

**T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Müzik Ana Sanat Dalı**

**W. A. MOZART FLÜT KONÇERTLARI'NIN  
YORUMA YÖNELİK İNCELENMESİ**

**Selin OYAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mersin, 2014**



T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Müzik Ana Sanat Dalı

W. A. MOZART FLÜT KONÇERTOLARI'NIN  
YORUMA YÖNELİK İNCELENMESİ

Selin OYAN

Danışman  
Yrd. Doç. George Ksovreli

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014

Mersin Üniversitesi , Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Selin OYAN tarafından hazırlanan W.A.Mozart Flüt Konçertoları'nın Yorumu Yönelik İncelenmesi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

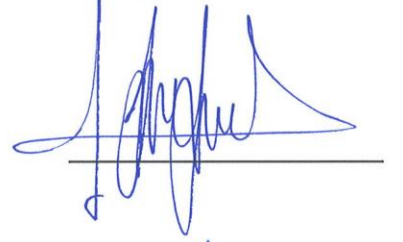
Başkan

Yrd. Doç. Tuba ÖZKAN



Üye

Yrd. Doç. Şeref EROL



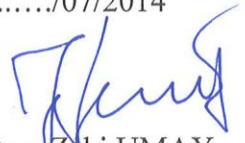
Üye

Yrd. Doç. George KSOVRELİ  
(Danışman)



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../07/2014



Doç. Zeki UMAY  
Enstitü Müdür V.

## ÖNSÖZ

W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları'nın form analizi ve icra yönünden incelenmesi bu çalışmanın temel amacıdır. Bu amaca ulaşmak için W. A. Mozart'ın Sol Major, Re Major ve Do Major Arp-FLÜT Konçertosu isimli eserleri incelenmiştir. Bu eserlerin sahip olduğu yorum ve teknik zorlukları ortaya konularak, öneriler geliştirilmiş ve günümüze kadar gelen bu üç önemli eserin, neden en çok çalınan ve özümşenen yapıtlar olduğunu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tez ile Flüt eserlerinin doğru çalınması ve bu doğrultuda çalışma yolları geliştirilmesi ve konçertodaki teknik zorlukların aşılmasına yardımcı olunabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla, yorum ve teknik zorlukların aşılması, W.A.Mozart'ın Flüt Konçertoları'nın, daha iyi seslendirilebilmesine yardımcı olacaktır.

Yüksek lisans eğitimim boyunca benden desteğini ve yardımlarını esirgemeyen çok değerli danışman hocam Sayın Yrd. Doç. George KSOVRELİ ve eşine sonsuz teşekkür ediyorum. Beni tez sürecim boyunca yönlendiren, bilgisini ve deneyimini her daim paylaşmaktan çekinmeyen Yrd. Doç. Şeref EROL hocama, ayrıca bu tezin yazılma sürecinde bana destek olan Raziye GÜLER ve eşi Ozan GÜLER'e, çok sevdiğim arkadaşım İ. Can OTKUM'a, çalışmam boyunca varlığını, yardımlarını, sabrını ve hoşgörüsünü her zaman hissettiren İlker ORAN'a, beni hiç yalnız bırakmayan, her daim desteklerini esirgemeyen ve yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkür ederim.

## ÖZET

“W. A. Mozart Flüt Konçertoları’nın Yoruma Yönelik İncelenmesi” başlıklı bu tez çalışması, Flüt konçertolarına müzikal olarak özgün bir yorum getirmenin yanı sıra, eseri çalmak isteyen flütistlerin gerek teknik gerekse yorum açısından bilgilerine katkıda bulunma ihtiyacından doğmuştur. Bu tez çalışmasının ana amacı olan W. A. Mozart’ın yazdığı Sol Major, Re Major ve Do Major Flüt-Arp Konçertosu isimli üç Flüt Konçertosu’nun form analiz ve icra yönünden incelenmesine ek olarak, W. A. Mozart’ın yaşadığı dönemin ve stilistik özelliklerinin incelenmesi, çalınması zor pasajların daha rahat icra edilebilmesi için, oldukça önem taşımaktadır. Ayrıca bu çalışma ile W. A. Mozart ve onun müziği ile ilgilenenlere bilimsel bir kaynak imkânı sağlanabilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Konçerto, W. A. Mozart, Klasik dönem, Flüt

**ABSTRACT**

This dissertation titled as “Intended Analyzing of W. A Mozart Flute Concerto” has come about the need both making musically authentic interpretation to flute concertos and contributing to the knowledge of those willing to play these concertos in respect of technical and interpretation. Besides examining of W. A. Mozart’s period living and stylistic features, analyzing W.A. Mozarts’ Flute Concertos called as G-Dur, D-Dur and C-Dur Flute-Arp in the sense of structural and performance analysis are of vital importance of this dissertation. This dissertation could be a useful source for those dealing with W. A. Mozart and his works as well.

**Key Words:** Concerto, W. A. Mozart, Classical period, Flute

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT.....	iii
MÜZİK TERİMLERİ .....	vii
ŞEKİL LİSTESİ .....	x
GİRİŞ .....	1
I. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM .....	5
I.1. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar .....	5
I.1.1. Rokoko.....	5
I.1.1. Fırtına ve Gerilim .....	6
I.1.3. Mannheim Okulu .....	7
I.1.4. Aydınlanma.....	9
I.1.4.1. Aydınlanmanın Müziğe Etkisi .....	11
I.1.5. Viyana Klasikleri .....	12
I.2. Klasik Dönem Müziği ve Formları.....	14
I.2.1. Sonat .....	15
I.2.2. Senfoni.....	17
I.2.3. Konçerto .....	19
I.2.4. Oda Müziği.....	24
I.3. KLASİK DÖNEMDE FLÜT.....	25
II. BÖLÜM: WOLFGANG AMADEUS MOZART .....	28
II.1. W. A. MOZART'IN HAYATI.....	28
II.1.1. Ailesi ve İlk Yılları (1756 – 1762) .....	28



II.1.2. Gezi Yılları (1762 – 1780) .....	30
II.1.3. W. A. Mozart Viyana’da (1780 -1787) .....	37
II.1.4. Son Yılları ve Ölümü (1787 – 1791) .....	41
II.2. W. A. MOZART’IN MÜZİĞİ.....	44
II.3. W. A. MOZART ETKİSİ.....	48
II.3.1. Ünlü İsimlerin W. A. Mozart Hakkındaki Düşünceleri .....	50
II.4. W. A. MOZART’IN ESERLERİ .....	52
II.4.1. Operaları ve Sahne Eserleri.....	53
II.4.2. Dinsel Eserleri .....	55
II.4.3. Senfonileri .....	55
II.4.4. Konçertoları.....	56
II.4.5. Oda Müziği Eserleri .....	57
III.BÖLÜM:W.A.MOZART’IN FLÜT KONÇERTOLARI ve YORUMSAL ANALİZLERİ .....	59
III.1. SOL MAJÖR FLÜT KONÇERTOSU NO.1, (KV. 313-285c) .....	61
III.2. RE MAJÖR FLÜT KONÇERTOSU NO.2, (KV. 314) .....	74
III.3. DO MAJÖR FLÜT-ARP KONÇERTOSU (KV.299) .....	76
III.4. W. A. Mozart’ın Flüt Konçertoları’nda Kullandığı Teknikler.....	80
III.4.1.Vibrato .....	81
III.4.2. Detache.....	82
III.4.3. Staccato .....	82
III.4.4. Bağ .....	82
III.4.5. Tril.....	83
III.4.6. Appoggiatura.....	84
SONUÇ.....	85

EKLER.....	89
Ek-1. W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu'nun Basımı .....	89
Ek-2. W. A. Mozart Re Majör Flüt Konçertosu'nun Basımı .....	105
Ek-3. W. A. Mozart Flüt-Arp Konçertosu'nun Basımı.....	116
KAYNAKÇA.....	156

## Müzik Terimleri

<b>Adagio:</b>	Acele etmeden.
<b>Allamande:</b>	Orta hızda, dört zamanlı bir Alman dansıdır.
<b>Allegro:</b>	Hızlı.
<b>Andante:</b>	Orta yürüme hızında.
<b>Armoni:</b>	Akorların kuruluşu, türleri, çevrilmesi, bağlanması, yürüyüşü ve melodilerle uğraşan bilim.
<b>Arpej:</b>	Bir akort oluşturan seslerin birbiri arkasından çalınması.
<b>Arya:</b>	Eşlikli solo ses için yazılmış sözlü, biçim açısından gelişkin sahne şarkısı.
<b>Coda:</b>	Bir parçanın sonundaki bitiş bölümü.
<b>Courante:</b>	İki çeşit Courante vardır. İtalyan ve Fransız. İki stil de üç zamanlı canlı bir danstır. Fransız Courante kontrpuantik bir doku içerir.
<b>Deşifre:</b>	Notaları okumak ve seslendirmek.
<b>Distet:</b>	On çalgı için bestelenmiş eser.
<b>Dominant:</b>	“Çeken”. Majör ya da minör dizinin beşinci derecesi (beşlisi), ya da beşinci derece akorunun adı.
<b>Düet:</b>	İki çalgı için bestelenmiş eser.
<b>Forte:</b>	Gür.
<b>Fortepiano:</b>	Önce güçlü daha sonra hafif bir biçimde çalmak.
<b>Füg:</b>	Özünde taklit sanatına dayalı, armoninin olanaklarından yararlanarak kontrpuan tekniğiyle yazılmış barok çağ müzik biçimi.
<b>Gelişme:</b>	Sonat formunda “Sergi” ile “Yeniden Sergi” arasında yer alan orta bölme.

- Gigue:** Bir süitin son bölümüdür. İngiliz ya da İrlanda kökenli hızlı, neşeli bir danstır.
- İntermezzo:** Serbest bir biçimde yazılarak bir bütün oluşturan müzik eseri.
- Kadans:** Müzikte cümlelerin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon.
- Kentet:** Beş çalgı için bestelenmiş eser.
- Kontrpuan:** Birden çok sesi birleştirme kurallarının tümü
- Konzertmeister:** “Başkemancı”. Orkestrada birinci keman grubunun başında yer alan solo kemancı.
- Kromatizm:** Kompozisyonda kromatik diziyi kullanmak.
- Kuartet:** Dört çalgı ya da dört ses için müzik. Dört çalgılık, ya da dört seslik topluluk.
- Lied:** Alman stilinde sanatsal şarkı.
- Majör:** Büyük. Diziler, aralıklar ve akorlar için kullanılan terim.
- Menuet:** Fransız kaynaklı, üç zamanlı, hızlı bir danstır. Yapısal olarak iki ya da üç bölmeli olabilir. Çoğunlukla *Trio* dene bir orta bölme ile birlikte çalınır. Trio, menuet ile menuetin tekrarları arasında yer alır.
- Minör:** Küçük. Diziler, aralıklar ve akorlar için kullanılan terim.
- Modülasyon:** Bir mod ya da tonaliteden başka bir moda ya da tonaliteye geçme işlemi.
- Nonet:** Dokuz çalgı için bestelenmiş eser.
- Oktet:** Sekiz çalgı için bestelenmiş eser.
- Piano:** Hafif.
- Presto:** Çok hızlı.

- Puandorg:** Notayı serbest uzatan işarettir. Notanın değerini en az bir katı kadar uzatır. Ama istenilirse daha uzun yapılabilir.
- Repertuvar:** Bir müzik türünün, çeşidinin, ya da tanımını belirli bir müzik stili çerçevesindeki eserlerin oluşturduğu bütün.
- Requiem:** Katoliklerde ölümlerin ruhu için dua; bu duaya mahsus ilahi (müzik).
- Ritornello:** Genellikle 17. ve 18. yüzyıl operalarının enstrümantal bölümlerinde “main theme” olmayan bir melodinin kendini kısa pasajlar halinde aynı şekilde veya değişen enstrümanlarla tekrar etmesidir.
- Rondo:** Şiirdeki gibi tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formu.
- Sarabande:** Bir İspanyol dansıdır. Üç zamanlı ağır bir danstır.
- Scherzo:** Anlatım terimi olarak: Şaka. Genelde, “esprili parça”.
- Sekstet:** Altı çalgı için bestelenmiş eser.
- Septet:** Yedi çalgı için bestelenmiş eser.
- Sergi:** Füg ve Sonat formlarında bir bölme.
- Sonorite:** Bir çalgıdan yüksek nitelikli, doyurucu sesler üretme yetisi.
- Sürekli Bas:** Rönesans’ın sonlarından başlayarak barok dönem boyunca uygulanan armonileme yöntemi.
- Tonik:** “Eksen”. Dizinin ilk sesi; temel sesi.
- Trio:** Üç çalgı için bestelenmiş eser.
- Tutti:** İtalyanca bir kelime olup, hep beraber anlamı taşımaktadır.
- Unison:** Birlik, ahenk, uygunluk.
- Virtüöz:** Üstün, usta sanatçı.
- Yeniden Sergi:** Sergi’nin anlatım değişiklikleriyle tekrarlandığı sonuç bölmesi.

**Şekil Listesi**

Şekil.1 .....	20
Şekil.2 .....	21
Şekil.3 .....	22
Şekil.4 .....	23
Şekil.5 .....	24
Şekil.6 .....	63
Şekil.7 .....	64
Şekil.8 .....	64
Şekil.9 .....	64
Şekil.10 .....	65
Şekil.11 .....	65
Şekil.12 .....	66
Şekil.13 .....	66
Şekil.14 .....	66
Şekil.15 .....	67
Şekil.16 .....	68
Şekil.17 .....	68
Şekil.18 .....	68
Şekil.19 .....	68
Şekil.20 .....	68
Şekil.21 .....	69
Şekil.22 .....	70
Şekil.23 .....	70

Şekil.24 .....	70
Şekil.25 .....	70
Şekil.26 .....	70
Şekil.27 .....	71
Şekil.28 .....	71
Şekil.29 .....	71
Şekil.30 .....	72
Şekil.31 .....	72
Şekil.32 .....	72
Şekil.33 .....	72
Şekil.34 .....	81
Şekil.35 .....	81
Şekil.36 .....	81
Şekil.37 .....	82
Şekil.38 .....	82
Şekil.39 .....	82
Şekil.40 .....	83
Şekil.41 .....	83
Şekil.42 .....	83
Şekil.43 .....	84
Şekil.44 .....	84

## GİRİŞ

Müzik tarihinde genel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısında J. S. Bach'ın ölüm yılı ve L. V. Beethoven'in ölüm tarihi 1750'den başlayarak 1827'ye kadar geçen dönem, "Klasik Dönem" olarak adlandırılır. Klasik Dönem, operada C. W. Gluck'un devrimi J. Haydn, W. A. Mozart ve genç L. V. Beethoven'ın müziğe sundukları yeniliklerle tanınır. Orkestra ailesinin oluştuğu, senfonik yapıtların ortaya çıktığı, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, geçerliliği hala süren müziğin bestelendiği, müzik yapısında denge ve biçimin iyice sağlamlaştığı çağdır (İlyasoğlu, 2003: 49).

Netlik kavramının önem kazandığı klasik dönemde, müzik cümleleri yalın ve nettir. Besteciler ağırlıklı olarak melodiyi ve armoniyi öne çıkararak, melodilerde halk ezgilerinin sade ve doğal özelliğinden yararlanmışlardır. Bu dönemde gelişen en önemli çalgı müziği sonat, yaratılan en önemli biçim ise senfonidir. Sonat formu, ilk bölüm olan sonat allegrosundan yapılanmaktadır. Senfoni, sonat formunun orkestraya uyarlanmış biçimidir. Genellikle üç bölümlü olan konçerto formu ise birinci bölümüyle sonat allegrosu yapısındadır. Sonat biçimi 3 ya da 4 bölümden oluşur; sergi, gelişme ve yeniden sergi olarak kurgulanmıştır. Bölümler çabuk-yavaş-çabuk temposundadır. Uzun cümleli, süslü ve kontrpuantal yazıya dayalı Barok Çağ üslubu, Klasik dönemde yerini daha sade, net ve parlak bir sanata bırakmıştır. Kontrpuantal yazının yerini homofon (eşsesli) yazının alması, partilerden birinin daha belirgin olmasını sağlamıştır. Armonide yedili akorlara az rastlanılmış, oldukça sade bir yazı kullanılmıştır. Bu üslup daha az dolgun fakat daha akıcıdır (Say, 2005: 513).

Klasik dönemin en önemli sanatçılarından olan W. A. Mozart bu dönemde 3 ve 2 piyano için konçertoları dâhil toplam 29 tane piyano ve orkestra için konçertolarının yanı sıra 7 keman konçertosu ve üflemeli çalgılar için 10 konçerto



bestelemiştir (Say, 2005: 513). İlk konçertosunu 17 yaşında yazan W. A. Mozart'ın, 9. Pişano Konçertosu (K.V.271) da bu alanda yazmış olduğu ilk önemli eseridir (Kahramankaptan, 2014).

35 yıllık yaşamında 600'den fazla eser besteleyen W. A. Mozart'ın zekâsı, özellikle lirik ve dramatik sanata eğilimliydi. W. A. Mozart'ı benzerlerinden ayıran en önemli özellik, duyguları ve akli tam bir uyum ile bir araya getirmesidir. “Benim en büyük zevkim çalışmak” diyen ünlü besteci yaşadığı pek çok olumsuz duruma karşın eserlerinde depresif öğelere yer vermemiş ve hiçbir eseri bir diğersinin tekrarı olmamıştır (İlyasoğlu, 2003: 61).

W. A. Mozart, eserlerinde yeni bir tür oluşturmamış, ancak başkalarının yazdığı yeni türde eserleri inceleyerek, bu türleri mükemmellik düzeyine getirmiştir. Müzikte romantik ekolün başlangıcına damgasını vurmuş, eserlerindeki canlılık ve çocuksu sevimlilik nedeniyle günümüz ve sonrasının beğenilerini kazanmıştır (Say, 2005: 508-513).

W. A. Mozart, müziğin klasik dönemini ortaya çıkaran, geniş yapıli senfoni, opera, konçerto ve yayli çalgılar müziklerini yaratmıştır. Operalarında özellikle kadın rolleri için araştırmalar yapmış ve insan psikolojisiyle yakından ilgilenmiştir. Çalışmaları kendisinden sonra gelen birçok besteciye yol göstermiş, L. V. Beethoven gibi birçok dâhiyi derinden etkilemiştir. W. A. Mozart, yaratıcılığını hayatının hiçbir döneminde kaybetmemiş, ölüm döşeginde bile Requiem gibi harikulade bir eser yaratabilmiştir. Hayatının son 5-6 senesinde işlediği kötümser temalar bile, müziğindeki teknik mükemmelliğın parlayan ışıklarını söndürememiş, aksine yeni anlamlar kazandırmıştır. Bu üstün deha gelişerek çağına ulaşmış olan yapısal ve biçimsel kurallara uymuş, yaratı şemalarında geleneksel çizgilerin dışına çıkmamıştır. Sanat müziğinin her türünde aklın kabul edemeyeceği derecede eser veren W. A. Mozart'ın

eserlerinde, ezgisel güzellik, zerafet, etkinlik ve estetik görülür. Ona göre ezgi, müziğin temelidir (Yener, 1990: 6).

W. A. Mozart'ın en önemli ve tanınmış eserlerinden olan Flüt Konçertoları bu ezgisel güzelliğe ve zerafete örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerinde, Klasik dönemin özelliklerinin yanı sıra, kendi stilini de ortaya koymuş, günümüze kadar gelen süre içinde de, tüm fltistlerin repertuvarında önemli bir yer tutan eserler arasına dâhil olmuştur. Buna karşın W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları yorumsal açıdan seslendirilmesi oldukça zor eserlerdir. Teknik ve yoruma dönük zorluklar, yaşanan başlıca sorunlar olarak kabul edilmektedir. Bu göstermektedir ki; yaşanan güçlükler aşılabildiği takdirde daha iyi bir icra mümkün olacaktır. İstenen kalitede bir icra, Flüt konçertolarının teknik bölümlerinin doğru ve yeterli bir düzeyde analizi ile gerçekleştirilebilir.

Bu bakış açısından hareketle, yazılan bu tez ile W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları'nın form analiz ve icra yönünden incelenmesi ve ek olarak W. A. Mozart'ın yaşadığı dönemin ve stilistik özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca ulaşmak için W.A.Mozart'ın Sol Major, Re Major ve Do Major Arp-Flüt Konçertosu isimli eserleri incelenmiştir. Bu eserlerin sahip olduğu yorum ve teknik zorluklarının ortaya konularak, öneriler geliştirilmiş ve günümüze kadar gelen bu üç önemli eserin, neden en çok çalınan ve zmsenen yapıtlar olduğunu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tez ile Flüt eserlerinin doğru çalınması ve bu doğrultuda çalışma yolları geliştirilmesi ve konçertodaki teknik zorlukların aşılmasına yardımcı olunabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla, yorum ve teknik zorlukların aşılması, W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları'nın, daha iyi seslendirilebilmesine yardımcı olacaktır.

Ana hatlarıyla  bölümden oluşan bu tezin birinci bölümde; W. A. Mozart'ın dönemini hazırlayan akımlardan bahsedilmiştir. Bu bölümde Flüt

Konçertoları'nın hangi etkenlerle ve müzik tarihinin hangi döneminde yazıldığıının araştırılmasıyla, solistik yoruma sağlayacağı katkılar ortaya konulmuştur. İkinci bölümde; bestecinin hayatı ve hangi şartlarda, hangi eserler verdiğiine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları teknik ve yoruma yönelik detaylı olarak incelenmiş ve örneklerle açıklanmıştır. Aynı zamanda, geçmiş yüz yıllardaki ünlü müzisyen, bilim adamı ve filozofların, W. A. Mozart ve onun müziği ile ilgili yorumları değerlendirmeye alınarak, W. A. Mozart'ın müziği hakkında ortak düşünce ve fikirler ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

## I. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM

### I. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar

#### I.1.1. Rokoko

Sözlük anlamı Fransızca “rocaille” ve “coquillage” kelimeleri olduğu bilinir. Kök tanımlarından rocaille, “kaya süslemesi”, coquillage ise “kabuk” demektir. 18. yüzyıl kelime kökeninin Rönesans’tan beri inşa edilen su çeşmelerinin süslemelerinden esinlenen Rokoko’yu; İtalya’da revaçta olan, bahçeler ile çizimler içeren kuytular (grotto), kaya ve deniz kabuklarıyla süsleme sanatı ve Fransa’da resim ve mimari gibi görsel sanatlarda ifadesi olan gravür sanatı doğurmuştur. 18. Yüzyıl’ın başlarından ortalarına doğru, Fransa’da uygulanan yeni bir müzik üslubunun da adı olan Rokoko, köklü Barok geleneğinin armoni ve ağır kontrapuan yapılarına başkaldırıp, sonradan Klasik müziğin örnek alacağı sadelik ile yeniliği getirmiş ve Geç Barok dönemini noktalamıştır. Buna karşın, Barok “barroko” (işlenmemiş şekilsiz inci) müziğin etkileri, gittikçe zayıflayarak da olsa, 1700’lerin ortalarına kadar devam edebilmiştir. Fransa’dan çıkıp İngiltere, İspanya, İtalya, Almanya, Avusturya-Macaristan, Bohemya, Slav ülkeleri ve Rusya’da bile zamanla yaygınlaşan Rokoko tarzı, başlangıçta içinde bulunduğu 1700’lü yılların alışlagelmiş üsluplarına karşın, Barok sanatının baskınlığından sıyrılarak, inceliğe ve çekiciliğe sahip anlayışa doğru yükselmiştir. Bu yeni üslubun (style galant: beyefendi tavrı) müziğe uygulanışında, basit ve kolay inşa edilebilen ezgiler, hareketli ve parlak bir dinleyiciye sunulmuştur (Yarman, 2013: 1-2).

Rokoko sanatı, Barok gibi saray sanatı değil, aristokrasi ile orta sınıfın üst kesiminin sanatı olmuştur. Bir bakıma yetkin bir “sosyete sanatı”na dönüşmesine

karşın, bir yandan da orta sınıf beğenisine yaklaşmıştır. Rokokoda her şey hafif, olağan gibi görünmektedir. Fakat Rönesans ile başlayan ve dinamik çözüm getiren, özgürlüğe yönelik geleneksel ve örneksel olan ilkeye karşı devamlı olarak koruması gereken bir ilkenin son evresini temsil etmektedir (Hauser, 1984: 40-42).

Rokoko, Fransa'da XV. Louis (1715-74) döneminde soyluların değer verdiği bir akımdır. Rokoko stilindeki bir yapıtın hafif, zarif, oldukça yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hemen parlayan süslü nitelikleri vardır. Ciddi ve uzun yapılardan çok, küçük biçimler için bestelerdir. Çok süslü melodileri kısa tutmakla, yalın bir armoniyle sıradan cümleleri desteklemek amaçlanmaktadır. Ciddi Opera'nın (Opera Seria) sahneleri arasındaki gülünçlü İntermezzolardan filizlenen Komik Opera (Opera Buffa) stili de bu dönemin ürünüdür. Pergolesi'nin Hanım Olan Hizmetçi (1733) adlı İntermezzosu bu hareketin öncüsüdür (İlyasoğlu, 2009: 69).

Çalgı müziğinde Rokoko, en çok klavsen ve oda müziklerinde geçerli olmuştur. François Couperin ve Jean-Philippe Rameau bu akımın önde gelen bestecilerindendir. Her ikisi de klavsen yapıtlarındaki ince, kısa ve yalın ezgileriyle seçkinleşmiştir. Johann Christian Bach oda müziklerinde Rokoko biçimini kullanmış ve klasik dönemi hazırlamıştır. W. A. Mozart'ın ilk gençlik senfonileri de Rokoko stilindedir. Gösterişli, nazik (galant) sözcüğü, bu dönemin yenilikçi, şık ve sofistike niteliklerini çağrıştırmaktadır (İlyasoğlu, 2009: 69).

### **I.1.2. Fırtına ve Gerilim**

Alman Edebiyatı'nın 1770'lerde zirveye ulaştığı bir akımdır. Adını Alman Edebiyatında, Friedrich Maximilian Klingler'in (1752-1831) Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) adlı kitabından alan akım, 1770'lerin derin duyarlılığını simgeler. Ön-

Romantizm olarak da nitelenen bu duyarlı stil (empfindsamer stil), sezgi ve duyguyu, her şeyin temeli olarak görür. Akımın önde gelen isimleri Goethe ve Schiller'dir (İlyasoğlu, 2009: 69).

Bir anlamda Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokoko'suna başkaldırı olan bu biçimde, sanat yapıtlarında doğallık ve özgünlük esas alınmış, sezgi ve duygu ön plana çıkartılmıştır. Barok duyarlılığı korunmuş, ek olarak da; tempolarda, ses dinamiğinde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanılmıştır.

Fırtına ve Gerilim, Fransızların rokokosuna bir tepki olarak doğmuştur. Rokokonun aksine süslemelerden arınmış, yalın, hatta kabadır. Akımın en büyük farkı, akıl ve mantığın yerine, duyguların öne çıkmasıdır. Bu anlatımcı dil soyluların değil, orta sınıfın benimsediği bir sanat olmuştur. Bu dönemle birlikte Alman besteciler kendi müzik stillerini geliştirmişlerdir. Zamanın en önemli çalgısı kalvikorddur. Başta J. Haydn'ın 35, 38, 39 ve 59 numaralı senfonileri olmak üzere, C. P. E. Bach, J. Stamitz ve C. Cannabich'in yapıtları bu dönemin tipik örnekleri arasında gösterilmektedir. Bu ara dönemin aşırı duyarlılığı, klasik dönem bestecilerinin öz ve biçim arasında kurdukları dengeyle denetim altına alınmış, ayrıca; 19. yüzyılın romantik akımının da temelini atmıştır. C. W. Gluck, J. C. Bach, J. Haydn ve W. A. Mozart akımın önde gelen bestecilerindendir (İlyasoğlu, 2009: 69).

### **I.1.3. Mannheim Okulu**

1742'de Güneybatı Almanya'nın Palatinate eyaletinin başına geçen Carl Theodor bu akımın yaratıcısı olarak kabul edilmiştir. Yörenin merkezi Mannheim'dır. En büyük tutkusu müzik olan bu zengin vali, sarayına zamanın en ünlü besteci ve yorumcularını toplamıştır. Müzik tarihinde "Mannheim Okulu" olarak anılan bu stil,

çevrenin müzik etkinliklerinden doğmuştur. Manneheim Orkestrası'nın kurucusu, Bohemya'lı besteci ve kemancı Johann Stamitz (1717-1757)'tir. Çalgısındaki üstün başarısıyla başkemancılığa getirilmiş ve Mannheim'daki orkestra üyelerini seçmekle görevlendirilmiştir. Johann Stamitz, valinin avcılardan av boruları, trompetler, çevredeki asker bandosundan da davullar toplamış ve orkestra tarihinde ilk kez yaylı ve üflemeli çalgıları bir araya getirmiştir. Stamitz, 40 yaşına varmadan ölmüş fakat ardında zamanın tüm bestecilerini etkileyecek ve senfoni biçimini yeniçağa sunacak bir orkestra geleneği bırakmıştır (İlyasoğlu, 2009: 70).

Bu dönemde değişik ülkelerden besteciler katılarak Mannheim Okulu'nu güçlendirmiş, ellerindeki olanakları sistemli ve yöntemli bir şekilde değerlendirmişlerdir. Mannheim Müzik Okulu'nun çalgı tınıları üzerindeki araştırma çabalarının sonunda senfoni ve senfonik konçerto (symphonie concertante) biçimi ortaya çıkmış, nefesli çalgılar yoğun bir şekilde orkestralarda kullanılmaya başlanmıştır. Orkestra üyelerine tek tek "solo" görevler verilmiştir. Bu da tek tek çalgıların öne çıkmasını sağlamış, sonraki yıllarda her bir çalgı için eser yazılmasını kolaylaştırmış olmuştur. Bu temel üzerinde yeni bir boyuta ulaşan sonat, konçerto ve küçük çalgı grupları güçlenmiş, anlatım zenginleştirilmiştir. Bu stile egemen çalgı müziği olmuştur (Kaygısız, 2009: 157-158).

Mannheim Orkestrası'nın her bir üyesi, zamanın ünlü bir bestecisi olduğu gibi çalgısının da usta bir yorumcusu olarak anılmıştır. Özellikle ses gürlüğündeki ustalığıyla ünlü orkestrada, forte ve piano kavramları daha belirgin kullanılmıştır. W. A. Mozart da bu orkestrayı dinlediğinde ilk kez karşılaştığı klarnetin melankolik sesine hayran olmuştur. Bu dönemde üretilen eserler, Haydn-Mozart stiline hazırlık evresini tanımlamaktadır. Mannheim Orkestrası'nın diğer ünlü üyeleri: Karl Stamitz, Xavier Richter ve Christian Cannabich'tir. Mannheim Okulu'ndan başka J. S. Bach'ın

iki oğlu da klasik müziğin oluşmasına katkıda bulunmuş halk ezgilerini, kilise müziğini, tiyatro (opera, bale, oratoryo) müziğini ve değişik ölke müziğini kaynak olarak alarak, gerçekçi, özlü, içli ve zarif bir üslup geliştirmişlerdir. Bu, barok sanatının katı ve süslemeci tutumuna karşı bir tepki oluşturmuştur.

Özetle müzik biçimleri, teknik, üslup ve estetik bakımından barok müzikten farklı bir müzik yapısı oluşmuş, baroğun yatay müzik yazısı terk edilmiş, dikey ezgilerin egemen olduğu, fakat armonik zenginlik taşıyan yeni bir müzik yazısı ortaya çıkmıştır. Müzik dili bakımından, canlı, sıcak, insancıl, gerçekçi, ince ayrıntılara inen, zarif bir anlatım gerçekleşmiş, estetik-teknik birliği, zarafet-armonik zenginlik dengesi gözetilerek, yeni bir beste tekniği (müzik yazısı) ortaya çıkmıştır (Kaygısız, 2009: 157-159).

#### **I.1.4. Aydınlanma**

Aydınlanma (The Enlightenment), insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup kendi aklı, kendi görgüleriyle hayatı aydınlatmaya çalışması olarak tanımlanır (Say, 2005: 132).

18. yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı olarak bilinmektedir. Bu dönemde Kilise'nin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlamış ve dinde doğallık önem kazanmıştır. Din ya da Tanrı merkezli toplumsal yapının ve düzenlemelerin yerini bu süreçte akıl merkezli toplumsal düzenlemeler arayışı almıştır (Gökberk, 1985: 328). Bireysel özgürlüğün otoritenin yerini aldığı ve doğallığın tüm kalıpları yendiği bir akımdır. Aydınlanmanın havası, dünyasal, deneysel, şüpheli, özgürlükçü, eşitlikçi, pratik ve ilericidir. İngiltere'de J. Locke ve D. Hume, Fransa'da C. Montesquieu ve F. M. Arouet (Voltaire), bu akımın öncüleridir. J. J. Rousseau'nun insandaki doğa ve doğallık içgüdüleri üstüne görüşleri, 18. Yüzyıl sanat ve edebiyat dünyasına yön



vermiştir. Rousseau'ya göre besteleme eylemi, ezgileri bulma ve onlara uyumlu bir armoniyle eşlik etme sanatıdır. Ve yalınlıktan yana olduğunu da şu örneklemeyle açıklamıştır: “İki ezgiyi aynı anda söylemek tıpkı daha güçlü olabilmek uğruna iki ayrı konuşmayı aynı anda yapmaya benzer” (İlyasoğlu, 2009: 70). J. J. Rousseau gibi doğallıktan yana olan diğer düşünürler de Barok Dönem'in bestecilerini fazla karmaşık olmakla, müziğin temel amaçlarını unutmakla suçlamışlardır. Çünkü onlara göre müzikteki temel amaç, dinleyicinin duygularına hemen seslenebilmeyi ve onu mutlandırmayı amaçlamaktadır. “Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ve Anayasası'nın” ilanı, çağın sonundaki “Fransız Devrimi”, bu çağın önemli toplumsal olaylarıdır. Bilimsel buluşlar, endüstri devrimi ve doğallığa övgü, orta sınıfın doğması, sanatı da yeni bir çağa yöneltmiştir.

18. Yüzyılın ikinci yarısı kozmopolit bir çağ olarak bilinir. Aynı zamanda insanın birey olarak değerlendirildiği, insancıl düşüncelerin öne çıktığı bir dönemdir. Uluslararası kardeşlik önem kazanmış, seçkin insanlar yerine genel halk kitleleri önemli olmuştur. İlk kez soyluların saraylarından başka geniş konser salonlarında halk konserleri yapıp, yalnız özel olarak eğitilmiş, seçilmiş yorumcular değil, amatör müzikçiler de bu seslendirmelerde yer almaya başlamıştır. Çünkü müzik yalınlaşmıştır. Bu çağ, nazım biçimden çok nesir çağı olarak adlandırılmıştır. Çünkü düzyazı, daha kolay anlaşılabilir ve şiir gibi imgelerin karmaşık dünyasında boğulmayan bir türdür. Düzyazıda ise netlik, güzel bir tat, orantı ve incelik öndedir. Müziğin görevi doğayı olduğu gibi ve zarif bir anlatımla yansıtmak ve gerçeğin güzel seslerini duyurmak olmuştur. Aydınlanma felsefesi, Klasik Dönem'in büyük bestecileri Haydn ve Mozart'ı hazırlamıştır. 1770-1830 arasında yazılan bu müzik, Klasik Dönem'in müziği olarak adlandırılmıştır (İlyasoğlu, 2009: 70-71).

Geniş ve genel anlamıyla Aydınlanma, Ortaçağ'da hüküm süren dünya görüşüne karşı yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkması ve temellendirilmesi olarak belirtilir (Gökberk, 1985: 328).

#### **I.1.4.1. Aydınlanmanın Müziğe Etkisi**

Aydınlanma Çağı, akli kurucu ilke olarak benimseyerek, tüm toplumsal yaşamın ve düşünüşün buna göre şekillendirilmesine yöneltilen dönemdir (Gökberk, 1985: 328).

Aydınlanma düşüncesiyle birlikte müzik alanında, evrenin bilinebileceği, insanın ve doğanın gerçeğine akıl yoluyla varılabileceği düşüncesi, yaşamın tüm alanında etki yapmıştır. Kilise bile eski itibarına kavuşmak için kurallarından “taviz” vermiştir. Aydınlanma düşüncesinin toplumsal yaşama getirdiği kısmi özgürlük ve hoşgörü ortamında müzik yapmanın kolaylığı, bir yandan Aydınlanma düşüncesinin müzisyende meydana getirdiği fıkırsel yenilik, bir yandan müzik adamlarının aydın ve düşünce adamlarıyla işbirliği, öte yandan bilim ve tekniğin getirdiği yenilikler sonucu müziğin maddi öğelerinin gelişmesi ve de tüm bunların sonucu olarak boyutlanan müzik sanatı Aydınlanmanın ürünü olmuştur. Bu yüzden müzikte büyük devrimci dönüşümler yaşanmıştır.

Klasik dönemi hazırlayan bestecilerde müziğin maddi öğeleriyle ilgilenmesinin yanı sıra; “Mannheim Okulu” ve Bach’ın iki oğlu da sesle ilgili yoğun bir çalışma başlatmışlardır. Orkestra çalgılarını ve yeni çalgıları tek tek incelemiş, insan fizyonomisini tanımak için yapılan çalışmalar gibi, çalgıların anatomisini çıkartmışlardır. Ondan sonra yeni birleşimlere (sentezlere) varıp, bilimsel-teknik araştırma, inceleme, gözlem ve deneylerle sonuca ulaşip, bu görüşün haklılığını ortaya çıkartmaya çabalamışlardır. Ayrıca Aydınlanma düşüncesinin ve sanat anlayışının

yanında, fizyokratların çabaları da klasik müziğin oluşmasında önemli roller oynamış; edebiyat ve felsefe kadar olmasa da, müziği geliştirmişlerdir (Kaygısız, 2009: 154-156).

18. yüzyılın ortalarındaki önemli sanat merkezleri, Mannheim, Viyana ve Berlin olmuştur. Mannheim’da Johann Stamitz tarafından kurulan orkestra, tüm Avrupa’ya yeni ufuklar açmış, Johann Gottlieb Graun ve Carl Philipp Emanuel Bach, Berlin çevresinin en önemli bestecileri olarak anılmıştır. Londra’da Johann Christian Bach, 1764-65’te senfonilerin ünlü bestecisi olmuştur. Aynı zamanda yeni bulunan piyanoyu ilk kez halk önünde çalarak tanıtır, piyano için sonatlar, konçertolar yazmıştır.

Klasik dönemle gelişme gösteren en önemli çalgı müziği biçimi sonattır. Bu dönemde yaratılan en önemli biçim ise, önceki yılların senfoniasından farklı olan senfonidir. Solo konçertolarda yeni ortaya çıkan piyano gündeme gelir ve piyano için konçertolar yazılmaya başlanır. Senfoni kadar önemli bir biçim de dört çalgı için yazılan yaylı çalgılar kuartetidir. Çağın sonunda üflemeliler kendine özgü bir yer edinmiş, daha geniş bir halk kitlesine seslenmeyi amaçlayan opera da, C. W. Gluck ve W. A. Mozart’ın yapıtlarıyla yeni bir boyut kazanmıştır (Kaygısız, 2009: 157-158).

### **1.1.5. Viyana Klasikleri**

Avrupa kültürü, müziğin yaratıcı gücünde özgül bir nitelik bulmuştur. Bu yaratıcı gücün tarihsel çekirdeği, 18. Yüzyılın eşsiz ve dahi müzik yeteneklerinin toplamında belirlenip “Viyana Klasikleri” kavramını oluşturmuştur.

Klasik öncesi Viyana müzik okulunun gelişim sürecinde C. Stamitz, C. Cannabich, V. Gassmann, G. Wagenseil, W. A. Mozart, G. B. Pergolesi ve Sammartini’ye kadar, aynı amaç uğruna çalışan, sayısız besteci vardır. Bu bestecilerin yenilikçi çalışmaları ve bu çalışmaların bütünleşmesi, J. Haydn ve W. A. Mozart’ın en

parlak çalışmalarıyla doruk noktasına ulaşmıştır. İnsan sesinin anlatımları çalgıya aktarılmış ve müzik, insanca duyguları ve değişimlerini yansıtan bir anlam kazanmıştır.

Viyana Klasik Müzik Okulu'nun ortak müzik dilinin, J. Haydn, W. A. Mozart ve L. V. Beethoven'ın gençlik yapıtlarında, Viyana'ya özgü bir anlayış ve zevk içinde geliştiği görülmektedir. Viyana Klasik Okulu'nu hazırlayan, Klasik Öncesi Müzik Okulu'nun gelişim sürecinde, Avusturya'nın 18. yüzyıl ortalarındaki toplumsal altyapısı ve tarihsel gerçekleri kadar, İtalyan müziğinin etkileri, yöresel bir besteci grubunun çalışmaları, kilise müziği, tiyatro müziği ve Mannheim Okulu'nun etkileri de büyük bir rol oynamıştır. Barok müziğin armonik dikey ve yatay üslubu, yerini Klasik müziğin "Gelişimli Armonik Üslubu"na bırakmıştır. Fakat asıl önemli olan müzik yapıtlarının, abartılı beste tekniklerinden, yozlaşmış geç Barok üslubundan kopması ve daha yalın insancıl bir üsluba yönelmiş olmasıdır (Pamir, 1998: 24).

Müzik tarihinde Viyana Klasikleri olarak bilinen, J. Haydn, W. A. Mozart ve L. Beethoven, dönemin en önemli bestecileridir. Bu üç besteci piyano sonatları, konçertolar, senfonik eserler ile kendilerinden sonraki dönemlere ışık tutmuşlardır. Klasik Dönem müziğinde melodi ve armoni öne çıkartılarak sade bir biçimde uygulanmış, müziğin sadece soyluların değil tüm halkın kültürel yapısına hitap etmesi gerekliliği savunulmuştur (Hoşnut, 2006).

W. A. Mozart ve J. Haydn yakın dostluklarının yanı sıra birbirlerine hayranlık duymuş ve etkilenmişlerdir. J. Haydn'ın usta yazısı ve senfonilerindeki sağlamlığı W. A. Mozart ve L. V. Beethoven'a çok şey katmıştır. J. Haydn ile oluşmaya başlayan klasik formlar ise, W. A. Mozart'ın büyük dehası, zarafet ve inceliğiyle mükemmele ulaşmış, L. V. Beethoven ile klasik müziğin zirvesi olmuştur. Bu besteciler farklı tarzları ve yaratıcılıklarıyla her zaman değerlerini korumuş, Viyana'yı Avrupa'nın en önemli müzik merkezi haline getirmişlerdir. Bestecilerin ortak yanı, klasik

kavramında birleşmeleri ve müziğe en ideal çözümü bulmaya çalışmalarıdır. J. Haydn, W. A. Mozart ve L. V. Beethoven'ın eserleri döneminde olduğu gibi bugünde müzik hayatının temelini oluşturan yapıtlardır ve bu yüzden klasik olarak tanımlanmaktadır (Say, 1994: 291).

## **I.2. Klasik Dönem Müziği ve Formları**

Klasik müziğe getirilen yenilikleri, kuramsal ayrıntılara girmeden özetlemek gerekirse; Müzik cümlesinin ana maddesi, halk şarkısından, danslardan kaynaklanmaktadır ve bu ezgiler sekiz ölçülü “period”larla verilmektedir. Müziğe, yeni ezgi tipleri ve çok zengin bir şarkı hammaddesi getirilmiştir (Pamir, 1998: 24-25).

Tek tek çalgıların tınısı, ses genişliği, diğer çalgılarla ilişki ve teknik kapasitesi, anlatım özelliği ayrıntılarına kadar incelenmiş, çalgıların olanakları zorlanmıştır. Orkestrada her çalgının yeri belirlenip, buna uygun olarak solo, dörtlü, oda orkestrası ve büyük orkestralar için eserler yazılmıştır. Sonunda dörtlü, sonat, konçerto, senfoni gibi çalgı müzikleri en üst noktaya yükseltilecek son şekli verilmiş, benzer çaba, lied, koro eseri, dini eserler, opera, oratoryo gibi vokal müziklerde de görülmüştür. Müzik biçimlerinin (formların) eski geleneksel kalıpları zorlanarak ilerletilmiş, temalar, özgür çalışmalarla genişletilmiştir. Anlatım sade, fakat ileri ve üst bir anlatımla zenginleştirilmiş, armoni, tüm yalınlığına karşın ileri, karışık kontrpuanın armonik özelliklerini de içine alarak ilerletilerek anahtar ilişkileri düzenlenmiştir (Kaygısız, 2009: 163). Bu ezgiler sanatsal öğelerle örtülmüş, değişik ritim kalıplarıyla, bazen de değişik çifte ritimlerin üst üste binmesiyle canlandırılmıştır. Zengin bir Polifoni'nin yerine, ezginin merkez olduğu bu müzikte, ritim kışkırtıcı öğe olarak büyük önem taşımaktadır. Cümlelerin anlamını oluşturan motiflerin, kendi gerilimleri ve karşıtlıkları vardır. Hepsi kapalı bir ezginin içinde birleşirler. Barok biçimlerinin dikey çalışılmış

“Sürekli Bas”ların yerini, ayrıntılı eşlikler almıştır. Bu zenginleşmiş bileşik kadanslarla, müziksel bir gelişimin merkezini oluşturan “sonat biçimi”nin temaları, gelişime, değişime ve kendilerinden sapmaya elverişlidir (tematik işçilik). Temalar, gereğinden başka seslere, eşliğe de geçebilirler (bölünmüş işçilik). “Sonat Biçimi”nin bileşime vardığı sonuçtaki önem, tematik çalışmalardaki buluşlardadır (Riezler). Sonat biçiminin Allegro bölümünde, “Sergi”, çifte temanın ortaya çıkışıdır. “Gelişme” de, temaların parçacıkları yeni öğelerle zenginleşirler. “Yeniden Sergi”de de temalar ve gelişmeler yeniden duyurularak, bileşime varılmaktadır. Klasik müziğin temeli olan çifte temalılık, sonat formunda tam bir diyalektik gelişimi göstermiştir (Pamir, 1998: 24-25).

### **I.2.1. Sonat**

Latince ve İtalyanca'da “Sonare” (ses çıkarmak), “Cantare” (şarkı söylemek) anlamına gelmektedir. Müzikal literatürde ise söylenen değil çalınan bir parçayı ifade etmektedir. Müzik tarihi boyunca evrilmesi sonucu belirsizleşen terim, klasik çağ öncesi çeşitli biçimleri belirtmektedir. Bir ya da iki çalgı için bestelenen, allegro, adagio, andante gibi türlü karakterlerde üç ya da dört bölümden oluşan, müzik eseridir (Hodeir, 2011: 85). Sonatlar, piyano, keman, viyolonsel gibi solo çalgılarla, piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan, genellikle dört bölümlü olan kompozisyonlardır.

Sonat, 16. yüzyılda insan sesi için bestelenen kantatlara ve klavye için bestelenen Toccata'ya karşıt olarak çalgılarla seslendirilen müzik parçaları için kullanılan bir terim olarak bilinmekteyken; çok geçmeden sonat terimi, çalgı müziğinin tek bir biçimini belirtir duruma gelmiştir. 16. yüzyılın sonlarına doğru çalgılara daha büyük bir ilgi gösterilmeye başlanmış, bundan böyle çalgı, çok sesli bir müzik ürününde bir ya da birden çok vokal bölümünün yerini almaya başlamıştır. 17. yüzyılın sonlarına

kadar sonat, dans sitlerini ya da her bestecinin sonatın düzenlenebileceği biçimsel bir plan arayışı içinde olduğu, başka bir çalgı parçasını anımsatabilecek nitelikteydi. Monotematik sonatın doğuşu ise 18. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Bu biçimde, tema ana tonda sunulur, ilk evrede eksen değiştirerek genellikle dominant ya da bağdaş majör tona kadar geliştirilir. İkinci devrede, yeni bir tona erişene kadar geliştirilir ve ana tonda tamamlanır. 19. yüzyılın başlarında bu biçim J. S. Bach, W. A. Mozart ve J. Haydn tarafından benimsenerek, bu bestecilerce sonatın ikişerli ya da üçerli biçimleri ayırım yapılmaksızın kullanılmıştır.

3 veya 4 bölümden oluşan Klasik Sonat biçimi, genel olarak birinci bölüm Sonat Allegrosu formunda; sergi (serim), gelişme ve yeniden sergi (serim) kurgusundan oluşmaktadır. Sergi bölmesinde, temel olan fikirler tanıtılır. Gelişme bölmesi, ilk bölmede duyulmuş olan fikirlerin işlendiği, geliştirildiği yerdir. Serginin yinelenmesi (yeniden sergi) bölmesinde, birinci bölmedeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler. Bir son söz (Codetta ya da Coda) ile birinci bölüm sona erer (Cangal, 2011: 150).

İkinci bölüm Lied havasında, ana temaya yeni motifler eklenmiş ve bölümde yoğunluk sağlanmıştır. Eser dört bölümlü yazılmış ise üçüncü bölüm Menuet formundan oluşur. Dördüncü bölüm ise Rondo formunda finaldir. Son bölüm sonat ya da çeşitleme formunda da yazılmış olabilir.

Başka yapısal özellikler ise; fgl polifon deyiş yerine Style Galant'ın gelmesi ve yavaş yavaş üçlü kuruluşun, önce tek temalı, sonraları iki temalı ortaya çıkması olmuştur. A. Corelli çağında görülen pek çok suit dört parçadan oluşmuştur. Polifon deyiş yerine Galant deyişin gelmesi de bir dönemden öbürüne geçiş anlamına gelmektedir.

Buna karşılık Vincent d'Indy, Alman ve İtalyan bestecilerinin 17. yüzyılda ve 18. yüzyılın başlarında oda müziği eserlerinde yavaş yavaş dans havalarını bırakıp yerlerine hız terimleri yazmalarına gereken önemi vermemiştir. Allemande'nin Allegro, Sarabande'nin Adagio, Gigue'in Presto oluşu rastlantı değildir. Bu yeni terimlerle bu parçaların dansla ilişkileri bilinçli olarak kesilmek istenmiştir. Bu çeşit bir değiştirmenin doğrudan doğruya biçim anlayışını, giderek biçimi etkilediğini, bunun yapı ve çağın değişimi ile pek ilgisi olmadığını belirtmek gerekmektedir (Hodeir, 2011: 86-87).

Romantik dönemde sonat türünün en güzel örneklerini ise F. Chopin, R. Schumann ve F. Liszt tarafından verilmiştir. 20. yüzyılın başlarındaysa sonat genel olarak müzik alanındaki evrime uymuştur (Say, 2005: 343).

### **I.2.2. Senfoni**

Yunanca "Symphonía" (ses uyumu), orkestralar için bestelenmiş uzun müzik yapıtıdır. Genellikle çabuk-ağır-dans havası-çabuk dizilişli olan dört bölümlü senfoni, sonat bölümlerinden daha büyük çaplıdır ve bölümler arasında olduğu kadar tek bir bölüm içindeki zıtlıklar da daha belirgindir. Orkestranın tınısı ise değişik çalgılar sayesinde çeşitlilik ile geniş ölçüler içinde hareket etmeye ve daha zengin gelişmelere olanak sağlamaktadır (Cangal, 2011: 178).

Senfoni, klasik dönem (1700-1850) ürünüdür. Klasik Dönem öncesi bazı yapıtlara da senfoni adı verilmiş olsa da, ilk gerçek senfoniler Klasik Dönem'de ortaya çıkmıştır. Barok dönem ve öncesinde, koral eserlerin, örneğin "Oratoryoların" başında veya aralarında çalınan, sadece orkestra için yazılmış parça anlamına gelmekte olan Senfoni (Sinfonia), Klasik Dönem'de "orkestra için sonat" halini almıştır. J. Haydn ve W. A. Mozart, öncülerinden yararlanarak bu türün başeserlerini vermişlerdir. 19. Yüzyılda Menüet yerine Scherzo'yu koyan, orkestrayı büyüyen ve buna koroyu da katan



L. V. Beethoven'le senfoni kocaman bir ölçüye varmış ve R. Schumann ile J. Brahms da bunu sürdürmüştür. İzlenimciler senfoniye bir kenara bırakmışlarsa da, 1914-18 savaşıdan sonra bu tür yeniden geçerlik kazanmıştır. A. Roussel'in II. Senfoni'si, A. Honegger'in Yaylılar için Senfoni'si, I. Stravinsky'nin Üç Bölümlü Senfoni'si bunun en güzel örnekleri olmuştur.

Klasik Dönem'deki en önemli yenilik senfoninin doğması olmuştur. Senfonik yapı sonat formu üzerine kurularak gelişmiştir. Klasik senfonide, J. S. Bach'ın ikinci oğlu C. P. E. Bach senfoni formunun gelişiminde önemli rol oynamıştır. Senfonide üflemeli çalgılar da kullanılmış ve bu sazların çeşitli ses renklerinden yararlanılmıştır. Senfoni eserleri orkestra için sonat formunda yazılmış, biçim olarak dört bölümden oluşmuştur. Birinci bölüm hızlı, ikinci bölüm yavaş, üçüncü bölüm Menuet ve hızlı bir finaldir. J. Haydn'la gelişmeye başlayan senfoni W. A. Mozart ve L. V. Beethoven ile doruğa ulaşmıştır. L. V. Beethoven üçüncü bölüm olan Menuet'i çıkarmış yerine Scherzo'yu kullanmıştır (Barut, 2007: 10).

W. A. Mozart zamanında orkestra, yaylı çalgılar beşlisinden başka, birinci-ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonsel, kontrbaslar bir ya da iki flüt, iki obua, iki fagot ve iki kornodan oluşmuştur. Bunlara bazen trompetler ve timpaniler katılırdı. Beethoven senfoniye küçük Flütü (piccolo), Trombonları, daha sonra da Kontrafagotla bütün vurmali grubunu katmıştır. Buna koşut olarak yaylılar da artmış, Korno sayısı iki katına çıkmıştır (IX. Senfoni'de dört Korno vardır). 19. yüzyılın sonunda R. Wagner sonrası daha büyük orkestra ile çok geliştirilmiş senfoniler de günümüze dek sürmüştür (Hodeir, 2011: 82).

İlk önemli senfoniler; J. S. Bach'ın oğullarının, J. Haydn'ın ve W. A. Mozart'ın senfonileridir. Bu senfonilerin genel kalıbı şöyledir:

- Allegro (veya Andante-Allegro)
- Andante (veya Adagio)
- Menuetto ve Trio
- Finale (Allegro veya Presto)

### **I.2.3. Konçerto**

Genellikle bir, kimi zaman iki, üç, dört solocu ile orkestranın karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir. Konçertonun solo partisi, daha parlak ve gösterişli, teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir. Sonatta olduğu gibi konçerto da, çabuk-ağır-çabuk dizilişindedir. Çok kez üç bölümden oluşur. W. A. Mozart'tan itibaren birinci bölüm Klasik Çağ sonat allegrosu kuruluşunda biçimlendirilmiştir. İkinci bölüm şarkı (Lied) formunda, üçüncü bölüm ise genellikle Rondo formundadır (Cangal, 2011: 176). Barok dönemde en fazla gelişme gösteren form konçerto, Klasik konçerto formunun da en büyük ustası W. A. Mozart olmuştur. Bu gelişim Klasik Dönem'de de devam etmiştir. Bunun yanı sıra konçerto, Barok Dönem'de olduğu gibi tutti-solo ayrımını korumuş, hatta daha da güçlendirmiştir. Klasik konçertoda solo kısımların uzunluğu artmış, orkestra tuttisinden sonra solistin girişi daha dramatik ve güçlü hale getirilmiştir. Konçertolara yazılan kadanslar da solistin teknik kapasitesini ve kişiliğini sergilemesi için önemli bir faktör olmuştur. Konçerto, form bakımından sonatın aynıdır. Birinci bölüm sonat allegrosu formunda, ikinci ağır bölüm sonattaki lied formunda, üçüncü hızlı bölüm ise genellikle rondo formunda yazılmıştır. En genel şeklinde bir solo çalgı ve orkestra olur. İlk bölümün sonunda enstrümcünün ustalığını gösterebilmesi için bir kadans mevcuttur. Klasik dönemde, kadanslar o anda doğaçtan

çalınmış fakat günümüze yaklaştıkça besteciler ya da icracılar kadansları yazılmış bir örnekten yola çıkarak icra etmeye başlamışlardır (Say, 2005: 290).

### Şekil 1.

**KADENZEN UND EINGÄNGE<sup>\*</sup>**

Allegro maestoso  
Cadenza A:

Yukarıdaki örnek W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu'nun I. bölümünün kadansıdır.

Üç konçerto örneği vardır: Ses Konçertosu, Concerto Grosso ve Solo Çalgılı Konçerto. Bu son ikisi çalgısal müzik alanına girmektedir.

Ses Konçertosu: 16. Yüzyılın sonlarına doğru Gabrieli'lerle ortaya çıkan Kilise Konçertosu' (Concerto da Chiesa) dur. Dinsel esinle yazılmış bu konçerto, çalgısal eşlikli (çoğu org) ses için bir parça, bir bakıma Kantata'dır.

## Şekil 2.

Ses Konçertosu'na ait örneğin giriş kısmı.

## VIII.

Saul, Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich?

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver - folgst du mich?

Concerto Grosso: Bu çeşit, eserin havasına bağlı kalarak, hem bir oda konçertosu hem de kilise konçertosudur. Orkestra iki bölüme ayrılmıştır. Bir yanda solocular ya da concertinos, öte yanda orkestra topluluğu ya da ripieno ya da grosso bölüğü. Concerto Grosso deyimini de buradan gelmektedir. Bu tür ilk kez Alman Schmelzer tarafından 1674'te görülmektedir. Türün ilk önem kazandıranlar İtalyanlardır. Özellikle A. Corelli'dir. Türün örnekleri arasında J. S. Bach'ın Brandenburg Konçertoları gösterilmektedir.

## Şekil 3.

J. S. Bach'ın Brandenburg Konçertosu'ndan bir kesit.

The image displays a musical score for the first four measures of a section from J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 1. The score is arranged in a grand staff format, with ten staves for different instruments. From top to bottom, the instruments are: Corno I., Corno II., Oboe I., Oboe II., Oboe III., Fagotto, Violino piccolo, Violino I., Violino II., Viola, Violoncello, and Continuo e Violone grosso. The music is written in G major and 3/4 time. The first measure shows the beginning of the piece with a key signature change from one flat to one sharp. The second measure features a prominent sixteenth-note pattern in the strings and woodwinds. The third and fourth measures continue this intricate texture with various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Sololu Konçerto: İlk olarak 18. yüzyılda Torelli'yle ortaya çıkmıştır. Concerto Grosso'dan ayrıldığı nokta orkestranın karşısında solo çalgının olmasıdır. Bu türü A. Vivaldi ve G. F. Haendel geliştirmişlerdir. J. S. Bach da ilk klavyeli konçertoları yazmıştır. Bundan sonra senfoni çağı başlamış ve bununla beraber konçerto oldukça büyümüş, eşlik eden orkestranın önemi çoğalmış ve solo çalgı gittikçe ustalık gösterisine yönelmiştir. Sololu Konçerto dağarı oldukça geniştir. A. Vivaldi'den başlayarak L. Dallapiccola'ya dek geçmiş ve çağdaş besteciler neredeyse bütün çalgılar için konçerto yazmışlardır (Hodeir, 2011: 41-42).

## Şekil 4.

J. S. Bach'ın ilk "Klavyeli Konçerto" örneğinin solo girişi.

Solo konçerto başlangıçta tek temalîyken sonradan senfoniye benzeyerek sonat biçiminin iki temalılığını almıştır. Sergi bölmesinden önce, iki temanın da orkestrayla duyurulduğu bir çeşit ön sergi bölmesi gelir. Gelişim bölmesi, solo çalgının ustalık gösterilerine ayrılmıştır. Böylece "şarkımsı" geçitlerin yanı sıra "parlak" geçitler gelmiş ve bu da konçertoya bildik bir hava vermiştir.

Geleneksel olarak konçertonun üç bölümü vardır. Her bir bölüm solo çalgının yalnız çaldığı parlak bir bitirişle, kadansla süslenmiştir. Kadanstan sonra tema bir kez daha işitilir. 18. yüzyılda bu kadansları çalgıcılar doğaçtan çalarken şimdi yorumcular tarafından bestelenmeye başlanmıştır. L. V. Beethoven'dan sonra kadansı baştan sona yazmak görenek olmuş, başka besteciler de (V. Brandenburg Konçertosu'nda J. S. Bach'ın yaptığı gibi), bu yönde L. V. Beethoven'a öncülük etmişlerdir (Hodeir, 2011: 46-48).

### Şekil 5.

W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu'nun birinci bölümündeki "Kadans" girişi.

Yukarıdaki şeklin ilk ölçüsünde kadansın girildiği ve yorumcuya bırakıldığı örnek verilmiştir.

#### I.2.4. Oda müziği

Sonatin, solo çalgıdan başlayarak çeşitli küçük çalgı (bazen insan sesi) topluluklarına uygulanışı "Oda Müziğini" oluşturmaktadır. Topluluklar birlikteliklerine göre; düo (düet), trio, kuartet, kentet, sekstet, septet, oktet, nonet, distet (dixtur) diye adlandırılırlar.

17.yüzyılda Fransız saraylarının odalarında seslendirilen, soyluların küçük gruplar halinde bir araya gelerek yaptıkları bu müzik türüne "Musica da Camera" denmekteydi. Barok Çağın en önemli olaylarından biri sayılabilecek Oda Müziği, Viyana Klasikleri elinde gelişmiş ve giderek 20.yüzyılda da dorukta kalmayı sürdürmüştür (Cangal, 2011: 173).

Genel olarak klasik dönemin ve özellikle de J. Haydn'ın en büyük başarılarından biri de yaylı çalgılar dördlüleridir. Dört sesli yapı, oda müziği diğer birçok enstrümantal kombinasyonun yerini alarak bir standart haline gelmiştir. Oda müziği, aristokrat kuruluşların özel oda orkestralarını hala devam ettirmesinden dolayı, konçerto kadar büyük eserleri kapsayan geniş bir terim halini almıştır. Ancak her çalıcıya bir partinin verildiği müzik olarak tanımlanması yüzyılın sonlarına doğru olmuştur. Bu müzik türünün de amatör çalıcılar arasında popüler oluşu yaygınlaşmasını sağlamıştır.

J. Haydn, W. A. Mozart ve L. V. Beethoven bu türün en iyi örneklerini vermiş bestecilerdir. Oda müziği, orkestra müziğine oranla, bestecilerin iç dünyasını ve düşüncelerini anlatmaya daha uygundur. Bu nedenle üçlü, dördlü ve beşliler bestecilerin eserlerinde önemli yer tutmaktadır. Yaylı dördlülerine sonat biçimini kazandıran J. Haydn ve W. A. Mozart'tır. Ancak bu biçimi koruyan ve dört partiye de eşit değer kazandıran L. V. Beethoven olmuştur. Besteci 1824 yılından sonra yalnızca yaylı dördlülerini yazmıştır. Oda müziği eserleri genellikle yaylı çalgılar için bir standart oluşturup öne çıkmış olsa da, üflelemeli çalgılar için yazılmış olan oda müziği eserleri de çok geniş ve önemli bir repertuvar oluşturmuştur (Fenmen, 1991: 94).

### **I.3. Klasik Dönemde Flüt**

18. yüzyılın ortalarında müzikte yaşanan değişiklikler ve yenilikler Flütü de etkilemiştir. Bu dönemde Orkestra ve Fortepiano'nun yükselişi, Flütün orkestra ve oda müziğinde orantılı roller almasını sağlamıştır. Flüt melodik esnekliği, zarafeti ve renk kapasitesiyle yıllarca Alman bestecilerin favorisi olmuştur. J. Haydn döneminden başlayarak Flüt, C. W. Gluck ve W. A. Mozart ile beraber ise piccolo (küçük flüt) orkestralarda yer almıştır (Say, 1992: 603).



18. yüzyılın ortalarında flüt, oda müziğinde büyük rol oynamıştır. Bu dönemde flüt için yazılan partiler neredeyse diğer nefesli enstrümanlar için yazılan partilerden iki kat daha fazladır. Flüte hemen hemen keman kadar konçerto yazılmış ve düetlerde de kemandan sonra gelmiştir. Oda müziğinde ise, keman veya viyola, sonraları klarinet veya obua gibi soprano enstrümanlarla birleştirilmiştir. Flüt en çok Keman, Viyola ve Viyolonsel ile birlikte kullanılmıştır. G. Cambini, D. Cimarosa, F. Danzi, J. Haydn ve W. A. Mozart bu enstrümanları beraber kullanan bestecilerden bazılarıdır. Flüt bunun yanı sıra Üçlü'den itibaren daha geniş gruplarda yer almaya başlamıştır. Klasik Üçlü'nün atası Barok Üçlü Sonat'tır. İkisi arasındaki fark 1770'lerde kullanılmamaya başlanan sürekli bastır. Klasik Üçlü'nün ana enstrümanları yaylı üçlü yani Keman, Viyola ve Viyolonseldir. Fakat çoğunlukla flüt, kemana alternatif olarak yazılmıştır. Ortaya çıkan başka bir üçlü çeşidi de eşliksiz üç flüt içindir. Ayrıca flüt yaylı dörtlülerde birinci kemanla aynı görevi almıştır. Diğer dörtlü kombinasyonları arasında flüt, obua, klarnet ve fagot da bulunmaktadır.

Klasik dönemde flüt beşli içinde de kullanılmış, flüt ve yaylı dörtlü için beşliler yazılmış, L. Boccherini, F. A. Hoffmeister ve K. J. Toeschi tarafından unutulmaz örnekler verilmiştir. F. Danzi ve A. Reicha'nın öncülüğünü yaptığı yeni bir form ise Flüt, Obua, Klarinet, Fagot ve Korno'dan oluşan nefesli beşlidir. Flüt ayrıca klasik dönemde ortaya çıkan daha geniş topluluklarda da yerini almıştır. Barok dönemdeki Harmoniemusik'ten türeyen klasik nefesli grubu, yaklaşık olarak aynı tınıya sahiptir. Nefesli enstrümanlar, net, keskin sesleri, birleşmiş tonlarının zenginliği ve enstrümanların grup içindeki çalma kapasiteleriyle birleşince, dış mekan etkinlikleri için uygun bir grup oluşmuştur. Nefesli grubu, üyelerinin gittikçe artan teknik kapasitelerinden faydalanmış, tahta nefeslilere yeni perdelerin, bakır nefeslilere ise pistonların eklenmesiyle daha da önem kazanmıştır. Sürekli basın yok oluşu ve

Klavsen'in yerini Fortepiano'nun alışı Flüt sonatının da yok oluşunun habercisi olmuştur. J. Haydn, W. A. Mozart ve L. V. Beethoven gibi büyük besteciler flüt ve piyano için hiç sonat yazmamışlardır, ama klasik dönemde flüt sonatlarının düşüşe geçmesi, solo enstrüman olarak Flüt'ün kullanımını azaltmamış, aksine konçerto solisti olarak rolünü arttırmıştır.

Flütün klasik konçertodaki rolü de büyüktür. Besteciler halk konseri amaçlı flüt konçertoları yazmaya ve gittikçe konçertolarını dinleyiciyi etkilemek için virtüöz araçlar olarak görmeye başlamışlardır. Klasik konçerto, özellikle de solo nefesli enstrümanlar için olanlar, solistin orkestra ile olan ilişkisi açısından opera aryları ile açık benzerlik göstermiştir. Konçertonun bu artan önemi aynı zamanda orkestra ve orkestral müziğin gelişmesinin de belirtisi olmuştur. Klasik flüt konçertosu 18. yüzyılın son çeyreğinde Mannheim ve Viyana'da doruğa ulaşmıştır. Ayrıca solo flüt için yazılan konçertoların yanı sıra iki flüt ve orkestra için de konçertolar yazılmıştır. D. Cimarosa ve J. Schmitt'in konçertoları bu yapıya birer örnektir.

Flütün fiziksel yapısı da klasik dönemde eski sistem flütün bütün evrimini kapsamaktadır. Üç perde, 1760 yılında eklenmiştir ve 18. yüzyılın son senelerine kadar geçerli olmuştur. Hemen sonra iki tane daha ve 1786 yılında ise iki perde daha eklenmiştir. Flütün gelişimi, 19. yüzyılın başlarındaki sekiz perdeli haline gelene kadar böyle devam etmiştir. Bu gelişmeler, flütü bazı önemli müzikal ilerlemelere izin veren, bütünüyle kromatik bir enstrüman haline getirmiştir. Enstrümandaki değişiklikler, hızlı pasajlarda kromatik süslemeler, geliştirilmiş üst ses aralığı ve uzaktaki perdelerin kullanımını sağlamıştır. Flüt, klasik orkestradaki yeni ve gelişmiş rolü için de donanımlı hale getirilmiştir (Barut, 2007: 12-14).

## II. BÖLÜM: WOLFGANG AMADEUS MOZART

### II.1. W. A. Mozart'ın Hayatı

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, 27 Ocak 1756 tarihinde Salzburg'ta dünyaya gelmiştir. Bu adlardan ilk ikisi, doğduğu güne rastlayan azizin adıdır. Ön ad olarak annesinin babası olan, sağlık ve sosyal yardım işleri komiseri, Wolfgang Nikolaus Pertl'in adı verilir. Theophilus veya "Gottlieb" (Tanrının sevgilisi) adı, vaftiz babası olan belediye meclis üyesi, tüccar Johann Theophilus Pergmayr tarafından konmuştur. Daha sonra Mozart bu son adı Amade ve Amadeo olarak değiştirir. Fakat kendisi hiçbir zaman Amadeus adını kullanmamıştır (İlyasoğlu, 2009: 81).

### II.1. Ailesi ve İlk Yılları (1756 – 1762)

Wolfgang Amadeus Mozart, Avusturya'nın Salzburg şehrinde 27 Ocak 1756 tarihinde doğdu. Leopold Mozart ve Anna Maria Pertl Mozart çiftinin yedi çocuğu oldu fakat sadece ikisi hayatta kaldı. Bunlardan ilki kısa adı "Nannerl" olan Maria Anna Ignatia Walburga (1751-1829), ikincisi ise Wolfgang Amadeus Mozart'tır. Baba Leopold Mozart (1719-1787), Salzburg Başpiskoposluğu Saray Orkestrası'nda keman çalan bir müzikçiydi. Oğlunun doğduğu yıl "Versuch einer gründlichen Violinschule" (Temel Nitelikte Bir Keman Okulu Denemesi) adlı bir keman metodu yayımlandı ve bu eser kısa zamanda Fransızca ve Hollandacaya çevrilerek birkaç baskı yapıldı. "Leopold Mozart, keman okulunda, yalnızca çalgının nasıl çalınacağı konusunda değil, müziğin genel yapısı ve tarihçesi hakkında da etraflı bilgiler vermiş, olabildiğince geniş bir okuyucu kitlesine seslenmeyi hedeflemiştir" (Büke, 2006: 23). Bu eserden, baba Leopold Mozart'ın oldukça başarılı bir müzikçi olduğu anlaşılmaktadır. Mimaroğlu'na göre de,

yetişkin, görgülü, düşünür bir müziksever olan Leopold Mozart, oğlunun gölgesinde kalmış olmakla birlikte, yetenekleri hiç de küçümsenmeyecek bir besteciydi (Mimaroğlu, 1999: 72).

Leopold Mozart, her iki çocuğunun müzik eğitimi yanında temel bilgileri de ev ortamında almasını uygun gördü. O dönemde Salzburg'da soylu olmayan ailelerin çocuklarının eğitim alabileceği okullar yok denecek kadar azdı ve olanların durumu hiç parlak değildi (Büke, 2006: 24).

W. A. Mozart'ın müzik yeteneği çok erken yaşlarda kendini göstermeye başladı. Babası, arkadaşlarıyla birlikte müzik yaparken onları dikkatlice izliyor, müzik seslerine karşı olan duyarlılığı ve şaşırtıcı belleği ile herkesi şaşırtıyordu. Yeteneği kendisini bu kadar erken bir yaşta belli ettiği için W. A. Mozart hiçbir zaman içindeki büyümeleyen çocuğun izlerini kaybetmemiştir (Campbell, 2002: 42). Daha iki yaşındayken evde düzenlenen küçük konserleri saatlerce dinler, minik parmaklarını uzun süre hiç yorulmadan klavsen tuşlarında gezdirirmiş. Üç yaşında güzel seslere eğilimi artmış, dört yaşına bastığı günlerde ablası Nannerl'in müzik derslerini izlemeye başlamıştır (Yener, 1991: 13). W. A. Mozart, babası keman çalarken çok az akort düşüklüğünü bile fark edermiş. Çünkü kulağı çirkin seslere, gürültülere karşı büyük ölçüde tepkisi gösterecek kadar hassasmış (Saydam, 1997: 23).

Oğlunun olağanüstü yeteneğini fark eden baba Leopold Mozart, hayatının yönünü değiştirerek kendini, oğlunun yetişmesine adanmış ve kendi müzik bilgilerini oğluna aktarmaya başlamıştır. Gerçekten de W. A. Mozart'ın doğuştan olağanüstü yetenekleri vardır. Klavsen çalmayı kısa sürede kolayca öğrenen W. A. Mozart, beş yaşlarında kemana merak salmış, bu çalgıyı da kısa sürede öğrenerek yeni bir şaşkınlık yaratmıştır. En büyük zevki babası ve arkadaşlarının yorumladıkları eserleri dinlemek, onların üçlü partilerinde keman çalmakmış (Yener, 1991: 15). Bu sırada bir tiyatro

oyununda küçük bir dansçı olarak ilk sahne deneyimini yaşamıştır. Sözü edilen oyun, Johann Ernst Eberlin'in 1 ve 3 Eylül 1761 tarihlerinde Salzburg'daki Büyük Tiyatro'da sahnelenen "Sigismundus, Hungariae Rex" (Macaristan Kralı Sigismund) adlı eseridir. W. A. Mozart'ın halkın önüne ilk kez çıktığı bu oyunda, kendisi dışında sekiz oyuncu ve beş müzisyen vardır (Publig, 2004: 43). Hiç yanılmayan kulağı ve çok kuvvetli belleği sayesinde çok çabuk ilerleme kaydeden W. A. Mozart, müzikle ilgili bilgilerini arttırmak için, gördüğü çalgıları alıp inceler, bu çalgıların ses karakterlerini anlamaya ve duymaya çalışmıştır (Saydam, 1997: 24).

### **II.1.2. Gezi Yılları (1762 – 1780)**

Leopold Mozart oğlunun müzik alanında gelişmesini sağlamak için onu müzik çevrelerine tanıtması ve bunun için de onun Salzburg'dan başka kentlere de gitmesi gerektiğini biliyordu. Varlıklılar dışında kimse belli bir zorunluluk olmadıkça geziye çıkmıyordu çünkü o tarihlerde farklı ülkeleri ziyaret etmek oldukça zahmetli bir işti. Fakat Leopold Mozart maddi gücünü zorlayarak çocuklarının tanıtımı için bu yolculuğa çıkmayı kendisine görev bildi.

Nannerl ve W. A. Mozart, ilk olarak 1762 yılında Münih'te Elector III. Maximilian Joseph'in sarayına kabul edildiler. Bu başarılı gezinin ardından Viyana'ya gittiler. Burada Schönbrunn Sarayı'nda İmparatoriçe Maria Theresia ve İmparator I. Franz'ın huzuruna kabul edildiler. Piyanonun başına geçerek aynı zamanda iyi bir piyanist de olduğunu ispat eden W. A. Mozart ve kardeşi Nannerl tüm hünelerini sergilediler. Konserlerde, Nannerl piyano, W. A. Mozart ise keman çalıyordu (Gürbüz, 2008: 19-20). Burada, çocukluğundaki ve ilk gençlik yıllarındaki kapma, özümseme ve sonra bunları kişiliği ile birleştirerek geliştirme yeteneği sayesinde oldukça farklı olduğunu ispatlamaya başlamıştır. Leopold Mozart'ın da en çok üzerinde durduğu konu,

oğlunun hiç tanımadığı notaları ilk bakışta yanlışsız çalabilmesi olmuştur (Büke, 2006, 27-28). Buradan Mozart'ın, keman ve piyanoyu iyi çalmasının yanı sıra, deşifre konusunda da oldukça yetenekli olduğu anlaşılmaktadır. Keman çaldığında kendisini dinleyenleri etkileyebildiğinin farkında olan W. A. Mozart, Avrupa'nın en güçlü hükümdarlarının huzuruna kabul edilmiş, yetenekleriyle övülmüş, hatta çoğu zaman insanlar onun yetenekleri ve dehası önünde eğilmişlerdir (Büke, 2006: 53).

5 Ocak 1763 günü Salzburg'a döndüler. Leopold Mozart yeni bir gezi planı yapmaya başladı. 9 Haziran 1763'te, 1766 yılına kadar üç yıl sürecek olan, Münih, Augsburg, Frankfurt, Cologne, Brüksel, Paris ve Londra'yı kapsayan uzun bir geziye baba-oğul çıktılar. Baba Leopold, bütün bu gezileri, karısına yazdığı mektuplarda ayrıntılarıyla anlatmış, bu geziler sırasında da W. A. Mozart, birçok ünlü müzisyenle de tanışma fırsatı bulmuştur (Publig, 2004: 28-31).

Paris'te W. A. Mozart'ın dört yapıtı basılmıştır. Bunlar, günümüzde Köchel Dizini'nde KV. 6, 7, 8 ve 9 olarak numaralanan piyano ve keman için sonatlardır. Paris'te sahneye ilk çıkışını Correspondance Litteraire'de yazarlık yapan Baron Grimm köşesinde yazmış ve onun başarısının Fransa'da duyulmasını sağlamıştır (Publig, 2004: 38-40). W. A. Mozart bu sırada, çalgıları kolaylıkla çalmakta gösterdiği başarısına denk kolaylıklarda beste de yapmaya başlamıştır.

1764-1765 yılları arasında bulunduğu Londra'da ünlü İtalyan çellocu Giovanni Battista Cirri ile birlikte çalmıştır. J. C. Bach ile de yine burada tanışıp arkadaş olmuş, yaklaşık bir yıl kadar onunla çalıştıktan sonra da ondan ve onun çevresinden opera konusunda bilgiler almıştır (Büke, 2006: 45). Besteci sevdiği büyük bestecileri incelemekten bıkmıyor, onların eserleri üzerinde uzun uzun çalışıyor, J. S. Bach'ın ve G. F. Handel'in eserlerini de çoğu zaman elinden düşürmüyormuş (Nadi, 1994: 162).

Gezilerde tanıştığı kişiler, dinlediği müzikler onun gelişimi açısından çok yararlı oluyordu. W. A. Mozart, yaptıkları yolculuklar sırasında yazdığı mektuplarda tanıdığı kişilerden çok söz etmiş, çıktığı gezilerin sıklığı sayesinde küçük yaşta birçok tecrübe edinmiş ve bu tecrübeler onun gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Çok iyi bir gözlemci olan W. A. Mozart, tanıdığı kişileri unutmayıp belleğine kaydediyor, bu kişileri daha sonra operalarında kahramanlaştırıyormuş. 8-9 yaşlarında iken yazmakta olduğu eserlerinin birçoğunun kenarına “doubtful”, yani “kuşkulu, karanlık, sıkıntılı” anlamları taşıyan notu düşüyormuş. Bu şekilde kendi kendine hala tecrübe kazanması gerektiğini hatırlatıyormuş (Nadi, 2007: 33). Bu davranışıyla W. A. Mozart, çok yetenekli olduğunun farkında olduğunu fakat kendisini geliştirmek için de sürekli çalışmaya devam ettiğini ortaya koymuştur. 1767’de Londra gezisinden Viyana’ya gittiklerinde Leopold Mozart için yaşanan en önemli olay, W. A. Mozart’a orgun pedallarını kullanmayı öğretmesi olmuştur (Büke, 2006: 32).

1768 yılının Kasım ayına kadar Viyana’da kalan W. A. Mozart, o sıralarda salgın olan çiçek hastalığına yakalanmıştır. İyileşmesinin ardından İmparator II. Joseph’in *La Finta Semplice* (Sözde Saf Yürekli Kız, KV. 51) adlı operayı bestelemesini istemesi üzerine hemen çalışmalara başlayarak, İmparator’un isteğini yerine getirmiştir. Fakat bu opera Viyana’da seslendirilememiş, ilk kez ertesi yılın Mayıs ayında Salzburg’da seslendirilmiştir (Publig, 2004: 60). Bu opera W. A. Mozart’ın on iki yaşında yazdığı ilk operadır. İmparator bu eseri W. A. Mozart’ın yönetmesini istemiştir fakat İtalyan şarkıcılar operanın aryalarını beğenmemiş, orkestra üyeleri de bir çocuğun yönetimine girmek istememiştir.

1769 yılında Salzburg’da saraya “Konzertmeister” (Başkemancı) olarak atanmış fakat kendisine maaş bağlanmamıştır. “Mozartlar Salzburg’da kaldıkları bir yıl boyunca, İtalya’ya yapmayı düşündükleri geniş çaplı yolculuğu planladılar” (Publig,

2004: 101). Leopold Mozart, oğlunun besteci olarak daha çok ön plana çıkmasını, değişik bestecilerin eserlerini inceleyerek dönemin stilini kavramasını, kontrpuan tekniğini öğrenmesini ve operanın anavatanı kabul edilen bu ülkede de kendisini gösterme düşüncesiyle, henüz görmediği İtalya'ya gitmesi gerektiğini düşünüyordu. Bunun üzerine İtalya'ya doğru yola çıktılar. Bu gezi sırasında W. A. Mozart, ablasına yazdığı mektuplarda İtalya'da kendisine gösterilen aşırı ilgiden, Alman topraklarının ardından İtalya'da da aynı duyguları yaşadığından söz etmiştir. Yalnızca Sistin Şapeli'nde çalınmak için bestelenmiş bir dua varmış ve bu eserin kopya edilmesi ve kâğıda geçirilmesi yasakmış. Cezası ise aforoz edilmekmiş. Kilisedeki ayini izleyen W. A. Mozart, dışarıya çıktıklarında son derece uzun ve güç olan bu eseri, yanlışsız olarak kâğıda geçirmiş. Papa bu durum karşısında şaşkına dönmüş ve onu aforoz etmek yerine "Altın Mahmuz Şövalyesi" unvanı ile ödüllendirmiş (Saydam, 2003: 69). W. A. Mozart, bilinci sadece müzikten oluştuğu için kendisini o günlerdeki bu ihtişamlı olayların cazibesine kaptırmamış, sadece besteleri ile uğraşmış ve bu uğraşını durmadan inatla, ısrarla sürdürmüştür. Bologna'da çağın büyük teorisyeni kabul edilen Padre Martini ile tanışmış ve onu iki kez ziyaret etmiştir. Ondan orkestralama dersleri almış ve onun verdiği konudan yola çıkarak bir füg bestelemiştir (Say, 1997: 300).

26 Aralık 1770'de Milano'da KV. 87 "Mitridate" adlı operası ilk kez sahnelenmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Daha sonra bu eser yirmi kez daha sahnelenmiştir. W. A. Mozart bunların üçünde de birinci Klavsen partisini çaldıktan sonra babasıyla birlikte seyirci arasına oturma şansını yakalayabilmiştir (Dağdelen, 2003: 33). Mitridate'nin elde ettiği başarıyı göz önünde bulunduran opera yöneticileri, 1772-73 sezonunun açılış temsilini yine W. A. Mozart'ın bir eseri ile yapmak istemişlerdir. 1771 yılında Arşidük Ferdinand'ın düğününde seslendirilmek üzere KV. 111 "Asconio in Alba" adlı sahne serenadını yazmış ve yönetmiştir. Bu eseri de büyük



başarı kazanmıştır. 1772 yılında “Lucio Silla” operasını sahneye koymuştur. Salzburg’a döndükten sonra besteler yapmayı sürdüren W. A. Mozart, senfoniler, konçertolar, sonatlar ve oda müziği eserleri yazmıştır (Publig, 2004: 112-117). Henüz 20 yaşına bile basmamış olan W. A. Mozart, Avrupa saraylarında moda olan stile uygun birçok müzik parçası yazmıştır. Büyük bir ustalıkla beste yapıyordu. Bu denli yeteneğe sahip olması çağdaşları arasında harika çocuk olarak ün kazanmasına sebep olmuştur (Elias, 2000: 73). Eserlerindeki melodilerin özgünlüğü, ritimlerindeki canlılık nedeniyle kimse ona taklitçi demeye cesaret edememiştir. Başta müziği beğenilmeyip eleştirilere maruz kaldıysa da, çok güvendiği yeteneği sayesinde her zaman başarılı olmayı becerebilmiştir.

W. A. Mozart bir şehir gezginiydi, etkileşime girdiği müzikler de kentseldi. Londra, Paris, Viyana, Prag ve Berlin gibi Avrupa başkentlerinin yanı sıra, prenslerinin müziğe kucak dolusu para harcadığı daha küçük Alman kentleri de W. A. Mozart’ı cezbetmiştir. Bunlardan hayatında belli başlı yere sahip olan, Avrupa’nın en iyi orkestrasını kurdurmuş olan Elektör Carl Theodor yönetimindeki Mannheim’dır (Rushton, 2008: 98).

Münih, Mannheim ve Paris’i kapsayan uzun geziye W. A. Mozart, 23 Eylül 1777 tarihinde annesiyle birlikte çıkmıştır. Baba Leopold Mozart da oğluyla gitmeyi çok istemiş fakat Prens Başpiskopos Colloredo onun görevinin başında kalmasını istemiştir ve Salzburg’dan ayrılmasına izin vermemiştir. Münih’te İtalyan bestecisi Piccinni’nin “La Pescatrice” (Balıkçı Kız) adlı Almanca operasını izleyen W. A. Mozart, müzikten çok etkilenmiştir (Publig, 2004: 113). Bu eser onun opera alanında kendini geliştirmesi ve Almanca opera yazması açısından etkili olmuştur. Mannheim’da, şarkıcılık, suflörlük ve nota kopistliği yapan Fridolin Weber ile, eserlerinin kopyasını çıkartmak için başvuru yaptığı sırada tanışmış ve Weber’in kızı

Aloisia'ya âşık olmuştur (Nadi, 1994: 74). Aloisia'nın şarkıcılık yeteneğinden çok etkilenen W. A. Mozart babasına; “ ‘De Amicis’ için bestelediğim aryayı çok güzel söylüyor... Tatlı, temiz bir sesi var ve harika şarkı söylüyor” diye bahsetmiştir (Publig, 2004: 129).

Leopold Mozart bu ilişkiye pek sıcak bakmamış, W. A. Mozart da Aloisia Weber'den istediği karşılığı alamayınca çok üzölmüştür (Nadi, 1994: 75-76).

18 Haziran 1778'de W. A. Mozart'ın KV. 297 Re Majör Paris Senfonisi, “Concerts Sprituels” konserleri çerçevesinde Paris'te çalınmış ve seyirciler tarafından çok beğenilmiştir (Publig, 2004: 151).

W. A. Mozart kazandığı başarılarından dolayı mutluydu ancak annesinin giderek ciddileşen sağlık sorunları keyfini kaçıırıyordu (Büke, 2006, 151). Anne Anna Maria, Paris'te bulunduğu süre boyunca yoğun bir bedensel ve ruhsal yorgunluğa katlanmak zorunda kalmıştı. Tutumlu davranmak zorunluluğu, bütün gün evde tek başına kalması, Fransızca bilmiyor olmasından dolayı çok az insanla iletişim kurabilmesi onu çok yormuştu (Publig, 2004: 150).

W. A. Mozart'ın elli sekiz yaşındaki annesi, 3 Temmuz 1778 gecesini öldü. W. A. Mozart, annesinin yabancı bir ülkede sıkıcı bir yaşam sürmesine kendisi neden olduğu için suçluluk duyuyordu. O geceyi annesinin cansız bedeninin yanında mektuplar yazarak geçirmiş ve dönüş yolculuğunu yalnız yapmak zorunda kalmıştır (Say, 2007: 46). Babası gibi W. A. Mozart da başpiskoposun hizmetinde çalışıyordu. Ne yazık ki on sekizinci yüzyıl saraylarında müzikçinin konumu, bir oda hizmetçisinin üstünde değildi. W. A. Mozart, bu konuma hiçbir zaman alışamadı, içten içe tepki gösterdi (Say, 2000:100).

W. A. Mozart hayatı boyunca iki seçenek arasında kalmış gibiydi. Soylular onu övüyor ve hizmetlerinde çalıştırmak istiyorlardı fakat W. A. Mozart onlardan biri

değildi. Diğer yandan Salzburg şehri eviydi ama burada da müziği ve değeri çok iyi anlaşılıyordu. W. A. Mozart'ın amacı, huzurlu bir ortam ve çalışma koşullarının elverişli olduğu, karnının doyduğu bir mekândı. O, sadece müziği düşünüyordu. Babasının kaygısı ise farklıydı. O, gerçek müzik meraklılarını düşünerek çalışmanın bir kazanç getirmeyeceğini ve oğlunun herkesin sevebileceği, beğeneceği eserler yazması gerektiğini düşünüyordu. W. A. Mozart ise eserlerinin babasının düşüncesinin aksine herkese hitap edeceğini savunuyordu. Aslında W. A. Mozart haksız değildi. Eserleri, sevimli, cana yakın ve insanların çabuk sevebileceği cinstendi. Fakat ne yazık ki operaları tutmadı. Salzburg'un ilgisiz halkı canını sıkıyordu. Dehasının yaşadığı çağdan çok sonra da süreceğine inanarak yolunda ilerlemeye devam etti. 1780 yılında ilk büyük operası "Idomeneo" Münih'te sahnelendi. Bu eser W. A. Mozart'ın opera bestecisi olarak olgunlaşmaya başladığının ilk göstergesidir. Ertesi yıl işvereni Prens Başpiskopos Colloredo ile Viyana'ya gitti. Salzburg'a geri döndüklerinde W. A. Mozart, Başpiskopos'a artık onun müzik işleriyle ilgilenmek istemediğini söylemiş ve 9 Mayıs 1781 tarihinde yazdığı bir mektupta Colloredo'ya olan nefretini babasına açıkça anlatmıştır. Leopold Mozart kendisinin de kovulacağından korkarak kavgayı tatlıya bağlamak istemiş ve oğlunu inadından vazgeçirmek için elinden geleni yapmıştır. Fakat W. A. Mozart babasını dinlememiş ve bunun üzerine de müziğini geliştirmek için Viyana'ya yerleşmiştir. "Mozart, efendilerin, işverenlerin ve babasının oluşturduğu birleşik güçlere kesin olarak karşı koyabiliyordu, çünkü kendi sanatsal yaratımının ve dolayısıyla kişisel değerinin farkında oluşu ona güç veriyordu" (Elias, 2000: 159). Hayatı boyunca üstün eserler verebilen bir yaratıcı olarak yaşamak istemiş, bu yüzden Salzburg başpiskoposu Colloredo'nun emrinde çalışmayı kendisi gibi bir dehaya hiçbir zaman uygun görmemiştir.

W. A. Mozart, saray hizmetinde aristokratlara ve sipariş aldığı soylulara karşı şaşırtıcı bir cesaret göstererek özgürlük savaşı vermiş ve saraydan ayrılarak, işsiz ve aç kalmayı yeğlemiştir. Piskopos Colloredo'ya isyanı o dönemde görülmemiştir. Bu olay bir müzikçinin soylulara karşı açık olarak ilk başkaldırısıdır ve müzik tarihinde önemli bir yer almıştır.

### **II.1.3. W. A. Mozart Viyana'da (1780 -1787)**

Bilindiği gibi Viyana bir müzik kentidir. Oradaki meydanlarda, parklarda, W. A. Mozart'ın, J. Haydn'ın, L. V. Beethoven'ın, F. Schubert'in, R. Strauss'un yontuları bulunmaktadır. W. A. Mozart'ın hayatı genelde iki döneme ayrılır. Doğumundan 1780 yılına kadar, bağımsız ve küçük gezilerinin çıkış ve dönüş noktası olan Salzburg eyaletinde yaşamış, 1780 yılından ölümüne kadar olan zamanı ise Habsburg İmparatorluğu'nun başkenti olan Viyana'da geçirmiştir (Rushton, 2008: 17). O sıralarda, görece yeni olan piyano, klavsenin yerini almaya başlamış, W. A. Mozart da bunun ilk uygulayıcılarından biri olmuştur (Rushton, 2008: 106). W. A. Mozart, Viyana'daki ilk yıllarında kendi eserlerini yorumlayan olağanüstü yetenekli bir piyanist olarak dikkatleri üzerine çekmiştir. W. A. Mozart'ın Viyana'da kalabilmesi için tek umut olarak prenze kapaklanıp bir mevki koparmasının mümkün olacağını düşünen Leopold Mozart'a karşılık, W. A. Mozart büyük yeteneklerine güveniyor, bağımsız bir müzikçi olarak da yaşamını kazanabileceğine inanıyordu (Thomson, 2004: 71). Gösterişe düşkün olan aristokratlar W. A. Mozart gibi eşsiz bir hazineye sahip olmak ve çevrelerinde üstünlük sağlayabilmek için onu kendi hizmetlerinde çalıştırmak istemişlerdir. Fakat kendisi, küçük bir sarayın yakınlarında büyümüş olmasına ve sonraları da bir saraydan diğerine gitmesine rağmen, saraydakilere özgü yapmacık davranışları hiçbir zaman benimsememiştir. Ne istediğini çok iyi bilen, bilinçli ve

çalışma bağımlısı olan W. A. Mozart, her zaman orta sınıf burjuva duruşunu koruyan, “çarpıcı karşıtlıkların insanı” olarak adlandırılmıştır (Publig, 2004: 19-20).

W. A. Mozart ile J. Haydn’ın doğrudan tanışmaları W. A. Mozart’ın Viyana’daki ilk dönemine (1781 ve 1782 yıllarına) rastlar (Publig, 2004: 261). Burada W. A. Mozart, Haydn’la arkadaş olmuş ve on yaylı çalgılar kuartetinin altısını J. Haydn’a adanmış, J. Haydn ise, W. A. Mozart’ın çalışmalarına yardımcı olmuştur.

1781 yılında İmparatorun siparişi üzerine “Die Entführung aus dem Serail” (Saraydan Kız Kaçırma) operasını bestelemiştir. Bu eser Avusturya sarayında müzik yönetmeni olan Antonio Salieri’nin engellemelerine rağmen başarıyla sahnelenmiştir (Say, 2007: 18).

1782’de, daha önce Mannheim’da duygusal ilişki kurduğu Aloisia’nın kız kardeşi Constanze Weber (1762-1842) ile evlenmiştir (Yener, 1983: 34). W. A. Mozart bu olaya 7 Ağustos 1782 tarihli mektubunda şöyle değinmiştir: “Nikâhımız kıyıldığında, hem eşim hem de ben gözyaşlarına boğulduk; bu herkesi, babamı bile duygulandırdı. Herkes ağlıyordu, çünkü kalbimizdeki duygulara tanık olmuşlardı” (Say, 2007: 59). Kocasını kendine göre seven, ama onun dehasını kavramak için küçük bir çaba harcamayı bile gerekli bulmayan Constanze, hoppa yaradılışlı ve ev idaresinden anlamayan bir kadın olarak tanımlanıyordu (Nadi, 1994: 134). Bu evlilikten Franz Xaver ve Karl Thomas adında iki oğlu oldu. Bu evlilik yüzünden babası Leopold Mozart ile arası açılmış, oldukça renkli olan çocukluk dönemine özlem duyması ve maddi güvenceye kavuşamaması da onun Viyana’daki gerilimlerinin ana kaynakları olmuştur.

1784 yılı W. A. Mozart için yoğun bir konser temposu ile başlamış, Mart ayı içinde, 6 haftada tam 22 konser vermiştir. Tüm yıl boyunca devam eden

konserlerinde yeni bestelediği piyano konçertolarını da seslendirmiştir (Büke, 1998: 34).

“Mozart Viyana’daki konumunu, müzik dışındaki ilişkilerde de kuvvetlendirmek niyetindeydi. Bu düşüncenin bir sonucu olarak, 1784 yılı sonunda mason locasına kabul edildi” (Büke, 1998: 34).

Finkelstein’in tanımına göre W. A. Mozart’ın da dâhil olduğu “Masonluk”, içinde bazı liberal aristokratlar bulunmasına karşın, gizli çalışan ve kovuşturulan anti feodal bir mezhepti (Finkelstein, 2000: 47). Maria Theresia döneminde yasak olan, gizli toplantılarla varlığını sürdürmeye çalışan, üyelerinin büyük çoğunluğunu soyluların oluşturduğu mason locaları, II. Joseph’in tek başına tahta geçmesinin ardından, hoşgörü ortamından faydalanarak hızla çoğalmış ve üyeleri arasına soylu sınıf dışından da katılanlar artmıştır (Büke, 2006: 225). Masonların toplantılarında katılımcılar birbirlerini kardeş olarak görmekteydi. İzledikleri üç ilke vardı: Bunlar, bilgelik, güçlülük ve güzellikti. Bu toplantılarda herkes kendi mesleğinden söz etmekte ve felsefi konuşmalar yapılmaktaydı. Ancak 19. yüzyılda localara politikacılar da katılmaya başlamasıyla, önceden konuşulması kesinlikle yasak olan din ve politika konularından da söz edilmeye başlanmış ve W. A. Mozart’ın dikkatini masonluğa yöneltmesine kimin yol açtığı da bugüne kadar açığa çıkmamıştır. O sıralarda çağının ilerici akımlarına az ilgi duyan biri bile farkında olmadan, üzerine çok tartışılan bu gizli birliğe doğru çekilmiştir (Publig, 2004: 265).

1785 yılının Şubat ayında Leopold Mozart Viyana’ya oğlunu ziyarete gittiği sırada W. A. Mozart, evde küçük bir konser vermiş ve bu konsere onunla yakın ve sıcak ilişki içinde olan J. Haydn da katılmıştır. “Mozart kendisinden yaşça büyük olan Haydn’a ‘Papa’ diye hitap ederdi” (Büke, 1998: 35). W. A. Mozart yalnız J. Haydn’a değil, hocası ve baba dostu Michel Haydn’a da yürekten bağlı idi. Hayranlık duyduğu

sanatçılar arasında C. W. Gluck ve J. Haydn başta geliyordu. Piskopos Collarado'nun ismarladığı dinsel besteleri hastalığı yüzünden vaktinde bitiremeyen Michel Haydn'a yardım ederek onun yerine besteleri tamamlamış, böylece hocasının durumunu kurtarmıştır (Nadi, 1994: 143).

1786'da "Le nozze di Figaro" (Figaro'nun Düğünü) adlı operası Viyana'da sahnelenmiştir. Terzi çırağı sanılıp içeri alınmayan W. A. Mozart kendisini tanıyan ve salona girmesini sağlayan bir oyuncu sayesinde, tiyatrodaki bu eserin provasını izleme fırsatı bulmuştur (Yener, 1991: 53). Günümüzde opera müfredatının en sık sahnelenen eserleri arasında yer alan Figaro'nun Düğünü, gerçek anlamıyla W. A. Mozart'ın ilk şaheseri olarak tanımlanır. Besteci bu eserde ulaştığı anlatım zenginliğiyle, operanın 18. yüzyıldaki doruğunu belirlemiştir (Büke, 2006: 245). Melodileri dilden dile dolaşan ve halkla beraber sokakta bu melodilerle dans eden W. A. Mozart, operanın büyük başarı kazanması üzerine kendisini tebrik etmeye gelen ve ona neden dans ettiğini soran arkadaşına zevkten değil, üşümek için ekonomik bir usul bulunduğunu, havanın çok soğuk ve evde yakacak odun ve kömürün olmadığından, ısınmak için dans ettiğini söylemiştir (Kaygısız, 2009: 169). Bu opera Viyana'da sahnelendikten birkaç ay sonra Prag'da sahnelendiğinde büyük başarı kazanmıştır ve W. A. Mozart kendisini sanat alanında en yeterli ve en şanslı gördüğü yeri Viyana olarak adlandırmıştır (Publig, 2004: 224). Operada görülen sevgi, bağışlama, hoşgörü, insanların kardeşliği gibi fikirler mason ideallerini yansıtmaktadır. Viyana halkının kendisine bağlı olmasını ve fırsatların kendiliğinden ayağına gelmesini bekleyen W. A. Mozart, Viyana'da besteciliğinden çok virtüöz olarak popülerliğini korumuş ve Prag'da müzik çevrelerinin daha güvenilir olduğunu düşündüğünden, 1787'de yine bu kentte sahnelenen "Don Giovanni" ile başarısını pekiştirmiştir (Say, 1997: 301). Eser epey beğeni toplayınca, eleştirmenlerin

etkisi altında kalan kral da onu saraya almıştır. İşine son verileceğini bekleyen W. A. Mozart çok şaşırılmış fakat işsizlikten ötürü işi kabul etmiştir (Kaygısız, 2009: 170).

Kimilerine göre “Don Giovanni” operası W. A. Mozart’ın yaşadığı olayların, düş kırıklıklarının yansıması olarak adlandırılmış (bir anlamda ‘ölüm’ operası), kimilerine göre ise yaşama, var olma savaşı olarak (Kaygısız, 2009: 170).

1787’de babasının ölüm haberini aldıktan sonra babasının ölümüyle zorluklara göğüs gerebilme metanetini kaybettiğini ve babasının kendisi için ne kadar önemli olduğunu anımsayan W. A. Mozart çok üzülmüş ve bu acı haberin üzerine hastalanarak yatağa düşmüştür. Bir süre kendini toparlayamamış ve piyano çalamamıştır. Bu ruh hali 1791 yılına, (W. A. Mozart ölene dek) devam etmiştir. O sıralarda mesleğinin en parlak dönemine giren W. A. Mozart sadece müziği düşünüyor, opera siparişleri alıyor ve konserleri rağbet görüyordu, ama yarın için güvencesi yoktu. Geleceği pek umursamayan W. A. Mozart’ın tek istediği uygun bir çalışma ortamında istediği gibi çalışabilmektir. Paraya pula hiç önem vermeyen ve parayı sadece yaşamını sürdürebilmesi için gerekli gören bir kişiydi (Say, 1997: 300).

#### **II.1.4. Son Yılları ve Ölümü (1787 – 1791)**

1787 sonlarında, C. W. Gluck’un ölümü üzerine W. A. Mozart “Saray Oda Müzikçisi” görevine getirilmiş ama ölen besteciye verilen ücretin ancak üçte biri kendisine ödenmiştir (Büke, 1998: 29). Aynı yıl “1787 Karnavalı” için hazırladığı peşin ödemeli konserlerinden umduğu ilgiyi görememiş ve dostlarına armağan olarak bedava besteler yapmıştır (Nadi, 1994: 157). Aralık 1787’de J. Haydn’dan Prag için bir opera bestelemesi istenmiş fakat J. Haydn, bu fikrin kendisi için çok fazla şeyi göze almak olduğunu ve W. A. Mozart ile yapılacak bir kıyaslamının yanında başarısız sayılacağını savunup teklifi geri çevirmiştir (Thomson, 2004: 163). J. Haydn’ın farkı, bu olağanüstü



yeteneğe karşı dönemin birçok müzisyeninin yaptığı gibi haset duymak yerine, kulak verip derin bir hayranlık besleyebilmiş olmasındaydı. Bu nedenle J. Haydn, W. A. Mozart müziğinin keyfine en iyi varmış kişi olarak tanımlanmaktaydı. Her yerde yoksullukla mücadele eden W. A. Mozart, bir de rakipleri tarafından “gereğinden fazla nota kullanıyor” diye sürekli eleştiriliyordu. (Kaygısız, 2004: 169). Son yılları para sıkıntıları nedeniyle üzüntüyle geçmesine rağmen, W. A. Mozart şaşılacak denli verimli yaratıcı yaşamının en parlak dönemini geçirmiştir. Ölümünden önceki son beş yıl içinde W. A. Mozart, birbirinden ünlü eserlerini peş peşe yaratmıştır. “Cosi Fan Tutte” operası, “Prag ve Jupiter” senfonileri, son piyano konçertoları ve “Requiem”i bu dönemde bestelemiştir (Nadi, 1994: 184-192).

Çektiği para sıkıntıları onu iyice yıpratmış, son dönemi krallarla, soylularla mücadele içinde geçmiş ve bu durum eserlerine de yansımıştır (Biyografi, 2004). Sarayda yaşamının en üzüntülü dönemini yaşamıştır çünkü Kral ona maaşını alıp hiçbir işe karışmamasını söylemiştir. Çok geçmeden kral ölmüş ve W. A. Mozart’ın da işine son verilmiştir. Maddi olanaksızlıklar içinde sıkıntı çeken W. A. Mozart her şeyden ümidini kesmiştir. Bu sırada Schikaneder adında bir “mason”, hikâyesini kendisinin yazdığı “Sihirli Opera’yı” bestelemesini istemiş ve böylece “Sihirli Flüt” operası doğmuştur. Konu, gece kraliçesinin maceralarını anlatan bir peri masalıdır (Say, 1997: 300).

İçinde bulunduğu ekonomik çıkmazdan dolayı baş ağrıları çeken W. A. Mozart’ın bünyesi günden güne daha da zayıf düşmekteydi (Yener, 1983: 34).

1791 yılının Temmuz ayında W. A. Mozart, bir soylunun elçisi olarak geldiğini ve efendisi adına bir “Requiem” (ölüm duası) siparişi vermek istediğini söyleyen biri tarafından ziyaret edildi. Bu ziyaretçi, siparişi verenin kimliğini gizlemek istediğini ve ücretin de yarısı hemen ödenmek üzere 450 gulden olduğunu söyledi. Para

sıkıntısı içinde olan W. A. Mozart, yeni operası “Sihirli Flüt” için çalışırken, bu eser üzerinde de çalışmaya başladı (Büke, 1998: 300).

W. A. Mozart, ölümünden birkaç saat öncesine kadar bilincini kaybetmemiş ve bestelemeye devam edebilmiştir. İnsanüstü bir güçle “Requiem” (ölüm Duası) i bitirmeye çalışmıştır (Yener, 1991: 59). Bu eseri bitirmeyi çok istemesine rağmen ömrü buna izin veremeyince eseri, Franz Xaver Süßmayer (1766-1803) adlı öğrencisi tamamlamıştır. Süßmayer, öğrenimini ve ilk müzik bilgilerini doğmuş olduğu Avusturya’nın küçük bir kasabasında almış. 1780 yılında müziğe olan tutkusu onun Viyana’ya gitmesine sebep olmuştur. Burada W. A. Mozart ve A. Salieri ile dostluk kurmuş ve ikisinin de öğrencisi olmuştur. 1791 yılında W. A. Mozart’ın eserlerinin birkaçının partilerinin kopyalanmasında ona yardım etmiştir (Büke, 1998: 299). 5 Aralık 1791 gününün ilk saatlerinde, müzik dünyasının harika çocuğu olarak bilinen tarihin en büyük bestecilerinden biri olmak için 35 yılı deviren W. A. Mozart yaşamını noktalamıştır (Büke, 1998: 305). Cenazesine katılan yakınları şiddetli yağmur yüzünden geri dönmek zorunda kalmışlar. Karısı da ertesi gün mezarını aramaya çalışmış fakat bulamamıştır. Yoksullar mezarlığının neresine gömüldüğü hiçbir zaman bulunamadığı için, 1859’da mezarlığın rastgele bir yerine bir anıt dikilmiştir (Say, 1997: 301). W. A. Mozart’ın ölümünün yası gösterişli bir biçimde olmasa da masonluk çevresinde de tutulmuştur (Publig, 2004: 341).

Bir zaferin öyküsü olan W. A. Mozart’ın öyküsü, otuz beş yaşında yoksulluk içinde öldüğü için, maddi koşullar üzerinde kazanılmış bir zaferin değil, son yıllarındaki bestelerinde dile getirildiği gibi, manevi bir zaferin öyküsüdür. Verimindeki yoğunluk, onca eseri kısa ömrüne sığdırabilmesi onu mükemmel kılmıştır. O tam bir müzik adamıydı. Eserleri yüzyıllar boyunca dinleyici kitlelerinin hayranlığını kazandı. Ölümünün yaklaştığını hissettiği halde ölümsüz eserler üretmeye devam etti. Ona göre

“gerçek müzikçi duymalı, düşünmeli, duyumsamalı ve bunları dinleyicisine aktarmalı” idi (Say, 2007: 51). Onun için en büyük sevinç yaratmaktı. Yaşamı boyunca mutluluğu, acıyı, öfkeyi, isyanı, şöhreti, sevilmeyi, nefret edilmeyi kendi iç dünyasında yaşadı, bilinci müzikle doluydu ve en büyük amacı insanlığa güzel sesler sunmaktı. Başarısının, yaptığı işler olması gerektiğine inanıyordu. İyi ve temiz duyguları yanında sarsılmaz bir karakter sahibi olduğunu gösterdi. Her zaman duygularına önem veren ve içinden geldiği gibi yaşayan W. A. Mozart, çocuksuluğu sayesinde neşesini hep korumuştur (Yetkin, 2010: 17).

## **1.2. W. A. Mozart’ın Müziği**

Avusturyalı besteci, çembalocu, orkestra şefi ve eğitimci (1756-1791). Leopold Mozart’ın oğlu, Maria Anna’nın kardeşi, Franz Mozart’ın babası olan W.A.Mozart, müzik tarihinin tanıdığı en büyük yeteneklerden, en yaratıcı ve üretken bestecilerdendir. Albert Schweizer’e göre, “Bütün dahiler göklere uzanmış, Mozart ise gökten inmiştir” (Say, 2005: 508-509).

Klasik batı müziğinde klasik dönemi gerçek anlamıyla yansıtan, derin anlamıyla en iyi anlatan W. A Mozart’tır. W. A. Mozart, sanatında aydınlanmayı düşünsel ağırlığıyla temsil etmeye yönelmiş olmaktan çok, aydınlanma felsefesinin müzikteki yansımalarını geliştirerek klasisizmi temellendirmiştir. Onun eserlerindeki kadar aydınlık yazı az görülmekte ve bu yazı, salt klasisizmi temsil etmektedir (Say, 1997: 302).

Mozart “Aydınlanma” düşüncesinin müzik sanatındaki yansıması kabul edilmektedir. Müzikte klasik dönem, derin anlamıyla ilkin W. A. Mozart ile temsil edilmiştir. “Viyana Klasikleri” olarak nitelenen üç büyük bestecinin ortasında yer alan W. A. Mozart, kendisinden bir kuşak önceki J. Haydn’ın yanında felsefi sezgileri ve

eserlerinin içeriğiyle “tam klasik” olarak adlandırılır. J. Haydn ise daha çok müzikal form açısından “klasik” sayılmaktadır (Mimaroğlu, 1999: 71).

Müzikte “klasik” kavramı, örnek oluşturan evrensel mükemmelliği, tarihte iz bırakan akımların sentezini, saflığı, temizliği ve açıklığı içerir. Bu tanım, özellikle klasik dönemin üç büyük bestecisi J.Haydn, W. A. Mozart ve L. V. Beethoven için geçerlidir. W. A. Mozart’ın önceliği ise Alman, İtalyan ve Fransız müzik stillerinden yararlanarak uluslar arası bireşimi öngörmesinde yatar. Bestelediği bütün tür, çeşit ve formlarda, ulusalüstü kavrayışın üslup ve biçim özdeşliği görülür. Uçarı olmasına karşın onun müziği, yürekte gelen, “kendiliğinden” bir denge içermektedir. W. A. Mozart, doğanın, evrenin sesini dinlemiş, “doğal denge”yi doğaçtan tanımış, doğaçtan dile getirmiştir.

Yaşama çok bağlı, olağanüstü duyarlı bir yaratılıştaki olan sanatçı, eserlerinde küçük bir ayrıntıyı, bir olayı, bir duyguyu, etkiyi ya da özlemi, müzik diliyle açıkça anlatma gücünü temsil etmiştir. Çağımızın önde gelen müzik bilimcilerinden Curt Sachs, onun müziğini şöyle tanımlamıştır: “Mozart’ın eserlerinde anlam, doğallık ve nitelik uğruna biçim güzelliği geri planda kalmamış, öte yandan doğaya yakınlık ve nitelik de duyusal bir göz boyamacılık ya da seçkinlik uğruna feda edilmemiştir” (Say, 2005: 509). Çalgılara insan sesinin ruhunu ve soluğunu öylesine işlemiştir ki, senfonilerinin ağır bölümleri aya, hızlı bölümleri ise parlak opera finallerine benzemektedir. İçtenlikli, güler yüzlü melodi yazmakta onu kimse geçememiştir. Ama gerektiğinde sıkı kontrpuan yazısını kullanmayı da bilmiştir. Güzellikle niteliği, Alman ruhuyla İtalyan ruhunu, hüznü ile sevinci ve şakayı, sahneyle müziği, çalgılarla insan seslerini, melodiyle kontrpuanı birleştirmiş olan W. A. Mozart, müzik tarihinin içinde tam bir denge tutmak için yaratılmıştır. Esin dolu bu müzik, bir duygudan başka bir

duyguya geçmekte eşsizdir. Goethe şöyle demiştir: “Mozart’ın kişiliği, açıklanamayacak bir mucizedir” (Say, 2005: 509).

Pek çok bestecinin eserleri, yaşamı içinde zamanı dizinsel dönemlere ayrılarak incelenmektedir; gençlik, orta yaş ve olgunluk dönemleri gibi. Ve nice bestecinin 35 yaşına dek geçen zamanını ancak gençlik dönemi olarak ele aldığımızı düşünürsek, 35 yaşında ölen W. A. Mozart, kendisini hep genç kabul etmek zorunluluğu yaratmıştır. Bu nedenle çocukluk, ilk gençlik yılları derken orta yaşına bile değinmeden, birdenbire “son yılları” diye bir ayırım yapılmaktadır. Mutlu, mutsuz, sevdalı, tutkulu, düşkün, yoksul, borçlu, hastalıklı, her ortamda aynı düzeyde, aynı nitelikte müzik üretmiştir. Gerek çocukluk yıllarında, gerekse erişkin döneminde, yalın ve nükteli anlatımı, güçlü ritmik yapısı ve bu coşkunun altına gizlediği derin, koyu bir felsefe, müziğinin özellikleri olmuştur. On dört yaş ürünü bir senfoniyle ölüm döşeğindeki Requiem’i, benzer yalınlıkla derin düşüncüyü bir arada taşımaktadır. W. A. Mozart her müzik biçimi için örnekler vermiş ve her biçimi kusursuzluğa ulaştırmıştır. Çağdaşları onu karmaşık duygularla yüklü bulmuşlar, anlaşılması zor olarak nitelmişlerdir. Çevresindeki soylular, önceki Rokoko akımının hafif ve yüzeysel deyişine alışık olduklarından, W. A. Mozart’ın derin düşüncesini anlayamamış, çağının ötesinde yaşadığını kavrayamamışlardır. 1915’ten sonra ruhbilimsel araştırmalar geliştikçe W. A. Mozart’ın müziğindeki insan doğası daha iyi görülür olmuştur. Operalarıyla, opera tarihinde yeni bir dönem açan W. A. Mozart, Haydn’in olgun dönem müziğine, Beethoven’a, Schubert’e, Mendelssohn’a, Brahms’a ve günümüze dek pek çok besteciye ışık tutmuştur (İlyasoğlu, 2009: 84-85).

W. A. Mozart her müzik biçimi için eserler yazmış ve bu eserler günümüze kadar yerini korumayı başarmıştır. Çağdaşlarının Rokoko akımını izleyen, hafif ve yüzeysel üsluplarına alışkın olan zamanın soyluları Mozart müziğinin derin

düşüncelerini anlayamamış ve yadırgamışlardır. Çağdaşları ve sonraki dönemin bazı eleştirmenleri W. A. Mozart'ın eserlerinde doğadan esinlenmediği ve Romantik dönemin doğaya yürüyüşüne ilham vermediği için eleştirmişlerdir. W. A. Mozart'ın eserlerinin hemen hepsinde yalınlık ve dinginlik hâkim olmuştur (Aktüze, 2003: 1468).

W. A. Mozart bestelediği yapıtlarına opus sayısı vermemiştir. W. A. Mozart'ın eserlerinin kronolojik ve tematik bir kataloğunu “Chronologish-thematissche Verzeichnis” yazan müzik uzmanı Ludwig von Köchel'in (Ludwig von Köchel, 1800-1877, Avusturyalı müzik uzmanı) tarafından kronolojik olarak sıralanmış ve numaralandırılmıştır. Köchel, W. A. Mozart'ın eserlerinin eksiksiz derlemesini yapmıştır. Mozart'ın eserleri bütün dünyada “K” (Köchel'in kısaltması) ya da “K.V.” (Köchel Verzeihnis: ‘Köchel Kataloğu’) harfleri ve yanında eserin bu düzenlemedeki sırasını gösteren bir numarayla belirtilmiştir. Mozart birçok bestecinin tersine, eserlerine birbirini izleyen opus numaraları vermemiştir (Aktüze, 2003: 1468). Bu liste K.1'den (piyano için Menüet, 1791) son buluyordu. Kataloğun Alfred Einstein tarafından yapılan gözden geçirilmiş üçüncü ve en güvenilir baskısı (1937), kuşkulu olanlarla birlikte, Mozart'ın bilinen bütün eserlerini, tematik bir dizin ve bibliyografi bilgileriyle birlikte sıralamaktadır. Einstein'ın belirttiğine göre W. A. Mozart ilk bestesini (piyano için Sol Majör ‘Menuetto’ ve ‘Trio’) 1761'de yapmıştır (Mozart, 2012: 7).

Bestecinin 626 eserle son bulan Köchel dizisinin 102 tanesi piyano içindir. J. Haydn ile gelişim gösteren sonat formu, W. A. Mozart'ın dehasıyla zenginleşmiştir. W. A. Mozart'ın en önemli katkısı konçerto formuna olmuştur. Başta piyano konçertoları olmak üzere, çalgı müziğinin her türünde dönemin en iyi örneklerini vermiştir. W. A. Mozart 25 piyano konçertosunun yanı sıra yedi keman konçertosu, bir flüt, bir obua ve bir klarnet konçertosuyla birlikte, korno için dört konçerto ve bir konçerto rondo yazmıştır. Yine Flüt ve Arp için yazmış olduğu konçerto ile Flüt, Obua,

Korno, Fagot için yazmış olduğu konçertant senfonisi en önemli yapıtları arasındadır (Aktüze, 2003: 1468).

### **II.3. W. A. Mozart Etkisi**

W. A. Mozart Avrupa'nın karşılaştığı tek bağımsız müzisyendir. 35 yıllık hayatına 600'ü aşkın eser sığdırmıştır. 9 senfoni yazmış olan L. V. Beethoven ve G. Mahler, 41 senfoni yazan W. A. Mozart karşısında saygıyla eğilmeyi onur saymışlardır. Varlığı ile W. A. Mozart'ın çalışmalarına yardımcı olan J. Haydn, W. A. Mozart'ı hayranlık derecesinde sevmiştir. Önceleri W. A. Mozart, J. Haydn'ın taklitçisi olmakla suçlanmış fakat sonra W. A. Mozart yeteneği ve müziğiyle tüm eleştirilere yanıt vermiştir. Joseph Haydn meslektaşı W. A. Mozart'tan 24 yaş büyüktür. Onun oluşumunu etkilemiş, ancak dehası karşısında hayran kalmıştır. J. Haydn, 1785 yılında Viyana'da baba Leopold Mozart'a şöyle demiştir: "Erdemli bir sanatçı sıfatıyla Tanrı huzurunda size oğlunuzu tanıdığım, bildiğim en büyük besteci olduğunu söyleyebilirim. Olağanüstü bilgisi yanında esiniyle ve zevkiyle de..."(Yener, 1992: 59). W. A. Mozart'ın on yaylı çalgılar kuarteti yazıp, bunlardan altısını J. Haydn'a adanmış olmasından da dostluklarına dair, aralarında güçlü bir bağ olduğunu ortaya koymaktadır. J. Haydn, Leopold Mozart öldükten sonra W. A. Mozart'a bir baba gibi davranmış, masonluğa da W. A. Mozart'ın isteği üzerine katılmıştır. W. A. Mozart'ın genç ve en verimli çağında hayata gözlerini kapayıp, yoksullar mezarlığına gömülmesine çok üzümüştür. Başka hiçbir besteci üzerine W. A. Mozart'ın üzerine olduğu kadar biyografik ayrıntı yayınlanmamıştır ve kimsenin yaşamının her aşaması bu kadar derinden araştırılmamıştır. Ondan başka hiçbir besteci, bu kadar çok şey söylemek için bu kadar az notadan yararlanmamıştır. W. A. Mozart, hala hayranlık duyulan tek besteci olmamasına rağmen, başka hiçbir bestecinin eserleri repertuarlarda

onunkiler kadar yer etmemiştir. “Türk Marşı” olarak bilinen piyano sonatının son bölümü halen, Türkiye’nin tüm özel davetlerinde ve ülke tanıtımında kullanılmaktadır. Bu eser Türklerle ilgili en tanınmış bestedir. W. A. Mozart’ın bu eseri henüz on dokuz yaşındayken Salzburg’daki kemancı arkadaşı Goetano Brunetti için yazdığı söylenmektedir (Gürbüz, 2008: 48). W. A. Mozart’ın yaşamı ve ölümü üzerine çok şeyler yazılmış, çok şeyler söylenmiş ve bununla ilgili ölümünden kısa bir süre sonra koskoca bir W. A. Mozart edebiyatı oluşmuştur (Nadi, 1994: 218).

24 Temmuz 2009 tarihinde Mozart’ın iki yeni eseri keşfedilmiştir. Bir prelüd ve konçertodan oluşan bu iki eser önceleri “Uluslar arası Mozart Vakfı” tarafından anonim olarak değerlendirilmiş fakat yapılan son araştırmalar sonucu bu eserlerin Mozart’ın 7-8 yaşlarında bestelediği eserlerden ikisi olduğu ortaya çıkmıştır. Mozart’ın evinde bir basın toplantısı düzenleyen vakfın Mozart araştırmacısı Ulrich Leisinger, her iki eserin de W. A. Mozart’ın babası Leopold’un tuttuğu notlarda yer aldığını belirtmiştir. Her iki eser de W. A. Mozart’ın gençliğini geçirdiği ve şimdi müze olan evinde bulunan kendine ait piyanosunda piyanist Florian Birsak tarafından çalınmıştır (Yedig, 2009). Bestelediği bir Fransız halk şarkısının melodisi (KV. 265-12 Variations for Piano), tüm dünyaya sevecen ve tanıdık gelmiştir, bu melodinin 12 çeşitlemesi vardır. Onun en ufak bir ezgisi bile insanları etkilemeyi başarmıştır (Nadi, 2007: 42). Şimdiye kadar ikinci bir W. A. Mozart yetişmemiştir. Birçok araştırmacı ve uzman tarafından araştırılmış ve konu edilmiş olmasına rağmen dehasının sihri hiçbir zaman tamamen aydınlığa kavuşturulamamış, gücünün ve dehasının esrarı sürüp gitmiştir. Bu yüzden W. A. Mozart’ın dehasının ve müzik dilinin evrensel bir değere sahip olduğu söylenmektedir.



### II.3.1. Ünlü İsimlerin W. A. Mozart Hakkındaki Düşünceleri

Albert Schweitzer;

“Bütün dahiler göklere uzanır, Mozart ise gökten inmiştir” (Say, 2007: 23).

Ünlü filozof Goethe;

Müzik yeteneği kendisini çok erken gösterebilen bir çağırıcıdır. Çünkü doğuştan vardır. İçseldir. Dıştan gelen besiyeye, yaşamdan alınan deneyimlere pek fazla gereksinimi yoktur. Bununla beraber Mozart’ın kişiliği, açıklanamayacak bir mucizedir. İlahi güçler, her yerde harikalar yaratmaya nereden, nasıl olanak bulsunlar? Bizi şaşkınlığa uğratan ve düşündüren, akıl erdiremediğimiz ve nereden geldiklerini hiç bilmediğimiz bu güçlerin, bu üstün kişiliklerde deneyimlerini ara sıra göstermeleridir [...] (Pamir, 1998: 29-30).

Beethoven;

“Yaşamım boyunca, kendimi Mozart’ın büyük hayranları arasında gördüm ve son nefesime kadar da böyle kalacağım” (Pamir, 1998: 30).

Ignaz Umlauff;

“Şurası kesin ki, Mozart’ın kafasında, bedeninde ve parmaklarında şeytan var” (Publig, 2004: 228).

Niemetsceke;

“Hayatta tek istediğim, Mozart’ı piyano başında doğaçlama yaparken görmektir” (Say, 1997: 309).

Nietzsche;

Güneşe ve güneye, berrak, masum ve zararsız Mozart’ın mutluluğuna gereksinmem var. Aslında bu çok sevdiğim müziğin niteliğinde dostlarımın olmasını ne kadar isterdim. Yanlarında dinlenebileceğim, rahatlıkla gülebileceğim insanları, ne var ki, her bulmak isteyen arayamaz. İşte ben de böylece oturup bekliyorum. Ama ne gelen var, ne de giden. Başka yapılacak bir şey de olmadığı için, eski dostlarıma ne denli yalnız olduğumu anlatıp duruyorum (Pamir, 1998: 31).

Paul Nettl;

“Mozart insanlığa fırtınalı ruhları sakinleştiren, acıları gideren, monoton ve melankoli dolu zamanı güzelleştiren, insanlara sevinç veren, onlara güzel duyguları aşılaman müziği ile hizmet etmiştir” (Ertong, 2001).

Curt Sachs W. A. Mozart’ın müziğini şöyle yorumlamıştır:

Mozart’ın eserlerinde anlam, doğallık ve nitelik uğruna biçim güzelliği geri planda kalmamış, öte yandan doğaya yakınlık ve nitelik de duygusal bir göz boyamacılık ya da seçkinlik uğruna feda edilmemiştir. Güzellikle niteliği, Alman ruhuyla İtalyan ruhunu, hüznü ile sevinci ve şakayı, sahneye müziği, çalgılarla insan seslerini, melodiyle kontrpuanı birleştirmiş olan Mozart, müzik tarihinin mutlu çağında deyiş terazisinin kefelere sanki tam dengede tutmak için yaratılmıştır (Say, 2005: 508-509).

Gioacchino Rossini;

“O gençlik günlerimin en yüce zevki, olgunluk dönemimin umutsuzluğu, yaşlılığımın avuntusudur. En az dehası kadar bilgisi, bilgisi kadar da deha sahibi tek bestecidir” (Yener, 1991: 65).

Arthur Rubinstein;

Artık yaşlandım ve Mozart’a bugün eskisinden de çok bağlıyım. Kanımca, en temiz müzisyen odur. Müziği tüm gereksiz öğelerden arınmıştır. Aşkın , tutkunun, esprinin bütün iniş ve çıkışlarını anlatmak için, fazla notaya gereksinim yoktur. Bir şeyi söylemek için tek bir çizgi yeterlidir. Çocuklar bunu çok iyi sezer. İlk büyük başarıyı Mozart’ın La Majör Konçertosu’yla kazanmıştım [...] (Pamir, 1998: 34).

Kierkegaard;

“Müzik insana bir sürü Klasik yapıtı çağırır, ama diyebilirim ki, yalnızca tek bir yapıt, salt müziğin ana düşüncesini simgelemektedir. O yapıt da Mozart’ın Don Giovanni’sidir” (Pamir, 1998, 36).

Franz Schubert;

“Mozart sevgili Mozart. Ruhumuza daha mutlu bir yaşam için ne kadar çok güzellikler kattın...” (Yener, 1992: 59).

“Chopin cenazesinde kendisinin yazdığı cenaze marşının değil Mozart’ın ölüm döşeğinde yazdığı son eseri olan ‘Requiem’ çalınmasını istemiştir” (Nadi, 2007: 18).

1911 yılının Mayıs ayında 51 yıl süren yaşamı sona eren Gustav Mahler’in son sözü: “Mozart” olmuştur (Yener, 1991: 66).

#### **II.4. W. A. Mozart’ın Eserleri:**

W. A. Mozart otuz beş yıllık ömrüne 30’dan fazla opera ve sahne eseri, 50’nin üzerinde dinsel müzik, 41 senfoni, piyano, keman, trompet, obua, flüt, korno konçertoları, serenatlar, divertimentolar, kuartetler, sonatlar, düetler olmak üzere 600’ün üzerinde eser sığdırmıştır. Leopold Mozart, oğlunun altı yaşındayken bestelediği kimi eserleri üzerinde melodiye dokunmaksızın armoni tekniği açısından küçük düzeltmeler yapmıştır. Fakat bu eserler küçük yanlışlarına rağmen, o zamanlar yaşı Mozart’tan oldukça büyük olan kimi bestecilerin eserlerinden daha canlıdır. Yaşama bağlılığı ve duyarlılığı ile tanınan W. A. Mozart, eserlerinde olayları, duyguları, ayrıntıları, özelemleri müzik diliyle çok açık ve etkili bir biçimde anlatma gücüne sahiptir. El yazısının çok temiz olduğu ve yazdığı tek bir notayı bile silmemesine kendisinin bile şaşırdığı söylenmektedir. İlk bestesi beş yaşında piyano için yazdığı küçük bir “Menuetto” olup, bu eser kompozisyon kuralları yönünden kusursuz sayılmaktadır (Saydam, 2003: 67). Rahat bir hayat yaşamamış olması, onu çok çalışmaya ve devamlı olarak besteler üzerinde yoğunlaşmaya zorlamıştır. Buna rağmen onun en basit ve sıradan eserlerinde bile dehasının izlerini görmek mümkün hale gelmektedir. W. A.

Mozart eserlerinde, kendisinden de alıntılar yaparak, bir sonatındaki temayı, bir konçertosunun uygun bir yerinde tekrar kullanmış fakat alıntıları çok büyük bir ustalıklarla başka bir esere aktarabildiği için fark edilemeyecek kadar kusursuz işlemiştir. W. A. Mozart birçok eserinde üzüntü anlatımını klasik kavramının tanım ayrıntılarından biri yerine geçen bir soğukkanlılıkla, kapalılıkla yapmıştır (Mimaroğlu, 1999: 71-72).

W. A. Mozart'ın eserlerinde yorumcunun teknik kusurları, hemen kendisini belli etmektedir. Son derece temiz çalmak ve eserin içine derinlemesine girmek W. A. Mozart'ın eserlerinin yorumunda en önemli şartlardandır. İyi bir W. A. Mozart yorumu, yorumcuların yalnız onun müziği ile yakın bir bağ içinde olmalarıyla değil, onun yaşadığı dönem hakkında da bilgi sahibi olmalarıyla daha nitelikli olur. W. A. Mozart, diğer besteciler gibi eserlerine birbirini izleyen opus numaraları vermemiş, hepsine tarih koymamıştır. Bunun sonucu olarak da, eserlerinin sırası ve tarihleri konusunda büyük bir karışıklık doğmuştur. W. A. Mozart, ölümünden kısa süre önce verimini baştan başlayarak bir listede toplamak istemiş, ama bu çabasını sonuçlandıramamıştır. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan müzik bilgini Ludwig Köchel kendini bu konuya adanmış, bestecinin eserlerini kronolojik bir istif ve diziyeye oturtmuştur (Yener, 1991: 63-64). Yaklaşık bir yıl kaldığı Londra'da tanıştığı ve birlikte çalışma olanağı bulduğu J.C. Bach'ın etkisi, yaşamı boyunca bestelediği eserlerin çoğunda görülmektedir. Onun yazdığı her eser doğayı, insanı ve insan ilişkilerini yansıtmaktadır (Kaygısız, 2009: 168). W. A. Mozart'ın eserleri, günümüzde bütün klasik müzik orkestraları tarafından seslendirilmektedir, en sevilen ve dinlenen eserler olarak anılmaktadır.

#### **II.4.1. Operaları ve Sahne Eserleri**

W. A. Mozart, opera ile yakından ilgilenmiş, opera buffa, opera seria, singspiel gibi o dönemde halkın ilgisini toplayan her türde operalar bestelemiştir.

Gençlik yıllarından itibaren eşitlik ve özgürlük ilkelerine inanmış ve savunmuş olan W. A. Mozart, başta opera olmak üzere birçok eserinde bu duyguyu hissettirmiştir. W. A. Mozart'ın operaları arasında “Le nozze di Figaro” (Figaro'nun Düğünü) gerçekçi komedinin temel taşıdır. Bu opera bulunduğu çağın devrimci eserlerindedir. Bir soylu değil, soylunun hizmetçisi olan Figaro, eserin başkahramanıdır. “Don Giovanni” operası, romantik hareketin esin kaynağıdır. Eserde, Don Giovanni'nin son macerası ve kötü bir şekilde hayatının son bulması konu edilmiştir. “Die Zauberflöte” (Sihirli Flüt) Alman operasının temel taşı kabul edilmektedir. İki yüz kere sahnelenmiş olan bu opera, gece kraliçesinin maceralarını anlatan bir peri masalıdır. “Ídomeneo” operası ise, eski bir Girit efsanesini konu almaktadır (Rushton, 2008: 177). Saraydan Kız Kaçırma operasında hümanizm, barış, doğu halklarının, Avrupa halkları kadar üstün olduğu, Figaro'nun Düğünü operasında feodal beye karşı verilen mücadele, Don Giovanni operasında aristokratların himayesi altındaki insanın Tanrıya isyanı, Sihirli Flüt operasında ise aydınlanma düşüncesi ifade edilmiştir (Say, 2007: 37). W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma operasından önce bir Türk operası daha bestelemeyi denemiştir. “Zaide” adını taşıyan bu eser üzerinde aylarca çalışmış fakat sonuna yaklaştığı halde bitirememiştir. Daha sonra bu operanın diyalogları Gollmick, uvertürü ve finali ise Anton Andre tarafından tamamlanmıştır (Say, 2007: 37). Figaro'nun Düğünü, Don Giovanni ve Cosi fan tutte operaları opera buffa, Idemeneo ve Sihirli Flüt ise singspiel tarzında yazılmıştır. (Akdeniz, 2008: 18).

Dahi bestecinin opera alanındaki başarısının temelini, eserlerindeki kişilere ait ruhsal değişimleri tümüyle yansıtabilmesi, dramatik durumlara birkaç ölçüyle gerekli havayı katabilmesi oluşturmaktadır (Yener, 1983: 35).

#### **II.4.2. Dinsel Eserleri**

W. A. Mozart, inançlı bir Katolik olarak büyümüş ve hayatının sonuna kadar da bu inancını korumuştur. Onun “dinsel eserleri ve çalgı müzikleri de tıpkı operaları gibi, sıcak, içten, insani bir anlatıma” sahiptir (Kaygısız, 2004: 173). W. A. Mozart Salzburg Başpiskoposu’nun emrinde çalışırken, Katolik Kilisesi ve mason törenlerinde seslendirilmek için yazılan çoğu iyimser ve mücadeleci bir karaktere sahip, birçok dinsel ve törensel eserler bestelemiştir (Say, 2007: 42).

25 Ağustos 1783 günü Salzburg St. Peter kilisesinde seslendirilen Do minör Missa (KV. 427), günümüzde hala yarım kalmış şekliyle bulunmaktadır (Büke, 1998: 34). Requiem’in büyük bir bölümünü (Lacrimosa dâhil) W. A. Mozart yazsa da, eserin tamamını kendisi tamamlayamamıştır.

#### **II.4.3. Senfonileri**

On yedinci yüzyılda İtalyan bestecilerin genellikle operaların açılış müziği olarak tasarladıkları sinfonialardan sonra bir yandan J. C. Bach’ın, diğer yandan Mannheim orkestrası ile çalışan baba ve oğul Stamitz’lerin geliştirdikleri bu forma W. A. Mozart’tan önce en büyük katkıyı J. Haydn yapmıştır. W. A. Mozart, ilk senfonilerinde J. C. Bach’ın eserlerinden etkilenmiş ve onları kendisine örnek almıştır. İlk senfonisini 1764 yılında henüz sekiz yaşındayken bestelemiştir (Elibal, 2008). Senfonileri, bestecinin tüm yaşamı boyunca yarattığı başyapıtlardır. Gençlik çağlarında yazdığı eserlerinde İtalyan etkisi belirgindir. Yaşamının son on yılında bestelediği senfoniler de, bölümlerin özgürlüğü, melodik buluşçuluktaki gelişim, ayrıntıların özenle işlenmesi, orkestrasyonda üflemeli çalgıların önem kazanması ve eserin tüm bölümlerindeki canlı, dinamik orkestral deyişle oldukça ön plana çıkmıştır. Senfoni

alanındaki çalışmaları açısından 1788 yılı en verimli olduğu yıldır (Publig, 2004: 307). KV. 183 sol minör 25. Senfoni'si W. A. Mozart'ın minör tonda bestelediği ilk senfonisidir, diğeri ise KV. 550 sol minör 40. Senfoni'sidir. Derin anlamlı, yumuşak orkestralamalı senfonileri büyük etkinliğe sahip olup, özellikle üflemeli çalgıları ve klarneti şaşırtıcı bir ustalıkla kullanmıştır (Yener, 1983: 35).

Günümüz orkestraları daima W. A. Mozart'ın senfonilerine konserlerde yer vermektedir. Özellikle sol minör ve do majör (Jupiter) tonlarındaki son iki senfonisi sıklıkla yorumlanmaktadır. Ünlü orkestra şefi Herbert Karajan W. A. Mozart'ın senfonileri arasında şu üç senfoninin önemini vurgulamaktadır: “Haffner Senfoni” (KV. 385), “Sol minör Senfoni” (KV. 550) ve “Jupiter Senfoni” (KV. 551) (Say, 2007: 21).

#### **II.4.4. Konçertoları**

W. A. Mozart, konçerto formunda ilk çalışmalarına, 1765 yılında J. C. Bach'ın sonatlarından üç bölümü klavsen ve orkestra için düzenleyerek başlamış ve yaşamının son günlerine dek bu formda eserler bestelemeye devam etmiştir. Keman konçertoları, Klasik Dönem Keman Konçertoları'nın en iyi örnekleri arasında yer almaktadır. İki ay gibi kısa bir sürede arka arkaya beş keman konçertosu yazmıştır. Ustaca çaldığı kemani iyi tanınması, bu keman konçertolarını yazarken kendisine yardımcı olmuştur. Üstünden iki yüz yılı aşkın bir zaman geçmiş olmasına rağmen bugün hala keman edebiyatının en seçkin örnekleri arasında yer alan bu konçertolar, ünlü keman virtüözleri tarafından konserlerde sıkça çalınmaktadır. Bu konçertolarda, orkestrada yaylılara ek olarak, iki obua, bazen flüt ve iki korno kullanmıştır fakat daha sonra yazacağı piyano konçertolarında orkestrayı büyütüştür. İlk piyano konçertosunu henüz on yaşındayken babasının yardımıyla oluşturmaya çalışmış, bu yıllarda kemani ikinci plana atarak piyanoya büyük ilgi göstermeye başlamış ve bu çalgı için konçertolar

yazmanın çok yararlı olabileceğini fark etmiştir. W. A. Mozart, piyano konçertolarının bazılarını gezileri sırasında yazmış, gittiği yerde sabah provasını yapıp, akşam konserde seslendirmiştir. Ayrıca piyano için yazdığı eserler, aydınlık ve ince bir yapı taşımaktadır. Armoni ve melodi yalınlığı içinde çeşitlilik içeren bir ruh zenginliğine de erişebilmiş olduğu görülür (Elibal, 2008). Özellikle piyano konçertoları, daha sonra çok büyük önem kazanacak bu türün öncüleri ve yetkin örnekleri arasında yer almaktadır. Ayrıca W. A. Mozart döneminde besteciler, konçertolarda kadans denen gösterişli, parlak piyano geçitlerini yorumcuya bırakmışlardır. Eserlerin notasında piyanonun tek başına söz aldığı kadans kısımları boş olup W. A. Mozart da boş bırakmıştır. Çünkü konser sırasında bu geçitleri kendisi yaratıp seslendirmiştir. Kadans üretmek W. A. Mozart gibi bir besteci-piyanistin işine gelmiştir (Say, 2000: 104). W. A. Mozart keman ve piyano konçertoları dışında fagot, flüt, obua, klarnet ve korno için de konçertolar bestelemiştir. W. A. Mozart'ın konçertoları, kemancılar, piyanistler ve üflemeli çalgı sanatçılarının konserlerinin temelini oluşturmaktadır.

#### **II.4.5. Oda Müziği Eserleri**

W. A. Mozart, sonat formunda çok sayıda eser yazmıştır. İlk sonatlarında J. C. Bach ve C. P. E. Bach'ın sonatlarını örnek almıştır. Son piyano sonatlarında ifadeyi güçlendirmek için kromatizm ve yedili akorların ard arda kullanılmasına yer vermiştir. 1784 ile 1788 yılları arasında keman ve piyano için yazdığı birkaç sonatta iki çalgı arasındaki dengeye büyük önem vermiştir. KV. 281 klavye için yazdığı sonatın bir bölümünde ilk kez “crescendo” ve “decrescendo” deyimlerini kullanmıştır (Elibal, 2008). J. Haydn'a adadığı yaylı kuartetlerinden altı tanesini müziksel düşüncelerini dışa vurmak amacıyla yazmıştır. Bu yüzden bunlar “Haydn Dörtlüleri” olarak anılmakta ve klasik stilin tipik örnekleri arasında yer almaktadır. Bu eserler, müziksel düşüncelerin



yapısı ve işlenişi, zaman zaman dokunaklı veya dramatik olan armonik doku ve hafiflik dolayısıyla oldukça önemlidir. Oda müziğinde Haydn'ın tekniğini o kadar geliştirmiştir ki, kendisi genç dostuyla adeta yeniden öğrenmeye başlamıştır (Gürbüz, 2008: 68). 1787'de yazdığı "Eine Kleine NachMusik" (Küçük Bir Gece Müziği) adlı serenadı çok tanınmış ve sevilmiştir. Eğlenmek, hoş vakit geçirmek amacıyla yazılmış olmasına rağmen bu eser müziksel değer bakımından da son derece başarılı olmuştur.

W. A. Mozart'ın yazmış olduğu kuvartetler, kuintetler, serenatlar küçük orkestraların vazgeçilmez eserleri arasındadır. Onun yazdığı oda müziği eserlerini, özellikle de yaylılar kenteti ve yaylılar kuartetlerini kimse aşamamıştır (Yetkin, 2010: 11).

### III. BÖLÜM: W. A. MOZART'IN FLÜT KONÇERTOLARI ve YORUMSAL ANALİZLERİ

W. A. Mozart'ın her ne kadar Flütü sevmediği ve küçümsediği düşünülse de, onun bu enstrüman için başyapıtlar vermiş olması eleştirmenlerin uzun süre bu konuyu incelemesine neden olmuştur. W. A. Mozart Flüt için biri uyarılma olmak üzere toplamda iki konçertonun yanında, Flütlü dörtlüler ve Flüt-Arp Konçertosu'nu bestelemiştir. Enstrümanı sevmemesine gösterilen ilk kanıtın, Şubat 1778'de Mannheim'dan babasına yazdığı mektup olduğu düşünülür. Bu mektupta, W. A. Mozart'ın Flütü hiç sevmediği ve maddi sıkıntılar yüzünden siparişi kabul ettiği ve yazmaya karar verdiği belirtilmiştir. Fakat Re Majör Flüt Konçertosu'nun Eulenberg (Alman Yayınevi) partitüründeki çeviride ise, W. A. Mozart'ın Flütü sevmediğinden değil, tek ve aynı enstrüman için yazmak zorunda kaldığından bahsedilmektedir. Bazı eleştirmenler parantezlerin boşuna olduğunu belirtmişlerdir. Çünkü W. A. Mozart'ın Flütü mü yoksa sadece tek bir enstrüman için verilmiş büyük bir siparişin sıkıntısını mı sevmediği belirsizdir. Ayrıca "Die Zauberflöte"ün yaratıcısının bu enstrümanı sevmediğinin düşünülmesinin büyük bir ironi olacağını da belirtmişlerdir. W. A. Mozart'ın Flütü mü yoksa onu çalan kişileri mi sevmediği de müzikologların üzerinde durduğu bir diğer konu olmuştur.

W. A. Mozart'ın siparişi aldığı zamanlarda, bu enstrümanı çalabilen çok az kişinin var olduğu ve Salzburg'da enstrüman için beste yaparken, Flüt icracısı olarak daha az yetenekli iki obuacıya katlanmak zorunda kaldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu enstrüman onun için fazlasıyla itici olmuştur. Fakat Mannheim'a geldiğinde durum değişmiştir çünkü saray orkestrası nefesli sazlarıyla övünmektedir. Burada devrin en iyi flüt virtüözlerinden biri olan Alman flütçü Johann Baptist Wendling ile (1723–1797)

tanışmış ve dost olmuştur. İşte bu dostluk W. A. Mozart'ı enstrüman için daha hevesli bir duruma getirmiştir (Büke, 2006: 109).

Mannheim orkestrası W. A. Mozart'ın büyük beğenisini kazanmıştır. Buradaki müzisyenlerden, Flütçü Johann Baptist Wendling, Obuacı Friedrich Ramm (1744-1848), Fagotçu George Wenzel Ritter (1748-1808) ve Tenor Anton Raaff (1714-1797) bestecinin kısa zamanda yakın dost olduğu isimlerdir. Burada W. A. Mozart istediği işe kavuşamamış ve geçim sıkıntısı çekmeye başlamıştır. Baba Mozart, oğlunun Salzburg'a dönmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu sırada dostu olan Flütçü Johann Baptist Wendling onu Ferdinand De Jean ile tanıştırmıştır. Hollandalı, asıl mesleği doktorluk olan, varlıklı amatör bir flütçü olan De Jean, besteciden 200 gulden karşılığında flüt için eserler yazmasını istemiştir. W. A. Mozart tanışmadan sonra babasına yazdığı mektupta De Jean'in kendisine hayran olduğunu belirtmiş, "varlıklı ve bütün bilimlere âşık" diye bahsettiği bu kişiyi kendine bir dost olarak gördüğünden söz etmiştir. Salzburg'dan ayrıldığından beri W. A. Mozart'ın ilk ciddi ve güvenli gelir fırsatı olan bu siparişi besteci hiç düşünmeden kabul etmiş ve hemen De Jean'in teknik isteklerini mükemmel bir şekilde karşılamak için çalışmalarına başlamıştır. Kabul etmesinin bir başka nedeni de vermek zorunda kaldığı piyano derslerinden kurtulma olanağının doğması olmuştur (Büke, 2006: 119-132).

W. A. Mozart'ın Flüt için yazdığı ilk konçerto KV.313 Sol Majördür. İkinci konçertosu ise, KV. 314 Re Majör'dür. W. A. Mozart bunun için hemen oturup bir sene önce 1777'de bestelediği Obua Konçertosu'nu flüte uyarlamıştır. Ancak bu konçertoda De Jean'in isteklerini tamamen unutmuştur. Siparişlerin üzerinden iki ay geçmiş De Jean Paris'e gitmek için Mannheim'dan ayrılırken, W. A. Mozart istenilen üç konçertoyu yazamamış, yalnızca ikisini tamamlayabilmiştir. W. A. Mozart, Mart 1778'de annesiyle birlikte Paris'e gitmek üzere Mannheim'dan ayrılmıştır.

Mannheim’da çok iyi dostluk kurduğu Johann Wendling’de, bir süredir Paris’te olduğundan dolayı, besteciye burada soylularla yakın ilişkiye girmesi için yardımda bulunmuştur. Paris’teki ilk günlerinde, her şey yoluna girmiş gibi gözükmektedir. W. A. Mozart yoğun bir çalışma temposuna girmiş, özel dersler vermeye başlamış ve birçok eser siparişi almıştır. Yine bu dönemde, nefesli çalgıların solist olarak kullanıldığı bir senfoni konçertant üzerinde çalışmıştır. Bu eser W. A. Mozart’ı fazlasıyla heyecanlandırmıştır. Flüt, obua, korno ve fagot için yazılmış olan bu eserde Flütte Johann Wendling, Obuada Friedrich Ramm, Kornoda Giovanni Punto (1746-1803) ve Fagotta Georg Ritter’in solist olarak çalmalarını düşünmüş, ancak eser W. A. Mozart Paris’teyken yorumlanamamıştır. Daha sonra kaybolan bu eser, 1850’lerde ortaya çıkarılmıştır. Fakat bu seferde solo çalgılardan biri olan flüt değişmiş, flüt ve obuanın partileri de sırayla obua ve klarnete verilmiştir. W. A. Mozart Paris’teyken yine bir sipariş üzerine KV.299 Do Majör Flüt ve Arp için konçerto bestelemiştir. Guinness Kontu, Adrien-Louis Bonnières de Souastre ve kızı W. A. Mozart’ın oldukça ilgisini çekmiştir. Paris’teki ilk haftalarında, kontun kızı W. A. Mozart’ın özel öğrencisi olmuş ve ondan kompozisyon dersleri almıştır. Ancak W. A. Mozart kızıdan beklediği sonuçları alamayınca kendi isteğiyle dersleri bırakmıştır. Amatör bir flütçü olan kont ile iyi derecede arp çalan kızı için bestelediği bu eser, repertuarın en ilginç yapıtlarından biri olma özelliğini taşımaktadır (Büke, 2006: 144).

### **III.1. Sol Majör Flüt Konçertosu No.1, (KV. 313-285c)**

1778 yılının ilk aylarında bir başka Avrupa gezisine çıkan 22 yaşındaki W. A. Mozart, uzunca bir süre Mannheim’da kalmış ve bu sırada Hollandalı varlıklı bir amatör müzikçi olan William van Britten De Jean’dan üç Flüt için konçerto siparişi almıştır. Bu olayı ablasına yazdığı bir mektupta şöyle bildirmiştir: “Burada rahat edecek

tek bir dakikam bile yok. Sabahtan akşama dek koşuyorum. Ne yaparsınız ki adımız söz konusu. Ayrıca pek sevmediğim bir çalgı için üç konçerto siparişi aldım” (Yener, 2001: 222-223).

W. A. Mozart’ ın Flüt için yazdığı ilk konçerto K.V. 313 Sol Majördür. Besteci bu ilk konçertosunda, Ferdinand De Jean’ in (Mannheim’ da dönemin en iyi flüt virtüözlerinden biri olan, W. A. Mozart’ ın dostu Johann Baptist Wendling’ in tanıştırdığı, Hollandalı amatör bir flütçü) isteklerini göz önünde bulundurarak dikkatle çalışmıştır. Ancak bu sıralarda, ileride evleneceği Constanze’ın kardeşi olan şarkıcı Aloisia Weber’e aşık olmasından dolayı siparişlerine yoğunlaşamamış ve Aloisia ile uzun süredir hayalini kurduğu kısa bir konser turnesine çıkması çalışmalarını engellediğinden, yalnızca Sol Majör Flüt Konçertosu’nu besteleyebilmiştir. W. A. Mozart bu konçertoyu 1778 başlarında Mannheim’da bestelemiştir. Konçertoya “sol” ile başlama hareketi De Jean’ in oldukça kolay ve basit bir giriş istemesinin ricasıyla olmuş, buna rağmen, işindeki kusursuzluğu, müziğinin etkisini kaybettirmemiştir. Konçerto, De Jean’ in istediği gibi ne küçük, ne kolay, ne de kısa olmuştur. Ancak bir virtüöz için yazılmış bu eseri W. A. Mozart, annesine yazdığı bir mektupta Paris için saklayacağından bahsetmiştir. Bestecinin, eseri önemli bir müzik ortamına saklamayı düşünmüş olması, eserin mükemmelliğinin başka bir kanıtı olmuştur (Huscher, 2014).

Konçertonun bölümleri hızlı-yavaş-hızlı tempolarında, oldukça tipik bir şekilde ilerlemektedir. Her bir harekette bir denge unsuru vardır ve monotonluk duygusundan korunmak için oldukça değişkendir. W. A. Mozart, ilk bölümü “Allegro Maestoso” olarak belirlemiştir. Bu belirtme, eserin gücünün ve öneminin bir sembolüdür. Birinci Bölüm 4/4’lük ölçüde, Sol Majör tonda ve görkemli bir çabuklukta başlamaktadır. Giriş, orkestranın temayı çalmasıyla başlamakta ve temayı “Solo” kısmında Flüt’e bırakmasıyla devam etmektedir. Genelde akıcı ve ritmik yapısı ile

devam eden tema, Flüt ve orkestra arasında dialoglar halinde sürdürülmüştür. Gelişme kısmında tema kendisini ana tonun (Sol Majör) dominant tonundan (Re Majör) duyurmaya devam etmiştir. Cümle içindeki motiflerde esere farklılık ve akıcılık katmak için kullanılan çeşitlendirmeler oldukça göze çarpmaktadır. Eserdeki bir diğer önemli nokta ise, melodik ve armonik gam çıkışlarının oldukça fazla olmasıdır. Bunun sebebi ise, Flüt orkestraya yerini bırakırken güçlü ve görkemli forte çıkışları ile dinamik bir geçiş sağlamaktır. Bölüm orkestranın Flüte kadansı bırakmasıyla devam eder ve ana temayı seslendirip bitirmesiyle son bulur.

Klasik Dönem’de genel bir konçerto formundan söz edilebileceğinden bir konçertonun resimli tam analizini yapmak yeterli görülmüştür. Diğer konçertolar için de açıklayıcı örnek teşkil etmektedir.

Aşağıda W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu örneklerle yapısal olarak incelenmiştir.

### Şekil. 6

Aşağıdaki tema, W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu’nun Açılış Ritornello’sudur. Sergi bölmesinde kullanılacak olan temaları içerir.

Allegro maestoso KV 313 (285c)

Tutti

7

12

17

24

29

### Şekil. 7

A teması. Konçertonun en önemli temasıdır.

### Şekil. 8

Köprü, Sonat Allegrosu formunda A ve B temalarını birbirine bağlar ve bu süreç içinde gerekli modülasyon yapılır (majör tonlarda dominant tonuna, minör tonlarda ise ilgili majöre veya dominant tonuna).

### Şekil. 9

B teması. 60. ölçüden 92. ölçüye kadar olan kısmın tamamı. Bazen B temalarının net bir bitişi olmayabilir. Arkasından birkaç tema grubu daha duyurulduktan sonra genellikle bir “tril” ile beraber yapılan bir kadans ile bölme kapanır.



**Şekil. 10**

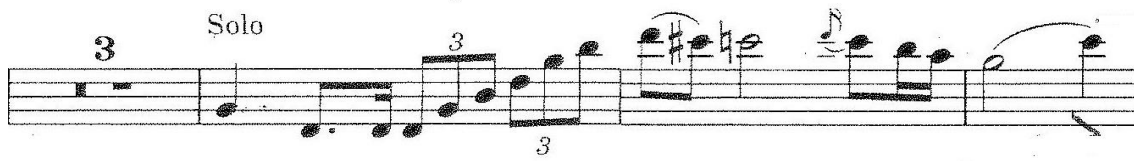
Gelişme. 92. ölçüden 146. ölçüye kadar olan kısımdır. Bu bölmede, sergi bölmesinden bir motif işlenerek başlanır (bu konçertoda olduğu gibi) ya da tamamen yeni bir temada kullanılabilir (W.A. Mozart'ın K 330 (300h) Do Majör Piano Sonatı'nda olduğu gibi).



**Şekil. 11**

Yeniden Sergi. Başlangıçtaki gibi bir Ritornello ile girilir ancak çok daha kısa tutulur. A teması zaman zaman (bu konçertoda olduğu gibi) küçük değişikliklerle gelebilir.





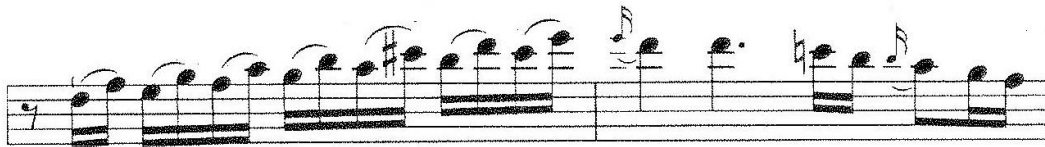
**Şekil. 12**

Köprü. Yeniden Sergi'deki köprülerde, Sergi bölümündekinden farklı olarak dominant tonuna modülasyon yapılmaz, ana tonda kalınır. Bundan ötürü “Yeniden Sergi”lerdeki “köprü”lerde, ilkinden farklı bir yol izlenir.



**Şekil. 13**

B teması. Yeniden Sergi'de B teması ve sonraki tema grupları dominant değil, ana tonda gelir.



**Şekil. 14**

Kapanış Ritornellosu. Orkestranın kapanışı yaptığı kısımdır. Sıklıkla kapanış cümlesinden önce solo enstrümanın “kadenza”sı yer alır.



İkinci bölüm yine 4/4'lük ölçüde ve Re Majör tondadır. Eser, sürdünli yaylı çalgıların tuttisi ile fazla ağır olmayan bir tempoda başlamakta ve bölümde flütün geniş kullanımı göze çarpmaktadır. Arada hızlanan temposu ile de Rokoko çağının serenadlarını anımsatmaktadır (Aktüze, 2003: 1532). Bu bölüm, W. A. Mozart'ın şiirsel ve lirik anlatımıyla çok etkili ve özel bir bölüm haline gelmiştir. Hatta De Jean'ın teknik yetersizlikleri bile bu bölümün kusursuzluğunu örtememiştir.

İkinci bölüm bir çeşit Sonat Allegrosu'dur. Ancak Sonat Allegrosu'ndan farklı olarak kapsamlı bir köprüden ve gelişme bölmesinden yoksundur. Yeniden Sergi'de B teması duyurulmamakla beraber bunun yerine B temasından sonra gelen tema gruplarına benzeyen tema gruplarıyla kadansa gidilir. Yine Sonat Allegrosu'ndan farklı olarak bölümün finali A teması ile ünison olarak yapılmıştır.

### Şekil. 15

#### Açılış Ritornello'su.



## Şekil. 16

A teması.



## Şekil. 17

Bağlayıcı motif.



## Şekil. 18

B teması.



## Şekil. 19

Gelişme.



## Şekil. 20

A teması (Yeniden Sergi).



Üçüncü bölüm yine Sol Majör tonda, 3/4'lük ritimde ve menuet biçimindedir. Bu bölümü diğer bölümlerden ayıran dikkat çekici özelliği, orkestra ile Flüt'ün temayı beraber duyurmasıdır. Dokuz ölçümlük duyurmanın ardından Flüt soloyu orkestraya bırakır ve ardından ikinci temaya girer. Birbirleriyle paslaşma halinde giden bu bölümde fortepianolar ve arpejlerin bol kullanımı göze çarpmaktadır. Onaltılık notaların olduğu, senkoplu ve süslemeli teknik pasajlar ise eserin havasını oldukça kıvrak ve canlı tutmaktadır. Bu bölümde kadans birinci ve ikinci bölümlerde olduğu gibi geniş bir alana sahip olmasa da eserin havasını bozmadan eserin ortasında yer almış ve ana temayı birinci oktavdan çalınmak üzere Flüte bırakmıştır. Bu tema iki oktavda da birer kez ard arda çalınmıştır. Eser kadansın ardından son bulmamış, aksine ikinci tema ile devam etmiştir. Eseri geniş tutmak için aynı tema varyasyonlarla birkaç kez duyurulup orkestranın temayı tek başına seslendirmesiyle de son bulmuştur.

Genel formu A+köprü+B+A+C+gelişme+A+köprü+B+A+coda'dır.

## Şekil. 21

A teması.

Rondo  
Tempo di Menuetto  
Solo

7

Tutti

(f)

17

p

30

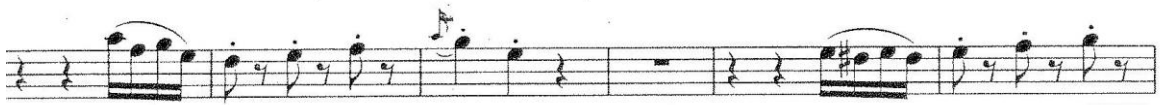
tr

**Şekil. 22**

Köprü.

**Şekil. 23**

B teması.

**Şekil. 24**

Dönüş köprüsü.

**Şekil. 25**

A teması. W. A. Mozart bu Rondo'sunda A temasını her gelişinde küçük değişikliklerle çeşitler. Bu gelişinde ikinci ve üçüncü ölçülerin üçüncü vuruşlarında sekizlik olan notalar onaltılık olarak görülüyor.

**Şekil. 26**

İlgili minörden gelen C temasına tonal olarak bağlantı sağlayan, bağlayıcı motif grubu.



Şekil. 27

C teması. 107. ölçüden 122. ölçüye kadar olan kısım.



Şekil. 28

Gelişme. 123. ölçüden 164. ölçüye kadar olan kısım.



Şekil. 29

Köprü. Gelişmeli Rondo formunun karakteristiği olarak Sonat Allegrosu'nda olduğu gibi B teması ana tonda gelir. Köprü de buna bağlı olarak ana tonda kalmak üzere değişim gösterir.



**Şekil. 30**

B teması (ana tonda).

**Şekil. 31**

A teması. İkinci ve üçüncü ölçülerin birinci ve ikinci vuruşlarında sekizlik notalar onaltılık olarak çeşitlenir.

**Şekil. 32**

Coda.

**Şekil. 33**

Kapanış Ritornello'su. Köprüde kullanılan ana motifin burada kullanıldığı görülüyor.



Sıradan bir dans formu olmayan bu bölüm, melodik fikirlerin zenginliği ve

müzikal renklerin yoğunluğuyla, mükemmel bir bitişi sağlamaktadır. Bölüm, neşeli bir rondo ile sona ermekte, basit gibi gözükse de final, şiirsel ve mizahi anlatımıyla tipik bir W. A. Mozart stilini tamamıyla gözler önüne sermektedir (Aktüze, 2003: 1532).

W. A. Mozart'ın ilk yazdığı Sol Majör Flüt Konçerto'su, stil yönünden bakıldığında bestecinin 1775'te yazdığı keman konçertolarını andırmaktadır. Bu benzerlik, tematik malzemelerin kullanılışında açıkça görülmektedir. Bu bölüm daha ağır ve daha az aktif ritmiyle keman konçertolarına benzemese de, neşeli havasıyla tipik W. A. Mozart stilini yansıtmaktadır. Sonat formundaki ilk bölümün gelişimi, minör modunda genişletilmiş kısmı ile ünlüdür.

W. A. Mozart, 1778 sonbaharında ikinci bölüme alternatif olarak K.V. 315 Do Majör Andante'yi yazmıştır. Birçok spekülasyona neden olan Andante, müzikologlar tarafından incelenmiş ve farklı yorumlarda bulunulmuştur. Alfred Einstein (1880-1952, Alman müzikolog ve bilim adamı), W. A. Mozart'ın, bu eseri orijinal versiyonunun De Jean için yeterince kolay olmadığından, K.V. 313'e alternatif bir yavaş bölüm olarak yazdığını öne sürmüştür. Fakat Do Majör tonalitesi, Sol Majör tonalitesiyle uyuşmayacağından diğer tarihçiler, Andante'nin De Jean'ın siparişi için üçüncü bir konçertonun, W. A. Mozart'ın hiçbir zaman tamamlayamadığı ilk adımı olabileceğini öne sürmüşlerdir. Ancak en fazla dikkate alınan görüş Alfred Einstein'ın görüşü olmuştur çünkü De Jean'ın teknik problemleri olmasa, K.V. 313'ün ağır bölümü kusursuz olacak ve W. A. Mozart alternatif olarak Andante'yi yazmamış olacaktı. Ancak Flüt için bir cevher niteliğinde olan bu eser de, kolay gibi gözükse de konçertonun ikinci bölümünden daha az derin ve daha az anlamlı değildir (Büke, 2006: 144).



### III.2. Re Majör Flüt Konçertosu No.2, (KV. 314)

No.2, Re Majör Flüt Konçertosu (K.V. 314), 1777 yılında Salzburg'daki İtalyan obuacı Giuseppe Ferlendis (1755–1802) için yazılmış Do Majör Obua Konçertosunun, küçük değişikliklerle Flüte uyarlamasıdır. Uzun yıllar unutulmuş olan Obua Konçertosu, Müzikolog Alfred Einstein'ın, Köchel dizisini yeniden düzenlemesiyle ortaya çıkmıştır. K.V. 314, Flüt Konçertosu'nda Do Majör ve Re Majör olmak üzere, iki ayrı tonda partiyon görmüştür. Böylece Do Majör tondakinin kayıp Obua Konçertosu olduğunu ortaya çıkarmış ve bu görüş uzmanlarca da onaylanmıştır. Eserin, İtalyan obuacı tarafından çalınıp çalınmadığı bilinmemektedir. W. A. Mozart Mannheim'da eseri, dönemin ünlü obuacısı Friedrich Ramm'a vermiş ve babasına yazdığı bir mektupta Ramm'ın konçertoyu çok beğendiğinden ve her yerde seslendirdiğinden bahsetmiştir.

Uyarlama olmasına rağmen, bu konçerto ilkinden daha fazla popüler olmuştur. Stil yönünden bestecinin 1775 yılında yazdığı keman konçertolarını andırmaktadır. Özellikle biçim, tematik yapı ve orkestrasyon bakımından büyük benzerlikler taşımaktadır. Eser Flüt için K.V. 314, Obua içinse K.V. 285 numaralarını taşımaktadır. Bu konçerto, W. A. Mozart'ın küçük bir orkestra kullandığı, netlik ve zarafete önem verdiği Salzburg stilinin tipik bir örneğini sergilemektedir (Aktüze,2003:1532).

W. A. Mozart, Allegro Aperto olarak belirlediği birinci bölümdeki "Aperto" terimini ilk olarak beşinci keman konçertosunda (K.V. 219) kullanmış ve müzik tarihine yeni bir deyim kazandırmıştır.

4/4'lük ölçüde ve Re Majör tonundaki birinci bölüm çabuk, açık ve anlaşılır bir tempodadır. Orkestra partisi kolay gibi gözükse de, oldukça zorlukları olan, üstün bir

performans gerektiren, uzun bir bölümdür. Birinci bölümde, orkestra ana temayı çalar ve flüt bir gam sunarak bölüme giriş yapar. Flütün girdiği yerin (Solo) ikinci ölçüsünden itibaren orkestra ana temayı yeniden duyururken, Flüt uzun ses ile ona eşlik eder. Cümlelerin bitimine kadar orkestra flüte eşlik etmeye devam eder. Sonra orkestra, bu sefer Re Majör tonun beşinci derecesi (dominant) olan La Majör tonundan aynı temayı duyurur ve kemanlarla mükemmel bir uyum içinde, adeta karşılıklı diyalog halindedir gibi temayı duyurmaya devam eder. Eserin gelişme kısmında fortepianoların ve staccato pasajların belirgin duyuluşu bölüme ritmik ve akıcı bir anlam katmıştır. Nefesliler ve kemanlarla uyum içinde devam eden parti, ana tona (Re Majör) döner ve orkestra temayı kadans girişine yani yorumcuya bırakır. Solist bu bölümde yorumsal ve tekniksel becerisini gösterir ve temayı orkestraya bırakır. Birinci bölüm orkestranın ana temayı yeniden duyurması ve Obua'nın bu temayı son iki ölçüsünde çalarak desteklenmesiyle son bulur.

Re Majör Flüt Konçertosu, W. A. Mozart'ın süslü figürleri ve arabesk motiflerini özgürce kullandığı bir eserdir. Bu bölümdeki staccato pasajlar eserin karakterini yansıtmaktadır. Bestecinin ilk Flüt konçertosunda (Sol Majör) kullandığı hızlı dil pasajları bu konçertoda fazlaca kullanılmamıştır.

İkinci bölüm fazla ağır olmayan bir tempoda, Sol Majör tonda ve 3/4' lük ölçüde başlamaktadır. Bu bölüm bestecinin duygusal yapısını tümüyle gözler önüne sermektedir. Besteci bölümde flütün alanını fazlasıyla geniş tutmuş ve eşliği kısıtlayarak flütün kendisini yansıtmasına olanak sağlamıştır. İkinci bölümdeki kromatik süslemeler, bölümün yapısını oluşturmaktadır. Flüt partisinde yıldızla işaretlenmiş bu tip kromatik süslemeler, bestecinin flüt konçertolarında sıkça görülmektedir. Eşlik partisinin sadeliğine kontrast oluşturan bu kromatik notalar, entonasyon bakımından yorumu güçleştirmektedir.

Üçüncü bölüm çabuk bir finaldir. 2/4'lük ölçüde ve rondo formundadır. Oldukça neşeli ve eğlenceli bir tarzda yazılmıştır. Bu bölümü diğer bölümlerden ayıran en önemli özellik, Flüt ile orkestranın birlikte başlamasıdır. Tema bu kez birlikte duyurulur ve orkestra flütün kaldığı yerden devam eder ve soru cevap şeklinde diyaloglar başlar. Teknik pasajların daha belirgin olduğu bu bölümdeki “puan dorg”, eserde icracının temaya daha yumuşak bir geçiş yapabilmesi ve yorumsal duyumu güçlendirmek adına bırakılmıştır. Gelişme bölümündeki uzun trilli pasajlar, Flütü eşlik konumuna getirmekte, korno ve kemanların diyaloglar halinde ilerlemesi şeklinde devam etmektedir. Daha sonra tema yeniden çalınır ve orkestra, kadans bölümüne Flütü hazırlar. İcracı yine teknik ve yorumsal becerisini bu bölümde sergiler. Yine diğer bölümlerden farklı olarak kadanstan hemen sonra bölüm bitmez, ana tema birlikte duyurulur ve orkestranın temayı devam ettirmesiyle son bulur.

Staccatolar ve trillerin finaldeki önemi büyüktür. Flüt bu bölümde orkestranın obuaları ve kornolarıyla diyalog halindedir. Besteci, burada kullandığı rondo temasını daha sonra “Die Entführung aus dem Serail” operasındaki Blondchen’in “Welche Wonne, Welche Lust” aryasında da kullanmıştır (Aktüze, 2003: 1532-1533).

### **III.3. Do Majör Flüt-Arp Konçertosu (KV.299)**

W. A. Mozart konçertoyu Paris’te altı ay kaldığı süre içinde bestelemiştir. W. A. Mozart Paris’e geldiğinin ilk haftalarında, eser siparişlerinin yanı sıra kendisine özel öğrenciler bulmuştur. Bunlardan biri de Guinness Kontu, Adrien-Louis Bonnieres de Souastre’in kızıdır. W. A. Mozart kontun siparişi olan Do Majör Flüt-Arp Konçertosu’nu bestelerken, arpçı kızına da kompozisyon dersleri vermeye başlamış, ancak istediği sonuçları alamayınca dersler besteci tarafından bırakılmıştır. Eser, 1778 yılında iki Fransız müzikçisinin siparişi üzerine bestelenmiştir. Nisan 1778’de amatör

flütçü Guinness Kontu ve kızı için yazılan bu eser, melodik ve galant stilinde tam bir salon müziğidir. Konçertonun üç bölümünde de kadans vardır. W. A. Mozart, kont ve kızının teknik kapasitelerine uygun bir dizi kadans yazmış, ancak kadansların hiçbiri günümüze kadar ulaşamamıştır. Eserin gölgede kalmasının başka bir nedeni de, W. A. Mozart'ın bu zaman dilimine kadar kendisine eşlik eden annesini kaybetmiş olması düşüncesidir. Eleştirmenler bu durum yüzünden bestecinin esere yoğunlaşamadığını düşünmüşlerdir. Yine de W. A. Mozart, bu eserle Paris'i hayran bırakacak bir sonuç elde etmiştir. Flüt-Arp Konçerto'su W. A. Mozart'ın yazdığı iki gerçek ikili konçertodan biridir. Aynı zamanda W. A. Mozart'ın içinde arp bulunan tek eseridir. Eser bu tip konçertoların içinde en popüler olanlarından biridir (Büke, 2006: 144-145).

Eleştirmenler tarafından, W. A. Mozart'ın Flüt-Arp için yazmış olduğu bu konçerto, diğer yazmış olduğu Flüt konçertolarına göre daha sınırlı bulunmuş ve eser diğer iki konçertonun gölgesinde kalmıştır.

Bestecinin en uzun konçertolarından biri olan bu konçerto üç bölümlüdür ve her bölüm sonat formunda yazılmıştır. W. A. Mozart eserde dengeyi çok iyi sağlayıp, her iki solistin de alanını eşit tutmaya çalışmıştır. İki solo enstrüman arasındaki renk ilişkisi tatlı ve ince bir çeşitlilik göstermektedir. Eser genel havasıyla neşeli, sakin ve mutlu bir karaktere sahiptir. Teknik ses efektleri konçertoda çok az kullanılmış, minör tonun nadir kullanımı da eserin ifadedense daha çok çeşitlilik için yazılmış olduğunu göstermektedir. Kontun kullandığı 6 perdeli, ses aralığı kalın do'ya kadar inen flüt, W. A. Mozart tarafından görülmüş ve flüt için yeni olan bu notayı konçertoda üç defa kullanmıştır. Besteci bu eserde obua ve kornoları önceki flüt konçertolarına göre, orkestra eşliğinde daha fazla kullanmış olmasına rağmen, konçertodaki genel tını gösteriştense uzak, renkler zengin ve sonorite zarif kalmıştır. Birinci bölüm oldukça parlak ve hızlıdır. 4/4'lük ölçüde ve Do Majör tonunda olan bu bölümde minör ton çok

nadir kullanılmıştır. Bölüm W. A. Mozart'ın olgunluk dönemi konçertolarının duygusal ve karakteristik özelliklerini taşımakta, orkestranın sunduğu başlangıç temaları bestecinin özgün stilini yansıtmaktadır. Bölümdeki dengeli pasajlar küçük melodiler önderliğinde uzun ve önemli temalar oluşturur. Birinci bölümde, geleneksel sonat formunun ilk teması orkestra tarafından sunulduktan sonra, ikinci tema kornların girişleriyle başlar, devamında Flüt ve Arp'ın ünison solosu duyulur. Aynı tema, uyumlu melodik motiflerin yardımıyla tekrar edilir. İlk temadaki orkestral köprünün yavaşlayan, kısa ama neşeli ve hareketli gelişimi sololar tarafından yenilenir. Bu yenileme daha sonra kadans ve kodada da devam eder. İkinci bölüm Andantino, 3/4'lük ölçüde ve Fa Majör tonundadır. Flüt ve arpın arasındaki denge en fazla bu bölümde göze çarpar. Obua ve kornların olmadığı bu bölüme yalnızca yaylı çalgılar eşlik eder. Orkestrasyonda zengin bir duyum için viyolalar iki kısma ayrılır. Solo enstrümanlar bu zengin orkestral eşlikle ışıltılı bir şekilde ön plana çıkar. Bölümün sonu, bir koda ve onu izleyen bir kadansla zenginleştirilmiştir. Üçüncü bölüm Rondo Allegro, 4/4'lük ölçüde ve Do Majör tonundadır. Burada, W. A. Mozart'ın popüler bir Fransız dansı olan Gavott'u kullanması bölümün en göze çarpan özelliğidir. Bu dans stili özellikle varyasyonlarda kendini göstermektedir. Besteci bu bölümde iki solo enstrümanı birlikte kullanmaktan kaçınmış ve flütün alanını daha geniş tutmuştur (Barut, 2007: 29-30). Bölümün armonik yapısı: A-B-C-D-C-B-kadans-A (koda)dır. Bazı teorisyenler müziğin A bölmesinin C ve D bölmelerinde hâlâ duyulabilir olmasından ötürü geleneksel Rondo'dan çok bir yay biçimine benzetmişlerdir (Serotsky, 2014).

Eser esas olarak, o dönemde Paris'te oldukça revaçta olan "senfoni konçertant" formundadır. Konçerto günümüzde, her iki icracıyı zorlayıcı teknikte olduğundan genellikle oda topluluklarınca çalınmaktadır. Ayrıca arpçılarının yeteneklerini göstermek için orkestralarla da sıklıkla seslendirilmektedir.

Klasik Dönem’de Arp, hala gelişim sürecinde olduğundan standart bir orkestra enstürmanı olarak görülmemekte, daha çok telleri parmakla çekilen bir piyano gibi düşünülmektedir. Bu yüzden Arp ve Flüt oldukça sıra dışı bir kombinasyon olarak görülmüştür. Günümüzde, Flüt ve Arp repertuvarında, özellikle orkestrasız olarak daha çok eser bulunmaktadır. Bu eserlerin çoğunluğu da 19. yüzyıl bestecileri tarafından bestelenmiştir. W. A. Mozart eserlerinde Arp bulunan başka bir müzik yazmamıştır. Bu nedenle Çağdaşları tarafından W. A. Mozart’ın Arp ile ilgili düşüncelerinin olumsuz olduğu, bu eseri de büyük olasılıkla Dük’ün ve onun kızının müzikal yeteneklerini düşünerek yazdığı düşünülmektedir (Serotsky, 2014).

Arp partisi orijinal bir arp partisinden çok bir piyano parçasının arpa uyarlanması gibi görünür. Bu durum, özellikle üç bölüm boyunca devam eden beşer ve onar notalık motiflerle kendini gösterir. Bu erken arp tekniği olarak düşünülse de, arpçılar beşinci parmaklarını kullanmazlar. Tam, zengin bir glissando hiç bulunmaz ve arp partisinde kontrpuan bulunmasına karşın genel olarak dolgun akorlardan yoksundur. Eserin en belirgin özelliği, bestecinin diğer kompozisyonlarında kadans yazmasına rağmen, bu eserinde kadansa yer vermemiş olmasıdır. Buna karşılık ise Alfred Einstein, W. A. Mozart’ın bu eser için yazdığı kadansların kayıp olduğunu iddia etmiştir. Bunun sonucunda da C. Reinecke’nin kadansı gibi birkaç meşhur kadans sık sık icra edilmiş ancak çoğu Flütçü ve Arpçı kendi kadanslarını kendileri yazmayı tercih etmişlerdir. André Previn de bu eser için kadanslar yazmıştır. Eserin orijinal el yazması günümüze kadar ulaşmıştır (Serotsky, 2014).

Genel havasıyla mutlu, neşeli, uçarı bir karaktere sahiptir. İki zarif çalgının tüm özellikleri gözetilerek kurulan denge, konçerto edebiyatında hayranlık uyandıran bir işçilik olarak kalmıştır. W. A. Mozart’ın konçertoları armonik hareket açısından standarttır ve yavaş-hızlı-yavaş olarak üç bölümden oluşurlar. Her bölüm sonat

biçiminde yazılmış, her iki solistin hakkı son noktaya dek dikkatle gözetilmiştir (Yener, 2001: 222).

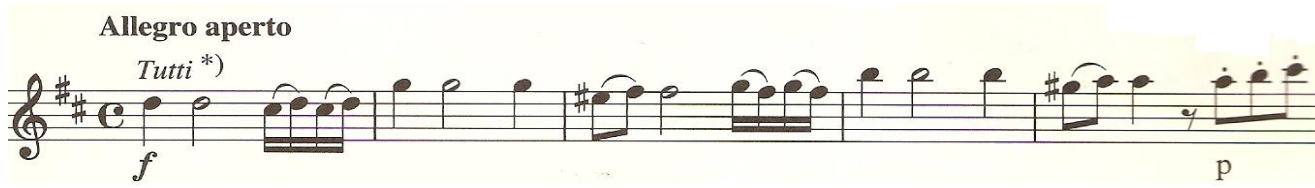
Eserde solistler, bazen orkestrayla beraber çalarken, bazen de orkestra dinlenirken düet halinde ilerlerler. Flüt ve Arp paslaşarak melodi ve eşlik çizgilerini seslendirirler. Bazı pasajlarda birbirlerine karşı kontrpuan da oluşturdukları görülür.

Klasik dönem, usta flütçülerin az bulunduğu bir dönem olmasına rağmen, W. A. Mozart'ın yazdığı flüt partisi teknik açıdan zamanına göre oldukça zorlayıcıdır. Bu nedenle Rondo, konçertonun en fazla konsantrasyon gerektiren bölümüdür. Besteci yine de enstrümanların teknik olanaklarının dışına çıkmamış, özellikle arpın diyatonik aralık kapasitesine itina göstermiştir (Say, 2002: 149).

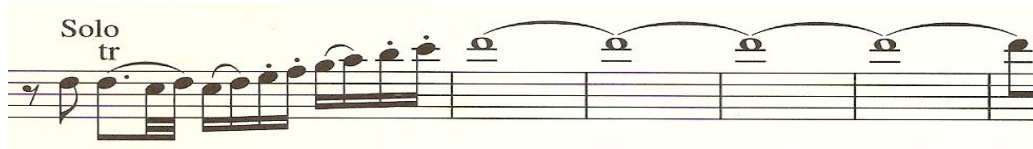
#### **III.4. W. A. Mozart'ın Flüt Konçertoları'nda Kullandığı Teknikler**

W. A. Mozart'ın yaşadığı dönemde hüküm süren İtalyan ve Fransız üsluplarının çok iyi özümsemiği görülmektedir. “Tutti” ve “solo” bölmelerinin birbirine bağlanması, W. A. Mozart'ın yaratıcılığının parıltılarını taşımaktadır. Örneğin, Re Majör Flüt Konçertosu'nun başlangıç tuttisindeki temada Flüt, solosuna başladığında ona eşlik etmektedir. Son bölümler ise genellikle Rondo başlığını ve Fransız etkisini, Galant stilin izlerini taşımaktadır.

Mozart Re Majör Flüt Konçertosu'nun Allegro Aperto bölümünün ana teması orkestranın girdiği tutti olan açılış ritornellosundadır. Her ne kadar ana tema bu olsa da flüt ana tema olarak (alternatif ana tema) kendine ait bir ezgi kullanır ve bölüm boyunca orkestra ve flüt sadece kendi temalarını seslendirir, diğerine ait olanı duyurmaz. Aşağıdaki örnek W. A. Mozart Re Majör Flüt Konçertosu'nun Allegro Aperto olan birinci bölümüdür.

**Şekil 34.****Şekil 35.**

Şekilde gösterilen “Solo”, flütün ilk girdiği yerdir.



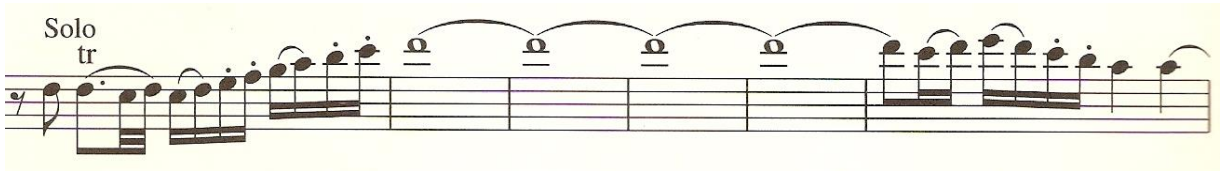
İkinci solonun başladığı yer köprüdür.

**Şekil 36.****III.4.1. Vibrato**

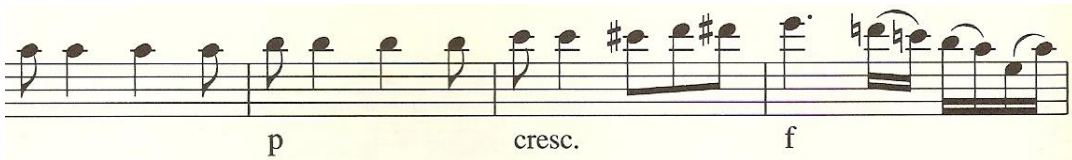
“Salınım”, sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniğidir. Ses perdesinin hafifçe dalgalanıp yoğunlaştırılmasıdır.

Üflemeli çalgılarda vibrato, hava basıncının çeşitli yollarla denetlenmesi sayesinde gerçekleştirilir. Aşağıdaki örnekte ‘re’ notası, uzun düz pasaja yoğunluk ve yumuşaklık katmak için, flütistler tarafından vibratolu yorumlanır.



**Şekil 37.****III.4.2. Detache**

Notaların birbirinden ayrılarak seslendirilmesi. Bağısız, bağlanmadan fakat genişlik içinde çalınmasıdır.

**Şekil 38.****III.4.3. Staccato**

Notaları birbirinden ayrı taneleyerek seslendirme. Seslerin kesintili biçimde çalınmasıdır. Bu seslendirme biçimini müzik yazısında belirtmek üzere notaların üstüne küçük noktalar konur. Terim, İtalyanca staccare (ayırarak) sözcüğünden gelmiştir. Kısaltılmış yazımı “*stacc.*”dur.

**Şekil 39.****III.4.4. Bağ**

Notaların birbirine bağlı olarak seslendirileceğini gösteren işaret, “Deyim

bağı”; aynı sesi çıkaran ve aynı adı taşıyan iki notanın süresini birbirine ekleyen işaret ise “Uzatma bağı”dır. İşlevi başka olan her iki bağ işareti, biçim olarak farklılık taşımaz, ikisi de yay biçimindeki çizgilerden oluşur.

#### Şekil 40.

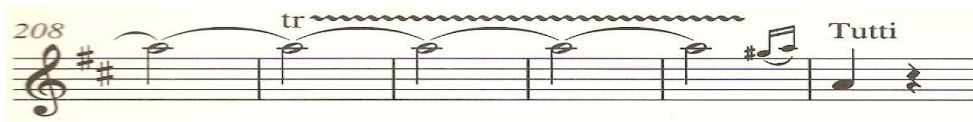


### III.4.5. Tril

‘Titretim’. En yaygın süsleme biçimlerinden biri. Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme. Kısaltılmış yazımı “tr”dir.

Bir trilin girişi ve sona erişi belirli bir tarzda olacaksa, bunlar işaretin öncesi ve sonrasında küçük yazılmış notalarla gösterilir. Çarpmaların sayısı, cümlenin hızına ve karakterine bağlıdır. Ağır hareketin uzun notasında tril hareketi ağırdan başlayıp hızlanabilir. İlk örnek (Şekil. 14) yazılışı ikincisi (Şekil. 15) ise, seslendirilişidir

#### Şekil 41.



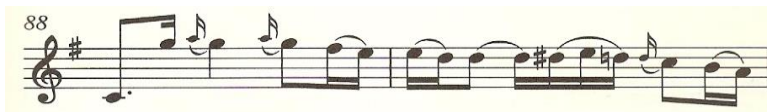
#### Şekil 42.



### III.4.6. Appoggiatura

Melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkarmak, ona can katmak amacıyla önceden bir komşu notayı bir çırıpıda seslendirmek. Bu iki nota, ölçünün aynı zamanı içinde ve aynı gürlükte bir çırıpıda duyurulur. Sırasıyla notadaki yazılışı ve seslendirilişi şöyledir:

Şekil 43.



Şekil 44.



## SONUÇ

Bu tez çalışması ile çalışmanın amacı olan, W. A. Mozart'ın Flüt konçertolarının form analiz ve icra yönünden betimsel (yorumsal) olarak incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Bu amacı gerçekleştirmek için klasik müziği hazırlayan akımlar, müzik formları, bestecinin hayatı ve müziği, dönemin özellikleri, CD, DVD gibi görsel ya da işitsel kaynaklar incelenmiştir. Bu inceleme, aşağıdaki sorulara yanıt arama çerçevesinde gerçekleştirilmiştir;

- Klasik dönem müziği ve formları nelerdir?
- Klasik dönemde flütün yeri ve önemi nedir?
- W. A. Mozart'ın hayatı ve müzik stiline, müzik tarihindeki yeri ve önemi nedir?
- W. A. Mozart'ın eserleri ve Flüt Konçertoları'na sağladığı katkılar nelerdir?
- W. A. Mozart Flüt Konçertoları'nın form analizi ve icra yönünden incelenmesi doğrultusunda, icracılara sunduğu kolaylıklar nelerdir?

Tüm bu sorulara verilmiş olan cevaplar çalışmanın ana sorunsalı olan, W. A. Mozart Flüt Konçertoları'nın Yorumsal Analiz meselesini, diğer bütün yan konularla tümlemiş ve ana sorunsalın daha iyi kavranmasını sağlamıştır. Diğer bir deyişle, W. A. Mozart Flüt Konçertolarının Yorumsal Analizi'ni yapabilmek için sadece teknik ve icra yönünden incelenmesinin yeterli olmayacağından dolayı, yukarıda yan konulara dahil olan sorulara da cevap aranmıştır.

W. A. Mozart, klasik dönemde büyük fiziksel gelişim gösteren Flüt için birçok önemli eser yazmıştır. Yazmış olduğu eserlerde, flütün bütün teknik kapasitesini zorlayarak, yeni eklenen perdesi olan “do” tuşesini flüt konçertolarında kullanmıştır.

Stil yönünden keman konçertolarını andıran W. A. Mozart Flüt Konçertoları, flüt repertuarının yorumlanması en zor konçertolarındandır. Böyle olmasının nedeni: oldukça sağlam bir müzikalite içermesi ve teknik yapısının tam bir denge unsuru içinde olmasıdır. W. A. Mozart tıpkı keman konçertoları gibi, incelenmiş olan diğer eserleri de (senfoni, oda müziği, opera ve sahne eserleri), “Mozart’ın Müziği”ni tanımlama ve yorumlamada flüt konçertoları ile paralellik göstermiştir.

Çalışmanın sonucu olarak elde edilen çıkarımlar aşağıda birbirine bağlı şekilde gösterilebilir.

W. A. Mozart’ın Flüt eserleri incelendiğinde yaşadığı dönemde hüküm süren İtalyan ve Fransız üsluplarının çok iyi özümlediği görülmektedir. Örneğin “Tutti” ve “Solo” bölmelerinin birbirine bağlanması, Mozart’ın yaratıcılığının parıltılarını taşımaktadır. Benzer şekilde, Re Majör Flüt Konçertosu’nun başlangıç Tutti’sindeki temada Flüt, solosuna başladığında ona eşlik etmektedir. Son bölümler ise genellikle Rondo başlığını ve Fransız etkisini, Galant stilin izlerini taşımaktadır. Bununla birlikte kendisine özgü ezgileri de kullanmaktadır. W. A. Mozart Re majör Flüt Konçertosu’nun “Allegro Aperto” bölümünün ana teması, orkestranın girdiği tutti olan açılış ritornellosundadır. Bu giriş, Flütün “Solo” bölmesinde girdiği alternatif temaya ön hazırlıktır. Her ne kadar ana tema bu olsa da Flüt, ana tema olarak (alternatif ana tema) kendine ait bir ezgi kullanır ve bölüm boyunca orkestra ve flüt sadece kendi temalarını seslendirir, diğerine ait olanı duyurmaz. Bir diğer eseri olan Do Majör Arp-Flüt konçertosunun ise; her bölümü sonat biçiminde yazılmış, her iki solistin hakkı son noktaya dek dikkatle gözetilmiştir. Konçertonun üç bölümünde de kadans vardır. Bestecinin en uzun konçertolarından biri olan bu konçerto üç bölümlüdür ve her bölüm sonat formunda yazılmıştır. W. A. Mozart eserde dengeyi çok iyi sağlayıp, her iki solistin de alanını eşit tutmaya çalışmıştır. İki solo enstrüman arasındaki renk ilişkisi

tatlı ve ince bir çeşitlilik göstermektedir. Eser genel havasıyla neşeli, sakin ve mutlu bir karaktere sahiptir. Teknik ses efektleri konçertoda çok az kullanılmıştır. Ayrıca minör tonun nadir kullanımı, eserin daha çok çeşitlilik için yazılmış olduğunu göstermiştir. Ses aralığı kalın “do”ya kadar inen flüt de yine W. A. Mozart tarafından görülmüş ve flüt için yeni olan bu notayı konçertoda üç defa kullanmıştır.

W. A. Mozart’ın Flüt Konçertoları’nın betimsel analizi yapıldığında ele alınan üç konçertonun da yorum ve teknik açısından birbirinden belirgin şekilde farklılaştığı görülmektedir. Buna göre çalışma bağlamında ele alına ilk konçerto Sol Majör Flüt Konçertosu’dur. Bu konçerto W. A. Mozart’ın Flüt için yazmış olduğu ilk konçertodur. İkinci konçerto, obua için yazılmış ve daha sonra W. A. Mozart tarafından sipariş üzerine, aynı şekilde Flüt için Re Majör tonuna uyarlanmıştır. Flüt için yazdığı son konçerto ise, Kont’un kızı için bestelediği Do Majör Arp-Flüt Konçertosu’dur.

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak W. A. Mozart’ın Flüt Konçertolarının daha iyi seslendirilmesini kolaylaştıracağı düşünülmüş ve günümüz flütistlerinin bu eseri icra etmesinde karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesinde yol gösterici olacak şekilde çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu çözümsel analiz, günümüz flütistlerine yorumsal ve teknik açıdan kolaylık sağlayacaktır.

Günümüzde Flütü sevip sevmediği hala tartışılan W. A. Mozart’ın Flüt Konçertoları solist flütçülerin en fazla tercih ettiği eserler haline gelmiştir. Oldukça zor olan ve virtüözite gerektiren W. A. Mozart’ın yazmış olduğu Flüt Konçertoları, günümüzde yarışma ve sınavların en üst seviyesini oluşturmaktadır.

Bu tez çalışması, W. A. Mozart’ın yaşadığı dönem koşulları göz önüne alınarak, geçmiş ile bugünün kıyaslanması ve icracıların “Mozart Müziği”nin yorumsal analizinin bugünün koşullarında daha iyi gerçekleştirebilmesine katkı sağlayacaktır. Bu

doğrultuda bundan sonra Flüt Konçertoları'nı seslendirecek flüstistler için bu çalışmadan çıkarılması gereken en önemli sonuçlar şunlar olacaktır:

1. Dönem müziğini ve form yapılarını kavramak,
2. Çeşitli teknik pasajlar üzerinde durmak,
3. Yorumlanacak eserlerin, doğru icrası için gerekli olan çalışma sürecini zorunlu olarak gerçekleştirmek ve doğru bir yorum elde etmek.

Böylelikle konçertoların yapısal formu özümşenip, yorumsal zenginlik geliştirilerek daha rahat ve daha iyi bir performans sağlanabilecektir.

**EKLER**

**EK-1. W. A. Mozart Sol Majör Flüt Konçertosu'nun Basımı**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

---

**Flötenkonzert Nr. 1**

G-dur KV 313

Klavierauszug

Flöte  
Flute

---

**Flute Concerto no. 1 in G major**  
K. 313 • Piano Reduction

Herausgegeben von / Edited by  
András Adorján

Klavierauszug von / Piano reduction by  
Siegfried Petrenz

Kadenzen und Eingänge von / Cadenzas and lead-ins by  
Robert D. Levin

G. Henle Verlag





2

## KONZERT

Flöte

Allegro maestoso

KV 313 (285c)

*Tutti*

29 *Vib. hafif*  
*Solo*

39 *düşün!*

42 *Jugur*

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
© 2000 by G. Henle Verlag, München

1

<sup>1</sup> Ekler üzerindeki kurşun kalemle alınmış olan notlar, Prof. Gülşen Tatu ile Selin Oyan'ın çalışmalarından kaynaklanan müdahalelerdir. Yapılan bu müdahaleler uygulandığı takdirde, icracıya yorumsal açıdan kolaylık sağlayacağı düşünüldüğü için belirtilmiştir.



4

Flöte

114

118

123

127

130

133

136

139

144

148

154

158

\*) Quelle notiert fis<sup>1</sup>.      \*) Source has f<sup>2</sup>.      \*) La source note fa<sup>4</sup>.

5

Flöte

162 *uww*

167

171

175 *2*

180

183 *tr*

188 *haffif (tr)*

193 *3* *okusun yapman* *tr*

201

204 *tr*

Tutti

209

215 *tr*

\*) Hier ist eine Kadenz zu improvisieren; siehe Vorschlag auf S. 12-13.

\*) A cadenza should be improvised here; see suggestion on p. 12-13.

\*) Cadence à improviser à cet endroit; cf. proposition p. 12-13.

6

Flöte

Adagio ma non troppo

Tutti

The musical score for the flute part consists of ten staves of music, numbered 6 through 25. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio ma non troppo' and the dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and accents. A 'Solo' section begins at measure 8. The piece concludes with a trill in measure 25.

Flöte

7

27

31

34

37

41

45

48

51

54

61

6

\*) Hier ist eine Kadenz zu improvisieren; siehe Vorschlag auf S. 14-15.

\*) A cadenza should be improvised here; see suggestion on p. 14-15.

\*) Cadence à improviser à cet endroit; cf. proposition p. 14-15.

8

Flöte

Rondo  
Tempo di Menuetto

Musical score for Flute, Rondo Tempo di Menuetto. The score consists of ten staves of music in 3/4 time, key of D major. It includes performance markings such as 'Solo', 'Tutti', 'f', 'p', 'tr', and '4'. Handwritten annotations include 'allegro 2' and 'marcato'. The piece features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and trills.

Flöte 9

87

93 *Tutti* *(f)* 8

107 *Solo*

114 *tr*

119 *tr*

125 *tr* *f(p)* *fp*

131 *tr*

136 *fp*

143

150 *fp* *fp*

157

163

169 *tr* *tr* *Tutti* 6 *(f)*

\*) Hier ist ein Eingang zu improvisieren; siehe Vorschlag auf S. 16.

\*) A lead-in should be improvised here; see suggestion on p. 16.

\*) Entrée à improviser à cet endroit; cf. proposition p. 16.



10

Flöte

180 Solo

184

190 tr

194

200

206

211 4

220 tr

225 tr

230 3

cresc.

kzmen

Flöte

11

234



240



245



249

Tutti (f)

Solo

5



258



264



268



273



278



284



12

## KADENZEN UND EINGÄNGE\*)

Allegro maestoso

Cadenza A:

The musical score consists of seven staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above several notes. Ornaments (ossia) are shown as alternative melodic lines. Handwritten annotations include circled numbers 1, 2, 3, 5, 6, and 7, and arrows indicating alternative paths or cuts. The final measure of the seventh staff is marked with the number 216.

\*) Aus den jeweils zwei Kadenzten kann eine eigene Version zusammengestellt werden: → ③ bedeutet Sprungmöglichkeit zu ③ usw.

\*) It is also possible to combine each pair of cadenzas, with → ③ signifying a possible cut to ③, etc.

\*) Il est également possible de réaliser sa propre version à partir des deux cadenzas chaque fois: → ③ indique la possibilité de passer à ③, etc.

Kadenzten und Eingänge von Robert D. Levin; sämtliche Aufführungsrechte vorbehalten!

Cadenzas and lead-ins by Robert D. Levin; all performance rights reserved!

Les cadenzes et entrées sont de Robert D. Levin; tous droits d'exécution réservés!

Cadenza B:

The musical score for Cadenza B consists of ten staves. The first staff is the piano part, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a quarter rest followed by a circled '3' and a series of eighth notes. The second staff is the violin part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a circled '6' and the instruction 'ossia: #'. The third staff continues the violin part with a circled '6'. The fourth staff features dynamics 'p' and 'f', with circled '4' and '5' and arrows pointing to specific notes. The fifth staff has a circled '4' and an arrow pointing to the end of the line. The sixth staff includes a circled '5' and trill markings 'tr'. The seventh staff has a circled '7' and an arrow pointing to the end of the line. The eighth staff has a circled '6' and an arrow pointing to the start of the line. The ninth staff includes a circled '6', a trill marking 'tr', and the number '216'. The tenth staff includes a circled '7', a trill marking 'tr', and the number '216'. There is also a circled '7' at the beginning of the tenth staff. A circled '6' is also present in the eighth staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

14

Adagio ma non troppo

Cadenza A:<sup>\*)</sup>

Musical score for Cadenza A, Adagio ma non troppo. The score consists of seven staves of music in G major. It features various ornaments like trills (*tr*) and mordents, and includes performance instructions such as "ossia: b" and "3" (triplets). Circled numbers 1 through 6 indicate specific measures or phrases. The piece ends with a trill and a fermata on a half note, marked with the number 57.

\*) Bei einigen der hier vorgeschlagenen Anschließmöglichkeiten ergibt sich ein (stillechter) eingeschobener  $\frac{3}{4}$ -Takt.

Some of the suggested connections produce a (stylistically illogical)  $\frac{3}{4}$ -bar.

Pour quelques-uns des enchaînements proposés ici, il résulte une mesure à deux temps conformément au style de l'époque.

## Cadenza B:

Musical score for Cadenza B, page 15. The score consists of nine staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. An 'ossia' section is marked with a double sharp sign and a circled 3. A trill is marked 'tr' above a note in the final staff. The page number '57' is written at the end of the final staff.

16

## Rondo

Tempo di Menuetto

Eingang / lead-in / entrée A:

164 




ossia: 







*rall.*

Eingang / lead-in / entrée B:

164 





*calando*

Eingang / lead-in / entrée C:

164 



EK-2. W. A. Mozart Re Majör Flüt Konçertosu'nun Basımı

# W. A. MOZART

Konzert in D  
für Flöte und Orchester

Concerto in D major  
for Flute and Orchestra

KV 314 (285<sup>d</sup>)

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition

Flauto principale



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4855a



Flauto principale

## Concerto

KV 314 (285<sup>d</sup>)

Wolfgang Amadeus Mozart

**Allegro aperto**

*Tutti* \*)

*f* *p*

7 *f*

12 *p* *fp* *fp*

19 *cresc.* *f*

24 *p* *f*

28 *p* *f*

31 (Solo tr)

38

42

45 *Tutti* *Solo tr*

\*) Zur Bedeutung von *Solo* und *Tutti* vgl. Vorwort./Regarding the meaning of *Solo* and *Tutti* cf. Preface.

## Flauto principale

3

Musical score for Flauto principale, measures 51-94. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various dynamics and articulations:

- Measures 51-56: Trills (tr) and slurs.
- Measure 57: Trill (tr).
- Measures 61-64: Slurs and dynamics.
- Measure 65: *mf* dynamic.
- Measures 68-70: Slurs.
- Measures 71-75: Trills (tr), slurs, and dynamics (*p*, *fp*).
- Measures 76-77: *Tutti* marking, measure rest, and *Solo* marking.
- Measures 78-82: Dynamics (*fp*).
- Measures 83-86: Slurs and dynamics (*fp*).
- Measures 87-90: Trill (tr) and dynamics (*fp*).
- Measures 91-93: Trill (tr) and dynamics (*fp*).
- Measures 94: Trill (tr) and *Tutti* marking.

4 Flauto principale

P.f. (Viol. I, II)

98 Solo tr

110 tr

115

118 Tutti Solo

123 tr tr tr

128

132

136

140

143

146 tr tr tr

## Flauto principale

5

150 *tr* Tutti 1 Solo *fp*

156 *fp*

160 *cresc.*

163 *fp*

166 *fp* *fp* *tr*

170

173 *tr* Tutti 3 *tr*

181 *p* *f* *p*

185 *f* *tr*

\*) T. 178: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 178: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

6

## Flauto principale

## Adagio ma non troppo

*Tutti* 9 P.f. (Viol. I, II) Solo

15

21

25

30

34

39

46

*Tutti* Solo *Tutti*

1 2

BA 4855a

## Flauto principale

7

53 *Solo*

58

62

67

72

77 *Tutti*

83

88

p cresc. f

p

p

\*)

tr

\*) T. 85: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 85: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

## 8 Flauto principale

## Rondeau

Allegro

Solo

6

12 Tutti 11 P.f. (Ob. I, II) tr Solo 1

30 Tutti 19 P.f. (Viol. I, II) Solo

56 \*

65 tr

70 1 > 1

78 tr

\*) T. 60-61: Zur Auszierung vgl. Referenzpartitur. / Mm. 60-61: Regarding the embellishment of these bars see the Reference Score.

## Flauto principale

9





10

## Flauto principale

P.f. (Viol. I, II)

149

(Ob. I)

Solo

tr

157

166

tr

172

177

tr

f

183

p

188

193

199

tr

tr

p

BA 4855a

## Flauto principale

11

208 *tr* *Tutti* *Solo*

221 *tr* *tr* *tr*

227 *tr* *Tutti* **3**

236 *Solo* *tr*

242 *Tutti* *Solo* *tr*

254 *tr*

260 *tr* *Tutti* *Solo*

273

278 *Tutti*

\*) T. 250: Hier ist eine Kadenz zu spielen, siehe die Vorschläge im Beiheft. / M. 250: A cadenza should be played here, see the suggested cadenzas in the inserted brochure.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Printed in Germany 2006

EK-3. W. A. Mozart Do Majör Flüt-Arp Konçertosu'nun Basımı

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# KONZERT C-dur

Für Flöte und Harfe mit Orchester

K.V. 299

Für Flöte, Harfe und Klavier

bearbeitet von

Karl Burchard



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Edition Breitkopf Nr. 3095

Printed in Germany

## Konzert für Flöte und Harfe

1

Flöte solo

mit Orchester

W. A. Mozart, K.V. 299

**Allegro**  
**Tutti**

17 A 21

**B Solo**

22 23

45

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

55

*tr* 3 *f*

63

**C** 1 *dolce*

72

78

*f*

85

**D** 2 *dolce*

94

*f*

100

*dolce*

105

*dolce*

109

*dolce*

116

*cresc.* - *tr* **E** **Tutti** 10

2 Flöte solo

131 Bassi 11 12 Solo *espressivo*

138 *tr* 2

145 *tr*

150 *p cresc. f p cresc. f*

156 *p cresc. f p f p*

164 *fp fp cresc. f* **F** Tutti 4 Bassi Harpa Solo *p*

176 *f p f p cresc. f*

184 *dolce* 1 **G**

192

197 *f*

201 *f*

208 *dolce* 2 **H**

Flöte solo

3

217 *f*

222

227

230 *dolce*

234 *cresc.* *tr*

240 *f* 6

250 *Solo* *tr* *I* *Tutti* 8 *Viol.* *Solo* *ff*

Cad. 9 10

*Andantino* 11 12 *A* *Viol.* *p* *f* *p* *f*

19 *dolce* *B* 1. 1 *p*

28 *dolce* *espr.* 3 *tr*

37 *C* 2 *tr*

45 *mf* *f* 2 *tr*

Detailed description: This page contains a musical score for a flute solo, spanning measures 217 to 45. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings such as *f*, *dolce*, *cresc.*, *tr*, *ff*, *Andantino*, *p*, *f*, *espr.*, and *mf*. There are also performance instructions like *Solo*, *Tutti*, and *Viol.* (Violin). The score is divided into sections labeled A, B, and C. Measure numbers 217, 222, 227, 230, 234, 240, 250, 11, 12, 19, 28, 37, and 45 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The page number '119' is in the top right corner, and the section title 'Flöte solo' is centered at the top.

4

Flöte solo

53 *p cresc. - - f dim. p f p f*

63 *dolce*

69 *p dolce*

76 *tr D 3 espr.*

84 *2 3 3 3*

91 *mf f*

98 *tr 1 f Cad. f p*

107 *f p*

113 *mf p pp*

RONDO

Allegro Solo Harpa  
Tutti 57 A 6

57 *p leggiero*

70 *tr*

76 *1 B dolce*

Flöte solo

5

85 *tr*

93 *dolce* **Tutti** **Solo** *dolce* 12 Viol. Ob. 13

115

123 *p* **C** 3

136 *f* *p* 1

147 *cresc.* *f* *dolce* 9 **D**

163 *p* *cresc. f* 1

175 *p* *f* *p* *f* *dim.* *p*

181 **E** *p dolce*

189 **Tutti** 15 **Solo** *f* *dolce* 10 17 *tr*

213 *cresc.* *f* *tr*

219 *dolce* *p* 1 6



6 Flöte solo

234 *f* *f* 1

243 *p* *mf* *f*

252 *dim.* *p*

260 *dolce* 11

281 **Tutti** *Viol.* *Ob.* **G Solo** 12 13

291 *p* 3

303

313 **H** 5 *p* 1 3 *mf* *tr*

334 1 *p*

342 9 *f* 3 *tr* 5 *I* 1 *f* *Cad.*

368 *p* *dolce*

378 1 *p* 4

# Konzert für Flöte und Harfe

mit Orchester

W. A. Mozart, K.V. 299

*Allegro*

Flöte solo

Harfe

*Allegro*

Klavier

6

*cresc*

12

17

22

Ed. Breitkopf

Musical score for piano, measures 27-45. The score is written for three systems of staves. The first system (measures 27-32) features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 33-36) continues the melodic development with a piano (*p*) dynamic marking. The third system (measures 37-39) shows a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line. The fourth system (measures 40-44) includes a section marked 'B' and features a variety of dynamics including *f*, *p*, and *crec.* (crescendo). The fifth system (measures 45-48) continues with dynamic markings of *p*, *f*, and *crec.*

50

54

59

64

69

*sotto voce* *f* *sotto voce*

This system contains measures 69 through 73. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), and a lower piano part in grand staff. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamic markings include *sotto voce* and *f*. The system concludes with a repeat sign.

74

*p*

This system contains measures 74 through 78. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in grand staff, and a lower piano part in grand staff. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand. The lower piano part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The system concludes with a repeat sign.

79

*tr*

This system contains measures 79 through 83. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in grand staff, and a lower piano part in grand staff. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment includes a complex rhythmic pattern in the right hand. The lower piano part features a series of chords with trills, indicated by the *tr* marking. The system concludes with a repeat sign.

84

*tr* *f*

This system contains measures 84 through 88. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in grand staff, and a lower piano part in grand staff. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand. The lower piano part has a series of chords with trills, indicated by the *tr* marking. A dynamic marking of *f* is present. The system concludes with a repeat sign.

89 <sup>7</sup>

**D**  
*p*

94

99

104

The image shows a page of musical notation for piano, numbered 127. The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system starts at measure 89 and ends at measure 93. The second system starts at measure 94 and ends at measure 98. The third system starts at measure 99 and ends at measure 103. The fourth system starts at measure 104 and ends at measure 108. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The first system includes a dynamic marking of *p* and a key signature change to D major. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth system shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and sustained chords in the lower staves.

8  
109

114

119

*cresc.*

124

129 9

134

140

145



10 151

Musical score system 1, measures 151-155. The system includes a treble staff with piano accompaniment, a bass staff with piano accompaniment, and a grand staff with a cello/bass line. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *f*.

156

Musical score system 2, measures 156-160. The system includes a treble staff with piano accompaniment, a bass staff with piano accompaniment, and a grand staff with a cello/bass line. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *f*.

161

Musical score system 3, measures 161-164. The system includes a treble staff with piano accompaniment, a bass staff with piano accompaniment, and a grand staff with a cello/bass line. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*.

165

Musical score system 4, measures 165-169. The system includes a treble staff with piano accompaniment, a bass staff with piano accompaniment, and a grand staff with a cello/bass line. Dynamics include *sf*, *cresc.*, *p*, and *f*.

170 11

175

180

185

*p* *cresc.* *G*

12 190

*sotto voce*

*sotto voce*

195

200

*tr*

*tr*

205

210 13

216

221

225

229

234

238

242

247 15

Musical score for measures 247-251. The score is written for voice and piano. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. The vocal line has some notes with accents and slurs.

252

Musical score for measures 252-256. The piano accompaniment continues with dense chordal textures and moving bass lines. The vocal line has some notes with accents and slurs.

257

Musical score for measures 257-260. The piano accompaniment continues with dense chordal textures and moving bass lines. The vocal line has some notes with accents and slurs.

261

Musical score for measures 261-265. The piano accompaniment continues with dense chordal textures and moving bass lines. The vocal line has some notes with accents and slurs.

18

Andantino

Musical score for measures 18-23. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 24-30. The score continues the melodic and harmonic development from the previous system. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 31-36. The score continues the melodic and harmonic development from the previous system. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 37-42. The score continues the melodic and harmonic development from the previous system. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Edition Breitkopf

21 17

27

32

38

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

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

*c*

The image shows a page of musical notation for piano, numbered 137. It contains four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 21, 27, 32, and 38. The piano part features complex textures with chords and arpeggios. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). A section marked 'B' begins at measure 27, and a section marked 'C' begins at measure 38. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



18  
44

This system contains measures 18 to 44. It features a vocal line with various ornaments and slurs, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

48

This system contains measures 48 to 51. The piano accompaniment becomes more complex with sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

52

This system contains measures 52 to 54. It includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* in both the vocal and piano parts.

55

This system contains measures 55 to 58. It features a vocal line with a long slur and a piano accompaniment with a driving eighth-note rhythm.

59

10

63

65

71

The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 59 to 71. The score is organized into four systems, each containing three staves: a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first system (measures 59-62) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 63-65) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 66-70) shows a more complex piano accompaniment with a dense texture of chords and moving lines in both hands. The fourth system (measures 71-74) concludes the page with a final vocal phrase and piano accompaniment.

20

75

81

87

93

*f* *p* *cresc.*

*p* *cresc.*

Edition Breitkopf

98 21

104

109

114

*p* *cresc.* *f*

*E* *p* *f* *pp*

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The piano part features complex textures with arpeggiated chords and rapid sixteenth-note passages. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*) and pianissimo (*pp*). A key signature change to E major is indicated at measure 104. The score concludes at measure 114.

22

**Rondo**  
**Allegro**

*p*

6

12

18

23

29

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

43

Musical notation for measures 43-48. The upper staff continues the melodic development with slurs and ties. The lower staff has a more active bass line with frequent chord changes.

49

Musical notation for measures 49-56. The upper staff shows a melodic phrase with a repeat sign. The lower staff includes a dynamic marking 'p' and some handwritten annotations '2 4 2' below the staff.

57

Musical notation for measures 57-64. This system is divided into two systems. The first system has two staves, with the upper staff mostly containing rests and the lower staff having a rhythmic pattern. The second system has three staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower two staves providing accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-72. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The middle and lower staves provide a rhythmic accompaniment.

24 74

81

89

98

**B**

*p*

*f*

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts at measure 74 and includes a key signature change to B major, indicated by a 'B' above the staff. The second system starts at measure 81. The third system starts at measure 89. The fourth system starts at measure 98. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The piano part features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes.

106 25

112

120

126

**C**



26  
133

Musical score for measures 133-139. The system includes a vocal line (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The piano part features a rhythmic bass line and chordal accompaniment in the right hand.

140

Musical score for measures 140-146. The piano accompaniment becomes more active with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line.

147

Musical score for measures 147-153. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note figures in the right hand.

154

Musical score for measures 154-160. The piano accompaniment features a dynamic change to *p* (piano) and a **D** (Doppeltakt) marking.

161 37

Musical score for measures 161-166. The system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and a section with a repeat sign and a fermata.

167

Musical score for measures 167-174. The system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic texture with 'cresc.' and 'f' markings.

175

Musical score for measures 175-181. The system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic texture with 'f' and 'p' markings. A section is marked 'E'.

182

Musical score for measures 182-187. The system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

28  
189

This system contains two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The second system is a grand staff with piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

195

This system contains two systems of musical notation. The first system is a grand staff with piano accompaniment. The second system is a grand staff with piano accompaniment, showing a continuation of the piano part from the previous system.

201

This system contains two systems of musical notation. The first system is a grand staff with piano accompaniment. The second system is a grand staff with piano accompaniment, featuring a melodic line in the treble clef and chords in the bass clef.

207

This system contains two systems of musical notation. The first system is a grand staff with piano accompaniment. The second system is a grand staff with piano accompaniment, showing a melodic line in the treble clef and chords in the bass clef.

Edition Breitkopf

213 20

219

227

236

30  
245

This system contains measures 245 through 252. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent arpeggiated texture in the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand of the piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

252

This system contains measures 252 through 260. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns and a steady bass line in the left hand.

260

This system contains measures 260 through 269. The vocal line is present. The piano accompaniment shows a significant change in texture, with the right hand playing a series of chords and the left hand providing a simple harmonic accompaniment.

269

This system contains measures 269 through 277. The vocal line continues. The piano accompaniment features a complex, rhythmic texture in the right hand with many sixteenth notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

277 31

Musical score for measures 277-282. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A piano dynamic marking (*p*) is present in the left hand at measure 280.

283

Musical score for measures 283-290. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A piano dynamic marking (*p*) is present in the left hand at measure 286.

291

Musical score for measures 291-297. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A piano dynamic marking (*p*) is present in the left hand at measure 294.

298

Musical score for measures 298-304. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A piano dynamic marking (*p*) is present in the left hand at measure 301.

302  
304

311

317

323

330 33

Musical score for measures 330-333. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a long slur. The middle staff has a piano accompaniment with chords. The bottom staff has a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns.

336

Musical score for measures 336-341. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff has a piano accompaniment with chords. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns.

342

Musical score for measures 342-347. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff has a piano accompaniment with chords. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns.

348

Musical score for measures 348-353. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff has a piano accompaniment with chords. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns.



3/4

354

Handwritten annotations: 53, f, 3, 1

361

Handwritten annotations: 3, 51

366

Handwritten annotations: 5, 5

373 85

Musical score for measures 373-378. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking 'p' is present in the lower right of the grand staff.

379

Musical score for measures 379-384. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle two staves are a grand staff. The music continues with intricate rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' is present in the lower right of the grand staff.

385

Musical score for measures 385-390. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle two staves are a grand staff. The music continues with intricate rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' is present in the lower right of the grand staff.

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. B. (2008). *Mozart'ın Avusturya Keman Okulu'na Katkıları ve Keman Eserleri*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik Tezi.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Barut, B. (2007). *Mozart'ın Flüt Konçertoları*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Büke, A. (1998). *İki Dahi Üç Opera 'Mozart ve Da Ponte'nin Ortak Çalışmaları*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu. 1.Basım.
- Büke, A. (2006). *MOZART Bir Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Campbell, D. (2002). *Mozart Etkisi*. (Çev. Feryal Çubukçu). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Dağdelen, Z. (2003). *Opera Seria ve Mozart*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları (Opera) Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik Tezi.
- Elias, R. (2000). *Mozart 'Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine'*. (Çev. Yeşim Tükel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 5. Basım.
- Gürbüz, F. (2008). *Mozart 'Müziğin Harika Çocuğu'*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları. 1.Basım.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hodeir, A. (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (Çev. İlhan Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları. 6. Basım.
- Mozart, W. A. (2012). *Masonik Tören Müzikleri*. (Çev. A. Yazıcı- N. Uğurlu). İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Nadi, A. (2007). *Mozart'ı Anlamak*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi. 1. Basım.
- Nadi, N. (1994). *Dostum Mozart*. İstanbul: Çağdaş Yayınları. 9. Basım.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Publig, M. (2004). *Mozart "Dehanın Gölgesinde"*. (Çev. İlknur Özdemir). İstanbul: Can Yayınları.
- Rushton, J. (2008). *Mozart ile Kahve*. (Çev. Didem Bayındır). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Odak Ofset.
- Say, A. (1994). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. 3. Basım.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi. (Cilt-1-2-3)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2007). *Mozart*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın. 1. Basım.
- Say, F. (2000). *Uçak Notları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. 2. Basım.
- Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler*. Ankara: Arkadaş Yayınevi. 4. Basım.

- Saydam, S. (2003). “*Amadeus Mozart*” *Başkent Üniversitesi*. Bütün Dünya Dergisi.
- Thomson, K. (2004). *Mozart’ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*. (Çev. M. Halim Spatar)  
İstanbul: Pencere Yayınları.
- Yarman, O. U. (2013). *Geç Barok Döneminden Klasik Döneme Geçişte Rokoko*.  
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı.  
Yüksek Lisans Araştırma Konusu.
- Yener, F. (1983). *Müzik*. İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.
- Yener, F. (1991). *Mozart Bir Dehanın Yaşam Öyküsü*. 1991 Mozart Yılı Milliyet Sanat  
Dergisi. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yener, F. (1992). *Başkadır Şu Müzik Dünyası*. İstanbul: Cem Yayınevi. 1. Basım.
- Yener, F. (2001). *Müzik Kılavuzu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, B. (2010). *Wolfgang Amadeus Mozart’ın Klasik Batı Müziğine Getirdiği  
Yenilikler ve Türk Müziği İle İlişkisi*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- Biyografi. (2004), *Wolfgang Amadeus Mozart Biyografisi*,  
[<http://www.biyografi.info/kisi/Wolfgang-amadeus-mozart>], (Erişim Tarihi:  
02.06.2014).
- Elibal, İ. (2008), *Mozart Bölüm IV*,  
[<http://www.rehberogretmen.biz/?s=mozart>], (Erişim Tarihi: 12.06.14).
- Ertong, Ü. (2001), *Ölümünün 210. Yılında Mozart*,  
[<http://www.historicalsense.com/Archive/Mozart1.htm>], (Erişim Tarihi:  
02.06.2014).
- Hoşnut, Ö. (2006), *Müzikte Klasik Dönem*, [<http://www.bilgiustam.com/muzikte-klasik->

donem/], (Erişim Tarihi: 28.05.2014).

Huscher, P. (2014), *Flute Concerto No. 1 in G Major, K. 313*,

[[http://cso.org/uploadedFiles/1\\_Tickets\\_and\\_Events/Program\\_Notes/ProgramNotes\\_Mozart\\_Flute\\_Concerto\\_1.pdf](http://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Mozart_Flute_Concerto_1.pdf)], (Erişim Tarihi: 16.06.2014).

Kahramankaptan, ř. (2014), *Yansımalar*,

[<http://www.andante.com.tr/index.php?page=haberdetay&haberID=1765>],

(Erişim Tarihi: 28.05.14).

Serotsky, P. (2014), *Mozart (1756-1791) Concerto for Flute and Harp*,

[[http://www.musicwebinternational.com/Programme\\_Notes/mozart\\_flhrpconc.htm](http://www.musicwebinternational.com/Programme_Notes/mozart_flhrpconc.htm)], (Erişim Tarihi: 14.06.14).

Yedig, S. (2009), *Mozart'ın Yeni Keşfedilen Eseri*,

[[http://www.hurriyet.com.tr/seyahat/13065272\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/seyahat/13065272_p.asp)], (Erişim Tarihi: 02.06.2014).