

W. A. MOZART'IN K.V.219 A DUR KEMAN KONÇERTOSUNUN FORM VE İCRA AÇISINDAN ANALİZİ

Hazırlayan : Özlem Duygu DAĞ

Danışman : Doç. Zuhra MANSUROVA

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

Edirne
Trakya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kasım, 2008

ÖNSÖZ

Keman edebiyatının önemli eserlerinden olan Mozart'ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu, bu çalışmada iki farklı açıdan ele alınmış; keman icracılarına, eseri bir "bütün" halinde kavramalarını sağlayacak bir altyapı sunulmaya çalışılmıştır.

Bu tezin hazırlanması sırasında tecrübesi ve önemli yönlendirmeleriyle çalışmama katkıda bulunduğu için öncelikle danışmanım Doç. Zuhra MANSUROVA'ya, tezde ele alınan eserin form analizi ile ilgili yardımlarından dolayı Öğr. Gör. Svetlana AVAZOVA'ya teşekkür ederim.

Tezin adı: W. A. Mozart'ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun Form ve İcra Açısından Analizi

Yazar: Özlem Duygu DAĞ

ÖZET

Bu araştırmada, W. A. Mozart'ın K.V.219 A Dur keman konçertosu öncelikle müzikal form açısından incelenmiş, sonrasında ise eserin icrası ile ilgili; hem kullanılan teknikler hem de gerektirdiği müzikal yorum dikkate alınarak birtakım önerilere yer verilmiştir.

Yapılan analizlere temel sağlaması açısından, aynı zamanda eserin yazıldığı dönemin özelliklerine değinilmiş, Mozart'ın konçerto formunu olgunlaştırma süreci ve 18. yy'daki icra kriterleri gözden geçirilmiştir.

Mozart'ın keman konçertoları çok berrak, saf ve dengeli bir icrayı gerektirir; notasyonun çok yalın ve kolay gibi gözükmesine karşın, icrada bu yalınlığı yakalayabilmek için teknik bir olgunluk ve arınmış bir müzikaliteye sahip olunmalıdır - zira söz konusu yalınlık aynı zamanda her küçük ayrıntıyı çok net bir şekilde gözler önüne sereceği için, yeterli olgunluğa sahip olmayan bir icracı için bu; her kusurun ortaya çıkması da demek olabilir. Müzikal olgunluğa erişmemiş bir kemancı, Mozart konçertoları icra ederken ortaya çıkan kusurlar karşısında kendisini adeta savunmasız hissedecektir.

Bahsedilen güçlükleri yenmek için bu araştırmada ortaya konan çalışma yöntemlerinin, önerilen etütlerin uygulanması, analizlerin gözden geçirilmesi; aynı zamanda dönemin özelliklerinin iyice anlaşılması ve müzikal formun kavranması Mozart keman konçertolarını icra edecek bir kemancı için çok yararlı olabilir ve icrayı zenginleştirebilir.

Anahtar Kelimeler: Mozart, Konçerto, Keman

Name of Thesis: The Analysis of Mozart's K.V.219 A dur Violin Concerto in Regard To Formal Structure and Performing Respects

Author: Özlem Duygu DAĞ

ABSTRACT

In this research, W. A. Mozart's K. V. 219 A Dur Violin Concerto has been analysed primarily in terms of its formal structure and afterwards; a range of suggestions concerning the performing respects have been laid with regard to techniques involved and the pertinent interpretation.

In order to support the analyses, the characteristics of the period when the concerto was composed; and the criteria of instrumental performance in the 18th century have been examined.

Mozart's violin concertos require a clear, pure and well-balanced performance; despite the fact that the scores of the concertos imply a rather simple and easy notation, as to reaching the same simplicity and easiness in performing process, one should have reached a technical maturity and an utmost clarified musical quality - for the mentioned "simplicity", which means the exhibition of all the smallest details, may as well mean the exposing of one's all defects for an unqualified performer. A violinist lacking musical maturity would feel defenceless against these emerging defects while performing Mozart concertos.

Thus, in order to overcome the mentioned difficulties; adopting the suggested methods of study, application of the commended etudes and observing the analyses which have all been put forward in this research; and at the same time the perception of the musical form of the concerto and the characteristics of the term may contribute substantially to the performance of a violinist who is to interpret this concerto.

Keywords: Mozart, Concerto, Violin

İÇİNDEKİLER

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

BÖLÜM I

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

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	7
2.1. Araştırma	7
2.2. Evren ve Örneklem	7
2.3. Verilerin Toplanması.....	7
2.4. Verilerin Çözümü.....	7

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	8
3.1. Klasik Dönem.....	8
3.1. 1. Aydınlanma Felsefesi.....	8
3.1. 2. Aydınlanma Çağı Müzik Dilini Etkileyen Ara Akımlar	9
3.1. 3. Wolfgang Amadem Mozart'ın Yaşamöyküsü.....	10
3.2. Mozart'ın Konçerto Formunu Olgunlaştırma Süreci.....	14
3.2. 1. Wolfgang Amadeus Mozart'a Yakıştırılan Diğer Konçertolar.....	23
3.3. W.A.Mozart K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun Form Analizi.....	25
3.3. 1.1. Bölüm	25
3.3. 2. II. Bölüm	55
3.3. 3. III. Bölüm.....	70
3.4.18. yy'daki İcra Kriterleri	97
3.4. 1. Vurgular (Accent) ve Türleri.....	97
3.4. 2. Artikülasyon ve Cümleleri İfade Etme	102
3.4. 3. Yaylı Enstrümanlarda Arşenin (Yaym) Kullanımı.....	105
3.4. 4. Vibrato	108

3.5. W. A. Mozart K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun	
İcra Açısından Analizi.....	113
3.5.1. I. Bölüm - Allegro Aperto	113
3.5.2. II. Bölüm -Adagio.....	126
3.5.3. III. Bölüm – Rondo.....	133

BÖLÜM IV

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	142
KAYNAKÇA.....	144
EKLER	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Mozart A Dur Keman Konçertosu piyano eşliği, I. Bölüm	
<i>Allegro Aperto, ilk sekiz ölçü.....</i>	27
Örnek 2:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 9. - 16. ölçüler arası	28
Örnek 3:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 16. -19. ölçüler arası	28
Örnek 4:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 19.-27. ölçüler arası.....	29
Örnek 5:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 27. - 33. ölçüler arası	30
Örnek 6:1. <i>Bölüm</i>[^]<i>illegro Aperto</i>, 33.-39. ölçüler arası.....	31
Örnek 7:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 40.-44. ölçüler arası.....	32
Örnek 8:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto, Adagio'dan</i> ilk ölçü, I. Bölüm Orkestra Ekspozisyonundan ilk dört ölçü, 22. - 23. ölçüler ve 39. ölçünün tematik materyalinin karşılaştırılması	33
Örnek 9:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 46. ve 47. Ölçüler	35
Örnek 10:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 46. - 54. ölçüler arası	35
Örnek 11:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 54.- 60. ölçüler arası	36
Örnek 12:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 60. - 62. Ölçüler	37
Örnek 13:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 63. - 72. ölçüler arası	38
Örnek 14:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 72.-80. ölçüler arası	38
Örnek 15:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 80. - 88. ölçüler arası	39
Örnek 16:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 88.-98. ölçüler arası	40
Örnek 17:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 98. - 100. ölçüler arası	41
Örnek 18:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 101. ve 102. ölçüler	42
Örnek 19:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 65.-69. ölçüler arası	42
Örnek 20:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 101.-118. ölçüler arası	43
Örnek 21:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 118.- 125. ölçüler arası	45
Örnek 22:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 125. —127. ölçüler arası.....	46
Örnek 23:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 127.-135. ölçüler arası	46
Örnek 24:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 135.-143. ölçüler arası	47
Örnek 25:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 144.-152. ölçüler arası	49
Örnek 26:1. B ölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 152. -156. ölçüler arası	49
Örnek 27:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 156.-163. ölçüler arası	50
Örnek 28:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 164.-182. ölçüler arası	51
Örnek 29:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i>, 182.-226. ölçüler arası	52
Örnek 30: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 1. -8. ölçüler arası	57
Örnek 31: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 8. - 14. ölçüler arası	57
Örnek 32: II. <i>Bölüm</i>, <i>Adagio</i>, 14. - 16. ölçüler arası.....	58
Örnek 33: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 17.-19. ölçüler arası.....	58
Örnek34: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 20. -22. ölçüler arası.....	59
Örnek 35: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 22. - 28. ölçüler arası	59
Örnek 36: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 28.-41. ölçüler arası.....	60
Örnek 37: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 41.-55. ölçüler arası.....	62
Örnek 38: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 55.-62. ölçüler arası.....	63
Örnek 39: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 62.-70. ölçüler arası.....	64
Örnek 40: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 71.-76. ölçüler arası.....	65
Örnek 41: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 76.-85. ölçüler arası.....	65
Örnek 42: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 85. -93. ölçüler arası	66
Örnek 43: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 93. - 97. ölçüler arası	67
Örnek 44: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 98. - 120. ölçüler arası	68
Örnek 45: II. Bölüm, <i>Adagio</i>, 120. - 128. ölçüler arası.....	69

Örnek 46: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 1. -8. ölçüler arası.....	71
Örnek 47: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 8. - 16. ölçüler arası.....	72
Örnek 48: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 16. -22. ölçüler arası.....	72
Örnek 49: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 22. - 31. ölçüler arası.....	73
Örnek 50: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 31.-39. ölçüler arası.....	74
Örnek 51: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 40.-43. ölçüler arası.....	75
Örnek 52: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 44.-51. ölçüler arası.....	75
Örnek 53: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 51. -58. ölçüler arası.....	76
Örnek 54: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 58.-77. ölçüler arası	77
Örnek 55: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 78.-87. ölçüler arası.....	78
Örnek 56: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 25. ve 26. Ölçüler	79
Örnek 57: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 89. - 96. ölçüler arası	79
Örnek 58: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 96. - 100. ölçüler arası	80
Örnek 59: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 100. - 104. ölçüler arası	80
Örnek 60: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 104. - 109. ölçüler arası	81
Örnek 61: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 109. - 131. ölçüler arası	82
Örnek 62: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 132. - 143. ölçüler arası	84
Örnek 63: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 144. - 152. ölçüler arası	84
Örnek 64: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 152. - 164. ölçüler arası	85
Örnek 65: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 165. - 172. ölçüler arası	85
Örnek 66: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 173. - 180. ölçüler arası	86
Örnek 67: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 181. - 188. ölçüler arası	87
Örnek 68: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 189. - 196. ölçüler arası	87
Örnek 69: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 196. - 204. ölçüler arası	88
Örnek 70: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 204. - 214. ölçüler arası	88
Örnek 71: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 214.-226. ölçüler arası	89
Örnek 72: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 226. - 242. ölçüler arası.....	90
Örnek 73: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 242.-262. ölçüler arası.....	91
Örnek 74: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 263. - 284. ölçüler arası.....	92
Örnek 75: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 284. - 320. ölçüler arası.....	93
Örnek 76: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 320.-349. ölçüler arası	95
Örnek 77: Sulzer, <i>Allgemeine Theorie</i> , ist edn, 1136-7'den bir kısım.....	98
Örnek 78: Quantz, <i>Versuch XVII</i> 'den bir kısım	100
Örnek 79: Klakbrenner, <i>Methode</i> 'dan bir kısım	100
Örnek 80: Schubert, <i>Neue Singe — Schude</i> 'den bir kısım.....	100
Örnek 81: P.A. Corri, <i>L 'anima diMusica</i> 'dan bir kısım	101
Örnek 82: Leopold Mozart; <i>Versuch</i> , IV'ten bir kısım	101
Örnek 83: Leopold Mozart, <i>Versuch</i> , I'den bir kısım	101
Örnek 84: Vurgular İçin Kullanılan Kısaltma ve Semboller	102
Örnek 85: Sulzer, <i>Allgemeine Theorie</i> , art. "Vortrag"'dan bir kısım.....	103
Örnek 86: Schumann, <i>Second Symphony</i> ; op. 61'den bir kısım	104
Örnek 87: Türk, <i>Klavierschule</i> , VI'dan bir kısım.....	105
Örnek 88: Woldemar, <i>Grande Methode</i> ¹ dan bir kısım	106
Örnek 89: Alonso, <i>Le Virtuose Moderne</i> 'den bir kısım	110
Örnek 90: Dotzauer, <i>Methode de Violoncelle</i> 'den bir kısım	110
Örnek 91: Leopold Mozart <i>Versuch</i> , XI'den bir kısım	112
Örnek 92: W.A.Mozart K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu, I. Bölüm <i>Allegro Aperto</i> , Adagio girişin ilk iki ölçüsü	114
Örnek 93: I. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , Adagio girişten 2. ve 3. Ölçüler.....	114
Örnek 94: I. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , Adagio Girişten 5. Ölçü	114

Örnek 95: Tril Çalışmaları İçin Egzersiz	115
Örnek 96: Onaltılık Pasajların Noktalı Figürlerle Çalışılması.....	116
Örnek 97:1. Bölüm <i>Allegro Aperto</i> , 98. ölçü üzerinde bir önceki örneğin uygulanması.....	116
Örnek 98: Onaltılık pasajların bağlı ya da daha farklı yay kombinasyonlarıyla çalışılması....	117
Örnek 99:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 54. Ölçü.....	117
Örnek 100:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 62., 63. ve 64. Ölçüler.....	118
Örnek 101:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 74., 75., 76., 77.; 89., 90.; 98. ve 99. ölçüler	118
Örnek 102:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , s.4, dipnotlar	119
Örnek 103:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 74., 75., 76. ve 77. Ölçüler	120
Örnek 104:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 56., 78. ve 79. Ölçüler	120
Örnek 105:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 85., 86. ve 87. Ölçüler	121
Örnek 106:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> 118. - 125. ölçüler arası	122
Örnek 107:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> s.5, dipnotlar.....	122
Örnek 108:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> s.6, dipnotlar.....	123
Örnek 109:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> kadanstan 5. ve 6. ölçüler ile önerilen nüanslar	124
Örnek 110:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> ilk iki ölçü ve kadanstan II. - 12. Ölçüler	125
Örnek 111: Boş tellerde uzun ses çalışmaları	127
Örnek 112: II Bölüm,, <i>Adagio</i> , 42. Ölçü	128
Örnek 113: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , 24. Ölçü	129
Örnek 114: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , 37. - 47. ölçüler arası.....	130
Örnek 115: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , 48. ve 112. Ölçüler	130
Örnek 116: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , kadanstan 2., 3. ve 4. ölçüler ile buradaki çift seslere yönelik çalışma egzersizleri	132
Örnek 117: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , kadanstan 8. ve 9. Ölçüler.....	132
Örnek 118: II. Bölüm, <i>Adagio</i> , kadanstan 18. ve 29. ölçüler ile önerilen icra şekli	132
Örnek 119: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , ilk dört ölçü	134
Örnek 120: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 26. Ölçü.....	135
Örnek 121:1. Bölüm, <i>Allegro Aperto</i> , 135. - 136. ölçüler; III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 40. - 41. Ölçüler	136
Örnek 122: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 83. - 84. Ölçüler	137
Örnek 123: III. Bölüm, <i>Rondo</i> , 144. - 145. Ölçüler.....	139

BÖLÜM I

Giriş

Wolfgang Amadeus Mozart 27 Ocak 1756'da Salzburg'da dünyaya gelmiştir. Müzik tarihinin gelmiş geçmiş en büyük dehalarından kabul edilen besteci, müziğin aşağı yukarı her formu için kusursuz örnekler sunmuş, geriye 600'den fazla eser bırakmıştır.

“Aydınlanma” düşüncesinin dorukta olduğu bir dönemde dünyaya gelmiş olması, Mozart'ın dünyaya bakışını olduğu kadar, kuşkusuz ki sanatını da etkilemiş, üslubunun biçimlenmesine katkıda bulunmuştur. Aydınlanma felsefesinin yücelttiği bilimselliğin, deneyselliğin, yalınlığın ve doğallığın bir izdüşümü olarak, besteci de eserlerinde kusursuz bir denge ve formula; yalın, duru, samimi bir anlatımı mükemmel bir şekilde birleştirmiştir. Arthur Rubinstein, Mozart hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Artık yaşlandım ve Mozart'a bugün eskisinden de çok bağlıyım. Kanımca en temiz müzisyen odur. Müziği tüm gereksiz öğelerden arınmıştır. Aşkın, tutkunun, esprinin bütün iniş ve çıkışlarını anlatmak için, fazla notaya gereksinim yoktur. Bir şeyi söylemek için tek bir çizgi yeterlidir. Çocuklar bunu çok iyi sezer.(...)Yalnız şunu da eklemeliyim ki, Mozart'ın sadeliği ve yalınlığı bir delikanlıya göre değildir. Çünkü delikanlı, ilk duygusal coşkunkuluklarını tatmaktadır. Karmaşıktır iç dünyası, kız arkadaşına afra tavra satmak ister, babasına yalan söyler, kendisini çok beğenir olduğundan başka görünmeyi ister. Ama yaşlanınca bu delikanlı, bunların hepsi geçer, artık çok geçtir. Ve delikanlı arınır, tertemiz hale gelir. Mozart'ın zamanı yeniden gelmiştir.”¹

Rubinstein'ın da ifade ettiği gibi, müzik tarihinin en yalın, en duru bestecilerinden olan W. A. Mozart, keman edebiyatı için de çok önemli eserler ortaya koymuştur. Keman sonatlarının, yaylılar için oda müziği eserlerinin yanı sıra; keman için yazdığı beş tane konçerto bulunmaktadır. (Numaralandırılmış olan beş tanedir – ki bunlar da en bilinen ve en sık çalınanlardır, bunların haricinde de keman için yazdığı konçerto formunda diğer eserler, ya da kendisine atfedilen başka konçertolar da bulunmaktadır.).

¹ Leyla PAMİR, (2000): *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Kitapları, İstanbul:s.34

Gerek ifade, gerekse notasyon olarak çok sade ve basit gözükken bu konçertoların esas zorluğu, istenilen sadeliği ve ‘‘kolay’’ duyuluşu yakalamaktadır; teknik olarak karmaşık ya da olağanüstü zorlayıcı pasajlar içermese de, müzikal olarak sunduğu yalınlık ve açıklık, çok sağlam bir yay hakimiyeti, dupduru bir artikülasyon ve sağ el ile sol el arasında mükemmel bir uyum gerektirir; aksi takdirde bu yalın müzik, her küçük kusuru apaçık – adeta cırılçiplak sergileyecektir.

Söz konusu konçertolar, keman icracılarına müzikal ve teknik olgunluk anlamında bir temel sağlayarak çok önemli bir tecrübe kazandıracak eserlerdir, bir kemancı için bu eserleri repertuarına almak kuşkusuz ki ona icra anlamında pek çok nitelik ve incelik kazandıracaktır.

1.1. Problem

W. A. Mozart’ın keman için yazdığı konçertoları kapsamında, K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu, numaralandırılmış büyük konçertoları içerisinde en son bestelenen ve hem teknik, hem müzikal, hem de form açısından en olgun olanıdır.

Bu konçertoyu repertuarına almak isteyen bir kemancı, öncelikle bu eseri çalışmak için yeterli bir teknik temele ve müzikal anlayışa sahip olmalıdır. Konçertonun formu ve icrasının gerektirdiklerini ortaya koymak için yapılan analizler ve çalışma yöntemlerinin belirlenmesi, icraya katkıda bulunacaktır. Eserin öncelikle formunu algılamadan, ya da gerekli teknik temeli sağlamlaştırmak için yeterli çalışmalar yapılmadan çalışılması, istenilen sonucu vermeyecektir.

1.2. Amaçlar

Bu araştırmanın amacı:

1. Wolfgang Amadeus Mozart’ın, konçerto formunu keman konçertolarında ne şekilde kullandığına ve forma kazandırdığı yeniliklere de değinerek, K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu’nu form açısından analiz etmek,

2. 18. yy'daki icra kriterlerinin, dönemin özellikleri de göz önünde bulundurularak anlaşılmasını sağlamak; bunların ışığında Mozart'ın K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nu icra açısından analiz etmek,
3. Eserin çalışılması esnasında karşılaşılabilecek güçlükleri belirleyerek, bu güçlüklerin aşılabilmesi için doğru çalışma yöntemleri ve geliştirmektir.

1.3. Önem

Bu araştırmanın sonucunda elde edilecek verilerin, W. A. Mozart'ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun icrasına katkıda bulunacağı beklendiğinden, önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Sayıtlar

1. W. A. Mozart'ın K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun formunun anlaşılması ve icra açısından gerektirdiği niteliklerin kavranması, eserin çalışılması aşamasında ortaya çıkabilecek güçlükler için doğru çalışma yöntemlerinin önerilmesi, eserin daha doğru algılanmasını sağlayabilecektir.
2. Eserin bir bütün olarak kavranması ve teknik altyapının sağlanması, konçertonun yorumlanmasına katkıda bulunacaktır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, W. A. Mozart'ın 5 no'lu K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Form: Oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modeli.²

² Ahmet SAY, (2005): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara:s.72

Konçerto:Genellikle bir, kimi zaman iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir.Konçertonun solo partisi, daha parlak ve gösterişli, teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir.Sonatta olduğu gibi; konçerto da, Vivaldi'den başlayarak çabuk – ağır – çabuk dizilişindedir.Çok kez üç bölümden oluşur.³

Sonat Formu ve Klasik Çağ Sonat Formu:Sonat, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir.Sonat ve Sonat Formu(Sonat Allegrosu) ayrı kavram ve terimlerdir.Sonat bir form değil, Senfoni, Kuartet, Kentet, Süit, Konçerto...gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür.Sonat Formu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form (biçim) ve yapı anlamındadır.

Klasik Çağ Sonat Formu üç bölmeden oluşur:

- 1- Sergi (Serim, Exposition) bölümünde, bu bölüme temel olan fikirler tanıtılır.
- 2- Gelişme (İşleme, Gelişim, Developpement) bölümü, ilk bölümde duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği yerdir.
- 3- Serginin yinelenmesi (Yeniden Serim, Serginin Dönüşü, Reexposition) bölümünde, birinci bölümdeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler.Bir son söz (Codetta ya da Coda) ile birinci bölüm sona erer.⁴

Tonalite: Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu.Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü.⁵

Akor: Aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi.(...)Tonal sistemin temel akorları, majör ve minör akorlar ve onların çevrimleridir.⁶

³ Nurhan CANGAL, (2004): *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara:s.176

⁴ CANGAL, (2004): 137, 150

⁵ Ahmet SAY, (2005): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: s.522

⁶ SAY, (2005): 18

Adagio: Ağırbaşlı, yavaş tempoda.⁷

Allegro: Neşeli, kıvrak, çabuk tempoda.⁸

Rondo: Temel müzik cümlesinin birden çok kez yinelendiği bir dans biçimi. Aynı adlı vokal bir türden geldiği; 18. yüzyılda Fransız süitlerine katıldığı; 19. yüzyılda sonatın son bölümünü oluşturduğu bilinmektedir.⁹

Modülasyon: Geçki, ton değişimi.¹⁰

Artikülasyon (Articulation): (Fr.).(1)''Anlatım, ifadelendirme''.(...)(2)Sözlü müzik eserlerinde doğru, açık, anlaşılır söyleyiş.¹¹

Entonasyon: Ses yüksekliğinin doğru olması. Bir eserin seslendirilmesinde perdeleri şaşmaz bir kesinlikle verebilmek; sesleri doğru çıkarmak.¹²

Detache (Detache): (Fr.). Notaların birbirinden ayrı olarak seslendirilmesi. Bağımsız seslendirme. Yaylı çalgılarda, birbirinden ayrı, bağımsız sesler üretmek üzere yayın kullanım özelliği.¹³

Staccato: (İt.). Notaları taneleyerek seslendirme, birbirinden ayrı seslendirme. Seslerin kesintili biçimde dökülüşü.¹⁴

Legato: (İt.). ''Bağlı''. Notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi.¹⁵

Accent (Aksan): Bir sesin ya da akorun vurgulanması; ağırlıklı olarak duyurulan ses(ler).(...)Dilimizde vurgu, vurgulama.¹⁶

⁷ Evin İLYASOĞLU, (1999): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:s.299

⁸ İLYASOĞLU, (1999):299

⁹ İLYASOĞLU, (1999): 303

¹⁰ İLYASOĞLU, (1999): 302

¹¹ Ahmet SAY, (2005): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara:s.42

¹² SAY, (2005): 180

¹³ SAY, (2005): 147

¹⁴ SAY, (2005): 491

¹⁵ SAY, (2005): 321

¹⁶ SAY, (2005): 20

Vibrato: (İt.). ‘‘Salınım’’.Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal m¼zikte, üflemele çalgılarda, yaylı ve telli çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği.¹⁷

Tril: ‘‘Titretim’’.En yaygın süsleme biçimlerinden biri.Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme.¹⁸

Mordent: (İng.). ‘‘Isırma, kapma’’.Bir süsleme biçim: Asıl sesle komşusu arasındaki çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesini amaçlar.¹⁹

¹⁷ SAY, (2005): 562

¹⁸ SAY, (2005): 528

¹⁹ SAY, (2005): 352

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli esas alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belgesel tarama, gözlem ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. W. A. Mozart'ın K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun müzikal formu ve icra açısından taşıdığı nitelikler değerlendirilerek, bu eserin icrasının gerektiği şekilde sağlanabilmesi için çalışma önerileri geliştirilmiştir.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenin W. A. Mozart'ın müziği, örneklemini ise bestecinin 5 No'lu K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, Mozart'ın seçilen konçertosu hem form, hem de icra açısından analiz edilmiş, bu analizlerde yazılı kaynaklardan ve gözlemlerden yararlanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, Mozart'ın konçerto formunu uygulama biçimi, K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun formunun incelenmesi, dönemin icra kriterleri göz önünde bulundurularak seçilen konçertonun daha iyi icra edilebilmesi için önerilen çalışmaların uygulanabilmeleri açısından çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. Klasik Dönem

3.1.1. Aydınlanma Felsefesi:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmama durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmadan kullanmak cesaretini göstermeyen insanda aramalıdır. Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!”

KANT

Müzik tarihinde “Klasik Dönem” olarak adlandırdığımız süreci anlamlandırabilmek için, öncelikle Avrupa’da bu süreci hazırlayan ve temellendiren düşünce sistemlerini ve sanat akımlarını gözden geçirmemiz gerekmektedir. 18.yy’a damgasını vurmuş olan en önemli düşünsel akım “Aydınlanma” akımıdır.

“Birey” ve “akıl” bu dönemde, önceden otorite kabul edilen kilisenin yerini almıştır. Rönesans’tan itibaren reformların etkisiyle de yükselmeye başlayan; yalınlığı, insancılığı ve doğallığı yücelten düşünce doruk noktasındadır. İnsan artık dinin, geleneklerin katı kuralcılığından sıyrılıp aklını, sağduyusunu özgürce kullanmalı ve sürekli olarak ilerlemelidir. Bireysel özgürlükler kısıtlanmadan geliştirilmelidir. Metafizik düşünce ve batıl inançlar yerine deneysellik ve şüphecilik egemen olmalıdır.

Descartes, Kant, Montesquieu, Voltaire, Locke, Rousseau ve Hume gibi düşünürler Aydınlanma Felsefesi’nin temel taşlarını oluşturan ilerici düşünsel sistemler ortaya koymuşlardır. Bireysellik ve akılcılığın temele oturtulduğu bu düşünce sistemlerinde aklın uygulama araçları olarak deney ve gözlem, bilimsel yöntemin ilkeleri olarak kabul edilmiş ve pozitif bilimlerdeki gelişmeler ve buluşların çıkış noktası olmuştur.

Bu düşüncelerin ışığında bilim, aklın, deneyin ve gözlemin kılavuzluğunda kesin doğrulara ve gerçekliklere ulaşmayı hedeflemiştir. Newton ve Kopernik gibi bilim adamlarının buluşlarıyla bambaşka bir evren-dünya kavrayışı gelişmiş, bilim adına çok önemli aşamalar kaydedilmiştir. Böylece modern yaşamın temelleri atılmaktadır.

Aydınlanma felsefesinin bireyi kutsayan eşitlikçi, özgürlükçü tavrı, toplumsal hayatı da yeniden şekillendirmiştir. Her bireyin eşit haklara sahip olması gerektiği düşüncesiyle, tüm kurumların her bireye eşit derecede hizmet etmesi öngörülmüş, bunun sanat yaşamına yansımaları ise, artık yavaş yavaş orta sınıfın da sanata dahil edilmesi şeklinde olmuştur. Yani sanat sadece soylulara, seçkin kişilere değil, genel halk kitlelerine de hitap etmelidir. Örneğin ilk kez bu dönemde soyluların saraylarından başka geniş konser salonlarında verilen halk konserleri yapılır. Bu konserlerde sadece eğitilmiş müzisyenler değil, orta sınıfa ait amatör yorumcular da yer almaya başlamışlardır. Çünkü sanat artık daha yalın, daha duru ve daha kolay anlaşılır bir niteliğe bürünmüştür; fakat soylu ve zarif düşüncesinden de ödün vermeden.²⁰

3.1.2. Aydınlanma Çağı Müzik Dilini Etkileyen Ara Akımlar

Rokoko:

1726-1775 yılları arasında Fransa'da ortaya çıkmış olan bu akım, daha çok Paris soylularının değer verdiği bir stildir. Ciddi ve uzun formlardan çok, küçük, kısa yapılarda gözlenir. Barok dönemin karmaşık kontrpuan yapısı ve abartılı süslemelerine karşı olarak duru bir armoni, yalın bir melodik çizgi benimsenmiştir. Eserler hafif, zarif, parlak ve kolay anlaşılabilen eğlenceli bir karakter taşır. Jean-Philippe Rameau, François Couperin, Pergolesi ve Johann Christian Bach, Rokoko stilinde önemli örnekler vermişlerdir.

Fırtına ve Gerilim:

Alman kökenli bu akım aslında, bizim müzik tarihinde Klasik Dönem olarak adlandırdığımız dönemden daha çok, bir sonraki Romantik Dönemi hazırlayacak olan öğeleri taşır.

²⁰ Evin İLYASOĞLU, (1999): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:s. 50

Adını Alman edebiyatının önemli romanlarından olan ‘‘Fırtına ve Gerilim’’den almıştır. Sezgisellik, duyarlılık ve duygusallık ön plandadır. Armonik yapı yalınlaşmıştır. Rokoko stilineki eserlerin yapay eğlenceliğine karşıt olarak müzik daha yoğun duygularla doludur, daha öznel bir ifade hakimdir.

Klasik Dönem’de bu yoğun duygusallık, eserlerin biçimsel dengesini koruyacak şekilde dizginlenmiştir.²¹

3.1.3. Wolfgang Amadeus Mozart’ın Yaşamöyküsü:

27 Ocak 1756 tarihinde Salzburg’da dünyaya gelir. Babası Leopold Mozart, döneminin önde gelen aydınlarından ve müzisyenlerindedir; Wolfgang Amadeus Mozart doğduğu sırada Salzburg Sarayı’nın orkestra yönetmen yardımcısı olarak çalışmaktadır ve aynı yıl keman çalma kuramı üstüne yazdığı ‘‘Violinschule’’ adlı kitabı yayınlanmıştır. Leopold Mozart, oğluna sadece ilk müzik eğitimini vermekle kalmamış, aynı zamanda hayatı boyunca onu hem müzisyen olarak, hem de insan olarak yönlendirmiş ve kuşkusuz bestecinin hayatındaki en önemli karakterlerden biri olmuştur.

W.A.Mozart, gelmiş geçmiş en büyük müzik dehası olarak anılır. Üç yaşında klavyen çalmaya başlar, beş yaşında ise ilk menüetini besteler.35 yıllık kısa yaşamına 600’den fazla eser sığdırmış ve müziğin her formuna ölümsüz örnekler kazandırmıştır.

Çocukluk yıllarında, babasının düzenlediği konser gezileri sayesinde Avrupa’nın önemli merkezlerinde çalma fırsatını yakalar; bu aynı zamanda bestecinin müzik anlayışının gelişmesine de büyük katkı sağlamıştır.1762 yılında Wolfgang, kendisi gibi müzisyen olan ablası ile beraber Viyana’da Kraliçe Maria Teheresa ve İmparator 1.Francis’in huzurunda çalar.1763-66 arasında ise Almanya’da ve Paris’in Versailles Sarayı’nda konserler düzenlerler; Londra’da yine sarayda çalarak kral ve kraliçenin övgüsünü kazanırlar. Londra gezisinde Christian Bach’la tanışması da W.A.Mozart için önemli bir tecrübe olmuştur.

²¹ İLYASOĞLU, (1999): 49

1764'te Paris'te bestecinin ilk eserleri yayınlanır.1768'de Viyana için bestelediği ilk operası "La Finta Semplice" ise, bir çocuğun operasını sahnelemekten çekinildiği için o yıl oynanmamış, ertesi yıl Salzburg'da sahnelenmiştir. Aynı yıl Mozart, Salzburg'da saray orkestrasına başkemanlı olarak atanır. Yakın bir zaman sonra da babası ile İtalya'ya giderler. Burada Allegri'nin "Miserere"sini ilk duyuşta hemen notaya alması hayranlık uyandırır. Bu gezide Milano için "Mitridate", "Re di Ponto" gibi operalar besteler. Sonraki İtalya gezilerinde ise "Ascanio in Alba" ve "Lucio Silla" adlı operalarını yazar.

1772-73 yılları arasında üçüncü İtalya gezisini yapar. Fakat daha önce Mozartlar'ın gezilerini hoşgörü ile karşılayan Salzburg piskoposu ölmüştür, yerine gelen kişi ise bestecinin uzun süreli yokluğundan ve işini aksatmasından dolayı rahatsız olarak onu küçük bir ücretle başkemanlı olarak tutar. Mozart işin kaybetmemek için gezileri arasında Salzburg sarayı için pek çok dinsel eser ve senfoni besteler.

1777 yılında yeni bir gezi için izin alır. Bu kez annesiyle önce Almanya'ya, sonra Fransa'ya giderler. İlk durakları Mannheim'da besteci, Mannheim Orkestrası üyelerinden birinin kızı olan Aloysia Weber'e aşık olur. Fakat mektuplar aracılığı ile kendisini yönlendiren babası derhal Paris'e gitmeleri konusunda ısrar eder.Paris'te Mozart annesini kaybeder (1778).Ancak yaşadığı büyük acıya rağmen şaşkıncu biçimde üretkenliğinden hiçbir şey kaybetmemektedir.

7 Şubat 1778 tarihli mektubunda babasına şöyle yazmıştır:"Biliyorsun ki aşağı yukarı her tür müzik stilini taklit edebiliyor ve uygulayabiliyorum."Burada kastettiği İtalyan, Alman ve Fransız stilleridir ve söylediklerinde haklıdır. Onun evrenselliği sınırları aşar; Mozart'ın müzikal karakterini belirleyen İtalyan, Alman veya Fransız stilleri değildir, esas o bu stillerin karakterini belirlemiştir.²²

Annesinin ölümünden sonra döndüğü Salzburg'da saray orgcülüğüne atanan besteciye 1780'de Münich'ten bir opera sipariş edilir ve ertesi yıl "Idomeneo"yu besteler. Aynı zamanda ünlü "Coronation" missasını yazar. Ancak Salzburg'daki yeni piskopos Colloredo ile bir türlü anlaşamadığı için kısa bir süre sonra işine son verilir ve besteci Viyana'ya yerleşir. Burada öğretmenlik ve bestecilik yaparak geçinmeye çalışır. Bu arada Weber ailesi Viyana'ya taşınmış, Aloysia da bir tiyatrocuyula evlenmiştir.

²² Alfred EINSTEIN, (1962): *MOZART, His Character, His Work*, Oxford University Press, New York:s.103

Babası hiç istemediği halde Mozart, Aloysia'nın annesi ve diğer kardeşleriyle aynı evde yaşamaya başlar. Bu sırada "Saraydan Kız Kaçırma" operasının üzerinde çalışmaktadır.1782'de, bu operanın sahnelendiği tarihi izleyen günlerde besteci, babasının hiç onaylamamasına rağmen Constanze Weber ile evlenir.

Mozart artık tanınan, kendisine eser sipariş edilen ünlü bir besteci olmuştur.1787'de İmparator 2. Joseph, ona düşük bir ücretle de olsa saray bestecisi olmayı kabul ettirir.Fakat saraydan beklediği kadar çok eser siparişi gelmez.Bu sıralardaki en büyük başarısı Viyana Operası için yazdığı "Figaro'nun Düğünü"dür. Ancak tüm başarılarına karşın besteci maddi sıkıntılar yaşamaktadır.

1787'de "Saraydan Kız Kaçırma"yı ve "Figaro'nun Düğünü"nü yönetmek üzere Prag'a gider. Büyük bir coşkuyla karşılanarak kendisine "Don Giovanni" operası için sipariş verilir. Bu operadan sonra Mozart'ın maddi sıkıntıları artar, besteci iyimserliğini yitirmiş gibidir; giderek içine kapanır."Figaro'nun Düğünü"nden sonra ünü azalmıştır, soylular ve saray çevresi, müziğinde fazla devrimci düşünceler olduğu gerekçesiyle kendisini eleştirirler.

1789'da Dresden'e bir gezi düzenler, döndüğünde imparatorudan gene bir opera siparişi gelir. Besteci, içinde bulunduğu zor koşullara rağmen "Cosi fan tutte" gibi neşeli ve gülünçlü bir opera bestelemeyi başarır.1791 yılının ilk yarısı Sihirli Flüt için çalışmakla geçer. Aynı zamanlarda "Requiem" için sipariş almıştır.Bu arada Mozart'ın sağlığı gittikçe kötüleşmektedir."Sihirli Flüt" aynı yılın Eylül ayında sahnelenir.Mozart, sağlığı hiç elvermediği halde "Requiem"i ölüm döşeginde, büyük bir gayretle yazar.Öğrencisi Süssmayr'a Lacrimosa'nın sonunda kadar dikte ettirir, geri kalanını da taslak halinde bırakarak 5 Aralık 1792'de ölür.²³

Mozart'ın başlıca eserleri aşağıda sıralanmıştır:

Operalar: (24 tane) Bastien ve Bastienne, K.50 (1768); Lucio Silla, K. 135 (1772); Sözde Bahçıvan, (La finta giardiniera) K. 196 (1774); Çoban Kral, (Il Re Pastore) K. 208 (1775); Zaide, K. 344 (1780); Idomeneo, K. 366 (1780); Saraydan Kız Kaçırma, (Die Entführung aus dem Serail) K. 384 (1782); Kahire Kazı, (L'Oca del Cairo) K. 422 (1783); Figaro'nun Düğünü, (Le nozze di Figaro) K. 492 (1786); Don Giovanni, K. 527 (1787); Cosi fan tutte, K.588 (1790); Sihirli Flüt, (Die Zauberflöte) K. 620 (1791); La Clemenza di Tito, K. 621 (1791).

²³ İLYASOĞLU, (1999): s. 62-8

Koral Müzik: 18 Missa – No. 16 Coronation (1779); No. 18 Do Minör – (1783 bitmemiş); Requiem (1791 bitmemiş); Exultate jubilate (1773); oratoryolar ve kısa dinsel parçalar.

Senfoniler: (41 tane) No. 31 – Paris, K. 297 (1778); No. 35 – Haffner, K. 385 (1782); No.36 – Linz, K. 425 (1783); No. 38 – Prag, K. 504 (1786); No. 39, K. 543 (1788); No. 40, K. 550 (1788); No. 41 – Jüpiter, K. 551 (1788).

Oda Orkestrası için Serenatlar: Serenata notturna, K. 239 (1776); Haffner, K. 250 (1776); Küçük Bir Gece Müziği (Eine Kleine Nachtmusik), K. 525 (1787); Bir Müzikal Şaka, K. 522 (1787); Divertimento'lar, cassation'lar, danslar, marşlar.

Konçertolar: Pişano Konçertoları: No. 15, K. 450 (1784); No. 17, K. 453 (1784); No. 18, K. 456 (1784); No. 19, K. 459 (1784); No. 20, K. 466 (1785); No. 21, K. 467 (1785); No. 22, K. 482 (1785); No. 23, K. 488 (1786); No. 24, K. 491 (1786); No. 25, K. 503 (1786); No. 26, K. 537 (1788); No. 27, K. 595 (1791); 5 keman konçertosu: (1775-76); Keman ve Viyola için Senfoni Konsertant K. 364 (1779); Fagot, flüt, obua, klarinet, flüt-arp için konçertoları.

Oda Müziği: 23 yaylı çalgılar kuvarteti – Haydn Kuvartetleri (1783-5); Disonans Kuvarteti (1785); Prusya Kuvartetleri (1789-90); 6 yaylı çalgılar kenteti; klarinetli kentet; flütlü kuvartetler; piyanolu kuvartetler; piyanolu triolar; yaylı çalgılar için triolar; pişano ve keman sonatları; üfleme çalgılar için kentetler.

Pişano için Parçalar: 17 sonat; rondolar; çeşitlemeler; fanteziler; iki pişano ve dört-el için düetler ve sonatlar.

Vokal Müzik: Konser Aryaları (orkestra ve şan için); şan ve pişano için şarkılar.

3.2. Mozart'ın Konçerto Formunu Olgunlaştırma Süreci ²⁴

Mozart, 13 Mart 1773'te son İtalya gezisinden Salzburg'a döndüğünde, Lucia Silla'nın prömiyerinin üstünden yaklaşık 3 ay geçmişti. Dönüşünden yalnızca bir ay sonra ilk çalgı konçertosunu besteledi.(K.207 B dur keman konçertosu)Görünüşe bakılırsa besteci konçerto formu üzerinde çalışmaya ve bu alanı ayrıntılı bir şekilde incelemeye karar vermişti. Bu alanda verdiği ilk örnek olan K.207 B dur keman konçertosunu, sonraki 14 ay içinde bitirdiği klavye konçertosu izledi, bunu birkaç solo çalgı için bestelediği(obua, iki keman ve son bölümde bunlara ek olarak çello) bir konçerto ile tahta nefesliler için (bassoon, B dur K.191) yazdığı bir diğer konçerto takip etti. Daha sonra flüt, obua ve klarnet için yazdığı konçertolarla besteci bu form konusundaki potansiyelini geliştirdi.

Bu dönemde Mozart'ın konçerto yazmayı denemediği tek çalgı grubu brasstır. Kaybolan trompet konçertosunun (K.47) birkaç sene önce yazıldığı söylenir, korno konçertoları ise 1781'de Viyana'ya taşındıktan sonraki döneme rastlar.

1775 yılında Mozart iki opera tamamladı– La Finta Giardiniera ve Il re pastore. Aynı yıla damgasını vuran, bu iki operanın yanı sıra, keman için yazdığı 4 konçertodur: K.211 D dur, K.216 G dur, K.218 D dur ve K.219 A dur.

Mozart'ın, tek bir müzikal çerçevenin yöntemleri ve teknikleri üzerine bu kadar sıkı bir şekilde yoğunlaşması, bu eserleri sadece ayrı ayrı ürünler olarak bestelemekten ziyade, eserlerin ait olduğu türü bir bütün olarak ele alıp, bu form üstüne fikirlerini geliştirdiğini ve bu fikirleri olgunlaştırma sürecine girdiğini gösterir.

Öyleyse, konçerto formunu detaylı olarak gözden geçirdiği bu süreçte Mozart, keman için yazdığı bu 4 konçertoda ne gibi ilerlemeler kaydetti?

Mozart, konçerto formunun öğelerini vokal müziğin içerisinde keşfetti. Motetlerinden alıntılacağı formu, yazdığı ilk iki konçertonun 1. ve 3. bölümlerinde kullandı.

²⁴ Konrad KÜSTER, (1996): *Mozart: A Musical Biography*, Clarendon Press, Reprint edition: s.40-9;

H. C. Robbins LANDON, (1996): *The Mozart Compendium: A Guide To Mozart's Life And Music*, Thames & Hudson Ltd; New Ed edition: s.211-2

Bunun yanı sıra, 1774'te ve sonrasında bestelediği konçertoların finallerinde sıklıkla rondo formunu kullanmış, hatta 1773'te yazdığı klavye konçertosu ile K. 207 no.lu keman konçertosunun finallerinin orijinalindeki rondoların yerine kullanılmak üzere daha sonra ayrıca iki tane daha rondo yazmıştır.

Tabi rondo formu, konçerto çerçevesinde kullanılmak üzere biraz daha değiştirilmiş, geliştirilmiş, solo-tutti karşıtlığını daha özgürce ifade edebilecek şekilde düzenlenmiştir. Hatta bu solo-tutti ilişkisinin olmadığı senfoni, sonat kvartet gibi diğer türlerde de Mozart rondo formunu konçertolarının içerisinde kullandığı şekliyle kullanmıştır.

1773-1774 yıllarında yazdığı konçertolarda besteci, opera gibi vokal biçimlerin formunu ve müzikal dilini saf çalgı müziğine uyarlamıştır diyebiliriz. Bu formu geliştirmek üzere yaptığı çalışmalarda ilerleyen çizgiyi, 1775 yılında yazdığı keman konçertolarında adım adım izlemek mümkündür.

Mozart'ın vokal müziğinde bulunan "konçerto formundaki" ariyalarında ilk olarak orkestra bir prelüd çalar, ardından solist "birinci konuyu" söyleyerek çoğu zaman özgür, virtüözik bir şekilde bu konuyu sonuçlandırır. Sonraki tutti girişinden sonra solist, bir modülasyon aracılığıyla gene orkestranın önüne geçer, bu modülasyon süreci iki aşamadan oluşur: İlk aşamada solist tonikten dominanta geçer, ikinci aşamada ise dominantı sağlamlaştırıp vurgulayarak gene dominant tonalitede gelecek olan ikinci konuyu hazırlar. Bu modülasyon aşamalarından ilki, solistin özgür melodik çizgilerini sergilediği bir evredir, ikincisi ise yoğun bir virtüöziteyi göstermek için bir platform yaratır. K. 211 D dur keman konçertosunda izlenen model budur, fakat K 204 no.lu serenadın allegro'sunda Mozart yeni bir tekniğin ilk işaretlerini verir. Burada modülasyonun sadece ilk aşaması değil, her iki aşaması da melodik açıdan yoğunlaşmıştır. G dur konçertoda ise her iki aşama da yoğun bir melodik çizgiyle başlayarak bir virtüözite gösterisiyle son bulur.

Bu biçimsel gelişim, Mozart'ın 1775'teki konçerto kompozisyonlarına yön veren en çarpıcı ilerlemedir. G dur konçertoyla beraber, artık konçerto formu konusunda daha uzun soluklu bir yapıya ulaştığı izlenimini yaratır. Fakat bestecinin bu alandaki deneyleri henüz bitmemiştir.

İki D dur keman konçertosundan ilki, bestecinin tekniğinin daha şimdiden arındığını ve bir özete vardığını kanıtlar.

Artık ilk temanın (konunun) cümlelerinin ikişer defa arka arkaya karşımıza çıkmasına ancak çok nadiren rastlanır. Halbuki bir önceki çağda bunun aksine önce tuttide ve sonra soloda bu cümleler iki defa geçer. Şimdi ise konçertodaki kural, tek bir cümledir. G dur konçertoda buna ek olarak Mozart gelişme kısmının başında solo partiye ayrı bir motifsel materyal verir. G dur'dan sadece 4 hafta sonra tamamlanan K. 218 D dur konçertoda ise, tutti girişini sonlandıran melodiyi solist arada boşluk bırakmadan aynen tekrar eder, böylece solo ve tuttinin kesin ayırımına dayanan katı yapı kesintiye uğrar.

Bir başka yenilik, ikinci temanın sunuluşunda görülür. G dur konçertoda erken dönem aryalarında olduğu gibi, solo serim (exposition) kısmı boyunca ikinci temayı ilk sunan hala orkestradır. Önce obualarda duyulur, ancak bundan sonra soliste geçer. D dur konçertoda ikinci temanın ilk ortaya çıkışında solo da orkestraya katılır. A dur konçertoda ise Mozart, D dur konçertoda temayı ve ondan önce geçen kısmı ayırmak için kullandığı durakları da kaldırır, böylelikle ikinci tema kendine has melodik materyal taşıyan kesintisiz bir solo çizgiye dönüşür. Bu yöntemle, Mozart'ın daha önceki konçertolarında orkestraya bırakılan ikinci tema şimdi solistin denetimine geçer.

Solo serim (exposition) kısmında dominantta modülasyon ve bu dominantın sabitleştirilmesi teknikleri, ikinci temanın solistin denetimine bırakılması, girişi sonlandıran tutti ve gelişme kısmını başlatan solonun kenetlenmesi ve daha sonra tüm bunların bir özetine varılması; Mozart'ın bundan sonraki konçertolarının en temel özellikleri olacaktır. Gerçi besteci her defasında bunların hepsini bir arada kullanmaz, ayrıca bu özellikleri geliştirmeye devam etmiştir. Örneğin, vokal aryadan konçertoya miras kalan "nefes alma" duraklarını artık gereğinden fazla uzatmaktan vazgeçmiş, geliştirilmiş olan formda, solo giriş kısmındaki yeni motifsel yapılanmanın bir sonucu olarak bu durakları, sadece bir nevi "noktalama işaretleri" olarak kullanmaya başlamıştır. Keman konçertoları dizisinde bu sistemleri geliştiren ve oturtan Mozart, 20 Aralık 1775'te bitirdiği A dur keman konçertosunun hemen ardından B dur ve C dur tonalitelerinde iki tane klavye konçertosu yazdı.

1775 yılının sonbaharında yazılan K. 216, K. 218 ve K. 219 no.'lu konçertoların her birinin ilk bölümleri, konçertoya kendi müzikal ve teknik kimliğini kazandıran özellikler

sergiler. Bunun yanı sıra, bu sene içerisinde yazılan konçertoların ilkinden sonuncusuna kadar, formun yapısında meydana gelen değişiklikler takip edilerek, bestecinin bu form konusundaki gelişim çizgisi gözlenip anlaşılabilir.

G dur konçertonun açılış teması, bir minyatür olarak tutti girişinin tüm formunu önceden gösterir. Müzik kuvvetli başlar (*f*), 5. ölçüden sonraki fermatayla beraber az önce söylenmiş olanlara bir cevap verilmeye başlanır, fakat cevap hemen bitmez, 1. kemanlardaki yüksek *c''* fonda kalırken, temanın kapanış kadansı (*p*), ritornello'nun bir sonraki ögesinin girişiyle yutulur.

Bir bütün olarak daha da genişletilmiş olan tutti açılışında Mozart tuttunun bitmesinden oldukça önce bir kadans sunar; bu kadansın üçte ikisi duyulduktan sonra nüans piano'ya düşer, kalan üçte birlik kısmı orkestranın net bir sonuca ulaşmasına izin vermeyecek şekilde aynı nüansta seyreder, böylelikle solistin girişi bir "hüküm verme" niteliği taşır.

Bu ayırıcı özellik diğer eserlerde de rutin olarak kullanılmaya devam eden bir şey değildir. İlk bölümünde G dur konçertodakine benzer sakin ve sonuçsuz bir kadans bulunan diğer tek eser, 4 yıl sonrasında bestelenmiş olan keman – viyola için Senfoni Konçertant'tır. Bu eserin G dur konçertoyla bir ortak noktası daha vardır: Bölüme etkili, kuvvetli bir sonuç vermek üzere Mozart, solistin birinci temayı sunmasıyla modülasyon kısmı arasındaki, orkestra tuttusunun işlediği köprü niteliğindeki pasajın melodik öğelerini geri getirir.

Bu iki eser, Mozart'ın soloda (veya solo giriş kısmında) sunduğu malzemeyi tutti kapanışında yeniden kullandığı tek eserlerdir. Buna bakarak Senfoni Konçertant'ın G dur konçertonun etkisinde kaldığını söyleyebiliriz.

K. 219 A dur konçerto da kendine has eşsiz bir yapıya sahiptir. Mozart esere tek bir akorla başlar (*f*), hemen sonra 1. kemanlarda tremoloyla piyano nüanstan başlayıp yükselerek bir sonraki kuvvetli akora kadar gelişen bir çizgi sunar. (Buna çok benzeyen bir yükseliş çizgisi Vivaldi'nin Op.6, No:4 keman ç-konçertosunda da bulunur, fakat burada sonuçlanmalar daha farklıdır) Kompozisyonel formun bir gereği olarak, böyle bir "birinci temanın" bir sonraki adımda gelmesi beklenen solo serim (exposition) kısmında yeniden duyulacağı tahmin edilir – fakat bu beklenti karşılanacak gibi gözükmez. Tema, dinleyicinin ilgisini cezbetmekle birlikte, gene de solistin kendisini en parlak şekilde sunmasına imkan

vermez. Mozart'ın bu noktadaki çözümü iki aşamalıdır: İlk olarak solist, orkestranın sunduğu "birinci temanın materyalinden tamamen farklı, daha sonra allegro aperto'yla yarıda kesilecek olan kendine ait bambaşka bir temayla giriş yapar.6 ölçü süren bu adagio'nun sonunda solistin, eserin birinci bölümünün sonundaki kadans niteliğinde bir improvize yapması beklenir. Fakat ne yazık ki çoğu solist, buradaki improvize imkanını kullanmaz.

Daha sonra, birinci konunun sessiz yükselişiyle beraber allegro aperto geri döner – yalnız birinci konunun bu yükselişi sadece orkestrada seyrederek, bu, soliste üstünde özgür bir melodik çizgiyi işleyebileceği bir temel sunarak, "temayı" neredeyse duyulmaz kılar. Mozart G dur konçertoda tutti açılışının gösterişsizce kapanmasını sağlayacak imkanları kullanırken, A dur konçertoda ise tuttinin gösterişsiz "başlamasını" öngörmüştür. Bir bütün olarak pasajı taramak, bestecinin tüm sınırlamaları ne kadar çabuk yendiğini gösterir: Bir solist, özellikle de kemancı, orkestraya karşı etkili fakat aynı zamanda gösterişsiz bir giriş yapamaz. Tüm Salzburg konçertoları bir *forte* ile başlar, (gerçi A dur konçertodaki *forte* sadece ilk akordur). Sadece Viyana dönemindeki klavye konçertolarında Mozart hem orkestranın hem de solistin gösterişsiz, sade bir şekilde girmesini öngörmüştür. Böyle yapmaktaki amacı kuşkusuz ki solo piyanistin, girişinde tamamen yalnız olmasına izin vermektir, böylelikle ses hacmi konusu daha önemsiz hale gelir.

Mozart bu konçertoların her birinde farklı imkanları denedi, böyle yaparak standart formun evrimleşmesinde sürekli değişiklikler sundu. 1773 yılının baharında tamamlanan ve Salzburg konçertolarının ilki olan K. 207 B dur konçerto, kuşkusuz ki en az kendisinden sonra yazılan konçertolar kadar ilgi çekici; fakat formun bütünselliği açısından daha kararsız bir eserdir; sonraki konçertolarda ise formun giderek daha birleşik, bir bütün olarak daha planlı hale geldiğini görüyoruz.

Buna benzer büyük değişim, konçertoların finallerinde de gözlenebilir. 1775'te yazılan keman konçertolarının 4'ünün de finalleri rondo formundadır. Klasik olarak rondo formu, eser sırasında birkaç defa tekrarlanan, son tekrarda kısa da kesilebilen ya da gene tamamı sunulan bir "refren"den ve bu refrenin tekrarları arasındaki geçen, motifsel açıdan özgür yapılar olan "episod"lardan oluşur. Yani "A" rondo refrenini, diğer harfler episodları temsil edecek olursa; bu 4 konçertonun da finallerinin genel çizgisi "ABACADA" şeklindedir. Fakat Mozart bununla yetinmemiş, konçertoların 1. ve 2. bölümleriyle kıyaslanabilir doyuruculukta finaller bestelemek istemiştir. Bu 4 konçertonun ilki olan K. 211 D dur konçertodan

başlayarak formu çeşitlendirmiştir: 3. episoddan hemen sonra refreni tekrar etmek yerine, önceki episodların açılış temalarını geri getirir: C, daha sonra da B. Böylece, refrenin son dönüşü geciktirilir, geldiği zaman da solistin kullandığı motifsel materyallerin parçalarıyla daha da genişletilmiş olarak karşımıza çıkar.

Besteci, bu gruptaki son 3 konçertoda daha da ileri gider. 3. episodun (D) çıkarır, yerine halk müziği karakterinde bir kısım koyar. G dur konçertonun rondo'su 3 zamanlı bir allegrodur, gene 3 zamanlı g minör bir andante ile bir anda yarıda kesilir, daha sonra bu andante hiç beklenmedik bir şekilde majör tonalitede seyreden canlı, tatlı bir ezgiye dönüşür. Aaya giren bu kesintinin bitmesiyle, 3/8'lik tempo yeniden kurulur.

D dur konçertoda bu noktaya karşılık gelen yerde (3. episodun çıkarılması) Mozart iki tane "mussette" teması kullanır. Gayda ailesinin tipik bir üyesi olan musette karakteristik olarak, melodiyi çalan tek bir boru ile, melodiye eşlik sağlayacak devamlı sesi tutan birkaç borunun birleşmesinden oluşan bir çalgıdır. Burada kullanılan musette temalarının birincisi iki defa karşımıza çıkar, ilk gelişinde "musette" karakterini inkar eder gibidir, fakat bu kısmın sonuna doğru ikinci seferki gelişinde, solo kemanın çaldığı uzun tutulan a'' ile esas karakteri kanıtlanmış olur. Diğer tema ise birinci ezginin ilk ve ikinci görünüşleri arasında karşımıza çıkar; solist hem melodiyi, hem de melodiye eşlik eden tekdüze armoniyi beraber çalar.

Son olarak A dur konçertoda, "D" episodunun olması gereken yerde Türk ve Macar halk müziğinden esinlenmiş bir "alla turca"ya yer verilir. Mozart bu müziği, Salzburg'a gelmeden önce, o zamanlar Macaristan'ın bir eyaleti olan Grosswardein'daki arşidüke hizmet etmiş olan Michael Haydn'dan öğrenmiş olabilir. Öyle veya böyle, Mozart bu melodiyi 1772'den beri biliyordu, çünkü o dönemde yazdığı "Le gelosie di serraglio" (saray kıskançlıkları) adlı baletin içindeki birkaç kısımda aynı melodiyi kullanmıştır. Burada gene halk müziği temaları, kontrast gösteren iki ayrı kısım halinde geçer. Sforzandolarla karakterize edilen ikinci kısım, solistin ilk kısımdaki minör tonalitede seyreden düz, sade çizgisine çok güçlü bir zıtlık oluşturur. Forte akorların şiddeti, Mozart'ın kotrbaslara verdiği, ters yayla – "coll'arco al roverscio" (yani modern olarak "col legno") çalınan partiye çok şey borçludur.

Rondonun içeriğindeki bu "yabancı unsurlar", konçertoların finallerine çok özel bir çekicilik kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda kapanış kısmını genişletmeyi de gerektirir:

Artık refrenin basit bir tekrarlanması yeterli bir zirve etkisi yaratmayacağı için Mozart birinci episodun öğelerini geri getirerek bunları ayrıntılandırır. Bu 3 konçertonun finallerinde gözlenen gelişim çizgisi, A dur konçertoyla en üst noktaya ulaşmıştır. Gerçi daha sonra bestelenen klavye konçertolarının rondo finallerinde ve K.207 B dur konçerto'nun orijinal finaliyle değiştirilmek üzere yazıldığı düşünülen K. 269 no'lu Rondo'da da, Mozart yeni yönlerle doğru ilerlemeye devam edecektir.

Mozart'ın, kendi isteğinden ziyade, o zamanki Salzburg saray orkestrasının başkemancısı olan Antonio Brunetti'yi memnun etmek üzere A dur konçerto için yeni bir bölüm bestelemiş olması gerekir – öyle ki Leopold Mozart oğluna yazdığı bir mektupta “Brunetti için Adagio – bir öncekinin onun zevklerine göre fazlaca çalışılmış hali” diyerek böyle bir bölümden bahseder. Bahsedilenin, keman için K. 261 no'lu E dur Adagio olduğunu söyleyebiliriz. Eserdeki hatların şekillendirilmesi, orijinal bölümdekiyle çok büyük benzerlik gösterir; kadasan durguları gibi pek çok yer yeniden değerlendirilmiş, düzenlenmiştir – iki bölüm birbirine o kadar benzer ki, icracı çalarken bir birinden diğerine atlasa en küçük bir aksama olmaz. Orijinalinden sonra yazılan bu bölümün motifsel malzemelerinin pek çoğu da öncekinden alınmıştır. Brunetti'ti orijinal bölümde memnun etmeyen şey aslında solo partide gördüğü yetersizlik değildir. Orjinal adagionun serimi yeterince yoğundur, fakat çok geniş tutlan orkestra girişi (2/4'lük zamanda 22 ölçü, K. 261'de ise 4/4'lük zamanda sadece 4 ölçü) zaten solistin kullanacağı motifsel malzemenin çok büyük bir bölümünü içermektedir; orkestranın kullandığı neredeyse her öge (sadece 3. – 8. ölçüler ve 20.- 22. ölçüler arası hariç) solistin partisinde de yeni bir düzende olmak kaydıyla aynen geçer. Bunun bir sonucu olarak solist partisi yapacağı müzikal yorumda bile orkestra partisine bağımlıdır. Mozart bir sonraki adagio'da bu bağımlılığın önünü alacak adımlar atmıştır: Yeni yazılında orkestra, soliste ait sadece 4 ölçü sunduktan sonra solistin kendi yolunda gitmesine izin verir. K. 261 Adagio Brunetti için yazıldıysa, onun A dur konçertonun orijinal adagio'sunda hoşnut olmadığı şey eserin “biçimsel ve formal karmaşasıydı” denilebilir. Aynı durum aslında Mozart'ı da pek memnun etmemiş olacak ki, 20 Aralık 1775'te orijinal olan adagio bitmiş, 1776'nın başında hemen diğeri yazılmıştır.

Brunetti konusu akla “Mozart keman konçertolarını kimin için yazmıştır?” sorusunu getirir. Verilebilecek cevaplardan biri “kendisi için”, diğeri ise Brunetti ve Salzburg'daki diğer virtüöz kemancılar içindir.

Kuşkusuz ki hem Mozart'ın hem de Brunetti'nin repertuarlarında Mozart tarafından yazılan eserler çoktu, hatta bu eserleri konserlerindeki seslendiriş sıraları bile aynı gibiydi. Bunu Mozart'ın ikinci defa olmak üzere Paris'e yol aldığı 1777 yılının sonbaharında babasıyla aralarında gidip gelen mektuplar da kanıtlar.Mozart babasına Augsburg'dan şöyle yazmıştır:”Akşam yemeği esnasında Strazburg konçertosunu çaldım.Çok iyi karşılandı.Herkes benim güzel duru tonumu övdü.”Bundan 18 gün önce Mozart Münih'teyken, babası babası Salzburg'dan yazdığı bir mektubunda da Brunetti'nin tiyatrodaki ara sırasında bir konçerto çaldığını söylemiş ve “çaldığı senin konçertondu, şu Strazburg tınılı olan” demiştir.

Baba ve oğul tarafından “Strazburg Konçertosu”, ya da “Strazburg tınılı konçerto” olarak anılan eser kuşkusuz ki aynı konçertodur, fakat bahsedilen konçertonun hangisi olduğu konusu biraz kafa karıştırıcıdır. Ddur konçertonun finalinde, Dittersdorf'un senfonilerinden birinde geçen bir “Strazburg balosu”na ait öğelerin keşfedilmesi, cevabın bulunduğunu düşündürmüştür. Fakat bundan daha akla yakın, daha makul başka bir bağlantı vardır:G dur konçertonun rondosunda kullanılan bir dizi Macar halk şarkısı arasında “tuhaf bir şarkı – ad notam Strassburger” olarak adlandırılmış ve karakter olarak da bestecinin finalde kullandığı canlı halk müziği örneği bir melodi bulunur.”Strazburg Konçertosu” olarak anılan eser bu olmalıdır – 1777 Ekim'inde Augsburg'daki temsili, G dur konçertonun izlencesinin 1777-1778'deki yolculuk sırasında bestecinin flüt için yazdığı konçertant eserleri nasıl doğrudan etkilediğinin yanı sıra, Salzburg'a döndükten kısa bir süre sonra tamamladığı keman-viyola için Senfoni Konçertant ile G dur konçerto arasındaki benzerliği de açıklar.Mozart muhtemelen yolculuk boyunca üzerinde düşündüğü fikirleri bu eserlerde sırasıyla olgunlaştırmıştır.

Bu yolculuğa çıkmadan kısa bir süre önce Mozart, kendisi için altıncı bir keman konçertosu bestelemiş olmalıdır.(D dur K. 271)Bu konçertodan elimize kalan sadece erken 19. yy'a ait Paris'ten kalma tuhaf bir edisyondur – bu da muhtemelen orijinaline dayanır. Daha doğrusu Mozart'ın Paris yolculuğundan önce bir konçerto daha yazmış olduğu, bu edisyonun da büyük ihtimalle bu konçertonun varlığını kanıtladığı düşünülür.Biyografik veriler de bu düşüncelyi şöyle desteklemektedir:Konçertonun kaybolmuş olan imzasında eserin 16 Temmuz 1777 olarak tarihlendirildiği söylenir, o zamanki saray konseyi üyesi Joachim Ferdinand von Schiedenhofen da günlüğünde, aynı yılın 25 Temmuz'unda kızkardeşinin onuruna Mozart'ın düzenlediği, programında yeni bir keman konçertosu

bulunan bir konserin provasını anlatır.Eğer konçertonun gerçekliği çok kesin olarak saptanmış olsaydı, böylece von Schiedenhofen'den konçertonun ilk icrasını dinlemiş olan bir görgü tanığı olarak bahsedebilecektik.

Leopold Mozart birkaç mektubunda, Mozart'ın bir defasında Kolb adındaki bir icracı için bir keman konçertosu yazdığından bahseder.(Bu icracının adı ve kimliği ile ilgili düşünceler kesin değildir) Bahsedilen eser bazı yorumculara göre, yazıldığı varsayılan "altıncı" konçertodur, fakat bu eserin kompozisyonuyla ilgili sahip olunan bilgiler bu görüşü desteklemez. K. 207 B dur konçerto da aday olarak gösterilmiştir, fakat bu konçertonun, Mozart'ın yazdığı ilk konçerto olduğu kesinlik kazandıktan sonra, bestecinin bu eserini diğer konçertolarını yazmaya geçmeden önce, sadece birinin icrasına yönelik yazdığı bir eser olarak düşünmenin mümkün olamayacağına kanaat getirilmiştir. Dahası, B dur konçerto için yazılmış olan rondonun yay stilleri Brunetti'nin isteğine göre düzenlenmiştir. En azından Leopold Mozart'ın 25 Eylül 1777 tarihli mektubunda böyle bir rondodan bahsedilir.

Kalan iki D dur konçerto arasında (K. 211 ve K.218) ,K. 218'in baba Mozart'ın mektuplarında geçen, "Kolb için yazılan" konçerto olması muhtemeldir- çünkü bu esere konulan imza da diğer tüm konçertolarinkinden farklıdır. K. 218 haricindeki bütün konçertolar bizzat Mozart'ın kendisi tarafından imzalanıp tarihlendirilmiş olduğu halde, bir tek bu konçerto Leopold Mozart tarafından imzalanmış ve "Ekim 1775" olarak tarihlendirilmiştir ki bu tarih pek net değildir.

Böylece denilebilir ki Mozart keman konçertolarını öncelikle kendisi için yazmıştır, ayrıca K. 261 E dur Adagio gibi Brunetti'nin taleplerini gözeterek yazdığı bir eser de vardır. Fakat üçüncü bir kişi için yazılmış olan bir konçerto varsa bu ancak, bestecinin Salzburg'da yazılan diğer konçertolarının aksine bizzat imzalayıp tarihlendirmediği D dur K 218 no'lu konçerto olabilir.

3.2.1. W. A. Mozart'a Yakıştırılan Diğer Konçertolar

K.V. Anh 294a Adelaide Konçerto ²⁵

“Adelaide” Konçerto, ilk olarak 1933 yılında Marius Casadesus’un edisyonuyla yayımlanmıştır, ilk temsili Jelly d’Aranyi Londra’da gerçekleştirilmiştir. Eseri “Adelaide” olarak adlandırılan da Casadesus’tur; üzerinde çalıştığı notanın orijinal elyazmasının iki kısımdan oluştuğunu, birinci kısımda D Dur’da solo ve tutti partilerinin, ikinci kısımda ise E Dur’daki bas partisiyle beraber; eserin Fransa Kralı XV. Louis’nin en büyük kızı “Madame Adelaide” e ithaf edildiğini gösteren bir imza bulunduğunu iddia etmiş ve elyazmasının 26 Mayıs 1776 olarak tarihlendirildiğini söylemiştir.

Bu şekilde anılan elyazması, başından beri gizemini korumaktadır. Fransa’da özel bir koleksiyonun içinde yer aldığı, fakat o zamanın müzikologları tarafından varlığının bilinmediği iddia edilmiştir. Dönemin önde gelen müzikologlarından biri olan Fransız Georges St. Foix’tir. Diğer önemli uzman Alfred Einstein’ın ise elyazmasını görmesine izin verilmemiştir. Hatta yayınevi Schott bile “elyazmasını” gördüğü iddiasında bulunamamıştır.

1934’te eserin kökenin ilk inceleyen Einstein olmuştur. Einstein, ilk olarak konçertonun neden Leopold Mozart’ın 1768’de hazırladığı ve oğlunun eserlerinin listelendiği katalogta yer almadığı sorusunu ortaya atmıştır. Daha sonra Mozart’ın Versailles’a 28 Mayıs 1776’da ulaştığına – ki bu varsayılan ithaftan iki gün sonradır – 1 Haziran’da Paris’e döndüklerine işaret etmiştir.

Neden Mozart bitmemiş bir eser için bir ithaf yazısı düşüncüdür ki? Dahası, Einstein: “Eğer Mozart bir konçerto yazmak isteseydi, bu eseri iki ayrı elyazması halinde değil, bir konçerto şeklide yazardı; zira eserlerini tam partitur halinde kağıda dökmeye aşınaydı”, demiştir.

Tüm bu kanıtlarla yüzleşen Einstein, eserin gerçek bir Mozart konçerto olup olmadığı konusunda şüpheye düşmüş, fakat gene de belki Hollanda’da eskizlenen kayıp “Capricci”nin bir sayfası olup daha sonra Paris’e kadar gelmiş olabileceğini söyleyerek bir açık kapı bırakmıştır.

²⁵ Dennis PAJOT, <http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=040>, articles: “KV.Anh 294a Adelaide Viloin Concerto”; “K268 Violin Concerto in Eb”

10 yıl sonra yazdığı Mozart kitabında ise Einstein, Casadesus'un iddiasının bu kadar bile üstünde durmaz, konçerto için "ılımlı bir ifadeyle, eser, Kreisler stilinde bir kafa karıştırmacıdır" demiştir.

1956'da söz konusu ithaf sorusuna Friedrich Blume yeni bir yaklaşım getirmiştir. Ona göre, belki de elyazması ve bahsedilen ithaf yazısının birbiriyle ilgisi yoktu, tesadüfen bir araya gelmişlerdi. Blume: "Eserin gerçek kaynağına ulaşamadığı sürece, eserin varlığını tamamen reddetmek yerine bu şekilde bir hipotez üzerinde çalışmak, kesinlikle daha mantıklıdır", diyerek, Op.1 ve Op.2 keman sonatları için yazılanlara benzeyen bu ithaf yazısının, esasında Wolfgang'ın bugün bilinmeyen ve kaybolmuş olan bir eserine ait olabileceğine; "Adelaide" olarak anılan eserle bir ilgisi olmayabileceğine işaret etmiştir.

Bu yaklaşım aslında, eserle ilgili ve bu esere ne olduğu konusundaki soruları cevaplamaktan ziyade, açıkça bu soruların artık "çok da öneminin kalmadığını" ifade eder. Blume, Adelaide Konçerto'nun, yapı itibarıyla K.207 ve K.211'e benzediğini görmüştür, ayrıca bu iki konçerto üstünlük açısından Adelaide'yi geride bırakacak nitelikte değildir.

K6, eseri sabit bir şekilde Anhang C(3) kısmına yerleştirdi. Baker'ın "Müzisyenlerin Biyografik Sözlüğü" adlı eserinin 7. baskısında: "1977 yılında, Adelaide Konçerto'yu düzenleyen kişi olarak sahip olduğu telif haklarıyla ilgili yürütülen bir dava esnasında Casadesus, eserin tamamıyla kendisine ait olduğunu itiraf etmiştir", denilmektedir.

K.268 Es Dur Konçerto

Bu eser ilk olarak Andre tarafından 1799 yılında Offenbach'ta yayınlanmıştır. Daha sonra, aynı senenin Ekim ayında "Allgemeine Musikalische Zeitung"da yayımlanan bir makalede eser reddedilerek "kompozisyonun en temel ilkeleriyle bile bağdaşmayan, bir sürü kaba kusurlar içeren bir eser" olarak nitelendirilmiştir. Andre bu suçlamaları cevapsız bırakmıştır. Aynı derginin Ocak 1800 sayısında F. A. Ernst eseri savunarak Mozart tarafından, muhtemelen "15 yıl kadar önce" yazıldığını söylemiştir. Kanıt olarak da kemancı-besteci Johann Friedrich Eck'in kendisine anlattıklarını alıntılanmıştır: "Mozart Munich'te bu konçertoyu Eck'e göstermiş ve hayli coşkulu bir şekilde onun için bu eseri çalmıştır."

Bu yorumdan sonra Constanze Mozart, Andre'ye yazmak ihtiyacı hissetmiş ve bahsedilen eserin hangisi olduğunu bilmediğini ve bu yüzden de yorum yapamayacağını söylemiş, fakat Andre'ye Mozart'ın kataloguna bakmasını önermiştir. Andre, bunu da cevapsız bırakır.

Andre'nin bu konçertoyu nereden bulduğunu bilmiyoruz. Muhtemelen Constanze'den değildi, çünkü Constanze eserin elyazmalarını ancak 9 Ocak 1800'de alabilmişti – ki bu, konçertonun yayınlanmasından aylar sonrasının tarihiydi. Nissen, Constanze'nin de büyük katkısı sayesinde 1828'de yayımladığı Mozart biyografisinde bu esere değinmemiş, sadece beş büyük konçertodan bahsetmiştir. Aynı zamanda Jahn da 1859 tarihli biyografisinin ilk baskısında bu konçertoya yer vermemiştir. Eser ilk olarak Köchel'in 1864 tarihli katalogunda "1776" olarak tarihlendirilmiş olarak karşımıza çıkar. Bundan sonra ise Jahn, biyografisinin ikinci baskısına eseri eklemiştir.

Günümüze kadar konçertonun gerçekten Mozart tarafından yazılıp yazılmadığı, ya da eğer Mozart tarafından yazıldıysa hangi tarihte yazılmış olabileceği konusunda pek çok tartışma yapılmış, müzikologlar tarafından pek çok farklı fikir öne sürülmüştür.

Eser 1964 tarihli Köchel 6'da, Anhang C kısmına yerleştirilmiştir.

3.3. W. A. Mozart K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun Form Analizi

3.3.1. I. Bölüm

Konçertonun birinci bölümünde katlı ekspozisyon ve sonat formu kullanılmıştır.^(*)

Bu bölümün formunu şöyle bir şemayla ifade edebiliriz:

A	+	B	+	C	+	B'
E1(1. ekspozisyon)+E2(2. ekspozisyon)		E3(sonat formunun başlangıcı)		(gelişme)		(repriz)

Burada, ilk üçü ekspozisyon niteliği taşımak üzere, beş tane ana bölümün olduğu söylenebilir.

Orkestra ekspozisyonunda (birinci ekspozisyon, E₁) daha sonra keman partisinde de kullanılacak olan temalar esas tonalitede (A Dur) verilir. İlk ekspozisyonu takip eden "Adagio" 'da (ikinci ekspozisyon, E₂), orkestra ekspozisyonunda sunulmamış olan yeni bir konu, aynı zamanda farklı bir karakterle, keman tarafından sunulur. Birinci ve ikinci ekspozisyon, şemada büyük bir "A" bölümünün kısımları olarak ifade edilmiştir. Orkestra ve kemanın apayrı karakterlerdeki bu iki farklı sunumundan sonra, birinci ekspozisyonda tanıtılan temaların bu sefer keman tarafından işlendiği üçüncü ekspozisyon gelir. Bu kısımda keman ve orkestra partileri zaman zaman içi içe geçerler, birinci ekspozisyonun temposuna ve müzikal karakterine geri dönmüştür. Fakat kemanın sunduğu esas tema ile orkestra ekspozisyonundaki esas tema farklıdır. Keman kendi esas temasını çalarken, bu sırada orkestra eşliğinde de birinci ekspozisyonda sunulan esas tema duyulur.

Eserin birinci bölümünde hem katlı ekspozisyon, hem de sonat formunun kullanıldığını söylemiştik. Üçüncü ekspozisyonu (E₃), aynı zamanda sonat formunun başlangıcı ve ekspozisyonu olarak (B) kabul etmemiz mümkündür; zira bu bölümü bir gelişme, daha sonra da repriz bölümü takip eder ve üçüncü ekspozisyondan başlayan bu üç bölüm (B C B'), ayrı bir bütün olarak sonat formunun diğer tüm özelliklerini de taşımaktadır. Üçüncü ekspozisyonla başladığını kabul ettiğimiz sonat formunun gelişme bölümü olan "C" kısmında, cis moll'de daha önce duyulmamış olan yeni bir tema bulunur. Bu kısım cis moll'de başlamasına karşın, tonal yapı olarak sabit değildir, sekvenslerle ve akorların beklenmedik çözümleriyle tonaliteler arasında gezinilir. Kısa süren bu bölümden sonra, esas ve yardımcı başta olmak üzere tüm temaların gene ana tonalitede işlendiği B', yani repriz gelir.

1.bölümün sonunda belki bir nevi koda olarak da kabul edebileceğimiz kadans bulunur.

Şunu da söylememiz gerekir ki, konçertonun birinci bölümündeki, karakter bakımından farklı temaların bazıları, tamamen ayrı düşüncelerden kaynaklanan farklı temalar gibi değil de, aynı küçük motiften türemiş ve değişime uğramış parçacıklar gibi duyulur. Sanki Mozart zıt karakterde olduğunu hissettiren iki ayrı temayı bile aynı özden türetmiş gibidir. Konçertonun birinci bölümünü oluşturan kısımlar ayrı ayrı incelenirken bu konuya tekrar değinilecektir.

E1- Orkestra Ekspozisyonu:

1.-39. ölçüler arasındadır.

Esas Tema:

Orkestra ekspozisyonunda A Dur'daki ilk forte akordan sonraki sekiz ölçülük period, orkestranın esas temasını sunar.

Örnek 1: Mozart A Dur Keman Konçertosu piyano eşliği, I. Bölüm, ilk sekiz ölçü

Allegro aperto Переложение для скрипки и фортепиано Е. ГУБЕРА

Tutti

Violino

Piano

Periodun ilk cümlesi yarım kadansla, 9.ölçünün ilk yarısında sonlanan ikinci cümlesi tam kadansla biter.9. ölçünün ikinci yarısından 11. ölçünün ilk yarısına kadar kısa bir geçit ikili dominant fonksiyonuna doğru yönelir, sonraki dört ölçüde kısa süreli yönelmelerle bu geçit genişler.İlk önce ikili dominant sesleriyle dominant fonksiyonuna (12. ölçü), sonraki yönelmeyle subdominant fonksiyonuna (13. ölçü)geçilir.13. ölçünün ikinci yarısında kullanılan napoliten (6'lı halinde) akorunu 14.ölçüdeki dominant yedili ve sonra ikili dominant yedinci altılı takip eder, 15. ölçüdeki kadans altı dört ve dominant yediliden sonra 16. ölçüde toniğe çözülür.

Örnek 2: I. Bölüm, 9. – 16. ölçüler arası

DD D D7 S II6

12 D7 DDVII6 K64 D7 (A) T

16. ölçüden 19. ölçüye kadar, yardımcı temaya geçmek üzere bir köprü bulunur.

Örnek 3: I. Bölüm, 16. - 19. ölçüler arası

T

18 (A)

İkili dominant vasıtasıyla dominant tonaliteye geçileceği izlenimi yaratan bu köprü yarım kadansla, yani dominantla biter, fakat yardımcı tema gene esas tonalite olan A Dur'da gelecektir. Aslında sonat formunda yardımcı tema genellikle dominant tonalitede gelir – ki üçüncü ekspozisyonda öyle de olacaktır, fakat orkestra ekspozisyonunda esas tonaliteyi vurgulamak amacıyla bütün temalar A Dur'da geçer.

Birinci ekspozisyonundaki armonizasyonlar, aslında tüm birinci bölümün genel tonal yapısını verir.

Yardımcı Tema:

19. ölçünün son vuruşundan eksik ölçü şeklinde yardımcı tema başlar. Yardımcı tema da esas tema gibi sekiz ölçülük period kuruluşundadır, yalnız burada her iki cümle de yarım kadansla biter.

Örnek 4: I. Bölüm, 19. – 27. ölçüler arası

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows measures 19-24. The auxiliary theme is marked with a circled 'A' above the first measure. The piano accompaniment includes a bass line with chords labeled 'T' and 'D' (Tonic and Dominant) and a treble line with chords labeled 'T' and 'D'. The score is numbered '3672' and '3'. The second system shows measures 25-27. The auxiliary theme continues, and the piano accompaniment includes a bass line with chords labeled 'T' and 'D' and a treble line with chords labeled 'T' and 'D'. The score is numbered '3672' and '3'.

27

Ob.

T D

22

27. ölçünün son vuruşunda, ikinci cümlelerin bittiği yarım kadanstan itibaren tema gelişmeye başlar ve 33. ölçünün ilk vuruşunda yardımcı temanın gelişimi toniğe çözümlür.

Örnek 5: I. Bölüm, 27. – 33. ölçüler arası

Ob.

D S₆ S₆

29

T₆₄ T₆₄ II₆₅ DD₄₃ DD₆₅ D S₆₄ D

33

T

22

Hemen ardından köprü kullanılmadan tamamlayıcı bir konu sunulur. İlk iki ölçüsü *forte*, sonraki iki ölçüsü onun yansıması şeklinde *piano* nüansla seyreden bu tamamlayıcı, sonra daha karalı bir bitirişi hazırlayan ve esas tonalitenin toniğine çözülen üç ölçü tarafından takip edilir.

Örnek 6: I. Bölüm, 33. – 39. ölçüler arası

Üçüncü ekspozisyonda yardımcı tema geçtikten sonra, 98. ölçüde başlayan geçit kısmı, tematik karakter bakımından, orkestra ekspozisyonundaki tamamlayıcı konunun başlangıcına benzer (33.ölçü). Ayrıca 37. ölçüden itibaren bu tamamlayıcıyı izleyerek karar veren, ve orkestra ekspozisyonunu bitiren son üç ölçü de birinci bölüm boyunca fazla değişime uğramadan, pek çok kez aynı şekilde karşımıza çıkacaktır.

E2-Adagio:

40.-45. ölçüler arasındadır.

Orkestra ekspozisyonunun bitmesinden sonra, solo kemanın girişi hiç beklenmedik bir şekilde gerçekleşir. Solist ilk temponun (*allegro aperto*) neredeyse dört katı yavaş *adagio* tempoda, karakter bakımından çok daha lirik, orkestra ekspozisyonundaki tematik karakter ile zıtlık teşkil eden bir malzeme sunar. Altı ölçü süren bu kısımda, orkestranın amacı sadece eşlik eden bir fon sağlamaktır, asıl gösterilmek istenen kemandır. Eşlikte otuzikiliklerden oluşan ve

armoniye tutan legato bir pasaj seyredir. Armoniler daha çok eşliğin basındaki sekizlik notalarda duyulur.

Örnek 7: I. Bölüm, 40. – 44. ölçüler arası

7

Adagio

Solo

40

41

42

43

44

T

D → S₆₄ T

S D S^{arm} DD

K₆₄ D₇ T S T₆ T

İlk ölçü tonikle başlar, ölçünün sonunda eşlikte duyulan sol bekar, subdominantta doğru bir yönelme hazırlar. İkinci ölçünün başında subdominantta yönelme yapılır, fakat bu yönelmenin sonunda subdominantta değil, gene A Dur toniğe varılır. Üçüncü ölçünün ilk yarısındaki dominant, ölçünün ikinci yarısında toniğe çözülür. Dördüncü ölçüde sırasıyla subdominant, dominant, armonik subdominant ve ikili dominant fonksiyonları

duyulur.Beşinci ölçüde gelen kadans altı dört ve onu takip eden dominant, son ölçüde tam bir toniğe çözülür.Bu kısım, yani E2, apayrı bir kısım olarak kabul edilebilir, çünkü konçertonun birinci bölümünün devamında bu kısmın taşıdığı müzikal karakter bir daha karşımıza çıkmaz. Yalnız burada altını çizmemiz gereken bir düşünce vardır:Daha önce de söylediğimiz gibi bu eserde zıtlık taşıyan temalar bile, zaman zaman sanki aynı özden doğmuş oldukları izlenimini yaratırlar.Örneğin bahsettiğimiz bu *Adagio* kısmın ilk ölçüsündeki ilk üç nota (dörtlük La-Do-Mi),orkestra ekspozisyonunda hem birinci ölçüden başlayan orkestranın esas temasının hem yardımcı temanın üçüncü ölçüsünün, hem de orkestra ekspozisyonunu bitiren son ölçünün çekirdeğini taşıyor gibidir.

Örnek 8: I. Bölüm *Adagio*'dan ilk ölçü, I. Bölüm Orkestra Ekspozisyonundan ilk dört ölçü, 22. – 23. ölçüler ve 39. ölçünün tematik materyalinin karşılaştırılması

4

Adagio

Solo

40

42

43

Ob.

S64

T

S

D

S arm

DD

Allegro aperto Переложение для скрипки и фортепиано Е. ГУБЕРА

Tutti

Violino

Piano

Orkestra ekspozisyonunun esas temasında, *Adagio*'daki bu dörtlük La-Do-Mi notaları sekizlik olarak, çok daha zıt, aktif bir karakterde duyulur. Yardımcı temanın üçüncü ölçüsünde gene La-Do-Mi'den oluşan aynı küçük motif karşımıza çıkar, bu kez La iki dörtlük, Do ve Mi bir dörtlüktür. Son ölçüde ise, ritmik karakter daha da farklıdır, La noktalı dörtlük, Do ve Mi onaltılıktır ve sonra gene bir dörtlük La gelir. Orkestra ekspozisyonunda sunulan temaların daha sonra keman partisinde de geçtiğini düşünürsek, aynı La-Do-Mi çekirdeğinden doğmuş olan motifler, konçertonun devamında da sıklıkla karşımıza çıkacaktır. Daha önce orkestra ekspozisyonundaki esas temanın, B kısmındaki, kemanın esas temasıyla aynı olmadığını, keman kendine ait başka bir esas temayı işlerken, orkestranın kendi esas temasını bu sefer eşlik olarak kullandığını söylemiştik. Kemanın esas temasının başladığı 46. ölçü de, aynı La-Do-Mi çekirdeğinin başka bir varyantıymış gibi bir izlenim yaratmaktadır.

Örnek 9: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 46. ve 47. ölçüler



Bahsettiğimiz bu çekirdeğin yanı sıra, konçertonun devamında *Adagio*'daki diğer küçük entonasyonlardan da yararlanılmış olabileceğini söyleyebiliriz, diğer kısımların incelenmesinde bununla ilgili karşılaştırmalar da yapılacaktır.

B(E3)-Üçüncü Ekspozisyon, Sonat Formunun Başlangıcı

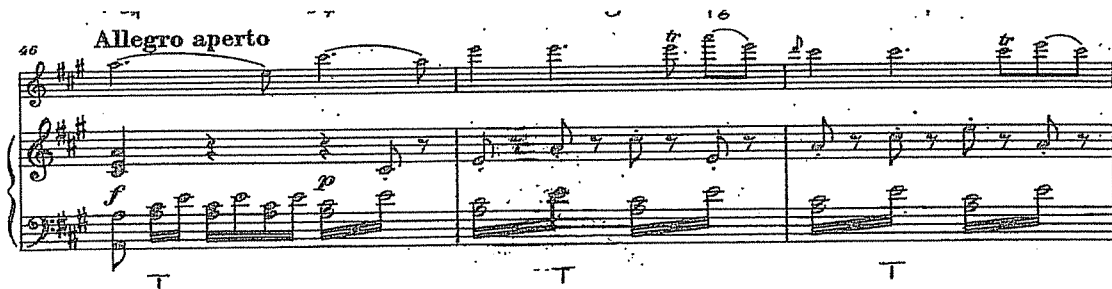
46.-117. ölçüler arasındadır.

Bu kısımda, orkestra ekspozisyonunda sunulan tüm temalar (esas tema değişikliği dışında) keman tarafından işlenir. Zaman zaman da orkestra ve kemanın temaları iç içe geçer, fakat solistin üstünlüğü hakimdir.

Esas Tema:

Kemanın 46.-53. ölçüler arasında sunduğu sekiz ölçülük bir periyoddan oluşan esas tema, önceki *Adagio*'nun lirik etkisine tamamen zıt, aktif ve parlak bir karakter taşır. Periyodun ilk cümlesi yarım, ikincisi tam kadansla biter.

Örnek 10: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 46. – 54. ölçüler arası



5

49

T D D₄₃ D₄₃

52

D₄₃ D₄₃ D₄₃ T

53. ölçünün ikinci yarısından itibaren tema gelişmeye başlar, altı ölçü devam eden gelişme içerisinde orkestra ekspozisyonunun 13.-16. ölçüleri arasında kullanılan akorlar karşımıza çıkar.

Örnek 11: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 54. – 60. ölçüler arası

T f p

55

56

57

58

59

60

61

62

S II₆₅ D₄₃ S₆ S₆^{ur} II₆

D₇ DD_{m6} DD₄₃ K_{6A} D₇ T

60. ölçüde tonikle sonuçlanan bu gelişmeyi izleyen üç ölçü tanıdıktr, orkestra ekspozisyonunu bitiren son üç ölçüdeki motif aynen alınmıştır.

Örnek 12: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 60. – 62. ölçüler

60

61

62

3

62. ölçüde bu sonuçlandırıcı karakter taşıyan motif, bittiği yerden yeniden gelişmeye başlar. 62. ölçünün ikinci yarısından 72. ölçünün ilk yarısına kadar devam eden cümle boyunca hem orkestra eşliğinde hem de keman partisinde aynı motif sık sık tekrar edilir, cümlelerin, bu motifin gelişmesi üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. 71. ölçüdeki ikili dominant vasıtasıyla dominanta yönelme yapılır ve cümle 72. ölçünün ilk yarısında yarım kadansla biter.

Örnek 13: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 63. – 72. ölçüler arası

B

3672 T D D

6

68

Viol. I

r.H.

(pp)

Viol. II

T D₁₃ S S S T₆₄ S₆ S₆ T₆₄

70

II₆₅ II₆₅ II₆₅ DD₆₅ D

Bu cümleinin bittiği yerden sonraki iki ölçülük geçitte (bu iki ölçü orkestra partisinde geçer, kemanda sus vardır), varılan dominant sağlamlaştırılır ve arkasından dominant tonalitede, yani E Dur'da, yardımcı temaya geçmeyi hazırlayacak bir bağlayıcı tema gelir.

Örnek 14: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 72. – 80. ölçüler arası

74

(C)

(mf) Viol., Vla

(pp)

(mf)

(pp)

D (E Dur T) T₆ (E Dur) D₆₅ (E Dur) D₆₅ (E Dur)

78

(p)

+ Vcl., Cb.

T (E Dur) T₆ S (E Dur) VII₆₅ (E Dur) D (E Dur)

a) Cp. TAKT 171 3872

Soru-cevap niteliği taşıyan iki motiften ve buna ilave edilen iki ölçüden oluşan bu bağlayıcı temanın ardından orkestra ekspozisyonunda da geçen yardımcı tema karşımıza çıkar. Fakat orkestrada esas tonalitede geçen yardımcı tema, burada sonat formunun prensiplerine uygun olacak şekilde E Dur'da sunulur.

Yardımcı Tema:

80. ölçütün son vuruşundan başlar. 88. ölçütün ilk yarısına kadar devam eden ilk periodun her iki cümlesi de yarım kadansla biter.

Örnek 15: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 80. – 88. ölçüler arası

D (E Dur) T

(Ob. col Viol. Solo)

D T D T

D T D

88. ölçünün ilk yarısında biten ikinci cümleden itibaren yardımcı tema gelişmeye başlar. Orkestra ekspozisyonunda yardımcı temanın gelişimi kısa tutulmuştur, bu kısımda ise iki katı daha uzundur, 88. ölçünün son vuruşundan 98. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eden 9 ölçülük bir period şeklindedir. Uzatılan bu yardımcı tema gelişimi, period içerisinde iki defa tekrarlanır, ikinci tekrarı bir oktav aşağıdadır.

Örnek 16: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 88. – 98. ölçüler arası

D

89

f p f p f

f p (mf)

S T₆₄ S T₆₄ DD₂ DD₀₅ D D₇

94

f p (mf)

T (mf) S T₆₄ DD₂ DD₀₅ 3872 D D₇

99

(mf)

T

98. ölçüde, orkestra ekspozisyonunun 33. ölçüsünde gelen tamamlayıcı temanın karakterine benzer bir yapı taşıyan ve üç ölçü süren, onaltılık notalardan oluşan bir pasaj başlar.

Örnek 17: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 98. – 100. ölçüler arası

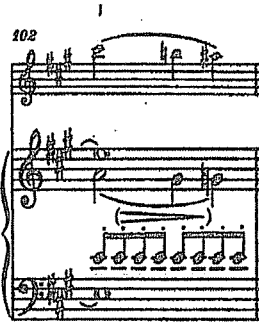
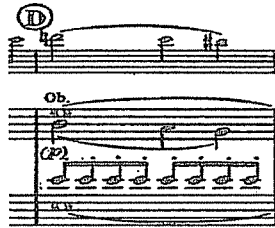
99

(mf)

T

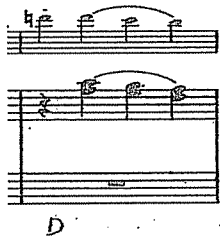
Tıpkı orkestranın tamamlayıcı teması gibi ilk ölçü forte, ikinci ölçü piano nuanstadır, üçüncü ölçüde yükselerek yukarı çıkan onaltılıklardan sonra 101. ölçüde daha önce duymadığımız, gene tamamlayıcı karakter taşıyan bir motif duyulur.

Örnek 18: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 101. ve 102. ölçüler



Daha önce bu motifi duymamış olsak da, aslında bize büsbütün yabancı değildir, B kısmının 65.-69. ölçüleri arasında soloda geçen motifleri andırır.

Örnek 19: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 65. – 69. ölçüler arası



101. ölçüdeki bu motifle beraber artık tamamlayıcı temanın başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Müzikal karakter bakımından da bir düşünceyi tamamlamak isteği hissettirir. 11 ölçü süren bu tamamlayıcı tema 112. ölçünün ilk yarısında toniğe (E Dur) çözülür ve çözümün hemen ardından orkestra, birinci ekspozisyonda 33. ölçüde sunduğu kendi tamamlayıcı temasını sonuna kadar aynen çalar. Yalnız bu tamamlayıcının son ölçüsü beklenmedik bir şekilde kırık kadansa çözüm yapar ve doğrudan gelişme başlamış olur.

Örnek 20: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 101. – 118. ölçüler arası

202

207

212

215

T S K₆₄ D₇ T

T S K₆₄ D₇ T VII₆ T₆ S₆ II₇ T

T S K₆₄ D₇ T

T S₆₄ T S₆₄ T S₆₄ T D T S₆₄ T S₆₄

T S₆₄ T D₇ T

C-Gelişme:

118.-143. ölçüler arasındadır.

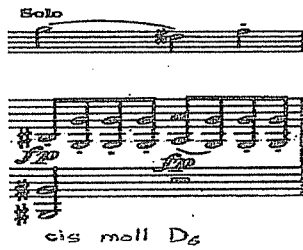
118. ölçüde tamamlayıcı temanın kırık kadansa çözülmesiyle gelişme bölümü cis moll'de başlamış olur. Buraya kadarki bölümlerde tonal yapı genel olarak sabittir, kullanılan armonik renkler belli bir gamın temel fonksiyonlarının çerçevesi içindedir. Örneklerini verdiğimiz gibi, benzer temalarda aynı akor dizilişleri duyulur. Burada ise tonal bir dengesizlik hissedilir, armoni çok daha renkli ve değişkendir, bölüm, başından sonuna kadar aynı tonalite

içerisinde değildir. Aynı zamanda ritmik karakter olarak da kendisinden önceki bölümlerden daha farklı duyulur. Örneğin temponun değişmemesine karşın, önceki bölümlerde sıkça kullanılan onaltılık pasajlar yerine daha uzun ritmik birimlerin kullanılması, (dörtlükler, noktalı dörtlükler vs.) bu bölümde sanki tempo çok az da olsa yavaşlıyormuş gibi hissettiren bir önceki bölümden daha net bir ayrılma sağlar. Ayrıca bu bölüm, daha önceki temaların gelişmesi üzerine değil de, daha önce duyulmamış olan yeni bir tematik malzeme üzerine kurulmuştur. Konçertonun birinci bölümünün form şemasında "B C B" şeklinde ifade ettiğimiz ve bir bütün olarak sonat formunda olduğunu düşündüğümüz son üç bölüm, gelişme bölümünün (C) yukarıda saydığımız özelliklerine bakılırsa, "episodlu sonat formu" olarak kabul edilebilir.

Gelişme bölümü kendi içinde üç küçük kısmı barındırır diyebiliriz.

118.-125. ölçüler arasındaki sekiz ölçülük ilk period, birinci kısmı oluşturur. Periodun her iki cümlesi de tonikle biter. İkinci cümlelerin ilk ölçüsünde napoliten akoru (6'lı halinde) ve daha sonra subdominantaya yönelen bir dominant kullanılır, bir sonraki ölçüde subdominantaya yapılan çözümü yedinci üçesli takip eder. Son iki ölçüde tonik ve dominant fonksiyonları kullanılarak period cis moll toniğe çözülür.

Örnek 21: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 118. – 125. ölçüler arası



119

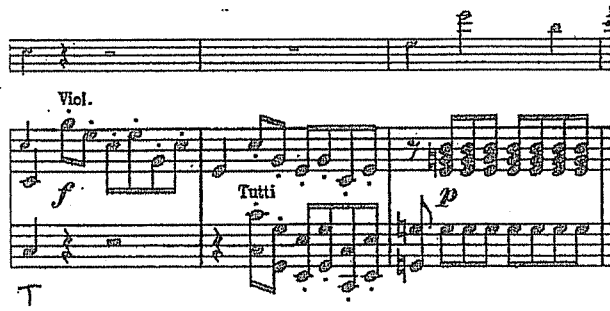
fp fp fp fp p () p

T D₆ T₆ ^bII₆ D₆₅ → S₆ VII



Çözümün gerçekleştiği 125. ölçüde aynı zamanda, ilk olarak birinci ekspozisyonda 37. ölçüde ve daha sonraki bölümlerde pek çok yerde(örn. Üçüncü ekspozisyon, 60. ölçü) karşımıza çıkan orkestranın tamamlayıcı teması, bu sefer cis moll'de duyulur.125. ve 126. ölçülerde duyduğumuz tamamlayıcı tema, 127. ölçüde beklenmedik bir akora çözüm yapar.

Örnek 22: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 125. – 127. ölçüler arası



Bu ölçüden itibaren de gelişme bölümünün ikinci kısmı başlar. Sekiz ölçülük bu ikinci kısım, üçer ölçülük iki sekvensten ve sonraki iki ölçüden oluşur. Gelişme bölümünün tonal olarak en dengesiz kısmıdır. 127. ölçüden itibaren ilk üç ölçü, hem keman partisindeki alterasyonlar, hem de orkestra eşliğinde kullanılan armoniler itibariyle h moll'e çözüleceği hissi yaratır. Çünkü ikinci ve üçüncü ölçüde h moll'un dominant fonksiyonu duyulur. Fakat dördüncü ölçüde A ur'un subdominant fonksiyonuna (armonik subdominant) çözülür ve keman ilk üç ölçüde çaldığı motifi bir ton aşağıdan, bir sekvensle tekrar eder; sonraki üç ölçüde de A Dur'a doğru bir gidiş görülür. Son iki ölçünün ilkinde A Dur tonik fonksiyonu kullanılır, sonuncusunda ise A Dur'da ikili dominant duyulur ve 135. ölçüde A Dur dominantaya çözülür.

Örnek 23: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 127. – 135. ölçüler arası

h moll D

129

h moll D A Dur S₆^{arm.} A Dur D₇ A Dur D₇ A Dur T

134

A Dur DD₇ A Dur D

Gelişme bölümünün ikinci kısmının ilk ölçüsünde (127. ölçü) ve sonra aynı ölçünün sekvens vasıtasıyla bir ton aşağıdan yapılan tekrarında, ikinci ekspozisyonda (*Adagio*, E₂) 40. ölçüdeki motifin uzak da olsa bir yansımaları görmek mümkün olabilir. Kullanılan aralıklar ve yaratılan müzikal karakter aynı etkiyi yapar.

135. ölçüden itibaren gelişme bölümünün üçüncü ve son kısmı başlar. Dokuz ölçü sürer. Bu kısımda artık tonal denge kurulmaya başlamıştır.

Örnek 24: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 135. – 143. ölçüler arası

A Dur D A Dur T₆₄ A Dur D A Dur T₆₄

139

A Dur D

a) Во многих изданиях ошибочно напечатан ре-диез.

143

vcl. I

İlk dört ölçüde, keman partisinde önceki bölümde sıkça duyduğumuz onaltılık pasajları görürüz. A Dur'da dominant-tonik-dominant-tonik fonksiyonları kullanılmış, fakat orkestra eşliğinin basında tutulan "Mi" dominant etkisini yoğunlaştırmıştır. İlk dört ölçü buraya kadarki gelişmeyi tamamlayan bir müzikal karakter taşır, 139. ölçüde dominanta çözümün yapıldığı yerden aynı zamanda orkestra tarafından reprize doğru bir köprü başlar. Burada keman partisinde iki ölçü sus vardır. 140. ve 141. ölçülerde orkestranın çaldığı köprü niteliği taşıyan bu motif birinci ekspozisyonda 17. ve 18. ölçülerdeki motifin tamamen aynıdır. Re diyez kullanılması ikili dominant fonksiyonunu duyurur. Bu motif ilk olarak orkestra tarafından çalınır ve arkasından keman bu motifi değiştirerek iki ölçü daha geliştirir ve sonra 144. ölçüden hemen esas tonalite olan A Dur'da repriz başlar (B').

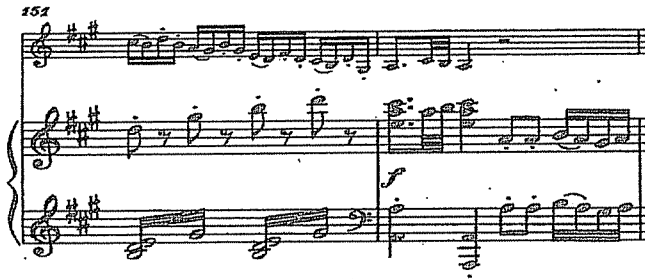
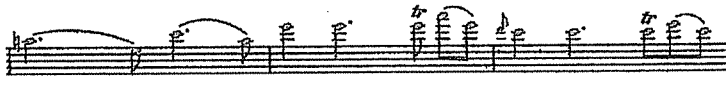
B'-Repriz:

144.-218. ölçüler arasındadır.

Esas Tema:

Reprizde, sonundaki bazı genişlemeler dışında çok büyük değişiklikler olmadan B bölümü tekrar edilir. 144. ölçüden 152. ölçüye kadar esas tema aynı şekilde, ne orkestra ne de keman partisinde herhangi bir değişiklik olmaksızın karşımıza çıkar.

Örnek 25: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 144. – 152. ölçüler arası



152.-156. ölçüler arasında, birinci ekspozisyonda 9.-12. ölçüler arasında orkestranın sunduğu motif kullanılır; 152. ve 153. ölçülerde motifi orkestra çalarken, 154. ve 155. ölçülerde birinci ekspozisyonda orkestranın çaldığı kısım soloda geçer.

Örnek 26: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 152. – 156. ölçüler arası

The image shows a musical score for Violin I and Piano. The top system consists of three staves: a single staff for Violin I, and a grand staff (treble and bass clefs) for the Piano. The Violin I staff is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a first ending bracket labeled *pp*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system, starting at measure 158, shows the continuation of the Piano part with a treble clef and a bass clef, maintaining the same rhythmic intensity.

156. ölçünün ikinci yarısından itibaren B bölümünde esas temanın gelişmesi olarak kabul ettiğimiz 53. ölçüden başlayan kısım gene aynı şekilde tekrar edilir ve bu tekrarı izleyen tamamlayıcı motif de aynen duyulur.

Örnek 27: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 156. – 163. ölçüler arası

The image shows a musical score for Piano, measures 156-163. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is used throughout the piece. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 156 and the second system starting at measure 160. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

164.-175. ölçüler arasında geçen müzik de olduğu gibi B bölümündekinin aynısıdır, yalnız 176. ölçüde, B bölümünde 74. ölçüde E Dur'da gelen bağlayıcı tema bu sefer A Dur'da karşımıza çıkar, zaten klasik sonat formunun reprizinde tüm temaların esas tonalitede sunulması genel kurallardan biridir.Reprizde bağlayıcı temanın ilk dört ölçüsünde keman partisinde oktavlar her ölçüde değişir.

Örnek 28: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 164. – 182. ölçüler arası

The image displays a musical score for Example 28, I. Bölüm, *Allegro Aperto*, measures 164-182. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *p*, *r.H.*, and *(pp)*. The violin part starts with a circled 'G' and a treble clef. The piano part is in a grand staff with treble and bass clefs. The score is divided into three systems, each with a measure number (165, 171, 176) at the beginning of the first staff. The first system (measures 164-170) shows the violin playing a melodic line and the piano providing harmonic support. The second system (measures 171-175) continues the melodic development. The third system (measures 176-182) concludes the passage with a final cadence. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics, including a *(pp)* marking in the final measure.

Yardımcı Tema:

182. ölçünün ikinci yarısında başlayan yardımcı tema, gene esas tonalite olan A Dur'da karşımıza çıkarak çok fazla değişmeden geçer. Tıpkı bağlayıcı temada olduğu gibi burada da keman partisinde oktavlar sıkça değişmektedir. Yardımcı temayı izleyen tamamlayıcı temalar 210. ölçüye kadar aynen duyulur, 210. ölçüde keman partisindeki onaltılık notalarda yapılan küçük bir değişimle beraber üç tane daha ölçü ilave edilerek tamamlayıcı genişler ve 216. ölçüde A Dur toniğe çözülür. Orkestra üç ölçü daha çalar ve 219. ölçüde kadans altı dört akoru ile, yarım kadansla sonuçlanarak solo kadansı hazırlar. Kadansın bitişinden sonra ise, orkestra ekspozisyonu (E₁)'in 33. ölçüsünden son ölçüsüne kadar olan kısım orkestra partisinde aynen geçerek 1. bölümü sonlandırır.

Örnek 29: I. Bölüm, *Allegro Aperto*, 182. – 226. ölçüler arası

182

Musical score for measures 182-186. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with many sixteenth notes.

187

Musical score for measures 187-190. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. A circled Roman numeral 'II' is placed above the first measure. The key signature is two sharps. The music continues with a melodic line and a rhythmic accompaniment.

190

Musical score for measures 190-194. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is two sharps. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line and a rhythmic accompaniment.

194

Musical score for measures 194-200. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is two sharps. An oboe part is introduced in measure 199, labeled 'Ob.' above the staff. The music features a melodic line and a rhythmic accompaniment.

198

Musical score for measures 198-202. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings *(mp)* and *(pp)*. The key signature is two sharps (F# and C#).

203

I

Musical score for measures 203-207. This system includes an Oboe (Ob.) part and a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings *(p)* and *(pp)*. The key signature is two sharps.

208

Musical score for measures 208-211. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking *(pp)*. The key signature is two sharps.

222

Musical score for measures 222-225. The system includes a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings *(p)*, *ff*, and *cresc.*. The key signature is two sharps.

246

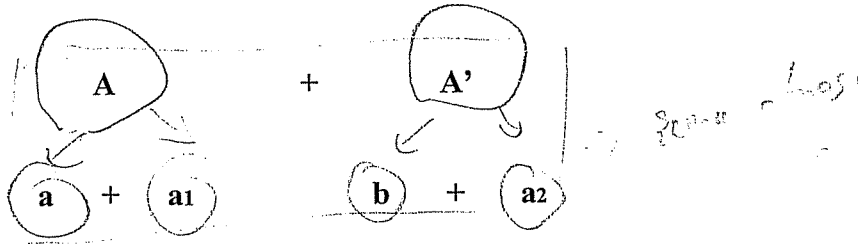
Tutti

Musical score for measures 246-250. The system includes a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking *f*. The key signature is two sharps. The section ends with a *Cad.* (Cadenza) marking.

3.3.2. II. Bölüm

Eserin ikinci bölümü, katlı iki hisseli formda yazılmıştır. Tonal yapı olarak, iki bölümlü eski sonat formuna da benzemektedir. (İki bölümlü eski sonat formunda tonal şema tonik-dominant-dominant-tonik şeklindedir, konçertonun ikinci bölümünde de tonaliteler bu şekilde düzenlenmiştir.)

İkinci bölümün formunu aşağıdaki gibi bir şema ile ifade edebiliriz:



Burada "a", birinci ekspozisyonu, yani orkestra ekspozisyonunu göstermektedir. Birinci ekspozisyonda sunulan temalar tüm ikinci bölüm boyunca hem keman partisinde hem de orkestrada sıkça duyulacaktır, tabii ki zaman zaman yeni gelişmeler ve değişimlerle.

"a1" ikinci ekspozisyonu ifade eder. Bu kısımda orkestranın birinci ekspozisyonda sunduğu temalar keman tarafından işlenir. Fakat temalar hem ilk ekspozisyondaki sırasıyla değil, daha farklı bir sırayla duyulur; hem de o kadar gelişim gösterirler ki, ikinci ekspozisyon

birincinin iki katı kadar uzamıştır.Aynı zamanda burada E Dur'dan H Dur'a modülasyon yapılır.

“b” kısmı, başlangıç teması diğer bölümlerdekiyle aynı olsa da, diğer bölümlerdeki müzikal karakterden çok daha farklı duyulur.İlk tema kısa kesilmiş, sonrasında ise gerginlik ve çözümsüzlük hissi yaratan bir armoni üzerinde buraya kadar duyulmamış olan yeni motifler gelişmiştir.İlk birkaç ölçü içerisinde H Dur'dan gis moll'e modülasyon yapılır, bu tonalitede biraz durulduktan sonra gene sabit olmayan akorlar ve yönelmeler vasıtasıyla tonaliteler arasında gezinilir.

“a2”, “a1” kısmının reprizi olarak değerlendirilebilir.Esas tonalite olan E Dur'a geri dönmüştür.”a1” kısmındaki temalar, kuruluşlarında çok fazla değişiklik olmaksızın, aynı sırayla geçerler.Bu kısmın sonunda kadans bulunur.

Şemada “a” ve “a1” büyük bir “A” bölümünün, “b” ve “a2” ise, “A” bölümünün kısımları olarak değerlendirilmiştir.Buna göre, konçertonun ikinci bölümünün formunu, katlı iki hisseli form olarak değerlendiriyoruz, çünkü her iki büyük bölümün içinde iki ayrı kısım bulunur.

İkinci bölümdeki temalar, bu temaları oluşturan küçük motifler, ilave niteliği taşıyan müzik cümleleri ve tüm küçük kuruluşlar birbirlerine o kadar sıkı sıkıya bağlıdır ki, bu motifler arasında kesin ayrımlar yaparak onları bölmek mümkün değildir.Müzik, küçük dalgalar halinde kesintisiz olarak ilerler.

A

a:

1.-22. ölçüler arasındadır.

İlk sekiz ölçülük period, birinci temayı oluşturur.İkinci bölümün diğer kısımları da bu temayla başlayacaktır.

Örnek 30: II. Bölüm, *Adagio*, 1. – 8. ölçüler arası

Adagio
Tutti

Viol. I

II₇ VII T S T₆ T D₇ T

D → DD D₇ T S II₅ K₆₄ D

3672

2. ölçüde kullanılan aralıklar, 6. ölçüde genişletilmiştir, bu temanın ileriki kısımlarda yeniden geçişlerinde de Mozart bu aralık genişletme prensibini kullanacaktır. 8. ölçünün son vuruşundan 11. ölçüye kadar bir ilave sunulur, bundan sonra da müzik; her biri kendi içinde bir bütünlük oluşturan üçer ölçülük küçük ilavelerle gelişir. 11. ölçüde karşımıza çıkan yeni tema, noktalı onaltılıkların kullanılmasıyla ritmik açıdan farklı bir seslenişe sahiptir, 14. ölçüye kadar devam eder.

Örnek 31: II. Bölüm, *Adagio*, 8. – 14. ölçüler arası

K₆₄ D VI T₆₄ S D₆₅ →

3672

10

f *p*

2 Ob.

Viol.

f *p*

II₅ D T₆ D₄₃ T D₂ T₆ D₄₃ T D₂

14

fp *f*

fp *f*

T₆ S T₆₄ D T D

14. ölçüden 17. ölçüye kadar olan kısmı bu temanın devamı sayabiliriz.

Örnek 32: II. Bölüm, *Adagio*, 14. – 16. ölçüler arası

f *p* *f*

f *p* *f*

T D T₆ S T₆₄ D T D

Daha sonraki üç ölçü ise buraya kadar gelişen motifleri tamamlayan bir karakter sunar.

Örnek 33: II. Bölüm, *Adagio*, 17. – 19. ölçüler arası

20. ölçüden 22. ölçünün sonuna kadar duyulan tema ise müziği karara vardır.

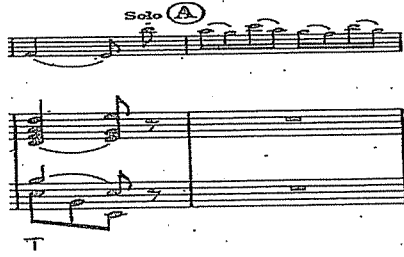
Örnek 34: II. Bölüm, *Adagio*, 20. – 22. ölçüler arası

a1:

22.- 62. ölçüler arasındadır.

22. ölçünün son vuruşunda keman girer. Bu kısımda, buraya kadar sunulan tüm temalar solistin denetiminde olacaktır. İlk tema, orkestra ekspozisyonunda sunulan ilk temanın aynısıdır, daha doğrusu aynı şekilde başlar fakat solist bu temayı daha detaylı işler. 24. ölçüde keman partisinde kullanılan aralıklar 25. ve 30. ölçülerde genişletilecektir. 26. ölçüde, orkestra eşliğindeki eksilmiş ikili dominant yedili fonksiyonu ve keman partisindeki Sol bekar, armoniyi renklendirerek temayı geliştirir.

Örnek 35: II. Bölüm, *Adagio*, 22. – 28. ölçüler arası



16

22

f p f p

f p

II- D₇ T D₇ DD₆ D₇ DD₇ K₆₄ T S D

f (dim.)

T₆ S K₆₄ D₇

28. ölçünün son vuruşundan, sunulmuş olan ilk temanın tekrarı başlar.31. ölçüdeki ikili dominant fonksiyonu, bir sonraki ölçüde dominant fonksiyonuna çözülür, varılan dominant fonksiyonu sayesinde aynı zamanda H Dur'a modülasyon yapılmıştır; bundan sonraki temalar bu kısmın sonuna kadar bu tonalitede geçecektir.33. ve 34. ölçüde, bir önceki kısımda 9. ve 10. ölçülerde gördüğümüz motifler geçer, bu motifler 35. ve 36. ölçülerdeki ilavelerle gelişir.Bundan sonraki dört ölçüde orkestra partisinde, 20. ve 21. ölçüde karşılaştığımız motiflerden gelişmiş olan bir eşlik duyulurken; solo partide de 30. ve 31. ölçülerdeki tematik materyalden türemiş gibi gözükten motifler geçer.

Örnek 36: II. Bölüm, *Adagio*, 28. – 41. ölçüler arası

28

Ob.

f *(dim.)* *a)*

T₆ S K₆₄ D₇ T III. (min) DD₇

32

Viol. I, II

D (H Dur T) T (H Dur) VI (H Dur) D → II (H Dur) D₇ D₂ T S T₆₄ D₇

37

(rit.)

T T₆ T T₆ D₇ D₆₅ D₇ D₆₅ T D₇

42

T₆₄

41. ölçünün ikinci yarısında, 10. ölçüde gördüğümüz, bizi diğer bir temaya bağlayacak olan kromatizmin aynen kullanıldığını görürüz. Fakat aynı kromatizm, burada müziği birinci ekspozisyonda ulaştırdığı temaya değil, 17.-19. ölçüler arasında geçen motiflere yönlendirir. İlk duyuluşunda üç ölçü süren bu motifler burada, üçüncü ölçüdeki değişimden sonra bir ölçü ilaveyle dört ölçü devam eder ve 46. ölçüde, birinci ekspozisyonda 11. ölçüde karşımıza çıkan temaya rastlarız. Bu tema ve bu temanın devamı olarak kabul ettiğimiz üç ölçülük kısım, aynen geçer; sonrasındaki üç ölçülük ilaveden sonra da 55. ölçüde H Dur tonik fonksiyonuna çözülür.

Örnek 37: II. Bölüm, *Adagio*, 41. – 55. ölçüler arası

41

48

50

55

57

T_{64} T_6 S T_{64} D D

T_6 D_{43} D_2 T_6 D_{43} D_2 T_6 S; T_{64} D T D_{65}

T_6 S D_7 T D T_6 S K_{64}

K_{64} D_7 T

Bu çözümün ardından keman partisinde 7 ölçümlük sus vardır, 55. ölçünün başından itibaren orkestra, şu ana kadar duyulmamış, köprü işlevindeki üç ölçümlük bir motifin ardından, ilk olarak 17. ölçüde duyduğumuz motifleri yeniden ele alır. 60. ve 61. ölçülerde ise, 20.-22. ölçüler arasındaki bitiriş karakterli temayı duyarız.

Örnek 38: II. Bölüm, *Adagio*, 55. – 62. ölçüler arası

The musical score for Example 38, measures 55-62, is presented in three systems. The first system shows the string quartet (T, D2, S64) and the piano (p) part. The second system shows the piano (p) and oboe (Ob.) parts. The third system shows the oboe (Ob.) and piano (p) parts. The score is annotated with Roman numerals and chord symbols: T, D2, S64, T6, S, V6, V6, T6, D7, T, S, D#5, D7, VI, S, D#5, D7, T.

b:

62. – 85. ölçüler arasındadır.

Bu kısmı, konçertonun ikinci bölümünün gelişme kısmı olarak değerlendirebiliriz. Buraya kadarki iki kısımda da, armonik yapı sabittir. a1 kısmındaki H Dur'a yapılan modülasyonun dışında, önemli bir tonal hareketlilik söz konusu değildir; kullanılan fonksiyonlar veya bu fonksiyonlara yapılan kısa süreli yönelmeler hep belli bir tonalitenin çerçevesi içerisindedir. Burada ise çözümsüzlük hissi veren bir armonik altyapı, gerginlik yaratan eksilmiş akorlar ve minör tonalitelere yapılan modülasyonlar üzerinde şu ana kadar duyulmamış olan yeni motifler gelişmektedir.

Başlangıç teması önceki kısımlardakiyle aynıdır. Bu tema, H Dur'da 62. ölçüden 66. ölçüye kadar herhangi bir değişiklik göstermeksizin geçerken, 66. ölçünün ikinci yarısında

kısa kesilir; bu ölçüde kullanılan ikili dominant yedinci septakord fonksiyonu armonide çözümsüzlük yaratır.68. ölçüde bu fonksiyonun bas sesi desalterasyonla Mi bekar'a çevrilir,böylece A Dur'a modülasyon yapılacaktı gibi hissedilir, fakat 70 ölçüde gis moll'e modülasyon yapılır.

Örnek 39: II. Bölüm, *Adagio*, 62. – 70. ölçüler arası

The musical score for Example 39, Adagio, measures 62-70, is presented in D major and 3/4 time. It features a solo for the violin (Viol.) and piano (Pn.). The piano part includes a variety of chords and textures, with dynamic markings like *f* and *p*. The score is annotated with chord symbols and functional analysis below the piano part.

Chord symbols and functional analysis for measures 62-70:

- Measure 62: II D₇ T
- Measure 63: D₆ → DD D₇
- Measure 64: DD VII₇ obs.
- Measure 65: DD VII₇ eks.
- Measure 66: A Dur D₇
- Measure 67: A Dur D₇
- Measure 68: * gis moll T₆ *

67., 68., 69. ve 70. ölçülerde keman partisindeki tematik materyal, müziğin gidiş yönü ve kullanılan aralıklar bakımından 30., 31., ve 32. ölçülerdeki motifleri andırır; fakat burada armoninin yarattığı çözümsüzlük hissi ve onaltılık notalar kullanılmasının yarattığı etki, müziğe çok daha gergin ve telaşlı bir karakter kazandırır.70. ölçüde gis moll'e yapılan modülasyondan sonraki beş ölçüde bu tonalite içerisinde sırasıyla kullanılan tonik, ikili dominant, ikinci üçsel, dominant dört üç, tonik altılı, subdominant, kadans altı dört ve dominant fonksiyonları, yeni tonaliteyi iyice duyurur.

Örnek 40: II. Bölüm, *Adagio*, 71. – 76. ölçüler arası

DDVII_z (gis mell) II D₄₃ T₆ S II_z K₆₄ D₇

Ob. + Viol.

T₆ T₆ S S T₆₄ VI

Armoni kısa süreli bir dengeye kavuşmuş gibi gözükse de, 76. ölçüden itibaren sabit olmayan akorlar ve kısa süreli yönelmeler yapılarak gene armonide bir dengesizlik yaratılmıştır. 79. ölçüden itibaren E Dur'a doğru bir gidiş başlar, 82. ölçüde E Dur içerisindeki kadans altı dört ve dominant fonksiyonları, 83. ölçüde E Dur tonik fonksiyonuna çözülür ve böylece esas tonaliteye geri dönmüş olur. Bu çözümden sonra solo partide üç ölçü sus vardır. 83. ölçüde orkestranın çaldığı motif, 20. ölçüden hatırlayacağımız motifin bir gelişmesidir. Sonraki iki ölçüde orkestra başlangıç temasının girişini çalar, 85. ölçünün sonunda da keman aynı temayı esas tonalitede tekrar ele alır.

Örnek 41: II. Bölüm, *Adagio*, 76. – 85. ölçüler arası

T₆₄ VI DDur D₆₅

93. ölçüden 95. ölçüye kadar ise önemli bir farklılık vardır, tema biraz gelişmiş ve e moll kullanılmıştır. 95. ölçünün ikinci yarısındaki ikili dominant fonksiyonu ve 96. ölçüdeki kadans altı dört ile dominant fonksiyonlarından sonra 97. ölçüde E Dur'a geri dönlür.

Örnek 43: II. Bölüm, *Adagio*, 93. – 97. ölçüler arası

97.-109. ölçüler arasındaki motifler, a1 kısmında 33.-44. ölçüler arasındaki motiflerin aynısıdır. Hem orkestra hem de keman partisi, iki küçük değişiklik dışında aynen seyreder. İlk değişiklik, 101., 102., 103. ölçülerdeki motifin tekrarında kemanın bir oktav üstten çalması ve bu oktavda devam etmesidir. İkincisi, 41. ölçünün ikinci yarısındaki kromatizm, 109. ölçünün ikinci yarısında değiştirilmiştir. İlk olarak 11. ölçüde karşımıza çıkmış olan tema 110.-115. ölçüler arasında aynı şekilde geçer, fakat devamı değişmiştir; 116. ölçüden 119. ölçüye kadar süren bir ilave gelir, 120. ölçüde toniğe çözüm yapılır.

Örnek 44: II. Bölüm, *Adagio*, 98. – 120. ölçüler arası

II 5

101

Ob.
Cor.

(pp) (f)

105

Viol. I, II

(p)

3872

20

110

(pp) fp fp f p

+ Viola

115

Ob.

f p

+ Vcl., Cl.

Bundan sonra kadansa kadar keman partisinde sus vardır.120. ölçüde solo partideki susun başladığı yerden itibaren orkestra, daha önce "b" kısmına girmeden evvel çaldığı, 17.-19.ölçüler arasındaki motiflerden geliştirilen tamamlayıcı bir düşünce sunar, bu aynı zamanda solistin kadansını hazırlayan bir köprü işlevi görür.Kadansın bitiminden sonra orkestra, 20.-22. ölçüler arasında duyduğumuz bitiriş motifleriyle bölümü sonlandırır.

Örnek 45: II. Bölüm, *Adagio*, 120. – 128. ölçüler arası

3.3.3. III. Bölüm

Konçertonun 3. bölümü, rondo formundadır. Aşağıdaki şema ile gösterebiliriz:

A B A C A D A

“A B A C A” kısmı, 3/4'lük zamanda yazılmış, bu kısmın temposu partisyonda “*Tempo di Menuetto*” olarak belirtilmiştir.”D” episodü ise “*Trio*” olarak adlandırılmıştır, zaten apayrı bir orta bölüm gibi duyulur. 2/4'lük zamanda yazılmış, minör tonalite kullanılmıştır. Ayrıca bu episodda tempo daha hızlıdır, müzikal karakter çok değişmiştir; orkestra-solo çatışmasının ve kontrastların en yoğun olduğu episoddur.”D” episodundan sonraki kısım olan “A B A”da, gene “*Tempo di Menuetto*”ya geri dönülür.

Aslında klasik, küçük bir rondo formu; üç defa tekrarlanan bir refren ve bu tekrarlar arasındaki iki farklı episoddan oluşur. Buradaki rondo ise tam dokuz bölümlü, çok geniş tutulmuş bir formdur. Her episod, bir öncekine göre daha uzun ve karmaşıktır, her seferinde kontrast biraz daha yoğunlaşır. Örneğin “D” episodü 3. bölümün bütününe o kadar net bir zıtlık teşkil eder ve o kadar uzun, apayrı bir kısım olarak duyulur ki; sonrasında sadece refrenin tekrar edilmesi konçertoyu sonlandırmak için yetmemiş, bu kadar yoğun bir karmaşadan sonra ancak refren, ardından birinci episod, sonra tekrar refrenin geçmesi eseri dengeli ve yeterli bir finale kavuşturmuştur. Her episoddan sonra refrene geri dönmek için solistin çaldığı, köprü niteliğinde küçük kadanslar bulunur. Episoddaki karmaşa ve kontrast ne kadar yoğunsa, episod sonundaki kadanslar da bu yoğunlukla doğru orantılı olarak uzar.

Dokuz bölümlü bu büyük rondonun içinde sonat formunun ve birleşik üç hisseli formun bazı prensiplerini görmek mümkündür. Örneğin, birinci episodun ilkin dominant tonalitede geçmesi, fakat ikinci defasında esas tonalitede olması, sonat formunda yardımcı temanın önce dominant, reprizde ise esas tonalitede geçmesi prensibini hatırlatır. Ayrıca, “A B A C A”- “D”- “A B A” (Menuet-Trio-Menuet) şeklinde, ilk bölümü küçük bir rondo formunda, üçüncü bölümü ise üç hisseli formda yazılmış olan birleşik üç hisseli formu da andırdığı düşünülebilir.

A-Refren:

1. – 22. ölçüler arasındadır.

Üç perioddan oluşan, basit üç hisseli formdadır.

1. period (a) 2. period (a') 3. period (b)

8 ölçü

8 ölçü

6 ölçü

Sekiz ölçümlük ilk periodda tema keman partisinde duyulur, orkestrada sadece basit bir eşlik geçer. Periodun ilk cümlesi tam, ikincisi yarım kadansla bitmektedir, böylece yarım kalmış gibi hissedilen ikinci cümleyi tamamlamak ihtiyacı doğar.

Örnek 46: III. Bölüm, Rondo, 1. – 8. ölçüler arası

Tempo di Menuetto

Solo

Via.
T

D₇ D T₆ D₇ T T₆ S T₆ II₇ T S₆ DD_{III}₆

Tutti

D

8. ölçünün ikinci yarısından itibaren de yarım kalan bu ilk periodu tamamlayacak olan ikinci period başlar, burada, ilk sekiz ölçümlük kısımda kemanın sunduğu temayı orkestra işler, bu sırada keman partisinde sus vardır. İkinci period, birincinin aynısı olarak başlar ve öncekinin tekrarı gibidir, sadece ikinci cümlesinde müzik biraz değişmiştir. Bu ufak değişiklik, ikinci periodun ikinci cümlesini kadans altı dört, dominant ve tonik fonksiyonlarıyla tam bir

karara vardırarak birinci periodun sonundaki yarım kalmış temayı tamamlayan bir karakter sunar.

Örnek 47: III. Bölüm, *Rondo*, 8. – 16. ölçüler arası

8 *Tutti*

17 *Solo*

D T S₆₄ T₆₄ D₇ D₇ T₆₄ D T₆₄ D₇ T S

S S K₆₄ D T

Aslında, birbirlerinin tekrarı gibi oldukları ve birbirlerini tamamladıkları için ilk iki periodu büyük, tek bir period olarak da kabul edebiliriz. Altı ölçülük son period, 16. ve 17. ölçülerde geçen motifin 18. ve 19. ölçülerde tekrarlanması ve buna bitiriş karakterinde iki ölçülük bir ilavenin eklenmesiyle oluşur, böylece refren sonlanmıştır.

Örnek 48: III. Bölüm, *Rondo*, 16. – 22. ölçüler arası

Solo

T D₇

B-Birinci Episod:

22.-58. ölçüler arasındadır.

22. ölçütün son vuruşundan birinci episod başlar. Karakter olarak refrenden çok farklı değildir, kontrastın en az olduğu episoddur. Aslında bu episodun formu da basit üç hisseli forma benzer, iki tane period, bunları takip eden dört ölçümlük bir köprü ve son olarak da birbirinin devamı niteliğindeki iki perioddan oluşur.

1. period (a)	2. period (b)	3. kısım (c)	} → Sekiz ölçü
8 ölçü	+ 8 ölçü	+ 4 + 8+8 ölçü	

Sekiz ölçümlük ilk periodda E Dur'a modülasyon yapılmıştır.

Örnek 49: III. Bölüm, Rondo, 22. – 31. ölçüler arası

28

T D₆ D (A) DD_{VI6} DD₇ D(E Dur) S(E Dur)

29

II D D D

İkinci periyotta (31. ölçünün son vuruşundan başlar) E Dur'un fonksiyonları (tonik, subdominant, dominant, son iki ölçüde de ikili dominant.vs.) kullanılarak varılan tonalite iyice duyurulur.

Örnek 50: III. Bölüm, *Rondo*, 31. – 39. ölçüler arası

31

D D T S II₆

35

D T D T VI D

İkinci periyoddan sonraki dört ölçüde keman partisinde tonik-dominant-tonik-dominant fonksiyonları üzerinde gelişen onaltılık pasajlar geçer. Bu dört ölçüde kısım, üçüncü bir temaya geçmek üzere kullanılan bir köprü gibi duyulur.

Örnek 51: III. Bölüm, *Rondo*, 40. – 43. ölçüler arası

Handwritten note: *Rit. moll -> F 65/4*

Sonraki, 44. ölçüde başlayan sekiz ölçüde periodun ilk üç ölçüsü birinci cümleyi oluşturur; diğer beş ölçü ilk cümlelerin onaltılık notalarla varye edilerek uzatılmış halidir.

Örnek 52: III. Bölüm, *Rondo*, 44. – 51. ölçüler arası

T T II₆ K₆₄ D₇ 36.c.T

Bu periodun toniğe çözüldüğü 51. ölçü, aynı zamanda en son periodun da başlangıcıdır.

Örnek 53: III. Bölüm, *Rondo*, 51. – 58. ölçüler arası

c.T II₆ D₇ T D₆₅ → II₆

Tonaliğe göre 19. öm
As Dur (Lab. ağız)

Son period bir öncekinin devamı ve gelişmesidir, bu iki period iç içe geçerek birbirlerini öylesine tamamlamışlardır ki, aslında 44. ölçüden 58. ölçüye kadar olan kısmı büyük, gelişmiş, tek bir kuruluş olarak düşünebiliriz. 58. ölçüde birinci episod sonlanır, ölçünün ilk vuruşundaki toniğe çözüm üzerinde solist küçük bir kadans çalar, ölçünün son vuruşundan eksik ölçüyle gene refren karşımıza çıkar.

A'-İkinci Refren:

Refrenin ilk iki periodu herhangi bir değişiklik olmaksızın geçer. Birinci refrende son period, iki ölçülük bir motifin tekrarlanması ve buna da iki ilave ölçünün katılmasıyla oluşmuştu. Burada ise son periyoddaki motifin tekrarı orkestra tarafından doğrudan fis moll'de çalınarak (76.-77. ölçüler) hemen ikinci episoda geçilir; sondaki iki ölçülük ilave atılmıştır.

Örnek 54: III. Bölüm, Rondo, 58. – 77. ölçüler arası

(15)

Viol. I, II

Vln.

T T (A Dur) D₇ D₇ T₆ D₇ T T₆ S T₆ II₇

55 Tutti

T S₆ D₇ D₇ D₇ T S₆ T₆ D₇ D₇ T₆ D₇ D₇ T S

72 Solo

S S K₆ D T D₇ T fis moll

77

fis moll

C-İkinci Episod:

78.-109. ölçüler arasındadır.

Birinci episoda göre hem kuruluş olarak daha geniştir, hem de kontrast yoğunlaşır. Refren ve birinci episod majör tonalitedeyken bu episod doğrudan fis moll'de başlar. Ayrıca episodun devamında başka tonalitelere de modülasyonlar yapılması, bu kısma tonal hareketlilik kazandırarak daha renkli bir karakter sunar. Orkestra-solo çatışması belirginleşir. Episod, başladığı tonalite olan fis moll'de biter.

78. ölçüden 85. ölçüye kadar olan ilk periodda fis moll'de yeni bir tema karşımıza çıkar. Bu perioddan sonraki iki ölçüde keman, gene fis moll'de olmak üzere, refrenin son periodunda duyduğumuz ilk motifi çalar (ilk refrende 16.-17. ölçülerdeki motif).

Örnek 55: III. Bölüm, Rondo, 78. – 87. ölçüler arası

The musical score for Example 55, Rondo, measures 78-87, is presented in F minor (fis moll) and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 78-84) shows the piano accompaniment and the oboe solo. The piano part has a bass line with chords D7, T, 3672 S6, II6, D7, T. The oboe part has a melodic line with a trill in measure 85. The second system (measures 85-86) shows the piano accompaniment and the oboe solo. The piano part has a treble line with chords D7, T, D Dur. The third system (measures 87-88) shows the piano accompaniment and the oboe solo. The piano part has a bass line with chords D7, T, D Dur.

Ardından orkestra, 87. ve 88. ölçülerde, önceki iki ölçüde keman tarafından sunulan bu motifi bu kez doğrudan D Dur'da tekrarlar ve ikinci period başlar.

Örnek 56: III. Bölüm, *Rondo*, 25. ve 26. ölçüler

T D Dur D Dur

89. - 96. ölçüler arasındaki ikinci period birincinin, kuruluşu değiştirilmeden D Dur'da tekrarlanmasından oluşur.

Örnek 57: III. Bölüm, *Rondo*, 89. - 96. ölçüler arası

T D7 T D7 T S6 II6 D7 T h moll T

İkinci periodun bittiği 96. ölçüden 99. ölçüye kadarki dört ölçülük kısımda, birinci ve ikinci periodun ikinci cümlelerindeki motifler, bu sefer h moll'de geçer. Aynı motiflerin sırasıyla üç ayrı tonalitede tekrarlanması, sekvens gibi duyulur.

Örnek 58: III. Bölüm, *Rondo*, 96. – 100. ölçüler arası

T h moll T

99

Ob.

D₂ (h moll) T (h moll) II₆ (h moll) D₇ (h moll) T (h moll)

99. ölçüden sonraki dört ölçü, fis moll'e geri dönmek için kullanılan bir köprü gibidir. 100. ve 101. ölçülerde h moll'de tonik ve altıncı üçesli fonksiyonları duyulur, 102. ve 103. ölçülerde ise her iki tonalitedeki (h moll – fis moll) ortak akorlar fis moll'e geri dönmek üzere kullanılmıştır; her vuruşta farklı bir fonksiyon duyulur. 103. ölçünün son vuruşundaki ikili dominant fonksiyonu (fis moll'de), 104. ölçüde fis moll'ün dominant fonksiyonuna çözülür.

Örnek 59: III. Bölüm, *Rondo*, 100. – 104. ölçüler arası

Ob.

T (h moll)

101

Vl. (h moll) VII₇ (fis) T (fis) D₇ (fis) VI (fis) II (fis) DD_{m7} (fis) D₇ (fis)

Bu çözümün yapıldığı 104. ölçüde keman onaltılık notalarla ilerleyen bir pasaj sunar, bu pasaj 104. ölçüden 108. ölçüye kadar sırasıyla dominant-tonik-dominant-tonik fonksiyonları üzerine kuruludur; bu dört ölçü, epizodu tamamlayıcı bir kısım olarak duyulmaktadır.

Örnek 60: III. Bölüm, *Rondo*, 104. – 109. ölçüler arası

D₇ (fis)

105

T₆₄ D₇ T₆₄ D D

108. ölçüde dominant fonksiyonu duyulur, refrenden önceki kadansı hazırlamak üzere tempo biraz yavaşlar, 109. ölçüde dominant fonksiyonu üzerinde kadans sunulur. Bu seferki kadans, epizodaki hareketliliğin daha yoğun olmasından dolayı, daha uzundur.

A''-Üçüncü Refren:

Refrenin üçüncü tekrarında değişiklik yoktur; sadece solo partide ilk periyotta forslaklar göze çarpar. 131. ölçüdeki fermatolu sus, refren ve 4. epizodu kesin bir çizgiyle birbirinden ayırır.

Örnek 61: III. Bölüm, *Rondo*, 109. – 131. ölçüler arası

The musical score for Example 61, III. Bölüm, *Rondo*, 109. – 131. ölçüler arası, is presented in a multi-staff format. The score begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The first system shows measures 110 and 111, with a dynamic marking of *mf* and a circled 'D' above the staff. The second system, starting at measure 116, is marked *Tutti* and *f*. The third system, starting at measure 122, is marked *Solo* and *p*. The fourth system, starting at measure 127, includes parts for Oboe (Ob.) and Cor Anglais (Cor.). The score concludes with a fermata in measure 131. The page number 3672 is printed at the bottom center.

D-Üçüncü Episod:

Episodlar arasında en uzun, en kontrastlı, form olarak da en karmaşık yapıya sahip olan episoddur.Önceki episodlar birkaç periodun ya da perioda benzeyen basit kuruluşların bir araya gelmesiyle oluşan kısa ve sade formlara sahipken, ''Trio'' olarak belirtilen bu episod üç ayrı kısımdan meydana gelir.Tonalite değişmiştir, a moll'de seyrederek, aynı zamanda tempo da hızlanmış ve karakter tamamen farklılaşmıştır.Bu episodun bambaşka, apayrı bir bölüm olarak duyulması ve ''trio'' adını alması, ''triolu birleşik üç hisseli form''un özelliklerini anımsatır; bu formda da eğer orta bölümde yeni konu geçiyor ve karakter tamamen değişiyorsa ''trio'' olarak adlandırılır.Bu açıdan '' D'' episodunun; konçertonun geniş bir rondo formunda yazılmış olan üçüncü bölümüne, ''triolu birleşik üç hisseli form''un bir özelliğini kazandırdığını söyleyebiliriz.

K.219 no'lu konçertonun ''Türk Konçertosu'' olarak anılması da ''D'' episodunda kullanılan tematik materyalden kaynaklanır.Bu bölümde sunulan temaların, (daha önce Lucio Silla balesinde de aynı temaların kullanıldığı belirtilmişti) Mozart'ın Michael Haydn'dan öğrenmiş olması muhtemel olan Türk-Macar halk müziği temalarından kaynaklandığı bilinir.

Kendi içinde üç bölümden oluşan bu episodun bölümlerini şöyle bir şemayla ifade edebiliriz:

a + b + a'

a:

Kendi içinde beş ayrı kısımdan oluşur: a + b + a + c + d.Her kısım period kuruluşundadır.

a: Orkestranın, tonik ve eksilmiş yedili fonksiyonları üzerine kurduğu iki ölçülük girişinden sonra keman dört ölçülük bir cümle sunar.Kemanın sunduğu bu dört ölçüde orkestra sadece tonik fonksiyonunu tutarak fon oluşturur.Ardından, baştaki iki ölçülük orkestra girişi tekrar duyulduktan sonra, keman dört ölçülük ikinci cümleyi sunarak ilk periodu tamamlar.İkinci cümlelerin ilk iki ölçüsü aynıdır.

Örnek 62: III. Bölüm, *Rondo*, 132. – 143. ölçüler arası

132 **Allegro**

Viol. I, II

Cor. T

T VII₇ T VII₇ T VII₇ Cor. T T T T T VII₇ T VII₇ T VII₇

Cor. T T T T T T₆

b: Birinci periodun bittiği 144. ölçünün ikinci yarısından, sekiz ölçü süren ikinci period başlar. İkinci cümlelerin ilk iki ölçüsü, birinci cümlelerin ilk iki ölçüsünün varyasyonudur; cümlelerin son iki ölçüleri aynıdır ve her iki cümle de yarım kadansla biter. Bu kısımda da ezgi kemanda duyulur, orkestra sadece, tonik ve dominant fonksiyonları üzerine kurulu basit bir eşlik sağlar.

Örnek 63: III. Bölüm, *Rondo*, 144. – 152. ölçüler arası

Viol. I, II

(2)

T T₆ VII₅^{nat.} VII₆ D D

148

D T₆ D D. D DD₇

a: İkinci periodun bittiği ölçüde (152. ölçü) gene orkestranın başlangıçta çaldığı iki ölçülük giriş, bu sefer E Dur'da duyulur. Bu giriş 3. periodun da başlangıcıdır. Devamı, aynen ilk perioddaki gibi seyrederek.

Örnek 64: III. Bölüm, *Rondo*, 152. – 164. ölçüler arası

The musical score for Example 64 consists of two systems. The first system shows a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part features a series of chords: D, DD₇, D, DD₇, D, DD₇, D, and a 'Cor.' section. The second system shows a more complex piano accompaniment with multiple staves, including a 'Cor.' section. The score is in D major and 4/4 time.

c: Üçüncü period bittikten sonra, tematik olarak ilk üç perioddan ayrılan, sadece orkestranın çaldığı, sekiz ölçü süren, 4. bir period başlar. Bu period tekrarlıdır. Periodun başından sonuna dek tonik fonksiyonu baskındır, her iki cümle de tam kadansla biter.

Örnek 65: III. Bölüm, *Rondo*, 165. – 172. ölçüler arası

The musical score for Example 65 shows a single system of music. It includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part is marked 'Tutti' and '165'. The score is in D major and 4/4 time.

d: Beşinci period da, karakter olarak önceki periodlardan farklıdır, gene sadece orkestra tarafından çalınır. Sekiz ölçü sürer. İlk cümledeki yukarı doğru giden kromatizm ve yönelmelerle tonikten subdominant fonksiyonuna geçilir, sonra aynı şekilde geri dönülerek toniğe varılır. İkinci cümlelerin ilk yarısı birinci cümledeki aynıdır. Son iki ölçüdeki değişiklikler ve kadans altı dört ile dominant fonksiyonlarından sonra 180. ölçüde toniğe ulaşılır. Bu period da bir önceki gibi tekrarlıdır.

Örnek 66: III. Bölüm, *Rondo*, 173. – 180. ölçüler arası

a + b + a (basit üç hisseli form gibi)

+ c + d (basit iki hisseli form gibi)

Solo kemandır.

Sadece orkestra tarafından çalınır.

Yukarıda görüldüğü gibi **a** bölümü, keman tarafından işlenen basit üç hisseli formda bir kısım ile, sadece orkestra tarafından sunulan, basit iki hisseli formda ikinci bir kısımdan oluşuyor gibi gözükmektedir.

b:

3. episodun orta kısmı olan bu bölümde de dört ayrı kısım bulunur: e + c + f + d'

e: Sekiz ölçülük period kuruluşundadır. 180. ölçünün ikinci yarısından eksik ölçüyle başlar; bu periodda ezgi kemandır ve yeni bir tema sunulur. Tonalite değişmiştir, e moll'de

Örnek 69: III. Bölüm, *Rondo*, 196. – 204. ölçüler arası

Solo

f T_6 (C) Dur

197

$D_2 T_6 T_6$ $D_2 T_6 D_4 T$ D_{43} T $D T_6$ $D_{65} T$ T_{64} $D_7 T_{64} T_6$ S $D_7 D_{43}$ T

d': Dördüncü period, "d" periodunun 2., 3. ve 4. ölçülerinde geçen motif üzerine kuruludur. Fakat tonalite değişmiştir, E Dur'un armonik hali kullanılır. Ayrıca "d" periodundaki tema bir oktav çerçevesi içinde geçerken, burada iki oktav aralığındadır. İkinci cümle birincinin tekrarıdır, periodun 3. ve 7. ölçülerinde orkestranın, kemanın çaldığı partiyi aynı anda bir oktav üstten çalması burada solo ve orkestrayı kaynaştırır. 8. ölçünün sonundan başlayan ilave, periodu iki ölçü daha genişletmiştir. Bu ilavede, "D" episodunun ilk bölümünde 6., 12., 26. ve 32. ölçülerde gördüğümüz entonasyon geliştirilerek kullanılmıştır.

Örnek 70: III. Bölüm, *Rondo*, 204. – 214. ölçüler arası

T

205

D S T₆ VII^{dim} D S T VII^{dim} D S T₆ VII^{dim} D S T

(E Dur)(E Dur)(E Dur)

214

fp

T (a moll D)

a':

Üç kısımdan oluşur: a + c' + d' + kadans

a: Birinci kısımdaki ilk periodla başlaması ve önceki iki bölümde geçmiş olan diğer periodların da bazılarının kullanılması bu kısmı repriz gibi duyurur. İlk iki ölçüde gene başlangıçtaki orkestra girişi E Dur'da karşımıza çıkar, devamı 'a' periodunun aynısıdır.

Örnek 71: III. Bölüm, *Rondo*, 214. – 226. ölçüler arası

214

fp

T (a moll D)

Cor.

221

Tutti

Cor.

c': Birinci bölümde "c" periodu repriz işaretiyle tekrarlanmıştı. Burada ise ilk olarak orkestra aynen "c" periodunu çalar, tekrarı yerine ise aynı periodu keman, bu kez varyasyonlu olarak sunar.

Örnek 72: III. Bölüm, *Rondo*, 226. – 242. ölçüler arası



227

233

Solo

Ob.

(pizz.)

T T T D7 T

3672

239

Tutti

T T T D7 T

d': Bir önceki "c" periodunda yapılan değişiklik, "d" periodunda da aynen uygulanmıştır. İlk olarak orkestra "d" periodunu olduğu gibi çalar, ardından tekrar yerine keman, bu periodu varyasyonlu olarak işler.

Örnek 73: III. Bölüm, *Rondo*, 242. – 262. ölçüler arası

Tutti

245 Solo
Una corda

251 Viol. Ob. Viol. Ob. Viol.

257 Cad.

B'-İkinci Episodun Tekrarı:

Dördüncü refrenden sonra "B" episodu, bu sefer bazı değişikliklerle karşımıza çıkar. İlk seferinde E Dur'a modülasyon yapılmıştı, burada ise episod esas tonalite olan A Dur'dadır. Sık sık subdominant fonksiyonuna yönelmeler yapılmış, keman partisinde ise müzik biraz değişmiştir.

Örnek 75: III. Bölüm, *Rondo*, 284. – 320. ölçüler arası

The musical score for Example 75 consists of a small introduction at the top left, followed by the main musical notation starting at measure 285. The notation is in G major and 3/4 time. Below the piano part, there are harmonic analysis symbols: $D_2 \rightarrow S_6$, $D_{43} \rightarrow S$, S , $D_2 T_{64} D_{64} T$, S_6 .

291

S D D D

296

Ob.

Viol.

301

Ob.

307

Ob.

Cor.

313

3672

A'''-Beşinci Refren:

Refrenin son tekrarında, birinci periyoddaki keman partisi varyasyonlu olarak geçer. Orkestranın çaldığı ikinci periyotta ise, ritmik değişiklikler göze çarpar. Ayrıca ikinci

perioddan sonra daha önce duymadığımız, küçük bir koda karakteri taşıyan dört ölçülük bir ilave gelir (339.-343. ölçüler arası) Bu ilaveden sonra ise refrenin altı ölçülük son periodu aynen geçerek eseri sonlandırır.

Örnek 76: III. Bölüm, *Rondo*, 320. – 349. ölçüler arası



32

321 **II**

Viol. I, II

Vla.

327 **Tutti**

Viol. I, II

Vla.

333

Viol. I, II

Vla.

339 **Solo**

Viol. I, II

Vla.

345

Viol. I, II

Vla.

Ob.

Cor.

(*)Form analizi kısmında yararlanılan kaynak: Nurhan Cangal, (2004) *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

3.4. 18. yy'daki İcra Kriterleri

18. yüzyılda yazılmış olan bir eseri icra açısından incelerken; öncelikle ait olduğu dönemde müzikal icra konusunda hangi kriterlerin benimsendiği, dönemin önde gelen icracılarının kullandığı teknikler ve müzikal yorumları hakkında bilgi sahibi olunmalıdır.

Giriş kısmında 18. yüzyıl, yani "Aydınlanma Çağı" felsefesinin, müziğe ne şekilde yansıdığına kısaca değinilmiştir.

Şimdi ise dönem müziğinin icrası konusunda, gene o dönemin müzisyenlerince belirlenmiş, "müziğin nasıl icra edilmesi gerektiği" ile ilgili bazı kriterlere, yorumlara ve tanımlara yer verilecektir.

3.4.1. Vurgular (Accent) ve Türleri

18. - 19. yüzyıllar arasında yazılmış olan müzik eserlerinde "vurgu"lar, daha çok müziğin ritmik yapısını net bir şekilde ifade etmek, ya da üzerinde durulması gereken esas düşünceyi, diğer yan düşüncelerden daha ayırıcı bir ifadeyle belirtmek üzere kullanılmıştır. Yani asıl amaç, daha sonraki Romantik ve Çağdaş dönemlerde olduğu gibi vurgulanan seslerle "beklenmedik" bir etki yaratarak dikkat çekmek değil, tam tersine; esere hem ritmik, hem biçimsel anlamda; hem de ifade açısından netlik kazandırmaktır.

Sözü edilen vurguları göstermek için hem nüans işaretlerinden, hem de bazı sembollerden yararlanıldığı görülür. Yalnız şu da söylenmelidir ki, vurgulanması gereken her ses, her nota grubu ya da pasaj, vs., her zaman bu vurgu işaretlerini almak zorunda değildir, yorumcu kendi tecrübesi ve anlayışı ışığında da icra edilen eserde hangi kısımların diğerlerine göre daha çok vurgulanması, öne çıkması gerektiğini, eserin özelliklerini göz önünde bulundurarak kavramalıdır.

Metrik Vurgular:

Eseri sağlam bir ritmik temele oturtmak için kullanılır. Genel prensip, güçlü vuruşların zayıf olanlara oranla daha vurgulu olması gerektiği yönündedir. Dönemin önemli

Eğer ölçü eşit uzunlukta daha kısa zaman birimlerine, örneğin sekizlik notalara bölündüyse, bu sekizlik notalardan her biri daha farklı derecede bir vurgu gerektirir.(örn.1.(c)) Üç zamanlı ölçülerde notaların eşit olmayan değerleri bir sonraki örnekte gösterilmiştir.(örn 1.(d))Notaların sahip olduğu birbirinden farklı ağırlıklara ve üzerlerindeki vurgu işaretlerine göre nasıl çalınmaları gerektiği, çift zamanlı ölçülerle ilgili söylenenlere de dayanarak kolayca anlaşılacaktır.

Hızlı bölümlerde, ya da 12/8'lik, 6/4'lük gibi tüm 3'e bölünebilen zamanlarda; ilk üçlü grubun ilk notası, diğerlerine göre daha vurgulu olmalıdır.Diğer üçlü gruplardaki birinci zaman birimlerinin alacağı vurgu ise, tek veya çift vuruşa gelmelerine göre değişir.(örn. 1. (e)).

Ölçü içindeki zaman birimlerinin aldığı iç değerden bahsedildikten sonra, 6/4 lük ve 3/2'lik; 6/8'lik ve 3/4'lük zamanların aslında aynı süreyi kapsayan zaman birimlerini içermesine karşın, daha farklı vurgulanmalar gerektirdiği görülecektir.(örn.1.(f))

Biçimsel ve İfadeye Yönelik Vurgular:

Eserdeki müzikal düşünceyi, hissi; bestecinin (veya yorumcunun) üzerinde durmak istediği müzikal fikri belirtmek üzere de vurgulardan yararlanır.Dönemin önde gelen teorisyenlerinden Heinrich Christoph Koch; ifadeye yönelik olan vurgular için şöyle der:

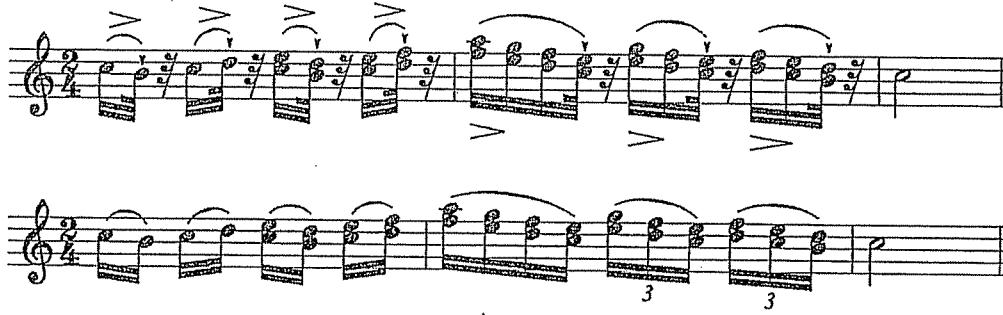
“Tıpkı konuşmada olduğu gibi-eğer konuşan kişi bir his taşıyarak konuşuyorsa, kullandığı sözcüklerin belli hecelerine özel vurgular yapar; ki böylece konuşmanın içeriği dinleyicilere çok daha açık bir şekilde ifade edilmiş olur; açık bir hissi ifade eden bir müziğin icrasında da, dinleyicilerde aynı etkiyi yapmak üzere, bu hissi taşıyan notalara daha belirgin bir vurgu yapmak gerekir.”

Örnek 78: Quantz, *Versuch*, XVII ²⁷



Kalkbrenner'e göre bağlı olan nota gruplarında, bağın içindeki ilk nota belirtilmeli, diğeri(ya da diğeri) daha kısa tutulmalıdır:

Örnek 79: Kalkbrenner, *Methode* ²⁸



J.F.Schubert, armonik değişimleri gösteren seslerin daha belirgin bir şekilde gösterilmesi gerektiğini öngörmüştür:

Örnek 80: Schubert, *Neue Singe-Schule*, ²⁹



²⁷ Aynı kaynaktan: s.22

²⁸ Aynı kaynaktan: s.32

²⁹ Aynı kaynaktan: s.36

Leopold Mozart'a göre bir pasaj içinde, süre bakımından kendisinden önceki ve sonraki notalardan daha uzun olan nota vurgulanmalıdır:

Örnek 81: P.A.Corri, *L'anima di Musica*,³⁰



L.Mozart, senkoplarda ortada yer alan güçlü sesin vurgulanması gerektiğini, sonrasında gelen zayıf notanın ise düz, alçalan bir tonla çalınması gerektiğini söylemiştir:

Örnek 82: Leopold Mozart, *Versuch*, IV,³¹



Bu örnekteki gibi, bir ölçünün sonunda ve bir diğer ölçünün başlangıcında bağın içinde bulunan aynı nota, "tek bir nota" gibi çalınmalı, notanın bağ içindeki ikinci tekrarına kesinlikle vurgu yapılmamalıdır:

Örnek 83: L.Mozart, *Versuch*, I,³²



³⁰ Aynı kaynaktan: s.38

³¹ Aynı kaynaktan: s.39

³² Aynı kaynaktan: s.39

Vurgular İçin Kullanılan Kısaltma ve Semboller:

Forte-piano: *fp, ffp*.

Sforzando: *sf, sfz, fz, sfp, fzp*.

Rinforzando: *rf, rfz, rfp*.

Örnek 84: Vurgularla İlgili Semboller ³³

- ^ Sesin süresinde çok az bir uzatmayı ifade eder.
- > Sese biraz *yüklenileceğini* gösterir.
- Bir sonraki notanın başlangıcına dek sesin sabit bir şekilde tutulacağını ifade eder.
- ⊢ *Neredeyse tam süresi kadar* ses tutulur.
- Bir önceki işaretin ifade ettiğinden daha kısa, daha ayrı duyulmalıdır.
- ▼ Ses oldukça keskin bir vurgu ile çalınmalıdır. Oldukça *staccato*.
- ⤿ Hafif bir dokunuş ve fazla legato olmayan bir ifadeyi simgeler.
- 9 Özellikle yeni bir tema girişinden önce, küçük bir nefesi ifade etmek üzere kullanılır.

fp, sfp, rfp, fzp gibi nüanslar, kısaltmanın sonunda yer alan “*p*” (*piano*) düşünülecek olursa, daha ani ve daha kısa süreli, aynı zamanda da daha etkili vurguları ifade ederler. Bu işaretlerin bir kısmı aslında “*staccato*” yu simgeleyen işaretler olmakla beraber, vurgu ve artikülasyonu ifade etmek üzere de kullanılır.

3.4.2. Artikülasyon ve Cümleleri İfade Etme

Artikülasyonun sözlük anlamı, “açık bir şekilde dile getirme”, ya da “net telaffuz” olarak karşımıza çıkar. Bu kavramın müzik dilindeki anlamı da aynıdır, müzik metnini doğru, açık ve kesin bir telaffuzla; deyim yerindeyse “tane tane” icra etmek şeklinde ifade edilebilir. Müzik metnine açıklık, netlik kazandırmaya yönelik bir kavram olması açısından artikülasyon; bir önceki konu olan vurgularla yakından ilgilidir. Özellikle metrik vurguların müzik icrasındaki işlevinin, artikülasyonun işleviyle aşağı yukarı aynı olduğunu söyleyebiliriz – doğru yerlerde kullanılan metrik vurgular, aynı zamanda doğru artikülasyonun temelini oluşturur.

³³ Aynı kaynaktan: s.69, 75, 87, 227, 228

Müzikal ifadeyle ilgili bir diğer önemli konu ise, cümlelerin belirtilmesidir. Türk bu konuda şöyle demiştir(1789):”Bir müzik cümlesi, herhangi bir konuşma içerisinde ”cümle” diye adlandırdığımız, ve diğerlerinden noktayla (.) ayrılan kısımları ifade eder. Bir müzikal ritim ise, bir konuşmanın daha küçük birimleriyle karşılaştırılabilir, örneğin iki nokta ile (:) ya da noktalı virgül (;) ile ayrılan kısımları ile. En küçük birim olan ”faz”ları ise, cümle içinde virgülle (,) ayırdığımız daha da küçük kısımlarla karşılaştırabiliriz.”

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere müzikte de, tıpkı bir konuşmada yaptığımız gibi, cümleleri, ya da daha küçük sözcük gruplarını birtakım noktalama işaretleriyle belirtmek, anlatılmak istenen konunun anlaşılması açısından önem taşır. Schulz, cümle içindeki küçük yapıları tahlil etmekle ilgili şöyle der:”Dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Düzenli bir müzik parçasının cümleleri de aynı düzeni takip eder; örneğin parça hangi vuruşta başlıyorsa, tüm fazlar da genellikle aynı vuruşta başlar. Aşağıdaki örnekte ”o” ile işaretli kısım ilk fazın bitişini, (+) ile işaretli kısım ise yeni bir fazın başlangıcını ifade eder.”:

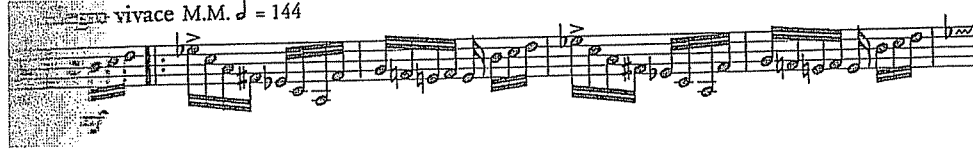
Örnek 85: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, art. ”Vortrag”³⁴

The image displays a musical score for Example 85, consisting of five staves of music. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Circled notes and plus signs (+) are used to indicate phrase boundaries. The first staff shows a sequence of notes with a circled note and a plus sign. The second staff continues the sequence with similar markings. The third staff features a double bar line and a key signature change. The fourth staff includes a trill (tr) and a circled note. The fifth staff is an alternative version (labeled 'or') of the final part of the sequence, also with circled notes and plus signs.

³⁴ Aynı kaynaktan: s. 142, 143, 144

“Bazı besteciler ise, bu küçük fazların ayrımını daha net ifade etmek üzere, gruplanan notalar içerisinde bir diğer fazın başlangıcı olan notayı, gruptan ayırırlar.”:

Örnek 86: Schumann, Second Symphony; op.61 ³⁵



Müzik içerisindeki cümleleri, ya da daha küçük kısımları birbirinden küçük nefesler, virgüllerle ayırmak, ve bu ayrımları yukarıdaki örneklerde belirtildiği gibi, doğru yerlerde yapmak gereklidir. Bir cümlenin bitişini belirtirken, genellikle nüansın biraz daha düşmesi ve cümlenin son notasının biraz daha kısa tutulması, yeni cümleye başlanmadan önce ise küçücük bir nefes gerektiği öngörülür. Türk şöyle demiştir: “Bir fazın bitişinde, parmağı kaldırmak gerekli olsa da, bunu sert bir staccato yaratacak şekilde yapmak çok yanlış bir icradır. (bkz. Örnek 11) Özellikle cümle bölümlenmelerinin staccato işaretleriyle belirtildiği parçalarda çoğu kez bu yanlış icra duyulur, (Örnek 11, (c)) zira pek çok icracı staccato’nun belli bir güç ve sertlikle icra edilmesi gerektiği kanaatindedir:

³⁵ Aynı kaynaktan: s.143

Örnek 87:Türk, *Klavierschule*, VI ³⁶



Bu örnekte doğru icra (b) kısmındaki gibi olmalıdır.

Son örnekte de görüldüğü gibi, staccato işaretleri sadece notanın kısa tutulması gerektiğini göstermek için değil, bazen artikülasyonu veya cümle ayrımlarını belirtmek üzere de kullanılıyordu. Sadece staccato işaretleri için değil, vurgu işaretleri için de aynısını söyleyebiliriz – zira bir önceki konuda vurgu için kullanılan sembolleri açıklarken kısaca değinildiği gibi; vurgu işaretleri de artikülasyonun ve ifadenin araçları olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

3.4.3. Yaylı Enstrümanlarda Arşenin (Yayın) Kullanımı

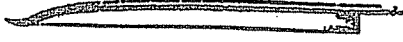
18. yy'da Kullanılan Arşe Çeşitleri:

18. yy boyunca geniş bir şekilde kullanılmış olan, Michael Woldemar'ın (ve daha sonra Fetis'in) tanımına ve şemasına göre "Tartini", "Cramer" ve "Viotti" arşeleri olarak adlandırılan üç çeşit arşe bulunmaktadır.:

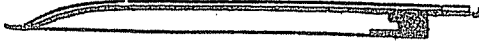
³⁶ Aynı kaynaktan: s.145

Örnek 88: Woldemar, *Grande Methode*,³⁷

N°.1. Archet de Corelli.



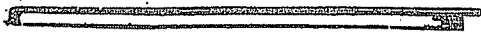
N°.2. Archet de Tartini.



N°. 3. Archet de Cramer.



N°. 4. Archet de Viotti.



Dışa doğru bombeli bir çubuğa sahip olan birincisi (örneğe göre birinci ve ikinci arşe), başta Mozart ailesine ait 1764 tarihli, Carmontelle imzalı bir suluboya tabloda olmak üzere, 1770'lere kadarki pek çok resimde karşımıza çıkan arşedir. İkincisi, (Cramer, örneğe göre üçüncü olarak numaralandırılan) içe doğru çok hafif bir bombeye sahip olan çubuğu ve daha da geliştirilmiş başıyla, modern Tourte-stilindeki arşeye çok yakın olmasına rağmen, ondan biraz daha kısa ve hafiftir. Bu arşe, 1750'lerden itibaren kullanılmaya başlanmış, büyük ihtimalle de Mannheim okulunun karakteristiği haline gelmiş bir arşe stilidir – zira bu arşenin geliştirilmesiyle ilişkilendirilen Wilhelm Cramer, bu okulun yetiştirdiği en takdir edilen müzisyenlerdendir. Mozart ailesine ait Della Croce imzalı ve 1780 tarihli resimde görülen arşeye dayanarak, o tarihlerde Leopold Mozart'ın da bu tipteki arşenin bir varyantını kullandığını söylemek mümkündür. 18. yy'ın son otuz yılı içerisinde, Cramer arşesinden yola çıkarak bu arşenin benzer tipte pek çok varyantı üretildi, Viotti arşesi olarak tanımlanan arşe de muhtemelen bu arşenin geliştirilmiş bir varyantıdır diyebiliriz. Woldemar ve Fetis'e göre "Viotti" arşesi, 1780'lerde François Tourte tarafından geliştirilen ve günümüze kadar arşe yapımcılarına şablon oluşturmuş olan arşeye özdeştir. Woldemar (1750-1800) şöyle demiştir:"

³⁷Aynı kaynaktan: s.260

Cramer arşesi, zamanın pek çok müzisyeni tarafından benimsenmiştir. Viotti arşesi, Cramer'inkine göre baş kısmı açısından biraz daha farklıdır, dip kısmı daha alçaktır ve vidaya daha yakındır, aynı zamanda biraz daha uzundur ve daha çok kılı vardır."Bu arşeden yola çıkılarak üretilen Tourte arşesi ise az önce belirtildiği gibi, günümüze dek yay yapımcılarına şablon oluşturmuştur.

Arşe kullanım stilleri, büyük ölçüde arşenin sahip olduğu fiziksel özelliklerle ilgilidir; şüphe yoktur ki 18. yy'ın ortasından 19. yy'ın sonuna kadar arşe kullanımında gözlenen değişiklikler de kısmen, zaman içinde farklı arşelerin geliştirilmiş ve kullanılmış olmasından ileri gelir.

Eski arşelerin en önemli karakteristiklerinden biri, orta veya hızlı tempolarda seyreden ve bağlı çalınmayan pasajlarda çok net bir artikülasyon sağlamaları, seslerin hepsini ayrı ayrı, tane tane duyurmaya imkan vermeleridir. Daha sonra geliştirilen arşeler bu konuda öncekilerle aynı etkiye sahip değildir, arşe çubuğunun arttırılan gücü ve dayanıklılığı, arşenin küçük hareketlere daha çabuk tepki vermesini sağlamış ve Leopold Mozart'ın öngördüğü, sesin başlangıcında olması gereken "küçük yumuşaklığı" daha az ifade edebilecek şekilde düzenlenmiştir.

Arşenin fiziksel özelliklerindeki bu değişikliklere paralel olarak, 18. yy'ın ortalarında pek çok müzisyen, artikülasyonu daha iyi ifade edebilmek için, orta veya hızlı tempoda seyreden eserlerde sesleri ayrı yaylarla (bağısız) çalmayı ve bunun için de arşenin üst yarısını – hatta son çeyreğini kullanmayı tercih etmişlerdir. 1776'da Reichhardt, farklı uzunluktaki notaların yayın hangi kısmında çalınması gerektiği konusunda şöyle demiştir: "Öncelikle uzun sesler için yayın tamamı, yayın her kısmına eşit baskı yayılacak şekilde kullanılmalıdır. Daha kısa sesler için gene tam yay, fakat bu sefer daha hızlı bir şekilde kullanılmalıdır. Daha da kısa süren notalar için ise, yayın sadece orta-uç arasındaki kısmı tercih edilmeli ve staccatolar yayın en ucunda yapılmalıdır."

Genellikle sesin ne kadar net, kısa ve hafif duyulması isteniyorsa, yayın o kadar ucunda çalınması gerektiği düşünülüyordu. Bu şekilde hafif, kısa ve ayrı ayrı belirtilmesi gereken sesler için kullanılan "punta d'arco" deyimini, 18. yy'daki arşe kullanımlarının en önemli karakteristiğidir. Birçok açıdan punta d'arco kullanımının yarattığı etki, modern icracıların benimsediği spiccato ve sautille gibi yayın dip-orta arasındaki kısmını hafifçe

zıplatarak kullanmanın yarattığı etkiye çok yakındır. Punta d'arco gerektiren pasajları günümüz modern icracıları içgüdüsel olarak spiccato çalmayı tercih edeceklerdir; oysa ki 18. yy'daki icracılara bu içgüdü'nün doğal ve yakın gelmediği açıktır. Spiccato gibi kullanımlar ancak 19. yy'ın ikinci yarısından itibaren tercih edilmeye başlanmıştır, daha öncesinde sadece çok nadir durumlarda, "özel bir etki yaratmak üzere" bu kullanımlara yer verilmiştir. Özellikle başta Alman keman ekolünün önemli isimlerinden olan Spohr olmak üzere dönemin pek çok icracısının, spiccato ve sautille gibi kullanımları benimsemedikleri, hatta bu kullanımlara karşı çıktıkları bilinir.

Bu döneme ait bir eseri yorumlayacak olan günümüz icracısının, tabii ki 18. yy'da benimsenen kriterlere birebir uyması beklenemez; fakat o dönemde tercih edilen arş kullanımlarının bilinmesi ve bu kullanımlar ile yaratılmak istenen müzikal etkinin kavranması, kuşkusuz ki yoruma çok büyük katkı sağlayacak ve "nasıl bir müzik" olması gerektiği konusunda keman sanatçılarına ışık tutacaktır.

3.4.4. Vibrato

Günümüzdeki evrensel anlamını, sesin hızlıca bir şekilde titreştirilmesi olarak ifade edebileceğimiz "vibrato" terimi, bugünkü bilinen kesin anlamını nispeten günümüze yakın bir zamanda kazanmış olmakla beraber; en azından 19. yy'ın ikinci yarısından itibaren bugünkü anlamına yakın çağrışımlar taşıyordu. 18. ve 19. yy'daki vibrato ve bununla ilgili teknikleri gözden geçirmeden önce, birtakım terminolojik karmaşıklıkları açıklığa kavuşturmak yararlı olacaktır. Söz konusu dönem boyunca, daha sonra genel olarak "vibrato" terimine indirgenecek olan, esasen sesteki dalgalanmayı, titreşimi ifade eden birçok terim kullanılmıştır, bu terimlerden bazıları da aslında pek çok farklı şeyi karakterize eder. Örneğin tremolo, aynı oktavdaki farklı seslerin hızlı tekrarı ya da farklı oktavlardaki seslerin birbirini izleyen hızlı tekrarlanması (örneğin piyanoda), vibrato ile bir tutulabilmektedir. Almanya'da 19. yy'ın ortalarına dek "Tremolo" ve "Bebung", vibratoyu ifade etmek üzere en sık kullanılan terimlerdir. (1756'da Leopold Mozart Tremulant ve Tremoleto'yu kullanmış, 1774'te Löhlein Bebung'u kullanmakla beraber "ondeggiamento"ya da yer vermiş, 1832'de Spohr Tremolo'yu kullanmıştır.) İngiltere'de de tremolo, vibrato için sıklıkla kullanılmıştır.

Pierre Baillot "L'art du violon" (1834) adlı eserinde ondulation terimine, Charles de Bériot ise 1858 tarihli keman metodunda sons vibres (orijinal İngilizce versiyonunda

“titreşimli sesler” olarak tercüme edilmiştir) terimine yer verirken; Hermann Schröder “Die Kunst des Violinspiels” (1887) adlı eserinde *Bebung* başlığı altında alternatif olarak *Tremolando*, *Vibrato*, *Balancement* gibi terimleri vermiştir. Fakat tüm bu karmaşık terimlerin aynı zamanda, modern terminolojideki, bugün anladığımız vibratodan ziyade; pek çok başka teknikle de ilgisi olduğu düşünülebilir.

Luis Alonso, 1880 tarihli “Le Virtuose Moderne” adlı keman metodunda, pek çoğunu açıkça onaylamadığını ima eden beş farklı çeşit vibratodan bahseder:

“Bir virtüöz için vibrato, başlıca icra öğelerinden biridir. Birkaç çeşit vibrato vardır: Parmak vibratosu, bilek vibratosu (ya da bir nevi elin düzenli olarak sallanması), sinirli vibrato (*vibrato nerveux* – ki sol kol vasıtası ile yapılır), çekicilik ve duygusallık ifade eden vibrato ve yay vibratosu. Birincisi, bir parmağı telde basılı tutarken, sonraki parmağı tıpkı tril yapar gibi, fakat tele dokunmaksızın hareket ettirmek şeklinde yapılır; fakat bu ilkel vibrato artık kullanılmamaktadır, sadece İtalyan icracılar hala bunu yapar. Bilek vibratosu normalde oldukça yavaştır. Sokak şarkıcılarınınkine benzeyen, bir çeşit titreme etkisi yaratır. Dinleyiciyi çok çabuk yorduğu için bundan kaçınılmalıdır. Kol vibratosu ise kesinlikle çekilmez, dayanılmaz bir şeydir; sinirli, katı bir vibratodur, sahte, samimiyetsiz bir kromatik trile benzetilebilir – geniş bir salonda bu vibratoyu kullanan icracının, vibratoyu uyguladığı sesin esasen hangisi olduğunu bile ayırt etmek güçtür. Kemancı yüksek pozisyonlarda, ya da özellikle çift sesleri çalarken, eserin artık bitmek üzere olduğunu hissetmek adeta dinleyiciyi rahatlatır. Çekicilik ve duygusallık ifade eden vibrato ise yumuşak, inci gibi, harikadır, fakat icracı bunu ancak açık bir tel ile aynı sesi veren bir notada ya da çalınan sesin oktavını oluşturan bir nota ile yapabilir. (örn 14.5, sf. 537, Clive Brown) Yay vibratosu çok zariftir, zor duyulduğu için az kullanılır, fakat görsel olarak da bir zarafet ekisi yaratır.”

İlginçtir ki, Alonso'nun en çok ilgisini çeken vibrato çeşitleri, günümüzde “vibrato” olarak adlandırılması en az muhtemel teknikleri içerir.

Alonso'nun tarif ettiği dördüncü çeşidi Hermann Schröder “Die Kunst des Violinspiels” adlı eserinde; bir telde yayı çekerken, diğer teldeki armonik olarak uygun olan başka bir sese, sol elin bir parmağı ile ritmik olarak dokunmak şeklinde tanımlar:

Örnek 89: Alonso, *Le Virtuose Moderne*,³⁸

The musical score for Example 89 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes, followed by a sequence of notes with fingerings 1 and 4. The second staff includes the instruction "doigt effleurant la Corde" (finger gliding on the string) and shows a triplet of eighth notes, followed by notes with fingerings 1, 4, and 3. The third staff continues with a triplet of eighth notes, followed by notes with fingerings 0, 2, and 4. The fourth staff shows a triplet of eighth notes, followed by notes with fingerings 1 and 3, and ends with a triplet of eighth notes.

Yay vibratosu için ise ünlü çellist Dotzauer şöyle demiştir: "...Pek çok solist uzun tutulan notaları Bebung kullanarak çalmaya alışıktır, bu da, parmağın tel üzerinde ileri geri sallandırılmasıyla olur, kimileri ise aynı etkiyi aşağıda kabaca örneklenebilecek şekilde, yay sayesinde yapmayı tercih eder:

Örnek 90: Dotzauer, *Methode de violoncelle*,³⁹

The diagram shows a bass clef on a five-line staff. A single note is written on the staff, with a diamond-shaped symbol above it. Below the staff, a series of eight diamond-shaped symbols are arranged in a slightly wavy line, representing the oscillation of the bow on the string.

Konumuz gereği bizim üzerinde duracağımız vibrato sol el vibratosudur; bu, parmak tel üzerinde sabit bir seste tutulurken elin, bileğin esnek bir hareketiyle ileri – geri oynatılmasıyla sağlanır.

1750-1900 yılları arasındaki süreçte, vibratonun (o zamanın anlayışına göre) kullanılan pek çok değişik türü, süslemeye dair öğeler olarak değerlendiriliyordu.

³⁸Aynı kaynaktan: s.537

³⁹Aynı kaynaktan: s.538

Bu öğelerin uygulanması ve sanatsal işlevi ise ekolden ekole, kişiden kişiye ya da enstrümandan enstrümana değişiklik göstermekle beraber, zamanın pek çok müzik otoritesi tarafından benimsenmiş olan yaygın kanı şudur ki; temel sesler sabit olmalı, vibrato ise, tıpkı diğer süslemelerde olduğu gibi sadece bazı seslere, o da icrayı renklendirmek amacıyla uygulanmalıdır. Modern içeriği ile "sürekli" vibratonun, müzikal tonun temel bir öğesi olarak değerlendirilmeye başlanması ise ancak 19. yy'ın sonlarına doğru, Fransız-Belçika ekolünün etkisiyle gerçekleşti; fakat bu yeni estetiğin yerleşmesi ve geniş bir alanda kabul görmeye başlaması 20. yy'da oldu.

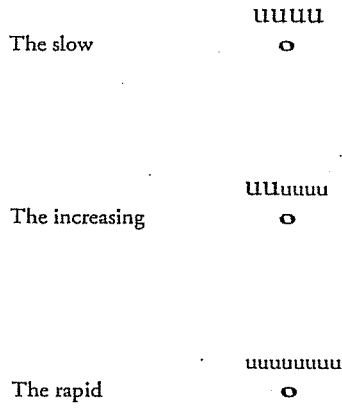
Konuya bir yaylı enstrüman icracısının bakış açısı olarak, J.Joachim'in öğrencisi ve hoca olarak da çok saygı duyulan kemancı Leopold Auer, "Öğrettiğim Şekliyle Keman İcrası" (1921) adlı eserinde sert bir dille "sürekli vibrato" kullanımını eleştirmiş ve bu akımı durdurmak konusundaki ümitsizliğini dile getirmiştir. Hem şancıların, hem de yaylı enstrüman icracılarının, vibratonun yanlış kullanımı yüzünden "sanata en aykırı olan bir baş belasına kendilerini kaptırdıklarını, her yüz icracıdan doksanının da bu durumun kurbanı olduğunu" söylemiş ve sürekli vibratoya başvuran icracıları "bu tıpkı bir devekuşunun başını kuma gömmesi gibi, kötü tonu ve kötü entonasyonu saklamak için gösterilen bir çaba" diyerek eleştirmiştir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Auer'in en önemli öğrencilerinden olan Jascha Heifetz, Mischa Elman ve Efrem Zimbalist gibi kemancılar ise hocalarının aksine, sürekli vibratonun hararetle savunucularındandır.

Yaylı icrasında, vibratoyla ilgili 19. yy'ın sonlarına doğru arttığı açıkça gözlemlenen görüş ayrılıkları esasen, Alman okulunda eğitilmiş müzisyenler ve Fransız-Belçika okulunda yetişmiş müzisyenler arasında olmuştur. Joseph Joachim ve onun en sadık öğrencileri eski estetiğin son evresini temsil ederken; Paris Konservatuvarı'nda birkaç yıl geçirmiş olan Fritz Kreisler (1875-1963), yeni estetiğin (sürekli vibrato) öncülerinden olmuştur. Kreisler, vibratoyu bir süsleme değil, müzikal tonun temel bir öğesi olarak kabul eden yeni görüşün nasıl şekillendiğini şu şekilde açıklamıştır: "Wieniawsky (1835-80) vibratoyu yoğunlaştırarak onu daha önce hiç ulaşmadığı bir seviyeye çıkardı – öyle ki bu, "Fransız vibratosu" olarak anılır hale geldi. Vieuxtemps (1820-81) ve sonra onu takiben Eugene Ysaye (1853-1931) bu akımı geliştirdiler, fakat 1. Joseph Joachim örneğin; bu estetiği küçümsedi."

18. yy'dan 20.yy'a kadar vibrato tekniğinin gelişimini ve kullanımını hakkında ileri sürülen farklı görüşleri gözden geçirdikten sonra, klasik döneme ait bir eseri icra ederken

vibratoyu ne şekilde uygulamamız gerektiğini düşünecek olursak, tekrar 18. yy'a dönüp Leopold Mozart'ın görüşlerine yer vermemiz yerinde olacaktır.L.Mozart, "Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756) adlı eserinde vibrato kullanımı ile ilgili:"Sanki geçici bir ateş nöbetine tutulmuşçasına her sesi sürekli olarak titreştiren bazı icracılar vardır" diyerek vibratonun sürekli kullanımını eleştirmiş, vibratonun sadece uzun tutlan notalarda veya cümlelerin sonunda kullanımını uygun bulmuştur.Aşağıdaki şemada, sol el vibratosunun üç farklı şekilde uygulanabileceğini göstermiş ve şöyle açıklamıştır:

Örnek 91: L.Mozart, *Versuch*, XI, ⁴⁰



"Büyük işaretler dörtlükleri, daha küçük olanlar ise sekizlikleri ifade edecek şekilde, işaretler ne kadar çoksa, el de o kadar sık hareket ettirilmelidir" demiş, yalnız şemadaki birlik notanın hangi tempoda düşünülmesi gerektiği ile ilgili bir şey söylememiştir.Fakat verdiği diğer örneklerde vibratonun yavaş tempoda olması gerektiğini önermiş ve metrik vurguları vibratoya eşit şekilde yaymak gerektiği konusunda ısrara etmiştir.

Her ne kadar Wolfgang Amadeus Mozart'ın bu konuda ne düşündüğünü çok net bilemesek de, yukarıda söylenenler onun da bu konu ile ilgili yaklaşımının ne olabileceği konusunda bir fikir verebilir.Dolayısıyla modern icracı, günümüzün teknikleriyle W.A.Mozart'ın eserini icra ederken dönemin kriterleri ışığında icrayı gerçekleştirmesi stil açısından tamamlayıcı olacaktır.

⁴⁰Aynı kaynaktan. s.546

3.5. W. A. Mozart K. V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun İcra Açısından Analizi

İcra açısından söz konusu konçertoyu incelerken kullanacağımız edisyon, Yuri Yankeleviç'in düzenlemiş olduğu edisyondur. ("Muzika" Moskva, 1974) Bu edisyondaki kadanslar Joseph Joachim'e ait kadanslardır, aslında Mozart konçertolar için Sam Franko'nun da yazmış olduğu önemli kadanslar bulunur, fakat bu konçerto için birçok virtüözün tercih ettiği kadans Joachim'in kadansları olduğu için biz de bunları inceleyeceğiz.

Tezin ekler kısmında, bahsettiğimiz edisyonun orijinali ile beraber, bu edisyon üzerinde icra açısından daha uygun olacağı düşünülen bir takım değişikliklere de yer verilmiştir.

3.5.1. I. Bölüm – Allegro Aperto

Adagio:

Mozart'ın bundan önce yazdığı dört keman konçertosunun hepsinde, orkestra ekspozisyonundan sonra solist doğrudan orkestra ekspozisyonunda sunulan tema ile başlar. 5. konçerto ise; orkestra ekspozisyonundan sonra soliste apayrı karakterde bir introdüksiyon verilmiş olması ile diğerlerinden ayrılır. Bu, Mozart'ın sadece bu konçertosunda yapmış olduğu bir yeniliktir.

Bu kısım (Adagio), sonraki Allegro Aperto'nun dört katı kadar yavaş tempoda, apayrı bir introdüksiyon gibi düşünülmelidir. Son derece rahat bir karakterde, en kısa süren otuzikilik notalar dahi kesinlikle yutulmadan, tam bir netlik ve sakinlikle duyurulmalıdır. Birinci ölçünün ilk üç vuruşundaki dörtlük notaların, dördüncü vuruşundaki bağlı sekizliklerin ve ikinci ölçünün ilk üç vuruşuna denk gelen notaların, her vuruş için tam yay kullanılarak çalınması önerilebilir.

Örnek 92:

Adagio

Solo

Bu kısımda tam yay kullanılırken, yaydaki baskının dengelenmesi çok önemlidir; her nota, seste herhangi bir iniş-çıkış olmaksızın, tam bir pürüzsüzlükle duyurulmalıdır. İkinci ölçünün son vuruşu ile üçüncü ölçünün ilk vuruşunu kapsayan küçük motif için, yayın orta-uç arası olan kısmı kullanılabilir. Üçüncü ölçünün ikinci ve üçüncü vuruşunu kapsayan diğer motif, bir öncekine verilen bir cevap gibidir; burada yayın gene aynı kısmı, belki biraz daha genişletilerek ve nüans biraz daha yükseltilerek kullanılabilir.

Örnek 93: I. Bölüm, *Adagio*, 2. – 3. ölçüler

Bu küçük motiflerin sonunda, Mozart stiline uygun olacak şekilde son sesin biraz diminuendo yapılarak çalınması gerekir. Üçüncü ölçünün son iki vuruşundaki ve sonraki ölçüdeki notalar için yarım yay yeterlidir, yalnız dördüncü ölçünün ikinci vuruşundan üçüncü vuruşuna doğru küçük bir crescendo ile üçüncü vuruşun ilk sesi (la) belirtilerek çalınmalı; bunun için de yay genişletilmelidir.

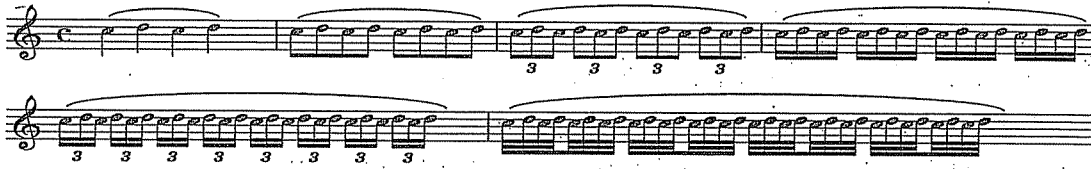
Örnek 94: I. Bölüm, *Adagio*, 5. ölçü

43

Beşinci ve altıncı ölçüdeki triller, edisyonda da öngörüldüğü gibi bir üstteki sestem başlayarak çalınmalıdır. Mozart'a ait eserlerde stil açısından icracının dikkat etmesi gereken

birkaç önemli nokta vardır: Birincisi, tril yaparken aynı zamanda vibrato yapmaktan kaçınılmalıdır. Bu hem stile aykırıdır, hem de entonasyonu riske atacaktır. İkincisi ise trilin, onu oluşturan seslerin gereğinden fazla sık tekrarlanacağı şekilde aşırı hızlı çalınması da entonasyonu bozabilir ve sesleri anlaşılmasız kılabilir. Tril yaparken hem esas ses, hem de tekrarlanan üst ses son derece sabit bir entonasyonla ve makul bir hızda çalınmalı, olabildiğince net ve aydınlık duyulmalıdır. Ayrıca, netliği sağlamak üzere trile bir vurgu ile (accent) başlanmalıdır. Hem Adagio'daki, hem de konçertonun diğer kısımlarındaki trillerin daha iyi çalınması ve sol elin hakimiyetini geliştirmek için aşağıdaki gibi bir çalışma uygulanabilir.

Örnek 95:



Yukarıda "Do" örnek olarak alınan sestir, Do-Re trilinin ne şekilde çalışılması gerektiği gösterilmiştir. Bu çalışma herhangi bir tril için uygulanabilir.

Ayrıca şunu da söylemek lazımdır, trile yayda küçük bir vurgu ile başlamak, trilin netliği ve artikülasyonu için gereklidir.⁴¹

Allegro Aperto – Ekspozisyon Kısmı:

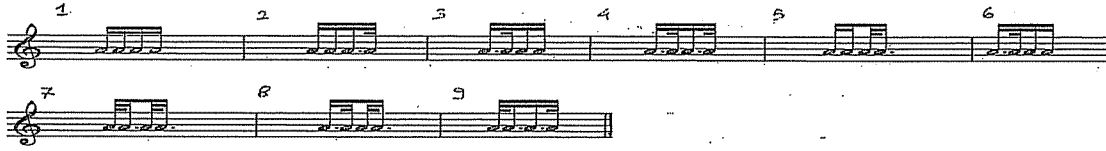
Onaltılık Pasajların Çalışılması:

5. konçertonun birinci bölümünde, genel olarak tüm Mozart keman konçertolarının özellikle ilk bölümlerinde onaltılık pasajlar sıklıkla kullanılır. Bu pasajlar çoğunlukla esas tonalitedeki temel fonksiyonlar üzerine kuruludur ve tam bir netlikle duyurulmaları icra açısından çok önemlidir.

⁴¹ Trillerin icrasıyla ilgili olarak çalışılabilecek etüd örneği eklerde verilmiştir. (bkz. Kreutzer No: 18 ve No:19) Pasaj içerisindeki onaltılıklar, yukarıda görüldüğü gibi noktalı olarak çalışılabilir,

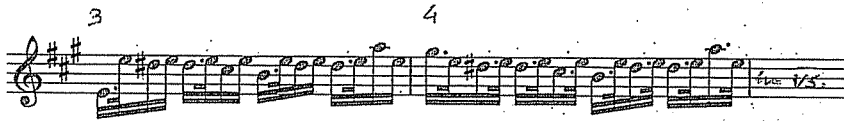
Onaltılık pasajlardaki artikülasyonun sağlanması için şu şekilde bir çalışma önerilebilir:

Örnek 96:a)



şekildeki gibi noktanın yeri değiştirilerek ya da onaltılık notalardan ikisi (ilk veya son iki onaltılık) normal halinde, diğer ikisi ise noktalı olmak üzere farklı kombinasyonlar denenebilir. Konçertodaki bir pasaj üzerinde örneklemek gerekirse; örneğin 3. ve 4. numaralı egzersiz şu şekilde uygulanacaktır:

Örnek 96:b) *Allegro Aperto*, 98. ölçü



Bu çalışmada parmaklar, onaltılık pasaj içerisindeki notaların farklı farklı ritmik birimlerle uygulanmasına uyum sağlamaya çalışacağı için, artikülasyonu geliştirmek açısından faydalı olacaktır.

Onaltılık pasajların icra esnasında detaşe çalınması uygun olacağı için, bu çalışmada da yayın orta – uç arası olan kısmı tercih edilmelidir.

Bunun yanı sıra, pasaj içerisindeki notaların farklı yaylarla çalışılması önerilebilir. Onaltılıklar, 4, 8 veya pasaj uzunsa 16 bağlı şekilde çalışılabileceği gibi, bir kısmı bağlı, bir kısmı bağımsız olacak şekilde kombinasyonlar düşünülebilir.

Örnek 97:



Yukarıda görülen yay kombinasyonlarına dayalı çalışmalarla; ilk önerilen, onaltılıkların noktalı şekilde çalışılmasına dayanan yöntemlerin bazılarını kombine etmek mümkündür.

Örnek 98:

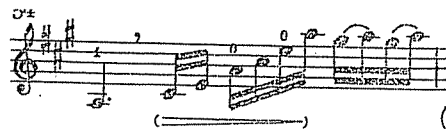


Cümleleri İfade Etmek İçin Yapılabilecekler:

Alegro Aperto'da esas tema, 44. ölçüden 54. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar olan kısımdır. Sonraki 26 ölçü boyunca bağlayıcı veya köprü işlevi gören temalar ve motifler işlenir, 80. ölçünün son vuruşundan da yardımcı tema başlayarak 98. ölçüye dek sürer. Daha sonra gelişme bölümüne kadar geçen temalar tamamlayıcı niteliktedir.

İcranın anlamlı olabilmesi için tüm bu temalar, cümleler ya da daha küçük motifler belirtmeli, birbirinden ayrılmalıdır. Söz konusu ayrımı sağlayabilmek için yapılabilecek birkaç şey vardır. Öncelikle söylenmesi gereken şudur ki, Mozart stiline uygun olacak icra şekli düşünüldüğünde, cümle sonları yumuşak, ve nüans biraz düşürülerek bitirilmelidir. Bu, cümle sonuna doğru yayın hızı yavaşlatılarak ve yaydaki baskı azaltılarak yapılabilir. Bir temayı, onu takip eden diğer temadan ayrı duyurabilmek, önceki temanın sonunda yayı durdurmakla da sağlanabilir. Partisyonda bu gibi yerlerde ‘ ’ ‘ ’ işareti kullanılmış veya söz konusu olan son notanın üstüne daha kısa tutulması gerektiğini ifade edecek şekilde nokta konmuştur – ‘ ’ . ‘ ’.

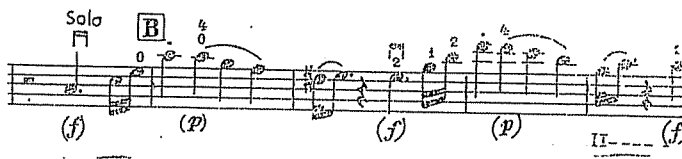
Örnek 99: Allegro Aperto, 54. ölçü



54. ölçünün ilk vuruşuna denk gelen noktalı dörtlük la notası, esas temanın bitişidir, esas temayı sonra gelen kısımdan ayırmak için de bu notadan sonra nefes işareti konmuştur, be nefes; orada yayı biraz durdurmakla sağlanabilir. Fakat yay kesinlikle sert bir şekilde durdurulmamalıdır, bu stile tamamen aykırı olur.

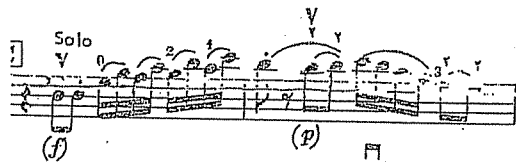
Soru-cevap niteliğindeki küçük motifleri, ya da tekrarlı motifleri birbirinden ayırmak için, kontrastlı nüanslardan da yararlanılabilir.

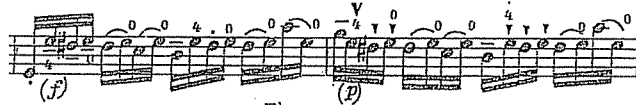
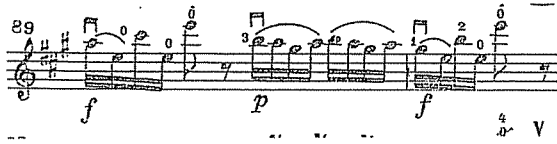
Örnek 100: *Allegro Aperto*, 62., 63., ve 64. ölçüler



63. ölçünün ilk dörtlüğü, 62. ölçünün ikinci yarısından başlayan küçük motifin son notasıdır. Bu notayı biraz kısa tutarak ilk motif sonlandırılır, 63. ölçünün ikinci vuruşundan 64. ölçünün ikinci vuruşuna kadar süren ve öncekine verilen bir cevap niteliği taşıyan ikinci motifte ise nüans aniden düşürülerek istenilen soru-cevap etkisi yaratılır. 64. – 65. ölçüler arasındaki kontrast da aynı şekildedir. Bu gibi yerlerde forte olan motif için daha geniş, diğeri içinse daha kısa yay kullanılmalı ve yaydaki baskıyı dengelemeye çok dikkat edilmelidir. Nüanslardaki kontrastlar sayesinde yapılan motif ayrımlarına aşağıdaki ölçüler de örnek gösterilebilir.

Örnek 101: *Allegro Aperto*, 74., 75., 76., 77.; 89., 90.; 98., 99. ölçüler





Ekspozisyonda Dikkat Edilmesi Gereken Diğer Noktalar:

44. ölçüde başlayan esas temadaki trillerin nasıl icra edilmesi gerektiğiyle ilgili partisyona dipnotlar bulunmaktadır. Trillerin bu şekildeki icrası uygundur, zira bu şekilde daha açık ve yalın duyulacaktır. Adagio ile ilgili olan kısımda trillerin ne şekilde çalışılması gerektiği üzerinde durulmuştu. Buradaki triller için de öncelikle bu çalışma uygulanabilir.

Daha sonra ise bu trilleri, partisyondaki dipnotta belirtildiği gibi bir alt ses dönüşümü de ekleyerek çalışmak gerekir.

Örnek 102: *Allegro Aperto*, s.4, dipnotlar



8519



Bu çalışmayı yaparken önce ağır tempoda başlamak, sonra tempoyu yavaş yavaş yükseltmek yerinde olacaktır. Ritmik olarak ve artikülasyon açısından sağlamlık ve kesinlik gerektiren bu gibi çalışmaları yaparken metronomdan da yararlanılabilir.

Esas temanın ritmik yapısının önemli bir kısmını teşkil eden ve ekspozisyon bölümünün ilerleyen kısmında da karşımıza çıkan noktalı dörtlüklerde, uzun olan ses biraz daha vurgulu ve belirgin duyurulmalıdır.

18. yy'daki icra kriterlerini incelediğimiz bölümde, bu dönemde spiccato'nun pek kabl görmediğini, yayın daha çok orta-uç arası olan kısmını kullanmanın benimsendiğinden bahsedilmişti. Fakat modern icra tekniklerini de göz önünde bulundurarak, 74. ölçüden başlayan bağlayıcı bağlayıcı motiflerin ve yardımcı temanın icrasında yayın dip-orta arası olan kısmının kullanılması önerilebilir. Örneğin 74. ölçünün ikinci vuruşundaki sekizliklerin ikisi de aynı yayda (iterek) ve noktalı, yani spiccatoya yakın bir etkiyle icra edilmelidir. Bunun için, 74. ölçüden itibaren yayın dip-orta arası olan kısmını kullanmak daha uygundur.

Örnek 103: *Allegro Aperto*, 74., 75., 76. ve 77. ölçüler

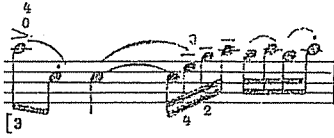
The image shows two staves of musical notation. The first staff covers measures 74 and 75. Measure 74 starts with a forte (f) dynamic and a spiccato stroke (V). Measure 75 is marked piano (p). The second staff covers measures 76 and 77. Measure 76 starts with a forte (f) dynamic and a spiccato stroke (V). Measure 77 is marked piano (p). The notation includes various articulation markings and dynamics throughout the measures.

Yayın alt yarısında çalınmalıdır.

78. ve 79. ölçülerdeki bağlı sekizliklerden ilki daha vurgulu, ikincisi ise partisyonda da belirtildiği gibi daha kısa tutulmalıdır. Aynı şey daha önceki ölçülerde de görülür.

Örnek 104: *Allegro Aperto*, 78., 79. ve 56. ölçüler

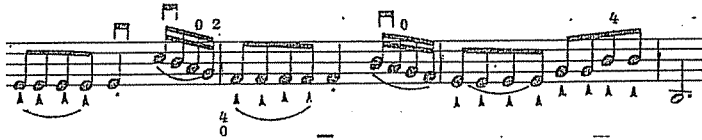
The image shows three staves of musical notation. The first staff shows measures 78 and 79. Measure 78 has a forte (f) dynamic and a spiccato stroke (V). Measure 79 is marked piano (p). The second staff shows measure 56, which has a forte (f) dynamic and a spiccato stroke (V). The notation includes various articulation markings and dynamics throughout the measures.



Yardımcı temada da yayın dip ve orta kısımlarını kullanmak daha iyi bir kontrol sağlayacaktır. 81. ve 82. ölçülerdeki, her biri iterek gelen sekizlikler (ve aynı karakterdeki diğer ölçülerdeki sekizlikler) için yayın orta kısmı kullanılmalı, her sekizliğin sonundaki susta, yayın aynı kısmına geri dönülmelidir; böylece sekizlikler ilerlediğinde yayın en dip kısmına doğru gidilmemiş olur ve kontrol daha iyi sağlanır.

85. 86. ve 87. ölçülerdeki aynı yayda staccato gibi duyulması gereken sekizlikler için de yayın dip-orta arası olan kısmı uygundur, bu sekizliklerde yayı fazla zıplatmamaya ve çok kaba duyulmamasına dikkat edilmeli; her sekizlik aynı netlikte duyulmalıdır.

Örnek 105: *Allegro Aperto*, 85., 86. ve 87. ölçüler



Yardımcı temadan sonra gelen kısımda 101. ve 105. ölçülerdeki motiflerde yayın partisyonda parantez içerisinde verilen alternatif şeklinin kullanılması daha uygundur. 98. ölçüden başlayan onaltılıklar orta-uç arasındadır, 100. ölçüde crescendo ile yay genişletilerek daha dibe doğru yaklaşılır, 10. ölçüde ise her iki vuruşa denk gelen notalar için tam yay kullanılır. Devamında da aynısı geçerlidir.

Gelişme Bölümü:

112.-117. ölçüler arasındaki orkestra pasajından sonra 118. ölçüden itibaren gelişme bölümü başlar. cis moll'de başlayan gelişme bölümü, tonalite açısından olduğu gibi, karakter olarak da ekspozisyondan oldukça farklıdır. Özellikle ilk period daha "agitato" karakterdedir; bu karakteri verebilmek için yayın daha hızlı kullanılması düşünülebilir. Forte

ve sağlam bir girişten sonra 121. ölçüde nüans düşürülür, daha sonra yay genişletilerek crescendo yapılır, 124. ölçüde nüans edisyonda "piano" olarak verilse de hiç değilse ölçünün ilk yarısını yayın orta-uç kısmında ve forte olarak icra etmek daha karakterli duyulacaktır. 124. ölçünün ikinci vuruşundaki son iki onaltılık, edisyonda belirtildiği gibi "marcato" duyurulmalıdır, son iki vuruştaki dörtlük do diyez ile ona bağlı olan noktalı sekizlikte nüansı ve yayın hızını düşürerek 125. ölçüde yumuşak bir bitişle periodu tamamlamak stile uygundur.

Örnek 106: *Allegro Aperto*, 118.-125. ölçüler

121. ve 123. ölçülerdeki mordentlerin ne şekilde icra edilmesi gerektiği edisyondaki dipnotta belirtilmiştir.

Örnek 107: *Allegro Aperto*, s.5, dipnotlar

121. ölçünün üçüncü vuruşundaki ve 122. ölçünün ilk ve son vuruşlarındaki dörtlük notaların hepsi yayın orta kısmında ve edisyonda belirtildiği gibi iterek icra edilmelidir. Bunun için her dörtlük notadan sonraki suslardan yararlanılarak yayın aynı kısmına dönülür; bunu yaparken dirsek ve bilek aktif, aynı zamanda esnek ve dengeli olmalıdır ve yay dörtlükleri alırken tele dengesiz ya da sert bir şekilde dokunmamalıdır.

127.-133. ölçüler arasında üçer ölçülük sekvensler karşımıza çıkar. 130. ölçüdeki sekvenste nüansı biraz düşürmek gerekir, bu; önceki üç ölçüde geçen motifle onun bir ton

aşağıdan seyreden sekvensini ayrı ayrı duyurmak içindir.133. ve 134. ölçülerde ise uzun tutulan notalar 135. ölçüdeki onaltılık pasaja geçmek için kısa bir bağlantı gibidir, onaltılık pasaja forte başlanacağı için, uzun seslerde crescendo yapmaya başlanmalıdır. Onaltılık pasaj, öncekilerde olduğu gibi yayın orta-uç arası olan kısmında icra edilmelidir.135. ve 136. ölçülerdeki pasaj, sonraki iki ölçüde de aynen geçer, tekrarlanan ölçüde kontrast için "subito piano" yapılmalıdır.

139. ölçüdeki kırık akorun nasıl icra edilmesi gerektiği edisyondaki dipnotta belirtilmiştir.

Örnek 108: *Allegro Aperto*, s.6, dipnotlar



Repriz:

Gelişme bölümünden reprize bağlanmak için 140. ve 141. ölçülerde önce orkestra tarafından, 142. ve 143. ölçülerde de solist tarafından çalınan kısa bir geçit bulunur. Solist bu geçiti icra ederken yayın uç kısmını kullanmalıdır, her ses tane tane ve "marcato" duyurulmalıdır.144. ölçüden başlayan repriz kısmı ekspozisyonun aynısı gibi seyrederek, tek değişiklik tüm temaların bu sefer esas tonalitede geçmesidir. Bu kısmın icrasında, ekspozisyon bölümü için söylenen ve önerilenlerin hemen hemen aynısı geçerlidir diyebiliriz.

Kadans:

Joachim tarafından yazılmış olan bu kadansta ilk karşımıza çıkan tema, ekspozisyonda 74. ölçüde (keman partisi) gördüğümüz bağlayıcı temadır. Burada A Dur'dadır. İlk ölçüdeki temada ilk iki sekizlik yayın dip-orta arası olan kısmında, staccato ve ikisi de iterek çalınmalıdır. İlk ölçüde forte olan temanın ikinci ölçüdeki bir oktav üstten geçen tekrarında "subito piano" yapılmalı ve karakter biraz daha yumuşak düşünülmalıdır. Temanın ikinci ölçüdeki tekrarının sonuna doğru biraz ritenuto yapılabilir. Üçüncü ölçüde, biraz daha yavaşlatılmış olan tempo içinde ilk iki ölçüdeki staccato karakter korunur, dördüncü ölçüdeki

onaltılıklarda ise edisyonda belirtilen vurgular ihmal edilmeden crescendo yapılır. Dördüncü ve beşinci ölçülerdeki pasajlarda accelerando yapılması yoruma hareket kazandıracaktır.

Beşinci ölçünün son vuruşuna denk gelen onaltılıklar için edisyonda crescendo verilmiştir; bu crescendo ile ölçünün ilk vuruşundaki Re'de forteye ulaşılır. Fakat bunun tam tersini düşünmek de mümkündür – yani beşinci ölçünün son vuruşundaki onaltılıklarda yayın hızını düşürerek biraz diminuendo yapmak ve altıncı ölçüdeki Re'ye daha yumuşak bir şekilde ulaşmak daha iyi olabilir; çünkü dördüncü ve beşinci ölçülerdeki aktif pasajlardan sonra burada nüansı biraz daha düşürmek ve karakteri yumuşatmak daha etkili duyulacaktır.

Örnek 109: I. Bölüm, *Kadans*, 5. ve 6. ölçüler; ve önerilen nüanslar

The image displays three staves of musical notation for Example 109. The first staff shows a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The second staff continues the melody with a piano (p) dynamic. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with dynamic markings of f, mf, f, and p. The notation includes various articulation symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f', 'mf', and 'p'.

Beşinci ölçünün son vuruşundan altıncı ölçünün son vuruşuna kadar küçük bir motif işlenir, altıncı ölçünün son vuruşundan yedinci ölçünün son vuruşuna kadar da benzer kuruluştaki bir motif bir öncekinin dominant etkisinde verilen ve "soru" niteliği taşıyan karakterini subdominantaya yönelen bir dominant vasıtasıyla daha da yoğunlaştırır. İkinci motif edisyonda da belirtildiği gibi piano nüansla çalınmalıdır. Her iki motifte de yer alan çift seslerde alttaki ses eşliktir, melodi üst seste geçer.

Yedinci ölçünün üçüncü vuruşundaki ilk sekizliğin (çift ses sol - la) sonunda yayı durdurarak küçük bir nefes almak yerinde olacaktır; çünkü ölçünün son vuruşundan itibaren

yeni bir motif geçer ve bu motifi, onuncu ölçüye kadar birbirinin devamı ve gelişmesi olan iki motif daha izler. Bu üç motiflik kısmı önceki kısımdan ayırmak için söz konusu nefes gereklidir. Fakat bu nefes abartılmamalıdır, aksi halde müzikte kopukluk hissi yaratabilir. Yedinci ölçünün sonundan onuncu ölçüye kadar süren bu üç motifin her birinde nüans biraz daha arttırılarak onuncu ölçüdeki Fa Diyez' de forteye varılmalıdır.

Otuzikilik pasajlarda crescendo ile beraber küçük bir accelerando yapılabilir. Kadans, solistin virtüözitesini sergilediği özgür bir yapı sunduğu için icracı, gerekli yerlerde abartıya kaçmamak kaydıyla tempoyu esnetebilir. Örneğin az önce sözü edilen otuzikilik pasajlarda, ya da daha sonrasındaki onaltılık pasajlarda sesleri daha net duyurabilmek için biraz düşük bir tempoda pasaja başlayarak, sonuna doğru hafif bir crescendo ile hareket kazandırmak mümkündür.

Onuncu ölçüdeki zirve etkisi taşıyan küçük motifin ve onbirinci ölçüde bu motifin bir oktav üstten geçen tekrarından sonra yeni bir düşünce gelir. Burası, Allegro Aperto'da esas temanın geçtiği ikinci ve üçüncü ölçülerdeki motifleri hatırlatır.

Örnek 110: *Allegro Aperto*, ilk iki ölçü ve I. Bölüm *Kadans*'tan 11.-12. ölçüler

The image shows two staves of musical notation for 'Allegro aperto'. The first staff begins at measure 44 and includes a forte (f) dynamic marking. The music features various ornaments like trills and grace notes, and includes fingerings and breath marks. The second staff continues the melody with similar ornaments and fingerings.

11. ölçünün sonunda karşılaştığımız bu temayı onaltılık legato bir pasaj izler, daha sonra aynı tema bu sefer minör olarak verilir, takip eden onaltılık pasaj ise daha uzun tutularak değişen işaretlerle tonal bir karasızlık sergiler. Söz konusu bu kısımda tempo biraz daha yavaşlatılabilir, *Allegro Aperto*'daki benzer temanın taşıdığı karaktere karşıt, daha yumuşak bir karakter hakimdir. Onaltılık pasajların ortasında çok küçük bir accelerando

yapılabilir, fakat pasajın sonuna doğru gene ritenuto yapılarak temanın minör tekrarına yine rahat bir tempoda ve duyarlı bir karakterle başlanmalıdır.

19. ve 20. ölçülerde melodi alt seste ilerler, bu melodi mutlaka belirtilmeli, üstteki sekizlik çift ses ve akorlar kısa ve hızlı yayla çalınmalıdır (secco).Akorlar kısa tutulacağı için kırmadan almak daha iyi duyulacaktır. Bu iki ölçülük kısımda da yayın alt yarısını kullanmak daha iyi bir kontrol sağlar, fakat yayın bu kısmı zaten orta ve uç kısmına göre daha ağır olduğu için fazla baskı yapılmamalıdır, yayın kendi ağırlığı yeterlidir.

21. ölçüden 28. ölçüye kadar olan kısım, tonal kararsızlıklar içeren bir köprü gibidir.Bu kısımda ölçülerin ilk vuruşlarına (veya kuvvetli zamanlarına) denk gelen La'ların biraz üstünde durmak gereklidir.25. ölçüden itibaren edisyonda da belirtildiği gibi crescendo ve stringendo yapılır.Bu kısmı ve sonrasında gelen onaltılık pasajları çalışmak için daha önce önerilen çalışma yöntemleri uygulanabilir.(bkz.onaltılık pasajları çalışma)29. ölçüde başlayan onaltılık pasajlar finale yaklaşıldığını hissettirir.32. ölçünün ikinci vuruşundan başlayan onaltılıklarda subito piano yapılmalıdır, çünkü sonraki dört ölçülük finali, bu pianodan sonra *ff* ye kadar giden büyük bir crescendo ile vermek daha etkili duyulacaktır.34. ölçünün ikinci yarısındaki çift sesli onaltılıklara biraz daha yavaş tempoyla girerek hem accelerando hem de çok büyük bir crescendo ile finale varılmalıdır.

36. ölçünün ikinci vuruşundaki son iki onaltılıkta tempo gene yavaşlatılarak, trilden önceki bu iki onaltılık ayrı ve geniş yaylarla çalınmalıdır, aynı ölçünün sonundaki noktalı sekizlikte uzun olan sestem sonra bir nefes alınması yerinde olur; son onaltılık ve akor birbirine adeta eklenerek, arada boşluk olmaksızın icra edilmeli ve kadans parlak bir şekilde sonlandırılmalıdır.⁴²

3.5.2. II. Bölüm - Adagio

Oldukça ağır tempoda seyreden bu bölüm; sakin, huzurlu, samimi ve bir o kadar da yalın bir müzik sergiler.Notasyon olarak eseri incelediğimiz zaman, sahip olduğu lirik ve ‘legato’ karakteri veren unsurun, bölümün başından sonuna dek yoğun olarak kullanılan bağlı onaltılık ve otuzikilik pasajlar olduğunu söyleyebiliriz.

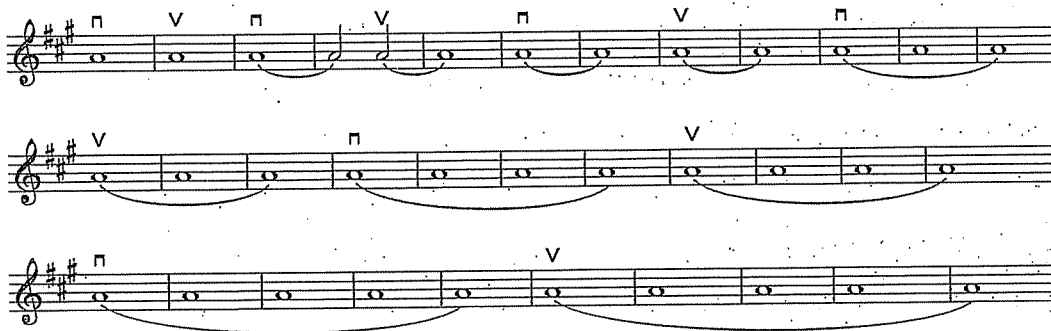
İkinci bölümün temel yapısını oluşturan bu legato pasajlar telaşsız, aydınlık ve adeta “kolay” duyulmalıdır.

Bu bölümü ayrıntılı olarak incelemeye geçmeden önce, buradaki müziğin yapısını ve karakterini dikkate alarak, icra ve çalışma yöntemi ile ilgili birkaç temel öneride bulunabiliriz.

Öncelikle sağ elin kontrolü ve arşe hakimiyeti, burada belkidiğer bölümlerde olduğundan daha fazla önem taşır diyebiliriz. Yayın teldeki baskısında en küçük bir dengesizlik bile eserin bütünlüğünü bozabilir. Ya da yay değişimlerini (iterek-çekerek, çekerek-iterek) çok fazla belli ederek yapmak; akıp gitmesi gereken müzikte kopukluklar yaratabilir, veya deyim yerindeyse “kaba” duyulmasına sebep olabilir. Bunun önüne geçmek ve yayın her kısmında (dip, orta, uç) eşit hakimiyet sağlamaya yardımcı olmak için iki temel çalışma tavsiye edilebilir:

Birincisi; boş (açık) tellerde uygulanacak olan uzun ses çalışmasıdır. Bu çalışmada herhangi bir tel üzerinde yay dipten uca ve uçtan dibe doğru tamamı kullanılacak şekilde çekilir ve itilir. Önce dört vuruşa sayılarak başlanan bu çalışmada (çekerek dört vuruş, iterek dört vuruş) birkaç tekrardan sonra vuruşların sayısı arttırılır; (4, 6, 8, 12, 16... vs. vuruş) böylece vuruş sayısı arttıkça yayı daha yavaş, daha hesaplı kullanmak gerekir – seste pürüz olmamak kaydıyla ne kadar yavaş ve ne kadar hesaplı kullanılabiliriyorsa, sağ elin hakimiyeti de o ölçüde gelişir.

Örnek 111: Boş tellerde uzun ses çalışmaları

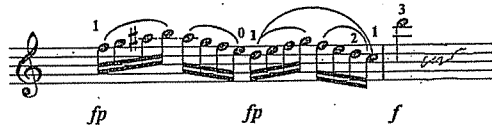


Yay hakimiyetini geliştirecek olan bir diğer çalışma ise, yayı sınırlandırarak çalışmadır. Yay, üç eşit parçaya bölünmüş gibi düşünülür – dip, orta ve uç. Herhangi bir pasaj



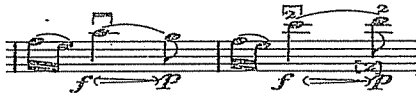
Tekrarlar farklı yaylarla ve farklı ritmik birimlerle denenebilir. Bu tekrarlı çalışma sadece küçük mesafeli pozisyon geçişleri için değil, daha geniş aralıklı geçişler için de uygulanabilir:

Örnek 112: b) II. Bölüm *Adagio*, 48. ölçü⁴³



İkinci bölüme ayrıntılı olarak baktığımızda, 22 ölçülük uzun bir orkestra girişinden sonra solist eksik ölçüyle, kendisinden önce işlenmiş olan aynı temayı ele alır. 22. ölçünün son vuruşundaki sekizlik Si, edisyonda da belirtildiği gibi biraz "portato" ve yayın dip-orta arası kısmında çalınmalıdır. 24. ölçüdeki motifte, ölçünün ilk vuruşundaki ilk iki bağlı onaltılık ve sonrasında gelen dörtlük için yay arka arkaya çekerek gelir. Burada dörtlük notayı alırken, yayın aynı kısmına geri dönmeli, fakat bu dörtlük ve öncesindeki onaltılık arasında kopukluk yaratmamalıdır.

Örnek 113: *Adagio*, 24. ölçü



37. ölçüden 39. ölçünün ilk vuruşuna kadar geçen motif ve onun tekrarı için edisyondaki nüans motifin ilk geçişinde "pp", tekrarında ise "p" olarak belirtilmiştir. Fakat bunu "mf" ve "p" olarak değiştirmek daha iyi duyulabilir. 37. ölçünün son vuruşundaki onaltılıklar, 47. ölçünün ilk üç vuruşundaki onaltılıklar gibi edisyonda staccato olarak çalınması öngörülen kısımlarda bu sesler kısa yayla ve belirtilerek icra edilmeli, fakat bu staccatoyu sert yapmaktan kaçınılmalıdır.

⁴³ Pozisyon geçişlerini sağlamlaştırmak için önerilen etüd eklerdedir. (bkz. Kreutzer No:9)

Örnek 114: *Adagio*, 37.- 47. Ölçüler

Скрипка 11

37. ve 38. ölçülerde nüans *mf* düşünülmelidir.

Aynı şekilde 48. ve 112. ölçülerdeki "*fp*"da da söz konusu nüans ilk iki otuzikiliğe biraz daha geniş ve hızlı yay vererek, özellikle ilk otuzikiliği biraz belirterek sağlanmalı, sert duyulmamalıdır.

Örnek 115: *Adagio*, 48. ve 112. ölçüler

62. ölçünün son vuruşundan itibaren gene aynı tema, bu sefer H Dur'da geçer. 62. ölçüden 82. ölçüye kadarki kısımda tonal değişikliklerle beraber biraz daha dramatik bir karakter sunulur. Bu kısmı daha belirgin ifade edebilmek için edisyonda da belirtilen nüansları bir kademe daha yüksek düşünmekte fayda vardır.

85. ölçüden itibaren konçertonun sonuna dek tema, gene aynı tonalitede, sadece bazı küçük değişikliklerle karşımıza çıkar. Solistini temayı işlediği ilk kısım için söylenenler ve dikkat edilmesi gerekenler burada da geçerlidir.

Kadans:

İkinci bölümün kadansında çift ses tekniği yoğun olarak kullanıldığı için öncelikle bununla ilgili bazı çalışma yöntemleri önermek yerinde olacaktır.

Öncelikle söylenmesi gereken, çift sesli pasajlar çalışılırken bu çalışma piano nüansla ve kesinlikle vibratosuz yapılmalıdır; çünkü vibrato ile veya forte çalarken, özellikle de çift sesli pasajlarda her iki sesin de entonasyonunu kulak doğru algılayamayabilir ve bu algılama seslerin yanlış yerleşmesine sebep olabilir. Bu yüzden yaydaki baskı mümkün olduğu kadar hafif tutulmalıdır.

Çift sesler çalışılırken şu şekilde bir yöntem uygulanabilir: Çift sesi oluşturan her iki ses de tuşe üzerinde basılır, fakat sırasıyla önce sadece alt ses, sonra sadece üst ses yayla çalınır. Yani sol el çift ses çalarken, yay önce sadece aşağıdaki ya da sadece yukarıdaki partiyi çalar, böylece sol el çift ses çaldığı halde, çift sesi oluşturan iki sesin kulak tarafından öncelikle ayrı ayrı algılanması sağlanır. Bu çalışmadan sonra çift seslerin ikisi de yayla çalınır. Yayın her iki teldeki baskısının eşit olmasına, seslerden birinin önce, birinin biraz daha sonra değil, ikisinin de aynı anda ve net duyulmasına çalışılmalıdır. Bunu sağlamak için sol elin çift sesleri çalacak olan parmakları aynı anda tuşeye basmalı, bir çift sesteki diğerine geçerken her iki parmak da bu değişimi aynı anda yapabilmelidir.

Bir diğer çalışma yöntemi de şu olabilir: Çift seslerden oluşan pasajlardan herhangi birisini örnek alacak olursak, pasajı oluşturan ilk çift ses ve bir sonraki çalınır, sonra ikincisinden ilkinde geri dönlür. Daha sonra buna bir sonraki daha eklenir, pasajı oluşturan ilk üç ses art arda çalınır ve en son olandan ilkinde doğru, yani geriye doğru tekrar edilir. Bu yöntemle her seferine bir sonraki ses eklenir ve ilk sese doğru geriye dönlür.⁴⁴

⁴⁴ Çift seslerin icrası için faydalı olacağı düşünülen etüd örnekleri eklerde verilmiştir. (bkz. Dont No: 19, No: 22)

Örnek 116: *Adagio Kadans*, 2., 3. ve 4. ölçüler



Buradaki çift seslerin çalışılması:



Buradaki çalışma bağı ya da daha farklı yay kombinasyonlarıyla da uygulanabilir.

Bu çalışma yöntemlerinin yanı sıra, çift sesli gamların çalışılması, (3'lü, 6'lı ve oktav aralıklarıyla) bu kadansın icrasına önemli bir altyapı sağlayacaktır.

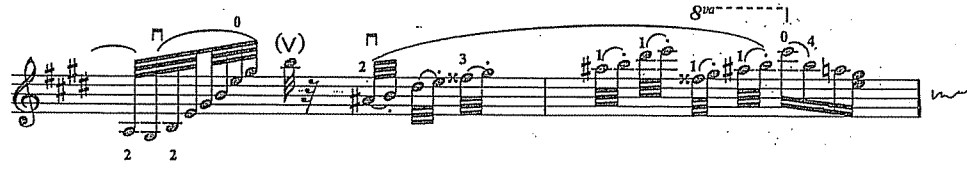
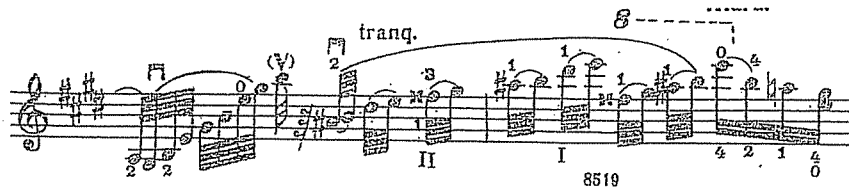
Edisyonda kadans içerisinde yapılması uygun olacak tempo değişiklikleri ve ifade ile ilgili noktalar belirtilmiştir. İlk üç ölçüdeki motif sonra çift seslerle zenginleştirilerek geliştirilir. Motifin gelişmesinde daha geniş yay kullanılmalı, daha forte düşünülmelidir. Sonrasında gelen ve üç dalga halinde ilerleyen motiflerin her biri crescendo ile ve daha canlı tempoda ilerleyerek 8. ölçüde forteye ulaşır. 8. ölçünün ikinci yarısındaki bağı onaltılıklar, edisyonda da belirtildiği gibi portato yapılmalıdır, bunun için her onaltılıkta yay biraz durdurulur.

Örnek 117: *Adagio, Kadans*'tan 8. ve 9. ölçüler



10. ölçüden 13. ölçüye kadar büyük bir diminuendo görülür, 14. ölçüden itibaren başlayan pasaj piano nüansla ifade edilmiştir; fakat bu nüansın içinde de parlak bir ifade verilmelidir. 18. ölçünün ikinci yarısındaki ve 19. ölçünün ilk yarısındaki, aynı yayın içinde iki bağı otuzikiliklerde, ikinci otuzikilikler daha kısa düşünülmeli, yay biraz durdurulmalıdır.

Örnek 118: *Adagio, Kadans*'tan 18. ve 29. ölçüler ve önerilen icra şekli



19. ölçütün son vuruşundaki onaltılıklarda geniş yay kullanılmalı ve trilden önce biraz crescendo yapılmalıdır. Trile dahil lan forşlak Si ve ikinci trile bağlı olan onaltılıklar kesinlikle acele edilmeden duyurulmalı ve kadans son Mi'de temiz bir entonasyonla sonlandırılmalıdır.

3.5.3. III. Bölüm - Rondo

Konçertonun son bölümü rondo formunda yazıldığı için, icra açısından incelerken refreni ve refrenin tekrarları ile episodları ayrı ayrı ele almamız yerinde olacaktır. Bu bölümde kadanslar, ilk iki bölümdeki gibi sonda değil, müziğin içinde verilmiştir; her episoddan sonra küçük bir kadans geçer; episod ne kadar uzunsa, sonunda yer alan kadans da bu uzunlukla doğru orantılıdır.

Refren ve Tekrarları:

Üçüncü bölümde refren beş defa tekrarlanır. İlk sunuluşundan sonraki tekrarlarının bazılarında küçük değişikliklerle karşımıza çıkar; söz konusu değişiklikler sadece ritmik yapıdaki ufak değişikliklerdir.

Menuet temposunda yazılan bu bölümde, özellikle refrende hafif, neşeli ve zarif bir karakter hakimdir. Bunu yansıtabilmenin birinci koşulu yayı biraz daha "havalı" düşünmektir; örneğin detaşe pasajlarda bile yay tellerin üzerinde "sürünüyormuş" ya da tele "yapışmış" gibi değil de; "nefes alıyormuş" gibi duyulmalı, uzun ve ağır yaylar kullanmaktan ziyade daha kısa, hafif kullanımlar tercih edilmeli ve "basit" bir ifade yakalanmalıdır.

İlk iki bölümdekinin aksine burada orkestra ekspozisyonu yoktur, solist eksik ölçüyle temaya girer ve orkestra eşliği de aynı anda başlar. Refreni çalarken, az önce değinilen "havalı" etkiyi yaratabilmek üzere, yayın orta kısmının kullanılması daha uygundur. Eser dans karakteri taşıdığı için, ritmi daha iyi belirtmek üzere her ölçünün ilk vuruşundaki sesler daha belirgin gösterilmelidir; edisyonda da belirtildiği gibi, iki bağlı dörtlükler veya sekizliklerden ikincisinin – aslında genel olarak ölçülerin zayıf zamanına denk gelen seslerin "noktalı", yani kısa çalınması öngörülmüştür. Bunu yaparken daha kısa tutulan seste vurgu yapmaktan ya da sert bir şekilde yayı durdurmadan kaçınılmalıdır; örneğin 2. ölçünün ilk vuruşundaki dörtlük Mi'den, ona bağlı olan ve daha kısa tutulması gereken dörtlük Do Diyez'e; aynı şekilde 3. ölçüdeki La'dan Sol Diyez'e doğru küçük diminuendolar düşünülmeli ve böylece daha kısa olan ses aynı zamanda daha yumuşak bitirilmelidir.

Örnek 119: *III. Bölüm, Rondo'dan ilk dört ölçü*



5. ölçüden itibaren nüans biraz daha yükseltilebilir. 7. ölçüde ise cümle sonuna doğru diminuendo yapmak uygundur. 8. ölçüdeki kromatik sekizliklerde edisyonda parantez içerisinde belirtilen alternatif parmak numaralarının kullanılması artikülasyon açısından daha iyi duyulacaktır.

Sekiz ölçülik ilk periyotta sunulan temayı solistten sonra orkestra ele alır. Orkestra temayı çaldıktan sonra ise, 16. – 18. ölçüler arasında onaltılık bir pasaj sunulur, sonraki iki ölçüde de bu pasajın tekrarı geçer. Söz konusu onaltılık pasaj için yayın orta – uç kısmını kullanmak uygundur. 16. ölçünün ilk vuruşundaki dörtlük Mi ve ikinci vuruşundaki ona bağlı olan onaltılık Mi'den sonra, onaltılık Fa Diyez'den önce yay biraz durdurulmalı, fakat bu, ritmi bozmayacak şekilde olmalıdır. Aynısı, onaltılık pasajın tekrarında, 19. ölçüde de uygulanmalıdır.

Onaltılık pasajın 18. – 20. ölçüler arasındaki tekrarında hem nüans daha düşüktür, hem de sesler daha kısa duyurulmalıdır. Fakat yaratılmak istenen etki “spiccato” değil, “staccato” bir etkidir; yani sesler kısa duyurulmaya çalışılırken yayın tel üzerinde zıplaması engellenmelidir – zira bu, yayın kontrolünü bozabilir. 19. ölçüde dörtlük Mü ve ona bağlı onaltılık Mi’den sonraki staccato onaltılıklar aynı yaydadır burada yayın kontrolsüz bir şekilde zıplamasını engellemek ve artikülasyonu sağlamak için bağlı Mi’lerden sonra Fa Diyez’e küçük bir vurgu yapılmalıdır.

Onaltılık pasajdan sonra, kısa tutulan forşlaklı sekizliklerin ardından refren sonlanır.

Refrenin 59. ölçüde karşımıza çıkan ikinci tekrarında ilk period aynen geçer, burada da ilk seferinde kullanılan parmakların aynısı kullanılmalıdır. İlk periodu takip eden onaltılık pasaj, bu sefer tekrarsız geçer.

Üçüncü refrende ise ufak değişiklikler göze çarpar, örneğin üçüncü ölçüdeki ilk iki sekizlik bu sefer noktalı değildir, beşinci ve altıncı ölçülerdeki son sekizliklere ise üstten bir tril eklenmiştir. Bu tril çok hızlı yapılmamalıdır, nasıl çalınması gerektiği edisyondaki dipnotta belirtilmiştir.

Dördüncü tekrarda gene ritmik ve ifadeyle ilgili küçük değişiklikler kullanılmıştır. Üçüncü ölçüdeki sesler burada sekizlik değil, onaltılık olarak geçerler; her iki onaltılıktan önce yarım vuruş sus vardır. Dördüncü ölçünün son vuruşundaki mordent şu şekilde düşünülebilir:

Örnek 120: *III. Bölüm, Rondo, 226. ölçü*



Refrenin en son tekrarı, aynı zamanda en varyasyonlu tekrarıdır; ilk refrende dörtlük veya sekizlik olarak karşımıza çıkan sesler burada onaltılıklar ve triollerle varye edilmiştir. İlk periyoddaki onaltılık pasaj ise aynen geçer.

1. Episod:

22. ölçünün son vuruşundan başlar.

22. – 30. ölçüler arasında benzer kuruluşlu üç motif sunulmuştur, bu motifleri ayrı ayrı göstermek için edisyonda da belirtildiği gibi nüanslardan yararlanılmalıdır – her motifin başlangıcından itibaren crescendo, sonuna doğru ise decrescendo yapılıır, böylece motifler adeta önce “açılıp” sonra “kapanıyormuş” gibi sonlandırılır ve birbirinden ayrılır. 27. ölçüden başlayan son motif ilk ikisine göre daha uzundur, burada nüansı önceki kısımdan daha büyük düşünmek gerekir.

Motifler “açılırken” crescendo yapılacağı için, motiflerin başındaki ilk dört onaltılıkta yay her seferinde ortadan dibe doğru getirilmelidir.

31. ölçünün son vuruşundan gene eksik ölçü gibi ayrı bir kısım başlar. İlk iki sekizlik yayın ucunda alınmalıdır. 32. ve 33. ölçülerdeki noktalı dörtlüklerde uzun olan seste küçük bir vurgu, artikülasyon açısından iyi duyulacaktır. 32.-35. ölçüler arasındaki motif sonraki üç ölçüde varye edilerek gelişir, sonrasında onaltılık bir pasaj ve tekrarı, ardından ise gene küçük motiflerle bunların varyasyonlu gelişmeleri geçer. Küçük küçük kuruluşlardan oluşan bu kısımda motifleri birbirinden ayırmak için gene crescendo ve decrescendolardan, ya da nüans kontrastlarından yararlanılmıştır. Buradaki pasajlar, kullanılan ritmik birimler itibarıyla 1. bölümdeki bazı pasajları andırır.

Örnek 121: *I. Bölüm, Allegro Aperto*'dan 135. ve 136. ölçüler; *III. Bölüm Rondo*'dan 40. ve 41. ölçüler



83. ve 84. ölçülerin sonlarındaki sekizlikler de sert olmamak kaydıyla yayın ucunda ve staccato düşünölmelidir.Sonraki üç ölçüde, refrenin sonlarındaki tema fis moll'de geçer.89. ölçüden itibaren 2. episodda karşımıza çıkan temalar bu sefer D Dur'da geçer ve gelişir.Episodun ilk kısmında dikkat edilmesi gerekenler burada da geçerlidir, aynı yaylar kullanılmalıdır.

100.ölçüde ise üç ölçü sürecek olan bir köprü subito forte ile karşımıza çıkar.İlk iki ölçü detaş ve geniş yayla çalınmalıdır, sonraki iki ölçüdeki iki bağı onaltılıklar içinse küçük yay kullanılmalı, ikinci onaltılıklar daha kısa duyulmalıdır.104. – 108. ölçüler arasında tekrarlı bir onaltılık pasaj geçer, daha öncekilerde olduğu gibi bu onaltılık pasajda da ilk ölçüler forte ve detaş düşünölmeli, tekrarı ise piano ve daha kısa yayla çalınmalıdır.

109. ölçüde 2. episod sonlanır ve gene küçük bir kadans geçer. Bu kadans, ilk episodun sonundakine göre biraz daha uzundur.Kadansın ilk dörtlüğünde ve sonraki onaltılıklarda yoğun bir ifade kullanılmalı, onaltılıklardan sonraki noktalı sekizlik Do Diyez'den sonra ise küçük bir nefes konularak, sonraki kromatik pasaj ilk kısımdan ayrılmalıdır.Bu kromatik pasajın sonuna doğru yayın hızı yavaşlayarak nüans düşürölür ve aynı zamanda tempo da yavaşlar.Pasajdan hemen sonra ise gene refren gelir.

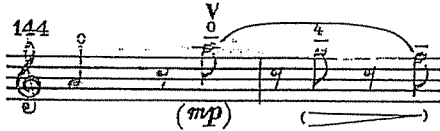
3. Episod

Form analizinde de üzerinde durulduğu gibi, en geniş olan episod üçüncüsüdür, hatta konçertonun üçüncü bölümü içerisinde uzunluğu ve karakterindeki zıtlığından dolayı apayrı bir kısım olarak duyulur.2/4' lük zamanda yazılmıştır, a moll'de geçer.

135. ve 136. ölçülerde eksik ölçüyle başlayan onaltılık pasaj forte ve detaşedir, edisyonda da gösterildiğı gibi, onaltılık gruplarının ilk seslerine oldukça kuvvetli bir şekilde vurgu yapılmalıdır.Bu vurgu sadece baskı ile değil; aynı zamanda ilk onaltılığa geniş ve hızlı yay vermekle sağlanır, her onaltılık grubunun ilk iki onaltılığı bağıdır, ilkinde verilen geniş yaydan sonra, bağı içindeki ikinci onaltılık daha kısa duyulmalıdır.137. ölçüdeki sekizlikler ise yayın uç kısmında marcato çalınmalıdır.

144. ölçünün son vuruşunda ve 145. ölçünde aynı yayda, aralarında yarım vuruşluk suslar bulunan sekizlikler geçer; bu sekizlikleri çok kısa (staccato) çalmamak gerekir – zaten edisyonda bu; notaların üzerindeki çizgilerle ifade edilmiştir.

Örnek 123. *Rondo*'dan 144. ve 145. ölçüler



144. ölçünün sonundan 148. ölçünün ilk vuruşuna kadarki motifi legato düşünmenin icra açısından gerekli olmasının sebebi şudur ki; hemen sonrasında aynı motifin varyasyonu geçer ve burası staccato çalınacağı için motif ve varyasyonu kontrastlı duyulacak, bu da icraya anlam kazandıracaktır.

181. ölçüde eksik ölçüyle yeni bir cümle başlayarak 188. ölçüye kadar sürer. Bu kısımda yayın dip – orta kısmını kullanarak, ayrı olan sesleri spiccato çalmak daha kontrollü duyulacaktır. 197. ölçüde gene eksik ölçüyle, bu sefer C Dur'da yeni bir cümle karşımıza çıkar, karakter olarak solo partide geçen bir önceki cümleye benzer, dolayısıyla bu kısım için yayın gene dip – orta kısmını kullanmak yerinde olacaktır. Buradaki trillerin nasıl çalınacağı, edisyondaki dipnotta belirtilmiştir. 205. ölçüde eksik ölçüyle başlayan yeni bir motif karşımıza çıkar ve 214. ölçüye kadar gelişir. Buradaki nüans kontrastları mutlaka gösterilmelidir, bu da yaydaki dengeye çok dikkat etmekle olur; her küçük motif pianoyla başlayarak crescendoyla açılır. Bu kısımda da yayın orta kısmı uygundur.

222. ölçüde, gene 3. episodun ilk teması karşımıza çıkar. 234. ölçüden itibaren bu tema detaje onaltılıklarla varye edilmiştir. 250. ölçüde gördüğümüz motif, 3. episodun içinde daha önce sadece orkestra tarafından işlenmiş olan bir motiftir, burada ilk kez soloda geçer. 250. – 258. ölçüler arasındaki onaltılık pasajlardan oluşan bu kısımda gene nüans kontrastlarını çok iyi duyurmak gerekir. Onaltılıklar dip – orta arası kısımda, kısa yayla ve piano başlar, sonra yay genişleyerek ve nüans yükseltilecek forteye ulaşılır; daha sonra subito piano ile diğer küçük motife başlanır ve bu motif de önceki gibi açılır.

262. ölçüde, 3. episodun sonladığı yerde bir kadans verilir.3. bölümün en uzun kadansı burada geçer; hatırlanacak olursa önceki episodların sonlarındaki kadanslar ad libitum bir ölçü çerçevesinde geçiyordu, burada ise çok daha uzundur ve ölçü sayısı bellidir.(2/4 'lük zamandadır)İlk dört ölçüdeki ilki ayrı, diğer üçü bağlı olan onaltılık gruplarında yayın orta – uç kısmı kullanılmalı; edisyonda da belirtildiği gibi bu onaltılık gruplarının ilk sesleri çok keskin bir şekilde vurgulanmalı, bunun için de ilk onaltılığa, bağlı olan diğer üç onaltılıktan daha geniş yay verilmelidir.İkinci ölçüden itibaren bu onaltılıklarda hafif bir accelerando yapılabilir.5. ölçünün ilk vuruşundaki fermatolu Mi'den sonra, diğer kısma başlamadan önce küçük bir nefes kullanılmalıdır.5. ve 6. ölçülerdeki iki bağlı onaltılıklar, komşu tellerde seyretmektedir.Burada yayı küçük ve uca yakın kısmında kullanmak, telden tele geçişler için dirsekle büyük hareket yapmak yerine sağ bileğin esnek kullanımı sayesinde bu pasajı çalmak gerekir.Bu iki ölçülük kısımda duyurulmak istenen esas sesler kromatik aşağı inen onaltılıklardır, boş tel Mi, burada sadece bir renktir.7. ölçünün ikinci vuruşundaki sekizlik Si'nin sonuna gene küçük bir nefese yer verilmelidir, çünkü önceki iki ölçüdeki kromatik inişe şimdi kromatik bir çıkışla cevap verilecektir, o yüzden bu küçük motifler arasında ufak bir ayırım yapılmalıdır.8. ölçüde eksik ölçü ile başlayan onaltılıklar bu sefer bağısızdır, burada yayın dibe yakın kısmı sesleri tane tane duyurmak için spiccatoya yakın bir şekilde kullanılmalı, fakat yay tellerde zıplamamalıdır.Kromatik çıkışı sağlayan sesleri göstermek için bu seslerde yay biraz daha geniş, Mi'lerde ise daha kısa kullanılmalıdır.

9. – 12. ölçüler arasında, önceki iki küçük motifin tekrarı geçer, fakat burada nüans daha düşüktür, 12. ölçüde ise bir crescendo ile sonraki ölçülerde bu motiflere ilave edilecek kısım hazırlanır; 13. – 15. ölçüler arasındaki bağlı onaltılıklarda trilli olan ilk ses çok iyi vurgulanmalıdır.15. – 21. ölçüler arasında, gene komşu tellerde seyreden iki bağlı onaltılıklardan oluşan son bir pasaj karşımıza çıkar. Pasajın ortalarına doğru stringendo ve crescendo yapılabilir, sonlarına doğru ise edisyonda da belirtildiği gibi diminuendo ve ritenuto sayesinde hem kadans sonlandırılmalı, hem de refrenin gelişi hazırlanmalıdır.

263. ölçüde refren dördüncü defa karşımıza çıkar. Bu geçişinden sonra, birinci episod bu sefer A Dur'da olmak üzere ve küçük değişikliklerle yeniden verilecek, sonrasında ise refrenin son tekrarı ile konçerto sonlandırılacaktır. Birinci episod ve refren ile ilgili daha önce önerilenler, bu kısmın icrasında da geçerlidir.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

W. A. Mozart'ın keman konçertoları içerisinde 5 No'lu K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu, numaralandırılmış olan keman konçertolarının en son yazılanıdır. Dolayısıyla, bestecinin keman konçertolarında kullanmış olduğu formun bu eserle en olgun seviyesine ulaştığını, aynı zamanda Mozart'ın müzikal ve teknik açıdan da en parlak ifadeye sahip olan keman konçertosunun bu eser olduğunu söyleyebiliriz.

Daha önce söylendiği üzere, Mozart konçertoların tümünde olduğu gibi, A Dur keman konçertosunda da en büyük güçlük, bestecinin kendine özgü sadeliğini ve yalınlığını pürüssüz olarak verebilmekte gizlidir. Bu araştırmada önerilen çalışma yöntemlerinin ve "EKLER" kısmında örnek olarak verilen etütlerin dışında, icraya katkıda bulunacak daha pek çok yöntemden bahsedilebilir. Öncelikle gam çalışmalarının çok ciddiye alınması gerekmektedir. Tuşe hakimiyetini ve entonasyonu geliştirdiği kadar, farklı yay kombinasyonlarıyla çalışılması halinde sağ el hakimiyetinin de gelişmesine katkıda bulunacak olan gamların, sağlam bir teknik temel oluşturmak için vazgeçilmez egzersizler olduğu unutulmamalıdır. Özellikle ikinci bölümün kadansında bulunan çift sesli pasajlar göz önünde bulundurularak, gamları kesinlikle çift ses olarak da çalışmak gerektiği dikkate alınmalıdır. Gam çalışmaları için C.Flesch, E.Gilels, I.Galamian'ın metodları önerilebilir.

Gam çalışmalarının yanı sıra, başka teknik alıştırmaların da, (örneğin parmak alıştırmaları, arpejlere dayalı egzersizler, çift sesleri geliştirmeye yönelik çalışmalar... vb.) düzenli bir biçimde çalışılması gerekmektedir. Bu çalışmalar için O.Sevcik, Schraedick, A.Markov'un yazmış olduğu metodların kullanılması çok faydalı olacaktır.

Tüm bunlara ek olarak, müzikaliteyi geliştirmek, Mozart müziğini anlamak ve doğru yorumlayabilmek için, öncelikle dönemin özelliklerini bilmek, konçertonun nitelik ve inceliklerini kavramak; bu eserin ünlü virtüözlerden mümkün olduğu kadar farklı yorumlarını dinlemek ve hatta canlı konser performanslarını takip etmek gerekir – zira müzik sadece seslerin doğru çalınması demek değildir, aynı zamanda içten bir ifadenin ürünüdür ve hayal

gücünden, yaratıcılıktan bağımsız düşünülemez. Farklı yorumculardan eserin mümkün olduğu kadar çok kaydını dinlemek, bu noktada eseri çalışan icracıya geniş bir perspektif sunabilir.

KAYNAKÇA

Brown, C., (1999): "Classical & Romantic Performing Practise 1750 – 1900", Oxford University Press, New York.

Cangal, N., (2004): "Müzik Formları", Arkadaş Yayınevi, Ankara

Einstein, A., (1962): "Mozart; His Character, His Work", Oxford University Press, New York.

<http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=040> :Pajot, D., (2008): "KV. Anh294a Adelaide Violin Concerto", "K.268 Violin Concerto in Eb".

İlyasoğlu, E., (1999): "Zaman İçinde Müzik", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Küster, K., (1996): "Mozart:A Musical Biography", Clarendon Press, Reprint Edition.

Landon, H. C. Robbins, (1996): "The Mozart Compendium:A Guide to Mozart's Life And Music", Thames & Hudson Ltd; New Ed edition.

Pamir, L., (2000): "Müzikte Geniş Soluklar", Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

Say, A., (2005): "Müzik Sözlüğü", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

EKLER

**W.A. MOZART K.V. 219 A DUR KEMAN KONÇERTOSU'NUN
İCRASINA KATKIDA BULUNACAĞI DÜŞÜNÜLEN ETÜDLERDEN
ÖRNEKLER**

1) R.KREUTZER – ‘‘42 ETÜD’’DEN NO:18

(Redaksiyon:A.Yampolskiy ‘‘Muzıka’’ Moskova, 1991)

Короткая трель

Варианты:

1.
2.
3.
4.
5.
6.

Moderato [умеренно]

tr tr tr tr tr tr tr tr₂
tr sf tr sf tr sf tr sf tr sf tr sf
tr simile tr tr tr tr tr tr tr
tr tr tr tr tr tr tr tr
tr tr tr tr tr tr tr tr
tr tr tr tr tr tr tr tr
tr tr tr tr tr tr tr tr

The image displays ten staves of musical notation, each featuring a sequence of notes with trills (tr) and specific fingerings. The notation is written in treble clef and includes various key signatures and dynamic markings. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, and 0 below the notes. The trills are marked with 'tr' above the notes. The music is arranged in a vertical sequence, with each staff containing a continuous line of notes and trills.

tr tr tr tr tr tr b tr b tr

II no3.

b tr b tr b tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr b tr tr b tr

tr tr tr tr tr b tr tr b tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr b tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

2) R. KREUTZER – NO:19
(Aynı kitaptan)

Короткая трель с заключением

Варианты:

1. *)

2.

3.

4.

5.

6. **) tr

Allegro non troppo [Не слишком скоро]

* Каждую трель рекомендуется начинать легким акцентом.

** Этот же вариант полезно играть и без заключения.

IV поз.

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Trills (tr.) are indicated above many notes. Fingerings are shown with numbers 1, 2, 4, and 5. The music is divided into sections by dashed lines. The first staff has fingerings 2, 4, and 2. The second staff has fingerings 4 and 2. The third staff has fingerings 4, 2, and 2. The fourth staff has fingerings 4, 2, and 2. The fifth staff has fingerings 2, 4, 2, and 2. The sixth staff has fingerings 4, 2, 2, 4, 2, and 2. The seventh staff has fingerings 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, and 2. The eighth staff has fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, and 2. The ninth staff has fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, and 2. The tenth staff has a fingering of 1. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

**3) P. RODE – “24 KAPRIS” TEN NO:2
 (“Muzika” Moskova, 1974)**

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *f* (forte). There are also articulations like accents and slurs, and performance instructions such as *cresc.* (crescendo) and *tr.* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). The piece concludes with a double bar line. The page number 2840 is located at the bottom center.

4) P. RODE – NO:24
(Aynı kitaptan)

Introduzione (Вступление) $\text{♩} = 104$

The first section of the score, titled "Introduzione (Вступление)", consists of measures 1 through 13. It is written in 3/4 time with a tempo of 104. The music is in a key with one sharp (F#) and features a dynamic range from piano (p) to forte (f). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-4. There are also some slurs and accents. The piece concludes with a fermata over a whole note.

Agitato e con fuoco (Возбужденно, с огнем) $\text{♩} = 138$

The second section, titled "Agitato e con fuoco (Возбужденно, с огнем)", consists of measures 14 through 27. It is written in 2/4 time with a tempo of 138. The music is in a key with one sharp (F#) and is characterized by a more energetic and technically demanding style. It features frequent trills (tr), triplets, and sixteenth-note passages. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with a "dim." (diminuendo) marking. The notation includes many slurs and accents, and the piece ends with a fermata over a whole note.

This page contains ten staves of handwritten musical notation for guitar. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with a crescendo section and a decrescendo (*dim.*) section. Technical markings include fingerings (0, 1, 2, 3, 4), trills (*tr*), and double bar lines with repeat signs (*II*). The piece concludes with a final chord marked with a fermata and a double bar line.

5)R. KREUTZER – ‘42 ETÜD’DEN NO:9

9

1. 2. 3.

Andante [Не спеша]

Принцип изучения соединения позиций: палец, с которого начинается переход в другую позицию, должен, легко скользя по струне, занять свое место в последующей позиции. Появляющаяся при этом вспомогательная нота не должна быть слышна.

6) J. DONT "24 ETÜD" DEN NO:19
("Muzika" Moskova, 1980)

Andante cantabile

Op. 115

p *f*

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

dim. *p* *p*

f *p*

dim. *p* *f*

f *f*

dim. *p*

5241

**7) J. DONT – ‘24 ETÜD’DEN NO:22
(Aynı kitaptan)**

Andante cantabile

This page of a musical score is titled "Andante cantabile" and is numbered 33. It contains ten systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The music is characterized by flowing, melodic lines with frequent slurs and phrasing marks. There are also some numerical markings (1, 2, 3, 4) above notes, possibly indicating fingerings or articulation. The overall style is lyrical and expressive, consistent with the tempo marking.

W.A. MOZART K.V. 219 A DUR KEMAN KONÇERTOSU'NUN KEMAN PARTİSİ

Bu kısımda konçertonun keman partisinin, önce Yuri Yankeleviç tarafından düzenlenen edisyonu ("Muzıka" Moskova, 1974) verilmiş, ardından aynı redaksiyon üzerinde; icra açısından daha uygun olacağı düşünülen bir takım değişikliklere (örneğin farklı yay kullanımları, farklı parmak numaraları...vb.) yer verilmiştir.

Скрипка

Adagio

42 Solo (mp)

Musical staff 42: Solo section, Adagio tempo, mezzo-piano dynamics. Features a melodic line with trills and slurs.

43 II Allegro aperto (f)

Musical staff 43: Second ending, Allegro aperto tempo, forte dynamics. Includes fingering and trill markings.

44 (f)

Musical staff 44: Continuation of the second ending, forte dynamics.

50

Musical staff 50: Continuation of the second ending, featuring a trill and dynamic markings.

54 (p) (cresc.)

Musical staff 54: Continuation of the second ending, piano dynamics with crescendo marking.

57 (f)

Musical staff 57: Continuation of the second ending, forte dynamics.

60 Tutti Solo (f) (p) (f) (p) II (f) I

Musical staff 60: Tutti section, Solo marking, dynamic markings (f, p, f, p), and first/second ending indicators.

67

Musical staff 67: Continuation of the tutti section.

71 Tutti Solo (f) (p)

Musical staff 71: Tutti section, Solo marking, dynamic markings (f, p). Includes a boxed 'C' marking.

76 I (f) (p)

Musical staff 76: First ending, dynamic markings (f, p).

a) b) c) d)

Four short musical staves labeled a, b, c, and d, likely variations or alternate endings.

Скрипка

79 (p)

83 (mf)

89 f p f p f

92 (p)

97 (f) (p)

100 (f) (p)

104 (f) (p)

108 (cresc.) (mf) (cresc.)

112 (f) p

115 (f)

120 (p)

a) (1)

b) (2)

Скрипка

6
127 Solo
f *(mp)* *(cresc.)*

Musical staff 127-133: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Starts with a forte (f) dynamic, moves to mezzo-piano (mp) at measure 130, and crescendos to forte (f) by measure 133. Includes fingerings (1-4), slurs, and accents.

134
f Solo

Musical staff 134-137: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Starts with forte (f) dynamic and includes a solo section. Features slurs, accents, and fingerings.

138 Tutti
f

Musical staff 138-142: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Starts with forte (f) dynamic and includes a tutti section. Features slurs, accents, and fingerings.

143

Musical staff 143-146: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Continues the musical line with slurs, accents, and fingerings.

147

Musical staff 147-149: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Continues the musical line with slurs, accents, and fingerings.

150 Tutti 1

Musical staff 150-153: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Starts with a tutti section and includes a first ending bracket.

154 Solo
f *(cresc.)*

Musical staff 154-157: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Starts with a solo section and forte (f) dynamic, then crescendos. Includes a second ending bracket.

158
f

Musical staff 158-160: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Continues with forte (f) dynamic and includes slurs and fingerings.

161 Tutti Solo
f *f* *f*

Musical staff 161-166: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Starts with a tutti section, then a solo section with forte (f) dynamics. Includes slurs and fingerings.

167
f II I

Musical staff 167-170: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Continues with forte (f) dynamic and includes slurs and fingerings.

a) 1 3 2

A small musical staff showing three notes with fingerings 1, 3, and 2.

Скрипка

Violin score for measures 172-210. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Bowing techniques like *V* (vibrato) and *tr* (trill) are used. The score is divided into sections: *Tutti* (measures 174-178), *Solo* (measures 179-182), and *crasc.* (crescendo, measures 206-210). Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 172, 174, 179, 183, 187, 191, 194, 199, 202, 206, and 210 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

Скрипка

crescendo e stringendo

ff con fuoco

f *cresc.*

f *lunga* *Tutti*

221 *p*

224 *f*

10

Adagio

Скрипка

Tutti

Скрипка

85 Solo V
p *f* *p* *f* *p*

90 V
[0 3 2] I

94 II

97 (mf - p) mf - p mf - p

100 [PP]

104 [3] 2 3 1 [3] 2

107 II

109 V [2 3 1]

112 fp fp f

114 p f (p)

Скрипка

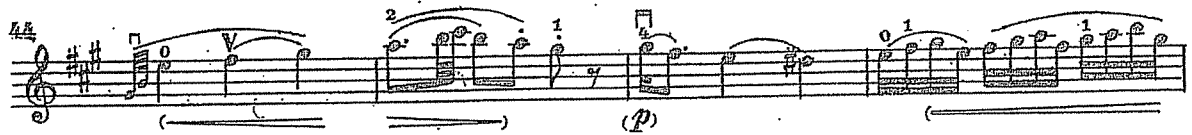
[Adagio]

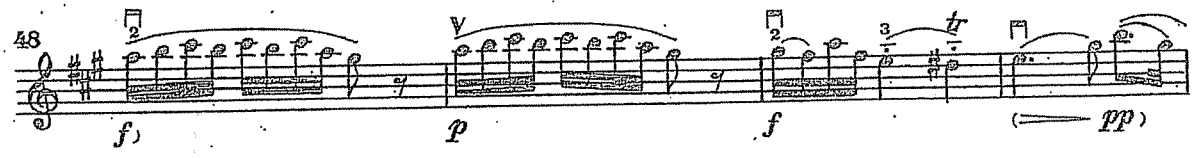
117

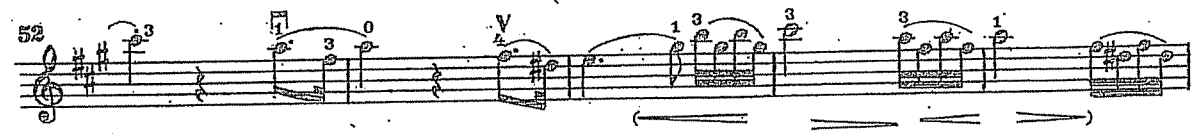
Poco animando

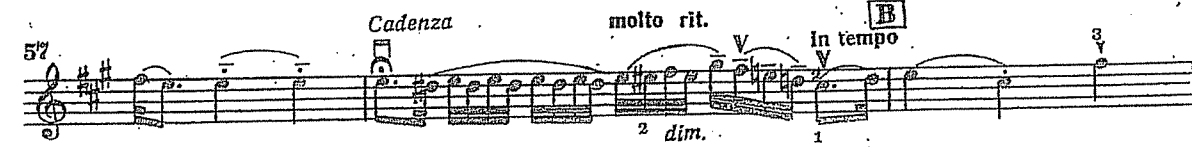
Скрипка


41 

44 

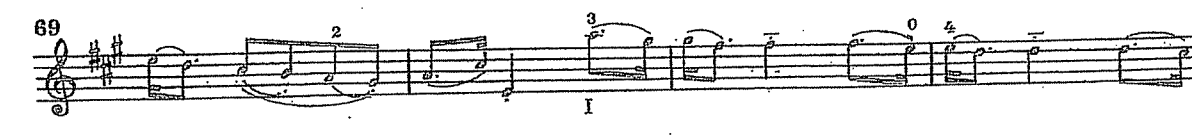
48 

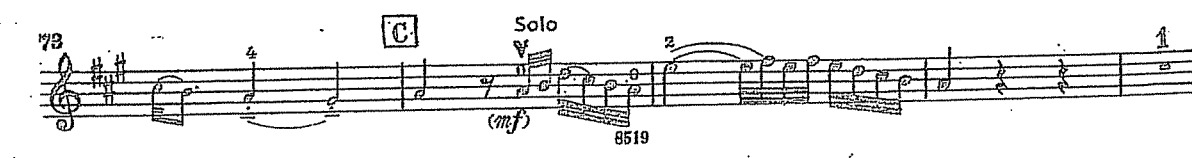
52 

57 

60 

65 

69 

73 

Скрипка

78 *(f)* *(p)*

82 *(mf)*

86 *(f)*

92 *(p)*

96 *(f)*

101 *(p)*

104 *detaché*

106 *spicc. (cresc.) (f)*

109 *Cadenza rit. dim. in tempo (p)*

Скрипка

110 **D**

III

114 **B**

Tutti
f

118

122

125

Solo
(mf) *(P)*

126

132 **Allegro**
Tutti

Solo
(f)
fp

136

a)

Скрипка

140

144

149

154

158

163

Tutti

168

174

179

183

Скрипка

186 *f* Tutti *f*

192 Solo *(mp)*

198 *(mf)* *(2)*

203 *(p)* *f* *p*

208 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

213 *(f)*

219 [23]

224 Tutti *f*

229

a)

b)

c)

Скрипка

234 Solo *f*

238 *p*

242 Tutti *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

250 Solo *p* *f* *p* *f* *p*

255 *f*

261 Cadenza *mf*

f

p

f

f

Скрипка

293

(mp)

296

(mp)

300

(f)

303

(p)

306

(p)

309

(f)

311

p f pp

315

(p)

320

Cadenza

(p)

Скрипка

ritard. *dim.* *(p) dolce* in tempo I

322 III II

325 a 3/2]

328 Tutti f

332

336 p

340 Solo (mf)

344 (p)

347

4

Скрипка

Adagio

42 Solo *(mp)*

43 *(f)*

44 *(f)*

50

54 *(p)* *(cresc.)*

57 *(f)*

60 Tutti Solo *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

67 *(f)* *(p)*

71 Tutti Solo *(f)* *(p)*

76 *(f)* *(p)*

Скрипка

127 Solo
f *(mp)* *(cresc.)*

134 *(f)* Solo

138 Tutti *(f)*

143

147

150 Tutti 1

154 Solo *(p)* *(cresc.)*

158 *(f)*

161 Tutti *(f)* Solo *(f)* *(f)*

167 *(p)* *(f)* II - I

a) 1 2 2

Скрипка

Violin score for measures 172-210. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Measure 172 starts with a forte (f) dynamic. Measure 174 includes a 'Tutti' marking and a 'Solo' section starting at measure 176. Measure 179 has a piano (p) dynamic. Measure 183 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 187 has a piano (p) dynamic. Measure 191 has a piano (p) dynamic. Measure 194 has a piano (p) dynamic. Measure 199 has a piano (p) dynamic. Measure 202 has a forte (f) dynamic. Measure 206 has a piano (p) dynamic. Measure 210 has a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

10

Adagio

Скрипка

Tutti

A

B

Скрипка

42

45

48

51

54

64

68

71

75

79

Скрипка

85 Solo V *p* *f* *p* *f* *p*

90 V *f* *p* *f* *p*

94 II

97 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

100 *pp*

104 [3] 2 3 1 [3] 2 1

107 II

109 V [2 3 1]

112 *fp* *fp* *f*

114 *p* *f* *p*

Скрипка

[Adagio]

13

117

(cresc.) *f* Tutti Tutti Cadenza

p

Poco animando

f

dn.

espress.

ritard.

in tempo

plusingando

accel.

tranq.

ritard.

Tutti

8519

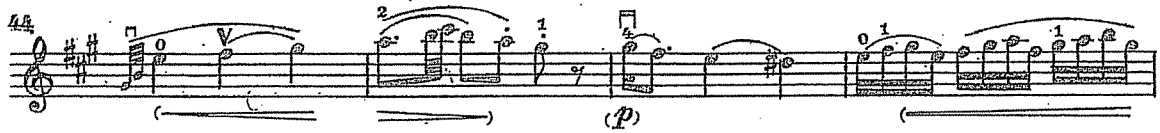
Скрипка

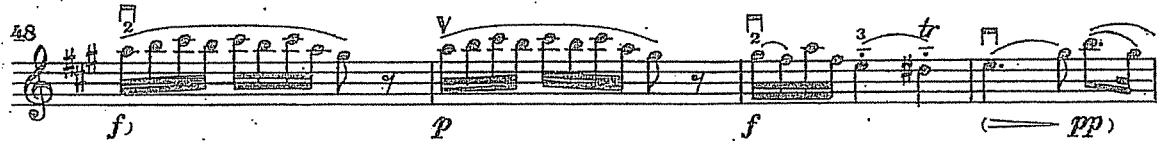
Rondo Tempo di Menuetto

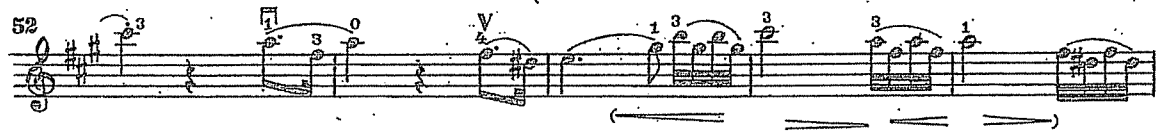
Musical score for Violin, Rondo Tempo di Menuetto. The score consists of ten staves of music in G major, 3/4 time. It includes dynamic markings such as *(p)*, *f*, *(mf)*, and *mp*, and performance instructions like "Solo" and "Tutti". The score is numbered 1 through 37, with a final measure numbered 3519.

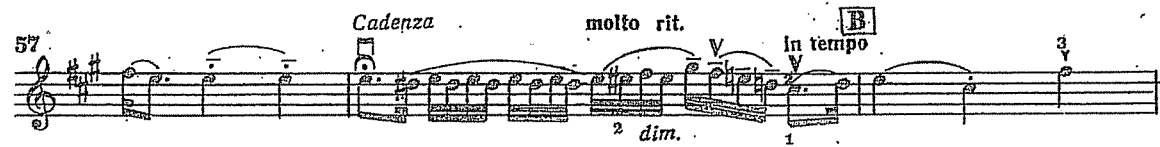
Скрипка

41 

44 

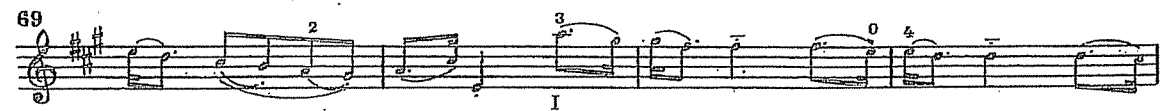
48 

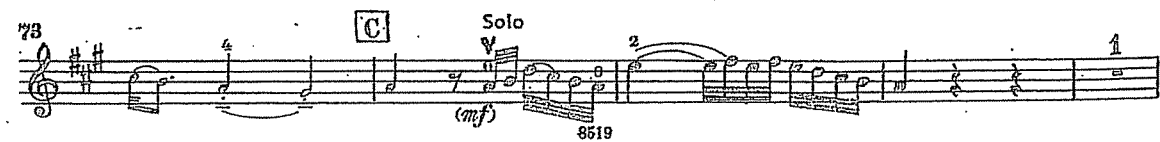
52 

57 

60 

65 

69 

73 

Скрипка

78 *(f)* IV IV *(p)*

Musical staff 78-81: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 78 starts with a dynamic of *(f)* and a Roman numeral IV. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Measure 81 ends with a dynamic of *(p)* and a fermata over a quarter note.

82 [8] *(mf)*

Musical staff 82-85: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 82 starts with a dynamic of *(mf)* and a bracketed number [8]. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 85 ends with a dynamic of *(mf)* and a fermata over a quarter note.

86 *(f)*

Musical staff 86-91: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 86 starts with a dynamic of *(f)*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 91 ends with a dynamic of *(f)* and a fermata over a quarter note.

92 *(p)*

Musical staff 92-95: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 92 starts with a dynamic of *(p)*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 95 ends with a dynamic of *(p)* and a fermata over a quarter note.

96 [2] 2 3] *(f)* [2] 3]

Musical staff 96-100: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 96 starts with a dynamic of *(f)*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 100 ends with a dynamic of *(f)* and a fermata over a quarter note.

101 [4] 3] *(p)*

Musical staff 101-103: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 101 starts with a dynamic of *(p)*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 103 ends with a dynamic of *(p)* and a fermata over a quarter note.

104 *detaché*

Musical staff 104-106: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 104 starts with the instruction *detaché*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 106 ends with a dynamic of *(f)* and a fermata over a quarter note.

106 *spicc.* *(cresc.)* *(f)*

Musical staff 106-108: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 106 starts with the instruction *spicc.* and *(cresc.)*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 108 ends with a dynamic of *(f)* and a fermata over a quarter note.

109 *Cadenza* *rit.* *dim.* *in tempo* *(p)*

Musical staff 109-110: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 109 starts with the instruction *Cadenza*. The staff contains eighth notes with slurs and accents. Measure 110 ends with a dynamic of *(p)* and a fermata over a quarter note.

Скрипка

110 **D**

III

114 **B**

a) **Tutti**
f

118

I

122

125

Solo
(mf) *(p)*

126

132 **Allegro**
Tutti

fp *(f)*

136

a)

Скрипка

186 *f* Tutti *f*

192 Solo *(mf)*

198 *(mf)* (2)

203 *(p)* *f* *p*

208 *f* *p* *f* *p*

213 *(f)*

219 [23] [2]

224 Tutti *(f)*

229

a)

b)

c)

Скрипка

234 Solo *f*

238 *p*

242 Tutti *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

250 Solo *f* *p* *f* *p*

255 *f*

261 Cadenza *mf*

f

p

tr

tr

Скрипка

dim. e rit.

Tempo di dolce

263 Menuetto

267

271

276

Solo

(mf)

280

(p)

283

(mp)

286

289

