

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

**ROMANTİK DÖNEM VİYOLONSEL
REPERTUVARININ EKOLLER VE ÖRNEKLER
ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

ORKUN ÜNAL
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

ANTALYA – 2019

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

ROMANTİK DÖNEM VİYOLONSEL
REPERTUVARININ EKOLLER VE ÖRNEKLER
ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

ORKUN ÜNAL
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

ANTALYA – 2019



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

27/12/2019

Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Orkun ÜNAL

İmzası

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Orkun ÜNAL', on a light-colored background.



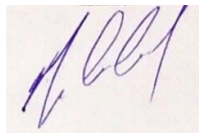
T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Orkun ÜNAL tarafından hazırlanan Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Ekoller ve Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi başlıklı bu çalışma 27/12/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı	Başkan	İmza
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU		
Unvanı, Adı Soyadı	Üye	İmza
Doç. Eren SAYARI		
Unvanı, Adı Soyadı	Üye	İmza
Dr.Öğr. Üyesi M. Can ÇİFTÇİBAŞI		

Tez Konusu: Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Ekoller ve Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 27/12/2019

Mezuniyet Tarihi: 27/12/2019

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Öncelikle tez çalışma sürecim boyunca, bilgileriyle ve yardımlarıyla bana yol gösteren ve büyük destek veren danışman hocam Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU' na, bu süreçte ilgi ve alakalarını benden esirgemedi bana maddi ve manevi anlamda büyük destek sağlayan annem Gülçin ÜNAL, babam Hüseyin ÜNAL ve abim Berkay ÜNAL 'a, tez sürecim boyunca beni manevi olarak destekleyen ve her zaman yanımda olan kız arkadaşım Merve ÖZCAN' a , İngilizce çevirilerde bana yardımcı olan Saadet ŞAHİN' e, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Orkun ÜNAL

Antalya-2019



T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Orkun ÜNAL
	Numarası	20165301010
	Anasanat Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Tezin Adı	Romantik Dönem Viyolonsel Repertuvarının Ekoller ve Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi	

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Romantik Dönem viyolonsel repertuvarını ekoller ve örnekler üzerinden değerlendirerek, Romantik Dönem özelliklerine “müzikalite, üslup, teknik, tür, biçim” gibi açılardan bakış açısı sağlamaktır. Çalışmada, ilk olarak Romantik Dönemdeki toplumsal, siyasal ve felsefi olaylar anlatılarak dönemin Romantik Dönemin kavramsal arka planı oluşturulmuştur. Romantik Dönemdeki Alman, Fransız ve Rus müzik ekolleriyle sınırlandırılmış olan çalışmada, her bir ülkenin Romantik Dönemdeki siyasi, kültürel ve sanatsal gelişmeleri ve müzik stilleri açıklanmıştır.

Viyolonsel repertuvarının, Romantik Döneme ilişkin gelişim özellikleri nelerdir? Problem cümlesinden yola çıkılarak iki alt problem oluşturulmuştur. Bu alt problemler: “Romantik Dönem Viyolonsel repertuvarının teknik açıdan gelişim özellikleri nelerdir?” ve “Romantik Dönem Viyolonsel repertuvarının müzikal açıdan gelişim özellikleri nelerdir?” şeklinde oluşturulmuştur. Romantik Dönemin belli başlı ekolleri olarak kabul edilen Alman, Fransız ve Rus Ekollerinin bestecilerinin eserlerinden 2’şer adet eser tespiti yapılmış, her bir müzikal ve teknik özellik, 3 ayrı bestecinin 2 ayrı eseriyle analiz edilmiştir. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden, genel tarama modeli desenlidir. Araştırmadaki bulgular, nitel veri analiz yöntemlerinden, betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada, teknik ve müzikal analizi yapılmış ekollerine göre besteciler: Fransız ekolünden: Camille Saint Saens, Edward Elgar, Gabriel Faure, Eduard Lalo, Jean Louis Duport, Louise Farrenc, Charles Marie Widor. Rus ekolünden: Mikhail Glinka, N.Rimsky Korsakov, Anton Rubinstein, P.İ. Tchaikovsky, Karl Davydov, Sergey Rachmaninov, Anton Arensky. Alman ekolünden: Robert Schumann, J.Brahms, David Popper, Friedrich Dotzaure, Georg Goltermann, Friedrich Gernsheim, Franz Schubert, Friedrich Grutzmacher' dir.

Araştırma sonucunda, Fransız ekolünden Camille Saint Saens'ın viyolonsel eserlerinde diğer bestecilere oranla kromatik temaları daha fazla kullandığı, Rus ekolünden Tchaikovsky'nin viyolonsel eserlerinde diğer bestecilere oranla müzikal cümlelerinin daha uzun yapıya sahip olduğu, Alman ekolünden Robert Schumann'ın ve Rus ekolünden Rachmaninov'un viyolonsel eserlerinde diğer bestecilere oranla sol elde vibrato tekniğini daha fazla kullandığı, Rus ekolünden Karl Davydov'un viyolonsel eserlerinde sağ elde staccato yay tekniğini diğer bestecilere oranla daha fazla kullandığı, Alman ekolünden David Popper'in Viyolonsel eserlerinde tremolo yay tekniğini diğer bestecilere oranla daha fazla kullandığı gibi anlamlı sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romantik Dönem, Viyolonsel, , Repertuvar, Ekoller, Örnekler.



T.C.

AKDENİZ UNIVERSITY

Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Orkun ÜNAL
	Number	20165301010
	Department	Music
	Advisor	Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Thesis Name	Analysis of Romantic Period's Violoncello Repertoire Based on School and Samples	

ABSTRACT

The aim of this study is to evaluate the Romantic Violoncello repertoire through schools and examples and to provide insights into the Romantic Period features from the perspective of all musicality, style, technique, genre, form". In this study, firstly, social, political and philosophical situations in the Romantic Period are explained and the conceptual background of the Romantic Period is defined. To limit the study Romantic Period German, French and Russian Schools are chosen and each countries' Romantic Period political, cultural and artistic developments and music styles are explained.

The problem sentence of the study is 'What are the developmental characteristics of the cello repertoire regarding the Romantic Period?' Based on this problem sentence, two sub-problems are created. These sub-problems are: 'What are the technical developmental characteristics of the Romantic Cello repertoire?' and 'What are the musical developmental characteristics of the Romantic Cello repertoire?' Two pieces of the works of German, French and Russian schools of

composers, which are accepted as the main schools of the Romantic Period, are identified and each musical and technical characteristic is analyzed with two different works of three composers. The study is designed in qualitative research method the general screening model. The findings of the study are evaluated by using descriptive analysis method which is one of the qualitative data analysis methods.

The composers analyzed in terms of technic and musical according to their schools are Camille Saint Saens, Edward Elgar, Gabriel Faure, Eduard Lalo, Jean Louis Dupont, Louise Farrenc, Charles Marie Widor from French School. Russian School composers are Mikhail Glinka, N.Rimsky Korsakov, Anton Rubinstein, P.I. Tchaikovsky, Karl Davydov, Sergey Rachmaninov, Anton Arensky, and German School composers are Robert Schumann, J.Brahms, David Popper, Friedrich Dotzaure, Georg Goltermann, Friedrich Gernsheim, Franz Schubert, Friedrich Grutzmacher.

The meaningful findings reached in this study are: Camille Saint Saens who is from French school used more chromatic scale than other composers in her violoncello works, Tchaikovsky's violoncello works who is from Russian school have a longer structure than the other composers, Robert Schumann of the German school and Rachmaninov of the Russian school used the vibrato technique in the left hand more than the other composers. In the violoncello works of Karl Davydov from the Russian school, he used the right hand staccato bow technique more than the other composers. David Popper from the German school used the tremolo bow technique more often than the other composers in his violoncello works.

Keywords: Romantic Period, Violoncello, Repertoire, School, Samples.

KISALTMALAR VE SİMGELER

#: Diyez

b: Bemol

F: Forte

P: Piano

Ff: Çift forte

Pp: Çift piano

Cres: Crescendo

Decres: Decrescendo

Dim: Diminuendo

Op: Opus

Sfz: Sforzando

C: Do notası

D: Re notası

E: Mi notası

F: Fa notası

G: Sol notası

A: La notası

B: Si Notası

s.: Sayfa numarası

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Camille Saint Saens Cello Concerto Op. 31.....	54
Görsel 2 : Camille Saint Saens Cello Concerto Op. 31.....	55
Görsel 3: Gabriel Faure Cello Sonat No.2 Op.117.....	56
Görsel 4: Gabriel Faure Elegy in C Minor Op.24	56
Görsel 5: Eduard Lalo Cello Concerto in D Minor.....	57
Görsel 6: Edoard Lalo Sonat in A Minor.....	57
Görsel 7: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op. 129.....	58
Görsel 8: Robert Schuman Fantasiestücke in A Minor Op.73	58
Görsel 9: Brahms Cello Sonat in E Minor No.1 Op. 38.....	59
Görsel 10: Brahms Cello Sonat in F Major No.2 Op.99	60
Görsel 11: David Popper Elfentanz in D Major Op.39.....	60
Görsel 12: Davide Popper Tarantella in G Major Op.33	60
Görsel 13: P.İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33.....	61
Görsel 14: P.İ. Tchaikovsky Pezzo Capriccioso in B Minor Op.62.....	61
Görsel 15: Karl Davydov Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14.....	62
Görsel 16: Karl Davydov Cello Concerto No.4 in E Minor Op.31.....	63
Görsel 17: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Minor Op.19.....	64
Görsel 18: Rachmaninov Danse Orientale in A Minor No.2 Op.2.....	64
Görsel 19: Camille Saint Saens Cello Concerto in A Minor Op.3.....	65

Görsel 20: Camille Saint Saens Cello Sonat No.2 in F Major Op.123.....	65
Görsel 21: Gabriel Faure Cello Sonat No.1 in D Minor Op.109.....	66
Görsel 22: Gabriel Fure Elegy in C Minor Op.24.....	66
Görsel 23: Edward Elgar Cello Concerto in E Minor Op.85.....	68
Görsel 24: Edward Elgar String Quartet in E Minor Op.83, Viyolonsel Partisi.....	69
Görsel 25: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op.129.....	71
Görsel 26: Robert Schumann Fantasiestücke in A Minor Op.73.....	72
Görsel 27: Brahms Cello Sonat in E Minor No.1 Op.38.....	72
Görsel 28: Brahms Cello Sonat in F Major No.2 Op.99.....	73
Görsel 29: David Popper Cello Concerto No.1 in D Minor Op.8.....	74
Görsel 30: David Popper Cello Concerto No.2 E Minor Op.24.....	74
Görsel 31: P.İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33	75
Görsel 32: P.İ. Tchaikovsky Pezzo Capriccioso in B Minor Op. 62.....	76
Görsel 33: N. Rimsky Korsakov String Quartet in F Major No.1 Op.12 Viyolonsel Partisi	77
Görsel 34: N. Rimsky Korsakov Serenade in Bb Major Op. 37.....	77
Görsel 35: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Major Op.19.....	79
Görsel 36: Sergey Rachmaninov Danse Oriental in A Minor No.2 Op.2.....	79

Görsel 37: Camille Sain Saens Cello Concerto in A Minor Op.31.....	80
Görsel 38: Camille Saint Saens The Swan in G Major.....	81
Görsel 39: Gabriel Faure Elegy in C Minor Op.24.....	81
Görsel 40: Gabriel Fure Cello Sonat No.1 in D Minor Op.109.....	82
Görsel 41: Eduord Lalo Cello Concerto in D Minor.....	83
Görsel 42: Eduord Cello Sonat in A Minor.....	84
Görsel 43: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op.129.....	85
Görsel 44: Robert Schumann Fantasiestücke in A Minor Op.73.....	86
Görsel 45: Brahms Cello Sonat in E Minor No.1 Op.38.....	88
Görsel 46: Brahms Cello Sonat in F Major No.2 Op.99.....	89
Görsel 47: David Popper Cello Concerto No.2 in E Minor Op.24.....	90
Görsel 48: David Popper Cello Concerto No.4 in B Minor Op.72.....	92
Görsel 49: P. İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33.....	93
Görsel 50: P. İ. Tchaikovsky Andante Cantabile Op.11.....	94
Görsel 51: Karl Davydov Fantasie from a Russian Folk Song for Violoncello and Orchestra in E Major Op.7.....	94
Görsel 52: Karl Davydov Romance in D Major Op.22.....	95
Görsel 53: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Minor Op.19.....	96
Görsel 54: Sergey Rachmaninov Vocalise in E Minor Op.34.....	97
Görsel 55: Saint Saens Cello Concerto in A Minor Op.31.....	98

Görsel 56: Saint Saens Cello Concerto No.2 in D Minor Op.119.....	99
Görsel 57: Gabriel Faure Cello Sonat No.1 D Minor Op.109.....	100
Görsel 58: Gabriel Faure Elegy in C Minor Op.24.....	101
Görsel 59: Eduard Lalo Cello Concerto D Minor.....	102
Görsel 60: Eduard Lalo Cello Sonat in A Minor	104
Görsel 61: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op.129.....	105
Görsel 62: Robert Schumann Fantasies in A Minor Op.73.....	106
Görsel 63: Friedrich Dotzaure Cello Etude Book 4 No.100.....	107
Görsel 64: Friedrich Dotzaure 6 Pieces for Violoncello Op.104 No.2, Viyolonsel Partisi Allegro Bölümün.....	108
Görsel 65: David Popper Elfentanz in D Major Op.39.....	109
Görsel 66: David Popper Tarantella in G Major Op.33.....	110
Görsel 67: P. İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33.....	111
Görsel 68: P.İ. Tchaikovsky Pezzo Capriccioso in B Minor Op.62.....	112
Görsel 69: Karl Davydov Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14.....	114
Görsel 70: Karl Davydov Cello Concerto No.4 in E Minor Op.31.....	115

Görsel 71: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Minor Op.19.....	117
Görsel 72: Sergey Rachmaninov Danse Orientale in A Minor No.2 Op.2.....	118
Görsel 73: Camille Saint Saens Cello Concerto No.1 in A Minor Op.33.....	119
Görsel 74: Camille Sains Saens Cello Sonat No.1 C Minor Op.32.....	119
Görsel 75: Gabriel Faure Cello Sonat No.1 in D Minor Op.109.....	120
Görsel 76: Gabriel Faure Cello Sonat No.2 in G Minor Op.117.....	120
Görsel 77: Eduord Lalo Cello Concerto in D Minor.....	121
Görsel 78: Eduord Lalo Cello Sonat A Minor.....	122
Görsel 79: Robert Schumann Cello Concerto A Minor Op. 129.....	122
Görsel 80: Robert Schumann Fantasiestücke in A Minor Op.73.....	123
Görsel 81: Brahms Cello Sonat No.1 E Minor Op.38.....	124
Görsel 82: Brahms Cello Sonat No.2 F Major Op.99.....	124
Görsel 83: David Popper Elfentanz in D Major Op.39.....	125
Görsel 84: David Popper Tarantella in G Major Op.33.....	125

Görsel 85: P. İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33.....	126
Görsel 86: P. İ. Tchaikovsky Pezzo Capricciso in B Minor Op. 62.....	126
Görsel 87: Karl Davydov Cello Concerto No.4 in E Minor Op.31.....	127
Görsel 88: Karl Davydov Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5.....	128
Görsel 89: Anton Rubinstein Cello Concerto No.2 in D Minor Op.96.....	129
Görsel 90: Anton Rubinstein 3 Pieces for Cello and Piano Op.11 No.2 D Minor Andante quasi.....	129
Görsel 91: Camille Saint Saens Cello Concerto A Minor Op.33.....	130
Görsel 92: Camille Saint Saens Cello Sonat No. 1 in C Minor Op.32.....	130
Görsel 93: Gabriel Faure Elegy in C Minor Op.24	131
Görsel 94: Gabriel Faure Cello Sonat No.2 in G Major Op.117.....	132
Görsel 95: Eduard Lalo Cello Concerto in D Minor.....	132
Görsel 96: Eduard Lalo Cello Sonat in A Minor.....	133
Görsel 97: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op.129.....	134

Görsel 98: Robert Schumann Fantasiestücke in A Minor Op.73.....	134
Görsel 99: Brahms Cello Sonat No.1 in E Minor Op.38.....	135
Görsel 100: Brahms Cello Sonat No.2 in F Major Op. 99.....	136
Görsel 101: Georg Goltermann Cello Concerto in B Minor No.3 Op.51.....	136
Görsel 102: Georg Goltermann Cello Concerto in G Major No.4 Op.65.....	137
Görsel 103: P.İ. Tchaikovsky Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33.....	137
Görsel 104: P.İ. Tchaikovsky Pezzo Capriccioso in B Minor Op.62.....	138
Görsel 105: Karl Davydov Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5.....	139
Görsel 106: Karl Davydov Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14.....	139
Görsel 107: Sergey Rachmaninov Danse Orientale in A Minor No.2 Op.2	140
Görsel 108: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Minor Op.19.....	141
Görsel 109: Camille Saint Saens Cello Sonat No.1 in C Minor Op.32.....	141

Görsel 110: Camille Saint Saens Cello Sonat No.2 in F Major Op.123.....	142
Görsel 111: Jean Lois Duport Cello Concerto No.2 G Major.....	142
Görsel 112: Jean Lois Duport Cello Concerto No.6 in D Minor.....	143
Görsel 113: Louise Farrenc Cello Sonat No.1 in Bb Major.....	143
Görsel 114: Loise Farrec Trio E Minor Op.45. Viyolonsel Partisi.....	144
Görsel 115: Robert Schumann Fantasiestücke in A Minor Op.73.....	144
Görsel 116: Robert Schumann Cello Concerto in A Minor Op.129.....	145
Görsel 117: Friedrich Gernsheim Cello Concerto No.1 E Minor Op.78.....	145
Görsel 118: Friedrich Gernsheim Cello Sonat No.1 in D Minor Op.12.....	146
Görsel 119: David Popper Cello Concerto in B Minor Op.72.....	146
Görsel 120: David Popper Tarantella in G Major Op.33.....	146
Görsel 121: Anton Arensky Danse Capricieuse in D Major No.2 Op.12.....	147

Görsel 122: Anton Arensky Trio in D Minor No.1 Viylonsel Partisi.....	147
Görsel 123: Karl Davydov Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5	148
Görsel 124: Karl Davydov Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14.....	149
Görsel 125: Sergey Rachmaninov Danse Orientale in A Minor No.2 Op. 2.....	149
Görsel 126: Sergey Rachmaninov Cello Sonat in G Minor Op. 19.....	150
Görsel 127: Jean Louise Duport Cello Concerto No.6 in D Minor.....	151
Görsel 128: Jean Louise Duport 21 Etude for Cello No.18 in Ab Major.....	151
Görsel 129: Charles Widor Cello Concerto in E Minor Op.41	152
Görsel 130: Charles Widor 3 Pieces for Cello Op.21 No.3 in G Major.....	152
Görsel 131: Camille Saint Saens Cello Sonat No.1 in C Minor Op.32	153
Görsel 132: Camille Saint Saens Suite for Cello and Piano Op.16, 4. Bölüm Romance in E Major.....	153

Görsel 133: Franz Schubert Arpeggione Sonata in A Minor D821.....	154
Görsel 134: Franz Schubert Trio in Eb Major for Violoncello, Violin and Piano Op.100, Viyolonsel Partisi.....	154
Görsel 135: Friedrich Grutzmacher Cello 24 Etudes Op.38 Book 1 , Etude No:12 in C Minor.....	155
Görsel 136: Friedrich Grutzmacher Cello 24 Etudes Op.38 Book2, Etude No:24 in D Major	156
Görsel 137: Georg Goltermann Cello Concerto No.1 in A Minor Op.14	156
Görsel 138: Georg Goltermann Cello Concerto in B Minor No.3 Op.51	157
Görsel 139: Karl Davydov Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14	157
Görsel 140: Karl Davydov Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5	158
Görsel 141: Anton Rubinstein 3 Pieces for Violoncello and Piano Op.11 Andante quasi Adagio in D Minor.....	159
Görsel 142: Anton Rubinstein Cello Concerto No.2 in D Minor Op.96	159
Görsel 143: Mikhail Glinka Trio Pathetique in D Minor Viyolonsel Partisi	160

Görsel 144: Mikhail Glinka String Quartet in
F Major No.2, Viyolonsel Partisi.....160



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Problem Cümlesi	3
1.4. Alt Problemler	3
1.5. Araştırmanın Önemi	3
1.6. Sayıtlılar	3
1.7. Sınırlılıklar.....	3
1.8. Tanımlar	4
2. BÖLÜM: İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	5
3. BÖLÜM: YÖNTEM	9
3.1. Araştırma Modeli	10

3.2.Evren ve Örnekleme	10
3.3.Verilerin Toplanması	10
4. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	11
4.1.1. Romantik Dönemi Hazırlayan Toplumsal, Siyasi ve Felsefi Olaylar	11
4.1.2. Ekol ve Stil Kavramlarının Ayrımı	18
4.1.3. Romantik Dönemde Fransa’da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler.....	21
4.1.3.1. Romantik Dönemde Fransız Müzik Stilinin Gelişimi.....	26
4.1.4. Romantik Dönemde Almanya’da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler.....	30
4.1.4.1.Romantik Dönemde Alman Müzik Stilinin Gelişimi.....	36
4.1.5. Romantik Dönemde Rusya’da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler.....	44
4.1.5.1. Romantik Dönemde Rus Müzik Stilinin Gelişimi	46
5. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR.....	54
5.1. Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Müzikal Açından Gelişim Özelliklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	54
5.1.1. Kromatik Diziler	54
5.1.1.1. Fransız Ekolünde Kromatik Diziler.....	54
5.1.1.2. Alman Ekolünde Kromatik Diziler.....	58
5.1.1.3. Rus Ekolünde Kromatik Diziler	61

5.1.2. Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler	64
5.1.2.1. Fransız Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler	64
5.1.2.2. Alman Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler	69
5.1.2.3. Rus Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler.....	74
5.1.3. Uzun Cümle Yapısı.....	79
5.1.3.1. Fransız Ekolünde Uzun Cümle Yapısı	79
5.1.3.2. Alman Ekolünde Uzun Cümle Yapısı	83
5.1.3.3. Rus Ekolünde Uzun Cümle Yapısı	91
5.1.4. Virtüözite Seviyesinde Pasajlar	95
5.1.4.1. Fransız Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar	95
5.1.4.2. Alman Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar	102
5.1.4.3. Rus Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar.....	108
5.2. Romantik Dönem Viyolonsel Repertuvarının Teknik Açından Gelişim Özelliklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	115
5.2.1. Sol Elde Flojele Tekniği	115
5.2.1.1. Fransız Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği	116
5.2.1.2. Alman Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği	119
5.2.1.3. Rus Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği.....	123
5.2.2. Sol Elde Vibrato Tekniği	126
5.2.2.1 Fransız Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği.....	126
5.2.2.2. Alman Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği.....	130

5.2.2.3. Rus Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği	134
5.2.3. Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği	137
5.2.3.1. Fransız Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği	137
5.2.3.2. Alman Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği.....	140
5.2.3.3. Rus Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği.....	142
5.2.4. Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği.....	146
5.2.4.1. Fransız Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği....	146
5.2.4.2. Alman Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği	148
5.2.4.3. Rus Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği	152
6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	156
KAYNAKÇA	160

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumu, amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemleri, sayıltıları ve sınırlıkları ile tanımları yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Viyolonsel 1500'lü yıllardan günümüze kadar olan süreçte, yapısal olarak değişime uğrayarak günümüz formunu kazanmıştır. Viyolonselın atası olarak bilinen Viola da Gambaya çalgı yapımcıları tarafından yapılan yenilikler bir ihtiyaç neticesinde ortaya çıkmıştır. Viyola da Gambanın teknik özellikleri, bestecilerin yazdığı eserler karşısında yetersiz kalınca çalgı yapımcıları, bu teknik yetersizliği geliştirme ihtiyacı duymuşlardır. Bu teknik yetersizliklere örnek olarak 19.yy. sonlarına doğru viyolonselistlerin daha rahat bir pozisyonda çalmalarını sağlamak için çalgı yapımcıları tarafından icat edilmiş olan “pik çubuğu” gösterilebilir. Pik denilen bu sivri ve metal çubuğun viyolonselın alt tarafına eklenmesi ise viyolonselistlerin daha rahat bir pozisyonda çalmalarını sağlamıştır. Viyolonselın teknik yapısını klasik döneme göre daha iyi anlayan besteciler, Romantik Dönemde piyanodan sonra en fazla eseri viyolonsel için yazmışlar ve bu dönemde viyolonsel için bestelenen eserler teknik açıdan Klasik Döneme göre daha zorlaşmıştır (Nazlıaka,1998).

19.yy. da Fransız ve sanayi devrimiyle birlikte “ulusalcılık akımı” da bestecileri oldukça etkilemiştir. “Çoğu besteci Avrupa da egemen olan müzik anlayışına tepki olarak, kendi halk kültürüne ve müziğine sahip çıkmak istemiş ve yeni formlar aramışlardır. Bu akım başlıca; Rusya, İngiltere, İspanya ve Doğu Avrupa ülkelerinde daha fazla hissedilmiştir (Mustan ve Oyan, 2015).

Toplumsal gelişmeler sürecinde bestecilerin müzik anlayışları da değişime uğramıştır. Hodier (2016)'inde bahsettiği üzere; 19.yy. müzik formları başlıca; rapsodi (halk ezgileri) , senfonik şiir, scherzo, etüd, lied, romans, senfonik konçerto, requiem , nocturne ve operetten oluşmuştur.

İlyasoğlu (2001) Bu dönemde kromatizm, nüans aralıklarının artması “fff-ppp” ,modülasyon, altere sesler, yeni akor duyularları gibi farklılıklarla besteciler eserlerinde Romantik Dönemdeki drammatizm duygusunu ve kişisel iç dünyalarındaki değişimleri daha iyi yansıtabilmişlerdir. Örneğin; Chopin Cello Sonat G Minor Schumann Piano Sonat Op.11 gibi...

19.yy. başlarında klavyeli çalgılar önemini kaybetmeye başlayınca yaylı çalgılar ailesinin orkestradaki önemi artmaya başlamıştır. Yaylı çalgıların her zamankinden daha çok önem kazandığı bu dönemde klavye çalgılar gölgede kalır (Elson, 2004, s.52).

Romantik Dönemle birlikte viyolonsel repertuarı ve yapısındaki bu değişim teknik anlamda viyolonselistlerin gelişimine katkıda bulunmuş ve birçok ekol ortaya çıkmıştır. Ekber (2014)'inde bahsettiği üzere; B. Romberg'in 18.yy. da yazmış olduğu metot kitabından esinlenerek 19.yy'da kurulan Dresten Okulu Alman ekolünün temelini oluşturmuş Rus ve Fransız ekolü viyolonselistlerini de etkilemiştir. Örneğin; Rus ekolünden Karl Davydov Dresten okulundaki üçüncü kuşak viyolonselistleri arasındadır.

Bu çalışmada, Romantik Dönem içerisindeki Viyolonsel repertuarının bu dönemde ekol olmuş Alman, Fransız ve Rus Ekolleri üzerinden örneklendirilerek değişim süreci değerlendirilecektir.

Araştırma, Romantik Dönem viyolonsel repertuarının teknik ve müzikal birikiminin ekoller ve örnek üzerinden değerlendirilmesi içeriğini taşımakta ve Romantik Dönemde viyolonsel repertuarının ekollere göre gelişim süreci de araştırmanın temel problemini teşkil etmektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Viyolonsel repertuarını ekoller içerisinde değerlendirerek Romantik Dönemdeki “müzikalite, teknik, üslup, tür, biçim, teknik” gibi açılardan bir bakış açısı kazandırmak ve konuyla ilgili detaylı bir çalışma yürütülerek sonuçlarını ortaya koymaktır.

1.3. Problem Cümlesi

Viyolonsel repertuarının, Romantik Döneme ilişkin gelişim özellikleri nelerdir?

1.4. Alt Problemler

1-Romantik Dönem Viyolonsel repertuarının teknik açıdan gelişim özellikleri nelerdir?

2-Romantik Dönem Viyolonsel repertuarında müzikal açıdan gelişim özellikleri nelerdir?

1.5. Araştırmanın Önemi

Araştırma, müzik tarihi içerisinde viyolonsel repertuarının Romantik Dönemde ne gibi gelişim sergilediği, hangi derecede öneme sahip olduğu, Romantik Döneme göre beğeni düzeyi, eser sayılarının artışı, çalgı icra ve teknik gelişimi açısından kavranmasına dikkat çekilmesi bakımından önem arz etmektedir.

1.6. Sayıtlılar

Çalışmada ulaşılan çeşitli kaynak, belge ve notaların gerçeği yansıttığı varsayılmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Bu çalışma Romantik Dönem müzik ekollerinden Fransız, Alman ve Rus ekolleriyle sınırlandırılmıştır. Ayrıca, dönemin belirgin özelliklerini yansıtan besteci, eser, müzikalite ve teknikler üzerinde durulmuştur. Romantik Dönemde birçok müzik ekolü olmasına karşın, viyolonsel için en çok eseri Fransız, Alman ve Rus ekollerine sahip besteciler yazdığı için çalışma, bu üç ekol ile sınırlandırılmıştır.

1.8. Tanımlar

Kromatik Gam: Bir tam oktav içerisinde 12 yarım perdenin sıralanmasına kromatik gam denir (Hacıev, 2016a, s.158).

Sonat: Çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir-iki çalgı için yazılmış çalgısal eserlerdir (Hodier, 2016a, s.85).

Staccato: Kesik, ayrı (seslerin kesik kesik, tane tane çalınacağını veya söyleneceğini gösterir (Hacıev, 2016b, s.191).

Etüt: Belirli bir biçimi olmayan, çalgı tekniğini geliştirmek için veya müziksel öğeler üzerine yazılan eserlerdir (Hodier , 2016b, s. 33).

Opus (Op.): Yapıt , eser (Hacıev, 2016c, s.190).

Pus: Viyolonsel çalgısında özellikle tiz pozisyonlarda kullanılan teknik, başparmağın tuşe üzerinde yerleştirilip elin ona göre konumlandığı pozisyon (Sertöz, 2003, s. 8).

Sololu Konçerto: 18.yy'da ortaya çıkmıştır. Eser, orkestranın önünde solo bir çalgı ile seslendirilir (Hodier, 2016, s.42).

2. BÖLÜM: İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Ar (2011) çalışmasında, 18.yy'da viyolonsel İtalya, Avusturya ve Almanya'daki sanatsal gelişimlerini tarihsel açıdan araştırmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinde belgesel tarama ve analiz tekniklerinden yararlanarak hazırlanmıştır. Verilerin toplanması, görüşme ve alan taraması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bulgular neticesinde, 18.yy. yarısına kadar egemen olan İtalyan viyolonselistler, 18.yy. yarısından sonra egemenliğini Fransa ve Çek Cumhuriyetine bırakmıştır. Solo viyolonsel repertuarında büyük bir artış gözlenmiştir. Viyolonsel ses aralığı genişlemiş ve ilk defa 18.yy. da pus parmağı (başparmak) viyolonselde basılmıştır. Çalışmanın günümüz öğrenci, öğretmen ve icracılarına yol gösterici bir klavuz olacağını düşünmektedir.

Uçar (2000) çalışmasında, Viyolonsel Ortçağdan günümüze kadar geçen süreçte yaşadığı yapısal değişiklikleri araştırmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden tarama yöntemine başvurulmuş ve yapılmıştır. Verilerin toplanması, kitap, dergi, düzenli yayın ve belgesel türü çekimlere ulaşılarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bilgilerin alt problemleri ve problemin çözümü için zihinsel simülasyon yöntemine başvurulmuştur. Bulgular neticesinde, viyolonsel biçim ve ses özelliklerinin ortaçağ sonlarına doğru büyük ölçüde tamamlandığı, viyolonsel Ortçağda yaygın olarak kullanıldığı, viyolo da gambanın görevini üstlendiği, viola da gambanın viyolenselden eski bir çalgı olduğu, viyola da gambanın ses frekansı viyolonsel göre daha zayıf olduğu, dönemde sesin fiziksel özelliğine dair kuramlar bilinmediği için çalgı yapımcılarının bu bilgilerden yararlanamadıkları fakat günümüze bu dönemden mükemmel çalgıların ulaştığı sonucuna varılmıştır.

Bahar (2016) çalışmasında, Violanın tarihsel süreçteki önemini araştırmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden tarama yöntemine göre hazırlanmıştır. Verilerinin toplanmasında nitel veri toplama tekniklerinden biri olan doküman analizinden yararlanılmıştır. Çalışmayı “violanın yapısal gelişimi, viyola ailesi öncesindeki yaylı çalgılar, viyola ailesindeki yaylı çalgılar, keman ailesi, modern viyolanın oluşumu, viyolanın müzikal gelişimi, solo viyola repertuarı” başlıkları altında ele almıştır. Bulgular neticesinde, dönemin sosyokültürel yapısı, müzikten

beklentisi, popülist yaklaşımlar nedeniyle viyolanın yapısal değişikliği ve müzikal gelişimi diğer violin ailesindeki çalgılara göre daha farklı ilerlediği görülmüştür. Viyolanın geçmişten günümüze kadar gelen süreçte gelişimini tamamladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yüksel (2007) çalışmasında, Viyolonselini Viola da Gambadan günümüze kadar olan geçirdiği yapısal değişiklikleri araştırmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden tarama modellen bir araştırmaya göre hazırlanmıştır. Veriler, düzenli yayınlar, kitap, dergi ve makaleler ile toplanmıştır. Araştırma, viol ailesinin doğuşu ve tarihçesi, enstrümanları ve özellikleri, meşhur viol yapımcıları, viol yayının özellikleri, viola da gamba'nın 16. yy'dan 17. yy'a kadar olan yapısal gelişimi ve bu yüzyıllarda viola da gamba için yazılmış belli başlı eserler, violin ailesinin doğuşu ve tarihçesi, enstrümanları ve özellikleri, meşhur violin yapımcıları, violin yayının özellikleri, viyolonselini 17. yy'dan 20. yy'la kadar olan yapısal gelişimi ve bu yy'larda viyolonsel için yazılmış belli başlı eserler başlıkları altında ele alınmıştır.

İşkodralı (2012) çalışmasında, 18. ve 19.yy. arasında viyolonselini gelişimini, solo çalgı olarak nasıl ön plana çıktığını, viyolonsel repertuarındaki gelişimi incelemiştir. Bu dönemde yaşamış on iki viyolonselistin biyografilerini ve yapmış oldukları çalışmaları incelemiş ve yorumlamıştır. Araştırmasını, tarama modellerinden betimsel yöntem kullanarak, belgesel ve gözlem tekniklerinden yararlanarak hazırlamıştır. Araştırmada, viyolonsel tekniğinin L. Boccherini'den itibaren önem kazandığı, yeni icracıların yetiştiği ve 18. ve 19.yy 'da yaşamış olan müzisyenlerin büyük zorluklara rağmen çalışmaya devam ettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Ergün (2006) kemanın tarihsel gelişimi adlı çalışmasında yaylı çalgıları ailesini, kemanın gelişim sürecini, viol ailesini, ünlü keman yapımcılarını araştırmış ve yorumlamıştır. Bulgular neticesinde, viyol çalgısının kemanın atası olduğu, keman şeklinin oluşumunda Stradivarius, Guaneri ve Amati gibi çalgı yapımcılarının önemli katkıları olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ruşenoğlu (2015) Romantik Dönem bestecilerinin eserlerinde klarnetin yeri adlı çalışmasında, Romantik Dönem bestecilerinin klarnet için yazdıkları eserler arasındaki ilişkileri, klarnete verdikleri önemi araştırmıştır. Araştırmada kaynak taraması kullanarak, nitel araştırma yonemlerinden betimleme yonemi kullanmıştır. Bulgular neticesinde, Romantik Dönemde klarnetin teknik yapısının geliştiği, bestecilerin teknik açıdan eserler yazdıkları, klarnet repertuvarındaki önemli eserlerin bu dönemde bestelendiği, klarnetin bu dönemde virtüözite seviyesine çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Mertkan (2006) araştırmasında, Rönesans ve Klasik Dönem arasında kopru görevi gören Barok Dönemin gelişimini, yaylı çalgı tekniklerini, gelişen müzik formlarını, müzik anlayışını incelemiş ve yorumlamıştır. Bulgular neticesinde, Erken-Yuksekk ve Geç Barok Dönemlerinin müzik anlayışı ve uygulanışının bestecilere ve ülkelere göre farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Berrak (2006) araştırmasında, Romantik Dönemde vurmali çalgıların ne derece öneme sahip olduğunu incelemeyi amaçlamıştır. Romantik Dönemin tarihini, kullanılan vurmali algıları, dönemin bestecilerinin vurmali çalgılara olan yaklaşımları araştırılmıştır. Bulgular neticesinde, vurmali çalgıların bu dönemde teknik açıdan değişime uğradığı, Romantik Dönem öncesi vurmali çalgıların efektif bir şekilde kullanıldığı, bu dönemde en önemli vurmali çalgının timpani olduğu, orkestradaki vurmali çalgının kullanım alanlarının geliştiği, bu dönemde bestecilerin vurmali algıları solo çalgı olarak kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Ekber (2014) araştırmasında, viyolonsele yeni başlayan öğrencilerin çaldığı konçerto, sonat ve etütlerin 18. ve 19.yy besteci viyolonselist tarafından yazıldığını gözlemlenmiş ve bu besteci viyolonselistlerin yaşamı, öğretme metotları, eserleri, getirdiği yenilikler ile bilgileri derleyerek viyolonsel ğrencilerinin eserleri daha kolay yorumlamalarını amaçlamıştır. Çalışma kaynak tarama, karşılaştırma ve analiz yonemi ile gerekleştirilmıştir. Bulgular neticesinde, viyolonselistlerin, solistik düzeyde başarılı olabileceklerini bu dönemde anladıklarını, 19.yy. da ortaya çıkan Dresten Okulu viyolonselistlerinin, viyolonselini tekniğini değiştirdikleri, viyolonsel için yeni etüt ve metot kitaplarının yazıldığı, Dresten okulu viyolonselistlerinin

yazmış olduğu etüt ve metot kitaplarının günümüzde de viyolonselister tarafından kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.



3. BÖLÜM: YÖNTEM

Sık kullanılan kromatik temalar, nüans işaretlerinde görülen ani değişimler, uzun cümle yapısı, virtüöze seviyesinde pasajlar, Romantik Dönem müziğinin genel karakter özelliklerini yansıtmaktadır (Easley,1993, s.46).

Araştırmada Romantik Dönemin belli başlı ekolleri olarak kabul edilen Alman, Fransız ve Rus bestecilerden 2 şer adet eser tespiti yapılmış, her bir müzikal ve teknik özellik, 3 ayrı bestecinin 2 ayrı eseriyle analiz edilmiştir.

Fransız ekolünde viyolonsel repertuarı üzerine eser analizi yapılan besteciler: Camille Saint Saens, Edward Elgar, Gabriel Faure, Eduard Lalo, Jean Louis Duport, Louise Farrenc, Charles Marie Widor olarak belirlenmiştir.

Rus ekolünde viyolonsel repertuarı üzerine eser analizi yapılan besteciler: Mikhail Glinka, N.Rimsky Korsakov, Anton Rubinstein, P.İ. Tchaikovsky, Karl Davydov, Sergey Rachmaninov , Anton Arensky olarak belirlenmiştir.

Alman ekolünde viyolonsel repertuarı üzerine eser analizi yapılan besteciler: Robert Schumann, J.Brahms, David Popper, Friedrich Dotzaure, Georg Goltermann, Friedrich Gernsheim, Franz Schubert, Friedrich Grutzmacher.

Araştırmanın analizi, nitel veri analiz yöntemlerinden, betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Betimsel analiz yöntemi ve amacı şu şekilde ifade edilmiştir:

“Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve bir takım sonuçlara ulaşılır” (Yıldırım ve Şimşek,2018, s.239-240).

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemleri içerisinden tarama modeli taşımaktadır. Karasar'a göre tarama modeli; "geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımları" şeklinde ifade edilmiştir (Karasar,1999, s.77).

Bu alışma, nitel araştırma yöntemlerinden, genel tarama modeliyle gerçekleşmiştir.

3.2. Evren ve rneklem

Bu araştırmanın evreni, Romantik Dönem, rneklemi ise; Romantik Dönem içerisindeki Fransız, Alman ve Rus müzik ekolleridir.

3.3.Verilerin Toplanması

Bu araştırmada viyolonsel repertuarını, ekoller üzerinden teknik ve mzikalitedeki yerini ortaya koymak için ilgili makale, dergi, metot, eser, nota, tez ve kitaplar incelenerek ulaşılmıştır. Verilerin toplanması, nitel veri toplama tekniklerinden doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

4.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

4.1.1. Romantik Dönemi Hazırlayan Toplumsal, Siyasi ve Felsefi Olaylar

18.yy. sonlarına doğru klasik akımın akılcı ve kuralcı anlayışına karşı olarak doğan romantik akım, dönem içerisinde gerçekleşen siyasal, toplumsal, ekonomik, bilim ve sanat alanlarındaki değişimler ile birlikte dönemin karakteristik özelliğini belirlemiştir. Klasik Dönem toplumları, mutlak monarşi sistemiyle yönetilmekteydi. Bu sisteme göre, ülkenin yasama, yürütme, yargı organları kralın hâkimiyetindedir. Ülkenin tek bir kişi tarafından yönetildiği bu siyasi düzen, dönemin sanatçıların da eserlerine yansımasıdır. Bu dönemde kral tarafından korunan sanatçılar, bunun karşılığında toplumun siyasi düzenini bozacak eser ve düşünceleri dile getirmemişlerdir. Bu yönetim anlayışının ve düşünce yapısının değişimi, hümanist felsefe görüşü ve Rönesans Döneminin temelini oluşturduğu klasisizm akımı ile mümkün olmuştur (Kara,2010, s.79).

Klasik Dönem sanat üslubunun arka planında, Avrupa'nın Rönesans Dönemdeki değişen düşünce sisteminin etkisi vardır. Ortaçağda, Roma ve Yunanlıların dini inanışları kiliseye uymadığı için Yunan-Roma kültürü bu dönemde önemsenmemiştir. Kilise, otoritesini Rönesans Dönemde kaybetmeye başlayınca, dönemin aydınları Avrupa kültürünün temeli olan eski Yunan-Roma kültürünün felsefesini, sanat anlayışını, demokratik toplum düzenini tekrar hatırlayarak canlandırmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda Klasik Dönemdeki sanat anlayışı, Rönesans Dönemde etkisini gösteren Yunan-Roma kültüründen oldukça etkilenmiştir (Akkaya,1947, s.203).

Antik Yunan kültüründe var olan hümanist tutum, akılcılık, demokratik hukuk sistemi, sanata, felsefeye ve bilime verilen önem, düşünce özgürlüğü gibi etkenler Rönesans Dönemi ve devamında gelen Aydınlanma Çağı ile olgunluğuna ulaşmıştır (Öktem,2011, s. 360-362).

Rönesans Döneminde olduğu gibi Aydınlanma Döneminde de insanlar, Ortaçağda yaygın olan (din merkezli anlayış, manevi dünyaya olan bağlılık, kötü yaşam koşulları) etkenler sonucunda insanın, akıl yolu ve bilimsel yöntemler

çerçevesinde doğru bilgiyi bularak daha rahat bir yaşam düzeninde yaşayabileceklerine inanmışlardır. Aydınlanma Dönemi toplumlarında hâkim olan hümanizm felsefesi Ortaçağın din odaklı toplum anlayışından birey merkezli bir toplum düzeni kurmayı amaçlamıştır. Dönemin filozof ve siyasetçileri “yeni bir toplum düzeni” yaratmak için birçok çalışma yapmış ve fikir üretmişlerdir (Çüçen, 2006, s. 25-26).

Aydınlanma Çağını başlatan filozof olarak bilinen Locke, toplumların eşit, özgür ve adaletli bir şekilde yönetilebilmesi için aklı ön planda tutarak yeni düşünceler ortaya atmış ve sonraki yıllarda ortaya çıkan devrimlerin (İngiliz, Fransız, Amerikan) de temelini oluşturmuştur. Onun siyaset felsefesine göre, insanlar toplum içerisinde eşit haklarla ve özgür biçimde bir toplum olarak yaşamak istiyorlarsa, belirli kurallar çerçevesinde yaşamalıdır. Bu kurallar insanların çıkarlarını koruyacak ve devlet tarafından adil bir şekilde uygulanacaktır. Toplumdaki insanların uymak zorunda olduğu bir hukuk sistemi kurularak bireylerin mülkiyet hakları da korunabilecektir. Yasalar, toplumdaki bireylerin çıkarlarına uygun bir şekilde yazılıp insanların mal ve mülklerini de güvence altına alacaktır. Devletin bu yetkilerinin tek bir kişide toplanmaması için yetkiler devletin yasama, yürütme ve yargı organları ile denetlenebilecek ve uygulanabilecektir. Böylece kuvvetler ayrılığı, toplumları monarşik yönetim anlayışından kurtararak demokratik yönetim anlayışıyla yönetilmesini sağlayacaktır (Eroğlu, 2010).

Aydınlanma Dönemi filozof ve siyasetçilerinden Jean Jacques Rousseau'nun toplum anlayışına göre ise: Toplumdaki her bireyin özgürlüğü için demokratik toplum düzeni kurulması gereklidir ve her birey doğuştan eşit haklara sahiptir. Demokratik toplumdaki kurumların, bireyin çıkarlarına uygun şekilde hizmet etmesi gerekir. Bu hizmeti gerçekleştirirken kurumların, adaletli olması ve her bireye eşit, demokratik bir tutum içerisinde davranması gerekir (Tütüncü,2013, s.306).

Toplumdaki insanların, gösteriştan uzak, samimi ve doğallıktan yana olduklarında mutluluğa erişebileceklerini aksi halde yalnız ve içe kapanık mutsuz bir hayat süreceği görüşünde olan Rousseau, modern insan kavramını da eleştirmiştir (Durmuş, 2010, s.22). Bununla birlikte Rousseau'nun sanat ve bilim anlayışı da bu

çerçeve de şekillenmiştir. Ona göre; “sanat ve bilim, bireyin doğallığını ve samimiyetini zedeler çünkü sanat insanda bulunan kötü duygu ve düşünceler sonucu ortaya çıkar ve insanda var olan ahlakı zedeler (Akan,2017, s.26) .

Rousseau’ya göre insanların asıl üzerinde durması gereken konular (erdem, ahlak, doğallık) sanat ve bilim yoluyla niteliğini kaybeder. Çünkü ona göre sanat ve bilim, insanların içerikten ziyade biçime önem vermesini sağlayarak insanın boşuna zaman harcamasına sebep olur. Yani bir insanın ahlakından çok sanatkârlığına önem verilmesine, bir çalışmanın yararından çok doğru yazılıp yazılmadığına bakılmasına, ahlaklı davranışları uygulamaktan çok süslü bir üslupla dile getirilmesine, sanatın ve bilimin nitelikten yoksun, içi boş çalışmalar için kullanmasına ve bu çalışmalarıyla övünen insanları eleştirmiştir (Rousseau,1989, s. 37-40).

Immanuel Kant’ın toplum düzeni anlayışına göre ise; her akıl sahibi birey ahlak yasalarına bağlı kalarak özgür bir toplumsal düzen kurabilir. Kant’ın ahlak yasası koşulundaki ana düşünce; insanların herhangi bir eylemi gerçekleştirirken o eylemin iyi veya kötü olup olmadığını anlayabilmeleri için empati kurmaları gerektiği ve buna bağlı olarak insanların aslında kendi yasalarını kendilerinin koyabilecekleri düşüncesidir (Ürek,2003, s. 45).

Ona göre özgürlük, bu kuralları yöneten salt pratik akıl yoluyla gerçekleşir. Salt pratik aklın kurallarına deney yoluyla ulaşılamaz onlar aklın sınırlarını aşan (a priori) bilgilere dayanmaktadır. Bu bilgiler sadece ideler dünyasında var olur ve özgürlüğün temeli bu bilgileri eyleme dönüştürebilmekten geçer. İdeler dünyasındaki bu düşünceler bizim eylemlerimiz kurallarını belirler. Ona göre bu bilgiler insanın hiçbir karşılık beklemezsizin gerçekleştirdiği ödevlerden oluşmaktadır. Onun düşüncesine göre; otobüste ayakta duran bir yaşlıya bir gencin yer vermesi ödevde uygun bir davranıştır fakat bu eylemi otobüsteki diğer insanlardan tepki almamak için de yapmış olabilir. Kant’a göre insanın eylemlerinin ahlaklı olarak nitelendirilebilmesi için gencin hiçbir düşünceye sahip olmadan sadece kendi vicdanıyla hareket ederek yer vermesi gerekir. Bu ödevler insanda sorumluluk duygusu yaratır ve bireyler özgürlüklerini bu sorumlu hissettikleri ilkelerde bulur. Bu

bakış açısı ise bireylerde ahlakın, özgürlüğün ve saygının hâkim olduğu bir toplum anlayışı yaratır (Öktem,2007,s. 3-4).

Klasik akımın benimsediği ilkelere (akılcılık, kuralcılık, eski Latin ve Yunan sanatına bağlılık, mükemmeliyetçilik, doğayı akıl yoluyla taklit etme, sanat için sanat, idealist duruş...) karşıt olarak romantik akım, sanatçıların eserlerde kendi duygu ve düşüncelerini de yansıtabildiği, hayal gücüne önem veren, doğayı taklit etmek yerine tasvir ederek tüm boyutları ile ele alınmasını öngören, Yunan ve Latin edebiyatını temel almak yerine, her ulusun kendi edebiyat kültüründen yararlanmasını düşünen, her dönemde geçerliliğini koruyabilen ideal insan düşüncesine karşın her ülkede gerçekleşen toplumsal olaylar ve kültürel değişime bağlı ideal insan kavramının da değişebileceği gibi görüşleri benimseyen bir akımdır (Kabaklı,2016, s. 48- 49).

18.yy. Aydınlanma Çağı ilkelerinin (rasyonalizm, empirizm, materyalizm, ilerlilik, liberalizm, bilimsellik, evrensellik, bireycilik, hoşgörü, özgürlük, sekülerizm) etkileri Avrupa ve diğer ülkelerin kültürlerine göre farklılık göstermiştir. Aydınlanma Dönemi ilk olarak J. Locke tarafından İngiltere’de başlamış ve diğer Avrupa ülkelerinde de etkisini göstermiştir. Örneğin; Aydınlanma Çağı ilkelerinden; toplumu akıl yoluyla eğitmek, bilimin yolunda ilerlemek, bireycilik, özgürlük, evrensellik gibi düşünceler Fransız İhtilali sürecinin arka planını oluşturmuştur (Çelik vd., 2011).

19.yy. dönemini ve Fransız İhtilalini etkilemiş bir başka olay ise; Sanayi devrimi ile birlikte gerçekleşmiştir. Sanayi Devrimi; Avrupa’daki nüfus artışı, kırsaldan kentlere göç, işçi sınıfının ortaya çıkması, bilimsel, teknolojik gelişmeler ve toplumlardaki üretim- tüketim ilişkisinde artış gibi sebepler sonucunda 18.yy ortalarında İngiltere’de başlamış ve diğer batı ülkelerine zaman içerisinde yayılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte Avrupa’nın sosyal ve düşünsel yapısı değişime uğramış insan gücü yerine makine gücüne dayalı bir üretime geçilmiştir. Tarımsal üretimden sanayi üretimine geçişle birlikte büyük fabrikalar kurulmuştur. Artan üretim ve tüketim ile birlikte kurulan pazarlar ülkeler arasındaki ekonomik

rekabeti arttırarak kâr elde etmeye dayalı bir ekonomik sistemin zeminini hazırlamıştır (Küçükkalay,1997) .

Sanayi Devrimi ile birlikte geliştirilen makineler, kas gücünün (insanın) yerini almaya başlamıştır. Bitkilerin daha uzun süre korunması için sanayi tipi ilaçlar, yapay gübreler, hormon ilaçları kullanılmaya başlanmıştır. Gıdaların uzun süreli saklanabilmesi, ticaretin hızını ve alanını genişletmiştir. Ticaretin hızlanması ve küreselleşmesi ile birlikte Avrupalıların ve diğer ülkelerin kültürel etkileşim sınırları bu doğrultu artmıştır (Harari, 2012, s.336).

Sanayi Devrimi Dönemi endüstrisinin güçlü ülkelerinden İngiltere, özellikle demir ve pamuk endüstrisinde diğer Avrupa ülkelerine göre daha fazla sermaye payına sahiptir. İngiltere'nin dünya piyasasına olan hâkimiyetinin sebeplerinden birisi bu dönemde ülkede icat edilen önemli endüstri makinaları ve buluşlarıdır. Bu icat ve buluşların bazıları şunlardır; dönemin demir ustası Abraham Darby'nin 1709'da kok kömürünü bularak demir üretmesi, İngiltere' de tarım devriminin başlamasında önemli rol oynayan Jethro Tuli 'u1731 ' de tohumları toprağa eken bir hasat makinesi yapması, John Kay'ın 1733'de iplik dokuma işlemini çok seri bir biçimde gerçekleştiren “uçan mekiği”, iplik üretimi dokuma üretimini karşılamayınca James Hargreaves'in 1765'te bulduğu eğirme makinesi,1769'da Richard Arkwright'in ipliği daha iyi bükebilmeyi sağlayan “su tezgâhı”, 1775 'te Watt'ın buhar makinesini daha verimli ve kullanışlı hale getirmesi, 1779'da Samuel Crompton tarafından geliştirilen eğirme işlemini tamamen makineleştiren “iplik sarma makinesi”, 1784'de demirin daha kaliteli üretilmesi için Cort'un “demiri ocakta tavlama tekniği”, 1794 'te Elli Whitney'in pamuğu çekirdeğinden ayırmak için icat ettiği “çırçır makinesi” (Wallerstein, 2015, s. 38).

Değişen toplumsal algı, dönemin bilim insanlarına düşünsel boyutta farklı bakış açıları sağlamıştır. Örneğin; Bu dönemde, Darwin'in evrim teorisi dünyaya ve canlılara daha farklı ve kapsamlı bir bakış açısı kazandırmış ve doğa bilimlerine farklı bir bakış açısı kazandırmış, pozitivistin kurucusu A. Comte ise sosyal olayları bilimsel çerçevede ele alınmasını öngörmüş ve toplumu, bilim yoluyla düzenlemeyi hedeflemiştir (Korukçu,2015, s.32).

19.yy. toplumsal yapısı genel itibarı ile başta saray ve aristokrasi, orta kısımda burjuvazi en alt katmanda ise köylüler ve zanaatkârlardan oluşan bir feodal yapıdan oluşmaktaydı. Fransa’da, feodal yapının adaletsiz toplum düzeni, İngilizler ve Fransızlar arasında yapılan savaşlar, Fransız toplumunu ekonomik krize sokmuş, 1789’da Fransız Devrimi ile birlikte feodal yapı yıkılarak 26 Ağustos 1789’da yayınlanan “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi” ile birlikte toplumun yönetim şekli, anayasal monarşiye dönüşmüştür. Bununla birlikte 1790’da krallık yıkılarak, cumhuriyet ilan edilmiştir. Fransız devrimcileri insan hakları bildirisiyle ülke insanının, kendi haklarını tanımamasını, yasal eşitliği, düşünce özgürlüğünü, hukukun üstünlüğünü, yöneten kişilerin yönetilenler tarafından denetlenebilmesini ve yurttaşların sahip olduğu özgürlüklerinin güvence altına alınması ve toplumun bilinçlenmesini amaçlamışlardır. Aynı zamanda bu bildirgenin sadece Fransa’da değil tüm dünyada geçerli ve evrensel bir kabul almasını da arzulamışlardır. Fransa bildirgeyi 1973’e kadar kabul etmese de bildirideki düşünceler tüm Avrupa’ya yayılmış ve günümüz Fransız hukuk sisteminin de temelini oluşturmuştur. Fransız ihtilalini destekleyen ve kendi yazdığı anayasayla, insan hakları bildirgesi çerçevesinin dışına çıkan Napolyon Bonapart, Napolyon savaşları sırasında Fransa’nın önderliğini yapmış ve gerçekleştirdiği reformlar ile tüm Avrupa kıtasını etkilemiştir. Devrime yönelik tasarlamış olduğu ve içerik bakımından mülkiyet prensiplerine dayanan “Medeni Hukuk” metni, başta Fransa olmak üzere Almanya, Belçika Polonya, Lüksemburg, İtalya, Hollanda gibi ülkelerin dahil medeni hukuk sistemi temelini oluşturmuştur (Doyle, 2001,s. 30-31).

Napolyon savaşları sırasında yoğun bir şekilde Avrupa ve diğer ülkelerde milliyetçilik duygusu artmıştır. Fakat milliyetçilik kavramına yüklenen anlam Fransız Devriminde yüklenen anlamdan farklıydı. Fransız Devriminde yüklenen anlam daha çok, kralın egemenliği altındaki milletin bireysel özgürlük mücadelesiyken, Napolyon savaşı sırasındaki anlam, kitlelerin oluşturduğu milli özgürlük çabasıydı. Milliyetçiliğin halk kitlelerine yayılmasında en önemli etken dönemde gerçekleşen reformlar sonucunda dinin siyasetten ayrı düşünölmeye başlanmasıydı. Halkı aynı kültür ve duygularda birleştirmek için kullanılan din, siyasetten kopmaya başlayınca siyasiler de bu boşluğu romantik milliyetçilik

figürüyle doldurdular. Bu boşluğu doldurmak ve kendi halk kitlesini oluşturmak için uluslar kendi halk masallarını, değerlerini, gelenek ve göreneklerini, mitolojilerini, öykülerini ve destanlarını hayali bir çerçevede oluşturmuşlardır. Romantik Dönemde sıklıkla rastlanılan bu durum halkı bir bütün içerisinde aynı duygular çerçevesinde birleşerek kolay bir şekilde yönetilmesini ve ülkelerin savaş sırasında mücadelesini sağlamlaştırmıştır. Fransız Devrimindeki bireysel özgürlük, Napolyon savaşları sırasında “ulusun özgürlüğü” düşüncesine evrilmiştir. Böylelikle halklar aynı milli duyguları hissederek belirli bir toprak parçasını sahiplenebilmişlerdir. Bu çerçevede milletler toprak sınırlarını belirlerken bazı problemlerle karşı karşıya kaldılar. Örneğin; Almancanın yoğun olarak konuşulduğu bazı yerler tarihsel perspektifte Fransız topraklarına aitti. Bu gibi problemleri çözmek için Fransa’daki üniversitelerde tarih, Almanya’daki üniversiteler ise dilbilim kürsüleri açılmıştır. Ayrıca bu kürsüler sadece Alman ve Fransa’da değil çoğu Avrupa ülkesindeki üniversitelerde kurulmuştur. Bununla birlikte bu tarih ve dilbilim kürsüleri devlet tarafından halka anlatılabilecek bir geçmiş yaratmaya olanak sağlamıştır. Romantik bir çerçevede oluşturulan bu geçmişin gerçek olaylarla ilişkisinin bir önemi olmadığı gibi asıl mesele halkın tarihini yazarak bireylerde millet kavramını oluşturmak (Yıldırım,2012, s. 106-109).

Hauser (1984) ’ inde bahsettiği üzere ; Fransız Devrimi 1789 yılından daha önce başlayan tüm dünyada eşitlik, özgürlük duygularını aşıl原因 bir harekettir. Etkilerini, devrimin gerçekleşmesinden sonraki yıllarda da hissettirmiştir.

Fransız İhtilali ile birlikte toplumda eşitlik, milliyetçilik, insan hakları, demokrasi, ulusçuluk, işçi hakları ve liberalizm kavramları ön plana çıkmış ve bu kavramlar dönemin karakteristik ruhunun temelini oluşturmuştur (Rude,2015).

Besteciler bu dönemde daha özgürce ve kendi duygularını yansıtan eserler besteleme fırsatı bulmuşlardır. Hatta Kutluk (1997) ; Klasik Dönemdeki bestecilere göre eserlerinin sergilenmesinin fazla önem teşkil etmediği görüşünü dile getirmiştir.

19.yy. Fransız Devrimiyle birlikte “ulusalcılık akımı” ortaya çıkmış ve dönemin bestecilerini de etkilemiştir. Çoğu besteci Avrupa’ da egemen olan müzik

anlayışına tepki olarak, kendi halk kültürüne ve müziğine sahip çıkmak istemiş ve yeni formlar aramışlardır. Bu akım başlıca; Rusya, Fransa, Almanya, İngiltere, İspanya ve Doğu Avrupa ülkelerinde daha fazla hissedilmiştir. (Mustan ve Oyan: 2015) ”Besteciler de elbette devrime kayıtsız kalmamışlardır. Devrimin şarkısını söyleyen müzikleri, yeni bir toplum düzeninin getirdiği kaygısız sevinci yansıtmaktadır” (Mimaroglu, 1990, s.77).

“19.yy’da gelişen ulusçuluk anlayışı, dönemin bestecilerinin eserlerine de yansımış ve kendi halklarının duygularını yansıtan folklorik eserlere yönelmeye başlamışlardır. Bu anlayışla ulusal kimliklerini korumayı hedeflemişlerdir (Tarkum, 2017, s. 250-251).

Bu toplumsal gelişmeler sürecinde bestecilerin müzik anlayışları da değişime uğramıştır. Hodier(2016)’inde bahsettiği üzere; 19.yy. müzik formları başlıca; rapsodi (halk ezgileri) , senfonik şiir, scherzo, etüd, lied, romans, requiem ,nocturne ve operetten oluşmuştur.

Romantik Dönemde yazılan bestelerde sıklıkla halk müziğinden, mitolojiden, dramdan ve ulusların destanlaşmış kahramanlık masallarından yararlandığı gibi dönemde yaşanan savaşlar neticesinde çoğu ulus kendi kültürünü korumak için müziğine sahip çıkmıştır. Bu düşüncelerle eserlerini yazmış olan bestecilerden bazıları şunlardır; A.Dvorak, Edvard Grieg, P.İ.Tchaikovsky, M.İ Glinka R.Schumann, G.Verdi, Hector Berlioz, Bedrich Smentana, Richard Wagner, Franz Liszt, Chopin...(Yıldız, 2010, s.75).

4.1.2. Ekol ve Stil Kavramlarının Ayrımı

Balyemez’e (2017) göre; “Okul kelimesinin evrim süreci “okulağ –okula-okul şeklinde olduğu için “okul” kelimesinin “ecole” kelimesinden geçtiği savını doğrulamak için “okulağ ve okula” kelime köklerini temel alınması gereklidir. Çünkü okul kelimesi kök bir kelime değildir. Bu sebeple Türkiye’de dil devrimi zamanı “ okula” kelimesi “a” harfi çıkartılarak ekol kelimesine benzetilmek istenmiş olabilir. Bu yüzden sadece “a” harfinin çıkarılması ile kelimenin Fransızcadan geçtiği düşüncesi yeterli değildir. Türkiye’de 1935’te okul kelimesi “okula

“kelimesinden kısaltılarak yanlış türetilmiştir. “Oku” fiili Türkçe kökenli yayla-kışla kelimesine benzetilerek “okul” kelimesine dönüştürüldüğü için okul kelimesi Fransızcadaki ekol kavramına benzetilmek için türetilmemiştir. Yayla- kışla kelimelerinden esinlenerek “okula” kelimesi türetilmiştir. Yani kelimenin kökeni ekol kelimesindeki l harfinden değil yay(la)-kış(la) daki l harfidir.

Balyemez’in ekol kavramı görüşünün tersine Fransızca “ecole” kelimesinin Türkçe ’deki “okul” kelimesinden türetilerek ekol kelimesine dönüştüğü savıyla tanımı yapılmış olan ekol kavramı TDK ‘ya göre ise: “Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul ” şeklinde tanımlanmıştır. Ekol kavramının latince “schola” kelimesinden geldiğini vurgulayan Kurtaslan da TDK’ nın bu kelimeye yüklediği anlamla benzer olarak ekol kelimesinin Türkçe ’ye, Fransızca ecole kelimesinden geçtiğini ve ecole kelimesinin Türkçe telaffuzunun da okul olduğunu belirtmiştir (Kurtaslan, 2014, s. 244).

Sanatta ekol kavramını açıklayan Şişman’a göre ise ekol; bir ülkedeki sanatçıların aynı yöntem ve anlayış doğrultusunda oluşturdukları okuldur. Ve bu okulların anlayışı ülkelerin sanat anlayışlarına göre farklılık gösterdiği için sonrasında her ülke kendi ekolünü (okulunu) kurmuştur. Kurdukları bu okullarla ülkeler, hem kendi yöntem ve anlayışlarını hem de ulusal müzik kültürlerini sonraki nesillere aktarabilmişlerdir. En çok bilinen ekoller başlıca; Rus, Alman, İtalyan ve Fransız ekolleridir (Şişman, 2018, s.367).

Aydar’ın (2002, s.1) çalgı ekolü tanımına göre ise; “bir çalgının çalınmasında ve öğretilmesinde kullanılan özgün yol ve yöntem” anlamına gelmektedir. Bir başka tanım ise; “Edebi bir hareket olarak akım, ortak bir dünya görüşü, estetik ve edebi anlayışı olan sanatkârlar gurubunun oluşturduğu ve belirledikleri bu anlayış doğrultusunda oluşturdukları edebi eserlerdir (Çetişki, 2003, s.35). Fransızların “ecole” kelimesini “akım” anlamında da kullandıklarını belirten (Yöre, 2011, s.4-5) , Türkçede okul anlamına geldiğini de vurgulamış ve akım ile stilin karıştırılmaması gerektiğini de belirtmiştir. Çünkü stilin; belirli bir akımın içerisindeki sanatçının eserinde görülen sanatçıya özel üslup şekli olduğunu da vurgulamıştır.

Örneğin; ünlü teorisyen Anthony Gregorc öğrenme stili teorisine göre 4 öğrenme stili vardır. Bunlar; somut ardışık, soyut ardışık, somut rasgele ve soyut rastgele öğrenme stillerinden oluşmaktadır. Bu stillerden birisi veya birkaçı insanın öğrenme süreci aşamasında farklılık gösterir. Bir insan bir olguyu öğrenme süreci içerisinde “somut rasgele” stilinde daha iyi öğrenebiliyorken diğer kişi soyut ardışık stilinde öğrenebilir. Yani bu metotta kişiler öğrenme stillerine göre 4 aşamada ele alınarak değerlendirilmiştir (Topuz ve Karamustafaoğlu, 2003, s. 32-33).

Anthony Gregorc gibi Bernice McCarthy’de insanın öğrenme sürecini 4 aşamada ele almıştır. Fakat McCarty’nin 4 Mat ismini verdiği bu öğretim modeline göre; somut yaşantı, yansıtıcı gözlem, soyut kavramlaştırma, aktif yaşantı insanın öğrenme sürecinde önemli rol oynayan stillerdir. Bu stillerin kullanımı her bireyde farklılık göstereceği gibi bu öğrenme sürecinde kimi insan beyninin solunu kimi ise sağ tarafını daha fazla kullanmaktadır. Bu öğrenme tekniğindeki amaç ise ; bireyin hangi stile uygun olduğunu belirleyerek, beyninin iki lobunu da kullanarak bireyde esnek bir öğrenme mekanizmasının oluşmasını sağlamaktır (Peker, Mirasyedioğlu ve Yalın, 2003, s. 2-3). Görüldüğü üzere bu iki öğrenme tekniğinde de öğrenme süreci 4 aşamada ele alınmış fakat Gregorc’in öğrenme sürecini değerlendirirken kullandığı stil McCarty’ninden farklıdır.

Müzik alanından örnek verecek olursak; Barok Dönem bestecilerinin sıklıkla eserlerinde kullandıkları triller ülkeden ülkeye farklılık göstermiştir. Örneğin; İtalyan besteciler, armoniyi bozmayacak bir şekilde teknik açıdan zor ve daha çok yaratıcılığın ön planda olduğu esnek bir tril anlayışına sahipken Fransız barok besteciler daha çok sade ve daha kuralcı bir anlayışa sahiplerdir. İki ülkenin bestecisi de eserinde süsleme için tril hareketini kullansa da İtalyanların stil (üslup) anlayışıyla Fransız stili anlayışı birbirinden farklılık gösterir (Aladağ ve Kaplancık, 2019, s. 372).

4.1.3. Romantik Dönemde Fransa'da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler

Roma İmparatorluğu Döneminde Galya bölgesinde bulunan Fransızlar, İmparatorluğun çökmesinden sonra Cermen Boyu olan Frankların himayesi altına girmişlerdir. Fransa, Ortaçağ'a kadar ulusal kimliğine sahip olamamıştır. Fransa'nın siyasi yönetim anlayışında mutlak monarşi sistemi 1789 ihtilaline kadar hâkimiyetini sürdürmüştür. 12. ve 13.yy. da Krallıklar, İmparatorluktan bağımsız bir şekilde kendi ırklarıyla bir bütün oluşturmak istemişler ve 14.yy. bitimine doğru Fransa'da Krallık yönetimi, İmparatorluk yönetimi anlayışından kopmaya başlamıştır. Krallık düşüncesinin bu dönemde baskın olmasının nedeni; Kralların yönetimdeki haklarını daha geniş kapsamlı kullanmaya başlaması ve halkını birlik içerisinde yönetebilmek için ulus kültürünü kurma düşüncesidir. Fransa'da ulus devlet anlayışının oluşmasındaki en önemli aşama Fransızcanın resmi devlet dili haline gelmesidir. 1789 Fransız ihtilalinden sonra Fransa'da Ulusal Meclis, Kral Meclisinin yerini alınca yönetimde ulus kavramı ön plana çıkmıştır. Fransız Devrimiyle birlikte monarşi yıkılmış yerine cumhuriyet rejimi gelmiştir. Bununla birlikte Fransız Devrimi sırasında gelişen ulusculuk, özgürlük ve eşitlik anlayışları birçok sanat alanını da etkilemiştir (Saklı, 2012, s. 10-11).

Fransız Devrimi öncesinde dönemindeki düşünceleriyle ihtilali etkileyen Fransız filozoflarından Voltaire, Montesquie ve Rousseau dönemindeki monarşi rejimini eleştirerek farklı bir toplum düzeni kurmayı amaçlamışlardır. Özellikle Voltaire' nin dönemindeki Katolik kilisesini eleştirmesi, Montesquie'nin siyasi görüşleri, Rousseau'nun İnsan Halkları Bildirgesiyle yaydığı eşitlik, özgürlük ve egemenlik düşünceleri Fransa dâhil birçok ülkeyi etkilemiştir. Dönemdeki bu temel algı birçok sanat alanını etkilediği gibi müzik alanında da etkisini göstermiştir (Ekinci,2016, s. 153).

Napolyon döneminde Fransız müziği İtalya'daki gösterişli müziğe ilgi duymuş ve 19.yy. başlarında Napolyon'un istediğiyle Fransa'ya çok sayıda İtalyan müzisyen getirilmiştir. Bu besteciler opera eserlerinde genellikle Fransa halkının destanlaşmış kahramanlık konularını işlemişlerdir. Bu duyguları daha iyi hissedilebilmek için orkestra sayısı ve sahne dekorundaki ayrıntılar artmış bu durum

Grand Opera'nın ortaya çıkmasının da temelini oluşturmuştur. Bu dönemde Fransız müziğine yön veren İtalyan bestecilerin yanında Alman besteciler de vardır. Bu bestecilerden ve eserlerinden birkaç örnek verecek olursak; L.Cherubini'nin "Requem" , "Missa" ve "İki Gün" operaları, Gaspare Sponti'nin "La Vestale" adlı komik operası, G. Rossinin "Guillaume Tell" adlı operası, G. Meyerbeer'in "Şeytan Robert"adlı operası, G. Donizetti'nin "La Favorite" adlı operası, G. Bellini'nin "I Puritani" operası örnek olarak verilebilir. Görüldüğü üzere 19.yy'da Fransa'da İtalyan ve Alman opera bestecileri Fransız opera müziğine hakim konumdadır. Bu hâkimiyeti Hector Berlioz, Napolyon'un isteği üzerine Fransız ulusunun kendi kahramanlık hikâyelerinden esinlenilerek yazdığı, Fransız ulusunun milli duygularını yücelten "Matem ve Zafer" adlı büyük senfonisiyle Fransız müziğinde hâkimiyetini koruyan Alman ve İtalyan bestecilere karşı Fransız stilini ön plana çıkarmak istemiştir. Wagner "leitmotif" ve Liszt'in "motto tema" yöntemlerinin temelinde Berlioz'un "sabit fikir" yöntemi vardır. Berlioz' un sabit fikir yöntemi de diğer bestecilerin yöntemlerinde olduğu gibi; eserdeki belirli bir motifin, eser içerisinde sürekli tekrarlanarak eserin içerisindeki ana fikrin sürekli tekrarlanması anlayışına dayanır (İlyasoğlu,2009, s. 130-132).

Fransız Romantik Edebiyatı'nın ön plana çıkmasında, yazdığı eserlerle Fransız edebiyatında önemli bir yeri olan Hugo ve A. Vigny gibi Berlioz'da bestelediği eserlerle Fransız romantik müziğinin öncü temsilcileri arasındadır. Özellikle bu dönemde bestelediği Fantastik Senfonisiyle Fransız romantik müziğini ön plana çıkardığı gibi müziğiyle dönemindeki toplumsal sorunları net bir şekilde ifade etmiştir (Locke, 1920, s. 257).

Özellikle Berlioz'un bestelemiş olduğu Fantastik Senfoni, Requiem, Roman Karnaval Üvertürü, Harold İtalya'da, Benvenuto Cellini adlı eserleri Fransız romantik müziğinin başyapıtları arasındadır. 1837 yılında bestelediği Requiem adlı eseri din içerikli bir eser olmasının yanı sıra, Fransız halkının milli duygularını yüceltmesi ve destanlaşmış hikâyelerini kaynak alması bakımından Romantik Dönem Fransız repertuarı içerisinde önemli bir yer teşkil eder. Berlioz'un müziği armoni yönünden zengin olduğu için eserleri büyük çapta orkestralar tarafından

seslendirilmiştir. Berlioz'un eserlerinde görülen orkestradaki bu büyüme ve eserlerindeki armonik çeşitlilik bugünkü senfoni formu anlayışının temelini oluşturmuştur. Berlioz, Romantik Dönemde besteciler tarafından yaygın olarak kullanılan "sabit fikir" tekniğini de eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Belirlediği bir ana ezgiyi eser içerisinde aralıklarla tekrarlayarak, vurgulamak istediği ana düşünceyi eserlerinde daha iyi ifade edebilmiştir. Müziğinde, çalgıların ifade gücünü ön plana çıkarmış ve dönemindeki orkestra algısına yenilik getirmiştir. Berlioz'un orkestradaki bu yenilikçi tavrı dönemdeki ve sonrasındaki bestecileri de etkilemiştir. Örneğin; C. Frank, Camille Saint Seans, C.Gounod, P. Ducas, Wagner, Liszt, Mahler, R.Strauss ve Debussy bu bestecilerden bazılarıdır (Burdurlu, 2016, s. 2, 5 , 6).

Fransız müziğine katkıda bulunan bir diğer besteci ise Charles Gounod'dur. A.Reicha, J.F.Halevy, Lesueur gibi döneminin önemli hocalarıyla çalışmış olan Gounod'un bestecilik hayatı, bu üç büyük hocanın öğretilerinin çizgisinde devam etmiştir. Napolyon Bonapart'ın Avrupa üzerindeki hâkimiyetini kaybettiği yıllarda ve Fransa'da özgürlük ve demokrasi söylemlerinin yoğun olduğu dönemde doğmuştur. Bach ve İtalyan besteci G.P. Palestrina'nın müziğinden etkilenen Gounod, Fransa-Prusya savaşından sonraki yıllarda Fransa'da durgunlaşan müziği , devrimci bir kimlikle yeniden canlandırmıştır. Fransa- Prusya savaşı yıllarında İngiltere'ye giden Gounod burada Mendelsshon'la tanışmış ve müziğinden oldukça etkilenmiştir. İngiltere'de olduğu yıllarda Yüzyıl savaşları zamanında İngiltere'ye karşı Fransız ulusu için mücadele vermiş olan azize Jeanne d'Arc için beste yapmış ve eserine de azizenin ismini vermiştir. "Jeane d'Arc" ve 1873 yılında bestelediği "Gallia" isimli moteti, Gounod'un Fransa ulusuna olan bağlılığının bir göstergesidir. Savaş yıllarında vatanından ayrıldığı için Fransız müziğinde var olan hakimiyeti etkisini yitirmiş ve o Fransa'da değilken ülkede yeni bir müzik kuruluşu oluşmuştur. 1871 yılında Saint Seans'ın önderliğinde kurulan "Societe Nationale", Bizet, Massenet, Lalo, Dubois, Bourgault-Ducoudray, Castillon, Franck ve Widor gibi önemli bestecilerin içerisinde olduğu 150 üyeden oluşmaktaydı. Her ne kadar bu dönemde Gounod'un Fransız müziğine olan etkisi azalsa da onun müziğindeki melodik ifade gücü dönemdeki çoğu besteciye etkilemiştir. En önemli eserlerinden

“Faust” isimli büyük operası ilk yıllarında ilgi görmese de sonraki yıllarda Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde onu üne kavuşturmuştur. Özellikle Faust, Romeo and Juliet ,Sapho operalarıyla Fransız müziğine yeni bir soluk getirmiştir (Cooper,1940, s.50-55).

Opera besteleriyle Fransız müziğine yöne veren C Gounod’dan armoni dersleri almış olan G. Bizet’tir. Ayrıca Gounod’un hocalarından Halevy’den şan eğitim almıştır. Bizet Wagner’in müziğini yakından takip etmiş ve ona hayranlık beslemiş bir besteciydi. Bu sebeple bazı müzik eleştirmecileri ve bestecileri tarafından Wagner taklitçisi olarak görülüyordu. Fakat Bizet’in Wagnerden bağımsız bir üslubu ve müzik yazımı vardı. Gençlik yıllarında Roma ödülünü kazanarak İtalya’ya gitmiş ve bu ülkeden ilhamla Don Procipio operasını bestelemiştir. Sonrasında “Les pêcheurs de perles” operasını bestelese de Carmen operasıyla en büyük başarıyı yakalayan Bizet, bu operalarıyla Fransız müziğinde realist akımın öncü bestecileri arasında kabul görmüştür. 1870 Prusya-Fransa savaşı döneminde evrensel özgürlük, kardeşlik ve barıştan yana tutum sergilemiş ve Napolyon rejimini desteklememiştir. Bizet’ in Carmen operası her ne kadar döneminde ilgi görmese de ölümünden sonra başyapıt olarak batı müziği repertuarına girmiştir (Spink,1938, s.733-734).

Romantik Dönemde Fransız müziğine yön veren diğer bir besteci ise Camille Saint Saens’dır. Fransız Romantik müziğinin özeti olarak kabul gören Saint Saens, çok yönlü bir besteci olduğu için Fransız müziği repertuarına senfonik şiir, senfoni, konçerto, opera ve uvertür formunda birçok önemli eser kazandırmıştır (Ratner, 1972, s. 2).

Antik kültürü araştıran ve müziğine de yansıtan bestecinin antik kültüre olan bu ilgisi 1857 yılında ziyaret ettiği Roma şehrinde doğmuştur. Bestecilik hayatı boyunca Antik Yunan, Roma ve Orta Doğu kültürlerine oldukça ilgi göstermiş olan besteci, müziğinde de bu ülkelere has melodi ve ritmik kalıpları kullanmıştır. Bestecilik hayatının yarısına kadar bu anlayış doğrultusunda eser veren besteci sonraki yıllarında mitoloji, antik öykü ve hikâyelerden yararlanarak eserler vermiştir. Bu doğrultuda yazmış olduğu eserlere örnek olarak Le Rouet d’Omphale , Phaëton ,

La Jeunesse d'Hercule , Prosérpine, Phryné, Antigone, Déjanire, Le Barbares, Parysatis, Hélène adlı eserleri verilebilir (Flynn, 2015, s. 255).

1871 yılında Fransa-Prusya savaşıdan sonra Fransız müziğini korumak ve sonraki nesillere aktarabilmek için Romain Bussine ve Saint Saens tarafından Societe Nationale de Musique kurumu kurulmuştur. Saint Saens ilk dönemlerde bu kurumun müdürlüğünü yapmış olsa da sonraki dönemlerde görevini bırakmıştır (J.-G. Prod'homme, & Martens, 1922, s. 474).

Societe Nationale de Musique kurulduğu zamanlarda Fransız müziği, en verimli dönemlerinden birisini yaşamıştır. César Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Lalo , Théodore Dubois, Henri Duparc, ve Paul Taffanel gibi önemli bestecilerin de içerisinde bulunduğu kurum, Prusya ile yapılan savaştan sonra kurulduğu için döneminde ve sonrasında yanlış anlaşılacak Alman müziğine karşı bir örgüt gibi algılanmıştır. Bu kurumla birlikte besteciler, 19.yy başlarında Fransız müziğini koruduğu gibi dönemin sonlarına doğru ortaya çıkan yeni kuşak bestecilerin de oluşmasını sağlamıştır. Çoğu müzik tarihçisine göre Societe Nationale de Musique kurumu ,Fransız müziğindeki yenileşmenin sembolüdür (Strasser, 2001, s. 225-226).

1861 yılında önemli Fransız romantik bestecilerinden Faure ve Messenger''ın hocalığını yapan Saint Saens, 1865 yılına kadar özel ders vermeye devam etti.1872-1876 yılları arasında bestelediği eserler Fransa'da ona ün sağladıysa da uluslararası başarısını 1877 yılında bestelediği Samson ile Dalila isimli operasıyla kazanmıştır. Ayrıca, Saint Saens bestecilik hayatında, 12 opera, iki viyolonsel konçertosu, üç keman konçertosu, beş piyano konçertosu besteleyerek Fransız müzik repertuvarına önemli katkı sağlamıştır. Bununla birlikte Saint Saens'ın müziği özellikle Alman besteciler tarafından içerik bakımından yoksun bulunarak eleştirilmiştir. Fakat Saint Saens, Fransa ulusunun müziğini korumak için yapmış olduğu çalışmalarla ve bestelemiş olduğu eserlerle Fransız romantik bestecileri arasında önemli bir yer teşkil eder (Ünver, 2009, s. 35-36).

4.1.3.1. Romantik Dönemde Fransız Müzik Stilinin Gelişimi

Fransız müziğinin oluşumunda, kilisenin din içerikli müziğinden ayrı olarak dönemin halk ozanları ve şairleri olan “Troubadourlar”ın yazdıkları ve söyledikleri eserlerle din dışı müzik yaparak dönemdeki din içerikli müzik anlayışını yıkması, Fransız müziğinin gelişim sürecinde önemli bir yer teşkil eder. İlk olarak St. Martial de Limoges manastırında tek sesli olan troubadour şarkıları, sonrasında Paris’teki Notr Dame okulunda çok sesli müzik formuna doğru değişim göstermeye başlamıştır. Bu dönem, Ortaçağda Ars Antiqua Dönemine denk geldiği için müzik alanında yaşanan gelişmeler troubadourlar’ın bestelediği eserleri de etkilemiştir. Çünkü Ars Antiqua Dönemi, müzikte çok sesliliğin gelişmeye başladığı ve ritmik kalıpların gelişmeye başladığı dönemdir. Şarkılarını ve şiirlerini eski geleneklerinden ve yaşadıkları dönemin duygu ve düşüncelerinden yararlanarak oluşturmuşlardır. 1130 yıllarında başlayıp yaklaşık 250 yıllık bir tarihi geçmişi olduğu bilinen troubadourların ilk bilinen isimleri Adam de la Helle, William IX, VII Count of Poitou, Duke of Aquitaine’dir. Bununla birlikte Troubadourların yazdığı şiirler ilk romantik lirik şiirlerin de atası olarak bilinmektedir (Steel, 1989, s. 2-5).

Troubadour Döneminden sonra Fransız müziği stilinin gelişiminde ve Ortaçağdaki müzik algısını değiştiren Fransız şair, besteci, müzik teorisyeni ve filozof Phillipe Vitry, yazdığı Ars Nova teziyle dönemindeki müzik anlayışına yenilikçi bir yaklaşımda bulunmuştur. Vitry’rinin bu teziyle getirdiği yeniliklerin en önemlileri, isorhythm (sürekli tekrarlanan ritm) kompozisyon tekniğini kullanarak Fransız müzik stilinin en önemli müzik formlarından birisi olan motet formunu isorhythm ile birleştirmiş ve isorhythm motet formunu oluşturmuştur (Gray, 1996, s.1- 3).

Vitry gibi Ortaçağ Döneminde motet formunda önemli eserler vermiş diğer bir isim ise Fransız şair ve besteci Guillaume de Machaut’tur. Vitry’nin Ars Nova notasyon sistemindeki yenilikçi ritmik kalıplarından yararlanan Machaut, döneminde motet formunu zirveye ulaştırmıştır. Daha çok din dışı eserler yazmış olan Machaut’un günümüze kalan, 21 adet motet formunda olmak üzere 141 müzikli eser ve 300 adet lirik şiiri vardır. Bu müzikli eserlerin yalnızca yirmi beşi din içerikli

müziğidir. Ayrıca rondeo, chanson ve ballad formlarında da eser vermiş olan Machaut'un bestelediği olduğu bu formdaki eserlerinin çoğunun polifonik yapıya sahip olması, ortaçağ müziğindeki tek sesli müzik algısını değiştirmeye başlayan besteciler arasında sayılabilir (Ashby, 1986, s. 6-11).

14.yy. başlarında Guillaume Machaut'un bestelediği eserlerle gelişmeye başlayıp Rönesans Dönemi bestecilerinden Roland de Lassus'un eserleriyle Avrupa'nın çoğu ülkesini etkilemiş olan çok sesli ve din dışı içerikli bir müzik biçimi olan chanson müziği, Fransa'nın en önemli müzik geleneklerinden birisidir (Trotter:1960,s.56). Fransız chanson geleneğinin, 12.yy'da Fransa'nın monarşik yönetim anlayışını destekleyen bir siyasi araç olarak aristokrasinin desteklediği bir müzik türü olarak başladığı bilinmektedir (Jacops, 2006, s.1). Hatta chanson geleneği, 19.yy. Fransa'sında Napolyon tarafından dâhil siyasi bir figür olarak kullanılmıştır (Flucher,1980, s.27).

Chanson müziği, ortaya çıktığı ilk zamanlarında her ne kadar aristokrat kesimin ihtiyaçları doğrultusunda şekillense de Fransız Chanson Müziği sonraki yıllarda işçi sınıfının en iyi propaganda aracına dönüşmüştür (Roy,2005, s. 156).

Chanson müziği gibi Fransız müzik stilinde öneme sahip diğer bir stil de Fransız musette stildir. İlk oluşum yılları 17.yy. dayanan musette müziği 3 / 4 ritmik yapıya sahiptir. Canlı bir melodik üsluba sahip olan bu stil genellikle akordeon tarafından icra edilen bir tür dans müziğidir (Kopp, 2004, s. 127).

17.yy'da Fransa'da ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde yaygın olan müzik türü operaydı. İtalyan opera stiline, tüm Avrupa'ya yayılan üstünlüğü bu dönemlerde Fransız operasına da yansımıştır. Fransız opera bestecilerinden Jean Philippe Rameau ve İtalyan asıllı besteci Jean Baptiste Lully, İtalyan opera stiline etkilenerek oluşmuş olan Fransız opera stiline oluşumundaki süreçte besteledikleri operalarla önemli bir yer teşkil ederler (Borland, 1906, s.133).

Dönemin Fransız kralı Lois XIV' ün izniyle, İtalyan operasından bağımsız bir şekilde Fransız dilinde ve stilinde opera yazılması amacıyla Pierre Perri'nin önderliğinde 1669 yılında Fransız operasının temelini oluşturan Academie Royale de

Musieque kurulmuştur. Bu yıllarda Fransız besteci Robert Cambert'in yazdığı "Pomone" adlı eseri Fransa'da ilk yazılan opera olarak tarihe geçmiştir. Bu kurumun kurulduğu ilk yıllarda Jean Baptiste Lully Fransız operasının ve bu kurumun amaçladığı hedeflere ulaşamayacağı görüşünde olsa da sonraki yıllarda görüşleri değişmiş ve 13 Mart 1672 yılında Academie Royale de Musique'nin başına geçmiştir. Lully 'nin 1673 yılında sahnelenmiş olan ve en önemli eserlerinden "Cadmus" operası, Fransız opera stilini oluşturan ilk eser olarak bilinmektedir. Fransız ulusal operasının oluşumu için de önemli bir eser olarak kabul edilen bu bestesi Lully'e büyük başarı sağlamıştır. Bununla birlikte eserlerinde, politik açıdan kralın otoritesini güçlendiren tarzda eserler yazdığı için döneminde kralın beğenisini sağlamış ve kral tarafından desteklenmiştir (Isherwood,1969, s. 159-170).

Lully gibi Fransız opera stilinde önemli isimlerden olan Jean Philippe Rameau, aynı zamanda önemli bir müzik teorisyeniydi. En önemli müzik düşünceleri arasında, müziğin belirli bir armonik yapıya sahip olduğu ve armonideki temel bas kavramının da sistematik bir yapıya sahip olduğu düşüncesi idi. Sonraki yıllarda müzik üzerindeki bu düşüncelerini "Traité de l'harmonie" adlı kitabında birleştirdi. Döneminde Fransız müziğine, bestelediği eserlerden çok yazmış olduğu müzik teorileriyle daha fazla yarar sağladığı düşüncesi vardı. 1720' yıllarında operaya ilgi duyan Rameau, bestelediği operaların librettosu için döneminin ünlü Fransız yazarlarından yararlanmıştı. Fransız opera stiline kattığı en önemli opera eseri lirik trajedi tarzında yazdığı Hippolyte ve Aricie adlı operasıdır (Reeves,2001,s.14-16).

Opera ve müzik teorileri dışında klavsen için bestelediği eserlerle de Fransız stiline oluşumuna katkıda bulunmuştur. 1724 yılında klavsen için bestelediği eserleri 3 ciltten oluşan bir kitap şeklinde birleştirdi ve Pieces de Clavecin adlı kitabı oluşturdu. Özellikle bu kitabın ikinci cildindeki eserlerde rondeau ve varyasyon formunu ustaca kullanmış ve kendi stilini bu ciltteki eserlerle daha baskın bir şekilde göstermiştir. Bununla birlikte bu çalışmasıyla Rameau, Fransız klavsen ekolünü oluşturan besteci sıfatını da kazanmıştır (Tang, 1999, s. 21-22).

Aynı zamanda "Pieces de Clavecin" adlı eser, J.H.d'Anglebert, J.C. Chambonnières, L.Couperin, N. Lebègue gibi 17.yy. klavsen ustalarının müzik

stilinin de değişmeye başladığını gösteren bir eserdir. Bununla birlikte Fransız klavsen müziğini diğer ülkelerdeki klavsen müziklerinden ayıran en önemli olgu ise; Fransız süiti formunun diğer Avrupa ülkelerine oranla içerisinde daha fazla dans bölümü içermesidir. 17.yy. Fransız klavsen süiti temelde; Allamande, Courante ve Sarabande bölümlerinin yanı sıra bunlara ek olarak Gavotte ,Minuets, Bouree, Canary, Chaconne gibi danslarında eklenebildiği bir form yapısına sahipti.17. yy' daki bu form yapısını gösteren en önemli kaynak Chambonnières'in 1670 yılında içerisinde 60 adet süit barındıran ve genellikle Allemande,Courante ve Sarabande bölümlerinden oluşan eseridir.18.yy'da Fransız süit formuna bir bölüm daha eklenmiş ve Fransız süiti Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue form yapısına dönüşmüştür. Ayrıca18. yy'da Gigue bölümünde iki tip versiyon ortaya çıkmıştı bunlardan ilki ;İtalyan formundaki 6/8 lik ve 12/8 lik hızlı tempo ve Fransız formundaki 6/4 lük zor tempo. Fransız klavsen süitinin genel form yapısı sırasıyla; Prelude, Allamande I-II , Courante, Sarabande I-II, Gigue, Venitienne, Gavotte, Menuet bölümlerinden oluşmaktadır (Armstrong, 2011, s. 54, 57, 60 , 61).

18.yy. Fransız müziği stili 19.yy. başlarına doğru Hector Berlioz'un yapıtlarıyla birlikte orkestra alanında büyük gelişme gösterdi. Romantik Dönemin önemli bestecilerinden Berlioz, Beethoven'ın senfonilerinden oldukça etkilendi ve öğretmeni Lesueur'un öğretileriyle Fantastik Senfoniye besteleyerek yeni bir Fransız senfonisi stili ortaya koydu. Berlioz, müzikal üslubunu, insan sesinden daha çok enstrüman sesine yöneltmişti. Hatta beste çalışmalarına ara verdiği dönemlerde en eski Fransız müzik dergisi olan "Revue et gazette musicale" adlı dergide içerik olarak batı müziği çalgılarının orkestrasyon teknikleri ve bestecilerin senfoni eseri yazarken zorlandığı teknik meseleler gibi konuları içeren makalelerini 1843 yılında birleştiren "Grand traite d'instrumentation et d'orchestration modernes" adlı kitabını yazdı (Shands, 2001,s. 43-44).

Berlioz, ilk bestecilik yıllarında opera alanında ilerlemiş olsa da onun senfoni biçiminde yazdığı eserler daha fazla başarı yakaladı. Dramatizmin ön planda olduğu ve bu dramı dramatik duyguyu enstrüman sesinin ifade gücüyle ortaya çıkarmaya çalışması ve özellikle senfoni eserlerinde kullandığı enstrüman sayısının fazlalığı

onun en önemli stilistik özellikleri arasındadır. Bununla birlikte, onun en bilindik besteleri, Estelle et Nemorin, Les francs-juges, Benvenuto Cellini, La nonne sanglante, Les Troyens, Beatrice et Benedict, symphonie fantastique, Harold en Italie, Romeo et Juliette, Grande symphonie funebre et triomphale, Te deum , La damnation de Faust, Le carnaval romain, La mort d' Ophelie ,Songe d'une nuit du Sabbat şeklinde sıralanabilir (Langford, 1978, s. 5-7).

19.yy'ın en önemli müzik stillerinden birisi olan grand opera, 1830 yılında tüm Avrupa ülkelerinde yaygın olan bir formdu. Grand opera genellikle dram içerikli, müzik, libretto, sahne ve dekorda ayrıntı ve çeşitliliğin olduğu bir formdu. Bu dönemde opera alanında Fransa, devriminde etkisi ve bestecilerin ortaya koyduğu eserlerle opera alanında Avrupa'da üstün konuma geçti. Bununla birlikte Paris operası Grand opera stiliyle Avrupa müziğinde önemli bir konuma yükseldi. Fransız Grand Opera stilinein oluşumundaki en önemli besteci Robert le Diable isimli operasıyla Meyerberdi. Bununla birlikte Grand opera stili Fransız tiyatro ve bale stilini de etkilemiştir. Özellikle tiyatro alanında dekor , kostüm ve ışık gibi faktörler grand opera formuyla oldukça zenginlik kazanmıştır (Wilberg, 1990, s.5-8).

4.1.4.Romantik Dönemde Almanya'da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler

Tarihi kökeni Büyük Charlemagne İmparatorluğunda yönetim birimlerindeki dükalığa dayanan Almanların, ulus-devlet olarak bütünlük sağlamaları uzun yıllar almıştır. Bunun sebeplerinden birisi, Alman ulusunun geçmişte bir kabilesinin olmamasıdır. Rönesans Döneminde Almanların atalarının Roma İmparatorluğundan geldiği düşüncesi zayıflamaya başlamış ve bunun neticesinde Almanlar, ulus-devlet bilincini oluşturmak için ulusal mitlere ve dilsel kök arayışına girmiştir. Martin Luther'in, İncili ve çeşitli kitapları tercüme etmesi Almanların ulusal bilincini kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu tercümeleri okuyan toplumlar İncil ve çeviri kitaplarını okuyarak kendi fikirlerini üretebilmişlerdir. Özetle, Almanya'nın siyasi birliğini ve ulus-devlet anlayışını kazanması, Roma İmparatorluğunun çökmesiyle milli bilincin artması, Yedi Yıl Savaşlarıyla birlikte öne çıkan Prusya'nın Alman ulusu düşüncesini ortaya çıkarması, Napolyon Savaşı döneminde toplumlarda

artan ulusal bilinçlenme, 1815'te Almanların Fransızlarla yaptığı kurtuluş savaşında Almanların kültür kimliğinin ön plana çıkması, Almanların ulus-devlet olarak birleşmesini 1871'e kadar sürdürmüştür. Ocak 1871'de onaylanan imparatorluk anayasası ile Alman imparatorluğu ilan edilmiştir (Özdemir,2013, s.98-103).

Bu tarihsel süreçte yaşanan olaylar Almanya'da birçok sanat dalını da etkilemiştir. Almanya'da edebiyat alanında ortaya çıkan "Strum Und Drang" (Fırtına ve Hücum) akımıyla birlikte Almanya, Romantik akıma bir geçiş evresi yaşamıştır. Bu dönem, ilk Alman Romantizmi olarak bilinmektedir. Alman romantizminde ilk romantizmden sonra gelen İkinci Romantizm Strum Und Drang akımından sonra olgunluğa erişmiş olan 19.yy. Alman Romantizmidir. Friderich Schlegel Alman romantizmini, Göthe, Fichte ve Fransız İnkılabı şeklinde üç evreye bölmüştür. V. Napoleon Prusya ile savaşa girince dönemin edebiyat eleştirmeni, şairi, filozofu ve filoloğu olan William Schlegel dönemindeki sanatçılarından halkın milli duygularını ön plana çıkaracak şiirler yazmalarını istedi. Savaş dönemindeki millet, vatan, halk konulu temalardan sıkılan sanatçılar Alman romantizmini ikiye bölerek, ilk romantizm olarak adlandırılan Berlin ve Jena'daki romantizmden ayrı olarak Heidelberg'de ikinci romantizm adı verilen yeni bir romantik okul daha kurdular. İlk romantizm okulunun sanat anlayışı duygularla sorgulamaya izin vermezken ikinci romantizm okulu duygularla sorgulamaya izin vermektedir. İki romantizmin ortak olduğu nokta ise bireye verdikleri önemdir (Özgü,2017, s. 732).

Erken Romantikler arasında Alman Romantizmine katkı sağlayan edebiyatçılardan bazıları; Fichte, Schlegel Kardeşler, Schiller, August, Wilhelm, Tieck, Schelling, Schleiermacher ve Herder şeklinde sıralanabilirken Geç romantik edebiyatçılar ise Grimm Kardeşler, Novalis ve E.T.A Hoffmann şeklinde sıralanabilir. Romantizmin teorisini antik yunana geri dönüş düşüncesini temel alan bir düşünceyle oluşturmak için 1798 yılında Schlegel kardeşlerin yayınlamaya başladıkları "Athenaum" dergisi bu teoriyi geniş kitlelere yaymaya başladı. Bu süreç neticesinde Friedrich Schlegel Alman romantizmin kuramını oluşturmuştur (Özyon,2014, s.85-86).

Fırtına ve Gerilim Akımı, Aydınlanma Çağının akılcı zihniyetine tepki olarak ortaya çıkmıştır. İnsanı sadece akıl ile özdeşleştiren Aydınlanma Dönemindeki algıya

tepki olarak Fırtına ve Gerilim Akımı, insanı sadece akılla değil, duygularla ve doğallığı ile algılayan bir zihniyetteydi. Onlara göre Aydınlanma Çağındaki insanlar, akıl merkezci yaklaşımla tek tip bir modele bürünmüştü ve insanlar doğallıktan ve duygulardan soyutlanarak algılanmaktaydı. Fırtına ve Gerilim Akımındaki kişilerin istedikleri ise; insanı sadece akılın egemenliğinde kavramak yerine daha çok yönlü bir düşünceyle yaşam, doğa ve duygularla kavramak , yaşam özgürlüğü için soylu kesimin hakimiyeti yerine burjuva sınıfının hakimiyetini esas almak , bireylerin soylu kesimin hakimiyetinden kurtularak kişiliğini bulmasını sağlamaktı (Salihoğlu,1988, s. 200-201).

Bu akımın müzik alanındaki karşılığı “empfindsam yani “duyarlı stil” anlamında kullanılmıştır. Bu stil; müzikte duyguların yoğun olduğu , yalın bir üslubun kullanıldığı , barok müzikte olan karşıtlık ilkelerinin kullanıldığı bir anlayıştır. Bu stilin amacı müziği dinleyen insanların heyecan, acı, hayret gibi birçok duyguyu hissetmelerini sağlamaktır. Bu akımın bazı bestecileri ; Haydn, C. Cannabich, J. Stamitz, Emanuel Bach ‘dır (Çelik, 2012,s .3).

Sturm Und Drung akımındaki besteciler Fransız Rokokosundaki stili fazla süslemeli ve duygusuz buldukları için empfindsam stilinde eserlerini yazdılar. Bununla birlikte Barok Döneminde hâkim olan akılcılık ve Fransız Rokokosundaki stile karşı bir tepki olarak müzikte doğallık ve duygusallığı ön plana çıkarmayı amaçladıkları Sturm und drung akımını benimsediler. Sturm und drung akımının ortaya koyduğu bu anlayış, 19.yy’daki Romantik Dönemdeki sanat anlayışının da başlangıcı olarak görülmektedir (Pirgon,2017, s. 350-351).

Bu çerçeve doğrultusunda 19.yy’da bestelemiş olduğu eserlerle Alman müzik repertuarını zenginleştirmesi bakımından ve yazdığı kitaplarla müzik eğitimine katkıda bulunmuş olan Ludwig Spohr, Alman müziğine sağladığı bu katkılardan dolayı döneminin önemli bestecileri arasında görülmüştür. Aynı zamanda keman virtüözü olan bestecinin keman için yazdığı 15 adet Keman Konçertosu vardır. Bununla birlikte oratoryo, senfoni ve quartet formunda çalışmalarıyla döneminde popüler olan besteci, sonraki dönemler de unutulmaya başlanmıştır. Spohr, bestelerinde yenilikçi bir üsluptan ziyade kurallara bağlı bir üslup kullanmıştır.

Spohr'un bestelerinde ustaca kullandığı modülasyonlar ve müziğindeki sadelik, onun müziğini de anlaşılır kılmıştır (Novello, 1857, s. 5-6).

1820 yılında İngiltere'de bulunduğu sıralarda bestecilik yönünden en parlak dönemini yaşayan Spohr' , ikinci senfonisini (Op.49 D minör) , Calvary adlı oratoryosunu, Faust adlı operasını bu dönemde bestelemiştir. Ayrıca bestecinin Alman müziği repertuarı başta olmak üzere Avrupa opera repertuarına da kattığı eserlerden bazıları şunlardır; Opera bestelerinden; Alruna, die Eulenkönigin, Der Zweikampf mit der Geliebten, Faust, Der schwarze Jäger, Zemire und Azor, Jessonda, Der Berggeist, Pietro von Abano, Der Alchymist, Die Kreuzfahrer, kantat ve oratoryolarından ; Das befreite Deutschland, Das jüngste Gericht , Die letzten Dinge , Des Heilands letzte Stunden, Der Fall Babylons, 10 tane senfoni, 15 tane keman konçertosu ve 4 tane klarnet konçertosu ile döneminde yaşamış olan en verimli besteciler arasındaydı (Spohr, 1884, s.192).

Ayrıca bestecinin Londra'da orkestra şefliği yaptığı sıralarda 8 Mart 1820 yılında verdiği konserde senfoni orkestrasını yönetmek için kullandığı baget, dönemdeki orkestra şefliği anlayışına da yenilik getirmiştir (Jacops, 1950, s. 307).

Romantik akımın opera alanında önemli isimlerinden birisi olan Carl Maria von Weber Alman müziğinde de önemli bir yere sahiptir. Berlin'de 1821 yılında ilk seslendirmesini yaptığı Der Freischütz (iyi avcı) operası Alman opera geleneğinin başlangıç eseri olarak kabul görmüştür. Eserde Ortaçağ köy yaşantısını fantastik bir kurguyla işleyen Weber, eserinde Alman Halk Müziği motiflerini de kullanmıştır. Eserinde romantik müzik üslubu ön planda olup, Fransız ve İtalyan müziğinden de etkiler görülür (Uslu, 2017, s. 15) .

Sakson Kraliyet Tiyatrosu sahibi Kont Heinrich Vitzhum von Eckstadt tarafından Alman Operası, saray kilisesi ve İtalyan Operasından sorumlu olarak göreve getirilen Weber , aynı zamanda Alman eserlerinin seslendirileceği bir opera kurumu oluşturmak için de görevlendirilmiştir. Weber, eksik yedili akorları, dokuzlu akorları ve kromatizmi kullanarak tonal sistem çizgisinde dramatizmin ön planda olduğu müzikal üsluba sahip bir bestecidir (Çalışkan, 2006, s. 16, 26).

19.yy. Alman müziğinde özellikle bestelemiş olduğu opera eserleriyle önemli bir yeri olan Giacomo Meyerbeer, Carl Maria Von Weber'in yardımı ile 1810 yılında dönemin iyi bestecilerinde Vogler ile çalışabilmesi için Darmstadt'a gönderildi. Sonrasında Darmstadt'a 1812 yılında Tanrı ve Doğa adlı oratoryo üzerinde çalışmış ve burada saray bestecisi olarak çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda operaya ilgi duyan Meyerbeer "Jephtas Gelübde" adlı ilk operasını yazdı ve o dönemde Münich'te sergilenen eser tutmadı. Daha sonra Paris'e dönen Meyerbeer, Salieri'nin tavsiyesiyle opera sanatını daha iyi öğrenebilmek için İtalya'ya gitti. İtalya'da Rossini'den etkilenerek 6 opera bestelemiş sonrasında C.von Weber tarafından Rossini taklitçisi olarak eleştirilmiştir. 1824 yılında Venedik'ten babasının ölümü üzerine Berlin'e geri dönen Meyerbeer, 2 yıl sonra dostu C.von Weber'in de ölümü üzerine Paris'e yerleşti. Berlin'de 1826 yılında yazmaya başladığı Robert le Diable isimli büyük operasını Paris'te 1831 yılında tamamlamış ve bu eser Paris Operası repertuarında ilk grand opera formunda yazılmış eser olarak tarihe geçmiştir. Robert le Diable operası ona uluslararası ün kazandırdığı gibi döneminin önemli opera besteciler arasında sayılmasını da sağlamıştır. Robert le Diable operası gibi Fransız opera repertuarında önemli yeri olan Les Huguenots ve Le prophete isimli grand operasıyla da büyük başarı yakalamıştır. Bununla birlikte bestecilik hayatı boyunca bestelediği eserler; Dili Almanca olan eserler; Der Admiral oder der verioime Prozess, Jephtas Gelübde, Wirth und Gast oder Aus Scherz Ernst, Das Brandenburger Tor, Ein Feldlager in Sclesien, dili Fransızca olan eserler; Robert le Diable, Les Huguenots, Le prophete, L'etoile du nord, Le pardon de Ploërmel, L'Africaine, dili İtalyanca olan eserleri; Romilda e Costanza, Semiramide riconosciuta, Emma di Resburgo, Margherita d'Anjou, L'Almanzore, L'esule di Granata, II crociato in Egitto, Ines de Castro şeklinde sıralanabilir. Görüldüğü üzere Meyerbeer bestelemiş olduğu eserlerle sadece Alman opera repertuarında değil Fransa ve İtalyan opera repertuarına da önemli eserler vermiştir (Cooper,1963,s. 97-102).

Alman müziğine katkı sağlayan bir başka önemli besteci ise Richard Wagner'dir. Wagner, Weber'in ve Beethoven'ın müziğinden oldukça etkilenmiş ve onlardan ilham alarak Alman müziğini ileriye taşıma gayesi içerisinde olmuştur.

Bununla birlikte çoğu eserini Alman romantizmi ve edebiyatını temel alarak oluşturmuştur. Richard Wagner'in önemli amaçları arasında Alman kültürünü kurma düşüncesi vardır. Bu amaca ulaşmanın yollarından birisi ise ona göre; başta müzik olmak üzere Alman edebiyatından ve Alman sanatının diğer alanlarından yararlanarak kültürel bir kimlik oluşturmaktır. Alman romantizminin etkisinde modernizm eleştirileni olan Wagner'in ulusal kültürü oluşturmak için ön gördüğü diğer bir düşüncesi ise; Alman halk mitlerine ve tarihine geri dönülmesidir. Bu amaç için müziği ön planda tutmasının sebebi ise; müziğin, halkları birleştiren ortak bir dil işlevi gördüğü düşüncesidir (Sarıtaş, 2018, s .105).

Wagner'in ulusal mitlere geri dönmesinin bir diğer sebebi ise; ulusal mitler aracılığıyla, geçmişte yaşanmış olaylara bakıp, dönemindeki sorunları daha iyi analiz edebilmektir. Wagner, mitsel anlamda ve tarih anlamında geri dönüş fikrini, Aristoteles'in tarih eseri ve şiir hakkında yapmış olduğu karşılaştırmadan etkilenecek oluşturmuş. Aristoteles'e göre; bir şiir bir tarih eserine göre daha kapsamlı ve daha felsefi bir anlam içerir. Bu bağlamda Wagner ise tarihi; mitsel yani metafiziksel bir anlamda ele alıp daha kapsamlı ve felsefi bir sonuca varmayı hedeflemiştir. Yani tarihi mitselleştirerek dönemindeki olayların daha kapsamlı anlaşılabilceği düşüncesindedir. Bu doğrultuda bestelemiş olduğu birçok opera Alman halkının kahramanlık öykülerinden ve mitolojisinden esinlenerek yazılmıştır. Wagner'in Nibelungen Yüzüğü operası buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Wagner'in müziğinde kullandığı eksik yedili ve dokuzlu akorlarının eserin bitiminde çözülme hissi uyandırması ve armonideki 12 gamın derecesini eşit konuma getirmesi, atonal armoninin oluşumunu ve Viyana Müzik Okulunu da etkilemiştir (Ülger, 2014, s. 212, 213, 216).

Wagner'in müziğinde kullandığı teknikler ve felsefi düşünceleri dönemdeki müzik anlayışına yenilik getirmiştir. Örneğin; leitmotif (sürekli tekrarlanan nakarat) tekniğini müziğinde farklı kullanması, Unendliche Melodie (sonsuz ezgi) ve Gesamtkunstwerk (tüm sanatların birleşimi) düşünceleri, büyük orkestraların oluşumundaki katkısı, dönemdeki müzik anlayışına yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir (Bulut, 2012, s.152).

4.1.4.1. Romantik Dönemde Alman Müzik Stilinin Gelişimi

Alman müzik stiline başlangıç sürecindeki önemli isimlerden birisi olan Heinrich Schütz, 1585 yılında Almanya'nın Köstritz şehrinde doğmuştur. Çocukluk yıllarında bu şehirdeki müzik okulunda kontrpuan ve şan dersleri alan Schütz, 1599 yılında hazırlık okulu için Kassel'e taşındı. Şehrin kral sarayı kilise korusunda olan Schütz'ün sesini oldukça beğenen Kont Moritz, onu Langrev akademisine alarak bu yeteneğini daha da geliştirmesini istemiştir. Akademide öğretmenlerinden aldığı kompozisyon eğitimi ve onun bu süreçteki akademik başarısı, Kont Moritz'in onu İtalya'ya göndermesini sağlamıştır. İtalya'ya Venedik okulunun en önemli bestecilerinden Giovanni Gabrieli'nin yanına müzik eğitimi için gönderilen Schütz'ün bestecilik hayatı bu dönemlerde başlamıştır. Gabrielli ile 3 yıl boyunca çalışan Schütz, 1613'te İtalya'ya dönerek İtalyan müzik stiline Almanya'ya getirmiş ve sonrasında J.S.Bach 'la doruk noktasına ulaşacak olan barok müziği üslubunun temelini oluşturmuştur. Ayrıca erken barok dönemde bestelediği eserlerle Alman müziğinde çok sesliliğin ve kontrpuan tekniğinin temellerini oluşturmuştur. Önemli eserlerinden bazıları; Davids Psalmen, Madrigalen Italien, Symphoniae Sacre I, Historia der Auferstehung Jesu Christi (Dick, 2008, s. 4-6).

Heinrich Schütz'den sonra Alman Barok müzik stiline yön vermiş olan diğer bir besteci ise; J.S. Bach'tır. Özellikle bestelediği motet formundaki eserlerinde kullandığı kontrpuan tekniği, Bach'ın stiline yansıtan en iyi örnekler arasındadır. Bach, motet formunda yazdığı eserlerde Barok Dönemde yaygın olarak kullanılan besteleme tekniklerini birleştirerek motet formuna yenilik getirmiştir. Onun motet stili, içerisinde füg tekniğinin kullanıldığı uzun müzik cümlelerinden oluşan bir formdadır. Buna, Bach'ın BWV 225, BWV 226, BWV 227 numaralı motetleri örnek olarak gösterilebilir. Özellikle Barok Dönem bestecilerinin yaygın olarak kullandığı basso continuo tekniğinin gelişimi, bestelemiş olduğu motet formundaki eserlerde görülebileceği gibi toccata ve fug eserlerinde de görülmektedir (Melamed, 1989, s. 151-153).

Bach'ın Alman müzik stiline ve Barok Dönem anlayışına yön veren diğer önemli çalışması klavsen çalgısı üzerine yazdığı eserlerde görülür. Çünkü Bach

klavsen eserlerini, çeşitli form, süsleme, nüans ve besteleme tekniklerini birleştirerek oluşturmuştur. Klavsen eserleri içerisinde bulunan füg, varyasyon, envansiyon, süit ve prelüd formlarında yazılmış olan eserler Bach'ın müzikal üslubunu yansıtan en önemli müzik formları arasındadır. Ayrıca Bach, Fransız, İngiliz ve İtalyan müzik stillerinden etkilenmiştir. Buna örnek olarak verilebilecek eserleri: Fransız süiti, İngiliz süiti ve İtalyan konçertosu şeklinde verilebilir. Bununla birlikte süit formunda yazmış olduğu eserlerde görülen Fransız dansı olan Menuet , İspanyol dansı olan Sarabande, Alman dansı olan Allamande bölümleriyle diğer ülkelerdeki müzik kültürünü kendi müzikal stiliyle birleştirmiş ve Alman müzik stilini zenginleştirmiştir. Bununla birlikte viyolonsel için yazmış olduğu 6 suit Bach'ın süit formunda verdiği en önemli eserleri arasındadır. Önemli eserlerinden bazıları: Klavsen için yazmış olduğu BWV 772-801 numaralı 9 adet iki ve üç sesli envansiyonlar, İngiliz ve Fransız süitleri, BWV 972-987 numaralı 15 adet klavsen eseri ve klavsen dışında yazdığı Brandenburg konçertosu , BWV1041 keman konçertosu, Goldberg Varyasyonları (Dönmez ve Atan, 2016, s. 212-218).

Alman müziği stilini etkileyen diğer bir besteci ise Barok Dönem bestecilerinden George Frideric Handel'dir. Handel, İtalyan opera stilinden oldukça etkilenerek buradaki müzik stilini daha iyi anlayabilmek için Roma, Floransa ve Venedik gibi İtalya'nın önemli müzik şehirlerini ziyaret etmiştir. Burada dönemin önemli İtalyan sanatçılarından Alessandro Scarletti, Antonio Caldara, Bernardo Pasquini, Agostino Steffani, Arcangelo Corelli gibi bestecilerle tanışma fırsatı bulmuştur. Eserlerinde kullanmış olduğu süslemeler ile ilgi yaygın olan iki görüşü vardır. Bunlardan birisi Handel' in eserlerinde kullandığı süslemelerin İtalyan stilinde olduğu görüşünderken diğeri ise İtalyan ve Alman stilini birleştirdiği düşünceleridir. Bununla birlikte, Handel'in İtalyan müzik stiline bestecilik yaşamı boyunca göstermiş olduğu büyük ilgiden dolayı genel kabul edilen görüş ise; eserlerini, İtalyan stili ezgiler ile süslemeleri, Alman kompozisyon teknikleri ve armonisinden yararlanarak oluşturduğu düşüncesidir (Brittain, 1996 , s.78-80).

Handel, çağdaşı Bach gibi bestelerinde tonaliteyi vurgulamak için kromatik armoniden sıklıkla yararlandı. Eserlerindeki ana düşünceyi modülasyon kullanarak

daha belirgin hale getirmeye çalıştı. Ayrıca Handel, eserlerinde coşku, acı, hüzün, cennet, tanrı gibi duygu ve kavramları yansıtmak için Majör ve Minör modlarını bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Buna örnek verilecek birçok eseri olduğu gibi biz bazı eserinden yola çıkarak örnek verebiliriz. Örneğin; Handel'in Semele adlı operası içerisindeki "Oh sleep, why dost thou leave me" adlı ariasında mitsel bir duygu olan cennetin ışıklarını yansıtmak için Mi Major tonunu kullanırken, Alexanser Balus oratoryosu içindeki "Calm thou my soul" adlı ariasında ölüm duygusunu hissettirebilmek için G# minör tonunu kullanmış ve yine ölüm duygusunu hissettirebilmek için Muzio Scevola operasındaki "II confine della vita" adlı ariasında Mi Minor, Si minor, F# minor ve G# minor tonlarını kullanmıştır. Bununla birlikte müziğinde ön plana çıkartmak istediği herhangi bir karakter, duygu veya olgu varsa önceden o karaktere uygun gördüğü anahtarı bulup armoniyle uyumlu olacak bir şekilde planlayıp yazıyordu. Önemli bestelerinden bazıları; Messiah operası, Music for the Royal fireworks Suit, Water Suit, Solomon ve Israel In Egypt oratoryosu, 12 Concerti Grossi, Op.6 (Leichtentritt, 1935, s. 208-213).

Alman müzik stilinde önemli bir yeri olan diğer bir besteci ise ; Ludwig van Beethoven'dır. Beethoven, Alman müzik stiline temsilcisi olduğu gibi aynı zamanda eserlerinde kullandığı armoni ve müzikal ifadeyle erken romantik üslubunda temsilcileri arasındadır. Beethoven'ın özellikle piyano ve orkestra eserlerinde görülen "fff" nüansından aniden "ppp" geçmesi, yazdığı akorları pedal yardımıyla uzatarak büyük bir saound yakalama isteği, piyano eserlerindeki teknik zorluklar gibi kompozisyon stilleriyle Romantik Dönem üslubunu yansıtan ilk besteciler arasında görülmüştür (van Oort, 1993, s. 184-185).

Beethoven'ın stilini ve onun eserlerinde görülen romantik üslubu Re Minör Op. 31, 2 numaralı sonatında görebiliriz. Besteci sonatın I. bölümünde armoniyi I. III. IV. ve V. derece akorlarına göre kurmuş fakat sıklıkla I. ve V. derece akorlarını ön planda tutmuştur. Ayrıca bölümün 93. ve 98. ölçüleri arasında yapılan Re Minörden fa# minöre modülasyon, II. Adagio bölümünde sakin bir hava yaratmak için armoniyi genellikle I. ve V. derece akorlarıyla sürdürmesi, III. bölüm gelişme

kısımındaki uzun cümlelerle ani nüans değişimleri bestecinin genel karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır (Yüksel, 2003, s. 45-50).

Beethoven ayrıca eserlerini oluştururken kendi halk ezgilerinden yararlanmış ve kendi stilini galant, march, fantasia, sentimental, pastoral, brilliant, cantabile gibi stillerle birleştirerek oluşturmuştur. Halk müziği ezgilerini burjuvazinin beğeneceği bir armonik yapıda düzenleyip bu besteleri viyolonsel, flüt, keman, piyano gibi popüler enstrümanlara yazmış ve bu süreç içerisinde birçok oda müziği ve sonat formunda eser bestelemiştir. Oda müziği ve sonat formunda yazdığı eserlerin bazılarında,18.yy ortalarında edebiyat, resim ve müzikte popüler olan Barok Dönem kompozisyon anlayışına tepki olarak doğmuş galant stilinden yararlanmıştır. Beethoven'ın halk müziğinden yararlanırken galant stilini kullanmasının en önemli sebeplerinden birisi ise; kompozisyon kuralları açısından esnek bir yapıya sahip olan galant stilinin, halk müziği ezgileriyle olan yapısal benzerliğidir. Çünkü halk müziği ezgileri galant stilinde olduğu gibi daha çok ezginin ön planda olduğu ve kompozisyon kurallarının daha esnek olduğu bir yapıya sahiptir .Ayrıca halk müziğinde yine bu sebeplerden dolayı cantabile stiline de yararlanmıştır. Buna örnek olarak: Op.108 No.1 “Music, Love and Wine” , Op.108 No.3 “O Sweet Were the Hours”, Op.108 No.7“Bonnie, Laddie, Highland Laddie” , Op.108 No.13 “Come Fill, Fill, My Good Fellow” isimli eserleri gösterilebilir. Ayrıca bestecinin en popüler eserleri arasında 9 adet senfonisi, 5 adet piyano konçertosu, 32 piyano sonatı ve 5 adet violonsel sonatı yer almaktadır (Lee, 2006, s. 101-107).

Alman müzik stilinde ve özellikle bestelemiş olduğu opera eserleriyle Alman Romantik Opera üslubunun gelişiminde de önemli bir yeri olan Carl Maria von Weber, döneminde yaşanan sosyal ve politik olaylar neticesinde yaygınlaşan milliyetçilik duygusunu eserlerine yansıtmıştır. Onun bu doğrultudaki en önemli çalışmalarından birisi olan ve ilk Romantik Alman Operası olarak bilinen Der Freischütz operası, Almanya'nın siyasi birliğini, özgürlüğünü, Alman halk müziği ezgilerini ve Weber' in müzik stilini içerisinde barındırması bakımından Alman opera repertuarında önemli bir konumdadır (Tusa,2006, s. 484-485).

Weber Der Freischütz operasında kullandığı, 2 flüt,2 obua, 2 klarnet, 2 fagot, 4 korno, 2 trompet, 3 trombon, timpani ve yaylı enstrümanlarla Romantik Dönemin orkestra anlayışını da yansıdan büyük bir orkestrasyona sahipti. Genel stilistik özelliklerinden birisi de, armoniyi ortaya çıkartmak istediği duygu ve karaktere göre şekillendirmesidir. Der Freischütz operasının 25. ve 36. ölçüler arasında gizemli bir hava yaratmak için diminished yedili akorlarını ve devamında gelen şeytan figürünü tasvir etmek için de C minor tonunu kullanmıştır. 96. ve 123. ölçüler arasında zafer duygusunu E majörle hissettirmek isterken eserin genelinde kötü karakterleri C minör tonuyla hissettirmek istemiştir (Ardito,1994, s.70-71).

Ayrıca Weber, Der Freischütz operasında sahne dekorunu ve ışığını müzikle uyum içerisinde tasarlayarak oyunda geçen konuyu gerçekçi bir üslupla tasarlamış ve bu doğrultuda orkestrayı efektif bir görevde kullanarak hikâyede geçen duygu değişimlerini kuvvetli bir şekilde yansıtabilmiştir (Moraal, 1994, s. 88).

Alman müzik stilinde önemli isimlerden bir diğeri ise Robert Schumann'dır. Onun en önemli özelliği edebiyata olan ilgisinden dolayı söz ve müziği romantik bir üslupta eserlerinde iyi bir şekilde birleştirebilmesidir. En önemli karakteristik özelliklerinden diğeri ise yazdığı ezgilerin güçlü lirik ifade ve hayal gücüne sahip olmasıdır. Bununla birlikte yazmış olduğu eserleri arasında onun karakterini en iyi yansıtan stillerden bir tanesi Fantazi tarzında yazmış olduğu eserlerdir. Fantezi stiline özellikleri Schumann'ın ortaya çıkartmak istediği müziğe çok yakındı. Çünkü fantezi stili kompozisyon açısından özgür, doğaçlamaya açık ve içerisinde birçok müzik formunu barındırması bakımından da zengin bir stildir. Bu stilde yazdığı ünlü bestelerinden bazıları şunlardır: Fantasiestücke Op. 12, Kreisleriana Op.16 , Fantasie Op. 17, Fantasy for Violin and Orchestra Op 131 (Kobayashi, 1996, s. 61-62).

Schumann'ın en sevdiği yazarlardan E.T.Hofmann'ın "Contes fantastiques de Hoffmann" isimli kitabından esinlenerek piyano için bestelemiş olduğu Fantasiestücke Op.12 adlı eseri Schumann'ın müzik stilini armoni, teknik ve müzikalite açısından yansıtan bir eserdir.1837 yılında oluşturduğu eseri 8 bölümden oluşmaktadır. Eserin ilk bölümü olan Des Abends (Bir Akşam Yemeği) Re bemol majör tonunda hayalperest bir havayla başlar. Eserin genelinde piyano yazımı sağ ve

sol elin iç içe geçtiği bir stil ve teknikle yazılmıştır. İkinci bölüm olan Aufschwung (Coşku) isminden de anlaşılacağı üzere forte nüansı ile ihtiraslı bir 6/8 lik hızlı bir tempoda başlar. Re Bemol Majör tonundaki önceki bölümle zıtlık oluşturarak sıklıkla bass seslerde Do sesini kullanmıştır. Bu karşıtlık La bemol tonunda başlayan 2.bölümün ilk 4 ve 8. ölçüler arasında görülebilir. Eserin gelişim bölümü olan 93 ve 115.ölçüler arasında bas seslerde yapmış olduğu hızlı arpejler müziğin karakterini enerjik ve ihtiraslı bir havaya sokar. Aynı zamanda bas seslerde yapmış olduğu bu hızlı arpejler Romantik Dönem piyano üslubunda yaygın görülen müziğin şiirsel yönünü ön plana çıkartan bir hareketti. Bununla birlikte 2.bölümle 1 .bölüm arasında olan belirgin zıtlık onun en sevdiği bestecilerden olan Beethoven'ın müzik stilinden etkilendiğini de gösterir. 3. bölüm olan Warum? (Niçin) 2. Bölümden zıt bir karakterde felsefi bir atmosfer içerisindedir. Genellikle soru cevap ilişkisinin olduğu bu bölümün cevap kısmı armoniyle birlikte askıda kalmış bir his yaratır. Ayrıca 4.bölümün 17.ve 21. ölçüleri arasında Beethoven'ın triolarındakine benzer bir stilde Alman halk müziği ezgileri de vardır. Özellikle eserin 5. bölümünde artan kromatik sesler ısrarcı ve lirik bir üslupla yazılmıştır. Eserin genelinde görülen zıtlık, lirik ifade, piyano tekniğinde görülen hızlı arpejlerin, sağ ve sol el uyumu, oktav atlamaları, sık pedal kullanımı Schumann'ın genel müzik stili özelliğini oluşturur (Macauslan,2014, s. 94-105).

Alman müzik stilinde önemli olan diğer bir Alman romantik bestecisi ise Johannes Brahms'tır. Müzik stiline oluşumunda, geçmiş bestecilerin stillerinden yararlanıp kendi üslubunu oluşturan bestecinin müziğindeki bu özellik onun stiline zenginliğini ve tarihsel açıdan önemli olduğunu bize gösterir. Özellikle Bach, Beethoven ve Schubert'in müzik stillerinden etklenen Brahms, bu bestecilerin armoni ve ezgilerinden yararlanmıştır. Örneğin; Beethoven'ın 9. senfonisiyle Brahms'ın 1. Senfonisinin final bölümlerinde tematik benzerlik vardır. Yine birinci senfonisinde Schumann'ın "Clara" temalarından yararlanmıştır. Bu tematik benzerlikler bestecinin enstrüman üzerine bestelediği eserlerde daha sık görülmektedir. Buna örnek olarak: Mendelssohn'un Ruy Blas isimli uvertürüyle Brahms'ın Op.25 numaralı G minör Piyano Quarteti, Bach'ın 4 numaralı partitasıyla Brahms'ın Op.26 numaralı A majör Piyano Quarteti, Schubert'in Die Schöne

Müllerin isimli eseriyle Brahms'ın Op.35 numaralı F Minör Piyano Quinteti, Bernhard Romberg cello sonatıyla Brahms'ın E minör Cello Sonatı, Wagner'in Uçan Hollandalı isimli operasından Senta'nın balladıyla Brahms'ın Op.77 numaralı keman konçertosu gibi.. Bu tematik ve armonik benzerliklerle Brahms'ın müziği, geçmiş ve yeni stilin sentezlenmiş hali olarak görülmektedir (Hull, 1989, s. 1-5).

Brahms'ın genel stilistik özelliklerini onun yazmış olduğu keman sonatlarında görebiliriz. Op.78 numaralı keman sonatında görülen, Macar çingene müziğine duyduğu ilgiden dolayı ritimde sıklıkla kullandığı senkop hareketleri, armonide kullandığı kromatizm ve disonans sesler, yazdığı üçlü ve altılı paralel hareketler, kırık akorlar, ezgilerindeki güçlü lirik ifade Brahms'ın genel stilistik özelliklerini yansıtmaktadır. Op.78 numaralı Keman Sonatının 1.Bölümünün 10. ve 12. ölçüleri, Op.100 numaralı keman sonatının 1.Bölümünün 72. ve 74. ölçüleri, Op.108 numaralı keman sonatının 1. Bölümünün 182. ve 184. ölçüleri arasında bu stilistik özellikleri görebiliriz. Bununla birlikte Beethoven ve Bach'ın kullanmış olduğu kontrpuan tekniğini kendi stilinde birleştirerek keman sonatlarında kullanmıştır. Buna örnek olarak Op.78 numaralı keman sonatının 1.Bölümünün 60 ve 69. ölçüleri ve Op.100 numaralı Keman Sonatının 3.Bölümünün 77 ve 83. ölçüleri arasındaki pasajları gösterebiliriz (Shin, 2017, s. 11-14).

Alman müzik stilinde ve özellikle 19.yy. Alman ulusal operasının oluşumu için yapmış olduğu çalışmalarla önemli diğer bir isim ise Richard Wagner'dir. Wagner'in en önemli müzik düşüncelerinden birisi insan sesinin enstrüman sesinden daha üstün olduğu düşüncesidir. Bununla birlikte müziğindeki dram olgusunu ve insan sesini daha güçlü bir ifadeyle ortaya çıkartabilmek için orkestrayı sahnenin altına(çukura) yerleştirerek efektif bir şekilde kullanmıştır. Orkestrayı çukura koymasının sebebi ise sahnedeki görsel temayı daha ön planda tutarak operadaki dramı izleyiciye daha iyi hissettirebilmektir. Wagner, aynı zamanda orkestradaki tınıyı ve volümü daha net yakalayabilmek için döneminde yaylı enstrümanların tellerinde kullanılan bağırsak telini metal malzemeyle değiştirmiş ve nefesli enstrümanlarda kullanılan doğal boynuzlar yerine valf geliştirerek bu enstrümanların oktav aralıklarını arttırmıştır. Geliştirdiği bu teknik durumlar dışında Wagner'in en

çok geliştirmek istediği řey ise İtalyan bel canto tekniğini Alman operasında kullanmaktı. Çünkü dūřüncesine göre Alman dilinin bel canto stiline müsait olmaması ve dönemindeki vokal sanatçılarının sözleri iyi artiküle edememeleriydi. Onun müziğinde istediği vokal hattın belirli bir çizgide net bir şekilde ifade edilmesiydi. Bu yüzden Alman opera sanatçılarının vokal tekniğini geliştirmeleri gerektiğini savunuyordu. Vokal müziklerinde, ifade gücünü ve ses kıvraklığını yakalayabilmek için sıklıkla portamento ve vibrato tekniğinden yararlandı. Döneminde bu dūřünce ve tekniklerinin birleşiminden Alman vokal stilini oluşturmak istedi. Bu çalışmaları sırasında Beethoven, Mozart ve Weber' in müzik stillerinden yararlandığı gibi Fransız Grand operasından da etkilendi (Weiss, 2015, s. 18-21).

Onun müzik dūřüncesini ve karakterini döneminde opera müziğinde devrim yaratmış olan Tristan ve İsolde adlı opera eserinde görebiliriz. Wagner'in karakteristik özelliğini yansıtan en önemli noktalardan birisi eserlerinde söz ve müziği iyi bir şekilde sentezleyebilmesidir. Tristan ve İsolde adlı eserinde de bu uyum yoğun bir şekilde görülmektedir. Bu uyumla birlikte eserdeki karakterlerin yansıtmak istediği ana dūřünceyi daha iyi aktarmak istemiştir. Ana fikri daha net anlatabilmek için leitmotif (belirli aralıklarla tekrarlanan nakarat) tekniğinden yararlandığı gibi yazmış olduğu ezgileri de sözlerdeki anlama göre tasarlamıştır (Stein,1960, s. 10-14).

Tristan ve İsolde operasında dikkat çeken başka bir husus ise, eserin içerisinde atonal armoniye bağlı olan akordur. Bu akor daha sonrasında Tristan akoru olarak adlandırılmıştır. Bununla birlikte eserde yoğun bir şekilde görülen kromatizm ve buna bağlı olarak oluşturulmuş olan armonik yapı dönemindeki ve sonraki dönem bestecilerini de etkilemiştir (Bois ve Curdis,1970, s. 134-135).

4.1.5. Romantik Dönemde Rusya'da Siyasi, Kültürel ve Sanatsal Gelişmeler

Rus müziğinin temelinde, halk müziği ve Bizans'tan alınmış olan kilise müziği vardır. Kilise müziği 16.yy 'da tek seslilikten polifonik müziğe dönüşüm geçirerek batı müziğine yakınlık sağlamıştır. Ancak Rusya'daki bu müzik anlayışı 19.yy'daki ulusal müzik anlayışı gibi etkin olamamıştır. Rus müziğinde enstrümantal müzik 17.yy'la kadar yasaklanmış ve 1660'larda Rus müziği enstrümantal müzikle I.Petro ile tanışmıştır. Rusya'da I. Petro zamanından sonra Avrupa'dan müzisyenler tiyatrolarda , saraylarda ve balolarda çalmaları için ülkeye getirtilmiş bu nedenle Rus müziği Avrupa'daki müzisyenlerin etkisi altında kalmıştır. Napolyon Savaşları sonrasında Rusya, uluslararası camiada tanınmak ve kendi milli değerlerini koruyan bir politika izlemeyi hedeflemiştir. Bu anlayış doğrultusunda Avrupa'nın Rus müziğindeki hâkimiyeti dönemin aydınlarının ve sanatçılarının tartışma konusu olmuştur. Bunun sonucunda milli ve ulusal müzik kültürlerini korumak ve uluslararası bir konuma getirmek için Rus müzisyenleri, eserlerini kendi halk müziği ezgileriyle batı tekniğini birleştirip bestelemeye başlamışlardır (Ayas, 2016, s. 141-144).

18.yy. sonralarına kadar İtalyan, Fransız ve Almanya gibi ülkeler Avrupa müziğinde etkin durumdaydılar. Bu sebeple müzisyenler bu ülkelere gidip müzik eğitimi görüyorlardı. 19.yy'da ulusalcılığın gelişmesiyle birlikte her ulus kendi müzisyenini yetiştirmek ve kendi halk müziğinden yararlanmak istedi. Rusya'da bu sebeple Avrupa müzik camiasında bir yer edinebilmek için kendi ulusal müziğine yöneldi. Rus halk müziğinin yapısı genel itibariyle, 5'li ya da 6'lı aralıktan oluşan 2 ölçü ile sınırlandırılmış ezginin, eser içerisinde sürekli tekrarlanmasından oluşur. 1796 yılında Pratsch ile birlikte ilk defa Rus halk müziği derlenmeye başlamıştır. 19.yy'la kadar Rusya'da sanat müziğini oluşturmak için birçok çalışma yapılmış ancak bunların hiçbiri başarılı olamamıştır. Bu çalışmalara örnek olarak; Çariçe Ivona'nın İtalyan operasını Rusya'ya getirmesi, Büyük Petro'nun kurduğu orkestranın Avrupa bestecilerinin parçalarını yorumlaması, Elisabeth Petrovna'nın Rus Operasını kurmak için yaptığı çalışmalar, Rus sanat müziğini oluşturmak için yapılmış girişimlerden bazılarıdır. Rusya'da hakim olan İtalyan operasına, Rus Halk Müziği

yerine Avrupa müziğini yücelten İmparatorluk sarayı anlayışına tepki olarak kendi halk müziği ve danslarını temel alarak “Çar İçin Hayat” ve “Ludmilla” operalarını besteleyen M.İ. Glinka, Rus Ulusal Müziğini oluşturmak için ilk adımı atmıştır. Glinka gibi Rus halk müziği motiflerinden yararlanan A.Dargomijsky, “Roussalka” ve “Convive de Pierre” operalarını besteleyerek Rus ulusal müziğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Dargomijsky ve Glinka, ardından gelen besteciler kuşağını da (Rus Beşleri) etkilemiştir (Selanik,1996, s. 208-211).

Mikail Glinka, kompozitör olarak kendisini geliştirmek ve oradaki büyük müzik ustalarıyla tanışmak için 1830 yılında İtalya’ya gitti. Gittiği dönemden sonra yıl boyunca Rossini, Ricci ,Donizetti ,Bellini’nin yazmış olduğu eserler üzerinde çalıştı. Vokal sanatı anlayışını kavramak ve geliştirmek için dönemin ünlü tenoru Andrea Nozzari ve soprano Josephine Fodor Mainvielle’den ders aldı. İtalya’da aldığı bu eğitimler ve tanışma fırsatı bulduğu İtalyan besteciler, onun kompozisyon anlayışını geliştirmiş ve bu anlayış Rusya’da bestelediği opera eserlerinin de alt yapısını oluşturmuştur. Glinka, İtalya’ya gitmeden 1833 yılına kadar Rusya’nın bir opera tiyatrosu yoktu. Rusya’da 3 tane tiyatro topluluğu vardı. Bunlardan ilki, 1828 yılında Odessa’da kurulan ve sonrasında St.Petersburg ve Moskova şehirlerine gelen İtalyan opera topluluklarıydı. Bu opera şirketi Odessa’da başarıyı yakalamış olsa da St.Petersburg ve Moskova’da tutulmadı ve 1831 ‘ de kapandı. Bu topluluk sonrasında Rusya’daki dramatik tiyatronun oluşumuna katkı sağladılar. Bu topluluğun Rusya’da tutulmamasının sebeplerinden birisi dönemde popüler olmayan Rus opera oyunlarının oynanması ve güncel olmayan Fransız ve Alman operalarının oynanmasıydı. Bu açığı gören Rusya’daki diğer 2 topluluk döneminin popüler Fransız, Alman ve Rus opera eserlerini sahnelemeye başladı. Rus opera tiyatro sanatçılarından İtalyan asıllı Catterino Cavos, döneminde değişen bu anlayışla birlikte teknik açıdan zorlaşan eserlerin daha rahat sahnelenmesi için birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bu gelişmeler neticesinde 1833 yılında Rus operası dönemin İmparatoru I. Nicholas’ın destekleriyle, Rus tiyatro topluluğundan ayrılarak Rusya’da yeni sanatçılardan oluşan bir opera topluluğu oluşmuştur. Bu opera topluluğu oluştuktan sonra Rusya’ya gelen Glinka, İtalya’daki aldığı eğitim

neticesinde “Çar İçin Yaşam” adlı eserini besteleyerek Rus opera repertuarına önemli bir eser kazandırmıştır (Zavlunov, 2010, s.1-5).

Rus müziğindeki bu reform değişikliği sonucunda ülkede ulusal müzik ekolleri gelişmiştir. İlki; Anton Gregorievich Rubinstein’in 1858’de St. Petersburg konservatuarını kurarak oluşan St. Petersburg ekolü; Glinka’ nın devamından gelen bestecilerinden oluşan Rus Beşleri (M.A. Balakirev, A.P. Borodin, C.A. Cui, M.P. Musorgski, N.A. Rimsky Korsakov) başka bir ekol ise; P.İ. Tchaikovsky’nin kurucusu olduğu Moskova ekolüdür. Moskova ekolü bestecilerinden bazıları; S. İ. Taneyev, A.S. Arenskiy, S.V.Rachmaninov, V.S.Kalinnikov (Sultanova,2012, s. 191-192).

İki ekolde Rus müziğini, Alman, İtalyan ve diğer Batı Avrupa ülkelerinin egemenliğinden kurtararak kendi ekollerini yaratmayı istemişlerdir. Fakat Tchaikovsky’ nin ulusal ekol yaratımındaki düşünceleri Rus Beşleri üyelerine oranla biraz daha değişiklik gösteriyordu. Tchaikovsky, kendi ulusunun müziğini batı teknik ve formlarıyla ortaya koyabileceği düşüncesindeyken Rus Beşleri batının teknik ve formlarını değil kendi oluşturduğu teknik ve formları kullanma düşüncesindeydi (Yazıcı,2015, s.23).

4.1.5.1. Romantik Dönemde Rus Müzik Stilinin Gelişimi

Rus müziği stilinin oluşumu 19.yy’daki sosyal ve politik olaylar neticesinde oluşan ulusçuluk akımıyla birlikte en belirgin halini almıştır. Bu dönemde diğer Avrupa ülkelerinden bağımsız olarak kendi stillerini oluşturmaya başlayan Rus besteciler kaynağını kendi halk müziği ezgilerinden almıştır. Bu bağlamda ilk olarak Rus müzik stilinin temelinde yatan Rus halk müziği yapısına değinmek gerekir. Rus halk müziği genel olarak, köy şarkıları, kasaba şarkıları, fabrika şarkıları, esnaf şarkıları, dans şarkıları, çalışma şarkıları şeklinde sınıflara ayrılabilen ve genel itibarıyla günlük yaşam, ritüeller, tarih ve aşk gibi temaları konu edinen bir müzik türüdür. Rus halk müziği, armonik açıdan genellikle polifonik yapıda olup majör veya minör modlardan oluşan diyatonik ses dizisine sahiptir. Şarkılar genellikle 7/4 lük veya 5/4 lük ritmik kalıplara sahiptir. Bu yapıdaki Rus halk müziği şarkılarının

müziği ve sözleri uzun bir süre kulaktan kulağa aktarılarak sonraki nesillere ulaşmıştır. İlk olarak şarkıların sözleri 1620 yılında İngiliz araştırmacısı Richard James tarafından derlenerek yazılı bir belge haline dönüştürüldü. 1770 yılında ise M. D. Chulkov tarafından sadece şarkı sözlerinden oluşan bir koleksiyon yapıldı. Şarkı ve müziğin bir arada olduğu en önemli koleksiyon ise 1790 yılında I. Pratsch tarafından yapıldı. Ancak Rus halk müziği ve Rus müzik stiline oluşumu ile ilgili en önemli çalışmalar Rus klasik müziğinin kurucu bestecisi Glinka' dan sonra 1866 yılında Rus beşleri üyelerinden M. A. Balakirev'in yazmış olduğu eserler ile başladı (Vernardsky,1944, s. 94-99).

Glinka, Rus Opera stiline temelini “A life for the tsar” ve Ruslan Lyudmila adlı opera eserleriyle oluşturmuştur. Bununla birlikte, yeni kompozisyon teknikleri ve form anlayışlarıyla bestelemiş olduğu Kamarinskaia isimli orkestra eseri de büyük öneme sahiptir. Aynı zamanda Kamarinskiai bir Rus halk dans müziği ismidir. Özellikle bu eserin genelinde görülen ostinato varyasyon tekniği bu eseri diğer Rus bestelerine göre yenilikçi kılmıştır. Bu teknikle Glinka, eserin ana teması olan Rus dans müziği ezgisini orkestraya sürekli tekrarlatarak ön plana çıkartabilmiştir. Bu ana tema eser boyunca tam 18 defa kendisini gösterir. Eserin yapısı, ilk olarak küçük bir giriş müziğinin olduğu, Rus düğün müziği ve dans müziği temalarından oluşan ve bu 2 temadan oluşmuş varyasyonlardır. Bununla birlikte bu tekniği kullanan ilk besteci Glinka değildir. Daha önceleri bu tekniği Beethoven ve diğer bestecilerin eserlerinde de görülmek mümkündür. Fakat Kamarinskaia eseri tamamen Rus müzik ezgilerinden oluşup, yapısal olarak bu formda birleştirildiği için Rus enstrümantal müziğinin temel eseri olarak görülmüştür. Ayrıca sonraki dönemlerde Rus bestecilerden Tchaikovsky de bu eser için aynı düşünceleri dile getirmiştir (Zikanov, 2018, s.16-22).

Glinka'nın Rus müzik stiline diğer bir katkısı ise, yazmış olduğu piyano eserleriyle Rus ulusal piyano stiline temelini oluşturma çabasıdır. Piyano eserlerinden yalnızca 2 eserinde Rus halk müziği ezgilerinden yararlanmış olsa da piyano eserlerinde sıklıkla Rus kültürünü yansıtmaya çalışmıştır. Rus halk müziğinde görülen duygusal ve etkileyici temaları batı müziği tekniklerinden yararlanarak

piyano müziğine aktarmış ve bu ezgilerin ifade gücünü artırmıştır. Bu üslup ve teknik özelliklerini onun “Brilliant Variations on a Donizetti Theme” ve “Variations on the Russian Song "Sredi doliny rovnyy” adlı varyasyonlarında görebiliriz. Özellikle yazmış olduğu varyasyon eserlerinde batı müziği kompozisyon tekniğini geliştirerek sonrasında varyasyon dışında yazdığı piyano eserlerinde Rus halk müziği ezgileriyle batı müziği kompozisyon tekniklerini birleştirdiği görülür. Varyasyon şeklinde yazılan eserlerin genel yapısına ek olarak “Variations On Two Themes From The Ballet "Chao-Kang” ve “Variations on a Theme by Bellini” adlı eserlerinde de görülen vals ve mazurka gibi dans bölümleri eklemiş ve bu formu genişletmiştir. Ayrıca Glinka, piyano eserlerini bestelerken Lizst ve Mendelsshon’dan etkilendiği gibi Chopin’in müziğindeki lirik ifade gücünden de etkilenmiş ve piyano eserlerine romantik bir hava yansıtmıştır. Bununla birlikte döneminde Rus piyano stilini oluşturmak için yazdığı piyano eserleri ondan sonra gelen Rus besteciler kuşağına da kılavuz olmuştur (Yurkovskaya,2005, s. 61-66).

Glinka’dan sonra Rus müzik stilinin gelişim sürecinde önemli olan diğer bir besteci ise Mily Alexeyevich Balakirev’dir. Balakirev, Glinka’nın müzikal anlayışını koruyarak onun gibi Rus halk müziği ezgilerini batı müziği tekniğiyle birleştirmiştir. Chopin ve Lizst’in müziğinden oldukça etkilenen Balakirev’in müziğinde görülen lirik ifade gücü ,süslemeler ve virtüözite seviyesinde piyano yazım stili, onun bu bestecilerin müzik stillerine göstermiş olduğu ilgiden dolayıdır. Bununla birlikte Balakirev, Rus Halk Müziğindeki özgür ve lirik melodi tarzının kendisinin ortaya çıkartmak istediği stille uyumunu görmüş ve müziğinin ezgisel kaynağını bu doğrultuda sağlamıştır. Ayrıca kendi stilini oluştururken Rus Halk Müziğinde bulunan polifonik yapı, ostinato motif yapısından da yararlanmıştır (Brehada,1983, s. 110-115).

19.yy ‘da Rus Halk Müziği motifleri yaygın olarak varyasyon biçiminde besteleniyordu. Balakirev, bu doğrultudaki anlayışı yine Rus Halk Müziği ezgilerinden yararlanarak Grande Fantaisie formunda birleştirmiştir. Bu doğrultuda bestelemiş olduğu Grande Fantaisie on Russian Folksongs op.4 adlı eseri onun hem stilistik hem de yenilikçi yönünü bize gösterir. Bu eserdeki ezgileri Balakirev,

“Akh, ne solnyshko” ve “Sredi doliny rovnye” isimli Rus Halk Müziği ezgilerinden yararlanarak oluşturulmuştur. İki farklı temada varyasyonun birleşiminden oluşan eserin ana ezgileri belirli aralıklarla sürekli tekrar edilir. İlk varyasyon, süslemelerin bol kullanıldığı ihtişamlı bir karakterdeyken ikinci varyasyon ise ezgisel olarak sürekli değişkenlik gösteren bir yapıdadır. Giriş bölümü nefesli enstrümanların genellikle doğaçlama giriş müziği olarak bilinen fanfare stiliyle ve osnitato (belirli ve sürekli tekrarlayan ritm) ritmik kalıbıyla başlar. Eserin genelinde, Rus halk müziğinin dramatik yönünü ortaya çıkartmak için piyanoda pedal kullanımı yaygın olarak görülmektedir. Piyano ve orkestranın uyumunu Barok Dönemde de sıklıkla görülen ritornello formunu kullanarak sağlamıştır. Bu eserinde ve genel piyano eserlerinde sol el eşlik için kullandığı serbest fakat ritme uygun arpej kalıpları onun genel stilistik özellikleri arasındadır. Ayrıca eserde görülen piyano için yazılmış virtüöze seviyesindeki kadans, onun ne kadar iyi kompozisyon yazım tekniğine sahip olduğunu da göstermektedir (Kim, 2007, s. 9-14).

Rus müziği stilinde önemli diğer bir isim ise; Modest Moussorgsky'dir. Moussorgsky müziğinde kullandığı Rus halk müziği ezgi ve motiflerini realist bakış açısıyla birleştirerek döneminde Rus müziğine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Onun müzikle varmak istediği en önemli hedefi , Rus halkının yaşamı, efsaneleri ,kültürü ve milli değerlerini gerçekçi bir bakış açısıyla birleştirerek ulusunun değerlerini korumak ve diğer nesillere aktarmaktı. Bununla birlikte, eserdeki melodi ve sözlerin uyumu için ezgilerin Rus dilindeki ses tonlamalarına uyumlu bir şekilde düzenlenmesi gerektiğini savunmuş ve eserlerini bu düşünceyle oluşturmuştur. Müziğindeki bu realist havayı hissettirebilmek için en çok ritmik kalıpları ve modülasyonları kullandı. Bu sebeple eserlerinde genellikle ritmik düzensizlik ve modülasyon fazlalığı görülmektedir. Bu bakış açılarıyla, Rus müzik stiline kazandırdığı en önemli eserleri arasında, Khovantschina, Boris godounov, Picture from an Exhibition isimle eserleri yer almaktadır (Howell, 1939, s. 63-69).

Moussorgsky, Rus Halk Müziğinin armonik yapısı ve ritmik kalıpları çerçevesinde müziğini yansıtmaya çalıştı. Onun armonik anlayışı geleneksel batı müziğindeki armonik yapıdan ziyade, Rus halk müziğindeki armonik anlayışa daha

yakındır. Çünkü onun müziğindeki ezgi ilerleyişlerini, majör ve minör akor ilerleyişlerinden ziyade belirli bir melodik hattın değişimine göre gelişim gösteren heterefonik bir doku belirler. Bestecinin bu armonik dokusuna örnek olarak Picture from an Exhibition adlı eserinin Promenade adlı temasını gösterebiliriz. Onun armonik ilerleyişini belirleyen en önemli faktör eserdeki melodik çizgidir (Benbalit, 2006, s.112-117).

Rus müzik stiline, özellikle orkestrasyon alanında yapmış olduğu çalışmalarla katkı sağlayan diğer bir besteci ise; Rimsky Korsakov' dur. Korsakov müziğinde Rus halk müziğindeki ritm, ezgi ve armonik dokuyu temel alarak kendi stilini oluşturmuştur. Bu anlayış doğrultusunda Avrupa'daki genel orkestra formundan farklı olarak Rus halk müziği formlarından yararlanarak orkestrasyon alanında bir Rus kimliği yarattı. Orkestra alanında yapmış değişiklikler onun müzik stilini yansıttığı gibi müzikteki prensiplerini de bize göstermektedir (Bilderback, 2001 s. 129-130).

Korsakov'un müzik stilini ve önemli temel prensiplerini yansıtan düşüncelerden bazıları şu şekildedir. Korsakov, orkestradaki enstrümanların bireysel ve grup şeklindeki ses dengesini iyi bir şekilde sağlamak istiyordu. Bu yüzden eserlerindeki çalgı sayısını , armonik geçişleri bu düşünceyle tasarladı. Örneğin; Orkestradaki en güçlü sese sahip enstrümanları trompet, tuba, trombon olarak belirlemiş kornoyu ise bu çalgılardan biraz daha az ses gücüne sahip olduğunu düşünerek eserdeki ton geçişlerinde kullanılmasını uygun görmüştür. Çünkü ona göre 1 trompet- 1 tuba ve 1 trombon 2 kornoya eşit ses gücüne sahiptir. Üflemeli çalgılar yaylı çalgılara oranla daha yüksek ses volümüne sahip olduğu için orkestra partileri de buna göre belirlenmelidir. Örneğin ; bir eserdeki solo geçitlerini gösterirken tüm 1. keman grubuna karşılık 1 tane flüt partisi ses dengesi için yeterlidir. Bununla birlikte eserde geçen forte nüanslarında tüm yaylı enstrüman grupları 2 adet üflemeli enstrümanla aynı ses gücüne sahiptir. Eserdeki duyguyu telli enstrümanlar daha iyi aktarırken vurmali çalgılar ise eserin rengini ortaya çıkartmakta etkilidir. Armonik açıdan ise, müzikteki tema geçişleri birbiriyle anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmeli ve akorlar doğal armonik yapıda

ilerlemelidir. Korsakov'un orkestra için ön gördüğü bu düşünceler onun eser içerisindeki ses balansına ve orkestra enstrümanlarının homojen bir yapı içerisinde olmasına ne kadar önem verdiğini bize göstermektedir (Dillon, 1949, s. 29-36).

Rus müzik stiline, özellikle bestelediği senfoni eserleriyle önemli katkı sağlamış diğer bir besteci ise Tchaikovsky'dir. Tchaikovsky eserlerini, Rus Beşlerinin katı görüşlerinden ziyade batı müziğindeki armonik yapıyı daha fazla benimsemiştir. Bununla birlikte döneminde fazlasıyla eleştirilen bu yönü onun Rus halk müziğinden yararlanmadığı anlamına gelmez. Onun müziğinde var olan güçlü melodik ifade, Rus halk müziği ezgi ve ritimleri, sık modülasyonlar, uzun cümlelerden oluşan görkemli bir orkestra anlayışı onun genel stilistik özelliğini yansıtmaktadır. Onun opera ve diğer formda yazdığı eserlerden ziyade senfoni formunda yazdığı eserler daha popülerlerdir. Bununla birlikte şair Lord Byron'un şiirinden esinlenerek bestelediği Manfred senfonisi onun stilistik özelliklerini en iyi yansıtan eserleri arasındadır (Anthology, 2011, s.150-153).

19.yy'da yazılmış en uzun program senfonisi olarak bilinen Manfred senfonisi aynı zamanda Tchaikovsky'nin önemli karakteristik özelliklerinden olan betimleyici yönünü de göstermektedir. Bu senfonisini, genel olarak köydeki ve saraydaki sosyal yaşantıyı, eğlenceleri, hayal kırıklığını, kederi ve doğayı tasvir ederek oluşturmuştur. Senfonin genelinde görülen uzun cümlelerden oluşan dram yüklü melodik ifade, onun diğer bir karakteristik özelliğini yansıtır. Eserde görülen enstrüman partilerindeki fazlalık onun büyük bir orkestrasyon anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Eserin tematik yapısını Manfred ve Astarte temalarından oluşmaktadır. Bu iki temanın eser içerisinde oluşturmuş olduğu tematik zıtlıklar eserin anlam bütünlüğünü sağlamıştır. Bu tematik zıtlıkla birlikte kullandığı modülasyon geçişleri onun eserlerinin genellikle ifade gücünü arttırmak için eserin gelişme bölümünde kullandığı stilistik bir özelliktir. Ayrıca Manfred senfonisinde görülen yoğun kromatizm ve ritm değişiklikleri bu senfoninin teknik açıdan performansını zorlaştırmıştır. Bununla birlikte Manfred senfonisinde görülen bu özellikler onun genel stilistik özelliklerini yansıttığı gibi Rus müzik stiline gelişiminde oynadığı rolü de bize göstermektedir (Conejero, 2005, s.130-133).

Rus müzik stilinde önemli olan diğer bir besteci ise son Romantik Dönem bestecilerinden Sergei Rachmaninov'dur. Aynı zamanda Rachmaninov Rus Romantik Dönem bestecilerinin de son temsilcisi olarak görülmektedir. Rus Halk müziği ezgilerini eserlerinde doğrudan yansıtmadığı için döneminde Rusya'da Müziği milli değerlerden yoksun olarak değerlendi. Tchaikovsky gibi bestealışmalarında Rus beşlerinin görüşlerinden ayrı bir tavır sergilemiş fakat Rus müzik kültürünü eserlerine yansıtmiştır. Buna rnek olarak 1.senfonisinin ve 3. piyano konertusunun başlangıcında kullandığı Rus Ortodoks Kilise Müziği motifleri gösterilebilir. Rachmaninov, bestecilik hayatında senfoni, opera, konçerto gibi önemli formlarda eser bestelemiştir. Ancak onun en çok stilistik özelliğini yansıtan, piyano için yazmış olduğu eserlerdir. Kendisinin de döneminde çok iyi bir piyanist olması onun bu çalgıya daha fazla ağırlık vermesinde önemli bir rol oynamıştır. Onun en önemli stilistik özelliği ise; uzun cümlelerden oluşan etkileyici melodik kurabilme yeteneğiydi. Eserlerinde bu dikkat çeken melodik ifadeyi genelde La ,Do ve Re minör tonlarını kullanarak oluşturmuştur. Ayrıca Chopin, Liszt, Tchaikovski ve Grieg'in müzik stillerinden de etkilenmiştir (Ivanova, 2006, s. 1-9).

Rachmaninov'un piyano için yazmış olduğu eserlerden yola çıkararak görülen en önemli stilistik özellikleri şöyledir; Melodik ifadeyi güçlendirmek için genellikle aksan, staccato, legato ve tenuto işaretlerini kullanmış ve eser içerisindeki ritmik kalıpları da melodik ifadeye göre şekillendirmiştir. Eserlerinde rubato ritminde görülen aksanlar onun genellikle müziğinin doruk noktasını ortaya çıkartabilmek için kullandığı stilistik özelliğidir (Hershberger, 1995, s. 65-72).

Rachmaninov'un stilini yansıtan diğer bir unsur ise onun kullanmış olduğu piyano teknikleridir. Eserlerindeki dinamik nabzı hissedilebilmek için, genellikle akorları birbirine kenetlenmiş bir şekilde yazmıştır. Bu yazım stilini onun 2. Piyano Konertusunun 3. Bölümünün 488 ve 490. Ölçüleri arasında ve Op.14 numaralı "Floods of Spring" adlı eserinin 73. ve 76. Ölçüleri arasında görebiliriz. Bununla birlikte eserlerindeki melodik dokuyu desteklemek için sıklıkla "akor yineleme" tekniğini kullanmıştır. Onun Op.23 numaralı prelüd eserinin 4 ve 5. ller arasındaki pasajı buna örnek olarak gösterilebilir. Müziğindeki ses volüm gücünü

desteklemek için ise parçaya göre hangi kol eşlik görevindeyse o kola akor gam geçişleri yazmıştır. Onun Op.4 numaralı “In the Silent Night” isimli eserinin 57.ve 58. Ölçüler arasındaki pasajı örnek olarak gösterebiliriz. Piyano eserlerindeki uzun sesleri daha güçlü bir ifadeyle yansıtabilmek için akorları arpej şeklinde yazmıştır. 3.numaralı piyano konçertosunun 1.Bölümünün 392. Ölçüsü buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca eserlerindeki arpejli ve melodik geçişlerde “run tekniği” kullanarak parçadaki virtüözite seviyesini yansıtabilmiştir. Onun 2 numaralı piyano Konçertosunun 3. Bölümünün 451. Ölçüsünü buna örnek olarak gösterebiliriz (Wu, 1989, s. 67-75).



5. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR

5.1. Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Müzikal Açından Gelişim Özelliklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

5.1.1. Kromatik Diziler

5.1.1.1. Fransız Ekolünde Kromatik Diziler

a) Camille Saint Saens:

Cello Concerto in A Minor Op.31, 53. ve 58. ölçüler arasında La Minor tonu içerisinde görülen çıkıcı kromatik diziler. Eserin 53.ölçüsünün başındaki D#2 notasından başlayıp ölçünün sonundaki D3 notasına kadar devam eden 12 bağılı çıkı kromatik dizi ve 54.ölçüde D#2 notasından başlayıp 58.ölçünün son notası olan C#4 notasına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte eserin devamında, 174.ölçüden başlayıp 178.ölçünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 295.ölçünün başından başlayıp 297.ölçünün sonuna kadar devam eden kromatik dizi, 397. ölçünün başından başlayıp 399.ölçünün sonuna kadar devam eden kromatik dizi, 475.ölçünün başından başlayıp 480.ölçünün kadar devam eden kromatik dizi, 550.ölçünün başından başlayıp 551.ölçünün sonuna kadar devam eden inici kromatik diziler de görülmüştür. Ayrıca bestecinin diğer ekoldeki bestecilere oranla eserlerinde kromatik dizileri daha fazla kullandığı da göze çarpmıştır.

(Görsel.1)



Cello Sonat in C Minor No. 1 Op. 32, 1. Bölümün Do Minör tonu içerisindeki pasajın, 308. ölçüsünün başındaki C2 notasından başlayıp Eb2 notasına

kadar devam eden 4 bağılı çıkıcı kromatik dizi, 309. ve 310.ölçülerin başında A3 notasından başlayıp C4 notasına kadar devam eden 4 bağılı çıkıcı kromatik diziler, 311.ölçüdeki noktalı ikilik A3 notasından başlayıp 314.ölçünün başındaki ikilik Gb notasına kadar devam eden inici kromatik dizilerin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 31.ölçüsünün başından başlayıp 32.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 35.ölçüsünün başından başlayıp 36. ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 50.ölçüsünden başlayıp 57.ölçünün başına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi,143. ölçüsünden başlayıp 144.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkı kromatik dizi,166.ölçüsünden başlayıp 169.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 330.ölçüsünün başından 332.ölçünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi , 2. Bölümün 61.ölçüsünden başlayıp 64.ölçüsüne kadar devam eden kromatik dizi, 3.Bölümün 260.ölçüsünün başından başlayıp 262.ölçünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

308.ölçü (Görsel.2)



b) Gabriel Faure:

Cello Sonat in G Minor No.2 Op.117, 1.Bölümün Sol Minör tonu içerisindeki pasajın, 254. ölçüsünün başındaki noktalı ikilik D3 notasından başlayıp, 256.ölçüdeki noktalı ikilik D#3 notasına kadar devam eden 3 bağılı çıkıcı kromatik dizi, 257. ölçüdeki ikilik E3 notasından başlayıp 259.ölçüdeki noktalı ikilik Gb3 notasına kadar devam eden 3 bağılı çıkıcı kromatik dizi ve 260.ölçüdeki noktalı ikilik F#3 notasından başlayıp 261.ölçüdeki noktalı ikilik G3 notasına kadar devam eden 2 bağılı çıkıcı kromatik dizilerin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 69.ölçüsünün başından başlayıp 76.ölçüsünün sonuna kadar devam eden inici kromatik dizi, 182.ölçüsünün başından başlayıp

183.ölçüsünün sonuna kadar devam eden kromatik dizi,186.ölçüsüne başlayıp 191.ölçüsüne kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 217.ölçüsünün başından başlayıp 222.ölçüsüne kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 264.ölçüsünden başlayıp 266.ölçüsüne kadar devam eden kromatik dizi, 3.Bölümün 43.ölçüsünün başından başlayıp 45.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 46.ölçüsünden başlayıp 48.ölçüsüne kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi,100.ölçüsünün başından başlayıp 107.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 109.ölçüsünün başından başlayıp 116.ölçüsünün sonuna kadar devam eden çıkıcı kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

254.ölçü (Görsel.3)



Elegy in C Minor Op.24, Do Minör tonu içerisindeki 35. ölçünün 32'lik G4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki D4 notasına kadar devam eden 3 bağlı iniç ve çıkıcı kromatik dizilerin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, 47.ölçüdeki pasajın başındaki 8'lik C4 notasından Db4 notasına, aynı ölçüdeki 16'lık D4 notasından Eb4 notasına yine aynı ölçüdeki 16'lık G4 notasından Ab4 notasına kromatik yaklaşım sergilenmiştir.

(Görsel.4)



c) **Eduard Lalo:**

Cello Concerto in D Minor, 1. Bölümün Re Minör tonu içerisinde yazılmış olan pasajın, 148. ölçüsünün başındaki 16'lık A2 notasından başlayıp onaltılık G2 notasına kadar devam eden 12 bağlı kromatik dizi, 148. ölçüde yine tekrar eden 16'lık A2 notasından başlayıp onaltılık G2 notasına kadar devam eden 12 bağlı

kromatik dizi, 149. ölçünün başındaki 16'lık A2 notasından başlayıp G2 notasına kadar devam eden 12 bağı kromatik dizi, 149. ölçüde yine tekrar eden 16'lık A2 notasından başlayıp onaltılık G2 notasına kadar devam eden 12 bağı kromatik dizilerin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 17.ölçüsünden başlayıp 18.ölçüsünün başına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi, 44.ölçüsündeki kromatik dizi, 2.Bölümün 13 ve 21. ölçülerindeki kromatik dizi, 3.Bölümün 44.ve 45. ölçülerindeki kromatik diziler ve 121.ölçüsünden başlayıp 124.ölçüsünün sonuna kadar devam eden kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

148.ölçü (Görsel.5)



Cello Sonat in A Minor, 3. Bölümün La minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 158.ölçüsünün başındaki 16'lık C#2 notasından başlayıp 32'lik B#2 notasına kadar devam eden 5 bağı kromatik dizi ve 158.ölçünün sonundaki 8'lik C#2 notasından başlayıp, 159.ölçünün sonundaki C#2 notasına kadar devam eden 7 bağı kromatik dizinin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 23. 60.61.115. ve 116.ölçülerinde, 2.bölümün 6. ölçüsünden başlayıp 10.ölçüsüne kadar devam eden pasajda, yine aynı bölümün 42. ve 76. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür.3. Bölümün 23. 25. 41. 115. ölçülerinde ve 119 ile 122.ölçüler arasında çıkıcı kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

158.ölçü (Görsel.6)



5.1.1.2. Alman Ekolünde Kromatik Diziler

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op.129, 3.Bölümün Fa anahtarında yazılmış olan 191. ve 201. ölçüleri arasında görülen kromatik diziler. La Minör tonu içerisinde tematik olarak, tonik ve dominant seslerine kromatik yaklaşım sergilenmiştir. Bununla birlikte 1.Bölümün, 8. 59. 64. 79. 81. 112. 114. 141. 145. ve 151. ölçülerinde, 2.Bölümün 32. 44. 46. ve 50.ölçülerinde, 3. Bölümün 97. 98. 111. 112. 153. 315. ve 357. ölçülerinde de kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

191.ölçü (Görsel.7)



Fantasiestücke in A Minor Op.73, 1.Bölümün La Minor tonu içerisindeki pasajın, 12. ölçüsündeki sekizlik B3 notasından başlayıp ölçünün sonundaki Bb3 notasına kadar devam eden 4 bağılı kromatik dizi ve 13.ölçünün başındaki A3 notasından başlayıp ölçünün sonundaki sekizlik B3 notasına kadar devam kromatik dizilerin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 3. 22. 39. 47. 48. ve 49. ölçülerinde, 2. Bölümün 27. 28. 47.ölçülerinde, 3.Bölümün 62. 73. 81. 87. 89. ölçülerinde kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

(Görsel 8)



b) Brahms:

Cello Sonat in E Minor No.1 Op.38, 1. Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki pasajın, 208.ölçünün başındaki 4 'lük C5 notasından başlayıp ölçünün sonundaki 4'lük B4 notasına kadar devam eden kromatik dizi, 209 ölçünün başındaki 4'lük Eb4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki Eb4 notasına kadar devam eden kromatik dizi, 210.ölçünün 4'lük Db4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki 4'lük Db4 notasına kadar devam eden kromatik dizi, 211. ölçüde 4'lük A4 notasından başlayıp 212.ölçünün sonundaki 4'lük A4 notasına kadar devam eden kromatik dizi, 213.ölçünün başındaki C4 notasından başlayıp 214.ölçünün sonundaki 4'lük B3 notasına kadar devam eden kromatik dizilerin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte 1.Bölümün, 35. ve 37. ölçüleri arasında, 40. ölçüsünde, 46. ve 50. ölçüleri arasında, 83. 92. 196. ve 198.ölçüleri arasında, 266. ve 267. ölçülerde, 2.Bölümün 38. 44.86. ölçülerinde, 3. Bölümün 40. ve 41. ölçüleri arasında kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

Görsel.9)



Cello Sonat in Fa Major No.2 Op. 99, 3. Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 59. ölçüsünün başındaki 8'lik C#2 notasından başlayıp 63.ölçünün sonundaki 8'lik D2 notasına kadar devam eden kromatik dizileri olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 32. ve 34.ölçüleri arasında, 79. ve 80. ölçüleri arasında, 85. ve 86. ölçüleri arasında, 2.Bölümün 6. 7. 26. ölçülerinde, 50. 51. 64. ve 65. ölçülerinde, 68. ve 70. ölçüleri arasında, 77. ve 79. ölçüleri arasında, 3.Bölümün, 43. ve 45.ölçüleri arasında, 64. ve 66. ölçüleri arasında, 67. ve 71. ölçüleri arasında, 77. ve 79.ölçüleri arasında, 4. Bölümün 58. 69. 70. 74. 75. 78. ve 81. ölçülerinde kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

59.ölçü (Görsel.10)



c) David Popper:

Elfentanz in D Majör Op. 39, Re Major tonu içerisindeki pasajın, 27.ölçüsünün başındaki 16'lık C#6 notasından başlayıp 29. ölçünün sonundaki 16'lık D5 notasına kadar devam eden inici kromatik dizinin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 51. ve 53.ölçüleri arasında, 79.ve 84.ölçüleri arasında, 107. 108. 111. 112. ölçülerinde, 161.ve 163.ölçüleri arasında,185. ve 187.ölçüleri arasında, 208. ve 211.ölçüleri arasında kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

(Görsel.11)



Tarantella in G Majör Op.33, Sol Majör tonu içerisindeki pasajın, 173.ölçüsünün başındaki 8'lik B4 notasından başlayıp 177. ölçünün sonundaki 8'lik C5 notasından kadar devam eden kromatik dizilerin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 99. ve 102.ölçüleri arasında, 338. ve 339. ölçülerinde kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

173.ölçü (Görsel.12)



5.1.1.3. Rus Ekolünde Kromatik Diziler

a) P.İ. Tchaikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33, La Major tonu içerisindeki pasajın, 221. ölçüsünün başındaki 32'lik C#6 notasından başlayıp 223.ölçünün sonundaki 32 'lik C# notasına kadar devam eden inici kromatik dizinin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte eserin, 82. ve 106. ölçülerinde, 197. ve 199.ölçüleri arasında, 203.ve 206.ölçüleri arasında, 215. ve 217.ölçüler, arasında, 234. ve 236.ölçüleri arasında, ve 351. ölçüsünde kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

(Görsel.13)



Pezzo Capriccioso in B Minor Op.62, Si Minör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan pasajın, 151.ölçüsünün başındaki 4'lük B6 notasından başlayıp, 152. ölçünün sonundaki 32'lik C4 notasına kadar devam eden inici kromatik dizinin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte eserin, diğer ölçülerinde bu türden bir kromatik dizi görülmemiştir.

151.ölçü (Görsel.14)



b) Karl Davydov:

Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14, 3. Bölümün La Minör tonu içerisindeki pasajının, 92. ölçüsünün başındaki 8'lük B#4 notasından başlayıp,

94.ölçünün başındaki 4'lük D#4 notasına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi ve 94.ölçünün Fa anahtarıyla yazılmış olan 8'lik B#3 notasından başlayıp, 95. ölçüdeki noktalı ikilik D# 3 notasına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizinin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte eserin 1. Bölümünün, 83. 87. 152. 156. 163. 221. ve 225. ölçülerinde, 232. ve 235. ölçüleri arasında, 313. ve 314. ölçüleri arasında, 319. 321. 369. 373. 377. 388. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür. 2. Bölümünün, 19. 20. 48. ölçülerinde, 57. ölçüden başlayıp 58.ölçüye kadar devam eden pasajda, 60.ölçüden başlayıp 61.ölçüye kadar devam eden pasajda, 78. 86. 88. ölçülerinde, 95.ölçüden başlayıp 96. ölçünün sonuna kadar devam eden pasajda ve 133. ölçüsünde kromatik dizi görülmüştür. 3. Bölümünün, 67. 68. 120. 126. 128. 130. 132. ölçülerinde, 134. ve 137. ölçüleri arasında, 140. 144. 158. 160. 162. 168. 274. 275. 299. 301. ve 309. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür.

92.ölçü (Görsel.15)



Cello Concerto No.4 in E Minor Op. 31, 1. Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki pasajın, 236.ölçünün başındaki 16'lık D#4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki 16'lık F4 notasına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizi ve 237. ölçünün başındaki 16'lık E4 notasından başlayıp 238.ölçünün sonundaki 16'lık G4 notasına kadar devam eden çıkıcı kromatik dizinin olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin 1. Bölümünün, 38. 66. 92.ölçülerinde, 188. ölçünün başından başlayıp, 190. ölçünün sonuna kadar devam eden pasajda, 207. 208. 211. 212. 215. 216. ve 232. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür. 2. Bölümün, 27. 58. 105. 121. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür.

3. Bölümün, 100. ölçüsünden başlayıp, 101. ölçüsünün başına kadar devam eden pasajda, 104. 110. 143. 314. 362. 366. ölçülerinde, 423. ölçüden başlayıp, 425. ölçüye kadar devam eden pasajda, kromatik dizilerin olduğu görülmüştür.

236.ölçü (Görsel.16)



c) Sergey Rachmaninov:

Cello Sonat in G Minor Op. 19, 1.Bölümün Sol Minör tonu içerisindeki pasajının, 129. ölçüsünün sonundaki 4'lük G4 notasından başlayıp 130. ölçünün başındaki 4'lük Ab4 notasına kadar devam eden 2 bağlı kromatik dizi, 130. ölçünün sonundaki 4'lük Gb3 notasından başlayıp 131. ölçünün başındaki noktalı ikilik G3 notasına kadar devam eden 2 bağlı kromatik dizi ve 131. ölçünün sonundaki 4'lük G4 notasından başlayıp 132. ölçünün başındaki 4'lük Ab4 notasına kadar devam eden 2 bağlı kromatik dizi, 132. ölçünün sonundaki 4'lük Gb3 notasından başlayıp, 133. ölçünün başındaki noktalı ikilik G3 notasına kadar devam eden 2 bağlı kromatik dizi ve 133. ölçüden sonra bu 2 bağlı kromatik dizilerin tematik bir şekilde 141.ölçünün 3.notası olan 4'lük Gb4 notasına kadar devam ettiği görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümünün, 29. 37. 85. ölçülerinde, 144. ve 148 ölçüler arasındaki pasajlarda, 150. ve 153. ölçüler arasındaki pasajlarda, 157. ölçüden başlayıp 159. ölçünün ilk notası olan 4'lük Db3 notasına kadar devam eden pasajda, 182. 183. ölçülerde, 193. ölçüden başlayıp 194. ölçünün sonuna kadar devam eden pasajda, 201. ölçüde, 279. ölçünün son notası olan 4'lük C#4 notasından 281. ölçünün sonuna kadar devam eden pasajda, kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

2.Bölümün, 21. 26. 52. ölçülerinde, 91. ölçünün başından başlayıp 92. ölçünün sonuna kadar devam eden pasajda, 99. 164. 165. 191. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür. 3. Bölümün, 38. 40. 41. 45. ölçülerinde kromatik dizi görülmüştür. 4. Bölümün, 99. ölçüsü, 102. ölçüsünden başlayıp 103. ölçüsüne kadar devam eden pasajda ve 115. ölçüsünde kromatik dizilerin olduğu da görülmüştür.

129.ölçü (Görsel.17)



Danse orientale in A Minor No.2 Op.2, La Minor tonu içerisindeki pasajın, 40.ölçüsündeki 16'lık G4 notasından başlayıp, 41. ölçünün 16'lık B3 notasına kadar devam eden inici kromatik dizi görülmektedir. Bununla birlikte eserin, 61. ölçüsünde de kromatik dizi olduğu görülmüştür.

40.ölçü (Görsel.18)



5.1.2. Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler

5.1.2.1. Fransız Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler

a) Camille Saint Saens:

Cello Concerto in A Minor Op.31, 1.Bölümün 286.ölçüsünün B4 notasındaki “sf” nüansından dim. sergilenerek 287. ölçüdeki D5 notasında “p” nüansına geçilmiştir. Dolayısıyla çok yüksek volümle çalınması gereken 286.ölçüdeki pasajdan 287.ölçüde hafif çalınması gereken D5 notasına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 94. ölçüsündeki “f” nüansından 95.ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 286. ölçüsündeki “sf” nüansından 287. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 568. ölçüsündeki “sf” nüansından aynı ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği görülmüştür.

(Görsel.19)



Cello Sonat No.2 in F Majör Op.123, 1. Bölümün 137.ölçüsünde noktalı ikilik C2'deki “sf” nüansından dim. sergilenerek 138. ölçünün başında “p” nüansına geçilmektedir. Birbirine bağlı olan ve aralarında 1 ölçü dahil bulunmayan bu iki notanın, birbirine zıt olan nüanslarında ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 36.ölçüsündeki “sf” nüansından 37. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 47. ölçüsündeki “f” nüansına dim. sergilenerek 49. ölçüsünde “p” nüansına geçildiği, 74. ölçüsündeki “f nüansından aynı ölçü içerisinde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür. 2.Bölümün, 160. ölçüsündeki “sfz” nüansından 161. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 3 Bölümün, 40. ölçüsündeki “p” nüansından 41.ölçüsünde aniden “mf” nüansına geçildiği, 4.Bölümün 184. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 192. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

137.ölçü (Görsel.20)



b) Gabriel Faure:

Cello Sonat No.1 in D Minor, Op. 109, 3.Bölümün Fa anahtarında yazılmış olan 85.ölçüsünün F3 notasında “f” nüansından dim. sergilenerek Tenor Do anahtarında yazılmış olan 86.ölçünün F3 notasında “p” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla 85.ölçüdeki “f” nüansından bir ölçü sonra “p nüansına zıt karakterde ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte 2. Bölümün, 10. ölçüsündeki “mf” nüansından 11. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 3. Bölümün 57. ölçüsündeki “p” nüansından 59. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür. 1. Bölümde ise, bu türden bir ani nüans değişikliği görülmemiştir.

85.ölçü (Görsel.21)



Elegy in C minor Op.24, 14. ölçünün başındaki Bb3 notasından “p” başlayıp 15.ölçüde molto cresc. sergilenerek 16.ölçüde F#4 notasına “p” nüansı ile geçiş gözlenmiştir. Dolayısıyla 14. ölçüdeki düşük volümle çalınması gereken pasajdan 16.ölçüde çok yüksek volümde çalınması gereken pasaja ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 33. ölçüsünde “p” nüansından 34. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

(Görsel.22)



c) Edward Elgar:

Cello Concerto E minor Op.85, 1.Bölümündeki Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 3. ölçüsündeki C3 notasında “sf” nüansından dim. sergilenerek 4.ölçünün B2 notasına “p” nüansına geçilmiştir. Sonrasında 4.ölçüdeki B2 notasındaki “p” nüansından cresc. sergilenerek 5.ölçünün başına “ff” nüansına geçilmiştir. Dolayısıyla 3.ölçüdeki “sf” nüansından 4.ölçüde zıt karakterde “p” nüansına ve 5.ölçüde “p” nüansına yine zıt karakterde olan “ff” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 62. ölçüsündeki “mf” nüansından 63. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 77. ölçüsünde “p” nüansından 78. ölçüsünde aniden

“f” nüansına geçildiği, 97. ölçüsündeki “ff” nüansında 98. ölçüsünde “pp” nüansına geçildiği görülmüştür.

2. Bölümün, 1. ölçüsünde “p” nüansından aynı ölçüde aniden “ff” nüansına geçildiği, 2. ölçüsündeki “sf” nüansından 3. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 8. ölçüsündeki “p” nüansından 9. ölçüsünde aniden “ff” nüansına geçildiği, 11. ölçüsündeki “sf” nüansından aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 12. ölçüsündeki “pp” nüansından aynı ölçüde aniden “ff” nüansına geçildiği, 43. ölçüsündeki “sf” nüansından aniden 45. ölçüsünde “pp” nüansına geçildiği, 52. ölçüsündeki “f” nüansından 53. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 64. ölçüsündeki “ff” nüansından 65. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği görülmüştür.

3. Bölümün, 20. ölçüsündeki “f” nüansından 21. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 4. Bölümün 12. ölçüsündeki “p” nüansından 13. ölçüde aniden “ff” nüansına geçildiği, 17. ölçüsünde “p” nüansından aynı ölçüde aniden “f” nüansına geçildiği, 18. ölçüsündeki “p” nüansından aynı ölçüde “ff” nüansına geçildiği, 74. ölçüsündeki “p” nüansında 75. ölçüde aniden “f” nüansına geçildiği, 78. ölçüsündeki “p” nüansından 79. ölçüde aniden “f” nüansına geçidiği, 268. ölçüsündeki “p” nüansından 269. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 331. ölçüsündeki “ff” nüansından aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 347. ölçüdeki “p” nüansından 348. ölçüde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

Ayrıca Elgar, eserlerinde bu türden ani nüans değişimlerini benimsemiş olan besteciler arasındadır.

3.ölçü (Görsel.23)



String Quartet in E Minor Op. 83, Viyolonsel Partisi. 1.Bölümün 58.ölçüsünün B3 notasında “sf” nüansından “p” nüansına geçiş gözlenmiştir.

Dolayısıyla sadece B3 notasında “sf” nüansından “p” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin 1. Bölümünün, 2. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçü içerisinde aniden “p” nüansına geçildiği, 12. ölçüsündeki “sf” nüansından 13. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 15. ölçüsündeki “f” nüansından 16. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 18. ölçüsündeki “f” nüansından 19. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 23. ölçüsünde “p” nüansından yine aynı ölçü içerisinde aniden “f” nüansına geçildiği, 23. ölçüdeki “f” nüansından 24. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 48. ölçüsündeki “ff” nüansından 49. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 55. ölçüsündeki “sf” nüansından 56. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 146. ölçüsündeki “sf” nüansından 147. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

2. Bölümün, 68. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 149. ölçüsündeki “ff” nüansından 151. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 173. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 190. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 196. ölçüsündeki “f” nüansından 197. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 284. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

3. Bölümün, 11. ölçüsündeki “p” nüansından 12. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 18. ölçüsündeki “sf” nüansından aniden “p” nüansına geçildiği, 37. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 55. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 56. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 58. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 66. ölçüsündeki “f” nüansından 67. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 116. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 134. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 136. ölçüsündeki “p” nüansından 137. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 137. ölçüsündeki “f” nüansından 138. ölçüsünde “pp” nüansına geçildiği, 163.

ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 166. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 244. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

58.ölçü (Görsel.24)



5.1.2.2. Alman Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op.129, 1.Bölümün 27. ölçüsündeki 8’lik A4 notasında “fp” nüansı görülmektedir. Dolayısıyla tek bir notada yüksek volümden düşük volüme ani bir nüans değişikliği görülmektedir. Birbirine zıt iki nüansın tek bir notada yaptığı bu ani değişim, Romantik Dönem müzik karakter özelliğini de yansıtmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 49. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 108. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde “p” nüansına geçildiği, 111. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde “p” nüansına geçildiği, 114. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde “p” nüansına geçildiği, 124. ölçüsündeki “sf” nüansından 125. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 128. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 140.ölçüdeki “sfz” nüansından 141. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 157. ölçüdeki “sf” nüansından 158. ölçüde aniden “pp” nüansına geçildiği, 172. ölçüdeki “p” nüansından 173. ölçüde aniden “sf” nüansına geçildiği, 198. ölçüde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

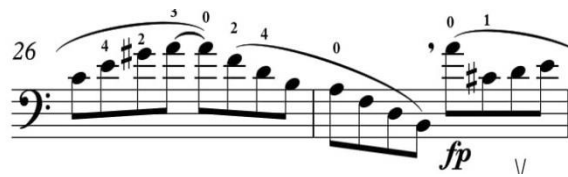
2.Bölümün, 5. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 10. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 12. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p”

nüansına geçildiği, 16. ölçüsünde 2 defa “f” nüansından aniden “p” nüansına geçildiği, 30. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 40. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 55. ölçüsündeki “f” nüansından 56. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

3.Bölümün, 61. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 126. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 128. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 129. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 131. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 154. ölçüsündeki “sf” nüansından 155. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 171. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 221. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 330. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 332. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 333. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 335. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 341. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 343. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 358. ölçüsündeki “sf” nüansından 360. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

Ayrıca Schumann, eserlerinde bu türden ani nüans değişimlerini benimsemiş olan besteciler arasındadır.

(Görsel.25)



Fantasiestücke in A Minor Op.73, 2.Bölümün 59. ölçüsünde dördlük D4 notasındaki “f” nüansından *decrs.* sergilenerek 60. ölçüdeki noktalı ikilik A2

notasında “p” nüansına geçilmiştir. Yine aynı ölçüde noktalı ikilik A notasındaki “p” nüansından dörtlük D3 notasında “sfp” nüansına geçilmiştir. Dolayısıyla, 59.ölçüde yüksek volümlü nüanstı bir ölçü sonra ani bir şekilde düşük volümlü nüansa geçiş ve aynı ölçüde tekrar aksanlı bir nüans hareketi olan “sfp” nüansına ani bir geçiş gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 1. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 22. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 27. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür. 2.Bölümün, 15. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 23. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 59. ölçüsündeki “f” nüansından 60. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 60. ölçüdeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

3. Bölümün, 1. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 10. “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 19. ölçüsündeki “f” nüansından 20. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 28. “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 31. “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 58. “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 67. ölçüsündeki “f” nüansından 68. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 82. ölçüsünde “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 95. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

(Görsel.26)



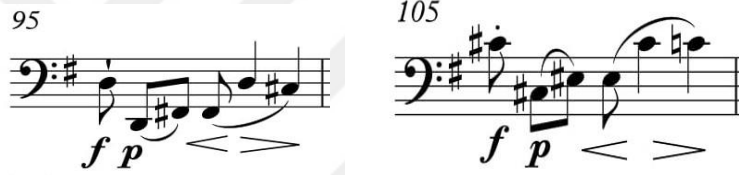
b) J. Brahms:

Cello Sonat in E minor No.1 Op. 38, 3. Bölümün 95.ölçüsünde D3 notasındaki “f” nüansından aniden D2 notasındaki “p” nüansına geçilmiştir. Yine aynı bölümünün 105. ölçüsünde C#4 notasındaki “f” nüansından C#3 notasında

aniden “p” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla 95.ölçüde ve 105. ölçülerde yüksek volümden düşük volüme ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 227. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür. 2. Bölümde bu türden bir nüans değişikliği görülmemiştir.

3. Bölümün, 38. ölçüsünde “p” nüansından 39. ölçüde aniden “f” nüansına geçildiği, 51. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 80. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 165. ölçüsündeki “p” nüansından 166. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

(Görsel.27)



Cello Sonat No.2 in F Major Op.99, 1.Bölümün Fa anahtarında yazılmış olan 92. ölçüsünün F2 notasında görülen “ffz” nüansından 93. ölçüde dim. sergilenerek 94.ölçünün F2 notasında “pp” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla yüksek volümlü “ffz” nüansından 1 ölçü sonrasında hafif volümlü “pp” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 46. ölçüsündeki “p” nüansından 47. ölçüsünde aniden “fz” nüansına geçildiği, 157. ölçüsündeki “p” nüansından 159. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

2.Bölümün, 1. ölçüsündeki “p” nüansından 2. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 50. ölçüsündeki “f” nüansından 52.ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 61. ölçüsündeki “p” nüansından 62. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 64. ölçüsündeki “f” nüansından 66. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

3.Bölümün, 45. ölçüsündeki “sf” nüansından 47. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 79. ölçüsündeki “sf” nüansından 81. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 137. ölçüsünde “p” nüansından 139. ölçüsünde aniden “sf” nüansına geçildiği, 139. ölçüsündeki “sf” nüansından 141. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 143. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 188. ölçüsündeki “p” nüansından 190. ölçüsünde anide “sf” nüansına geçildiği, 192. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.4.Bölümün,41. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 77.ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 107. ölçüsündeki “p” nüansından 109. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

92.ölçü (Görsel.28)



c) David Popper

Cello Concerto No. 1 in D Minor Op.8, 2. Bölümdeki Tenor Do anahtarında yazılmış olan pasajın, 62. ölçüsünde noktalı ikilik G4 notasında “f” nüansından *dim.* sergilenerek 63.ölçüde ikilik B3 notasında “p” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla 62. ölçüdeki yüksek volümlü “f” nüansından 65.ölçüdeki “p” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

62.ölçü (Görsel.29)



Cello Concerto No.2 in E Minor Op.24, 1.Bölümün Tenor Do anahtarında yazılmış olan 279.ölçüsünün C4 notasındaki “f” nüansından sonra *dim.* sergilenerek 280. ölçünün sonunda sol anahtarında yazılmış olan E6 notasında “p” nüansına

geçilmiştir. Dolayısıyla yüksek volümle çalınması gereken 279.ölçüdeki C4 notasından, hafif volümle çalınması gereken 280.ölçüdeki E6 notasına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 186. ölçüsündeki “f” nüansından 188. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 273. ölçüdeki “p” nüansından 275. ölçüsünde aniden “mf” nüansına geçildiği görülmüştür. 2. Bölümün, 26. ölçüsündeki “p” nüansından 28. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 74. ölçüsünde “f” nüansından 76. ölçüde aniden “f” nüansına geçildiği, 88. ölçüdeki “pp” nüansından 90. ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği görülmüştür. 3. Bölümde, bu türden bir nüans değişikliği görülmemiştir.

279.ölçü (Görsel.30)



5.1.2.3. Rus Ekolünde Nüans İşaretlerindeki Ani Değişimler

a) Tchaikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op. 33, 33. ölçünün F4 notasındaki “ff” nüansından yine aynı ölçüde decres. sergilenerek 16’lık E4 ve C4 notalarında “pp” nüansına geçilmiştir. Dolayısıyla, aynı ölçüde birbirine zıt karakterde olan “ff” ve “pp” nüansları arasında ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin, 81. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde “p” nüansına geçildiği, 106. ölçüsündeki “p” nüansından yine aynı ölçüde aniden “ff” nüansına geçildiği, 145. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 244. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 373. ölçüsündeki “mf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 385. ölçüsündeki “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 389. ölçüsündeki “mf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

(Görsel.31)



Pezzo Capriccioso in B Minor Op. 62, Fa anahtarında yazılmış olan pasajdaki 95.ölçünün Bb2 notasındaki “sfp” nüansından cresc. sergilenerek 97.ölçüdeki Bb2 notasına “ff” nüansına geçilmiştir. 97.ölçüdeki ff nüansından ise decres. sergilenerek 98.ölçünün son notası olan A3’te “pp” nüansına geçilmiştir. Dolayısıyla 95.ölçüdeki “sfp” nüansından sonra zıt karaktere sahip olan “ff” nüansına ve “pp” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 46. ölçüsündeki “ff” nüansından 47. ölçüsünde aniden “mp” nüansına geçildiği, 62. ölçüsündeki “f” nüansından 63. ölçüsünde aniden “mp” nüansına geçildiği, 79. ölçüsündeki “ff” nüansından 80. ölçüsünde “mp” nüansına geçildiği, 105 .ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 107. ölçüsündeki “ff” nüansından 108. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 120. ölçüsündeki “f” nüansından 121. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 124. ölçüsünde “f” nüansından 125. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 210. ölçüsündeki “ff” nüansından 211. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği görülmüştür.

95.ölçü (Görsel.32)



b) N. Rimsky Korsakov:

String Quartet in F Major No.1 Op.12, Viyolonsel Partisi. 1.Bölümün 290.ölçüsünün F2 notasındaki “f” nüansından yine aynı ölçüdeki G3 notasına “p” nüansıyla geçilmiştir. Dolayısıyla, zıt karaktere sahip olan bu iki nüansın aynı ölçülerde ardı sıra gelmesinden dolayı ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 47. ölçüsündeki “f” nüansından 48. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 90. ölçüsündeki “p” nüansından 91.

ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 91. ölçüdeki “f” nüansından 92. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 242. ölçüsündeki “f” nüansından 243. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 288. ölçüsünde “f” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür. 3.Bölümün, 13. ölçüsündeki “ff” nüansından 14. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 100. ölçüsündeki “ff” nüansından 102. ölçüsünde aniden “pp” nüansına geçildiği, 145. ölçüsündeki “f” nüansından 146. ölçüsünde “p” nüansına geçildiği görülmüştür. 4. Bölümün, 37. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 39. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 41. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 43. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 98. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 100. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 125. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 127. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 196. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 198. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür. Eserin 2. Bölümünde ise bu türden bir nüans değişikliği görülmemiştir.

290.ölçü (Görsel.33)



Serenade in Bb Major Op.37, 17.ölçünün E4 notasındaki “f” nüansından 18.ölçüdeki 16’lık B3 notasında “p” nüansına geçiş gözlemlenmiştir. Dolayısıyla 17.ölçüdeki “ff” nüansından zıt karaktere sahip 18.ölçüde “p” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 8. ölçüsündeki “f” nüansından 9. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 24. ölçüsündeki “f” nüansından 25. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 26. ölçüsündeki “f” nüansından 27. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 58. ölçüsündeki “f” nüansından 59. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

Ayrıca, bestecinin diğer ekollere oranla kendi halk müziği motiflerini daha sık kullandığı sonucuna ulaşılmış ve özellikle bu eserinde görülen ezgi motifleri dikkat çekmektedir.

(Gösel.34)



c) **Sergey Rachmaninov:**

Cello Sonat in G Minor Op.19, 1. Bölümdeki Tenor Do anahtarında yazılmış olan pasajın, 38.ölçüsündeki G3 notasında “pp” nüansından cresc. sergilenerek 39. ölçüdeki E4 notasında “f” nüansına geçilmektedir. 34.ölçünün E4 notasındaki “f” nüansından ise decres. sergilenerek 40. ölçüde E5 notasına “p” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla 38.ölçüde düşük volümlü olan “pp” nüansından 39.ölçüde yüksek volümlü “f” nüansına ve 41. ölçüde tekrar düşük volümlü “p” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 14. ölçüsündeki “mf” nüansından 15. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 27. ölçüdeki “pp” nüansından 28. ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği, 51. ölçüdeki “mf” nüansından 52. ölçüde aniden “pp” nüansına geçildiği, 106. ölçüdeki “mf” nüansından 107. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 140. ölçüdeki “f” nüansından 141. ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 143. ölçüdeki “pp” nüansından yine aynı ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği, 151. ölçüdeki “p” nüansından yine aynı ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği görülmüştür.

2. Bölümün, 6. ölçüsündeki “p” nüansından 7. ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği, 13. ölçüsündeki “p” nüansından yine aynı ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği, 17. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 20. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 140 .ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 152. ölçüsündeki “mf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 156. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına

geçildiği, 158. ölçüsündeki “sf” nüansından yine aynı ölçüde aniden “p” nüansına geçildiği, 160. ölçüsündeki “p” nüansından 161. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği görülmüştür.

3. Bölümün, 16. ölçüsündeki “f” nüansından 17. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 31. ölçüsündeki “p” nüansından yine aynı ölçüde aniden “mf” nüansına geçildiği, 40. ölçüsündeki “ff” nüansından yine aynı ölçüde aniden “pp” nüansına geçildiği, 62. ölçüsündeki “mf” nüansından 63. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

4. Bölümün, 80. ölçüsündeki “p” nüansından 81. ölçüsünde aniden “ff” nüansına geçildiği, 217. ölçüsündeki “mf” nüansından 218. ölçüsünde “p” nüansına geçildiği görülmüştür.

38.ölçü (Görsel.35)



Danse orientale in A Minor No.2 Op.2, Tenor Do anahtarında yazılmış olan pasajın 29.ölçüdeki B3 notasında “pp” nüansından cresc. sergilenerek 30.ölçünün E4 notasında “f” nüansına geçilmektedir. Dolayısıyla 29.ölçüde düşük volümlü olan “pp” nüansından 30.ölçüde yüksek volümlü olan “ff” nüansına ani bir nüans değişikliği yapıldığı gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 29. ölçüsündeki “pp” nüansından 30. ölçüsünde aniden “f” nüansına geçildiği, 39. ölçüsündeki “p” nüansından 40. ölçüsünde aniden “ff” nüansına geçildiği, 67. ölçüsündeki “mf” nüansından 68. ölçüsünde aniden “p” nüansına geçildiği, 70. ölçüsündeki “pp” nüansından 71. ölçüsünde aniden “mf” nüansına geçildiği görülmüştür.

29.ölçü (Görsel.36)



5.1.3. Uzun Cümle Yapısı

5.1.3.1. Fransız Ekolünde Uzun Cümle Yapısı

a) Camille Saint Saens:

Cello Concerto in A Minor Op.31, La Minör tonu içerisindeki pasajın, 59.ölçüsünün başındaki ikilik D4 notasından başlayıp 74.ölçünün sonundaki 4 vuruşluk A6 notasına kadar devam toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 59. ölçüsünden başlayıp 71. ölçüsünün sonuna kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 242. ölçüsünden başlayıp 270. ölçüsünün başındaki 4'lük B4 notasına kadar devam eden toplam 28 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 270. ölçünün başındaki 4'lük B4 notasından başlayıp 287. ölçüsünün sonuna kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 314. ölçüden başlayıp 341. ölçüye kadar devam eden toplam 27 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 407. ölçüsünden başlayıp 427. ölçüsünün başındaki ikilik E4 notasına kadar devam eden toplam 20 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 551. ölçüsünden başlayıp 526. ölçüsüne kadar devam toplam 25 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 552. ölçüsünden başlayıp 576. ölçüsünde kadar devam eden toplam 24 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 629. ölçüsünden başlayıp 654. ölçüsüne kadar devam eden toplam 25 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

(Görsel.37)

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef, starting at measure 55 and ending at measure 74. It features a series of eighth notes with slurs, marked with 'dim.' and 'p'. The second staff is also in bass clef, starting at measure 62 and ending at measure 71. It features a series of eighth notes with slurs, marked with 'sf', 'dim.', and 'pp'. The third staff is in treble clef, starting at measure 72 and ending at measure 81. It features a series of eighth notes with slurs, marked with '(a tempo)', 'sf', and 'cresc.'.

The Swan in G Major, Sol Minör tonu içerisindeki pasajın, 18.ölçüsünün başındaki 4'lük G4 notasından başlayıp 28.ölçünün sonundaki 8'lik G4 notasına kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, diğer ölçülerinde örnekte gösterildiği kadar uzun cümle yapısına sahip bir pasaj görülmemiştir.

(Görsel.38)

The musical score for 'The Swan in G Major' shows measures 16 to 26. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The score includes the following markings: *p* (piano) at measure 17, *a tempo* at measure 19, *mf* (mezzo-forte) at measure 20, *rit.* (ritardando) at measure 21, *dim.* (diminuendo) at measure 23, *Lento* at measure 24, *rit.* at measure 25, and *a tempo* at measure 26. There are also several accents and slurs throughout the passage.

b) Gabriel Faure:

Elegy in C Minor Op.24, Do Minör tonu içerisindeki pasajın, 18.ölçüsünün dörtlük E4 notasından başlayıp, 22.ölçünün sonundaki ikilik C3 notasına kadar devam eden toplam 5 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 30. ölçüsünden başlayıp 35. ölçüsünün başındaki 4'lük G2 notasına kadar devam eden toplam 5 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 39. ölçüsünden başlayıp 46. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 47. ölçüsünden başlayıp 51. ölçüsünün ikinci notası olan C3 notasına kadar devam eden toplam 5 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

(Görsel.39)

The musical score for 'Elegy in C Minor Op.24' shows measures 18 to 21. The key signature is C minor (no sharps or flats) and the time signature is 3/4. The score includes the following markings: *ppp* (pianissimo) at measure 18, *sempre molto adagio* at measure 20, and *pp* (piano) at measure 21. There are also several slurs and accents throughout the passage.

Cello Sonat No.1 in D Minor, Op.109, 2.Bölümün Sol Minör tonu içerisindeki pasajın, 1.ölçüsünün başındaki 16'lık D4 notasından başlayıp 10.ölçüdeki noktalı ikilik D3 notasına kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1.Bölümün, 14. ölçüsünden başlayıp 24. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 161. ölçüsünden başlayıp 178. ölçüsüne kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 11. ölçüsünden başlayıp 20. ölçüsünde kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 59. ölçüsünden başlayıp 72. ölçüsüne kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 102. ölçüsünden başlayıp 119. ölçüsüne kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3.Bölümün, 1. ölçüsünden başlayıp 10. ölçüsünde kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 87. ölçüsünden başlayıp 96. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 159. ölçüsünden başlayıp 168. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.40)



c) Eduard Lalo:

Lalo- Cello Concerto in D Minor, 1. Bölümün Re Minör tonu içerisindeki pasajın, 58.ölçüsünün başındaki 4'lük C4 notasından başlayıp 67.ölçünün

sonundaki noktalı ikilik G4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 23. ölçüsünden başlayıp 30. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 31. ölçüsünden başlayıp 38. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 46. ölçüsünden başlayıp 54. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 93. ölçüsünden başlayıp 102. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 157. ölçüsünden başlayıp 163. ölçüsüne kadar devam eden 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 178. ölçüsünden başlayıp 196. ölçüsüne kadar devam eden toplam 19 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2.Bölümün, 38. ölçüsünden başlayıp 60. ölçüsüne kadar devam eden toplam 23 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 61. ölçüsünden başlayıp 87. ölçüsüne kadar devam eden toplam 27 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 119. ölçüsünden başlayıp 141. ölçüsüne kadar devam eden toplam 23 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. 3. Bölümün, 28. ölçüsünden başlayıp, 41. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 92. ölçüsünden başlayıp 103. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 124. ölçüsünden başlayıp 134. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 189. ölçüsünden başlayıp 202. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu 225. ölçüsünden başlayıp 230. ölçüsünün başındaki 8'lik B4 notasına kadar devam eden toplam 6 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

58.ölçü (Görsel.41)



Cello Sonat in A Minor, 2. bölümün Fa Majör tonu içerisinde pasajının, 23.ölçüsünün sonundaki 8'lik C4 notasından başlayıp 35.ölçüdeki 8'lik F3 notasına kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte 1. Bölümün, 46. ölçüsünden başlayıp 53. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 153. ölçüsünden başlayıp 160. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 43. ölçüsünden başlayıp 50. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 71. ölçüsünden başlayıp 78. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 95. ölçüsünden başlayıp, 107. ölçüsüne kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3.Bölümün, 33. ölçüsünden başlayıp 40 ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 164. ölçüsünden başlayıp 171. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 226. ölçüsünden başlayıp 234. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

23.ölçü (Görsel.42)



5.1.3.2. Alman Ekolünde Uzun Cümle Yapısı

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op. 129, 2.Bölümün Re Minor tonu içerisinde 1.ölçüsünün başındaki 4'lük F4 notasından başlayıp 9.ölçünün sonundaki 4'lük F4

notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan bir uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte, 1. Bölümün 5. ölçüsünden başlayıp 12. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 20. ölçüsünün sonundaki 4'lük E4 notasından başlayıp 33. ölçüsüne kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 82. ölçüsünden başlayıp 96. ölçüsüne kadar devam toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 176. ölçüsünden başlayıp 183. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 191. ölçüsünün sonundaki 4'lük E4 notasından başlayıp 205. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 225. ölçüdeki noktalı 4'lük F# notasından başlayıp 233. ölçünün sonuna kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 26. ölçüsündeki noktalı 4'lük F4 notasından başlayıp 34. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 105. ölçüsünden başlayıp 117. ölçüsüne kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 154. ölçüsünden başlayıp 179. ölçüsüne kadar devam eden toplam 25 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 247. ölçüsünden başlayıp 264. ölçüsüne kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 309. ölçüsünden başlayıp 320. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 359. ölçüsünden başlayıp 383. ölçüsüne kadar devam eden toplam 24 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

(Görsel.43)

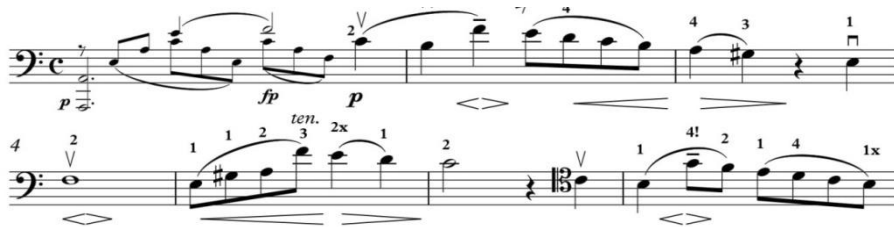
The image shows a musical score for two staves. The first staff is in bass clef and common time. It begins with a dynamic marking of *p mit ausdrück*. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A quadruplet of sixteenth notes is marked with a '4'. The staff ends with a dynamic marking of *fp*. The second staff continues the piece, starting with a dynamic marking of *fp*. It features similar rhythmic patterns and dynamics, including a *sfp* marking. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

Fantasiestücke in A Minor Op.73, 1.Bölümün La Minor tonu içerisindeki pasajının, 1.ölçüsündeki 4'lük C4 notasından başlayıp 6.ölçüsünün başındaki ikilik G4 notasına kadar devam eden toplam 6 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 29. ölçüsünden başlayıp 37.ölçüsünün başındaki 4'lük G#3 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 50. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük B3 notasından başlayıp 57. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 43. ölçüsünün ikinci notası olan 8'lik D3 notasından başlayıp 50. ölçüsünün sonuna kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 64. ölçüsünden başlayıp 72. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 25. ölçüsünden başlayıp 32. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 41. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük C4 notasından başlayıp 48. ölçüsünün başındaki ikilik A3 notasına kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 72. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük E3 notasından başlayıp 80. ölçüsünün başındaki 8'lik D4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 95. ölçüsünden başlayıp 102. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.44)



b) J. Brahms:

Cello Sonat in E Minor No.1 Op.38, 1. Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki pasajının, 1.ölçüsünün başındaki ikilik E2 notasından başlayıp 8. ölçüdeki ikilik B2

notasına kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 8. ölçüsünden başlayıp 25. ölçüsünün başındaki ikilik G2 notasına kadar devam eden toplam 18 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 42. ölçüsünden başlayıp 54. ölçüsünün başındaki 4'lük A# 3 notasına kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 57 ölçüsünün son notası olan 8'lik F#3 notasından başlayıp 66. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 162. ölçüsünden başlayıp 169. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 170. ölçüsünden başlayıp 186. ölçüsünün başından ikilik G2 notasına kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 203. ölçüsünden başlayıp 215. ölçüsünün başındaki 4'lük G# notasına kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 264. ölçüsünden başlayıp 281. ölçüsüne kadar devam eden 18 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 38. ölçüsünün son notası olan 4'lük G4 notasından başlayıp 46. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 59. ölçüsünden başlayıp 76. ölçüsüne kadar devam eden toplam 18 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 78. ölçüsünden başlayıp 89. ölçüsünün ikinci notası olan 8'lik C4 notasına kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 89. ölçüsünün üçüncü notası olan 8'lik D4 notasından başlayıp 99. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 101. ölçüsünden başlayıp 114. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 123. ölçüsünden başlayıp 132. ölçüsünün ilk notası olan 8'lik G#3 notasına kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 189. ölçüsünden başlayıp 198. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.45)



Cello Sonat No.2 in F Major Op.99, 1.Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajının, 1.ölçüsünün başındaki 16'lık C4 notasından başlayıp 8.ölçüsünün sonundaki 8'lik C5 notasına kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 128. ölçüsünden başlayıp 135. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

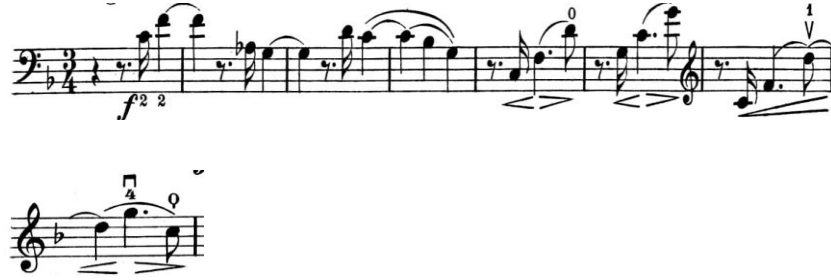
2. Bölümün, 5. ölçüsünden başlayıp 16. ölçüsünün başındaki 8'lik E4 notasına kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 47. ölçüsünden başlayıp 52. ölçüsüne kadar devam eden toplam 6 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 25. ölçüsünden başlayıp 32. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 37. ölçüsünden başlayıp 47. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 67. ölçüsünden başlayıp 81. ölçüsüne kadar devam eden toplam 15 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 85. ölçüsünden başlayıp 95. ölçüsünün başındaki 8'lik G4 notasına kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 129. ölçüsünden başlayıp 144. ölçüsüne kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 177. ölçüsünden başlayıp 191. ölçüsüne kadar devam eden toplam 15 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

4. Bölümün, 1. ölçüsünden başlayıp 10. ölçüsünün başındaki 4'lük F4 notasına kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 45. ölçüsünden başlayıp 57. ölçüsünün başından 4'lük F4 notasına kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 70. ölçüsünün son notası

olan 4'lük A4 notasından başlayıp 85. ölçüsüne kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.46)



c) David Popper:

Cello Concerto No.2 in E Minor Op.24, 1. Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki pasajının 1.ölçüsündeki 16'lık B3 notasından başlayıp 9.ölçüsünün sonundaki ikilik B4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 55. ölçüsünün ikinci notası olan G4 notasından başlayıp 63. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 69. ölçüsünden başlayıp 90. ölçüsünün başındaki 4'lük E2 notasına kadar devam eden toplam 22 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 163. ölçüsünden başlayıp 169. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 174. ölçüsünden başlayıp 181. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 182. ölçüsünden başlayıp 190. ölçüsünün başındaki 4'lük G4 notasına kadar devam toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 217. ölçüsünden başlayıp, 230 ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 267. ölçüsünden başlayıp, 274. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 275. ölçüsünden başlayıp 283. ölçüsünün başındaki 4'lük E4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 283. ölçüsünün ikinci notası olan 16'lık çift ses G#3-E4 notalarından başlayıp 293. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle

yapısının olduğu, 334. ölçünün ikinci notası olan 16'lık G2 notasından başlayıp 342. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2.Bölümün, 22. ölçüsünden başlayıp 31. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 41. ölçüsünden başlayıp 47. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 58. ölçüsünden başlayıp 65. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 8. ölçüsünden başlayıp 16. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 25. ölçüsünden başlayıp 34. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 113. ölçüsünden başlayıp 135. ölçüsüne kadar devam eden toplam 23 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 228. ölçüsünden başlayıp 250 ölçüsüne kadar devam eden toplam 23 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 277. ölçüsünden başlayıp 290. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. Ayrıca David Popper, besteciler arasında uzun cümle yapısını en çok benimsemiş olan besteciler arasındadır.

1.ölçü (Görsel.47)



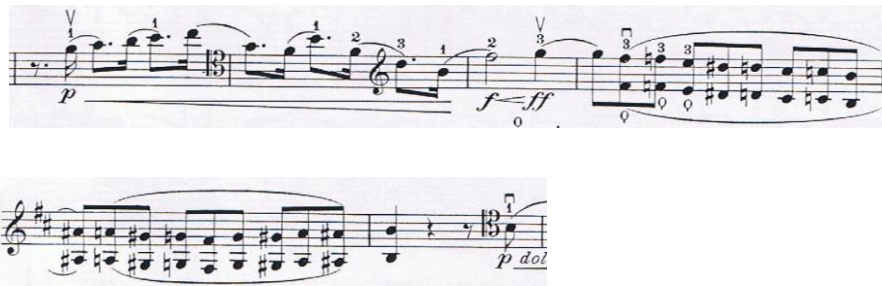
Cello Concerto No.4 in B Minor Op.72, 1. Bölümün Si Minör tonu içerisindeki pasajın, Fa anahtarında yazılmış olan 35. ölçüsündeki 16'lık B3 notasından başlayıp 40.ölçünün başında sol anahtarında yazılmış olan dörtlük oktav

B3-B4 notalarına kadar devam eden toplam 5 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün , 64. ölçüsünden başlayıp 71. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 79. ölçüsünden başlayıp 95. ölçüsüne kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 114. ölçüsünden başlayıp 121. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 160. ölçüsünden başlayıp 179. ölçüsüne kadar devam eden toplam 20 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. 2. Bölümün, 7. ölçüsünden başlayıp 13. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 14. ölçüsünden başlayıp 21. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. 3. Bölümün, 82. ölçüsünden başlayıp 110. ölçüsüne kadar devam eden 29 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

4. Bölümün, 7. ölçüsünün ikinci notası olan çift ses 16'lık E4-C5 notasından başlayıp 13. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 74. ölçüsünden başlayıp 81. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 241. ölçüsünden başlayıp 269. ölçüsünün ilk notası olan 8'lik E4 notasına kadar devam eden toplam 29 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 304. ölçüsünden başlayıp 316. ölçüsüne kadar devam eden toplam 13 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 356. ölçüsünden başlayıp 369. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

35.ölçü (Görsel.48)



5.1.3.3. Rus Ekolünde Uzun Cümle Yapısı

a) P.İ. Tchaikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33, 1. Bölümün La Majör tonu içerisindeki pasajının, 21. ölçüsündeki 16'lık E4 notasından başlayıp 37.ölçüsünün sonundaki 8'lik B3 notasına kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin, 46. ölçüsünden başlayıp 61. ölçüsüne kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 107. ölçüsünden başlayıp 129 ölçüsüne kadar devam eden toplam 23 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 207. ölçüsünden başlayıp 224. ölçüsüne kadar devam eden toplam 18 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 241. ölçüsünden başlayıp 254. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 291. ölçüsünden başlayıp 306. ölçüsüne kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 329. ölçüsünden başlayıp 336. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 337. ölçüsünden başlayıp 360. ölçüsüne kadar devam eden toplam 24 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 398. ölçüsünden 426. ölçüsüne kadar devam eden toplam 29 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. Ayrıca Tchaikovsky, diğer bestecilere oranla uzun cümle yapısını daha fazla benimsemiş olan besteciler arasındadır.

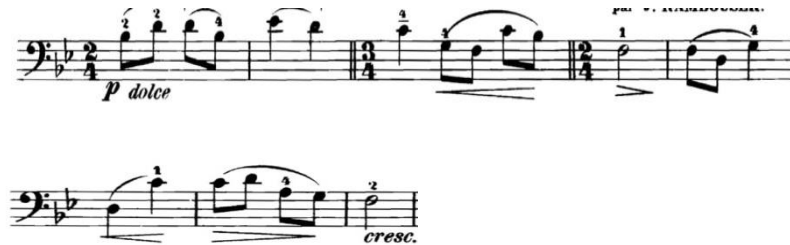
(Görsel.49)

The image shows a musical score for P.I. Tchaikovsky's 'Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33'. The score is in 3/4 time and A major. It is divided into two sections: 'Moderato assai quasi Andante' and 'Thema Moderato semplice'. The first section starts at measure 20 with a piano (p) dynamic. The second section starts at measure 26 with a forte (f) dynamic and includes a 'gliss' marking. The third section starts at measure 32 with a forte (f) dynamic and includes a 'pp' marking. The score ends at measure 35.

Andante Cantabile Op.11, Sib Majör tonu içerisindeki pasajın, 1.ölçüsünün başındaki 8'lik B3 notasından başlayıp 7.ölçüdeki ikilik F3 notasına kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin, 9. ölçüsünden başlayıp 16. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 17. ölçüsünden başlayıp 32. ölçüsüne kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 56. ölçüsünden başlayıp 63. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 80. ölçüsünden başlayıp 86. ölçüsüne kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 98. ölçüsünden başlayıp 105. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 145. ölçüsünden başlayıp 152. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 168. ölçüsünden başlayıp 176. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.50)



b) Karl Davydov:

Fantasie from a Russian Folk Song for Violoncello and Orchestra in E Major Op.7, Mi Majör tonu içerisindeki pasajın, 60. ölçüsünün başındaki dörtlük B3 notasından başlayıp 67.ölçünün sonundaki 4'lük E4 notasına kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin, 31. ölçüsünden başlayıp 38. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 39. ölçüsünden başlayıp 49. ölçüsüne kadar devam eden toplam 11 ölçüden oluşan uzun bir cümle

yapısının olduğu, 60 ölçüsünden başlayıp 67. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 76. ölçüsünden başlayıp 83. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 158. ölçüsünden başlayıp 173. ölçüsünün başındaki C Maj. akoruna kadar devam eden toplam 16 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. Ayrıca bestecinin, özellikle bu eserinde Rus Halk Müziği ezgi motiflerini kullandığı da dikkat çekmiştir.

60.ölçü (Görsel.51)



Romance in D Major Op.22, Re Majör tonu içerisindeki pasajın, 1.ölçüsünün başındaki F4 notasından başlayıp 17.ölçünün sonundaki ikilik A3 notasına kadar devam eden toplam 17 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte eserin, 60. ölçüsünden başlayıp 73. ölçüsüne kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 96. ölçüsünden başlayıp 107. ölçüsüne kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 114. ölçüsünün ikinci notası olan 8'lik A2 notasından başlayıp 128. ölçüsüne kadar devam eden toplam 15 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür. Ayrıca Davydov, diğer bestecilere oranla uzun cümle yapısını daha fazla benimsemiş olan besteciler arasındadır.

1.ölçü (Görsel.52)



c) Sergey Rachmaninov:

Cello Sonat in G Minor Op. 19, Sol Minör tonu içerisindeki pasajın 1.Bölümünün 65.ölçüsünün başındaki 4'lük B3 notasından başlayıp 73.ölçünün sonundaki 8'lik D3 notasına kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 20. ölçüsünden başlayıp 28. ölçüsünün ilk notası olan 8'lik A4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 88. ölçüsünden başlayıp 97. ölçüsüne kadar devam eden toplam 10 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 177. ölçüsünden başlayıp 185. ölçüsünün ilk notası olan 4'lük G4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 225. ölçüsünden başlayıp 233. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 31. ölçüsünden başlayıp 48. ölçüsünün başındaki 8'lik D4 notasına kadar devam eden toplam 18 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 80. ölçüsünden başlayıp 88. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 105. ölçüsünden başlayıp 112. ölçüsüne kadar devam eden toplam 8 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 9. ölçüsünden başlayıp 17. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 23. ölçüsünden başlayıp 31. ölçüsünün başındaki 8'lik E3 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 48. ölçüsünden başlayıp 59. ölçüsüne kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

4. Bölümün, 5. ölçüsünden başlayıp 13. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 35. ölçüsünden başlayıp 43. ölçüsünün başındaki ikilik F4 notasına kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 56. ölçüsünden başlayıp 67. ölçüsüne kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 217. ölçüsünden

başlayıp 237. ölçüsüne kadar devam eden toplam 21 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

65.ölçü (Görsel.53)



Vocalise in E Minor Op.34, Mi Minör tonu içerisindeki pasajın, 1.ölçüsünün başındaki 16'lık G4 notasından başlayıp 7. ölçünün başındaki ikilik E4 notasına kadar devam eden toplam 7 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu gözlenmiştir.

Bununla birlikte eserin, 7. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük E4 notasından başlayıp 18. ölçüsüne kadar devam eden toplam 12 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 20. ölçüsünden başlayıp 33. ölçüsünün başındaki ikilik E3 notasına kadar devam eden toplam 14 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu, 33. ölçüsünün 3. notası olan 8'lik G3 notasından başlayıp 41. ölçüsüne kadar devam eden toplam 9 ölçüden oluşan uzun bir cümle yapısının olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.54)



5.1.4. Virtüözite Seviyesinde Pasajlar

5.1.4.1. Fransız Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar

a) Saint Saens:

Cello Concerto No.1 in A Minor Op.31, 95.ve 98.ölçüler arasında, spiccato yay tekniğiyle birlikte çalınan ve çift seslerden oluşan bir pasajdır. Bu bakımdan sol elde iyi bir entonasyon, sağ elde ise kontrollü bir yay tekniği gerektirmektedir. Aynı zamanda sağ ve sol elin koordine bir şekilde hareket etmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 146. ölçüsünden başlayıp 161. ölçüsünün başındaki 8'lik B4 notasına kadar devam eden pasajı, çift seslerin olduğu ve spiccato yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken bir pasaj olduğu için iyi bir sağ el ve sol el tekniği gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasaj, sol ve sağ el teniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 440. ölçüsünden başlayıp 444. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, sol elde iyi bir artikülasyon gerektiren bir pasajdır. Bu pasajı çalmak için iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

448. ölçüsünden başlayıp 459. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 6. ve 7. pozisyonlarda çalınmasından dolayı iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 475. ölçüsünden başlayıp 478. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 6. ve 7. pozisyonlarda çalınan ve oktav seslerin olduğu bir pasajdır. Bu pasajı çalmak için iyi bir sol el tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 523. ölçünün son notasından başlayıp 526. ölçüsüne kadar devam eden pasajdaki notaların tamamı sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Dolayısıyla bu pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

(Görsel.55)



Cello Concerto No.2 in D Minor Op. 119, 1.Bölümün, 78. ve 82. ölçüleri arasındaki bağlı ve hızlı tempodaki pasajlar iyi bir sol el ve sağ el koordinasyonu gerektirmektedir. 83. ve 89. ölçüler arasında sol elde 5. ve 6. pozisyonlarda yazılmış olan bağlı pasajlar, virtüözite seviyesinde sol ve sağ el tekniği gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajların, sağ el ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 93. ölçüsünden başlayıp 96. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, aynı zamanda hızlı tempoda olduğundan dolayı iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasaj, sol el hakimiyeti açısından virtüözite seviyesindedir. 132. ölçüsünden başlayıp 138. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, aynı zamanda 5. ve 6. pozisyonlarda 4 bağlı notaların olduğu da bir pasajdır. Bu pasajı çalmak için iyi bir sol el ve sağ el koordinasyonu gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ el ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 2. Bölümün, 5. ölçüsünden başlayıp 27. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempoda 6.7. ve 8. pozisyonlarda çift seslerden oluşan bu pasajı çalabilmek için iyi bir sol el ve sağ el tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ el ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 102. ölçüsünden başlayıp 136. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasajda, 6.7. pozisyonlara kadar giden 36 bağlık üçlemelerden oluşan diziler ve çift sesli notalar olmasından dolayı iyi bir sağ el ve sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

75.ölçü (Görsel.56)

b) Gabriel Faure:

Cello Sonat No.1 in D Minor, Op.109, 1. Bölümün Sol anahtarında yazılmış olan pasajındaki 51. ölçüsünün sonunda 5. pozisyonda yazılmış olan B4 notasından, 52. ölçüde 7. pozisyonda oktav B5 notasına geçiş, virtüözite seviyesinde bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 148. ölçüsünden başlayıp 158. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasajı çalabilmek için sağ elde iyi bir detache tekniğinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla sağ el tekniği açısından bu ölçüler arasındaki pasajın virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 173. ölçüsünün son notası olan 4'lük G4 notasından 174. ölçüde D5 notasına geçiş iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ileri pozisyona geçiş virtüözite seviyesinde bir sol el tekniği gerektirmektedir. 196. ölçüsünden başlayıp 233. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasajı çalmak için iyi bir detache tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasaj, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 83. ölçüsünde 4'lük E2 notasından aynı ölçü içerisinde Bb4 notasına geçilmiştir. 1. pozisyondan 4. pozisyona ani geçiş sol elde iyi bir tuşe hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçü sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 3. Bölümün, 94. ölçüsünün başındaki 8'lik D6 notasından noktalı 4'lük D4 notasına geçiş iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. İki nota arasında 2 oktav aralık bulunduğu için notalar arasındaki geçiş kontrollü bir şekilde yapılmalıdır. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

51. ölçü (Görsel.57)



Elegy in C Minor op.24, 37. ve 38. ölçülerdeki hızlı tempodaki bağlı 32'lik notalardan oluşan pasajlar, virtüözite seviyesinde bir sol el artikülasyonu ve yay kontrolü gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte eserin, 35. ve 36. ölçülerde hızlı tempoda bağlı 32'lik notalardan oluşan pasajı çalmak için, iyi bir sol el artikülasyonu ve yay kontrolü gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerdeki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

(Görsel.58)



c) Eduard Lalo:

Cello Concerto in D Minor, 1. Bölümün, 112.ölçüsünden 116.ölçüsünde kadar devam eden 12 bağlı ve 16'lık notalardan oluşan hızlı tempodaki pasaj, iyi bir sol el artikülasyonu gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 48. ölçüsünde 8 bağlı hızlı pasajı çalmak için iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasaj, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün, 112. ölçüsünden 117. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 5. 6. ve 7. pozisyonlara kadar çıkan 12 bağlı notalardan oluşmaktadır. Hızlı tempoda 12 bağlı notaları çalabilmek için iyi bir yay kontrolünün ve sol el hakimiyetinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün, 147. ölçüsünden başlayıp 156. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 12 ve 6 bağdan oluşan dizilerden oluşmaktadır. Bağlı notaları hızlı bir şekilde çalabilmek için sağ ve sol elin iyi bir şekilde koordine edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler

arasındaki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün, 224. ölçüsünden başlayıp 232. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 5. ve 6. pozisyonlarda 6 ve 7 bağlı notalardan oluşmaktadır. Bağlı notaların hızlı tempoda çalınabilmesi için sağ ve sol el koordinasyonunun iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ ve sol el açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2.Bölümün, 111. ölçüsünde sekizlik G4 notasından E6 notasına geçiş yapılmıştır. Aralarında 2 oktav bulunan bu geçişin güzel yapılabilmesi için sol elin kontrolü çok önemlidir. Dolayısıyla sol el tekniği açısından bu pasajın, virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 119. ölçüsünden başlayıp 160. ölçüsüne kadar devam eden senkoplu ve hızlı ritimdeki pasajda, senkoplara ortaya çıkartabilmek için yayda aksan yapılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 100. ölçüsünden başlayıp 103. ölçüsüne kadar devam eden 12 ve 6 bağdan oluşan hızlı tempodaki pasajı çalabilmek için, sağ ve sol el koordinasyonunun iyi olması gerekmektedir. 5. ve 6. pozisyonlara kadar çıkan bu pasajda iyi bir sol el tekniği de gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasajı, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. Ayrıca bestecinin, hızlı tempoda bağlı dizilerin olduğu pasajları tematik olarak sıkça kullandığı da dikkat çekmiştir.

112.ölçü (Görsel.59)

The image shows a musical score for the Cello Sonata in A minor, 3rd movement, measures 112-113. The score is in 2/4 time and features a complex, fast-paced passage with many slurs and fingering indications. The first staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third in treble clef. Dynamics include *ff*, *cresc.*, and *f*. Tempo markings include *Lento (Tempo I)* and *Tutti*.

Cello Sonat in A minor, 3.Bölümün 136. ölçüsünden 143.ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki bağlı 16'lık notalar iyi bir sol el artikülasyonu

gerektirmektedir. Bununla birlikte 144. ölçüdeki “f” nüansından aniden “p” nüansına geçiş ve 146.ölçünün sonunda staccato ile çalınan pasaj, iyi bir yay tekniği gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sol ve sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 63. ölçüsünün üçüncü notası olan 4’lük B3 notasından ölçünün son notası olan 4’lük A4 notasına geçiş iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu genişlik çok iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün 125. ölçüsünün yedinci notası olan 16’lık A4 notasından 8’lik F# 6 notasına geçiş iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu oldukça geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için çok iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün, 170. ölçüsünün 3. notası olan 4’lük E4 notasından ölçünün sonundaki 4’lük D6 notasına geçiş iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu oldukça geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için çok iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2. Bölümde bu türden bir pasaj görülmemiştir. 3. Bölümün, 1. ölçüsünden başlayıp 12. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, 3 bağlı 16’lık notalardan oluşmaktadır. Bu hızlı tempodaki bağlı notaları çalabilmek için iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el hakimiyeti açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 3. Bölümün 21. 80. ve 88. ölçüleri, içerisinde senkopların ve staccato yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken notaların olduğu pasajlardır. Staccato yay tekniğiyle birlikte senkoplulu olan bu pasajları çalmak iyi bir sağ el tekniği gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerin, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 3.Bölümün, 124. ve 127. ölçüleri arasında, hızlı tempoda 3 bağlı 16’lık notlardan oluşan pasajı çalabilmek için, iyi bir sol ve sağ el koordinasyonu gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el kontrolü açısından virtüözite

seviyesinde olduğu görülmüştür. Ayrıca bestecinin, geniş aralıklarda ve 3 bağlı 16'lık hızlı tempoda pasajları tematik olarak sıklıkla kullandığı da dikkat çekmiştir.

136.ölçü (Görsel.60)



5.1.4.2. Alman Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op.129, 1.Bölümün 262. ölçüsündeki Fa anahtarında yazılmış olan E2 notasından Sol anahtarındaki D5 notasına geçiş, bu pasajın geniş bir ses aralığına sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla E2 notasından D5 notasına geçiş, virtüözite seviyesinde bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Ayrıca, 263. ölçüde 20 bağdan oluşan dizi de yay hakimiyeti açısından virtüözite seviyesindedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 30. ölçüsünde hızlı tempoda çalınması gereken 14 bağlı dizi, hızlı tempoda olmasından dolayı sol elde iyi bir artikülasyon gerekmektedir. 14 bağlı olmasından dolayı da sağ elde yayın kontrolünün iyi sağlanması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüdeki pasajın, sağ ve sol el hakimiyeti açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün 63. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük G4 notasından ikilik E4 notasına geçiş iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu oldukça geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için çok iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün 78. ölçüsünün ikinci notası olan 4'lük C2 notasından ikilik Bb4 notasına geçiş, iyi bir sağ ve sol el hakimiyeti gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu oldukça geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için hem sağ hem sol elin koordinasyonu çok önemlidir. Dolayısıyla ölçünün, sağ ve sol el hakimiyeti açısından virtüözite

seviyesinde olduğu görülmüştür. 1. Bölümün 95. ölçüsünde, 16'lık ve 32'lik notalardan oluşan 16 bağlı hızlı tempodaki pasajı çalabilmek için sol ve sağ el koordinasyonunun iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ ve sol el hakimiyeti açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 236. ölçüsündeki 4'lük E4 notasından ikilik D6 notasına geçiş iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için çok iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüdeki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2. Bölümün 18. ve 26. ölçüler arasında, 4. 5. ve 6. pozisyonlarda yazılmış olan 2 bağlı çift seslerden oluşan pasajı, doğru bir entonasyonla çalabilmek için, iyi bir sol el ve sağ el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 66. ve 73. ölçüler arasında hızlı tempodaki pasaj içerisinde, geniş aralıklı atlamaların olmasından dolayı, bu ölçüler arasındaki pasaj iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviye olduğu görülmüştür. 3. Bölümün 105. ve 112. ölçüler arasındaki hızlı tempoda detache yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken pasaj, 6. ve 7. pozisyonlarda yazıldığı için sol ve sağ el koordinasyonu ve teknikleri açısından önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 3. Bölümün 309. ve 316. ölçüler arasında hızlı tempoda detache yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken pasaj, 6. ve 7. pozisyonlarda yazıldığı için sol ve sağ el koordinasyonu ve teknikleri açısından önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

(Görsel.61)

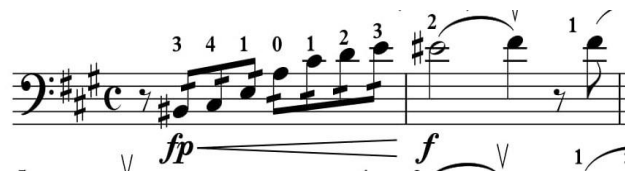


Fantasiestücke in A Minor Op.73, 3. Bölümün 1.ölçüsünde tremolo yay tekniğiyle birlikte “fp” nüansını ve sonrasında gelen “f” nüansını ortaya çıkartabilmek virtüözite seviyesinde bir sağ el yay hakimiyeti ve müzikalite gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümde, bu türden virtüözite seviyesinde bir pasaj görülmemiştir. 2. Bölümün, 27.28.43. ve 47. ölçülerinde, hızlı tempoda 9 bağdan oluşan dizileri çalabilmek için, iyi bir sağ ve sol el tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerdeki pasajların, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 5. 9.24.53.57.65. ve 100. ölçülerinde hızlı tempoda tremolo yay tekniğiyle birlikte çalınan pasajlar, iyi bir sol ve sağ el tekniği gerektirmektedir. Hızlı tempodaki bu pasajları çalmak için sol elde iyi bir artikülasyon sağlanması gerekmektedir. Sağ elde kullanılması gereken tremolo yay tekniğinin sol el ile uyumu, bu pasajların doğru çalınabilmesi için önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerdeki pasajların, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

1.ölçü (Görsel.62)



b) Friedrich Dotzaure :

Cello Etude Book- 4 No. 100, 1. ve 4. ölçüler arasında görülen çift seslerden sonra dört vuruşluk A5 notasına flojele tekniğiyle atlayış iyi bir sol el entonasyonu ve hakimiyeti gerektirmektedir. 4. ölçüden sonraki çift sesli pasajlar da sol el tekniği açısından virtüözite seviyesindedir. Dolayısıyla 1. ve 11. ölçüler arasındaki pasajların, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 12. ölçüsünün başındaki 4'lük A4 notasından 8'lik G6 notasına geçiş, iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüdeki pasajın , sol tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 17. ölçüsünden başlayıp 24. ölçüsüne kadar devam eden 6 bağlı çift sesli diziler ve pus pozisyonunda ileri pozisyonlarda yazılmış olan pasajları çalabilmek için, sol elde iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. 6 bağdan oluşan notaları çalmak için ise, yayın kontrollü bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. Bu türden özelliklere sahip olan pasajlar eserin, 65. ve 75. ölçüleri arasında, 77. ve 92. ölçüleri arasında dahil devam ettiği görülmüştür.

Ayrıca bestecinin, bu dönemde viyolonsel için yazmış olduğu etütlerle viyolonsel çalgı tekniği seviyesini diğer dönemlere oranla daha üst bir noktaya taşıdığı da dikkat çekmiştir.

1.ölçü (Görsel.63)



6 Pieces for 3 Violoncello Op.104 No. 2, 1. Viyolonsel Partisi Allegro Bölümü, 44. ölçünün ilk notası olan E4'den sonra gelen E5 notasına oktav atlayışı, kontrollü bir sol el tekniği gerektirmektedir. Bununla birlikte 44.ölçünün devamında görülen 16 'lık notalardan oluşan hızlı pasajları çalabilmek için, iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu gerektirmektedir. Dolayısıyla 44. ve 50. ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 56. ve 57. ölçülerinde tremolo yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken çift sesli pasaj, iyi bir sağ ve sol el tekniği gerektirmektedir. Çift

sesleri doğru bir entonasyonla çalabilmek için sol elde tuşe hakimiyetinin iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 58. ve 63. ölçüler arasındaki çift sesli dizilerden oluşan pasajların doğru bir entonasyonla çalınabilmesi için iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 136. ölçüsünde üçüncü notası olan 8'lik B4 notasından 8'lik E6 notasına geçiş, iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Ayrıca bu pasajdaki notalar, staccato yay tekniğiyle birlikte çalındığı için hem sol hem sağ elin koordinasyonu çok önemlidir. Dolayısıyla bu ölçüdeki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

42.ölçü (Görsel.64)



c) David Popper:

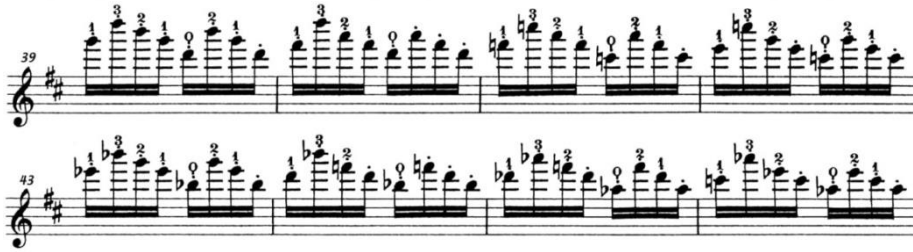
Elfentanz in D Majör Op.39, Eserin tamamı sağ elde sautille yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Sautille yay tekniğiyle birlikte örnekte gösterildiği gibi pasajları çalmak için iyi bir sol el artikülasyonunun ve sağ el hakimiyetinin olması gerekmektedir. Bu bakımdan 39. ve 46. ölçüler arasındaki pasajlar virtüözite seviyesindedir.

Bununla birlikte eserin, 107. 108. 111. ve 112. ölçülerindeki oktav diziler, pus parmağıyla birlikte sautille yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Hızlı tempoda çalınması gereken bu pasajlarda, doğru entonasyon ve karakteri ortaya çıkartabilmek için iyi bir sağ ve sol el tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol el teknikleri bakımından virtüözite seviyesinde olduğu

görülmüştür.227. 229. ölçüler arasındaki pasaj, 7. ve 8. pozisyonlarda olmasından dolayı iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. Eserin tamamı aralıksız çok hızlı tempoda başlayıp bittiği için, çalan kişinin kondisyonunun da iyi olması gerekmektedir.

Ayrıca bestecinin viyolonsel için yazmış olduğu eserlerle diğer dönemlere oranla viyolonsel çalgı tekniği seviyesini daha üst bir noktaya taşıdığı da dikkat çekmiştir.

(Görsel.65)



Popper- Tarantella in G Major Op.33, 300. ve 315.ölçüler arasındaki pasajlar, hızlı tempoda ve spiccato yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken bu ölçüler arasındaki pasaj, sol elde iyi bir artikülasyon sağ elde ise iyi bir hakimiyet gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 53. ölçüsünün ikinci notası olan 8'lik D6 notasından 4'lük D4 notasına geçişi iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu geniş aralığı doğru bir entonasyonla çalabilmek için sol el tekniğinin iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüde pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 92. ve 105. ölçüler arasındaki hızlı tempoda çift sesli dizilerden oluşan pasaj, tremolo yay tekniği kullanılarak pus pozisyonunda çalınmaktadır. Notaları doğru bir entonasyonla çalabilmek için iyi bir sol el ve sağ el tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 171. ve 176. ölçüler arasında üçlemelerden oluşan 38 bağlık kromatik dizilerden oluşan pasajı çalabilmek için çok iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. 38 bağlık bu pasajı çalabilmek için sağ el yay

kontrolünün de iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 320. ve 331. ölçüler arasındaki pasaj, çok hızlı tempoda tel geçişlerinin fazlaca olduğu yapıldığı bir pasajdır. Tel geçişlerini, hızlı tempoda iyi yapabilmek için sağ ve sol el koordinasyonun iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el hakimiyeti açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

288.ölçü (Görsel.66)



5.1.4.3. Rus Ekolünde Virtüözite Seviyesinde Pasajlar

a) P.İ. Tchaikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op. 33, 2. varyasyonun kadans bölümünde 19 bağlı sağ el de staccato yay tekniğiyle çalınan pasaj, iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 46. ölçüsünden 50. ölçüsüne kadar devam eden üçlemelerden oluşan pasaj, 2 bağlı bir ayrı şekilde çalınmaktadır. Ayrı olan notalar staccato yay tekniğiyle birlikte çalındığı için pasaj boyunca devam eden bu tematik dizileri çalabilmek için iyi bir sağ el tekniği gerekmektedir. Bu pasajdaki üçlemeler 5. ve 6. pozisyonlarda yazıldığı için sol elde tuşe hakimiyeti de önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 72. 76. 84. ve 201-206. ölçüler arasındaki diziler, staccato yay tekniğiyle birlikte hızlı çalınması gereken pasajlardır. Dolayısıyla bu ölçülerdeki pasajların, sağ ve sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

398. ve 404. ölçüler arasındaki hızlı tempodaki pasaj, 4 ve 3 bağlı arpejlerden oluşmaktadır. Arpejleri hızlı tempoda doğru çalabilmek için sağ el ve sol el koordinasyonunun iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

106. ölçü (Görsel.67)



Pezzo Capriccioso in B Minor, Op.62, 109. ve 118. ölçüye kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, spiccato yay tekniğiyle birlikte çalınmaktadır. 32'lik notaları spiccato yay tekniğiyle çalmak için iyi bir sağ el tekniği ve sol el artikülasyonu gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte eserin, 85. ölçüsündeki 16'lık C4 notasından başlayıp 86. ölçünün sonundaki E6 notasına kadar devam eden hızlı tempodaki diziyi çalabilmek için iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. 6 bağdan oluşan bu dizileri çalabilmek için aynı zamanda iyi bir yay kontrolü gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

109. ölçüden hızlı tempoda başlayarak 152. ölçüye kadar durmadan devam eden 32'lik ayrı notalardan oluşan pasajı çalmak için sağ elde iyi bir detache tekniği sol elde ise iyi bir artikülasyonun olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 148. ölçüdeki 32'lik B4 notasından oktav B5 notasına geçiş iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Hızlı çalınması gereken bu geçiş, pus pozisyonunda 6. ve 7. pozisyonlarda yazılmıştır. Dolayısıyla bu ölçünün, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

109.ölçü (Görsel.68)

b) Karl Davydov:

Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14, 1.Bölümün 96. ve 104. ölçüler arasında birbirine bağlı üçlemelerden oluşan hızlı tempodaki pasajlar iyi bir yay hakimiyeti gerektirdiği gibi 6. ve 7. pozisyonlarda olması bakımından da iyi bir sol el hakimiyeti gerektirmektedir. Dolayısıyla bu pasaj sol ve sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesindedir.

Bununla birlikte, 1. Bölümün 83. ölçüsünden başlayıp 112. ölçüsüne kadar devam eden 22, 25 ve 14 bağdan oluşan hızlı pasajları çalabilmek için iyi bir sol el tekniği ve sağ el hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajların, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 212. ölçüden başlayıp 213. ölçüye kadar devam eden toplam 20 bağdan oluşan diziyi çalabilmek için bağlı staccato yay tekniği kullanılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 293. ölçüsünden başlayıp 300. ölçüsüne kadar devam eden çift sesli dizilerden oluşan pasajın, doğru bir entonasyonla çalınabilmesi için iyi bir sol el hakimiyetinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 309. ölçüsünden başlayıp 326. ölçüsüne kadar durmadan devam eden çift sesli pasaj, 6. ve 7. pozisyonlarda yazıldığı için iyi bir sol el hakimiyeti ve kondisyonu gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasaj, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 73. ölçüsünden başlayıp 77. ölçüsüne kadar devam eden 5. ve 6. pozisyonlarda yazılmış olan çift sesli pasajı doğru bir entonasyonla çalabilmek için iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 137. ölçüsünden başlayıp 149. ölçüsüne kadar devam eden 6. 7. pozisyonlarda yazılmış olan 8 bağlık dizilerden oluşan pasajı çalabilmek için kontrollü bir sağ el ve tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümünün, 26. ölçüsünde 6. pozisyonda yazılmış olan 6 bağdan oluşan hızlı tempodaki dizi ve 27. ölçüsünde staccato yay tekniğiyle birlikte çalınarak devam edilmesi gereken pasaj, hızlı tempoda ve ileri pozisyonda olması bakımından iyi bir tuşe hakimiyeti gerektirmektedir. Hızlı tempodaki diziden sonraki ölçüde staccato yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken pasaj ise, iyi bir sağ el tekniği gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

Bu tür pasajlar 3. Bölümün, 34. ve 35 ölçüleri arasında, 40. ve 41. ölçüleri arasında dahil görülmüştür. 286. ölçüsünden başlayıp 301. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği ve detache teknikleri gerektiren, tel geçişlerinin fazla olduğu bir pasajdır. İleri pozisyonda yazılmış olmasından dolayı ise sol el hakimiyetinin iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 314. ölçüsünden başlayıp 329. ölçüsüne kadar devam eden çift sesli üçlemelerden oluşan hızlı tempodaki pasajı çalabilmek için çok iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Pasajda staccato yay tekniğininde kullanıldığı 326. ve 327. ölçülerinde ise yay hakimiyetine özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el ve sağ el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

Ayrıca bestecinin, viyolonsel için yazmış olduğu eserlerle diğer dönemlere oranla viyolonsel çalgı tekniği seviyesini daha üst bir noktaya taşıdığı görülmüştür.

96.ölçü (Görsel.69)



Cello Concerto No.4 in E Minor Op.31, 1. Bölümün, 170. ve 178. ölçüler arasındaki pasaj, hızlı tempoda, bağımsız 16'lık notalardan oluşmaktadır. Sol elde pus tekniği sağ elde ise detache tekniğiyle birlikte çalınan bu pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 119. ölçüsünden başlayıp 126. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki 5. ve 6. pozisyonlarda yazılmış olan pasaj, birbirine bağlı üçlemelerden ve 16'lık notalardan oluşmaktadır. Hızlı tempodaki bu üçlemeleri ve 16'lık notaları doğru bir şekilde çalabilmek için iyi bir sağ el tekniği ve tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. Tematik değişikliği olsa da bu pasaj eserin, 208. ve 214. ölçüleri arasında da kullanılmıştır. 1. Bölümün, 220. ölçüsünden başlayıp 225. ölçüsüne kadar devam eden 6. pozisyonda yazılmış olan pasajı çalabilmek için çok iyi bir sol el hakimiyeti gerekmektedir. 8 bağılı olan bu çift sesli diziler, sağ el tekniği açısından da önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 2.Bölümün, 137. ölçüsünden başlayıp 143. ölçüsüne kadar devam eden 1. pozisyonda başlayıp 6. pozisyona çıkan 7 bağılı dizilerden oluşan pasajı çalabilmek için iyi bir tuşe hakimiyeti gerekmektedir. Temposu ağır olmasından dolayı yayın hesaplı kullanılması çok önemlidir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 123. ölçüsünden başlayıp 142. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempoda detache yay tekniğiyle birlikte çalınması gereken pasaj, sağ el ve sol el koordinasyonu açısından çok önemlidir. Sol elde iyi bir artikülasyon sağ elde ise iyi bir detache yay tekniği gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, saol ve sağ el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 402. ve 438. ölçüler arasında hiç durmadan tremolo yay tekniğiyle çalınması gereken çift sesli pasaj, iyi bir sağ el tekniği ve sol el kondisyonu gerektirmektedir. Bu pasajdaki 6. pozisyonda yazılmış olan çift sesleri çalabilmek için iyi bir tuşe hakimiyetinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

170.ölçü (Görsel.70)



c) Sergey Rachmaninov:

Cello Sonat in G Minor Op.19, 1.Bölümün Tenor Do anahtarında yazılmış olan pasajın, 206. ve 208. ölçüleri arasında görülen oktav sesleri çalmak için sol elde pus tekniği kullanılmıştır. Yine sol elde 206.ölçünün oktav A2-A3 notalarından 208. ölçünün oktav D3-D4 notalarına kadar devam eden sağ elde tremolo yay tekniği kullanılmıştır. Dolayısıyla bu pasajın, sol el ve sağ el yay tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 208. ölçüsünden başlayıp 209. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki çift sesli pasajı doğru bir entonasyonla çalabilme için sol elde iyi bir tuşe hakimiyetinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. 120. ölçüsünde birinci pozisyondaki A3 notasından 5. pozisyondaki D4 notasına ani bir geçiş görülmektedir. Bu geçişin doğru bir entonasyonla yapılabilmesi için iyi bir

sol el tekniği gerkmektedir. Dolayısıyla bu ölçüdeki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

2. Bölümün, 1. ölçüsünden başlayıp 27. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki senkoplu ve bağlı notalardan oluşan pasaj, iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu gerektirmektedir. Sağ elde staccato yay tekniği ve tremolo yay tekniği kullanılarak çalınan pasaj, özellikle sağ el tekniği açısından önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür. Bununla birlikte bu tema, 2. Bölümün 140. ve 166. ölçüleri arasında da görülmektedir. 213. ölçüsünden başlayıp 217. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki arpejli pasaj, tel geçişleri fazla olduğu için yay hakimiyetinin iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu pasajın, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

3. Bölümün, 39 . ölçüsünden başlayıp 47. ölçüsüne kadar devam eden 3 bağlı üçlemelerden oluşan ve notaların herbirinde portemento yay tekniği kullanılarak çalınması gereken pasaj, sağ el yay tekniği açısından çok önemlidir. Portemento yay tekniğini doğru bir şekilde yapabilmek için yay hakimiyetinin iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

4. Bölümün, 177. ölçüsünden başlayıp 178. ölçüsüne kadar devam eden çift sesli diziler, hızlı tempoda tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Tremolo yay tekniğiyle birlikte çift sesleri çalmak için sol elde iyi bir entonasunun sağlanması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçülerdeki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.264. ölçüsündeki birlik D4 notasından 265. ölçüsünde ikilik D6 notasına geçiş, iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. İki nota arasındaki bu geniş aralığı doğru bir entenasyonla çalabilmek için sol el hakimiyetinin çok iyi olması gerekmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki geçişin, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

206.ölçü (Görsel.71)



Danse Orientale in A Minor No.2 Op.2, 42. ve 45. ölçüler arasında sağ el tremolo tekniğiyle birlikte çalınan pasaj, aynı zamanda tel geçişlerinin de kontrollü bir şekilde yapılmasını gereken bir pasajdır. Hızlı tempoda çalınan pasaj, aynı zamanda iyi bir tuşe hakimiyeti de gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sağ ve sol el teknikleri açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

Bununla birlikte eserin, 46. ölçüsünden başlayıp 52. ölçüsüne kadar devam eden hızlı tempodaki pasajın içerisinde 6 bağlı 16'lık dizilerin de bulunmasından dolayı iyi bir sol el artülasyonu ve yay kontrolü gerektirmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler arasındaki pasajın, sol el tekniği açısından virtüözite seviyesinde olduğu görülmüştür.

42.ölçü (Görsel.72)



5.2. Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Teknik Açından Gelişim Özelliklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

5.2.1. Sol Elde Flojele Tekniği

Tanım: Herhangi bir parmağın çalgıdaki boş bir tele basmadan hafifçe dokunarak notadaki doğal doğuşkanların elde edildiği bir tekniktir. Bu teknik aynı

zamanda tele basılmadan uygulanabildiği gibi bir parmağın notaya basıp diğer parmağın çalınacak olan notaya hafifçe dokunarak yapay doğuşkanlarının da elde edilebildiği bir tekniktir (Sevsay,2019a, s.53).

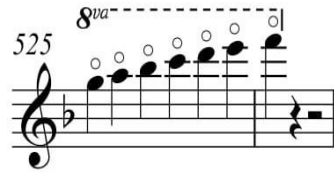
5.2.1.1. Fransız Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği

a) Camille Saint Saens:

Cello Concerto No.1 in A Minor Op.33, Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 525. ölçüsündeki dörtlük G5 notasından başlayıp 526. ölçünün sonundaki F6 notasına kadar devam eden pasajdaki tüm notalar sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 90. ölçüsünün 4'lük E6 notasında, 139. ölçüsünün ilk notası olan A4 notasında, 156. ölçüsünün ilk notası olan ilk notası olan E6 notasında, 471. ve 475. ölçülerinin ilk notası olan A4 notasında, 630. ölçüsünün son notası olan A4 notasında, 631. ölçüsünün ilk notası olan A4 notasında, 634. ölçüsünün son notası olan A4 notasında, 635. ölçüsünün ilk notası olan A 4 notasında sol el de flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

(Görsel.73)



Cello Sonat No.1 in C Minor Op.32, 1. Bölümün, 344.ölçüsünde Do Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 1. Bölümünün, 130. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 168. ölçüsünün ikinci notası olan A4 notasında, 241. ölçünün son notası olan D2 notasında, sol elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

2. Bölümün, 12. ölçüsünün ilk notası olan D4 notasında, 40. ölçüdeki E6 notasında sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

3. Bölümün, 7. ölçüsündeki D2 notasında, 13. ölçüsünün 16'lık D4 notasında, 55. ölçüsünün ikinci notası olan 8'lik D4 notasında 101. ölçüsünün son notası olan C2 notasında, 201. ölçüsünün dördünü notası olan D4 notasında flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

344.ölçü (Görsel.74)



b) Gabriel Faure:

Cello Sonat No.1 in D Minor Op.109, 1.Bölümün 43.ölçüsünde Re Minör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan D4 notası, pus pozisyonunda sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.Bununla birlikte 1. Bölümün, 173. ölçüsünün ikinci notası olan D4 notasında sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümde bu tekniğin kullanıldığı görülmemiştir. 3. Bölümün, 4. ölçüsünün ikinci notası olan D4 notasında, 41. ölçüsünün ikinci notası olan A4 notasında, 43. ölçüsünün son otası olan A4 notasında, 93. ölçüsünün ilk notası olan A4 notasında, 116. ölçüsünün ilk notası olan A4 notasında ve ölçünün sonundaki D4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

43.ölçü (Görsel.75)



Cello Sonat No.2 in G Minor Op.117, 1.Bölümün Sol Minör tonu içerisindeki 31. ölçüsünde, ölçünün başındaki D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır Bununla birlikte 1. Bölümün, 141. ölçüsünün sonundaki D4 notasında, 142. ölçüsünün başındaki D4 notasında , 294. ölçüsünün ikinci notası olan A4

notasında, sol el elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür 2. Bölümün, 10. ölçüsünün 3. notası olan A4 notasında, sol el flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 16. ölçüsünün ikinci notası olan D4 notasında, 148. ölçüsünün başındaki A4 notasında, sol elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

31.ölçü (Görsel.76)



c) Eduard Lalo:

Cello Concerto in D Minor, 1.Bölümün Re Minör tonu içerisindeki 102. ölçüsünde, ölçünün sonundaki E5 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 42. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 50. ölçüsünün 3. notası olan A4 notasında, 64. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 81. ölçüsünün 5. notası olan A4 notasında, 106. ölçüsünün sonundaki A4 notasında 108. ölçüsünün 9. notası olan A4 notasında, 109. ölçüsünün noktalı ikilik A4 notasında, 112. ölçüsünün 7. notası olan A4 notasında, 114. ölçüsünün, 4. notası olan A4 notasında, 117. ölçüsündeki A6 notasında, 222. ölçüsündeki A4 notasında, 232. ölçüsünün E6 notasında sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2.Bölümün, 47. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 65. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 87. ölçüsündeki D6 notasında, 128. ölçünün başındaki A4 notasında, 146. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 168. ölçüsündeki E6 notasında, 171. ölçüdeki A6 notasında sol elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

3. Bölümün, 8. ölçüsünün sonundaki A4 notasında, 32. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 241. ölçüsünün 3. notası olan D4 notasında flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

102.ölçü (Görsel.77)



Cello Sonat in A Minor, 1. Bölümün La Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 52. ölçüsündeki 4'lük A 4 notası sol el elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin 1. Bölümün, 63. ölçüsünün sonundaki A4 notasında, 142. ölçüsündeki D4 notasında, 154. ölçüsündeki D4 notasında, 169. ölçüsündeki A4 notasında, 189. ölçüsündeki 8'lik A4 notasında, 204. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümünün, 52. ölçüsündeki 16'lık D4 notasında, 57. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında, 92. ölçüsündeki 16'lık G3 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 43. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında, 144. ölçüsündeki 8'lik A4 notasında, 146. ölçüsündeki E5 notasında, 169. ölçüsündeki A4 notasında, 189. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında 213. ve 214. ölçülerinde A4 notalarında, 233. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür

52.ölçü (Görsel.78)



5.2.1.2. Alman Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op.129, 1.Bölümün 88. ölçüsünde, La Minör tonu içerisinde, ölçünün başında Fa anahtarında yazılmış olan A5 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte, 1. Bölümün, 26. ölçüsünün 4. notası olan A4 notasında, 27. ölçüsünün 5. notası olan A4 notasında, , 109. ölçüsünün son notası olan D4

notasında, 230. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 225. ölçüsünün 4. notası olan A4 notasında sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümün, 16. ölçüsünün başındaki D4 notasında, 28. ölçüsünün başındaki D4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 67. ölçüsünün 5. notası olan A4 notasında, 69. ölçüsünün 5. notası olan A4 notasında, 91. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 100. ölçüsünün 2. notası olan A4 notasında, 133. ölçüsünün başındaki E6 notasında, 201. ölçüsündeki E6 notasında, 295. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 304. ölçüsünün 2. notası olan A4 notasında, sol elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

88.ölçü (Görsel.79)

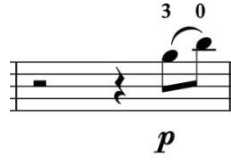


Fantasiestücke in A Minor Op.73, 2.Bölümün 12. ölçüsünde, La Minör tonu içerisinde fa anahtarında yazılmış olan D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Ayrıca eserin diğer bölümlerinde de bu teknikten fazlaca yararlanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte 1. Bölümün, 11. ölçüsündeki D4 notasında, 12. ölçüsündeki D4 notasında, 17. ölçüsündeki 8'lik A4 notasında, 27. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 29. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 33. ölçüsünün başındaki A4 notasında, 45. ölçüsündeki A4 notasında, 47. ölçüsündeki D4 notasında, 48. ölçüsündeki D4 notasında, sol elde flojele tekniği kullanıldığı görülmüştür.

2. Bölümün, 2. ölçüsünün başındaki D4 notasında, yine aynı ölçüdeki A4 notasında, 8. ölçüsünün başındaki D4 notasında, yine aynı ölçüdeki A4 notasında, 20. ölçüsündeki D4 notasında, 25. ölçüsündeki A4 notasında, 28. ölçüsündeki D4 notasında, 40. ölçüsündeki D4 notasında, 53. ölçüsündeki D4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

3. Bölümün, 22. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

12.ölçü (Görsel.80)



b) J.Brahms:

Cello Sonat No.1 in E Minor Op. 38, 3. Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki 72.ölçüsünün başında yazılmış olan D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 7. ölçüsündeki G3 notasında, 78. ölçüsündeki A4 notasında, 168. ölçüsündeki G3 notasında, 199. ölçüsündeki ikilik C2 notasında, 200. ölçüsündeki ikilik C2 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümün, 41. ölçüsündeki D4 notasında, 46. ölçüsündeki G3 notasında, 50. ölçüsündeki G3 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 47. ölçüsünün sonundaki D4 notasında, 45. ölçüsündeki A4 notasında sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

72.ölçü (Görsel.81)



Cello Sonat No.2 in F Major Op. 99, 1.Bölümün 5.ölçüsünde Fa anahtarında yazılmış olan D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.Bununla birlikte 1. Bölümün, 17. ölçüsündeki 4'lük D4 notasında, 18. ölçüsündeki D4 notasında, 24. ölçüsündeki A4 notasında, 50. ölçüsündeki C3 notasında, 125. ölçüsündeki 4'lük D4 notasında, 132. ölçüsündeki D4 notasında, 178. ölçüsündeki C3 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2.Bölümün, 21. ölçüsündeki G3 notasında, 53. ölçüsündeki A4 notasında, 57. ölçüsündeki D4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 33. ölçüsündeki D3 notasında, 106. ölçüsündeki C3 notasında, 174. ölçüsündeki G3 notasında, 175. ölçüsündeki C3 notasında, 188. ölçüsündeki A4 notasında sol elde

flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 4. Bölümün, 2. ölçüsündeki A4 notasında, 10. ölçüsündeki A4 notasında, 12. ölçüsündeki D4 ve G3 notalarında, 14. ölçüdeki D4 notasında, 41. ölçüsündeki C3 notasında, 42. ölçüsündeki C3 notasında, 46. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

5.ölçü (Görsel.82)



c) David Popper:

Elfentanz in D Major Op. 39, 22. ölçüde Re Majör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan C#6 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 39. ve 47. ölçüler arasındaki pasajda, 70. ölçüsündeki A4 notasında, 87. ölçüsündeki E6 notasında, 133. ölçüsündeki A4 notasında, 173. ve 184. ölçüler arasındaki pasajda, 224. ölçüsündeki D6 notasında, 240. ölçüsündeki A6 ve D6 notalarında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca bestecinin diğer ekol bestecilere oranla flojele tekniğini daha fazla kullandığı da dikkat çekmiştir.

22.ölçü (Görsel.83)



Tarantella in G Major Op.33, 215. ölçüde Sol Majör tonu içerisindeki E5-D5 ve B4 notaları, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 79. ölçüsündeki D4 notasında, 83. ölçüsündeki D4 notasında, 87. ölçüsündeki A4 notasında, 89. ölçüsündeki A4 notasında, 123. ölçüsündeki A4 notasında, 127. ölçüsündeki A4 notasında, 219. ölçüsündeki E6-D6

ve B6 notalarında, 221. ölçüsündeki A4 notasında, 236. ölçüsündeki E6-D6 ve B6 notalarında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

215.ölçü (Görsel.84)



5.2.1.3. Rus Ekolünde Sol Elde Flojele Tekniği

a) P.İ.Tchikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op.33, La Majör tonu içerisindeki 53. ölçünün ikinci notası olan E5 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 73. ölçüsündeki E6 notasında, 77. ölçüdeki E6 notasında, 81. ölçüsündeki D6 notasında, 85. ölçüsündeki E6 notasında, 107. ölçüsündeki A4 notasında, 138. ölçüsündeki, D5-A5-D6-A6 notalarında, 186. ölçüsündeki A6 notasında, 190. ölçüsündeki A6 notasında, 202. ölçüsündeki E6 notasında, 203. ölçüsündeki E6 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca Tchaikovsky , David Pooper gibi bu tekniği diğer bestecilere oranla daha fazla kullanmıştır.

(Görsel.85)



Pezzo Capriccioso in B Minor ,Op. 62, Si Minör tonu içerisindeki 62. ölçünün son notası olan D4 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 70. ölçüsündeki D4 notasında, 86. ölçüsündeki E5 notasında, 96. ölçüsündeki A4 notasında, 97. ölçüsündeki A4 notasında, 110. ölçüsündeki D5 notasında, 112. ölçüsündeki A5 ve D3 notalarında, 116. ölçüsündeki D5 ve B4 notalarında, 137. ölçüsündeki A4 notasında, 138. ölçüsündeki A4 notasında, 139.

ölçüsündeki A5 ve D5 notalarında, 148. ölçüsündeki B6 notalarında , 150. ölçüsündeki B6 notalarında, 172. ölçüsündeki D4 notasında, 218. ölçüsündeki B6 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

62.ölçü (Görsel.86)



b) Karl Davydov:

Cello Concerto No.4 in E Minor Op. 31, 3.Bölümün 458. ölçüsünde Mi Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan E4 notasından sonra yine aynı tonda 459. ölçüde Sol anahtarında yazılmış olan oktav E5 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Ayrıca eserin diğer bölümlerinde de bu teknikten fazlaca yararlanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte 1.Bölümün, 240. ölçüsündeki E6 notasında, 253. ölçüsündeki E6 notasında, 254. ölçüsünün A6 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümün, 68. ölçüsündeki D4 notasında, 129. ölçüsündeki E5 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.3. Bölümün, 49. ölçüsündeki E5 notasında, 52. ölçüsündeki E6 notasında, 81. ölçüsündeki A4 notasında, 97. ölçüdeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

458.ölçü (Görsel.87)



Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5, 1.Bölümün 64.ölçüsündeki Sol anahtarında Si Minör tonu içerisinde yazılmış olan pasaj, pus pozisyonunda sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 104. ölçüsündeki A4 notasında, 113. ölçüsündeki A4 notasında, 115. ölçüsündeki 8'lik A4 notasında, 122. ölçüsündeki D4 notasında, 179. ölçüsündeki E5 notasında, 185. ölçüsündeki A6 notasında, 190. ölçüsündeki A6 notasında, 192. ölçüsündeki A6 notasında, 204. ölçüsündeki A5 notasında, 217. ölçüsündeki B6 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

2. Bölümün, 40. ölçüsündeki E5 notasında, 46. ölçüsündeki noktalı 4'lük ve sekizlik E5 notalarında, 78. ölçünün sonundaki E5 notasında, 82. ve 83. ölçülerdeki A6 notalarında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

3. Bölümün, 26. ölçüsündeki A4 notasında, 41. ölçüsündeki D4 notasında, 57. ölçüsündeki E5 notasında, 58. ölçüsündeki A6 notasında, 103. ölçüsündeki E6 notasında, 108. ölçüsündeki A6 notasında, 152. ölçüsündeki A4 notasında, 163. ölçüsündeki E5 notasında, 186. ölçüsündeki C5 ve E4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

64.ölçü (Görsel.88)



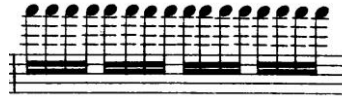
c) Anton Rubinstein:

Cello Concerto No.2 in D Minor Op.96, 1.Bölümün 61.ölçüsünde Sol anahtarında Re Minör tonu içerisinde yazılmış olan A6 notaları, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 50. ölçüsündeki A4 notalarında, 52. ölçüsündeki A4 notalarında, 167. ölçüsündeki A5 notasında, 169. ölçüsündeki A5 notasında, 220. ölçüsündeki A4 notasında, 246. ölçüsündeki A4 notasında, 248. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümün, 28. ölçüsündeki A4 notasında, 32. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 4. ölçüsündeki 16'lık A5 notasında, 18. ölçüdeki 32'lik A5 notasında, 29. ölçüsündeki A4 notasında, 33. ölçüsündeki A4

notasında, 41. ölçüsündeki D4 notasında, 53. ölçüsündeki A5 notasında, 247. ölçüsündeki E6 notasında, 292. ölçüsündeki E5 notasında, 365. ölçüsündeki A5 notasında, 428. ölçüsündeki D4 notasında, 430. ölçüsündeki D4 notasında, 465. ölçüsündeki F3 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

61.ölçü (Görsel.89)



3 Pieces for Cello and Piano Op.11 No.2, in D Minor Andante quasi Adagio bölümü, Re Minör tonu içerisindeki pasajın, Fa anahtarında yazılmış olan 82.ölçüsünden sonra, Tenor Do anahtarında yazılmış olan 83. ölçüdeki noktalı ikilik D5 notası, sol elde flojele tekniği kullanılarak çalınmaktadır.Bununla birlikte eserin, 24. ölçüsündeki 16'lık D4 notasında, 39. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında, 40. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında, 51. ölçüsündeki 16'lık A4 notasında, 57. ölçüsündeki A4 notasında, sol elde flojele tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

82.ölçü (Görsel.90)



5.2.2. Sol Elde Vibrato Tekniği

Tanım: Tuşede herhangi bir nota üzerine basan parmağın, bilek ve kol kasları yardımı ile ileri ve geri bir şekilde hareket ettirilerek uygulanan bir sol el tekniğidir (Sevsay,2019b, s.36).

5.2.2.1. Fransız Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği

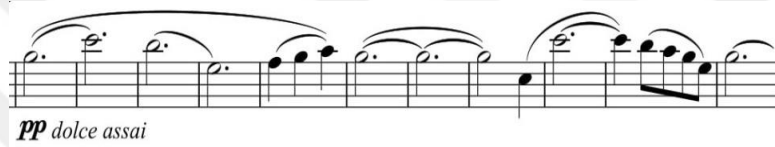
a) Camille Saint Saens :

Cello Concerto No.1 in A Minor Op.33, Bb majör tonu içerisinde Tenor Do Anahtarında yazılmış olan pasajın, 241. ölçüsünün başındaki F4 notasından başlayıp,

251. ölçünün F4 notasına kadar devam eden dolce assai (çok tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 3. 7. ölçülerinde, 24. ve 34. ölçüleri arasında, 59. ve 72. ölçüleri arasında, 174. ve 107. ölçüleri arasında, 270.ve 287. ölçüleri arasında, 314. ve 341. ölçüleri arasında 363. ve 372. ölçüleri arasında, 412. ve 435. ölçüleri arasında, 496. ve 518. ölçüleri arasında, 552. ve 578. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

241.ölçü (Görsel.91)



Cello Sonat No .1 in C Minor Op. 32, 2 .Bölümün Do Minör tonu içerisinde yazılmış olan pasajın, 2. ölçüsünün başındaki 8'lik G3 notasından başlayıp, 5.ölçünün sonundaki F3 notasına kadar devam eden dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 12. ve 19. ölçüler, arasında, 76. ve 81. ölçüler, arasında, 118. ve 132. ölçüleri arasında, 164. ve 181. ölçüleri arasında, 208. ve 239. ölçüleri arasında, 294. ve 299. ölçüleri arasında, 375. ve 389. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 19. ve 24. ölçüleri arasında, 40. ölçüsünde, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 53. ve 79. ölçüleri arasında, 162. ve 170. ölçüleri arasında, 191. ve 217. ölçüler arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

1.ölçü (Görsel.92)



b) Gabriel Faure:

Elegy in C Minor Op.24, 30.ölçüde Ab majör tonu içerisinde Eb4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki 16'lık F4 notasına kadar devam eden *espressivo* (duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 2. ve 5. ölçüleri arasında, 6. ve 9. ölçüleri arasında, 10. ve 22. ölçüleri arasında, 22. ve 29. ölçüleri arasında, 31. ve 33 ölçüleri arasında, 39. ve 44. ölçüleri arasında, 47. ve 51. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

30.ölçü (Görsel.93)



Cello Sonat No.2 in G Minor Op.117, 2.Bölümün Do Minör tonu içerisinde tenor do anahtarında yazılmış olan pasajın, 19. ölçüsünün başındaki F4 notasından başlayıp, 22. ölçünün sonundaki Bb3 notasına kadar devam eden *espressivo*(duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 2. ve 32. ölçüleri arasında, 40. ve 56. ölçüleri arasında, 57. ve 72. ölçüleri arasında, 73. ve 87. ölçüleri arasında, 103. ve 115. ölçüleri arasında, 136. ve 184. ölçüler arasında, 186. ve 231. ölçüleri arasında, 236. ve 240. ölçüleri arasında, 243. ve 33. ölçüleri arasında, 352. 363. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

2. Bölümün, 39. ve 51. ölçüleri arasında, 54. ve 60. ölçüleri arasında, 61. ve 70. ölçüleri arasında, 80. ve 94. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 7. ve 19. ölçüleri arasında, 25. ve 52. ölçüleri arasında, 76. ve 97. ölçüleri arasında, 100. 142. ölçüleri arasında, 145. ve 159. ölçüleri arasında, 183. 194. ölçüleri arasında, 208. ve 221. ölçüleri arasında, 227. ve 241. ölçüleri arasında, 249. ve 265. ölçüleri arasında, 277. ve 290. ölçüleri arasında, 300. ve 320. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

19.ölçü (Görsel.94)



c) Eduard Lalo:

Cello Concerto in D Minor, 1.Bölümün Re Minör tonu içerisindeki pasajın, 59.ölçüsünün başındaki C4 notasından başlayıp 64. ölçüdeki noktalı ikilik G4 notasına kadar devam eden *dolcissimo espressivo* (çok tatlı ve duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 8. ve 22. ölçüleri arasında, 23. ve 45. ölçüleri arasında, 69. ve 74 ölçüleri arasında, 157. ve 163. ölçüleri arasında, 164. ve 188. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 11. ve 27. ölçüleri arasında, 101. ve 113. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 1. ve 9. ölçüleri arasında, 245. ve 267. ölçüleri arasında, 299. ve 316. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

59.ölçü (Görsel.95)



Cello Sonat in A Minor, 1.Bölümün La Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 46. ölçüsünün başındaki B3 notasından başlayıp 48. ölçünün sonundaki A3 notasına kadar devam eden *espressivo* (duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümünün, 49. ve 53. ölçüleri arasında, 62. ve 73. ölçüleri arasında, 148. ve 160. ölçüleri arasında, 169. ve 174. ölçüleri arasında, 202. ve 206 ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 11. ve

35. ölçüleri arasında, 42. ve 65. ölçüleri arasında, 66. ve 73. ölçüleri arasında, 84. ve 107. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 41. ve 62. ölçüleri arasında, 101. ve 123. ölçüleri arasında, 172. ve 193. ölçüleri arasında, 209. ve 217. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

46.ölçü (Görsel.96)



5.2.2.2. Alman Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği

a) Robert Schumann:

Cello Concerto in A Minor Op.129, 1.Bölümün 12.ölçüsünde La Minör tonu içerisinde sol anahtarında yazılmış olan B4 notasının üzerinde yazılı olan dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkarabilmek için B4 notası, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır

Bununla birlikte 1. Bölümün, 5. ve 11. ölçüleri arasında, 15. ve 17. ölçüleri arasında, 19. ve 26. ölçüleri arasında, 53. ve 65. ölçüleri arasında, 68. ve 71. ölçüleri arasında, 78. ve 90. ölçüler arasında, 104. ve 115 ölçüleri arasında, 119. ve 132. ölçüleri arasında, 176. ve 183. ölçüleri arasında, 218. ve 233. ölçüleri arasında, 236. ve 239. ölçüleri arasında, 249. ve ve 250. ölçülerinde, 282. ve 285. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

2. Bölümün, 1. ve 10. ölçüleri arasında, 12. ve 17. ölçüleri arasında, 26. ve 34. ölçüleri arasında, 38.ve 54. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 113. ve 117. ölçüleri arasında, 125. ve 130. ölçüleri arasında, 149. ve 153. ölçüleri arasında, 287. ve 289. ölçüler arasında, 317. ve 320. ölçüleri arasında, 329. ve 344. ölçüleri arasında, 353. ve 357. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. Ayrıca besteci, stilistik özelliğinden dolayı diğer ekoldeki bestecilere oranla vibrato tekniğini eserlerinde daha fazla kullanmıştır.

12.ölçü (Görsel.97)



Fantasiestücke in A minor Op.73, 3.bölümün La Majör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 82.ölçüsündeki E3 notasından başlayıp 83.ölçünün sonundaki D#3 notasına kadar devam eden dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkarabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 1. ve 10. ölçüleri arasında, 19. ve 26. ölçüleri arasında, 37. ve 41. ölçüleri arasında, 42. ve 46. ölçüleri arasında, 58. ve 65. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 35. ve 43. ölçüleri arasında, 57. ve 59: ölçüleri arasında, 64. ve 72. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 2. ve 4. ölçüleri arasında, 6. ve 8. ölçüleri arasında, 10. ve 18. ölçüleri arasında, 18. ve 23. ölçüleri arasında, 25. ve 48. ölçüleri arasında, 55. ve 56. ölçülerinde, 66. ve 79. ölçüleri arasında, 93. ve 96. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

82.ölçü (Görsel.98)



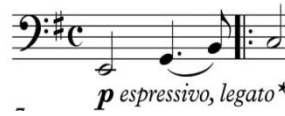
b) J. Brahms:

Cello Sonat No1 E Minor Op. 38, 1.Bölümün Mi Minör tonu içerisindeki 1. ölçüsünün başındaki E2 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki B2 notasına kadar devam eden espressivo (duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 82. ve 87. ölçüler arasında, 91. ve 100. ölçülerde, 102. ve 107. ölçüleri arasında, 162. ve 169. ölçüleri arasında, 170. ve 186. ölçüleri arasında, 202. ve 214. ölçüleri arasında, 252. ve 262. ölçüleri arasında, sol elde

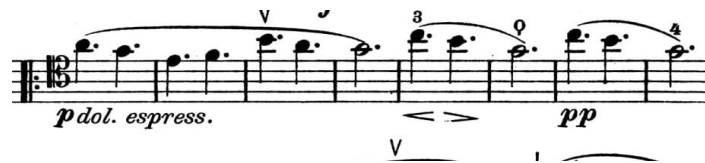
vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 37. ve 45. ölçüleri arasında, 78. ve 89. ölçüleri arasında, 90. ve 98. ölçüleri arasında, 101. ve 108. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 50. ve 52. ölçüleri arasında, 70. ve 75. ölçüleri arasında 123. ve 131. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

1.ölçü (Görsel.99)



Cello Sonat No.2 in F major Op. 99, 3.Bölümde Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 129.ölçüsündeki D4 notasından başlayıp, 136. ölçünün sonundaki G4 notasına kadar devam eden dolce espressivo (tatlı ve duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 1. ve 16. ölçüleri arasında, 51. ve 55. ölçüleri arasında, 128. ve 135. ölçüleri arasında, 187. ve 188. ölçülerde, 195. ve 202. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 4. ve 15. ölçüleri arasında, 16. ve 18. ölçüleri arasında, 19. ve 23. ölçüleri arasında, 37. ölçüsünde, 48. ve 61. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 129. ve 142. ölçüleri arasında, 143. ve 147. ölçüleri arasında, 178. ve 195. ölçüler arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 4.Bölümün, 45. ve 57. ölçüler arasında, 58. ve 85. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

129.ölçü (Görsel.100)



c) Georg Goltermann:

Cello Concerto in B Minor No. 3 Op. 51, 3. Bölümün Si Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 362.ölçüsündeki G2 notasından

başlayıp, 365. ölçünün sonundaki G3 notasına kadar devam eden dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 70. ve 81. ölçüleri arasında, 114. ve 131. ölçüleri arasında, 133. ve 135. ölçüleri arasında, 139. ve 147. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 4. ve 10. ölçüleri arasında, 64. ve 76. ölçüleri arasında, 78. ve 92. ölçüleri arasında, 94. ve 100. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 149. ve 188. ölçüleri arasında, 338. ve 361. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

362.ölçü (Görsel.101)



Cello Concerto in G Major No. 4 Op.65, 2.bölümün Fa# Majör tonu içerisinde Fa Anahtarında yazılmış olan pasajın, 56.ölçüsündeki D4 notasından başlayıp, 57.ölçünün sonundaki F4 notasına kadar devam eden dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 50. ve 56. ölçüleri arasında, 78. ve 86. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 8. ve 18. ölçüleri arasında, 64. ve 92. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 118. ve 127. ölçüleri arasında, 128. ve 161. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

56.ölçü (Görsel.102)



5.2.2.3. Rus Ekolünde Sol Elde Vibrato Tekniği

a) P.İ.Tchaikovsky:

Variations on a Rococo Theme in A Major Op. 33, Re Minör tonu içerisindeki pasajın, 107. ölçüsünün başındaki 16'lık A4 notasından başlayıp, 112.ölçünün sonundaki C#4 notasına kadar devam eden *molto espressivo* (çok duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 22. ve 37. ölçüleri arasında, 291. ve 298. ölçüleri arasında, 298. ve 302. ölçüleri arasında, 322. ve 328. ölçüler arasında, 329. ve 348. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

(Görsel.103)



Pezzo Capriccioso in B Minor, Op.62, Si Minör tonu içerisindeki pasajın, 43. ölçüsünün başındaki E3 notasından başlayıp, 45. ölçünün sonundaki F#4 notasına kadar devam eden *molto cantabile e grazioso* (çok zarif ve şarkı söyler gibi) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 1. ve 20. ölçüleri arasında, 46. ve 58. ölçüleri arasında, 77. ve 83. ölçüleri arasında, 87. ve 108. ölçüleri arasında, 153. ve 158. ölçüleri arasında, 164. ve 170. ölçüleri arasında, 186. ve 198. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

43.ölçü (Görsel.104)



b) Karl Davydov:

Cello Concerto No.1 in B Minor Op. 5, 1. Bölümün Si Minör tonu içerisinde Tenor Do anahtarıyla yazılmış olan pasajın, 85. ölçüsünün başındaki 8'lik A4 notasından başlayıp, 88.ölçünün sonundaki B3 notasına kadar devam eden dolce (tatlı) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 65. ve 77. ölçüleri arasında, 89. ve 96. ölçüleri arasında 142. ve 168. ölçüleri arasında, 170. ve 179. ölçüleri arasında, sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 1. ve 14. ölçüleri arasında, 16. ve 21. ölçüleri arasında, 24. ve 37. ölçüleri arasında, 59. ve 64. ölçüleri arasında, 65. ve 76. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

3. Bölümün, 67. ölçüsünde, 80. ve 86. ölçüleri arasında, 91. ve 99 ölçüleri arasında, 135. ve 138. ölçüleri arasında, 165. ve 166. ölçülerinde, 172. ve 178. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

85.ölçü (Görsel.105)



Cello Concerto No.2 in A minor Op.14, 2. Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 109. ölçüsünün başındaki F4 notasından başlayıp, 112.ölçünün sonundaki C4 notasına kadar devam eden espressivo (duygulu) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 47. ve 68. ölçüleri arasında, 130. ve 150. ölçüleri arasında, 153. ve 176. ölçüleri arasında, 282. ve 283. ölçüsünde, 369. ve 380. ölçüleri arasında, 395. ve 416 ölçüleri arasında, 417. ve 420. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 2. Bölümün, 9. ve 12. ölçüler arasında, 19. ve 30. ölçüleri arasında, 40. ve 65. ölçüleri arasında, 89. ve 108. ölçüleri arasında, 116. ve

135. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 92. ve 116. ölçüleri arasında, 124. ve 140. ölçüleri arasında, 231. ve 242. ölçüleri arasında, 261. ve 277. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

109.ölçü (Görsel.106)



c) **Sergey Rachmaninov:**

Danse orientale in A Minor No.2 Op.2, La Minör tonu içerisindeki 46.ölçünün başındaki F4 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki 8'lik E4 notasına kadar devam eden cantabile (şarkı söyler gibi) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 5. ve 14. ölçüleri arasında, 22. ve 27. ölçüleri arasında, 28. ve 37. ölçüleri arasında, 55. ve 62. ölçüleri arasında, 63. ve 66. ölçüleri arasında, 67. ve 70. ölçüleri arasında, 71. ve 77. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

46.ölçü (Görsel.107)



Cello Sonat in G Minor Op.19, 1. Bölümün Sol Minör tonu içerisinde Tenor Do anahtarıyla yazılmış olan pasajın, 20. ölçüsünün başındaki D4 notasından başlayıp 25. ölçünün sonundaki 8'lik G3 notasına kadar devam eden espressivo e tranquillo (duygulu ve sakin) müzik ifadesini ortaya çıkartabilmek için bu pasaj, sol elde vibrato tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 1. ve 18. ölçüleri arasında, 27. ve 38. ölçüleri arasında, 39. ve 44. ölçüleri arasında, 45. ve 49. ölçüleri arasında, 65. ve 86. ölçüleri

arasında, 87. ve 96. ölçüleri arasında, 97. ve 110. ölçüleri arasında, 119. ve 142. ölçüleri arasında, 177. ve 184. ölçüleri arasında, 196. ve 201. ölçüleri arasında, 225. ve 233. ölçüleri arasında, 236. ve 262. ölçüleri arasında, 275. ve 285. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

2. Bölümün, 31. ve 46. ölçüleri arasında, 49. ölçüsünde, 53. ve 54. ölçülerinde, 73. ve 74. ölçülerinde, 78. ve 130. ölçüler arasında, 169. ve 184. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 3. Bölümün, 12. ve 17. ölçüleri arasında, 51. ve 55. ölçüleri arasında, 59. 63. 65. ve 66. ölçülerinde, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır. 4. Bölümün, 5. ve 13. ölçüleri arasında, 14. ve 23. ölçüleri arasında, 35. ve 53. ölçüleri arasında, 56. ve 83. ölçüleri arasında, 217. ve 237. ölçüleri arasında, 240. ve 267. ölçüleri arasında, 273. ve 289. ölçüleri arasında, 290. ve 301. ölçüleri arasında, , sol elde vibrato tekniği kullanılmıştır.

Ayrıca, bestecinin sol elde vibrato tekniğini diğer bestecilere oranla eserlerinde daha yoğun bir şekilde kullandığı da dikkat çekmiştir.

20.ölçü (Görsel.108)



5.2.3. Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği

Tanım: Yayın hızlı bir tempoda itilip çekilmesiyle elde edilen ve bir ya da iki nota üzerinde uygulanan bir yay tekniğidir (Sevsay,2019c, s.37).

5.2.3.1. Fransız Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği

a) Camille Saint Saens:

Cello Sonat No. 1 in C minor Op.32, 1.Bölümün Do Minör Tonu içerisindeki pasajın, 46. ölçüsündeki Db2 notasından başlayıp, 49.ölçüdeki noktalı ikilik Db2 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 300. 301. ve 302. ölçülerinde, sağ elde

tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin sadece 1. Bölümünde kullanılmış olan bu yay tekniği diğer 2 Bölümde kullanılmamıştır.

46.ölçü (Görsel.109)



Cello Sonat No.2 in F Major Op.123 4.Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 251. ölçüsünün başındaki sekizlik Bb3 notasından başlayıp, 262. ölçünün sonundaki G3 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 4. Bölümün, 183. ölçüsünde, 247. ve 250. ölçüler arasında, 288. ve 292. ölçüleri arasında, sağ elde tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin sadece 4. Bölümünde kullanılmış olan bu yay tekniği, eserin diğer 3 Bölümünde kullanılmamıştır.

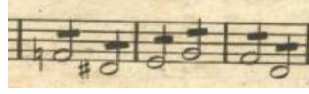
251.ölçü (Görsel.110)



b) Jean Louis Duport:

Cello Concerto No.2 in G Major, 1. Bölümün Sol Majör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 147. ölçüsünün başındaki ikilik A2 notasından başlayıp, 149.ölçünün sonundaki F#2 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 1. Bölümün, 5. 102. ölçülerinde, 107. ve 110. ölçüleri arasında, sağ elde tremolo yay tekniği kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümde bu yay tekniğinin kullanılmadığı görülmüştür. 3. Bölümün, 108. ve 111. ölçüleri arasında, 209. ve 212. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

147.ölçü (Görsel.111)



Cello Concerto No.6 in D Minor, 1.Bölümün Re Minör tonu içerisindeki pasajın, 17. ölçüsünün başındaki ikilik E3 notasından başlayıp, 22.ölçünün sonundaki Bb2 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 8. ve 16. ölçüler arasında, 25. ölçüsünde, 29. ve 35. ölçüleri arasında, 37. ve 38. ölçülerinde, 165 ve 169. ölçüleri arasında, 180. ve 181. ölçülerinde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. ve 3. Bölümlerde tremolo yay tekniğinin kullanılmadığı görülmüştür.

17.ölçü (Görsel.112)



c) Louise Farrenc:

Cello Sonat No.1 in Bb Major, 3.Bölümün Sib Majör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 298. ölçüsünün başındaki D4 notasından başlayıp, 301. ölçüdeki E4 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte, 3. Bölümün, 54. ve 56. ölçüleri arasında, 398. ölçüsünde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer 2 Bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

298.ölçü (Görsel.113)



Trio in E Minor Op. 45 for Flute ,Violoncello and Piano, 1.Bölümün Mi Minör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan viyolonsel partisinin 253. ve 256. ölçüler arasında her ölçüdeki noktalı dörtlük E2 notası, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin 1.Bölümün, 108. ve 110. ölçülerinde tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Diğer bölümlerde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

253.ölçü (Görsel.114)



5.2.3.2. Alman Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği

a) Robert Schumann:

Fantasiestücke in A Minor Op.73, 3.Bölümün La Majör tonu içerisindeki 1.ölçüsünün başındaki sekizlik B3 notasından başlayıp ölçünün sonundaki sekizlik E4 notasında kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 3. Bölümün, 5. 9. 17. 24. 49. 53. 57. 65. 80. 90. ve 100. ölçülerinde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Diğer iki bölümde bu yay tekniğinin kullanılmadığı fakat 3. Bölümde yoğun bir şekilde kullanıldığı da dikkat çekmiştir.

1.ölçü (Görsel.115)



Cello Concerto in A Minor Op 129, 3.Bölümün La Minör tonu içerisindeki 167. ölçüsünün başındaki sekizlik Db5 notasından başlayıp, 170.ölçünün sonundaki sekizlik D#4 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 1. Bölümün, 93.139. ölçülerinde, 3.

Bölümün, 372. 373. ve 374. ölçülerinde tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin ikinci bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

(Görsel.116)



b) Friedrich Gernsheim:

Cello Concerto No.1 in E Minor Op.78, 3.bölümün C# minör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan pasajın, 141.ölçüsünün başındaki çift sesli noktalı dörtlük G3-E4 notasından başlayıp 144.ölçünün sonundaki çift sesli noktalı dörtlük F3-D4 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 1. Bölümün, 122. ölçüsünde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 9. ve 11. ölçüleri arasında, 145. 146. ölçülerinde, 149. ve 150. ölçülerinde, 157. ve 160. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür. Özellikle 3. Bölümde, bu tekniğin yoğun bir şekilde kullanıldığı da dikkat çekmiştir.

141.ölçü (Görsel.117)



Cello Sonat No.1 in D Minor Op.12, 3.Bölümün Re Majör tonu içerisinde Tenor Do anahtarıyla yazılmış olan pasajın, 377. ölçüsünün başındaki dörtlük G4 notasından başlayıp 380. ölçünün sonundaki sekizlik E3 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin diğer ölçülerinde bu teknik kullanılmamıştır.

377.ölçü (Görsel.118)



c) David Popper:

Cello Concerto No.4 in B minor Op.72, 4.Bölümün Si Minör tonu içerisindeki pasajının, 183. ölçüsünün başındaki çift seslerden (ikili E5 ve sekizlik G5 notaları) başlayıp, 189. ölçünün sonundaki C5 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 4. Bölümün, 182. 192. ölçülerinde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Diğer bölümlerde ise, bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

183.ölçü (Görsel.119)



Tarantella in G Major Op. 33, Sol Majör tonu içerisindeki pasajın, 92. ölçüsünün başındaki çift seslerden (noktalı dörtlük D5-Bb5 notaları) başlayıp ve 100.ölçüdeki noktalı ikilik D6 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 101. ve 106. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

92.ölçü (Görsel.120)



5.2.3.3. Rus Ekolünde Sağ Elde Tremolo Yay Tekniği

a) Anton Arensky:

Danse Capricieuse in D Major No.2 Op.12, 168. ölçünün başındaki sekizlik A5 notasından başlayıp 174. ölçünün sonundaki sekizlik E4 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 268. ölçüsünde de tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

168.ölçü (Görsel.121)



Trio in D Minor No.1 for Violin, Violoncello and Piano Op. 32, 4. Bölümde Re Minör tonu içerisinde yazılmış olan viyolonsel partisinin 62. ölçüsünün başındaki on altılık D3 notasından başlayıp, 64. ölçünün sonundaki on altılık F5 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 129.ve 136. ölçüler arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 4. Bölümün, 7. ve 10. ölçüleri arasında, 14. ve 17. ölçüleri arasında, 19. ölçüsünde, 21. ölçüsünde, 40. ve 43. ölçüleri arasında, 58. ölçüsünde, 59. ve 61. ölçüleri arasında, 65. ölçüsünde, 85. ve 87. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

Eserin 2. ve 3. Bölümlerinde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür. Özellikle bu tekniğin eserin, 4.Bölümünde yoğun bir şekilde kullanıldığı da dikkat çekmiştir.

62.ölçü (Görsel.122)



b) Karl Davydov:

Cello Concerto No.1 in B Minor Op.5, 3.Bölümün Si Majör tonu içerisindeki pasajın, 214. ölçüsünün başındaki çift sesli notalardan (sekizlik C#5-G#5 notaları) başlayıp, 218. ölçünün sonundaki çift sesli notalara (sekizlik C#5-G#5

notaları) kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 3. Bölümün, 199. ve 202. ölçüleri arasında 209. ve 213. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer iki bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

214.ölçü (Görsel.123)



Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14, 3.Bölümün La Majör tonu içerisindeki pasajın, 144. ölçüsünün başındaki çift sesli notalardan (sekizlik D#5- noktalı dörtlük A#5 notaları) başlayıp, 146. ölçünün sonundaki sekizlik E5 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 3. Bölümün, 141. ve 142. ölçülerinde, 148. ve 150. ölçülerinde, 152. ölçüsünde, 166. ve 168. ölçüleri arasında, 171. ve 172. ölçülerinde, 282. ve 283. ölçülerinde, 285.ve 287. ölçüleri arasında, 293. ölçüsünde, 299. ve 303. ölçüleri arasında, 307. ve 309. ölçüleri arasında, 312. ve 313. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer iki bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı, özellikle 3. Bölümünde yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca, bestecinin bu yay tekniğini özellikle bu eserinde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve bu yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

144.ölçü (Görsel.124)



c) Sergey Rachmaninov:

Danse orientale in A Minor No.2 Op.2, La Minör tonu içerisindeki pasajın, 38. ölçüsünün başındaki on altılık D5 notasından başlayıp 45. ölçünün sonundaki on altılık G5 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak

çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, diğer ölçülerinde bu teknik kullanılmamıştır. Ayrıca, bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve bu yay tekniğini diğer bestecilere oranla daha fazla benimseyen besteciler arasındadır.

38.ölçü (Görsel.125)

Cello Sonat in G Minor Op.19, 2.Bölümün Ab Majör tonu içerisindeki pasajın, Fa anahtarında yazılmış olan 132. ölçüsünün başındaki dörtlük Ab3 notasından başlayıp, tenor do anahtarında yazılmış olan 133.ölçüsünün sonundaki dörtlük F4 notasına kadar devam eden pasaj, sağ elde tremolo yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 1. Bölümün, 44. ve 50. ölçülerinde, 206. ve 208. ölçüler arasında, 294. ve 295. ölçülerinde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 2. Bölümün, 25. ve 27. ölçüler arasında, 164. ve 166. ölçüleri arasında, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 4.Bölümün, 177. ve 178. ölçülerinde, tremolo yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümde, bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

132.ölçü (Görsel.126)

5.2.4. Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği

Tanım: İki ya da daha fazla bağlı notanın olduğu pasajlarda, yayla tellere basınç uygulayıp devamlı bir şekilde teli ısırtıp bırakarak itilerek veya çekilerek uygulanan bir yay tekniğidir (Çuhadar, 2009, s. 126).

5.2.4.1. Fransız Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği

a) Jean Louise Dupont:

Cello Concerto No.6 in D minor, 3.Bölümün Re Minör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan 221.ölçüsünün başındaki sekizlik C5 notasından başlayıp, noktalı sekizlik Bb5 notasına kadar devam eden toplam 7 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 224. ve 342. ölçüleri arasında, 3. Bölümün,161. ve 163. ölçülerinde, 231.ve 241. ölçüleri arasında, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

221.ölçü (Görsel.127)



21 Etude for Cello, No.18 in Ab Major, Ab tonu içerisindeki 84.ölçünün başındaki on altılık Db3 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki onaltılık Db4 notasına kadar devam eden toplam 16 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 69. 71. 82. ve 126. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

84.ölçü (Görsel.128)



b) Charles Marie Widor:

Cello Concerto in E Minor Op.41, 1.Bölümün Mi Majör tonu içerisinde Sol anahtarında yazılmış olan pasajın, 417. ölçüsündeki sekizlik oktav G#3-G#4 notalarıyla bağlı olan sekizlik oktav A3-A4 notaları, aynı ölçüdeki sekizlik oktav A3-A4 notalarıyla bağlı sekizlik oktav A#3-A#4 notaları, 417. ölçünün sonundaki sekizlik oktav A#3-A#4 notalarıyla bağlı 418.ölçüdeki sekizlik oktav B3-B4 notaları, 418.ölçüdeki ikinci nota olan sekizlik oktav B3-B4 notalarıyla bağlı oktav E3-E4 notaları, devamındaki sekizlik oktav E3-E4 notalarıyla bağlı oktav sekizlik F#3-F#4 notaları, ve devamındaki sekizlik oktav F#3-F#4 notalarıyla bağlı oktav G#3-G#4 notaları, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 1. Bölümün, 419. 421. ve 422. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer 2 bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

417.ölçü

418.ölçü (Görsel.129)



3 Pieces For Cello Op.21 No:3 in G Major, 45.ölçüde Do Majör tonu içerisindeki 45.ölçünün on altılık F3 notasından başlayıp E4 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 33. ölçüsünde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

(Görsel.130)



c) Saint Saens:

Cello Sonat No. 1 in C Minor Op. 32, 2. Bölümün Eb Majör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan 63.ölçüsünün başındaki on altılık Bb2 notasından

onaltılık Eb3 notasına kadar toplam dört bağdan oluşan çıkıcı dizi, devamında onaltılık F3 notasından başlayıp C3 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan inici dizi, sonrasında on altılık Bb2 notasından on altılık Ab2 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan dizi, ve ölçünün sonundaki on altılık Bb2 notasından başlayıp on altılık F2 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan inici dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 2. Bölümün, 61. ölçüsünde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer bölümlerin bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

63.ölçü (Görsel.131)



Suite for Cello and Piano Op. 16, 4.Bölüm Romance in E Major, Mi Majör tonu içerisindeki 42.ölçünün on altılık E4 notasından ölçünün sonundaki on altılık E#4 notasına kadar devam eden toplam 6 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 14. ve 41. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

42.ölçü (Görsel.132)



5.2.4.2. Alman Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği

a) Franz Schubert:

Arpeggione Sonata in A Minör D821, 1.Bölümün La Minör tonu içerisindeki pasajın, 57. ölçüsündeki on altılık E4 notasından başlayıp F3 notasına kadar devam

eden toplam 7 bağdan oluşan pasaj ve 58. ölçünün on altılık D4 notasından başlayıp E3 notasına kadar devam eden toplam 7 bağdan oluşan pasaj, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 53. 55. 62. 91. 94. 105. 123. ve 173. ölçülerinde, 3.Bölümün, 133. 134. ve 343. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin 2. Bölümünde, bu yay tekniğinin kullanılmadığı, özellikle 1. Bölümde yoğun bir şekilde kullanıldığı da dikkat çekmiştir.

57.ölçü (Görsel.133)



Trio in Eb Major for Violoncello, Violin and Piano Op.100. 1. Bölümün viyolonsel partisinde Eb Majör tonu içerisinde Fa anahtarında yazılmış olan pasajın, 452. ölçüsünde toplam 4 bağdan oluşan sekizlik D2 notaları, 453. ölçüde toplam 4 bağdan oluşan sekizlik F3 notaları, 454. ölçüde toplam 4 bağdan oluşan sekizlik B2 notaları, 455.ölçüde toplam 4 bağdan oluşan sekizlik C4 notaları, 456.ölçüde toplam dört bağdan oluşan sekizlik F3 ve C3 notaları, 457.ve 458. ölçülerde toplam 4 bağdan oluşan sekizlik F3 notaları, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 17. ölçüsünde, 48. ve 56. ölçüleri arasında, 59. ve 60. ölçülerinde, 66. ve 74. ölçüleri arasında, 78. ölçüsünde, 81. ve 82. ölçülerinde, 84. ve 89. ölçüleri arasında, 432. ve 442. ölçüleri arasında, 445. ve 446. ölçüleri arasında, 451. ölçüsünde, 459. ve 460. ölçülerinde, 463. ve 464. ölçülerinde, 470. ve 475. ölçüleri arasında, 586. ve 596. ölçüleri arasında, 598. ve 599. ölçülerinde, 605. ve 606. ölçülerinde, 632. ölçüsünde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin diğer bölümlerinde bu tekniğin kullanılmadığı, özellikle 1. Bölümde yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve sağ elde staccato yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

452.ölçü (Görsel.134)



b) Friedrich Grutzmacher:

Cello 24 Etudes Op.38 Book 1, Etude No:12 in C Major , Do Majör tonu içerisindeki pasajın, 117. ölçüsünde on altılık E3 notasından başlayıp on altılık E4 notasına kadar devam eden toplam 8 bağdan oluşan dizi ve yine aynı ölçüde on altılık F4 notasından başlayıp F3 notasına kadar devam eden toplam 8 bağdan oluşan dizi sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte yine 118.ölçünün on altılık G3 notasından başlayıp G4 notasına kadar devam eden toplam 8 bağdan oluşan dizi ve aynı ölçüde on altılık F4 notasından başlayıp D3 notasına kadar devam eden toplam 8 bağdan oluşan diziler de sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte eserin, 1. ve 3. ölçülerinde, 5. ve 9. ölçüleri arasında, 11. ve 19. ölçüleri arasında, 21. ve 23. ölçülerinde , 25. ve 40. ölçüleri arasında, 86. ve 88. ölçülerinde, 91. ve 102. ölçüleri arasında, 104. ölçüsünde, 106. ve 110. ölçüleri arasında, 113. ve 116. ölçüleri arasında, 119. ve 127. ölçüleri arasında, 129. ve 151. ölçüleri arasında, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

Ayrıca bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve sağ elde staccato yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

117.ölçü (Görsel.135)



Cello 24 Etudes Op.38 Book 2, Etude No:24 in D Major, Re Majör tonundaki pasajın, 68.ölçüsündeki on altılık A6 notasından başlayıp, 69.ölçünün on

altılık G#2 notasına kadar devam eden toplam 30 bağdan oluşan pasaj, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 43. ve 44. ölçülerinde, 47. ve 48. ölçülerinde, 50. ve 58. ölçüleri arasında, 59. ve 67. ölçüleri arasında, 70. ve 72. ölçüleri arasında, 197. ve 198. ölçülerinde, 206. ve 207. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

68.ölçü (Görsel.136)



c) Georg Goltermann:

Cello Concerto No.1 in A Minor Op. 14, 3. Bölümün La Majör tonu içerisindeki pasajın, 116. ölçüsünde çift seslerden oluşan on altılık C#5-E5 notalarından başlayıp F4-A4 notalarına kadar devam eden toplam 14 bağdan oluşan dizi ve 117. ölçünün çift seslerden oluşan on altılık G5-B5 notalarından başlayıp, ölçünün sonundaki çift seslerden oluşan B3-D4 notalarına kadar devam eden toplam

14 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1.Bölümün, 105. ve 149. ölçülerinde, 184. ve 185. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Özellikle 1. Bölümde bu tekniğin sık kullanıldığı, 2. Bölümde ise kullanılmadığı görülmüştür. .

116.ölçü (Görsel.137)



Cello Concerto in B Minor No.3 Op.51, 1.Bölümün Si Minör tonu içerisindeki 94. ölçüsünün on altılık A3 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki on altılık G4 notasına kadar devam eden toplam 14 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 1. Bölümün, 85. 153. 159. ve 161. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 245. ve 246. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin 2. Bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüş ve özellikle 1. Bölümde sıklıkla kullanıldığı da görülmüştür.

Ayrıca bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve sağ elde staccato yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

94.ölçü (Görsel.138)



5.2.4.3. Rus Ekolünde Sağ Elde Bağlı Staccato Yay Tekniği

a) Karl Davydov:

Cello Concerto No.2 in A Minor Op.14, 1. Bölümün La Minör tonu içerisindeki 212.ölçüsünün on altılık F#4 notasından başlayıp 214. ölçünün son notası olan C2 notasına kadar devam eden toplam 20 bağdan oluşan inici dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte 1. Bölümün, 216. ve 217. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Diğer 2 Bölümde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

212.ölçü (Görsel.139)



Cello Concerto No.1 in B Minor Op. 5, 3. Bölümün Re Majör tonu içerisindeki 57. ölçünün on altılık D5 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki on

altılık B3 notasına kadar devam eden toplam 10 bağdan oluşan inici dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

1. Bölümün, 65. ve 67. ölçülerinde, 73. ve 75. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 3. Bölümün, 13. ve 15. ölçüleri arasında, 17. ve 21. ölçüleri arasında, 25. ve 38. ölçülerinde, 42. ve 43. ölçülerinde, 54. ve 139. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin 2. Bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüş, özellikle 3. Bölümde yoğun bir şekilde kullanıldığı da dikkat çekmiştir. Ayrıca bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve sağ elde staccato yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

57.ölçü (Görsel.140)



b) Anton Rubinstein:

3 Pieces for Violoncello & Piano Op.11 Andante quasi Adagio in D Minor, Re Minör tonu içerisindeki pasajın, 32. ölçüsünün başındaki on altılık E2 notasından başlayıp ölçünün sonundaki G#2 notasına kadar devam eden toplam 12 bağdan oluşan dizi, 33. ölçünün başındaki on altılık A2 notasından başlayıp ölçünün sonundaki on altılık Bb2 notasına kadar devam eden toplam 12 bağdan oluşan dizi, 34. ölçünün başındaki on altılık A2 notasından başlayıp ölçünün sonundaki on altılık C#3 notasına kadar devam eden toplam 12 bağdan oluşan dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte eserin, 1. ve 3. ölçülerinde, 7. ve 8. ölçülerinde, 11. ve 13. ölçülerinde, 23. ve 25. ölçülerinde, 28. ve 31. ölçüleri arasında, 45. ve 46. ölçülerinde, 63. 65. 73. ve 75. ölçülerinde, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca bestecinin, bu yay tekniğini özellikle bu eserde sıklıkla kullandığı göze çarpmış ve sağ elde staccato yay tekniğini sıklıkla kullanmış olan besteciler arasında olduğu da dikkat çekmiştir.

32.ölçü (Görsel.141)



Cello Concerto No.2 in D Minor Op.96, 2. Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajın, 45. ölçüsünün başlangıcında Sol anahtarında yazılmış olan on altılık D5 notasından başlayıp on altılık Bb4 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan inici dizi, sonrasında tenor do anahtarında yazılmış olan on altılık G4 notasından başlayıp E4 notasına kadar devam eden toplam 4 bağdan oluşan inici dizi ve devamında on altılık D4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki B3 notasına kadar devam eden toplam 3 bağdan oluşan inici dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, 3. Bölümün, 234. ve 241. ölçüleri arasında, sağ elde staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Eserin 1. Bölümünde bu tekniğin kullanılmadığı da dikkat çekmiştir.

45.ölçü (Görsel.142)



c) **Mikhail Glinka:**

Trio Pathétique in D Minor Viyolonsel Partisi, 3. Bölümün Re Minör tonu içerisindeki 23. ölçüsünün, on altılık E2 notasından başlayıp on altılık C#3 notasına kadar devam eden toplam 5 bağdan oluşan çıkıcı dizi ve devamında on altılık E3 notasından başlayıp, ölçünün sonundaki on altılık D4 notasına kadar devam eden toplam 5 bağdan oluşan çıkıcı dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bununla birlikte, eserin diğer ölçülerinde bu tekniğin kullanılmadığı görülmüştür.

23.ölçü (Görsel.143)



String Quartet in F Major No.2, Viyolonsel Partisi, 4. Bölümün Fa Majör tonu içerisindeki pasajının, 43.ölçüsündeki on altılık D4 notasından başlayıp ölçünün sonundaki on altılık F3 notasına kadar devam eden toplam 6 bağdan oluşan inici dizi ve 44. ölçüsündeki on altılık A3 notasından başlayıp ölçünün sonundaki on altılık C3 notasına kadar devam eden toplam 6 bağdan oluşan inici dizi, sağ elde bağlı staccato yay tekniği kullanılarak çalınmaktadır.

Bununla birlikte 2. Bölümün, 12. ölçüsünde, 28. ve 36. ölçüleri arasında, 44. ve 45. ölçülerinde, 47. 55. ve 63. ölçülerinde, 89. ve 91. ölçülerinde, 95. ve 96. ölçülerinde, 102.104.105. 107. ve 110. ölçülerinde, sağ elde bağlı staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

3. Bölümün, 2. 6. ve 20. ölçülerinde, 21. ve 22. ölçülerinde, 24. ve 26. ölçülerinde, 34.40. 42. ve 67. ölçülerinde, sağ elde bağlı staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 4. Bölümün, 38. ve 160. ölçülerinde,164. ve 165. ölçülerinde, sağ elde bağlı staccato yay tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. 1. Bölümde bu tekniğin kullanımadağı görülmüştür. Fakat eserin genelinde bu tekniğin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Ayrıca, bestecinin diğer ekollere oranla kendi halk müziği motiflerini daha sık kullandığı görülmüş ve özellikle bu eserde görülen ezgi motifleri dikkat çekmiştir.

43.ölçü (Görsel.144)



6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Romantik Dönem viyolonsel repertuarının ekoller ve örnekler üzerinden değerlendirildiği bu tez çalışmasında, ilgili alan yazın taranmış ve elde edilen verilerle bulgular ve yorumlar ortaya konulmuş ve çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Öncelikle, Romantik Dönemdeki toplumsal, siyasal, bilimsel ve teknik gelişmeler neticesinde değişime uğrayan sosyal yapı ortaya konarak, Rönesans'tan Romantik Döneme kadar gelen süreçteki tarihsel olaylar araştırılmıştır.

Araştırmanın sonucunda, Klasik Dönem sanat anlayışının eski Yunan- Roma kültüründen oldukça etkilendiği ve Klasik Dönemde toplumlar mutlak monarşi sistemiyle yönetilirken Avrupa'da Rönesans Dönemi sırasında eski Roma-Yunan kültürünün canlandığı ve bu siyasi yapıyı bozduğu görülmüştür. Sonrasında gelen Aydınlanma Dönemiyle birlikte din merkezli toplum anlayışından, bilim, felsefe ve sanatın ön planda olduğu bir toplum anlayışına geçildiği ve bu anlayışı sürdüren klasik akımın kuralcılık, akılcılık, mükemmeliyetçilik gibi ilkelere karşıt olarak bireyin duygularına ve hayal gücüne önem veren, doğayı tasvir etmeyi ön gören bireyi kalıplaşmış ideal insan anlayışı yerine her insanı ülkesindeki kültürel değerleriyle birlikte benimseyen Romantik Akım ortaya çıkmıştır.

18.yy. sonlarına kadar Avrupa'da hüküm süren feodal toplum yönetim şeklinin, Sanayi Devriminden sonra 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimiyle birlikte demokratik yapıya dönüştüğü ve bu devrimle birlikte Avrupa'nın genelinde ulusalcılık akımının ortaya çıkmıştır. Bu akımın etkisiyle her ulus, kendi ülkesinin kültürünü ve tarihini gelecek nesillere aktarma ve koruma gayesi içerisine girmiştir. Bu ideolojik yapı dönemin bestecilerini de etkilemiş ve her besteci kendi ülkesindeki halk müziği ezgilerini evrensel çoksesli orkestralama, armonizasyon, tür ve biçim kurallarına göre şekillendirmek istemiştir.

Bunun sonucunda ise her ülkede farklı müzik ekollerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu dönemde ortaya çıkan müzik ekollerinin en bilinenleri Rusya, Fransa, Almanya, İtalya, İngiltere, İspanya ve diğer Avrupa ülkelerinden oluşsa da bu dönemde viyolonsel repertuarına eserleriyle sayıca en fazla eser yazıp katkı

sağlamış olan bestecilerin Rus, Alman ve Fransız ekollerinden çıktığı bulgusuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte müzik tarihinde özellikle opera alanında tüm Avrupa'yı etkilemiş olan İtalyan ekolünün, Romantik Dönemde viyolonsel için sayıca az eser yazıldığı tespit edilmiş ve dolayısıyla bu çalışmada İtalyan ekolüne yer verilmemiştir.

Bu analizler sonucunda, Klasik Dönemdeki müzikal üslup özelliklerinden farklı olarak Romantik Dönemdeki müzikal üslup özellikleri şu şekilde tespit edilmiştir: Romantik Dönem eserlerinde, kromatik temaların sık kullanıldığı, ezgilerin uzun cümle yapısına sahip olduğu, nüans işaretlerinde ani değişimlerin olduğu ve virtüözite seviyesindeki pasajların Klasik Döneme oranla arttığı sonucuna varılmıştır. Klasik Dönemden farklı olarak Romantik Dönemde kullanımı artan viyolonsel tekniklerinin sol elde flojele, sol elde vibrato, sağ elde tremolo ve sağ elde bağlı staccato teknikleri olduğu tespit edilmiştir. Bu müzikal ve teknik özelliklerin, Alman, Fransız ve Rus ekolündeki bestecilerin viyolonsel için yazmış olduğu eserlerde görüldüğü ve Klasik Döneme oranla viyolonsel repertuarına yazılan eser sayısında artış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ekoller arasında Fransız ekolünden Camille Sains Saens'ın viyolonsel için yazmış olduğu eserlerde, kromatik dizilerin diğer ekoldeki bestecilere oranla daha fazla olduğu görülmüştür. Özellikle konçertolarında ve sonatlarında bu yapı bariz bir şekilde görülmektedir.

Rus ekolünden Tchaikovsky ve Karl Davydov'un , Alman ekolünden ise David Popper'in viyolonsel için yazmış olduğu eserlerde, diğer bestecilere oranla müzikal cümlelerinin daha uzun olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Alman ekolünden Dotzaure, David Popper ve Rus ekolünden Karl Davydov'un viyolonsel için yazmış oldukları etütler ve konçertolarla dönemdeki viyolonsel çalgı tekniği seviyesini diğer dönemlere oranla daha üst bir noktaya taşıdıkları göze çarpmıştır.

Alman ekolünden Robert Schumann'ın stilistik özelliğinden dolayı diğer ekoldeki bestecilere oranla viyolonsel eserlerinde sol ede vibrato tekniği daha fazla kullanılmıştır. Alman ekolünden Friedrich Grutzmacher, Georg Goltermann, Rus

ekolünden ise Karl Davydov'un eserlerinde sağ elde bağlı staccato yay tekniğinin daha fazla kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca, diğer ekollere oranla Rus ekolündeki bestecilerin kendi halk müziği motiflerini daha sık kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle Glinka'nın String Quartet'inde ve Korsakov'un "Serenade" adlı eserinde, Karl Davydov'un ise "Fantasie from a Russian Folk Song" adlı eserinde Rus Halk Müziği ezgi motifleri bariz bir şekilde görülmektedir.

Romantik Dönem müzikal özelliklerinden nüans işaretlerindeki ani değişimleri diğerlerine oranla daha fazla benimseyen bestecinin Fransız ekolünden Elgar, Alman ekolünden Schumann olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle Elgar'ın Viyolonsel Konçertosunun tüm bölümlerinde ve Schumann'ın Viyolonsel Konçertosunun tüm bölümlerinde, ani nüans değişikliklerini sıkça kullandıkları dikkat çekmektedir.

Romantik Dönem viyolonsel teknik özelliklerinden sol elde vibrato tekniğini diğer bestecilere oranla eserlerinde daha yoğun bir şekilde kullanan bestecinin Rus ekolünden S.Rachmaninov olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle bestecinin Viyolonsel Sonat'ının 1. Bölümünde ve Vocalise adlı eserinde bu teknik özellik net bir şekilde görülmektedir.

Dönemin diğer bir viyolonsel teknik özelliği olan tremolo yay tekiğini diğer bestecilere oranla eserlerinde daha fazla kullanmış ve benimsemiş olan besteciler: Alman ekolünden David Popper, Rus ekolünden Karl Davydov ve Rachmaninov olarak göze çarpmıştır. Özellikle David Popper'in 4. Viyolonsel Konçertosu ve Tarantella adı eserinde, bariz bir şekilde bu tekniği fazla kullandığı görülmüştür. Ayrıca Karl Davydov özellikle 1. ve 2. Viyolonsel Konçertolarında bu yay tekniğini sıklıkla kullanmıştır. Rachmaninov'un ise Danse Oriantele adlı eserinde ve Viyolonsel Sonatında bu yay tekniğini sıklıkla kullandığı dikkat çekmiştir.

Dönemin diğer bir viyolonsel teknik özelliği olan sol elde flojele tekniğini diğer bestecilere oranla eserlerinde daha fazla kullanmış olan besteciler: Alman ekolünden David Popper, Rus ekolünden ise Tchaikovsky olarak göze çarpmıştır.

Özellikle David Popper'in Elfentaz adlı eserinde, Tchaikovsky'nin ise, Pezzo Capriccioso adlı eserinde bu tekniğin fazlaca kullanıldığı görülmüştür.

Dönemin diğer bir viyolonsel teknik özelliği olan sağ elde bağlı staccato yay tekniğini diğer bestecilere oranla eserlerinde daha fazla kullanmış ve benimsemiş olan besteciler: Alman ekolünden F.Grutzmacher, G. Goltermann, Schubert, Rus ekolünden ise, Karl Davydov ve Anton Rubinstein olarak göze çarpmıştır. Özellikle Grutzmacher'ın 1. etüt kitabından 12. etüte ve 2. etüt kitabından 24. etüte, G. Goltermann'ın 1. Viyolonsel Konçertosunda, Karl Davydov'un 1. ve 2. Viyolonsel Konçertolarında, Anton Rubinstein'ın "3 Pieces for Violoncello & Piano Op.11" adlı eserinde, bu yay tekniğinin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür.

Her ne kadar çalışmaya dâhil edilmese de Romantik Dönemde İtalyan ekolünden gelen bestecilerin, ağırlıklı olarak opera alanında eser yazdıkları ve viyolonsel repertuarı için az sayıda eser ürettikleri görülmüştür.

Bu çalışmada analizi yapılmış olan eserlerin teknik ve müzikal özellikleri, icaracılara, eğitimcilere, alan araştırmacılarına, eserler üzerindeki örneklerden hareketle, ilgili eserin ya da dönemin diğer besteci ve eserleri hakkında fikir verecektir.

Romantik Dönemde görülen ulusalcılık akımının etkisiyle, eserlerde görülen halk müziği motiflerindeki yoğun artışın, bestecilik bakımından başka çalışmalara yol açabileceği düşünülmektedir. Ülkemizdeki Türk müziği kompozisyon eğitimi ve üretiminde, ulusal akımların ne şekilde armonizasyon, çalgılama, orkestrasyon, biçim ve tür gibi açılardan şekillendiği anlaşılıp değerlendirilebilecek ve kendinden sonraki çalışmalara da ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

Akan, N. (2017). Jean-Jacques Rousseau ve Müzik. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* , 3 (5), 23-30. ErişimAdresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/34456/380836>,

Akın-Şişman, Ö. (2018). Dünyadaki önemli Keman Ekolleri ve Türkiye’de uygulanan ekoller. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14(4), 361-375. Doi: <https://doi.org/10.17244/eku.420858>

Akkaya, M. Ş. (1947). Hümanizm ’in Çıkışı ve Yayılışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 5 (2),199-222. Doi: <https://doi.org/10.1501/Dtcfder.0000000330>.

Aladağ, Ç., & Şahinkaya Kaplancık E. (2019). Barok Dönem İtalyan Ve Fransız Vokal Müziğinde Süslemeler ve Özgün Süsleme Kullanımları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7 (90) ,369-382. Doi : <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14879>

Anthology, R. (2011). Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives. *19th-Century Music*, 35(2), 144- 161. doi:10.1525/ncm.2011.35.2.144

Ardito, L. (1994). *A study of compositional procedures in selected opera overtures (1791-1821)* (Order No. 9510626). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304119301). Erişim adresi: <https://search.proquest.com/docview/304119301?accountid=15340>

Armstrong, R. E. (2011). *An historical survey of the development of the baroque solo keyboard suite in France, England, and Germany* (Order No. 3476401). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (894768480). Erişim adresi: <https://search.proquest.com/docview/894768480?accountid=15340>

Ar, G. (2001). *18.yy'da viyolonselın İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin tarihsel açıdan incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (320992).

Arthur, J. (1950). Spohr and the Baton. *Music & Letters*,31(4), 307-317. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/730492>

Ashby, E. V. (1986). *The notre dame mass of guillaume de machaut: Musical style, analysis, and performance considerations* (Order No. DP71483). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1664310415). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1664310415?accountid=15340>

Ayas, O. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *Bilig* , (77) , 131-155. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/bilig/issue/48704/619705>.

Aydar Ç. S. (2002). *Evrensel viyola eğitiminin Türkiye boyutu içinde ulusal ekol yaratma araştırması* (Sanatta yeterlilik tezi). YÖK Tez merkezi veri tabanından erişildi (112960).

Bahar, B. (2016). Viyolonanın Tarihsel Süreçteki Gelişimi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , (24) , 1202-1223. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/adyusbd/issue/37218/429596>

Balyemez, S . (2017). "Okul" Kelimesi, "Ekol"den mi Geliyor?. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 115-147. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/30204/301469>

Benbalit, T. I. (2006). *The shaping of modest moussorgsky's musical language: An assimilation of social, artistic and folk influences* (Order No. 3224186). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304969096). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304969096?accountid=15340>

Berrak, B. (2006). *Romantik dönemde vurmali çalgıların yeri ve önemi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (219097).

Bilderback, B. T. (2001). *Nationalism in rimskii-korsakov's instrumental music: An analysis of three symphonic works based on russian themes* (Order No. 3018356). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304716215). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304716215?accountid=15340>

Borland, J. (1906). French Opera before 1750. *Proceedings of the Musical Association*, 33, 133-157. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/765639>

Breheda, V. (1983). *The Original Solo Piano Works Of Mily Balakirev (russia)* (Order No. 8326854). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global.(303281608). ErişimAdresi:<https://search.proquest.com/docview/303281608?accountid=15340>

Brittain, K. A. G. (1996). *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of george frideric handel* (Order No. 9632125). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304263635). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304263635?accountid=15340>

Burdurlu, İ. H. (2016). *Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez merkezi veri tabanından erişildi (425321).

Bulut, S . (2012). Richard Wagner, Siegfried Operasında Flütlerin Kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 150-161. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20647/220292>

Conejero, V. (2005). *Pyotr ilyich tchaikovsky's "Manfred symphony", Opus 58: A conductor's analysis and performance guide* (Order No. 3155729). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305464651). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/305464651?accountid=15340>

Cooper, M. (1940). Charles Gounod and His Influence on French Music. *Music & Letters*, 21(1), 50-59. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/727621>

Cooper, M. (1963). Giacomo Meyerbeer, 1791-1864. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90, 97-129. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/766008>

Çelik, F., Fidan, S., & şahin, K. (2011). Aydınlanmanın Fransız Düşüncesi İçinde ‘Katı Liberal Değerler’Bağlamında Ele Alınmasında Ansiklopedi ve Ansiklopedistlerin Yeri. *Akademik Bakış Dergisi* , (23), 1-19. ISSN:1694-528X

Çüçen, K . (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 25-34. ID: JA53AK75MY

Çelik. A.(2012). Klasik Dönem Bestecisi W.A. Mozart’ın Yaşamı, Müzik Anlayışı ve Klarnet Eserleri. *Akademik Bakış Dergisi* . Sayı: 31. ISSN:1694-528X

Çalışkan. V. (2006). *Carl Maria Von Weber’in 1. Klarnet Konçerto’sunun Form, Analiz ve İcra Yönünde İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (206829).

Çuhadar, Y . (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1) , 121-132. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4381/60099>

Doyle, W. (2001). Fransız Devrimi (çeviri: Hakan Gür). Ankara: Dost Kitapevi.

Durmuş, ř.(2010). *Jean Jacques Rousseau’da Bazı Temel Kavramlar Ve Doğal Din Anlayışı* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (263826).

Dick, D. W. (2008). *The trombone parts in heinrich schuetz's “Symphoniae sacrae I” (1629): Style and influences* (Order No. 3351281). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304811285). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304811285?accountid=15340>

Dillon, R. M. (1949). *A study of Rimsky-Korsakov's principles of orchestration, and their influence on the scoring of certain of his pupils* (Order No. EP61836).

Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1652005429). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1652005429?accountid=15340>

Dubois, J.C. (1970). *The Dramatic Function Of Music In 'tristan Und Isolde' (a Model For Graduate Opera Study In The Humanities)* (Order No. 7117260). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302441747). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/302441747?accountid=15340>

Easley, B. F. (1993). *The romantic style inherent in the works of andrew lloyd webber* (Order No. 9322019). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global.(304070160). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304070160?accountid=15340>

Ergün, G. (2006). *Kemanın tarihsel gelişim* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (191851).

Eroğlu, M. (2010). John Locke 'un Devlet Anlayışı. *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 21 ISSN:1694-528X

Ekber, K. (2014). *Romberg'den Klengel'e 19. yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler ve 20. yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (367899).

Ekinci, E. (2016). Devrimden Günümüze Fransız Siyasal Sisteminin Evrimi.*Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 149-172.

Fulcher, J. (1980). The Popular Chanson of the Second Empire: "Music of the Peasants" in France. *Acta Musicologica*, 52(1), 27-37. Doi:10.2307/932433

Gray, J. D. (1996). *The Ars Nova treatises attributed to philippe de vitry: Translations and commentary* (Order No. 9628551). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304279826). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304279826?accountid=15340>

Spink, G.W. (1938). Georges Bizet (1838-1875). *The Musical Times*, 79(1148), 733-734. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/923768>

Haciev, P. (2016). Temel Müzik Teorisi (Çeviren: Ahter Destan). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Harari, Y. N. (2012). Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi (1.Baskı) (Çeviren: Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi (Çeviren: Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hershberger, J. A. (1995). *Rachmaninoff on rachmaninoff: An interpretive analysis of his piano/orchestra recordings* (Order No. 9528558). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304174080). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304174080?accountid=15340>

Hodeir, A. (2016). Müzikte Türler ve Biçimler (Çeviren: İlhan Ustanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Howell, E. G. (1939). *The significance of nationalism in music, as exemplified by the russian school* (Order No. EP61722). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1651548809). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1651548809?accountid=15340>

Hull, K. R. (1989). *Brahms the allusive: Extra-compositional reference in the instrumental music of johannes brahms* (Order No. 8920348). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303727980). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/303727980?accountid=15340>

Isherwood, R. (1969). The Centralization of Music in the Reign of Louis XIV. *French Historical Studies*, 6 (2), 156-171. Doi:10.2307/286163

Ivanova, A. (2006). *Sergei rachmaninoff's piano concertos: The odyssey of a stylistic evolution* (Order No. 3212658). Available from ProQuest Dissertations &

Theses Global. (305307240). Erişim Adresi:
<https://search.proquest.com/docview/305307240?accountid=15340>

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

İşkodralı, M. E. (2012). *Viyolonsel, solo çalgı olarak ön plana çıkmasına öncülük eden besteci çellistlerin biyografileri ve bu doğrultudaki çalışmalarının incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (342259).

Jacobs, J. D. (2006). *The political poetics of the chanson de geste in france and italy: 1130–1532* (Order No. 3250112). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305351423). Erişim Adresi:
<https://search.proquest.com/docview/305351423?accountid=15340>.

J .-G. Prod'homme, & Martens, F. (1922). Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921). *The Musical Quarterly*, 8(4), 469-486. Erişim Adresi:
<http://www.jstor.org/stable/737853>

Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Akımları* (1.baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kara, Ö . (2010). Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (2), 73-96. ISSN: 1309-081X

Karamustafaoğlu, O., & Topuz, F. G. (2013). Öğrenme Stilllerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi: Fen Bilgisi Öğretmen Öğretmen Adayları. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, (21), 30-46. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/zgefd/issue/47941/606518>

Karasar, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (9.Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kim, M. (2007). *An analytical study of mily alexeyevich balakirev's musical style in his early piano and orchestra works: "grande fantasia on russian folk songs" and concerto op. 1 in F# minor* (Order No. 3276447). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304828412). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304828412?accountid=15340>

Kobayashi, N. (1996). *Robert schumann: His mental illness and his music* (Order No. 9630087). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304326658). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304326658?accountid=15340>

Korukçu, M. M. (2015) XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 27-36. ErişimAdresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31793/348595>

Kopp, J. (2004). The Musette de Poitou in 17th-Century France. *The Galpin Society Journal*, 57, 127-145. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/25163797>

Kutluk , F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi. İstanbul: Arkadaş Yayınevi.

Kurtaslan, H., (2014). Flüt Ekollerinin Müzik Eğitimi Anabilim Dalındaki Yeri ve Önemi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (3), 244-252. ISSN: 2146-9199

Küçükkalay, A. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2(2), ISSN: 1301-0603

Langford, J. A. (1978). *The Operas Of Hector Berlioz: Their Relationship To The French Operatic Tradition Of The Early Nineteenth Century* (Order No. 7824739). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302902393). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/302902393?accountid=15340>

Lee, H. S. (2006). The “*Beethoven folksong project*” in the reception of *beethoven and his music* (Order No. 3254199). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305302348). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/305302348?accountid=15340>

Leichtentritt, H. (1935). Handel's Harmonic Art. *The Musical Quarterly*, 21(2), 208-223. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/738837>

Locke, A. (1920). The Background of the Romantic Movement in French Music. *The Musical Quarterly*, 6(2), 257-271. Erişim Adresi: www.jstor.org/stable/737870

Macauslan, J. (2014). *Schumann's music and hoffmann's fictions* (Order No. 10030649). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1774246440). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1774246440?accountid=15340>

Melamed, D. R. (1989). J. S. bach and the german motet (Order No. 8926141). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303712900). Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/303712900?accountid=15340>

Mertkan, N. (2006). *Barok müzikteki yaylı sazlar tekniği ve barok dönemi eserlerinin doğru yöntemlerle yorumlanması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (217937).

Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi* (4.baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

Moraal, C. C. (1994). *The life and afterlife of johannes kreisler: Affinities between E. T. A. hoffmann and Carl maria von weber, Hector berlioz, and Robert Schumann* (Order No. 9513436). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304115628). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304115628?accountid=15340>

Mustan Dönmez, B. ve Atan, A . (2016). Johann Sebastian Bach’ın Klavyen Eserlerinde Anlatım Üslubu. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 6 (13) ,

0-0 . Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/45229/566477>
ISSN: 1309-9876

Mustan Dönmez, B. ve Oyan, S. (Aralık-2015). Ulusalçılık Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (18) , 87-102. DOI: <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.857>

Novello, S. (1857). Truth about Music & Musicians. Letter V. Spohr. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 8(169), 5-6. Doi:10.2307/3369858

Vernadsky, N. (1944). The Russian Folk-Song. *The Russian Review*, 3(2), 94-99. Doi:10.2307/125412

Öktem, N. (2011) Antik Yunan Felsefesi. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 39 (1-4), 353-413. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuhfm/issue/9115/114083>

Öktem, Ü. (2007). Kant Ahlakı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 18, 11-22. Erişim Adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11498.pdf>

Özdemir. H. (2013) .*Ulus devletin bazı Avrupa ülkelerinde ve Türkiye'de oluşumu ve sorunları: Ötekileştiren ulus mu, ötelenen ulus mu?* (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabınından erişildi (347476).

Özgü, M. (2017). Alman Romantizminde Sanat Anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2(5). Erişim Adresi: <http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/2668>

Özyon, A. (2014). Alman Romantizmi, Dönemleri, Romantikler ve E.T.A. Hoffmann'ın Fındıkkıran ve Fare Kral'ı. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*. 3 (10) ID:158.

Peker, M., Mirasyedioğlu, Ş., & Yalın, H. İ. (2003). Öğrenme Stillerine Dayalı Öğretimde 4 Mat Öğretim Modeli. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*,

13(13), 1-14. Erişim Adresi:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/pauefd/issue/11130/133107>

Pirgon, Y. (2017) . Rasyonalizmden Sezgiselliğe Geçiş; Sturm Und Drang Akımı ve Carl Philipp Emanuel Bach’ın Klavyeli Çalgılar Sonatlarına Genel Bir Bakış. *Ekev Akademik Dergisi*. 21 ,(71), 347- 365. Erişim Adresi:
http://www.evakademi.org/Makaleler/1074080090_18%20Yuksel%20PIRGON.pdf

Ratner, S. T. (1972). *The Piano Works Of Camille Saint-saens* (Order No. 7324728). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302705055). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/302705055?accountid=15340>

Reeves, A. R. (2001). *Understanding french baroque performance practice via a modern edition of jean -philippe Rameau’s “In convertendo”* (Order No. 3016458). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (275757728). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/275757728?accountid=15340>

Rousseau, J. J. (1989). *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk* (çev. Sabahattin Eyüboğlu) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Rude, G. (2015). *Fransız Devrimi*. (2.Baskı) , (Çeviren: Ali İhsan Dalgıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ruşenoğlu, C. (2015). *Romantik Dönem bestecilerin eserlerinde klarnetin yeri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (418080).

Roy, B. (2005). *Lecture politique de la chanson québécoise*. *Cités*, (23), 155-163. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/40620607>

Saklı, A. R. (2012). Fransa ve Almanya’da uluslaşma süreci ve ulus bilincinin oluşumu. *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 32.

Salihoglu, H. (1988). Alman edebiyatında" Fırtına ve Tepki". *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(3) , 199-208. Erişim Adresi: <http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/1505-published.pdf>

Sarıtaş, İ. (2018). Richard Wagner 'in Sanatında İnşa Ettiği Politik ve Kültürel Düşünce Dünyası. *Amme İdaresi Dergisi*, 51, (4) , 89-115. Erişim Adresi: <http://lib.ahbv.edu.tr/assets/document/Amme%2051-4%20Aral%C4%B1k%202018.pdf>

Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni “Müziğin Görkemli Yolculuğu” (1. Baskı) . Ankara: Doruk Yayıncılık

Sertöz, A. (2003). *Dünya Viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'deki Viyolonsel Eğitime Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (133839).

Sevsay, E. (2019). Orkestrasyon “Çalgılama ve Orkestralama Sanatı” (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Shands, P. M. (2001). *The aesthetic and technical treatment of the clarinet in selected nineteenth-century french orchestra treatises* (Order No. 3021192). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (250725240). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/250725240?accountid=15340>

Shin, B. (2017). *Selected instrumental sonatas and vocal literature of Johannes Brahms* (Order No. 10283301). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1939041051). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1939041051?accountid=15340>

Steel, M. C. (1989). *Influences on the musical style of the troubadours of twelfth and thirteenth century southern France* (Order No. 8920620). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303784896). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/303784896?accountid=15340>

Stein, J. (1960). Tristan and Isolde As "Music of the Future". *Criticism*, 2(1), 1-22. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23091014>

Strasser, M. (2001). The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of L'Invasion germanique in the 1870s. *19th-Century Music*, 24(3), 225-251. Doi: 10.1525/ncm.2001.24.3.225

Spohr, L. (1884), Ludwig Spohr Born, April 5, 1784 . *The Musical Times and Singing Class Circular*, 25 (494), 192. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/3359254>.

Sultanova, A. (2012). Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1 (5), 189-197. Erişim Adresi: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353004530.pdf>

Suna, Y. (2007). *Viyolonsel, viola da gambadan günümüze kadar geçirdiği yapısal değişiklikler ve eserler üzerindeki etkilerinin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (217905).

Tang, Y. (1999). Harpsichord music of george frideric handel, jean-philippe rameau and françois couperin played on the modern piano (Order No. 9957211). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304514947). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/304514947?accountid=15340>

Tarkum, E. (2017). Çağdaş Türk Müziğinin Oluşum Ve Gelişim Sürecinin Ve Bu Süreçte Rol Oynayan Faktörlerin İncelenmesi: *Trakya Üniveristesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2), 247-260. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/33347/371310>

TDK. (28.06.2019) tarihinde saat 15:40'da erişildi" Erişim Adresi: <http://sozluk.gov.tr/>

Flynn, T. S. (2015). The Classical Reverberations in the Music and Life of Camille Saint-Sa ns. *Music in Art*, 40(1-2), 255-266. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/musicinart>.

Trotter, R. (1960). *The Chansons of Thomas Crecquillon: Texts and Form*. *Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, 14(1/4), 56-71. doi:10.2307/3686280 (305351423). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/305351423?accountid=15340>

Tusa, M. (2006). *Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's "Der Freischütz"*. *The Journal of Interdisciplinary History*, 36(3), 483-506. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/3656477>

Tütüncü, K. (2013). Demokratik ve Özerk Bireyin Yetişmesi: Jean-Jacques Rousseau'nun Emile'sinden Neler Öğrenebiliriz, *Ekonomik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* . 9 (2) , 303-327. ISSN: 1306-2174.

Uçar, M. C. (2000). *Viyolonsel'in Ortaçağ'dan günümüze kadar geçen süreçte yaşadığı yapısal değişikliklerin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (98708).

Uslu, A. (2017). Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 37(1), 13-44. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/35798/400921>

Ülger, E. (2014). Richard Wagner'de Müzik Felsefesinin Temelleri. *Electronic Journal of Social Sciences*, 13(49). DOI: 10.17755/esosder.08947.

Ürek, O. (2003). Toplumsal Düzen Oluştırmaya İlişkin Üç Yaklaşım: Kant, Popper ve Sartre. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(4), 43-52. ID: JA75GA85ET.

Ünver, B. (2009) . *Antonio Vivaldi Cello Sonata Rv 40 (Fagot), C.M.v.Weber Andante Rondo Ungarese op.35, Camille Saint Saens Sonate op.168 , Alexandre Tansman Suite Pour Bassoon Üzerine İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi) YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (254404).

van Oort, B. (1993). *The english classical piano style and its influence on Haydn and Beethoven* (Order No. 9333288). Available from ProQuest Dissertations

& Theses Global. (304075280). Erişim Adresi:
<https://search.proquest.com/docview/304075280?accountid=15340>

Yazıcı, H. (2015). *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalçılık Açısından İncelenmesi*. (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (407521).

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, M. C. (2012). Milliyetçiliğin Romantik Dönemi Üzerine Saptamalar. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 100-115. Erişim Adresi:
<http://dergipark.org.tr/bilgisosyal/issue/29135/311634>

Yıldız, E. (2010). Dönemler ve Bestecileriyle Klasik Müziğin Gelişim Süreci. *Sanat Dergisi*, (2), 67-78. Erişim Adresi:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28795>

Yöre, S. (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları Teknikleri Ve Başlıca Besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*; 20, (3). 1-20. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4388/60301>

Yurkovskaya, I. (2005). *The piano music of Mikhail Glinka* (Order No. 3178845). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305441795). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/305441795?accountid=15340>

Yüksel, M. (2003). *L. V. Beethoven'in piyano sonatlarının öğretimine yönelik bir bütüncül analiz yöntemi* (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (133758).

Zavlunov, D. Y. (2010). *M. I. glinka's "A life for the tsar" (1836): An historical and analytic-theoretical study* (Order No. 3435952). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (847389726). Erişim Adresi:
<https://search.proquest.com/docview/847389726?accountid=15340>

Zikanov, K. (2018). *Listening to russian orchestral music, 1850-1870* (Order No. 10957348). Available from ProQuest Central; ProQuest Dissertations & Theses Global. (2090022957). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/2090022957?accountid=15340>

Wallerstein, I . (2015). *Modern Dünya Sistemi III. (3.Baskı), (Çeviren: Latif Boyacı). İstanbul: Yarı Yayınçılık.*

Weiss, S. P. (2015). *Zwischenfach – A distinct voice type: A study of fach through specific roles in the works of richard wagner and richard strauss* (Order No. 3715120). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1710423939). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/1710423939?accountid=15340>

Wilberg, R. S. (1990). *The 'mise en scene' at the paris opera - salle le peletier (1821--1873) and the staging of the first french 'grand opera': Meyerbeer's "robert le diable"* (Order No. 9032918). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303801521). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/303801521?accountid=15340>

Wu, C. (1989). *Twelve rachmaninoff songs as transcribed for piano by earl wild: An introductory study* (Order No. 9014521). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303827353). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/303827353?accountid=15340>