

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**GIOVANNI PUNTO'NUN
6 NO'LU KORNO KONÇERTOSU'NUN
FORM-ANALİZ VE İCRA YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

BAHADIR ÇOKAMAY

TEZ DANIŞMANI
DOÇ.ALİ AKPEROV

EDİRNE 2010

TEŐEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde ve her türlü destekle arkamda duran danışmanım Sayın bölüm başkanımız Doç. Ali AKPEROV'a, değerli kompozitör arkadaşım İsmail Hakkı BURDURLU'ya, Sayın Trompet Sanatçısı Serdar SABİR'a, Bando Okulları Komutanlığı'nın kıymetli öğretmenlerine, eğitimci yaklaşımıyla kardeşim Psikolojik Danışman Gökçe ÇOKAMAY'a ve de desteğini ve varlığını hep yanımda hissettiğim kızım Miray ve Flüt Sanatçısı eşim Merve ÇOKAMAY'a sonsuz ve derin teşekkürlerimi sunarım.

Bahadır ÇOKAMAY

Tezin Adı: Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form-Analiz Ve İcra Yönünden İncelenmesi

Hazırlayan: Bahadır ÇOKAMAY

ÖZET

Bu araştırmada Barok, Klasik ve Romantik Dönemi bir arada barındıran 18.yüzyılda Kornonun yapısal ve müziksel gelişimi, önemi vurgulanmış bu bağlamda dönemin en ünlü korno virtüözü olan Giovanni PUNTO'nun korno edebiyatının zor eserlerinden biri olan 6 No'lu Korno Konçertosu bu yüzyıldaki gelişmeler ışığında incelenmiştir.

Bir çok üflemeli çalgının atası olarak kabul edilen ve doğmasına sebep olan korno, 18.yüzyıl boyunca valf ve perde sistemi olmadan solo olarak orkestrada kullanılmıştır.

Çalgı icrasında virtüözite anlayışı çerçevesinde örnek olarak, kemanda Paganini, piyanoda Liszt ne ise 18.yüzyılda kornoda da Giovanni Punto olarak kabul edilmiş, ve birçok müzik otoritesinin üst düzey olumlu yorumlarını almıştır. Punto'nun korno icrasına getirdiği yeniliklerin yanında korno edebiyatı için bestelediği eserler, Türkiye'de çok ilginçtir pek tanınmamasına rağmen Avrupa'da ve bir çok yerde, korno icracılarının repertuarına girmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde,18.yüzyıl müziği ve kornonun bu yüzyıldaki müzikal gelişimi ve önemi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise, Giovanni Punto'nun hayatı, eserleri, korno icrasına getirdiği yenilikler ve de 6 No'lu Korno Konçertosunun form-analiz ve icra yönünden incelenmesi alınmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Korno

Konçerto

Giovanni PUNTO

Form

**Name of thesis: A Study of Horn Concerto No.6 by Giovanni Punto According
to Form, Analysis and Performance**

Prepared by: Bahadır ÇOKAMAY

ABSTRACT

In this study the structural, musical development and the importance of horn in 18th century that includes Baroque, Classical and Romantic era all together. Based on this, the difficult horn piece of Giovanni Punto (6th) was analyzed according to the development of this century.

The horn which is known as the ancestor of brass instrument and also known as the reason of brass instruments existence was used in solo and orchestras in 18th century without having valve and ventil system.

Giovanni Punto is accepted in horn in 18th century as same as Paganini in violin or Liszt in piano acc to the virtuosity understanding in playin instrument and also was honored with positive comments of authorities.

Punto's innovations in playing horn and in the literature of corn really well known in European countries and also took its place even if they are not known enough in Turkey.

In the first part of this study, 18th century music, the musical development of horn and its importance were examined. In the second of part , Giovanni Punto's life, pieces , the innorations in horn , and examining of 6th Concerto according to form-analyzed of.

Key Words:

Horn

Concerto

Giovanni PUNTO

Form

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler.....	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv
Örnekler Listesi.....	vii

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1 Problem.....	2
1.1.1 Alt Problemler.....	3
1.2 Amaç.....	3
1.3 Önem.....	4
1.4 Sınırlılıklar.....	4
1.5 Tanımlar.....	4

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	8
2.1 Araştırma Modeli.....	8
2.2 Evren ve Örneklem.....	8
2.3 Verilerin Toplanması.....	8
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	8

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	9
3.1 Birinci Alt Problem , 18. Yüzyıl Müzikal Stili ve Özellikleri.....	9
3.2 İkinci Alt Problem , 18.Yüzyıl'da Korno'nun Gelişimi.....	16
3.3 Üçüncü Alt Problem , Giovanni Punto'nun Hayatı.....	28
3.4 Dördüncü Alt Problem , Konçerto.....	38
3.5 Beşinci Alt Problem , Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun Form-Analiz Yönünden İncelenmesi.....	46
3.6 Altıncı Alt Problem , Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun Armonik Yönden İncelenmesi.....	80

3.7 Yedinci Alt Problem , Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun İcra Yönünden İncelenmesi.....	100
---	------------

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	144
----------------------------------	------------

KAYNAKÇA.....	146
----------------------	------------

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1 : Geyik avında avcılar için uyarı sinyali.....	17
Örnek 2 : Av köpeklerini ödüllendirmek için uyarı sinyali.....	17
Örnek 3 : Cor-basse ses rejistiri.....	26
Örnek 4 : Cor-alto ses rejistiri.....	26
Örnek 5 : Beethoven Korno Sonatı'nın ses rejistiri.....	27
Örnek 6 : Cor-mixte ses rejistiri.....	27
Örnek 7 :Giovanni Punto'nun Korno Konçertoları Tablosu.....	36
Örnek 8 : Giovanni Punto'nun Oda Müziği Eserleri Tablosu.....	37
Örnek 9 : Giovanni Punto'nun Diğer Eserleri Tablosu.....	38
Örnek 10: Üç Bölmeli Şarkı Formu Şeması.....	41
Örnek 11 : Küçük Rondo Formu Şeması.....	44
Örnek 12 : Epizodları Fazla Küçük Rondo Formu Teması.....	44
Örnek 13 : Büyük Rondo Formu Şeması	45
Örnek 14 : Tema Sayısı Fazla Büyük Rondo Formu Şeması.....	45
Örnek 15 : Şarkı Formlu Büyük Rondo Formu Şeması.....	45
Örnek 16 : Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Giriş Sayfası.....	46
Örnek 17 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Temasının Birinci Cümlesinin Orkestra tarafından sunulması (1.-16.Ölçüler Arası).....	47
Örnek 18 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Temasının İkinci Cümlesinin Orkestra tarafından sunulması (17.-28.Ölçüler Arası)	49
Örnek 19 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Cümlesi Esas Tema (29.-48.Ölçüler Arası).....	50
Örnek 20 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestranın Geçiş Köprüsü (60.-67 Ölçüler Arası).....	50
Örnek 21 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestranın Geçiş Köprüsü (60.-67 Ölçüler Arası).....	51
Örnek 22 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestranın Geçiş Köprüsü , Sib Majör(68.-78.Ölçüler Arası).....	52
Örnek 23 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno , (B) Bölmesi (79.-90.Ölçüler Arası).....	53

Örnek 24 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno , İkinci Cümle (104.-115.Ölçü).....	53
Örnek 25 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Temanın Solo Korno ile tekrarı (124.-133.Ölçüler Arası).....	54
Örnek 26 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno (136.-146.Ölçüler Arası).....	54
Örnek 27 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestra, Coda (152.-162.Ölçüler arası).....	55
Örnek 28 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestra , Ana motif.....	55
Örnek 29 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno , Ana Motif.....	55
Örnek 30 : L.V.BEETHOVEN Korno-Piyano Sonatı (op.17), 1.Bölüm Giriş Teması.....	56
Örnek 31 : F.Joseph HAYDN Korno Konçertosu No.1 ,1.Bölüm Giriş Teması.....	56
Örnek 32 : F.Joseph HAYDN Korno Konçertosu No.2, 1.Bölüm Giriş Teması.....	56
Örnek 33 : W.A.MOZART Korno Konçertosu No.1, 1.Bölüm Giriş Teması	56
Örnek 34 : W.A.MOZART Korno Konçertosu No.3, 1.Bölüm Giriş Teması	57
Örnek 35 : W.A. MOZART Korno Konçertosu No.4, 1.Bölüm Giriş Teması	57
Örnek 36 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde Birinci Lirik Tema (2.-8.Ölçüler arası).....	58
Örnek 37 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde İkinci Lirik Tema (27.-35.Ölçüler arası).....	58
Örnek 38 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde Üçüncü Lirik Tema (40.-50.Ölçüler arası).....	58
Örnek 39 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde İkinci Tema , Solo Korno , Yaylı Eşlik (26.-34 Ölçüler Arası).....	59
Örnek 40 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde 8 Ölçülük Codetta (56.-63. Ölçüler Arası).....	60
Örnek 41 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümün Rondo teması (1.-8.Ölçüler).....	61
Örnek 42 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Birinci Episod (17.-29.Ölçüler Arası).....	61

Örnek 43 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde İkinci Episod (34.-43.Ölçüler Arası).....	62
Örnek 44 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Birinci episodun sunulması ((17.-29.Ölçüler Arası).....	62
Örnek 45 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde İkinci episodun sunulması ((34.-43.Ölçüler Arası).....	63
Örnek 46 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Rondo temasından Birinci Episodda Orkestranın Köprüsü(9.-16. Ölçüler Arası).....	64
Örnek 47 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Birinci Episoddan İkinci Episoda Orkestranın Köprüsü(30.-33.Ölçüler Arası).....	65
Örnek 48 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Do Minörde Tema (64.-81.Ölçüler Arası).....	66
Örnek 49 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Lab Majör tonunda Tema (111.-120.Ölçüler Arası).....	68
Örnek 50 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Solo Korno'nun Rondo Temasını duyurması(125.-132.Ölçüler).....	69
Örnek 51 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Orkestranın Rondo Temasını duyurması(133.-140.Ölçüler).....	70
Örnek 52 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Orkestranın kapanışı hazırlamada kullandığı köprü (141.-146.Ölçüler Arası).....	71
Örnek 53 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Solo Korunun, Armonik Dizinin Seslerinden Oluşan Final Pasajı(154.-160.Ölçüler Arası).....	71
Örnek 54 : Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form Şeması	74
Örnek 55 : Uzun Ses Çalışması (<i>pp-f-pp</i>).....	101
Örnek 56 : Değişik Uzun Ses Çalışmaları.....	101
Örnek 57 : Paul BASLER Horn Methode	102
Örnek 58 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS.....	103
Örnek 59 : Kling Horn Schule	104
Örnek 60 : Kling Horn Schule	104
Örnek 61 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nda 1.Bölüm 50.-54.Ölçüler arası.....	106
Örnek 62 : Kooprasch Metod –I	108
Örnek 63 : Buyanovski Horn Methode-I(Karışık Dil-Bağ Çalışması).....	109

Örnek 64 : Kling Horn Schule.....	110
Örnek 65 : Maxime Alphonse	111
Örnek 66 : Lucien THEVET Volume III.....	112
Örnek 67 : Maxime Alphonse	113
Örnek 68 : Artikülasyonlu Gam Çalışmaları.....	115
Örnek 69 : Lucien THEVET Volume III(Sol Majör-Mi Minör).....	116
Örnek 70 : Lucien THEVET Volume III(Do Majör-La Minör).....	117
Örnek 71 : Lucien THEVET Volume III(Fa Majör-Re Minör).....	118
Örnek 72 : Lucien THEVET Volume III(Sib Majör -Sol Minör).....	119
Örnek 73 : Kooprasch Horn Methode-1 No.:4 (in F-E-Es-D).....	120
Örnek 74 : Kooprasch Horn Methode	121
Örnek 75 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS	122
Örnek 76 : Kling Horn Schule	123
Örnek 77 : Kling Horn Schule	124
Örnek 78 : Lucien THEVET Methode-I (Tam Beşli Aralık Çalışması).....	126
Örnek 79 : Lucien THEVET Methode III(Minör Yedili Aralık Çalışması).....	127
Örnek 80 : Lucien THEVET-III (Oktav Çalışmaları).....	128
Örnek 81 : Kooprasch Horn Methode	129
Örnek 82 : Maxime Alphonse	129
Örnek 83 : Kooprasch Horn Methode	130
Örnek 84 : Kooprasch Horn Methode	131
Örnek 85 : Lucien THEVET Methode	132
Örnek 86 : Lucien THEVET Methode	133
Örnek 87 : How Do you Brass Play Do It...	135
Örnek 88 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS.....	136
Örnek 89 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS.....	137
Örnek 90 : Barok Dönem Tril Çalışması	138
Örnek 91 : Klasik Dönem Tril Çalışması	138
Örnek 92 : Tam Ses Dudak Trili Parmak No. Tablosu	139
Örnek 93 : Tam Ses Dudak Trili Çalışması.....	139
Örnek 94 : Kooprasch Method-1.....	140
Örnek 95 : Maxime Alphonse.....	141
Örnek 96 : Çarpma Notaların Çalış Şekli	141

Örnek 97 : Kling Horn Schule	141
Örnek 98 : Arban Trumpet Methode	142
Örnek 99 : Kooprasch Methode.....	143

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : 17.Yüzyıl Helezonik(Sarmal) Korno.....	17
Resim 2 : Trompe	18
Resim 3 : 18.Yüzyıl Crooked(Kıvrımlı) Korno	21
Resim 4 : Crook Setiyle 18.Yüzyıl Kornosu	22
Resim 5 : Hand Stopping(Elle Kapatma Tekniği)	23
Resim 6 : Inventionshorn.....	24
Resim 7 : Giovanni PUNTO.....	28
Resim 8 : Wolfgang Amadeus MOZART.....	30
Resim 9 : Ludwig von BEETHOVEN.....	32
Resim 10 : Johann Ladislaus DUSSEK.....	34
Resim 11 : Dennis BRAIN.....	35

BÖLÜM I

GİRİŞ

Yerleşik düzene geçildiğinde müzik; büyüleyici, hastaları iyileştirici ve toplum içinde uyarıcı işlevler kazanır. Savaş öncesinde, kabileyi coşturup yüreklendiren öge, kuşaktan kuşağa destanlarla, balladlarla bilgi taşıyan araç haline dönüşür. İlk ezgiler, ya tanrıları kutlama törenlerine ilişkindir ya da tanrılara yakın güçlü kahramanlara övgüdür. Müzik sanatı, tarihin akışı içinde giderek düşünce ve imge gücünü uyarılmış, her çağda, her kültürde kendine özgü bir üslup ve toplumun gereksiniminden doğan bir anlatım yolu bulmuştur¹.

Bu anlatım yolu, tarih öncesi çağlarda sesin, bir boru aracılığıyla büyütülüp uzaklara iletilmesiyle, bakır üflemeli çalgıların doğuşuna sebep olmuştur. Borularla bağırıp şarkı söyleyerek, kötü ruhlar korkutulup işaretler verilmiştir. İlk insanlar, değişik şekilli borulardan (boynuz, deniz kabuğu veya tahtadan boru) farklı sesler çıktığını görmüşlerdir. Bu borular üflemeli çalgıların ataları olmuştur.

Medeniyetin gelişmesi ve bir takım madenlerin bulunmasıyla yeni bakır ve pirinç alaşımli çalgılar bulunmuş ve gelişmeye başlamıştır. Madenlerin bakır üflemeli çalgıların yapılmasında kullanılması ve bu bakır boruların bükülebilir hale gelmesi, günümüzde görülen bakır üflemeli çalgıların ilk ataları olmasını sağlamıştır.

Boynuzdan yapılmış boru şeklindeki çalgılardan hiçbiri ilk çağlardaki doğal afet, göç ve savaşlardan dolayı günümüze kadar ulaşamamıştır. Sadece tek ses çıkarabilen, ilkel av borusunun evrimleşmesi ve birden fazla nota çalabilen av borusunun (Waldhorn) gelişimi yıllarca sürmüştür.

¹ Evin İlyasoğlu , **Zaman İçinde Müzik** ,Yapı Kredi Yayınları , İstanbul-2003 , .s.1

Birçok kaynağa göre; boynuzdan esinlenerek yapılan korno, 18.yüzyıla kadar; haberleşme, av, tören, savaş, kutlama gibi birçok gösteride kullanılmıştır. Bu süreç içerisinde avcılık sosyalleşme ve özel eğlence için bir fırsat olarak zenginlerin hayatlarının önemli bir parçası olmuştur².17.yüzyılın ikinci yarısında korno, yavaş yavaş bir sanat çalgısı haline dönüşmüş, solo olarak eserler yazılıp, orkestradaki yerini almaya başlamıştır. 18.yüzyılda av kornosu olarak anılsa da artık bir orkestra çalgısı olmuş ve gelişimini bu yüzyılda hızlandırmıştır. Bu hızlanma elbette bu yüzyıldaki gelişmelerle doğru orantılı olup, bestecilerin ve icracıların müzikal sınırları zorlamasıyla yeni arayışlara girmelerini sağlamıştır. Bu yüzyılda kornoyu eserlerinde kullanan birçok ünlü besteci olduğu gibi, korno icrasıyla ünlü olan birçok yorumcu çıkmıştır. Bunlardan biri de Bohemyalı Giovanni Punto'dur. Müzikal yeteneğiyle herkesi büyülemiş bu icracı, 18.yüzyılın en ünlü kornocusudur. Punto, Mozart ve Beethoven gibi ünlü bestecileri icrası ve yorumuyla etkilemiş hatta korno hakkında teknik olarak bilgilenmelerini sağlamış ve eserlerinde kornonun konumunu belirlemiştir. Ayrıca ünlü kornocu Hampel'in bulunduğu hand stopping tekniğinin en iyi uygulayıcısı olmuş ve kromatik dizinin seslerini çalmada ustalaşarak, diğer bestecilerinde bu çalgı hakkındaki fikirlerini değiştirmiştir.

Punto, korno virtüözitesi kadar anılmasa da besteciliğiyle de 18.yüzyıl müziğini eserlerine yansıtmıştır. Eserlerinde klasizmin doğal etkileri görülse de yer yer son eserlerinde romantik öğelere yer vermiştir. Bu anlamda yorumcu ve besteci olarak Klasik dönemle Romantik dönemi bağlayan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1 Problem

Kornonun 18.yüzyıldaki gelişimi ve öneminin günümüz korno edebiyatına etkileri ve Giovanni Punto'nun korno icrasına getirdiği yeniliklerin daha iyi

² Birchard Coar, **The French Horn** (DeKalb, Illinois: Coar,1950), 5.

anlaşılması için 6 No'lu Korno Konçertosunun incelenmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.1.1 Alt Problemler

1. 18.Yüzyıl Müzikal Stili ve özellikleri nelerdir?
2. 18.Yüzyılda Kornonun gelişimi nasıl olmuştur?
3. Giovanni PUNTO kimdir?
4. Klasik Konçertonun tarihi gelişimi nasıl olmuştur?
5. Giovanni PUNTO'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form Analizi nasıl olmuştur?
6. Giovanni PUNTO'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Armonik Analizi nasıl olmuştur ?
7. Giovanni PUNTO'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun korno icrası açısından teknik yönden nasıl incelenmelidir?

1.2 Amaç

Bu araştırmanın amacı,

18.yüzyılın müzikal stili ve özelliklerinin anlaşılmasını sağlayarak, kornonun gelişimini irdelemek,

Kornonun yapısal ve müziksel gelişim sürecinde 18.yüzyıldaki gelişimi ve önemini belirtmek,

Giovanni Punto'nun dönemin en ünlü korno icracısı olması sebebiyle, 6 no'lu korno konçertosunun incelenmesiyle korno icrasına getirdiği yeniliklerin anlaşılmasıdır.

1.3 Önem

Yapılan veri taramaları ve kaynak araştırmalarında, Türkiye’de özellikle korno üzerine yapılan araştırma ve kaynaklar az sayıdadır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi konservatuarlardan mezun olan ve olacak korno icracılarının araştırmadan çok bir anlamda icraya mecbur bırakılmasıdır. Ayrıca ileriki yıllarda daha iyi ve kaliteli korno icracılarının yetişmesi için kılavuzluk edecek korno öğretmenlerinin, bu işi ikinci plana atarak yetişecek korno öğrencilerinin modern eğitim stratejilerinden yoksun olarak yetişmelerine neden olmaktadır.

Bu araştırma, kornonun genel olarak tarihsel gelişimini almamıştır. Kornonun 18.yüzyıldaki gelişiminin en üst düzeyde olması sebebiyle ve günümüzde kullanılan kornoların ve orkestradaki yerlerinin daha iyi anlaşılması için, sadece kornonun dönemsel gelişimi alınmıştır.

Ayrıca 18. yüzyılın ve birçok kaynağa göre günümüzün bile en ünlü korno virtüözü olan Giovanni Punto’nun hayatı anlatılmış ve korno icrasına getirdiği yeniliklerin daha iyi anlaşılması için 6 No’lu Korno Konçertosunun incelemesi yapılmıştır.

1.4 Sınırlılıklar

1. Giovanni Punto’nun hayatı ve 6 No’lu Korno Konçertosunun Form-Analiz ve İcra Yönünden incelenmesiyle sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

A capella : Eşliksiz koro

Armonik Dizi: Temel sesin üzerine tınlayan doğuşkan seslerden oluşan ses topluluğu

Allegro Moderato: Orta çabuklukta

Andante Cantabile: Yürüyüş temposunda şarkı söyler gibi

Attack (Attaca): Sesi ilk girişi belirtir aynı zamanda kesmeden ara vermeden, bir sonraki bölüme kesintisiz geçmek

Arpej: Bir akordaki seslerin aynı anda değil, sırayla çalınmasıdır.

Artikülasyon: Seslerin değişik icra şekillerine denir

Ballad: Serbest biçimde ses ya da çalgı yapıtı. Çok eskiden dans şarkısı iken, bugün halk müziğinde aşk şarkısı

Bohemya: Çek Cumhuriyetinde bir bölge.1918'e kadar Avusturya'ya bağlı olan eyaletin adı.

Crook: 1700'lerde kornoda ton değişimini sağlamak amacıyla çeşitli uzunluklardaki kıvrımlı yapı .

Canzona: Şarkı

Cor de Chasse(Re Korno): 18. Yüzyılın ilk yarısı boyunca orkestralarda kullanılan belirli uzunluktaki av borusu şeklindeki korno türü. Almanca **Waldhorn** olarak bilinir.

Diyatonik: Fr.Diatonique, Bu sistem, beşliler çevriminin ilk yedi sesinden elde edilen notalara göre kurulmuştur.Birbirini izleyen bu notalar ya olduğu gibi kalır (Pisagor Sistemi) ya da çeşitli etkiler sonucu , ilk anlamlarından uzaklaşmadan hafifçe yer değiştirir (Zarlino Sistemi) .Tonal armonide seslerin arasına sokulan “kromatik” dereceler hesaba katılmadan yapılan ses sıralamasını belirtir.

Diyafram: Göğüs ve karın boşluğunu birbirinden ayıran, kubbe biçimindeki kastır. Bu kas, soluk alırken alçalarak havanın , göğüs boşluğuna dolmasını, soluk verirken de eski biçimini alarak havanın boşalmasını sağlar.

Ekspozisyon: Serim

Epizod: Oyalama, ayırım, ana temanın ilk gelişi arasına konulan müzik buluşu, ara cümle

Fransız Devrimi(1789-1799): Fransa'daki mutlak monarşinin halk tarafından devrilip yerine cumhuriyetin kurulması ve Roma Katolik Kilisesi'nin bir takım reformları mecbur kalmasına yol açan devrim.

Flexibility: Esneklik. Dudak kaslarının esnekliğinden söz ederken kullanılır.

Hand Stopping: (Elle Kapatma) Genellikle notanın üzerine + işaretinin konmasıyla gösterilir; elin geniş çan biçimli bölüme yerleştirilmesiyle uygulanır. Böylece kornonun titreşen hava sütununda bir kısalma olur; sanki biraz daha boğuk nitelik kazanan ses aynı zamanda yarım perde tizleşir.

Helezonik Korno:16.Yüzyıl sonlarında Avrupa'da çıkmış, Trompe Maricourt olarak adlandırılan bu korno çeşidi sık sarmallardan oluşuyordu. 17. Yüzyıl başlarında 2,13 metre'ye ulaşan uzunluğuyla, dönemin trompeti ile aynı ses rejistirene sahiptir. Bu çalgı 16 armonik notaya hatta daha üstüne ulaşabilmektedir.

Kadans : Solistin ustalığını gösterme olanağı sağlayan serbest bölüm.

Lirik : Çalgı eşliğinde söylenmeye özgü , bestelenen yazı , şiirsel , duygusal

Lent Dönemi (Büyük Perhiz) : Hristiyanlıkta Paskalya'dan önceki kırk gün

Principal : Orkestrada herhangi bir çalgı grubunda solo çalıcı.

Obligato : Zorunlu

Rejistir : Ses genişliği

Rondo Moderato : Orta abuklukta rondo

Ritornello : Yinelenen

Refrain : Nakarat, her bölümden sonra yinelenen bestesi değişmeyen bölüm

Sonat Allegro Formu : Sonatın final Allegro bölümünde çok sıkça kullanılmasından dolayı daha sonraları A-B-A şeklinde bu isimle dönüşmüş form.

Tema : Ana müzik dşn , konu

Tenuto : Tutarak, devam ettirerek

Tutti : Hep birlikte, hep beraber

Valf : Bir valf hava sütunu içindeki titreşimi ana borunun arasına yerleştirilen ek borulara iletebilir ya da bu boruları tümüyle titreşime kapatabilir.

Virtozite : Büyük yeteneğe sahibi olan , virtozlk

Ventil : Bakır çalgılarda seslerin elde edilmesini sağlayan mekanizma

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada, durum tespitine yönelik olmak üzere, tarama yöntemi temel alınarak betimsel yöntem kullanılmıştır

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Giovanni PUNTO'nun hayatı ve eserleri, örneklemini de Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form-Analiz ve İcra yönünden incelenmesi oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilere,18.yüzyıl müzikal stili ve özelliklerinin araştırılmasıyla başlanmış, daha sonra koronun bu dönem içindeki gelişimi ve önemini anlatan kitap, dergi, e-dergi, tez, e-kitap ve internet siteleri gibi kaynaklar incelenmiştir. Giovanni Punto'nun hayatını ve 18.yüzyıldaki önemini anlatan kaynaklar bulunarak incelenmiş ve korno icrasına getirdiği yenilikleri daha iyi anlamak için 6 No'lu Korno Konçertosu incelenerek, eser içindeki zor bölüm ve pasajları kolaylaştıracak etüdler bulunmuş ve tavsiye edilmiştir.

2.4 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak,18.yüzyılın koşulları, özellikleri ve bu bağlamda koronun gelişimi daha iyi gözlenmiş ve 18. yüzyılın en önemli korno virtüözü olan Giovanni Punto'nun korno icrasına getirdiği yeniliklerin daha iyi anlaşılması için 6 No'lu Korno Konçertosunun incelenmesiyle günümüz kornocularının bu ve buna benzer eserlerin icrasında karşılaştıkları problemlerin giderilmesinde ışık tutacak şekilde çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Birinci Alt Problem

18. Yüzyıl Müzikal Stili ve Özellikleri

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısını kapsayan (1700-1730) Olgun Barok (Geç Barok) yapıtları Barok dönemin önceki kuşaklarından tümüyle farklı olmuştur. Müzik yapısı tutarlılık, geniş bir soluk ve denge kazanmıştır. Gelişen besteleme tekniğinde, yapının özü güçlülük kazanmış ve dış çizgileri yine belirginleşmiştir. Tümcelerin sonundaki kadansların, sistematik kullanımı net ve güçlü bir ton duygusu izlenimi getirmiştir. Motiflerin içindeki her kadans, müziğin bütünündeki birlikteliği korumuştur.

Ton duygusu onyedinci yüzyıl boyunca gelişme gösteren bir armoni tekniği olup onsekizinci yüzyılda doruğa ulaşmıştır. Olgun Barok müziğinin dengesi, stil, teknik ve ifade arasındaki ilişkide korunmuştur. Bu dönemde müziğin akışı, melodik ve ritmik güçlere bağlıdır. Barok çağın başında ayrı birer bir dal olarak incelenen kilise, tiyatro ve oda müziği biçimleri, artık birbiriyle kaynaşmıştır. Erken ve Orta Barok, deneysel çağlar olarak kabul edilmiştir. Olgun Barok ise bu deneylerin meyvelerini toplamıştır.

Onsekizinci yüzyılın ilk üçte biri boyunca yeni armoni, saydamlık ve erimin zaferini güven altına alacak, yeni bir parlak besteci kuşağı çıkarmıştır. Johann Sebastian Bach(1685-1750), George Frideric Haendel ve Domenico Scarlatti(1685-1759) yaşıt olup, yaşamları Antonio Vivaldi(1678-1741) ve Jean Philippe

Rameau'nunki (1683-1764) ile iyice akışmıştır³. Ayrıca Pachelbel, Domenico Scarlatti, Benedetto Marcello, Telemann, Geminiani gibi besteciler de Olgun Barok dönemini zenginleştirmişlerdir.⁴

Müzik tarihinde genel olarak, Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından, J. S. Bach'ın ölüm tarihi 1750'den başlayarak Ludwing van Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem, klasik çağ olarak tanımlanmıştır. Klasik Çağ, operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'ın müziğe kattıkları yeni solukla tanınmıştır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamaştığı; sanatın yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği bir çağ olmuştur. Belki müzikte klasik dönem yerine klasik stil'den söz etmek daha doğru olacaktır. Çünkü günümüze dek hiç güncelliğini yitirmeyen bu biçimi her dönemde işleyen besteciler olmuştur.⁵

Rousseau'nun, kendi sevimli ve kolay anlaşılır besteleriyle desteklediği hafif, yalın, arık bir müzik görüşü, hem klasik çağın, hem de romantizmin kapısını açmıştır. Ancak, Rousseau'nun bayrağı altında birleşenlerin, onun görüşlerini yapıtlarıyla savunanların, müziği doğaya yöneltmek uğruna, bu sanata gereksiz bir yalınlık, bayağılık getirdiklerini sanmak yersiz olur. Rousseau'nun görüşleri, Gluck'dan başlayarak, bir birleşimin, bir uzlaşmanın dürtüsü olmuştur⁶.

Onsekizinci yüzyılın başlarına uzanırsak Klasik Çağı hazırlayan öğelerin ortaya çıkmakta olduğunu görebiliriz. Barok dönemden Klasik Döneme geçişte bazı ara akımlar gözlenir. Bunlardan 1726-1775 yılları arası Paris'te gözde olan Rokoko

³ Paul Griffiths , **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**(A Consine History of Western Music) , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları , İstanbul-Ocak 2010 , s.111

⁴ Evin İlyasoğlu , **Zaman İçinde Müzik** ,Yapı Kredi Yayınları ,s.35

⁵ A.g.e ,s.49

⁶ İlhan Mimaroğlu.**Müzik Tarihi** , Varlık Yayınları , İstanbul – 1987,s.74

akımıdır. Rokoko, Fransa'da XV.Louis (1715-74) döneminde soyluların değer verdiği bir akımdır.Rokoko stilindeki bir yapıtın hafif , zarif , oldukça yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hemen parlayan cilalı ve süslü nitelikleri vardır.Ciddi ve uzun yapılardan çok, küçük biçimler için bestelerdir.Çok süslü melodileri kısa tutmak, yalın bir armoni ile sıradan cümleleri desteklemek amacındadır⁷.

Onsekizinci yüzyılın ortasında sanatçılar tıpkı Rönesans'da olduğu gibi yine eski Yunan klasikçilerine eğilmiş, onların değerlerini kendilerine ölçüt almışlardır. Eski çağların klasik kültürü kusursuz olarak tanımlandığından, herhangi birşeyin “klasikleşmiş” olduğunu söylemek onun kendi benzerleri arasında bir örnek oluşturacak kadar mükemmel olduğunu anlatır. Müzik tarihçileri, Barok dönemi izleyip Romantik dönemi doğuran çağı “Klasik” olarak tanımlamışlardır. Bu dönem, tüm bestecilerin, bir müzik parçasının nasıl inşa edileceğini araştırdıkları dönemdir. Çerçeve nasıl kurulmalı, yapı nasıl sağlam olmalı, tonlar arasındaki uyum, yapıtın bölümleri arasındaki denge nasıl korunmalı gibi konular bu dönemde büyük ustalar tarafından incelenmiştir⁸.

18'inci yüzyılın ortalarında Güney Almanya'da Mannheim Okulu olarak bilinen ve zamanın ünlü besteci ve yorumcularının biraraya geldiği topluluk, dönemin müziğine damgasını vurmuş ve senfoni biçimini yeniçağa sunacak bir orkestra geleneğini ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda, Mannheim Okulu'nun müzik tarihindeki yeri çok önemlidir. Müzikte Mannheim Okulu olarak anılan stil, bu çevrenin müzik etkinliklerinden doğmuştur. Mannheim orkestrasının kurucusu, Bohemyalı besteci ve kemancı Johann Stamitz'dir.(1717-1757) Çevresinde de türlü yerlerden gelmiş yirmi kadar besteci vardır. Stamitz ve çevresi ellerindeki ortamdan ve imkanlardan gereğince yararlanmak için yöntemli ve amaçlı çalışmalara girişmişlerdir. Stamitz'in çalışmaları ilk günlerde Almanya'da olduğundan daha çok, çevre ülkelerde, bu ara Fransa'da ilgi görmüştür. Besteci Fransa'ya çağrılmış ve

⁷ Evin İlyasoğlu , **Zaman İçinde Müzik** ,Yapı Kredi Yayınları , s.50

⁸ A.g.e. , s.51

orada nefesli alguların, ağaç ve pirinç alguların, yaylılar yanında bir eşitlik dengesi içinde kullandıkları yapıtları aldırmıştır. Stamitz'in ve çevresindeki müzisyenlerin ortak çalışması sonucu olan yenilikler, artık çağın müziğinin gerçek yaratıcıları için verimli, sağlam, dengeli, güvenilir bir ortam saęlamıřtır⁹.

Onsekizinci yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı Aydınlanma olmuştur. Bu dönemde kilisenin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlamıştır. Dinde doğallık önem kazanmıştır. Metafizik düşünce yerine sağduyu egemen olmuş, doğallık tüm kalıpları yenmiştir. Bireysel zgrlk otoritenin yerini almıştır. Aydınlanmanın havası, dünyasal, şüpheci, zgrlk, eşitlikçi, pratik ve ilerici olmuştur. İngiltere'de Locke ve Hume, Fransa'da Montesquieu ve Voltaire bu akımın öncüleri olmuşlardır.

Onsekizinci yüzyılda müziği anlamak için toplumsal yaşama da göz atmak gerekir. Herşeyden nce Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı kozmopolitan bir ağ olmuştur. Aynı zamanda insanın birey olarak değerlendiği, insancıl düşüncelerin ne çıktığı bir dönem olmuştur. Seçkin insanlar yerine genel halk kitleleri önemli hale gelmiştir. İlk kez soyluların saraylarından başka geniş konser salonlarında verilen halk konserleri yapılmıştır. Yalnız zel olarak eğitilmiş, seçilmiş yorumcular değil, amatör müzikçiler de bu seslendirmeler de yer almaya başlamış, müzik yalınlaşmıştır. Nota yazısı hemen herkesin anlayabileceği kolaylıkta nitelik kazanmıştır. Müziğin görevi, doğayı olduğu gibi ve zarif bir anlatımla yansıtılmak; gerçeğin güzel seslerini duyurmaktır. 18. Yüzyıl sonundaki kuramcılara göre müzik, uyumlu seslerle duyguları kamçılayan ve herhangi bir kalıbı örnek almaksızın, kendi doğal akışı içinde güzel olan bir sanat dalı olmuştur.

18. Yüzyıl ortasında ve sonundaki ideal müzik, uluslararası bir dil sergilemiş ve eğlendirdiği kadar soylu da olmuştur. Derin duyguları zarife dışa vurmuştur. Teknik karmaşayı yenmiş doğal konuma ulaşmış ve yalın olmuştur. Bu yapılanma,

⁹ İlhan Mimaroglu. **Müzik Tarihi** , Varlık Yayınları , İstanbul – 1987, s.74

klasik dönemin en büyük ustaları olan Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Franz Joseph Haydn (1732-1809) ve Wolfgang Amadeus Mozart'ı hazırlamıştır¹⁰.

Haydn ile Mozart'ın simgesi oldukları klasik çağ sanatının, bir önceki "Barok" çağın sanatına oranla çok daha yalın, çok daha kolay olduğu görüşü yanlıcıdır. Klasik çağ sanatını "Barok"un bir yandan süslemelere olan düşkünlükte kazandığı zenginliğe, öte yandan Rönesans'ın çokses ustalarının geleneğini sürdüren bestecilerce su üstünde tutulan karmaşıklığına oranla daha ileri yapan şey nedir sorusuna şöyle yanıt verilebilir: "Müzik dilinin başlıca üç ögesi, armoni, melodi ve ritm, "Barok" çağ sonrası klasik çağda, hiç de sanıldığı gibi bir dil gerilemesine uğramamış, tersine beklenen ilerlemeyi göstermiştir.

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısında keman ailesi gelişirken, düz flüt (blok flüt) gerilemiş ve yerine yan flüt çıkmıştır. Zamanla lavtanında sonu gelmiş, bakımı ve çalması zor olduğu için yerini gitara bırakmaya başlamıştır¹¹.

Bu dönemde korno büyük gelişme göstermiştir. Farklı tonlarda çalması için piston ve ventil mekanizmasının takılması sistemi üzerine çalışılmıştır. Besteciler bu dönemde trombon içinde solo eserler yazmışlardır. Trompette daha piston mekanizması olmadığı için daha yerini bulamamıştır.

Çalgıların gelişimi, özellikle mekanizmaların icadı, sanayileşmenin sonucu olmuştur. Bu dönüşüm, sanayicilerin ya da Fransız Devrimi çağının adıyla burjuvazinin, soylular sınıfının yerini alması anlamına gelir. Çalgıların gelişiminden kaynaklanan daha gelişkin olanaklarla müzik yapma özlemi, orkestralarda da kendini göstermiştir. Müziğe ilişkin düşünce üretimi ise, yayınlanmaya başlayan müzik dergilerinde ve müzik eleştirisini meslek edinen eleştirmenlerde somutlaşmıştır.¹²

¹⁰ A.g.e. , s.51

¹¹ Ahmet Say , **Müzik Tarihi** , Müzik Ansiklopedisi Yayınları , Ankara-1997 , s.259

¹² A.g.e. , s.259

Bu yüzyılda senfoni orkestrası bugünkünden çok daha küçük olmuştur. 1760-1780 arasında, Haydn'ın orkestrasından 25 yorumcu yer almıştır. Bu topluluk, yaylı çalgılar, flüt, iki obua, iki fagot, iki korno ve de klavsenden oluşmuştur. 1780'de bile Viyana'da bir orkestrada 35'den fazla üye yoktur. Bu ilk orkestralarda temel çalgılar yaylılardan oluşur ve üflemeliler onların sesini çiftlemek, güçlendirmek için kullanılır. Çağın sonunda üflemeliler de kendine özgü bir yer edinir¹³.

Klasik dönemde yaratılan en önemli biçim senfoni olup, bu dönemde gelişme gösteren en önemli çalgı biçimi ise sonat olmuştur. Senfonik yapı, sonat formu üzerine kurularak gelişmiş, solo konçertolarda, yeni ortaya çıkan piyano gündeme gelir ve piyano için konçertolar yazılmaya başlanmıştır. Senfoni kadar önemli bir biçim de dört çalgı için yazılan yaylı çalgılar kuvartetidir. Opera ise Gluck ve Mozart'ın yapıtlarıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

14 Temmuz 1789'da Paris'te ayaklanan halkın Bastille hapisanesini basarak içerdeki tutukluları özgürlüğe kavuşturmak amacıyla cezaevinin kapılarını ardına kadar açmaları, Fransız Devrimini simgeleyen çarpıcı bir olay olmuştur. Devrimi hazırlayan düşünsel ve kültürel akımlar, toplumu belki elli yıl öncesinden başlayarak etkilemiştir. Aynı şekilde, devrimin estirdiği rüzgarlar, bütün Avrupa'yı, hatta bütün dünyayı ve insanlığı, sonraları da kuşaklar boyunca derinden etkilemiş, "özgürlük ve eşitlik" ilkeleri, modern ulusların ve devletlerin temel sloganı olmuştur.¹⁴

Fransız devrimi, müziği iki türlü etkilemiştir: Düşünce bakımından "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganı herkesi olduğu gibi bestecileri de etkilemiş, kimi doğrudan katılarak, kimi eserlerinde yansıtarak devrimin bir parçası olmuşlardır. Bu besteciler devrimden sonra da "Fransız müzik sanatı" için çalışmışlardır. Fransız Devriminde müzik alanında dört kişi önemli görevler üstlenmişlerdir. Bunlar Fransız besteci François-Joseph Gossec(1734-1829), Fransız

¹³ Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, s.52

¹⁴ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-1997, s.313

besteci Etienne-Nicolas Mehul(1763-1817), İtalyan asıllı Fransız besteci Luigi Cherubini (1760-1842), Fransız kilise müziği bestecisi Jean-François Lesueur(1760-1837)'dur.

Fransız devriminin müziğe ikinci etkisi, demokratikleşmeyi getirmiş olmasıdır. Avrupa kralları taht telaşı ile bazı reformlar yapmışlar, böylece sanatçılar biraz daha özgür bir ortam bulmuşlardır. Pek çok sanatçı kilise ve saraydan bağımsızlaşarak halka yönelmiştir.

Özetle Fransız Devrimi, gerek düşünceleriyle, gerek yarattığı demokratik ortamla ve gerek dolaylı etkileriyle olsun, müzikte yeni bir dönem açmıştır. Bunda öncü , Fransız müzisyenleri değil, doğrudan Beethoven'dir.

Beethoven'le birlikte klasik kalıplar yavaş yavaş kırılmaya, yeni bir müzik anlayışı belirlemeye başlamıştır: *Romantizm akımı*. Pek çok kimse romantizmi duygusallıkla eşanamlı görmüştür. Romantizm; felsefe, düşün ve sanat alanında yepyeni ufuklar açan devrimci bir hareket olmuş, Aydınlanma hareketi ile birbirini tamamlamıştır¹⁵.

Kısaca Onsekizinci yüzyıl, müzik tarihinde Olgun (Geç) Barok, Klasik ve Erken Romantik Dönemleri aynı anda barındıran bir yüzyıl olmuştur. Feodalite ve krallıkların gücünü yitirdiği, müziğin daha alt sosyal statüdeki insanların da kullandığı, Rokoko, Aydınlanma hareketlerinin yanında Fransız Devriminin açtığı çığır dönemin birçok besteci ve yorumcusunu olduğu kadar Giovanni Punto'yu da etkilemiş ve bu sosyal olaylardan beslenmiştir.Giovanni Punto'nun yaşadığı dönem gereği Klasik stilin hakim olduğu müziğinde, Romantizm'in de etkileri yer yer almıştır.

¹⁵ Mehmet Kaygısız , **Başlangıcında Günümüze Müziğin Evrimi**,Kaynak Yayınları,İstanbul-Ağustos 1999,s.191

3.2 İkinci Alt Problem

18.Yüzyıl'da Kornonun Gelişimi

Avrupa Orta Çağ'dan çıkarken, avcılık sosyalleşme ve özel eğlence için bir fırsat olarak zenginlerin hayatlarının önemli bir parçası olmuştur. Krallar av partilerinde ev sahipliği yapmışlar ve vatandaşlarının yaptığı gibi avcılıkla ilgilenmişlerdir¹⁶.Geniş çaplarıyla Orta Çağ sonlarındaki av boruları kısıydı ve onları sanatsal amaçlar için kullanışız yapan tek şey, tek bir nota çıkartmaları olmuştur.

Diyatonik olarak armonik diziyi dört oktav kadar çalabilmek için av borusunun uzunluğu arttırılmıştır. Yavaş ve uzun bir süreçten geçtikten sonra, 5,49 metre uzunluğa ulaşmıştır. Uzunluktaki bu artış kornoyu av alanına taşımak için yeteri kadar küçük yapmak amacıyla metal borunun biraz kıvrılmasını ve eğilmesini gerektirmiştir¹⁷.

17.Yüzyılın başları boyunca, avcılık sinyalleri özünde ritmik olup, uzun tek bir sestene daha çok kısa ses dizileri halinde devam etmiştir. En özenli ve süslü ses dizisi tilkinin yakalandığını bildiren kısa bir melodi olmuştur¹⁸. Bu melodi, 17.yüzyıl öncesinde av borularınca kullanılmayan birkaç nota içerdiği için önemli bir ilerleme işareti olmuştur. Fransız kralları ve soylular boru sesinden memnundular; yenileri sürekli eklendi ve eski olanlar daha süslü hale getirilmiştir.

¹⁶ Birchard Coar, **The French Horn** (DeKalb, Illinois: Coar,1950), 5.

¹⁷ Adam Carse, **Musical Wind Instruments** (London: Macmillan and Co. , Ltd. 1939) , 211

¹⁸ H. W. Schwartz, **The Story of Musical Instruments** (New York: Doubleday, Doran & Co. 1938) , 188.

Örnek 1 : Geyik avında avcılar için uyarı sinyali*



Örnek 2 : Av köpeklerini ödüllendirmek için uyarı sinyali*



Kornonun gelişimi ve tarihinde Fransızlar, Helezonik kornları uzatma ve eğmede büyük çaba göstermişlerdir. Bu fiziksel değişiklik orkestra kornosunun gelişimindeki ilk adımı temsil etmiş ve orkestraya nihai kabulüne doğru giden önemli bir adım olmuştur. Cavalli, Cetsi ve Luly'nin eserlerindeki ilk korno partileri Fransız Helezonik kornları ile çalınmıştır ¹⁹(Resim:1).



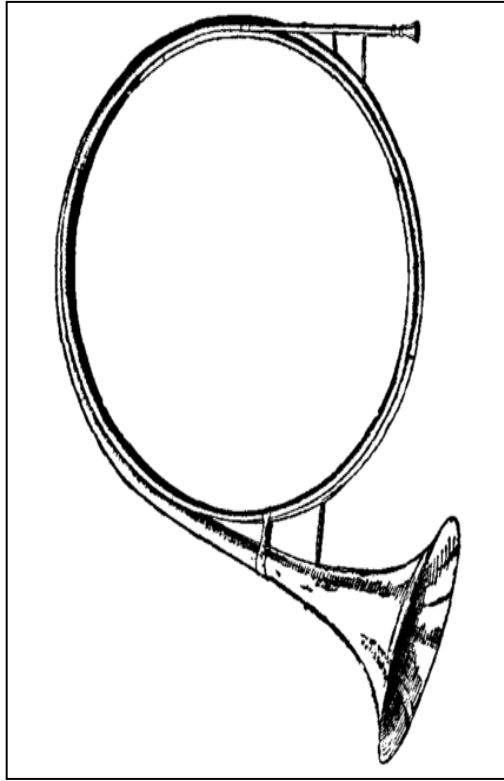
Resim 1: 17.Yüzyıl Helezonik (Sarmal) Korno

* Reginald Morley-Pegge, Frank Hawkins, and Richard Merewether'in makalesinden örnekler, A The Horn, @ in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vols. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press Limited, 1984), II:237.

¹⁹ Morley-Pegge, *The French Horn*, 13.

17. yüzyılın ikinci yarısı boyunca, av kornosu 3,66 metre'ye kadar uzatılarak armonik dizinin dördüncü oktavına kadar çalınabilmesi sağlandı. Boru uzunluğundaki artış, helezonik kornoda bulunan iç kıvrımların sayısını azaltarak açık çemberli bir şekilde yapılabilmesini sağladı. Böylelikle çalgı, daire kısmı omzun üzerine yerleşirken diğer kısmın zıt taraftaki kolun altından geçirilmesiyle giyilebildi²⁰. Günümüzdeki kornonun ölçülerini ve şeklini belirleyen bu duruş oldu.

Araştırmaların bu yönde göstermesine rağmen, çember benzeri **trompe**'in Fransa kökenli olduğu henüz kanıtlanmamıştır. Birçok kaynak “Fransız Kornosu (French Horn)” olarak atıfta bulunulan çember benzeri trompe'ın kanıtını gösterir.



Resim 2: Trompe

²⁰ Carse, op. cit. 212.

17. yüzyılın ikinci yarısı boyunca yavaş bir dönüşüm başlamıştır; çünkü av borusu bir sanat enstrümanı haline gelmektedir. Bu dönüşümün tüm detayları hiçbir kaynakta gösterilmemektedir. Ancak, basit yapıdaki bir borunun bir avcı tarafından kullanıldığı ve daha gelişmiş bir borunun 18. Yüzyılın ilk yarısı esnasında görüldüğü bilinmektedir. Bu dönüşüm yüzyıl gibi bir süreye yayılmıştır ve aşağıdaki büyük değişimleri içermektedir:

Kısa bir borudan uzuna; geniş boru çapından dar; tamamen konikten kısmen konike kısmen silindirik çapa; dar bir kalaktan genişçe açılan bir kalağa; fincan şeklinde bir trompet ağızlığından huni şekilli Fransız kornosu ağızlığına; Sekizinci perdeye kadar olan sınırlı bir seviyeden en az on altıncı perdeye kadar geniş bir seviye; bir boru tınısından trompetin berrak tonuna ve son olarak kornonun yumuşak tınısına²¹.

Orkestradaki İlk Kullanımları

18. Yüzyılın ilk yarısı boyunca orkestrada kullanılan korno türü **cor de chasse** (Fransızca) ya da **Waldhorn** (Almanca) olarak adlandırılan belirli bir uzunluktaki bir av borusu olmuştur. Bu boru azaltılmış bir çember çapıyla iki kıvrımdan yapılmıştır ve pistonları olmamasına rağmen modern kornoya benzemektedir. İlk başta, müzikal kurumların servisinde çalışmaya zorlanan av hizmetkârları tarafından çalınmıştır. Sonraları, kornonun çalınması talepleri arttığı için profesyonel kornocular çıkmıştır. İlk korno partilerinin son derece tiz pasajlarının önemi ile trompetlerle yer değiştirerek korno partileri yazılmıştır.. Genellikle korno melodik olarak düşünülmüş partileri çalmıştır ve çoğunlukla önemli geçişlerdeki pasajlar için kullanılmıştır. Çalgı bazen operadan ya da oratoryodan aryaya bir solo obligato olarak kullanılmıştır²². Bu partilerin her zaman zor ve

²¹ Curt Sachs, **The History of Musical Instruments** (New York: W.W. Norton and Co. , 1940) , 384.

²² Adam Carse, **The Orchestra in the XVIIIth Century** (Cambridge, England: W. Heffer & Sons, Ltd. 1950) , 134.

belirsiz oldukları için enstrümanlara asla tam olarak uymadıklarını ve eserin icrasının hem dinleyenler hem de çalıcılar için zorluk içerdiği” belirtilmiştir²³.

Handel’in Hamburg’daki yardımcısı Keiser 1705’te Hamburg’da yazılan **Octavia** operasındaki iki **cornes de chasse**’a (av borusu) önemli pasajlar yer verinceye kadar kornonun orkestrada kullanımı bilinmemiştir²⁴. Keiser, Octavia Operasında kullandığı korno pasajlarının bir bölümünü sonraki eseri **Jodelet**’te²⁵ de kullanmıştır. Handel’in müziğinde kornolar sıklıkla ya **Water Music** (1715)’te olduğu gibi trompetlerin ardından taklit olarak ya da bir oktav aşağısında trompet pasajlarında bir oktav aşağıdan birlikte çalmak için kullanılmıştır. Handel, **Radamisto** Operası’nda kornoları ortaya çıkarttığına 1720’den beri Londra’da Haymarket’te kullanılmışlardır. Handel ayrıca Giulio Cesare’da (1724) Ptolemy’nin Mısırlı ordusunun savaşçı yönünü göstermek amacıyla dört kornoya orkestrasında yer vermiştir. Kornonun Tiyatro ve operadaki kullanımına ek olarak, 18. yüzyıl boyunca varlıklı insanların akşam yemeklerini yerken, Vauxhall Gardens ve Ranelagh gibi halk eğlence mekânlarında çalınması düzenli bir gelenek haline gelmiştir.²⁶

18.yüzyılın başlarında Fransa’da kornonun kullanımı çoğunlukla av alanında kullanılmış, bir sanat çalgısı olarak opera, bale ya da senfonideki kullanımı nadiren birkaç eserle sınırlı kalmıştır²⁷. Nesillerden beri korno yapan ünlü Raoux ailesinin bir üyesi tarafından yapılan 1700’ler tarihli Re Korno’nun (cor de chasse) özelliklerinden bir tanesi yirminci armonik sese son derece kolay bir şekilde çıkabilmesi olmuştur. Sesler çok kolay bir şekilde çıkmakta ve üflemek için çok az hava gerekmektedir, fazla çaba sarf etmeden çok uzun tenutolar elde etmek mümkün olmuştur²⁸.

²³ A.g.e., 137

²⁴ Moley-Pegge, **The French Horn**, 19.

²⁵ Coar, **op. cit.**, 11.

²⁶ Morley-Pegge, **The French Horn**, 20.

²⁷ Morley-Pegge, “Horn,” **Grove’s Dictionary**, IV, 367.

²⁸ Bessaraboff, **op. cit.**, 180.

18.yüzyılın başlarındaki bestecilerden bazıları süslü tarzlarda ve ince rejistirde korno partileri yazmışlardır. J. S. Bach'ın orkestralarından birçoğu *Brandenburg Concerto* No. 1'de de görüldüğü gibi bu tarza örnekler göstermektedir. Oldukça yüksek girişleriyle ilk hareketler, özellikle kornocudan ne beklendiğini gösterir.

Crook (Kıvrımlı Yapı) 'ların Kullanımı

Alman **Waldhorn**, 18.yüzyılın başlarında orkestraya girdiği zaman, mümkün olduğu kadar fazla armonik notayı çalması için çalgının akordu çalınan müziğin tonuna göre değiştirilmesi gerekli hale gelmiştir. 1700'lerde ve muhtemelen daha öncesinde bu ton değişimi çeşitli uzunluklardaki crook (kıvrımlı yapı) adı verilen dairesel boruların kullanımıyla sağlanmıştır. Ağzılığı kornonun ana borusuna uzanan boru sistemine yerleştirilmiş ve kornonun uzunluğu arttırılarak ses yüksekliği kalınlaştırılmıştır²⁹. Değişik uzunluktaki bir dizi crook kullanılmış ve o zamanlarda ilk kıvrımlı (crook) kornolarda dört ya da beş tanesi birlikte kullanılmıştır. (Resim 3)



Resim 3: 18.Yüzyıl Crooked (Kıvrımlı) Korno

²⁹ Francis W. Galpin, *A Textbook of European Musical Instruments* (London: Williams & Norgate Ltd. 1937) , 223.

Sonra, her bir çalıcının Do kornoyu, si bemol (alto) kornoya, daha sonraları da başarılı bir biçimde la, sol, fa, mi, mi bemol, re, do ve si bemol(basso) kornoya dönüştürmesi enstrüman değiştirmeden mümkün kılan tam bir crook seti olmuştur³⁰. (Resim:4) Kornoya crook'lar eklemenin mekanik kısmı bazı özelliklere sahip olmuştur.Orkestrada kullanılan Doğal korno üç kısımdan oluşmuştur: (1) si bemol (alto) Kornoyu'yu oluşturmak için gerekli boru uzunluğundan biraz daha kısa olan çalgının sabit kısmı; (2) si bemol alto crook'u ve si bemol bass crook'unu birbiri arasında değişimi sağlayan crook'lar; (3) Ağızlık: Si bemol alto crook'u çok kısadır ve bazen sadece ağızlığın ucunun küçük çapından uzunluğu ana borunun çok daha geniş çapına kısa bağlantılar yapmak için yeterli olmuştur. Sonuç olarak si bemol alto kornonun crook'u kısmen sert ve kaba bir ses çıkarmasından dolayı, crook'un uzunluğundaki kademeli artışla korno git gide daha iyi sesler vermeye başlaması üzerine en iyi tonun Fa olması düşünülmüştür. Mi bemolün altında korno boğuk bir ses vermeye başlamıştır. Sebebi ise: teorik olarak bükümler konik bir çapla yapılmamış olmasıdır. Sadece bükümün baş kısmının konik bir çapı vardı gerisi silindirik yapılmıştır. Düşük ses perdeli bükümlerde oldukça uzun olan silindirik borunun bu başlangıç kısmı mi bemolün altındaki bükümlü kornoların tonunu bozmuştur.³¹



Resim : 4 Crook Setiyle 18.Yüzyıl Kornosu

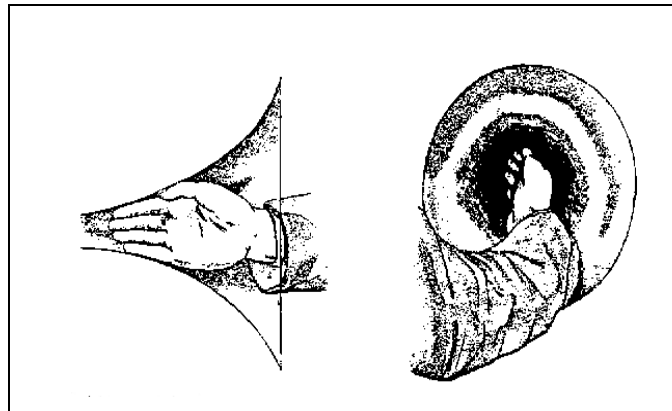
³⁰ Karl Geiringer, **Musical Instruments** (New York: Oxford Pres, 1945) , 175–76.

³¹ Bessaraboff, **op. cit.** , 179.

Çalıcı için crook'ları değiştirmek zordu. Harcadığı zamanın dışında, her bir crook'la beraber dudak basıncı da değişiyor ve ayarlar birkaç hata olmaksızın yapılamıyordu. Bütün süreç hem dinleyiciler hem de çalgıcılar için hoş değildi³².

Hand-Stopping (Elle Kapatma) Tekniği

1750'de, Dresden'de kornocu Anton Josef Hampel korno için "Elle Kapatma (Hand Stopping)"adlı yeni bir teknik bulmuştur. Kalağı tamamen kapatarak sağ eli kalağın içinde kornoyu yanına yerleştirmiştir. Böylece crook'larla akordu değiştirmeden var olan notaların iki katından fazlasını elde etmek mümkün olmuştur. Bu teknik ses kalitesinde bariz bir düzelmeye de neden olmuş ve kornonun kendisini orkestrada bu denli vaz geçilmez yapan oldukça gizemli ve örtülü tınıyı borçlu olduğu bir teknik olduğunu göstermiştir³³." Hampel ve meslektaşı Haudek bu yeni elle kapatma tekniğini aralarında ünlü Bohemyalı korno virtüözü Punto'nun da olduğu birçok öğrenciye öğretmişlerdir³⁴. Hampel, bu tekniği kullanarak doğal kornoda (valfsız) diyatonik derecelerin çalınabileceğini keşfetmiştir. Yarı kapatılarak elde edilen sesler "açık" seslerden daha boğuk çıkmış, ancak eski doğal kornoların açık sesleri günümüz modern kornolarinkinden daha az berrak olmuştur³⁵.



Resim 5: Hand Stopping(Elle kapatma Tekniği)

³² A.g.e.

³³ A.g.e., 368.

³⁴ A.g.e..

³⁵ Bessaraboff, loc. cit.

Eski kullanılan kornonun boruları daha dar çaplara sahipti ve ağızlık tam bir fincan şeklindeydi. Bu yüzden eski korno hand-stopping tekniği ile elde edilen seslerden genelde sanıldığından daha az farklı olan boğuk ve yumuşak bir sese sahipti. Bazı modern çalıcıların gerekli olarak düşündüğü sesin aşırı boğuklaştırılması modern enstrümanda eski korno ses kalitesinin korunması için boş bir girişim olmuştur. Çok fazla boğuklaştırıldığında güçlü modern bir korno kısık ve bozuk bir ses vermiştir³⁶.

Sonraları, Hampel sarmal crook'ları birbirleriyle değiştirilebilir U şeklindeki geçiş parçaları ile değiştirmiştir. Bunlar farklı uzunlukta ve çemberin tam ortasına yerleştirebilmişlerdir. Böylece çalıcının vücudundan kalağın uzaklığını arttırmadan korno değiştirilebilirdi. Bu eklemelere “inventions” denilirdi. Böylece **Inventionshorn** terimi ortaya çıkmıştır.(Resim 6) Yeni aparatlar kullanılan ilk korno Dresdenli J. Werner tarafından 1753'te yapılmıştır.



Resim 6:Inventionshorn

³⁶ A.g.e..

Crook'lar ve inventions'lar Klasik ve erken Romantik dönem müzisyenlerinin kornolarını gerekli tona göre akort edebilmelerini sağlayan yardımcılardır; ancak daha karmaşık olan inventions-horn solo performanslar dışında nadiren kullanılmışlardır³⁷.

Klasik dönem boyunca besteciler kornonun zengin orta ses rejistirene ve derin tınısına düşkün hale gelmişlerdir. Yumuşaklık, tarzın önemli bir özelliği olmuş ve J. S. Bach ve Handel'in çalışmalarında zirveye ulaşan Barok dönemin yüksek sesli müziğine büyük bir olasılıkla daha çok tercih edilmiştir. Korno, armoniye eşlik eden bas ve melodilerin arasındaki boşluğu doldurabilme kabiliyetinden ötürü zamanın bestelerinde önemli bir rol oynamıştır³⁸. Böylelikle korno seçkin müzik sınıfına girmiş ve kısa zamanda bütün orkestra çalgılarının ve üflemeli ailesinin vazgeçilmez bir üyesi olmuştur³⁹."

18. yüzyıl sona ermeden önce birçok seçkin kornocu orkestrada sağlam bir yer almıştır. Neredeyse bütün orkestralarda ve oda müziği gruplarında bir çift korno yer almıştır. Ancak, bu enstrümanlar için yazılmış ikiden fazla parti çok yazılmamıştır⁴⁰. Haydn'in 13 ve 31 numaralı senfonileri ve Mozart'ın 25 ve 32 numaralı senfonilerinde istisnai olarak dört kornolu partiler bulunmaktadır⁴¹.

Cor-basse(Bas Korno) , Cor Alto(Alto Korno) , Cor-Mixte(Karma Korno)

18. Yüzyılın ikinci yarısı boyunca süren kornonun sesinin zerafetini ve enstrümanın zenginliğini artırma arzusunun bir sonucu olarak korno rejistireleri arasında bir ayırım yapılmıştır⁴². Bunlar 18. yüzyılın sonunda ünlü Fransız korno

³⁷ Geiringer, **op. cit.** 176.

³⁸ A.g.e., 175.

³⁹ Carse, **Musical Wind Instruments**, 210.

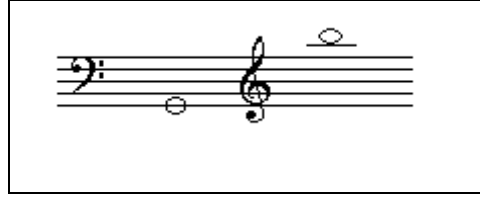
⁴⁰ Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, loc. cit.

⁴¹ . Adam Carse, **The Orchestra from Beethoven to Berlioz** (Cambridge, England: W. Heffer and Sons, Ltd. 1948) , 39.

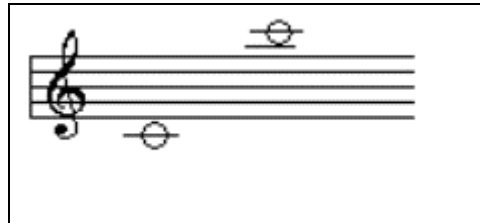
⁴² Coar, **op. cit.** , 35.

virtüözü Louis François Dauprat tarafından **cor-basse** ve **cor-alto** olarak belirlenmiştir. Uygulamada **cor-basse**, Ponto'nun da içinde olduğu 18. yüzyılın sonundaki pek çok solo kornocu tarafından kalın rejistir için kullanılmıştır. Cor-basse sesini çıkarabilmek için düzgün konik çaplı daha geniş bir ağızlık kullanılmıştır. Ayrıca ağızlığın büyük bir kısmının kalın rejistire çalmayı oldukça kolaylaştıran üst dudağa yerleştirilmesiyle oluşan yeni bir ağız kısmı geliştirilmiştir. Daha geniş bir ağızlık ve ağız kısmının daha üste yerleştirilmesinden oluşan yeni birleşim olan cor-alto ince rejistire mümkün olan seslerden daha yüksek ve yumuşak sesler çıkarmıştır.

Aşağıda iki korno türü için rejistir tablosu belirtilmiştir⁴³:



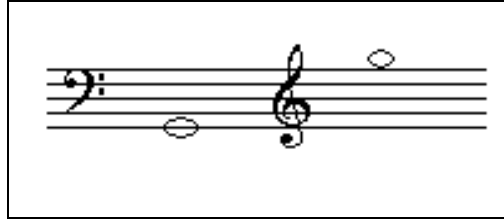
Örnek 3 : Cor-basse'in ses rejistiri



Örnek 4 : Cor-alto ses rejistiri

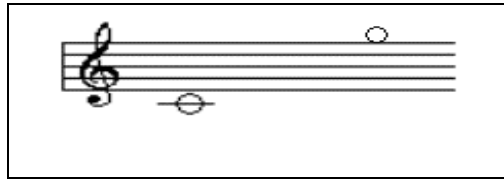
Cor-basse için yazılan eserlerin en iyi örneklerinden biri Beethoven'in Korno Sonatı'dır.

⁴³ A.g.e..



Örnek 5 : Beethoven Korno Sonatı'nın ses rejistiri

18. yüzyılda cor-basse'ın ses rejistirinin tiz sayılmasına rağmen 1800'lerde Fa kornunun yerine Mi bemol olmasını ortaya koyan yeni bir fikir gelişmiştir. Bu görüş **cor-mixte** olarak bilinen yeni bir rejistir yaratmış ve enstrümanın ses rejistirinin ortasında bir buçuk oktavlık bir aralığı olmasına olanak sağlamıştır.



Örnek 6 : Cor-mixte ses rejistiri

Korno ve onun literatürünün gelişiminde cor-basse'tan cor-mixte'e bu değişikliğin iki önemli sonucu olmuştur. İlki, fa korno neredeyse bütün modern müzikler için kendini standart korno olarak yerleştirirken, mi bemol korno neredeyse kullanımdan kalkmıştır. İkincisi, ses kalitesi daha iyi hale getirilmiş ve Bu beklenmedik değişikliğe rağmen korno icrasının cor-basse ve cor-alto yönünde gelişmesi bir şanstı çünkü böyle yapılarak korno sesi yukarıda belirtilen çeşitli deneylerin toplamdaki etkisiyle o kadar çok düzeltilmiştir ki enstrüman trompetten çok daha üstün bir pozisyona erişmiştir⁴⁴.

⁴⁴ A.g.e., 37.

3.3 Üçüncü Alt Problem

Giovanni Punto'nun Hayatı



Resim 7:Giovanni PUNTO

Stich, Bohemya'da (Bohem) Czaslau yakınlarındaki Zehuzice'de 1748 yılında doğmuştur⁴⁵. Sosyal statüsü kölelik olup ve Kont Joseph Johann von Thun'a ait bir eyalette yaşamıştır. Erken yaşta kolayca müzik kurallarını ve şarkı söylemeyi öğrenmiş, sonra keman ve korno çalmayı öğrenmek için devam etmiştir. Küçük yaşta müzikte gelecek vaat ettiğini öyle bir göstermiştir ki Kont Thun onu orkestrasında görevlendirmiştir İlk korno öğretmeni Prag'da tanınmış bir kornocu olan Joseph Matiegka'dır.⁴⁶ Kont Thun daha sonra onu Münih'e bir Bohemya'lı bir kornocunun gözetimi altında eğitime göndermiştir. Stich, ünlü Hampel ve birkaç yıl beraber yaşadığı hemşerisi Haudek'le de beraber çalışarak çalışmalarını Dresden'de bitirmiştir.

⁴⁵ François J. Fétis, **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**, 2nd ed., 8 vols. (Paris: Firmin Didot Frères, 1866–1870), VIII, 136.

⁴⁶ **A.g.e**

Çalışmalarını tamamladıktan sonra, Prag'daki cömert patronu Kont Thun'a geri dönmüş ve gayretle ve elde ettiği ünle hizmet etmiştir. Ancak bu hizmet “genç, hırslı ve nazik Stich için çok zor olmuştur. Stich güçlü bir karaktere ve bu muameleye boyun eğmeme yetisine sahiptir. Özgürlük ve tüm dünyaya kendini korno virtüözü olarak gösterme fırsatı aramış; bu yüzden gizlice Prag'ı terk etmiştir. Başka dört sanatçıyla beraber, ilki bir kornocu-iki klarnetçi ve bir fagot çalıcısı, Bohemya sınırlarından özgürlük ve muhtemelen de mutluluk aramak için Kutsal Roma İmparatorluğu topraklarına kaçmıştır⁴⁷. Kont Thun kaçıışı duyduğunda sinirlenmiş ve hemen adamlarına, kaçakları takip etmelerini ve Stich'i yakalamalarını emretmiştir. Eğer onu yakalarlarsa, onun ön dişlerini kırmaları emrini vermiştir. Böylece korno çalamayacaktır⁴⁸. Ancak Stich Kont'un adamlarından Kutsal Roma topraklarına kaçmıştır. Daha sonra Johann Stich adı altında korno virtüözü olarak uluslar arası ün kazanacağı isim olan Giovanni Punto'ya İtalyancalaştırmıştır. (Her iki soyadı da hedef/nokta anlamına gelir)

İlk Konser Turları

Punto seyahatlerine 1768'lerde Almanya, Macaristan, İtalya, İspanya, İngiltere ve Fransa'yı ziyaret ederek başlamıştır. Her yerde yeteneği şaşkınlığa ve memnuniyete yol açmış; dinleyicileri onu rakipsiz ilan etmişlerdir⁴⁹ 1772'de İngiltere'yi ziyaret etmiş ve aynı yıl onu Coblentz'de duyan Burney: “Prensin, içinde beğenisi ve şaşırtıcı yorumu son zamanlarda Londra'da çokça alkışlanan Bohemya'dan ünlü Fransız kornocusu Bay Ponta'nın [sic.] da çaldığı iyi bir müzik grubu var.” diye belirtmiştir⁵⁰.

Punto ilk olarak Prens Hechingen tarafından saray müzisyeni olarak görevlendirilmiş, daha sonra Mainz'e gitmiş, ancak kısa kısa süre sonra saraydan ayrılmıştır. Çünkü orkestra şefliği görevinden reddedilmiştir. Bir kemancı olarak

⁴⁷ A.g.e

⁴⁸ Henri Adrien Kling, “Giovanni Punto, célèbre corniste,” Bulletin français de la Société Internationale de Musique IV/10 (Sept.-Déc. 1908), 1066.

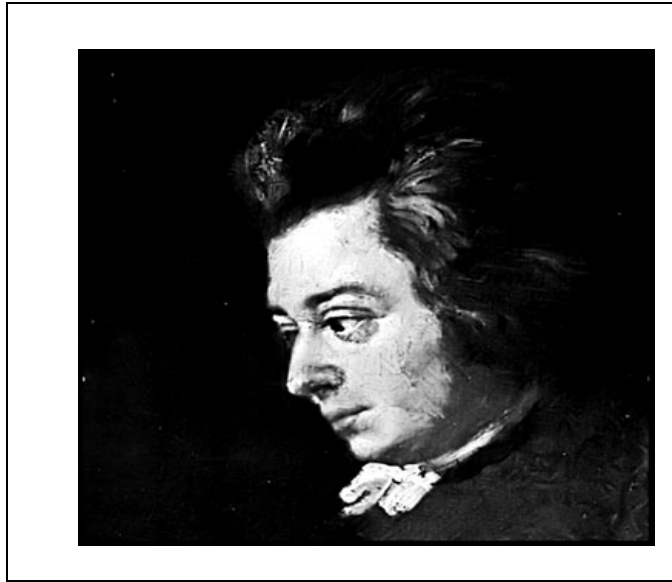
⁴⁹ Fétis, loc. cit.

⁵⁰ Charles Burney, The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, 2vols. (London: T. Becket and Co., 1783), I, 74.

onun ustalığı bir kornocu olarak ustalığına eş değildi fakat Gerber “Onun bir virtüöz ve solo çalgıcı olarak yaratıcı kişiliği bir lider ve iyi bir eşlikçi olmak için çok fazla ağır basmaktaydı.” diye belirtmiştir⁵¹.

Mozart’la İlişkisi

1776’da Punto, her seferinde eleştirilenlerden övgüler alarak Concert Spirituel’de birçok kez bulunduğu Paris’e gitmiştir. 1778’de Paris’teyken, Mozart’la tanışmıştır⁵². Mozart bir keresinde Punto’dan bahsederken “Punto muhteşem çalıyor” diyerek yüksek yetenek belgesine denk olduğunu göstermiştir⁵³. Punto’nun Mozart’tan korno için kesinlikle bir başyapıt olacak ne bir sonat ne de bir konçerto bestelemesini istememesi gerçekten üzücüdür. Maalesef, bu fikir anlaşılan Mozart’ın da aklına gelmemiştir. Ancak, Mozart ve Punto arasındaki ilişki çok yakın olabilir ve Mozart’ın kornonun teknik becerilerini öğrenmesini sağlamış olabilir.



Resim 8 :Wolfgang Amadeus MOZART

⁵¹ Gerber, loc. cit.

⁵² Reginald Morley-Pegge, The French Horn (London: Benn, 1960), 155.

⁵³ Kling, op. cit. 1067

Mozart, flüt, obua, fagot ve korno için yazdığı ünlü *Sinfonie Concertante*, eserindeki korno partisini Punto adına atfen yazmıştır.

1781’de Punto Almanya’ya geri döndü ve Würzburg başpiskoposu olan Prens’in hizmetine girmiştir. Bir sonraki yıl Punto’ya Paris’teki Artois Kontu tarafından sabit bir maaş garantisiyle daha avantajlı bir teklif yapılmıştır. Punto Kont’un hizmetine orkestradaki en önemli kemancı olarak girmiştir⁵⁴.

Altı yıl sonra izin almış ve kendi faytonuyla Almanya’da bir uçtan diğerine konser turları düzenlemiştir⁵⁵. Metz, Trèves ve Coblenz gibi şehirleri ziyaret ederek ve dolu salonlarda yapılan konserler adeta zafer turu atmıştır⁵⁶. Trèves ve Coblenz’de bir süre kalmış ve 1787’de Coblenz’de saray müzisyeni olarak hizmette bulunmuştur⁵⁷. Sonraki yıllarda, ünlü Gertrud Elisabeth Mara, Londra, Pantheon’daki vokal konserlerinde bulunması için Punto ile anlaşmıştır⁵⁸.

1789’da Punto, Fransız Devrimi yüzünden ülkeden kaçıma zorlanan patronu Artois Kontu’nu bulmak için geri dönmüştür. Punto sonunda aradığı şey olan orkestra şefi olmuş ve 1795’te Théâtre des Variétés Amusantes’de kemancı-şef olmuştur⁵⁹. Konservatuar’ın kadrosuna atanmayı başarısızlıkla denedikten sonra, 1799’da Paris’ten ayrılmış ve Münih’e daha sonra da Viyana’ya gitmiştir. Viyana’dayken “onuru adına çalmamasını istedikleri gibi bir tarzda” Méhul’ün bir senfonisini çaldığından beri görünen o ki Punto kemancı- şef takıntısından ödün vermemiştir⁶⁰.

Tiyatro-orkestra yönetmeni olduğu yıllarda Punto ana enstrümanı kornoyu ihmal etmemiştir. Paris’teki bazı gazeteler “oradaki herkesin genel eğlencesi için”

⁵⁴ Dlabacz, op. cit. , 210.

⁵⁵ Adam Gottron, Preface to the published Horn-Konzert by Wenzel Stich (Heidelberg: Müller, 1961).

⁵⁶ Fétis, loc. cit.

⁵⁷ Gerber, op. cit. , 282.

⁵⁸ Morley-Pegge, loc. cit.

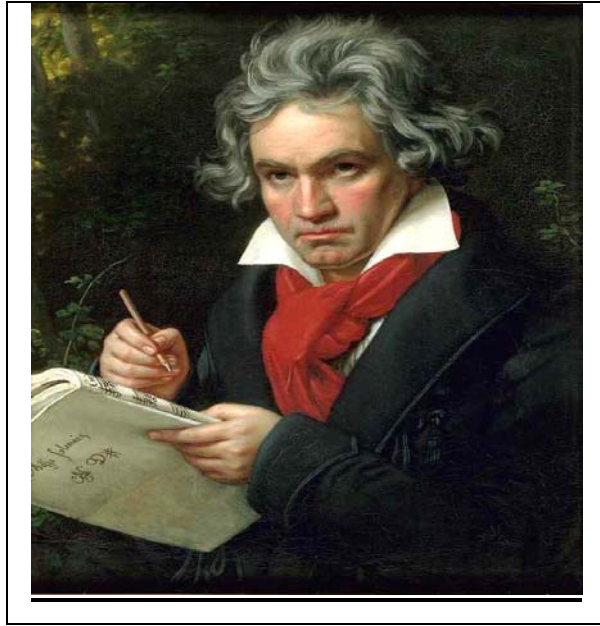
⁵⁹ Gerber, loc. cit.

⁶⁰ A.g.e

Lycée des Arts'ta (Sanat Lisesi) 1795'te sıra dışı bir korno gösterisi yaptığını söylediklerini belirtir⁶¹.

Beethoven'le İlişkisi

1800'de Viyana'dayken Punto konserlerindeki korno icrasıyla olumlu bir izlenim bırakmıştı. Bunlardan bir tanesinde o zamanlar otuz yaşında ve piyanist olarak kariyerinin doruğunda olan Beethoven'le tanıştı. Sadece Punto'nun çalışının güzelliğinden heyecan duymayan aynı zamanda bir virtüöz olarak heyecanlı bir kariyerin muhteşem hikayelerinden de büyülenmiş olan Beethoven, 1800 yılının Nisan ayında Burgtheater'da her iki sanatçı tarafından sunulan **Korno ve Piyano Sonatı (the Sonata for Horn and Piano) Op. 17**'yi bestelemiştir.



Resim 9 :Ludwing von BEETHOVEN

⁶¹ A.g.e

Beethoven'in eseri konser gününde bestelemeye başladığı ve eserin bir bölümünü gösteri sırasında doğaçlama olarak çalmış olabileceği haberlerinden söz edilmiştir. Ancak; bazı kaynaklar bu haberlerin yorumunu değiştirebilen Punto ve Beethoven'in konserlerinin uyuşmayan tarihlerini veren bazı ilanlara da atıfta bulunmuştur. Bütün bunlara rağmen sonat dinleyiciyi o kadar memnun etmiştir ki tekrarlanmıştır. Punto 1801'de Viyana'daki tiyatrodaki iki konser vermiş ve orada Beethoven'in onun için bestelediği sonatı çalmıştır⁶². İlk konser ile hakkındaki gerçekler ne olursa olsun bu sonat, korno için günümüzde geçerliliğini kaybetmemiş en başarılı eserlerden biri olarak düşünebilir ve kesinlikle Beethoven'in doğal kornonun teknik becerilerini ustalıklı gösterdiği yeteneği takdir edilmelidir.

Korno Beethoven'in, ilk nefesli eserlerinde görünürken, Korno Sonatı Beethoven'in kornoyu solo enstrüman olarak gördüğü tek örneği temsil eder. Kornonun tarihi ve Beethoven'in sonatı yazdığı Punto bestenin incelenmesi için gerekli zemini sağlayacaktır.

Anavatana Dönüş

Otuz üç yıllık yokluğundan sonra 1801'de Punto, anavatani Bohemya'yı ziyaret etmiş ve Prag'da bir müzik ustası olduğunu, özellikle korno da, göstermek için bir süre kalmıştır. Şaşılacak yeteneğinin bütün dinleyiciler tarafından takdir edildiği ulusal tiyatro'da bir konser vermiştir⁶³. Punto'nun kazandığı şöhret ve Praglı dinleyicilerin aldığı büyük zevk şöyle bildirilmiştir:

Bu ayın 18'inde Pazartesi günü, Royal National Theatre of the Estate'de, genellikle yurt dışında beğeni toplayan virtüöz Punto tarafından gerçekleştirilen iki konçertosunun icrası soylular ve Prag'ın saygın halkına zevkli anlar tattırmıştır. Punto adıyla tanınan bu sanatçının konçertoların icrasında aldığı coşkulu alkış ,en

⁶² Kling, op. cit. ,1077.

⁶³ Dlabacz, loc. cit.

saygın uzmanların bile hayatlarında kornonun hiç böyle çalındığı bir performans duymadıklarını söylemeleri, Punto'nun korno icrasında denk olmayan bir yetenek gösterdiği gerçeğini barındırıyordu. Bu performans bir bakıma bu biçimsiz çalgının ince olduğu kadar kalın rejistirde de mükemmel bir şekilde çalınabileceğini göstermiştir. Bazıları hoş, bazıları bunaltıcı olan kadanslarda sanatçı çift bazen üç ses bile çalmıştır. Seçilen varyasyonlar pek çok ilginç müziksel efektlerden oluşmaktaydı. Büyük müzik dehalari çıkarabilen anavatanımızın bilinen ve yakın zamanlarda kanıtlanmış ününe ek olarak yeniden gösterilmiştir⁶⁴.

1802'de aynı zamanda bir Bohemyalı olan büyük piyanist Dussek Prag'a gelmiştir. İki ünlü sanatçı kısa zaman içinde bir arkadaşlık kurmuş ve her ikisi de Dussek'in ailesinin yaşadığı Czaslau ve Punto'nun evi Zehuzice'e gitmiştir. 16 Eylül'de bir kez daha Beethoven'in Sonat'ını çalarak ve yine oradakilerden çokça övgü alarak Czaslau'da bir resital vermişlerdir.



Resim 10 : Johann Ladislaus DUSSEK

⁶⁴ Prager Neue Zeitung (1801), No. 39, p.473, as cited by Dlabacz, op. cit. , 210–11.

Punto daha sonra Paris'e kısa bir ziyaret yapmış, Prag'a dönüş gezisinde hastalanmıştır. Beş ay sonra 16 Şubat 1803'te göğüs boşluğunda sıvı birikmesi yüzünden Prens Carl'ın konuk evinde Prag'da ölmüştür. 19 Şubat'ta Kleinseite'daki halk mezarlığına gömülmüş; mezar bir heykelle süslenmiştir. Prag Müzik Cemiyeti, Aziz Nicholas kilisesinde 26 Şubatta bir cenaze töreni düzenlediği zaman büyük bir kalabalık, anavatanına sıra dışı yeteneği ile büyük bir şeref getiren sanatçıya şükranlarını sunmak için toplanmıştır. Strahow Kilisesi'nin piskoposu ve ünlü sanat hamisi majesteleri Adolph Schramek ayini yönetmiştir. Cenaze son derece görkemli ve Praglı müzisyenler tarafından çalınan Mozart'ın **Requiem Mass** adlı eserinin sıra dışı ve muhteşem temsili ile ilgi çekici hale gelmiştir. Ossek'teki Kilisenin papazı olan Peder Joachim Cron Punto'nun mezarına şu Latince dizeleri yazdırtmıştır⁶⁵: **“Omne tulit punctum Punto, qui Musa Bohema Ut plausit vivo, sic moriente gemit⁶⁶.”**

Bir virtüöz olarak Punto korno çalma sanatının uygulamadaki gelişimine engin bir katkıda bulunmuştur. Ünlü kornocu Morley-Pegge yerinde bir şekilde kendi zamanındaki Punto'nun etkisini rahmetli Dennis Branin'in etkisiyle oldukça yakın bir zamanda karşılaştırmıştır: *Her ikisi de kendi çağdaşlarından çok daha fazla teknik ustalığa sahiptirler ve her ikisi de başarılarının daha iyisine ulaşmaya çalışan ve halk arasında kornoyu asıl solo enstrümanı olarak kabul eden genç nesil çalıcılardaki teşvik ve özendiricilik gibi işleyen bir kişiliğe sahiptirler⁶⁷.*



Resim 11 : Dennis BRAIN

⁶⁵ Dlabacz, op. cit. , 213.

⁶⁶ A.g.e “Punto received all the applause; as the Muse of Bohemia applauded him in life, so did she mourn him in death.” “ Punto hayattayken Bohemia'nın ilham perisi olarak bütün alkışları aldı, bu yüzden ilham perisi ölümünde onun yasını tuttu.”

⁶⁷ Morley-Pegge, op. cit. , 156.

Giovanni Punto'nun Eserleri

Örnek 7 : Giovanni Punto'nun Korno Konçertolarının Tablosu*

No. & Eserin Tonu	Başlık	Yayımcı	Muhtemel Tarih
1-Mi	Concerto à Cor Principal	Sieber	1803–04
2- Mi	Concerto à Cor Principal	Sieber	1775–59
3-Fa	Concerto à Cor Principal	Sieber	1803–04
4-Fa	Quatorzième [sic] Concerto Pour Cor Principale	Pleyel Sieber	1803–04 ?
5-Fa	Cinquième Concerto pour cor Principale	Vogt et Goulden Pleyel	1797 ?
6-Mib	Concerto à Cors [sic] Principal	Naderman	1795
7-Fa	Concerto à Cors [sic] Principal	Naderman	1795
8-Mib	Concerto à Cor Principal	Cochet	?
9-Mi	Concerto à Cor Principal	Cochet	?
10-Fa	Concerto Pour un Cor Principal	Imbault	1800–01
11-Mi	Concerto pour un Cor Principal	Imbault	18001–01
12-Sol	Concerto à cor Principal	Leduc	?
13-Mib	Concerto à Cor Principal	Leduc	?

*James Earl MILLER , The Life and Works of Giovanni Punto (State University of Iowa,Ph.D.)
,Michigan 1962 ,s.48

Örnek 8 : Giovanni Punto'nun Oda Müziği Eserlerinin Tablosu*

Opus No.	Orjinal Başlık	Yayımcı	Muhtemel Tarih
1	6 Quartet,(Korno,Keman,viyola ve Çello için)	Sieber	1799
2	6 Quartet,(Korno,Keman,viyola ve Çello için)	Sieber	1799
3	6 Quartet,(Korno,Keman,viyola ve Çello için)	Sieber	1799
7	Trio,(Keman,Viyola ve Çello için)	Louis	?
18	6 Quartet,(Korno,Keman,viyola ve Çello için)	Pleyel	1796
?	Korno için triolar(Üç Korno için)	Imbault	1800
?	3 Quintet(Korno,Flüt,Keman,Viyola ve Çello için)	Sieber	1790-1791
34	Sextet(Korno,Klarinet,Fagot,Keman, Viyola ve Kontrabas için)	Leduc	1802
?	“Özgürlük İlahisi”(Orkestra için)	Naderman	1794

*James Earl MILLER , The Life and Works of Giovanni Punto (State University of Iowa,Ph.D.) ,Michigan 1962 ,s.71

Bu bölümde Punto'nun düet,etüd ve diğer egzersizleri listelenmiştir.

Örnek 9 : Giovanni Punto'nun Diğer Eserlerinin Tablosu*

Opus No.	Orjinal Başlık	Yayımcı	Muhtemel Tarih
5	Korno için Düetler	Sieber	1786
	8 Düet , Korno için	Imbault	1800-01
	20 Düet , Korno için	Cochet	1798
	24 Düet , Korno için	Louis	1793
	3 Düet , Korno-Fagot için	Leduc	1802
	Etüdler ve Egzersizler(Korno için)	Leduc	?
	Korno için Etüdler	Leduc	?
	Hampel'in başladığı Punto'nun tamamladığı Korno için Günlük Egzersizler Metodu	Leduc	1798

*James Earl MILLER , The Life and Works of Giovanni Punto (State University of Iowa,Ph.D.) ,Michigan 1962 ,s.76

3.4 Dördüncü Alt Problem

Klasik Konçerto

Klasik konçerto formu en yüksek noktasına Mozart'ın konçertolarında ulaşmıştır. Bazı değişiklikler 19.yüzyılda yapılmasına rağmen konçerto türünün genel yapısı aynı kalmıştır⁶⁸. Mozart diğer yegâne bestecilerden daha iyi konçertolar bestelemiştir: Onların tamamının bazı besteciler tarafından Mozart'ın senfonileriyle

⁶⁸ Ebenezer Prout, "Concerto," Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed. 10 vols. , ed. by Eric Blom (New York: St. Martin's Press, 1954), II, 393.

başa baş durduğu düşünülmektedir⁶⁹. Yaklaşık elli tanesinin varlığını sürdürdüğü konçertoları çok az ayrıntı farkı sunmasına rağmen en önemli noktalarda birbirine benzemektedirler.

Mozart'ın konçertolarının ilk bölümü ritornelloya benzeyen, tamamen isteğe bağlı olan geçişlerle ana tonu merkez alan orkestral bir açılış parçasıyla başlar. En önemli motiflerin hepsi ya da bazıları bu bölümde sunulur. Orkestra eşlik eden grup olarak kalırken Solo girişi sonat dizelerindeki eserin giriş kısmı ile başlar. Solo girişin tutti'de duyulmayan bir ya da daha fazla motifi içermesi gelenekseldir. Solo girişin ikinci grubu sistemli olarak genellikle dominant ya da bağlı majörde sunulur. Gelişme ya da sonuç kısmına giden daha kısa bir orkestral kısım, ana tona geri giden esas temaya ait bölümü izler. Tekrar bölümü esas temaya dönüş, orkestranın açılış parçasının esas tema özeti ve her iki bölüm için ortak ancak sadece birinde gösterilen parçayı içeren solo girişi ile başlar. Bazen asıl temanın materyali kodada gösterilmek üzere bırakılabilir. Bölüm solo çalgııcıdan bir kadans tarafından öncülük edilen orkestranın son anlatımı ile biter⁷⁰.

Klasik konçertonun orta bölümü solo ve tutti arasındaki karşılıklı çalışmalarla ilk bölümden daha çok parçalar halindedir. Genellikle solo kısmı özellik olarak pek çok süslü parçayla beraber olduğu için gösterişlidir. Yavaş tempo solo çalıcı için enstrümanının coşku verici kabiliyetini kullanması için mükemmel bir fırsat verir⁷¹. Bu bölümün sonunda bazen kısa bir kadans sunulur⁷².

Do minör Konçerto'da (K. V. 491) olduğu gibi çeşitli tarzların örnekleri Mozart'da bulunmasına rağmen son bölüm genellikle çok iyi bir şekilde organize edilmiş rondodur. Mozart'ın Re minör Konçertosunun (K. V. 466) ve Si bemol Konçertosunun (K. V. 595) son bölümü sonat türünün yaklaşımı ile rondunun yaklaşımını birleştiren karma türün güzel örnekleridir.

⁶⁹ Veinus, op. cit. , 72.

⁷⁰ Davie, op. cit. , 109–10.

⁷¹ A.g.e. , 114.

⁷² Prout, op. cit. II, 394.

Mozart'ın konçerto alanındaki üstünlüğü birçok etmene dayandırılabilir. Bir tanesi şudur; iyi hazırlanmış eserleri esasen virtüözler için birer araç değil, senfoni ve konçerto türlerinin birleştirilmesidir. Mozart'ın mükemmelliğini açıklayan başka bir etmen ise, sadece bir eşlikten öte melodik, resmi, renk veren ve son derece önemli bir etmen olan orkestranın eserlerin orkestraya uyarlanmasının yeni türünü Mozart'ın kullanımıdır. Üflemeli çalgıların yeni ve renkli bir biçimde kullanımı Mozart'ın asıl buluşudur. Mozart'ın kullandığı eski konçertonun sadece ana hatlarının korunduğu formun özgür olması onun üstünlüğü için başka bir etmendir. Mozart'ın konçertoları formu piyano için uygun hale getirdikleri ve onlarla beraber daha eski klavsen türünde bestelemenin yok olduğu için son derece önemlidirler⁷³.

Mozart'tan sonraki diğer besteciler ve Beethoven konçerto türüne önemli yeniliklerle katkıda bulunmuş olmalarına rağmen, “Mozart'ta modern dinleyicinin bir konçertoda aradığı temel öğelerin çoğu zaten bulunmaktaydı⁷⁴. Mozart'ın başarısı 18. yüzyıl konçertosunun son noktasını ve 19. yüzyıl yapısının başlangıç noktasını oluşturur⁷⁵.

Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nu Oluşturan Müzikal Formlar

Konçerto Formu

Konçerto çok bölümlü olması bakımından sonatı hatırlatan orkestra eşliği ile bir solo çalgı için yazılıp bu çalgıdan virtüöziteye kadar gelen bir teknik olgunluğu isteyen sanat eseri çeşididir.

Solo çalgının orkestra ile yarışması demek olan konçertoda, piyano, keman, çello, veya üflemeli çalgılardan biri başrolü oynar. Konçertonun solo partisi, daha parlak ve gösterişli, teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir. Konçertolar genellikle üç bölümlü olurlar. İkinci ve üçüncü bölümler kesintisiz

⁷³ Landon, **op. cit.** , 257–58.

⁷⁴ Veinus, **op. cit.** , 126.

⁷⁵ **A.g.e.**

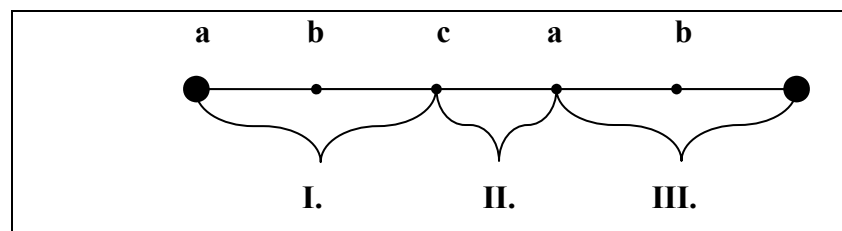
birbirine eklenebildiği gibi, her üç bölümün kesintisiz olarak birbirine bağlandığı konçertolara rastlanır. Sonatta olduğu gibi konçerto da, Vivaldi'den başlayarak **Çabuk-Ağır-Çabuk** sıralamadır. Mozart'tan başlayarak da birinci bölüm Klasik Dönem'in sonat Allegrosu kuruluşunda biçimlendirilmiştir. İkinci bölüm Lied formunda üçüncü bölüm ise genellikle Rondo formundadır.

Konçerto, barok dönemde olduğu gibi tutti-solo ayrımını korumuş, hatta daha da güçlendirmiştir. Klasik konçertoda, solo kısımların uzunluğu artmış, orkestra tuttisinden sonra solistin girişi daha dramatik ve güçlü hale getirilmiştir. Konçertolara yazılan kadansların da solistin teknik kapasitesini ve kişiliğini sergilemesi için önemli faktör olmuştur.

Beethoven konçertolarının ekspozisyonlarında, kişisel form özelliği vardır ki, bunda, bütün ekspozisyonu önce yalnız orkestra çalar, sonra solo çalgı aynı bölümü orkestra eşliğinde tekrar eder. Ekspozisyonun orkestra tarafından ilk çalınışında, kural dışı olarak bütün temalar (esas , yan ve son temalar) esas tonaliteden ;çalgının rolüne giriştiği aynı bölüm tekrarında ancak kaideye dönüşünde yan ve son temalar dominant veya paralel majör tonalitesinde dönerler.³⁵

Üç Bölmeli Şarkı Formu

İki Bölmeli Şarkı Formunun son cümlesi yerine bir periyodun gelmesiyle veya, birinci bölümün tamamının temanın tekrarlanmasıyla meydana gelen forma **Üç Bölmeli Şarkı Formu** denir. En küçük Üç Bölümlü Şarkı Formu'nun orta bölümü 4 ölçü , bütünü 20 ölçüdür.Cümlelerin tertiplenişine göre bu formun şeması ,³⁶



Örnek 10 : Üç Bölmeli Şarkı Formu Şeması

³⁵ Müzik Formları , **Fuad KORAY** , Maarif Basımevi , İstanbul-1957 , s.182

³⁶ A.g.e , s.35

Üç Bölmeli biçimlerin ilkesi başlangıç bölümüne dönme ilkesidir. Tam bir dönüş etkisi olabilmesi için tam bir uzaklaşma olmalıdır. Bu uzaklaşma II. bölmede yapılır.III.bölme, dönüşü gerçekleştirir. Bu dönüşle tekrarlı dönemlerin ikinci cümlelerinin dönüşlerini karıştırmamak gerekir. Bunlarda gerçek bir uzaklaşma olmadığı için sadece bir tekrardan başka bir şey değildir. Böylece II. bölme daha önceliklere göre başka bir anlam kazanmaktadır. İkinci bölme bir ara bölme olup , bir kalışa değil bir dönüşe doğru gitmektedir.³⁷

Birinci Bölme

Birinci bölme ya tekrarlı bir cümleden (çok az görülür) ; ya bir dönemden (genişlemiş olabilir) ; bir çift dönemden ; ya da bir cümle demetinde oluşur.En çok görüleni bir dönem oluşudur.Birinci bölme kendi başına bir bütün olmakla birlikte daha sonraki bölmeleri doğuracak ve onlarla tamlanacak bir nitelik taşır.Genellikle tekrarlanır ve kalışı genellikle eksen üzerinde tam kalıştır.

İkinci Bölme

Birinci bölme ile kuruluş bakımından bir yakınlığı olmakla birlikte çizgi açısından oldukça uzaklara kayabilir, birinci bölmeden oldukça bağımsızlaşabilir. Ton değiştirilen bir bölme olarak ikinci bölme birinci bölmenin tonundan başka her tonda olabilir. Uzunluğu ve biçimi kesin olmamakla beraber genel olarak bir oran göz önüne alındığında birinci bölmeye az çok eşit ya da biraz uzun bir dönem olması daha olağandır. İkinci bölmenin sonu I.bölmeye dönüşü hazırlayacağı için çeken armonisine doğru gelmesi ve bunda kalması en olağan yoldur.

Dönüş Köprüsü

II. bölme görevi gereğince önce ; uzaklaşma; daha sonra tüm başka alanlara gitme;en sonunda da başa dönüşü hazırlama gibi parçalardan yapılmıştır.Başa dönüşün hazırlanması için tüm yok olmanın , bir tam kalısla kendini belli etmesi gerekir.Kalış yapılan ton ne denli uzak olursa olsun bundan sonraki dönüş o denli hazırlamalı olur.Bununla birlikte herhangi bir üç bölmeli biçimde dönüş köprüsü her

³⁷ Müzikte Biçimler , **İlhan USMANBAŞ** ,Devlet Konservatuvarı Yayınları , İstanbul-1974 , s.35

zaman belirgin olmayabilir. Ana tonun çekenine doğru bir gidiş başlamıştır, fakat köprünün nerede başladığı kesin olmayabilir; bir yandan bu çekene doğru gidilirken bir yandan da başlangıç fikrinin ezgisel yapısına doğru gidiş olur. Genellikle bütün üç bölmeli biçimlerde bu iki yönlü hazırlık görülmektedir.

Üçüncü Bölme

Genel Üç Bölmeli Biçimlerde üçüncü bölme birinci bölmenin tekrarıdır. Birinci bölme ekseninde tam kalış yapmışsa bu tekrarda hiçbir değişiklik olmaz. I. Bölme başka tonlarda tam kalış ya da başka kalışlar yapmışsa III. bölme eksen kalışına gitmek üzere bazı değişiklikler gösterir. Bunlardan ayrı olarak temel yapıya pek dokunmayan ses alanı, eşlik gibi değişiklikler de yapılır.³⁸

Rondo Formu

Rondo (rondeau) sözü ilk olarak 13. yüzyılda, şarkı ile dansın nöbetleşe rol aldığı sanat eserlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Rondonun sık sık tekrar eden esas temasını koro söyler, tekrarlar arasına giren geçici bölümlerini ise solo şarkıcılar ya da solo çalgılar yapmışlardır.³⁹

Zamanla solo ile koronun nöbetleşmeleri enstrümantal müziğe de geçmiştir. Daima esas tonaliteden dönüş yapan esas temayı rondo, episod veya ara bölümleri ise **kuple (couplet)**, sözüyle göstermişlerdir.

Rondoyu, aslında bir dans formu olarak kabul edenler dans eden çift anlamına gelen **kuple**, sözünden hareketle, rondo temasında toplu dans edildiğini, kupelerde ise topluluktan ayrılarak ve her defasında değişik bir çiftin yalnız dans ettiğini ileri sürmüşlerdir.

³⁸ A.g.e. ,s.39

³⁹ Müzik Formları , **Fuad KORAY** , Maarif Basımevi , İstanbul-1957 , s.39

Klasik Rondo Formu, esas temasının sık sık tekrar etmesi gibi yapının en karakteristik vasfını Couperin'in rondosundan almış olmakla beraber, onun gelişmesinden meydana gelmiş de değildir.

19.yüzyıl teorisyenleri, beş çeşit rondodan bahsetseler de günümüzde rondo çeşitleri iki gruba ayrılır:

Küçük Rondo: Yapısı bakımından Triolu Şarkı Formuna çok benzer. Aralarındaki fark, triolu şarkı formundaki trio ya da trio'ların yerini küçük episod ya da episodların almasından ibarettir. En küçük rondo formunun şeması şöyledir;⁴⁰

(A / B / dönüş köprüsü / A / C / dönüş köprüsü / A / Coda)

Örnek 11 : Küçük Rondo Formu Şeması

Küçük Rondo formunda episodların sayısı daha da çok olabilir:

(A / B / A / C / dönüş köprüsü / A / D / dönüş köprüsü / A / B / A / Coda)

Bir veya üç kısımlı

Şarkı Formu

Şarkı Formunun

Dönüşü

Örnek 12 :Epizodları Fazla Küçük Rondo Formu Şeması

Büyük Rondo Formu: Bu formda, önce dominant tonalitesinden gelen yan tema ile eğer varsa bitiş teması, esas temanın ikinci dönüşünden sonra , fakat bu defa esas tonalite üzerinden tekrarlanırlar.Esas tema minör olduğu takdirde yan ve son temalar

⁴⁰ A.g.e. , s.51

önce paralel majörden , dönüşlerde ise esas tonaliteden , yahut adaş majör tonalitesinden gelirler:

(A / varış köprüsü / B / dönüş köprüsü / A / varış köprüsü / B / dönüş köprüsü / A / Coda)

Örnek 13 : Büyük Rondo Formu Şeması

Büyük Rondo Formunda, temaların sayısı daha da fazla olabilir:

(A / varış köprüsü / B / C / dönüş köprüsü / A / varış köprüsü / D / dönüş köprüsü / A / varış köprüsü / B / C / dönüş köprüsü / A / Coda)

Örnek 14 : Tema Sayısı Fazla Büyük Rondo Formu Şeması

Yukarıdaki Rondo Formunda Şarkı Formunun tamamen terkedilmiş olduğu görülüyor. Bunun yanında aşağıdaki rondo formunun daha başında ve özellikle trio'nun yerini alan orta bölümünde şarkı formları bulunmaktadır:⁴¹

(A / varış köprüsü / B / dönüş köprüsü / A / varış köprüsü / C / dönüş köprüsü / A / varış köprüsü / B / dönüş köprüsü / A / Coda)

Örnek 15 : Şarkı Formlu Büyük Rondo Formu Şeması

⁴¹ A.g.e. , s.72

3.5 Beşinci Alt Problem

Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun Form-Analiz Yönünden İncelenmesi

6 No'lu Mib Majör Korno Konçertosu; solo korno, iki keman, viyola, kontrbas, iki obua ve iki korno için yazılmıştır. Besteci bu eseri, en iyi konçertolarından biri olarak nitelemiş ve ilk olarak kendisi icra etmiştir. 1795'de yayımlanan konçerto bazı kaynaklarda Re Majör olarak belirtilmişse de, orijinal olarak Mib Majördür.

Örnek 16 : Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun Giriş Sayfası

CONCERTO NO.VI in Eb

Giovanni PUNTO

The musical score is presented in a standard orchestral format. It features seven staves, each labeled with an instrument: Solo Horn in Eb, Oboe 1, Oboe 2, Horns in Eb, Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The key signature is three flats (E-flat major), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (f) dynamic. The Solo Horn part is silent. The Oboe 1 and 2 parts play a melodic line. The Horns play a chordal accompaniment. The Violin I part has a prominent melodic line with a trill-like figure. The Violin II, Viola, and Contrabass parts provide a rhythmic and harmonic foundation.

1.BÖLÜM , *Allegro Moderato*

Birinci bölüm, Allegro Moderato 4/4'lük ritminde, 2 kontrast (karşıt) temanın köprüsüyle oluşturulan, Sonat formunda olmayan fakat yalnız sonattaki gibi iki temanın bulunduğu Basit Üç Bölmeli Şarkı formundadır. I.derece içerisinde bir köprüyle bölünmüş iki ayrı temayla orkestra, bölümü sergiler. Bu açıdan Punto'nun besteci kimliğinin çok özel ve yetenekli olmadığından daha çok enstrümanı ön plana çıkararak bir ezgi hattı üzerinde durmuş ve bunu daha küçük bir forma sığdırmıştır.

Örnek 17 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Temasının Birinci Cümlesinin Orkestra tarafından sunulması (1.-16.Ölçüler Arası)

The image displays a musical score for the first movement of G. Punto's 6th Horn Concerto. The score is in 4/4 time, key of B-flat major, and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The first system shows the initial entry of the theme with a forte (f) dynamic. The second system shows the continuation of the theme with a five-measure rest in the Violin I part.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Detailed description: This image shows a page of a musical score for a string quartet, specifically measures 8 through 12. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 8, 9, 10, and 11. The second system contains measures 12, 13, 14, and 15. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. In measure 8, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, while the other instruments play chords. In measure 9, the Violin I part continues its melodic line, and the other instruments play chords. In measure 10, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords. In measure 11, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords. In measure 12, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords. In measure 13, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords. In measure 14, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords. In measure 15, the Violin I part has a melodic line with a rising eighth-note pattern, and the other instruments play chords.

**Örnek 18 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A)
Temasının İkinci Cümlesinin Orkestra tarafından sunulması (17.-28.Ölçüler
Arası)**

The musical score is presented in three systems, each with four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 17-21) is marked *p* (piano). The second system (measures 22-25) is marked *f* (forte). The third system (measures 26-28) is marked *f* (forte). A downward arrow is placed above measure 17 and another above measure 27.

İntrodan sonra gelen ilk bölmede(A) iki cümle bulunur. İntroda orkestrayla sunduğu tema (A) bölmesinin ilk dönemini oluşturacak gösterişli ve kesin bir marşa benzer yapıdadır. Solo Korno, I.derecede esas temayı sergiler.

Örnek 19 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Cümlesi , Esas Tema (29.-48.Ölçüler Arası)

Yan tema ise dominantında başlayıp aynı şekilde bitmektedir.

Örnek 20 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümün (A) Cümlesi, Yan Tema (50.-60.Ölçüler Arası)

(A) bölümüne baktığımızda o dönemde korno için çalınması zor olan artikülasyonlar, gruppetto, basamaklar ve aralıklı pasajlar mevcuttur ki bu da Punto'nun icracı kimliğine gösterdiği önemi anlatmaktadır. Ancak bestecilik açısından baktığımızda besteci, motif, cümle ve dönem ilişkisinden kopuk ilerlemiş ancak yakaladığı ezgi hattı üzerinden yola çıkarak yazdığı orkestra eşliğiyle gösterişli bir hava yakalamıştır.

(A)bölmesinden sonra solo korno yerini orkestranın (B) bölümü için geçiş köprüsüne bırakmıştır

Örnek 21 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestranın Geçiş Köprüsü (60.-67 Ölçüler Arası)

The image displays a musical score for the transition bridge of the 6th Horn Concerto by G. Punto, measures 60-67. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It shows a transition from a solo horn part to an orchestral texture. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 60 with a forte (f) dynamic and a crescendo hairpin. The first system (measures 60-63) shows the Violin I and II parts playing chords, the Viola playing a rhythmic pattern, and the Cello playing a similar pattern. The second system (measures 64-67) shows the Violin I and II parts playing chords, the Viola playing a rhythmic pattern, and the Cello playing a similar pattern. The score ends at measure 67 with a downward hairpin.

(B) bölümü köprüdeki modülasyonla Sib Majörden başlamıştır.

Örnek 22 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Geçiş Köprüsü , Sib Majör(68.-78.Ölçüler Arası)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 68-72) is marked *p* (piano). The second system (measures 73-76) shows a crescendo leading to a forte *f* dynamic. The third system (measures 77-78) shows the instruments playing chords, with a downward arrow pointing to measure 77.

Solo Korno aynı şekilde yeni temayı dominant tonda sunar. Solo Korno için (B) bölümü entonasyon ve rejistrit bakımından zorlayıcı akorsal ve oktav aralıklarla kurulmuştur.

Örnek 23: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno , (B) Bölmesi (79.-90.Ölçüler Arası)

Bu bölmenin ilk cümlesi Do Minörle sonlanmış ve orkestranın köprüsüyle ikinci cümleye geçmiştir. Sol Minörden kurulu ezgi hattı MiB Majörde biterek orkestra bölüm başındaki introya geçmiş ve (A) temasını tekrar sunmuştur.

Örnek 24 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno , İkinci Cümle (104.-115.Ölçü)

Orkestra serginin bitişine kadar kornoyla diyaloglar halinde tekrarlar yapar. Geçici bir kadanstan sonra Korno ve Orkestra yeniden serginin yeni materyalini kısa bir köprüyle sıralar. Bu noktada orkestra ilk temayı I.derecede tekrar sunar. Ardından Solo Kornoyla temanın tekrarı gelir.

Örnek 25 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Ana Temanın Solo Korno ile tekrarı (124.-133.Ölçüler Arası)

Kısa bir geçişten sonra Solo Korno ikinci orkestral temayı sunar ve sonra kapanış kısmı olan sunduğu virtüöziteli pasaja geçer.

Örnek 26 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Korno (136.-146.Ölçüler Arası)

Koda, tutti açılışın ikinci tema grubunda kullanılan materyalle kadanstan sonra bölümü sona erdirir. Bu bölüm tamamıyla koronun teknik ve müzikal yönünü sınanan ezgi hatları üzerine kurulmuş, enstrümandaki ustalığı sergileyecek icracıya, çalışmalarında epey yorum kazandıracak niteliktedir.

Örnek 27 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 1.Bölümünde Orkestra, Coda (152.-162.Ölçüler arası)

Orkestranın görkemli girişine takriben gelen Solo Korno'nun sunumuna baktığımızda orkestranın ilk iki ölçüsünde kullandığı motifin aynı olduğu görülür ve bu da ana motif olarak karşımıza çıkar.

Örnek 28 : Orkestra , Ana motif

Örnek 29 : Solo Korno , Ana Motif

Mib Majör tonda yazılan eserin ana motifi, serişte(exposition) korno solo 29'uncu ölçüdedir.İki ölçü uzunluğundaki bu motif aynı zamanda Allegro bölümün ana fikrini oluşturur.

Motifin arpejli aralıkları kullanarak oluşturduğu yapı, konçertonun klasik kimliğinin bir kesitidir.

Örnek 30: Beethoven Fa (in F) Korno-Piyano Sonatı (op.17), 1.Bölüm Giriş Teması



Örnek 31 : F.Joseph HAYDN Re (in D) Korno Konçertosu No.1 ,1.Bölüm Giriş Teması



Örnek 32: F.Joseph HAYDN Re (in D) Korno Konçertosu No.2, 1.Bölüm Giriş Teması



Örnek 33 : W.A.MOZART Re (in D) Korno Konçertosu No.1, 1.Bölüm Giriş Teması



Örnek 34 : W.A.MOZART Mib (in Es) Korno Konçertosu No.3, 1.Bölüm Giriş Teması



Örnek 35 :W.A. MOZART Mib (in Es) Korno Konçertosu No.4, 1.Bölüm Giriş Teması



Klasik Dönem müzik stiline uygun olan bu eserde kullanılan tril, grupetto, basamak ve çarpma notaları gibi artikülasyonlarla o dönemin yazı stiliyle tamamıyla örtüştüğünün göstergesi olarak bir kez daha göze çarpmaktadır.

Klasik Dönem bestecisi olan Mozart'la müzik stilini pekiştirmiş ve kullandığı yazım tarzı olarak dönem anlayışının izlerine uygun bir tarzıdır. Ancak Sonat Allegrosu formunda olmayan bu bölüme ve diğer bölümlerin geneline bakıldığında Klasik Dönem müzik stiline olgunluk evresini tam olarak tamamlayamadığı görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM , Andante Cantabile

Bu bölüm, Üç Bölmeli Şarkı Formunda olup , Andante Cantabile , 2/4'lük ritimde Do minör tonunda olan üç Lirik temayı içerir

Örnek 36 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde Birinci Lirik Tema (2.-8.Ölçüler arası)

Musical score for Example 36, showing two staves of music. The top staff has a dynamic marking of *mp* and an upward arrow. The bottom staff has dynamic markings of *mf* and *fp*, and a downward arrow.

Örnek 37 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde İkinci Lirik Tema (27.-35.Ölçüler arası)

Musical score for Example 37, showing two staves of music. The top staff has a dynamic marking of *mf* and a downward arrow. The bottom staff has a dynamic marking of *fp*, a trill (*tr*) marking, a downward arrow, and a fingering '5'.

Örnek 38 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde Üçüncü Lirik Tema (40.-50.Ölçüler arası)

Musical score for Example 38, showing two staves of music. The top staff has a dynamic marking of *mp*, an upward arrow, and a fingering '5'. The bottom staff has a trill (*tr*) marking, a downward arrow, and another trill (*tr*) marking.

Orta kısım, ilgili majöre modülasyon yapar ve sonra yeni temanın materyali ile Do minöre geri döner.

Örnek 39 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde İkinci Tema , Solo Korno , Yaylı Eşlik (26.-34 Ölçüler Arası)

The image displays a musical score for the second theme of the 6th Horn Concerto by G. Punto. The score is presented in two systems. The first system covers measures 26 to 31, and the second system covers measures 32 to 34. The instruments are Horn (Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bassoon (Basso). The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts with a dynamic marking of *mf* for the Horn and *p* for the strings. The second system starts with a dynamic marking of *f* for the strings and a trill (*tr*) for the Horn. An arrow points to the beginning of the second system at measure 32.

Kadans küçük bir tutti kısmından oluşur ve 8 ölçülük bir Codetta ile bu bölüm sonuçlanır.

Örnek 40: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 2.Bölümünde 8 Ölçülük Codetta (56.-63.Ölçüler Arası)

Bu bölüm Solo Korno ve Yaylılar için yazılmıştır. Solo çalgı için eşliğin üzerinde daha çok şans verilmiştir. Punto yazdığı 16 Korno Konçertosunun çoğunda ikinci bölümler için "Adagio" terimini kullanmıştır. Punto bu bölümü , Erken Romantik Dönemin belirtilerinden olan tempo ve nüans işaretlerini belirtilen sözcüklerde karmaşık ve kalabalık bir şekile dönüşü yalın bir Adagio temposu yerine anlayamayacağından korkan Romantik sanatçı edasıyla , Cantabile terimiyle pekiştirmiştir. Lied'in aynı zamanda çalgı müziğindeki lirik temaların esin kaynağı olması, bu bölümdeki üç lirik temanın hangi duygular içinde yazıldığını ortaya koyar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM , Rondo Moderato

Üçüncü Bölüm, Rondo Moderato 6/8 ritimde Mib Majör tonunda ve Rondo formunda yazılmıştır. Obualar ve kornolar canlı bir şekilde orkestraya katılmışlardır.

Solo Korno tonik tonda tekrar gelen tutti ve rondo temasıyla bölümü açar.

Örnek 41: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölüm Rondo teması (1.-8.Ölçüler)

Bu bölüm, Klasik Dönemin alışagelmış Rondo Formunun biraz dışındadır. Bu döneme uygun olarak tekrar eden **Refrain (Nakarar)** adlı esas temanın haricinde gelen birinci ve ikinci episodlar oldukça serbest bir şekilde oluşturulmuştur.

Örnek 42: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölüm Birinci Episodu (17.-29.Ölçüler Arası)

Örnek 43:G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölüm İkinci Episodu (34.-43.Ölçüler Arası)

İlk episod⁷⁶ solo partide akıcı kornoyu andıran bir temayla dominant tonda başlar. Solo Korno ve orkestra arasında “yankı” etkisi uyandıran ilginç diyaloglar birbirini takip eder.

Örnek 44 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Birinci Episodun sunulması ((17.-29.Ölçüler Arası)

⁷⁶ Temadan sonra gelen bölüm

25
Hn. 1 *p* *f*

25
Ob. 1

25
Ob. 2

25
Hn. 2

25
Vln. I

25
Vln. II

25
Vla.

25
Cb.

Rondo temasını orkestranın duyurduğu bir köprüden sonra İkinci episod Solo Korno tarafından duyurulur. Mib Majör başlayan bu bölüm Sib Majör sona erer. Bu kısımda Korno ve orkestra arasındaki yankı etkisinden çok melodinin Solo Kornoda olduğu 6/8'lik ritmik karakterde bir marş havası hakimdir .

Örnek 45 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde İkinci Episodun sunulması ((34.-43.Ölçüler Arası)

34
Hn. 1 *mf* *p*

34
Ob. 1

34
Ob. 2

34
Hn. 2

34
Vln. I *p* *pp*

34
Vln. II *p* *pp*

34
Vla. *p* *pp*

34
Cb. *p* *pp*

Musical score for measures 39-44. The score is for the first episode of the Rondo. The instruments shown are Hn. 1, Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first horn (Hn. 1) plays a melodic line starting in measure 39. The other instruments are mostly silent or play a simple accompaniment. An arrow points to the end of the first horn's line in measure 44.

Sunulan temalar ve episodlar arası geçişlerde orkestranın köprü karakterinde kullanılışı göze çarpmaktadır. Rondo teması orkestrada temayı kullanılarak birinci episoda geçmektedir. Orkestranın yine köprüsüyle Rondo teması getirilir. Orkestranın yaptığı köprüde yine tema kullanılarak İkinci episoda geçilir.

Örnek 48 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Rondo temasından Birinci Episodda Orkestranın Köprüsü(9.-16.Ölçüler Arası)

Musical score for measures 9-16. The score is for the first episode of the Rondo. The instruments shown are Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first horn (Hn. 1) plays a melodic line. The other instruments play a simple accompaniment. The dynamic marking 'f' (forte) is present throughout the score.

Ob. 1

Ob. 2

Hn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Örnek 47 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Birinci Episoddan İkinci Episoda Orkestranın Köprüsü(30.-33.Ölçüler Arası)

Ob. 1

Ob. 2

Hn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Solo Korno rondo temasıyla geri döner ve orkestrayla tutti olarak tekrarlar. Diğer episod ilgili minöründe yeni materyal,yeni temalarla giren ve korno için teknik olarak gösterişli pasajlarla başlar.Tonalite olarak ilgili minörün dominantından Do Minöre geri döner.

Örnek 48 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Do Minörde Tema (64.-81.Ölçüler Arası)

The image displays a musical score for the first two systems of the 3rd movement of G. Punto's 6th Horn Concerto. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. The first system (measures 64-68) features the Horn 1 part with a melodic line starting on G4, marked *mf*. The other instruments (Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Cb.) are marked *pp*. The second system (measures 69-73) features the Horn 1 part with a more active melodic line, marked *f*, and the other instruments continue with their *pp* parts. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time.

Musical score for measures 73-77, featuring Hn. 1, Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The score is in 3/4 time and B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 73-76) shows Hn. 1 playing a melodic line with slurs, while other instruments are silent. The second system (measures 77-80) shows Hn. 1 playing a melodic line with slurs, marked *pp*. Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. play accompaniment with dynamic markings *p* and *pp*. An arrow points to the final note of the Hn. 1 line in measure 77.

73

Hn. 1

Ob. 1

Ob. 2

Hn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

77

Hn. 1

pp

Ob. 1

Ob. 2

Hn. 2

Vln. I

p *pp*

Vln. II

p *pp*

Vla.

p *pp*

Cb.

p *pp*

Mib Majöre geçildikten sonra kısa bir kısımla Lab Majöre(Altdominant Akoru)geçer.

Örnek 49 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Lab Majör tonunda Tema (111.-120.Ölçüler Arası)

The musical score is presented in two systems, each with seven staves. The first system covers measures 111 to 115, and the second system covers measures 116 to 120. The key signature changes from two flats (E-flat major) to three flats (A-flat major) between measures 115 and 116. The instrumentation includes Horn 1, Oboe 1, Oboe 2, Horn 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). An arrow points to the first measure of the second system (measure 116), indicating the start of the new key signature. Another arrow points to the final measure of the second system (measure 120), indicating the end of the section.

İki farklı yapı ve karakterde kurulan ezgi hatları Klasik Rondo stilinde yazılan karakterlere uygun bir formda sunulduktan ve dört ölçüklük Mib Majör tonuna hazırlayıcı bölümden sonra Rondo teması önce Solo Korno daha sonra Coda'ya geçiş için köprü olacak biçimde orkestrayla tekrar duyurulur.

Örnek 50: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde solo kornonun Rondo Temasını duyurması(125.-132.Ölçüler)

The image shows a musical score for the 3rd movement of G. Punto's 6th Horn Concerto, measures 125-132. The score is for a full orchestra and features a solo horn part. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system covers measures 125-128, and the second system covers measures 129-132. The solo horn part (Hn. 1) is the focus, with an arrow pointing to the start of the Rondo theme in measure 125 and another arrow pointing to the end of the theme in measure 132. The other instruments (Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Cb.) provide accompaniment.

**Örnek 51: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde
Orkestranın Rondo Temasını duyurması(133.-140.Ölçüler)**

The image displays a musical score for the Rondo Theme in the 3rd movement of G. Punto's 6th Horn Concerto, measures 133-140. The score is arranged in two systems, each containing seven staves for different instruments: Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 133-140, and the second system covers measures 137-140. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff in both systems. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds (Ob. 1, Ob. 2, Hn. 2) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Cb.) all play the same melodic line, which is a characteristic feature of a rondo theme.

Örnek 52 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde Orkestranın kapanışı hazırlamada kullandığı köprü (141.-146.Ölçüler Arası)

The musical score for Example 52 shows the orchestral closing passage (measures 141-146). The score is written for Oboe 1, Oboe 2, Horn 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in a minor key and features a strong dynamic of fortissimo (ff). The Oboe parts play a melodic line, while the Horn, Violin, and Viola parts provide harmonic support. The Cello part plays a rhythmic pattern. The score ends with a final chord in measure 146.

Orkestranın kapanış için materyalinden birkaç ölçü sonra Coda, Solo Kornonun artık son gösterisi olarak düşünülmüş armonik dizinin zor ve tiz aralıklı atlamalarından kurulu final pasajıyla katılır ve entonasyon ve üfleme tekniğini sergiledikten sonra parlak bir kapanışla eser son bulur.

Örnek 53: G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun 3.Bölümünde solo kornonun, Armonik Dizinin Seslerinden Oluşan Final Pasajı (154.-160.Ölçüler Arası)

The musical score for Example 53 shows the solo horn final passage (measures 154-160). The score is written for Horn 2 and features a strong dynamic of fortissimo (f). The music is in a minor key and features a melodic line with a final cadence in measure 160. The score includes a trill (tr) and a fermata (5) in measure 160.

Bu bölüm döneme uygun yapısıyla Klasik Rondo stilinde yazılmıştır. O dönemin konçerto formunda(özellikle korno konçertoları) yazılan eserlerinde üçüncü bölümlerin Rondo formunda olduğu görülmektedir. Hatta bu dönemde av ve avcı temalarının işlendiği eserlerde 6/8'lik ölçü kullanılması kornonun doğasına uymaktadır. Eserlerin son bölümlerinde kullanılan 6/8'lik ölçü sayısı bileşik ölçü sayısı gibi algılanmasından farklı olarak besteci belirtme bile 2/4'lük şeklinde çalınır, ve icracı bir vuruşu üç yerine bire sayar. Yani eser 2/4'lük şeklinde çalınır.

Giovanni Punto'nun Müzikal Stili

Punto'nun eserlerinin analizlerine bu eser ışığında bakılırsa, Haydn ve Mozart gibi iyi bilinen bestecilerin eserlerindeki form benzerlikleri ortaya çıkmaktadır. Konçertolarının ilk bölümleri tutti yapıdaki açılışın ardından gelen solonun sergisini takip eden Klasik Konçerto Formunda yazılmıştır. Tema ve ton düzenlemeleri üzerindeki ilginç çeşitlilikler detaylı bir şekilde geçilmese de virtüözitesi olan pasajlar serginin sonunda nadiren de olsa yeniden sergideki ikinci tema grubunun girdiği yerde bulunur. Punto'nun konçertolarının birçoğunda solist için olan teknik problemler Mozart'ın konçertolarında daha fazladır. Punto'nun eserlerindeki bir diğer özellik tematik materyalin tekrarlamalı kullanımı aşırı fazladır. Muhtemelen kornodaki yeteneği ile çok yönlülüğünü gösterme şansı vermek için düşünmüştür.

Punto'nun konçertolarının ikinci bölümleri A-B-A Şarkı Formunda olup, tematik ve tonal çeşitliliklerle oluşturulmuştur. Bu şekilde kornonun tonal güzelliğini en iyi göstereceği rejistirda yazmıştır ve genellikle Naturel Handhorn(Doğal El Kornosu)'un parlak tonlarını ortaya çıkarır.6 No'lu Korno Konçertosu sadece yavaş bölümde kadans olarak düşünülmüştür.(Çünkü kadansı yoktur)Punto'nun korno konçertolarının üçüncü bölümleri 11 No'lu Korno Konçertosu hariç hepsi Rondo formundadır. Rondo yazılan bölümlerde ise sadece 1 No'lu Korno Konçertosunun son bölümü Sonat Rondo Formundadır. Basit Rondo Formunun bölümleri A-B-A-C-A ya da A-B-A-C-A-D-A'dır.

Punto'nun konçertolarında kullandığı orkestrasyon, solo korno, iki keman,

viyola, viyolonsel, kontrabas,iki obua ya da flüt ve iki korno şeklindedir.Sadece 10 No'lu Korno Konçertosunun yavaş bölümünde iki viyola bulunur.İkinci bölümlerde nefeslilerin kullanılmaması solo kornonun gölgesinde kalmalarından kaçınma çabası olabilir.Belki de en ilginç yapı 11 No'lu Korno Konçertosunun son bölümünün bitişinde bulunur.Kornoya birkaç ölçü sadece kontrabas eşlik eder.

Punto'nun oda müziği eserlerindeki teknik açıdan istedikleri, konçertolarındakiyle benzer niteliktedir. Korno keskin melodik hatta yönelir. Bu açıdan solo enstrüman ve yaylıların birleşim eksikliği Mozart (K 205 ve K 407) ve Beethoven(op.81b)'da da vardır.

Punto'nun parlak ve sıra dışı korno virtüözitesinin ünü tartışılmazdır.18.yüzyıldaki diğer bestecilerin müziğiyle karşılaştırıldığında, Punto'nun korno konçertolarının yetenek, yaratıcılık ve kesinlik gibi çok yönlülük göstermesi onu Haydn ve Mozart hariç diğer bestecilerin üzerinde bir sınıfa sokar.

Thayer'a göre ;''*Korno icracılığı üzerine Punto çağdaş ya da daha gerideki haleflerine göre eşsizdi. Ancak besteciliği tartışmaya açıldı*⁷⁷.''Yazar bu cümlesiyle besteciliği hakkında çok sert bir değerlendirme yapmıştır.

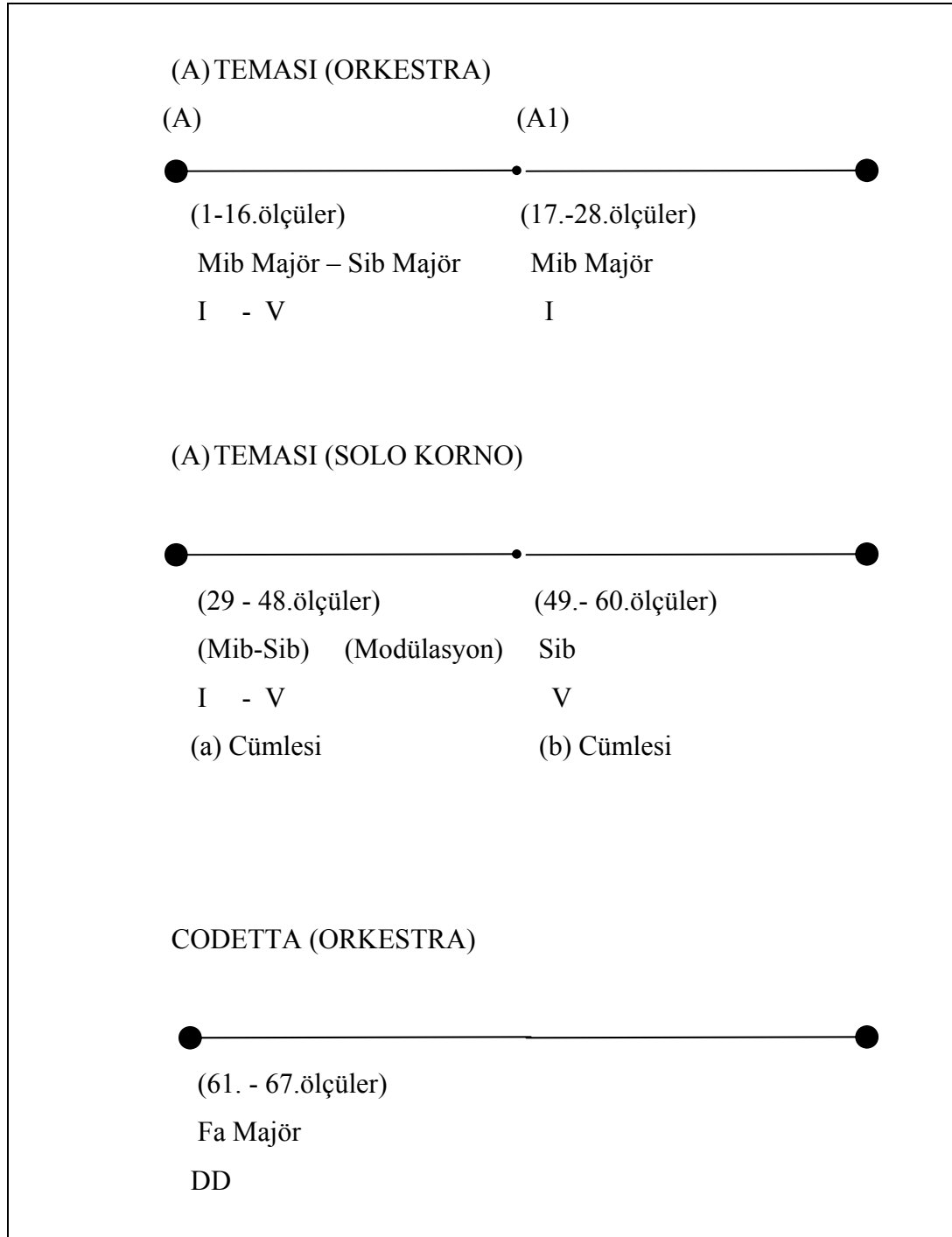
Bestecilik tekniğinin açık sınırlılıklarına rağmen Punto'nun en dikkate değer konçertoları 1, 3, 5, 6 ve 11 No'lu Korno Konçertolarıdır.

⁷⁷ Alexander Thayer,The Life of Ludwing van Beethoven,ed.by Henry Krehbiel,3 vols.(New York:Beethoven Assocoation,1921), I ,267

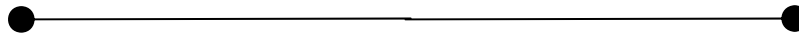
Giovanni Puntó'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form Şeması

Örnek 54 : Giovanni Puntó'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun Form Şeması

1.BÖLÜM (Allegro)



GEÇİŞ KÖPRÜSÜ (ORKESTRA)

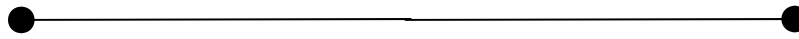


(68. - 78.ölçüler)

Sib

V

(B) TEMASI (SOLO KORN)

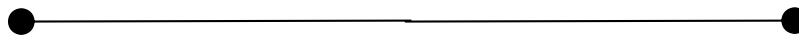


(79 - 90.ölçüler)

Sib

V

(ORKESTRA)

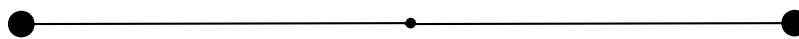


(90. - 99.ölçüler)

Solminör

III

(SOLO KORN)



(100 - 104.ölçüler)

Solm

III

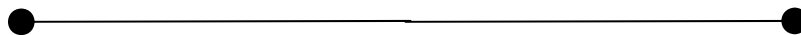
(101. - 115.ölçüler)

Sib

V

(A) TEMASI (ORKESTRA)

(A)

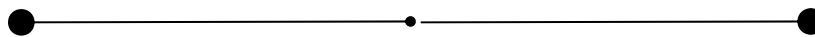


(115-121.ölçüler)

Mib

I

(A) TEMASI (SOLO KORNO)



(122 - 133.ölçüler)

(136.- 151.ölçüler)

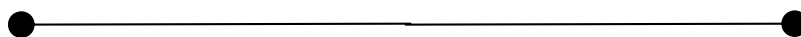
Mib

I

(a)

(b)

CODETTA (ORKESTRA)



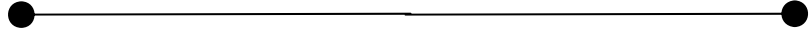
(152-162.ölçüler)

Mib

I

2.BÖLÜM (Adagio Cantabile)

(A)TEMASI (SOLO KORNO)

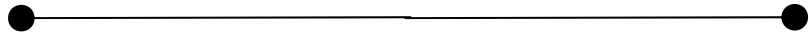


Orkestra Giriş(1.ölçü)(2.- 20.ölçüler)

Dom

I

KÖPRÜ (ORKESTRA)

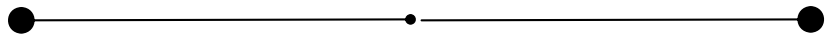


(21-25.ölçüler)

Mib

III

(A1)TEMASI (SOLO KORNO)



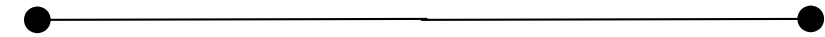
(26.- 40.ölçüler) (35.39.ölçüler) (40.- 56.ölçüler)

Mib (Köprü-Modülasyon) Dom

III maj

I

CODETTA (ORKESTRA)



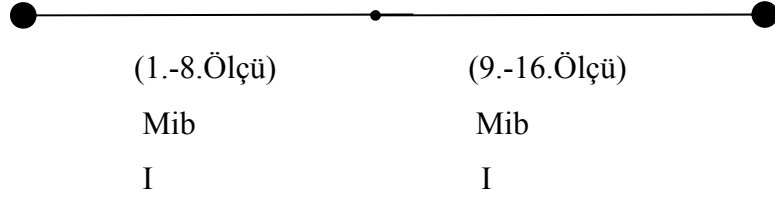
(57. - 63.ölçüler)

Dom

I

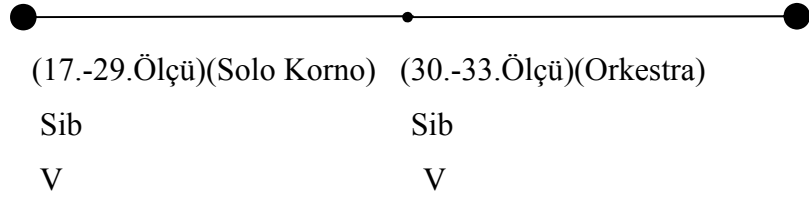
3.BÖLÜM (Rondo Moderato)

(A) RONDO TEMASI(SOLO KORNO-ORKESTRA)

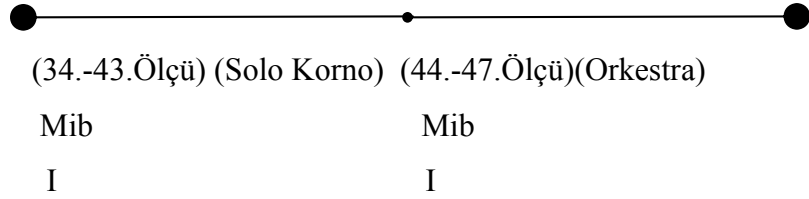


(B) TEMASI(SOLO KORNO-ORKESTRA)

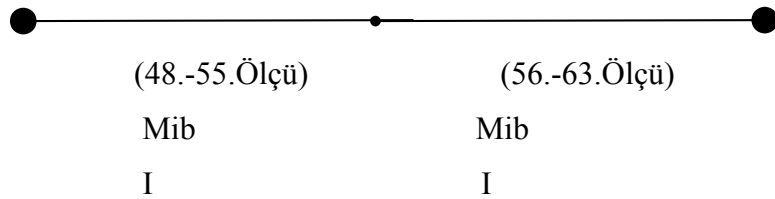
1.Cümle



2.Cümle

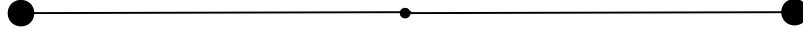


(A) RONDO TEMASI(SOLO KORNO-ORKESTRA)



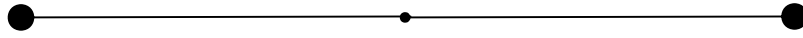
(C)TEMASI(SOLO KORNO-ORKESTRA)

(a)

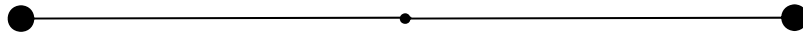


(Solo Korno)	(Orkestra)
(64.-71.Ölçü)	(72.-81.Ölçü) (82.-86.Ölçü)
Dom	Mib Mib
VI	I I

(b)



(Solo Korno)(Orkestra)	(Solo Korno) (Orkestra)
(87.-95.Ölçü)(95.-98.Ölçü)	(99.-106.Ölçü)(106.-109.Ölçü)
Mib Sib	Mib Mib
I V	I I



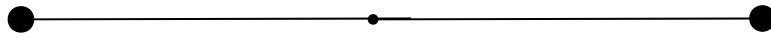
(Solo Korno)	(Orkestra)
(110.-120.Ölçü)	(121.-124.Ölçü)
Mib	Sib
I	V

(A) RONDO TEMASI(SOLO KORNO-ORKESTRA)



(Solo Korno)	(Orkestra)(Rondo Teması)
(125.-132.Ölçü)	(133.-145.Ölçü)
Mib	Mib
I	I

CODA



(Solo Korno)	(Orkestra)
(146.-161.Ölçü)	(162.-166.Ölçü)
Mib	Mib
I	I

3.6 Altıncı Problem

Giovanni Puntó'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nun Armonik Analizi

I.BÖLÜM (Allegro Moderato)

Birinci tema I-IV-VI uygulamaları üzerinde ilerleyen bir armonik yapı sergilemektedir. Birinci temadan ikinci temaya geçişte orkestranın yaptığı codetta dominantın dominantı (Fa Majör) tonunda olup, geçiş köprüsü ise dominant tonundadır. İkinci tema Dominant tonda başlayıp zaman zaman ilgili minöre de geçerek ,armonik yapı; dominantın dominantına (DD) kadar ulaşan ve birkaç armonik yönelme ile ilk temaya kıyasla daha özgün bir yapıya sahiptir. Tekrar tonik tonda duyulan temanın ardından gene aynı tonalitede codetta yapılarak 2.bölümün tonu olan ilgili minör tonuna hazırlanmış olmuştur

Tonal açıdan iki temayı da incelersek klasik konçerto yapısında bulunan yapı korunmuş, ayrıca I. tema tonik, II. tema dominant olacak şekilde dönem özelliklerini yansıtan bir çerçevededir. Armonik ilerleyiş ise dönemin diğer bestecileri gibi özgünlüğe sahiptir.

Giovanni Puntó'nun 6 No'lu Korno Konçertosu 1.Bölüm Armonik Şeması

1.Bölüm (Allegro Moderato)

a (1.tema) + b (2.tema)

Mib Majör + Sib Majör

I

V

CONCERTO NO. VI IN E^b

Mib Majör Horn in F and Piano

Giovanni PuhTo

I V6 VI6 DD7 V V7

Mib Majör

I I V I6 I V

2

Mib Majör

29

[f]

p

Tr

Pf

p

I V I IV V6 V

35

Tr

Pf

p

I V I IV [V6] I [IV V]

40

f

p

Tr

Sib Majör

I I DV VI IV

45

f

Tr

I V6 6 V I I V

4

50

[f] [p]

f p f p

I IV V IV I V I V I IV V IV

54

tr tr

tr

pf p pf p

I IV I IV I6 V I I

59

3 3 3 3

f

V I V I IV V7

63

I V I V I IV6 V

4

68

Sib. Majör

p

cresc

74

I V6 VI VI IV I7

f

79

[*f*]

Sib Majör

I_p V I IV I IV V

84

[*p*] [*cresc*] [*mf*]

[*p*] [*cresc*]

VI I6 IV V I7 IV V

89

D6 II II DDVI DVI IV6 DDVI DVI VI

5

94

Sol Minör

DVI VI V I D6-VI-D6-VI V-VI-D6-DDb

4

DVI VI DVI VI

99

Sib Majör

[mp] p Solo [mf]

DVI VI VI I VI DVI I V I

104

[f] [p] [f] [mf] [p] [mf]

I IV I [P] IV I I D7 IV

6

111

[mf] [cresc] [f] Mib Majör

[cresc] f

IV V7 bIV I I 7 IV I

117

V7 I IVII D I 7 IV I4 V

122

Mib Majör

p

I V I IV V2 I6-I V

128

I IV I4 V I IV V I V I

134

[mf]

p

I DD V I V VI I7

140

[f]

[mf]

IV V I I

144

cresc

f

V

145

I V7 I VI D7

ff

Detailed description: The image shows a musical score for three systems of music, likely for piano and guitar. The first system (measures 134-139) features a piano part with a dynamic of *p* and a guitar part with a dynamic of *[mf]*. The second system (measures 140-143) features a piano part with a dynamic of *[f]* and a guitar part with a dynamic of *[mf]*. The third system (measures 144-145) features a piano part with a dynamic of *f* and a guitar part with a dynamic of *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as chord markings and dynamic markings.

8

Cadenza

151 [1] *f* *accel* *rit.* *mp* *mf*

157 *accel* *f* *tr.* *mf* **Mib Majör** *p*

I V

162 *cresc* *f*

VI DVI6 IV I6 IV II7
5 5

[1] Cadenza by James Miller V I

II.BÖLÜM (Andante Cantabile)

Birinci bölümün minör tonu Do Minörde olan İkinci bölüm, armonik olarak birinci bölüme kıyasla daha durağan olması nedeniyle armonik yönelme ve modülasyonlar bulunmamaktadır. Sade ve klasik uygular üzerinde dönemini yansıtan şarkı formu içerisinde sunulmuştur.

Adagio cantabile

Do Minör

Mib Majör

I V I V7
I V7 I I⁶ D5 III⁶ I
II D4I V I V4I V5-7 I-IV I4 V I
I IV⁶ II-IV I4 V I V I IV4 I V7

The image displays a musical score for piano with guitar accompaniment, organized into three systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). Roman numeral harmonization is provided below the piano part of each system.

System 1 (Measures 23-28):

- Measures 23-24: *f*
- Measures 25-26: *[mf]*
- Measures 27-28: *p*
- Chord progression: I IV I V7 I IV I V I

System 2 (Measures 29-34):

- Measures 29-30: *f*
- Measures 31-32: *p*
- Measures 33-34: *pp*
- Chord progression: I V I V4 I6 IV I6 V-VI6 II-VII V I6-I

System 3 (Measures 35-40):

- Measures 35-36: *[mp]*
- Measures 37-38: *ff*
- Measures 39-40: *Do Minör*
- Chord progression: V I V I V I I4-V I

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

V

I-VII²-3

I V I II V² I⁶ I V

I V I IV DD V I IV I V I VI I⁶ VII

I⁴

IV V⁷ VI D³

III-IV-I-IV I V I V I

cresc

mf

accel.

p

mf

a tempo

cresc

f

[p]

p

cresc

ff

p

[2] cadenza

mf

ff

[2] cadenza by James Millar

III. BÖLÜM (Rondo Moderato)

Birinci bölüm kadar olmasa da modülasyon ve armonik yönelmeler kullanılmış ancak Rondo Formu olması gereği sürekli tekrar olan *refrain* kısmı armonik ve tonal olarak birkaç değişiklik dışında çok fazla değiştirilmeden getirilmiştir. Yine armonik ve tonal uygulamalar Klasik Dönem müziğinin yanı sıra Romantik Dönemi de andıran II, VI, V, I uyguları, kısa yönelme ve modülasyonlar eserin niteliğini ve duyuluşunun özgün olmasını sağlamıştır.

Rondo moderato

Mib Majör

p

I IV⁷ V I VII V I II V

Mib Majör

f

6 I I⁴ V⁷ I I VI V⁷ I VII

V I II V I I V⁷ I

Sib Majör

mf

[mf] *[p]* *[mf]* *[cresc.]*

[mf] *[cresc.]*

6 DD⁵ V 6 DD⁴ V DD⁶ V DD⁶

21

V DD6 I DD6 I DD7-IV2-DD7-IV2

22

Sib Majör

ff

DD7-IV2-DD7 I V I I V I IV I

23

V7-VII7-VI IV I V7 I IV V V7-VII7-VI IV I

[pp] [pp] [pp] [cresc] ff

V7 I V I V I V I D7 I7

56

[mf]

p [cresc] ff p

I VI V I 2-VI 2-VII9

51

Mib Majör

V I II V I I I I I

57

II V7 I-2 VI V I II V

62

[mf]

Do Minör

pp

I V7 I + + + VI D7 VI V5

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 56 to 62. The score is arranged in three systems, each with a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom). The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The first system (measures 56-58) features a vocal line with a fermata on the final note, and piano accompaniment with dynamic markings p, [cresc], ff, and p. Chord diagrams I, VI, V, I, 2-VI, and 2-VII9 are placed below the piano lines. The second system (measures 59-61) is labeled 'Mib Majör' and includes a fermata in the vocal line. Chord diagrams V, I, II, V, I, I, I, I, I are shown below. The third system (measures 62-64) is labeled 'Do Minör' and includes a fermata in the vocal line. Dynamic markings [mf] and pp are present. Chord diagrams I, V7, I + + +, VI, D7, VI, and V5 are shown below. The page number 94 is in the top right corner.

67

[f] *[mf]* **Mib Majör**

f *p*

I V I V I V

75

[pp] *[mf]*

[pp] *[p]*

I V I V I II₆ II VII₇

81

[f] *p*

I V I I I I₄ V

57 *ossia* *sim:lg*

I I V7 I V7 I V7 I

Sib Majör

I V(I) I

IV(I) I IV

Mib Majör

IV V7 I V7 I V7

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of notation. Each system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The score is annotated with various musical notations and chord diagrams.

System 1 (Measures 1-4):

- Measures 1-2: Dynamics $[f]$ and $[p]$.
- Measures 3-4: Dynamics $[mf]$ and p .
- Chord diagrams below the bass line: I, IV, II, Vm, I, IV.

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Dynamics $[pp]$.
- Measures 6-8: Dynamics $[mf]$ and p .
- Chord diagrams below the bass line: II, Vm, I, IV, I7, IV, I7.

System 3 (Measures 9-12):

- Measure 9: Dynamics $[pp]$.
- Measure 10: Dynamics $[pp]$ and $[p]$.
- Measure 11: Dynamics f .
- Measure 12: Dynamics p .
- Chord diagrams below the bass line: IV, I, IV, V, I, V, I, DD, I(V), I.
- Lyrics: Sib Majör $[mf]$ and Mib Majör.

System 4 (Measures 13-16):

- Chord diagrams below the bass line: II, V, I-2, VI2-VII9, I, V, I, II, V.

131

I V6 V I I II V7 I 2-VI2-VII9

136

V I II V7 I I4 V I

141

ff

VI-VII5 V V V

[p] *Mib Majör* [*cresc*] *Do Minör*

p [*cresc*]

V DD V DD V I VI DVI

150

155

VI IV I IV V I

Mib Majör

I I V I I I

160

cresc

f

V I II V I II V

165

[* For a more facile execution, these notes may be left out.]

I

3.7 Yedinci Alt Problem

Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun İcra Yönünden İncelenmesi

Giovanni Punto gerek yaşadığı dönemde gerekse kendinden sonraki dönemde korno icrası ve eserleri ile kendinden oldukça fazla bahsettirmiştir. Üflemeli çalgıların evrim geçirdiği bir dönemde, diğer çalgıların da değişimlerine en büyük katkıyı korno sağlamıştır. Punto'nun korno icrasındaki ustalığı tartışmasız o dönemde yaşamış ünlü bestecilerin de ilgisini çekmiştir. Ayrıca Punto'nun perde ve piston sistemi olmadan çaldığı Natural Horn (Doğal Korno) üzerinde öğrenip geliştirdiği Hand Stopping sistemiyle korno icrasının sınırlarını sonuna kadar zorlamıştır.

Eserlerinin korno icracılığı yanında bestecilik anlamında altta kalması bir yana, korno icrasındaki sınırları zorlama arayışı, yazdığı eserlerdeki Solo Korno partilerini melodi hattı üzerine kurmasından açıkça belli olmaktadır. O dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven gibi ünlü bestecilerin yazdığı konçerto, sonat benzeri solo çalgı için yazılmış eserlerdeki orkestra partilerinin zorluğu bir yana, Punto daha çok korno için yazdığı eserlerde, kornoyu ön plana çıkartıcı arayışlara girmiş ve orkestraya daha çok eşlik anlamında yer vermiştir. Solo çalgılar için yazılan eserlerde orkestranın eşlik görevi olmasının yanında tutti bölümlerde kendini hissettirme gücü Punto'nun eserlerinde ve bu konçertoda sönük kalmıştır. Kornonun solo girdiği bölümlerde icra anlamında zorlayıcı pasajların olması orkestranın cılız kalmasının hissedilmemesine de yol açmakta, kornonun gösterişli tonlardaki gösterisiyle beraber daha iyi anlaşılacaktır. Aynı zamanda Punto'nun öncelik olarak Korno icrasındaki ustalığıyla bilinmesi onun yazdığı eserleri daha çok kendisinin icradaki virtüözite özelliklerini esere yansıtarak bunu göstermesiyle ilgili olabilir.

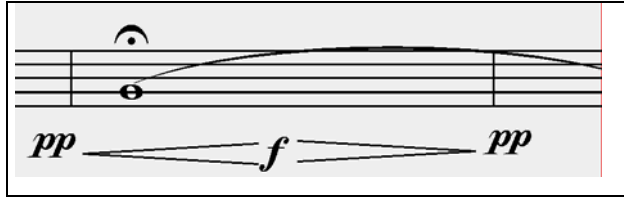
Bu bölümde Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosunun İcra yönünden incelenmesiyle daha kolay çalınması sağlanacak aynı zamanda Punto'nun Korno icrasına getirdiği yeniliklerin daha iyi anlaşılması sağlanacaktır.

Uzun Ses Çalışmaları

Korno da iyi bir ton elde edebilmek ve dudak kondisyonunu arttırmak için uzun ses çalışmalarına ağırlık verilmelidir. Böylece eser içindeki uzun ses bulunan pasajlar daha rahat çalınabilir.

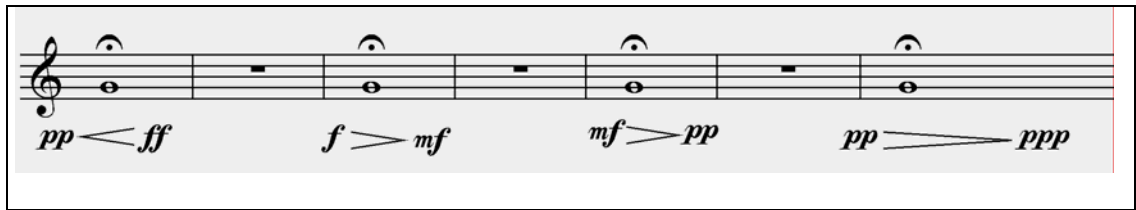
Uzun ses çalışmaları *pp* başladığında azar azar *f* veya *ff* ye doğru arttırılmalı daha sonra tekrar *pp* düşülmelidir.

Örnek 55 : Uzun Ses Çalışması (*pp-f-pp*)



Uzun seslerin çalışılmasında, dudaklar ve ciğerlerin tek nefeste çok yorulmasından dolayı, daha çok sakinlik ve dinginlikle çalışılmalıdır. Genelde aşağıda gösterilen şekilde çalışılması tercih edilir:

Örnek 56: Değişik Uzun Ses Çalışmaları



Uzun sesler çalışılırken sesin kalitesi dinlenmeli, vibrasyon(vibration) yapılmadan sadece sesin temizliğine önem verilmeli ve de havanın akışının dudaklara ve çalgıya gitmesi sağlanmalıdır. Ağızlığın dudaklara baskısı minimumda olmalı fakat entonasyon bozukluklarına karşılık çok da serbest bırakılmalı ve kontrol edilmelidir. Uzun seslerin arasında en az 4 yada 8 birim(vuruş ya da saniye) ara verilerek dudağa kan akışı tekrar sağlanmalıdır.

Aşağıdaki örnekler çeşitli metod ve kitaplardan alınmış farklı uzun ses egzersizleridir.

Örnek 57: Paul BASLER Horn Methode

HORN WARM-UP PAUL BASLER

1. LONG TONES

$\text{♩} = 72$

mf

The musical score is titled "HORN WARM-UP" by Paul Basler, specifically "1. LONG TONES". It is set in 4/4 time with a tempo of quarter note = 72. The dynamics are marked as mezzo-forte (mf). The score consists of ten staves of music, arranged in five pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are designed to be played on a horn, with the notes and rests clearly marked on the staves.

Örnek 58: The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS

(♩ = 60)

continue with same dynamics

p = *f* = *pp* *p* = *f* = *pp*

(Optional)

(Optional)

(Optional)

(Optional)

(Optional)

Örnek 59 :Kling Horn Schule

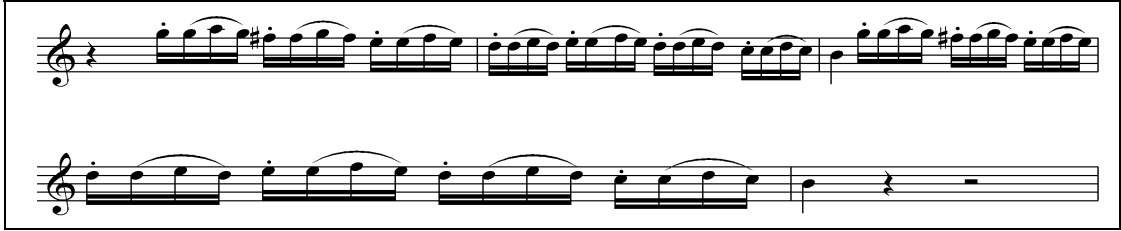
The image displays ten staves of musical notation, numbered 1 through 10, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are primarily half notes and quarter notes, with some staves featuring eighth notes. The first staff includes accent marks (>) above the first four notes. The notation is presented in a clean, black-and-white format on a light gray background.

Örnek 60 :Kling Horn Schule

The image displays a musical score for horn exercises, numbered 11 through 18. Each exercise is presented on a single staff in treble clef with a common time signature (C). Exercise 11 is a single staff with ten notes, each marked with an accent (>). Exercise 12 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 13 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 14 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 15 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 16 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 17 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note. Exercise 18 consists of two staves: the first has four notes with accents, and the second has four notes with accents and a fermata over the final note.

Artikülasyon Çalışmaları

Örnek 61 : G.Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nda 1.Bölüm 50.-54.Ölçüler arası



Yukarıdaki artikülasyonlu pasaj, konçertonun virtüözite gerektiren bir bölümüdür.

Artikülasyon (articulation) Fransızca bir kelime olarak, hecelemek, boğumlanma, eklem anlamına gelir. (*Articulate* sözcüğünden gelir) Açık, sağlam, doğru bir şekilde çalmak anlamındadır. Tüm müzik ifadelerinin türlerinde monotonluğu önlemek için farklı artikülasyon çeşitleri kullanılır. Her alıştırma ton üretimine yarar sağlayacak şekilde ele alınmalı ve artikülasyon çalışmalarında bile ton kontrolü unutulmamalıdır.

Bir çok artikülasyonlu çalma çeşidi vardır: Bağımsız Çalış (Non Legato) , Kesik Çalış (Staccato) , Bağlı Kesik Çalış (Staccato in Legato) , Bağlı Çalış (Legato) Artikülasyon Çalışmalarının temelini Dilli (Tonguing) Çalış oluşturur.

Artikülasyon çalışmalarlarıyla müzikal pasajları daha rahat çalınabilir. Dil, dudak, parmak koordinasyonunu icraya daha rahat yansıtabiliriz. Ayrıca korno için yazılan eserlerde ve orkestra sololarında bu tip müzikal ifadeleri gösteren bölümlerin sıkça olduğu göz önünde bulundurulursa, bu alıştırma çalışmalarının günlük olarak çalışılması kaçınılmazdır.

Üflemeli çalgı çalarken geliştirdiğimiz ve kullandığımız teknikler genel olarak dört ana başlık altında ele alınır;

Dil Tekniği , Dudak Tekniği , Solunum Tekniği , Parmak Tekniği.

Dilimizi seslerin başlangıçlarında ve sonlandırılmasında artikülatif belirleyici olarak kullanırız. Seslerin değişik karakterlerde başlatılması ve sonlandırılması dil sayesinde olur. Bunu üst dişlerimizin ucuna dilimizi dokundurmak ve çekmek suretiyle sağlarız⁷⁸.

Dil iki görev yapar. Önce doğru bir heceleme sağlar, ikinci olarak kapama sübabı gibi görevini yapar, hava akımını düzenler ve dilin etkili küçük hareketleri sayesinde çalmayı kolaylaştırır⁷⁹.Üst dişlerin uç kısmına dokundurulan dil geri çekilmek suretiyle arkadan gelen havanın yolunu açar ve dudaklardan geçen havanın tesiriyle ses titreşimi başlatılır.Dudaklarda başlayan titreşim ağızlık yoluyla çalgıya aktarılır ve çalgıda da gereken rezonansı yaratarak ses olarak dışarıya atılır⁸⁰. Sertlik derecesi, **d** veya **t** arasında değişebilen sessiz harfle çalmayla belirlenmiştir.(Yani yumuşak ses çıkarma ile sert ses çıkarma arasında).Tavsiye edilen ;
Kalın bölümlerde **da** ,
Orta ve ince bölüme geçiş pasajında **dö** ,
ince bölümde **dü** ,
Çok ince bölümde **di** hecelerinin çalış esnasında kullanılmasıdır⁸¹.

Kornonun en güzel karakteristik özelliklerinden birisi şarkı söyler gibi çalma yeteneğinin olmasıdır.Herhangi bir bakır çalgının şarkı söyler gibi çalma faktörlerinden en önemlisi **Legato'dur.(Bağlı)** Legato İtalyanca bir kelime olup , “Bağlı beraber” anlamına gelir ki “ligature”ye benzer bir anlama da gelir.

Bağlı Çalmada, alınan nefes kesintisiz ağızlık yoluyla çalgıya gönderilmeli ve hava kontrolü yapılmalı ve de kesinlikle kesilmemelidir. Ağızlık baskısı dudaklarda minimum seviyede olmalıdır ki kondisyonel açıdan çalıcı zorlanmamalıdır.Bağlı çalışmalar genelde tek bir nefeste çalınır. Sesler arasında

⁷⁸ Üflemeli Çalgıcının Anatomisi , **Altuğ ÖZTUNÇ** ,Bemol Müzik Yayınları , İstanbul , s.9

⁷⁹ Asa Metodu , **Rolf QUINQUE** , BIM Yayınları , s.15

⁸⁰ Üflemeli Çalgıcının Anatomisi , **Altuğ ÖZTUNÇ** ,Bemol Müzik Yayınları , İstanbul , s.9

⁸¹ Asa Metodu , **Rolf QUINQUE** , BIM Yayınları , s.17

herhangi bir kesintiye sebep vermemek için bağılı pasajlar ilk olarak ağızlıkla çalışılıp daha sonra çalgı ile çalınmalıdır. Dudaklardaki vibrasyon çok olmalı ve en az hareketle çalınmalıdır. Legato'da sadece ikinci notanın sessiz harfi ve arkadan gelenler bir değişikliğe uğrarlar: **ha** , **hö** , **hü** heceleri **daha** , **dahö** , **dahü** , **dahi**'ye dönüşür.

Örnek 62 :Kooprasch Methode-I (Karışık Dil-Bağ Çalışması)

9 7

Tempo giusto [В точном темпе]

The musical score is presented on eight staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is indicated as 'Tempo giusto [В точном темпе]'. The score is marked with a '9' at the top center and a '7' at the top right. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte), with a 'cresc.' (crescendo) marking appearing on the second and seventh staves. The key signature is one flat (B-flat).

Örnek 63:: Buyanovski Horn Methode-I(Karışık Dil-Bağ Çalışması)

Allegro Ж. Ф. ГАЛЛЕ

26 

36

Örnek 64 :Kling Horn Schule (Arpej Seslerinde Dil Çalışması,Her Tonda)

9.  Exercise 9 consists of two staves in 3/4 time. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

10.  Exercise 10 consists of two staves in 3/4 time. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

11.  Exercise 11 consists of four staves in 3/4 time. The first staff contains measures 1 and 2, the second staff contains measures 3 and 4, the third staff contains measures 5 and 6, and the fourth staff contains measures 7 and 8. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

12.  Exercise 12 consists of two staves in 6/8 time. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

13.  Exercise 13 consists of two staves in 9/8 time. The first staff contains measures 1 and 2, and the second staff contains measures 3 and 4. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Örnek 65 :Maxime ALPHONSE Methode-1 (Karışık Dil Etüdü)

Molto moderato $\text{♩} = 72$

44 *p* *Staccato*

mf

p

mf

f

mf *p* *pp*

p

Senza rall.

Örnek 66: Lucien THEVET-Volume I (Diyatonik ve Kromatik Gam Üzerinde Dil Çalışmaları, Her Tonda)

The image displays three musical exercises, numbered 4, 5, and 6, each consisting of four staves of music. Exercise 4 is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. Exercise 5 is in 2/4 time and includes a key signature change from one sharp to one flat. Exercise 6 is in 3/4 time and features a key signature change from one flat to one sharp. Each exercise includes a first ending bracket labeled '1'.

Örnek 67 : Maxime ALPHONSE Methode-5 (Bağlı Çalış Etüdü)

5 *Allegro. ♩ = 138 à 154*

pp

Cresc.

Cresc.

f

Decresc.

Cresc.

p

Gam Çalışmaları

O dönemde yazılan korno eserlerinde çıkıcı ve inici gam içeren pasajların oldukça çok olduğu gözlenmiştir. Özellikle Mozart ve Haydn'ın korno için yazdığı konçertolarda bu açıkça görülmektedir. Klasik dönemin özelliği gereği besteci tarafından tonaliteyi her fırsatta hissettirme isteği, akor seslerinden oluşan pasajların yanı sıra dizi seslerinden oluşan ritmik ve artikülasyonlu pasajlarda da icracının kendini göstermesine olanak sağlamıştır.

Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu'nda da bu tip pasajların yerleri aşağıda gösterilmiştir:

1.Bölüm : 41-42. Ölçüler, 46.-47.-48. Ölçüler, 59-60. Ölçüler, 85.-86. Ölçüler,

2.Bölüm : 18. Ölçü, 33. Ölçü

Gam, sekiz bitişik sesin ararda gelmesi ile oluşan ses topluluğudur. Majör ve minör olmak üzere iki çeşidi olmasının yanında kendi içinde Doğal, Melodik ve Armonik gibi çeşitleri vardır. Gam Çalışmaları tüm çalgılar için gerekli bir çalışmadır.

Gam Çalışmaları, çalgının tüm rejistirlerinde aynı ses kalitesini yakalamak için gereklidir. Ayrıca parmakların çevik ve hızlı çalışmasını oluşturmak için mükemmel bir çalışmadır. Gam çalışmaları, çeşitli artikülasyon çalışmalarının tamamlanması için gereklidir. Artikülasyonlar çok farklı şekillerde olabilir. Ayrıca gamlar farklı ritm gruplarıyla da çeşitlendirilerek çalınabilirler.

Dahası gamların çalışılması, farklı tonların ve onlara ilişkin parmak pozisyonlarının ezber olarak çalınmasında, transpozisyon çalışmalarının kolaylaştırılmasında, çalınacak eserlerin daha kolay ve rahat çalınmasında gereklidir.

Gamlar ilk olarak yavaş ve *mf* nüansta çalışılmalı daha sonra hızlandırılmalıdır. Bağlı ya da staccato olarak çalınabilir. Artikülasyonlarda ritm değişmemeli gerekirse metronomla kontrol edilmelidir. Çıkıcı Gam esnasında diyaframdan alınan hava daha çok itilerek gönderilmeli, inici gam esnasında serbest bırakılmalıdır. Tüm çalışmalarda olduğu gibi ağızlığın dudağa baskısı minimumda olmalıdır.

Aşağıda farklı gamlardan oluşan etüdlere verilmiştir. Bu etüdlere hem gamların çalınmasında, hem de eserdeki dizisel özelliği olan pasajların icrasında kolaylık sağlayacağı tavsiye edilmektedir.

Gamlar çalınırken aşağıdaki ritm yapısında çalınması iyi olur. Her inici ve çıkıcı dizinin ilk sekizlik notasından sonra nefes alınması gam çalışmasının yararlı olması için gereklidir. Tüm diziler çalındıktan sonra bir sonraki artikülasyonla tekrar çalınmalıdır.

Örnek 68 : Artikülasyonlu Gam Çalışmaları

The image displays ten numbered musical exercises (1-10) on a single staff in treble clef, 4/4 time. Each exercise consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Exercises 1-6 are in a single line, while 7-10 are in a double line. Exercises 9 and 10 feature long, sweeping slurs across the entire exercise.

Örnek 69 :Lucien THEVET Methode Complete de Cor Volume III(Sol Majör-Mi Minör)

107

SOL MAJEUR | G MAJOR | G-DUR | SOL MAYOR

MI MINEUR | E MINOR | E-MOLL | MI MENOR

The image displays a page of musical notation for a cornet method book. It is divided into two main sections. The first section, titled 'SOL MAJEUR | G MAJOR | G-DUR | SOL MAYOR', contains six staves of music. The second section, titled 'MI MINEUR | E MINOR | E-MOLL | MI MENOR', also contains six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket is visible at the end of the first staff in both sections. The page number '107' is located in the top right corner.

Örnek 70 :Lucien THEVET Methode Complete de Cor Volume III(Do Majör-La Minör

23

UT MAJEUR | C MAJOR | C-DUR | DO MAYOR

LA MINEUR | A MINOR | A-MOLL | LA MENOR

A T 21 242

Örnek 71: Lucien THEVET Methode Complete de Cor Volume III(Fa Majör-Re Minör)

The image shows a page of musical notation for a Cor (Trumpet) exercise. The score is divided into two main sections: the first section is in F major (Fa Majör) and the second section is in D minor (Re Minör). The notation is written on five staves, with the first staff starting at measure 3 and ending at measure 4. The key signatures are indicated by one flat (F major) and two flats (D minor). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first section is labeled with 'FA MAJEUR', 'F MAJOR', 'F-DUR', and 'FA HAYOR'. The second section is labeled with 'RE MINEUR', 'D MINOR', 'D-MOLL', and 'RE MENOR'. The score is numbered 3 and 4 at the beginning and end of the first section, and 1 at the beginning of the second section.

FA MAJEUR | F MAJOR | F-DUR | FA HAYOR

3 4

1

RE MINEUR | D MINOR | D-MOLL | RE MENOR

Örnek 72 :Lucien THEVET Methode Complete de Cor Volume III(Sib Majör-Sol Minör)

SIB MAJEUR | B FLAT MAJOR | B-DUR | SIB MAJOR

5 6

1

1

SOL MINEUR | G MINOR | G-MOLL | SOL MENOR

1

The image shows a page of musical notation for a horn. It is divided into two systems. The first system is titled 'SIB MAJEUR | B FLAT MAJOR | B-DUR | SIB MAJOR' and contains four staves of music. The second system is titled 'SOL MINEUR | G MINOR | G-MOLL | SOL MENOR' and also contains four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like '1'.

Örnek 73 :Kooprasch Horn Methode-1 No.:4 (in F-E-Es-D)

1 2 3 4

Allegro [Скоро]

p sempre staccato

p

Örnek 74 :Kooprasch Horn Methode

35

(Транспонировать в Ми, Миb)

Allegro [Скоро]

p sempre staccato *mf*

f

mf *mf* *mf*

f

mf

p

Örnek 75 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS

Allegretto (♩ = 112) (CUGNOT, Etude 7)

mp

ff

ff

f

Örnek 76 :Kling Horn Schule

1. *stacc.*

* Es wird vom größten Nutzen für den Schüler sein, vorstehende Tonleiter auch wie folgt zu üben: The pupil is advised to practise the above scale with the following accentuation: Il sera de très grande utilité que l'élève étudie la gamme précédente sur les articulations suivantes:

2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

1. 2.

3. 4. 5.

6. 7. 8.

Örnek 77 :Kling Horn Schule

The image displays a musical score for a horn, titled "Örnek 77 :Kling Horn Schule". The score consists of 12 numbered staves, each containing a line of music. The notation is written in treble clef with a common time signature (C). The key signature varies across the staves: Staves 1-4 are in C major, Staves 5-6 are in D major, Staves 7-8 are in E major, Staves 9-10 are in C major, Staff 11 is in B-flat major, and Staff 12 is in B-flat major. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the twelfth at the bottom.

Aralık Çalışmaları

Aralık(interval) , iki nota arasındaki açıklığa dendiği gibi, iki ses arasındaki yükseklik dereceleri değişikliğine de denir. Her aralık, çeşitli yükseklik dereceleri gösterir. Her aralık , kendi içindeki tam ve yarım seslerin sayısı ile ölçülür⁸².

Aralık çalışmalarının hakimiyeti aynı zamanda çalgı hakimiyetini de getirir. Aralık çalışmalarında mutlaka maksimum doğruluk amaçlanmalı, aynı doğrulukta iki veya daha çok sesin dizileri üstünde çalışmalar tamamlanmalıdır.

Aralıklar çalışılırken;

Bağısız(Non-Legato) çalışılarda, her sese giriş kendinden emin bir şekilde olmalıdır. Her ölçü başından sonra nefes alınır.Eğer gerekirse , alıştırmada dudaklar birkaç saniye dinlendirilebilirler.

Bağlı(Legato) çalışılarda; sadece ilk notaya dil vurulur.Küçük aralıkların kolay bir şekilde çalınması için:Parmak değişimlerine , alt dudak esnek ve narin bir şekilde eşlik eder ,üst dudak ilke olarak sabit olarak değişmez.

Aralık derecesi arttıkça, icra güçleşmeye ve daha çok dikkat, kontrol ve ihtimam ister. Çünkü aralık derecelerinin artışından sonra , diyaframa daha çok yüklenilir hatta gerektiğinde dudaklar devreye girer.Bu noktada önemli olan dudak baskısının en alt seviyede olmasıdır.Hava akışı kesinlikle kesilmemeli , dilin durumu diğer alıştırmalarda olduğu gibi diyaframdan gönderilen havayı en iyi şekilde iletecek pozisyonda olmalıdır.Bu durum her icracı için değişkenlik gösterebilir.

Aralık çalışmaları yapılırken arpej çalışmaları da bu konu içinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda yapılacak arpej çalışmalarıyla güçlük derecesi olan pasajlar daha kolay ve daha rahat çalınacağı öngörülmektedir.

⁸² Müzik Teorisi , Feridun ÇALIŞIR , K.K.Basımevi , Ankara-1988 ,s.104

“*Arpej*” kelime anlamı olarak, akor seslerinin melodik olarak ardı ardına çalınması demektir. Korno için yazılan bir çok eserde perde kullanmaksızın çalınması için arpejli pasajlar yazılır. Bu tip pasajlarda dudanın esnekliğinin çok iyi olması gerekmektedir. Bu gereklilik , arpejli egzersizlerin çalışılmasıyla zarif ve hassas bir çalış stiline oluşturur.

Aralık ve arpej egzersizleri içerisinde değerlendirilen çalışmalar, tüm tonlarda armonik seslere denk gelen sabit perdeler üzerinde çalışılmalıdır. Oldukça yavaş bir hızda çalışılmaya başlanıp hız arttırılmalıdır. Bu egzersizlerde önemli olan dudak esnekliğini sağlamaktır. Nüans işareti olarak *mf* çalışılmaya başlanmalı devamında *p* ve *f* nüanslarla tekrarlanmalıdır. Aşağıda Giovanni Punto’nun 6 No’lu Korno Konçertosu’nda yer alan aralıklı ve arpejli pasajlar belirtilmiştir:

1. Bölüm: 29.-32. Ölçüler, 60. Ölçü, 79.-82. Ölçüler, 87.-88. Ölçüler, 104.-110. Ölçüler, 140.-143. Ölçüler, 2. Bölüm: 19. Ölçü, 44.-49. Ölçüler arası

Örnek 78 : Lucien THEVET Methode-I (Tam Beşli Aralık Çalışması)

Örnek 79 :Lucien THEVET Methode III (Minör Yedili Aralık Çalışması)

INTERVALLES - 3^e GROUPE

INTERVALS . GROUP 3 | TONSCHRITTE.. 3.GRUPPE | INTERVALOS . 3^{er} GRUPO

SEPTIÈMES MINEURES | MINOR SEVENTHS | KLEINE SEPTIMEN | SÉPTIMAS MENORES

(suivre sur le N°1 ci-dessus)
etc... (follow on with N°1 above)
usw... (N°1 oben folgen)
(seguir más arriba en el nº1)

Legato
Legato
Legato

A

Örnek 80 :Lucien THEVET-III (Oktav Çalışmaları)

184

OCTAVES | OCTAVES | OKTAVEN | OCTAVAS

(1) (2) (3)

etc...
usw...
(suivre sur le N° 1 ci-dessus)
(follow on with N° 1 above)
(N.º 1 oben folgen)
(seguir más arriba en el no 1)

A

(1) Si l'élève éprouve une trop grande difficulté dans le grave, commencer l'exercice à la 4^e ou 5^e bar.

(1) If the student experiences too much difficulty in the low register, he should begin the exercise at the 4th or 5th bar.

(1) Wenn der Schüler zu grosse Schwierigkeiten in der Tiefe hat, beginne man die Übung mit dem 4. oder 5. Takt.

(1) Si el alumno encuentra demasiada dificultad en el grave, debe comenzar el ejercicio en el 4^o ó 5^o compás.

Örnek 81 :Kooprasch Method-1

Vivace [Живо] 18

f *sempre staccato* *p* *f* *p* *f* *p*

Örnek 82 :Maxime Alphonse-4

Très lie, la première note de chaque temps un peu accentuée.
Allegro. ♩ = 100 à 120

15

mf *p* *f*

Örnek 83 :Kooprasch Method-1

20

Moderato risoluto [Умеренно , решительно]

The musical score is presented in two systems of four staves each. The first system (staves 1-4) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (staves 5-8) begins with a bass clef. The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte) are used to indicate changes in volume. The tempo and mood are specified as 'Moderato risoluto' with the Russian translation '[Умеренно , решительно]'.

Örnek 84:: Kooprasch Horn Methode

32

Moderato [Умеренно]

The musical score is presented on ten staves. Each staff contains a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The tempo is marked 'Moderato' with the Russian equivalent '[Умеренно]'. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic exercises, primarily using eighth and sixteenth notes, with occasional rests and dynamic markings. The exercises are designed to develop technical skills and musical phrasing for the horn player.

Örnek 85 : Lucien THEVET Volume III (Basit Arpej Çalışmaları, Her tonda)

1

2

A 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3

4

A 1. 2. 3.

4. Piqué	5. Louré	6. Lié
Staccato	Sturred	Legato
Staccato	Tenuto	Legato
Picado	Louré	Ligado

5

(1) A

B

(1) Couvure A B pour l'exécution | (1) Cui A B when playing in high | (1) Strich A B bei Ausführung in hohen Stimmungen. | (1) Supresion de A B para la ejecución en los tonos agudos.

Örnek 86 : Lucien THEVET Volume III (Üçlü-Dörtlü Arpej Çalışmaları, Her tonda)

A N° 8

A N° 7

1. <i>Slurred</i>	2. <i>Staccato</i>	3. <i>Tenuto</i>	4. <i>Piqué</i>	5. <i>Louré</i>	6. <i>Lié</i>
<i>Slurred</i>	<i>Staccato</i>	<i>Tenuto</i>	<i>Staccato</i>	<i>Slurred</i>	<i>Legato</i>
	<i>Picado</i>			<i>Louré</i>	<i>Ligado</i>

Fin facultative
optional ending
Schluss nach Belieben
final facultativo

(1) Coupure A B pour l'exécution sur les tons aigus.	(1) Cut A B when playing in high keys.	(1) Strich A B für die Wiedergabe in hohen Stimmungen.	(1) Supresión de A B para la ejecución en los tonos agudos.
(2) Coupure pour l'exécution sur	(2) Cut when playing in high	(2) Strich bei Wiedergabe in hohen Stimmungen.	(2) Supresion para la ejecución en los tonos agudos.

Flexibility Çalışmaları

Dudağımızı uzun süreli kondisyonel egzersizlere ya da pasajlara hazırlamak istiyorsak, dudağa esneklik ve rahatlık sağlayan egzersizler çalışmamız gerekmektedir.

Özellikle bakır çalgı çalanların vazgeçilmez icra malzemesi diyafram nefesi ve hava olmasının yanında çalgıyla ilk teması sağlayan dudakların esnekliği ve rahatlığı, alınan havanın kalitesini daha üst seviyeye taşıyarak ortaya çıkaracak , tonun daha verimli ve dolgun olmasını sağlayacaktır.Flexibility çalışmalarının iyi bir şekilde çalınması için diyafram desteğiyle alınan havanın rahat bir şekilde dudak yoluyla çalgıya iletilmesi ve burada oluşacak vibrasyonun en üst seviyede olması gerekmektedir.

Flexibility çalışmalar yapılırken, çene ve dudakların konumuna dikkat edilmeli , tonun en rahat çıktığı pozisyon dikkate alınmalı , sese girişlerde bunlar düşünülmelidir.Tiz sesleri geliştirmek için bu çalışmalar çok önemlidir.Dudak kaslarını yormamaya ve de dudağa baskı yapmamaya dikkat edilmelidir.Hava akımını doğru kullanarak , tüm rejistirdeki sesleri hızlı ve basınçlı bir hava akımıyla çalmak şarttır.Dilin pozisyonuna da dikkat edilmeli , tiz sesli çalışmalarda ; dil üst dişlerden uzaklaştırılmalı üst damağın geri kısmında daha geriye doğru hareket ettirilmeli , pes sesli çalışmalarda ;tam tersi pozisyon alınmalıdır.

Güçlü bir dudak tekniği, ton, entonasyon, esneklik ve ses genişliği sağlamak üzere sistematik bir biçimde düzenlenmiş günlük rutin çalışmalarla olur.Bu egzersizler gelip geçici egzersiz metotları olmayıp , tınsal , planlı , sistematik bir çalışmalar bütünüyle tekil tonları akor formasyonlarıyla çerçeveler.Dudağı daha güç egzersizler yoluyla giderek artan bir ses aralığına hazırlamak koşuluyla dudak pozisyonu(embouchure) kademeli olarak uyarılarak geliştirilir.

Örnek 87 : How Do You Brass Player Do It

The musical score is presented in three parts, each with two endings. The notation is as follows:

- Part 1:**
 - Staff 1: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 2: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 3: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
- Part 2:**
 - Staff 1: Treble clef, C major. First ending: eighth notes G4, A4, B4, C5. Second ending: eighth notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 2: Treble clef, C major. First ending: eighth notes G4, A4, B4, C5. Second ending: eighth notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 3: Treble clef, C major. First ending: eighth notes G4, A4, B4, C5. Second ending: eighth notes G4, A4, B4, C5.
- Part 3:**
 - Staff 1: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 2: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.
 - Staff 3: Treble clef, C major. First ending: quarter notes G4, A4, B4, C5. Second ending: quarter notes G4, A4, B4, C5.

Örnek 88 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS

Open F Horn
(♩ = 100 to 152)

mf (3) Optional

2nd Valve
mf (3) Optional

1st Valve
mf (3) Optional

1st & 2nd Valves
mf (3) Optional

2nd & 3rd Valves
mf (0) Optional

Attack (Sese Giriş) Çalışmaları

Bakır Çalgılarda ki özellikle kornoda sese ilk giriş çok önemlidir. Elde etmek istediğimiz sesi temiz bir şekilde çalgıdan çıkarabilmek için Attack çalışmaları yapmalıyız. Bakır çalgı çalanlar için ilk sese girişler her zaman yaşanabilecek bir sorun olmuştur. Özellikle ince seslerdeki sese girişlerde sesi ilk olarak beynimizde canlandırarak dudağımızı bu duruma göre ayarlamalıyız.

Örnek 89 : The Art of French Horn Playing by Philip FARKAS

Very slowly — Take mouthpiece off lips between notes
(♩. 60)

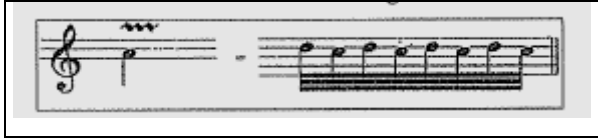
Alternate $\left\{ \begin{array}{l} p-f \\ f-p \end{array} \right.$

The image displays a musical score for French Horn, titled 'Example 89: The Art of French Horn Playing by Philip Farkas'. The score is written in 2/4 time and consists of 12 staves of music. The tempo is marked 'Very slowly' with a metronome marking of 60. The instruction 'Take mouthpiece off lips between notes' is written above the first staff. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a sequence of notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second staff continues with: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The third staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The fourth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventh staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The ninth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The tenth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The eleventh staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The twelfth staff: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The score concludes with a double bar line.

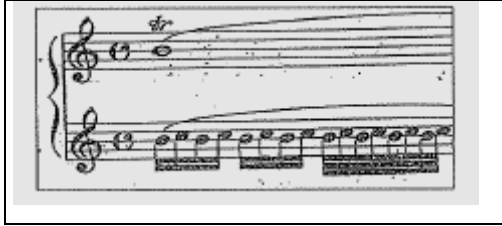
Tril Çalışmaları

Tril, büyük ya da küçük ikili aralığındaki iki sesin hızlı olarak tekrarlanmasıyla oluşan süsleme çeşididir. Notanın üstüne **tr**, harflerinin konmasıyla belirtilir. Tril uzun sesli süreler üzerine konulduğu zaman uzayan süre kırık çizgilerden oluşan tr işareti ile gösterilir. Barok Dönem trili üst notadan başlamış Klasik Dönemde tril alt notadan başlayarak çalınmıştır. Barok Dönemde tril işareti aşağıdaki gibi yazılırdı.

Örnek 90 : Barok Dönem Tril Çalışması



Örnek 91 : Klasik Dönem Tril Çalışması



Kornoda Dudak Trili ve Parmak Trili olmak üzere iki çeşit tril vardır. Parmak Trili Yarım ses aralıklı olan notaları çalmada kullanılır. Belirtilen pozisyonlardaki parmak no.'larına göre çalınır. İcrası daha kolaydır. Tam ses aralıklı notalar da çalınsa da genel de dudak trili tercih edilir.

Dudak Trili, çalgının doğallığıyla ilgili olarak tam ses aralıklı notaları çalmakta kullanılır. Tam ses aralıklı notaların parmak triliyle icrası pek başarılı olmadığı gibi duyuluş olarak da tatmin edici değildir. Dudak trili genelde kornoda orta ve tiz rejistirdaki notalarda kullanılır. Kalın notalarda pek mümkün değildir. Dudak trilinde , dudakların esnekliği ön plandadır. Daha önce flexibility çalışmalarının yapılmış olması dudak trilinin yapılmasını daha da kolaylaştırır.

Örnek 92 : Tam Ses Dudak Trili Parmak No. Tablosu*

F: 123	F: 13	F: 123	F: 13	F: 23	F: 12	F: 1	F: 2
		F: 23	F: 12	F: 1	F: 3	F: 0	F: 12
				F: 123	F: 2	F: 23	Bb: 123
					F: 13		Bb: 23
F: 0	Bb: 23	Bb: 12	Bb: 1	Bb: 2	Bb: 0	Bb: 2	Bb: 0
F: 1	F: 2	Bb: 3	Bb: 23	Bb: 12	Bb: 1		
Bb: 12	Bb: 1	F: 0	Bb: 0				
Bb: 13	Bb: 123	Bb: 13	Bb: 2				

Dudak trilinin bir anda öğrenileceği algısı yanlıştır. Çok yetenekli çalıcıların bile ağır adımlarla öğrendiği göz önünde bulundurulursa , dudak trili yavaş ama sağlam bir şekilde öğrenilmelidir.Hergün uzun periyodlarla çalışmak da yanlıştır.Uzun süre çalışıldığında dudak kaslarında aşırı yorgunluğa ve hissizliğe yol açabilir.Bu yüzden hergün günde beş ya da on dakikalık periyodlarla sınırlı kalması uygundur.Ayrıca dudak trili çalışılırken hava yoğunluğunun devamlılığına ve akışkanlığına dikkat edilmeli , dudak hareketlere an az seviyede olmalıdır. İlk olarak aşağıda ritmik cümleyle çalışılmaya başlanması doğrudur:

Örnek 93* : Tam Ses Dudak Trili Çalışması

Daha sonra accelerando yapılarak bütünleştirilmeli ve derece derece hızlanana kadar devam edilmelidir.

Dudak trilinin doğru gelişimi için gereken ilk unsur, ağız içinde işleyen mekanizmanın bilincinde olmaktır. Dilin ön, orta ve arka bölümlerinde aynı anda hava akımının hissedilmesi gerekmektedir. Kontrol için dili kavislendirip, hava koridorunu “*hissleme, huulama, harrlama*” gibi hecelerin çıkartılması

* The Art of French Horn Playing , **Philip FARKAS** , Summy-Birchard Music , USA-1956 ,S.78
* A.g.e , s.77

sağlanmalıdır. Dudak trilinde ustalık, dilin pozisyonunun tam olarak zihinde görselleştirilmesiyle olur. Her zaman yavaş ve yumuşakça bir seste çalışmalara başlamak kademeli ilerlemenin en önemli parçasıdır.

Örnek 94 : Kooprasch Methode-1

The image shows a musical score for Kooprasch Methode-1, consisting of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The first four measures of the first staff feature triplets of eighth notes, indicated by a '3' below each group. The remaining measures of the first staff and the entire second through seventh staves consist of continuous eighth-note patterns, often grouped with slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Örnek 95: Maxime Alphonse-4 No.9 Var.8

The image shows a musical score for Maxime Alphonse-4 No.9 Var.8, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a single melodic line. The first measure of the first staff is marked with a tempo of 88 (♩ = 88) and a dynamic of *mf*. The piece is characterized by numerous trills, indicated by 'tr' above the notes. The first staff ends with the instruction 'Ces trilles doivent s'exécuter sans terminaison. Effet etc.' and a fermata. The second and third staves continue the melodic line with more trills. The piece concludes with a 'Rall.' (rallentando) marking and a fermata.

Kısa Basamak(Çarpma) Notaları Çalışmaları

Basamak, İtalyanca *appoggiare* fiilinden, *appoggiatür (abanık)* teriminin dilimizde apojiyatür , çarpma , yaslanma ve basamak terimleriyle karşılandığı görülür.Basamak , esas notanın bir tam ses veya bir yarım ses yukarısında veya aşağısında bulunur.Bağlandığı notadan , gösterdiği süre değeri kadar alır.

Kısa Basamak, Esas notadan tam ve yarım ses aşağıda ve yukarıda bulunan basamak notasıdır. Yalnız böyle notaların değer çizgilerine eğri konur.Basamak notasına çabukça dokunulup esas notaya geçilir⁸³.

Çarpma notalar da kısa basamak notalar benzeri olup tam ses aralıklı notalardan oluşurlar. Genelde çok kısa bir biçimde, hızlı ve kuvvetli icra edilirler. Çarpmanın belli bir süresi yoktur. Mümkün olduğunca en kısa sürede çalınışı uygundur.

Örnek 96: Çarpma Notaların Çalış Şekli



Örnek 97 : Kling Schule Horn Methode , Sayfa 51

Die kleinen Noten ohne Wert:
Small Notes without value:
La petite Note brève:

1. **Allegro.**

Ausführung:
Execution:
Exécution:

⁸³ Müzik Teorisi , Feridun ÇALIŞIR , K.K.Basımevi , Ankara-1988 , s.163

Örnek 98 : Arban Trumpet Methode

Allegretto poco andantino

48.

Allegro moderato

49.

Allegro moderato

50.

114—Arban Complete Method for Trumpet

Örnek 99 : Kooprasch Methode-2

Nr. 77. Allegro *in Fis, D, Des.* *Kooprasch*

The image shows a musical score for a piece titled "Nr. 77. Allegro in Fis, D, Des. Kooprasch". The score is written on a single staff in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a tempo marking of *Allegro*. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings throughout, including *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The score concludes with a *Fine* marking and a *dimin.* (diminuendo) instruction.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

Barok, Klasik ve Romantik Dönemi bir arada yaşayan 18.yüzyıl, müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu yüzyılda oluşan ve gelişen bir çok toplumsal ve bilimsel olay müzik tarihine direk etkide bulunmuş ve birçok müzik adamının farklı karakterlerde eserler yazmalarına sebep olmuştur.

Bu dönemde yaşamış olan ünlü korno virtüözü Giovanni Punto'nun 6 No'lu Korno Konçertosu form, armoni ve icra yönlerinden incelenerek, bu dönemin korno müziğine farklı bir bakış getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca korno çalgısının gelişmesinin hat safhada olduğu bu yüzyılda korno icrasındaki yenilikler ve diğer bestecilerdeki etkileri anlaşılmıştır.

İcracı-besteci olarak Giovanni Punto'nun eserlerindeki zenginlikler ve eksiklikler yine bu eserle pekiştirilmeye ve anlaşılmaya çalışılmış, Punto'nun bu dönemde yaşamış birçok ünlü besteciye ilham kaynağı olduğu belirtilmiştir.

Ventil ve piston sistemine geçilmeden önceki son hal olan Naturel Horn (Doğal Korno) icrasındaki en üst düzey icra stilleri ve yenilikleri bu eserle tanıtılmış ve eserdeki güç pasajlar bol etüd ve çalışma örnekleriyle zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Yapılan araştırma sonucunda Giovanni Punto, birçok kornocu tarafından tanınmamakta eserleri yeteri kadar çalınmamaktadır. Bunun sebeplerinden bazıları eserlerde icra güçlüklerinin çok olması, bu döneme ait repertuarın tanınmış bestecilerin çok sayıda eserleri olması, notaları ulaşım güçlüğü, gibi haklı nedenler sayılabilir.

Bu tezle birlikte yapılan araştırmada Giovanni Punto'nun daha tanınması ve anlaşılması için 6 No'lu Korno Konçertosu örnek seçilmiş ve incelenmiştir. İncelemede içerik olarak çok sayıda yerli, yabancı, yazılı ya da görsel kaynağa ulaşılmış, bu kaynaklar taranarak ve 18.yüzyıl müziği özellikleri ile ilişkilendirilerek Giovanni Punto hakkında fikir sahibi olunmasına çalışılmıştır.

Bu araştırmayla öneri olarak; Giovanni Punto'nun eserlerine, sınav, yarışma, atölye çalışması (workshop) ve mülakatlarda mutlaka zorunlu parça olarak yer verilmeli ve korno repertuarına kazandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- ALBRECHT Theodore , Letters Beethoven and Other Correspondence vol.3 ,
Univercity of Nebraska Pres , London-1996
- APEL Willi , Harvard Dictionary of Music , Harvard University Pres , Cambridge-
1944
- BAKER , Biographical Dictionary of Musicians , ed.Nicolas Slonimsky
- BLUME Friedrich ed. , Musik in Geschichte und Gegenwart vol.9
- BREITKOPF Giovanni G. I. , Catalogo dele sinfonie che si trovano in manuscritto ,
Supplements
- BUKOFSER Manfred F. , Music in the Baroque Era , W.W.Norton and Co. , New
York-1947
- BURNEY Charles , the Present State of Music in Germany , The Netherlands and
United Provinces vol.2 , T.Becket and Co. , London-1783
- CULSHAW John , The Concerto , Parrish and Co. , London-1949
- COAR Birchard, The French Horn (DeKalb, Illinois: Coar,1950)
- CARSE Adam , Musical Wind Instruments , Macmillan and Co.Ltd. , London-1939
- CARSE Adam , The Orchestra in the XVIIIth Century , W.Heffer & Sons Ltd. ,
Cambridge,England-1950
- CARSE Adam , The Orchestra from Beethoven to Berlioz , W.Heffer and Sons ,
Cambridge,England-1948
- DAVIE Cedric Thorpe , Musical Structure and Design , Dobson , London-1953
- DLABACZ Jan Bohumir , Allgemeines historisches Künstlerlexiikon für Böhmen
vol.3
- DORIAN Frederic , The History of Music in Performance , Norton & Co. , New
York-1942
- EITNER Robert , Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der
Musikgelehrten vol.10
- FETIS F.J. , Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la
musique vol.8 , Firmin Didot Freres , Paris-1866/1870
- GALPIN Francis W. , A Textbook of European Musical Instruments ,
Williams&Norgate Ltd. , London-1937
- GEIRINGER Karl , Musical Instruments , Oxford Pres. , New York-194

- GERBER Ernst L. , Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler vol.2
- GERBER Ernst L., Neues historisch- biographisches Lexikon der Tonkünstler 4 vols. in 2
- GOTTRON Adam , Preface to the published Horn-Konzert by Wenzel Stich , Müller , Heidelberg-1961
- GREGIOR Edouard G. , Les Artistes-Musiciens Belges au XVIIIme et au XIXme siecle
- GROVE , Grove's Dictionary of Music and Musicians ed.5 , vol.10 , ed.Eric Blom
- HUMPHRIES John , The Early Horn : A Practical Guide , Cambridge University Pres , Cambridge-2000
- HUTCHINGS Arthur J. , The Baroque Concerto , Faber and Faber i London-1961
- JOHANSSON Cari , French Music Publishers ' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century
- KLING Henri Adrien , "Giovanni Punto , celebre corniste" , 1908
- LANDON H.C.Robbins , The Mozart Companion , Oxford Press , New York-1956
- LIPOWSKY Felix J. , Baierisches Musik-Lexikon
- MORLEY-PEGGE Reginald, The French Horn , Ernest Benn Limited , London-1960
- POHL C.F. , Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium
- SAINSBURY John S. , A Dictionary of Musicians vol.2
- SCHERING Arnold , Geschichte des Instrumentalkonzerts , Breithkopf & Hartel , Leipzig-1927
- PROFETA Rosario , Storia e letteratura degli strumenti musicali
- SONNECK O.G. , Early Concert Life in America
- GALPIN Francis W. , A Textbook of European Musical Instruments , Williams&Norgate Ltd. , London-1937
- GEIRINGER Karl , Musical Instruments , Oxford Pres. , New York-1945
- MARSTON Nicholas , "Chamber Music with Wind" in the Beethoven Compendium , Thames and Hudson , London-1991
- PROUT Ebenezer , Grove's Dictionary of Music and Musicians , St.Martins Pres , New York-1954

- SCWARTZ H.W. , The Story of Musical Instruments , Doubleday , Doran& Co. , New York-1938
- SACHS Curt , The History of Musical Instruments , W.W.Norton and Co. , New York-1940
- THAYER Alexander , The Life of Ludwing van Beethoven , Beethoven Association , New York-1921
- TOVEY Donald Francis , Essays in Musical Analysis III:Conertos , Oxford Press , London-1936
- VEINUS Abraham , The Concerto , Doran &Co , Garden City-1944
- AKTÜZE İrkin , Müziği Okumak , Pan Yayıncılık , İstanbul-2003
- CANGAL Nurhan , Müzik Formları , Arkadaş Yayınevi , İstanbul-2004
- GRIFFITHS Paul , Batı Müziğinin Kısa Tarihi (A Consine History of Western Music), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları , İstanbul-Ocak 2010
- İLYASOĞLU Evin , Zaman İçinde Müzik , Yapı Kredi Yayınları , İstanbul-2003
- HACIEV Paraşkev , Temel Müzik Teorisi , Pan Yayıncılık , İstanbul-2005s
- KAYGISIZ Mehmet , Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi , Kaynak Yayınları , İstanbul-Ağustos 1999
- KAROLYI Otto , Müziğe Giriş , Pan Yayıncılık , İstanbul-1996
- KORAY Fuad , Müzik Formları , Maarif Basımevi , İstanbul-1957
- MİMAROĞLU İlhan , Müzik Tarihi , Varlık Yayınları , İstanbul-1987
- PAMİR Leyla , Müzikte Geniş Soluklar , Boyut Yayıncılık , İstanbul-2000
- USMANBAŞ İlhan , Devlet Konservatuarı Yayınları , İstanbul-1974
- SAY Ahmet , Müzik Tarihi , Müzik Ansiklopedisi Yayınları ,Ankara-1997
- SAY Ahmet , Müzik Sözlüğü , Müzik Ansiklopedisi Yayınları ,Ankara-2002
- SÖZER Vural , Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi , Remzi Kitabevi Yayınları , İstanbul-1986
- ARBAN Trumpet Methode
- BUYANOVSKI Horn Etude
- How Do You Brass Player Do It
- KOOPRASCH Horn Methode I-II
- LUCIEN THEVET Methode Complete de Cor Volume I-II-III
- MAXIME ALPHONSE Horn Methode I-II-III-IV-V

PAUL BASLER Warm-Up Horn Methode

SCHANTL Horn Schule

KLING Horn Schule

PHILIP FARKAS The Art of French Horn Playing