurken daha sonraları bu üstünlüğü önce tek temalı sonata daha sonra da çift temalı sonata bırakmıştır. Tarihsel gelişim içerisinde 1600 den 1630 a kadar "hazırlık devri"; 1630 dan 1660 a kadar "Fransız Lavta Okulu"; 1660 dan 1720 ye kadar süitin altın çağı 1720 den 1750 ye kadar ise tek temalı sonatın "sonat devri" denilebilir. Tüm bu gelişmelerin ardından C.Ph. E.Bach çift temalı sonatlar yazmıştır. (Borrel,1966:18-22)

4.1.2. Barok Dönemde Keman ve Yay'ın Gelişimi

Keman'ın ilk kez nerede yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, bu konuda birçok farklı görüş bulunmaktadır. Kullanım şekilleri ve tarihsel bulgular ışığında kemanın barok döneme kadar olan gelişiminde etkisi olduğu düşünülen çalgıları şöyle sıralayabiliriz:

Asya çalgısı olan *Kemengeh*, Arapların kullandığı *Rebap*, İskoç çalgısı olan *Cruth*, İslamiyet öncesi Türk'lerin kullandığı *Kopuz* ve yayla çalınan *İklığ*, Fransa'da gezici saz şairleri tarafından çalınan *Vielle A'Archet* (Yaylı Vieller), Yunan çalgısı olan *Lyra* ve Almanların kullandığı *Fiedel*.

Keman sözünü ettiğimiz atalarından bu yana pek çok değişim geçirerek bugünkü yapısına kavuşmuştur. Bugün bildiğimiz anlamda benzer kullanım şekli ve fiziksel özellikleri olan ilk keman ise 1550'lerde İtalya yarım adasında ortaya çıkmış ve önemi 1600'lerde İtalya opera orkestralarında yer almasıyla fark edilmiştir. Bir orkestra enstrümanı olarak önemi 13. Louis'in 1626 tarihinde "*Lesvingt Quarte Violins du Roy*" orkestrasını kurmasıyla artmıştır. (Ergün,2006:12)

Rönesas'tan Barok Dönem'e doğru gidildikçe çalgı müziği vokal müziği kadar önem kazanmaya başlamıştır. Bu gelişme çalgı tınlarının zenginleştirilmesine ve yeni çalgılar icat edilmesine sebep olmuştur. Rönesans müziğinin homojen tınısı, müzisyenlerin çalgı ailelerini gruplaştırarak müzik yapma eğilimi göstermelerini sağlamıştır. Böylece diyebiliriz ki; Rönesans ve Barok Dönem'inin yaylı çalgıları günümüz keman ailesinin öncüleridir. Rönesans sırasında İtalya'da, çalgıların gelişimi iki yeni müzik enstrümanının doğması ile sonuçlanmıştır. Bunlar violer ve kemanlardır. Önce violer doğmuştur ve violerin gelişimiyle onu izleyen yüzyıllarda kemanlar ortaya çıkmıştır. (İlyasoğlu,1999:15)

Kuzey Almanya'da barok dönemde, iki farklı ses perdesi ayarlama anlayışı görülmekteydi. İlki, koro için ses perdesi ayarlamasıdır. Bu uygulama, org ve metal üflemeli çalgılar için yapılmaktaydı. Diğerisi ise oda orkestrası için ses perdesi ayarlama idi. Bu uygulama da tahta üflemeli çalgılarla telli ve yaylı çalgılar için yapılmaktaydı. Barok dönemdeki ses perdesi ayarlarını özetleyecek olursak, koro ses perdesi ayarlama için $La = 445-446$, (yüksek koro ses perdesi ve düşük koro ses perdesi için bu değerlerde küçük değişiklikler yapılabilirdi.) Oda orkestrası ses perdesi ayarlama için genellikle tercih edilen $La = 415$ frekans idi. Barok dönemi akord anlayışındaki farklılıklarda şu iki etken önemli rol oynamıştır:

1.Düşük frekanslı akordların icracıların ve dinleyicilerin müziksel zevklerine hitap etmemesi, ince ve yumuşak bir ses tonu üretilmesi ihtiyacı,

2.Barsak' tan yapılma tellerin kullanımının bir sonucu olarak enstrümandan elde edilen sesin şiddetinin (yüksekliğinin) beklentiye karşılamaması.

Günümüzde barok çalım uygulamalarında tarihsel akordların kullanılması solo çalım için bir gereklilik değildir. Ancak günümüzde bazı barok orkestraları, geleneksel seslendirme özelliklerini sunmak amacıyla barok enstrümanlarını kullanmakta ve farklı akord sistemleri uygulamaktadırlar. Modern çalım uygulamalarında keman için ses perdesi ayarı $La = 440$ frekans olarak kabul edilmektedir. (Cheng,1997:12)

İlk dönemlerde kemanın telleri modern kemana oranla kalındı ve günümüze oranla daha gevşek olarak takılıyordu. Bu yüzden sesi kısık ve donuktu. Müzikteki gelişimlerin ışığında besteciler eserlerinde parlak bir ton arayışına girmişlerdi. Bu dönemde keman, bu arayışa cevap verebilecek nitelikte değildi. Böylece teller inceltildi ve gerginleştirildi. Ayrıca ileri pozisyonlarda çalmayı kolaylaştırmak için sap uzatıldı, tuşe ve köprüye bombeli bir şekil verildi. 1820'den sonra çenelik ilave edildi.

Çenelik, 1820'lerden sonra kullanıldığı için barok kemanda çenelik kullanılmamıştır. Buna bağlı olarak keman çenenin yardımı olmaksızın el ile tutulur ve yakın pozisyona geçişlerde başparmak geride birinci pozisyonda sabit kalır. Arşe çeşitli boylarda ve eğimlerde olabilir, modern arşeye göre daha hafiftir. Sol elde yapılan vibrato, insan konuşmasını taklit edecek biçimdedir ve belirli yerlerde yapılır. Arşe tekniğinin, yayın fiziksel özelliklerine de bağlı olarak farklı basınçlarda kullanılması ses rengine derinlik verir.

Keman ve keman müziğine barok dönemde en çok katkıda bulunan ülkeler sırasıyla; İtalya, Almanya ve Fransa'dır. Bu üç ekolün kemanın gelişmesinde kendi karakterlerini vurguladığını 18. yüzyıl başlarına kadar görmek mümkündür. (Göbelez,1996:34-35)

Bilinen ilk keman yapım ustalarından Kaspar Tiffenbrucker, 1550'de Lyon'da yaşadı. İtalyan çalgı yapımcıları Antonio Stradivari (1664–1737), Andrea Amati (1520–1611), Nicholaus Amati (? – 1684) ve Andrea Guarneri (?–1698), Gasparao da Salo (1542–1609) gibi ustalar yaylı çalgılar ailesini önemli ölçüde geliştirmişlerdir, bunun sonucunda yaylı çalgılar ailesine ve özellikle kemana olan ilgi artmıştır.

Arcangelo Corelli (1653 – 1713), Antonio Vivaldi (1678–1741), G.F. Telemann (1681–1767), Francesco Geminiani (1680–1762), J.S. Bach (1685–1750), F. M. Veracini (1690–1750), Leopold Mozart (1719–1787), J. Baptiste Lully (1632–1687), J. Marie Leclair (1697–1764) ve Guiseppe Torelli (1660–1708) gibi besteciler, keman müziğine ve keman çalma tekniğine çok önemli yenilikler getirmişlerdir.

Tarihte kemanın gelişim sürecine en çok katkısı olan kişilerden biri A. Corelli'dir. Ünlü bestecinin solo keman için yazdığı sonat ve konçertoları sayesinde, o zamana kadar hep orkestra çalgısı olarak kullanılan keman, solo çalgı olarak kullanılmaya başlamıştır.

G.F. Haendel'in (1685–1759) keman sonatlarında, İtalyan kalitesini ve kendine özgü dramatik stilini görüyoruz. Bu sonatlar, günümüz keman eğitiminin temel yapıtlarındandır. (Göbelez,1996:39)

Kemanın gelişimi ile keman yayının evrimi birbirine koşut olmamış, yay kemana çok geriden takip etmiştir. Keman yayının bugünkü biçimini yaklaşık 1770 – 1790 yıllarında almış olduğu kabul edilir. Buna karşılık keman 1550'li yıllarda son şeklini almıştı. (Alapınar,1999:8)

Yayın ilk kez Asya'da kullanıldığı söylenir. Buna kanıt olarak da atın Asya'da evcilleştirildiği öne sürülür. At kıllarının yayda kullanılması 13. yüzyıla kadar uzanır.

Yayın ilk kullanımı, dışa bükük bir çubuğun, iki ucundaki yarıklara kılların geçirilmesi ile olmuştur. Çubuğa bir baş ve topuğun yerleştirilmesi 15. yüzyılda olan bir gelişmedir. Kılların gerilmesini sağlayan mekanizmanın bulunması ise ancak 17. yüzyılda gerçekleşmiştir.

Londra’da Hill Koleksiyonu’nda yer alan eldeki en eski örnekte topuğa kazınmış 1696 tarihini görmekteyiz. A. Corelli’nin çalışmaları ile yay dışa büküklüğünü bir ölçüde yitirmişse de henüz günümüz yaylarından çok uzaktı. Teknik açıdan da “piano” ve “forte” çalımı dışında pek fazla bir gelişim göstermiş değildi. 18. yüzyılda keman yaylarının boyu 70 cm. yi bulmuştu. Böyle yaylara boylarından ötürü “*Sonat yayları*” denmiştir. Sonraları boyları biraz daha uzatılarak ideal ölçülere (74 – 75cm.) erişmiştir. Giuseppe Tartini (1692 – 1770) yay tekniğine bazı yenilikler getirerek kullandığı yaylarda zamanına göre birtakım iyileştirmeler görülmüştür. (Alapınar,1999:8)

Yayın tarihsel açıdan gelişiminde ünlü yapımcı L. Tourte önemli rol oynamaktadır. Tourte, 1740 – 1780 yılları arasında Paris’te çalışmış, yaylarını ünlü kemancı G.B. Viotti’nin (1753 – 1824) önerileri ile geliştirmiştir. Bugün kesinleşmiş olan yay uzunlukları, topuğun ve yay başının yüksekliği, kılların seçimi, sayısı, topuktaki yüzük ve kıl yuvasının üzerini örten sedef sürgü, denge noktasının dipteki metal sargı ile topuğa yaklaştırılması, Tourte’nin çalışmaları sonucunda belirlenmiştir.

Barok sanatçıları yayı iki temel şekilde tutmuştur. Bir tanesi modern yay tutuşuna yakın, diğeri ise daha farklı olmuştur. Birinci tutuşa göre yay, başparmağı ahşabın altına yerleştirerek değil, kılın altına yerleştirerek tutulmuştur. Bu, genelde Fransız tekniği olarak benimsenmiştir. Fransa’da saray ve dolayısıyla saray danslarının müzikte yarattığı etki sebebiyle hareketler, yay telden kopararak (uzaklaştırarak) yapılmıştır. Modern yay tutuşuna yakın olan ikinci kullanımı ise İtalya’da görmekteyiz. Bu dönemde İtalya’da akıcı ve melodik müzik özelliklerinin de etkisiyle yay kullanımı, yayın tel ile teması korunmuş ve yay tutuşu topuğa daha yakın bir bölgede kavranarak sağlanmıştır. (Mertkan,2006:11)

Tarihsel bulguların ışığında Barok Dönem’de kullanılan yayların dışa eğimli, modern yaya oranla 5–7 cm kadar daha kısa, kullanılan kılların sayısının ve genişliğinin daha az olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, dönemin keman müziğinin ve yay tekniklerinin incelenmesinde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir husustur. Geç Barok Dönem diye adlandırılan dönemde daha düz yay çubuğu kullanılmaya başlanmış, kılların sayısı arttırılmıştır.

4.1.3. Barok Dönemde Keman'ın Seslendirme-Yorumlama Özellikleri

Barok tarzında kemanın seslendirme ve yorumlama özellikleri geniş ve çeşitli konulardan oluşur. Tarihsel geçmişi göz önüne alınarak gereği gibi anlaşılmasının dışında, dikkatli bir biçimde uygulanması gereken müziksel adımlar vardır. Barok Dönemde yazılmış bir müzik eserinin tekniksel açıdan incelenmesi için tempo, ritmik yapı, noktalı notalar, müziksel dinamikler, basso continuo (sürekli bas) ve müziksel süslemeleri dikkate almak gerekir.

Barok dönemde kemanda bir müzik eserinin seslendirme özelliklerine genel çerçevede bakıldığında sol el teknikleri; ses perdesinin ayarlanması (entonasyon), parmak yerleşimi (parmakların konumlandırılması-duate) ve vibrato, sağ el teknikleri ise; legato, detache, staccato (bağlı ve bağısız), spiccato, jete, martele, portato, pizzicato, vurgu, çift ses ve akorsal çalım diye ifade edilen tekniklerdir.

Tempo işaretleri: On-yedinci y.y. sonlarına kadar genellikle tempo belirten işaretler kullanılmazdı. Barok dönemde bu işaretler çeşitli şekillerde kullanılmaya başlandı. Tempo işaretleri o zamanlarda kesinlik arz etmezlerdi yalnızca eserin genel karakterini belirlemede bir fikir oluşturması hedeflenmekteydi. Barok müziğinde tempolardan sadece olumlu biçimde yararlanılmadığı, tutarsızlıklar da olduğu ve kesin bir kaniye varılmadan kullanıldığı bilinmektedir. (Chiao,2001:23) Günümüzde bile tempo işaretleri hala tam anlamıyla kararlı değildirler. Örneğin Purcell: Grave ve Adagio'yu çok yavaş, Largo'yu ise orta hızda verir oysa Brossard, Largo'yu çok yavaş ve Adagio'yu hızlı - rahat bir tempoda, birazcık sürüklenme şeklinde verir. Grassineau' ya ise: Adagio'yu grave dışında her şeyin en yavaşı olarak vermektedir. Adagio barok dönemi bestecileri tarafından birçok farklı biçimde görülüyordu, en yavaş, çok yavaş, rahat seviyede ve biraz yavaş gibi birçok anlayış ve yorum farklılığı vardı. Tempo işaretleri, hızı ve ruh halini belirtiyor aynı zamanda hareketlerin karakterlerini de işaret ediyordu. (Örneğin Handel No. 10 – G minör sonatın 3. bölümü olan Adagio) “Allegro” Barok müziğinde neşeli ama ille de hızlı olmamayı işaret eder, Largo görkemli şarkı söyleyici tarzı işaret eder bu da her zaman yavaş değildir. Barok dönemde müziğin seyri sırasında tempo işaretlerinin değişimi büyük titizlik ve hassasiyetle yapılmalıdır. Ayrıca tempo seçilirken müziğin ifadesi çok iyi düşünülmelidir. Allegro bir bölümün icrasında çok hızlı, telaşlı bir tempo alınıp müziğin ifadesini doğru yerine getirememek kötü bir sonuç doğuracaktır.(Channan,2005:103) Handel No. 14 – A majör sonatın 2. bölümü olan Allegro, bu duruma uygun bir örnek teşkil eder. Aynı şekilde largo bir parça veya

kesitte monotonluk oluşturmada, cümle hissini yitirmeden doğru ifade düşünülerek tempo belirlenmelidir. Barok müzikte iyi bir icra yapılabilmesi için, yukarıda adı geçen tempo uygulamalarına karşı duyarlı olmak gerekir. Bu sayede barok müzik kendi özgünlüğü içinde sunulabilir.

Bu bilgiler ışığında barok dönemde eserlerin kimliğinin, bestecinin arzu ettiği şekilde hayata geçirilmesi sorumluluğu, günümüzde var olan durumdan daha çok yorumcuya kalmıştır diyebiliriz.

Ritm: Barok müziğinin ritmi, matematiksellikten ziyade esnektir. Gidişat ve akıcılık asıl çalım biçimine ulaşılması için elde edilmesi gereken niceliklerdendir. Kontrastlar üzerine kurulan barok müzikte ritmik yapıda da büyük gelişmeler olmuştur. Eski kurallardan ve polifonik takıntılardan kurtulunması, yeni bir tarz ve kural geleneği yapma gereğini doğurdu. Bu da, kadanslar ve armonik eşlikler üzerine solistlik yapan melodiye ortaya çıkardı. Bu durum armoniler içinde *sequence* (zincirleme)’i getirdi ve tüm bu armonik gelişimler bir yandan da ritmik gelişmeleri de tetikledi. Bas bölümleri, Orta Avrupa dans müziğinin tipik ritimleriyle kaynaştı tüm bu gelişmeler Barok müziğin ritmik çeşitliliğinde önemli rol oynadı. (Botelho,1993:55) Araştırmaya konu olan Handel sonatlardan No. 14 – A majör sonatın 4. bölümü olan “Allegro” ve No. 10 – G minör sonatın 1. bölümü olan “Andante” zengin ritmik unsurlar içermeleriyle dikkat çekmektedirler. Barok müziğinde eşitsizlik, üzerinde önemle durulması gereken konular arasındadır. Eşitsizlik -*inequality*- kavram olarak, eşit olarak yazılmış notaların eşit olmayan bir şekilde icra edilebileceğini ifade eden bir terimdir. Barok müzikte eşitsizlik, çiftler halinde gruplanmış veya gruplanabilen notalarla uygulanabilir. Eşitsizlik genellikle adım ile çiftlenen notalara uygulanmaktadır.

Şekil 1. Ritmik yapı. Handel No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 24. ölçü



Prensip olarak eşitsizlik en kısa notalarda kullanılır. Kısa notalar eşit ölçüde alınmadıkları zaman, eğer kulağa kötü gelecek kadar hızlıysa, eşitsizlik hem tarihsel hem de artistik bakımdan ortadan kalkar. Eşitsizlik genel olarak hızlı ölçüye uygun düşmez. Eserin içinde yer alan en kısa notalar oldukça hızlıysa, bu kuralın amacına uygun olarak dikkate alınmayabilirler ve eşitsizliğin sorumluluğu sonraki en kısa

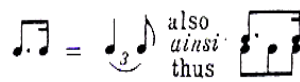
notalara bırakılır veya alternatif olarak, en kısa notalar çok hızlıysa, en kısa ve yanındaki kısa notalar eşit olmayan biçimde çalınabilirler.

Şekil 2. Kısalan nota değeri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. Bölüm, 6.Ölçü



Noktalı notalar: Barok Dönemin süslemeci ve abartılı anlatım anlayışına uygun olarak noktalı notalar değişik seslendirme özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Barokta bir nokta standart uzunluktan fazla uzatıldığı gibi az da uzatılabilir. Bu bağlamda noktalı bir notayı tekrar yarı uzunluğundan aşağıya çekmek ve onu takip eden nota ya da notaları orantılı olarak uzatmak istenilebilir veya böyle bir şeye gereksinim duyulabilir. Buna alt noktalama denmektedir. Alt noktalamanın etkisi, noktalı yazılı bir ritmi performans sırasında az ya da çok, üçleme ritmi şekline gelecek şekilde yumuşatmaktır. Böylece noktalı yazılı notalar, alt notalama sayesinde, eşit yazılan notaların inişli çıkışlı eşitsizliği ile yükseltilebildiği gibi, aynı eşitsizlik düzeyinde de azaltılabilir.

Şekil 3. Noktalı notalar. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm (dip not)



Barokta noktalı nokta, standart uzunluğu kadar uzatılabilir. Noktalı notayı, yazılı uzunlukta, onu takip eden nota ya da notaları, kendi değerinin yarısı kadar alabiliriz. Bu uygulamaya standart noktalama denmektedir. Ancak standart noktalama bile, barok müzik veya diğer bir müzik içinde, matematiksel anlamda, ona karşı harekete geçen diğer tamamlayıcı değerlerin kesin olmasını gerektirdiği durumlar dışında yine de kesinlik içermemektedir. Barokta noktalı nota standart uzunluktan fazla da uzatılabilir. Örneğin noktalı bir nota, değerinin yarısı uzunluğundan daha fazla uzatılabildiği gibi, tamamlayıcı nota veya notalar orantılı olarak kısaltılabilir. Bu uygulamaya fazla noktalama denmektedir. Fazla noktalama, tek noktalı bir değere ikinci noktayı koyarak, yorumda bırakacak etkiyi daha da yükseltebilir. (Mertkan,2006:37)

Şekil 4. Noktalı notalar. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 4. bölüm, 16. Ölçü

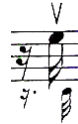


Eşit olmayan noktalı notalar, dekoratif bir ritimdir. Barokta eşitsizliği ima etmek notaların eşit yazılması ancak eşit olmayacak şekilde çalınması anlamına gelmektedir. Barok keman eserlerinin seslendirilmesinde bu durum çok önemli bir etmendir. Çoğunlukla eşitsizlik eşli halde gruplandırılmış notalar için uygulanır. Bu çekici bir barok etkisidir ancak modern çalımda isteğe bağlı değildir. Noktalı notalar ifadesel veya geleneksel nedenlerden dolayı değişik biçimlerde uygulanabilir. Barok notası standart uzunluktan daha fazla ya da daha aza kadar yayılabilir, bu seslendiren kişinin düşüncesine ve yorum anlayışına göre değişir.

Şekil 5. Noktalı notalar. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. Bölüm,13. Ölçü



Şekil 6. Noktalı sus değeri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. Bölüm,4. Ölçü



Dans Başlıkları: Tempo işaretlemelerine benzer problemleri vardır. Dans hareketleri için kesin ve yoruma açık olamayan tempolar belirlemek zordur. Farklı tarihsel kökenlerden gelmelerine karşın birçok benzer dans hareketleri vardı. Örnek olarak, Sarabande on-yedinci y.y. İngilizleri için son derece hızlı bir dans formu iken, İtalyanlar için yavaş, Fransızlar içinse daha da yavaştı ki Bach bu formu kullanmıştı. Yavaş ve hızlı kendi içinde derecelere ayrıldığından tempoya, müziğin kendisine bakılarak yani müziğin karakterine göre karar verilmelidir. Bu da yorumcuların kendi entelektüel birikimleri doğrultusunda belirlenmelidir. Barok dönem müziğinde tempoyu etkileyen en önemli etkenlerden biri solo enstrümana eşlik eden armonik yapının ritmidir. (Chiao,2001:23) Handel keman sonatlarından No. 12 – Fa majör ve No. 14 – La majör sonatın 2. ve 4. bölümleriyle No. 10 – Sol minör sonatın 4. bölümü, dönemin dans müziği karakterlerine uygun bir ritmik yapı içermektedir.

Basso Continuo (Sürekli Bas): Barok dönem müziğinin bir başka özelliği ise hiç kuşkusuz, bu dönemin bir yerde müziksel kimliğini belirlemiş olan basso continuo yani sürekli bas kullanımıdır. Continuo müzisyeni (klavyeli veya telli bir çalgıda) melodiye iyi bir zemin hazırlayacak ve armoniyi dolduracak olan bas bölümünü verirdi. Zaman zaman iki continuo müzisyeni olurdu: Bunlardan birisi çello, keman veya fagot gibi ağırlıklı olarak çalgıya yardımcı olurken, diğeri armoniyi sağlıyordu. Continuo'nun kullanılması en basit anlamıyla kısaca şöyle anlatılabilir: Bir ses veya çalgı için yazılmış melodik bölüm üstte, bir bas çalgı da altta armonik uyumu sağlamaya çalışır. Müziksel uygulama bunların arasında yapılandırılır. Ancak bazen daha üstte yer alan enstrümanlarda olabiliyordu. Örneğin birden çok şarkıcı veya birden çok kemancı (bu daha çok trio sonata'larda görülürdü) gibi. Sürekli bas kullanımı, dönemin vokal ve diğer enstrümantal müzik biçimlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Dans hareketlerindeki Basso continuo, bu yönüyle de barok müziğinde çok önemli bir unsurdur.

Barok dönemde icracıların, nota üzerinde bazı özgür uygulamalarda bulunmaları tercih ediliyordu. (Günümüzde caz müzisyenlerinin, standart tonalite içinde doğaçlamayı tercih ettiği gibi) Bir notanın çeşitli şekillerde ve etkilerde çalınabilmesi ortaya çıktıktan sonra doğaçlama için geniş bir kapı açıldı. Çalgısal müzik bu öğeleri genellikle içerir ve doğaçlamaya olanak sağlardı. Barok müziğin önemli özelliklerinden birisi olan basso continuo, bas durumundaki eşliğe verilmiş armonik yapı içerisinde doğaçlama yapılmasına olanak verirdi. Çoğunlukla solo bölüm ya da işaret aksini söylemedikçe eşlik konumundaki enstrümanlarda akorların kök sesleri çalınırdı. (Chiao,2001:24) Barok eserlerinin seslendirilmesinde, tempo ve müziksel anlatımın belirlenmesi için akorsal gidişat yani armonik yapı da göz önünde bulundurulmalıdır. Handel'in çalışmalarındaki armonik yapı, eserlerin temposunu ve ritmik karakterini belirleyen önemli bir unsurdur.

Barok dönem müziğinde, armonik yapı, melodik yapı ve müziksel cümleler eserin karakteristiğini şekillendiren temel özelliklerdendir. Barok müzikte cümleler, genellikle bir gerilim ve rahatlama hissi uyandıracak şekilde düzenlenmişlerdir. Armonik açıdan bakıldığında; cümlelerin ilk yarısı olan soru cümlesi, genel tonalitedeki ilgili dominant tonuna ulaşır. Cümlelerin ikinci yarısı olarak yanıt cümlesi, tonik notasına ulaşarak ideal müzik cümlesini tamamlamış olur. Bu durum Barok Dönemi müziksel özellikleri açısından genellikle arz etmesine karşın, müziksel cümlelerin uzunluğu, kalış ya da durak etkisi verilip verilmemesi konularında besteciler arasında birçok anlayış

farklılıkları vardır. Bu araştırmada incelenen Handel sonatlarda form analizleri yapılarak konuya ilişkin geniş bir bakış sağlanmaya çalışılmıştır.

Müziksel dinamikler: Rönesans'ın aksine barok dönemin en önemli yeniliklerinden birisi karşıtlıkların tercih edilmesi idi. Barok müziğin içindeki karşıtlık (*kontrast*) çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: yüksek sesli ve kısık sesli, bir melodiden bir başkasına geçme, solo ve tutti (orkestra), yüksek ve alçak, hızlı ve yavaş (bu iki şekilde olabilirdi: hızlı giden bir bölüm, yavaş giden bölümle veya hızlı çalan çalgılarla yavaş çalanlar karşılaşabilirdi) yankılanma etkisi, aynı ya da benzer müziksel çizgilerin yüksek sesli çalınması ile ön plana çıkarılması ve bazı müziksel cümlelerin klavsen yada başka solo enstrümanlarla tekrar edilmesi gibi. Bu özellikler tipik barok dinamik konseptidir. Bu anlayış doğrultusunda müzikte monotonluk oluşturmaması, müziğe devingenlik kazandırması ve yoruma güç katması bakımından barok müziğinde dinamik işaretleri dönemin başlangıcından beri kullanılmıştır. Müziksel dinamiklerin kullanımında aşırıya kaçılmamış ancak piyanodan forte ye kadar uzanan bir anlayışla ele alınmışlardır.

Barok Dönem'de kemanda müziksel dinamikler açısından uç noktalar, özel efektler ve ani baskı değişimleri sık kullanılmamıştır. Bu durumda, gerekli olduğu zaman yaya daha fazla baskı uygulayarak daha düz ve köprüye yakın çalmak suretiyle bir denge kurulabilir. Yayın orta kısmının hemen üzerindeki bölüm, barok eserlerdeki kısa yay hareketleri için daha uygundur. Yayın bu bölgesinin hafif olması, istenmeyen ses sertleşmelerinin önüne geçebilir. Ayrıca sağ kolun seri ve eşit hareketleri yayın orta-üst kısmında daha kolay yapılabilir. Barok'ta allegro tempolarda “forte” çalabilmek için, kararlı, tellerle teması kesilmeyen fakat kaba olmayan bir şekilde, yayın toplam uzunluğunun yaklaşık dörtte birini kullanmak yeterli olabilir. “piano” için daha az baskı yapılarak yayın orta-üst kısmının işlenmesi uygun olacaktır. Dönem müziğinde, yay değişimlerinin özel nüanslar dışında hissettirilmemesi önemlidir. (Mertkan,2006:13) Yay geçişlerinde yumuşaklık ve esneklik, sürekli kontrol altında olmalıdır. Bu uygulama, sağ el ve sol elin doğru biçimde kombinasyonu ile gerçekleşir.

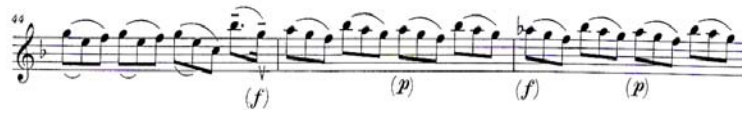
Barok yorumda istikrarlı bir sonuç elde etmek için kontrollü çalma olumlu etki yapmış olacaktır. Abartıdan uzak, sadeleştirilmiş ve güçlü bir yay kullanımı, istenilen yoruma ulaşmada önemli bir rol oynar. Etkili bir ses elde etmek için, yayı yumuşak fakat dolgun bir şekilde kullanmak gerekmektedir. Yayı yüksek hızda kullanırken az

miktarda basınç uyguladığımızda, barok müziğin kendine özgü renk ve zarafetteki tınılarına ulaşılır. (Mertkan,2006:14)

Dinamiklerin kullanımı daha çok karşıtlığı verecek şekilde ve müziksel cümlelerin gelişimine uygun olarak düşünülmüştür. Karşıtlık söz konusu olduğunda, önce piano sonra forte ya da önce forte sonra piano şeklinde, müziksel cümlelerin gelişmesine yönelik olarak da kreşendo ya da dekreşendo şeklinde görülmektedir. Bu işaretler Barok dönem müziğinde bir tür köşe taşları işlevini yerine getirirler.

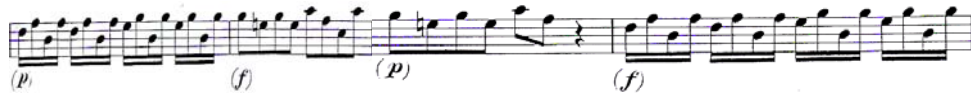
Şekil 7. Müziksel Dinamikler. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 44,45,46.

Ölçüler



Şekil 8. Müziksel Dinamikler. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm,

8,9,10,11.Ölçüler



Süslemeler: Yorumcuya bestecinin orijinal yazıtının üzerinde kendi hayal gücü ve yaratıcılığını ifade etmesine olanak sağlar. Süslemeler muhtemelen doğaçlamalardan meydana gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında doğaçlama süslemeler, yorumcu ve besteci arasında kişisel bir bağ oluşturur. Melodik süslemelerin Ortaçağ' a kadar uzanan bir geçmişi vardır. Rönesans döneminde, kilisenin bütün sanatlar üzerinde hissedilir bir baskısı vardı ve bu dönemde üretilen sanat eserler çoğunlukla dinsel temalar içermektedir. Dönemin dinsel müziği sade, süssüz, oldukça tekdüze ve genellikle enstrümentsiz (akapella) icra edilirdi. (Basmacıoğlu,2003:17) Rönesans döneminin devamı niteliğinde olan, barok döneminin ilk yıllarının (erken barok) sanat eserleri, bu dönemin özelliklerini taşımaktadır. Rönesans' tan miras kalan süsleme geleneği, Barok dönemde daha karmaşık hale geldi. XVII. yüzyıla gelinceye kadar, besteciler eserlerinde süslemeleri icracıların teknik beceri ve kapasitelerine bırakmışlardı. İcracılar müzik eserlerinde süslemeleri genellikle içlerinden geldiği gibi (doğaçlama) yapıyorlardı. XVII. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler Fransız Barok müziği eserlerinde görüldü. Ancak bunlar nadirdi ve daha çok; doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı, sürekli onaltılık ve sekizlik pasajlar şeklindeydi. (Newman,1995)

Almanya’da Reinken ve Murschhauser adlı müzisyenler müzik yazılarında ilk kez esas nota üzerinde başlayan trilleri kullandılar. Yine aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneği olan İtalyan müziğinde ilk kadans örnekleri görüldü. Kadans daha sonra özellikle klavye ve bütün enstrümantal müziklerde önemli bir hale geldi. Barok dönemin önemli bir özelliği olarak kadanslar, her seferinde aynı şekilde icra edilecek diye bir zorunluluk olmamıştır. İcracılar kadansları kendilerine göre çeşitli süsleme figürleriyle yorumlamışlardır. İyi bir süsleme materyali olarak kadansların genellikle kısa olması tercih edilmiştir. Buna rağmen orta uzunlukta olanları da kabul görmüştür. Bu süreçlerin sonucunda, XVII. yüzyılın başlarında besteciler eserlerinde kendilerine özgü süsleme sembolleri icat edip icracılardan hangi süslemeleri istediklerini çoğunlukla işaretlerle göstermeye başladılar. (Stephen,1996:22)

Şekil 9. Tril. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. Bölüm,1. Ölçü.



Şekil 10. Apajyatür ve Kesik Mordan. Handel, No. 10 – Sol minör sonat
3. bölüm, 5. Ölçü



Şekil 11. Apajyatürlü Tril. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 34. Ölçü



Süslemeler sadece süsleyici değildir, onlar aynı zamanda etkileyciliği göstermenin yoludur. Bu durum Barok dönemi süslemelerinde daha belirgindir. Süsleme yapmak barok müziğinde var olan müziği süslemekten ziyade müziği bizzat var eden temel unsurlardan biridir. (Cheng,1997:11)

Barok dönemde, müzik eserlerinde süsleme yapılmasına ilişkin iki yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki doğaçlanan melodidir; sade ve destekleyici armoni notalarından oluşur ve yavaş hareketlerle yazılır, Corelli ve Handel' in eserlerinde olduğu gibi.

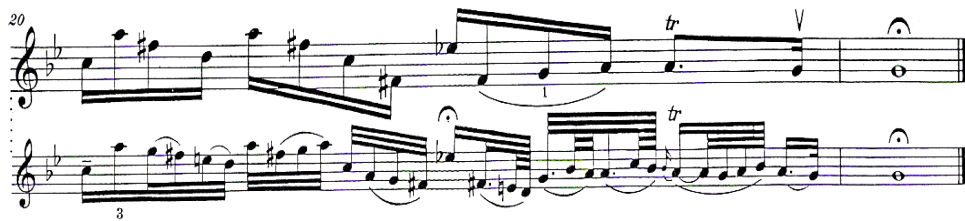
Diğeri ise özellikle geç barok dönemde büyük aryalarda, “da capo” ların tekrarında yapılan süslemelerdir; da capo tekrarlarında yeni süsleme figürleri eklenerek müziğe değişik yorumlar ve lezzetler kazandırılmıştır. Aynı şekilde enstrümantal eserlerde de tekrarlı olan bölümlerde süslemeler, Handel keman sonatlarında olduğu gibi, yalnızca tekrarlarda yapılırdı.

Francesco Geminiani (1687- 1762), Giuseppe Tartini (1692- 1770) ve Leopold Mozart (1719- 1787), Corelli' nin sonatlarını doğaçladıklarında, Corelli' nin çalış tarzını duyurmaya çalışmadılar, tam tersine Corelli' nin eserlerini, kendi içlerinden geldiği şekliyle, yenilenmiş bir eser gibi yorumladılar. (Chiao,2001:46)

18. yy' ın başlarında solo enstrüman ve sürekli bas (basso continuo) için sonat bestelemek popüler hale geldi. Bu sonatların icrasında önemli unsurlardan biri de müziksel süslemeler olmuştur. Dönemin eserlerindeki süslemelerin nasıl seslendirilmesi gerektiği konusu bu dönemden itibaren günümüz sanatçılarının karşılaştığı en karmaşık konulardan biri olmuştur. Bunun sebebi 17. ve 18. yy larda gerçek bir "genel uygulama" olmamasıdır. Ancak Barok dönemde süslemelere ilişkin birçok bölgesel ve ulusal stil vardı. O dönemde verilen bir melodinin süslenmesi için iki yaklaşım göze çarpmaktadır:

Tek bir nota için yapılan süslemeler (triller, kısa appagiaturlar, mordentler gibi) ve bir notadan diğerine gidiş ya da geliş için yapılan süslemeler. (uzun appagiaturlar, birleşik süslemeler, kadans, dönüş gibi)

Şekil 12. Süslemeli Kadans. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 20. – 21. Ölçüler



Barok dönemi yorumcuları eserlerin seslendirilmesi açısından bir özgürlüğe sahip oldukları gibi bestecinin yazmış olduğu işaretlere ekleme yapma sorumluluğu da vardı. Yorumcu, süsleme işaretlerini tamamıyla değiştirme ya da çıkarma konusunda serbestti. (Chiao,2001:48)

Galant Stili: “Geç Barok” olarak adlandırılan 18. yüz yılın üçüncü çeyreğinde müziğin karmaşık ve aşırı süslemeci yapısından klasiğin sadeliğine ve basitliğine doğru bir eğilim kendini göstermiştir. Bu stil “Rococo” ya da “Galant Stili” adıyla bilinmektedir. Galant Stili; daha az süsleme yaparak daha basit bir ezgiyi, polifonide sadeleşme ve daha az nota kullanımıyla daha duru ve anlaşılır bir armoniyi hedefleyen müziksel bir yaklaşımdır. Melodinin öneminin artması, müzik cümlelerinin normal uzunluklarda ve armonik olarak basitleştirilmiş bir çerçevede yani ağırlıklı olarak tonik ve dominant tonlarda gezinmesi, sürekli basın eski önemini kaybetmesi galant stilinin belli başlı özelliklerindendir. Bu aynı zamanda barok stilin gösterişli ve abartılı yapısına bir tepkidir. (Heartz,2003) Bilinen en ünlü galant stili bestecisi, Johann Stamitz’ dir. Galant stilinin etkisini çalgısal müzik alanında göstermesiyle birlikte yaylı enstrümanlarda daha geniş yay kullanımı kendini göstermeye başladı. Değişen ve gelişim gösteren yay kullanma teknikleri, Gabrieli’nin motetinde, Handel’in *İsrael in Egypt* oratoryosunda ve araştırmaya konu olan Op. 1 “15 Sonata da Camera” keman sonatlarında kendini göstermektedir. (Randall,2001:146-147)

4.1.4. Barok Dönemde Yaylı Çalgılarda Kullanılan Teknikler

Keman çalma sanatı birçok boyutu içinde barındıran karmaşık bir konudur. Vücudun ve ruhun kontrolünün sağlanması büyük derecede konsantrasyon gerektirir. Sol el parmakları notalara basar, tonlamayı ayarlar, dikey ve düşey el hareketleri ile birlikte vibrato ekler. Sağ el ise arşeyi gereği gibi kavramak zorundadır, değişik tellerde birçok farklı arşe teknikleri uygular, tonun kalitesini ve sesin yüksekliğini kontrol eder, arşenin farklı yönlerde ve birimlerde kullanımı, değişik türdeki dinamikleri yaratır. “Yaylı çalgılar için yazılmış eserlerin seslendirilmesinde, arşe (yay) kullanımı ile ilgili sorunların yanı sıra bir başka önemli konu da eserin müzikal ve ritmik yapısına uygun olarak duate koyma/parmak numarası saptamadır” (Çilden,2001:373). Kemanda eserleri gereği gibi yorumlamak için her iki el dikkatlice ve estetik bir bütünlük içinde koordine edilmelidir.

Yaylı çalgılarda arşe kullanım tekniğinin uygulama şekli elde edilen sesin niteliğine ve niceliğine önemli ölçüde etki eder. Hız, uzunluk, arşenin baskısı, arşenin kullanılan bölümü ve köprüye olan uzaklık seslendirme sırasında birbirleriyle etkileşim içindedirler ve koordineli bir biçimde kullanılmalıdırlar. Bu sağlandığı ölçüde doğal, tatmin edici ve iyi bir ton elde edilebilir. Seslerin kemanda bölümlenmesi barok

dönemde daha çok *detache*, *martelle*, *legato* gibi temel yay teknikleriyle kendini göstermektedir. “Keman Çalma Sanatı” (1751) adlı eserinde Geminani, dönemin keman seslendirme özelliklerine ışık tutacak olan çok değerli bir çalışma yapmıştır. Leopold Mozart “*Kemanda Temel Çalım Prensiplerine Tedavi* (1756)” sinde kemanda artikülasyon ve arşe kullanımlarına önemli ölçüde yer vermiştir. Çoğu bölümlleme, notanın metrik yerleşimi ve cümlelemenin melodik şekline göre değişiklik gösterir. Etkiler değişik yay kullanım teknikleri ile yapılabilir. (Chiao,2001:22)

Detache: Barok arşesinin yapısal özellikleri ve tutuş tarzı doğal olarak legato olmayan türde bir arşe vuruşu meydana getirir. Günümüzde yapılan barok detaşesinin uygun tanımı; ardışık yay hareketlerinin legato tarzında birleştirilmesidir. Detaşe kullanımında yay tellerden tamamen ayrılmamalıdır. Ayırma sırasında yay, telden kendi esnekliğinde ve doğal elastikiyetiyle ayrılmalıdır. Barok detaşe’ de sesin ton olarak ayrılması amaçlanmaz, mümkün olduğu kadar yumuşak bir ayırım olması gereklidir. Doğru kullanım yeri yayın üst ve orta bölümüdür. Kullanıldığı notaların keskinlikle, tam güçle başlamaları ve bitmeleri gereklidir. Ortaya çıkan ses ne hafif ne de ağır, beklenen sadeliktedir. (Mertkan,2006:15) Detache Barok müziğin karakterine uygun bir tekniktir. “Adagio” gibi yavaş tempolu parçalarda detache standart bir başvuru olmakla birlikte “allegro” gibi hızlı olan tempolarda belirli bir keskinlikle, canlılıkla olması gerekir. Detaşe’nin amacı, kulağa gelen seslerin son derece doğal bir etkiyle, normal olarak ayırımıdır. Modern yayla yapılan “detaşe” de yayın sıçramasını engellemek daha zordur ancak barok yayı ile bu hareket daha doğal şekilde olur.

“Tel değişimi söz konusu olduğunda hareket; elin düşey yönelimi ile ön kolun yön vermesi ya da ikisinin birlikte kullanımıyla gerçekleştirilir. Bu durum yayın hangi bölgesinin kullanıldığına göre farklılık gösterecektir” (Galamian,1962:67).

Şekil 15. Büyük Detaşe. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 1,2,3. ve 4. Ölçüler.



Şekil 16. Küçük Detaşe Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 17. Ölçü.



Sprung Detaşe (Esnek Detaşe): Barok arşesiyle kolayca yapılabilecek diğer bir detache biçimi de sprung detaşedir. Leopold Mozart bu tekniği şöyle anlatmıştır: “Vuruş mutlaka yumuşak bir şekilde belirli bir ılımlılıkta başlamalı ve arşeyi kaldırmadan çok yumuşak olan eklemlerle hala güçlü bir şekilde titreyen tele bir başka vuruş yapılmalı ve ardı ardına gelen yay değişimleri hissettirilmemelidir.” Titreşimdeki hissettirilmeyen ayırlama ile en güçlü vuruş bile sesi bir uçtan diğerine taşır. Sprung detache’nin hafif bir esneklik hissi vardır ancak telleri esnetmeden çalınmalıdır. Ağırlık kol ve arşede olmalı ve yay tellerden kalkmamalıdır.

Bu teknik arşenin üst orta kısmıyla en iyi şekilde ortaya çıkarılabilir. Teknik sıradan Barok allegro hareketi ile beraber uygun bir şekilde kullanılabilir. Ne hafif ne de ağırdır, ne belirsiz ne de vurguludur. Zarif Barok sesi ortaya çıkarmanın basit ve doğal bir yoludur. Sprung detaşe tekniği ile müziğe esneklik ve zevk verici dans karakteri sağlanır. (Chiao,2001:27-28)

Şekil 17. Esnek Detaşe. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 1,2. Ölçüler



Staccato (Stakato) : Bu teknik, yaylı çalgılarda yayın teller üzerinde bilek ve ön kol hareketi ile sürtülerek, her nota arasında sağ el parmaklarıyla tahtaya küçük bir basınç uygulanması yöntemiyle, notalar arasında anlık duraksamalar oluşturularak gerçekleştirilir. Stakatoda yay tellerden ayrılmaz. Birçok farklı staccato tekniği vardır, arşenin baskısı, seslerin uzunlukları ve arşenin tellere uyguladığı hıza göre değişiklik gösterir. Bu değişik staccato vuruşları değişik Barok dans hareketlerine göre seçilir. Keskin ve vurgulu bir staccato karakteri sağlanmasında ya da üç sesli akorların “forte” nüansa seslendirilmesinde yayın alt bölümleri daha uygun olurken, bağlı staccatolarda ve akıcı bir melodik çizginin korunmasında yayın orta, üst veya orta – üst kısmı tercih edilmelidir. Staccato yay tekniğinde yaydaki denge noktasından uzaklaşmamak için genellikle yayın alt yarısı (özel nüanslar olmadıkça) tercih edilmez. (Chiao,2001:28)

Şekil 18. Stakato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. Bölüm, 9. Ölçü.



Şekil 19. Bağlı Stakato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. Bölüm, 1. Ölçü.



Spiccato (spikato) : Spiccato, yaylı çalgılarda her bir notanın yayın ayrı ayrı sıçratılarak duyurulması demektir. Telden ayrılıp, yayın esnekliğiyle yapılan efektif bir harekettir. Stakatodan farkı, arşenin tellerden ayrılmasına izin verilmesidir. Bu teknik bazı hızlı tempodaki barok bestelerinde çoğunlukla kullanılan önemli bir yay tekniğidir.

Spikato, her nüansta kullanılabilir. Normal bir spikato gerçekleştirmek için yayın orta üst ya da orta kısmı kullanılır. Arşenin gereği kadar sağlam ancak bileğin ve yayı tutan parmakların esnek olması bu tekniğin icrasında önemli rol oynar. (Mertkan,2006:18)

“Spikato tekniğinde yayın kavis çizmesi kesin bir zorunluluktur. Yayın kavis çizmesi kavissel devinimle olur. Kavissel devinim, dikey devinim ile yatay devinimin ortalama bileşimi olan kendine özgü bir eğik devinimdir. Kavis daraldıkça ses daha sert, daha vurgulu, daha sivri ve daha keskin çıkar. Kavis genişledikçe ses daha yumuşak, daha vurgusuz, daha yuvarlak ve daha dolgun çıkar. Sipikato tekniğinde sesin niteliği ve gücü, yayı tele indirme noktasının yüksekliğinden de etkilenir. Bu nokta yükseldikçe ses daha sivri ve daha keskin, alçaldıkça daha yumuşak ve daha dolgun çıkar. Sipikato tekniğinde; yayın devinim hızı çabuklaştıkça yayı tele düşürerek zıplatma devinimi, yavaşladıkça ise daldırarak zıplatma devinimi daha ağır basar. Sipikato orta, yavaş ve çabuk hızlarda uygulanabilir bir tekniktir” (Uçan,2005:108-109).

Barok müzikte spikato bir nevi fantezi yay vuruşudur. Kuvvetli yapılan spikato perküsyon etkisi yaratır. Hafif ve doğal yapılan spikato ise müziğin içinde dökülen inci taneleri gibi bir his yaratacaktır. (Mertkan,2006:19)

Araştırmaya konu olan Handel Op.1. “15 Sonata da Camera” Keman Sonatları’nda bu tekniğe rastlanılmamıştır.

Detaşe Porte : Bu teknik Barok müzikte sıklıkla kullanılır. Seslerin belirgin bir şekilde birbirlerinden ayrılmalılarının hedeflendiği bir yay tekniğidir. Detaşe porte tekniği, yay tellerden ayrılmadan ve baskı değiştirilmeden yapılmalıdır. Détachénin legato ile kombinasyonu ile yapılan bir harekettir. Yay çıtasındaki kol ağırlığının kılıra aktarılmasıyla, yayın tel ile teması korunarak; söz konusu ağırlığın détaché notalarının her birine uygulanması ile oluşturulur. Portato hareketi içerisinde yer alan notalar, yay ile ayrıştırılarak (her notaya bir yay hamlesi) tekrarlandığında, détaché porté hareketini oluşturacaktır. (Ulucan.2005: 25)

Şekil 20. Detaşe Porte. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 8. Ölçü.



Loure (Lore) : Bu teknik, detaşe-porte yay tekniğinin aynı yay hareketinde uygulanmasıdır. Bir anlamda bağlı portato da denilebilir. Sesler arasında boşluk bırakılması esastır. Böylelikle müzik cümlelerinin bölümlenmesi ya da hecelenmesi sağlanmış olur. Modern Loure tekniğinde sağ kol-bileğin fiziksel durumu ve

kullanışlılığı göz önüne alınarak genellikle iterek yapılan yay hareketiyle uygulanması tercih edilmektedir. (Ulucan,2005:25)

Şekil 21. Bağlı Portato. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. Bölüm, 9. Ölçü.



Şekil 22. Bağlı Portato. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 1. Ölçü.



Martele : Kararlı çalınışı ifade eden bu teknik “çekiçleme” olarak da nitelendirilir. Her notaya tek yay hamlesinin kullanıldığı; keskin karakterli yay hareketidir. Detaşe’den farklı olarak martele yay tekniğinde, notalar arasında yayın durdurulmasıyla belirgin boşluklar oluşturulmalıdır. Martelé çoğu zaman orta tempoda kullanılan bir hareket türüdür. Yayın tele teması kesilmemelidir. Martele tekniği uygulanırken yayın tutuş şekli asla değişmemeli, tonu bozacak hareketlerden sakınılmalıdır. (Mertkan,2006:20-21)

“Martele tekniğinde yayı 'ani çekiş ve ani durduruş' veya 'ani itiş ve ani durduruş' devinimleriyle telin titreşimi tam sınırlandırılıp kesintiye uğratılır. Yay; kısa, keskin ve teli çekiçle dövüyor veya kakıyormuşçasına kullanılarak kısa, sert, kuru ve sivri bir ses elde edilir. Ses kısa, güçlü ve sert biçimde vurgulanmış olur” (Uçan, 2005:90). Kullanım alanı genellikle yayın orta üst bölümüdür. Barok müziğin yorum özellikleriyle fazla uyuşmayan bir teknik olup modern yayın fiziksel özellikleri ile daha etkin sonuçlar alınabilecek olan bir yay tekniğidir.

İncelenen Handel keman sonatlarında martele tekniğine ilişkin bir işaretleme bulunmamasına karşın, tel atlamalarda ve tel atlamaların suslarla beraberce kullanıldığı yerlerde uygulanabilir.

Şekil 23. Martele. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 19,20. Ölçüler.



Şekil 24. Martele. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 19,20. Ölçüler.



Vurgular: Barok müzikte kullanımı yaygın olan bir tekniktir. Barok dönemi müziksel kaynaklarda notaların üzerindeki ya da altındaki noktalar, çivi sembolleri veya küçük çizgiler, vurguyu ifade etmektedirler. Günümüzde aksanlı notalar, minimize edilmiş dekreşendo şeklinde ifade edilir. Aksanlı detaşe olarak da adlandırılabilen bu teknikte, yayın harekete başlamadan önce tel üzerinde sıkıştırılarak belli bir baskıyla tutulması, hareketle beraber baskının doğal yay ağırlığına kadar azaltılması ve yay hızının, harekete başladıktan sonra düşürülmesi gerekmektedir. Bu tekniği, yaya anlık basınç uygulanması ve bunu takiben yayın serbest hareketine izin verilmesi şeklinde özetleyebiliriz. (Mertkan,2006:24) Vurguda yay teli adeta ısırdıktan sonra keskin bir şekilde hareket eder. Zamanla vurgu tekniklerinde değişiklikler olmuş, vurgunun karakterini belirlemek için bazı terimler kullanılmaya başlanmıştır. İtalyanca kökenli “*Marcato*” terimi, notaların vurgulanarak, tane tane belirtilerek seslendirilmesi anlamındadır. “*Sforzando*” ise küçük bir vurgulamayı belirtir, sesin birden bire parlayıp sönmesini ifade eder. Yayın telden kaldırıldıktan sonra ani bir enerjiyle tele vurarak çabuk bir hareketle aksan elde edilmesine ise “*fuyette*” tekniği adı verilir. “Aralıksız devam eden detaşe pasajlarında belli seslerin hem kısa hem aksanlı çalınması gerekiyorsa fuyette’nin çok yararı olur” (Büyükaksoy,1997:46). İncelenen Handel keman sonatlarında söz konusu vurgu tekniklerine rastlanmamıştır.

Bağ İşaretleri : Nota üzerinde yapılan tüm işaretlemeler, müzikte verilmek istenen duyguyu anlatmak, teknik ve müziksel açılardan birleştirici bir etki ortaya koymak düşüncesiyle oluşturulmuşlardır. Bağ işaretleri, müziği istenilen doğrultuda cümlelemeyi amaçlar. Birbirine ait olan seslerin bölünmemesi ve hangi notaların birbirine bağlanacağı hususuna karar vermek için teknik ve müzikal yeterlilik gerektirir. Bağ işaretlerinin kullanımında nüanslar korunmalı ve müziksel cümleler hiçbir zaman koparılmamalıdır.

Araştırma kapsamında incelenen Op. 1 Handel keman sonatlarda bağ işaretleri, editörlerce üzerinde önemle durulan konulardandır. Örneğin No: 12, Fa Majör Sonat’ın son bölümü olan *Allegro*’da bağ işaretlemelerine ilişkin düzenlemeler yapılmıştır.

Yapılan düzenlemelerde eserlerin genel karakteri, dönemin ve bestecinin stil özellikleri, kemanın seslendirme özellikleri, müziksel cümlelerin ve motiflerin durumları göz önüne alınmıştır.

Şekil 25. Bağ İşaretleri. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 1. Ölçü.



Şekil 26. Bağ İşaretleri. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 14. Ölçü.



Şekil 27. Bağ İşaretleri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. Bölüm, 5,6. Ölçüler.



Boş teller: Dolgun ve berrak tınlamalar genellikle Barok dönemi müziği ile ilişkilendirilir. Bu dönemde yaylı çalgılarda kullanılan barsak teller, günümüzde kullanılan metal tellere oranla açık ve kapalı tel arasındaki zıtlığı daha az yansıtır. Yaylı çalgılardaki boş tel kullanımı, daha çok oda müziği toplulukları ve orkestral eserler için kullanılmasına rağmen solo keman performanslarında, değişik renk ve çalım özellikleri katmasından ötürü sıklıkla kullanılmıştır. (Chiao,2001:30)

Şekil 28. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. bölüm, 21. Ölçü.



Şekil 29. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 14 – La majör sonat, 3. Bölüm, 8. Ölçü.



Şekil 30. Boş Tel Kullanımı. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 9. Ölçü.



Çift sesler ve Akorlar: 16. Yüzyılın sonlarında İtalya’da yaşamış olan Carlo Farina, kemanda çift sesleri ilk kullanan kişi olarak bilinir. Ayrıca keman tekniğine önemli katkılarda bulunmuştur. Barok dönemde kemanda çift ses ve akorların kullanımı, göze çarpan özelliklerdendir. Barok müzisyenleri, yayın esnek yapısından da faydalanarak çift seslere ve akorlara eserlerinde zaman zaman yer vermişlerdir. Entonasyon ve yay baskısı çift ses uygulamasında önemlidir. “Keman çalmanın önemli unsurlarından biri de aynı anda iki telin birden kullanılmasıdır. Tek sesli çalmakla çift sesli çalmak arasında bazı farklılıklar vardır. Çalınan iki sesin, aralığın özelliğine kaynaşması gerekmektedir. Bu kaynaşma, parmakların düştüğü teldeki sesler yoluyla ve aralıkların doğru basılmasıyla sağlanmalıdır” (Fayez,2001:65). Yay düzleminin gereği gibi ayarlanarak sesin süresi boyunca istenilen baskı ve hızda korunabilmesi bu çalım özelliğinin temel güçlüklerindendir. Üç veya dört sesli olarak görülebilen akor çalım özellikleri ise üç grupta toplanabilir;

Kırık Akorlar: Seslerin hepsi aynı zamanda duyurulmaz, bölümlenerek çalınır. Genel uygulamaya göre kalın olan ses ya da sesler vuruştan önce, ince olan ses ya da sesler vuruşla birlikte seslendirilirler.

Tüm (Bütün) Akorlar: Seslerin aynı zamanda duyurulması hedeflenir. Akorun yapısı üç sesli ise ortada yer alan tele fazla baskı yaparak altındaki ve üstündeki tellere yayın temas etmesi sağlanır. Bu yolla üç ses aynı anda duyurulabilir. Forte ve mezzo forte nüanslar için uygundur. Piano nüansda çalınması için akorun fazla belli edilmeden kırılarak bir ya da birkaç sesinin uzatılması gerekir.

Ters Kırık Akorlar: Bu akor çalma biçimi, daha çok polifonik tarz içinde kullanılmaktadır. Bu tarz müziklerde kullanılan, akor ve melodinin iç içe olduğu bir yazım biçimi vardır. Bu çeşit akorlarda seslerin bozulmaması ve devamlılığının sağlanması gerekmektedir. Eğer melodi üst notada ise, üst nota alt notadan daha uzun süre çalınmalıdır. Böylece melodinin ortaya çıkması sağlanır. Eğer melodi, en üstten ikinci notada ise yine en yüksek notadan sonra ikinci nota devam ettirilir. Üç notalı akorlarda en alt ses melodi notası ise, üç ses birlikte çalınmalı, daha sonra en üst iki ses (tel) bırakılmalı ve en alt nota ile çalınmaya devam edilmelidir. Dört notalı (telde çalınan) akorlarda melodi örneğin Re telinde ise diğer teller duyurulduktan sonra Re teli ile yayın teması kesilmemelidir. (Çuhadar,2009:131)

Şekil 31. Çift Ses ve Akorsal Çalım. Handel, No. 14 – La majör sonat, 2. Bölüm, 1.

Ölçü.



Şekil 32. Kırık Akor. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. bölüm, 52. Ölçü.



Şekil 33. Çift Ses ve Akorsal Çalım. Handel, No. 14 – La majör sonat, 4. Bölüm. 30,31,32. Ölçüler.



Şekil 34. Ters Kırık Akor. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 2. bölüm, 14. Ölçü.



Sol elin parmaklarının tuşeye yerleşimi sesin niteliğini ve niceliğini etkiler. Kemanın tuşesine yapılan hızlı ve güçlü parmak darbesi, sert bir iz düşüm ortaya çıkarır diğer bir yandan yumuşak bir dokunuş ise yumuşak bir ton ve duygusal bir etki oluşturur. Parmakların tuşeye düşümü hangi kuvvette olursa olsun, parmak tuşeye temas ettikten sonra parmağın baskısı gereği kadar azaltılmalı, sol el bileğinin ve parmaklarının esnekliği sağlanmalıdır. Ancak esnek olan parmaklar rahatça arzu edilen ses renklerini üretebilir ve zorlanmadan pozisyon değişikliği yapabilir. Bu yönüyle sol el parmaklarının ve bileğin durumu entonasyonda, vibratoda ve pozisyon değişimlerinde önemli rol oynamaktadır.

Pozisyon değişimleri (Konum Geçişleri): Kemanın tutuş biçiminde, çene ve omuzun konumlandırılması, enstrümanın kullanılabilirliğini önemli ölçüde etkiler. Çenelik kullanımı 1820 civarında Louis Sphor tarafından icat edildi, böylelikle keman tutuşuna daha sağlam bir zemin hazırlanarak daha özgür seslendirme imkanı yaratıldı.

Kemancı ve pedagog olan Baillot, omuz pedi kullanmayı tavsiye eden ilk müzisyendi. Günümüzde adı “Yastık” olan bu ped, sol kol omzunun kemanı sabitlemek için kaldırılmasını önlüyor, daha güvenilir ve rahat bir çalım imkanı sağlıyordu. Doğal ve rahat bir vücutla keman tutuşunun performanstaki önemi üzerinde, 19. yüzyılın başlarına kadar durulmamıştır. (Chiao,2001:30)

Barok dönemde Vivaldi, Tartini ve Geminiani, yediye kadar pozisyonları standart olarak görmüş, daha ileri pozisyonlar aşırı abartılı kabul edilmiştir. Leopold Mozart, son dönem barok kemancılarının virtüözüteye dayalı performanslarında yüksek pozisyonlar kullandığını belirtmektedir. Genellikle Barok dönemde oda müziği ve orkestra eserleri, ilk üç konumu içermekteydi ve en kalın keman teli olan “sol” telinde pozisyon geçişi yapılmamaktaydı. “O dönem için bu uygulama genel kural sayılmıştır. Barok müzikte keman icrasının en önemli aşamaları, üçüncü pozisyon sınırları içinde rahat bir şekilde ve bir seçenek nedeni olarak da açık tellerin serbest kullanılmasıyla yerine getirilmiştir. Bu yöntemle kaliteli ses elde edilmiş ve dolayısıyla iyi bir icra ortaya çıkmıştır” (Mertkan,2006:30). Handel Keman Sonatları’nda konum geçişleri, editörlerce söz konusu özellikleri içeren şekilde dönem özelliklerine göre düzenlenmiştir.

Şekil 35. Konum Geçişleri. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. bölüm, 27,28. Ölçüler.



Şekil 36. Konum Geçişleri. Handel, No. 10 – Sol minör sonat 1. bölüm, 10. Ölçü.



Şekil 37. Konum Geçişleri. Handel, No. 14 – La majör sonat, 1. Bölüm, 8. Ölçü.



Vibrato: Latince *vibrare* (titremek) sözcüğünden türemiştir. Keman çalmada tele basan parmağın, tel doğrultusunda ileri-geri, eşit aralıkta ve seri biçimde salınımıyla gerçekleştirilir. Vibrato esnasında ilgili sesin frekansında dalgalanmalar meydana gelir. Bunun belirli bir düzen içinde olması, sesin karakterini belirleyen önemli bir etkidir. Vibrato'nun yoğunluğu ve baskısı, sesin şiddetini de değiştirir. (Göbelez,1996:78)

Barok dönemde telli çalgılarda vibrato yapmak normal bir uygulama olmuştur. O dönemde vibrato yapmayı parmakların titremesi olarak kabul etmişlerdir. Kemanın tonunun bazı parmak titremeleriyle daha çekici olduğu düşünülmüş, sol elin vibrato yapmak için daha çok sallanmasını, fakat bu şekilde aşırı olarak kabul edilen vibratoların daha makul düzeylerde yapılmasını benimsemişlerdir. Vürtüöz kemancı olan Geminiani, "Vibratodan mümkün olduğunca sık yararlanmak gerekir" düşüncesini savunmuş, buna karşın Leopold Mozart, "Her nota için vibrato yapmak hatalı bir düşüncedir" görüşünü benimsemiştir. Mozart'a göre vibratonun kaynağı ve öğreticisi, doğanın bizzat kendisidir. (Chiao,2001:31)

Barok dönemi eserlerinin yorumunda vibratonun hangi sıklıkta, hangi yoğunlukta ve hangi şiddette uygulanması gerektiği konusunda birçok değişik görüş vardır. Dönemin müziksel ve teknik özellikleri göz önüne alındığında, vibratonun ortalama bir salınımda olması ve abartılı olmaması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Vibrato yapmaksızın düz ve monoton bir ton, barok müziğinde bazen özel ve dramatik bir etki bırakmak için kullanılabilir. Boş tellerin karakteristik kullanımı ve çift seslerin varlığı bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Eser içinde bazen bir iki notanın vibratosuz çalınması, heyecan yaratacak bir farklılık oluşturabilir. Günümüzde, barok eserleri otantik halleriyle seslendiren müzik topluluklarının vibrato uygulamaları göz önüne alındığında, gerek enstrümanistlerin gerekse şan sanatçıların abartıdan uzak, düz hatlı bir vibrato stilini tercih ettikleri ve her nota için vibrato yapmadıkları gözlenmektedir. Ayrıca notanın kısa bir süre duyurulmasının ardından yapılan vibratolar da dikkat çekici başka bir özelliktir.

4.1.5. Barok Dönemi Müziksel Süsleme Özellikleri

Müziksel süslemeler yeni yeni şekillendiği Rönesans Dönemi'nden günümüze değin üzerinde sıkça tartışılan ve uygulanış biçimleri açısından farklı fikirler ortaya atılan bir konu olmuştur. Bu konuda yorum farklılıklarının en temel sebebi süslemelerin doğaçlama kökenli olması ve katı kurallar çerçevesi içinde bir standarda oturamamış

olmasıdır. Süslemelerin kullanım açısından doruğa ulaştığı dönem Barok Dönem'dir. Bu yüzden yorumu ve icrası konusunda da en çok tartışılan dönem yine Barok Dönem olmuştur. Kimi besteciler süslemeleri eserlerinde basit bir taslak halinde belirterek yorumu icracıya bırakırken (G. F. Handel'in Keman Sonatları'nda olduğu gibi), kimi besteciler de en ince detaylarıyla süslemeleri eserlerinde belirterek, icracının bu standartların dışına çıkmamasını istemişlerdir. (J.S.Bach Solo Keman Sonatları ve Partitlari'nda olduğu gibi). Yorum ve icrası konusundaki bu karmaşa süslemelerin sembollerinde ve isimlerinde de yaşanmıştır. Bu konu üzerinde teorisyenler ve besteciler (Quantz, C.P.E. Bach) bilimsel çalışmalar ve araştırmalar yapmış, süslemeler konusunda ortak bir tutum izleme çabasına düşmüşlerdir. Bu gayretler kısmen de olsa işe yaramış, zamanla süslemeler temel hatlarıyla belirginleşmeye ve standartlaşmaya başlamıştır. Ancak tüm bu çabalara rağmen süslemeler konusu günümüzde olduğu gibi Barok dönemde de tam bir netlik ve kesinlik kazanamamıştır. Bu ayrılıklar ve farklılıklar günümüz eğitimcilerinin ve öğrencilerinin süslemelerin icrası konusunda belirsizlik ve şüphe yaşamalarına sebep olmaktadır.

“Müzik yazısında süslemelerin işaretlenişi yüzyıllar içinde değişim göstermiştir. Bu yüzden süslemeler konusu “korkulu” olarak nitelenir. 17. yüzyılın bir süsleme terimi ve onun yazıda gösterilişi, sonraları farklılıklar kazanmıştır. Sonuçta, günümüz müzikçisinin ya da müzik öğrencisinin süsleme terim ve işaretlerini doğru biçimde bellemesi ve uygulaması gerekir. Barok müzikte süslemeler yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun nedeni sadece süslemecilik eğilimi değildir. Ses ya da çalgı müziği, özellikle klavyeli çalgı müziği, önemli sesleri renklendirmek ve belirtmek için açıklık-koyuluk ayrımı yapılamayan bir çağda, süslemesiz, çıplak ve cansız bırakılmış olurdu. 1700 dolaylarında müziğin gerektirdiği kaygan renk ve deyiş için kullanılan süslemeler, o zaman başvuru yollardan yalnız biriydi. Fransızlar, süsleme çeşidini notanın üzerinde gösterirler, Almanlar ise boş bırakırlardı. Günümüzde terim ve işaretlerin kesin biçimde açıklığa kavuşturulmuş olması gerekmektedir. Günümüz anlayışında “kayganlığa” yer yoktur” (Say,2000:220).

“Barok dönemi müziğinde süslemeler, basitçe, icracının yeteneği ve yetkisi dahilinde müziği ifadesinin doğal bir şekli olarak kabul edilirdi. O dönem bestecileri başta mimari olmak üzere diğer alanlardaki ihtişamı, zenginliği ve şatafatı eserlerinde yansıtmaya çalıştılar” (Özçelik,2002:80).

Barok Müziği Süslemelerinin Tarihçesi

Yapılan araştırmalar göstermektedir ki en ilkel müzikler bile doğaçlama kaynaklı süsleme öğeleri içermektedirler. 17. yüzyıla gelinceye kadar, besteciler eserlerinde süslemeleri icracıların teknik beceri ve kapasitelerine bırakmışlardı. İracılar yorumlarında süslemeleri genellikle içlerinden geldiği gibi (doğaçlama) yapıyorlardı. 17. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler Fransız barok müziği eserlerinde görüldü. Ancak bunlar nadirdi ve daha çok doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı, sürekli onaltılık ve sekizlik pasajlar şeklindeydi (Newman, 1995). Yine aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneği olan İtalyan müziğinde ilk kadans çalışmaları görüldü. Kadans daha sonra özellikle klavye ve bütün enstrümantal müziklerde önemli bir hale geldi. Almanya’da ise Reinken ve Murschhauser adlı müzisyenler müzik yazılarında ilk kez esas nota üzerinde başlayan trilleri kullandılar. Bu süreçlerin sonucunda 17. yüzyılın başlarında besteciler eserlerinde, icracılardan hangi süslemeleri istediklerini çoğunlukla işaretlerle göstermeye başladılar. (Holts,1988)

Rönesans ve Erken Barok Çağ’da süslemeler öylesine gelişti ve çeşitlenmeye başladı ki, bunların daha kolay anlaşılması ve doğru icra edilmesi için farklılıklarına ve benzerliklerine göre çeşitli gruplara ayrıldı. Bu düzenlemeler, süslemelerin o dönem için belli bir standarta oturmasını sağlamıştır. Rönesans ve Erken Barok Çağ’da bestecilerin eserlerindeki süslemeleri belirtiş tarzı sadece bir taslak şeklindeydi. Yani icra kısmen eseri seslendiren müzisyene bırakılıyordu. 17.yy.ın ilk yarısında ise süslemeler artık daha büyük bir dikkat ve ayrıntıyla yazılmaya başlandı. Bu gelişmenin en temel sebebi, henüz işin başında olan, tecrübesiz yorumculara yol gösterme isteği olmuştur. (Özkan,2001:16)

Handel’in yaşadığı yüzyıldaki süslemelerin gelişimi incelenecek olursa, farklı ülkelerde hatta farklı şehirlerde bile süslemelerin isimlerinin farklılık gösterdiği ya da farklı şekillerde icra edilen bazı süslemelerin aslında aynı süslemeler olduğu görülür. O çağlarda süslemeler üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda da bu farklılıklara rastlamak mümkündür. Dönemin bazı bestecileri eserlerinde kendilerine özgü süsleme sembolleri icat edip bunları kullanmışlardır. Bu dönem icralarında “genel uygulama” yoktur bunun yerine daha çok bölgesel ve ulusal stiller göze çarpmaktadır. (Petenkaya,2006:21)

Barok dönemi yorumcuları büyük bir özgürlüğe sahip oldukları gibi bestecinin yazmış olduğu işaretlere ekleme yapma sorumluluğu da vardı. Yorumcu eserde uygun gördüğü yerleri tamamıyla değiştirme ya da çıkarma konusunda serbestti. Müziksel süslemeler özellikle Barok dönemde müziğin temel yapı taşlarından biri olmuştur. (Cheng,1997:7-8)

Müzik yazısında süslemelerin yüzyıllar içerisindeki gelişimi değişkenlik ve çeşitlilik gösterdiği için her zaman karmaşık bir konu olmuştur. Bu değişkenliğe başlıca sebep olarak, süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu düşünülmektedir. Süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu, onların tam anlamıyla bir serbestlik içerisinde icra edilmesi anlamına gelmez. Süslemelerin hangi döneme, hangi besteciye ya da hangi bölgesel-ulusal stile ait olduğu, söz konusu süslemenin gereği gibi seslendirilmesi açısından önemlidir.

İtalya’da Süslemeler

“1600’lü yıllarda süslemeler ve varyasyonları konusunda bir karmaşıklık ve istikrarsızlık baş göstermiş, bu karmaşa dönemin kuramcıları ve enstrümanistleri tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepkilerin yoğunluğu, dönemi süslemelerdeki aşırılıklardan kurtulmaya itmiştir. Cavalieri’nin “Rappresentazione di anima, et di corpo” adlı çalışmasındaki ilk süsleme tablosu o dönem için oldukça önem kazanmıştır” (Baduca,1993:300).

Şekil 38. İtalya’da Süslemeler



*monachina, mordanın karşılığıdır.

Dönemin süslemeler konusunda en önemli bestecisinin Frescobaldi'dir. 1775'de İtalya'da trilin aldığı şekil aşağıdaki gibidir:

Şekil 39. İtalya'da Süslemeler –tril-



Genel olarak bakıldığında İtalyan stilinde çoğunlukla trilin ana notadan başlatılması fikri hakimdir. Ancak yine de İtalya'da trillerin nerede ve nasıl çalınacağı konusunda asla katı kurallar konulmamıştır. (Özkan,2001:20)

Fransa'da Süslemeler

Fransa'da trilin ana ya da komşu notadan başlatılması konusunda ayrılıklar olmuştur. Jean Rousseau'ya göre trilin ana ya da komşu notadan başlatılması önemli değildir. Bu eserin gidişatına göre değişebilir.

“O dönemde Fransız trillerinin en karakteristik özelliği, Jean Henri d'Anglebert'in “Traite des Signes” (1689) adlı çalışmasındaki süsleme işaretleri tablosunda, ilk iki süslemede görüldüğü üzere, trilli notanın herhangi bir yerinde kısa bir duraklamanın oluşudur” (Baduca,1993:305). Bu tabloda aynı zamanda trillerin üst komşu notadan başlatıldığı da gözlemlenmektedir.

Şekil 40. Fransa'da Süslemeler



Handel'in çağdaşı olan Rameau'da iki tane süsleme tablosu oluşturmuştur. Bunlardan birincisi ve kısa olanı "Pieces de clavecin" (1706) adlı çalışmanın ilk kitabındadır. İkincisi ise aynı çalışmanın ikinci kitabında yer alır. (Özkan,2001:21)

Şekil 41. Rameau 1. Kitapta Yer Alan Süslemeler



Şekil 42. Rameau 2. Kitapta Yer Alan Süslemeler



"Fransızlar trilleri tüm bu yüzyıl boyunca Fransız harpsikortcuları öncülüğünde üst komşu notadan başlatılmıştır. Daha sonra İtalya'da olduğu gibi ana notaya dönüş söz konusu olmuştur. Mordent (mordan) ise hep ana notadan başlatılmış ve tril varyasyonu olarak kabul edilmiştir" (Baduca,1993:306).

Almanya'da Süslemeler

Alman süslemeleri İtalyan stili etkisinde kalmıştır. O dönemde tril, kısa triller ve mordentler çoğunlukla ana notadan başlatılmıştır. 1700'lü yıllardan sonra her ne kadar Fransız etkisi baş gösterse de, Alman orgcuları trilleri ana notadan başlatmışlar, komşu notadan başlayan Fransız stili tril, nadiren uygulanmıştır. (Özkan,2001:22-23)

Şekil 43. C.P.E.Bach'a Göre Süslemeler



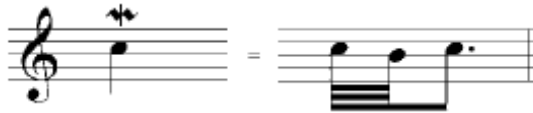
Almanya'da süslemelere oldukça önem gösterilmiştir. Alman süslemelerinde Fransız stiline etkisi açıkça görülmektedir.

Barok Müziğinde Süsleme Çeşitleri ve Uygulanış Biçimleri

Süslemeler şekilsel olarak incelendiğinde, belli karakteristik özelliklerde olan ses gruplarıdır. Barok dönemi müziğinde yaygın olarak kullanılan, bir kısmı günümüze kadar değişmeden gelen süsleme sembolleri şunlardır:

- **Mordan:** Barok müziğinde sık kullanılan, günümüzde de aynı şekilde icra edilen süslemelerdendir. İcrası aşağıdaki gibidir.

Şekil 44. Mordan



- **Tril:** Barok müziğinde triller birkaç değişik sembolle karşımıza çıkar. Vuruşla birlikte, üst komşu notadan başlarlar. Süsleyici notalar grubunun sayısı, notanın değerine ve parçanın temposuna v.b. bağlıdır. Barok müziğinde kısa ve uzun olmak üzere iki şekli vardır. (Özçelik,2002:82)
- **Kısa Tril:** Uygulanışında üst komşu nota ile başlanırdı. Ancak ezginin yukarıda adım hareketi ile geldiği durumlarda, tril bu kez esas nota üzerinde başlayan üçleme şeklinde bir yapıya dönüşürdü. (Stephen,1996:38)

Şekil 45. Kısa Tril



- **Uzun Tril:** Kısa tril sembolüne bir ya da iki kıvrım eklenerek belirtilirdi. Nota süresi kadar uzatılmaktaydı.

Şekil 46. Uzun Tril



Uzun trilin alt notadan mı, yoksa üst notadan mı başlayacağını belirtmek için aşağıdaki semboller kullanılırdı. Günümüz nota yazısında artık kullanılmayan bu triller aşağıdaki şekilde icra edilirdi. (Özçelik,2002:82)

Şekil 47. Üst Notadan Başlayan Uzun Tril



Şekil 48. Alt Notadan Başlayan Uzun Tril



- **Tril-mordan:** Uzun tril sembolüne dikine bir çizgi eklenir ve şu şekilde icra edilirdi.

Şekil 49. Tril-Mordan



Günümüz nota yazısında kullanılmayan ancak Barok Dönemde bazı eserlerde görülen değişik tril-mordan birleşimleri de bulunmaktaydı.

Şekil 50. Farklı Tril-Mordan Uygulamaları



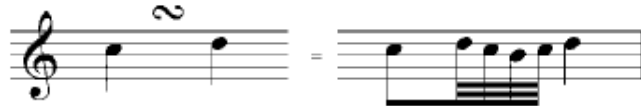
- **Grup:** Barok müziğindeki icrası şöyledir:

Şekil 51. Grup



Grup işareti nadiren iki nota arasında da görülürdü. Bu durumda şöyle icra edilirdi:

Şekil 52. İki Nota Arasındaki Grup



Tempo özelliklerine göre farklılık göstermekteydi:

Şekil 53. Farklı Tempolarda Grup Uygulanışı



- **Grup-tril:** Barok dönemde nadiren kullanılırdı:

Şekil 54. Grup-Tril



- **Basamak notaları (Apajyatür):** Barok müziğinde birçok farklı kullanım şekli bulunmaktaydı. Dönem müziğinde popüler bir süsleme olarak dikkati çekmektedir. Basamak ses, süslenen sestten önce kısa bir süre içinde duyurulur. Barok Dönem’de bazen süslenen sesin zamanının içinde kullanıldığı da görülmektedir. (Hacıev,1999:165) Temel olarak iki şekilde incelemek mümkündür:

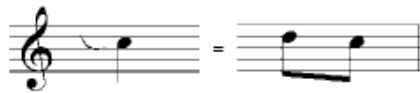
- **Alt basamak:**

Şekil 55. Alt Apajyatür



- **Üst basamak:**

Şekil 56. Üst Apajyatür



Basamak sesler kendi aralarında üç grupta incelenebilir:

- **Kısa Basamak:** Küçük bir sekizlik nota ile işaretlenir. Sapı yukarıya doğru çekilir ve sapının üzerinde küçük bir çizgi çizilir. Teorik olarak belirli bir süresi yoktur. Esas notanın duyurulmasından önce mümkün olduğu kadar çabuk çalınmalıdır. Bu özelliğinden dolayı bir diğer adı da “çarpma” dır.

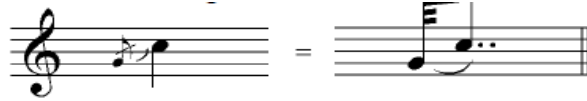
“Barok dönemde çarpmanın süslenen sesin zamanı içerisinde tınladığı kabul edilmiştir” (Hacıev,1999:165).

Şekil 57. Kısa Apajyatürler



Kısa basamak notaları bazen süslenen notaya ikiliden daha uzak bir yerden gelebilirler. Bu durumda icrası şöyledir:

Şekil 58. Atlamalı Kısa Apajyatürler



Bazen de birden fazla nota içerebilirler bu durumda icraları şöyle olur:

Şekil 59. Çift Sesli Atlamalı Apajyatürler



İki basamaktan oluşan sesler sıralı ise açılımları şöyle olur:

Şekil 60. Çift Sesli Yanaşık Apajyatürler



- **Uzun basamak:** Önüne konulduğu notanın süre değerine göre farklılıklar gösterir:

Şekil 61. Uzun Apajyatürler



Bağlı notalardaki basamak seslerin kullanımı ise şöyledir:

Şekil 62. Apajyatürlerin Bağlı Notalarla Kullanımı



Barok Dönem müziğinde süslemelerin özellikle çalgısal eserlerin yavaş bölümlerinde ve kadanslarında sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Bu süslemeler zaman zaman bir arada kullanılarak daha gösterişli ve etkileyici bir anlatım yaratılmak istenmiştir. Özellikle basamak seslerinin trillerle bir arada kullanılması, dönemin dikkat çekici bir başka özelliğidir.

Şekil 63. Apajyatürlerin Trillerle Beraber Kullanımı



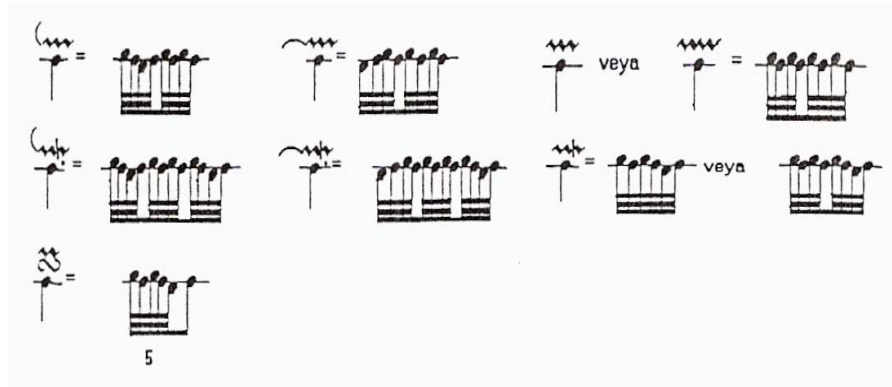
Dönemin çalgısal eserlerinde basamak seslerin başka varyasyonlarla da kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 64. Apajyatürlerin Farklı Süslemelerle Beraber Kullanımı



Sonuç olarak, Barok Dönem müziğinde süslemeler, en temel haliyle yukarıda anlatılanlar gibidir. Ancak müziksel süslemeler bunlarla sınırlı değildir. Özellikle tril varyasyonlu süslemeler, birçok farklı görünümüyle günümüze kadar ulaşmışlardır. Aşağıda bunlara ilişkin örnekler görülmektedir.

Şekil 65. Tril Varyasyonlu Süsleme Örnekleri



Müziksel süslemelerle ilgili günümüzde kullanılan tablolardan biri de, D'Anglebert' in yapmış olduğu süsleme tablosudur:

Şekil 66. D'Anglebert' in Süsleme Tablosu



Ayrıca Bach'ın yapmış olduğu "Explication" adlı tablosu diğer tabloya göre daha sade ve özel bir tablodur.

Şekil 67. J.S. Bach'ın Explication Tablosu



Şekil 68. Rameau 'nun 1724 Tarihli “Süslemeler” Tablosu

NOMS et figures des agrements	NOMS et expressions des agrements
Cadence	Cadence
Cadence appuyée	Cadence appuyée
Double Cadence	Double Cadence
Double	Double
Pincé	Pincé
Port. de voix	Port. de voix
Coulez	Coulez
Pincé et port. de voix	Pincé et port. de voix
Son Coupé	Son Coupé
Suspension	Suspension
Arpeggement simple	Arpeggement simple
Arpeggement figure	Arpeggement figure

Barok müziği süslemelerinin genel hatlarıyla görünümü ve seslendirme özellikleri bu şekilde özetlenebilir. Süslemeler en yoğun şekliyle Barok Dönem’de kullanılmıştır. Süslemeleri sembolleştirme ve bir standarta oturtma çabası en çok yine bu dönemde görülmüştür. Barok eserlerin yorumlanmasında, süsleme özelliklerinin iyi bilinmesi gerekir. Elde edilen veriler doğrultusunda Barok Dönemi, müziksel süsleme özellikleri şu başlıklar altında özetlenebilir:

- Süsleme grubunun ilk notası vuruşla birlikte başlar,
- Barok süslemeleri diyatoniktir, sadece tonun gerektirdiği sesler kullanılır,
- Süsleme işaretinin altındaki nota ne kadar uzunsa, süslemeye o ölçüde zenginleşir,
- Süslemeler, eserin ritmik yapısını bozmayacak şekilde icra edilmelidir.

(Özçelik,2002:84)

4.2. Barok Dönemi Sonat Formu'nun Özellikleri

Sonatin Doğuşu ve Gelişimi

“Sonat” kelimesi, seslendirmek, çalmak anlamında olan Latince *Sonare* sözünden gelmektedir. Eskiden çalgısal eserlere “Sonata veya Sonate”, söylenen eserlere “Cantata veya Cantate”, klavyeli saz eserlerine de “Toccata veya Toccate” adı verilirdi. 16. yüzyılın sonlarına doğru birçok İtalyan besteci çalgılarla çalınacak olan ses müziği parçalarına “*Canzona da sonar*” diyorlar ve eserlerinin başlarında Sonata kelimesini çeşitli şekillerde kullanıyorlardı. Örneğin: İlk kez G. Gorzani 1561 yılında Lavta için yazdığı esere “*Sonata per luto*” başlığını koymuştur. 1700 lü yıllara doğru sonat sözcüğünün anlamı tamamıyla yerleşmeye başlayınca kadar bu terim birçok farklı çalgı ya da çalgılar topluluğu için kullanılmıştır.

Andrea Gabrieli sonat adını ilk defa 1568 tarihinde beş enstrüman için yazmış olduğu kendi eserinde kullandı. Bu yayını 1586'da Andrea'nın “Sonate a cinque per instrumenti” isimli; 1597'de Gabrieli'nin “Cantus sacrae symphoniae Joannis Gabrieli senis 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16 tam vocibus quam instrumentis” gibi eserler izlemişlerdir. Tüm bu eserlerin üslubu motet üslubuydu. Çalgı için yazılmış bu eserlerin ortak yanları ise kontrpuan dilinden ziyade armonik dil kullanılmasıydı. (Cangal,2004:140-141)

O tarihlerden itibaren “sonat” sözcüğü kullanılmaya başlamıştır. Sonat sözcüğü insan sesi katılmadan, yalnız çalgı topluluğu ile çalınan “symphony” , “prelude”, “entree”, “ritournelle” gibi parçalarla birlikte anılmaya başlamıştır. Sonat o günlerde motet'in devamı ve füg'ün doğurganı olan “riccar” ın etkisindeydi. modal sistem ve modülasyon sonat'a bu yolla girmiştir. (Borrel,1966:1-5)

Sonat İtalya'da 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Canzone ile Süit'in bir birleşimidir. Ne var ki bu ikilik uzun bir kargaşalığı da birlikte getirmiştir. Bilindiği gibi 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan'lar Canzone da Sonar diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere demişlerdir. Ancak, gün geçtikçe “sonata” terimi, polifon nitelikte, çalgısal bir parçayı belirtir olmuştur; “**sinfonia**” ise daha homofon bir yazıyı anlatmak için kullanılmıştır. (Hodeir,2002:85)

O zamanlarda sonat, dini karakterdeki bir ses eserinin başlangıcında çalınmak üzere yazılıyordu. Bunlara “Sonata da chiesa” (kilise sonatı) adı veriliyordu. Bundan başka bir de çeşitli danslardan ya da dans karakter ve ruhundaki parçalardan kurulmuş

olan “Sonata da camera” (oda sonatı) vardı. Sonata da camera adıyla yazılmış en büyük eserler arasında A. Corelli’ nin 1685 yılında yazdığı Op. 2 ve 1694 de Op. 4 olarak yayınlanan keman ve çembalo için sonatları vardır. Bunlar genellikle başta bir Preludio, sonda bir Giga ya da Gavotta olan dört bölümlü süitlerdi. Sonata da chiesa ise klasik formunu gene Corelli’nin Op. 1 ve Op. 3 eserlerinde kendini göstermektedir. Corelli’nin kilise sonatları dört bölümlü olup, bu bölümler homofon veya polifon şekildedirler. Grave (homofon veya polifon), Allegro (polifon), Andante ve Lento (homofon, genellikle Saraband şeklinde üç vuruşlu, lirik karakterde ve paralel tonda), Allegro veya Presto (genellikle polifon veya homofon).

Corelli’nin kilise sonatı türünde kendinden sonraki besteciler arasında A. Caldara, A. Vivaldi, F. Maria Veracini, D. Abaco, F. Geminiani, P. Locatelli, G. Tartini; İngiltere’de H. Purcell, Alman bestecilerden J. A. Reineken, D. Buxtehude, H. Biber, J. G. Walther, G. Ph. Telemann , J. Kuhnau, Handel ve J. S. Bach’ı sayabiliriz. Bach solo keman sonatlarının üçü (Nr. 1,3,5) ağır, füg, ağır ve çabuk bölümleri ile kilise sonatları, diğer üç sonatı ise süit (partita) türündedir. (Cangal,2004:141)

17. yüzyılın başlarında sonat ikinci derecede bir tür olarak benimsenmiştir. Bir ses eserine, bir cantata’ya, ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılmıştır. 1650’lere doğru Almanlar **süit**’lerinin ya da **partita**’larının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670’lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını (**sonata da chiesa**) dans havaları süitinden ya da oda sonatından (**sonata da camara**) ayırmışlardır. Her iki biçimde de ortak yönler yok değildir. Genellikle her ikisinde de ağır-hızlılığın nöbetleştiği dört bölüm vardır. Bunlar çoğunlukla kemanla sürekli bas ya da iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmıştır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa’ya İtalyan sonatını sokmuştur. Bir süre sonra Almanlar bu biçimi daha da genişletmişlerdir: Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J. S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klâsik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur. Bundan sonra ortadan kalkmakta olan süitle sonatın bütün ilişkileri kesilmiştir. C. Ph. E. Bach, Boccherini, Stamitz ile üçlü yapıyla iki temalı kuruluş kesin olarak yerleşmiş, ileride Haydn, Mozart, Beethoven’le bütün değerini alacak olan “**geliştirme**” kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece “sonat biçimi” doğmuştur. (Hodeir,2002:86)

4.3. George Friedrich Handel'in Hayatı (1685-1759):

23 Şubat 1685 yılında Almanya'nın Halle kentinde doğmuştur. Müziğe olan ilgisi ve yeteneği çok küçük yaşlarda kendini göstermiş ancak babası onun müzisyen olmasını istemediği için bu yeteneğine fazla ilgi göstermemiştir. Handel'in babası dönemin ünlü cerrahı ve berberi olarak saray çevresiyle ve müzisyenleriyle yakın ilişki içindeydi. Oğlunun hukuk eğitimi almasını istemesine rağmen küçük Handel'i saray müzisyenlerine dinletmeyi uygun gördü. Henüz yedi yaşındayken Saksonya düküne ve onun müzisyeni olan Johann Philip Kreiger'e dinletilen Haendel'in, hukuk eğitimi kararından vazgeçilmeden müzik eğitimi alması uygun görüldü. Leipzig'li ünlü org ustası ve besteci olan Wilhelm Zachow'un öğrencisi oldu. Zachow ona önce klavyeli çalgıların tekniğini, sonra kontrapuan, füg ve koral çeşitleme tekniklerini öğretti. Zachow'un koleksiyonunda bulunan İtalyan ve Alman sonatlarını, kantatlarını karşılaştırmalı olarak analiz ederek çeşitli çalışmalar yaptılar. (Ataman,1947: 183-184)

11 Şubat 1697'de Handel henüz on iki yaşındayken babasını kaybetti. Müzik eğitimini profesyonel boyutta sürdürebilecek fırsatı ve arzusu olmasına rağmen babasının isteğine saygı göstererek hukuk eğitimine devam etti. 1702'de Halle Üniversitesinde hukuk öğrencisi olarak eğitimine başladı. Buradaki aydın çevreden ve sanat ortamında etkilenecek müzik çalışmalarına devam etti. Aynı yıl katedralde orgcu olarak görev aldı. 1703 yılında dönemin Almanya'sında başlıca sanat merkezlerinden biri olan ve daimi bir tiyatrosu bulunan Hamburg'a gitti. Burada Mattheson ve Keesler gibi önemli müzisyenlerle çalışma fırsatı buldu.

Handel, Hamburg operası için Almira, Nero, Daphne ve Florindo adlı dört opera yazdı. Bunlardan ilk ikisi 1705 yılında temsil edildi ve büyük ilgiyle karşılandı. Sonraki dönemlerde tiyatronun işleri kötü gitmeye başlayınca Prens Gaston de Medici'nin davetini kabul ederek İtalya'ya gitti. Burada kentten kente dolaşarak Lotti, Marcello, Scarletti, Stephani ve Corelli gibi birçok ünlü müzisyenle tanıştı. Üç yıl kaldığı İtalya'daki sanat yaşamında Rodrigo ve Agrippina adlı iki opera, iki oratoryo, Prens sarayları ve akademiler için bir çok enstrümantal eser, Latince ilahiler ve kantatlar besteledi. Haendel İtalya'da klavsen ve org ustası olarak efsanevi bir ün kazanmıştı. (Selanik,1996:97-99)

Handel'in İtalya'dan bütün Avrupa'ya yayılan ünü, 1710'da Hannover saray kilisesinin müzik yöneticiliğine atanmasını sağladı. Buradaki görevine 1716'ya kadar devam etmesine karşın zamanının çoğunu Hannover dışında geçirdi. 1710 yılı sonbaharında Londralı müzikseverlerin çağrısına uyarak İngiltere'ye gitti. (Ataman,1947:184)

Purcell'in ölümünden sonra İngiliz operasına ilgi azalmış, İtalyan tarzındaki operalar moda olmuştu. Handel'in burada bestelediği "Rinaldo" adlı opera büyük bir başarı kazandı. 1712'de tekrar geldiği İngiltere'de yazdığı "Tedum" operasıyla ikinci Purcell olarak anılmaya başlandı. Chandos Dükü'nün sarayında üç yıl süreyle müzik direktörlüğü yaptı. Bu dönemde değişik stil ve kompozisyon biçimlerini incelemeyi sürdürerek ünlü "Esther" adlı oratoryosunu, "Chandos Anthems" adıyla bilinen 12 ilahiye ve İngiliz oratoryosunun başlangıcı sayılan "Haman and Mordecia" yı besteledi. 1719-1728 yılları arasında kraliyet müzik akademisinin yöneticisi konumunda çalışan Handel, bu dönemde operaya yöneldi ve birçok ünlü eserini bu dönemde besteledi. Büyük başarılar kazanan bu operalar sadece Londra'da değil, Paris dahil olmak üzere Avrupa'nın bütün büyük şehirlerinde sahnelendi. Bu dönemde Handel tiyatrolar için yoğun bir tempoda çalışırken aynı zamanda çalgı müziği için besteler de yazmıştır. Bunlardan bazıları; keman ve sürekli bas için on iki, iki keman ve sürekli bas için on dört sonat, altı büyük konçerto, org için yirmi konçertodur.

Handel, akademinin kapanmasının ardından 1729'da opera solisti aramak ve hasta olan annesini ziyaret etmek için Halle' ye gitti. Bu dönemde yoğun çalışma temposuyla yorulan besteci hastalanarak bir müddet müzikle ilgilenmemeyi tercih etti. Tekrar Londra'ya dönen besteci opera bestelemeye devam etti ancak halk, ahlak anlayışlarını beğenmedikleri sanatçıların, anlamadıkları bir dilde söyledikleri İtalyan stili operalardan sıkılmıştı ve opera yerine oratoryoyu tercih etmeye başladılar.

1740 yılında Handel opera bestelemeyi kesin olarak bırakıp oratoryo bestelemeye başladı. En ünlü oratoryolarını bu tarihten itibaren besteledi. Bunlardan bazıları; "İsrael", "Messiah", "Samson", "L'allegro", "Salomo" ve "Jephtha" adlı oratoryolardır.

Handel, hayatının son yıllarına kadar eser üretmeye ve klavsen çalmaya devam etmiş olan çalışkan ve üretken bir besteci idi. 14 Nisan 1759 tarihinde hayata gözlerini

yumdu. İngilizler kendilerine mal ettikleri bu büyük besteci için büyük bir cenaze töreni düzenlendi. Bir sevgi ve saygı göstergesi olarak onu, devlet büyüklerinin ve seçkin kimselerin mezarlığı olan “Westiminister” mezarlığına gömdüler. (Ataman,1947:185)

Handel’in başlıca yapıtları:

Operalar: (40’tan fazla operası vardır) Almira (1705); Agrippina (1709); Rinaldo (1711); Silla (1714) Jul Sezar (Griulio Cesare in Egitto) (1724); Rodelinda (1725); Orlando Furioso (1733); Ariodante; Alcina (1735); Berenice (1737); Serse (1738).

Oratoryolar: (30’dan fazla oratoryosu vardır) Est-her(1732); Acis ve Galatea (1718,1732); Athalia (1736); Alexander’s Feast (1736); Saul (1739); Israelin Egypt (1739); Messiah (1742); Samson (1743); Semele (1743); Belshazzar (1744); Judas Maccabaeus (1746); Joshua (1747); Solomon (1748); Jephtha (1751).

Diğer vokal eserleri: Chandos için 11 anthem, taç giyme törenleri için 4 anthem; Te Deum ve Jubilate (1713), 100’den fazla İtalyan kantatası; Kraliçe Anne’in doğumgünü için kaside (1713); 9 Alman Aryası (1729); triolar, düetler ve çeşitli şarkılar.

Orkestra müziği: Su Müziği (Water Music) (1717); 6 konçerto grosso (1734); 12 Büyük Konçerto (1740); Music for Royal Fireworks (1749); org konçertoları, süitler, uvertürler.

Oda müziği: Trio sonatlar, blokflüt, flüt, keman, obua sonatları.

Klavs en yapıtları: Süitler, dans bölümleri, aryalar, prelüdl er, chaconne’lar ve füğler. «Harmonious Blacksmith» (Uyumlu Demirci Ustası)-1720’de yazdığı 5. Klavs en Süiti’nin ilk seti olan arya ve çeşitlemelerdir. (Hicks,2006)

4.3.1. G. F. Handel’in Müziksel Stil ve Tekniği:

Çağının ve öncesinin bütün düşünce tarzlarına ve esteteik anlayışına açık, Avrupa’da geçerli olan hangi ulusal stilde olursa olsun bestelemeyi başarabilen Handel, birbirine zıt güzellik anlayışlarının bulunduğu bir zamanda, büyük sanatçı sezgisiyle kendisine gerekli olanı özümseyerek kişisel bir üslup yaratmıştır. Handel, İtalyanlardan vokal eserlerin ruhunu, Almanlardan kantat tekniğini, Fransızlardan klavs en tekniği ile Lully operasının üslubunu, Corelli ve Vivaldi’den konçerto formlarını, Buxtehude’ den org eserlerini, Purcell’dan da İngiliz stilini ve ezgisel zerafetini kendi müziksel kimliği ile bağdaştırarak sentezlemiş ve büyük eserler vermiştir. (Çalık,1998:117)

Handel’in müziksel kimliği, onun Avrupa müzik stillerini birleştirmesinden ortaya çıkar. Erken yaşlarda kilise müziği eğitimi ona sağlam armoni ve kontrapuan temeli kazandırmıştır. Genellikle değişik temasal elementleri, ustaca geliştirilmiş

armonik ilerleme ile kontrol altında tutar. Bu, stili melodik çizgilerini belirli bir düzende ve akılda kalıcı kılar.

Handel, eserlerini tiyatro, saray ve genel anlamda halk için yazmıştır. Bu sebeple eserleri parlak ve gösterişlidir. O, özellikle halka mal olacak nitelikte akılda kalıcı ezgiler ve ritmik öğeler bulmak konusunda çok başarılı bir besteciydi. Bu bakımdan ele alındığında Handel'in bir halk sanatçısı olduğu söylenebilir.

Kontrapuantal müzik, Handel'in ilgisini çağdaşları kadar çekmiyordu. Özellikle İtalyan tarzındaki aryalarında ezgisel yapıya zemin oluşturmak anlamında, armonik açıdan zengin ve detaylı ancak sade bir çokseslendirmeyi tercih ediyordu. Müziksel cümleleri genellikle kısa ancak etkili biçimde kullanan Handel, çoksesliliği özellikle enstrümantal eserlerde duru bir kullanımı seçmişti. Bu durum zaman zaman tek sesli eşlik anlayışına kadar dayanmıştı. Armonik unsurları ustaca kullanan Handel, özellikle koral eserlerde kromatik geçişleriyle ve ritmik zenginliklerle, renkli ve bazen de şaşırtıcı etkiler bırakmıştır. Bu yönüyle bakıldığında klasik dönemin ipuçlarını Handel'in müziğinde görebiliriz. (Hicks,2006)

Handel'i çağdaşlarından ayıran bir özelliği de zaman zaman kendi eserleri üzerinde yaptığı değişikliklerdir. Handel'in özellikle opera ve oratoryolarındaki değişiklikleri, seslendirenlerin durumuna ya da dinleyicilerin ilgisinin azalmasına yönelik olarak, artistik nedenlerden dolayı yaptığı düşünülmektedir. Hatta bazı durumlarda Handel daha iyi netice almak için skeçler de eklemiştir. Örnek olarak *Susanna* Dean'den çıkarılmıştır. Elyazmaları incelendiğinde birçok partisyonda, eser sahnelenmeden önce büyük çapta tekrar yapılanmalar görülmüştür. (Tamer/ana, *Scipione, Saul* ve *Salomon*) Bu şekilde yaptığı büyük bestesel değişiklikler Handel' i çağdaşlarından ayırır. (Randall,2001:144)

“Handel'in enstrümantal eserleri önemlidir. Bunlar daha çok *konçerto grosso* tarzına bir model oluştururlar. Handel, oda müziği alanında ilk eserlerini iki obua ve klavsen için sonat besteleyerek vermiştir. Flüt, blokflüt, keman ve iki keman için yazdığı sonatlar klavsen eşliklidir. Bunlar genellikle iki ağır, iki çabuk bölümün kontrast yapacak biçimde peşpeşe sıralanmasıyla oluşurlar. Bu eserler, henüz İtalyan sonatlarında olduğu gibi süit özelliklerine yakındır. Bu eserlerin anlatımı, Yavaş

bölümlerinde düşsel ve ağıtlı, Füg yazısının kullanıldığı hızlı bölümlerde ise canlı ritimli ve enerjiyle yüklüdür. Handel böylece büyük Viyana klasiklerinden Gluck, Haydn, Mozart ve Beethoven'ı haber vermektedir.” (Selanik,1996:102-103)

“Geç Barok” olarak adlandırılan 18. yüzyılın üçüncü çeyreğinde müziğin karmaşık ve aşırı süslemeci yapısından klasiğin sadeliğine ve basit anlatımına doğru bir eğilim kendini göstermiştir. Bu stil “*Rococo*” ya da “*Galant Stili*” adıyla bilinmektedir. Galant Stili; daha az süsleme yaparak daha basit bir ezgiyi, polifonide sadeleşme ve daha az nota kullanımıyla daha duru, anlaşılır armoniyi hedefleyen bir yaklaşımdır. Melodinin öneminin artması, müzik cümlelerinin normal uzunluklarda ve armonik olarak basitleştirilmiş bir çerçevede yani ağırlıklı olarak tonik ve dominant tonlarda gezinmesi, sürekli basın eski önemini kaybetmesi, galant stilinin belli başlı özelliklerindendir. Bu aynı zamanda barok stilin gösterişli ve abartılı yapısına bir tepkidir. Bilinen en ünlü galant stili bestecisi, Johann Stamitz’ dir.

Galant stilinin etkisini çalgısal müzik alanında göstermesiyle birlikte yaylı enstrümanlarda daha geniş yay kullanımı kendini göstermeye başladı. Değişen ve gelişim gösteren yay kullanma teknikleri, Gabrieli’nin motetinde, Handel’in *İsrael in Egypt* oratoryosunda ve keman sonatlarında kendini göstermektedir. Ayrıca Handel, oratoryolarına 1754’den sonra eklediği ariyalarında galant stile daha çok önem vermiştir. (Randall 2001:145-146)

Döneminin diğer bestecileriyle karşılaştırıldığında her birinin kendi ulusal müzik unsurlarını ağırlıklı olarak kullandığı söylenebilir. Handel ise kozmopolitan bir stile sahipti. “Yaratıcı kişiliği o kadar gülüydü ki, hangi kültürle karşılaşırsa karşılaşsın istediğini alır ve hiç bir uyuşmazlık olmadan, yeniyi eskiyi terk etmeden barındırırdı” (Sadie,2002:104). Handel’in müziği Alman ciddiyetinde, İtalyan nazikliğinde ve Fransız görkemindeydi. Bu nitelikleri İngiltere’de olgulaştı. Onun sözlü ve enstrümantal eserleri yan yana gelişti.

Handel’in büyüklüğü ve tarihsel önemi, hala yaşamakta olan müzik repertuarına yaptığı katkılarda yatar. Handel’in melodiye ve armoniye verdiği önem Bach’ın iki farklı melodiyi sıkı prosedürlerle birleştirmesiyle karşılaştırılınca, Handel’i zamanının en çok övülen bestecisi yapmıştır.

4.4. Handel Keman Sonatları'nın Edisyonlarının Tarihsel Açıdan İncelenmesi

18. yüzyılın başlarında solo enstrüman ve sürekli bas için sonat bestelemek popülerdi. Handel'in bu alanda önemli katkıları olmuştur. Handel'in bazı sonatlarının orjinalliği ve hangi enstrüman için bestelediği konularında birçok farklı görüş bulunmaktadır. Bu karışıklıkların çoğu ilk baskılarda oluşmuş ve günümüze kadar devam etmiştir. Op. 1 olarak adlandırılan koleksiyon ilk olarak 1724 yılında Amsterdam'da basıldı. Daha sonra dönemin ünlü yayımcısı John Walsh tarafından birkaç eklentiyle yayımlandı. Bu edisyon on iki sonat içeriyordu ve tahta flüt, yan flüt, Alman flütü, obua ya da keman ve basso continuo için şeklinde belirtilmişti. Yani çalgısal eserlerin hangi enstrüman için bestelendiğine dair kesin bir yargı yoktu.

Barok dönemi bestecilerinin genellikle hangi enstrüman için beste yaptıklarını belirtmedikleri söylenir. Bunun sebebi bestecilerin hangi enstrümanı seçeceklerini belirleyememesinden ziyade, yayıncıların satışlarını arttırma istekleriyle açıklanmaktadır.

Gerçek sonatlar sadece imzalı el yazmalarında bulunur. Günümüze ulaşan on dört adet solo sonat vardır. Ayrıca Handel'le bağdaştırılmış olan on tane daha sonat bulunmaktadır. Bu eserlerin çoğu Erken İngiliz Dönemi diye adlandırabileceğimiz 1712-1721 yılları arasında yazılmıştır. Yalnızca ünlü Re Majör Keman Sonat'ı 1750 yılında bestelenmiştir. Bunların bazı yazımsal hataları olsa da asıl sorunlar eserler basıldığından itibaren ortaya çıkmaya başlamıştır. Editörlerin imzalı el yazmaları yerine söz konusu eserlerin ilk basımlarını temel almaları günümüze kadar uzanan bu sorunu yaratmıştır.(Best,1997:430)

Walsh tarafında yayınlanan 1724 tarihli ilk versiyondan önce 1722 tarihinde Chez Jeanne Roger tarafından bir edisyon yazılmıştı. Buradaki on iki sonattan yalnızca üç tanesi keman içindi. Bu versiyonun taslağının da resimleme ve oyma stilinden dolayı, Walsh tarafından oluşturulduğu düşünülmektedir.

On yıl sonra 1732'de Handel'in resmi yayımcısı olan John Walsh tarafından yeni bir baskı yapıldı. Bu versiyonun kapağında kuşkuları doğrulayan nitelikte bir not bulunmaktaydı; "Yayınlanan bu versiyon bir öncekinden daha doğrudur." Bu baskıda,

Roger'ın yayımladığı sonatlar üzerinde birçok düzeltme yapılarak yeniden ele alındı. Sürekli bas partisinde düzenlemeler ve bazı eklemeler yapıldı.

Sonraki dönemlerde yazılan 1793 tarihli Arnold ve 1879 tarihli Chrysander edisyonları dikkat çekmektedir. Chrysander, Walsh baskısındaki on iki sonatı aldı bunlara el yazmalarında yer alan Mi Minör Flüt Sonatı'nı, 1750 tarihli Re Majör Keman Sonatı'nı ve Arnold versiyonundan aldığı 10 ve 12 numaralı sonatları ekledi. Böylece günümüzde yer alan görünümüyle “**15 Sonata da Camera**” ortaya çıktı. (Cheng,1997:23-25)

İlk basılan edisyonlar birçok problemin günümüze kadar gelmesine sebep oldu. Roger ve Walsh Edisyonu' ndaki 10 ve 12 ile Chrysander Edisyonu' ndaki 10,12,14 ve 15 numaralı keman sonatları, gerek stil gerekse edisyonlardaki farklılıkları bakımından hangi enstrüman için ve kim tarafından yazıldığı tartışmalı olan sonatlardır.

Flitzwilliam Müzesindeki el yazmasında Op. I de bulunmayan üç adet sonat vardır. İkiisi 1707 tarihli İtalyan döneminden; keman için G Majör, oboe için Bb Majör ve bir tanede 1712 tarihli flüt sonatlarıdır. Bu sonatlar 1930 yılında Üç flüt sonatı olarak Walsh yayıncılık tarafından yayımlandı. (Best,1997:430-434)

Günümüzde Peters, Ricordi ve araştırma kapsamında ele alınan Schott edisyonları sıklıkla kullanılmaktadır. Bu edisyonlar Chrysander'in çalışmasını temel alarak “15 Sonata da Camera” adıyla basılmışlardır. Hepsinde altı adet keman sonatı bulunmaktadır. Bu sonatlar: No.14–A majör sonat, No.15–E majör sonat, No.12–F majör sonat, No.13–D majör sonat, No.10–G minör sonat, No.3–A majör sonat 'lardır. Bu edisyonların kendi aralarındaki farklılıklar, sağ el ve sol el teknikleri açılarından, küçük boyutlarda olup notasyonda ve sürekli bas partilerinde aralarında önemli tutarsızlıklar bulunmamaktadır.

4.4.1. Schott Edisyonu

Araştırmaya konu olan Schott edisyonda yer alan bu sonatlar, ilk olarak “Sürekli Bas Eşliğinde Keman İçin Solo Eserler” adıyla basılmıştır. Handel, eşlik kısmını çello, viola da gamba ya da sürekli bası yapabilecek klavyeli bir enstrümanla çalma tercihini icracılara bırakmıştır. Handel’in zamanında eşlikçiler figürlü bas partisinden doğaçlama yaparlardı. Günümüz eşlikçilerinden böyle bir tutum beklenmemektedir. Editörlerce bu durumlar göz önüne alınarak, figürlü bas partisi üzerinde bir takım düzenlemeler yapılmıştır. Söz konusu sonatların eşlik partilerinde, Handel’in bazen daha polifonik bazen daha armonik olan stili göz önüne alınarak kolay bir eşlik partisi hedeflenmiştir.

Scott Edisyon’un eşlikli olarak verilen notalarında, keman partisinin orijinal metni bulunmaktadır. Keman için yapılan sağ ve sol el düzenlemeleri, solo keman partilerinde yer almaktadır. Bu edisyonda eski basımlarda karşılaşılan belirgin hatalar düzeltilmiş, Chrysander’in çalışması temel alınarak yeniden gözden geçirilmiştir. Bu açıdan Schott edisyonun düzeltmeleri güvenilir sayılabilir.

Handel’in zamanında enstrümantal eserlerin özellikle yavaş bölümlerinde süslemeler, icracılar tarafından eklenirdi. Handel, süslemeleri belirtmek konusunda çok ekonomik davranmış ve tüm süslemeleri sadece “trill” olarak belirtmişti. Handel bazen de bir melodinin sadece taslağını vermekle yetinmiştir. İcracıdan bu taslakları kendğinden süslemesi beklenir. No:14 La Majör Sonat’ın ilk bölümü ve No:10 Sol Minör Sonat’ın üçüncü bölümü, editörler tarafından bu anlayış doğrultusunda süslenmiş olan bölümlerdir. Ancak süslemeler yalnızca tekrarlarda çalınmalıdır. Başka bir şekilde belirtilmediği sürece triller, dönemin müziksel süsleme özelliklerine göre bir üst (ince) nota ile başlatılmalıdır. Noktalı notalarda yapılan triller ise nokta süresi dahil edilmeden, yalnızca noktaya kadar yapılmalıdır. Ayrıca söz konusu sonatların yavaş bölümlerin bitişleri, eserlerin karakterlerine uygun olarak yapılması gereken serbest bir kadans gerektirir. Bu kadans, özgürce yapılan bir doğaçlama gibi olmalı ve bölümün içinde olandan daha ayrıntılı bir süsleme içermelidir. Schott Edisyon’da editörler, dönemin ve Handel’in stil özelliklerini gözeterek süslemeleri, ilk kez görülen yerlerde ve tüm notalarıyla birlikte açıkça yazarak, seslendirmeye yönelik önerilerde bulunmuşlardır. (Doflein,Preface.1963)

Handel, No:14 La Majör Sonat'ın üçüncü bölümünde ve No:12 Fa Majör Sonat'ın iki yavaş bölümünde, süsleme gereken yerleri belirtmiştir. Bu yüzden bu bölümlerde birkaç küçük süsleme eklenmesi editörlerce yeterli görülmüştür. No:14 La Majör Sonat'ın üçüncü bölümü olan Largo, bu edisyonda iki defa basılmıştır. İlk versiyon, Handel'in orijinal notasını içeren versiyon, ikincisi ise editörlerce süslemeler eklenerek düzenlenen versiyondur. Bu versiyonlardan biri tercih edilmelidir.

Müziksel dinamikler parantez içinde gösterilmiştir. Bu dinamikler, eko yapan pasajları ve yeni bir müziksel ifadenin başlangıcını veya bitişini belirtmektedirler. (Doflein.1963.Note for the Violinist 1)

Edisyondaki yay düzenlemeleri, Handel'in orijinal yay hareketlerinden yola çıkılarak ve aynı dönemdeki keman eserlerinde görülen yay teknikleri göz önüne alınarak düşünülmüş, birbirleriyle tutarlılık gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Handel, istisnai durumlar dışında her yay hareketi için bir ya da iki nota kullanmayı tercih etmektedir. No:14 La Majör Sonat'ın yay hareketleri, besteci tarafından neredeyse tam bir şekilde belirtilmiştir. Bu yüzden editörlerce birkaç küçük ekleme yapılması yeterli görülmüştür. Orijinalinde hiçbir yay hareketi yazılı olmayan No:12 Fa Majör Sonat'ın tüm yay hareketleri, diğer sonatlardaki yay davranışlarından türetilmiştir.

Aynı düşüncelerle parmak numaralandırmasında da dönemin ve Handel'in müziksel anlayışı yansıtılmaya çalışılmıştır. Müziksel bütünlük ve akıcılığın sağlanmasına yönelik olarak parmak konumlandırması konularında, “kolay melodiler kolay parmaklarla çalınmalıdır” prensibi temel alınmıştır. Günümüzde 2. ve 4. konumlar, 1. ve 3. konumlara eşdeğer görülmektedir. Bu anlayışla 2. ve 4. konumlar editörlerce gerekli yerlerde kullanılmıştır. (Doflein.1963. Note for the Violinist 2)

**4.5. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 1. Bölüm’e İlişkin
Bulgular ve Yorumları**

**4.5.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma
Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları**

**Tablo 2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm
Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri**

<u>Ritmik Yay Figürü</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanılma Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
1-)  a-) 	1,8,13	3	%23.07
b-) 	3	1	%7.69
2-)  a-) 	1	1	%7.69
b-) 	1,2	2	%15.38
c-) 	2 (1,2), 3(1,2),11	3 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%23.07
d-) 	4,10(1,2),12, 13	4 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%30.76
e-) 	6(1,2),7(1,2,3,4) 8(1,2),10(1,2)	4 ölçüde 10 kez kullanılmıştır.	%30.76
f-) 	9(1,2)	1 ölçüde 2 kez kullanılmıştır.	%7.69
3-)  a) 	1,5	2	%15.38
b) 	11	1	%7.69
c) 	5	1	%7.69

4-) a)		2,3,4,7,8,9,11,12	8	%61.53
b)		5,7,8	3	%23.07
c)		8,9(1,2),10	3 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%23.07
5-) a)		5,6,12	3	%23.07
b)		3	1	%7.69
c)		4,6,12	3	%23.07
6-) a)		11	1	%7.69
7-) a)		13	1	%7.69

La majör sonatın 1. bölümü olan *Adagio*, güçlü anlatım özelliklerine sahip, melodik zenginliğin birçok süsleme kullanılarak da zenginleştirildiği, kısa bir giriş bölümüdür.

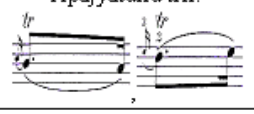
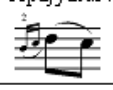
- Eserin 1. Bölümü olan *Adagio*, içerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde detaşe, legato ve portato yay tekniklerinin kullanıldığını görmekteyiz. Ritmik yay figürleri tablosundan da anlaşılabileceği gibi yay'ın, birçok farklı birimde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum bize yayın doğru bölümlenmesinin ve yay baskısının ayarlanmasının önemini göstermektedir. Bölümün müziksel karakteri göz önüne alındığında, yay değişimi hareketlerinin fazla belli edilmeden yapılmasının, gereksiz vurgulardan kaçınılmasının ve melodik yapıya uygun olarak yay baskısının ayarlanmasının gereğini ve önemini göstermektedir.

4.5.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm

Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Tril: 	1,8,12,13	4	%30.76
Apajyatürlü tril: 	4,6	2	%15.38
Apajyatür: 	2	1	%7.69
Kent Basma: 	2	1	%7.69
Mordan: 	11	1	%7.69

- Parmak kullanım özellikleri açısından bakıldığında ise bağlı - bağısız tril, apajyatürlü tril, mordan ve appogiatur seslerin kullanımı gibi süsleme tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bölümün bu zengin anlatımına ifade kazandırmak için vibrato tekniğinin gereği gibi uygulanması önemlidir. Özellikle ritmik yay figürlerinin ve motiflerin başlangıç notalarında yapılacak olan vibrato, müziksel anlatıma anlam ve güç katacak unsurlardır. 32'lik nota değerlerinin bağlı olarak kullanıldığı yerlerde “Artikülasyon” dikkat edilmesi gereken bir başka husustur.

4.5.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	6,7,13	3	%23.07
I – III	3	1	%7.69
II – I	7,8	2	%15.38
II – III	8	1	%7.69
III – I	3	1	%7.69
III – II	8	1	%7.69

- Konum geçişleri tablosundan da anlaşılacağı üzere eserin 1. Bölümü olan *Adagio*, I., II. ve III. konumları kapsamaktadır. En çok kullanılan konumlar I. ve II. Konumlar olarak görülmektedir. 8. ölçü dışında konumlar arası geçişler sıklıkla yapılmamıştır.

4.5.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Adagio

Tablo 5. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 1. Bölüm Form Analizi

	Ton: La Majör	
Yapısal Görünüm:	A	
Tematik Görünüm:	a	b + codetta
Armonik Görünüm:	I - V	I - I
Tonal Görünüm:	A - E	A - A
Ölçü No:	1-6	7 - 12 +1

- Form analizi tablosu'ndan da anlaşılacağı üzere 1. Bölüm olan Adagio, bir bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Genişletme yapılmadan birbirine eşit iki cümleden oluşan bu bölümde, ana tonun 1. derecesiyle başlayan ilk cümle dominantta kalarak bitmiş, diğer cümle ise tonun 1. derecesiyle başlayıp bir ölçülük uzatmayla bitmiştir.

4.6. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 2. Bölüm'e İlişkin Bulgular ve Yorumları

4.6.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 6. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı %
1-) a)	1(1,2)	1 ölçüde 2 kez kullanılmıştır.	%3.44
b)	2,7(1,2),15(1,2),16(1,2)	4 ölçüde 7 kez kullanılmıştır.	%13.79
c1)	4,8,9,12,14,26,29(1,2)	7 ölçüde 8 kez kullanılmıştır.	%24.13
c2)	13,21,28	3	%10.34
c3)	12,13,20,27	4	%13.79
d)	3(1,2,3,4),4(1,2),6,17,18(1,2,3,4) 19(1,2,3,4),22,23(1,2),24(1,2), 25(1,2,3,4),26(1,2),27	12 ölçüde 28 kez kullanılmıştır.	%41.37
e)	17	1	%3.44
f)	23,24	2	%6.89

2-)		1,7,15,16	2	%6.89
a)				
b)		12,14	2	%6.89
c)		17,20	2	%6.89
3-)		2,5(1,2),8,9	4 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%13.79
a)				
b)		4,7,8,11,16,22,23,26,28	9	%31.03
c)		10(1,2,3,4) , 11(1,2)	2 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%6.89
d)		1,9	2	%6.89
e)		9	1	%3.44
4-)		4	1	%3.44
5-)		2,24	2	%6.89
6-)		5(1,2),8,9,29	4 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%13.79
7-)		6,17,20,22,27	5	%17.24
a)				
b)		6,20,22,27,28	5	%17.24
c)		12	1	%3.44
8-)		11	1	%3.44
a)				
b)		21	1	%3.44
9-)		13	1	%3.44
10-)		14	1	%3.44

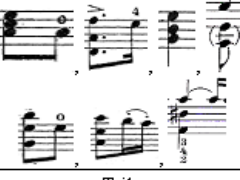
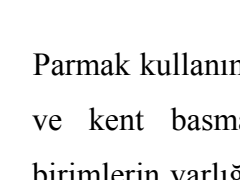
Eserin 2. Bölümü olan *Allegro*, ritmik öğelerin ön plana çıktığı, hareketli, canlı ve gösterişli bir bölümdür.Çift seslerin ve akorların kullanım sıklığı, bölümün ritmik ve melodik karakterinde önemli rol oynamaktadır.

- İçerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde detaşe, legato, staccato, kırık akorlar, aynı yönde detaşe yay kullanımı, iki ve üç tel atlamaları gibi birçok yay tekniğini içermektedir. Özellikle iki – üç tel atlamaların olduğu yerlerde yayın telden ayrılmadan, marcato tekniğiyle kullanılması önemlidir. Bu sayede dinamik yapısı olan *Allegro* bölümünde yay kontrolünün sağlanmasının kolaylaşacağı

düşünülmektedir. Ayrıca tel atlamalarının özellikle 16'lık notalarda, yayın orta bölümünde ve küçük bir alanda yapılması gerekmektedir. Bunun sebebi yayın orta bölümünü kullanırken sağ kolumuzun daha küçük hareketler yaparak yay kontrolünün daha kolay sağlamasıdır. Bu sayede sağ omzumuzun da daha az hareket etmesi de sağlanarak daha az fiziksel enerji harcanmasına ve olası zamanlama hatalarının engellenmesine yol açılacağı düşünülmektedir.

4.6.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 7. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanımın Oran %</u>
Çift ses: 	1,2,7(1,2),9,10(1,2,3,4) 11(1,2),13,14,15(1,2), 16(1,2)	10 ölçüde 17 kez kullanılmıştır.	%34.48
Akor: 	1(1,2,3),2,7,11,12,15 16	7 ölçüde 9 kez kullanılmıştır.	%24.13
Tril: 	6,17,20,22,27	5	%17.24
Kent Basma: 	7,9,15,25	4	%13.79

- Parmak kullanım özellikleri açısından bakıldığında ise çift ses, akor, trill ve kent basma özellikleri göze çarpmaktadır. Acelite gerektiren birimlerin varlığı ve özellikle iki tel – üç tel atlamaların olduğu yerlerde parmak tutma davranışı, hazır bulunuşluk ve entonasyon açısından önemli ve gereklidir. Kromatik seslerin varlığı da dikkat çeken bir başka unsurdur.

4.6.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 8. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I / II – I	21	1	%3.44
I – II	11,22	2	%6.89
I – III	3,6,13,17,20,25	6	%20.69
II – I	6,11,20,22	4	%13.79
III – I	8,14,18,27	4	%13.79
III – II	5,20	2	%6.89

- Konum geçişleri tablosundan da anlaşılacağı üzere eserin 2. Bölümü olan *Allegro*’ da I. II. ve III. konumlar arası geçişlerin sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz.

4.6.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

The musical score for G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm, marked 'Allegro', is presented in a single system. The score is in G major and 3/4 time. It features various musical notations including treble clef, key signature, time signature, and dynamic markings. Red circles and brackets highlight specific musical features: [a] at the beginning, [b] at measure 11, [a'] at measure 15, [c] at measure 21, and [codetta] at measures 11 and 27. The score is divided into measures 1 through 27, with some measures containing multiple notes and rests.

Tablo 9. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 2. Bölüm Form Analizi**Ton: La Majör**

Yapısal Görünüm:	A		B	
Tematik Görünüm:	a	b + codetta : :	a'	c + codetta :
Armonik Görünüm:	I - I	V - V	V - VI	III _♭ - I
Tonal Görünüm:	A - A	E - E	E - F _♯ m	C _♯ - A
Ölçü No:	1 - 6	7 - 12 + 2	15 - 20	20 - 27 + 2

- Form analizi tablosunda görüldüğü gibi eserin 2. bölümü olan *Allegro*, iki bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Form açısından genişletilme yapılmamış ancak b ve c cümlelerinde ikiye ölçülük uzatma yapılmıştır.

4.7. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 3. Bölüm’e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

4.7.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

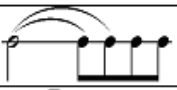
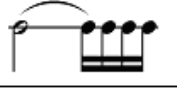
Tablo 10.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon)

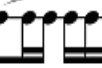
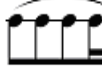
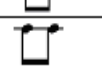
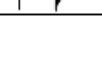
<u>Ritmik Yay Figürü</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanılma Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı%</u>
1-) 	1	1	%5.88
2-) 	17	1	%5.88
3-) 	1	1	%5.88
4-) a) 	5,8(1,2,3),9,10(1,2,3),11(1,2),15	6 ölçüde 11 kez kullanılmıştır.	%35.29
b) 	2(1,2,3),3,4(1,2,3),14(1,2,3),16(1,2,3)	5 ölçüde 11 kez kullanılmıştır.	%29.41
5-) 	3,6,7,9,12,14,16	7	%41.17
6-) 	1,6(1,2,3),7(1,2,3),9,12(1,2,3),14(1,2,3),16(1,2,3)	7 ölçüde 17 kez kullanılmıştır.	%41.17
7-) 	5,15	2	%11.76

Eserin 3. Bölümü olan *Largo*, iki versiyonla karşımıza çıkıyor. Bunlarda ilki Handel'in orijinal notasından alınmış olan sade bir versiyondur. İkincisi ise editörlerce dönemin ve Handel' in müziksel anlayışına yönelik olarak oluşturulmuş olan versiyondur. Söz konusu iki versiyonun da incelenmesi, barok dönemin seslendirme özellikleri ile günümüzdeki seslendirme–yorumlama anlayışlarının durumunu ortaya koyması açılarından önemli olduğu düşünülerek analiz edilmiştir.

- Eserin 3. Bölümü olan *Largo* 1. Partisyon göz önüne alınarak içerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde, geniş detaçe ve legato yay tekniklerinin kullanıldığını görmekteyiz. İstenmeyen ses kayıpları ve vurgulardan kaçınmak için yayın doğru bölümlenmesiyle beraber yay baskısının doğru şekilde ayarlanması dikkat edilmesi gereken özelliklerdendir. Ayrıca yay değişimlerinin belirlenmesi ve yayın akıcı bir şekilde kullanımı da bölümdeki sade ve duru anlatımın bir gereği olarak düşünülmelidir.

Tablo 10.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri (2. Partisyon)

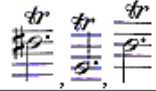
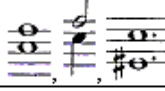
Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) 	17	1	%5.88
2-) a) 	5	1	%5.88
b) 	3	1	%5.88
3-) 	16	1	%5.88
4-) 	1,15	2	%11.76
5-) a) 	1,8,10	3	%17.64
b) 	2(1,2,3),3,4(1,2),13(1,2,3),	4 ölçüde 9 kez kullanılmıştır.	%23.52
c1) 	7,8,10,14,16	5	%29.41
c2) 	12	1	%5.88
d) 	8,9,10,11	4	%23.52

e)		11(1,2)	1 ölçüde 2 kez kullanılmıştır.	%5.88
f)		4,14	2	%11.76
g)		9	1	%5.88
h)		16	1	%5.88
6-)		1	1	%5.88
7-) a)		6,7,9,12(1,2),14	5 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%29.41
b)		5(1,2),6(1,2),7(1,2),9,12,15(1,2),	6 ölçüde 10 kez kullanılmıştır.	%35.29
8-) a)		3,5,6,7,15	5	%29.41
b)		6,15	2	%11.76
9-)		16	1	%5.88
10-)		6	1	%5.88

- Eserin 3. Bölümü olan Largo 2. Partisyon göz önüne alınarak içerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde, ritmik yay figürlerinin zenginliği dikkati çekmektedir. 1.partisyonla karşılaştırıldığında, yay bölümlemesinin çeşitliliği ve kullanılan birim yayın küçüldüğü görülmektedir. Detaşe, legato ve portato yay teknikleri, bölümdeki ritmik zenginliğe uygun olarak birçok farklı birimde görülebilmektedir. Yay bölümlemesinin ve baskısının gereği gibi ayarlanması, bu özelliklerin bir getirisi olarak bu partisyonunda daha da önem kazanmaktadır.

4.7.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 11.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (1.Partisyon)

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatür: 	1,7,14	3	%17.64
Tril: 	7,14,16	3	%17.64
Çift ses: 	1(1,2),17	3	%17.64
Apajyatürlü Tril: 	6	1	%5.88

- Parmak kullanım teknikleri açısından bakıldığında,sade müziksel anlatımın parmak kullanımına da yansıdığını gözlemlemekteyiz. Uzun çift sesler, apajyatürlü triller, apajyatür ve tril kullanımları göze çarpan özelliklerdendir. Bölümün ağır temposu ve uzun seslerin varlığı vibratonun önemini vurgular niteliktedir.

Tablo 11.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Sol El (Parmak)
Kullanma Özellikleri (2.Partisyon)

<u>Sol El Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatur: 	1,14	2	%11.76
Apajyatürlü tril : 	3,7,12,14,16	5	%29.41
Mordan: 	9,13 (1,2)	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%11.76
Apajyatürlü mordan: 	6	1	%5.88
Kesik Mordan: 	4	1	%5.88
Çift ses: 	17	1	%5.88

- Parmak kullanım teknikleri açısından incelendiğinde *Largo*'nun 2. partisyonu, Barok dönemin karakteristik seslendirme özelliklerini yansıtan birçok süslemenin bir arada kullanıldığı, teknik ve melodik açıdan son derece zengin bir bölüm olarak karşımıza çıkmakta. Ton dışına çıkılmadan, uzun seslerin birbirine melodik geçişlerle bağlandığı bu bölümde genel olarak yanaşık seslerin kullanımı ve süslemelerin sıklığı “parmak tutma” davranışını gerekli kılmaktadır. Ayrıca bu durum artikülasyon açısından da önemlidir. Sol el parmaklarının süslemeleri ve artikülasyonu gereği gibi yapabilmesi için telden çok uzaklaşmadan “hazır bulunuşluğu” bu açılardan önemlidir. Bölümde müziksel anlatımın bir gereği olarak vibrato bağları da ayrıca önem taşımaktadır.

4.7.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 12.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçişleri (1.Partisyon)

Konum Geçişleri	Ölçü No.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I - VII	12	1	%5.88
I - II	7,14	2	%11.76
II - I	9	1	%5.88

- Konum geçişleri tablosundan da anlaşılacağı üzere *Largo*, I. ve II. konumları kapsamakta, konumlar arası geçiş ise nadiren yapılmaktadır.

Tablo 12.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Konum Geçişleri (2.Partisyon)

Konum Geçişleri	Ölçü No.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I - II	12	1	%5.88
I - III	4	1	%5.88
II - I	8,15	2	%11.76
III - II	7	1	%5.88
III - IV	5	1	%5.88
IV - III	6	1	%5.88

- Konum geçişleri tablosundan da anlaşılacağı üzere 2. partisyon, 1. partisyonla kıyaslandığında daha geniş bir konum aralığının kullanımı ile dikkati çekmektedir. Bu durum eserin orijinal versiyonundaki ses aralığının genişletilmesinden kaynaklanmamakta, yazılan melodik çizgilerin aynı ses rengi korunarak seslendirilmesinden ve süslemelerin gerekli kıldığı parmak kullanım durumlarından kaynaklanmaktadır.

4.7.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Largo

a

b

codetta

The musical score is for a Largo movement in G major, 3/2 time. It is divided into five systems, each with two staves. The first system begins with a 'Largo' tempo marking. The second system contains a measure circled in red. The third system contains a measure circled in red. The fourth system contains a measure circled in red. The fifth system is labeled 'codetta' and contains three measures circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and ornaments.

Tablo 13. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 3. Bölüm Form Analizi

	Ton : Fa minör	
Yapısal Görünüm:	A	
Tematik Görünüm:	a	b + codetta
Armonik Görünüm:	I – III	IV – V_{tr}
Tonal Görünüm:	F_{min} – A	B_m – C_{tr}
Ölçü No:	1 - 8	8 - 15 + 2

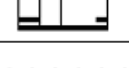
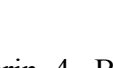
- Form analizi tablosundan da anlaşılacağı üzere 3. Bölüm olan *Largo*, la majör'ün ilgili minör tonu olan fa diyez minör tonda, bir bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Bir sonraki bölüme başlamak için kadans kırılarak la majör tona dönüş yapılması sağlanmıştır. Bu sebeple Handel, bölüm sonunda bitiş etkisini özellikle vermemiştir. Ayrıca bölümün sonunda iki ölçülük uzatma yapılmıştır.

4.8. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat 4. Bölüm'e İlişkin Bulgular ve Yorumları

4.8.1. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 14. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı %
1-) 	1,30,34	4	%5.88
2-) a) 	3,31,35	3	%4.41
b) 	8,50,68	3	%4.41

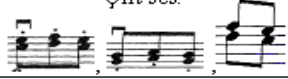
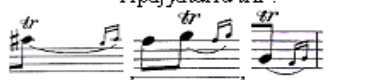
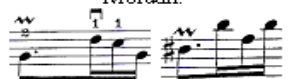
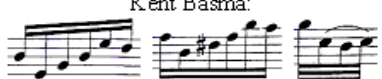
3-) a)		48	1	%1.47
b)		25,52	2	%2.94
4-) a)		5,6(1,2),7(1,2,3)	3 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%4.41
5-) a)		33,37	2	%2.94
b)		4	1	%1.47
6-)		5,6,49,50,51	5	%7.35
7-)		11,28,47,58	4	%5.88
8-) a1)		13,15,19,20,21,22,23 40,57,60,61,62,63,64	14	%20.58
a2)		4	1	%1.47
a3)		38	1	%1.47
9-)		14,16,53	3	%4.41
10-) a)		10,12,18,59	4	%5.88
b)		25,27,46	3	%4.41

Eserin 4. Bölümü olan *Allegro*, 2. bölümdeki müziksel fikirlerin benzer bir karakterde olgunlaşması-geliştirilmesi görünümündedir. Çift sesler ve akorlar 2. bölüme paralel olarak bu bölümde de sıklıkla kullanılmış, bir anlamda geliştirilmiş ve Sonat'a bütünlük kazandırılmıştır. Bölümün 3/8 lik yapısı ve ritmik yay figürleri, sonat formunun hazırlayıcısı olarak görülen erken dönem dans sütünlerini çağrıştırmaktadır.

- Eserin 4. bölümü olan *Allegro*, içerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde detaşe, legato, bağlı stakato ve portato gibi tekniklerin kullanıldığını görmekteyiz. Ritmik yay figürlerinin zenginliği, bölümün canlı karakterine uygun olarak şekillenmiştir. İki-üç tel atlamaları ve akorların varlığı da dikkati çeken özelliklerdendir. Bölümün canlı yapısı gereği kullanılan küçük nota değerleri, yay kontrolünün ve bölümlenmesinin önemini göstermektedir.

4.8.2. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 15. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Çift ses: 	1,2,3,4,30,31,34,35	8	%11.76
Akor: 	25,27,32,36,46	5	%7.35
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	39,41,42,43,44,45,54,55,56	9	%13.23
Tril: 	11,24,28,47,58,65	6	%8.82
Apajyatürlü tril : 	48,50,67	3	%4.41
Mordan: 	10,18	2	%2.94
Kent Basma: 	13,15,44(1,2,3)	3 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%4.41

- Parmak kullanım teknikleri açısından incelendiğinde *Allegro*'nun, çift ses, akor, tril, apajyatürlü tril, mordan ve kent basma gibi birçok tekniği içerdiği görülmektedir. Bölümün ritimsel zengin yapısı süslemelerle de desteklenerek daha dinamik bir yapıya kavuşturulmuştur. Canlı bir tempo içinde tel atlamaların sıkça kullanımı, parmakların hazır bulunuşluğunu gerekli kılmaktadır. Bu durum gerek zamanlama gerekse entonasyonun gereği gibi yapılabilmesi için önemlidir.

4.8.3. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 16. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü No.	Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Oran %
I - II	5,10,38,48,66	5	%7.35
I - III	16,53	2	%2.94
II - I	6,12,39,49,68	5	%7.35
II - III	10	1	%1.47
III - I	17	1	%1.47
III - II	10	1	%1.47
III - IV	54	1	%1.47
IV - I	57	1	%1.47

- Konum geçişleri tablosuna bakıldığında ise bölümde kullanılan ses aralığının IV. konuma kadar uzandığını ve konumlar arası geçişlerin en çok I-II ve II-I konumları arasında yapıldığını görmekteyiz. Bu durum bize bölümdeki yanaşık seslerin varlığını ve ses aralığının genişliğini gösterir nitelikte bir bulgudur.

4.8.4. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Allegro

The musical score for G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm is presented in a single system. The score is in 3/8 time, key of A major, and marked Allegro. It consists of 66 measures. The score is divided into sections by red brackets labeled 'a' through 'd'. Section 'a' covers measures 1-10, 'b' covers 11-16, 'c' covers 17-20, and 'd' covers 21-26. There are also sections labeled 'codetta' at measures 27-30 and 51-54. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (two sharps), time signature (3/8), and dynamic markings like (f) and (p).

Tablo 17. G. F. Handel No. 14 – La Majör Sonat, 4. Bölüm Form Analizi**Ton : La Majör**

Yapısal Görünüm:	A		B		
Tematik Görünüm:	a	b + codetta	: : a'	c	d + codetta :
Armonik Görünüm:	I - I	I - V	V - I	VI - VI _{tr}	II _{tr} - I
Tonal Görünüm:	A - A	A - E	E - A	F _{min} - F _{tr}	B - A
Ölçü No:	1 - 12	12 - 25 + 4	30 - 37	38 - 48	48 - 59 + 10

- Form analizi tablosundan anlaşılabacağı üzere, Eserin son bölümü olan *Allegro*, genişletilmiş iki bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Söz konusu genişletme B dönemine cümle eklenmesi şeklinde olmuştur. Ayrıca 12. ölçüde ilk cümle olan a'nın bitişi, aynı zamanda ikinci cümle olan b' nin başlangıcı olmuştur. 25. ölçüde b' nin bitişi kuyruğun yani kodetta' nın başlangıcı olarak görülmektedir.

4.9. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm'e İlişkin Bulgular ve Yorumları

4.9.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 18. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) a) 	1(1,2,3),2,3(1,2,3),4,10,12,13,14,19,29,30,31,32,33,34(1,2),35,37,39,47(1,2,3),48	20 ölçüde 27 kez kullanılmıştır.	%37.03
b) 	6,14(1,2),15(1,2),17(1,2),20(1,2,3),21,22,23(1,2),26(1,2),31(1,2),32(1,2),35,36(1,2),37,38(1,2),39,40,41,42,43(1,2),44(1,2),45,46,49(1,2,3),50,51(1,2,3),52	27 ölçüde 44 kez kullanılmıştır.	%50.00
c) 	10,18(1,2),24	3 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%5.55
d) 	40,41,42,43	4	%7.40
e) 	36,37,38	3	%5.55
f) 	8	1	%1.85
2-) 	2,4,19,21,48,50	6	%11.11

3-) a1)		53	1	%1.85
a2)		5,7,9,10(1,2),11,17,24,33,34,46	10 ölçüde 11 kez kullanılmıştır.	%18.51
b)		5,6,7,10,15,16,23,24,44,45	10	%18.51
c)		53	1	%1.85
d)		5,6,11(1,2,3),22,46	5 ölçüde 7 kez kullanılmıştır.	%9.25
e1)		28	1	%1.85
e2)		17,24,46	3	%5.55
4-) a)		22	1	%1.85
b1)		39,40,41,42,52(1,2)	5 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%9.25
b2)		33	1	%1.85
c)		7,12(1,2),13(1,2),26,29(1,2),30(1,2)	6 ölçüde 10 kez kullanılmıştır.	%18.51
5-)		9,27	2	%3.70
6-)		22	1	%1.85
7-)		25,53	2	%3.70
8-)		54	1	%1.85

Eserin 1. Bölümü olan *Adagio*, uzun müziksel cümlelerle kurgulanmış görkemli bir bölümdür. Melodik açıdan zengin olan bölümün, kullanılan birim nota süre değerleri ve ritmik yay figürlerinin durumu da dikkate alındığında, akıcı bir üslupta yazıldığı söylenebilir.

- No. 12 – Fa majör sonatın 1. bölümü olan *Adagio*, içerdiği yay teknikleri bakımından incelendiğinde, legato, detache ve portato yay tekniklerini içerdiği görülmektedir. Bölümün müziksel karakterine uygun olarak, legato tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Yay değişimlerinin mümkün olduğunca belli edilmeden yapılması, akıcılığın sağlanması açısından önemlidir. Ritmik yay figürleri tablosundan da anlaşılacağı üzere bölümde onaltılık nota değerleri ağırlıklı olarak kullanılmış ve yay bölümlenmesi, söz konusu değerlerde zengin bir

kullanımla kendini göstermektedir. Bu düşüncelerden hareketle, yayın kullanım bölgelerinin özenle saptanması gerekmektedir. Böylece gereksiz yay vurgularından ve zamanlama hatalarından kaçınılmış olunacaktır.

4.9.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 19. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Okü No.</u>	<u>Kullanıklığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatürlü tril : 	34	1	%1.85
Tril : 	53	1	%1.85
kent basma: 	13	1	%1.85
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	8	1	%1.85
Parmak tutma: 	6,21,21,22,31,32, 35,37,39, 40,41,42,43,49,50 ,51,52	17	%31.48

- Parmak kullanım teknikleri açısından incelendiğinde parmak tutma davranışının öne çıktığını görmekteyiz. Bölümde melodik akıcılık ön planda olduğu için süslemelere fazlaca yer verilmemiştir. Bölümde süslemelerin yalnızca iki ölçüde, apajyatürlü tril ve tril olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu durumda bölümün müziksel görkeminin süslemelerden çok ezgisel anlatımdaki zenginlikten kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Onaltılık birimlerdeki bu melodik akıcılık, artikülasyon’ un önemini de vurgulamaktadır. Bağlı karakterde yay kullanımı vibrato bağları ile bütünleştirilerek bölümdeki müziksel fikirler ortaya çıkarılmalıdır. Bu düşünceye paralel olarak parmak numaraları belirlenmiştir.

4.9.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 20. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	8,19,25,46,52	5	%9.25
I – III	16,17,20,22,30,36,49	7	%12.96
II – I	2,20,29,34,42,49,52	7	%12.96
II – III	9,10,27,31,46	5	%9.25
II – IV	25	1	%1.85
III – I	11,16,18,21,22,50	6	%11.11
III – II	1,9,28,31,32,38,47	7	%12.96
III – IV	27	1	%1.85
IV – II	27	1	%1.85
IV – III	28	1	%1.85

- Konum geçişleri tablosuna bakıldığında I, II ve III. Konumlar arasında sıklıkla geçişler olduğunu görmekteyiz. Konum geçişlerinin sıklığı ve çeşitliliği melodik zenginliğin müziksel renklerin de göz önüne alınarak işlendiğini destekler niteliktedir. Ayrıca bu durum yanaşık seslerin bölümde hakim olarak kullanıldığını göstermektedir. Aynı zamanda Konum geçişleri tablosunun verileri, bağlı karakterde çalımın, artikülasyonun ve parmak tutma davranışının önemi ve gerekliliğini destekler niteliktedir.

4.9.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Adagio

The musical score is for a single melodic line in F major, 3/4 time, marked Adagio. It spans 49 measures. The score is divided into systems of four staves each. Red boxes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' highlight specific measures: 'a' is measure 3, 'b' is measure 17, 'c' is measure 27, and 'd' is measure 33. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like (f), (p), and (mf). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0-2. A repeat sign is present at the end of the piece.

Tablo 21. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 1. Bölüm Form Analizi

Yapısal Görünüm:	Ton: Fa Majör				
	A			B	
Tematik Görünüm:	a	b	c	d	a'
Armonik Görünüm:	I – I	II - V	V - VI	VI - V	I - I
Tonal Görünüm:	F – F	G – C	C - Dm	Dm - C	F – F
Ölçü No:	1 – 18	19 - 25	25 – 35	35 - 47	48 - 54

- Form analizi tablosundan anlaşılabacağı üzere Fa Majör sonatın 1. bölümü olan *Adagio*, Genişletilmiş iki bölümlü şarkı formunda bestelenmiştir. Söz konusu genişleme, cümle ilavesi yoluyla yapılmıştır. Yani A temasına c cümlesi ilave edilerek genişletilmiştir.

4.10. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm’e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

4.10.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 22. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm

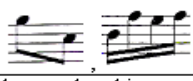
Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) a) 	1(1,2),2(1,2),3,5,7(1,2),8,10,12,14,15,17,19,22,24,25,32(1,2),33(1,2),34(1,2),36,37(1,2)	20 ölçüde 27 kez kullanılmıştır	%45.45
b) 	3,5,6,8,15,16,17,20,25,26,27,28,37,38,39,43(1,2)	16 ölçüde 17 kez kullanılmıştır	%36.36
c) 	-1,4,-9,19(1,2),20,22,24,32	8 ölçüde 9 kez kullanılmıştır	%18.18
2-) a) 	1(1,2),2,3,4,5,6,9(1,2,3,4),10(1,2,3),11(1,2,3,4),12(1,2,3),13(1,2,3,4),14(1,2,3),15,16,17,21(1,2),22(1,2),23(1,2),23(1,2),24(1,2),25,26,27,28,29(1,2,3,4),30(1,2,3,4),31(1,2,3,4),32,33(1,2),34,35(1,2),36,38,41(1,2,3),42	35 ölçüde 69 kez kullanılmıştır	%79.54
b) 	18,19,40	3	%6.81
3-) a) 	2,4,6,7(1,2),16,26,27,28,34,36(1,2),39,39	12 ölçüde 14 kez kullanılmıştır	%27.27
b) 	21(1,2),23(1,2)	2 ölçüde 4 kez kullanılmıştır	%4.54
4-) a) 	18(1,2)	1 ölçüde 2 kez kullanılmıştır	%2.27
b) 	41,42(1,2,3)	2 ölçüde 4 kez kullanılmıştır	%4.54
5-) 	20,40(1,2,3),44(1,2,3)	3 ölçüde 7 kez kullanılmıştır	%6.81
6-) 	19	1	%2.57
7-) 	18	1	%2.57

- Eserin 2. Bölümü, canlı - neşeli karakterde bir *Allegro*'dur. Yay kullanım özellikleri açısından incelendiğinde, detaşe yay tekniğinin ağırlıkta olduğunu, zaman zaman legato yay tekniğiyle beraber kullanıldığını görmekteyiz. Ritmik yay figürleri tablosundan da anlaşılabileceği üzere, ağırlıklı olarak onaltılık nota değerlerinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Özellikle tel atlamalarıyla yapılan detache ve legato – detache yay kullanımı bölümde sıklıkla yer almaktadır. Bu durumda yayın orta bölümünde ve telden ayrılmadan kullanımının, doğru zamanlama yapılması ve istenmeyen nüansların engellenmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bölüm soru – cevap şeklinde gelişen bir müziksel anlatıma sahiptir. Bu anlatım edisyonda da müziksel dinamiklerle belirtilmekte, bölümün seslendirilmesinde bir anlamda yol göstermektedir. Bölümün teknik güçlüklerden ziyade ritmik oyunlar ve yay çevikliği gerektiren bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

4.10.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 23. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatürlü tril: 	40,44	2	%4.54
Kent basma: 	1,30,31,32,33,35	6	%13.63
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	21 (1,2,3,4), 23 (1,2,3,4)	2 ölçüde 8 kez kullanılmıştır.	%4.54
Parmak tutma: 	1,5,9,10,11,12,13,14,21,23,24, 29,30,31,32,33,35,41,42	19	%43.18

- Sol el – parmak kullanım özellikleri açısından incelendiğinde süslemelerin yalnızca ‘Apajyatürlü trıl’ şeklinde ve nadiren kullanıldığını diğer taraftan ‘kent basma’ ve ‘parmak tutma’ davranışlarının sıklıkla kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu durumda bölümün canlı karakterini sağlayan unsurların süslemelerden ziyade ritmik yay figürleri ve akıcı melodik zenginlik olduğunu söylemek yanlış olmaz.

4.10.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 24. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	12	1	%2.27
I – III	3,17,25,43	4	%9.09
II – III	14	1	%2.27
III – I	3,15,18,25	4	%9.09
III – II	44	1	%2.27

- Konum geçişleri tablosuna bakıldığında ise bölümün I. , II. ve III. konumları kapsadığını ve I – III , III – I konumları arasında geçişlerin, diğer konum geçişlerine oranla daha sık kullanıldığını söylemek mümkündür.

4.10.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Allegro

The musical score is for a sonata in F major, No. 12, by George Frideric Handel. It is in 2/4 time and marked Allegro. The score is divided into systems of five staves each. Red boxes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' highlight specific musical features. Box 'a' is at measure 1, box 'b' is at measure 5, box 'c' is at measure 9, and box 'd' is at measure 21. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one flat), time signature (2/4), and dynamic markings like (p), (mf), and (f). There are also articulation marks like 'V' and 'tr'.

Tablo 25. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 2. Bölüm Form Analizi

	Ton: Fa Majör					
Yapısal Görünüm:	A		B		A'	
Tematik Görünüm:	a	b	c	d	a'	c'
Armonik Görünüm:	I - I	I - V	I - III	VII _{II} (S _{II}) - I	I - V	I - I
Tonal Görünüm:	F - F	F - C	F - Am	E - F	F - C	F - F
Ölçü No:	1 - 4	5 - 8	9 - 20	21 - 32	33 - 40	40 - 44

- Form analizi tablosuna göre eserin 2. bölümü olan *Allegro*, A B A' görünümünde üç bölümlü şarkı formundadır. Kemanın aştaktı ile başlayan A teması, iki cümleden oluşmaktadır. Ardından gelen B teması ile geliştirilen müziksel fikirler, birinci temanın duyurulmasıyla A' şeklini alır. İncelenen diğer sonatlarla karşılaştırıldığında kodetta yapılmaması ve genişletilmemiş form yapısı dikkat çekici özelliklerdendir.

4.11. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm'e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

4.11.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 26. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm

Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

<u>Ritmik Yay Figürü</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanılma Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı</u>
1-) 	6	1	%4.54
2-) 	8,22	2	%9.09
3-) a) 	2,4,6,12(1,2)	4 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%18.18
b) 	17(1,2), 18(1,2),19	3 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%13.63
c) 	1,9	2	%9.09
d) 	12	1	%4.54

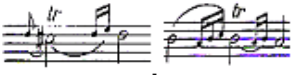
e)		19	1	%4.54
4-)		21	1	%4.54
5-)		14,17,18,19,21	5	%22.72
6-)		2	1	%4.54
7-)		1(1,2,3,4), 5(1,2), 9(1,2,3,4),10, 11(1,2,3,4,5,6), 20	6 ölçüde 18 kez kullanılmıştır.	%27.27
a)		5(1,2), 10(1,2),20	3 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%13.63
b)		4,7,20	3	%13.63
8-)		4,5	2	%9.09
a)		4,7,20	3	%13.63
b)		3(1,2,3),14,16	3 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%13.63
9-)		7,20,21	3	%13.63
a)				
b)				

Eserin 3. bölümü olan *Largo*, 3/2 lik ritmik yapısı ve yavaş temposuyla uzun cümlelerden oluşan bir bölümdür. Fa majör sonatın ilgili minörü olan Re minör tonda yazılmış olan bölüm sade anlatımıyla dikkat çekmektedir.

- Yay kullanma özellikleri açısından bakıldığında legato yay tekniğinin ağırlıkta olduğunu, zaman zaman bu tekniğin ‘portato’ yay tekniğiyle beraberce kullanıldığını görmekteyiz. Bölümün müziksel karakteri ve temposu, var olan detaşe yay tekniğinin de bağlı bir karakterde yapılmasının gereğini gösterir niteliktedir. Yayın birçok farklı birimde kullanılması, yay bölümlemesinin önemine dikkati çekmektedir. Yay bölümlemenin bir gereği olarak yapılan uzun – kısa yay kullanımının, yay baskısıyla değil, yayın hızıyla yapılması gerekir. Bu davranış istenmedik vurgulardan kurtulmamıza yardımcı olabilir.

4.11.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 27. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oran %</u>
Apajyatürlü tril : 	2,6	2	%9.09
Tril: 	21	1	%4.54
Mordan: 	8	1	%4.54
Kesik Mordan: 	12	1	%4.54
Akor: 	21	1	%4.54
Kent Basma: 	4,13,15	3	%13.63
Parmak Tutma: 	5,7,10,11,12,13,14,15 ,16,21	10	%45.45

- Parmak kullanım özellikleri açısından bakıldığında dönemin karakteristik özelliği olarak, süslemelerin, müziksel anlatımın renklendirildiğini görmekteyiz. Ancak süslemeler, editörlerin de vurguladığı üzere tekrarlar da yapılmalıdır. Yorumcu, dönemin müziksel süsleme özelliklerine bağlı kalarak gerekli gördüğü yerlerde melodiyi renklendirmek için özgürce süsleme yapmalıdır. 2. ve 6. ölçülerde yer alan süslemeler bu anlayışla bir fikir vermek için editörlerce oluşturulmuş süslemelerdir. Bölümün akıcı müziksel anlatımını sağlamak için yapılması gereken vibrato ve parmak tutma davranışları da diğer dikkat edilmesi gereken özelliklerdendir.

4.11.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 28. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	7,10,14	3	%13.63
I – III	2,4,20	3	%13.63
II – I	3,9,15	3	%13.63
II – III	7,11	2	%9.09
III – I	5,12,21	3	%13.63
III – II	3,7	2	%9.09

- Konum geçişleri tablosunda görüldüğü gibi sıkça yapılan geçişler, parmak tutma davranışının gereğini vurgular niteliktedir. Bunun bir diğer sebebi de bölümün müziksel yapısının, bağlı karakterde çalınmasını gerektirmesidir. Tüm bu gerekçelerden ötürü vibrato ve vibrato bağları bu bölümde önemli bir rol oynamaktadır. Edisyonda bu husus dikkate alınarak boş tel kullanımından kaçınılmıştır. Vibratonun karakterinin de bölümün yapısına uygun olmasına dikkat edilmelidir. Editörlerce bölümde herhangi bir müziksel dinamiğe yer verilmemiştir. Bunun sebebi, bölümde aynı müziksel fikrin hakim olması ve birbirinden çok farklı müziksel anlatımdan ziyade uzun cümlelerle aynı fikrin geliştirilmesi düşüncesi olabilir.

4.11.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Largo

Tablo 29. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 3. Bölüm Form Analizi**Ton: Re minör**

Yapısal Görünüm:	A		B	
Tematik Görünüm:	a	b ::	c	d :
Armonik Görünüm:	I - I	I ₄ - I	V - III	III - I
Tonal Görünüm:	Dm - Dm	D - Dm	A - F	F - Dm
Ölçü No:	1 - 4	4 - 8	9 - 16	16 - 22

- Form analiz tablosunda anlaşılabacağı üzere *Largo*, iki bölümlü genişletilmiş şarkı formunda yazılmıştır. Söz konusu genişleme, mevcut olan cümlelerin genişletilmesi şeklinde yapılmıştır. Handel'in çok seslilik anlayışında 'kontrapuan'dan çok dikey armoni ön plandadır. Bu duruma tipik bir örnek olarak bölümün eşliği dikey armoni anlayışıyla ve oldukça sade bir biçimde yazılmıştır.

4.12. G.F. Handel No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm'e İlişkin

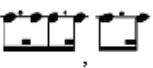
Bulgular ve Yorumları

4.12.1. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 30. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm

Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) 	1(1,2,3),2(1,2,3),3(1,2),4(1,2),5(1,2),6,7(1,2), 13(1,2),14(1,2),15(1,2,3),21(1,2,3),22(1,2), 23(1,2,3),24(1,2),34(1,2,3,4),38(1,2),39(1,2,3), 40(1,2),41(1,2),42(1,2,3),44(1,2,3)	21 ölçüde 51 kez kullanılmıştır.	%40.38
b) 	48	1	%1.92
2-) 	3,6,8,9(1,2,3),10(1,2,3),11(1,2,3,4),13,14,16(1,2,3) 17(1,2,3),18(1,2,3),19(1,2,3),27,28(1,2),29,30,31, 32,33(1,2),34(1,2),35(1,2,3),36(1,2),38,40, 45(1,2,3,4),46(1,2,3,4),47(1,2,3,4),48,49(1,2,3), 50(1,2,3),51(1,2,3)	31 ölçüde 67 kez kullanılmıştır.	%59.61
3-) 	1,2,3,4,5(1,2),6,7(1,2),8,12(1,2,3),15,16,21, 23,25,26,27(1,2,3),34(1,2),49,50,51	20 ölçüde 27 kez kullanılmıştır.	%38.46

4-)		22,24	2	%3.84
5-)		8,9,10,12,13,14,16,17,18,19,20,25,26 33(1,2),35,41,42,43,44,49,50,51	23	%44.23
6-)		6,8,12,20,28,29,30,31,32,36	10	%19.23
a)		22,24,52(1,2)	3 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%5.76
b)		28,29(1,2),30(1,2),31(1,2),32(1,2)	5 ölçüde 9 kez kullanılmıştır.	%9.61
c)		20	1	%1.92
d)		38,40	2	%3.84
7-)		25,26,48	3	%5.76
8-)		52	1	%1.92
9-)		-1,20,-21	3	%5.76
10-)				

Eserin 4. bölümü olan *Allegro*, neşeli, canlı bir dans karakterinde olup Barok dönemi sonatlarının final bölümlerine tipik örnek oluşturacak müziksel özelliklere sahiptir.

- Yay kullanım özellikleri açısından incelendiğinde legato yay tekniğinin hakimiyeti hemen fark edilmektedir. Yer yer portato yay kullanımı da bu tekniğe eşlik etmekte ve yay hareketlerine dinamizm kazandırmaktadır. Ritmik yay figürleri tablosundan da anlaşılacağı üzere, bölüm büyük oranda üçlemelerden oluşmaktadır. Bu üçlemelerin, editörlerce dip notta da belirtildiği gibi iki bağlı şekilde yay kullanımıyla seslendirilmesi, bölüme dinamizm kazandırmış bu sayede dans karakteri ön plana çıkarılmıştır. Teknik olarak yay kullanımında yayın telden ayrılmadan kullanılması, yay kontrolü ve müziksel ifade açılarından önemlidir. Yay bölümlemesinin çok farklılık göstermediği bu bölümde nota birimlerinin kısalığı, hızlı – akıcı temponun varlığı ve müziksel dinamik yapı, yayın orta bölümünün kullanılmasını gerektirmektedir. Bu davranış yay kontrolü için de gereklidir. Parmak düşümleriyle yay değişimlerinin eşgüdümü (eş zamanlı gelmesi) dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli husustur.

4.12.2. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 31. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Trit: 	20	1	%1.92
Kırk Akor: 	52	1	%1.92
Kent Basma: 	1,2,4,12,22,23,24,30,32,35,36	11	%21.15
Parmak Tutma: 	*B bölümün genelinde	52	%100.00

- Sol el – parmak kullanma özellikleri açısından incelendiğinde, kent basma ve parmak tutmanın önemi göze çarpmaktadır. Bölümün akıcı temposu ve hızlı yay değişimleri göz önüne alındığında parmak konumlarının hazır bulunuşluğu ayrıca önem taşımaktadır. Ezgisel olarak yanaşık hareketler ve aynı seslere dönüşlerin bölümde sıklıkla görülmesi, ilgili yerlerde ‘parmak tutma’ davranışını gerekli kılmaktadır. Kent basma oranının yüksekliği de bu durumu destekler niteliktedir.

4.12.3. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 32. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Konum Geçişleri

<u>Konum Geçişleri</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
I – II	4,8,14,21,28,30,31	7	%13.46
I – III	16,37	2	%3.84
II – I	6,8,16,17,22,30,31,32,41	9	%17.30
II – III	14,29	2	%3.84
III – II	15,17,29,39	4	%7.69

- Konum geçişleri tablosundan anlaşılabacağı üzere, I. ve II. Konumlar arası geçişler yoğun ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bu da yanaşık seslerin sıklıkla kullanıldığını kanıtlar nitelikte bir bulgudur.

4.12.4. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Allegro

*) 1/2 = 1/3 also atms! thus

ad lib.

23

26 **f**

29

32 *pia.* *for.*

35 **g**

38

41

44

47 **codetta**

50

Erleichterung:

Tablo 33. G. F. Handel, No. 12 – Fa majör sonat 4. Bölüm Form Analizi

	Ton: Fa Majör					
Yapısal Görünüm:	A		B		C	
Tematik Görünüm:	a	b	c	d :: e	f	g+codetta :
Armonik Görünüm:	I - I	V - V	I - V	V - V	V - VI	VI - V
Tonal Görünüm:	F - F	C - C	F - C	C - C	C - Dm	Dm - C
Ölçü No:	1 - 4	5 - 8	8 - 12	12 - 20	21 - 28	28 - 36
						37 - 48 +4

- Form analizi tablosuna bakacak olursak Eserin 4. bölümü olan *Allegro*'nun, dörder ölçülük öncül ve dörder ölçülük ardıl motiferle yazılmış olan A B C şeklinde oluşturulmuş üç bölümlü genişletilmiş şarkı formunda olduğunu görmekteyiz. 34. ölçüden itibaren müziksel dinamiklerin kullanılmasıyla, Barok Dönem' in popüler seslendirme özelliklerinden olan 'yankı' etkisi verilerek müziksel açıdan zenginlik kazandırılmıştır.

4.13. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm'e İlişkin

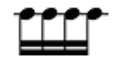
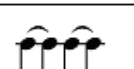
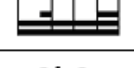
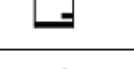
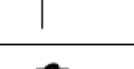
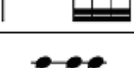
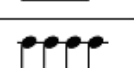
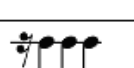
Bulgular ve Yorumları

4.13.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 34. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

<u>Ritmik Yay Figürü</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanılma Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı</u>
1-) 	21	1	%4.76
2-) a) 	2,3,6(1,2),7	4 ölçüde 5 kez kullanılmıştır.	%19.04
b) 	4,10,11,13	4	%19.04
3-) a) 	1	1	%4.76
b) 	1,5,16	3	%14.28

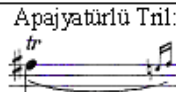
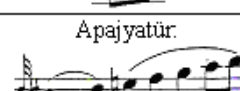
c)		3	1	%4.76
d)		2	1	%4.76
4-) a)		4,8,10(1,2,3),11,13,20	6 ölçüde 8 kez kullanılmıştır.	%28.57
b)		7,14,15,17,18(1,2),19(1,2)	6 ölçüde 8 kez kullanılmıştır.	%28.57
5-) a)		4,5,6,8(1,2),12,15,16,17,18(1,2),19	10 ölçüde 12 kez kullanılmıştır.	%47.61
b)		14,15	2	%9.52
c)		14	1	%4.76
d)		15	1	%4.76
6-)		4,5,6,7,8,9(1,2),13,14,16,20	10 ölçüde 11 kez kullanılmıştır.	%47.61
7-)		17	1	%4.76
8-) a)		17	1	%4.76
b)		2	1	%4.76
9-)		12	1	%4.76
10-) a)		11	1	%4.76
b)		7	1	%4.76
11-) a)		9(1,2),11,19,20(1,2),	4 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%19.04
b)		2,3	2	%9.52

Sol minör sonatın 1. bölümü olan Andante, melodik ve ritmik açıdan zengin ve renkli bir yapıya sahip olup, güçlü bir anlatıma sahip giriş bölümüdür.

- Yay teknikleri bakımından incelendiğinde; Legato, detaşe ve bağlı portato yay tekniklerinin kullanıldığını görmekteyiz. Sağ El (yay) Kullanma Özellikleri tablosundan da anlaşılaacağı üzere, ritmik yay figürlerinin zenginliği ve yay bölümlemenin çeşitliliği bölümde dikkati çeken özelliklerdendir. Bölümde sıklıkla kullanılan 16 lık, 32 lik ve 64 lük nota değerleri, bağlı ve bağısız yay kullanımlarıyla birçok farklı şekilde karşımıza çıkıyor. Yay değişimi hareketlerinin bu küçük birimlerde ve sıklıkla kullanılması dikkat edilmesi gereken hususlardandır. Söz konusu yay değişimi hareketlerinin, bölümün müziksel yapısına uygun olarak fazla belirgin olmadan, bir bütünlük içinde yapılması gerekmektedir. Yay değişimi hareketlerinin nispeten daha belirgin olması gereken yerler, sus değerlerinin ardından gelen notalar ve müziksel cümlelerin başlangıç noktaları olması tercih edilmelidir.

4.13.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 35. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oran %</u>
 Tril:	4,7,8,10,11 13,20	7	%33.33
 Apajyatırlı Tril:	6	1	%4.76
 Mordan:	6	1	%4.76
 Apajyatur:	15	1	%4.76
 Hızlı – zor kombinasyonlar.	2,14,15 (1,2)	3 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%14.28

Kent Basma: 	9,15,18,19	4	%19.04
<u>Alt Satırdaki Alt Parti Göz önüne alınırsa:</u> *Apajyatürlü Tril: 	20	1	%4.76
*Hızlı – zor kombinasyonlar: 	20 (1,2)	1 ölçüde 2 kez kullanılmıştır.	%4.76

- Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri bakımından incelendiğinde; bölümün güçlü müziksel ifadesinde süslemelerin önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. Söz konusu süslemeler bölümde, Apajyatürlü tril, tril, mordan ve apajyatür olarak kendini göstermektedir. İncelenen edisyonda bu süslemelerin nasıl seslendirilmesi gerektiğine dair müziksel açıklamalara yer verilmiştir. Bu açıklamalarda, söz konusu trillerin, dönemin müziksel özelliklerine uygun olarak bir alt notadan başlaması gerektiğine dikkat çekilmektedir. 1. Bölüm olan *Andante*'de, özellikle 32 lik ve 64 lük nota değerlerinin yanaşık seslerle birlikte kullanılması, artikülasyonun önemini vurgular nitelikte bir bulgudur.

4.13.3. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 36. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	5,8,11,14,15	5	%23.80
I – III	4,7	2	%9.52
II – I	6,13,14,16	4	%19.04
II – III	9,10	2	%9.52
III – I	2,4,7,10,20	5	%23.80
III – II	10	1	%4.76

- Konum Geçişleri Tablosu'ndan da anlaşılacağı üzere, I, II ve II. Konumlar arası geçişler sıklıkla yapılmaktadır. Bu durum, bölümde sıklıkla yer alan yanaşık seslerin kullanımının müziksel bir bütünlük içinde olması gerektiği göz önüne alınarak parmak numarası belirlendiğini destekler niteliktedir.

4.13.4. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Form Analizine İlişkin

Bulgular ve Yorumları

Andante

a

b

codetta

c

Tablo 37. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 1. Bölüm Form Analizi

Yapısal Görünüm:	A		
	a	b + codetta	c
Tematik Görünüm:	I - I	I ₁ - III	III- I
Armonik Görünüm:	Gm - Gm	G - Bm	Bm - G
Tonal Görünüm:	Gm - Gm	G - Bm	Bm - G
Ölçü No:	1 - 4	4 - 11 + 2	13 - 21

Ton: Sol minör

- Form Analizi Tablosu'nda yapılmış olan analize göre; Sol minör sonatın 1. Bölümü olan *Andante*, Sol minör tonda olup genişletilmiş bir bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Söz konusu genişleme, var olan cümlelerin genişletilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Tematik olarak üç cümleden oluşmaktadır. Armonik açıdan bakıldığında, b cümlesinin sol majör tonda başlaması dikkat çekici özelliklerdendir. Form analizi açısından bakıldığında bölümdeki güçlü ve renkli anlatımın, genişletilmiş cümlelerle de kendini gösterdiğini görüyoruz.

4.14. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm'e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

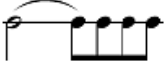
4.14.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 38. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm

Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-)	37	1	%2.70
2-)	3,4	2	%5.40
3-) a1)	1,2	2	%5.40
a2)	33,35,36	3	%8.10
b)	19,20,21,30,31	5	%13.51
c)	22	1	%2.70
4-) a)	-1,-19	2	%5.40
b)	1,2,5,9(1,2),10,19,20,21,22,34,35	11 ölçüde 12 kez kullanılmıştır.	%29.72
5-) a)	32,33	2	%5.40
b)	32	1	%2.70
6-) a)	23(1,2),33,34,36(1,2)	4 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%10.81
b)	14,18	2	%5.40

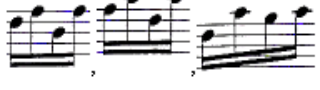
c)		30(1,2),31(1,2)	2 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%5.40
d)		18	1	%2.70
7-)		6	1	%2.70
8-)		7(1,2,3,4),8(1,2,3,4),11(1,2,3,4),12(1,2,3,4), 13(1,2,3,4) 14,15(1,2,3,4),16(1,2,3,4),17(1,2,3,4),18,23, 24(1,2,3,4),25(1,2,3,4),26(1,2,3,4),27(1,2,3,4), 28(1,2,3,4),29(1,2,3,4)	17 ölçüde 59 kez kullanılmıştır.	%45.94
9-) a)		14	1	%2.70
b)		29	1	%2.70

Sol minör sonatın 2. bölümü, Barok dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan canlı ve neşeli bir *Allegro* 'dur.

- Yay teknikleri bakımından incelendiğinde; detaşe yay tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Sağ El (yay) Kullanma Özellikleri tablosundan da anlaşılacağı üzere, 16'lık nota değerleri sıklıkla kullanılmaktadır. Barok dönemde, özellikle yaylı çalgılar için yazılmış olan eserlerin hareketli bölümlerinde çokça kullanılan iki – üç tel atlamalı detaşe yay tekniği, bölümün belirgin özelliklerindendir. Söz konusu teknik, bölüme dinamizm kazandırmak için çoğunlukla 16'lık nota değerleri ile kendini göstermektedir. Bölümde özellikle bu nota değerleriyle süreklilik arz eden detaşe yay davranışı, arşe'nin hem kullanım alanının hem de zamanlamasının kontrolüne dikkati çekmektedir. Bunun gereği gibi yapılabilmesi için yay'ın orta bölgesinin kullanılması ve mümkün olduğunca telden ayrılmaması, söz konusu alanın korunması gerekmektedir. Diğer bir dikkati çeken özellik de piano – forte nüanslarının ard arda kullanılmasıyla verilmek istenen “yankı” etkisidir. Bu etkinin gereği gibi seslendirilebilmesi için yay'ın baskısının ve hızının forte nüans'ta arttırılması, piano nüansa da azaltılması gerekmektedir. Tüm bu yay davranışları müziksel bir bütünlük anlayışıyla yapılmalı, gereksiz vurgulardan kaçınılmalıdır.

4.14.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 39. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Tril: 	18	1	%2.70
Apajyatürlü Tril: 	23,34,36(1,2)	3 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%8.10
Kesik Mordan: 	4,5	2	%5.40
Akor: 	14,18	2	%5.40
Kent Basma: 	7(1,2), 8(1,2), 13(1,2), 15(1,2), 17(1,2), 23,24, 17(1,2)	8 ölçüde 14 kez kullanılmıştır.	%21.62
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	30(1,2),31(1,2)	2 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%5.40

- Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri bakımından incelendiğinde; yoğun olmamakla birlikte süslemelerin kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu süslemeler tril, apajyatürlü tril, kesik mordan ve akor kullanımı olarak bölümde yer almaktadır. Kent basma davranışı da önemli parmak kullanım özelliklerindendir. Özellikle 16'lık notalar şeklinde olan iki ve üç tel atlamalı detaşe yay figürlerinde kent basma davranışı gerek acelite gerekse artikülasyon için önemli ve gereklidir.

4.14.3. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 40. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	12,16,25	3	%8.10
I – III	1,5,13,19,23,27,31,32	8	%21.62
II – I	24,25	2	%5.40
II – III	12,16	2	%5.40
III – I	2,6,13,17,19,29,31,33	9	%24.32
III – II	24	1	%2.70

- Konum Geçişleri Tablosu’ndan da anlaşılabacağı üzere, I. ve III. konumlarla bu konumlar arası geçişler sıklıkla kullanılmıştır. Bu durum, Sol minör sonat’ın 1. bölümü olan *Andante* ile kıyaslandığında, yanaşık parmak kullanımlarının daha az olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

4.14.4. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

The musical score for G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm is presented in a single system. The score is in G minor, 3/4 time, and marked Allegro. It consists of 33 measures. The score is divided into sections by red lines. Section 'a' is measures 1-4, section 'b' is measures 5-12, section 'c' is measures 13-24, and section 'd' is measures 25-33. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (two flats), time signature (3/4), and dynamic markings (p, f). The score also includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Tablo 41. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 2. Bölüm Form Analizi

	Ton: Sibemol Majör			
Yapısal Görünüm:	A		B	
Tematik Görünüm:	a + codetta	b + codetta : :	a'	c + codetta :
Armonik Görünüm:	I - III	IV - III	I _h - I	I - I
Tonal Görünüm:	B _b - Dm	Em - Dm	B _b - B _b	B _b - B _b
Ölçü No:	1 – 5 + 1	7 – 14 + 4	19 - 26	26 – 34 + 3

- Forma Analizi Tablosu incelendiğinde ise bölümün sol minör tonda, iki bölümlü genişletilmiş şarkı formunda yazıldığını söyleyebiliriz. Söz konusu genişletme, eserin 1. bölümünde olduğu gibi mevcut olan cümlelerin genişletilmesi şeklinde oluşturulmuştur. Yani A ve B dönemleri ikişer cümleden oluşmuşlardır ancak bu cümleler kendi aralarında ölçü sayıları bakımından tutarlı değildir.

4.15. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm'e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

4.15.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 42.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay)

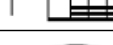
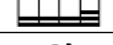
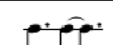
Kullanma Özellikleri (1. Partisyon)

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) 	8,16	2	%12.50
2-) a) 	10	1	%6.25
b) 	12,13	2	%12.50
c) 	1,2,3,6,9,11	6	%37.50
3-) 	6,14	2	%12.50
4-) 	1,2,3,4,5(1,2),7,9,10,12(1,2),15	10 ölçüde 12 kez kullanılmıştır.	%62.50
5-) 	4	1	%6.25
6-) a) 	4,7,15	1	%6.25
b) 	11,13,14	3	%18.75

Sol minör sonatın 3. bölümü olan *Adagio*, ardından gelecek olan gösterişli final bölümüne bir hazırlık niteliğinde olup tezat oluşturacak şekilde durağan yapıda ve duygusal karakterde yazılmış kısa bir bağlantı bölümüdür. 1. partisyona göre;

- Yay teknikleri bakımından incelendiğinde; uzun detaşe ve legato yay kullanım teknikleri göze çarpmaktadır. Yay baskısı ve hızının dengeli kullanımı, bölümdeki müziksel, yalın ve duru anlatıma uygun olmalıdır. Yay değişimleri belirgin olmamalı, gereksiz vurgulardan kaçınılmalıdır. Ancak süslemelerin belirginleşmesi adına, süslemelerin bulunduğu yerlerde, yay durdurularak fazla baskı yapılmadan kullanılabilir. Eşit olmayan yay birimlerinin varlığı, yay bölümlenimin önemine dikkat çeken diğer önemli husustur.

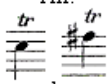
Tablo 42.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sağ El (Yay)
Kullanma Özellikleri (2.Partisyon)

<u>Ritmik Yay Figürü</u>	<u>Ölçü Nr.</u>	<u>Kullanılma Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı</u>
1-) 	8,16	2	%12.50
2-) a) 	-	-	-
b) 	10,12	2	%12.50
c) 	1,2,3,6,9	5	%31.25
d) 	6	1	%6.25
e) 	11	1	%6.25
3-) 	-	-	-
4-) a) 	1,2,3,5(1,2),9,10	6 ölçüde 7 kez kullanılmıştır.	%37.50
b) 	7,15	2	%12.50
c) 	15	1	%6.25
5-) 	-	-	-
6-) a) 	4	1	%6.25
b) 	5,7,13,14	4	%25.00
c) 	11	1	%6.25
7-) 	12,13,14	3	%18.75
8-) 	4	1	%6.25

- Yay teknikleri bakımından incelendiğinde; 1. partisyondan farklı olarak daha kısa birimlerde detaşe ve legato yay tekniklerinin kullanıldığını gözlemlemekteyiz. Eşit olmayan yay birimlerinin bu partisyonda çeşitli şekillerde ve sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Bu durumda yay bölümlene diğer partisyona oranla daha da önem kazanmaktadır. Ayrıca birçok farklı ritmik yay figürünün kullanılması sonucunda yay değişimlerinin belirgin olmadan yapılması ve istenmeyen vurgulardan kaçınılması diğer partisyonla karşılaştırıldığında daha çok dikkat edilmesi gereken durumlar yaratmıştır.

4.15.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 43.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri (1. Partisyon)

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Tril: 	12,15	2	%12.50
Apajyatürlü Tril: 	7	1	%6.25
Kent Basma: 	6	1	%6.25

- Sol El (Parmak) Kullanma özellikleri bakımından incelendiğinde; 1. partisyondan sade bir anlayışla ele alındığını ve duru bir anlatıma sahip olduğunu görmekteyiz. Süslemelerin sadece tril ve apajyatürlü tril şeklinde olması ve nadiren kullanılması bu anlayışın bir ürünüdür. Vibrato bağları da bölümde müziksel ifadenin vazgeçilmez bir unsuru olarak göze çarpmaktadır. Bölümde parmak tutma davranışı diğer bir gerekliliktir. Genel olarak hızlı bölümlerde acelite ve artikülasyonun bir gereği olarak parmak tutma davranışı sergilenirken yavaş bölümlerde durum daha farklıdır. Ağır tempoda durağan karakterdeki eserlerde parmak tutma, bağlı karakterde seslendirmenin ve yumuşak anlatımın bir gereği olarak entonasyon ve vibrato sürekliliğini sağlamak için yapılır. Örnek olarak 1. ölçüdeki 2. parmak, iki ölçü boyunca tutularak hem mi telindeki 1. parmak düşümüne hem de kent basma davranışına zemin hazırlanmış olunur.

Tablo 43.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Sol El (Parmak)
Kullanma Özellikleri (2. Partisyon)

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ökü No.</u>	<u>Kullanıklığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatürlü Kesik Mordan: 	2	1	%6.25
Apajyatürlü Tril: 	3,4,6,7,12,15	6	%37.50
Apajyatür: 	5	1	%6.25
Mordan: 	10,13,14,	3	%18.75
Kesik Mordan: 	5,12,13,14	4	%25.00
Kent Basma: 	6	1	%6.25
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	7,11,12	3	%18.75

- Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri bakımından incelendiğinde; 2. partisyonun birçok süslemeyle renkli bir müziksel anlatıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu süslemeler; mordan, kesik mordan, apajyatürlü kesik mordan, apajyatür ve apajyatürlü tril şekillerinde karşımıza çıkmaktadır. Barok dönemin karakteristik süslemelerinin yoğun olarak yansıtıldığı bölümde, ilgili yerlerde yapılan nota açılımlarıyla söz konusu süslemelerin nasıl seslendirileceği hakkında önemli fikirler verilmektedir. Apajyatürlerin, mordanların ve trillerin sıkça kullanımı, seslendirme biçimleri de göz önüne alınarak parmak tutma davranışının gerekliliğini gösteren niteliktedir.

4.15.3. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 44.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri (1. Partisyon)

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	16	1	%6.25
I – III	4,10	2	%12.50
II – I	4,10	2	%12.50
III – I	11	1	%6.25
III – II	6	1	%6.25

- Konum Geçişleri Tablosu’ndan da anlaşılacağı üzere, I. II. ve III. konumlar arasında yoğun olmamakla birlikte geçişler yapıldığını söylemek mümkündür. Editörler tarafından konumlar belirlenirken, müziksel açıdan bir bütünlük sağlanması amacıyla ve vibrato bağları sayesinde cümlelerin kopmaması adına boş tel kullanımından kaçınılmıştır. Konumlar bu gerekçelerle belirlenmiştir.

Tablo 44.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Konum Geçişleri (2. Partisyon)

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	15	1	%6.25
I – III	4,12	2	%12.50
II – I	4,10,14,15	4	%25.00
III – II	6,13	2	%12.50

- Konum Geçişleri Tablosu’ndan da anlaşılacağı üzere, Süslemelerin yoğun kullanımının da doğal bir sonucu olarak, 1. partisyonla oranla yanaşık hareketlerin daha çok kullanıldığını ve daha dar bir alanda ancak daha çok konum geçişi yapıldığını görmekteyiz. Diğer partisyonla paralellik göstererek müziksel açıdan bir bütünlük sağlanması amacıyla ve vibrato bağları sayesinde cümlelerin kopmaması anlayışıyla boş tel kullanımından kaçınılmıştır.

Tablo 45. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 3. Bölüm Form Analizi

Ton: Sol minör

Yapısal Görünüm:	A	
Tematik Görünüm:	a	b
Armonik Görünüm:	I - V	I ₁ - I ₁
Tonal Görünüm:	Gm - D	G - G
Ölçü No:	1 - 8	9 - 16

- Forma Analizi Tablosu'na bakıldığında Sol minör sonatın 3. bölümü olan *Adagio*'nun bir bölümlü şarkı formunda yazılmış olduğunu ve genişletilme yapılmadığını görmekteyiz. İki cümleden oluşan bölümde cümleler arasında sayısal açıdan denge bulunmaktadır. Bölümün sol majör tonda bitmesi, tam anlamıyla bir bitiş hissi uyandırmamakta ve 4. bölüm olan allegro için duyuşsal açıdan beklenti oluşturmaktadır.

4.16. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm'e İlişkin

Bulgular ve Yorumları

4.16.1. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sağ El (Yay) Kullanma

Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 46. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm

Sağ El (Yay) Kullanma Özellikleri

Ritmik Yay Figürü	Ölçü Nr.	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı
1-) a) 	1(1,2),8(1,2),9,10(1,2,3,4),15,16,17,20(1,2),21(1,2,3),22,23(1,2),24,26(1,2),27,28(1,2),29,30(1,2),31(1,2)	18 ölçüde 31 kez kullanılmıştır.	%56.25
b) 	6(1,2),7(1,2,3,4),9(1,2),22,27,28(1,2),29,30(1,2),31(1,2)	9 ölçüde 17 kez kullanılmıştır.	%28.12
c) 	13(1,2),14	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%6.25
d) 	30	1	%3.12
2-) a) 	1,2(1,2,3,4),3(1,2,3,4),4(1,2,3,4),5(1,2,3,4),6(1,2),8,12(1,2,3,4),13(1,2),14(1,2,3),15,16,17(1,2),18(1,2,3,4),19(1,2,3,4),20(1,2),22,23(1,2),24(1,2),27,29,32	22 ölçüde 51 kez kullanılmıştır.	%68.75
b) 	15(1,2),24,27,29,32	5 ölçüde 6 kez kullanılmıştır.	%16.62
3-) 	16,32	2	%6.25

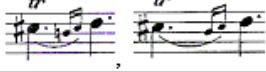
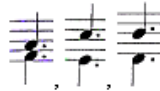
4-) 	1,8,17	3	%9.37
5-) a) 	25(1,2),26	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%6.25
b) 	-10	1	%3.12
6-) 	25(1,2),26	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%6.25
7-) 	-1,16	2	%6.25

Sol minör sonatın son bölümü olan *Allegro*, 12/8'lik ritmik yapısıyla dans karakterinde yazılmış olan, barok dönem sonatlarının son bölümlerine tipik bir örnektir. Dinamik yapısı ve canlı – neşeli karakteriyle dikkat çekmektedir.

- Yay teknikleri bakımından incelendiğinde; detaşe ve ağırlıklı olarak da legato yay tekniğinin kullanıldığını görmekteyiz. İki ve üç tel atlamalarının çeşitli kombinasyon içeren yay kullanımları, bölümün müziksel karakterini belirleyen baskın yay davranışlarıdır. Söz konusu tel atlamaları, *Allegro* tempo içinde ve akıcı olmalıdır. Bunun gereği gibi gerçekleştirilebilmesi için yayın tellere yapışık olarak kullanımı ve yay alanının muhafaza edilmesi dikkat edilmesi gereken konulardır. Ritmik yay figürleri tablosundan da anlaşılacağı üzere, eşit yay birimlerinin sıklıkla kullanımı söz konusudur. Bu durumun *Allegro* tempo içinde ve 8'lik birimlerde olması göz önüne alınarak yayın orta bölümünün kullanılmasının uygun olacağı düşünülmektedir. Bu, hem sağ el – kol hareketlerinin kontrollünün daha kolay olduğu, hem de daha az enerji harcanan yay bölümünün orta yay olduğu gerçeğinden yola çıkılarak düşünülmektedir.

4.16.2. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 47. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri

<u>Sol El/Parmak Özellikleri</u>	<u>Ölçü No.</u>	<u>Kullanıldığı Ölçü Sayısı</u>	<u>Kullanılma Oranı %</u>
Apajyatürlü Tril: 	6,9	2	%6.25
Kesik Mordan: 	7(1,2,3,4)	1 ölçüde 4 kez kullanılmıştır.	%3.12
Çift Ses: 	13(1,2),14	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%6.25
Kent Basma: 	3,4(1,2,3),5(1,2,3), 14,15,19(1,2,3),20,21	8 ölçüde 14 kez kullanılmıştır.	%25.00
Hızlı – zor kombinasyonlar: 	25(1,2),26	2 ölçüde 3 kez kullanılmıştır.	%6.25

- Sol El (Parmak) Kullanma Özellikleri bakımından incelendiğinde; apajyatürlü tril, kesik mordan ve çift ses kullanımını görmekteyiz. Bölümde tel atlamalarının ve arpejlerin sık kullanımı, Allegro tempo içinde 8'lik birimlerde ve akıcı olması gerekliliği göz önüne alındığında, sol el parmaklarının hazır bulunuşluğunun önemi ortaya çıkmaktadır. Kent basma davranışı da bu özelliklerle beraber düşünülerek sıkça kullanılmıştır. 25. ve 26. ölçüler ve kesik mordan süslemesinin yer aldığı 7. ölçü, bölümde aceliteye örnek gösterilebilecek niteliktedir. Yay değişimleri ile parmak düşümlerinin eşgüdümünün sağlanması bölümde dikkat edilmesi gereken özelliklerdendir.

4.16.3. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Konum Geçiş Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 48. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Konum Geçişleri

Konum Geçişleri	Ölçü Nr.	Ölçü Sayısı	Kullanılma Oranı %
I – II	2,4,8,17,20	5	%16.62
I – III	7,22,27,30	4	%12.50
II – I	3,9,18,20,24,28,31	7	%21.87
II – III	5	1	%3.12
III – I	5,7	2	%6.25
III – II	23,28,30	3	%9.37

- Konum Geçişleri Tablosu'ndan da anlaşılacağı üzere, I. ve II. konumların ve bu konumlar arası geçişlerin sık kullanıldığı görülmektedir. Sol el parmaklarının, arpej sesleri düşünülerek aynı konumda kalarak tek tek değil beraberce düşünülmesi, editörlerce belirlenen parmak numaralarıyla kendini göstermektedir. Bu durum bize parmakların ilgili konum içinde hazır bulunuşluğunun önemini ve gereğini vurgular niteliktedir. Bu düşüncelerle bölümde parmak tutma davranışının önemli bir özellik olduğunu söyleyebiliriz.

4.16.4. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Form Analizine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Allegro

The musical score is for G.F. Handel's No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm. It is in 12/8 time and features various musical notations including treble clef, key signature of one flat, and dynamic markings. Red circles and boxes highlight specific musical features: a red box labeled 'a' at the beginning, a red box labeled 'codetta' in the middle, and several red circles labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' at the end of phrases. The score is divided into measures with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, and 31.

Tablo 49. G.F. Handel, No. 10 – Sol Minör Sonat 4. Bölüm Form Analizi

Yapısal Görünüm:	Ton: Sol minör				
	A			B	
Tematik Görünüm:	a + codetta :	b	a'	c	c' :
Armonik Görünüm:	I – V _h	I _h - III	III – V _{th}	I - I	IV - I
Tonal Görünüm:	Gm - Dm	G – B _b	B _b - D	Gm - Gm	Cm - Gm
Ölçü No:	1 – 6 + 3	10 - 16	16 - 22	22 – 27	27 - 32

- Forma Analizi Tablosu'na bakıldığında ise; Sol minör sonatın son bölümü olan *Allegro*, genişletilmiş iki bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Söz konusu genişletme, döneme cümle eklenmesi şeklinde yapılmıştır. Yani biçimsel olarak A döneminde iki cümle olması beklenirken üç cümlenin varlığı görülmektedir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmadaki problem ve alt problemlerden elde edilen bulgulara ve yorumlara göre elde edilen sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuçlar

- **1. Alt Probleme Yönelik Olarak Elde Edilen Sonuçlara Göre;**

1. Barok Dönemi, müzik tarihi açısından büyük gelişmelerin ve yeniliklerin olduğu yaklaşık olarak yüzeli yıllık bir süreci kapsar. Barok Dönemde, Rönesans ve Rönesans öncesi dönemlerden itibaren gelen çeşitli müzik türleri, biçimleri, teknik özellikleri ve yorum anlayışları yerine oturtulmuş, hatta gelecek dönemlere temel oluşturacak birçok müziksel gelişme olmuştur.

2. Barok dönemde çalgısal müzikte önemli gelişmeler ve yenilikler olmuştur. Çalgılardaki yapısal değişiklikler ve yenilikler, yeni çalgıların ortaya çıkışı ve bu çalgıların ses genişliklerindeki, akort sistemlerindeki gelişmeler, seslendirme (çalma) stillerinde değişimlere, yeni arayışlara yol açmış ve bu çalgılar için birçok eser yazılmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu çalgılar arasında keman önemli yer tutmaktadır. Konçerto, süit ve sonat gibi temel müzik formları bu dönemde ortaya çıkıp şekillenmiştir.

3. Kemanın gelişimi ile keman yayının evrimi birbirine koşut olmamış, yay kemanı çok geriden takip etmiştir. Keman yayının bugünkü biçimini yaklaşık 1770 – 1790 yıllarında almış olduğu kabul edilir. Buna karşılık keman 1550’li yıllarda son şeklini almıştır. Bilinen ilk keman yapım ustalarından Kaspar Tiffenbrucker, 1550’de Lyon’da yaşamıştır. İtalyan çalgı yapımcıları Antonio Stradivari, Andrea Amati, Nicholaus Amati, Andrea Guarneri ve Gasparao da Salo gibi ustalar yaylı çalgılar ailesini önemli ölçüde geliştirmişlerdir, bunun sonucunda yaylı çalgılar ailesine ve özellikle kemana olan ilgi artmıştır.

4. Barok Dönemi eserlerinin seslendirme- yorumlama özellikleri şu alt başlıklar altında incelenmiştir: Tempo işaretleri, ritm özellikleri, noktalı notaların kullanımı, dans başlıkları, Basso continuo (sürekli bas), müziksel dinamikler, süslemeler ve galant stili.

5. Barok yayı, ağırlık, denge ve uzunluk bakımından günümüz modern yayından farklı özellikler gösterir. Barok sanatçıları, dışa bükük olan bu yayı iki temel şekilde tutmuştur. Bu teknikler Fransız ve İtalyan teknikleridir. İtalyan tekniği, günümüz yay tutuşuna daha yakındır.

6. Yaylı çalgılarda kullanılan teknikler ise temel olarak, legato, detaşe türleri, stakato, spikato, detaşe porte, lore, martele, vurgu çeşitleri, bağ işaretleri, boş tellerin kullanımı, çift ses ve akorların seslendirilmesi, pozisyon değişimleri ve vibrato boyutlarıyla ele alınmıştır.

7. Rönesans döneminden miras kalan ve doğaçlama kaynaklı müziksel süslemeler, Barok dönemi müziğinin en karakteristik özelliklerindendir. Müziksel süslemeler, bu dönemde müziği oluşturan temel unsurlardan biri olarak kabul edilmiş ve çeşitli şekillerde, yoğun olarak kullanılmıştır. Son derece zengin bir yapıya sahip olan süslemeler, dönem müziğinde tarihsel, bölgesel, ulusal hatta kişisel farklılıklar göstermektedir. Süslemeleri sembolleştirme ve bir standarta oturtma çabası yine en çok bu dönemde görülmüştür. Dönemin müziksel anlayışında müzisyenlerin, eserlerde özgürce yorumlama yapmaları beklentisi görülmektedir. Bu anlayış, süsleme kombinasyonları ve yavaş bölümlerin doğaçlanan kadansları olarak kendini göstermektedir.

- **2. Alt Probleme Yönelik Olarak Elde Edilen Sonuçlara Göre;**

1. Süt, kökeni orta çağa kadar uzanan ve halk danslarına dayanan, çalgısal müzik formlarının en eskisidir. Halk dansları ve şarkılarının bir çeşit derlemesi veya koleksiyonu denilebilecek süt, sonatın oluşmasında etkili olmuştur. Dönemin sütleri ülkelere göre farklılık göstermekle birlikte zamanla belli bir düzene kavuşmuş, sonradan ortaya çıkacak olan “senfoni” ye zemin hazırlamıştır. Süt bölümlerinden sonatı doğrudan ilgilendirenler ise, Minuet, Canzone (Şarkı), Füg ve Variations (Çeşitleme) bölümleridir.

2. Sonat formunun oluşmasında en önemli gelişmeler İtalya’da görülmektedir. İlk zamanlarında dini karakterdeki vokal eserlerin başlangıcında çalınmak üzere bestelenen sonatlar için “ Sonata da chiesa” , din dışı temalar içeren ve çeşitli dans karakterlerinden oluşan sonatlar için ise “Sonata da camera” isimlendirmesi yapılmıştır. Araştırmaya konu olan Handel sonatlar, ikinci guruba örnek oluşturmaktadırlar.

- **3. Alt Probleme Yönelik Olarak Elde Edilen Sonuçlara Göre;**

1. Handel’in hayat hikayesi, onun genel anlamda müziksel kimliğini etkileyen faktörler bakımından ipuçları vermektedir.

2. Handel’in müziksel stili, eserlerinde Avrupa müzik stillerini birleştirmesiyle ortaya çıkar. Döneminin diğer bestecileriyle karşılaştırıldığında her birinin kendi ulusal müzik unsurlarını ağırlıklı olarak kullandığı söylenebilir. Handel ise eserlerinde kozmopolitan bir stile sahiptir. Çalgısal eserlerinde “Galant Stili” nin etkileri görülmektedir. Daha çok halka yönelik eserler veren Handel’in çalgısal müziğinde, melodik zenginlik ve sade bir armonik eşikleme söz konusudur.

- **4. Alt Probleme Yönelik Olarak Elde Edilen Sonuçlara Göre;**

1. Handel Keman Sonatları’nın edisyonlarına ilişkin yurtdışında yapılan bazı araştırmalar incelenerek konuya dair şu sonuçlara varılmıştır:

- Edisyonlar arasındaki tutarsızlıklar temelde ilk baskılardaki eksik ve yanlış bilgilerden kaynaklanmaktadır. Editörlerin imzalı el yazmaları yerine söz konusu eserlerin ilk basımlarını temel almaları bu sorunu yaratmıştır.

- Yayıncıların, satışlarını arttırmak için bestecinin belirttiği enstrümanlar dışında başka enstrümanlara da atıfta bulundukları düşünülmektedir.

- Günümüzde kullanılan edisyonlar, 1879 tarihli Chrysander’in çalışmasını temel almıştır. Bu edisyonlarda aynı olan altı adet sonat bulunmakta, sonatlar arasında küçük boyutlu, yorum farklılıklarına dayanan, daha çok bağ işaretleri ve süslemelerde birkaç değişiklik gösteren durumlar gözlenmiştir.

2. Araştırma kapsamında incelenen “Schott” edisyonunda, editörlerce yapılan açıklamalar ve dip notlar incelenmiştir. Orijinal Handel notasyonu, eşlik partisinde yer almakta, dönemin ve Handel’in müziksel stil özelliklerine dayanarak editörlerce yapılan düzenlemeler ise solo keman partisinde bulunmaktadır.

3. Schott edisyonunda editörlerce yapılan düzenlemeler; eşlik partileri, müziksel süslemeler, yay düzenlemeleri ve parmak numaralandırmalarıdır.

- **5. Alt Probleme Yönelik Olarak Elde Edilen Sonuçlara Göre;**

1. Araştırmada incelenen Handel Keman Sonatları, dört ana boyutta ele alınmıştır.

- Sağ el (yay) teknik özellikleri ile ritmik yay figürleri belirlenmiş, böylelikle yayın tüm birim davranışları,

- Sol el (parmak) teknik özellikleri ile süslemeler, çift ses ve akor çalımı, kent basma, hızlı-zor parmak kombinasyonları ve parmak tutma davranışları,

- Konum geçiş özellikleri ile parmak numaralandırmaları izlenerek pozisyon değişiklikleri,

- Form analizi ile eserin ilgili bölümünün yapısal, tematik, armonik ve tonal görünümü belirlenmiştir. Yapılan form analizi eşlik partis de göz önünde bulundurularak keman partis üzerinde gösterilmiştir.

2. Teknik ve müziksel analizlerle ilgili olarak tüm tabloların altında ilgili açıklamalar ve yorumlara yer verilmiştir.

5.2. Öneriler

1. Müzik dönemlerinin içerdiği teknik ve müziksel unsurların tarihsel dayanaklarıyla birlikte derinlemesine araştırılması, o dönemin eserlerinin doğru ve güzel yorumlanması açısından önemlidir.
2. Keman eserlerinin seslendirilmesinde bestecilerin stil özelliklerinin araştırılması eserin yorumlanmasında önemli rol oynamaktadır.
3. İçerdiği müziksel, teknik ve biçimsel özellikler bakımından Handel Keman Sonatları'ndan Keman eğitiminde daha çok faydalanılmasının olumlu katkıları olacağı düşünülmektedir.
4. İncelenen eserlerin eşlik partilerinin melodik, ritmik ve armonik analizlerinin yapılması, eserin yorumlanmasında daha bütüncül bir yaklaşım olacaktır.
5. Barok Dönemi keman eserlerinin teknik özelliklerinin günümüz keman çalma tekniklerine katkıları ve etkilerinin araştırılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.
6. Birçok farklı kullanım şekli ve isimlendirmedeki karmaşadan dolayı icracılar süslemeleri seslendirme konusunda tarih boyunca bir takım belirsizlikler yaşamışlardır. Bu süreç kısmen günümüz müzisyenlerince de yaşanmaktadır. Araştırma kapsamında ele alınan süslemer konusunda elde edilen bulguların, müzisyenlere ve müzik eğitimcilerine olumlu katkıları olacağı düşünülmektedir.
7. Keman eğitim müziği repertuarında yer alan eserlerin yay ve parmak kullanım teknikleri boyutlarıyla analizlerinin yapılmasının, keman eğitimcileri ve öğrencilerine derinlemesine bir bakış kazandıracağı ve söz konusu keman eserlerine yönelik çalışmalarını olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.
8. Keman eğitim müziği repertuarında yer alan eserlerin form analizlerinin yapılarak müziksel cümlelerin belirlenmesinin, keman eğitimcileri ve öğrencilerine olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alapınar, H. (1999). **Keman Yayının Evrimi**. Filarmoni Sanat Dergisi, Sayı 2, Ankara.
- Ataman, A. (1947). **Musiki Tarihi**. Milli Eğitim Basımevi. Ankara.
- Baduca, P. (1993). **Interpreting Bach At The Keyboard**. Ctacenton Pres Oxford, London.
- Bağçeci, E. (2001). **Piyano Eğitiminde Performans, Müzikal Analiz Etkileşimi**. G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara.
- Basmacıoğlu B. (2003). **17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Best, T. (1997). **Handels Solo Sonatas**. Music&Letters, Vol. 58, No.4. October. Oxford.
- Borrel, E. (1996) **Sonat**. (Çev. Fikri Çiçekoğlu). Birinci Basım, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Botelho M. (1993). **Rhythm, Meter and Phrase: Temporal Structures in Johann Sebastian Bach's Concertos**. Unpublished Ph.D. The Univercity of Michigan.
- Büyükaksoy, F. (1997). **Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler**. Armoni Ltd.Şti. Ankara.
- Büyükkayıkçı, G.E. (2008). **GÜGEF, GSE ABD Keman Öğrencilerine Uygulanan Müzikal Boğumlama Eğitiminin Temel Müzikal Boğumlama Özelliklerine Etkisi**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara.
- Cangal, N. (2004). **Müzik Formları**. Arkadaş Yayınevi. Ankara.

Channan W. (2005). **Durational Pacing In Handel's Instrumental Works: The Nature Of Temporality In The Music Of The High Baroque.** Unpublished Ph.D. The City University of Newyork.

Cheng, C.L. (1997). **The Performance Of Handel's Solo Violin Sonatas: With A Realization Of The Ornaments And An Evaluation Of The Authenticity.** Unpublished Ph.D. University Of Maryland.

Chiao, L. S. (2001). **Violin And Dance In The Baroque Era : The Unaccompanied Violin Partita BWV 1002 by Johann Sebastian Bach.** Unpublished Ph.D. University of California.

Çelebioğlu, E. (1986). **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş.** Birinci Baskı, Tasvir Matbaası, İstanbul.

Çetin, G. (1998). **Kemanın Yapısal Özellikleri Bakımından Barok Dönemine Kadar Tarihsel Gelişimi ve Bu Gelişimin Barok Döneminin Keman Müziği ve Sanatına Yansımalarının İncelenmesi.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Çilden, Ş. (2001). **Yaylı Çalgılarda Ses Temizliği.** G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, No: 1, Ankara.

Çuhadar, H. (2009). **Kemanda Çalma Teknikleri.** Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1, Adana.

Doflein, E. E. (1952). **Georg Friedrich Handel- Sech Sonaten für Violin und Basso Continou.** Schott Co. Ltd. Şti. London.

Erdal B. (2003). **Barok Dönemdeki Türler ve Biçimlerin Biçim Bilgisi İçindeki Yeri ve Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Ergün, G. (2006). **Kemanın Tarihsel Gelişimi**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Fayez, S. (2001). **Kuramdan Uygulamaya Keman Eğitimi Teknik – İlke – Yöntemler**. Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.

Fenmen, M. (1991). **Müzikçinin El Kitabı**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Galamian, I. (1962). **Principles of Violin Playing and Teaching**. Faber and Faber. London.

Göbelez, C. (1996). **Çalgılar Dünyasında Keman**. Liszt Müzikevi Yayınları. İstanbul.

Hacıev, P. (1999). **Temel Müzik Teorisi**. Pan Yayıncılık, İstanbul.

Hicks, A. (2006). **Handel Style and technique**. Oxford University Press, How to cite Grove Music Online. www.groovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40060.14 (11 Mart 2008, 22:45 tarihinde alınmıştır.)

Holts, I. (1988). **An ABC of Music**, Oxford-Newyork, Oxford University Press. USA.

Hodeir, A. (2002). **Müzikte Türler ve Biçimler**. (Çeviri: İlhan Usmanbaş) Pan Yayıncılık. Ankara.

İlyasoğlu, E. (1999). **Zaman İçinde Müzik**. (Beşinci Baskı). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. Ankara.

Kanneci, A.(2005). **Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). G.Ü. Ankara.

Kurtuldu, K. (2007). **Bilgiyi İşleme Modeline Dayalı Piyano Eğitiminde Genel Öğrenme Stratejilerinin Yeri ve Görsel İmajlar Oluşturma Yönteminin Kullanılabilirlik Düzeyi**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), G. Ü. Ankara.

Mertkan, N. (2006). **Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi. İstanbul.

Mimaroglu, İ. (1995). **Müzik Tarihi**. Altıncı Baskı. Varlık Yayınları, İstanbul.

Newman, A. (1995). **Bach and The Baroque**. Pendragon Press Stuyvesant. New York.

Özen, N. (1994). **Müzik Eğitimi Bölümünde Yapılan Keman Öğretiminde “Yay” İle Aynı Gürlükte Ses Üretmedeki Temel Davranışlar**. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Türkiye’de Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Yetmişinci Yılına Armağan Özel Sayı, Ankara.

Özçelik, S. (2002). **Batı Müziği Yazısında Süslemeler**. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi c. 22. Ankara.

Özkan, Y. (2001). **Johann Sebastian Bach’ın Piyano Müziğindeki Süsleme Teknikleri Üzerine Bir Çalışma**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi. Konya.

Petenkaya, S. (2006). **Piyano Öğrencilerinin Barok Dönem Süslemelerine İlişkin Bilgi ve Performans Düzeylerinin Saptanması**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), G. Ü. Ankara.

Randall Lee T. (2001). **Strings Bowings For The Choral Conductor As Related To Sacred Baroque Choral / Orchestral Repertoire**. Unpublished Ph.D. Arizona State University.

Sadie S. (2002). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Second Edition. Macmillan Publishers Limited, London.

Say, A. (2000). **Müzik Tarihi**. (Dördüncü Baskı).. Sözkese Matbaası. Ankara.

Say, A. (2002). **Müzik Sözlüğü**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Selanik, C. (1996). **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. Doruk Yayınları, Pelin Ofset. İstanbul.

Stephen G. (1996). **Baroque Ornamentation Practices Applied to Transcriptions For The Modern Brass Quintet Using Selected Compositions Of Johann Pezel and Samuel Scheidt**. Unpublished Ph.D. The University of Oklahoma.

Tarcan, H. (1987). **Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma**. Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, İstanbul.

Uçan, A. (1994). **İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Uçan, A. (2005). **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı Lise2**. Saray Matbaacılık. Ankara.

Ulucan S. (2005). **Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi. İstanbul.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2008). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. (Yedinci Baskı), Seçkin Yayıncılık. Ankara.

<http://www.lastfm.com.tr/music/Georg+Friedrich+H%C3%A4ndel/+wiki>. **Handel'in Başlıca Yapıtları**. (7 Mayıs 2008, 11:17 tarihinde alınmıştır.)

EKLER

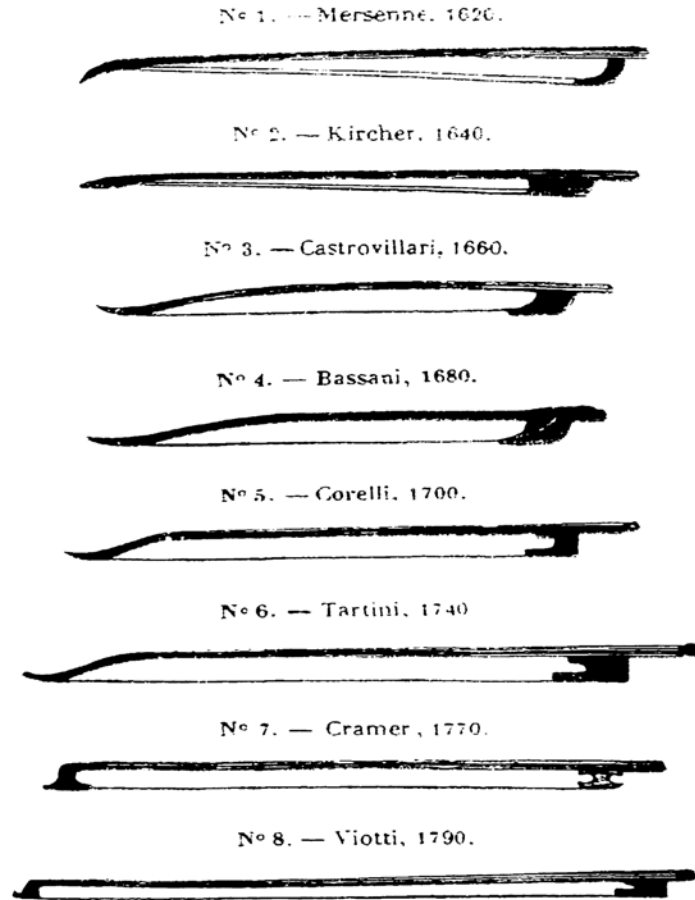
EK 1

YAYIN TARİHSEL EVRİMİNİ GÖSTEREN ÖRNEKLER

Şekil 69. Barok Dönemde Kullanılan Yay Örnekleri



Şekil 70. Tarihsel Olarak Yayın Gelişimi



EK 2

ARAşTIRMA KAPSAMINDA İNCELENEN SONATLAR:
GEORGE FRİEDRİCH HANDEL OP.1. “15 Sonate da camera”,
SCHOTT EDITION. (Erich and Elma Doflein. Maintz.1963)

No. 14 – La Majör Sonat, No. 12 – Fa Majör Sonat ve No. 10 – Sol Minör Sonat

Violino

Sonate

A-Dur / La majeur / A major

Nr. 14 der «15 Sonate da camera»

Georg Friedrich Händel
1685-1759

Adagio

2

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 2 through 27. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Trills are marked with 'tr'. The word 'ossia' appears above a bracketed alternative notation in measure 7. The section concludes with a double bar line in measure 27.

Largo

Musical score for the Largo section, measures 28 through 33. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#) and the time signature changes to 3/2. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The section concludes with a double bar line in measure 33.



Kolorierte Ausführung des Satzes

Largo



Allegro

Allegro

(f)

7

0 4

tr

(p)

15

2

3

(f)

21

tr

V V

(V)

30

(f)

38

V

1 0 1

(p)

43

V

48

1 tr

V tr

53

4

3

1

57

0 1

tr

(f)

63

tr

tr

4

0

3

Sonate

F-Dur / Fa majeur / F major

Nr. 12 der «15 Sonate da camera»

Adagio

7 *(f)*

12 *(p)*

16 *(f)*

21 *(p)*

26

30

35 *(p)*

40

44 *(mf)* *(f)*

49

*) Siehe Anmerkung in der Klavierstimme

| *) Voir note dans la partie piano

| *) See note in the Piano part

Allegro

3

6

9

11

14

17

21

24

28

(p)

(mp)

(mf)

(f)

(f)

(p)

(f)

(p)



*) Bei zweifacher Strichbezeichnung geben die über den Noten stehenden Bogen die übliche, technisch leichteste Spielweise mit je drei gebundenen Achteln an. Ein sinnvolles Abwechseln dieser Strichart mit anderen Spielarten, den wechselnden Figuren entsprechend, trägt aber wesentlich zu größerer Lebendigkeit des Satzes bei.

****)** Des deux notations de coup d'archet, la liaison supérieure indique l'exécution habituelle la plus facile qui couple toujours trois croches. En faisant alterner ce coup d'archet avec d'autres, conformément au changement des groupes, on contribue sensiblement à l'animation du mouvement.

**) When 2 bows are indicated the slurs over the notes give the usual and easier method of playing with the 3 slurred quavers. A relevant alternative to this bowing with other styles of playing, in consonance with the changing pattern, adds to the animation of the music.

27 *V*

28 *V*

29 *V*

32 *V* *pia. for.*

35 *(p)* *(f)*

38 *1*

41 *1* *V* *(p)*

44 *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

47 *(f)* *(p)* *(f)* *V*

50 *V* *0* *V* *4*

Erleichterung: *0* *3*

2

[illegible]

Adagio

Adagio

Measures 1-11:

- Measure 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 3/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G. Fingering: 2.
- Measure 2: Notes: F, E-flat, D. Fingering: 3.
- Measure 3: Notes: C, B-flat, A-flat. Fingering: 3.
- Measure 4: Notes: G, F, E. Fingering: 3.
- Measure 5: Notes: D, C, B-flat. Fingering: 3.
- Measure 6: Notes: A-flat, G, F. Fingering: 1.
- Measure 7: Notes: E, D, C. Fingering: 1.
- Measure 8: Notes: B-flat, A-flat, G. Fingering: 1.
- Measure 9: Notes: F, E, D. Fingering: 1.
- Measure 10: Notes: C, B-flat, A-flat. Fingering: 1.
- Measure 11: Notes: G, F, E. Fingering: 1.

Kolorierte Ausführung des Satzes

Kolorierte Ausführung des Satzes

Measures 1-13:

- Measure 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 3/4 time. Notes: B-flat, A-flat, G. Fingering: 2.
- Measure 2: Notes: F, E, D. Fingering: 2.
- Measure 3: Notes: C, B-flat, A-flat. Fingering: 2.
- Measure 4: Notes: G, F, E. Fingering: 2.
- Measure 5: Notes: D, C, B-flat. Fingering: 2.
- Measure 6: Notes: A-flat, G, F. Fingering: 2.
- Measure 7: Notes: E, D, C. Fingering: 2.
- Measure 8: Notes: B-flat, A-flat, G. Fingering: 2.
- Measure 9: Notes: F, E, D. Fingering: 2.
- Measure 10: Notes: C, B-flat, A-flat. Fingering: 2.
- Measure 11: Notes: G, F, E. Fingering: 2.
- Measure 12: Notes: D, C, B-flat. Fingering: 2.
- Measure 13: Notes: A-flat, G, F. Fingering: 2.

(Allegro)

(Allegro)

Measures 1-3:

- Measure 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 4/8 time. Notes: B-flat, A-flat, G. Fingering: 1.
- Measure 2: Notes: F, E, D. Fingering: 1.
- Measure 3: Notes: C, B-flat, A-flat. Fingering: 1.

6 $\frac{E}{3}$ 2 1 0 *tr* 2 2 2 2 3

9 2 *tr* *V*

11

14

17 *V* 3 1

20 1 3 *V* 4

23 3 0

25 *V* *V* *V*

27 2 3 3

30

EK 3

TEKNİK ANALİZ ÇALIŞMA MODELİ ÖRNEĞİ:

**ÇALGI ETÜTLERİNDE ANALİZ DERSİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN
MAZAS Op.36.1 – 10 Nr. ETÜT ANALİZİ**

**T.C. GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

DOKTORA PROGRAMI

ÇALGI ETÜTLERİNDE ANALİZ

Doç. Dr. TÜREV BERKİ

MAZAS, Op.36.1 – 10 nr. ETÜT ANALİZİ

**Hazırlayan
Ali DELİKARA**

**ANKARA
HAZİRAN, 2003**

GİRİŞ

Çalgı etütlerinde analiz adlı doktora ders programının gereği olarak hazırlanan bu çalışmada analizi yapılan etüt, (Jacques Fereol) Mazas – Special Studies, Op. 36.1–10 numaralı etüt’tür. Teknik beceri ve müzikalite’nin geliştirilmesi amacıyla “eser” kimliğinde oluşturulmuş olan bu etüt içerdiği güçlükler bakımından “ileri seviye etüt” olarak sınıflandırılabilir. Ülkemizde Eğitim Fakülteleri G.S.E.B Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ‘**keman**’ eğitiminde uygulanan ders programları ana hatlarıyla incelendiğinde analizi yapılan etüt’ün, lisans 4. sınıf ve daha ileri düzeylerdeki aşamalarda ele alındığı (alınabileceği) gözlemlenmektedir. Ancak bireysel farklılıklar göz önünde bulundurularak etüt’ün ele alınacağı seviye bu duruma göre saptanmalıdır.

ANALİZ

Yapılan analiz sonucunda, etüdün, **martele** tekniğini ana hedef olarak ele aldığı belirlenmiştir. Söz konusu teknik ağırlıklı olarak, oktav, bir oktavı aşan aralıklar (atlamalar) ve arpejler ile çalıştırılmıştır.

Etütte Kapsanan Teknik Güçlükler

Bu çalışmada etütte karşılaşılan güçlükler iki ana başlık altında ele alınmıştır.

1. Yay Kullanımına İlişkin Güçlükler

Tablo 1. Etütte Sağ el – Yay Kullanımına İlişkin Güçlükler

Güçlük	Etütte Kullanıldığı Ölçü Nr.	Etütte Kullanılma Oranı (%)
• Martele	1,3,5,6,7,8,9,11,13,14,15,16,17,19,21,22,23,24,25,26,27	%75
1. Aynı telde kalarak martele	5,6,13,14,22,24,27	%18.50
2. Tel atlamalı martele	1,3,5,6,7,9,11,13,14,15,17,19,22,24,25,26,27	%46.50
3. Bağlı martele	8,16,21,23	%10
• Üç bağlı – bir ayrı yay kullanımı	2,4,10,12,18,20	%21.50
• Détaché	28	%75

2. Parmak Kullanımına İlişkin Güçlükler

Tablo 2. Etütte Sol el – Parmak Kullanımına İlişkin Güçlükler

Güçlük	Etütte Kullanıldığı Ölçü Nr.	Etütte Kullanılma Oranı (%)
• Oktav	1,3,8,9,11,15,17,19	%28.57
• Bir oktavı aşan atlamalar	5,6,7,13,14,16,21,23,25,26,27	%39.28
• Arpej	5,6,8,16,21,22,23,24,27,28	%35.71
• 3. parmağın 4. parmak olarak kullanılması	3,(11)	%7.14
• 4. parmağın 5. parmak olarak kullanılması	10,16,21,23,28	%17.85
• Flajöle sesinin kullanılması	(16),27	%7.14

Not: Etütte yer alan pozisyon geçişlerine ilişkin güçlükler Tablo 2. de yer alan “ güçlük ” başlıkları altında “ oktav, bir oktavı aşan atlamalar ve arpej ” çalışmaları ile ele alınmıştır. Pozisyon geçişlerine yönelik olarak ayrıca Tablo 3. de bir analiz yapılmıştır. Parantez içinde gösterilen ölçüler, etütte seçenekli olarak verildiği için bu şekilde ifade edilmiştir.

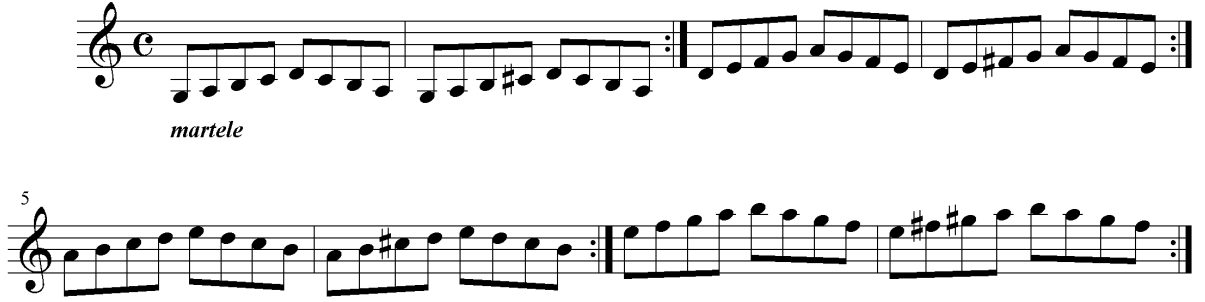
Güçlüklerin Giderilmesine Yönelik Teknik Çalışmalar

I.Yay Kullanımına İlişkin Çalışmalar

1. Martele

A – Aynı Telde Kalarak Martele :

Tempo : 60-100



Nota-1

Temel martele davranışını gerçekleştirmek, pratiklik kazanmak ve bilek-kol ısınmasını sağlayarak etüt'ü seslendirmeye yönelik olarak yazılan hazırlık çalışması.Tempo kademeli olarak arttırılmalı.(*)

B – Tel Atlamalı Martele :

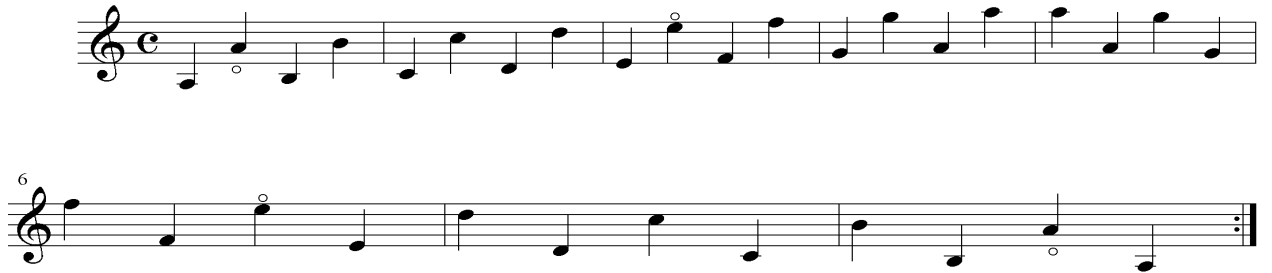
Tempo : 50 - 110



Nota-2

“sus” larda yay tel üzerinde durdurulmalı, atlama yapılan tel düzlemine getirilip yeni harekete hazır konumda bulundurulmalı.*

Tempo : 60 - 110



Nota-3

İki tel atlamaya yönelik oluşturulan çalışma.*

Tempo : 60 - 110

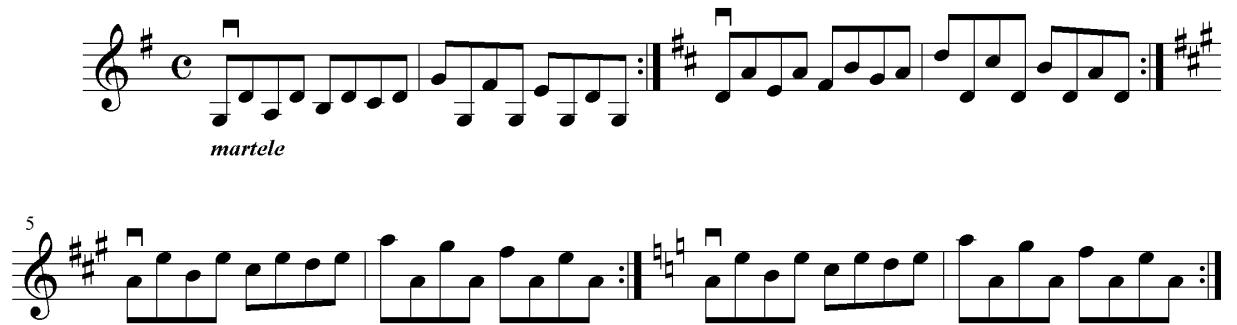


The musical score for Nota-4 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves. The first staff starts with a *martele* marking. The second staff begins with a measure number of 6. The third staff begins with a measure number of 12. The fourth staff begins with a measure number of 18. The exercise involves a sequence of eighth and quarter notes, with some measures containing rests or specific articulation marks like a circle over a note.

Nota-4

İki tel atlamaya yönelik oluşturulan çalışma. Yay orta – üst kısımda kullanılmalı.*

Tempo : 70 - 120



The musical score for Nota-5 is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of two staves. The first staff starts with a *martele* marking and includes a repeat sign. The second staff begins with a measure number of 5 and also includes a repeat sign. The exercise involves a sequence of eighth and quarter notes, with some measures containing rests or specific articulation marks like a circle over a note.

Nota-5

Bir tel atlamaya yönelik çalışma. Her çalışma kendi içinde yeterince tekrarlanmalı.
Yayın orta – üst kısmı kullanılmalı.

Tempo : 55 - 95

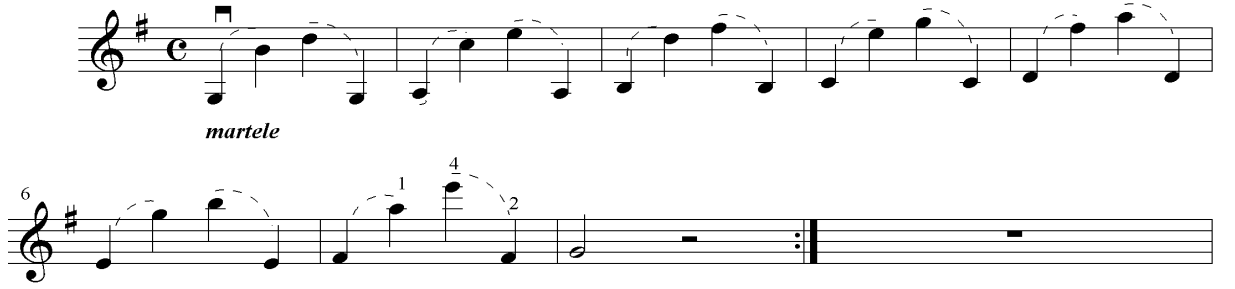


Nota-6

Bir ve iki tel atlamann beraberce ele alındığı, bütünleyici çalışma.* Farklı tonalitelere de uyarlanılabilir.

C – Bağlı Martele :

Tempo : 50 - 110



Nota-7

Bağlı martele davranışına yönelik hazırlık çalışması.* Farklı tonalitelere de uyarlanılabilir.

Tempo : 60 - 120



Nota-8

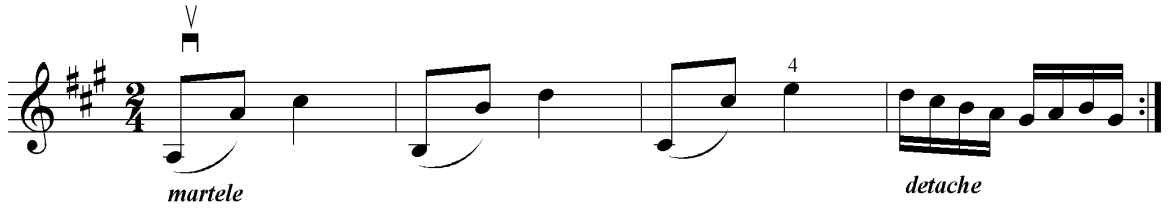
Bağlı martele'yi geliştirmeye ve hız kazandırmaya yönelik hazırlanan çalışma.*

Tempo : 60 - 120



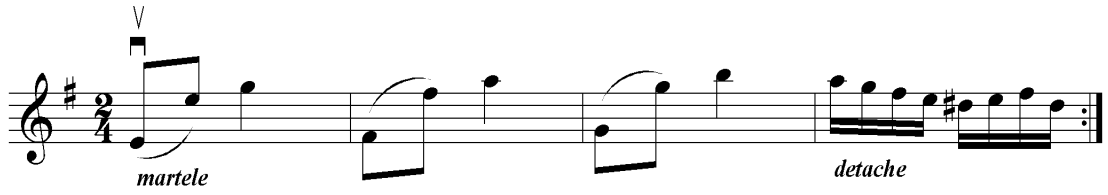
Nota-9

Tempo : 60 - 120



Nota-10

Tempo : 60 - 120



Nota-11

Tempo : 60 – 120



Nota-12

9-10-11-12 no.lu çalışmalar bağılı martele ve detache tekniklerine yönelik olarak hazırlanmıştır. Her çalışma kendi içinde yeteri kadar tekrarlanmalıdır.*

2. Üç bağlı-bir ayrı yay kullanımı

Tempo : 50 - 120



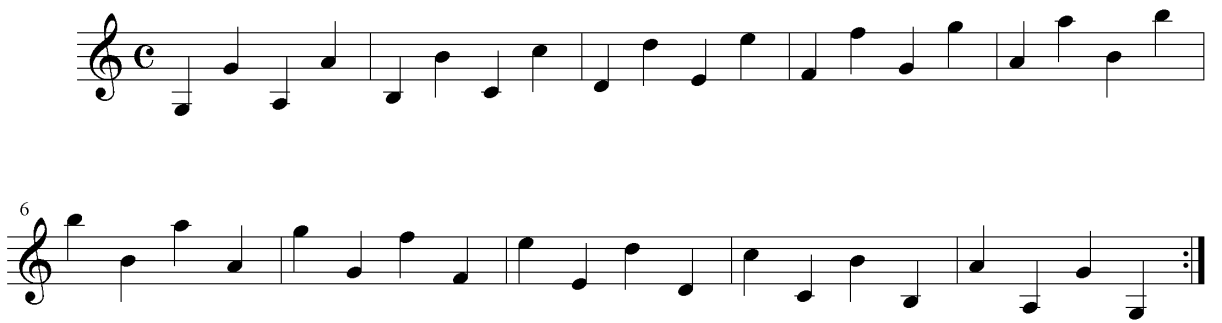
Nota-13

Üç bağlı – bir ayrı yay kullanımına yönelik olarak hazırlanan çalışma.*

II. Sol El-Parmak Kullanımına İlişkin Çalışmalar

A. Oktav

Tempo : 50 - 90



Nota-14

Oktav atlamalarına yönelik olarak hazırlanan çalışma. Bu çalışma Sol Maj. Tonda da seslendirilmelidir.*

Tempo : 60 – 120

martele

martele

martele

martele

Nota-15

Oktav atlamalarını geliştirmeye – hızlandırmaya yönelik olarak hazırlanan alışma. Her alışma kendi içinde yeteri kadar tekrarlanmalıdır.*

Tempo : 50 - 120

martele

martele

martele

martele

Nota-16

Oktav atlamalarını geliştirmeye – hızlandırmaya yönelik olarak hazırlanan alışma. Her alışma kendi içinde yeteri kadar tekrarlanmalıdır.*

**B. Oktavı Aşan Atlamalar, Arpej , 4. parmağın-5.parmak olarak kullanılması
ve**

Flajöle sesinin kullanılmasına ilişkin çalışmalar

Tempo : 50 - 100



Nota-17

Etüt'te yer alan arpejler ve pozisyon geçişlerine yönelik olarak hazırlanan çalışma. Her çalışma kendi içinde yeteri kadar tekrarlanmalıdır.*

Tempo : 60 - 110

mf
martele

5

10

p

15

fin

Nota-18

Arpej, pozisyon geçişleri iki tel atlamalar ve etüt'te yer alan değişik parmak geçişlerine yönelik hazırlanan bütünleştirici alışma. (1)*

Tempo : 60 - 120

martele

5 1 3 1 1 3 1 1 3 1 3 4 3 1 3 4 3 3 2

10 1 3 1 3 1 3 1 3 4 1 3

14 1 3 1 3 1 3 4 1 3

Nota-19

Arpej, pozisyon geçişleri iki tel atlamalar ve etüt'te yer alan değişik parmak geçişlerine yönelik hazırlanan bütünleştirci çalışma.(2)*

EK 4
MAZAS Op. 36.1 Nr. ETÜT

Vigorously, with the point of the bow.

Allegro non troppo.

10.

10. *f*

fz

fz

fz