

**C.SAİNT SAENS NO.1 ve R.SCHUMANN NO.1 A moll
VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ FORM,
ARMONİ, YAPI, AÇISINDAN İNCELENMESİ ve
KARŞILAŞTIRILMASI**

Hazırlayan : Ersin TOZ

Danışman : Doç. Aminbay SAPAYEV

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne

Trakya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık, 2008

ÖNSÖZ

Viyolonsel edebiyatının önemli eserlerinden olan C.SAİNT SAENS No:1 ve R.SCHUMANN NO:1 A moll Viyolonsel Konçertolarını, üç farklı açıdan ele almış; viyolonsel icracılarına eseri bir bütün halinde kavramalarını sağlayacak bir alt yapı sunulmaya çalışılmıştır.

Bu tezin hazırlanma aşamasında, tecrübesi ve önemli yönlendirmeleriyle çalışmama katkıda bulunduğu için öncelikle danışmanım olan Doç. Aminbay SAPAYEV'e teşekkür ederim.

**Tezin Adı : C.SAİNT SAENS NO.1 ve R.SCHUMANN NO.1 A moll VİYOLONSEL
KONÇERTOLARININ FORM, ARMONİ, YAPI, AÇISINDAN İNCELENMESİ ve
KARŞILAŞTIRILMASI**

Yazar : Ersin TOZ

ÖZET

Yapılan analizlere temel sağlanması açısından, aynı zamanda eserin yazıldığı dönemin özelliklerine değinilmiş, C.Saens ve R.Schumann'ın konçerto formunu olgunlaştırma süreci ve 19. y.y' daki icra kriterleri gözden geçirilmiştir.

Bestecinin yaşadığı dönem ve müziğinin stilistik özelliklerinin öğrenilmesi, eserin formunun anlaşılması ve eserin genel yapısının bilinmesi, icracının daha derin bir yoruma sahip olmasına yardımcı olacaktır.

Bir eseri daha iyi icra edebilmek için eseri tanımak çok önemlidir, bestecisini tanımak eserin yazıldığı dönemi araştırmak, bu döneme ait gelişmeleri, çalgıların bu dönemdeki teknolojik gelişim seviyelerini, genel tarihsel süreçleri, gelişen toplumsal akış açılarını bilmek müziği daha iyi ifade edebilmek için yardımcı kaynakları oluşturur.

Bu eserler üzerinde çalışırken karşılaşılabilecek olan soruların ortaya konularak çözümlenmesi ve elde edilen verileri değerlendirerek sonuca ulaşmak bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler : C.Saint Saens, R.Schumann, Konçerto, Viyolonsel

Name of The Thesis : C.SAINT SAENS NO:1 and SCHUMANN NO:1 ANALIZING and COMPARING of A moll VIYOLONCELLO CONCERTO's in TERMS of FORM, HARMONY, STRUCTURE

Author : Ersin TOZ

ABSTRACT

In terms of providing basic to analysis which are done, C.Saint Saens and R.Schumann's the process of maturing the form of concerto and the criterion of performing in 19. Century were looked over and also features of the term vestige written were mentioned.

Learning the term author lived and his music's stylistics features understanding the form of the vestige and knowing the general type of it will help the performer to have a deep comment on it.

Identifying the vestigeis so important to perform it beter; knowing its composer, researching the term of vestige written and developments which belong to this term, general historical processes the level of the technologic development of instruments, developing social point of the views are contributory sources the perform it beter.

The survey's aims are the problems which we see when performing on it and to solve this problems, to collect the contributory sources which will help the performers for aolving some kind of problems, evaluating the obtained knowledges and reach to the

Key words : C.Saint Saens, R.Schumann, Concerto, Viyoloncello

BÖLÜM I

Giriş

XIX. yy' da viyolonsel için büyük ve küçük formlu bir çok eser yazılmıştır. Ancak en çok çalınan viyolonsel eserleri arasında, romantik döneme ait, major bir tonalitede yazılmış konçerto bulunmamaktadır, dönemin bestecileri viyolonsel konçertoları için minör tonalite seçmeyi yeğlemiştir. Örneğin: E. Lalo viyolonsel konçertosu re minör, E. Elgar viyolonsel konçertosu mi minör, A. Dvorak viyolonsel konçertosunun tonalitesi ise si minördür.

Yazıldıkları dönemde özellikle yaygın olan iki viyolonsel konçertosu vardır ki, günümüze kadar icra edilmeyi sürdürmüş ve dinleyiciler tarafından beğeni toplamıştır; bunlar C. Saint-Saens ve R. Schumann viyolonsel konçertolarıdır. Birbirleriyle yakın zamanda yazılmış olan bu eserler birçok benzerlik taşımakla beraber, o dönemde suretle değişen dünyanın simgelerini de taşımaktadırlar. Her iki eserin la minör tonalitesinde yazılmış olmaları, sözkonusu benzerlik ve farklılıklara dikkat çekici bir unsurdur.

C. Saint-Saens ve R. Schumann viyolonsel konçertolarının incelenmesi ve karşılaştırılması günümüz viyolonsel yorumcuları için icrayı kolaylaştıracak ve daha anlamlı hale getirmeye yardımcı olacak olan bir çalışmadır. Benzer bir çalışmanın daha önce yapılmamış olması bu çalışmanın gerekliliğini göz önüne getirmektedir.

1.1 Problem

Romantik Dönem (Romantizm) :

1790' dan yaklaşık 1850' ye kadar Avrupa' da gelişim göstermiş büyük bir akım olan, edebiyatın, müziğin ve felsefenin görünümünü köklü bir şekilde değiştiren ve resimde bir yenilenmeye yol açan romantizm, belli bir tanıma girmeyen niteliğini korumakla beraber, var olmanın özgür bir ruh halini işaret etmektedir. Müziğin öncelikle insanın duyum ve duygularına seslenmesi ölçüsünde, aklın önceliğini tartışma konusu yapan romantizmle müzik arasında doğal bir yakınlık ortaya çıkar. Romantizmle birlikte iç dünyayı yansıtan yapıtlar, yoğun bir duygusal içerik kazandı. Büyük çaplı yapıtlar, yoğun bir gerilim ve dokunaklığa ulaştı. Orkestra zenginleşti, çeşitlendi, çalgıların tınısı ve rengi üzerinde titizlikle duruldu. Bu hareket kaynağını Almanya'daki "Sturm und Drang" ve Fransız Devrimi'nin ideolojisinde buldu. Özellikle Almanya ve Avusturya' da benimsenen romantizmin başlıca örneklerini Beethoven' in büyük partiyonlarıdır.

Bu araştırmada C.Saint Saens ve R.Schumann' ın müziği ve müzik tarihindeki yeri, yaşamı, yaşadığı dönemin özellikleri ve viyolonsel repertuarı için müzik tarihinde önemli bir yeri olan eserlerinden viyolonsel için yazdıkları eserlerin form, armoni, yapı incelenmesi ve karşılaştırılmasında problemlerin daha kolaylıkla giderilebilmesini inceleyeceğiz.

1.2 Amaç

Bir eseri daha iyi icra edebilmek için eseri tanımak çok önemlidir; bestecisini tanımak, eserin yazıldığı dönemi araştırmak, bu döneme ait gelişmeleri, çalgıların bu dönemdeki teknolojik gelişim seviyelerini, genel tarihsel süreçleri, gelişen toplumsal bakış açılarını bilmek müziği daha ifade edebilmek için yardımcı kaynakları oluşturur.

Bu eserler üzerinde çalışırken karşılaşılabilecek olan sorular ve soruların ortaya konularak çözümlenmesi, karşılaşılan çeşitli problemleri gidermeye yönelik ve icracılara gereken yardımcı kaynakları bir araya toplayıp, elde edilen verileri değerlendirerek sonuca ulaşmak bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

1.3 Önem

Bestecinin yaşadığı dönem ve müziğinin stilistik özelliklerinin öğrenilmesi ve eserin formunun anlaşılması ve eserin genel yapısının bilinmesi, icracının daha derin bir yorumla sahip olmasına yardımcı olacaktır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma romantik dönem bestecileri S.Saens ve R.Schumann' nın hayatı, müziği müzik tarihindeki yeri ve viyolonsel için yazdığı A moll konçertolarının form, armoni, yapı incelenmesi ve karşılaştırılması ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Konçerto:16. yy' dan itibaren geliştirilmeye başlanmış ve orkestra-solo karşıtlığına veya orkestradaki iki çalgı grubu arasındaki zıtlığa dayanan bir formdur. Amacı bir veya birkaç müzik çalgısının virtüözitesini ve müzikal yeteneklerini dinleyiciye sunmak olan müzik parçasının genel adıdır. Genellikle ilk bölüm hızlı, ikinci bölüm yavaş, üçüncü bölüm ise yine hızlı olur. En genel şekilde bir solo çalgı ve orkestra olur.

Enstruman: Müzik aleti saz.

Nicht zu schnell (Çok hızlı değil)

Etwas zurückhaltend (Biraz ağırlaşarak)

Langsam (Ağır)

Etwas Lebhafter (Biraz daha canlı)

Sehr Lebhaft (Pek canlı)

Schneller (Daha hızlı)

Cyclic Form (Devirli Form)

Allegro ma non troppo (Hızlı ama pek de koşarak değil)

Allegro molto (Daha canlı daha çabuk)

Allegretto con moto (Hızlıca, hareketli)

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma modeli

Bu araştırmada tarama modeli esas alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belgesel tarama, gözlem ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. C. Saint Saens ve R.Schumann' ın A moll viyolonsel konçertolarının form, armoni, yapı açısından incelenmesi ve karşılaştırılması değerlendirilerek, bu eserlerin icrasına gerektiği şekilde kolaylıklar sağlanabilmesi için çalışma önerileri geliştirilmiştir.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini C. Saint Saens ve R.Schumann' ın müziği, örneklemini ise tez konusu olarak araştırılan bu iki konçerto karşılıklı olarak oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, C. Saint Saens ve R.Schumann' ın seçilen konçertoları form, armoni, yapı açısından incelenmesi ve karşılaştırılması analiz edilmiş, bu analizlerde yazılı kaynaklardan ve gözlemlerden yararlanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, C. Saint Saens ve R.Schumann' ın konçerto formlarına uygulama biçimi, her iki bestecinin A moll viyolonsel konçertolarının formlarının incelenmesi, dönemin icra kriterleri göz önünde bulundurularak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. 1. Saint-Saëns, (Charles) Camille (1835-1921)

Romantik dönem Fransız bestecisi, organist ve yazarı olan Saint Saens yaşadığı dönemde Fransız müziğinin Mozart' ı olarak anılmıştır. Daha üç aylık iken babası vefat eden Camille, annesi ve teyzesi tarafından yetiştirilmiştir. Üç yaşından itibaren annesi ona piyano dersleri vermeye başlar ve on yaşında ünlü Salle Pleyel konser salonunda Beethoven do minör piyano konçertosu ve Mozart si minör piyano konçertosunu icra ederek profesyonel müzik çevresinde ün salmıştır. Bütün eserleri ezbere çalan Camille (o zamanlarda bu sıradışı bir gösteriydi) çaldığı Mozart piyano konçertosu için de kendi kadansını yazarak icra etmiştir.

1848 yılında, daha onüç yaşındayken, Paris Konservatuvarı' na girerek Benoist'dan org, ve Halévy'den kompozisyon dersleri almaya başlamıştır. Dört sene sonra, 1852 yılında, *Ode a Sainte-Cécile* adlı eseriyle Bordeaux'daki *Société Sainte-Cécile*'in düzenlediği kompozisyon yarışmasını kazanmıştır. Aynı yarışmayı beş sene sonra '*Urbs Roma*' adlı eseriyle 1857 yılında da kazanmıştır. Öğrencilik yıllarında Gluck, Beethoven, Lizst, Mozart ve Fransız Klavesinistleri' nin eserleriyle yakından ilgilenmiştir.

Camille' in olağan üstü yeteneği ona erken yaşta çağdaşları Gounod, Rossini ve Berlioz'un saygısını ve arkadaşlığını kazandırmıştır. 1853 yılında Paris'teki St. Merry kilisesinin organistliğine tayin edilen Saint-Saëns dört sene sonra İtalya' ya davet edilir ve burada Madeleine kilisesinde aynı görevde çalışmaya başlar. Saint-Saëns burayı çok sever ve 20 sene boyunca, 1877 yılına kadar, burada kalır. Bu görevde iken, şehrin ziyaretçisi Liszt, Saint-Saëns'ı orgta improvise ettiğini duyar ve onu dünyanın en iyi organisti ilan eder.

1860' lı yıllar muhtemelen, Saint-Saëns'ın hayatındaki en mutlu yıllarıydı, dinleyici kitlesi geniş bir besteci ve organist olarak ünlenmişti. Bu yıllarda birçok önemli eserini yazmış ve bir çok konser turnesine katılmıştır. 1867 yılında *Les noces de Prométhée* adlı kantatı *Grande Fête Internationale du Travail et de l'Industrie*'nin düzenlediği kompozisyon yarışmasını kazanmıştır. Sözkonusu yarışmanın jürileri arasında Rossini, Auber, Berlioz, Verdi ve Gounod da vardı. Aynı yıllarda Camille ilk ve tek öğretmenlik görevini de sürdürüyordu. Fransız Kilisesine bağlı *Ecole Niedermeyer* adlı enstitüde 1861-1865 yılları arasında öğretmenlik yapmaya başladı. Buradaki öğrencileri arasında Faure, Messager ve Gigout vardı. Öğrencileri arasında ilham veren bir öğretmen olarak anılan Saint-Saens, meslektaşı Romain Bussine ile beraber 1871 yılında *Société Nationale de Musique* adlı derneği kurmuştur. Sözkonusu derneğin ana amacı çağdaş Fransız bestecilerinin müziğini yaygınlaştırmak ve daha çok çalınmasını sağlamaktı. Derneğin üyeleri arasında Faure, C. Frank ve Lalo gibi önemli besteciler vardı. Bu derneğin sayesinde Saint-Saens, Chabrier, Dukas, Debussy ve Ravel gibi bestecilerin eserleri seslendirildi ve müzik tarihine kazandırılmıştır.

1870'li yılların başlarında Camille *Renaissance littéraire et artistique*, *Gazette musicale* ve *Revue bleue* adlı dergiler için makaleler yazmıştır. 1914 yılında '*Germanophilie*' bir makale dizisi daha yazmıştır. Bu yazılarında Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman müziğinin ve özellikle Wagner'in müziğinin Fransa'da yasaklanmasını savunuyordu.

1875 yılında, kırk yaşına gelen Saint-Saens, daha ondokuz yaşında olan Marie-Laure Truffot ile evlenir, ancak bu evliliği mutlu bir evlilik olmadı. 1878'de iki çocuğunu bir kaç ay arayla kaybetmesi evliliklerini daha da dayanılmaz bir hale getirdi ve evlendikten altı sene sonra Camille eşini bir piknikte terk eder, ve bir daha asla görüşmezler, kısa bir süre sonra da resmi olarak ayrılırlar. Bir aile içinde gösteremediği babalık duygusunu Saint Saens, genç yeteneği Gabriel Faure'yi oğlu olarak görerek Gabriel' in kariyerini kurmaya başlar ve ailesi için adeta bir amca haline gelir.

Camille'nin annesinin ölümü, onun sağlığını bozacak kadar çok üzüntü verdi. Bozulan sağlığını düzeltmek için Cezair'e gider. 1873 yılından itibaren konser turneleri için gittiği bu ülke, onun en sevdiği mekanlardan biri haline gelmiştir. Daha sonra tekrar Fransa'ya, Dieppe şehrine taşınan Saint-Saens burada bestecilik, eleştirmenlik ve icracılık uğraşlarına devam etmiştir.

O yıllarda bir çok Avrupa, Güney Amerika, Kanarya Adalarını, İskandinavya ve Doğu Asya ülkelerini ziyaret etmiştir. Avusturya'daki tatili sırasında, en önemli eserlerinden bir tanesini *Le carnaval des animaux* (Hayvanlar Karnavalı) yazar. Rusya'da ise St. Petersburg şehrinde bir kaç konser vermiş ve Tchaikovsky ile tanışma olanağı bulmuştur. 20. yy'ın başında bir kaç kez ABD' ye de konser turları için ziyaretlerde bulunmuştur.

1886 yılında Saint-Saens Fransa'dan ayrılır. Bu onun bestecilik ve yurtdışındaki opera icralarını yönetmek için daha fazla zaman ayırmasına neden olmuştur. Bu yıldan itibaren çok sıkı bir seyahat düzenine girmiştir. Aynı zamanda bu yıllar bestecilik adına en verimli zamanı olmuştur. Cezayir ve Mısır'da da çok vakit geçiren Saint-Saens 1910-1911 kışında Cezayir *Théâtre Municipal*'de beş operası başarıyla icra edilir ve büyük bir ilgiye karşılır.

Virtöz piyanist karyerine 6 Ağustos 1921 senesinde, profesyonel icracılık karyerinin yetmiş beşinci yıldönümünde Dieppe' de verdiği konser ile sona erdirir, aynı ay içerisinde opera provalarını yarım bırakarak şeflik karyerine de noktayı koymuştur. 1921 senesinin aralık ayında Cezayir' e dönen Camille, aynı ay içerisinde gözlerini hayata kapatır.

3.2. 2. R.Schumann (1810-1856)

Robert Schumann Romantik dönemin önde gelen Alman bestecilerinden biridir. Besteciliğinin dışında müzik eleştirmeni ve yazarı olarak ün yapmıştır.

R. Schumann 8 Haziran 1810'da Almanya'da, Zwickau şehrinde doğmuştur. Babası beş çocuklu kalabalık bir ailenin reisiydi ve geçimlerini kitap satarak sağlamıştır. Robert ailenin en genç üyesiydi. Çocukluğunu ve gençliğini kitaplar arasında geçiren Robert ünlü şair ve yazarların yaratıcılığından çok etkilenmiştir ve belki de bu yüzden meslek seçiminde uzun bir süre boyunca edebiyatla müzik arasında ikilemde kalmıştır. Müziğe olan yeteneğini küçük yaşta gösteren Robert, piano dersleri almaya ve ilk bestelerini yapmaya başlamıştır. Ancak mutlu çocukluğu çok kısa bir süre sonra sona erecekti.

Schumann'ın çok sevdiği babası, Robert daha onaltı yaşında iken, 1826 yılında hayata gözlerini kapatmıştır. Babasının vefatından sonra müziğe ağırlık vermek isteyen Schumann, annesini muhalefetiyle karşılaşmıştır. Ailenin ekonomik açıdan kötüleşmiş olan durumunu düzletmenin tek yolunun, ölen eşinin mesleğini devam ettirmenin olduğu kanısındaydı. Robert uzun bir süre boyunca annesinin isteklerine cevap vermedi, ancak beş yıl sonra, 1821'de annesinin ısrarlarına dayanamayıp ticaret ve hukuk öğrenimi için Leipzig'e gitmiştir. Ancak burada vaktini, karşı koyamadığı müzik ve edebiyat meşguliyetleriyle geçirdi. Friedrich Wieck'ten piano dersleri aldı ve kendi kendine bestecilikle uğraşmaya başladı. Elbette Leipzig'e gönderiliş amacının dışına çıktığını uzun zaman boyunca annesinden saklayamadı, ve müzik dışında herhangi bir meslek sahibi olmak istemediğini itiraf etmek zorunda kaldı. Uzun uğraşlar sonunda annesinden onay almayı başardı, ancak o sıralarda ailesinin maddi durumu iyice kötüleşmeye başlayan Schumann, onu çok seven öğretmeni F. Wieck'in teklifi üzerine evine taşındı ve burada yoğun bir çalışma sonucunda müzikal yeteneğinin sınırlarını zorlamaya başladı. 1832 yılına kadar önemli piano eserlerinin büyük bir kısmını yazan Robert, kısa bir süre sonra tekniğini geliştirmek ve parmaklarını güçlendirmek için kendisinin icat ettiği bir aygıtı kullanarak sağ elini sakatlamış ve orta parmağını kullanamaz hale gelmiştir. Karşılaştığı bu durumu yiğitlik kabul eden Schumann

Tamamı ile besteciliğe, ayrıca edebiyat bilgisini de kullanarak eleştirirmerliğe yöneldi ve virzööz – piyanist ünvanını geçmişte bırakmıştır.

Hem edebiyat hem de müzik çevresindeki bağlantıları sayesinde 1834’de *Neue Zeitschrift für Musik* (Yeni Müzik Dergisi) adında bir dergi çıkarmıştır. 10 sene boyunca gazetenin editörlüğünü ve baş yazarlığını yapmıştır. Bu dergi kısa bir süre içinde müzik çevresinde yaygınlaşarak 19.yy’ın en önemli müzik dergilerinden birisi haline gelmiştir. Robert Schumann çağdaşları Frederick Chopin, Hector Berlioz, genç Johannes Brahms ve Franz Schubert’ i tanımak için büyük gayret sarfetmiştir. Eleştirilerini zaman zaman Eusebius ve Florestan gibi takma adlarla yayınladı. Bu iki isim onun içinde taşıdığı biri dalgın, hülyalı, diğeri ise coşkun, ateşli iki farklı karakteri yansıtıyordu. Bu ikili ruh, sadece yazılarında değil, bestelerinde de ortaya çıkıyordu.

Gönül ilişkileri Schumann’ın hayatında önemli bir yer oynadı. En büyük aşkı, Friedrich Wieck’ in kızı Clara idi. Clara da çok yetenekli bir besteci idi ve o da Robert’ten hoşlanmıyor değildi. Ancak babası Friedrich Wieck, onları birbirinden ayırmak için elinden geleni yaptı. 1837’de sözlenseler de uzun süre bir araya gelemediler ve Robert Schumann, bu yüzden çok acı çekti. 1838-1839 yıllarında Clara’ nın çalması için çok başarılı bir piano eseri besteledi (C Major Arabesk, Op. 18). 1840’ da yasal engelleri aşarak evlendiler. Evlilikten sonra Schumann, şarkılar bestelemeye başladı. 140 şarkı (lied) besteleyen Schumann, bu türün en güzel örneklerini verdi. Bu türdeki eserlerinin en ünlüsü Dichterliebe’dir. Bir pianist besteci olan Schumann, şarkılarındaki duyugunun anlatımında pianoya büyük rol verdi.

1840’ a kadar enstrümental müziğin vokal müzikten daha üstün olduğunu savunan Schumann’ın, fikir değiştirerek vokal eserler bestelemeye başlamasının ardından Dichterliebe’in şairi Heinrich Heine’a duyduğu hayranlık ve gün ışığına çıkardığı besteci Schubert’in eserlerini onun şarkılarından etkilenmesi vardır. Ayrıca Clara’ya söylemek istediklerini şarkılarla doğrudan söyleyebilmek için şarkı bestelmeyi seçmiştir. Ancak piano

alanındaki yeteneği ile besteciliğini birleştirerek insan sesi ile pianonun eşit önemde olduğu eserler besteledi. Bu yaklaşım, Schumann'ın lied türüne en büyük katkısı oldu.

Schumann, 1850'de Dusseldorf şehri müzik direktörlüğu pozisyonuna getirildi, ancak 1854'te gençliğinden beri zaman zaman ortaya çıkan; son yıllarda ise ilerleyen ruhsal hastalığı nedeniyle görevinden alındı. Delirmekten her zaman korkmuş olan Schumann'ın bu korkusu halüsinasyonlarının artması sonucu iyice büyüdü ve sonunda 1854'te bir intihar girişiminde bulundu. Başarısız olan bu intihar girişiminden sonra bir akıl hastanesine yatırıldı ve 29 Temmuz 1856'da orada öldü.

3.3. 3. Bestecilerin Karşılaştırılması

Yukarıda da görüldüğü gibi her iki besteci de dönemlerinde kabul edilmiş ve saygınlık kazanmış dahi kişiliklerdir. Elbette dahi olmakla beraber birbirinden çok farklı olan bestecilerdi. Elbette bu farklılıkları yazdıkları viyolonsel konçertolarına da yansımıştır. Söz konusu iki eser arasındaki farklılıkların en önemli nedeni de, bestecilerinin viyolonsel için yazma tecrübeleri ve viyolonsel bir enstrüman olarak bakış açılarıdır.

Saint- Saens'ın bir besteci olarak farklı enstrümanlar için eser yazma tecrübesi mevcuttu. 'Hayvanlar Karnavalı' adlı eseri bunun için neredeyse bir alıştırma olmuştur. Bu eserin belki de en çok bilinen bölümü de şaşırtıcı bir şekilde yine viyolonsel için yazılmış olan 'Kuğu' dur. Saint Saens bu eserde viyolonsel insan sesine yakınlığını ve şancılık özelliğini çok iyi kullanmıştır. Öyle ki, neredeyse yüz yıl sonra ünlü Rus şarkıcısı Feodor Chaliapin 'Viyolonsel gibi şarkı söylemek gerekir' demiştir.

Schumann, Saint- Saens' dan farklı olarak daha çok pianonun egemen olduğu eserleri yazmada tecrübeli olmuştur. Bunların içinde piano konçertoları, pianolu quartet ve quintetler vardır. Yaylı enstrüman icracıları arasında da bilindiği gibi, Schumann yaylılar için yazdığı partilerde onların nasıl çalınacağını önemsemeden hayalindeki müzik ve filozofiyeye önem vermiştir. Oda müziği eserlerindeki viyolonsel partilerindeki pasajların çok 'pianistik' olmaları bir sır değildir. Ancak Schumann'ın da solo viyolonsel için eser yazma tecrübesi bulunmaktaydı. Piano ve viyolonsel için halk stilinde beş parça (*Fünf Stücke im Volkston für viyolonsel und piano.*) Bu beş parça içinde hem dane hem de lirik karakterde farklı teknikler kullanılmaktadır. Ayrıca Schumann gençliğinde viyolonsel dersleri almış ve dikkate değer bir düzeye ulaşmıştı. Böylece Schumann bir viyolonsel konçertosu yazmak için daha hazırlıklıydı.

Saint-Saens Alman müziğini çok yakından bilmesine ve takip etmesine rağmen, onun etkisi altına girmemiş ve müziğinin özü her zaman Fransızlara özgü mizaç, karakter ve betimlemelere sahip olmuştur. Eserlerinin adları dahi daha çok tablo isimlerini anımsamaktadır. 'Hayvanlar Karnavalı' ve 'Cadıların Dansı' (Danse Macabre) gibi eserler bu betimleme ve karakter dolu müziğine çok iyi örnekler vermektedir. Ayrıca bu bestecinin çok sayıda opera ve bale yazmış olması da müziğine betimleme ve karakter aktarması için önemli bir nedendir.

Diğer taraftan Schumann' da bir kaç tiyatro eseri için müzik ve opera yazmıştır, ancak bu eserler enstrümental eserleri kadar ünlenmemiştir. Orkestra, oda müziği ve solo enstrümanlar için yazdığı eserler de daha çok 'standart' olarak adlandırılabilir, sonat, senfoni, konçerto gibi isimlere sahipler. En iyi ihtimalle bazı eserlerine "fantasiesück" adını vermiştir.

Schumann'ın *Büyük Alman Geleneği*'nden gelmiş ve *Viyana Klasikleri*'nden (Haydn, Mozart, Beethoven) etkilenmiş olması bunlara özgü soyutluluğu müziğinde yansıtmıştır. Daha barok dönemden türemiş olan ve klasik dönemi baştan sonra delip geçen melodik çizgi Schumann'ın yaratıcılığında uç noktaya ulaşmıştır. Ancak aynı nedenlerden dolayı onun orkestralamaları da klasik döneme özgü 'sıradan' orkestralamalardır, fazla renk ve kontrasta sahip değildir.

Öteki tarafta Saint Saens hem bir sonraki kuşağın bestecisi hem de herşeyden önce bir Fransız olarak, orkestralamalarında bolca renk ve kontrast kullanmaktadır. Yaylı ve üflemeli enstrümanlara solo vermektedir. Ayrıca Schumann'a göre orkestra enstrümanlarını çok daha iyi bildiği için pasajları çok daha uygundur.

BÖLÜM IV

Konçertoların Form Analizi

4.1. 1.Schumann A moll Viyolonsel Konçertosunun Form Analizi

Bu iki konçerto bir çok benzerlik taşımaktadır. En büyük ve en önemli benzerlikleri elbette ki romantik döneme özgü fikirleridir. Bu fikirler sözkonusu eserlerin formuna da yansımaktadır.

Schumann Viyolonsel Konçertosu, Klasik dönemde standartlaşan, Hızlı – Yavaş – Hızlı olmak üzere üç bölümden oluşan bir forma sahiptir. Bu konçertonun bölümleri şöyledir.

1. *Nicht zu schnell*
2. *Langsam*
3. *Sehr Lebhaft*

Bilindiği üzere Schumann bölüm aralarında yapılan alkışlamaları pek sevmezdi ve bu yüzden bölümler arasında *attaca* geçişlerini tercih etmiştir. Aynı zamanda icracı olan bestecilerin konçertolarında bu sıkça görülen bir durumdur. (Örneğin Bottesini Kontrabas Konçertosu.)

Sözkonusu konçertonun önemli bir özelliği de: bölümleri ve kısımları birbirlerine bağlayan köprüler çok pürüzsüz yapılarak aralarındaki kontrast en aza indirgenmiştir. Bu,büyük formlu bir eserin tek bölümlü bir eser haline getirmek amaçlı bir hareket olarak değerlendirilebilir. Ancak bölümlerin arasındaki kontrastın bu kadar açık olması ve her

bölümün bağımsız bir temaya ve karaktere sahip olması, bu eserin, bütün pürüzsüz köprülerine rağmen, tek bölümlü olarak algılanmasını olanaksız kılmaktadır.

Birinci bölüm Allegro – Sonat formunda yazılmıştır ve ölçü sayısı 4/4'lük anlamına gelen *C* ile gösterilmiştir. Dört ölçümlük bir orkestra girişinden sonra birinci tema başlar ve onikinci ölçüye kadar devam eder. Daha sonra onu ikinci temaya bağlayan köprü başlar.

Örnek 1 :

The image shows a musical score for Violoncello and Klavier (Piano). The Violoncello part is marked "Nicht zu schnell" and "M.M. = 180". The Klavier part is marked "Tutti" and "Solo". The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* and various musical notations including slurs and accents. The score is divided into three systems, with measures 7, 11, and 14 indicated at the beginning of each system.

İkinci tema aslında bir kaç tematik öğeden oluşur. Buradaki armonik yapının çok kromatik olmasına rağmen, bu öğelerin tamamının do majörde geçtiği görülebilir. Kısa bir reçitativin ardından ikinci temanın ilk ögesi 52 numaralı ölçünün son çeyrek notasında başlar. İkinci öge 57. ölçüde başlar ve 61. ölçünün ilk yarısına kadar devam eder. Üçüncü öge aynı ölçünün ikinci yarısında başlar ve 65. ölçüye kadar devam eder. Burada üç ölçü için ikinci öge tekrar gelir hemen ardından da 68. ölçüde dördüncü öge başlar. Daha sonra bu öğelerin gelişimi söz konusudur.

Örnek 2 :

The image displays three systems of musical notation for Example 2. The first system (measures 49-56) shows a solo violin part and a string ensemble. The second system (measures 57-63) continues the solo violin and string parts. The third system (measures 64-70) introduces woodwinds (oboe and bassoon) along with the solo violin and strings. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Birinci bölümün Gelişme kısmı 96. ölçüde bir kırık kadansla başlar, böylece Ekspozisyon kısmından Gelişme kısmına geçiş süpriz unsurunu koruyarak daha pürüzsüz bir hal aldı. Bu kısımda genel olarak birinci temanın ve onun öğeleri geliştirilmektedir, ancak bazı pasajlarda ikinci temanın öğeleri de bulunmaktadır.

Örnek 3:

Röpriz kısmı, gelişme bölümünden daha da şaşırtıcı bir şekilde 177. ölçüde başlar. Şaşırtıcı yanı, hem ana temanın başlangıcının verilmemiş olması, hem de ‘yanlış’ tonalitede (do majörde) başlamış olmasıdır. Modülasyonların bolca kullanıldığı gelişme kısmının röpriz kısmına bu şekilde geçmesi, dinleyicilerin röprizin varlığından bihaber kılabilir.

Örnek 4:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 177, marked with a box containing the number 177. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system begins at measure 188, marked with a box containing the number 188. It continues the melodic line and piano accompaniment, with a 'cresc.' marking above the first measure of the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Röpriz kısmı eksiksiz olup hem birinci hem de ikinci temayı kullanmaktadır. İkinci tema burada la majördedir. Röpriz kısmının sonu, gelişme bölümü gibi başlar ama sonrasında farklı bir gelişme yoluna girerek, pürüzsüzce birinci bölümü ikinci bölüme bağlayan köprüye dönüşür.

Örnek 5:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, measures 320-324, shows a complex melodic line in the bass clef and a more rhythmic accompaniment in the piano. The second system, measures 325-329, shows a change in the piano part with a 'marc.' marking. The third system, measures 330-334, continues the piano part with a 'sempre f' marking. The score is in G major and 2/4 time.

Etwas zurückhaltend (Biraz ağırlaşarak) (Buradaki ve bundan sonraki bütün terimlerin Türkçe'ye çevrimleri Ahmet Say'ın 'Müzik Sözlüğü' nden alınmıştır)

olarak adlandırılan bu köprü beşer seri modülasyon ve yönelmeden geçerek fa majöre çözümler ve böylece ikinci bölüm başlar.

Örnek 6:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, numbered 273, shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic bass line. The second system, numbered 274, is marked 'Etwas zurückhaltend.' and includes dynamic markings like 'p' and 'sf'. The music is in G major and 4/4 time.

Langsam (ağır) olarak olarak adlandırılan bu bölümde ölçü sayısı değişmeyerek 4/4'lük kalmıştır. Söz konusu bölüm A – A¹ – A formunda yazılmıştır. Dokuz ölçülük A bölümünden sonra, dört ölçülük bir köprü gelir. A¹ bölümü burada A bölümünün unsurlarını kullanan ve gelişmesini devam ettiren bir bölüm halindedir. Bu gelişme dört ölçü boyunca devam eder ardından da herhangi bir tematik öge taşımayan ve geciktirmeli çözümleri kullanan, sekiz ölçülük bir pasaj gelir. Bu pasaj sonunda toniğe çözümlür ve ikinci A bölümüne geçilir. Bu bölüm, birincisi gibi 9 ölçü sürer ve sonunda toniğe çözümlür. Çözümünden sonra tek başına tutulan 3. derece bu bölümü, sonrasındaki köprüye bağlamaktadır.

Örnek 7 :

Langsam

p mit Ausdruck

Langsam (M. M. ♩ = 63)

Fl. (Ob. Cl.)

p Strch. pizz.

Vcll. I.

L.H.

4

Fag.

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two systems of staves. The first system includes a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The second system includes a single bass staff at the top and a grand staff below. The score is marked 'Langsam' (Slow) and includes a metronome marking '(M. M. ♩ = 63)'. Performance instructions include 'p mit Ausdruck' (piano with expression), 'p Strch. pizz.' (piano strings pizzicato), 'Vcll. I.' (Violin I), 'Fl. (Ob. Cl.)' (Flute/Oboe/Clarinet), 'L.H.' (Left Hand), and 'Fag.' (Bassoon). A measure number '4' is indicated in a box at the start of the second system.

7

Musical score for measures 7-10. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a slur over measures 7-8 and a fermata over measure 9. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* and *pp*. Performance instructions include *Blas.* and *Blas.*

11

Musical score for measures 11-14. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a slur over measures 11-12 and a fermata over measure 13. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *sf*, *p*, and *sf*. Performance instructions include *Strech.*

16

Musical score for measures 16-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a slur over measures 16-17 and a fermata over measure 18. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* and *pp*. Performance instructions include *dolce* and *H*.

20

Musical score for measures 20-23. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a slur over measures 20-21 and a fermata over measure 22. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp*. Performance instructions include *Voll.*

The image displays three systems of musical notation for a concerto. Each system consists of a piano part (left hand and right hand) and an orchestral part (top staff). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The orchestral part is written in a single staff. The first system (measures 42-45) features a piano part with a *pp* dynamic and a *Streh. pizz. Cl. u. Fag.* marking. The orchestral part includes *Fl. Ob. Cl.* and *L.H.* markings. The second system (measures 46-49) features a piano part with a *pp* dynamic and a *Fag.* marking. The orchestral part includes a *Fag.* marking. The third system (measures 50-53) features a piano part with a *pp* dynamic and a *Viol. I.* marking. The orchestral part includes a *Viol. I.* marking. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

İkinci ve üçüncü bölüm arasındaki bu köprü özellikle çok ilginçtir. Etwas Lebhafter (biraz daha canlı) olarak adlandırılan bu köprü birinci bölümün ana öğelerinin kullanılması bu esere tematik bir bütünlük kazandırmaktadır, Hemen ardından 42-45 ölçüleri arasında ikinci bölümden bir kaç unsur getirmesi onun ikinci bölüme bağlı olduğunu gösterir. Yeni bir tematik materyalden oluşan ve viyolonsel solo sekizlik pasajıyla biten, reçitativi andıran 46-59 ölçüleri arasındaki son kısım ise konçertonun üçüncü bölümünü hazırlamaktadır.

Örnek 8:

50 Etwas lebhafter

Etwas lebhafter
Htbl. *pp* *pp* *f* *sf* *rit.*

Streb. auch Htbl. *p* *cresc.* *f*

51 *ritard.* - - Erstes Tempo

nur Streb. *p* *cresc.* *f* *ritard.* - - Erstes Tempo

alle Htbl. auch *f* *p* *cresc.* *f* Htbl. Streb. Trp. u. Hör. *f*

52 Schneller

Schneller *pp* *pp* *ff* *ff* *pp* *pp*

Vl. Ob. Cl. L. H. R. H.

53

Hrp. *pp* *pp*

54 *schneller und schneller.*

cresc.

System-Prüfung

Üçüncü bölüm *Sehr Lebhaft* (pek canlı) olarak adlandırılmıştır. Bu bölüm de sonat formundadır ve birinci bölüm ile bazı benzerlikler göstermektedir. Örneğin her ikisinde de ikinci tema Ekspozisyonda do majörde, röprizde ise la majördedir. Bu bölümün ana tematik öğelerinden bir tanesi:

Örnek 9:



Özünde, birinci bölümü ikinci bölüme bağlayan köprüden türemiştir. İşte söz konusu köprüden bir örnek:

Örnek 10:

Yukarıdaki örneğin 3. ve 7. ölçülerindeki sekizlik hareketlerin, son bölümün temasına özdeş olduğu açıkça ortadadır.

Üçüncü bölümün ilk teması birinci ölçüde, viyolonselde başlar ve otuzuncu ölçüye kadar devam eder.

Örnek 11 :

Sehr lebhaft

Sehr lebhaft (M. M. $\text{♩} = 134$)

Gr. Orch.
cresc.

7

Strech. *Wohl auch* *Strech.* *noch Wohl.*

13

I Tutti
cresc.

19

Solo *strech.*



Birinci temadan sonra gelen ve onun tematik öğeleri geliştiren bir köprünün ardından, 66. ölçüde ikinci tema başlar. Bu tema yirmi ölçü uzunluğundadır, yani ilk temanın 2/3'ü kadardır. Ancak bu temanın bu kadar farklı karaktere sahip olması, onu ilk tema ile eşdeğer ağırlıkta kılmaktadır. İlk temanın motifinin burada eşlik olarak kullanılması, bu bölüme bir bütünlük hissi vermektedir.

Örnek 12:



Bu temanın ardından gelen, ve genellikle ilk temanın unsurlarını geliştiren köprü, Ekspozisyon bölümünü, 120. ölçüde başlayan Gelişme bölümüne bağlamaktadır. 84 ölçü süren bu Gelişme bölümü, sadece birinci temanın unsurlarını geliştirmektedir. Hem gelişme bölümünün, hem de köprülerim sadece bu unsurlardan yararlanması üçüncü bölümün monotematik bir yapıya sahip olduğunun hissini vermektedir. Ancak ikinci temanın röpriz kısmında geri gelmesi, durumun böyle olmadığını işaret eder.

Röpriz bölümü 205 numaralı ölçüde başlar ve 304'te son bulur. Bu bölüm 'klasik' veya 'standart' olarak adlandırılılabilecek bir röprizdir: birinci tema, ekspozisyon bölümündekiyle birebir aynıdır. Tek fark ilk cümlesinin soloya değil de orkestraya verilmesidir.

Örnek 13 :

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin duo. The first system, measures 209-210, shows the violin part with a 'Tutti' marking. The second system, measures 211-218, continues the piano and violin parts. The third system, measures 219-220, includes a 'Solo' marking for the violin part and a 'Cresc.' marking for the piano part.

Yukarıda da anlatıldığı gibi, röpriz bölümünde ikinci tema la majördedir. Bu, öncesindeki köprünün, ekspozisyona göre farklı bir modülasyon kullanması (260 numaralı ölçü) sayesinde olmuştur.

Örnek 14 :

The image displays three systems of musical notation for Example 14. The first system (measures 323-324) features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for 'auch Fl. u. Ob.', 'cresc.', 'auch Cl.', 'S', and 'Tutti'. The second system (measures 325-326) shows piano accompaniment. The third system (measures 327-328) includes a violin line and piano accompaniment, with markings for 'Solo Strab.', 'Via.', and 'ff'.

Röprizin geriye kalan kısmı, ekspozisyon bölümü gibi devam etmektedir. 324. numaralı ölçüde başlayan, röpriz bölümünü kadansa bağlayan köprü de ilginç olarak gelişme bölümünün başlangıcıyla çok benzerdir, yalnızca burada majör tonik tonalitesinde, la majördedir. Böylece Cadenza geldiğinde dönleyicilerde bir şaşkınlık yaratmaktadır.

Örnek 15 :

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system (measures 330-337) shows the violin part with a 'pach Strab.' marking and a 'Tutti' dynamic. The piano part is in the lower register. The second system (measures 337-340) continues the piano part with a '337' measure number. The third system (measures 340-343) features a 'Cadenza' marking and a '340' measure number, with the piano part showing a complex rhythmic pattern.

Bu konçertodaki kadans pek sıradışıdır. Bestecilerin konçertolarının kadanslarını yazmaları o zamanlarda alışılmış olmasına rağmen yeni bir durumdur. Mozart ilk kadanslarını 1780 lerde yazmaya başlamıştır, bu konçerto ise 1850 yılında yazılmıştır. Eşlikli Cadenza ise daha önce rastlandığına dair bir kaynak bulunmamaktadır. Böylece bu firkin Schumann'a ait olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Söz konusu kadans iki kısımdan oluşur. İlk kısmı iki reçitativ benzeri ve orkestra akorlarıyla ayrılmış olan cümleden oluşmaktadır. Ardından gelen ve ekspozisyon (ve röpriz) bölümünün tamamlayıcı temasının bir ögesini kullanan iki ölçülük köprü bu kısmı ikincisine bağlamaktadır. İkinci kısım *În Tempo* (Tempo içinde) olarak adlandırılır. Asıl orkestra eşliği burada sunulmuştur. Bu kısım ilkinde göre çok daha uzundur ve ilk kısma nazaran, melodik bir yapıdan ziyade, armonik bir hareket üzerine kuruludur. Orkestra ise bazı tematik öğeleri eşlik şeklinde vermektedir. Bütün bu farklılıklar gözönüne alındığında, kadansın ilk kısmının aslında cadenza giriş niteliği taşıdığını da göstermektedir. Kadans hızlanan bir reçitativ benzeri cümle ile codaya bağlanır.

Örnek 16 :

The image displays a musical score for Example 16, consisting of two systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'Cadenza' and features a melodic line with some ornamentation. The piano accompaniment is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom system continues the piano accompaniment and includes a section marked 'Hızlıc.' (Allegretto). The score is numbered 1330 and 1340.

The image displays a musical score for measures 344 through 356. The score is written in G major and 2/4 time. It features a violin solo in the upper staff and orchestral accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Im Tempo'. The violin part begins with a dynamic of *V* and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The orchestral accompaniment includes parts for Violin I, Violin II, Bass, Flute, Oboe, Clarinet, and Horn. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 344, 348, 350, and 356. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The violin part is marked with a 'V' and 'Im Tempo'. The orchestral accompaniment includes parts for Violin I, Violin II, Bass, Flute, Oboe, Clarinet, and Horn. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 344, 348, 350, and 356.

Schneller (daha hızlı) olarak adlandırılan koda 376. numaralı ölçüde başlamaktadır ve birinci ve üçüncü bölümün tematik öğelerini kullanmaktadır. Viyolonsel üçleme pasajlarla teknik olanakları sergilerken orkestrada üçüncü bölümün ikinci temasının öğeleri geçer. Coda'nın onüçüncü ölçüsünde birinci bölümünün tematik öğelerinden bir tanesi dört ölçü

boyunca kullanılmaktadır. Bu kadar az olmasına karşın, bu dört ölçü bu bölümün de birinci bölüm ile tematik bir bağlantıda olduğunu göstermek için yeterlidir. Coda' nın geriye kalan kısmında üçüncü bölümün ana teması varye edilerek geçer ve solo viyolonsel partisinde arpejlere dönüşerek konçertoyu bitirir.

Örnek 17 :

The image displays two systems of musical notation for Example 17. The first system begins with a tempo marking of 'Schneller' and a dynamic marking of 'sempre ff'. It features a piano part with a bass line and a treble part with various woodwind and string parts. The second system continues the piece with a dynamic marking of 'f' and includes more woodwind and string parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Schumann'ın viyolonsel konçertosu böylece sona erer. Özet olarak Schumann'ın bu eserindeki ana fikirlerden birinin, büyük formlu bir eserin tematik olarak bir bütünlüğe sahip olmasıdır. Elbette F.Liszt'in h moll Sonat'ında ulaştığı hem tematik hem de form bütünlüğünden burada sözedilemez ancak bu bir başlangıç olarak kabul edilebilir.

4.2. 2. C.Saint Saens' in no.1 A'moll Viyolonsel Konçertosunun Form Analizi

Diğer taraftan 22 sene sonra yazılmış olan, Saint Saens viyolonsel konçertosu tematik ve form bütünlüğünü konularında Schumann'ın konçertosundan daha geliştirmiştir, bu nedenle de bu eserde belirgin bir formdan bahsetmek daha güçtür. Yukarıda bahsi geçen Liszt h moll piyano sonatının sözkonusu eserde çok büyük etkisi vardır. Saint Saens *Église de la Madeleine*'de organist olarak çalıştığı dönemde Liszt tarafından işitilmiş ve dünyanın en iyi organisti olarak adlandırılmıştı. F. Liszt ile bu temasında, Saint Saens onun Devirli Form (Cyclic Form) fikrinden etkilenmiş olması çok muhtemeldir.

Genellikle tek bölümlü olarak adlandırılan bu konçertonun ortalama icrası onsekiz dakika civarındadır. Ancak bu kısalığına rağmen Saint Saens birçok besteciden daha fazla karakter farklılığı ve müzikal fikri bu eserine sığdırabilmiştir. Örneğin başka herhangi bir romantik dönem viyolonsel konçertosunda bulunmayan, menüet bölümünü eklemiştir.

Saint Saens'ın viyolonsel konçertosu tek bölümlü olarak adlandırılrsa da, yakın inceleme sözkonusu eserin içiçe girmiş dört bölümden oluştuğunu gösterir. Bu bölümler çoğunlukla ya tam değil ya da başka bir bölümün bir kısmı ile yarıda kesilmiştir. Aşağıdaki örnekler daha açıklayıcı olacaktır.

Birinci bölüm olarak adlandırılabilcek kısım *Allegro ma non troppo* (Hızlı ama pek de koşarak değil) olarak başlar. Bu, birinci bölümler için sıkça kullanılan bir tempo ve karakter gösterimidir. Öteki tarafta ölçü sayısı 2/2 olarak gösterilmiştir. Bu sıradışı bir ölçü sayısı olmasa da, kullanımı pek nadirdir.

Bu bölüm röprizsiz bir allegro-sonat formunda yazılmıştır. Birinci tema ilk ölçüde, orkestranın ilk akoru çalmasından sonra viyolonselde başlar ve **A** harfine kadar devam eder. Burada tema orkestraya geçer, solo viyolonsel ise uzun notalar ile eşlik görevini üstlenir.

B harfinden on ölçü önce ise orkestra ön plana çıkarak birinci temayı tamamlar ve onu köprüye bağlar.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The first system is marked "Tempo I" and "A". The second system is marked "cresc.". The third system is marked "p cresc.". The fourth system is marked "B" and "dim.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Birinci temayı ikinciye bağlayan, on altı ölçümlük, köprü birinci temanın tematik öğeleri üzerine kurulmuştur. Tema yine viyolonselde, orkestra ise geri plandadır.

Örnek 19 :

The musical score for Example 19 is presented in four systems. The first system shows a vocal line starting with a 'B' (B-flat) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a 'p' dynamic. The third system shows the vocal line with a 'p' dynamic and the piano accompaniment with a 'dim.' dynamic. The fourth system shows the vocal line with a 'p' dynamic and the piano accompaniment with a 'pp' dynamic. The lyrics 'cre - scen - do' are written under the vocal line in the fourth system.

İkinci temasda üç öğeden oluşur birincisi fa majörde başlasa da, sürekli bir modülasyon halindedir. Ancak basta tutulan do notası, yani fa majörün dominantı, bir armonik bağlaç görevi görerek onun armonik bütünlüğünü korumasında yardımcı olur.

Örnek 20:

The first system of the musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (p) dynamic and includes the lyrics "cre - scen - do". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamics like "dim." and "p". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and includes a "p cresc." dynamic marking.

Yirmi ölçü süren birinci ögenin ardından, birinci temanın ikincil tematik öğelerini farklı tonalitede (sol minörde) kullanan ikinci temanın ikinci ögesi gelir. Aslında bu öge ilk sekiz ölçüsünü A harfinden önceki sekiz ölçünün olduğu gibi mi majörden sol minöre transpoze edilmesinden almıştır.

Örnek 21:



İkinci öge C harfine kadar devam eder, ardından da solo viyolonselde çift ses ve akorlardan oluşan üçüncü öge gelir. Burada birinci temanın ilk yedi notası eşlik olarak orkestrada geçer.

Örnek 22:



The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a dense texture with many notes, including triplets and sixteenth notes. The second system includes the instruction 'sempre p' (sempre piano) and 'Cresc.' (Crescendo) above the staff. The third system continues the complex texture, ending with a double bar line.

Yirmi ölçü ardından ikinci temanın üçüncü ögesi yeniden fa majöre çözülerek, tamamlayıcı temaya geçer. *Allegro molto* (Daha canlı daha çabuk) olarak adlandırılan bu tamamlayıcı tema, tematik material üzerine kurulmuş olan dört ögeden oluşmaktadır. Birinci ve ikinci ögeler sekizer ölçüden oluşur, üçüncü öge dört, sonuncusu ise yine sekiz ölçüden oluşmaktadır. Tamamlayıcı temanın dört ögesi arasında en ilginç olanı dördüncüsüdür. Tamamıyla armonik bir yapı üzerine kurulmuş olan ve tam notalardan oluşan bu öge Ekspozisyon bölümünü bitirir ve onu gelişme bölümüne bağlar.

Örnek 23:

Allegro molto

The image displays a musical score for a piano piece. It begins with the tempo marking "Allegro molto" in both the treble and bass clefs. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The piece is divided into four systems of music. The first system shows the initial chords and the start of the first theme. The second and third systems continue the development of the first theme. The fourth system marks a significant change: the tempo shifts to "Tempo I" (marked with a 'D' above the staff), and the music transitions to a new section. The first theme is marked with an 'A' above the staff, and the new section is marked with a 'P' (piano) dynamic. The score concludes with a final cadence.

Tempo I'den (Baştaki tempoya ya da dönüş) itibaren gelişme bölümü başlamaktadır. *D* harfinden *E* harfine kadarki otuz beş ölçülük kısım gelişme bölümüdür. Burada genellikle birinci temanın öğeleri geliştirilmektedir. Gelişme bölümünün sekizinci ölçüsünden itibaren tematik öğeler orkestraya geçer, solo viyolonsel ise eşlik temalarının öğelerini kullanır. Böylece gelişme bölümünün aslında daha çok orkestraya ait olduğunu söyleyebiliriz.

Örnek 24:

Tempo I

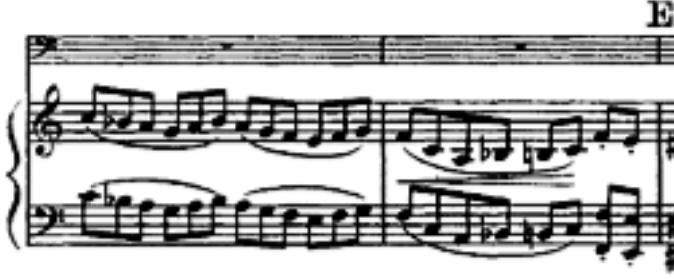
D

Tempo I

tutto pp

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of seven systems of staves. Each system includes a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *cresc.*, *poco cresc.*, and *più cresc.*.



Sekiz ölçülük Tutti'den sonra, Gelişme bölümü sona erer, aynı zamanda birinci bölüm olarak adlandırılabilen kısmın standart sonat-allegro formu ile benzerliği de E harfinden sonra gelen tema yine ikinci temadır, ancak sadece ilk sekiz ölçüsü ekspozisyon bölümüyle aynıdır. *E* harfinin onüçüncü ölçüsünden itibaren ikinci tema varye edilir, ve bir çok armonik değişimden geçerek sonunda si bemol majöre çözülür. Böylece bu temanın buradaki asıl görevinin birinci bölümü tamamlayıcı, birinci ve ikinci bölüm olarak adlandırılabilen kısımlar arasında köprü olduğu iddia edilebilir.

Örnek 25:

The musical score for Example 25 consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is E major, indicated by a sharp sign above the first system. The piano part features a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive, with various dynamics and articulations. The score includes the following markings and features:

- System 1:** Key signature change to E major (sharp sign above the staff). The piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive.
- System 2:** Dynamics include *dim.*, *pp.*, and *dolce*. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive.
- System 3:** Dynamics include *pp.* and *ppp.*. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive.
- System 4:** Dynamics include *ppp.*. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive.
- System 5:** Dynamics include *dim.* and *ppp.*. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The vocal line is melodic and expressive.

F harfinden itibaren başlayan ve ikinci bölüm olarak adlandırılabilicek kısım, menüet kısmı, *Allegretto con moto* (Hızlıca-hareketli) olarak sunulmuştur. Romantik Dönem viyolonsel konçertoları içinde bunun bir başka örneği yoktur.

Senfonik müziğin gelişim sürecinde görüldüğü kadarıyla, klasik dönemde yazılmış olan senfonilerde nerdeyse hep bir menüet bölümü mevcuttur. Zaman içinde bu menüet bölümü gelişerek Scherzo'ya dönüşmüş ve Romantik Dönem Senfonilerine Beethoven ve Schubert tarafından bu şekilde taşınmıştır. Scherzo ve menüetlerin büyük formlu eserlerde ikinci bölüm olarak kullanılması sıkça görülen bir durumdur. (örneğin Rachmaninoff'un No:2 Senfonisi). Böylece bu bölümün düşünülüşünün aksine, koncertonun yavaş bölümü değil, scherzo bölümü olduğu iddia edilebilir.

Sözkonusu bölüm, Saint Saens' in viyolonsel konçertosunun form açısından tam olarak adlandırılmaya en yakın bölümüdür. 32 ölçülük orkestra girişinden sonra viyolonsel solo olarak altı ölçü boyunca tam notalardan oluşan temayı sunar, ancak bu tema, menüet bölümünün asıl teması değildir. Asıl tema (A teması) bölümün başındaki 32 ölçülük orkestra girişinde sunulmaktadır. Saint Saens burada viyolonselin şakıma özelliğinden yararlanarak ona bir tema verir, asıl temayı ise ona eşlik görevi yapacak şekilde sunar. Dört ölçülük solo viyolonsel girişinden sonra, orkestra girişi eşlik olarak verilir solo viyolonselde karşı ezgi geçer. Orkestra girişi olduğu gibi tekrarlanmaz ve baştakinden sekiz ölçü kısadır.

Örnek 26:

Allegretto con moto

F
una corda
pp sempre

pp dolce assai
pp

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The first system has a measure number '119' above it. The score is written in a minor key and features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The music is marked 'Espressivo'.

Menüet bölümü ana temasının iki kere sunulduğundan sonra, besteci bu temayı geliştirmeye başlar. Ancak bu gelişme bölümünden ziyade daha çok A_1 (A temasının değiştirilmiş hali) şekline benzer. *Espressivo* ile işaretlenmiş olan bu kısımda, ana tema, minör de olsa ilk kez solo viyolonsele geçer, ancak sadece sekiz ölçü için. Sonrasında ana tema tekrar orkestraya geçer, viyolonsel ise karşı ezgiye geri döner. Söz konusu A_1 kısmı solo viyolonseldeki kadans benzeri bir pasajla sona erer.

Örnek 27:

The musical score for Example 27 is presented in four systems. The first system shows a vocal line with the instruction *espressivo* and a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment consists of two staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings *m.f.* and *m.d.* appearing in the piano part. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *m.d.* in the piano part. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *pp* in the piano part. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.



Bu kadans benzeri kısmın ardından, **G** harfinden itibaren menüet bölümünün birinci teması bir daha sunulur (A teması), ancak burada solo viyolonselde karşı ezgi yerine uzun triller yer almaktadır. Ancak burada anatema tekrar kısaltılmış ve sadece bir buçuk fraz uzunluğundadır.

Örnek 28:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with a 'G' chord symbol above the first measure. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the same musical material with similar notation.

Bu trillerden sonra, küçük bir köprü aracılığı ile, ikinci tema (veya B teması) olarak adlandırılabilen bir tema gelir. Burada birinci temanın bazı tematik öğeleri orkestraya eşlik olarak verilmiştir, solo viyolonselde ise yeni tematik material üzerine kurulu bir tema gelir.

Örnek 29:

The image displays a musical score for Example 29, consisting of five systems of music. The first system shows the piano introduction with a violin part. The second and third systems continue the piano part with various dynamics and articulations. The fourth system includes a 'cresc.' marking and a 'dim.' marking. The fifth system is marked 'pp' and shows the piano part continuing.

İkinci tema olarak adlandırılabilir bu temadan sonra, Menüet bölümünün ana teması tekrar gelir, ancak bu sefer mi-bemol minör tonalitesindedir (veya A₂ teması). Tema önce orkestraya ardından, tema orkestradayken dört ölçü boyunca uzun bağlı si bemol notasını çalan solo viyolonsel partisine verilmiştir. Söz konusu kısım, girişe daha kısa, ama ortadaki sunuluşa göre daha uzun olup yirmidört ölçü uzunluğundadır.

Bu bölümün sonunda, coda olarak, bölüm başında çelloya verilen karşı ezgi, iki oktav aşağıdan ve orkestra eşliği olmadan solo viyolonselde sunulmaktadır.

Örnek 30:



Menüet bölümünü özetleyecek olursak, onun A-A1-A-B-A2-coda küçük rondo benzeri bir formda yazıldığını görürüz. Böylece, bu bölümün konçertodaki ‘tamamlanmış’ olmaya en yakın bölüm olduğu önerimizi desteklemiş bulunmaktayız.

H harfinden itibaren ölçü sayısı tekrar 2/2’ye döner, ve konçertonun birinci teması tekrar sunulur. Ancak burada, yedi ölçü içinde si bemol majörden la minöre modülasyon yaparak, daha çok köprü görevi görmektedir. Bu kısım J harfine kadar, konçertonun başında, **A** ile **B** harfleri arasındaki bölümün la-minöre transpoze edilmiş halidir.

Örnek 31:

The musical score for Example 31 is presented in five systems. The first system shows a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It begins with a tempo marking 'H Tempo 10' and a dynamic marking 'p'. The second system continues the piano part with a 'cresc.' marking. The third system introduces a percussion part with a 'perc.' marking. The fourth system features a complex piano part with many beamed notes and a 'cresc.' marking. The fifth system shows a piano part with a 'cresc.' marking and a percussion part with a 'perc.' marking.

J harfinin başındaki pasaj, *B* harfindeki pasaj gibi başlıyor olsa da, altı ölçü sonra değişerek farklı bir şekilde devam ederek, konçertonun yavaş bölümünü hazırlayan köprüye dönüşür. Söz konusu köprü birinci bölümünün tematik öğelerini kullanmaktadır, ancak burada da Saint Saens' in dahianesi işin içine girer. Besteci birinci temanın yan senkoplu ritmik öğesini, yavaş bölümün ana tematik öğesine dönüştürür. Böylece söz konusu köprünün sonunda, birinci bölümün senkoplu ritmik öğesini kullanması, yavaş bölüme çok yumuşak bir geçiş sağlamaktadır.

Örnek 32:

The musical score for Example 32 is presented in three systems. The first system begins with a treble clef staff marked 'J' and a bass clef staff marked 'B'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a syncopated rhythm in the left hand. The second system continues this melodic line with more complex rhythmic patterns and includes a dynamic marking of *sp* (pizzicato). The third system concludes the passage with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.



Saint Saens viyolonsel konçertosunun yavaş bölümü olarak adlandırılabilir bölümü **K** harfinden itibaren başlamaktadır. Yukarıda da söz eildiği gibi, bu bölümün ana tematik ögesi, birinci bölümün senkoplu ritmik ögesinden türemiştir. *Un poco meno allegro* (biraz daha az hızlı) olarak işaretlenmiş bu bölümde, orkestra tamamı ile eşlik görevini üstlenmiştir, solo viyolonsel ise temayı çalmaktadır. Bu bölüm de birinci bölüm gibi parçalara bölünüp konçertonun farklı yerlerine dağıtılmışa benziyor. Birinci bölüm ile arasındaki bir diğer benzerlik ise, bu bölümün de la-minör tonalitesinde olmasıdır.

K harfinden sonra gelen kısımda, bu bölümün sadece ilk periyodu ve ardındaki gelişme-köprü benzeri ondört ölçülük pasaj sunulmaktadır. Söz konusu pasajın gelişme olarak adlandırılmasının nedeni; yavaş bölümün ana temasını geliştirip ve değiştirip sunmasıdır. Köprü olarak adlandırılmasının nedeni ise, yukarıda bahsedilen gelişmenin sonucunda ulaştığı uç nokta, hemen ardından gelen, konçertonun son bölümünü çok doğal bir şekilde hazırlamaktadır.

Örnek 33:

The image shows a musical score for a cello and piano. The tempo is marked "un poco meno allegro". The score is divided into four systems. The first system starts with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part begins with a piano (p) dynamic. The cello part features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The fourth system ends with a "ritard." marking, indicating a ritardando.

Saint Saens viyolonsel konçertosunun son bölümü, daha çok icracının teknik olanaklarını göstermek için yazılmıştır. Bu bölüm *L* harfinden 4 ölçü önce başlamaktadır. Hızlı onaltılık notalardan oluşan viyolonsel partisi teknik becerileri sergilemek için çok elverişlidir.

Örnek 34 :

The image displays a musical score for Example 34, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a simple harmonic structure. The second system begins with a 'L' marking and features a complex, rapid melodic line in the treble clef. The third system returns to a simpler harmonic structure. The fourth system continues the complex melodic line from the second system.

Bu bölümün birinci temasından sonra, onu oniki ölçülük kadans benzeri bir pasaja bağlayan köprü gelir. Bu köprü *L* harfinden oniki ölçü sonra başlar ve onaltı ölçü boyunca

sürer. Bu köprü'nün ilginç bir özelliği, orkestra eşliğinde konçertonun yavaş bölümünün ritmik motifininin burada eşlik olarak orkestrada yer almasıdır.

Örnek 35:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows a complex, rhythmic melody in the treble staff, characterized by sixteenth-note patterns and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system continues this pattern, with the treble staff featuring more intricate melodic lines and the bass staff maintaining a consistent harmonic support. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

The image displays a musical score for a piano piece, organized into three systems. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The first system begins with a 'M' marking above the treble staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments. Dynamic markings such as 'mf' are present. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Bu köprünün ardından gelen kadans benzeri bir pasaj gelmektedir, on iki ölçü uzunluğundadır ve *N* harfinde sona erer. Bu pasaja kadans benzeri bir pasaj denilmesinin nedenin burada var olan ritmik öğeler ve teknik kullanımların (onsekizleme ve ondokuzlama oktav gibi) bütün konçertoya göre çok farklı olmasıdır. Ayrıca tremolo eşliği de icracıya tempo açısından büyük bir özgürlük sağlamaktadır. Böylece bu pasajın, konçertoda kadans görevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Örnek 36:

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata over a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the bottom staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line with a long, sweeping slur over a series of sixteenth notes, marked with a fermata. The bottom staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* is repeated at the beginning of the bottom staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line with a long, sweeping slur over a series of sixteenth notes, marked with a fermata. The bottom staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* is repeated at the beginning of the bottom staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line with a long, sweeping slur over a series of sixteenth notes, marked with a fermata. The bottom staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* is repeated at the beginning of the bottom staff. The system concludes with a fermata over the final note of the top staff, marked with the letter 'N'.

N harfiyle beraber, son bölümün orta kısmını hazırlayan köprü başlar. Bu köprü söz konusu bölümün orkestradaki eşliğin tematik öğelerini geliştirir. Ancak son dört ölçüsü çok ilginçtir. Burada bu sözkonusu tematik öge, reçitativ benzeri bir çizgiye dönüşür ayrıca bir ritmik yavaşlama da söz konusudur, sekizlik notalar üçleme notalara dönüşür. Böylece besteci gerçek tempoyu düşürmeden temponun yavaşlamış olduğu hissini vermektedir.

Örnek 37:

The image shows a musical score for Example 37. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line starting with a fermata and a piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The third system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

O harfiyle başlayan, son bölümün orta kısmı fa majör tonalitesindedir. Bu kısım tamamı ile yeni bir tema üzerine kurulmuştur, son bölümün tematik öğeleri ise sadece arada

bas enstrümanlarda (viyolonsel ve kontrabaslarda) gelir. Orta kısım, bölümün geri kalanından daha yavaş değildir, ancak bestecinin onaltılıklar gibi notalar yerine daha çok dörtlük notalar kullanması temponun yavaşlamış olduğu hissini verir. Bu kısım, çoğunlukla solo viyolonsel için bas rejistrini kullanmaktadır. Ancak sonlarına doğru viyolonsel edebiyatının en uzun gamını kullanır ve böylece bu enstrümanın bütün rejistr olanaklarını gözönüne serer.

Örnek 38:

The image displays a musical score for Example 38, consisting of three systems of music. The top system shows a solo cello line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The middle system continues the solo cello line and piano accompaniment. The bottom system shows the solo cello line and piano accompaniment, with a fermata over the final notes of the solo line. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, including sixteenth-note runs and chords. The solo cello line is characterized by long, flowing lines with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a sense of continuous motion. The tempo is marked as 'Allegretto'.

A tempo (tempo içinde) olarak işaretlenmiş ölçüden itibaren sekiz ölçülük bir köprü başlamaktadır. Bu köprü yavaşça, düşmüş olarak hissedilen tempoyu, tekrar hızlandırılmış

hissine getirir, bunu sırasıyla önce dörtlük, sonra sekizlik, daha sonra da onaltılık notalar kullanarak yapar. Ayrıca bu köprü orta bölümün tonalitesi olan fa majörden, son bölümün asıl tonalitesi olan la minörün dominantına, yani mi majöre modülasyonu da sağlar.

Örnek 39:

The image displays a musical score for Example 39. It begins with a piano introduction consisting of three staves. The first two staves are marked 'a tempo' and the third staff is marked 'p'. The main body of the score is divided into two sections. The first section is a piano piece in 4/4 time, featuring a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second section is a piano piece in 4/4 time, featuring a more active melodic line in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

İlginç olarak besteci, bu köprüden sonra, son bölümün orta kısmından önceki köprüyü getirmektedir. Bu sıradan bir olay değildir, ancak bu söz konusu köprü karakteristik olarak çok farklı olduğu, ve bağımsız bir tematik yapı kullandığı için ayrı bir tema olarak görülebilmektedir. Böylece besteci bu köprüyü buraya getirdiğinde onu bir köprüden ziyade

ayrı bir tema olarak ele alır. Yine de bu tema burada köprü görevi görmektedir. Bu köprü tekrar gelecek olan, konçertonun yavaş bölümünün temasını hazırlamaktadır. Besteci burada yeniden temponun yavaşlama hissini verme yöntemini kullanır, ancak buradaki süreç daha yavaş ve daha geniştir. Önce onaltılık notalar, sonra üçleme sekizlikler, ardından sekizlik notalar ve en sonunda üçleme dörtlük notalar gelir. Pasajın sonunda bir fermato bir de *lunga* işaretlenimleri yer almaktadır.

Örnek 40:

The musical score for Example 40 is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a fermato over the first measure. The second system features a long, flowing melodic line in the right hand. The third system shows a more complex texture with overlapping lines. The fourth system concludes the piece with a final fermato and a 'lunga' marking.



Geri gelen bu yavaş bölüm teması **K** harfinde başlayan tema ile birebir aynıdır: her ikisi de yirmidört ölçü uzunluğunda olup teorik açıdan birbirinin kopyalarıdır.

Örnek 41:



The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The second system also features a vocal line and piano accompaniment, with the word 'cresc.' written below the vocal line. The third system shows a vocal line and piano accompaniment, with the letter 'F' written below the vocal line. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines in both hands.

Bu yavaş bölüm temasından sonra, bir köprü yer alır. Bu köprü, konçertonun birinci bölümünün birinci temasının ana tematik öğelerini kullanır. *Piu allegro (come prima volta)* (daha da çabuk, baştaki gibi) olarak işaretlanmış olan bu köprü **P** harfinde başlar ve 12 ölçü boyunca devam eder.

Örnek 42:

P *più allegro*

più allegro (come prima volta)

p cresc. *f* *p cresc.*

Bu kısımdan sonra gelen *molto allegro* olarak adlandırılan kısım, birinci bölümün tamamlayıcı temasının la minöre transpoze edilmiş halidir. Böylece birinci bölümün röprizinin konçertonun sonunda olduğu, ve birinci bölümün bütün konçertoyu kapladığı hissi verilir.

Örnek 43:

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked "molto allegro" and the dynamics are "ff". The score is written in G major and consists of four systems of music. The first three systems are in 2/4 time, and the fourth system is in 3/4 time. The piece concludes with a Coda symbol.

Bu temadan sonra, R harfinden itibaren konçertonun *Coda*'sı gelir. Bu coda la majör tonalitesinde olup tamamıyla yeni ve konçertonun diğer bölümleri ile bağımsız bir tematik yapı üzerine kurulmuştur.

Örnek 44:

The musical score for Örnek 44 is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, marked with a large 'R' above the first staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the first measure. The second and third staves are piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand playing a bass line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment concluding the piece.

The image displays five systems of musical notation for a piano concerto. The first system features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with a 'cresc' marking. The second system continues the melodic line with a 'piu cresc' marking. The third system shows a more complex melodic line with a 'cresc' marking. The fourth system consists of a single melodic line in the right hand. The fifth system shows a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Konçertonun birinci temasının çeşitli şekillerde, diğer bölümlerin arasında gelmesi, yavaş bölüm temasının bir diğer bölüm ile bölünmüş olması, yavaş bölümün tematik öğelerinin dördüncü bölümde eşlik olarak kullanılması ve birinci bölüm tamamlayıcı temasının coda öncesinde kullanılması ve kısacası bölümlerin içiçe işlenmiş olması bu

konçertonun tek bölümlü olduğu hissini vermektedir. Ancak yukarıda yaptığımız incelemede de görüldüğü gibi durumun aslı bu değildir.

Böylece her iki konçertonun da form analizi tamamlanarak, söz konusu eserlerin karşılaştırılmasına geçilebilir.

4.3. 3. Konçertoların Karşılaştırılması

Sözkonusu konçertoların en belirgin ve göze çarpan benzerlikleri elbette tonaliteleridir. Minör tonaliteler, özellikle Romantik Dönemde, viyolonselın ön planda tutulduğu eserlerde sıkça kullanılmaktadır. O yıllarda viyolonsel için yazılmış konçertoları gözönüne alacak olursak, sıkça çalınanlar arasına sadece minör tonalitedekilerin girdiğini rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Örneğin viyolonsel edebiyatının en önemli eserlerinden biri: A. Dvorak viyolonsel konçertosunun tonalitesi si minördür. E. Elgar viyolonsel konçertosunun tonalitesi mi minör, E. Lalo viyolonsel konçertosunun tonalitesi re minördür.

Çoğu durumda çelistler tarafından konçerto ile eşdeğer olarak görülen majör tonaliteye sahip başka bir eser vardır: P.İ. Tchaikovsky'nin Rococo Varyasyonları. İcracılar bu görüşlerinde haksız değiller çünkü hem teknik hem de yorumlama açısından Rococo Varyasyonları bir konçerto kadar çok güçlülere sahiptir. Ancak teorik bir bakış açısından bu eser bir konçerto değildir. Herşeyden evvel bestecisi tarafından bu esere verilen isimdir: 'Viyolonsel ve orkestra için Rococo teması üzerine varyasyonlar. (Variations on Theme Rococo for Viyolonsel and Orchestra) Bu eseri konçertodan ayırıtıran başka bir özellik ise uzunluğudur. Bir konçerto olmak için çok kısa olan bu varyasyonlar 18 dakikadan daha kısa sürmektedir. Bu Dvorak viyolonsel konçertosunun sadece birinci bölümü kadar bir süre demektir. Üçüncü ve en önemli unsur, bu eserin konçertoları konçerto yapan bir özellikten

yoksun olmasıdır. Konçerto- mücadele anlamı olan bir kelimenin kökünden gelmektedir. Bu eserde ise mücadele flütler ve solo viyolonsel arasında geçmektedir.

XIX yy' da yazılmış, major bir tonalitede, bir başka önemli viyolonsel partisine sahip olan eser de Beethoven' in keman, viyolonsel ve piyano için triple konçertosudur. Bu konçerto do majör tonalitesinde olup çok önemli bir viyolonsel partisine sahip. Hatta bazen viyolonselciler arasında Beethoven' in viyolonsel konçertosu olarak adlandırılır. Ancak yine teorik bir bakış açısından bu eser de yukarıdaki sınıflandırmaya uymamaktadır. Çünkü triple konçerto XIX yy'da yazılmış olmasına rağmen, neredeyse romantik dönemden çok klasik döneme aittir. Ayrıca bu konçerto solo viyolonsel için değil, viyolonsel keman ve piyano içindir. Aynı nedenlerden dolayı Brahms A moll Double Konçerto da bu araştırmanın dışında kalmaktadır.

Schumann ve Saint Saens'in viyolonsel konçertoları XIX yy'da bu enstrumana artan ilgiyi simgelemektedir. Viyolonsel Avrupa'nın bir çoğu ülkedeki birkaç yüzyıldandan beri kullanılıyor olmasına rağmen, büyük dinleyici kitlesi önünde solo bir enstruman olarak pek görülmemektedir. Bu yüzden bu iki eser bir çok yönden benzerlik taşımaktadır. Ancak farklı kuşak ve milletten olan besteciler tarafında yazıldığı için farklılıkları, benzerliklerinden daha fazla göze çarpmaktadır.

Schumann'ın viyolonsel konçertosu son eserlerinden biridir. İki hafta gibi kısa bir süre içinde yazılmış olmasına rağmen (10 – 24 Ekim 1850), ilk seslendirilişi ancak 10 sene sonra, bestecisinin ölümünden 4 yıl sonra, 9 Haziran 1860 tarihinde Ludwig Ebert tarafından, Schumann'ın 50. yaşgünü nedeniyle düzenlenen konserde yapılmıştır. Bu konçerto, olgun Schumann'ın en derin eserlerinden biri olarak kabul edilir.

Saint - Saens viyolonsel konçertosunu Schumann'dan tam 22 yıl sonra, 1872 yılında yazmıştır. Schumann'dan farklı olarak bu konçertoyu soyut bir eser olarak değil,

Fransa'nın en tanınmış konser topluluğunun, *Société des Concerts du Conservatoire*'nin Belçikalı üyesi, çelist ve gambist olan Auguste Tolbeque için yazmıştır. Bu nedenle de ilk seslendirilişi bir yıl içinde hazırlanıp 19 Ocak 1873 te Paris Konservatuarı'nın bir konserinde icra edilmiştir. Bu eser Saint Saens'ın Fransız müzik çevresinde tanınmasına neden olmuştur. Konserden sonra, İngiliz müzikolog ve müzik yazarı, Sir Donald Francis Tove, bir gazete de verdiği demeçte; 'işte, ilk kez' enstrümanın her rejistrini kullanan ve zorlanmadan orkestra ile eşdeğer güce sahip olan bir viyolonsel konçertosu. ("Here, for once, is a cello concerto in which the solo instrument displays every register without the slightest difficulty in penetrating the orchestra.") Shostakovich ve Rachmaninoff gibi bir çok besteci bu konçertonun, en iyi viyolonsel konçertolarından biri olarak kabul etmiştir. Saint Saens karyerinin ilerleyen yıllarında bir tane daha viyolonsel konçertosu (No:2 E Moll) yazmışsa da bu eser ilk konçertosu kadar ilgi görmemiş ve günümüzde seslendirildiği daha nadirdir.

Sözkonusu konçertoların benzerlikleri arasında ölçü sayıları ve tempoları yer almaktadır. Bu iki unsur bu eserlerde benzer olsa da aynı değildir. Schumann'ın Konçertosu'nun ilk bölümü için *Nicht zu schnell* temposunu yazmaya gerek duymuştur. Almanca'da (çok hızlı değil) anlamına gelen bu tempo terimini diğer birçok eserlerinin ilk bölümleri için de kullanmıştır. Bazı edisyonlarda, örneğin; Rostropovich' in Schumann Viyolonsel Konçertosu' nun edisyonu, bu terimi *Allegro non Troppo* olarak çevirse de bu çeviri tam olarak doğru sayılamaz.

Schumann Viyolonsel Konçertosunun Rostropovich Edisyonu

Örnek 45:

КОНЦЕРТ
для виолончели с оркестром
Соч. 129 (1850г.)

Violoncello
Редакция партии виолончели М.Ростроповича

Р. ШУМАН (1810-1856)

I

Nicht zu schnell (Allegro non troppo) $\text{♩} = 130$

Fl., Ob. solo *p*

Saint Saens'in viyolonsel konçertosu ise aksine *Allegro non Troppo* temposundadır. İtalyaca' da (hızlı ama pek de koşarak değil) anlamına gelmektedir. Anlam olarak bir öncekine yakın olarak görülse de, bir başka unsur ile, ölçü sayısı ile, bir araya gelince sonuç olarak bestecinin ana firki anlaşılabilir.

Saint Saens Viyolonsel Konçertosunun Urtext Baskısı

Örnek 46:

Allegro non troppo

mf

Örneklerde görüldüğü gibi, Schumann Konçerto' nun ölçü sayısı 4/4'lük anlamına gelen C şeklinde yazılmıştır. Dolayısı ile bir ölçü, dört *Nicht zu schnell* (çok hızlı değil) dörtlük vuruştan oluşmaktadır. Saint Saens konçerto ise 2/2 ölçü sayısına sahiptir. Bu, bir ölçünün iki *Allegro non Troppo* (Hızlı ama pek de koşarak değil) ikilik vuruşundan oluşmaktadır. Sonuç olarak Saint Saens konçertonun temposu Schumann'inkinden neredeyse iki kat hızlıdır. Böylece bu iki eserin ne kadar farklı karakterlere sahip olduğu açıkça görülmektedir.

Yukarıda da anlatıldığı gibi bu iki eser bir çok benzerlik taşımaktadır, bunların arasında eserlerin, tonaliteleri, ve dolayısı ile ilk akorları ve viyolonsel partisinin ilk notası da vardır. Her iki konçertonun aynı tonaliteye (a moll) sahip olmaları bir rastlantı olarak değerlendirilebilir, ancak daha yakın bir incelemede bulunursak öyle olmadığını farkına varırız. Genel olarak romantik dönemde yalnızlık, keder ve mutsuzluk gibi temalar işlenirdi, doğal olarak bunun için minor tonaliteler kullanılırdı. İnsan sesine yakınlığı ile tanınan viyolonsel'in bu duyguları en iyi şekilde yansıtacağından Schumann ve Saint Saens viyolonsel konçertoları için minor tonalite seçmişlerdir. her ikisinin la minörde olması ise, viyolonsel' in akort sistemiyle alakalıdır. Viyolonsel'in en ince, en parlak ve genel olarak en çok kullanılan telin, la teli olduğu göz önüne alınırsa, eserin büyük bir kısmının bu tel üzerinde çalınacağı sonucu ortaya çıkar. Ayrıca en parlak doğal flajörelerin de la teli üzerinde bulunması, a moll tonalitesini bir viyolonsel konçertosu için en iyi tonalitelerden biri durumuna getirir.

İlginç olarak Saint Saens bu tonaliteyi başka herhangi tanınmış eserinde kullanmıyor, halbuki Schumann'ın bu tonaliteyi viyolonsel konçertosundan önce yazdığı ve önemli eserlerinden biri sayılan Piano Konçertosu'nda kullanmıştır. Schumann'ın bu iki eseri arasında da bir çok benzerlik vardır ancak böyle bir araştırma, elinizdeki çalışmaya sığmayacak kadar büyük bir analiz olmakla beraber konumuzun çok dışında kalmaktadır.

C. Saint Saens ve R. Schumann viyolonsel konçertolarının aynı tonalitede olması, her ikisinin de aynı akor ile başlamasını doğal hatta beklenen bir olay kılmaktadır. Lakin, eski Çin filozoflarından birinin dediği gibi "önemli olan ne yaptığın değil, nasıl yaptığındır". Eserleri başlatan notalar her zaman ayrıcalıklıdır, üst düzey müzisyen -besteci olan Schumann ve Saint Saens bunun farkındaydı, ve bu yüzden eserlerinin ilk akorlarına, neredeyse bütün eseri özetleyebilmişçesine önemli bir rol vermişlerdir. Bu eserlerin ilk akorları, bütün konçertonun nasıl olacaklarına dair göstergelerdir.

Saint Saens, çeyrek nota uzunluğundaki, ilk akoru *Forte* olarak "tutti" orkestraya vermektedir. Böylesine enerjik ve dikkat çekici bir başlangıç bütün eserin enerji ve renk dolu geçeceğine işaret etmektedir, ki eserin baştan sonuna kadar dinlenmesi bu tahmini doğrular. Aynı zamanda yukarıda bahsedilen tempo ve ölçü sayısı arasındaki bağlantı da bu karakterin, sözkonusu eser için uygun olduğunu göstermektedir.

Saint - Saens Viyolonsel Konçertosunun Açılış Ölçüsü

Örnek 47:

The image shows the first measure of the opening of Saint-Saens' Cello Concerto. It consists of two staves: Violoncello (Cello) and Piano. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The Violoncello part starts with a bass clef and a 2/4 time signature, playing a series of eighth notes. The Piano part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature, playing a series of eighth notes. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic.

Öteki taraftan Schumann Konçertonun ilk akoru, bir tam ölçü uzunluğundadır. Bu akor sadece tahta üflemelilere *Piano* şeklinde vermektedir. Bu da sakin, derin ve hüzünlü bir konçerto beklememize neden olur. Yine eserin baştan sonuna kadar dinlenmesi bu tahminin, eserin geneli için geçerli olduğunu gösterir. Ve yine aynı zamanda yukarıda bahsedilen tempo ve ölçü sayısı arasındaki bağlantı da bu karakterin, sözkonusu eser için uygun olduğunu göstermektedir.

Schumann Viyolonsel Konçertosunun Açılış Ölçüleri

Örnek 48:

The image shows a musical score for the beginning of Schumann's Violoncello Concerto. The score is for Violoncello and Klavier. The tempo is 'Nicht zu schnell' (M.M. ♩ = 180). The key signature is one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the piece, including the opening chord and the first melodic line for the cello. The piano part is marked 'P' and 'Streich.'.

Her iki konçertoda orkestra ekspozisyonu yoktur. İkisi de kısa girişin ardından hemen enstrumanın solosu ile başlar. Schumann'ın konçertosunda bu dördüncü ölçü, Saint Saens'ın konçertosunda ise bu ilk ölçünün ikinci dördlük vuruşundadır. Bu bir yenilik değildir, ilk olarak Mendelssohn tarafından e moll keman konçertosunda kullanılmış olan, romantik dönem konçertolarına ait bir özelliktir.

Beklenmedik bir şekilde her iki eserin solo viyolonsel partisi de aynı nota üzerinden, birinci oktav mi ile başlamaktadır. Aslında bunun da bir raslantı olmadığı çeşitli yollardan açıklanabilir. Bu nota, viyolonsel üzerindeki en parlak ve çalınması en kolay notalardan biridir. Kısacası bir konçerto başlangıcı için mükemmel bir notadır. Doğal olarak her iki bestecide eserinlerinin başında bu notayı kullanmaya karar vermiştir.

Ancak bu iki konçertonun başındaki benzerlikler bununla da bitmiyor. Saint Saens Schumann'ın viyolonsel konçertosunu duymuş olma ihtimali çok yüksektir çünkü Schumann, genç Camille'in en çok etkilendiği bestecilerden biridir. Bu yüzden de konçertosunun açılış temasındaki eşlik hareketi sanki Schumann'ın konçertosundan alınmış ve hızlandırılmış gibidir.

Schumann Konçertonun Açılış Ölçüleri

Örnek 49:

The image displays the opening of the Violoncello Concerto by Robert Schumann. The score is written for Violoncello and Klavier (Piano). The Violoncello part begins with a single note on the first line, G1 (one octave below middle C), marked 'Nicht zu schnell'. The Klavier part begins with a series of chords and a melodic line, marked 'Nicht zu schnell (M. M. ♩ = 180)'. The piano part is divided into 'Tutti' and 'Solo' sections. The 'Tutti' section is marked 'p' (piano) and 'Streich.' (strings). The 'Solo' section is marked 'Solo' and 'Streich.' (strings). The score is written in G major and 2/4 time. The first system shows the Violoncello part on a single staff and the Klavier part on a grand staff. The second system shows the Klavier part on a grand staff. The score is marked with a box containing the number 7.

Saint Saens Konçertonun Açılış Ölçüleri

Örnek 50:

The image displays a musical score for Violoncello and Piano, labeled "Örnek 50". The score is in 3/4 time and marked "Allegro non troppo". The Violoncello part (top staff) begins with a series of eighth notes, followed by a melodic line with slurs and accents. The Piano part (middle and bottom staves) features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into three systems, each containing two staves for the Piano. The first system shows the initial measures, the second system continues the development, and the third system concludes the excerpt. Dynamics such as *f* and *fp* are indicated throughout the score.

C. Saint-Saens ve R. Schumann Viyolonsel Konçertoları arasındaki benzerlikler bunlarla sınırlı değildir, solo viyolonsel partisindeki teknik kullanımlar da göze çarpmaktadır.

C. Saint Saens Konçertodan bir alıntı

Örnek 51:



R. Schumann Konçertosundan bir alıntı

Örnek 52:



Yukarıdaki bu örnekte görüldüğü gibi her iki eserde de benzer teknik kullanımlar vardır. Her iki besteci viyolonsel konçertolarında hızlı, yukarı çıkan, ve arda arda gelen ki gam kullanmayı tercih etmişlerdir. Ancak, ilk bakışta her ne kadar benzerlerse de bu iki pasaj aynı zamanda çok farklıdır: herşeyden önce kullanıldıkları yere göre. Eğer Schumann bu ögeyi birinci bölümde, birinci temayı tamamlamak için kullanıyorsa, Saint Saens bu ögeyi konçertonun sonunda, dördüncü bölümde orta temaya geçmek için bir köprü olarak kullanmaktadır. Saint Saens her iki gamı da birinci oktav la notası üzerinde bitirerek,

Schumann'a göre daha bilgeli davranmıştır, çünkü bu şekilde hem icracı için daha kolay bir pasaj, hem de daha çok tınlayan bir pasaj yaratmış oldu.

Her iki eserde de karşılaştığımız benzer bir başka teknik kullanım da aşağıdaki örneklerde görülmektedir.

Saint-Saens Konçertodan bir alıntı

Örnek 53:

The image displays a musical score for Saint-Saens' Concerto, specifically Example 53. It consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music features complex rhythmic patterns and chordal structures. Annotations include 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics, and 'Cresc.' (Crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Schumann Konçertodan bir alıntı

Örnek 54:

Yukarıdaki pasajlar, bir önceki örnek gibi göze çarpan benzerliğe sahip olmasalar da, anlam olarak birbirlerine çok benzerler. Her ikisi de arpejlenmiş akor kullanmaktadır.

Saint-Saens'in bilgeliği bu pasajda da kendisini göstermektedir: Schuman viyolonsel için bütün olanaklarının tam farkında olmayarak, sadece ilk pozisyonlardaki akorları kullanıyor, Saint-Saens ise ileri görüşlü bir besteci olarak, aynı malzemedeki (arpejlenmiş akorlardan) yararlanarak çok daha sofistike bir pasaj yaratmayı başarmıştır. Gerçek şu ki arpejlenmiş akorları yukarı pozisyonlarda kullanan başka çok az eser vardır.

Konçertoları benzer kılan bu ayrıntılardan biraz uzaklaşarak genel yapılarına gözatacak olursak, sözkonusu eserlerin büyük ölçeklerde farklı kılan özellikleri de görmüş oluruz. Yukarıda da gösterildiği gibi Schumann viyolonsel konçertosu üç bölüm, Saint Saens viyolonsel konçertosu ise dört bölümlüdür. Bu olgu başlı başına büyük bir farklılıktır. Bu bölümlerin tonalitelerine bakacak olursak da durum aşağıdaki gibidir.

Schumann Viyolonsel Konçertosu

1. Nicht Zu Schnell – La-Minör
2. Langsam – Fa-Majör
3. Sehr Lebhaft – La-Minör

Saint Saens Viyolonsel Konçertosu

1. Allegro non troppo – La-Minör
2. Allegretto con moto – Si bemol-Majör
3. Un poco meno Allegro – La-Minör
4. (Tempo Primo) – La-Minör

Yukarıda görüldüğü üzere bölümlerin tonaliteleri arasındaki uzaklıklar çok farklıdır. Schumann konçertosunun ikinci bölümünü la minörün ikinci derecede uzaklığındaki (aralarında bir işaret farkı vardır) tonalitesi olan fa majörde yazarak klasik dönemden gelen geleneği sürdürmüştür. Yukarıda yapılmış olan Schumann viyolonsel konçertosunun analizinde de görüldüğü gibi, Schumann genellikle komşu tonalitelere modülasyon yapmayı tercih ederek klasik dönemin geleneğini sürdürmektedir.

Benzer bir durum J.Haydn'ın do majör viyolonsel konçertosunda yer almaktadır: bu konçertonun da ikinci bölümü fa majör tonalitesinde yazılmıştır. (yine ikinci derece uzaklıktaki tonalite) Saint Saens viyolonsel konçertosuna bakıldığında ise, bu eserdeki modülasyonların çok daha uzak tonalitelere olduğu ve armonik yapını çok daha renkli ve

çeşitli olduğu görülür. Bu konçertodaki ikinci bölüm, menüet bölümü, si bemol majör tonalitesindedir. Bu tonalite la minöre göre üçüncü derece uzaklıktadır yani aralarında iki işaret (arıza) farkı vardır: La minör de herhangi bir işaret yok iken, si bemol majörde ise bemol mevcuttur. Bu, Saint Saens viyolonsel konçertosunun çok daha yenilikçi olduğu ve daha çok romantik döneme ait olguları taşıdığını gösterir.

Bu konçertodaki diğer bütün bölümlerin la minördedir ancak bu tonalite, sözkonusu bölümlerin genel tonaltesidir. Bölüm içerisinde Saint Saens'ın kullandığı renkli armoniler kromatik armoniler ve özellikle son bölümdeki kromatik modülasyonlar bu konçertonun çok daha fazla tonalite kullandığı izlenimini vermektedir.

Saint Saens'ın viyolonsel konçertosunda kullandığı bir başka ilginç özellik ise, "yapısal bir ikilemedir". Bu yapısal ikileme aynı müzikal malzemenin ard arda kullanılması demektir. Sözkonusu yapısal ikilemenin örnekleri bütün eser içerisinde görülebilir, ve elbette ilk göze çarpan örnek eserin başındadır. Saint Saens viyolonsel konçertosunun ilk yedi ölçüsü aslında birbirini olduğu gibi tekrarlayan üç buçuk ölçüden oluşan malzemenin oluşur.

Örnek 55:

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The top staff is labeled 'VIOLONCELLO' and the bottom staff is labeled 'PIANO'. Both staves are marked 'Allegro non troppo'. The Violoncello part starts with a melodic line that has a fermata over the first measure. The Piano part starts with a rhythmic accompaniment that also has a fermata over the first measure. The score is divided into four measures.



Ayrıca ikinci ölçünün ortasında başlayan ve üçüncü ölçünün ortasında son bulan senkoplu yapı, üçüncü ölçünün ortasında başlayan ve dördüncü ölçünün ortasında son bulan senkoplu yapı ile neredeye aynıdır, aralarındaki tek fark ikinci yapının bir oktav altta olmasıdır.

Örnek 56:



Sözkonusu yapının bu kadar benzer bir şekilde ard arda gelmesi, konumuz ikili yapı içerisinde düşünülerek yapısal ikilemde yazılmış olduğu göz önüne alınmasını gerektirir.

Eserin 8. 9. ve 10.11. numaralı ölçüleri de birbirlerinin neredyse tekrarıdır, ancak Saint Saens burada dehalığını kullanarak onbir numaralı ölçüdeki son eşlik akorunu tonik yerine sub dominant yaparak bir sonraki pasaja geçişi sağlamıştır, böylece pratikte aynı olan malzemeyi tekrarlararken farklı kullanmıştır.

Örnek 57:

8



10



Bu eserin ondört numaralı ölçü çok ilginçtir; eksilmiş yedili akorun aşağıya doğru arpejlenerak inişi başka bir eserde dikkat çekecek bir durum yaratmazdı, ancak yapısal ikilemenin eserin ana yapı taşlarından biri olduğu bu konçertoda böyle bir pasajı göz ardı etmek mümkün değildir. Bilindiği üzere eksilmiş yedili akor dört notadan oluşmaktadır, dört dörtlük ölçü sayısına sahip olan bir ölçüde sekiz tane sekizlik nota yer almaktadır, dolayısıyla dört notalık bir akorun iki kere tekrarlanması sekiz nota eder. Burada da Saint Saens bestecilik hünerini göstererek, viyolonselın bütün ses genişliğini kullanmak için ikinci tekrarında, konçertonun başında da olduğu gibi, bir oktav aşağıya almıştır.

Örnek 58:

14



Benzer bir durum onaltı ve onsekiz numaralı ölçülerde de vardır, burada besteci altı notadan oluşan bir motifi ardı ardına tekrarlar, ancak yukarıdaki örnekte olduğu gibi bir oktav aşağıya almak yerine senkoplu bir eşlik vermektedir.

Örnek 59:

16



18



İlginç olan, Saint Saens' ın kendini küçük ölçüklere sınırlandırmayarak, söz konusu yapısal ikilemenin daha geniş ve göz ardı boyutlarını kullanmasıdır. (aynı konçertonun ilk yedi ölçüsünde de olduğu gibi). Söz konusu onaltı ve on sekiz numaralı ölçüler aslında 15.-16. ve 17.-18. numaralı ölçü gruplarının yapısal ikileme içerisindeki parçalarıdır. Ancak ondört numaralı ölçünün aksine bir oktav aşağıda değil, bir oktav yukarıdadırlar.

Örnek 60:

15

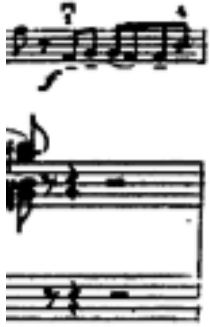


Söz konusu yapısal ikilem, aslında Saint Saens'in büyük ölçekli planın bir parçasıdır. Eser yakından incelendikten sonra, bestecinin aynı veya benzer motifleri ardı ardına kullanarak eserin genel bir bütünlük sağlamayı amaçladığı kolaylıkla görülür. Yukarıda yapılmış olan konçeronun form analizinin neticesinde varılan sonuçta da bestecinin aynı tematik öğelerden yararlanarak yazdığı köprülerin de esere bütünlük sağlama amacıyla yapılmış olduğu görülmüştür. Böylece eserin neredeyse her unsuru söz konusu konçertoya bütünlük sağlama amaçlı yazılmış olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Saint Saens viyolonsel konçertosunun ayrıntılı tematik ve motivik analizi, elimizdeki çalışmanın amacının çok dışında kalarak, ayrı bir çalışma gerektirmektedir, bu yüzden benzer motiflerin ve tematik öğelerin küçük ölçekteki kullanımlarına sadece birkaç örnekte değinmesi uygun görülmüştür. Buna örnek olarak konçertonun 20 ve 23. numaralı ölçüleri gösterilebilir.

Örnek 61:

20



21



Saint Saens burada aynı notaları kullanarak tematik öge açısından kendi içinde sıkı bir şekilde yukarı çıkan bağlı bir pasaj yaratmıştır.

Yapısal ikileme ve tematik bağlar icracıya eseri öğrenme, icra ve yorumlamasında büyük bir kolaylık sağlarken, dinleyiciye de anlaşılması kolay ve çok daha akılda kalıcı bir eser sunmaktadır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, konçertonun ayrıntılı tematik analizi bu çalışmanın amacının dışında kalmaktadır. Söz konusu tematik bağları ve yapısal ikilemeyi bir kavram olarak sunarak anlatmakta, bu çalışmanın amaçlarından sadece bir tanesidir, ve bunun yeterli şekilde yapılmış olduğu kanısına varılmıştır. Yapısal ikilemenin ve tematik bağlılığın örnekleri, bu konçertoda çoğaltılabilir ve neredeyse her sayfa da mevcuttur.

Genel olarak, kendi içlerinde bir çok farklı fikre ve güzelliğe ayrıca viyolonsel icracılığında ve müzik edebiyatında önemli yerlere sahip olan bu iki eser; C.Saint Saens ve R. Schumann viyolonsel konçertoları karşılaştırıldığında, Saint Saens'ın yapısal

ikileme ve tematik bağ yöntemleriyle tek bölümlü konçerto yaratmada daha başarılı olduğu, renkli armonileriyle ve kromatik köprüleriyle romantik dönem anlayışına çok daha uygun, ve viyolonsel, bir enstruman olarak, çok daha geniş bir yelpazede kullanan bir konçerto bestelemeyi başardığı görülür. Ancak bu, Schumann viyolonsel konçertosunun eksik veya daha kötü konçerto olduğu anlamına gelmez; sonuçta her iki konçerto hem icracılar hem de dinleyiciler tarafından eşit derecede beğeni toplamaktadır. Saint Saens viyolonsel konçertosu bir taraftan Schumann'ın başlattığı fikirleri tamamlamaktadır, böylece Saint Saens, viyolonsel konçertosunun başarısının büyük bir kısmını Schumann'a borçludur.

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER

Müziğin öncelikle insanın duyum ve duygularına seslenmesi ölçüsünde, aklın önceliğini tartışma konusu yapan romantizmle müzik arasında doğal bir yakınlık ortaya çıkar. Romantizmle birlikte iç dünyayı yansıtan yapıtlar, yoğun bir duygusal içerik kazandı. Büyük çaplı yapıtlar, yoğun bir gerilim ve dokunaklığa ulaştı.

Bestelerin yazıldıkları dönemde özellikle yaygın olan iki viyolonsel konçertosu vardır ki, günümüze kadar yaygınlıklarını sürdürmüş ve dinleyiciler tarafından beğeni toplamıştır; bunlar C. Saint Saens ve R. Schumann viyolonsel konçertolarıdır. Birbirleriyle yakın zamanda yazılmış olan bu iki eser birçok benzerlik taşımakla beraber, o dönemde suretle değişen dünyanın simgelerini de taşımaktadırlar. Her iki eserin la minör tonalitesinde yazılmış olmaları, sözkonusu benzerlik ve farklılıklara dikkat çekici bir unsurdur.

Bu araştırmada bestecilerin müziği ve müzik tarihindeki yeri, yaşamı, yaşadığı dönemin özellikleri ve viyolonsel repertuarı için müzik tarihinde önemli bir yeri olan eserlerinden viyolonsel için yazdıkları eserlerin form, armoni, yapı incelenmesi ve karşılaştırılmasında problemlerin daha kolaylıkla giderilebilmesi için gerekli araştırmalar yapıp sunulmuştur.

Yukarıda bahsedilenlere ek olarak, müzik kavramını daha da geliştirmek, C.Saint Saens ve R.Schumann'ın müziğini anlamak ve doğru bir şekilde icra edebilmek için, öncelikle dönemin özelliklerini bilmek, konçertoların nitelik ve inceliklerini kavramak; bu iki eseri mümkün olduğunca farklı virtüözlerden dinlemek hatta canlı konser performanslarını takip etmek ve yorumlarındaki çeşitliliği gözlemlemek gerekir.

KAYNAKÇA

- J. Daverio, “Robert Schumann” *Grove Music Online* www.grovemusic.com
- L.Ginzburg ‘История Виолончельного Исскуства (Viyolonsel Sanatının Tarihi), *Muzgiz*, 1950, Moskova – Leningrad (1.2.3.4. Kitap)
- Oxfordmusiconline.com
- C.Prieto ‘The Adventures of a Cello’ (Viyolonselin Maceraları) çv E.C. Murray *University of Texas Press*, 2002
- S. T. Ratner, “Camille Saint Saens” *Grove Music Online* www.grovemusic.com
- A. Say ‘Müzik Sözlüğü’ *Müzik Ansiklopedisi yayınları*, 2002, Ankara.
- Wikipedia.org.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaçlar.....	2
1.3. Önem.....	3
1.4. Sınırlılıklar.....	3
1.5. Tanımlar.....	3

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	4
2.1. Araştırma.....	4
2.2. Evren ve Örneklem.....	4
2.3. Verilerin Toplanması.....	4
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	5

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	6
3.1. 1. C.Saint Saens' ın Yaşam Öyküsü.....	6
3.2 . 2. R.Schumann' ın Yaşam Öyküsü.....	9
3.3. 3. Bestecilerin Karşılaştırılması.....	12

BÖLÜM IV

KONÇERTOLARIN FORM ANALİZİ.....	14
4.1 1. R.Schumann'ın A moll Viyolonsel Konçertosunun Form Analizi.....	14
4.2. 2. C.Saint Saens' ın No.1 A moll Viyolonsel Konçertosunun Form Analizi.....	36
4.3. 3. Konçertoların Karşılaştırılması.....	76

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	96
KAYNAKÇA.....	97

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: R. Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosu: 1. Bölüm (Giriş) 1.Tema 1.-14. Ölçüler Arası	15
Örnek 2: I. Bölüm Nicht zu schnell, 2. Tema 49.-74. Ölçüler Arası.....	16
Örnek 3: I. Bölüm Nicht zu schnell, Gelişme Kısmı 91.-100. Ölçüler Arası.....	17
Örnek 4: I. Bölüm Nicht zu schnell, Röpriz 177.-187. Ölçüler Arası.....	18
Örnek 5: I. Bölüm Nicht zu schnell, Gelişme Bölümü 240.-252. Ölçüler Arası.....	19
Örnek 6: I.Bölüm Nicht zu schnell, Köprü 273.-285. Ölçüler Arası.....	20
Örnek 7: II.Bölüm Langsam, 1. Tema1.-34. Ölçüler Arası.....	21
Örnek 8: II.Bölüm Langsam, Etwas Lebhafter Köprü 35.-59. Ölçüler Arası.....	24
Örnek 9: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Tematik Öğelerden Birtanesi 7.Ölçü.....	25
Örnek 10: I. Bölüm Nicht zu schnell, Köprü 273.-285. Ölçüler Arası.....	25
Örnek 11: III. Bölüm Sehr Lebhaft, 1. Tema 1.-30. Ölçüler Arası.....	27
Örnek 12: III. Bölüm Sehr Lebhaft, İlk Temanın Motifi 59.-87. Ölçüler Arası.....	28
Örnek 13: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Röpriz Bölümü 205.-304. Ölçüler Arası.....	30
Örnek 14: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Ekspozisyon 260.-278. Ölçüler Arası.....	31
Örnek 15: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Cadanze 340.-361. Ölçüler Arası.....	32
Örnek 16: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Cadanze Reçitativ Cümle.....	33
Örnek 17: III. Bölüm Sehr Lebhaft, In Tempo 344.-375. Ölçüler Arası.....	35
Örnek 18: III. Bölüm Sehr Lebhaft, Schneller Coda 376.-410 Ölçüler Arası.....	38
Örnek 19: C.Sain Saens A'Moll Viyolonsel Konçeretosu: 1. Bölüm (Giriş) 1. Tema 1.-44. Ölçüler Arası.....	40
Örnek 20: I.Bölüm Allegro non troppo, Köprü 44.-65. Ölçüler Arası.....	41
Örnek 21: I.Bölüm Allegro non troppo, Bağlaç 59.-79. Ölçüler Arası.....	42

Örnek 22: I.Bölüm Allegro non troppo, 2. Tema 2. Ögesi 79. Ölçüler Arası.....	42
Örnek 23: I.Bölüm Allegro non troppo, 3. Öge 90.-110. Ölçüler Arası.....	44
Örnek 24: I. Bölüm Allegro Molto, 111.-140. Ölçüler Arası.....	45
Örnek 25: I. Bölüm Allegro Molto, Tempo 1 45.-79. Ölçüler Arası.....	48
Örnek 26: I. Bölüm Allegro Molto, 2. Tema Variye Edilir 82.-117. Ölçüler Arası.....	52
Örnek 27: II. Bölüm Allegro con moto, Piano Eşliği ve Solo Ana Tema (Giriş) 118.-180. Ölçüler Arası.....	53
Örnek 28: II. Bölüm Allegro con moto, Espressivo ve Cadanze Benzeri Kısım 181.-206. Ölçüler Arası.....	54
Örnek 29: II. Bölüm Allegro con moto, Menüet Bölümü 1. Tema 206.-221. Ölçüler Arası.....	55
Örnek 30: II. Bölüm Allegro con moto, B Teması 221.-246. Ölçüler Arası.....	56
Örnek 31: II. Bölüm Allegro con moto, Menüet Bölümü Ana Teması 247.-270. Ölçüler Arası.....	57
Örnek 32: II. Bölüm Allegro con moto, Coda 279.-288 Ölçüler Arası.....	58
Örnek 33: II. Bölüm Allegro con moto, Yavaş Bölüm I. Tema Tempo I 289.-307. Ölçüler Arası.....	60
Örnek 34: II. Bölüm Allegro con moto, I. Bölümün Ritmik Ögesi 307.-327. Ölçüler Arası.....	61
Örnek 35: Poco meno allegro, Ana Tematik Öge 328.-351. Ölçüler Arası.....	62
Örnek 36: Son Bölüm Poco meno allegro, I. Tema 352.-367. Ölçüler Arası.....	64
Örnek 37: Son Bölüm Poco meno allegro, Köprü 368.-383. Ölçüler Arası.....	65
Örnek 38: Son Bölüm Poco meno allegro, Kadans Benzeri Pasaj 384.-394. Ölçüler Arası.....	66
Örnek 39: Son Bölüm Poco meno allegro, Orta Kısım Hazırlayan Eşlik Partisi 394.-405. Ölçüler Arası.....	68
Örnek 40: Son Bölüm Poco meno allegro, Orta Kısım Ana Tema 406.-334. Ölçüler Arası.....	69
Örnek 41: Son Bölüm Poco meno allegro, a tempo Köprüsü 334.-341 Ölçüler Arası.....	70
Örnek 42: Son Bölüm Piu allegro, Köprü 384.-395. Ölçüler Arası.....	72

Örnek 43: Son Bölüm Molto allegro, 396.-415.Ölçüler Arası.....	73
Örnek 44: Son Bölüm Molto allegro, Coda 416.-458.Ölçüler Arası.....	74
Konçertoların Karşılaştırılması:.....	76
Örnek 45: Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosu 1.Bölüm Nicht zu schnell (Giriş)1.-8 Ölçüler Arası.....	79
Örnek 46: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosu (Giriş) 1.-3 Ölçüler Arası.....	79
Örnek 47: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosu Açılış Ölçüsü 1.Ölçü.....	81
Örnek 48: Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosu Açılış Ölçüsü 1.-4. Ölçüler Arası.	82
Örnek 49: Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosu Açılış Ölçüleri 1.-10. Ölçüler Arası.....	83
Örnek 50: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosu Açılış Ölçüleri 1.-14. Ölçüler Arası.....	84
Örnek 51: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 352.-367. Ölçüler Arası.....	85
Örnek 52: Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 80.-82 Ölçüler Arası..	85
Örnek 53: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 92.-103. Ölçüler Arası.	86
Örnek 54: Schumann A Moll Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 349.-364. Ölçüler Arası.....	87
Örnek 55: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosunun İlk Yedi Ölçüsü 1.-7. Ölçüler Arası.....	89
Örnek 56: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 2.-4.Ölçüler Arası.....	90
Örnek 57: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 8.-11. Ölçüler Arası....	91
Örnek 58: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 14. Ölçü.....	91
Örnek 59: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 16.-18. Ölçü.....	92
Örnek 60: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 15.-18.Ölçüler Arası... 	93
Örnek 61: Saint Saens No:1 Viyolonsel Konçertosundan Alıntı 20.-21. Ölçü.....	94