

JOHANN NEPOMUK HUMMEL'İN Mİ B. MAJÖR
TROMPET KONÇERTOSU'NUN FORM, ANALİZ ve
İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Hazırlayan: Alper ÇAM
Danışman: Doç. Ali AKPEROV

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Yönetmeliğinin Müzik Ana Sanat Dalı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı İçin Öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak Hazırlanmıştır.

Edirne
Trakya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
ARALIK, 2008

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde danışmanım Devlet Sanatçısı ve Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı Başkanı Doç. Ali AKPEROV'a, hayatta en değerli varlığım olan ve aldığım bütün kararlarda beni destekleyen sevgili annem Seniha ÇAM ve sevgili babam Ömer Halis ÇAM'a, arkadaşım Zafer BALPINAR'a ve Fırat ARAPOĞLU'na yardımları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Alper ÇAM

Tezin Adı: Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu'nun Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi

Hazırlayan: Alper ÇAM

ÖZET

Klasik Dönem, Johann Sebastian Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'den, 1789 Fransız devrimine kadar olan dönemdir. Aydınlanma Çağı da denilen bu dönemde, müzikte de yenilikler meydana gelmiştir. Barok Dönem'in feodal düzenine karşı geliş, düşünce ve sanat yaşamında diyalektiği (karşıtlık) beraberinde getirmiştir. Immanuel Kant'ın, aklını kullanamadığı için eleştirdiği insan, sanatta ve düşüncede, feodaliteye karşı gelişi yaratılarında göstermeye başlamıştır. Müzikte karşıtlığın simgesi olan iki temalılık Klasik Dönem'in eseridir.

Yaklaşık 50 yıl süren bu dönemde müzikte Klasik stil, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın oluşturduğu Viyana Klasik Müzik Okulu ile şekillenmiştir. Mozart'ın öğrencisi olan Johann Nepomuk Hummel, Klasik Dönem müzik stiliyle yetişmiş, olgun klasik dönemin temsilcisi bir bestecidir.

Bu araştırmada Johann Nepomuk Hummel'in müzikal stili, müzik tarihindeki yeri, günümüzde trompet repertuarında önemli bir yeri olan Mib. M. Trompet Konçertosu form, analiz ve icra yönünden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler:

Johann Nepomuk Hummel

Mib.Majör

Trompet

Konçerto

Form

Name of thesis: A Study of Mib. M. Trumpet Concerto by Johann Nepomuk Hummel According to Form, Analysis and Performance

Prepared by: Alper ÇAM

ABSTRACT

Classical Era is between 1750, the date Sebastian Bach was dead, and 1789, the French Revolution. In this era, also called as Enlightenment Era, some changes happened. To defy the feudal system of Baroque Era brought about dialectic in thought and musical life. Human being that Immanuel Kant criticized for not to use the mind started to show being against the feudality in art and thought on the artworks. Double theme, the symbol of this encountering in music, is an innovation of Classical Era.

In this era which was passed off in 50 years, Classical style took on a shape with Vienna School included Haydn, Mozart and Beethoven. Johann Nepomuk Hummel, a pupil of Mozart and being educated with Classical Era musical style, is one of the prominent composers of high Classical Era.

In this study, it was studied Johann Nepomuk Hummel's musical style and his place in the history of music. After that, it was analyzed his Mib M. Trumpet Concerto according to form, analysis and performance.

Key Words:

Johann Nepomuk Hummel

Mib. Majör

Trumpet

Concerto

Form

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv
Örnekler Listesi.....	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1 Problem.....	2
1.1.1 Alt Problemler	2
1.2 Amaç.....	3
1.3 Önem.....	3
1.4 Sınırlılıklar.....	3
1.5 Tanımlar.....	4
1.6 Kısaltmalar.....	7

BÖLÜM II

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

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	9
3.1 Birinci Alt Problem, Klasik Dönem.....	9
3.2 İkinci Alt Problem, Klasik Dönem Müzik Stili , Sonat , Sonatin ve Konçerto Formları.....	13
3.3 Üçüncü Alt Problem, Erken Romantik Dönem.....	19
3.4 Dördüncü Alt Problem, Erken Romantik Dönem Müzik Stili.....	21
3.5 Beşinci Alt Problem, Johann Nepomuk Hummel'in Hayatı.....	23
3.6 Altıncı Alt Problem, Johann Nepomuk Hummel'in Müzikal Stili	34
3.7 Yedinci Alt Problem, Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Form ve Armonik Analizi	37
3.8 Sekizinci Problem, Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Trompet İcrasına Yönelik Teknik İncelemesi	69

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKÇA.....	131

Örnekler Listesi

Örnek 1: Ana Motif	37
Örnek 2: Sonat Allegrosu Form Şeması	38
Örnek 3: Mib.M. Trompet Konçertosu Birinci Bölüm	41
Örnek 4: Andante Katlı İki Bölmeli Şarkı Formu Şeması	55
Örnek 5: Mib.M. Trompet Konçertosu İkinci Bölüm	56
Örnek 6: Rondo Form Şeması	60
Örnek 7: Mib.M. Trompet Konçertosu Üçüncü Bölüm	61
Örnek 8: Fa M. Dizisi için Çalışmalar No.17	69
Örnek 9: Fa M. Dizisi için Çalışmalar No.18	69
Örnek 10: Fa M. Dizisi için Çalışmalar No.19	70
Örnek 11: Kürzer Vorschlag (çarpma) çalınış şekilleri.....	70
Örnek 12: Birinci Bölüm 71. Ölçü	71
Örnek 13: Birinci Bölüm 111, 112, 113 ve 116. Ölçüler	71
Örnek 14: Birinci Bölüm 182 ve 183. Ölçüler	71
Örnek 15: Birinci Bölüm 215. Ölçü	71
Örnek 16: Birinci Bölüm 253, 254 ve 258. Ölçüler	72

Örnek 17: Kısa Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.1	72
Örnek 18: Kısa Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.2	72
Örnek 19: Kısa Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.3.....	73
Örnek 20: Basamak Notası/ Vorschlag Çalış Biçimi.....	73
Örnek 21: Basamak Notası/ Vorschlag Çalış Biçimi.....	74
Örnek 22: Basamak Notası/ Vorschlag Çalış Biçimi.....	74
Örnek 23: Birinci Bölüm 81. Ölçü	74
Örnek 24: Birinci Bölüm 145. Ölçü	74
Örnek 25: Birinci Bölüm 298. Ölçü	75
Örnek 26: Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.1	75
Örnek 27: Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.2	75
Örnek 28: Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.4	76
Örnek 29: Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.5	76
Örnek 30: Basamak Notası/ Vorschlag için Çalışmalar No.6	76
Örnek 31: Barok Dönem Trill Örneği	77
Örnek 32: Geç Klasik ve Romantik Dönem Trill Örneği	77
Örnek 33: Birinci Bölüm 81. Ölçü	77

Örnek 34: Birinci Bölüm 145. Ölçü	78
Örnek 35: Birinci Bölüm 297. Ölçü	78
Örnek 36: Trill için Çalışmalar No.1	79
Örnek 37.: Trill için Çalışmalar No.2	79
Örnek 38: Trill için Çalışmalar No.3	80
Örnek 39: Trill için Çalışmalar No.4	80
Örnek 40: Birinci Bölüm 130 ve 131. Ölçüler	81
Örnek 41: Birinci Bölüm 197 ve 198. Ölçüler	81
Örnek 42: Birinci Bölüm 273 – 276. Ölçüler	81
Örnek 43: İnterval için Çalışmalar No.1	82
Örnek 44: İnterval için Çalışmalar No.2	83
Örnek 45: Birinci Bölüm 97. Ölçü	84
Örnek 46: Birinci Bölüm 238. Ölçü	84
Örnek 47: Mordant için Çalışmalar No.3	85
Örnek 48: Mordant için Çalışmalar No.1	85
Örnek 49: Mordant için Çalışmalar No.2	86
Örnek 50: Mordant Çalışmış Şekli	86

Örnek 51: Birinci Bölüm 181. Ölçü	87
Örnek 52: Gruppetto'nun Çalışış Şekli	87
Örnek 53: Gruppetto için Çalışmalar	88
Örnek 54: Gruppetto için Çalışmalar No.1	88
Örnek 55: Gruppetto için Çalışmalar No.2	89
Örnek 56: Birinci Bölüm 132- 136. Ölçüler	90
Örnek 57: Birinci Bölüm 199 ve 200. Ölçüler	90
Örnek 58: Birinci Bölüm 277 - 280. Ölçüler	90
Örnek 59: Dil Vurma için Çalışmalar	91
Örnek 60: Birinci Bölüm 117, 118 ve 119. Ölçüler	91
Örnek 61: Birinci Bölüm 138 ve 139. Ölçüler	92
Örnek 62: Birinci Bölüm 260 ve 261. Ölçüler	93
Örnek 63: Majör Arpej Çalışmaları No.1	94
Örnek 64: Minör Arpej Çalışmaları No.2	95
Örnek 65: Birinci Bölüm 292. Ölçü	96
Örnek 66: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları No.3	97
Örnek 67: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları No.7	97

Örnek 68: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları No.8	97
Örnek 69: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları	98
Örnek 70: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları No.20	98
Örnek 71: Diyafram Kullanımı için Bağ Çalışmaları No.22	99
Örnek 72: Si M. Dizisi için Çalışmalar No.82	100
Örnek 73: Si M. Dizisi için Çalışmalar No.83	100
Örnek 74: Si M. Dizisi için Çalışmalar No.71	101
Örnek 75: Reb. M. Dizisi için Çalışmalar No.71	101
Örnek 76: İkinci Bölüm 26. Ölçü	102
Örnek 77: İkinci Bölüm 7. Ölçü	102
Örnek 78: İkinci Bölüm 28. Ölçü	102
Örnek 79: İkinci Bölüm 4. Ölçü	103
Örnek 80: İkinci Bölüm 28. Ölçü	103
Örnek 81: İkinci Bölüm 48, 49 ve 50. Ölçüler	103
Örnek 82: İkinci Bölüm 58, 59, 60, 61 ve 62. Ölçüler	104
Örnek 83: İkinci Bölüm 6. Ölçü	105

Örnek 84: İkinci Bölüm 36. Ölçü	105
Örnek 85: İkinci Bölüm 46. Ölçü	105
Örnek 86: Örnek 84'ün Çalış Şekli	105
Örnek 87: Örnek 85'in Çalış Şekli	106
Örnek 88: İkinci Bölüm 3. Ölçü	106
Örnek 89: İkinci Bölüm 19 – 29. Ölçüler	107
Örnek 90: İkinci Bölüm 48 - 54. Ölçüler	107
Örnek 91: İkinci Bölüm 58 - 64. Ölçüler	108
Örnek 92: İkinci Bölüm 27. Ölçü	108
Örnek 93: Kromatik Çalış için Çalışmalar	109
Örnek 94: Kromatik Çalış için Çalışmalar	109
Örnek 95: Kromatik Çalış için Çalışmalar	110
Örnek 96: Kromatik Çalış için Çalışmalar No.4.....	110
Örnek 97: Üçüncü Bölüm 86. Ölçü	111
Örnek 98: Üçüncü Bölüm 234. Ölçü	111
Örnek 99: Üçüncü Bölüm 239. Ölçü	112
Örnek 100: Üçüncü Bölüm 226 – 239. Ölçüler	112

Örnek 101: Üçüncü Bölüm 201 – 208. Ölçüler	113
Örnek 102: Örnek 95'teki gruppetto'ların Çalış Şekli	113
Örnek 103: Üçüncü Bölüm 1 – 20. Ölçüler	114
Örnek 104: Üçüncü Bölüm 68 – 86. Ölçüler	115
Örnek 105: Üçüncü Bölüm 148 – 152. Ölçüler	115
Örnek 106: Üçüncü Bölüm 163 – 164. Ölçüler	115
Örnek 107: Üçüncü Bölüm 117 – 120. Ölçüler	115
Örnek 108: Dil Vuruşları (tu-ku) için Çalışmalar No.1, 2, 3, 4, 5	116
Örnek 109: Üçüncü Bölüm 64 – 67. Ölçüler	117
Örnek 110: Üçüncü Bölüm 152 ve 153. Ölçüler	117
Örnek 111: Üçüncü Bölüm 173 ve 174. Ölçüler	117
Örnek 112: Dil Vuruşları (tu-tu-ku) için Çalışmalar No.1, 2	118
Örnek 113: Üçüncü Bölüm 33, 34 ve 38, 39. Ölçüler	118
Örnek 114: Dil Vuruşları (ku-tu-ku) için Çalışmalar No.19, 20	119
Örnek 115: Üçüncü Bölüm 53 ve 54. Ölçüler	120
Örnek 116: Mib. M. Trompet Konçertosu'nun Trompet Partisi	121

BÖLÜM I

Giriş

18.yy. Avrupa'da Bilimde ve Sanatta Aydınlanma Çağı olarak kabul edilir.¹ Yüzyılın sonlarına doğru oluşan Fransız Devrimi, tüm bu aydınlanma sürecinin, feodaliteden kurtuluş anlamını taşıyan nihai yansımasıdır. Böylelikle yüzyılın ilk yarısında geçerli olan saray kültürü yani soyluların beğeni anlayışı yerini devrimle yönetimi ele geçirmiş bulunan burjuva sınıfının sanat anlayışına bırakmıştır. Sanat ilk defa orta sınıfın beğenisiyle yönlenmeye başlamış, müzikte profesyonel ve amatör, üreten ve uygulayan, sanat müziği ve eğlence müziği gibi ayrımlar belirlemeye başlamıştır.² Devrime kadar yüksek soylu kesimin himayesinde olan müzisyenler ihtilâlin Avusturya'ya yüklediği ağır ekonomik koşullardan ötürü işsiz kalmışlar bu da bir anlamda onların serbest çalışan özgür müzisyenler olabilmelerine imkân tanımıştır.³

Johann Nepomuk Hummel tüm bunlar olurken Avusturya'daydı. Hem Esterhazy kontunun bünyesinde feodaliteyi yaşayan bir besteci⁴ ve hem de ihtilalden sonra yönünü batıya Almanya ve İngiltere'ye çeviren,⁵ özgür bir insan.

18.yy.'ın ikinci yarısında Avusturya'da Viyana Klasikleri müzikte doruğa ulaşmış, Haydn, Mozart, Beethoven'in müzikte yaptıkları, Barok Dönem müzik anlayışında olduğu gibi form kalıplarına, kontrpuana mutlak bağlılık yerine duyguyu sonuna kadar işin içine katarak, kurallara gerektiğinde meydan okuyabilen ve sonuçta daha insani bir stil oluşturmak olmuştur.

¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.261

² Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.63

³ A.g.e. s. 23

⁴ Buğra Güllek, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.223

⁵ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.400

Avusturya'nın bu gelişmelere ev sahipliği yapmasında, büyük Avrupa göçlerine köprü görevi görmüş, Gotik düşüncenin kuzeyden güneye, Barok etkilerin güneyden kuzeye geçişlerinde odak noktasında olması ve ayrıca dış etkenler olarak ta eşsiz doğasının onu müzikteki tüm bu gelişim sürecinde elverişli hale getirmesinde mutlak katkısı olmuştur.⁶

Johann Nepomuk Hummel Avusturyalı bir besteci ve piyanist olarak Müzik Tarihinde Viyana Klasiklerini, Fransız Devrimini, her iki dönemin geçiş sürecini (Klasik-Romantik) görmüş olmasına rağmen günümüzde çok tanınan bir besteci değildir. Talihin bir oyunu olarak çağının en önemli piyanistlerinden olan Hummel bugün çoğunlukla hayatı boyunca Trompet için yazdığı tek eser olan Mib. Majör Trompet Konçertosuyla hatırlanmaktadır.

1.1 Problem

Johann Nepomuk Hummel'in 1803 yılında yazdığı trompet konçertosu aslında Mi Majör tonunda yazılmıştır. Bugün daha çok Mib. Majör tonunda çalınmaktadır.⁷ Virtüöz bir piyanist'in günümüzde, eserleri arasında yalnızca Mib.Majör trompet konçertosu'yla anılıyor oluşu eseri özellikli kılmaktadır. Tüm bunlara rağmen eserin icra edilişi ve özellikleri ile ilgili kapsamlı bir çalışma ve yazılı kaynak nadir bulunmaktadır.

1.1.1 Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem Klasik Dönem'in sosyal özellikleri nelerdir ?
2. İkinci Alt Problem Klasik Dönem Müzik Stili nasıldır?
3. Üçüncü Alt Problem Erken Romantik Dönem özellikleri nelerdir ?
4. Dördüncü Alt Problem Erken Romantik Dönem Müzik Stili nasıldır ?
5. Johann Nepomuk Hummel'in Hayatı'nda önemli olaylar nelerdir ?
6. Johann Nepomuk Hummel'in Besteciliği'nin özellikleri nelerdir ?

⁶ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000,s.11-12

⁷ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, Cilt-3, İstanbul-Nisan 2003, s.1136

Chris Woodstra & Gerald Brennan, *All Music Guide to Classical Music*, AMG All Media Guide,Berkeley,USA-2005,s.630

7. Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu'nun Form ve Armonik Analizi nasıldır ?

8. Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu'nun Trompet icracılığı teknik yönden nasıl incelenmelidir ?

1.2 Amaç

Bu araştırmasının yapılmasında; Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu, tüm Dünya'da trompet repertuarında çok önemli yeri olan bir eser olmasına rağmen, hakkında çok az kaynak bulunduğundan, eserin form, armoni ve icracılık teknikleri açısından kaynak teşkil etmesi amaçlanmıştır.

1.3 Önem

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun teknik zorluklarının aşılabilmesi için gerekli egzersizlerin neler olduğunun tespit edilmesi, eserin armonik ve form yapılarının tetkiki, bestecinin yaşadığı dönemin müzikal özellikleri ve toplumsal durumun incelenmesi bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Klasik Dönem Bestecisi, Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu'nun Form, Armoni ve İcra Yönünden incelenmesiyle sınırlıdır

1.5 Tanımlar

Allegro: (İt.) 1) Sevinçli, kıvrak, Parlak ve çabuk. 2) Sonat, senfoni, konçerto gibi yapıtlarda bir bölümün adı. Metronom (132-144).

Andante: (İt.) “Andare” = Yürümek fiilinden. 1) Ağırca harekette (Metronomda 66) , ılımlı ağırlıkta, aheste. 2) Sonat, konçerto, senfoni gibi müzik türlerinde ağırca ve anlamlı bölümün adı⁸

Basamak Notası/ Vorschlag(Alm.) / Appoggiatura (İt.): İtalyanca “appoggiare” fiilinden gelmektedir. Abanmak, dayanmak anlamındadır.⁹

Armoni: (Alm.,Fr. Harmonie; İng.Harmony; İt.Armonia) Yunanca Harmonia = Ahenk, uyum. Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat. Asıl sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme.¹⁰

Bouffe: (Fr.) Güldürücü.

Capella: (İt.) Kilisede bir bölüm. Bir müzik parçasını seslendiren çalgı topluluğu

Chapelle: (Fr.) Küçük kilise.

Concerto grosso: (İt.) Büyük koçerto.

Divertimento: (İt.) Ara müziği. Operada danslar bölümüne, çalgı müziğinde ise danslar dizisine verilen ad.

⁸ İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.22

⁹ http://www.melodik.net/sozluk_muzik/index.asp?harf=S&syf=2

¹⁰ İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.30

Entonasyon: Ses yüksekliğinin tam ve net olması. Bir eserin seslendirilmesinde perdeleri tam bir kesinlikle verebilmek; sesleri doğru duyurmak.¹¹

Form: (Alm.,İng.) (Fr.Forme; İt.Forma) Müzikte yapıcı ve organize edici unsurları belirleyen ,bütünlüğü sağlayan kesin şekil ,biçim ; uyulması gereken taslak.¹²

Gruppetto : (İt.) Esas notanın bir üst ya da alt notası, kendisi biçiminde oluşan, çabucak çalınan üç veya dört notalık ezgisel süsleme, küme.

Intervalle (interval): (Fr.) Aralık.

Kapellmeister: (Al.) Orkestra İdarecisi

Konzertmeister: (Al.) Orkestradaki baş (Solo) kemancı.

Menuet: (Fr.) Eski bir Fransız dansı. Bir bölüm adı.

Messe: (Fr.) Katolik kilisesine özgü ayin müziği.

Mordant (mordante): (Fr.) Dokunma, bir ezgi süsü, duyurulan ilk sesin üst yada alt sesine dokunularak kendisine dönülür.

Motet: (Fr.) Katolik kilisesinde dinsel bir şarkı.

Passing: Geçit notası

Pavan: (İt.) Eski bir dans (soylu sınıfa ait).

Rondeau (rondo): (Fr.) Rondo, ana motifin birçok kez yinelenmesiyle oluşturulan bir beste türü.

Shake: sarsmak, titretmek, silkmek, sallamak, titreşim halinde olmak¹³

¹¹ Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2002, s.180

¹² İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.202

Spirito: (İt.) Coşkun, kıvrak deyişle.

Staccato: (İt.Staccato; Alm.Abgestossen; Fr.Coupé) Sesleri kesik kesik duyurmak.Genellikle notaların üstüne konulan (.) nokta ile yazılır.¹⁴

Tema: (İt.,Tr.) (Alm.Thema; Fr.Thème; İng.Theme) Konu, anafikir . 1) Bir beste içinde motiflerden kurulu bir yandan belirli bir bütünlük yansıtan, diğer yandan yeni gelişmeler ve şekil değiştirmek için olanaklar içeren müzikal düşünce.¹⁵

Trill: (Alm.Triller; Fr.Trille; İng.Trill,Shake; İt.Trillo; İsp.Trino) Çok kullanılan bir süsleme biçimi; bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki (komşu) notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.Trill'in başladığı nota (tr.) kısaltmasıyla belirtilir.¹⁶

Vorschlag(Alm.)/ Basamak Notası: Üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir süsleme notasıdır. Almanca "vorschlag" olarak bilinir. "kürzer vorschlag"kısa basamak yada çarpma, "langer vorschlag" uzun basamak notası. Türkçede de çalınıştındaki sürenin kısalığı nedeniyle "çarpma" olarak isimlendirilmiştir.

¹³ <http://www.ingilizcekelimeler.com/english-SHAKE.html> 04/10/08

¹⁴ İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.554

¹⁵ İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.582

¹⁶ İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004,s.609

1.6 Kısaltmalar

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun İncelenmesinde Kullanılan Kısaltmalar:

I	1.Derece akoru, Tonik, Eksen
III	3.Derece akoru
IV	4.Derece akoru, Subdominant, Altçeken
V	5.Derece akoru, Dominant, Çeken
VI	6.Derece akoru
VII	7.Derece akoru
6	Akorun birinci çevrimi
64	Akorun ikinci çevrimi
7	V. Derece Yedili akoru
65	V. Derece Yedili akoru'nun birinci çevrimi
43	V. Derece Yedili akoru'nun ikinci çevrimi
2	V. Derece Yedili akoru'nun üçüncü çevrimi
M.	Majör
m.	minör
b.	Bemol
#.	Diyez
WoO	werk ohne opuszahl (İng.Work without opus number) opus numarası olmayan eser ¹⁷

¹⁷ <http://classicalarchives.com/bios/codm/abbr.html> 02/10/08

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada “nitel araştırma tekniklerinden betimsel tarama ve kaynak taraması” modeli kullanılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Johann Nepomuk Hummel’in tüm eserleri, örneklemi de, Johann Nepomuk Hummel’in, Mib. Majör Trompet Konçertosu (woO 1)¹⁸ oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Araştırma, konuyla ilgili kaynak taraması yoluyla toplanmıştır. Ayrıca elektronik veri tabanı taraması da yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve araştırma için gerekli veriler elde edilmiştir.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada elde edilen veriler, Johann Nepomuk Hummel’in Mib. Majör Trompet Konçertosu’nun daha iyi anlaşılabilmesi ve eserin en iyi şekilde icra edilebilmesi için çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

¹⁸ Joel Sachs, A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel, Notes, Vol.30., No.4., Haziran 1974,s.741

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem

Klasik Dönem (1750-1789)

Müzikte Klasik dönem farklı kaynaklarda birbirinden farklı tarihler arasında gösterilir. Bu tarihlerden bazıları (1740-1827),¹⁹ (1750-1791),²⁰ J.S.Bach'ın ölüm tarihinden Beethoven'ın ölüm tarihine kadar olan tarihler olan (1750-1827),²¹ Haydn'ın olgunluk dönemi ile Beethoven'ın ilk dönemleri arası olan (1775-1815)²² tarihlerdir. Ancak genel kanı Müzik Tarihinde Klasik Dönemin J.S.Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'den, 1789 Fransız İhtilali'ne kadar ki süre olduğu yönündedir.

Müziğin gelişim süreci içerisinde genel olarak bestecilerin kendi dönemleri ve o dönem diğer bestecileri ile birlikte oluşturdukları müzikal “çağ ruhu“(Zeitgeist)'na²³ bağlı kaldıkları anlaşılmaktadır. Bununla birlikte müzik sürekli bir gelişim de arz eder. Örneğin Haydn, Klasik öncesinden beri gelişmekte olan “divertimento” (eğlence müziği)²⁴ (Ara Müziği, dans müziği)²⁵(İt.) biçimlerinden “yaylı çalgılar dördülünü” türetmiştir. Yine Avusturya Rokoko'sunun²⁶ “zarafet “ ve “içlilik” kavramlarının

¹⁹ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.11

²⁰ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.260

²¹ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-Ekim 2003, s.49

²² Buğra Güllek, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.59

²³ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.5

²⁴ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-Ekim 2003, s.300

²⁵ http://www.melodik.net/sozluk_muzik/index.asp?harf=D&syf=3 03/10/08

²⁶ Rokoko: Saray sanatının yani yüksek tabakaya mensup soylu kesimin beğeni anlayışının yerini zengin burjuva sınıfının beğenisine bıraktığı, bir başka değişle müziğin “sanat için sanat” anlayışıyla yapılmaya başladığı anlayışı temsil eder. Mükemmelliğe içsel açıdan yaklaşan bu üslup bazı yönlerden duygusal özelliği bakımından 19.yy romantizminden çok daha gerçek ve içseldir. Çünkü bu sanat soyluların beğenileri dikkate alınarak yapılmış bir saray sanatı değil, dinlenmek, eğlenmek gibi doğal isteklerle müziğe sığınmış halkın istekleriyle gelişmiş bir türdür.

içinde yetişen Mozart Handel'in partiyonları ve Bach'ın "motet" lerinden²⁷ yararlandığını belirtmiştir.

Buradan şu sonuca ulaşılmalıdır; müzikte bir dönemden bahsedebilmek, bir dizi olaylar bütünüünün gerçekleşmesiyle mümkün olmaktadır. Besteciler ilk olarak alışageldiği üzere ya da doğal bir refleks olarak Çağ Ruhu dediğimiz bir etkileşimle çağdaşlarıyla aynı hizada durmakta (ki buna Haydn, Mozart, Beethoven'ın dahil olduğu Viyana Okulunu örnek verebiliriz), sonra da kendilerinden önceki bestecilerin müzikal stil ve formlarından yararlanarak ve bu stil ve formlara kendi müzik dehalarını katarak onları geliştirmektedirler.

Burada dikkat edilmesi gereken iki husus vardır. İlki bestecilerin öncelikle birlikte yaşadıkları çağdaşlarıyla doğal bir birliktelik halinde oluşları, ikincisi de kendilerinden önceki bestecilerin eserlerinden de etkilenerek onların müzik stili ve oluşturdukları müzikal formları geliştirmeye çalışmış ve bunda da başarılı olmuş olmalarıdır. İlki, eğer ikincisi olmasa tek başına asla bir dönem oluşturmaya yeterli olmazdı. Yani müzikte J.S.Bach'ın ölümünden sonra Klasik Dönemin başladığına inanılıyorsa Haydn, Mozart, Beethoven'ın temsil ettiği Viyana Okulunun Barok dönem bestecilerinden etkilenip onların stillerini geliştirerek yeni müzikal formlar ortaya koymaya başlamalarındandır.

"18.yy ortasında ve sonundaki ideal müzik, uluslar arası bir dil sergilemeli ve eğlendirdiği kadar soylu olmalıdır. Derin duyguları zarifçe dışa vurmalıdır. Teknik karmaşayı yenmiş ve doğal konuma ulaşmış olmalıdır. Sıradan duyarlı bir kulağa hemen seslenebilecek kadar yalın olmalıdır."²⁸

Tabi bunlara ilave olarak dönemin sosyal yapısı ve bununla bağlantılı olarak ta toplumsal olaylar, fikir ve düşünce dünyasındaki değişimler de yukarıdakilere ilave edilmelidir.

²⁷ Motet: Gotik dönemdeki Organum'un (çok sesliliğin ilkel hali, paralel iki ses, ilkel kontrpuan'da denebilir) gelişmiş halidir. İlk olarak 13.yy.da ortaya çıkmıştır. Sonraki yüzyıllarda gelişim göstermiş dinsel müziktir.

²⁸ Evin İlyasoğlu. Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-Ekim 2003, s.51

Klasik Dönem olarak bahsedebildiğimiz yaklaşık 40-50 yıllık süreçte Avrupa'da tüm kültür tarihini etkileyecek olaylar olacaktır. 1748'de Immanuel Kant'ın "*Aydınlanma Nedir*" adlı eserinin yayınlanmasıyla artık feodalitenin sonuna gelinmeye başlamış, soyluların her şeye sahip olduğu sınıfsal düzenin artık halk tarafından istenmediği bir süreç başlamıştır. "*Aydınlanma Çağı*" olarak da adlandırılan 18.yy'ın ikinci yarısında değişim kendini hissettirmeye başlamıştır. İnsanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulma isteği önüne geçilmez bir hal almıştır. Kant "*Aydınlanma Nedir*" adlı yapıtında aydınlanmanın tarifini;

"Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin-olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır."²⁹

diye yapmıştır. Çünkü Kant'a göre insan bu duruma aklın kendisi yüzünden değil , onu kullanmaması nedeniyle düşmüştür. Bunun nedeni de insanın o zamana kadar aklını kendi başına kullanamamış, daima başkalarının kılavuzluğuna ihtiyaç duymuş olmasıdır.

Böylece saray kültürü olarak tanımlanabilecek olan soylu beğenisinin yansıdığı sanat anlayışından da uzaklaşmaya başlanmıştır. Sonuçta feodal kültür geleneğine karşı güçlü bir muhalefet olduğundan bu kültürün sanat anlayışını temsil eden "*süslemeci-barok*" stil de, yerini "*içselliği*" tercih eden yeni bir beğeniye bırakmıştır.

Barok Dönemin bütün müziği, Bach bile tutucu olarak nitelenmekten kurtulamamıştır. Artık Avrupa'da feodal düzene karşı gelişen muhalif düşünce, toplumu öylesine sarmıştır ki insanlar, müziğin de daha fazla halktan olmasını ister olmuşlardır. Bu şu demektir; o güne kadar sarayda, feodal kontların, beylerin himayesinde hayat bulan ve halkla çok az buluşan müzik ve sanat artık halk tarafından daha fazla görülmeğe istenmektedir, üstelik kendi beğenilerine uygun

²⁹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.261

olarak. Böylelikle içeriğine bakılmaksızın ve süslü-karmaşık yapılarıyla da kolayca ayırt edilebilen barok eserler sırf o zamana kadar halktan uzak çoğunlukla saraylarda soylulara hitabeden ve yalnızca onların beğenilerine göre şekillenmiş bir müzik olduğu için halk tarafından demode olarak algılanır olmuştur. Bach'tan hemen sonra gelenler onun üslubunu “*skolastik*”³⁰ olarak nitelemektedirler.

“Bach’ın eserlerindeki sert, eğilmez form anlayışı, arılaştırılmış teknik nitelikli kontrpuan; nihayet kişisel olmayan, geleneksel ifade tarzı; sadeliği içtenliği ve doğrudanlığı sanatın amacı olarak kabul eden yeni öznel (sübjektif) eğilime, eskimiş, modası geçmiş müzik olarak görünmüştür.”³¹

Johann Nepomuk Hummel’in memleketi Avusturya’da da durum benzerdir. Avusturya 1740’tan sonra 1815’e kadar reformculuğu ile tanınan Kraliçe Maria Theresia ve İmparator II. Josef tarafından yönetilmiştir.³² Ülke bu dönemde, ilk olarak Napoli ve Roma’da başlayan aydınlanma idealinin etkisi altına girmiştir. Habsburg Hanedanı’nın 18.yy başlarından beri İtalyan kültürüne yakınlık duyması da bu ortamı hazırlayan önemli faktörlerdendir. Habsburg Hanedanınca toplumsal alanda, eğitim ve bilimde ayrıca Katolik kilisesinde reformlar yapılmak istenmektedir. Ancak Avusturya’da bu ideallerin yanı sıra yine de Barok dinselliğine, parlaklığına, Barok halk sanatına olan bağlılık ta uzun bir süre sürmüştür. Bu son derece doğal tepki, kültürel bir dönemin, tarihte kesin dönüm noktalarıyla değil peşi sıra yaşanan olaylar eşliğinde değiştiğinin de kanıtıdır.

Klasik Müziğin gelişiminde Avusturya’nın toplumsal yapısının bir parçası olan yüksek aristokrasinin destekleyici rolü çok büyüktür. Kraliçe Maria Theresia’nın yönetimi sırasında gerçekleştirilmek istenen reformların beraberinde getirdiği ekonomik koşullar ve alınan önlemler, yüzyılın ortalarından itibaren, müziğin saraydan yüksek soylu kesimin himayesine de kaymasına yol açmıştır. Her prensliğin şatosunda özel olarak tutulmuş besteciler, o şatonun orkestrasını oluşturur ve tüm

³⁰ Skolastik: Okuldan edinilmiş tarz, bilgi anlamındadır. Aslında felsefi bir terim olan skolastiğin ilk anlamı Kilisenin belirlediği doğruları öğreten anlamındadır. Sonradan müzikte de belli bir tarzı olan, ancak bu tarzdan tutuculuk seviyesinde de vazgeçmeyiş anlamında kullanılmıştır.

³¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.262

³² Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.13

eğitimini üstlenerek orkestraya konserler verdirirdi. Bir tür akademi oluşturan bu özel şatolar müziğe büyük bir gelişim imkanı da sağlamış oldular. Besteciler rahat ve güzel çalışma ortamlarına sahiptiler. Her prenslik elde ettiği sanat düzeyiyle kendi prestijini kanıtlamaktaydı. Bir bakıma prenslikler arasında bir kültür yarışı, tatlı bir sanatsal rekabet de söz konusu olmuştur. Avusturyadaki bu malikanelerin en önemlileri, Esterhazy, Lichtenstein, Auersberg, Schwarzenberg, Lichnowsky ve Lobkowitz'dir.³³ Hummel bunlardan Esterhazy'de 1804'ten 1811'e kadar kapellmeister³⁴ olarak çalışmıştır.³⁵

Klasik Dönem için Avusturya çok önemli bir misyona ev sahipliği yapacaktır. Viyana Klasikleri. 1780–1827 arasındaki bu okul müzikte olağanüstü yenilikler yapmış, müziği insanlaştırmış, mükemmelleştirmiştir. Barok Dönem müzik anlayışının sert, değiştirilemez formları, mutlak polifoni³⁶ yada bir başka deyişle kontrpuana bağlılık sona ermiş, yaşanan özgürlük isteyen ortama paralel olarak, duyguların tam ve en güzel şekilde ifadesi için ne yapılması gerekiyorsa bu çabalara artık olabilir gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Duyguların sanat'tan ödün vermeden sonuna kadar müziğe katma eğiliminin bestecilikte birincil amaç edinilmesi, müziği daha mükemmel hale getirmiştir. İşte 18.yy.da Viyana Klasikleri ile Aydınlanma İdealinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu yeni stil Müzikte Klasik Dönemi beraberinde getirmiştir. Haydn, Mozart ve Beethoven bu dönemde çok önemli işler yapmışlar Viyana Müzik Okulunu, Klasik dönemin Müzik ekolü haline getirmişlerdir.

3.2 İkinci Alt Problem

Klasik Dönem Müzik Stili, Sonat, Sonatin ve Konçerto Formları

18.yy.da Avusturya'da kimi zaman sadece bir dans kimi zamansa senfoninin bir biçimi olan "viyana menü"si sarayın ve yüksek aristokrasinin hizmetindeydi. İmparator II. Josef'in temsil ettiği Habsburg Hanedanının ve yüksek soylu kesimin

³³ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.19

³⁴ Kapellmeister : Şato yada malikanelerdeki müzikle ilgili her şeyden sorumlu olan kişi.Müzik direktörü.

³⁵ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.399

³⁶ Polifoni: Müzikte dikey bir armonik düzen içerisinde birden fazla yatay ses çizgisinin (melodi), armonik kurallara bağlı olarak birbirinden özgür bir şekilde hareket etmesidir.

arada bir halka yönelik jestlerde bulunma alışkanlıkları vardı. Saraydaki balolara hem soylular hem de burjuva kesim birlikte davet edilmekteydi. Sarayda seslendirilen menüeler böylelikle halkla'da buluşma imkanı buluyordu. Hareketli, açık seçik bir özelliği olan bu müziğin, klasik müziğin en parlak olduğu bir dönemde, saray ortamında soylularla burjuva kesimini bir araya getirebilmesi, yalnız müzikte değil sosyal yaşamda da yaşanmakta olan değişimin işaretlerindedir. Mozart bu tür saray konserleri için birçok "menü" bestelemiştir. Onu 1790'a kadar Beethoven, 1790'dan sonra da Haydn izlemiştir.³⁷ Tabii bu örnek, soylu kesimin dışında, gayet bilinçli bir burjuvazinin, toplumda oluşan özgün bir müzik beğenisinin de göstergesi ve habercisidir.

Haydn'ın "*Yaradılış ve Mevsimler*" oratoryoları olağanüstü başarılı olmuştur. Bu yapıtlar seslendirilene kadar, sıradan insanlar için müzik, neredeyse ilgi alanları dışındaki bir olguyken, artık bu davetlerde dinledikleri eserleri o kadar beğenir olmuşlardır ki, beğenilerini ifade ediş biçimleri o güne kadar görülmeyen bir coşku ve sevincin yansımalarıdır. Hissedilenler aslında gerçek özgürlük duygularının ta kendisidir.

Artık Barok müziğin armonik dikey ve yatay üslubu (*polifonik*),³⁸ yerini Klasik Stilin gelişimli armonik üslubuna (*homofonik*)³⁹ bırakmıştır.

"Klasik Müziğe içten getirilen yenilikleri, kuramsal ayrıntılara girmeden şöyle özetleyebiliriz: Müzik cümlesinin ana maddesi, halk şarkısından, danslardan kaynaklanır. Bu ezgiler sekiz ölçülü "*period*"larla verilir. Müziğe, yeni ezgi tipleri ve çok zengin bir şarkı hammaddesi getirilmiştir. Bu ezgiler sanatsal öğelerle örtülmüş, değişik ritm kalıplarıyla canlandırılmıştır. Zengin bir polifoninin yerine, ezginin merkez olduğu bu müzikte, ritim kışkırtıcı öğe olarak büyük bir önem taşımaktadır. Cümlenin anlamını oluşturan motiflerin, kendi gerilimleri ve karşıtıkları vardır. Hepsi kapalı bir ezginin içinde birleşirler. Motifler cümlenin içinde, ikili ya da daha fazla ölçülü gruplar oluştururlar ve "*simetri*" kavramı ortaya çıkar. Üç sesli tonal akor sisteminin,

³⁷ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.22

³⁸ Polifoni: Çok seslilik. Birbirleriyle ilgili ama tek başlarına da kusursuz ve bağımsız yatay ezgilerin, armoni kuralları içinde, bağdaşmaları. Kontrpuan. Yatay Üslup

³⁹ Homofoni: Tek seslilik.Ezginin ve eşliğin önem kazandığı Dikey Üslup.

Kadans'larındaki⁴⁰ tonik-dominant ilişkisinde, ton değişimleri, *kromatizm* ve *disonanslar*⁴¹ da katılarak, gerilim ve renkler arttırılmış, Barok biçimlerinin dikey çalışılmış "*sürekli bas*"⁴²larının yerini, ayrıntılı eşlikler almıştır. Bu zenginleşmiş bileşik kadanslarla, müziksel bir gelişimin merkezini oluşturan "*sonat*" biçiminin temaları, gelişime, değişime ve kendilerinden sapmaya elverişlidir (Tematik İşçilik) . Temalar, gereğinden başka seslere, eşliğe de geçebilirler (Bölünmüş İşçilik) . "*Sonat Biçimi*"nin bileşime vardığı sonuçtaki önem, tematik çalışmalardaki buluşlardadır (*Riezler*) . Sonat Biçiminin Allegro bölümünde "*seriş*", çifte temanın ortaya çıkışıdır."*geliştirim*" de, temaların parçacıkları yeni öğelerle zenginleşirler. "*tekrar seriş*"te, temalar ve geliştirimleri yeniden duyurularak, bileşime varırlar. Klasik müziğin temeli olan *çifte temalılık, bir bedende iki ruh, sonat formu*'nda tam bir diyalektik⁴³ gelişimi göstermiştir.

Bu oluşumun içinde Haydn, sonat formuna tam olarak egemen olmuş, zeka duyarlılık ve ruhsal katkısıyla, armonik kuralları organik bir bütün içinde sağlamlaştırmıştır. Yüksek sanatsal bir mantığı, duyarlılıkla bileşime vardığı "*sonat biçimi*" içinde bestelediği sonatlar, yaylı çalgılar dördüleri ve senfoniler bu çabanın en yetişkin ürünleridir.

Haydn'ın yan sıra, belki de ondan da üstün bir yeteneğe sahip olan genç Mozart, ustasıyla büyük bir dostluk kurmuştu. İki sanatçı birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişler, Bach'ı beraberce yeniden bulmuşlardı.

Mozart'ın yapıtları her türlü üslubu içerdiği gibi, çağının anlamını eşsiz bir zarafet ve duyarlılık içinde yansıtmıştır. Avusturya'ya özgü müziksel öğeleri müziğinde kullanmış ve bunları evrensel niteliğe yükseltmiştir. Sanatçı üzerinde konuşulamayacak kadar küçük bir olayı, bir hazzı, etkiyi ya da özlemi müzikle anlatma gücüne , belki de gelmiş geçmiş bütün sanatçılardan daha fazla sahipti.Mozart'ın yapıtlarının pek çoğunda var olan karanlık bir ruh halı ve trajik nitelik üzerine çok düşünülmüştür.Bu nitelik Mozart'ta minör tonlarıyla verilmektedir. *Don Juan* ve *Requiem*, "re minör" tonundadır ve her ikisinin de özü ölümdür. Buna karşı 1783'te, oğlunun doğumu dolayısıyla bestelediği, *K417 yaylı dördü*' de "re minör" tonundadır. Buradaki "re minör" de ölümle özdeş midir. Ölümle doğum; bir kaderin yorumu mudur?"Re minör"metafizik bir deamon'un⁴⁴, Tanrı ile insan arası, bir yönü kötü, bir yönü de iyi bir yaratığın dile getirilişimidir? Ancak Mozart 1776'nın *K248 Hafner Seranadı*'nda , "re minör" tonalitesiyle sadece zarif bir hüznü yansıtmıştı. Bazen de "re minör"le örtülmüş doğaçlama bir hüznün, aniden bir Rondo'nun neşesine dönüşebilir."Re minör" *Küçük Fantezi*'de olduğu gibi.1786'da bestelenen *K498, re minör Bilardo Triosu*'nda da, Mozart, bilardo gürültüleri arasında birden verdiği bir sözü anımsamış ve aniden bu yapıtta düşünceli, şiirsel bir ruh halini yaratmıştır. İşte bu gibi değişimler, Mozart'ta hiçbir zaman tam bir

⁴⁰ Kadans: Bir müzik cümlesinde bitiş etkisini yapan bir akor zinciri. Armoni bilgisinde, kadans kavramı, bu akorların birbirleriyle ilişkisini ve esas ses; tonik'le olan bağlantısını saptar. Kadans kalıbının en basit ve temel biçimi, tonik(I) ile dominant(V) ve tonik(I) ile subdominant(IV) ilişkisidir.

⁴¹ Disonans: Uyumsuz sesler / Konsonans: Uyumlu sesler

⁴² Sürekli Bas: Genellikle dört ölçüdür. Bu yüzden uzun cümlelerin kurulmasını olanaklı kılar. Sürekli Bas'ın üzerinde gelişen ezgi ve armoniler süreklilik özelliği taşır.

⁴³ Diyalektik: Karşıtlık

⁴⁴ Deamon: İblis ruh

açıklığa kavuşmamıştır Mozart elinin altındaki temayla farkında olmadan özdeşleşir. Ama yapıtıyla kendisi arasındaki mesafeyi de her zaman korumuştur. Kendisini hiçbir zaman ele vermeyen, yabancı kalan, çifte yaşamlı yaradılışıyla yapıtı şeytanca bir karakter kazanmış, ikircil yorumlara hep açık kalmıştır.”⁴⁵

Sonat

Klasik Dönem’de tek temalı sonat yerine çift temalı sonat formu söz konusudur. Her ne kadar Bach, Scarletti, Pergolesi gibi Barok Dönem bestecilerinin de bazı sonatlarında çift temalılık görülse de, çift temalı sonat formu Klasik Dönemin “karşıtlık” ilkeli müzikal anlayışıyla gelişimini sağlamış ve bu döneme mal olmuştur. Mannheim beste okuluna mensup Stamitz, Richter ve Emmanuel Bach 18.yy ortalarına doğru, Klasik Stil öncesinde “sonat formu”nun çift temalılığı üzerinde çalışmalar yapmışlar ve bunlar Barok Dönem’in eski *İtalyan Sonatı* ile *Viyana Klasikleri Sonatı* arasında bir geçiş niteliği taşımıştır.⁴⁶ Tek bir eser içinde farklı temaların birlikte yapılandırılması konusunda Klasik öncesinde Scarletti ve Rameau’nun önemli eserleri bulunmaktadır.

Her bir sonat yapısal bazı prensipler içerir. Besteci açısından ilk Bölüm en önemli bölümdür. Form analizi yapılırken bu ilk bölüm “sonat allegrosu” adını alır. Bu bölüm kendi içinde üç bölüme ayrılır; 1) seriş 2) gelişme ve 3) yeniden seriş.

“Seriş” bölümünde genel olarak birincisi daha *baskın* ikincisi daha *lirik* iki tema vardır. Eğer ilk tema Majör tondaysa diğeri onun Dominant’ında, eğer ilk tema minör tondaysa diğeri ilgili Majör tondadır. Bu temalardan sonra ilk bölüm(seriş) birinci temaya dayanan bir *codetta*⁴⁷ ile kapanır. “Gelişme” bölümünde bestecinin bu iki temayı kendi yeteneği ve düş gücüyle birleştirerek geliştirmesi söz konusudur. Besteci bu temalar için hayal ettiği tüm esnekliği burada sergiler. “Yeniden seriş”

⁴⁵ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.25-26

⁴⁶ Nurhan Cangal, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara-2004, s.150

⁴⁷ Codetta (İt.): Küçük koda, ara geçit / Coda(İt.):koda, bitim bölümü, bitim eki

bölümündeysen temalar tekrar ortaya konur ancak buradaki fark ikinci temanın ana tondan (tonik) gelmesidir. *Sonat allegrosu* genelde bir *coda* ile son bulur.

Sonat'ın ikinci bölümü *yavaş* bir bölümdür. Bu bölümde müziğe *lirizm* katmak, *yavaş* bölüm mantığını tüm bölümde muhafaza etmek ve derin duygular içeren melodik süreklilik oluşturabilmek genel karakteristik özelliktir.

Üçüncü bölüm de *sonat allegrosu*'yla yazılabileceği gibi genellikle *rondo*⁴⁸ formu da tercih edilebilir. Rondo, ana temayı sunduktan sonra yeni içeriklere ulaşır ve sonunda tekrar ana temaya dönerek genellikle tam kalıpla sona erer.

18.yy.da nadiren dört bölümlü sonatlar da vardır. Bunlar genelde ortadaki *yavaş* bölümün ardına fazladan eklenen bir bölümle elde edilirdi. Bu da genelde *menüet*⁴⁹ olurdu.⁵⁰

Karşıtlıkların ilişkisine dayanan “*sonat biçimi*” müzikteki bu mükemmelleşme amacı içerisinde hem özgür ve hem de bağımlıydı. Temanın geliştirilmesi sırasındaki olasılıklar bakımından özgür, ancak bu olasılıkların uygulanması sırasında, biçimin dengesini bozabilecek herhangi bir öğe bakımından da bağımlı.”*Sonat biçimi*”nin “*seriş*”, “*gelişme*” ve “*yeniden seriş*” bölümleri, açık seçikliğini korumalı, temaların karşıtlığı ve hem motif ve hem de temasal gelişim dengeli olmalıydı. 18.yy.dan 19.yy.ın ilk yarısına kadar “*sonat biçimi*”ndeki söz konusu açık seçiklik, bu dengeyle, I-IV-V-I Kadans Sistemi'ne dayanan armoniler ve “*simetrik cümle*” oluşumlarıyla sağlanmıştı. Armoni ve cümle kuruluşlarındaki simetri kavramı “*sonat biçimi*”nin genel anlamdaki niteliğini, ezgisel ve tematik içerikler ise, biçimin kişisel öğesini, özgünlüğünü temsil etmektedir.

⁴⁸ Rondo: Neşeli ve hareketli yapıda bir bölümdür. Genellikle bir, iki yada üç bölmeli şarkı formlarında yazılır. Bazen genişletilmiş dönem de kullanılır. İki yada üç bölmeli şarkı formu rondo'ların tema tekrarlarında bazen sadece bir bölmesi tekrar edilebildiği gibi, bazen de rondo'nun tamamı tekrar edilebilir. Rondo genellikle Tam Kalış'la sona erer.

⁴⁹ Menüet: Klasik Dönem ve öncesi Fransız dans müziği, bölüm adı.

⁵⁰ Buğra Gülek, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.60

Sonatin

Çoğunlukla iki, bazen üç, nadiren de dört bölümden oluşan küçük bir sonattır. Yeterli az bir teknikle çalınabilmesi, kısa oluşu ve sadeliği ile sonat'tan ayrılır. İki bölümlü olan sonatinlerin ilk bölümü küçültülmüş sonat formunda, küçük rondo ya da varyasyon, katlı şarkı formundadır. Üç bölümlü sonatinlerde ise, iki bölümlüye ek olarak ortada şarkı formunda yazılan bir *Andante* veya *Menüet* vardır. Son bölüm genelde Rondo'dur.

Konçerto

Genellikle bir, bazen de iki, üç hatta dört solistle orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir formdur. Konçertonun solo partisi, daha parlak ve gösterişli, teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir. Sonat'ta olduğu gibi konçerto da hızlı-yavaş-hızlı formundadır. Üç bölümden oluşur. İlk bölüm *sonat allegrosu* biçimindedir. İkinci bölüm *şarkı (lied)* formunda üçüncü bölümse genellikle *rondo* formundadır.

Müzikte Klasik kavramı, yukarıdaki örnekleri verildiği üzere, her şeyden önce duyguya daha fazla öncelik veren bir stildir. Barok Stil'in değişmez neredeyse değiştirilmesi düşünülemez olan özellikleri delinmeye başlamıştır. Barok müziğin formları geliştirilmiş, yeni ve duyguları ifade etmekte özgür formlar oluşmuştur. Besteciler hissettikleri ne ise, onu ifade etmekte, eskiden olduğu gibi Barok stilin konsonans'larına, polifonik yapısına bağlı kalmak zorunda hissetmemektedirler kendilerini. Bu değişimlerle birlikte, müziksel ifadeye yerleşen yeni formlar, müziğin *klasikleşmesini* beraberinde getirmiştir. Bir bakıma *Klasisizm formların klasikleşmesi*'dir⁵¹.

⁵¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.275

3.3 Üçüncü Alt Problem

Erken Romantik Dönem (1791-1828)⁵²

Müzik tarihinde 19.yy “ *Romantizm Çağı*”dır. Doğal olarak 100 yılı aşan bu kadar uzun bir zaman içerisinde romantik anlayış gelişmiş, değişim göstermiş ve evrelere ayrılmıştır. Romantizmin Evreleri içerisinde Erken Romantik Dönem olarak tanınan süre 1800-1830 yılları arasındır.⁵³

14 Temmuz 1789’da Paris halkının ayaklanarak Bastil Hapishanesini işgal edip buradaki idam mahkumlarını serbest bırakması, Kültür ve Sanat yaşamındaki yeni bir çağın, yani Romantik Dönem’in tetikleyicisi olan Fransız Devriminin sembolüdür. Halkın başkaldırdığı aslında toplumsal sınıf ayrımıdır. İnsanlar, bütün vatandaşların, soylu, aristokrat, köylü bakılmaksızın yasalar önünde eşit olmasını istemektedirler. Feodalitenin yerine demokrasi istenmekte, bunun da ilk şartı olarak yurttaş eşitliği, zengin ya da fakir ayırt edilmeksizin ön koşul olarak görülmektedir.

Fransız Devriminin nedenleri açıktır. 18.yy.da filozoflar, aklın temsilcileri olarak, örflere dayalı mutlak monarşiyi en sert biçimde eleştirmişlerdir. Bununla birlikte *soylular ve ruhban sınıf*, Fransız toplumunun ayrıcalıklı üst zümreleridir. Bu konumlarını halka haklı gösterebilecek çabaları da yoktur. Soylu ve ruhban kesimin bu konudaki umursamaz tavırları toplumdaki antipatiyi her geçen gün artırmaktadır. Öte yandan “*burjuvazi*”, iktisadi planda zengin ve egemen bir sınıf halini aldığı halde hiçbir ayrıcalıktan yararlanamamakta ve doğal olarak ayrıcalıkların kaldırılmasını istemektedir. Üstelik onlar bu zengin ve toplumdaki egemen konumlarını soylular ve ruhban kesim gibi toprak sahibi olmakla değil, ticaret ve zanaatla sağlamışlardır. Kendilerini eğer toplumda bir ayrıcalık olacaksa bunda pay sahibi olmakta diğerlerine göre daha haklı bulurlar. *Soylular, ruhban sınıf ve burjuvalardan* başka tabii bir de *köylüler* vardır. Köylüler için durum zaten en kötüsüdür, çünkü hem yoksul ve hem de hiçbir hakları olmayan en alt kesimi oluşturmaktadırlar.⁵⁴

⁵² Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.313

⁵³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.337

⁵⁴ Server Tanilli, *Uygurluk Tarihi*, Alkım Yayınevi, İstanbul-2006, s.111-112

Fransa'da devrim öncesi sosyal sınıfların bu durumu, Devrimin en temel nedeninin oluşturmaktadır. Sonuçta Burjuvazi soylulara karşı giriştiği mücadeleyi kazanmıştır. Bu zafer halk tarafından sonsuz desteklenmekte, feodalitenin ve onun ağır şartlarının tasfiyesi olarak görülmektedir. Böylelikle halk Kral'ın eski rejimi kurtarma çabalarına karşı bile çıkar ve başarılı olur.

Devrimden sonra ve onu hazırlayan 18.yy.ın ikinci yarısından itibaren süreçte, toplumda uyanan "*Demokratik Düşünce*", müziğin de demokratlaşmasını getirmiştir. Halk tabakalarının rahatça katıldığı konserler, müziğin halkla daha fazla bir araya gelebilmesini, eskiden yalnızca saraylarda ya da şatolarda ancak ayrıcalıklı kesimin ulaşabildiği bir sanat olan müziğin, demokrasinin değerlerini daha çok taşıyan bir olgu olmasını sağlamıştır.

Düşünsel alanda Romantizm, kişiselliğe ve öznel duyarlılığa dayanır. Schelling'in⁵⁵ "*Ben üzerine nitelemesi*", romantik akım boyunca hep var olacak olan *Ben* kavramını, düşüncede ve sanat'ta yoğunlaştırır. "*Ben nasıl duyuyorsam öyledir, duygularım böyle söylüyor*" gibi sürekli *ben*'i önceleyen yaklaşım, Romantizm'in duygusal içeriğini ifade eder.

Bir başka ifadeyle *Romantizm, bireyselciliğin sanattaki gelişimidir.*

Aydınlanma Çağı'nın sanatı Klasik stil feodal sisteme karşı gelişen duygularıyla devrimci kimliği olmasına rağmen, Romantik Sanat insan öznesini temel alan, her şeyden önce itiraf eden, insanın kendini inceleyen bir sanattır. Aydınlanma Çağı sanatı burjuva'yı överken amacı daha üst sınıflara saldırmaktır. Romantizm ise burjuva'yı insanlık kriterlerine uyan ve onu normal bir insan olarak gören yeni bir akımdır.⁵⁶

⁵⁵ France Farago, *Sanat*, çeviren: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara-2006, s.131-132

Schelling (1775-1854): İdealist estetiğin kurucularından biri olarak kabul edilen Romantik bir filozoftur. "*Felsefe'nin İlkesi Olarak Ben Üzerine*" adlı yapıtıyla 22 yaşında Jena Üniversitesinde Profesör olmuştur.

⁵⁶ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.338

Romantik Dönemde müzik sadece orta sınıfın malı olmuştur. Orkestralar ve oda müziği grupları saraylardan, şatolardan çıkıp, orta sınıf tarafından doldurulan konser salonlarına girmiştir.

3.4 Dördüncü Alt Problem

Erken Romantik Dönem Müzik Stili

1789 Fransız Devrimi ve sonraki Napolyon Savaşları, doğal olarak Avusturya'yı da özellikle II. Josef'in reform sürecine rastlamış olmasıyla da ekonomik olarak oldukça olumsuz etkilemiştir.

Bu ekonomik koşullar nedeniyle, Avusturya'da yüksek soylu kesim ellerindeki müzisyenlerin paralarını ödemekte güçlük çeker hale gelmiştir. O zamana değin soyluların himayesinde ve hizmetinde olan müzisyenler, virtüözler bir bakıma zorunlu emekliliğe ayrılmış, ilk kez memur değil, serbest çalışan, özgür sanatçılar olmuşlardır. Böylelikle sanat değim yerindeyse Burjuvazi'nin himayesine geçmiştir. "Konser" kavramının ilk olarak 1770'te ortaya çıkmasıyla pek çok profesyonel müzik topluluğu kurulmuş bunlar halka konserler vererek müzisyenlerin gelirini karşılamaya başlamıştır.⁵⁷ Klasik Müzik büyük bir dinleyici kitlesine kavuşmuştur. 1814'te *Avusturya Kraliyet Viyana Müzik Topluluğu ve Filarmoni Orkestrası* ile *Devlet Müzik Akademisi* kuruldu. Artık bu yıllarda Viyana'da çok canlı bir müzik ve konser piyasası oluşmuştur. Nota Yazıcıları, müzik yayınevleri ve nota kiralayan kuruluşlar müzik piyasasının oluşturduğu yeni mesleklerdir. Müzik dergileri yayınlanmakta, bunlar ise müziksel sorunların giderilmesinde yardımcı rol oynamışlardır.

Erken Romantik Dönem'de "*Sonat Biçimi*" o zamana kadar hiç duyulmamış bir derinlik kazanmıştır. Bunda en önemli rol kuşkusuz Beethoven'indir. Beethoven'de "*motif*", küçücük bir hücre iken zengin bir armonik gelişimle birlikte yoğun bir bütünlük kazanır.

⁵⁷ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.23

“Romantik armoni, klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon, anarmonik ile sürdürerek atonalite'nin (ton dışı müziğin) sınırlarına dayandırmıştır. Sekvens tekniği ve Kadans izlekleri gibi romantik armoniyi ıstırmıştır. Kimi bestecilerin tona uzak akorlara yönelmeleri farklı renkler oluşturmuş ve bu da çeşitli ruhsal değişimlerin ifadesini güçlendirmiştir.”⁵⁸

Klasik Dönem “Sonat”ının ilk bölümü olan “sonat allegrosu”nda, “seriş” bölümündeki çifte temaların nasıl gelişecekleri artık kesinlikle önceden belli değildir. Temalar “gelişme” bölümünde ana düşüncelerinden saparak birbirlerinden ayrılır ve zengin bir gelişime girerler. “Diyalektik karşıtlık” temel prensiptir. “Yeniden seriş” bölümünde, ana düşünceler başka bir planda çözüme vararak gösterişli bir bitiş sergiler. Beethoven bu gelişim ve gerilimleri, dinamik ve kesin bir ritim örgüsüyle belirlediği gibi, tonalite kavramının sınırlarını sonuna kadar zorlayan, bütün bağları koparmak isteyen üslubuyla da sağlamaktadır. Devrim ideallerinin yansıması, yaratıcılık (insanlığı yaratıcılıkla alevlendirme düşüncesi, *Prometheus İradesi*) ve tüm fırtınalı etkisiyle Shakespeare, Beethoven’ın “sonat” yapısını kışkırtan öğelerdir. Beethoven, bu özellikleriyle Haydn, Mozart ve Viyana Okulundan ayrılmaktadır.

Klasik dönem müzik stili'nin en önemli amacı “sonat biçimi” ve onun gelişimiydi. Ancak romantik dönem müziğinin amacı başkadır. Sonat biçimi üzerinde artık pek fazla düşünülmemektedir. Nasıl Klasik Dönem’in başlangıcı 1750’lerde kimse “füg”le ve gelişimiyle ilgilenmemiş, “Sonat” önem kazanmışsa, romantik dönem müziğinin de yıldızı “ezgi”dir.⁵⁹

Beethoven benzersiz ve özgün olduğu kadar, sonsuza yönelen bir bakış ve yalın, halka yönelik duygulu ezgilerle, bir taraftan da tematik işçiliği ön plana çıkaran bir bestecidir. Bestecinin eserlerindeki bütün bu karşıtlıklarının içindeki tutkuları doruk noktasındadır. Mükemmel ezgiler ve temaların gerilimi çok güçlüdür. Hedef daima hem armoni ve hem de ezgi açısından varılabilinecek en üstün sadeliktir. En ayrıntılı düşünceleri, duyguları bile büyük bir sadeliğe kavuşturmadan içi rahat etmez. Bunu bestecinin eskiz defterlerinde, sadeliğe giden yoldaki gayretlerinde açıkça

⁵⁸ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003, s.340

⁵⁹ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.42

görmekteyiz. Bir başka nokta da besteci sadecilik uğruna eserin mükemmelliğinden (tinselliğinden) hiçbir ödün vermez. Eskizlerinde görülen büyük çabanın nedeni de budur.

Ancak Beethoven gibi bir dahi, bu oluşumlar sırasında çekilen güçlüklerle, sürekli arayışlara katlanabilir ve genelin özünü bu mükemmellikte ifade edebilirdi. Bir motiften yola çıkarak bir temayı geliştiren, büyük yeniliklerin ve muazzam bir gelişim ve çeşitliliğin göstergesi olan bu süreç, bir sanatsal dışavurumu, en insani duyguların ifadesini yansıtmaktadır. Hücre, çeşitli görünümüleriyle büyüyüp küçülerek, kimi zaman cümleden de ayrılıp, eserin birçok farklı yerinde aniden ortaya çıkarak, Beethoven'ın, daha geniş anlamda da romantik müzik stiline işaretlerini vermiştir. Bu *motif* ve *temalar* "sonat biçimi"nin yeni karakterini simgelediği gibi, yapısal açıdan gereken bütünlüğü sağlamayı da başarmaktadır. Bir motiften hareket edilerek, onun gelişimiyle bir bütünün oluşturulması, beliren "yeni müziksel düşünce"dir. Bu dönemde, müziksel yaratıcılığın beslendiği yerler, belki gündelik yaşamdaki küçük olaylar, farklı ruh halleri, bir anı ya da küçük çağrışımlardır.

Bu Beethoven'den önce görülmemiş bir şeydir. Besteci, 1812 ile 1826 arasındaki son dönem yapıtlarındaki üslubuyla Romantizm'in ilk seslerini duyurarak, geçmişle olan bağlarını da tümüyle koparmadan, geleceğe ışık tutabilmiş ve *Klasik Viyana Müzik Okulu*'nun gelişim sürecini tamamlamıştır.

3.5 Beşinci Alt Problem **Johann Nepomuk Hummel'in Hayatı** (14 Kasım 1778-17 Ekim 1837)



Johann Nepomuk Hummel 14 Kasım 1778 'de Presburg, şimdiki Bratislava'da doğmuş, 17 Ekim 1837' de Weimar'da yaşamı sona ermiştir. Avusturyalı piyanist, kompozitör, eğitimci ve orkestra şefidir. Bazı kaynaklarda besteci Macar⁶⁰ olarak gösterilse de, çoğu kaynakta da Avusturyalı besteci ve piyanist olduğu yönünde bilgiler mevcuttur.⁶¹ Bu bilgilerdeki çeşitlilik bugünkü Bratislava'nın siyasi tarihinde, devletin farklı isimlerle anılmasındandır. Avusturya, Macaristan ve bugün Slovakya. Hummel'in, Mozart'ın iki yıl öğrencisi olması, Haydn'la dostlukları ve Viyana Ekolüne mensup bir Klasik Dönem bestecisi oluşu dikkate alındığında, onun Avusturyalı bir besteci olarak anılmasını gerekir.

Johann Nepomuk Hummel müzisyen bir aileye mensuptur. Dedesi Caspar Melchior Balthazar Hummel, aşağı Avusturya'nın Mittlesbach bölgesinde Unterstingenbrunn isimli bir kasabada doğmuştur. Johann Nepomuk Hummel dedesi Caspar Melchior Balthazar Hummel'in müziği sevdiğini, birkaç telli ve üfleli enstrümanı çalabildiğini, ayrıca güçlü bir bas sesinin olduğunu ve çok güzel şarkı söylediğini ifade etmiştir. Dedesinin bu yeteneği, onun gençliğinde bu bölgede çok tanınan ve sevilen biri olmasını da sağlamıştır. Şenliklerde ve kilise festivallerinde Caspar Melchior Balthazar Hummel daima bulunmuştur. Buralardaki müzisyen rolü ile oldukça iyi para kazanmış birisidir. Hummel dedesinin bu şenliklerde farklı farklı enstrümanlar çalabildiğini bazen de yine kendisi gibi müzisyen arkadaşlarıyla küçük gruplar yapıp birlikte çaldıklarını söyler.

Aslında Caspar Melchior Balthazar Hummel tam bir girişimcidir. Müzisyenlik onun ek işidir. Hatta bunu bir zevkle ve eğlence olarak yapar. Dede Caspar Melchior Balthazar Hummel yaşadığı kasabada aslında bir çiftçi ve küçük bir otelle süthanenin

⁶⁰ Anonim, *Hutchinson Encyclopedia of Music*, Helikon, London-1996; s. 242; Eric Blom, "Grove's Dictionary of Music and Musicians", s. 1055-1056

⁶¹ John Burke, *The Illustrated Dictionary of Music*, Sphere Boks Ltd., Sussex-1998, s.143; Alan Isaacs & Elizabeth Martin (ed.), *Dictionary of Music*, Sphere Reference, London-1987, s.177; Philip D.Morehead (with Anne MacNeil), *Bloomsbury Dictionary of Music*, Bloomsbury , London-1992, s.240

işletmecisidir. Onun kayda değer bir girişimi de o zamana değin yalnızca hayvanlar tarafından tüketlenen patatesi, insanlar tarafından tüketilebilmesi için yetiştiren ilk kişi olmasdır.

Johann Nepomuk Hummel için dedesinin girişimciliği, müzikten para kazanması, bütün yaşamında onu etkileyen, bilinçaltına yer etmiş konular olacaktır.

Caspar Melchior Balthazar Hummel ve eşi Eleonora'nın bir çok çocuğu olmuştur. Bunların bazıları çiftçilikle uğraşmaya devam etmişlerse de üç tanesi farklı işler edinmişlerdir. Bu üçü içerisinde ortancaları Melchior Viyana'da bir okulda öğretnenlik yapmaktadır ve iyi bir fagot sanatçısıdır. En küçükleri olan Caspar (ki Johann Nepomuk Hummel onu (amcası), daha önceki bir evlilikten olan üvey evlat olarak tanımlar) Aichenbrunn'da, doğduğu yere yaklaşık iki saat mesafedeki bir kentte öğretnenlik yapar. Bu üç çocuktan en büyükleri olan Johannes, 31 Mayıs 1754'te doğmuştur. Profesyonel bir çello sanatçısıdır. Aynı zamanda Johann Nepomuk Hummel onun oğludur.

Johannes Hummel babası Caspar Melchior Balthazar Hummel tarafında müzik yeteneği fark edilince iyi bir müzik eğitimi alması için Viyana'ya gönderilir. Burada Waisenhaus isimli eğitim kalitesi yüksek bir okul bulunmaktadır. Cizvit rahip Ignaz Parhammer tarafından yönetilen bu okulun müfredatında müzikte bulunmaktadır ancak müzik dersi diğer dersler arasında ikincil sıradadır. Johannes Hummel bu nedenle çello'yla yaptığı çalışmalarını, arkadaşlarını rahatsız etmemek için hep okulun kuytu yerlerinde yapmak zorunda kalmıştır.

Johannes Hummel burada çello'yu oldukça ilerletmiş ve bu yeteneğiyle Viyana'da Kont II. Antal Grassalkovich'in dikkatini çekmeyi başarmıştır. Kont, Johannes'i kendi sarayının Hausekapelle'inde işe almıştır. Grassalkovich sarayını Pressburg'a (Bratislava) taşıdığında doğal olarak değerli çellocusunu da yanında götürmüştür.

Johannes'in Pressburg'ta ne kadar süreyle Grassalkovich'in yanında çalıştığı bilinmemekle birlikte, iyi bir çello sanatçısı olarak ünü yayılmıştır. Bu ünü sayesinde daha sonra Neues Theater'in yöneticisi Karl Wahr tarafından orkestranın şefi olarak işe alınmıştır. Bu tiyatro ülkedeki en güzel tiyatrolardan birisidir. 9 Kasım 1776'da açılmıştır. Hatta o dönemde bir yazar bu tiyatronun Almanya'da gördüğü tiyatrolardan bile güzel olduğunu ifade etmiştir. Bu da doğaldır çünkü tiyatroyu yaptıran Kraliçe Maria Theresa bu yapının inşasında hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Pressburg'u Kraliçe bu kadar önemli kılansa, kızı Maria Christina'nın (1742-1798), eşi Sachsen-Teschen Dükü Albert'le birlikte burada yaşıyor oluşudur.

Johannes böylesi zengin ve önemli bir kültür merkezinde yaşamaktadır. Gerek sahip olduğu konum ve gerekse iyi bir geliri oluşu nedeniyle evlenmeye karar verir. 15 Temmuz 1778 'de peruk yapımcısı Joseph Ludwig'in eski eşi ve kendisinden üç yaş büyük olan Margerethe Sommer'le evlenir. Yeni evli çift Huttergasse 50 numaradaki güzel, bahçeli ve konforlu evlerine taşınırlar. Bu ev aynı zamanda Johann Nepomuk Hummel'in doğduğu evdir.

Johannes oğlu bir yaşındayken 1779'da daha iyi bir iş için Prag'a taşınmış ancak burada pek başarılı olamamıştır. Bunun üzerine bir yıl kadar sonra Pressburg'a yakın bir şehir olan Wartberg'teki (Senec) askeri okulun müzik öğretmenliğini kabul ederek buraya gelmiştir. Zira bakması gereken bir oğlu ve bir eşi vardır.

Johannes burada oğlu Johann Nepomuk Hummel'in müzik yeteneğini keşfeder. Johannes ilk olarak, üç yaşındaki oğlunun kendisi çello çalarken, elleri ve ayaklarıyla tempoya doğru zamanlarda eşlik edebildiğini fark eder. Johann Nepomuk Hummel dört yaşındayken babasından nota okumayı öğrenmiştir. Johannes oğluna ilk olarak bir keman alır ve birlikte çalışırlar. Johann Nepomuk Hummel kemanla küçük parçaları oldukça iyi çalabilmektedir. Sonraki yıl babası bir piyano alır. Johann Nepomuk Hummel için bir hazine değerindeki ve yaşamının neredeyse sonuna kadar yanında ayırmayacağı bu enstrüman yaklaşık 45 cm. yüksekliğinde 45 cm eninde ve klavyesinin genişliği de 75 cm uzunluğunda, yani bir çocuk için mükemmel boyutlardadır.

Johann Nepomuk Hummel beş yaşındayken babasının çaldığı yada söylediği herhangi bir şeyi piyanoyla çalabilmektedir. Ayrıca sesi de güzeldir ve güzel şarkı söyleyebilmektedir. Babası ona bu nedenle şan dersleri de aldırır. Johannes oğlunun müzikal yeteneği için daima övgüyle bahsetmiştir. Onun Tanrı vergisi bir yeteneği olduğunu, ona keman öğretirken oğlunun sevincini hep anlatır. Wartberg'teki askeri okulda oğlunun altı yaşındayken mükemmel piyano çaldığını diğer arkadaşlarıyla karşılaştırıldığında onun kadar iyi piyano çalanın bulunmadığını söyler.

Johann Nepomuk Hummel'in Wartberg'te başından geçen bir olay hayatında dönüm noktası olacaktır. Babası Johannes geceleri iş icabı evden ayrıldıktan sonra o da kemanıyla sokağa çıkar ve gelip geçenlere kendi küçük konserlerini vermektedir. Ne de olsa dedesi Caspar Melchior Balthazar Hummel'de müzikteki yeteneğini kullanarak geçmişte para kazanmıştır. Çoğu zaman yanında azık olarak ekmek ve tereyağı vardır. Bu gecelerden birinde yine kemanıyla sokakta çalarken, çocuğun biri onun keman çalışmasıyla kedi gibi miyavlayarak alay eder. Küçük Johann Nepomuk Hummel bu olaya çok sinirlenmiştir. O kadar kızar ki çocuğa yumruk atar. Bunun üzerine çocukla boğuşmaya başlarlar ve kemanı elinden düşerek çamura saplanır. Babası da bu sırada oradan geçmektedir ve olayı görmüştür. Yine de sessiz kalarak oğlunun ne yapacağını görmek ister. Johannes oğlunun geceleri sokağa çıkmasına kızıyordur aslında. Küçük Hummel çamura saplanmış olan kemanı aldığı gibi çocuğun kafasında parçalar. Johannes oğluna kızmamış hatta tepkisinden memnun olmuştur. Ertesi gün babası Johann Nepomuk Hummel'e yeni bir keman alır.

Ancak bu olay Küçük Hummel'de büyük bir travma yaratır. Sokak artık Hummel için güvenli bir yer değildir. Evden nadiren dışarı çıkmaya başlar ve evindeki odasında durmadan piyano çalışır. O artık bir kemancı değildir. İlerde, zamanının en iyi piyano virtüözlerinden birisi olmak yolunda ilerlemiştir.

Johann Nepomuk Hummel sekiz yaşındayken 1785'te babası Johannes'in çalıştığı askeri okulun Pressburg'a taşınmasına karar verilmiştir. Bu sırada küçük Hummel Piyano'da inanılmaz gelişmeler göstermektedir. Bu durumu dikkate alan babası hem onun daha iyi bir müzik eğitimi alabilmesi ve hem de kendisi için daha iyi

bir kariyer düşüncesiyle Pressburg'a gitmekten vazgeçmiş, askeri okuldaki işinden ayrılarak ailesiyle birlikte Viyana'ya taşınmıştır.

Baba Johannes Hummel burada Theater auf der Weiden'de müzik direktörü olarak işe başlar. Johann Nepomuk Hummel içinse Viyana'ya gelişleri onun müzik hayatındaki en önemli kişiyle Mozart'la tanışmasına neden olacaktır.⁶²

Johann Nepomuk Hummel 1785-1787 yılları arasında Viyana'da Mozart'ın öğrencisi olmuştur. Mozart çocuğun çalışını çok beğenmiştir. Ona ücretsiz ders vermeyi teklif eder. Hummel bu teklifi sevinçle kabul eder. O zamanki düzende bu şekilde özel ders alan çocuklar öğretmenleriyle birlikte kalmaktadır. Bu nedenle Mozart Johann Nepomuk Hummel'i yanında kalması için Grosso Schulerstrasse'deki evine almıştır.⁶³

Babası Johannes'e göre Mozart, oğlunun müzik yeteneğinden çok etkilenmiştir. Birlikte geçirdikleri iki yıl boyunca Mozart ve Johann Nepomuk Hummel adeta iki dost olmuşlardır. Mozart Hummel'i yanından hiç ayırmamıştır. Hummel, halka verdiği ilk konserini 1787'de Mozart'la birlikteyken, onun konserlerinden birinde sahne alarak gerçekleştirmiştir. Buradaki başarısı artık küçük Hummel için müzikte kendi kanatlarıyla uçabileceğinin de ispatı olmuştur. Mozart, Johann Nepomuk Hummel'e artık kendisinden ders almasına gerek olmadığını ve onu çok başarılı bulduğunu söyler.

Bunun üzerine babası Johannes ve Hummel bir turneye çıkmışlardır. Prag ve sonrasında da Dresden'e gittiler. Burada 10 Mart 1789'da Hummel Mozart'ın çeşitli varyasyonları ile erken kompozisyonlarından bir piyano konçertosu çalar. Bu konser çok beğenilmiştir. Baba oğul bu başarılarından daha kapsamlı bir turneye çıkmaya cesaretlenmişlerdir. Babası oğlu için sanatta Rafaello neyse Nepomuk'unun da

⁶² Mark Kroll , *Johann Nepomuk Hummel, A Musician's Life And World*, Scarecrow Pres , Incorporated , 30 Ekim 2007 – New Jersey USA, s.1-16

⁶³ Eric Blom, "Grove's Dictionary of Music and Musicians", s. 1055-1056

piyano'da o olduğunu söylemiştir.⁶⁴ Turne için geçirdikleri zaman Mozart'tan ayrıldıklarından sonra yaklaşık dört yıldır ama Dresden'deki başarılı konserlerinden sonra çıkacakları kapsamlı turne 1790-1792 tarihleri arasındaki iki yıl boyunca sürmüştür.⁶⁵

Baba oğul Berlin, Magdeburg, Göttingen, Brunswick, Kassel, Weissenstein (Hummel burada çiçek hastalığına yakalanmıştır.), Hanover, Celle, Hamburg, Kiel, Rensburg, Flensburg, Lübeck, Schlecwig ve Kopenhag'ta konserler verdiler. Babası Johannes Hummel'in tuttuğu günlüklerde bu konserlerin bazılarında seyirci azlığından bahsedilse de genellikle sonuçtan memnun kalmışlardır. 1790 baharında Edinburg'a gelmişlerdir. Johann Nepomuk Hummel burada büyük bir başarı kazanmıştır. Babası da piyanoforte öğretmenliği yapmaktadır. İyi bir gelir elde etmektedirler ve bu Johann Nepomuk Hummel'in İngilizce eğitimini de karşılayacak düzeydedir. Hummel ve babası burada yaklaşık üç ay kaldıktan sonra Vewcastle-on-Tyne, Durham ve Cambridge'de konserler verdikten sonra Londra'ya gelmişlerdir. Londra'da kalmaya karar verirler. Johann Nepomuk Hummel burada Clementi'den ders almıştır. 27 Ekim 1788'de Oxford'da kendi bestesi bir kuartet'inin bulunduğu bir konser verir. Yine Londra'da Ocak 1791'de Crown and Anchor Tavern'de ve 5 Mayıs 1792'de Hanover Square Rooms'ta konserler vermiştir. Johann Nepomuk Hummel, Hanover Square Rooms'ta verdiği konserde bir Mozart Konçertosu ve kendisine ait yeni bir piyano Sonatı'nı icra etmiştir. O günlerde Londra'da yaşayan ve müzikle yakından ilgili olan William Gardner isimli bir şahıs, Johann Nepomuk Hummel hakkında, onun Londra'ya Mozart'tan sonra gelen en yetenekli piyanist olduğunu ifade etmiştir.⁶⁶

Hummel'ler başlangıçta Londra'dan sonra Fransa yada İspanya'ya bir turne düzenlemeyi planlamışlardır. Fransa'daki devrim hareketleri onları bu düşüncelerinden vazgeçirir. Johann Nepomuk Hummel Londra'da, 1792 yazında Bath and Bristol'de çaldıktan sonra Hollanda'ya doğru yola çıkmışlardır. Burada önceleri

⁶⁴ Joel Sachs. "Hummel, Johann Nepomuk" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Eylül 2008, <<http://0-www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr:80/subscriber/article/grove/music/13548>>.

⁶⁵ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.399-400

⁶⁶ Joel Sachs. *Hummel, Johann Nepomuk*, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Eylül 2008, <<http://0-www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr:80/subscriber/article/grove/music/13548>>.

Lahey'de her Pazar prens'in portakal bahçeleriyle süslü sarayında konserler verirler. Ancak Fransız ordularının ilerlemesi devam ettiği için buradan Amsterdam'a geçmişlerdir. Burada da kalamamışlar ve sırasıyla Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt ve Bavyera yolu ile Linz'e oradan da 1793 başlarında yeniden Viyana'ya ulaşmışlardır. Aynı yıl Beethoven'de Viyana'ya gelmiş ve Haydn ve Albrechtsberger'le çalışmaya başlamıştır. Johann Nepomuk Hummel de burada Haydn ve Albrechtsberger'le çalışmıştır. Burası, Beethoven'le ömür boyu sürecek olan inişli çıkışlı dostluklarının da başlangıç yeridir. Johann Nepomuk Hummel, Haydn ve Albrechtsberger'le kompozisyon ve kontrpuan çalışmıştır. Albrechtsberger 67 yaşındadır. Salieri'den de dramatik kompozisyon, estetik ve müzik felsefesi dersleri almaktadır. 1795'te daha önce Londra'da tanıştıkları Haydn'dan org dersleri almıştır. Haydn, öğrencisini çok fazla org çalmanın piyano için zararlı olabileceği yönünde uyarmıştır. Viyana, Bu gelişinde Johann Nepomuk Hummel için ekonomik anlamda sıkıntılı bir yer olmuştur. Günde dokuz yada on özel ders vermesine, geceleri sabahlara kompozisyonlar üzerinde çalışmasına rağmen istediği gibi bir geliri olmamıştır. Johann Nepomuk Hummel bu dönemle, 1803 yılları arasında belki ekonomik bozukluğunun etkisiyle St.Petersburg'a bir konser turnesi gerçekleştirmiştir.

1803'te Johann Nepomuk Hummel tekrar Viyana'ya döndüğünde Haydn ona Stuttgart'ta Hofkapellmeisterliği'ni önerir. Ayrıca Viyana Saray tiyatrosu'nun Müzik Direktörlüğü'nü de teklif etmiştir. Ve 1 Nisan 1804'te Eisenstadt'ta Prens Nikolaus Esterhazy'nin Konsertmaisterliği için bir kontrat imzalamıştır. Bu unvan aslında Kapellmaisterlik'tir ve halen Haydn'a aittir. Haydn'ın 1809'daki ölümüne kadar bu unvan öğrencisi Hummel tarafından kullanılmamıştır.⁶⁷ Johann Nepomuk Hummel Esterhazy'nin şapeli için, bütün dini eserlerini ve bir çok dramatik kompozisyonu bu dönemde yazmıştır.

Johann Nepomuk Hummel bu görevinden 1200 florin maaş almaktadır. Evi Eisenstadt'tadır. Yüz kişilik kilise korosunun tüm bestelerini yapmak, koroyu yönetmek, korodaki çocuklara piyano, keman ve çello öğretmek gibi görevleri vardır. Fakat en önemli işi Haydn'ın arşivini toparlamak olmuştur. Büyük ustayla

⁶⁷ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.399

aralarındaki dostluk, onu tam da böyle bir işe yakın tutmaktadır. Prens Nikolaus Esterhazy'nin özel olarak ilgilendiği Haydn'ın 42 adet kanonu bu dönemde arşivlenmiştir. Bu arada Johann Nepomuk Hummel Haydn'la olan yakınlığı, Haydn'ın onu desteklemesi ve 1804'te Eisenstadt gibi bir yerde Prens Nikolaus Esterhazy'nin Konsertmaisterliği görevini yürütüyor oluşu, rakipleri tarafından kıskanılma nedenidir.

Johann Nepomuk Hummel bununla birlikte Viyana için de besteler yapmaktadır. Dini ve dramatik eserlerle piyano konserleri vermektedir. Babasının yardımıyla Viyana'daki müzik evi ve özellikle Alman danslarının satış yeri olan Apollosaal'ın da yöneticiliğini yapar. O dönemde, Avrupa'da müziğin halka inmesiyle bunun gibi müzikle ilgili iş dalları oluşmaya başlamıştır. Aslında Hummel, Prens Esterhazy'nin istediği gibi tüm yoğunluğunu saraya vermemektedir. Bu durum 1808 başında işten çıkarılmasına sebep olsa da Haydn'ın araya girmesiyle tekrar işe alınmış ve 1811'e kadar bu görevde kalmıştır. Bu arada Hummel 1910'da Viyana'da bir opera bestelemiştir.⁶⁸ Eisenstadt'taki Prens Nikolaus Esterhazy'nin Konsertmaisterliği, Johann Nepomuk Hummel'e dini ve dramatik müzik besteciliğinde, bir orkestranın yönetimi ile opera binasını işletiminde, önemli tecrübeler kazandırmıştır. Hepsinden önemlisi, Viyana'ya yakınlığı ve onunla olan kopmaz ilişkisi Viyana'da iyi tanınan bir müzisyen olmasını sağlamıştır.

1811'de Viyana'ya dönen Johann Nepomuk Hummel, konserlere çıkmak yerine bestecilikle uğraşmaya başlamıştır. 1813'te tanınmış şarkıcı Elizabeth Röckel'le evlenmişlerdir. Bu evlilikten iki oğulları olmuştur. Bunlardan Eduard piyanist, Karl ressam olacaktır.⁶⁹

Bu yıllarda Johann Nepomuk Hummel'in Beethoven'le olan arkadaşlıkları sürmektedir ancak bu dalgalı oldukça iniş çıkışları olan bir dostluktur. Bunda en önemli etken iki sanatçının da farklı nedenlerden birbirlerini çekememeleridir. Öyle ki Beethoven'ın Viyana'daki varlığı Hummel'i hep gölgelemiştir. Hummel bu yüzden

⁶⁸ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.400

⁶⁹ Joel Sachs. "Hummel, Johann Nepomuk." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Eylül 2008, <<http://0-www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr:80/subscriber/article/grove/music/13548>>.

Beethoven'i kıskanır.Hummel, Prens Esterhazy'nin Beethoven'in Do Majör Mass'ına yönelik eleştirilerine de katılmıştır. Bu durum, Beethoven'da Hummel'e karşı bir antipati oluşturur. Beethoven'in Hummel'e kızgınlık duyduğu bir başka konu da, Hummel'in eşi Elizabeth Röckel'le ilgilidir. Elizabeth Röckel'le Beethoven önceden arkadaşlık yaşamışlardır. Bütün bunlara rağmen yine de Johann Nepomuk Hummel'le Beethoven'in arkadaşlıkları hep sürmüştür. 1814'te Battle Senfonisi'nin Beethoven tarafından yönetilen konserinde, Hummel perküsyonisttir. Bu konser arkadaşlıklarının ayakta kalmasını sağlamıştır. Ancak Beethoven Fidelio'nun üvertür müziği için piyano notasını yazma işini Hummel'den istemişse de Hummel'in yazdığı üvertür'ü beğenmemiş yırtıp atmıştır. Beethoven bu işi Moschales'e vermiştir.

1814'te eşi Elizabeth Röckel, Hummel'i yeniden konserler verməsi için ikna etmiştir. Hummel başarıyla yeniden konserler vermeye başlamıştır. Çok geçmeden ünü yeniden yayılmaya başlamıştır. Bu başarıdan sonra Hummel, 1816'da Almanya turnesine çıkmıştır. Bu turne Hummel'in kendine güveni açısından bir dönüm noktasıdır. Öte yandan mali konular yine de istediği gibi değildir. Bu nedenle 1816 yılı sonlarında Haydn tarafından kendisine önerilen, Stuttgart'taki Hofkapellmeisterlik görevini kabul etmiştir. Fakat görkemli koro ve mükemmel bir orkestrası olmasına rağmen Johann Nepomuk Hummel bu işte hiçte mutlu olmamıştır. Çünkü beste yapmak için yeterli zamanı olmadığı gibi, operadaki aristokrat yönetim biçimi onu sıkıkmaktadır. Tüm bunların yanında sanatçılar arasındaki bitmez tükenmez entrikalar da Hummel'i iyice bıktırmaktadır. Johann Nepomuk Hummel Kasım 1818'de buradaki görevinden istifa eder. 5 Ocak 1819'da Weimar'da grandük'ün Kapellmeister'i olur. Bu iş onun kariyeri için bir ilerleme niteliğindedir.

Hummel buradaki işinden memnundur. Çünkü bu işinde her yıl yaz aylarında, tam da konserleri için ihtiyacı olan dönemlerde her yıl üçer ay izin kullanabilmektedir. Hummel bu üç aylık zamanlarda birçok turnelere çıkmıştır. Bunlara örnekler vermek gerekirse, 1821'de Berlin ve Hollanda, 1822'de Rusya, 1825'te Paris, 1826'da Almanya, 1827'de Viyana, 1828'de Almanya ve Varşova, 1830'da Paris ve Londra turneleri sayılabilir.⁷⁰ Ayrıca bir Katolik olarak Protestan kilisesinin dini müziklerini

⁷⁰ Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London-1996, s.400

yapmakla da sorumlu tutulmadığından kendine yeteri kadar vakit ayırabilmektedir. Johann Nepomuk Hummel için Weimar yılları zevkli ve üretimle dolu yıllardır. Burada Hummel'in geliri çok iyi durumdadır. Ailesiyle birlikte bahçeli güzel bir evde yaşamaktadırlar. Goethe ile yakın dostluk kurmuşlardır. Bu ikili Weimar'da zamanla çok tanınır olmuşlardır. Turistler için Goethe'yi görmeden ve Hummel'i dinlemeden Weimar'ı gezmek, Weimar'ı gezmekten sayılmaz olmuştur. Operada, Hummel'in oldukça geniş tuttuğu repertuar için yer verdiği besteciler arasında, Rossini, Auber, Meyerbeer, Halevy, Spohr ve Bellini bulunmaktadır. Johann Nepomuk Hummel Weimar'daki bu başarılarının sonucunda 1826'da Weber'in ölümüyle boşalan Dresden'deki Alman Operasının yöneticiliği için ismi geçen biri de olmuştur.

1827'de Johann Nepomuk Hummel öğrencisi Ferdinand Hiller ile Viyana'ya gelmiştir. Burada hasta yatağında dostu Beethoven'ı ziyaret etmiştir. Hummel 26 Mart 1827'de Beethoven'ın cenazesine katılmış ve tabutunu taşıyanlar arasında yer almıştır. Hummel eski arkadaşının anısına ve onun isteği üzerine Fidelio'nun Mahkumların Korosu kısmı için doğaçlamalar yapmıştır. Viyana'ya bu ziyaretinde Schubert'le de tanışmıştır. Schubert son üç piyano sonatını Johann Nepomuk Hummel'e adamıştır.

1829 yazındaki yıllık izninin ertelenmesiyle Hummel 1830 yılında altı aylık bir turneye çıkma fırsatı yakalamıştır. Paris ve uzun bir aradan sonra Londra'ya gitmiştir. 1831 ve 1833'te de Londra'dadır. Hummel'in eski başarılarla dolu günleri pek yoktur. Paganini'nin Londradaki varlığı onu ikinci plana itmiştir. Aynı yıl Alman operasının bir dönem yöneticiliğini de yapmıştır. 1834'te tekrar Viyana'ya dönmüştür. Viyana'da da müzikal yaşamı eskisi gibi olmamıştır. Yaşamının son üç yılında hastalığı ona müzikle fazla uğraşabilme imkanı tanımamıştır. Johann Nepomuk Hummel, 17 Ekim 1837'de Weimar'da zengin olarak hayata gözlerini kapamıştır.

Johann Nepomuk Hummel sıcak ve basit bir kişilik olarak tanınmıştır. Öğrencisi Ferdinand Hiller, Weimar'daki yaşantılarını düzenli ve huzur dolu olarak tanımlamıştır. Hummel çok çalışkan bir bestecidir. Almanca bilmektedir. Hummel'in iri ve hantal bir vücut yapısı vardı. Yüzüne bakan onun bir sanatçı olduğuna

inanmakta güçlük çekebilirdi. Kaba, pasaklı, yüzü çiçek bozukluklarıyla doludur.⁷¹ Czerny, onu, hoş olmayan sıradan bir yüze sahip, ancak dikkate değer bir genç adam olarak tanımlar. Czerny, Hummel'in zevksiz kıyafetlerine ve her parmağına taktığı çok değerli elmas yüzüklere de dikkat çekmiştir. Hummel, yaşı ilerledikçe anormal şişmanlamıştır. Hatta evde ve sarayda yemek yediği masaya yanaşabilmesi için, masada yer açıldığı belirtilmektedir.

Sonuçta Johann Nepomuk Hummel Mozart, Haydn, Salieri ve Albrechtsberger'in öğrencisi olan bir Klasik Dönem bestecisi ve Hiller, Henselt, Benedict ve Thalberg'in öğretmenidir.

3.6 Altıncı Alt Problem

Johann Nepomuk Hummel'in Müzikal Stili

Johann Nepomuk Hummel konser salonlarında büyük başarılar göstermiştir. Gerek kendi bestelerini ve gerekse başka bestecilerin eserlerini icra ederken, yaptığı doğaçlamalarda çok başarılı bulunmuştur. Hummel solo piyano için, yedi sonatın'da dahil olduğu altmış dokuz eser bestelemiştir. Ancak günümüzde bunların tamamı piyano repertuarından silinmiş bulunmaktadır. Bunun nedeni Hummel'in eserlerinin parlak melodileri olmasına rağmen, müzikal derinlikten yoksun kalmalarıdır.⁷² Hummel'in eserleri içinde en önemlisi 1828'de yazdığı piyano metodudur. Hummel'in öğretileri Hiller, Henselt, Benedict ve Thalberg'le yaşamıştır.

Chopen Johann Nepomuk Hummel'i en büyük müzisyenlerden birisi olarak kabul etmiştir. 1830'larda yaşayan başka pek çok müzisyen de onun hakkında benzer düşüncelere sahiptirler.

Hummel'in piyano çalışması, çok yalın, temiz ve düzgün ritmlidir. Cramer'e yakın bir tarzı olduğu düşünülmektedir. Hummel, 1830'da Londra'yı ziyaretinde, buradaki konser yaşamının gerektirdiği gençlikten ve enerjiden yoksundur. Moschales o dönemle ilgili olarak Hummel'in Cramer'e eşdeğer bir legatosu olduğunu ifade

⁷¹ Buğra Güllek, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.225

⁷² Buğra Güllek, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.224

etmiştir. Ancak Viyana'da durum farklıdır. Hummel burada çok beğenilmektedir. Czerny, onun çalışını şairane ve güçlükleri kolaylıkla aşan bir stil olarak tanımlamaktadır. Viyana'lı müzikseverler, adeta Beethoven ve Hummel arasında ikiye bölünmüşlerdir. Hummel'in çalışı Beethoven'inkinin tam zıttıdır. Hummel'i tutanlar, Beethoven'in çalışını gürültülü, doğallıktan uzak, karmaşık bulmaktadırlar. Beethoven'ı tutanlar ise Hummel'i, düş gücünden yoksun, parmakları örümcekleri anımsatan ve çok monoton çalan birisi olarak görmekteirler.

Tüm bunlara karşın Johann Nepomuk Hummel, çok iyi bir müzisyendir. Beethoven'la birlikte dönemin en yetenekli doğaçlama ustalarından birisidir. Çalışma disiplini açısından, Beethoven'den çok üstündür. Hummel'in doğaçlamalarından birini dinlemiş olan Henry Fothergill Chorly, Hummel'in doğaçlamalarını duyanların, onu bir daha asla unutamayacaklarını, bu doğaçlamaların çok taze, parlak ve çeşitli olduğundan bahsetmiştir.⁷³

Johann Nepomuk Hummel, Viyana Ekolünün tepe noktasıdır. Mozart'ın piyano çalma stilini doruğa ulaştırmış ve sonlandırmıştır.⁷⁴

Döneminin en önemli piyanistlerinden olmasına rağmen Johann Nepomuk Hummel'in bugün en çok anılan eseri Mib. Majör Trompet Konçertosu'dur. Konçerto, **Allegro con Spirito *Andante *Rondo* bölümlerinden oluşmaktadır.

Johann Nepomuk Hummel bu eseri 1803 yılında bestelemiştir. Haydn'la olan dostluğu ve Haydn'ın da 1796'da bu enstrüman için bir beste yapmış olmasının Hummel'i etkilemiştir. Viyanalı trompetçi Anton Weidinger'in 1795 yılında pistonlu trompeti keşfetmesiyle çalgı adeta Barok dönemdeki parlak günlerine geri dönmeye başlamıştır.

⁷³ Buğra Güllük, *Piyano*, Epilog Yayıncılık, Ankara 2007, s.226

⁷⁴ Alan Isaacs & Elizabeth Martin (ed.), *Dictionary of Music*, Sphere Reference, London-1987, s.177; Alexander Ringer, *The Early Romantic Era*, The Macmillan Pres.Ltd., London-1990, s.65; Rey M.Longyear, *Nineteenth Century Romanticism in Music*, Prentice Hall A Division of Simon&Schuster Englewood Cliffs,New Jersey-1988, s.58

Feridun Hürel, *Klasik Müzik Rehberi*, Say Yayınları, İstanbul-2008, s.118

Weidinger önce Viyanada sonra da turnelerde bu çalgıyı tanıtmıştır. Yeni trompet kromatik gam için tam bir mükemmellik göstermektedir ve Weidinger de bu özelliğini çok güzel kullanmaktadır.

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu ilk kez 1804 yılının ilk günü 1 Ocak'ta Weidinger tarafından Esterhazy Sarayında seslendirilmiştir. Eser dinleyenler tarafından çok beğenilmiştir.

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu aslında Mi Majör tonda yazılmıştır. Ancak günümüzde daha çok Mib. Majör tonda çalınmaktadır. Birinci Bölüm *Allegro con Spirito*, *Sonat Allegrosu* formundadır. İkinci bölüm *Andante*, lirik ve duygulu uzun cümlelerden oluşmaktadır. Konçerto'nun son bölümü *Rondo* formundadır. Trompet icracılığı açısından virtüözite gerektirmektedir. Tril'ler ve kromatik figürler kullanılmıştır. Weidinger virtüöz bir trompetçi olarak bu eserle büyük övgü almıştır.⁷⁵

Johann Nepomuk Hummel'in Klasik Dönem ile Erken Romantik Dönem arasında geçişi temsil eden bir besteci olmasının özellikleri bu eserde görülmektedir. Eserin Form analizinde gösterilmiş olan motif ve teknik bazı özellikler Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun, hem Klasik Dönem Müzik Stilini, hem de özellikle çalış açısından Romantik öğeleri barındırdığı görülmektedir.

Ana motifin üçlü aralıklardan oluşan akor dizilişi ile oluşturulması, iki temalı form yapısı, kadans oluşumları, kromatik nota dizileri esere Klasik bir müzikal stil kazandırırken, her üç bölümde de yer verilen uzun tril'ler ve uzak tonlara yapılan modülasyonlar, adeta Johann Nepomuk Hummel'in Romantik Döneme olan uzanışı gibidir.

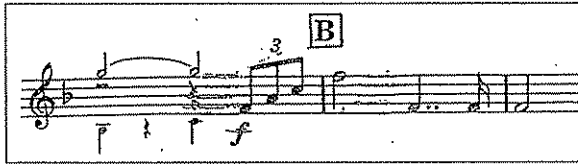
⁷⁵ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, Cilt-3, İstanbul-Nisan 2003, s.1137

3.7 Yedinci Alt Problem

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Form ve Armonik Analizi

Johann Nepomuk Hummel'in Mib.M. Trompet Konçertosu üç bölümden oluşmaktadır. Klasik dönem müzik stiline uygun olarak yazılmıştır. Klasik Dönemde oluşan karşıtlık ilkesinin (diyalektik) müziğe yansımalarının *iki temalılık* olduğu araştırmanın önceki bölümlerinde açıklanmıştır. Bu eserde de baştan itibaren iki temalılık özelliğini görmekteyiz. Ayrıca karşıtlık ilkesi, bu eserde yalnızca iki temalı bir form yapısıyla değil, orkestra ile trompet'in adeta nöbetleşe çalmalarıyla da verilmeye çalışılmıştır. Mib.M. tonda yazılan eserin ana *motif*'i, seriş'te trompet solo'nun başladığı, 66. ölçüdedir. 1 ölçü uzunluğundaki bu motif aynı zamanda eserin *ana fikri* 'ni de oluşturmaktadır. Motif'in üçlü aralıklarla oluşturulmuş olması ise (mib.-sol-sib.-mib.) konçerto'nun klasik kimliği'nin bir kesitidir.

Örnek 1: Ana motif



Johann Nepomuk Hummel 11 yaşındayken Fransız Devrimi meydana gelmiştir. O yıllarda Wartberg'te kemanıyla sokaklarda geceleri keman çalarak para kazanan Hummel, Devrim'in hemen arkasından gelişen yeni akımın, romantizm'in etkilerini, çocukluğuyla ve tabii ki bir müzisyen olarak mutlaka hissetmiştir. Babası da müzikle uğraşan birinin, çocuk ta olsa, sokakta olup bitenlerden bir şey anlamaması düşünülemez. İşte belki de eserde her üç bölümde de kullanılan, sonsuzluğu, yerine göre rahatsızlığı, karmaşık duyguları simgeleyen uzun trill'ler bu yüzdendir. Romantizm'in temeli olan *ben* eksenli davranış ve sanatsal yaratı biçimi, "ben böyle hissediyorum, öyleyse böyle olmalı"nın müzikte de çeşitli etkileri beraberinde getirmiştir. Uzun trill'ler, özellikle sonsuzluğu çağrıştırdığı için, romantik dönem müzikal stil'inin de parçası olmuştur.⁷⁶ Ancak, Hummel'in Mib. M. Trompet

⁷⁶ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul-2000, s.85

Konçertosu yine de Klasik Dönem müzik stiline özgü bir eserdir. Klasik Dönem Konçerto formuyla yazılmıştır. Kullanılan uzun tril'ler ve hatta Andante'de uzak tona yapılan modülasyonlar (Dob.M-Lab.m), Klasik Dönem müzik stili açısından değerlendirildiğinde ilginçtir ancak bu esere "romantik bir bestedir" denilemez. Johann Nepomuk Hummel bir Klasik Dönem bestecisidir. Viyana ekolüne mensuptur. Klasik Müzik stilini Mozart'la pekiştirmiştir. Müziğinde kullandığı stil'le Klasik Dönem müzik anlayışının doruk noktasının temsilcilerindedir. Klasik Dönem Müzik stil'inin olgunluk evresini tamamladığı yerde durmaktadır.

Eserin bölümleri;

Allegro con Spirito

Andante

Rondo 'dur.

Allegro con Spirito Birinci Bölüm, *Sonat Allegrosu* Formunda yazılmıştır.

Seriş, Gelişim ve Yeniden Seriş

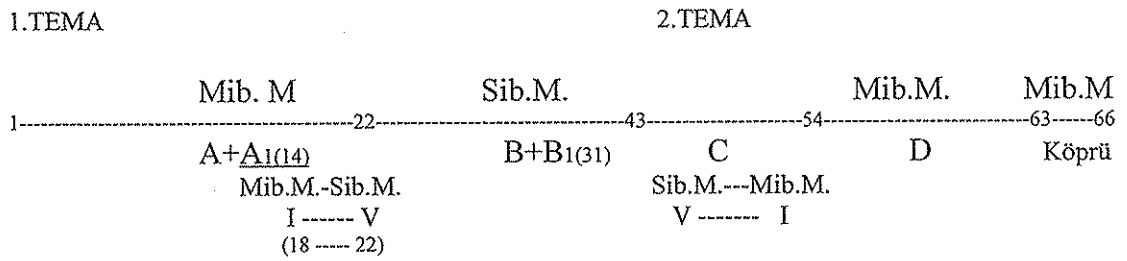
Örnek 2: Sonat allegrosu form şeması

BİRİNCİ BÖLÜM

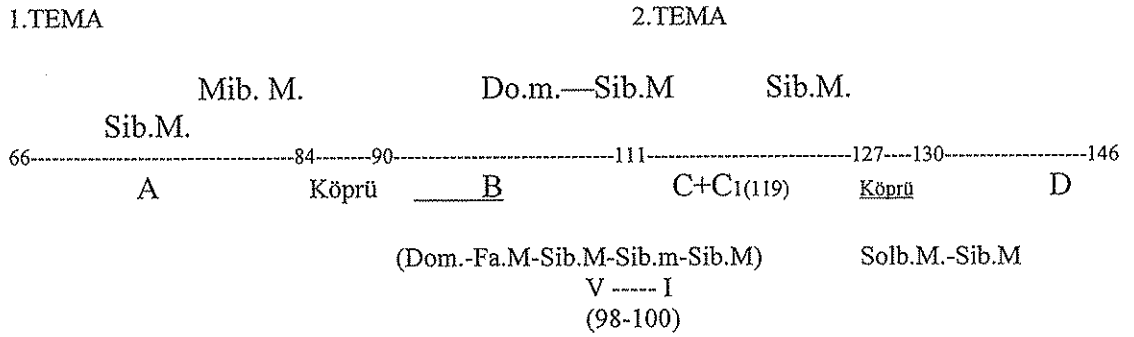
Allegro con Spirito - Sonat Allegrosu Formu

Seriş – Gelişme – Yeniden Seriş

Seriş / Orkestra

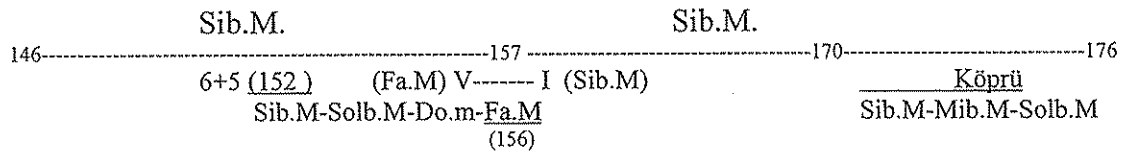


Seriş / Trompet



Gelişme / Orkestra

1.TEMA Öğeleriyle



Örnek 3: Mib.M Trompet Konçertosu Birinci Bölüm

Seriş / Orkestra

A 1.TEMA

I

Allegro con spirito

Trompete in B

Klavier

f Tutti *p Str.*

Mib.M.

7

f Tutti

Mib.M.

11

A1

14

Mib.M.

17

Fl.

Mib.M.

V

B

Musical score for section B, measures 20-31. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A *Sib. M.* (Sib. M.) marking is present in measure 25. The section concludes with a fermata in measure 31.

B1

Musical score for section B1, measures 32-40. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando), *p Str.* (piano strings), and *cresc.* (crescendo). Instrument markings include *IV (Sib. M.)*, *Sib. M.*, *Tutti*, *Ob.*, and *Hr.*. The section concludes with a fermata in measure 40 and a *Sib. M.* marking with a downward-pointing triangle and an arrow.

C 2. TEMA

43
Hib.M.
I. Viol.
Blas.
Str.
Hr.
Pk.
p
sf
p

D

51
f u. Bl.
Hib.M.
55
58
sf
Hib.M.
Ob.
Koprü
p
p Str.

A 1. TEMA Seriş / Trompet

65
mf
Hib.M.
mf

70

75

79

84 Köprü

87 B

92

Fl., Fag.

I (Do m.) — IV (Do, m) (IV, Sib. M.) → I (Sib. M.) $\nabla \frac{6}{5}$ (Sib. M.)

96

Ob., Hr.

I (IV Fa. M.) — $\nabla \frac{3}{2}$ (Fa. M.) → $\frac{6}{5}$ (IV³ Sib. M.) Sib. M., Fa. M.

101

Holz *f*

105

crescendo - - - *f*

2. TEMA

109

p
Str.

112

Bl. (Sib.M.)

120

Ob.
marc.
Viol., Klar.
Str.

124 Köprü

Str. Holz

I (Sib.M.) Solb.M. Solb.M. $\frac{6}{4}$ — ∇^2 — I ∇^2 (mi.m.)

I — (VII) — IV — ∇^2 — I

128

Str.

I (Hib.M.) IV (Sib.M.) $\frac{6}{4}$ — ∇^2 — I

132

crescendo

f

Ob., Hr.

f

Fl.

137

p

mp

Str.

p

IV^{\flat}_6 (Dom.) \rightarrow I (Dom.)

IV^{\flat}_6 (Sib.M.) \rightarrow I

Gelişme / Orkestra
1. TEMA Öğeleriyle

143

f

cresc.

f

p

cresc.

f

Sib.M.

147

f

f

f

f

IV (Sib.M.)

150

f

f

f

f

IV (Sib.M.) \rightarrow I sib.minör

153 *sib.m.* *sib.m.* *V (Sib.M.)* *V (Do.m.)* →

156 *I (Do.m.)* *sib.H.* → *I (Sib.M.)*

159

162 *Sib.M.*

166

Gelişme / Trompet

Köprü

167 *Str.* *p* *cresc.* *f* *Sib.M.* *I* *Mib.m.* *IV (Sib.M.)* *bVI (Sib.M.)* *2* *I (Do.b.M.)*

170 *n.H.* *2* *I (Do.b.M.)*

1. TEMA

174

f *mf* *p Str.*

I IV I V (Dob.M.) I

178

2. TEMA

p *Str.*

Holz
Viola

I V I V I V I

184

mp

Ob. Fl., Viol.

188

mp

I (Dob.M.) V₃ (Lab.m.)

192

mp

V₃ (Lab.m.) I (Dob.M.) VII (Sib.M.) I₆ (Sib.M.)

196

Fl. Ob.

3/b.M.

Orkestra ve Köprü

202

f

3/b.M.

206

3/b.M.

Yeniden Seriş / Trompet
1. TEMA

209

mf

mp

3/b.M.

215

p

3/b.M.

220

I (Lab. M.) Sib. M. I (Lab. M.) IV⁶ IV I⁶ I⁷ lab. M. → I (Lab. M.)

225

IV (lab. M.) I² → I (Fam.) IV (Fam. (Do M)) I² →

229

I⁶ Fam. I I⁶ → I (Fam.) Fam. Sib. M.

233

Mib. M. V⁶ V → I

239

Mib. M.

244

247 Köprü

Musical score for measures 244-247. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

249

Musical score for measures 249-252. This system features a woodwind part for Flute and Oboe (Fl., Ob.) and a string part for Strings and Bassoon (Str., Fag.). Dynamics include *sf*.

252

253

2. TEMA

Musical score for measures 252-253. The system includes a vocal line with the lyrics "cre - - scen - - do" and a piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *f*, and *p*. The signature "Hib. M." is visible at the bottom.

256

Musical score for measures 256-262. This system features a Viola part and a piano accompaniment. Dynamics include *mp*. The signature "Hib. M." is visible at the bottom.

262

Musical score for measures 262-267. The system includes a woodwind part for Oboe (Ob.) and a piano accompaniment. Dynamics include *mp*. The instruction "Melodie hervor" is present, along with the signature "Tutti ohne Pk." at the bottom.

266

Fl., Ob.
p Str.
p Hr.
Fag.

271

273

mp
Str.
Fag.

Nib. M.

276

p

281 Köprü

Fl., Ob.
Fag.
I. Hr.
II. Hr.
Str.
p
rinf.
p

286

288

CODA

ff
ff Tutti
mf
Viol.

Sib. M.
V (Nib. M.)

289

f *p*

mf *p*

I (Mib.M.)

294

mf *cresc.*

mp *cre-*

V (Mib.M.)

298

f *Tutti*

scen - - - do

V *I* (Mib.M.)

301

304

sf *sf* *sf* *sf*

307

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 289, 294, 298, 301, 304, and 307 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *mp*, *cresc.*, *f*, *Tutti*, and *sf*. Performance instructions include *I* (Mib.M.) and *V* (Mib.M.). The vocal line includes the lyrics 'scen - - - do' under measures 298-300. The piano part features complex textures, including arpeggiated chords and dense block chords.

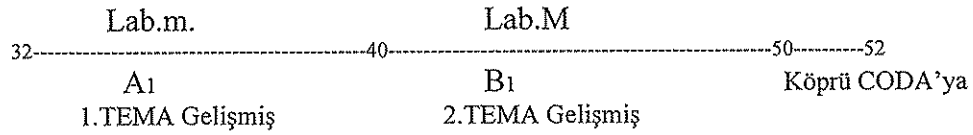
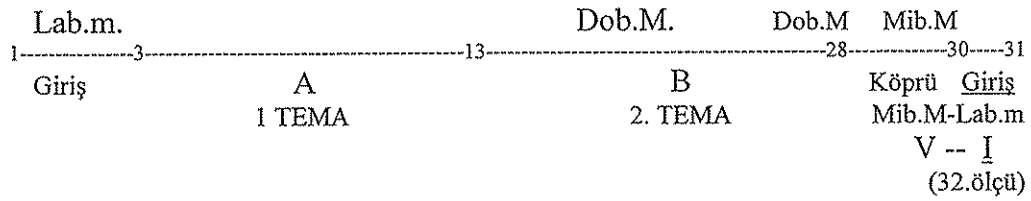
İkinci Bölüm Andante *Katlı İki Bölmeli Şarkı* Formundadır. Dob.M.'e modülasyon yapılmıştır. Bölüm Lab.m.'le başlamaktadır.

Örnek 4: Andante *katlı iki bölmeli şarkı* form şeması

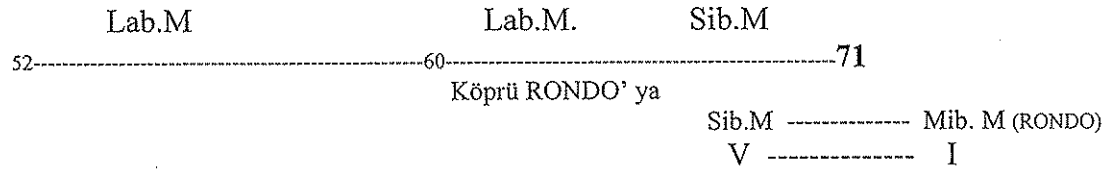
İKİNCİ BÖLÜM

Andante - Katlı İki Bölmeli Şarkı Formu

(A+B) + (A₁+B₁) + CODA



CODA



Örnek 5: Mib M. Trompet Konçertosu İkinci Bölüm

A (1. TEMA)

II

Andante

p

f Str.
Klar., Fag.

p Str.

pizz.

Lab. m.

Bassi sempre col 8° basso

5

mp

8

B (2. TEMA)

11

Fl. Ob.

p

Fag.

p Str.

pizz.

ARGO

Dob. M.

14

col 8° basso

Musical score system 17-19. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 17-19. Includes a 5-measure rest in the first staff.

Musical score system 20-22. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 20-22. Includes triplets in the first staff.

Musical score system 23-25. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 23-25. Includes woodwind parts for Oboe (Ob.) and Strings (Str.).

Musical score system 26-28. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 26-28. Includes woodwind parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.).

Musical score system 29-32. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 29-32. Includes woodwind parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.).

Köprü

a tempo

ritard.

A1 (1.TEMA Gelişmiş)

Musical score system 30-32. Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measures 30-32. Includes woodwind parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.).

Mib.M.

Lab.m.

sempre col 8^{va} basso

Musical score system 1, measures 33-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical score system 2, measures 36-38. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. An oboe part is introduced in measure 37 with the instruction "Ob. dolce". The piano part has a triplet in measure 37. Dynamics include *sf* and *p*.

B1 (2. TEMA Gelişmiş)

Musical score system 3, measures 39-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a triplet in measure 39. The instruction "Lab. M." is written below the piano part.

Musical score system 4, measures 41-45. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical score system 5, measures 46-50. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *cresc.* and *arco*.

Köprü

49
Cl. B1.
Ob.
Fl., Ob.
p

CODA

52
Ob.
Fl.
p

Lab.M.

56
f
10

Köprü

61
Cl. B1.
Fag.
Fl., Ob.
f

Lab.M.

64
Fl., Ob.
Viol.
p

attaca subito il Rondo

Sib.M
V (Mib.M)

Örnek 6: Rondo Formu Şeması

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

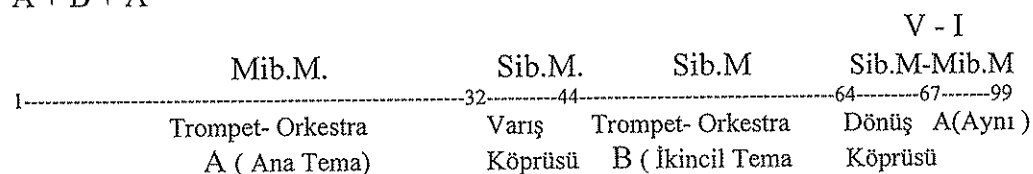
Rondo A + B + A + C + A₁ + CODA

A - ANA TEMA

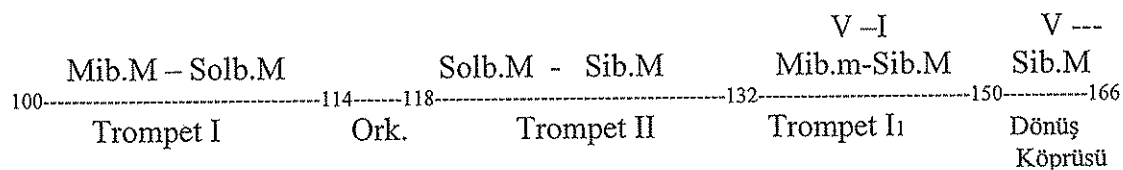
A₁ - ANA TEMA Gelişmiş

B ve C - İKİNCİL TEMALAR

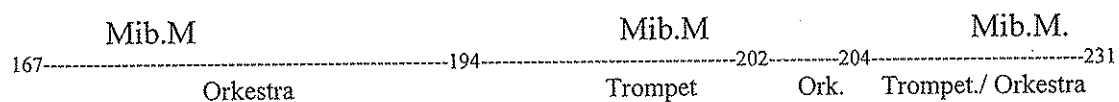
A + B + A



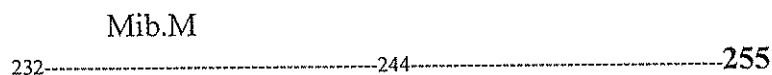
C



A₁



CODA



Örnek 7: Mib. M. Trompet Konçertosu Üçüncü Bölüm

III

A (ANA TEMA) Trompet

Rondo (Allegro)

p

Mib. M.

p Str.

col 8^{va} basso

7

pp

p

r. H.

pp

13

p

20 Orkestra

f Tutti

sf

sf

sf

sf

27

Varış Köprüsü

p

p Str.

Sib. M.

34

mf

p *cresc.* *mf* *sf*

B (İKİNCİL TEMA) Trompet

42

mp

Sib M.

48

54

Orkestra

sf *Tutti*

61

Dönüş Köprüsü

sf Fl. Ob. Hr.

Sib M.

A (ANA TEMA) Trompet

This musical score page contains five systems of music. The first system (measures 66-73) features a Trompet part with dynamics *mp* and *pp*, and a piano accompaniment with *mp* and *pp*. The piano part includes markings for *+ Str. pizz.*, *arco*, *Str. p*, *arco*, *Fr. p*, and *Fr.*. A handwritten signature "Mib.M." is present below the piano part. The second system (measures 74-79) shows the Trompet part with *mp* and *p*, and the piano part with *pp* and *p*. The third system (measures 80-86) features the Trompet part with *mp* and *mf*, and the piano part with *mp*. The fourth system (measures 87-93) is labeled "Orkestra" and features a *f* dynamic with a *Tutti* marking. The fifth system (measures 94-96) shows the Orkestra part with a *mp* dynamic. A handwritten signature "Mib.M." is present at the bottom right of the page.

C (Trompet I)

Minore

100

p Str.

Mib.m.

107

cresc. *p*

Solb.M.

(Trompet II)

114

mp

p

Solb.M.

121

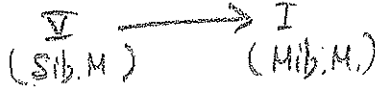
sf Tutti ohne Klar. *p* Str. *f*

sf *p*

(Trompet I)

128

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



Musical score for measures 135-141. The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voice with a *cresc.* marking. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, also marked *cresc.*

Orkestra

Musical score for measures 142-148. The score is in 3/4 time. It features a melodic line in the upper voice with a *f* dynamic marking. The piano accompaniment is marked *f Tutti* and includes complex chordal textures.

Dönüş Köprüsü

Musical score for measures 149-155. The score is in 3/4 time. It features a melodic line in the upper voice with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment is marked *p Str.* and includes woodwind parts for Fl., Ob., Hr., and Fag. The section is labeled *Sib. M.*

Musical score for measures 156-160. The score is in 3/4 time. It features a melodic line in the upper voice with a *f* dynamic marking. The piano accompaniment is marked *f Str.* and includes woodwind parts for Kl. and Bks. The section is marked *Red.*

Musical score for measures 161-167. The score is in 3/4 time. It features a melodic line in the upper voice with a *decesc.* marking. The piano accompaniment is marked *p* and includes woodwind parts for Fl., Ob., and Fag. The section is marked *Red.*

A1 (Orkestra)

Majore
167

Fl., Hr.

ppp
pizz.

Tutti ohne Pk.
Mib. M.

stacc.

175

Ob., Klar., Viol.

mp

Fag. Str.

183

stacc.

191

Orkestra

Trompet

f

Str.

sf

p

pp

Mib. M.

Orkestra

Trompet

199

p

pp

f Tutti ohne Klar.

pp Str.

Mib. M.

206

mf

f *p* *p* Str.

212

dim. *cresc.*

Fl., Hr., Fag., Vcll.

dim. *mp*

219

tr *p* Str.

226 *f*

cresc. *f*

Fl., Ob. Str.

Fag. *cresc.* *ff* Str.

This musical score page contains four systems of music. The first system (measures 206-211) features a piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *p*, and a string section marked *mf* and *p* Str. The second system (measures 212-218) includes woodwinds (Fl., Hr., Fag., Vcll.) and piano accompaniment with dynamics *dim.* and *mp*, and a *cresc.* marking. The third system (measures 219-225) features piano accompaniment with *tr* and *p* Str. markings. The fourth system (measures 226-231) includes woodwinds (Fl., Ob. Str.) and piano accompaniment with *f*, *cresc.*, and *ff* Str. markings.

CODA

Musical score for the Coda section, measures 232-250. The score is written for a full orchestra and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 232, 238, 244, and 250. The first system (measures 232-237) includes parts for Oboe (Ob.), Violin (Viol.), Flute (Fl.), and Piano (p). The piano part is marked *p* and *mp*. The second system (measures 238-243) includes parts for Flute (Fl.) and Piano (p). The piano part is marked *mf*. The third system (measures 244-249) includes parts for Piano (p). The piano part is marked *f sf* and *sf*. The fourth system (measures 250-255) includes parts for Piano (p). The piano part is marked *sf*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

232

Ob. Viol. Fl.

p *mp*

Mib. M.

238

f *mf*

244

f sf sf sf sf sf

250

sf

3.8 Sekizinci Alt Problem Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Trompet İcrasına Yönelik Teknik İncelemesi

Birinci Bölüm

Allegro con Spirito (Sevinçli, kıvrak, parlak ve çabuk, coşkun bir deyişle)

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Birinci Bölümü, *Allegro con Sipirito* hızlı tempodadır. Trompet icracılığı açısından incelendiğinde karşılaşılan teknik özellikler ve bunların doğru çalınması için uygulanması gereken çalışma yöntemleri şunlardır.

Birinci bölümün Eksen tonu trompet için Fa majör olduğundan bu tonla ilgili çalışmalar yapılmalıdır. Bunlar;

Örnek 8: Fa Majör dizisi için çalışmalar No:17 ⁷⁷

Exercise 17 is a trumpet exercise in F major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is a scale-like exercise with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic patterns and dynamics.

Örnek 9: Fa Majör dizisi için çalışmalar No:18

Exercise 18 is a trumpet exercise in F major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is a scale-like exercise with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic patterns and dynamics.

⁷⁷ Jean Baptiste Arban, *Cornet Method*, Boosey and Hawkes Ltd., Londra-1907, s.62

Örnek 10: Fa Majör dizisi için çalışmalar No:19

19.

Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag (Alm.)

Kısa Basamak Notası/ Kürzer Vorschlag'lar, üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadır. Almanca "kürzer vorschlag" olarak bilinen bu notalar, Türkçede de çalınışlarındaki sürenin azlığı nedeniyle "çarpma" olarak adlandırılmaktadır. Müzik yazısında "basamak notaları" gibi yazılırlar ve onlarla aynı fonksiyonları taşırlar. Bununla birlikte, basamak notalarına göre çok daha çabuk ve kuvvetli çalınırlar. Kısa basamak notası'nın (*Kürzer vorschlag*) teorik olarak belirli bir süresi yoktur. Esas notanın çalınışından önce mümkün olan en kısa süreye sığdırılarak çalınır. Örnek 11'de çeşitli kısa basamak notaları (çarpma)/ kürzer vorschlag'lar ve çalınışları verilmiştir.

Örnek 11:

Bu bölümde farklı yerlerde olmak üzere toplam 11 adet "kısa basamak notası/
Kürzer Vorschlag" bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 12: B'den 5.ölçü sonra. (71.ölçüde)

Örnek 13: D'nin 1, 2, 3 ve 6.ölçüleri. (111, 112, 113 ve 116.ölçüler)

Örnek 14: G'den sonra 7 ve 8. ölçüler. (182 ve 183.ölçüler)

Örnek 15: J'den 5 ölçü sonra. (215. ölçü)

Örnek 16: M'den 1 ölçü önce ve 1 ile 5 ölçü sonra. (253, 254 ve 258. ölçüler)

Musical notation for Example 16, showing two staves. The first staff has a measure rest of 5 measures, followed by a measure with a measure rest of 1 measure, and then a measure with a measure rest of 5 measures. The notation includes a 'M' in a box above the staff and a 'mp' dynamic marking.

Örnek 12, 13, 14 , 15 ve 16'da gösterilen "kısa basamak notası/ Kürzer vorschlag" ların iyi bir şekilde çalınabilmesi için şu egzersizlerin çalışılması gerekmektedir.

Örnek 17: Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag Çalışması No:1 ⁷⁸

Musical notation for Example 17, titled "Allegro poco Andantino.", showing three staves of music. The notation includes a first ending bracket and a first ending sign.

Örnek 18: Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag Çalışması No:2

Musical notation for Example 18, titled "Allegro moderato.", showing four staves of music.

⁷⁸ A.g.e., s.108

Örnek 19: Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag Çalışması No:3

3. Allegro moderato.

Basamak Notası/ Langer Vorschlag (Alm.)

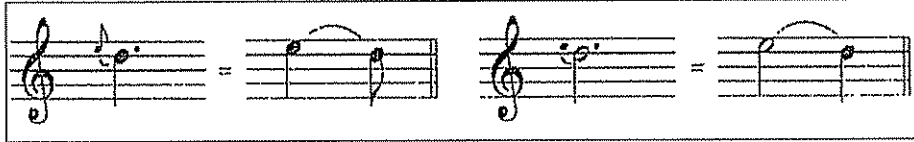
Basamak Notası (it.appoggiatura) en çok kullanılan süsleme notalarındandır. Eserde canlılığı arttırmak, eseri daha coşkulu ve ilgi çekici hale getirmek için kullanılır. Aynı zamanda kendilerinden sonra gelen nota için armoni bakımından da zemin hazırlayıcıdır. Bu özellikleri sayesinde eserde yalnızca melodi zenginliği değil, armoni bakımından da daha zengin bir ifade elde edilmiş olur. “Langer Vorschlag /basamak notası” esas notayı geciktirir. Kendinden sonra gelen esas notaya bir bağ’la bağlanan “basamak notaları/ Langer vorschlag”lar, normal notalarla karıştırılmamak için küçük notalarla yazılırlar.”Basamak notaları/ Langer vorschlag” lar, kendi süreleri kadar süreyi bağlandıkları notadan alırlar.⁷⁹ Örnek 20’de sekizlik bir basamak notasının dörtlük bir esas notaya bağlanması halinde, basamak notası’nın çalınışı gösterilmiştir. Görüldüğü gibi her iki nota da sekizlik olarak çalınır.

Örnek 20:

⁷⁹ <http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2002/3/2002-3-77-91-7sadckczcelik.pdf>

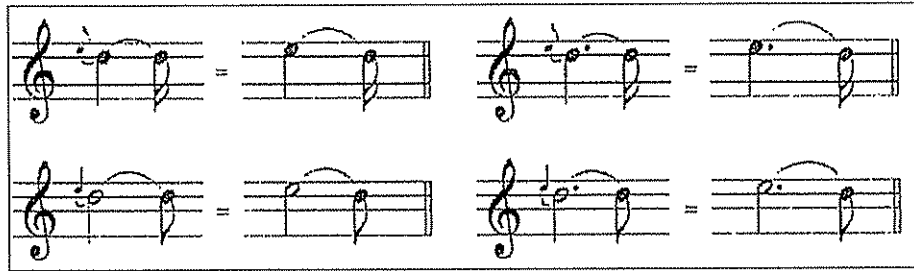
Örnek 21’de ise “*basamak notası/ Langer vorschlag*”ın, bağlandığı esas notanın, noktalı bir nota olması durumundaki çalış biçimi görülmektedir. Noktalı bir notadan önce gelen bir “*basamak notası Langer /vorschlag*” kural olarak, bağlandığı notanın değerinin üçte ikisini (2/3) alır.

Örnek 21:



Eğer “*basamak notası/ Langer vorschlag*” esas nota olarak bağlı notalardan önce gelmişse, Örnek 22’de görüldüğü gibi ilk notanın süre değerinin tamamını alır.

Örnek 22:



Birinci Bölümde 3 adet *Basamak Notası/ Langer Vorschlag* bulunmaktadır. Bunlar;

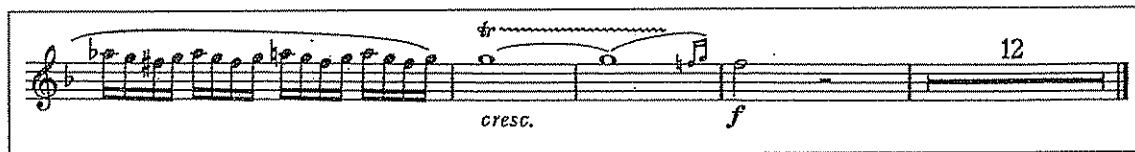
Örnek 23: C’den 9 ölçü önce. (81.ölçü)



Örnek 24: F’den 1 ölçü önce. (145.ölçü)

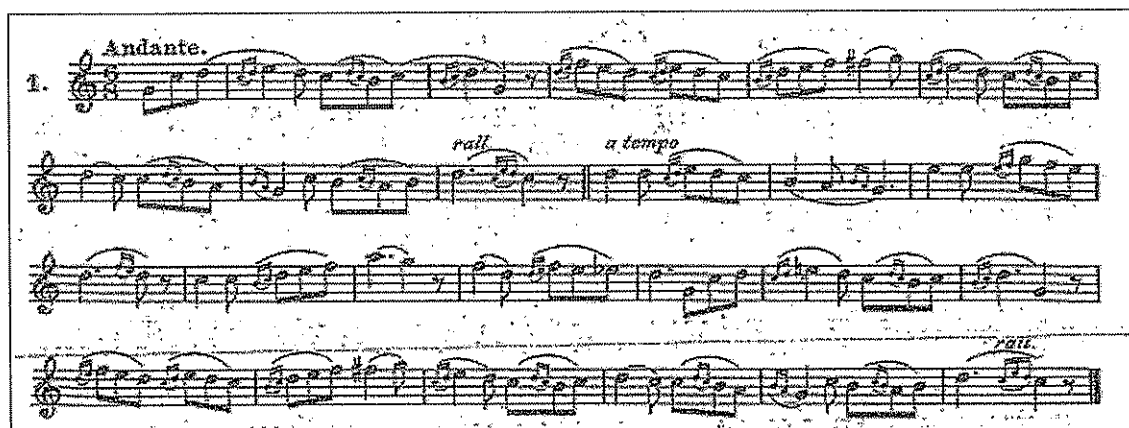


Örnek 25: Birinci Bölümün sonundan 14 ölçü önce. (298.ölçü)



Örnek 23, 24 ve 25'te gösterilen "basamak notası/ Langer vorschlag" ların iyi bir şekilde çalınabilmesi için şu egzersizlerin çalışılması gerekmektedir.

Örnek 26: Basamak Notası/ Langer Vorschlag Çalışması No:1⁸⁰



Örnek 27: Basamak Notası/ Langer Vorschlag Çalışması No: 2



⁸⁰ A.g.e., s.104

Örnek 28 : Basamak Notası/ Langer Vorschlag Çalışması No:4

4. Allegretto moderato.

Örnek 29: Basamak Notası/Langer Vorschlag Çalışması No:5

5. Andante con spirito.

Örnek 30: Basamak Notası/ Langer Vorschlag Çalışması No:6

6. Allegretto.

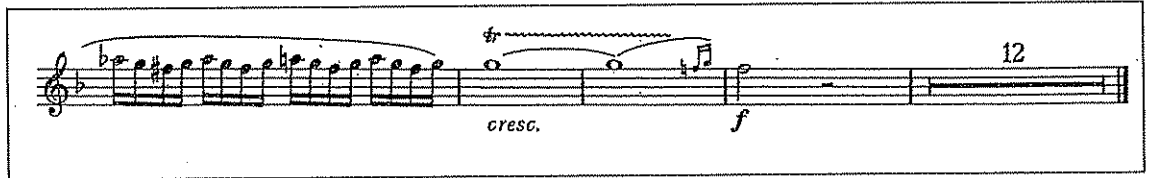
re ile, trill'in yardımcı notası olan fa'nın aynı pistonla (1) çalınmasıdır. Basamak Notası/ Langer Vorschlag çalınırken, re yerine ikilik nota süresince çalınan trill'in fa notası çalınmamalıdır.

Örnek 34: F'den 1 ölçü önce. (145. ölçü)



Örnek 34'deki notada, re-mi trill'i bulunmaktadır. Trompet'te 1 ve boş pistonları kullanılarak çalınır.

Örnek 35: Birinci Bölümün bitiminden 15 ölçü önce. (297. ölçü)



Örnek 35'deki notada, bitişten 15 ölçü önce başlayan trill, sol-la natürel olarak çalınmaktadır. Bu nedenle trompet'te piston hareketleri boş ve 3. pistondur. Burada 3. pistonla elde edilen la natürel sesi aslında genelde 1-2 pistonları ile elde edilir ama trill'lerde süratle ardışık sesleri yinelemek gerektiğinden piston sayısını azaltmak en doğrusudur. La natürel'i burada 3. piston kullanarak tek pistonla elde etmek trill için çalış kolaylığı sağlamaktadır. Örnek 33, 34 ve 35'de gösterilen trill'lerin en iyi şekilde çalınabilmesi için şu egzersizler yapılmalıdır;

Örnek 36: Asıl sestem, yarım ses yukarıya trill yapma çalışması gösterilmiştir. .
Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

The Trill or Shake.
(explained on page 90.)

1. *ritten.*
1. *played.*

Örnek 37: Asıl sestem, üçlü yukarıya trill çalışması gösterilmiştir.⁸¹

2. *Written.*
2. *Played.*

⁸¹ A.g.e., s.114

Örnek 38: Asıl sestem, üçlü aşağıya trill çalışması gösterilmiştir. Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

Örnek 39: Asıl sestem, ikili yukarı ve aşağıya trill çalışması gösterilmiştir. Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

Interval

Birinci Bölümde 3 adet *interval* (aralık) bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 40: E'den sonra 1 ve 2. ölçü. (130 ve 131. ölçüler)

Örnek 41: H'den 8 ölçü sonra. (197 ve 198. ölçüler)

Örnek 42: N'den itibaren 4 ölçü. (273-276. ölçüler)

İnterval (aralık) notalarının en iyi şekilde çalınabilmesi için aşağıdaki iki egzersizin çalışılması gereklidir. Bunlardan ilkinde⁸² sürekli kalın sese dönülen aralıklar kullanılmışken, diğerinde sürekli ince sese dönülen aralıklar kullanılmıştır. Aynı zamanda çok iyi bir kondisyon çalışması da olan bu egzersizlerle mükemmel bir entenasyon elde etmek mümkündür.

Örnek 43: Egzersizin altında hangi artikülasyonlarda çalınabileceği gösterilmiştir.

The image shows a musical score for Exercise 43, consisting of 12 staves of music. The first staff is marked '1.' and the last staff is marked 'Articulations'. The score consists of a series of eighth notes on a single pitch, with various articulation marks (accents, slurs, etc.) indicating different playing techniques. The notes are arranged in a way that demonstrates various articulation styles, such as slurs, accents, and breath marks, which are used to create different textures and dynamics in the sound.

⁸² A.g.e., s.125

Örnek 44: Egzersizin altında hangi artikülasyonlarda çalınabileceği gösterilmiştir.⁸³

The image displays a musical score for Exercise 44, consisting of 13 staves of music. The first staff is marked with a '2.' and a treble clef. The music is written in a single melodic line with various articulation marks such as accents, slurs, and staccato marks. The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the notation. The final staff is labeled 'Articulations' and shows a sequence of notes with different articulation marks, likely indicating the specific techniques used in the exercise.

Mordant

Mordant'ın çalınışında da yine esas nota ile ikinci nota arasında yapılan süsleme, esas notanın süresi içinde çalınmalıdır. Birinci Bölümde 2 adet *mordant* (duyurulan ilk sesin üst yada alt sesine dokunularak kendisine dönülmesi, süsleme) bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 45: C'den 8 ölçü sonra. (97. ölçü)

Musical score for Example 45, showing two staves of music in C major. The first staff starts with a box containing 'C' and a dynamic marking of 'mp'. The second staff has a dynamic marking of 'mp' and includes a trill marked with '1' and '3'.

Örnek 46: K'dan 10 ölçü sonra. (238. ölçü)

Musical score for Example 46, showing three staves of music in C major. The first staff has a dynamic marking of 'f' and a box containing 'K'. The second staff has a dynamic marking of 'mf'. The third staff has a dynamic marking of 'p' and includes a trill marked with '1'.

Örnek 45 ve 46'daki süslemeler için yapılması gereken çalışmalar şunlardır. Öncelikle eserdeki örnekle uyumluluk göstermesi açısından Örnek 47 çalışılmalıdır. Örnek 48 ve 49'da bu konudaki diğer egzersizler verilmiştir.

Örnek 47: The Mordante or Passing Shake (Mordant yada süsleme)⁸⁴. Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

Allegro moderato.

Written: 3.

Played: 2.

Örnek 48: Noktalı sekizliklerle yapılan mordant⁸⁵. Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

Allegro moderato.

Written: 1.

Played: 2.

⁸⁴ A.g.e., s.121

⁸⁵ A.g.e., s.120

Örnek 49: Noktalı sekizliklerle yapılan mordant. Egzersizin birinci satırında yazılışı, ikinci satırda çalınışı gösterilmiştir.

The image shows two systems of musical notation for Exercise 49. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'Vritten.' (Written) and the bottom staff is labeled 'Çalınmış.' (Played). The first system is marked with a '2.' and the second with a '1.'. The notation includes eighth notes with dots, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Ayrıca eserde Birinci Bölüm 97. ölçü'deki mordant'ın çalınma biçimi, yine eserin sayfa altında aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

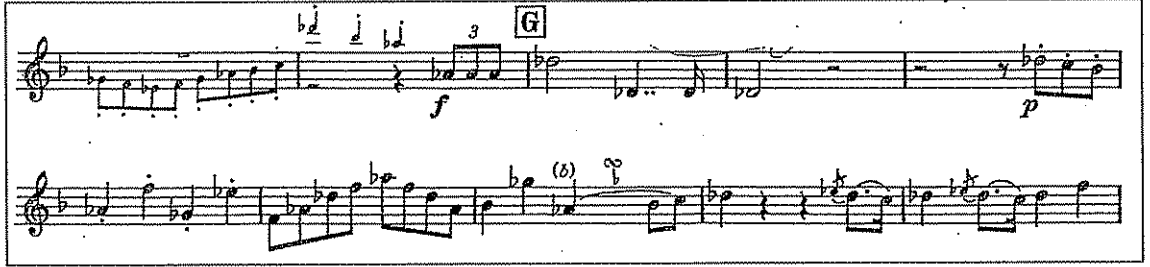
Örnek 50:

The image shows two systems of musical notation for Exercise 50. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom staff is labeled 'D'. The notation includes eighth notes, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

Gruppetto(İt.)

Gruppetto çalışı da, vorschlag'lar ve mordant'ta olduğu gibi esas nota ve süslemenin bağlandığı ikinci nota ilişkisi ağısından dűřünűlmelidir. Burada da süslemeyi oluşturan notalar iđin ihtiyağ duyulan süre esas notadan elde edilir. Birinci Bölümde 1 adet *gruppetto* (Esas notanın bir üst ya da alt notası, kendisi biçiminde oluşan, çabucak çalınan üç veya dört notalık ezgisel süsleme) bulunmaktadır.

Örnek 51: G'den 6 ölçü sonra. (181. ölçü)



Örnek 51'deki Gruppetto'nun çalışı yine eserde Örnek 52'deki şekilde verilmiştir.

Örnek 52:



Bunun için aşağıda Örnek 53, 54 ve 55'deki egzersizlerin çalışılması gereklidir.

Aşağıdaki egzersizde, tıpkı eserdeki örnekte olduğu gibi dörtlűk nota ile sekizlik nota arasında gruppetto kullanılmıştır. Ancak eserin sayfa altında çalışı biçimi verilirken dörtlűk notaya dahil edilerek gösterilen süsleme, burada dörtlűk notaya dahil edilmemiş, çalıcının ritmi aksatmayacak şekilde süsleme notalarını çalması istenerek, otomatik olarak aynı çalışı biçimi hedeflenmiştir.⁸⁶

⁸⁶ A.g.e., s.104

Örnek 53:

Andantino.

D.C.

Örnek 54:

Allegretto.

Written.

1.

Played.

2

Örnek 55:

Allegro.

Written.

2.

Played.

Artikülasyon

Bakır nefesli bir çalgı olan trompet için, çalışta dil kullanmak son derece önemlidir. Dilin uç kısmının üfleme esnasında ağızlığa yaptığı darbelere dil vuruşu denmektedir. Artikülasyonlar bu darbelerin, sertliğine veya yumuşaklığına, kısa yada uzunluğuna, dil yerine geniz kullanılarak nefesin bölünmesine göre farklılıklar göstermektedir. Dilin uç kısmıyla yapılan dil vuruşları sertliğine göre “tu” yada “du”, genizle yapıldığında ise “ku” olarak belirtilir. Trompet çalgıya piston sistemi kazandırıldıktan sonra, ses genişliği ve rengi bakımından melodi çalgısı olarak kullanılmıştır. Bu da süresi uzun notalar yerine daha hareketli ve eserde daha ön planda olan notaların trompetin repertuarında yer almasına neden olmuştur. Bu notaların çalınışı için artikülasyon tekniklerini kullanmak, çalışta ihtiyaç duyulan nüansların doğru biçimde ifade edilebilmesi için gerekli olmuştur. Bakır nefesli bir enstrüman olarak trompetle gösterişli bölümlerin çalınmasında ise dilin keskin vuruşlarla kullanımı, trompetin parlaklığını en iyi şekilde vermeye yardımcı olmaktadır.

Birinci Bölümde 3 adet tu-tu tekniği ile dilli çalış bölümü vardır. Bunlar;

Örnek 56: E'den 3 ölçü sonra. (132-136. ölçüler)

Örnek 57: H'den 10 ölçü sonra. (199 ve 200. ölçüler)

Örnek 58: N'den 5 ölçü sonra. (277-280. ölçüler)

Örnek 59: Dil vuruşları (tu) için aşağıdaki örnekte verilen egzersiz çalışılmalıdır..⁸⁷

Studies in Attack
SINGLE-TONGUE STACCATO

Lips and breath must be right for the note intended.

VARIANT: The five first lines of the above exercise may be played an octave lower when the performer feels it is advisable.

Entenasyon

Trompet çalışı açısından farklı oktavlarda aynı seslerin ardı sıra gelmesi entenasyonun korunması konusunda özel bir dikkat gerektirmektedir. Bunlar;

Örnek 60: D'den 7 ölçü sonra. (117, 118 ve 119. ölçüler)

⁸⁷ Ernest S. Williams, *The Secret of Technique Preservation*, New York-1980

Örnek 60'daki notada, D'den 7 ölçü sonra başlayan ve 3 ölçü boyunca devam eden bölümde sırasıyla ince sol, sol ve kalın sol ardı ardına gelmektedir. Bu ses genişliğindeki aynı notaları üç ölçü gibi dar bir alanda ardı sıra çalmak, entensyonda bir bozukluk olduğunda kolay fark edilmesini de beraberinde getirir. Bunun için farklı oktavlardaki, çalınan aynı seslerin üzerinde çok dikkatle durulmalıdır. Çalıcı bu sesleri farklı oktavlarda tekrar ederken entensyon kontrolünü, sürekli bir önceki sesle, o sesin duyuluşunu aklından çıkarmamak suretiyle yapmalı, en küçük bir entensyon bozukluğu için sürekli tetikte olmalıdır. Eserin çalınışında, çalıcının esere iyi konsantre olması, bu kontrolün doğal bir yolunu elde etmeyi mutlak sağlamaktadır. Başlarda sürekli duyuluşu takip ederek sağlanan entensyon, zamanla çalıcıyla eser arasında oluşan birliktelikle, kendiliğinden temin edilen bir hal de almaktadır.

Örnek 61: F'den 8 ölçü önce. (138 ve 139. ölçüler)

Örnek 61'deki notada, uzun bir ince sol notasının çalışından sonra birden portenin altındaki do# 'e inmek entensyonda dikkatli olmayı gerektirir. Tabi burada boştan çıkan sol notasından sonra portenin altında 1-2-3'ten çıkan do#' in çalınması, trompetçi için, kalın notaya inilirken piston kullanımını gerektirdiğinden, örneğin aynı pistonla yapılan, yine ince sestem uzak bir aralıktaki kalın sese geçişe göre (Örnek 60 ince sol-sol-kalın sol) kolaylık sağlamaktadır.

Örnek 62: M'den 7 ölçü sonra. (260 ve 261. ölçüler)

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a 5-measure rest, followed by a melodic line starting with a box labeled 'M' and a 'mp' dynamic marking. The second staff continues the melodic line. The third staff has a 3-measure rest, followed by a melodic line starting with a 'mp' dynamic marking. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Örnek 62'deki notada, son satırda en ince do'dan, önce ince do'ya, sonra da portenin altındaki do'ya inilmektedir. Burada da tıpkı Örnek 60'da olduğu gibi çalıcı için piston kullanarak entenasyon sağlamada kolaylık imkanı bulunmayan bir durum söz konusudur. İki ölçü boyunca çalınan farklı oktavlardaki her 3 do da trompet'te boş'tan çıkmaktadır.

Entenasyonla ilgili olarak yapılması gereken çalışmalardan ilki Örnek 43 ve 44'de verilen *Interval* egzersizleridir. Ayrıca Örnek 63 ve 64'de verilen *arpej* egzersizleri de faydalı olacaktır. Arpej çalışmalarının entenasyon için özel bir yararı bulunmaktadır. Çalıcı için entenasyon kontrolünde duyuş çok önemlidir. İyi bir kulağa sahip trompetçi için, entenasyon elde etmekte arpej çalışmaları kullanılabilir. Arpej egzersizlerinde, akor sesler kullanıldığından, çalıcı için, tonun duyuluşu ve tona uyumda hazırlık çalışması yapılmış olur.

Örnek 63: Majör arpej egzersizleri ⁸⁸ Egzersizin hangi artikülasyonlarda yapılabileceği sonda gösterilmektedir.

The image displays a musical score for Example 63, consisting of 12 staves of music. The first three staves are in G major (one sharp), the next three in C major (no sharps or flats), and the final six in D major (two sharps). Each staff contains a sequence of arpeggiated chords, primarily eighth and sixteenth notes, designed for articulation exercises. The exercises are arranged in a systematic way, showing how the same arpeggio pattern can be adapted to different keys and articulations. At the bottom of the score, there is a section labeled "Articulations" which shows the same arpeggio pattern with various articulation marks (accents, staccato, etc.) applied to it.

⁸⁸ Jean Baptiste Arban, Cornet Method, Boosey and Hawkes Ltd., Londra-1907, s.142

Örnek 64: Minör arpej egzersizleri.⁸⁹ Egzersizin hangi artikülasyonlarda yapılabileceği sonda gösterilmektedir.

2.

The image displays a musical score for Exercise 64, consisting of 14 staves of minör arpej exercises. The exercises are arranged in a sequence of keys: D minor, E minor, F minor, G minor, A minor, B minor, C minor, D minor, E minor, F minor, G minor, A minor, B minor, and C minor. Each staff contains a single melodic line with various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The exercises are designed to be played in a variety of articulations, as indicated by the final staff.

Articulations.

⁸⁹ A.g.e. 143

Diyafram

Barok Dönemde trompet'te piston sistemi bulunmamaktaydı. Trompete yazılan notalar, yalnızca boş'tan çıkan seslerdir. Trompete piston sistemi kazandırıldıktan sonra daha uzun müzik cümleleri trompet için yazılmaya başlamıştır. Trompetçiler için bu müzik cümlelerini çalmak artık daha fazla nefes kontrolü gerektirmeye başlamıştır. Nefesin ihtiyaç duyulan süre kadar ve etkin olarak kullanımı için eskiden olduğu gibi normal nefes kullanımı yetersiz kalmaya başlamıştır. Çalıcılar çok fazla efor sarf etmekte, bu da performansı düşürmektedir. Buna çare olarak, nefes alımı ve alınan havanın etkili kullanımı için diyafram kullanılmaya başlanmıştır. Alınan nefesle ciğerlerin aşağı doğru genişleyerek diyaframın esnemesi sağlanmış, bu esneklikle havanın, çalıcı kontrolünde, gerektiğinde yavaş yavaş, gerektiğinde darbeler halinde verilmesi mümkün olmuştur.

Birinci Bölümde, nefes alma yerleri içinde en kritik olanı, hemen sonrasında uzun bir trill gelen bitişten 20 ölçü önceki (292. ölçü) nefes yeridir.

Örnek 65:



Diyafram çalışması için aşağıdaki egzersizler önerilmektedir.

Önce ikilik notalarla yapılan bu egzersizin daha sonra dörtlük, sekizlik, üçleme, onaltılık ve en sonunda tüm ritim tartılarında yapılması uygundur.⁹⁰

⁹⁰ A.g.e. s.42

Örnek 66: Bağ egzersizleri. İkilik notalarla

Example 66 consists of three staves of music. The first staff is in treble clef and contains a sequence of double notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The second staff is in bass clef and contains a sequence of double notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The third staff is in bass clef and contains a sequence of double notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3.

Örnek 67: Bağ egzersizleri. Dörtlük notalarla

Example 67 consists of four staves of music. The first staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The second staff is in bass clef and contains a sequence of quarter notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The third staff is in bass clef and contains a sequence of quarter notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of quarter notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3.

Örnek 68: Bağ egzersizleri. Sekizlik notalarla

Example 68 consists of four staves of music. The first staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The second staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The third staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1-3, 2-3, 3-3, and 4-3.

Örnek 69 : Bağ egzersizleri. Üçleme notalarıyla

Example 69 consists of four staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3, 0) and accents. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings. The third and fourth staves also follow the same pattern, with some notes marked with a '3' indicating a triplet. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (1, 2, 3, 0) written below the notes.

Örnek 70: Bağ egzersizleri. Onaltılık notalarla

Example 70 consists of four staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 0) and accents. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings. The third and fourth staves also follow the same pattern, with some notes marked with a '3' indicating a triplet. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (1, 2, 3, 0) written below the notes.

Örnek 71: Bağ egzersizleri. Tüm ritim tartılarında

The image displays a musical score for Bağ exercises, labeled as Example 71. The score consists of ten staves of music, each representing a different exercise. The exercises are characterized by complex rhythmic patterns and fingerings, typical of the Bağ instrument. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The exercises are numbered 22 through 31. The first staff (Exercise 22) starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The subsequent staves (Exercises 23-31) use different clefs and time signatures, including 3/4, 2/4, and 3/8. The exercises feature a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and are often marked with fingerings (1-4) and accents. The exercises are presented in a sequence, with each exercise occupying one staff. The notation is clear and detailed, providing a comprehensive guide for the performer.

İkinci Bölüm

Andante

İkinci Bölüm Dob. Majör tonundadır ve ilgili minörü olan lab. minör ile başlar. Tonal olarak trompetin bemollü gamlar içinde çoğunlukla 2 ve 2-3 pistonlarını kullandığı bu gamın çalışı için parmak egzersizi yapmak uygundur. Bunlar;

Örnek 72: Enarmonik olarak si Majör tonda çalışılması parmak egzersizleri için uygundur Bu çalışma yavaş tempoda diyafram çalışması olarak ta kullanılır.

Example 72 is a musical exercise in Si Major (B-flat major) with a 9/2 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *pp*. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with slurs and accents indicating phrasing and emphasis. The exercise is designed for finger dexterity and diaphragm control.

Örnek 73: Si Majör tonda parmak egzersizi. Bu çalışma yavaş tempoda diyafram çalışması olarak ta kullanılır.

Example 73 is a musical exercise in Si Major (B-flat major) with a 8/3 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *pp*. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with slurs and accents indicating phrasing and emphasis. The exercise is designed for finger dexterity and diaphragm control.

Örnek 74: Si Majör tonda parmak egzersizi. Yavaş tempoda, aynı zamanda diyafram çalışmasıdır.

Örnek 75: Reb. Majör tonda verilen egzersizde, bemollü gamlar için gereken parmak çalışması, beş bemollü gam oluşu nedeniyle yararlı olmaktadır. Bu egzersiz aynı zamanda yavaş tempoda diyafram çalışmasıdır.

Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag

İkinci Bölümde 1 adet *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag* bulunmaktadır.

Örnek 76: B'den 7 ölçü önce. (26. ölçü)

Örnek 76'teki *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag*'ın iyi bir şekilde çalınması için Örnek 17, 18 ve 19'da verilen egzersizlerin çalışılması gerekmektedir.

Basamak Notası/ Langer Vorschlag

İkinci Bölümde 2 adet *Basamak Notası/ Langer Vorschlag* bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 77: 7. ölçü'de

Örnek 78: B'den 5 ölçü önce. (28. ölçü)

Yukarıdaki *Basamak Notası/ Langer Vorschlag*'ın iyi bir şekilde çalınması için Örnek 26, 27, 28, 29 ve 30'da verilen egzersizlerin çalışılması gerekmektedir.

Trill

İkinci Bölümde 10 adet *trill* bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 79: 4. ölçü

Örnek 79'daki notada, fa-solb. notalarıyla trill yapılmaktadır. Trompet'te 1 ve 2. pistonların ardı sıra kullanılmasıyla elde edilen bu trill, önce uzun, birlik bir fa ile başlamaktadır. Kısa bir nefesin ardından aynı seste trill başlamaktadır. Ancak trill yapılırken başlangıçta seri notalarla değil yavaş ve duygulu piston değişiklikleri ile ardından daha seri bir trill'e dönüşerek çalınmalıdır.

Örnek 80: B'den 5 ölçü önce. (28. ölçü)

Örnek 80'deki notada, mi-b-fa trill'i bulunmaktadır. Trompet'te 2 ve 1. pistonlar kullanılarak yapılır.

Örnek 81: C'den 7 ölçü sonra.(48, 49 ve 50. ölçüler. 3 adet)

Örnek 81'de ardı ardına 3 adet trill bulunmaktadır. Bunlardan ilki do-re trill'i boş ve 1. pistonlar kullanılarak, ikincisi re-mib. Trill'i 1 ve 2. pistonlar kullanılarak ve son olarak üçüncü re-mib. trill'ide 1 ve 2. pistonlar kullanılarak yapılmaktadır.

Örnek 82: D'den 3 ölçü sonra.(58, 59, 60, 61 ve 62. ölçüler. 5 adet)

Örnek 82'deki notada, D'den 3 ölçü sonra fa-sol trill'i 1 ve boş'tan, devam eden ölçüdeki sol-la trill'i la natürel 3. piston kullanılarak boş ve 3'ten, ilk onlamanın bulunduğu ölçüdeki trill'le ikinci onlamanın bulunduğu ölçüdeki trill'de kendilerinden öncekilerle aynı şekilde çalınır. Bu trill'lerin iyi bir şekilde çalınması için yine Örnek 36, 37, 38 ve 39'da verilen egzersizler çalışılmalıdır.

Gruppetto

İkinci Bölümde 3 adet *gruppetto* bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 83: 6. ölçü

Örnek 84: B'den 4 ölçü sonra. (36. ölçü)

Örnek 85: C'den 5 ölçü sonra. (46. ölçü)

Örnek 84'deki gruppetto'nun çalışılması için trompet partisi sayfa altında Örnek 86'daki çalış biçimi örnek gösterilmiştir.

Örnek 86: Örnek 84'ün çalış şekli.

Örnek 85'deki gruppetto'nun çalışılması için trompet partisi sayfa altında Örnek 87'deki çalış biçimi örnek gösterilmiştir.

Örnek 87: Örnek 85'in çalış şekli.



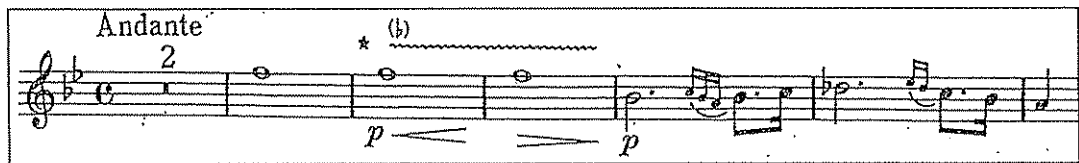
Ayrıca İkinci Bölümdeki gruppetto'ların iyi bir şekilde çalınabilmesi için Örnek 53, 54 ve 55'de verilen egzersizlerin çalışılması gerekir.

Diyafram

İkinci Bölümde, bölümün genel karakteristiği olan andante tempo ve şarkı formu, trompette de uzun soluklu sesler ve bunun için de çok iyi bir diyafram kullanımı gerektirmektedir. Üstelik andante'nin duygusal yoğunluğunun en etkili şekilde duyurulduğu bu uzun notalar, hem entensiyon açısından ve hem de nüansların *p*' dan *ff*'ya kadar değişik hallerde gelmesi nedeniyle, çalış, ancak diyafram tekniğinin iyi bir şekilde kullanımıyla mümkündür. Bütün bölüm boyunca kullanılan, birbiri ardına gelen uzun triller'de bu tekniği gerekli kılmaktadır. Diyafram çalışması için Örnek 66, 67, 68, 69, 70 ve 71'de verilen egzersizlerin çalışılması gerekmektedir.

İkinci Bölümde diyafram gerektiren bölümler şunlardır.

Örnek 88: 3. ölçü.



Örnek 88’de, 3. ölçüdeki birlik notayla başlayan ve trill’le devam ederek 6. ölçüdeki gruppetto ve 7. ölçüdeki Basamak Notası/ Vorschlag’in çalışıyla son bulan bölüm, arada nefes almak için bölünme yerleri olsa da diyafram kullanılarak çalınması gereklidir.

Örnek 89: B’den 3 ölçü öncesine kadar. (19 – 29. ölçüler arası)

The musical score for Example 89 consists of three staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. It contains several triplet markings (3) over groups of notes. The second staff continues the melodic line with more triplet markings. The third staff begins with a *p* dynamic, followed by a *rit.* marking and a *a tempo* instruction. It ends with a box labeled 'B' above a final triplet marking.

Örnek 89’da ilk ölçüdeki (19. ölçü) reb.’den başlayarak üçlemelerin bulunduğu 3 ölçülük nota grubunu takip eden ince lab.sesini düzgün bir şekilde elde edebilmek için diyafram gerekmektedir. Üçlemeli nota grubu çıkıcı bir karakterde olduğundan çalıcıya ince lab.notası için yardımcı olmaktadır ama yine de diyafram kullanılmaksızın birlik ve ona bağlı durumda olan ikilik ince lab.le toplam andante tempoda 6 vuruş boyunca bu notayı seslendirmek çok zordur. Devam eden 5 ölçü boyunca da yine ikilik notalarla, B’den 4 ölçü önceki reb.’e kadar, tematik olarak aralarda nefes almaya çok uygun olmayan bir bölüm bulunduğu için, burada da diyafram kullanımı gereklidir.

Örnek 90: D’de 7 ölçü önce (48-54. ölçüler arası.)

The musical score for Example 90 consists of three staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains several triplet markings (3) over groups of notes. The second staff continues the melodic line with more triplet markings. The third staff begins with a box labeled 'D' above the first measure, followed by a *p* dynamic and a triplet marking (3) over a group of notes.

Örnek 90'daki notada, birinci satırdaki 2. ölçüde (48. ölçü) bulunan do notasıyla başlayan trill 3 ölçü boyunca çıkıcı bir karakterde devam etmekte ve çalıcıya ince sesler için yardımcı olsa da, sonrasında gelen ikilik ince sib. notasının temiz bir şekilde çıkması için diyafram kullanımı gereklidir. Yine tematik olarak cümle sonu olan, D'den 2 ölçü önceki (54. ölçü) sib.'e kadar nefes almak uygun olmadığından kısa nefeslerle diyaframı iyi kullanarak buraya gelmek en uygun çalış biçimidir.

Örnek 91: D'den 3 ölçü sonra (58-64. ölçüler)

Örnek 91'deki notada, D'den 3 ölçü sonra başlayan üçlemenin ilk zamanının sus olması, çalıcı için kısa da olsa bir nefes alma yeri oluşturmaktadır. Ancak sonra gelen iki vuruş uzunluğundaki ince fa-sol trill'i, hemen ardından yine kısa bir nefes alma imkanı bulunsa da, o ölçüdeki, yine iki vuruşluk sol-la trill'i , üstelik tüm bu notaların *p* nüansı ile çalınışı, ve yine onlamalarda aynı trill'lerin tekrar edilişi, çalıcı için diyafram kullanımını zorunlu kılmaktadır.

Kromatik

İkinci Bölümde B'den 3 ölçü önce 27. ölçüde kromatik dizi kullanılmıştır. Kromatik notalar eserde Üçüncü Bölümde 2 defa kullanılmıştır. İkinci Bölümdeki kromatik dizi Örnek 92'de verilmiştir.

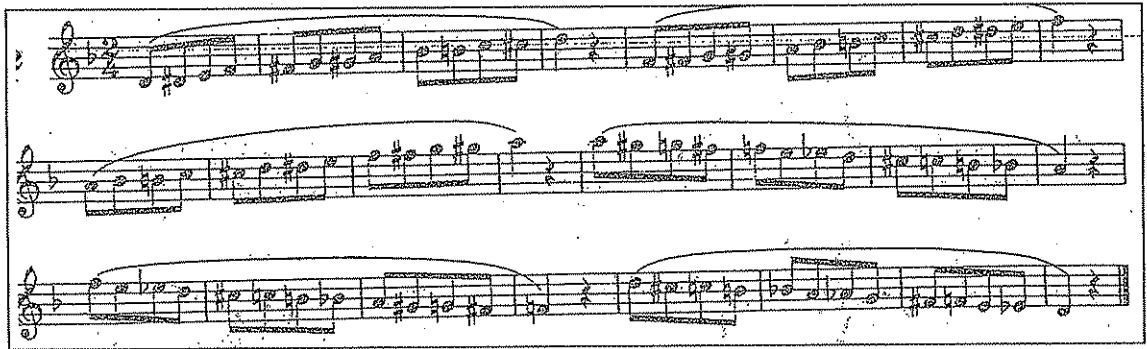
Örnek 92: B'den 3 ölçü önce (27. ölçü)

Kromatik çalış için çalışılması gereken egzersizler şunlardır.⁹¹

Örnek 93:



Örnek 94:



Kromatik egzersizler, önce trompet için boş'tan çıkan do ile başlayan ve sekizlik notalarla yapılmalıdır. Aynı egzersiz dörtlük yada ikilik notalarla da yapılarak bu çalışmaya başlanabilir. Çalıcının el alışkanlığının, otomatikleşmesi için, başlangıcın bu şekilde yapılması uygundur. Kromatik Do dizisi, en kolay alışılacak dizidir. Örnek 93'te sıralı diziler kullanılmıştır. Do dizisi düşünüldüğünde, önce eksten sestem, sonra üçlü ve beşli aralılarla tekrar eden kromatik diziler, genel olarak çıkıcı ve inici olarak verilmektedir. Çıkıcı ve inici dizilerin

⁹¹ A.g.e. s.76-77

birlikte çalınması önemlidir. Aynı notalar çalınıyor gibi görünse de, piston hareketleri çıkıcı dizide farklı, inicide farklı sıralanmaktadır.

Örnek 95:

Example 95 is a musical score consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development, with various articulations and dynamics. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Örnek 96:

Example 96 is a musical score consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development, with various articulations and dynamics. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Kromatik egzersizlerin çalışında, el, kromatik diziye alışıkça, egzersizler, üçleme ve onaltılık notalar şeklinde yinelenmelidir. Bu egzersizlerin Örnek 94 ve 96'te olduğu gibi do yerine farklı notalardan başlaması, çalıcının kromatik dizilere olan aşinalığını arttırmaktadır.

Üçüncü Bölüm

Rondo

Üçüncü Bölüm Fa Majör tonda başlamaktadır. Fa Majör için Örnek 8, 9 ve 10'daki egzersizler çalışılmalıdır.

Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag

Üçüncü Bölümde 2 adet *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag* bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 97: D'den 13 ölçü önce (86. ölçü)

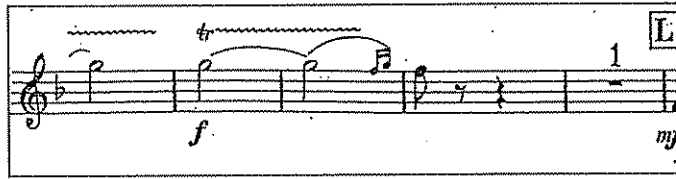
Örnek 98: K'dan 17 ölçü sonra (234. ölçü)

Örnek 98'deki notada, la-sol için bir *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag* kullanılmıştır. *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag*'ın hemen ardından gelen sol-la trill'i, boş ve la natürel'in 3. pistonundan alınmasıyla çalındığından, la natürel'in de 3. piston kullanılarak çalınması uygundur. *Kısa Basamak Notası / Kürzer Vorschlag* için Örnek 17, 18 ve 19'da verilen egzersizler çalışılmalıdır.

Basamak Notası/ Vorschlag

Üçüncü Bölümde 1 adet *Basamak Notası/Langer Vorschlag* bulunmaktadır. Örnek 26, 27, 28, 29ve 30'da gerekli egzersizler gösterilmiştir.

Örnek 99: L'den 3 ölçü önce (239. ölçü)



Trill

Üçüncü Bölümde 1 adet kromatik olarak ince do'dan sol'e kadar çıkan uzun bir *trill* bulunmaktadır.

Örnek 100: K'dan 9 ölçü sonra (226-239. ölçüler)

Örnek 100'de K'dan 9 ölçü sonra başlayan do-re trill'i boş ve 1. pistonlar kullanılarak çalınır. Bu trill'in bitimiyle, ince do'dan, sol'e kadar kromatik çıkıcı bir trill bulunmaktadır. Sırasıyla do-re trill'i boş ve 1. pistonlarla, do#-re trill'i 1-2 ve 1. pistonlarla, re-mi trill'i 1 ve boş'tan, re#-mi trill'i 2 ve boş kullanılarak, mi-fa trill'i boş ve 1. pistonlarla, fa-sol trill'i 1 ve boş'tan, fa#-sol trill'i 2 ve boş pistonlarla ve son olarak sol-la natürel trill'i de boş ve 3. piston kullanılarak çalınmaktadır. Trill çalışmaları için gerekli egzersizler Örnek 36, 37, 38 ve 39'da verilmiştir.

Gruppetto

Üçüncü Bölümde bir trompet sanatçısının ustalığını belki de en iyi şekilde sergileyebileceği, birbiri ardına 16 *gruppetto*'nun kullanıldığı, ve bu süslemeli notaların, rondo'nun canlı temposu içinde, büyük bir gösteriş ve parlaklıkla çalındığı, son derece artistik bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölüm;

Örnek 101: J'den 5 ölçü sonra (201-208.ölçüler)

Bu bölümdeki gruppetto'ların çalış biçimi şu şekildedir;

Örnek 102:

Ayrıca gruppetto çalışması için Örnek 53, 54 ve 55’de verilen egzersizler çalışılmalıdır.

Artikülasyonlar

Rondo formundaki Üçüncü Bölüm, temposu ve canlılığıyla trompet çalıcılığı için, pek çok yerinde dil tekniği’nin çok iyi şekilde kullanımını gerektirir. Trompet çalıcılarının tu-tu, tu-tu-ku ve tu-ku-tu-ku dil teknikleri, eserin mükemmel çalışması için gereklidir. Üçüncü Bölümde *dil* tekniğinin kullanılması gerekli yerler;

Örnek 103: 1-20. ölçüler

Allegro con spirito

The musical score for Example 103, measures 1-20, is presented in four staves. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff begins with a forte (*f*) dynamic, features a repeat sign with the number '11' above it, and ends with a piano (*p*) dynamic. A boxed 'A' is positioned above the final measure of the fourth staff.

Örnek 104: C'den 2 ölçü önce başlayan (68-86. ölçüler)

Örnek 105: G (148-152. ölçüler)

Örnek 106: H'den 2 ölçü önce (163-164. ölçüler)

Örnek 103, 104, 105 ve 106'da verilen notalar tu-tu dil tekniği ile çalınmalıdır.

Tu-ku ile çalınması gereken E (117. ölçü) ise aşağıda gösterilmiştir.

Örnek 107: E (117-120. ölçüler)

Örnek 107’te E’den 3 ölçü sonra başlayan onaltılık, iki bağlı iki dilli notaların, bağlardan sonraki dil tekniğinin tu-ku olarak kullanılması gerekmektedir. Tu-ku için çalışılması gereken egzersizler Örnek 108’de gösterilmiştir.⁹²

Örnek 108:

1. Tu ku tu ku Tu Tu ku tu ku Tu

2. Tu ku tu ku Tu Tu ku tu ku Tu

3. Tu tu ku tu ku Tu tu ku tu ku Tu tu ku tu ku Tu

4. Tu tu ku tu ku tu ku Tu tu ku tu ku tu ku

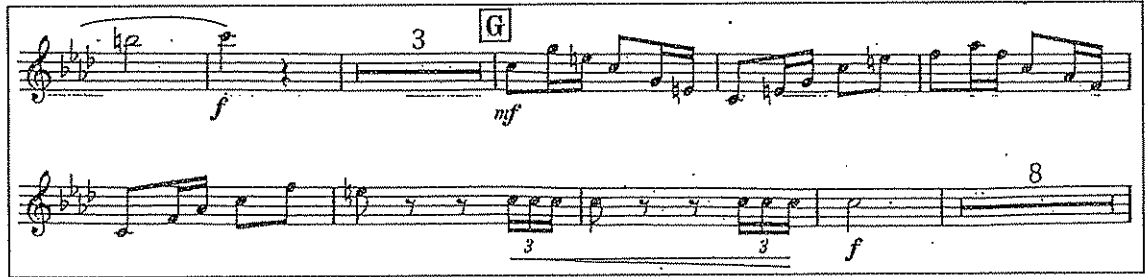
5. Tu ku tu ku Tu Tu ku tu ku Tu

⁹² A.g.e. s.175

Örnek 109: Üçüncü Bölüm 64-67. Ölçüler



Örnek 110: G'den 5 ölçü sonra (152 ve 153. ölçüler)



Örnek 111: H'den 9 ölçü sonra (173 ve 174. ölçüler)



Tu-tu-ku çalışması için gerekli egzersizler Örnek 112'de verilmiştir.⁹³Bu egzersizler yavaş tempoda çalışılmalıdır. Daha sonra tempoyu hızlandırmak doğrudur.

⁹³ A.g.e. s.184

Örnek 112:

1. Tu tu ku/ Tu tu ku/ Tu

2. Tu tu ku/ Tu tu ku/ Tu

Jean Baptiste Arban'ın Kornet Methodu bu çalışmada kaynak olarak kullanılmıştır. Tu-ku ve tu-tu-ku dil kullanımını için çok sayıda egzersiz bulunmaktadır.

Üçüncü Bölümde, tu-ku-tu-ku dil tekniğinin farklı kullanıldığı ölçülerde dil, ilk zamanın sus olması nedeniyle ku-tu-ku olarak kullanılır. Aslında tu-ku-tu-ku tekniği ile aynı gibi görünen bu notaların çalışı, başlangıç notası ku ile çalınmak durumunda olduğu için , temponun'da hızlı olması nedeniyle farklılık gösterir. Bu bölüm Örnek 113'de gösterilmiştir.

Örnek 113: B'den 4 ölçü önce B (33,34 ve 38,39. ölçüler)

mf

4 B

cresc.

Ku-tu-ku dil tekniğinin geliştirilmesi için Örnek 114'te verilen egzersiz çalışılmalıdır.⁹⁴Bu egzersizler önce yavaş tempoda çalışılmalıdır.

Örnek 114:

19. 

20. 

⁹⁴ A.g.e. s.179

Kromatik

Üçüncü Bölümde, B'de *kromatik* 2 ölçü bulunmaktadır. Bunlar;

Örnek 115: B'den 9 ölçü sonra(53 ve 54. ölçüler)

The image shows a musical score for Example 115, consisting of three staves of music. The first staff begins with a measure containing a '4' above it, followed by a measure with a 'B' in a box above it. The second staff contains the text 'poco' and 'a poco' below the notes. The third staff ends with a measure containing a '5' above it and a 'f' dynamic marking below it. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

Örnek 115'deki notada, B'den sonraki 9. ölçüde bulunan nota dizisi aslında tam kromatik değildir. La natürel'den sonra si natürel gelmekte, sonra kromatik dizi takip edilmektedir. Son satırdaki dizi ise kromatiktir. Kromatik çalışmalar için Örnek 93, 94, 95 ve 96'da verilmiştir.

Örnek 116: Mib. Majör Trompet Konçertosu'nun Trompet Partisi

TRUMPET CONCERT

Trumpet in B \flat

J. N. HUMMEL
(1778-1837)
Edited by
NORMAN RICHARDSON

Allegro con spirito

41

A

20

I

B

C

D

(a)

© Copyright 1969 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

B. & H. 19721

All rights reserved
Printed in England

The musical score is written for a single trumpet in B-flat. It begins with the tempo marking 'Allegro con spirito' and a rehearsal mark '41'. The first staff contains a measure with a circled 'A' and a measure with a circled '20'. The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A starts with a dynamic of 'p' and includes a first ending bracket. Section B starts with a dynamic of 'mf'. Section C starts with a dynamic of 'mp' and includes a first ending bracket. Section D starts with a dynamic of 'p' and includes a first ending bracket. The score concludes with a first ending bracket labeled '(a)' and a final measure with a dynamic of 'f'. The page includes copyright information for Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. (1969) and B. & H. (19721), along with a note that all rights are reserved and it was printed in England.

2

Trumpet in B♭

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a piano (*p*) dynamic. Features eighth and sixteenth note patterns with slurs and ties.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Includes a boxed letter 'E' above the staff. Features triplet eighth notes and a second ending bracket labeled '2'.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features triplet eighth notes and slurs.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Features dynamics *ff*, *p*, *mf*, and *f*. Includes slurs and a fermata over a note.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. Includes a boxed letter 'F' above the staff and a measure rest labeled '26'.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. Includes a boxed letter 'G' above the staff and slurs.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. Includes a circled letter '(b)' above a note and slurs.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes a boxed letter 'H' above the staff and a second ending bracket labeled '2'.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two flats. Features slurs and ties.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two flats. Features triplet eighth notes and slurs.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of two flats. Starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. Features triplet eighth notes.

Musical staff 12: Treble clef, key signature of two flats. Labeled with '(b)' at the beginning. Features triplet eighth notes.

Trumpet in Bb

3

The musical score for Trumpet in Bb on page 3 contains ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions are indicated by numbers above notes: '5' and '3' on the first staff, '2' on the fourth staff, and '1' on the sixth and seventh staves. Boxed letters J, K, L, and M are placed above specific notes. The music is written in a single treble clef staff.

4

Trumpet in B \flat

[N]

mp

ff

Cad. ad lib.

f *p* *cresc.* *f*

12

II

Andante

2

* (b)

p *p*

[A]

p *cresc.*

*Remembering that this work was originally written for a keyed trumpet Hummel uses this sign (without the σ) when he probably wanted a lip trill or a vibrato or some form of tonal stress if it was within the capabilities of the player.

Trumpet in Bb

6

Trumpet in B♭

III

Allegro con spirito

p

pp

p

11 **A** *p*

mf

4 **B** *cresc.*

poco a poco

5 *f*

f *3* *3* *p 3* *3* *mf*

C *p* *mp* *pp*

Trumpet in B \flat

7

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B \flat major/D minor), 4/4 time. Dynamics: *mp*, *pp*, *mf*.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *p*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *f*, *mp*. Measure 10 is indicated.

D MINORE

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three flats (D minor). Dynamics: *f*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *f*.

3 **E**

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *mp*. Measure 3 is indicated.

1

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *mp*. Measure 1 is indicated.

1

Musical staff 8: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*, *mp*. Measure 1 is indicated.

F

Musical staff 9: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*.

9

Musical staff 10: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*, *cresc.*. Measure 9 is indicated.

G

Musical staff 11: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *f*, *mf*. Measure 3 is indicated.

8

Musical staff 12: Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *f*. Measure 8 is indicated.

Trumpet in B \flat

H MAJORE 3



Musical staff with notes, rests, and dynamics *p*. A box labeled 'H' is above the staff. A '3' is written above the staff.

1 3 3 7



Musical staff with notes, rests, and dynamics *p*. Numbers 1, 3, 3, and 7 are written above the staff.

1 **J** p



Musical staff with notes, rests, and dynamics *p*. A box labeled 'J' is above the staff.

1 (a) ∞ f p



Musical staff with notes, rests, and dynamics *f* and *p*. A circled 'a' and an infinity symbol are above the staff.

f p 1



Musical staff with notes, rests, and dynamics *f* and *p*. A '1' is written above the staff.

p 3 3 3 3 1 mf 3 3 3 3



Musical staff with notes, rests, and dynamics *p* and *mf*. Numbers 3 and 1 are written above the staff.

K dim. 7 cresc.



Musical staff with notes, rests, and dynamics *dim.* and *cresc.*. A box labeled 'K' is above the staff. A '7' is written above the staff.

cresc.



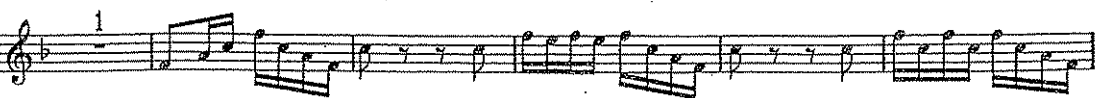
Musical staff with notes, rests, and dynamics *cresc.*

f 1 **L** mf



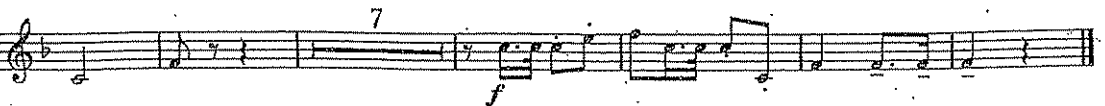
Musical staff with notes, rests, and dynamics *f* and *mf*. A box labeled 'L' is above the staff. A '1' is written above the staff.

1



Musical staff with notes, rests, and dynamics *f*. A '1' is written above the staff.

7 f



Musical staff with notes, rests, and dynamics *f*. A '7' is written above the staff.

(a)



Musical staff with notes, rests, and dynamics *f*. A circled 'a' is above the staff.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzikte Klasik Dönem 1750'den, 1789 Fransız Devrimi'ne kadar olan zamandır. Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bu döneme, İmmanuel Kant'ın insanlara, akli kullanmamaları nedeniyle yaptığı eleştiri damgasını vurmuştur. Barok Dönem'in Feodal düzen'in sanatını temsil etmesi nedeniyle, insanlar feodaliteye duydukları öfke nedeniyle bu sanata karşı da mesafeli olmaya başlamışlardır. Besteciler artık halkı daha fazla dikkate alan eserler yazmaya başlamışlardır. Çünkü müzik eskiden olduğu gibi sadece şatolarda değil sıradan insanların arasında, gündelik yaşamın bir parçası olarak ta görülmeye başlamıştır. Halkın feodal sisteme olan karşı gelişleri sanat ve düşünce ortamında karşıtlık (diyalektik) ilkesinin doğmasına neden olmuştur. Bu düşüncenin müzikteki yansması iki temalılıktır.

Johann Nepomuk Hummel'in Mib. M. Trompet Konçertosu Klasik Dönem Müzik Stil'inin güzel bir örneğidir. İki temalılığı eserin bütün bölümlerinde görmek mümkündür. Ayrıca form yapısı olarak ta üç bölümlü yapısıyla, Klasik Dönem Müzik stili'ne uygunluk gösterir.

Bir piyano virtüözü olan Johann Nepomuk Hummel, bugün eserleri arasında en çok bir Trompet Konçertosuyla anılmaktadır. Bestelendiği 1803 yılında, büyük beğeni toplayan bu eser, uzun süre halkın dilinden düşmemiştir. Eserin mükemmel bir melodiye, çok güzel duygulu bir orta bölüme ve neşeli rondo'sunun yanında, bu eserin ölümsüzleşmesinde trompetin sihirli sesinin katkısı göz ardı edilmemelidir. Ne yazık ki Mozart'taki deamon, iblis ruh Hummel'de yoktur. Johann Nepomuk Hummel'in Mib. M. Trompet Konçertosu, trompet icracılığı açısından üstün bir teknik gerektirmektedir. Andante'nin ağır temposu içinde, trompetle duygulu müzikal cümlelerin iyi bir şekilde ifade edilebilmesi, mükemmel bir diyafram kullanımını gerektirir. Rondo ise tam bir virtüözite istemektedir. Bu bölümde trompet'in tüm parlaklığını, gücünü görmek mümkündür. Sonuç olarak Johann Nepomuk Hummel'in bu eseri, Trompet Repertuarında yıllar boyu varlığını korumuş bir şaheserdir.

Bu araştırmada Johann Nepomuk Hummel'in Mib.Majör Trompet Konçertosu'nun iyi bir şekilde icra edilebilmesi için, araştırmanın "Bulgular ve Yorum" bölümünde belirtilen çalışmalar önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar/Makaleler

Aktüze, İrkin, "Müziği Okumak", Pan Yayıncılık, Cilt-3, İstanbul-2003.

Ammer, Christine, "The Harper Collins Dictionary of Music", Harper Collins-1995.

Anonim, "Hutchinson Encyclopedia of Music", Helikon,London-1996.

Abran,Jean Baptiste, "Cornet Method ", Boosey and Hawkes Ltd., Londra-1907.

Baker, Richard, "Companion to Music", BBC Books, Norwich-1993.

Blom, Eric, "Grove's Dictionary of Music and Musicians"

Braunbehrens, Volkmar, "Mozart in Vienna: 1781-1791", (Almancadan İngilizce çev. Timothy Bell), Grove Weidenfeld, New York-1990.

Burke, John, "The Illustrated Dictionary of Music", Sphere Boks Ltd., Sussex-1998, s.143

Cangal, Nurhan, "Müzik Formları", Arkadaş Yayınevi, Ankara-2004.

Colles,H.C.,"Grove's Dictionary of Music and Musicians", The Macmillan Company Ltd., Londra-1940.

Cummings, David, "The Hutchinson Encyclopedia of Music", Helicon, Oxford-1995.

Davies, Peter J., "Mozart in Person: His Character and Health", Greenwood Press, New York-1989.

Deutsch, Otto Erich, "Mozart: A Documentary Biography", Stanford University Press, California-1965.

Einstein,Alfred,"Music in the Romantic Era", Norton Company, Londra-1975.

Farago, France, "Sanat", çeviren: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara-2006.

Garden,Neville,"Bloomsbury Good Music Guide",Great Britain by Butler & Taner Ltd., Indianapolis-1989.

Gutman, Robert W., "**Mozart: A Cultural Biography**", Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London-1999.

Güllek, Buğra, "**Piyano**", Epilog Yayıncılık, Ankara 2007.

Hughes, Rupert, "**Music Lovers Encyclopedia**", Garden City Boks, New York-1950.

Hürel, Feidun, "**Klasik Müzik Rehberi**", Say Yayınları, İstanbul-2008.

Isaacs, Alan & Martin, Elizabeth, (ed.), "**Dictionary of Music**", Sphere Reference, London -1987, s.177

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

Jacobs; Arthur, "**The Penguin Dictionary of Music**", Penguin Books, London-1991.

Kennedy, Michael (Joyce Bourne ile birlikte), "**The Oxford Dictionary of Music**", Oxford University Press, Oxford-2006.

Kroll, Mark, "**Johann Nepomuk Hummel, A Musician's Life And World**", Scarecrow Pres Incorporated, 30 2007 – New Jersey USA, s.1-16

Kupferberg, Herbert, "**Amadeus: A Mozart Mosaic**", Robson Books, London-1987.

Landon, H.C. Robbins, "**Mozart: The Golden Years 1781-1791**", Schirmer Boks, New York-1989.

Longyear, Rey M., "**Ninettenth – Century Romanticism in Music**", Prentice Hall A Division Simon & Schuster Englewood Cliffs, New Jersey-1988.

Morehead, Philip D., (with Anne MacNeil), "**Bloomsbury Dictionary of Music**", Bloomsbury, London-1992.

Pamir, Leyla, "**Müzikte Geniş Soluklar**", Boyut Yayıncılık, İstanbul- 2000.

Plantinga, Leon, "**Romantic Music**", Norton Company, Londra-1984.

Randel, Don Michael (ed.), "**The Harvard Biographical Dictionary of Music**", The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussets and London-1996.

Ringer, Alexander, "**The Early Romantic Era**", The Macmillan Pres Ltd., Londra-1990.

Rosen, Charles, "**The Romantic Generation**", Harper Collins Publishers, Londra-1996.

Rosen, Charles, "**The Classical Style**", Norton Company Ltd., Londra-1972.

Rushton, Julian, "**Classical Music**", Thomes and Hudson Ltd., New York-1986.

Sachs, Joel, "A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel", Notes, Vol.30., No.4., Haziran 1974, s.741.

Sachs, Joel, "Hummel, Johann Nepomuk." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* 10 Eylül 2008, <<http://0-www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr:80/subscriber/article/grove/music/13548>>.

Sadie, Stanley, "The Norton Grove Concise Encyclopedia of Music", Macmillan Press Ltd., Londra-1994.

Sadie, Stanley, "Mozart", W.W. Norton & Company, New London, New York-1983.

Say, Ahmet, "Müzik Tarihi", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2003.

Say, Ahmet, "Müzik Sözlüğü", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-2002.

Sözer, Vural, "Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi", Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, İstanbul-1986

Sposobin, İgor, "Muzikalnaya Forma", Muzika Yayınları, Moskova-1984.

Tanilli, Server, "Uygurluk Tarihi", Alkım Yayınevi, İstanbul-2006.

Thompson, Oscar, "The International Cylopedia of Music and Musicians", Dodd Mead & Company, Londra-1975.

Tülin, Juriy, "Muzikalnaya Forma", Muzika Yayınları, Moskova-1974.

Westrup, Sir Jack & Harrison, F. LL., "Dictionary of Music", Collins Reference, Glasgow-1988.

Whittall, Arnold, "Romantic Music", Thames and Hudson Ltd., Londra-1987.

Williams, Ernest S., "The Secret of Technique Preservation", New York-1980

95

Woodstra, Chris & Brennan, Gerald, "All Music Guide to Classical Music", AMG All Media Guide, Beckbeat Boks, Berkeley-2005.

İnternet Kaynakçaları

Anonim, <http://classicalarchives.com/bios/codm/abbr.html> 02/10/08

Anonim, http://www.melodik.net/sozluk_muzik/index.asp?harf=D&syf=3 03/10/08

http://www.melodik.net/sozluk_muzik/index.asp?harf=S&syf=2 04/10/08

<http://www.ingilizcekelimeler.com/english-SHAKE.html> 04/10/08

<http://www.yeminlisozluk.com/index.php?kelime=Mordant> 04/10/08

<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2002/3/2002-3-77-91-7sadckczcelik.pdf> 07/11/08