



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yaylı algılar Anasanat Dalı

CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU
VE
MÜZİKTE KLASİK DÖNEM

Yeliz ÖZKAYA

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018

CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU
VE
MÜZİKTE KLASİK DÖNEM

Yeliz ÖZKAYA


Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Yeliz ÖZKAYA tarafından hazırlanan "Carl Stamitz'in Re Majör Viyola Konçertosu ve Müzikte Klasik Dönem" başlıklı bu çalışma, 25 / 09 / 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



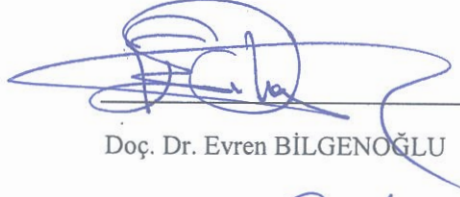
Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR (Başkan)



Prof. Bige Bediz KINIKLI (Danışman)



Yrd. Doç. Feza GÖKMEN



Doç. Dr. Evren BİLGENOĞLU



Doç. Sema HAKİOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin / raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25 / 09 / 2018



Yeliz ÖZKAYA

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin / raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “ Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren Ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

25/09/2018

Yeliz ÖZKAYA

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, çalışmamın kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Bige Bediz Kınıklı danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesi'ne göre yazıldığını beyan ederim.



Yeliz ÖZKAYA

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasına büyük katkı sağlayan değerli hocam ve danıőmanım Prof. Bige Bediz Kınıklı'ya, analiz süresince benden yardımlarını esirgemeyen sevgili hocam Doç. Dr. Hatıra Ahmedli Cafer'e, çevirilerde bana destek olan sevgili arkadaőım Ahmet Berat İlhan ve abim nder mer zkaya'ya, çalışmanın her evresinde yanımda olan ve varlığı g veren kıymetli Dr. Öğr. Üyesi Yasin Arslan'a, metnin düzeltmelerinde yardımlarını esirgemeyen dostum Öğr. Gör. Evrim Turan'a, manevi desteklerini eksik etmeyen kıymetli aileme ve dostlarıma sonsuz teőekkürlerimi sunarım.



ÖZET

ÖZKAYA, Yeliz. *Carl Stamitz'in Re Majör Viyola Konçertosu ve Müzikte Klasik Dönem*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

Klasik dönem diğer dönemlere kıyasla daha kısa bir süreci kapsamına rağmen, müzik tarihinde köklü değişimlere sahne olmuştur. Müzik formlarındaki ve orkestral yapıdaki büyük değişimlerle, barok dönemin süslü ve abartılı görkemi, yerini sadeliğe ve doğallığa bırakmıştır. Kurulan okullarla bir çok farklı ve çığır açan stiller ortaya çıkmıştır. Johann Stamitz'in kurucusu olduğu bu okullardan biri olan Mannheim, yetiştirdiği müzisyenler ve orkestrasıyla içlerinde en önemli yere sahiptir.

Bu okulun bir üyesi olan Carl Stamitz, viyola, viola d'amore ve keman virtüözü olmasının yanı sıra, döneminin önemli bestecilerindendir. Stamitz, bestelediği viyola ve viola d'amore eserleriyle iki enstrümanın da değerini vurgulayarak, konumunu şekillendirmiştir. Bestecinin re majör viyola konçertosu, orkestra enstrümanı olarak görülen viyolanın da solistik bir enstrüman olabileceğini kanıtlamıştır. Konservatuvarların müfredatlarında yer alan ve bir çok senfoni, oda ve opera orkestralarının giriş sınavlarında mecburi eser olarak kabul gören bu konçerto, viyola edebiyatının en önemli konçertolarından biri olmuştur.

Bu çalışmada, klasik dönemde yaşanan değişim ve gelişimler detaylı olarak ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra Mannheim okulundan ve bu kurumda önemli bir yere sahip olan Johann Stamitz, oğulları Carl ve Anton Stamitz'in müzik hayatlarından bahsedilmiştir. Ayrıca klasik dönem konçerto formundaki gelişmeler araştırılmış ve Carl Stamitz'in bestelediği re majör viyola konçertosunun form analizi yapılarak, dönem özellikleri açısından incelenmiştir.

Sonuç olarak, klasik dönem özelliklerinin ve viyola tarihinde önemli bir yere sahip olan bu konçertonun, yapılan form analizinin ışığında özellikle konservatuvar ya da müzik fakültelerinde okuyan öğrencilere ve eseri icra edecek sanatçılara bir kılavuz olması hedeflenmektedir.

Anahtar sözcükler: Carl Stamitz, Viyola, Konçerto, Klasik Dönem, Mannheim.

ABSTRACT

ÖZKAYA, Yeliz. *Carl Stamitz's Viola Concerto in D Major and Classical Period in Music*. Master of Arts Thesis, Ankara, 2018.

Even though the classical period is shorter than other periods, it has been the scene of radical changes in the history of music. With the great changes in musical forms and orchestral structure, the ornate and exaggerated glory of the baroque era has left its place to pureness and naturality. Through the schools established, many different and pathbreaking styles emerged. One of these schools was Mannheim, established by Johann Stamitz, had the most important place among them, with its orchestra and musicians trained.

Carl Stamitz, a member of this school, was not only a viola, a viola d'amore and a violin virtuoso, but also an important composer of his time. Stamitz shaped his position by emphasizing the value of both instruments with his viola and viola d'amore compositions. Composer's re major viola concerto proves that viola, seen as an orchestral instrument, can also be a solitary instrument. This concerto, which is included in the curriculum of the conservatories and accepted as compulsory work in the entrance exams of many symphonies, chamber and opera orchestras, has become one of the most important concertos of viola literature.

In this study, the changes and developments experienced in the classical period are expressed in detail. Besides this, school of Mannheim, Johann Stamitz, who has an important position in this institution, and the musical lifes of his sons Carl and Anton Stamitz are mentioned. Furthermore, the developments in the form of classical period concerto were examined and form analysis of the repertoire viola concerto composed by Carl Stamitz was investigated in terms of period characteristics.

As a result, in the light of the classical period features and the form analysis of the concerto which has an important place in the viola history, it is aimed to be a guide especially for the students who will study in the conservatory or music faculties and for the artists who will perform the concerto.

Key Words: Carl Stamitz, Viola, Concerto, Classical Period, Mannheim.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR DİZİNİ	x
TERİMLER DİZİNİ.....	xi
ÖRNEKLER DİZİNİ.....	xiii
1. BÖLÜM.....	1
GİRİŞ, AMAÇ VE ÖNEM.....	1
1.1 GİRİŞ.....	1
1.2 ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	2
2. BÖLÜM.....	3
YÖNTEM.....	3
2.1 ARAŞTIRMA MODELİ.....	3
2.2 VERİLERİN TOPLANMASI	3
2.3 EVREN	3
2.4 ÖRNEKLEM	3
3. BÖLÜM.....	4
MÜZİKTE KLASİSİZM.....	4
3.1 KLASİSİZM	4
3.1.1 Viyana’da “Klasik” Deyimi.....	4
3.1.2 Erken Dönem Klasisizmi	6
3.1.3 Neo Klasisizm, Romantik Klasisizm	7
3.2 MANNHEIM OKULU	9
3.3 KLASİK ORKESTRA	14

4. BÖLÜM.....	17
STAMITZ AİLESİ.....	17
4.1 JOHANN STAMITZ.....	17
4.2 CARL STAMITZ	19
4.3 ANTON STAMITZ	22
5. BÖLÜM.....	24
KLASİK DÖNEMDE KONÇERTO	24
5.1 KONÇERTO.....	24
5.1.1. Sonat Formu.....	25
5.1.2. Rondo.....	27
5.1.3. Kadans	28
5.1.3. Kadans	28
6. BÖLÜM.....	29
CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORM ANALİZİ.....	29
6.1 1. BÖLÜM ALLEGRO	29
6.2 2. BÖLÜM ANDANTE MODERATO	46
6.3 3. BÖLÜM RONDO	52
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	64
KAYNAKÇA	66
EKLER.....	69
EK-1: KLASİK DÖNEM VİYOLA KONÇERTOLARI VE SENFONİ KONÇERTANTLARI	69
EK-2: ÖZGEÇMİŞ	72
EK-3: ORJİNALLİK RAPORU	73

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılan kısaltmaların açılımları, aşağıdaki gibidir:

J. Stamitz : Johann Stamitz

C. Stamitz : Carl Stamitz

A. Stamitz : Anton Stamitz



TERİMLER DİZİNİ

Çalışmanın içerisinde kullanılan bazı yabancı kökenli müzik terimlerinin anlamları, bu kısımda alfabetik sırayla açıklanmış ve ilk kullanıldığı yerler italik olarak vurgulanmıştır.

Allegro	: Sevinçli, canlı bir çabuklukla.
Andante Moderato	: İlimli, orta derecede ağır.
Arpej	: Bir akoru oluşturan seslerin, art arda duyulacak şekilde çalınması.
Capriccio	: Ansızın akla gelen buluş ya da esinti anlamında. Düşsel özellikte özgür biçimde yazılmış eser.
Crescendo	: Ses gürlüğünü gittikçe kuvvetlendirerek (kısaltılmış yazımı: <i>cresc.</i>).
Da Capo	: Eserin başa dönülerek seslendirileceğini belirten terim (kısaltılmış yazımı: <i>D.C.</i>).
Dal Segno	: Senyö işaretine dön ve yeniden başla (kısaltılmış yazımı: <i>D.S.</i>).
Divertimento	: İtalyanca, “eğlendirici” olarak ifade edilen kelime, oda müziğinde bir çalgı topluluğu ya da solo çalgıcılar için yazılan, bir kaç parçadan oluşmuş eser anlamına gelir.
Divisi	: Latince, pay edilmiş olarak ifade edilir. Orkestrada yaylı çalgılara seslendireceği bir akoru bölerek çalgı sanatçılarına paylaşırma anlamına gelir.
Dominant	: Majör ve minör derecelerinin beşinci derecesi ya da beşinci derece akorunun adıdır.
Duo	: Ses müziğinde iki şarkıcı için eşlikli ya da eşiksiz eser, ya da iki partisi olan çalgı müziği anlamına gelir.
Ensemble	: Topluluk ya da birliktelik anlamlarına gelir.
Flajole	: Yaylı çalgılarda doğuşkan sesleri çıkartabilmek için kullanılan bir tekniktir. Doğal ve yapay flajole olarak ikiye ayrılır.
Forte	: Kuvvetli (kısaltılmış yazımı: <i>f</i>).
Konzertmeister	: Orkestrada birinci keman grubunun başında yer alan solo kemancı anlamına gelir, “başkemancı” olarak da ifade edilebilir.

Kuartet	: Dört solo çalgı ya da dört solo ses için eşlikli ya da eşiksiz yazılmış eser.
Libretto	: Bir opera ya da oratoryo eserinin sözleri.
Menuet	: Kökleri Rönesans dönemine uzanan, orta hızda, üç zamanlı bir Fransız saray dansı.
Modülasyon	: Bir mod ya da tonaliteden başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemi. Müziğin akışı içinde gerçekleştirilen eksen değişimi.
Periyot	: Avrupa sanat müziğinde, bir eserin çoğunlukla 8 ölçüden oluşan ve iki müzik cümlesinin kapsayan yapısal kesimi.
Piano	: Hafif bir sesle (kısaltılmış yazımı: <i>p</i>).
Pizzicato	: Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek çalmak(kısaltılmış yazımı: <i>pizz.</i>).
Presto	: Çok hızlı.
Prestissimo	: Olabildiğince hızlı.
Recitative	: Opera ve oratoryo gibi sahne eserlerinde bir konuyu, öyküyü ya da bunlarla ilgili olayları anlatmak üzere hazırlanan metin, konuşma benzeri ses müziği üslubuyla seslendirilmesi.
Ritardando	: Ağırlaşarak, yavaşlayarak.
Ritornello	: On yedinci yüzyıl sonlarından on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar uygulanan orkestral giriş müziği.
Scherzo	: Şaka, esprili parça anlamlarını kapsar. Barok dönemde hafif karakterde bir ses ya da çalgı müziği olarak kullanılmıştır. On sekizinci yüzyılda süit gibi çok bölümlü formlarda yer almıştır. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ise standart bir bölüm özelliğine dönüşmüştür.
Trio	: Üç çalgı için bestelenmiş eser ya da bu eseri seslendiren üç solo çalgı sanatçısından oluşmuş oda müziği topluluğuna denir.
Tutti	: Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesidir.
Uvertür	: Opera, oratoryo, operet ve bazen tiyatro oyunları öncesinde seyirciyi esere hazırlamak ve duyguları yükseltmek amacıyla seslendirilen çalgı müziği eserine denir.

ÖRNEKLER DİZİNİ

Örnek 1: J. Stamitz Senfoni Mi b Majör, Op 11, No 3, 1. Bölüm, 5. Ölçü	11
Örnek 2: J. Stamitz Senfoni Mi b Majör, Op 11, No 3, 1. Bölüm, 19 – 23. Ölçüler	12
Örnek 3: Beethoven 5. Senfoni, 1. Bölüm, 1. Keman Partisi, 1. ölçü	15
Örnek 4: 1. bölüm, I. kısım, Ritornello 1 - 71. Ölçüler	30
Örnek 5: 1. Bölüm, I. Kısım , A Teması (Re majör) 72 – 97. Ölçüler	33
Örnek 6: 1. Bölüm, I . Kısım, Köprü 98 – 119. Ölçüler	35
Örnek 7: 1. Bölüm, I. Kısım, B1 Teması (La Majör) 120 – 126. Ölçüler	36
Örnek 8: 1. Bölüm, I. Kısım, Köprü 127 – 136. Ölçüler	37
Örnek 9: 1. Bölüm, II. Kısım, Gelişme bölümü A2 Teması (La majör) 137 – 165. Ölçüler	38
Örnek 10: 1. Bölüm, II. Kısım, Gelişme Bölümü B2 Teması 166 – 229. Ölçüler	39
Örnek 11: 1. Bölüm, II. Kısım, Röpriz bölümü B3 teması (Re majör) 230 – 236. Ölçüler	42
Örnek 12: 1. Bölüm, II. Kısım, Röpriz Bölümü, Köprü 237 – 258. Ölçüler.....	43
Örnek 13: 1. bölüm, II. Kısım, Koda 259 – 271. Ölçüler.....	45
Örnek 14: 2. bölüm, I. Bölme Ritornello 1 – 13. Ölçüler	46
Örnek 15: 2. Bölüm, I. Bölme, A Teması (Re minör) 14 – 22. Ölçüler	47
Örnek 16: 2. Bölüm, I. Bölme, Köprü 23 – 30. Ölçüler	48
Örnek 17: 2. Bölüm, I. Bölme, B1 Teması (Fa Majör) 31 – 43. Ölçüler.....	49
Örnek 18: 2. Bölüm, II. Bölme, C Teması (Fa Majör) 54 – 69. Ölçüler	50
Örnek 19: 2. Bölüm, II. Bölme, B2 Teması,.....	51
Örnek 20: 2. Bölüm, II. Bölme, Koda 80 – 91. Ölçüler	52
Örnek 21: Stamitz Viyola Konçertosunun ilk baskısının kopyası, 3. bölüm 62 – 67. Ölçüler	52
Örnek 22: 3. Bölüm, A1 teması (Re Majör) 1 -16. Ölçüler, I. Kısım 1 – 8. Ölçüler, II. Kısım 8 – 16. Ölçüler, a1 cümlesi 1 - 4. Ölçüler, a2 cümlesi 4 – 8. Ölçüler, a3 cümlesi 8 – 12. Ölçüler, a4 cümlesi 12 – 16. Ölçüler	53

Örnek 23: 3. Bölüm, B Teması (La Majör) 16 – 37. Ölçüler	54
Örnek 24: 3. Bölüm, A2 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler	55
Örnek 25: 3. Bölüm, C Teması (Re minör) 38 – 77. Ölçüler	56
Örnek 26: 3. Bölüm, A3 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler	58
Örnek 27: 3. Bölüm, D Teması (Re Majör) 78 – 123. Ölçüler	59
Örnek 28: 3. Bölüm, Köprü 124 – 133. Ölçüler	62
Örnek 29: 3. Bölüm, A4 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler	63



1. BÖLÜM

GİRİŞ, AMAÇ VE ÖNEM

1.1 GİRİŞ

Klasik Dönem, yaklaşık olarak 1750 yılında başlamış ve 1825 yılında yerini erken romantik döneme bırakmıştır. Bu dönem sadece müzik tarihinde değil, sanat tarihinde de Aydınlanma Çağı olarak anılmıştır. Barok dönemin getirdiği süs, karmaşa, abartı ve şaşaa klasik dönemde yerini doğallığa, kurallara ve sadeliğe bırakmıştır.

Klasik dönem, diğer dönemlerle kıyaslandığında oldukça kısa bir zaman dilimi içerse de, müzik tarihinde köklü değişimlere ev sahipliği yapmıştır. Sonat formunun yapısındaki değişiklikler, orkestra ve oda müziği yapılarının gelişimi, konçerto formundaki köklü değişiklik, müzik okulları, oda müziği kavramının müziğin içine tamamen girmesi ve özümsemesi, klavsenin yerini piyanoya bırakması bu dönemde sayılabilecek değişimlerden sadece bir kaçıdır.

Erken dönemde sınırlı sayıda aksi örnekleri olsa da, klasik döneme kadar viyola, sadece oda orkestraları, orkestralar ve oda müziğinde kullanılan bir enstrüman olmuştur. Mannheim okulunun kurucusu olan Johann Stamitz'in oğlu Carl Stamitz; viyola, keman ve viola d'amore virtüözü, aynı zamanda döneminin önemli bestecilerindendir. Kendisi de Mannheim orkestrasının bir üyesi olan C. Stamitz, daha sonra orkestradan ayrılarak, şehir şehir, ülke ülke gezerek, kendini konserlere ve beste çalışmalarına adanmıştır. Bestecinin 1774 yılında ilk kez seslendirdiği Re majör viyola konçertosu, icrasındaki ve yazımındaki ustalığından ötürü klasik dönem viyola konçertoları arasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Klasik dönem bestecilerinden Franz Anton Hoffmeister ve C. Stamitz'in viyola konçertoları günümüzde bir çok senfoni, opera ve oda orkestrasının giriş sınavlarında zorunlu eser olarak yer almaktadır. C. Stamitz bu konçertoda, yazdığı melodik ezgilerle viyolanın tınısını çok iyi aktarmıştır. Bunun yanı sıra besteci, kullandığı yapay flajoleler, uzun çift sesli pasajlar, ikili ya da üçlü akorlar ve sol el *pizzicatosu*yla döneminin dışına çıkarak bir çok yeniliğe de imza atmıştır.

1.2 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araŐtırmada, viyola için yazılmış Carl Stamitz'in re majör konçertosunun dönem özellikleri incelenip form analizi yapılarak, bu alanda yapılmıŐ çalıŐmalara katkı sağlamak amaçlanmıŐtır. Konçertonun detaylı analizinin, eseri seslendirecek olan öğrenciler ve müzisyenler için gerek klasik dönem, gerekse konçerto ile ilgili kaynak olacağına inanılmaktadır.

1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Klasik dönemde viyola için yazılmış otuzdan fazla konçerto bulunmaktadır. Bu eserlerin arasında günümüzde en sık seslendirilen ve tercih edilen, F. A. Hoffmeister ve Carl Stamitz'in re majör konçertoları olmuştur. Klasik dönemin genel özelliklerini bünyelerinde barındıran bu iki konçerto genellikle senfoni, opera ve oda orkestralarının giriş sınavlarında tercih edilmektedir. Viyola repertuvarında önemli bir yeri olan Carl Stamitz'in re majör viyola konçertosunun detaylı analizinin yapıldığı bu araştırma, eseri çalıŐacak ve seslendirecek viyolacılara konçerto hakkında ayrıntılı bilgi vererek, daha bilinçli bir Şekilde icra edebilmeleri açısından önem taŐımaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1 ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışma hazırlanırken kaynak taraması yapılarak, betimsel araştırma tekniğinden yararlanılmıştır.

2.2 VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırmanın konusuyla ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen ilgili müzik ansiklopedileri, kitaplar ve internet sitelerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın içerisinde kullanılan nota örnekleri, Carl Stamitz tarafından bestelenen, Edition Peters yayınevi tarafından yayımlanan ve Clemens Meyer tarafından düzenlenen viyola ve piyano partisyonundan alınmıştır.

2.3 EVREN

Bu araştırmanın evrenini, müzikte klasik dönem ve bu dönemdeki viyola konçertoları oluşturmaktadır.

2.4 ÖRNEKLEM

Araştırmanın örneklemini, Carl Stamitz'in re majör viyola konçertosudur.

3. BÖLÜM

MÜZİKTE KLASİSİZM

3.1 KLASİSİZM

Dilimizde; alışılmış, geleneksel ve sanatta kuralcı anlamlarına gelen klasik sözcüğü, Latince “*classicus*” üst sınıf sözcüğünden evrimleşmiştir. Fransızca, İngilizce ve Almanca’ya sırasıyla *classique*, *classical*, *klassik* olarak dönüşmüştür. En eski tanımlardan biri olarak, 1611 yılında basılmış olan, ‘Fransızca ve İngilizce Dillerin Diksiyonu’ adlı kitapta ise klasik, “biçimsel, düzenlenmiş, uygun ya da uygun bir şekilde” anlamlarında yer almıştır. Diğer bir anlamı ise, uzun süre kullanılan en yaygın para birimi olmasıdır.

‘Klasik ve klasik bir biçimde’ sözcükleri, on yedinci yüzyılda edebiyat ve sanat alanında da kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma kültürünün etkisiyle ortaya çıkan klasisizm, özünde akılcılık, ölçülülük, soyluluk, açıklık, evrensellik ve denge barındırmaktadır. Resim ve heykel alanında perspektif, ölçü, plan, kompozisyon ve ışık - gölge gibi kurallara bağlı kalınmıştır. Raffaello Sanzio, Leonardo da Vinci ve Michelangelo Buonarroti bu sanat dallarının başlıca temsilcilerindedir. Edebiyatta ise yapıtlarda, popüler konular yerine insan doğasına uygun ve gerçekçi konular işlenmiştir. Yöresellikten kaçınılmış ve onun yerine seçkin bir dil kullanılmıştır. Başlıca temsilcilerine Rene Descartes, Pierre Corneille, Jean de La Fontaine ve Nicolas Boileau örnek olarak gösterilebilir

3.1.1 Viyana’da “Klasik” Deyimi

1830’larda klasik müzik, “Viyana Klasikleri’ olarak adlandırılan Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven tarafından bestelenen eserlerle giderek daha belirgin olarak tanımlanmaya başlandı. Bu kavram Alman yazarları arasında ‘Klasik Dönem’ veya ‘Okul’ fikrini ortaya çıkardı. Raphael Georg Kiesewetter, ‘Alman ya da Viyana Okulu’na ve diğer yazarlara yol gösterdi. Müzikolog Friedrich Blume’un savunduğu fikir ise, Franz Schubert’in tüm eserlerini de kapsayacak şekilde varsayılan dönemin sınırlarını on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar genişletmek ve tam olarak sınırlandırılmış bir dönemin anlayışını zayıflatmaktır. Bach ve Beethoven’in ölümleri arasındaki dönemde üslup birliği olasılığını da özellikle reddetti. Amerikalı piyanist ve yazar Charles Rosen, “klasik tarz” olarak adlandırdığı fikri, esas olarak Haydn ve Mozart ile Beethoven’ın enstrümantal çalışmalarıyla kısıtladı.

Haydn, Mozart ve bir ölçüde Beethoven'ın müzik stillerini incelediğimizde, Viyana klasikleri unvanını almalarının ne kadar haklı olduğu açıkça görülür. Çünkü bu bestecilerin müzik stillerini genel olarak açıklamak gerekirse, yaşam süreleri boyunca “Viyana” ya da “Avusturyan - Bohemya” okulunun da etkisiyle, besteledikleri eserlerin dönemin karakter özelliklerini şekillendirdiği rahatlıkla gözlenmektedir. Haydn, muhtemelen müziğinin daha rahat yayımlanmasıyla bağlantılı olarak 1770'lerde kendi tarzının yerel ya da kişisel özelliklerinden vazgeçerek, galant stili¹ bilinçli olarak kullanmıştır. Haydn'ın, çalışmalarının ustalıkla sergilendiği tarihe ilişkin görüş farklılıklarına rağmen, gelişimindeki ve bu yeni stilin yayılmasındaki merkezi rolü açıktır. Yaklaşık 1775 tarihine kadar Haydn, galant stil yaklaşımını geride bırakmıştır. Mozart, Haydn'ın 1770'lerde bestelediği *kuartet* ve senfonilerini yakından takip etmiş ve bestelediği altı kuartet ile besteciye olan bağlılığını göstermiştir. Her iki bestecinin de eserlerindeki (belki de Mannheim okulunun bir mirası olarak) orkestral renklerin ortaya çıkması için nüanslar, modülasyon ve armonik ritim yapıları gibi ortak unsurlar kullandığı gözlemlenmiştir. 1780'li yıllarda Haydn'ın eserleri çok geniş ölçüde basılmış ve yayılmıştır. Haydn'ın müzik dili, İngiltere'ye yerleştiğinde Mozart'a da söylediği gibi, tüm dünya tarafından kabul edilmiş ve özümsemiştir (Sadie, 2001, c. 5, s. 924-925).

Her iki bestecinin de çalışma disiplini ve üstün yetenekleri, onları diğer bestecilerden farklı kılan özellikleri olmuştur. Haydn kariyerinin başında, Mozart'a kıyasla halkın daha büyük bir kesiminin ilgisini çekerek elde ettiği başarılar sonucunda şu sözleri söylemiştir: “her kulak için ama teneke kulaklar hariç.” Luigi Boccherini, Muzio Clementi, François Joseph Gossec ve dönemin diğer önemli bestecileri de benzer bir yaratıcılığa sahipti. André Ernest Modeste Gretry ise Haydn'ın tek bir motiften bu kadar çok ve güzel müzik cümlesi üretebilmesi yeteneğine hayran kalmıştır. 1806'da Haydn'ın 103. Senfonisi Drumroll ve Mozart'ın 39. Senfonisi K543 için özel ve ayrıntılı programlar yayınlanmıştır. Ernst Ludwig Gerber, Haydn'ın senfonik tarzını Lexicon'da (1790) şöyle özetlemiştir: “Orkestrası çalmaya başladığında her şey konuşur. Diğer bestecilerin eserlerinde önemsiz olan her bir alt ses, genellikle onun eserlerinde belirleyici bir temel kısım haline gelir. Müziğini çoğu zaman ‘alışılmış’ gibi göstermenin en güzel yolunu bulan bir sanata sahip. Böylece her müzisyenin hoşuna gitmiş ve oldukça popüler olmuştur.”

Haydn eserlerinde yöresel ezgilere çok sık yer vermemekle birlikte, ilk *divertimento* tarzı yapıtlarından biri olan *The Season* oratoryosunda bu tür ezgileri kullanmış ve oldukça

¹ **Galant Stil:** Alman ekolünün Empfindsamkeit müzikal yaklaşımı ile karıştırılan galant stil, “zarif, incelikli stil” anlamına gelir. On sekizinci yüzyıl ortalarında, Fransız ekolünün “rokoko” anlayışı içinde geliştirdiği müzikal bir yaklaşımdır.

beğenilmişti. Mozart, halk için dinlemesi zor olan ve kolay olan arasında bir orta yol arayışındaydı. Beethoven ise, bu iki besteciye de müzikal anlayış olarak yakın olmayı ve özellikle piyano yapıtları ile halkın çoğunluğunu memnun etmeyi amaçlamıştı. Besteci orkestra için yazdığı eserlerde, Haydn'ın stilini bıraktığı yerden devam ettirmişti. Fransa'nın devrimci ruhundan etkilenerek bestelediği 'Eroica Senfonisi' de başarı merdivenlerini hızla tırmanmasını sağladı. Büyük usta Beethoven yaşamının son yıllarında halktan uzaklaşıp içine kapanarak, klasik sanatın özelliklerinden biri olan 'iletişim kolaylığı' ilkesinden sapmış oldu (Sadie, 2001, c. 5, s. 925).

3.1.2 Erken Dönem Klasisizmi

Özellikle Fransa'da, hümanist eğilimler 'klasik' tanımının altını destekleme eğilimindeydi. La Fontaine, Moliere ve Racine gibi modern yazarlar ve Voltaire, on sekizinci yüzyıl boyunca tüm Avrupa için edebi modeller haline geldi ve bu nedenle bu yazarlar 'klasik' statüsünde değerlendirildi. Bazı bilim adamları on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Fransız müziğini, edebiyata benzeterek aynı tanımları kullandılar. Norbert Dufourcq' e göre 1571 yılında Fransa'da kurulan müzik akademisi 'Baif's Academie', Fransız Devrimi'ne kadar uzanan zamanda, Fransız hümanizminin en önemli müzikal getirisi olmuştur.

Erken klasik dönem opera bestecilerinden biri olan Christoph Willibald Gluck, opera sanatında doğallığı ve yalınlığı savunmuştur ve en büyük dayanağı librettist Raniero Calzabigi olmuştur.

1690'da Roma'da kurulan Arcadian Akademi, İtalyan edebi klasisizminin odak noktası oldu. İtalyan şair ve librettist Apostolo Zeno ile Pietro Metastasio tarafından opera metinlerine uygulanan devrim, Arcadian klasisizminin doğrudan bir sonucuydu. Özellikle müzikal amaçlar için diksiyonu arındırma ve parlatma dili geliştirilirken, Metastasio, komik ve ciddi türleri birbirinden ayırarak, bilmediği bir stilin ortaya çıkmasına sebep oldu. Özellikle arya metinlerinde, kelime dağarcığını oldukça basit ve evrensel bir çerçeveye indirgedi.

Öte yandan oldukça sıra dışı olan şey, Metastasio'nun zarafetinin sanat üzerindeki etkisidir. Şairin akıcı dili ve ifadesinin netliği, birçok müzisyene de ilham kaynağı olmuştur. Müzikolog Antonio Eximeno, on sekizinci yüzyılda İtalyan bestecileri ve şarkıcılarının mükemmele yakın bir müzikal anlayış elde etmeye teşvik edenin Metastasio'nun nezaketi olduğunu belirtti. Haydn, *librettosunu* Metastasio'nun yazdığı 'L'isola Disabitata' operasını en iyi eserleri arasında değerlendirdi. Alman besteciler Carl Heinrich Graun ve Johann Adolph Hasse, Metastasio'nun librettoları sayesinde

İtalyan opera müziğinde çığır açarak, Metastasio'nun müzikte yeni bir dönemi temsil ettiğini dile getirdiler. Böylece galant stil, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan ve yüzyılın ortalarında Berlin'in ötesine geçerek sona eren, Arcadian klasisizmde müziğin içinde en çok hayranlık uyandıran dönüşümlerden biri olmuştur (Sadie, 2001, c. 5, s. 926).

3.1.3 Neo Klasisizm, Romantik Klasisizm

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Neo Klasisizm, 'Yeni Klasikçilik' anlamına gelir. Barok ve Rokoko üslubunun aşırı süslemeciliğine tepki olarak ortaya çıkmıştır. 1700'lü yıllarda yapılan arkeolojik kazıların buluntularının sergilenmesi, bu dönemde yaşayan insanların antik sanata bir ilgi ve hayranlık duymasını sağlamıştır. Bu akımın yayılmasında Fransız Devrimi'nin etkili olduğu düşünülmektedir.

Besteciler, on sekizinci yüzyılın ortalarından sonra, müziğin kalbe dokunmadan ve kulağa daha düz gelmesiyle ilgili fikri nihayetinde devireceklerdi. Hareket, 1740'larda İtalyan mimar Giovanni Battista Piranesi ile Roma'daki Fransız müzik akademisinin bir araya gelmesiyle başladı. Döneminde ilk modern mimari filozof olan Marc - Antonie Laugier, 1753'te, doğanın basit gerçeklerinden saptığı için İtalyan Barok ve Fransız Rokoko stiline tepki gösterdi. İtalyan Carlo Lodoli'nin mimarlık konusundaki sert fikirleri ise aynı yıl Francesco Algarotti tarafından kodlandı. Klasik arkeolojinin kurucusu olarak bilinen Winckelmann'ın duygusallığı ve asil sadeliğiyle, gördüğü her şeyi idealist bir nostalji ile karıştırdığı çalışmaları 1755 yılında ortaya çıktı. Bu ve benzeri eserler, on sekizinci yüzyıldan daha evvel eski çağdaki antik mirasın oyuncu yaklaşımına karşıt olarak, 'la mythologie galante' olarak adlandırılan bir tepkiyi temsil ediyordu.

Algarotti, mimarlık reformunun yanı sıra operanın öncüsü oldu. Yüzyılın sonlarına doğru artan antik hatlar boyunca büyük ustanın tutkusuyla birlikte, opera korosuna ilgi yeniden canlandı. On sekizinci yüzyılda Napoli Okulu'nun kazandırdığı ivmeyle İtalyan operasında, opera seria² ve opera buffa³ olarak iki tür gelişim gösterdi. Opera serianın başlıca temsilcilerine örnek olarak, Nicola Porpora, Giovanni Paisiello, Niccolo Jommelli ve George Frideric Haendel, opera buffanın başlıca temsilcilerine örnek olarak da Niccolo Piccini, Baldassare Galuppi ve Domenico Cimarosa gösterilebilir.

² Opera seria : Ciddi opera.

³ Opera buffa : İtalyan stili komik opera.

Jommelli, 1753 yılında Roma'da Attilio Regolo operasını coşkulu bağlayıcı bir *recitative* ve koro ile bitirmenin cesur adımını atmıştı. 1750'lerde 'neo-klasik' sanatın ana merkezlerinden ikisi olan Roma ve Parma'nın, Fransız ve İtalyan fikirlerinin ana buluşma noktası olması ve arkeolojik kazılarda Jomelli ve Tommaso Traetta'nın patronlar için çalıştığına dair bulguların olması tesadüf değildir. Haydn ve Mozart'ın daha sonra edindiği, Napoliten Traetta ve Bohemyalı Gluck arasındaki güçlü bağ, Viyana'nın gelecekteki güçlü itibarının başlangıcı olmuştur (Sadie, 2001, c. 5, s. 927).

Alman edebiyatında Sturm und Drang⁴ olarak bilinen, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Johann Wolfgang von Goethe ve Friedrich Schiller'in de içinde bulunduğu akım: Sanatta, incelikli yaklaşımı elden bırakmadan, duygu yoğunluğunu, coşkuyu ve yüksek ifade gücünü amaçlamıştır. Bu akımın Alman müziğindeki yansımaları temsil eden besteciler arasında, Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach, Haydn ve Mozart vardır (Say, Müzik Sözlüğü, s. 493).

Gluck'ın Paris'te 1764'te yayımlanan operası Orfeo ed Euridice heyecan yaratarak, daha on yıl önce 'Rokoko' olarak bilinen üslubun neredeyse bir gecede yerini aldı. Gluck'un operaları, Orfeo ve Alceste'nin (1767) trajik etkisi, Viyana senfoni bestecilerinin Sturm und Drang dalgasını beslemesine yardım etti ve hatta Haydn'in senfonik tarzının derinleşmesine katkıda bulundu. Bu operalar, Gluck'un 1770'lerde Paris'teki başarılarıyla birlikte, müzikal trajedinin gelişmeye devam edebileceğinin temellerini oluşturdu. Niccolo Piccini, Antonio Salieri ve Antonio Sacchini'nin Fransız operaları, Haydn'in senfonik gelişiminin yanı sıra, çeşitli Fransız ve İtalyan opera tarzlarını da içeren ve dahası Beethoven üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan Luigi Cherubini'nin Medee operasıyla (1797) görkemli bir doruk noktasına ulaşarak, akımı zirveye taşımıştır.

Avrupadaki klasisizm ortaya çıkan her yeni üslupla birlikte beslenerek gelişme göstermiştir. Bir evre diğerine dayanır, tıpkı tek bir sanatın sık sık ve karşılıklı olarak bir kardeş sanat tarafından beslendiği gibi. Viyanalı klasikler, 'Sturm und Drang' ve 'Romantik Klasisizm' akımlarına on sekizinci yüzyılın ortalarındaki başkaldırının arındırıcı yangınlarından geçmeden ulaşamamışlardır. Devrimin ve ilkel tutkuların peşinde koşan yaratıcı ruhların, Fransız klasisizminin başarılarını geri kazanmak için Arcadian klasisizminin güçlü yanlarına sahip olması şansı. Mozart'ın sonraki sanatsal gelişimi için hayati önemi olan İdomeneo'sunda (1780), operanın saflığını, tutarlılığını veya trajik haysiyetini koruyabildiği gözlemlenmektedir. Mozart

⁴ **Sturm und Drang** : Fırtına ve Coşku.

motif ve ton kontrolünü, ilk kez İdomeneo operasında tüm opera boyunca sürdürmüştür. Bütün ayrıntıların bir bütün olarak bu kadar dikkatli bir şekilde ilişkilendirilmesi, çoğunlukla opera bestecisi olarak bilinen Alman besteci Johann Adolph Hasse ve galant evrenin aksine tamamen klasik olarak kabul edilebilir. Haydn son döneminde, yaşamını ve derin duygularını doğa için yansıtıran, hayatının işini dürüstçe özetleyen en iyi iki eseri olan *The Creation* ve *The Season*'la aynı doğal bütünlüğünü kurmayı başardı (Sadie, 2001, c. 5, s. 928).

3.2 MANNHEIM OKULU

Mannheim, Almanya'nın güney batısında, Ren ve Neckar nehirlerinin birleştiği bölgede bulunmaktadır. Palatinate Prensi IV. Friedrich, 1606 yılında bir kale olarak Mannheim' i kurdu. 1720 yılına kadar küçük bir müzik hayatı olan eyaletin başına 1716 yılında Dük Carl Philipp geçti. 1723 kuruluş tarihli Palatine Saray Orkestrası, elli üç şarkıcı ve orkestracı, artı on iki trompetçi ve iki timpanistle o dönem Avrupa'nın en parlak orkestralarından biriydi. Kaynaklar o dönemde Jacop Greber ve Johann Hugo Wilderer'in orkestra şefi, Gottfried Finger'in ise *koncertmeister* olarak görev aldıklarını belirtmiştir. Carl Philipp, hükumdarlığı, ailesindeki ölümlerin de etkisiyle kilise müziğini tercih etmiştir. Bu yönlendirmeye 1734 yılında şef olarak göreve getirilen Carlo Grua, oratoryoların yanı sıra massler⁵ ve dinsel eserler sergilemiştir. Ayrıca Grua, Alessandro Galli Bibiena tarafından yapılan opera binasının açılışını gerçekleştirmiştir.

1742 yılında Carl Philipp'in ölümüyle, yerine bilimin, ticaretin ve her şeyden önce sanatın hamisi olarak bilinen Carl Theodor yönetime geldi. Carl Theodor'un başa gelmesi Mannheim Şapeli'nin kalitesinde ve büyüklüğündeki önemli artışların yanı sıra, Saray hayatındaki zengin ve dinç bir dönemin de başlangıcı oldu. Mannheim Şapeli 1740'lar da besteci Franz Xaver Richter, koncertmeister Johann Stamitz, flütçü Johann Baptist Wendling, oboist Alexsander Lebrun ve bir kaç Bohemyalı korno sanatçısını, 1750'ler de ise şef Ignaz Holzbauer, çellist Masum Danzi ve Anton Fils gibi bir çok sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Paris'e seyahatin nispeten kolay olması ve Carl Theodor'un müzisyenlerini alışılmadık derecede teşvik etmesi müzikal gelişmelerin yayılması için mükemmel koşullar yarattı. Prens, sanatçıların sık sık seyahat etmelerine izin vererek, en etkili elçiler arasında olduklarına inandı. Bu sanatçılara ek olarak Carl Theodor İtalya'da yetiştirilen daha yetenekli müzisyen adaylarını dikkatle incelemiş ve Johann Stamitz'in ölümünden sonra koncertmeister olarak görev yapacak Christian Cannabich'i (1757 – 1759) de orkestranın bünyesine çekmişti.

⁵ **Mass:** Kilise müziğinin en önemli ve en geniş biçimidir.

Johann Stamitz, Mannheim döneminden önce de virtüöz bir kemancı olarak bilinmekteydi (1741-1757) ve Hofkapelle Alman saray orkestrası yaylı çalgılar müzisyenlerini de çok katı bir eğitime tabi tuttu. Stamitz, 1744 ve 1745 yıllarında hala konzertmeister olarak kemancıların arasında yer almasına rağmen, diğer iki konzertmeister, Carl Offhuis ve Alexander Toeschi'den dokuz yüz gulden daha yüksek olan maaşı, Prens'in ona duyduğu hayranlık ve saygınlığın kanıtıydı. Bu bir dizi olağanüstü virtüöz sanatçının ortaya çıkmasıyla İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney bunun için şunları yazdı: “Avrupa'da başka herhangi bir orkestrada olduğundan daha fazla solo müzisyen ve iyi besteci var; Bu, bir savaş planlamak için eşit derecede uygun bir generaller ordusudur”.

Christian Cannabich, Ignaz Franzl, Carl Joseph ve Johann Baptist Toeshi, Georg Zardt, Wilhelm Cramer, Eck kardeşler ve Stamitz'in oğulları Carl Stamitz ve Anton Stamitz gibi kemancıların çoğu Paris'teki Concert Spirituel'de üstün tekniklerini kanıtladı. Mannheim Tekniği'nin özü, orkestra disiplini yatıyordu. Etkinin kesinliği, en küçük dinamik nüansı yansıtabilme yeteneği, aynı anda değişen arşeler ve her çalgıcının eğitim olarak tekniğini geliştirmiş olması, Stamitz ve akabinde Cannabich tarafından benzeri görülmemiş bir sonuç ortaya çıkardı. Cannabich birinci sınıf bir öğretmen, orkestra eğitmeni ve şef olarak Leopold Mozart'ın takdirini topladı. Alman şair, besteci ve gazeteci olan Christian Friedrich Daniel Schubart onun için şu sözleri dile getirdi: “Tamamen yeni bir arşe tekniği icat etti ve en büyük orkestrayı bile yalnızca başını ve dirseğinin ucunu sallayarak bir arada tutabilecek bir yeteneği var. Palatine Orkestrası'nın karakteristik icrasının yaratıcısıdır. Şu anda tüm Avrupa tarafından beğenilen bu sihirli makinenin mucididir”.

Mannheim orkestrasındaki üflemeli çalgılar müzisyenleri de olağanüstü sanatçılardı. Mozart, o dönem orkestrada görev alan flütçü Wendling, obuacı Ramm ve fagotçu Ritter'ın icralarından çok etkilendi ve onlara besteler yaptı. Klarinetler orkestraya ilk kez 1758 - 1759'da katıldılar. Leopold Mozart Mannheim Orkestrası'nı, ‘İnkâr edilemez en iyi Almanya’ olarak tanımlamış, Schubart ise daha da ileri giderek: “Dünyada gelmiş geçmiş hiçbir orkestranın performans olarak Mannheim'dan üstün olmadığını” iddia etmiştir.

‘Mannheim Okulu’ kavramı on sekizinci yüzyılın sonlarından önce ortaya çıkmıştır, ancak sonrasında müzisyenlerin istikrarlı performansları, teknikleri ve beraberindeki orkestra disiplini ile anılacaktır. Hugo Riemann'ın, “Mannheim Okulu'nun, Viyana Klasisizmi'nin doğrudan öncüsü” olduğu iddiası artık geçerli değil, ancak Mozart'ın, Mannheim'ın müzik kültüründen yadsınamaz bir şekilde etkilendiği ortadadır (Sadie, 2001, c. 15, s. 773).

Mannheim Stili, 1740 yılından 1778 yılına kadar uzanan, aktif besteciler tarafından bestelenen enstrümantal eserler ve özellikle senfonilerde bulunan bir tarz olmuştur. Bu stilin ana özelliği dinamik efektlerin kullanılması olmuştur. Bu efektlerden birisi, bir ölçü içinde ani ya da kademeli olarak değişen nüanstır, bu değişimin esere etkileyici ve dramatik bir karakter kazandırır. Örneğin, J. Stamitz'in 3 numaralı senfonisinin birinci bölümünün beşinci ölçüsünde korno ve obuların partisinde ani nüans değişikliği, yaylı çalgıların partisinde ise kademeli nüans değişikliği gözlenmektedir (Örnek 1).

Örnek 1: J. Stamitz Senfoni Mi b Majör, Op 11, No 3, 1. Bölüm, 5. Ölçü

Sinfonia a 8. 1

Johann Stamitz,
La Melodia Germanica No 3.

Allegro assai.

1

2 Corni in Es. (F) Fp

2 Oboi. (Flauti o Clarinetti) (F) Fp

Violino I. (F) P

Violino II. (F) F P

Viola. (F) F P

Basso. F P

Klavierauszug. *ff*

Daha uzun ölçülerde Mannheim senfonileri, genellikle genişletilmiş ve tematik olarak bağımsız crescendo geçişleri içermektedir (Örnek 2). Mannheim stilinin çarpıcı dinamikleri, Mannheim orkestrasının kalitesini yükseltmesine büyük katkı sağlamıştır.

Örnek 2: J. Stamitz Senfoni Mi b Majör, Op 11, No 3, 1. Bölüm, 19 – 23. Ölçüler

The image displays a musical score for J. Stamitz's Symphony in E-flat Major, Op. 11, No. 3, first movement, measures 19-23. The score is in E-flat major and 3/4 time. It features a string quartet and a piano. The first system (measures 19-23) shows a crescendo in the strings and piano, with dynamics ranging from p to F. The second system (measures 23-27) shows a fortissimo (FF) section with a piano (p) section in the strings and piano.

Riemann, Mannheim'ın melodik tarzına dikkat çekti ve Mannheim tarafından geliştirilen bir takım müzikal etkileri "Mannheimer Manieren" ya da "Mannheim Tavırları" olarak adlandırdı. Armoni ve figürasyon gibi meşhur orkestra crescendosu, kırık akorlar, tremololar, sighing

motifler, ani genel duraklamalar, sky rocket, rollers ve bebang bu müzikal etkilerden bazılarıdır. Riemann “sigh”, “Bebang” ve “rocket” gibi bazı etkileri eleştirmiştir. Riemann, Mannheim senfonisindeki bu ve diğer melodik klişelere işaret ederken haklıydı. Çünkü hepsi daha önce İtalya’daki vokal, enstrümantal müzik ve opera *uvertürlerinde* bulunabilirdi (Sadie, 2001, c. 15, s. 776).

Stamitz’in son döneminde birçok senfoni bestelediği görülmektedir. Anton Fils ve sonraki Mannheim senfoni bestecileri, eşzamanlı İtalyan opera uvertürlerine göre daha kapsamlı ve daha geleneksel olmuşlardır. Mannheim stilineki diğer özelliklerden bazıları ise, örnek homofonik doku, yavaş armonik ritim, hızlı bölüm içindeki tematik farklılıkların sergilenmesidir (örneğin zıt bir ikincil temanın kullanılması).

Orkestrasyon alanında, özellikle eserleri notaya geçirirken kullanılan deyimsel kalite ve sıklıkla giriş müziğinde tahta nefesli çalgılar ve kornolar için kullandıkları solo pasajlarla Mannheim senfoni tarzı, İtalyan modellerinin çok ötesine geçmiştir.

Riemann’ın Mannheim stili anlayışı, çok daha yeni bakış açılarının temelini oluşturmuştur. Ancak bu stili tek parça olarak görme eğilimi nedeniyle eleştirilmiştir. Aslında açıklamaları sadece seçilen senfoniler, birkaç orkestral trio ve kuartetler için geçerlidir. Mannheim’daki oda orkestrası stili, orkestradan belirgin bir şekilde farklıdır. Konçerto stili genellikle muhafazakar, opera ve kilise müziği stilleri ise aşırı derecede İtalyan vokal modeline dayanmaktadır (Sadie, 2001, c. 15, s. 777).

J. Stamitz, Richter, Ignaz, Holzbauer ve Fils gibi 1760 yılı öncesi Mannheim’da aktif olan besteciler dikkat çekici işlere imza atmışlardır. Mannheim’daki müzikal stilinin etkilerini, sadece bu besteciler arasında değil, o dönemde yaşamış birçok bestecinin çalışmalarında görmek mümkündür.

3.3 KLASİK ORKESTRA

Fransa'da on yedinci yüzyılın ortalarında başlayan, enstrümantal toplulukların orkestralara dönüşümü hızla Avrupa'nın geri kalanına yayılmış, 1740'a gelindiğinde hemen hemen her büyük şehirde ve her önemli sarayda kendini *ensemble* ya da orkestra olarak adlandıran bir müzik topluluğu olmuştur. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısını kapsayan klasik dönem, orkestrasyonun gelişmesinde en önemli dönemlerden biri olmuştur. Orkestranın enstrümantasyonu, organizasyonu, sosyal rolleri ve performans çalışmaları barok döneme kıyasla daha az değişiklik göstermiştir. Bu dönemde birçok önemli gelişme gerçekleşmiş ve orkestra standartlaştırılmıştır. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ve on dokuzuncu yüzyılın başındaki orkestralar genel olarak "klasik orkestra" olarak adlandırılabilir. Gerek tutarlı, gerekse kuralcı şekilde ilk orkestral konfigürasyonu temsil etmiş olmaları nedeniyle bu unvanı almışlardır. Buna ek olarak, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın senfonileri, konçertoları ve operaları "klasik" eserlere dönüşmüş ve o eserlerin yazıldığı dönemin orkestraları da; "klasik" orkestralar olmuştur.

Klasik orkestra, genel olarak, yaylı çalgılar (birinci ve ikinci keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas), iki flüt, iki obua, iki fagot, iki ya da dört kornodan oluşur. Trompet ve timpani ise orkestra içerisinde esere bağlı olarak yer alır. Dönemin önemli bestecilerinden Haydn, kariyerinin sonlarına doğru bestelediği 104 no'lu Londra Senfonisi'nde, tahta üflemelilere klarnetleri de ekleyerek kalıcı bir değişime imza atmıştır. Haydn ayrıca trompetleri, her zaman kornoları desteklemek yerine bağımsız olarak kullanmış, viyolonselleri kontrbaslardan ayırmış ve tahta üflemeli enstrümanlara önemli sololar yazarak ön plana çıkarmıştır. Haydn, normalde bu dönemdeki orkestralarda kullanılmayan üçgen zil, el zilleri ve bas davulu gibi bazı perküsyon enstrümanlarını 100 no'lu Askeri Senfonisi'nde kullanmış ve daha sıra dışı olarak, bu enstrümanlara klasik dönemde ağır bölüm olarak adlandırılan ikinci bölümde yer vermiştir. Haydn'ın müziğinde, orkestrasyon üzerinde etki bırakan bir kompozisyon yöntemi ortaya çıkmıştır. Bu yöntem, müzikal motiflerin farklı şekilde kullanımından oluşmuştur. Motif, "Müzikal temanın veya bölümün en kısa ve anlaşılabilir parçası." olarak tarif edilmektedir. Batı müziğinde belki de en iyi bilinen müzikal motif, Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'nin girişindeki dört notalı grup olmuştur (Örnek 1). Bu müzikal motifler, klasik dönemin özellikle ortasında, besteci tarafından enstrümandan enstrümana veya bölümden bölüme geçirilerek orkestraya yeni bir yön vermiş ve klasik dönemin müzikal yapı taşlarını oluşturmuştur.

Örnek 3: Beethoven 5. Senfoni, 1. Bölüm, 1. Keman Partisi, 1. ölçü



Klasik orkestra, yalınlığa ve gelişime olan ilginin arttığı bu dönemde önemli araçların başında gelmiştir. Bestelerdeki bu yeni yaklaşım, bazı güçlü orkestra etkilerinin gelişmesine de olanak sağlamıştır. Bunlardan ilki, Johann Stamitz ve diğer Mannheim'lı bestecilerin “sky rockets” (yukarı doğru atlayan bir *arpej*) ve “sighs” (düşen bir cümle) ile yaptığı çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Böylece orkestrasyon, müziğin sanatsal kalitesinde önemli bir faktör haline gelmiştir. Enstrümanların orkestra içindeki yaratıcı şekilde kullanımındaki büyük gelişimde Mozart'ın da payı büyüktür. Son iki senfonisi olan No. 40, K 550 ve No 41, K 551, klasik dönemin ve bütün zamanların orkestraya uyarlanmış en güzel eserleri arasındadır. On yedi piyano konçertosunda da Mozart, piyano ve orkestra birlikteliğini kapsamlı bir şekilde kullanmıştır.

Günümüz tarihçileri, on sekizinci yüzyıldaki yerel gelenekler ve farklı müzik türleri için kullanılan orkestralar arasındaki farklılıkları vurgulama eğiliminde olmuştur. Oratoryo çalan orkestralar senfoni çalan orkestralardan, senfoni çalan orkestralar konçerto çalanlardan daha büyük olma eğilimi göstermişlerdir. İtalyan orkestraları dönemin büyük çoğunluğunda üç telli kontrbasları kullanırken, Alman ve Fransız orkestraları dört, hatta beş telli kontrbasları kullanmaya başlamıştır. Fransız orkestralarında, kontrbastan daha fazla viyolonsel, İtalyan orkestraları ise viyolonselden daha fazla kontrbas yer almıştır. Orkestralar arasındaki bu ve benzeri farklılıklara rağmen, on sekizinci yüzyılın büyük bölümünde, orkestranın ne olduğu, hangi enstrümandan kaç tane kullanılacağı ve bu enstrümanların nasıl organize edileceği hakkında geniş bir fikir birliği sağlanmıştı. Ayrıca orkestraların çaldığı mekân ve sosyal çevre, nasıl yönetilmesi gerektiği, orkestra müziğinin nasıl olması gerektiği ve çalan sanatçıların birbiriyle olan uyumu konusunda genel bir yaklaşım mevcuttu.

“Klasik” orkestra ile ilgili bu fikir birliği alanları, on sekizinci yüzyılın büyük bir kısmında orkestra müzisyenlerinin ve orkestra repertuarının şehirler ya da ülkeler arasında rahatça dolaşmasını sağlamıştır.

Alman müzisyenler Fransız, İngiliz ve İtalyan orkestralarında, İtalyan müzisyenler, İngiliz, Fransız ve Alman orkestralarında çalmışlardır. Tiyatro orkestralarından müzisyenler kilise orkestralarında; kilise orkestrasından müzisyenler ise dans müziği icra etmişlerdir. Londra ve Paris'te Alman senfonileri, Kopenhag ve Viyana'da Fransız dansları çalmış ve İtalyan operaları Avrupa'nın tüm başkentlerinde sahnelenmiştir. On sekizinci yüzyıl orkestraları arasında, müzisyenlerin ve repertuvarların şehir şehir ya da ülke ülke dolaşması sayesinde yerel gelenek ve performans uygulamaları, orkestraların ulusal sınırlarını aşarak geniş bir kültürün parçası olmasını sağlamıştır.



4. BÖLÜM

STAMITZ AİLESİ

Alman – İsraili müzikolog Peter Gradenwitz yaptığı bir araştırma sonucunda, Bohemya’lı olarak bilinen müzisyen ailenin temellerinin aslında Drau’daki Steburg kasabasından geldiğini keşfetmiştir. Johann Stamitz’in doğduğu yer olan Deutschbrod’da saklanan doğum kayıtlarının yakından incelenmesi, aynı zamanda aile adının Çek tarihçilerinin daima iddia ettiği gibi “Stamz” olarak değil, Alman üslubuna uygun olarak değişmez şekilde “Stamitz” olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte diğer kaynaklarda, “Stamiz”, “Staimiz”, “Stametz”, “Staymiz”, “Steinmetz”, “Steinmitz” ve “Stamnitz” gibi çeşitli yazım formlarında sıklıkla ortaya çıktığı görülmektedir. Martin Stamitz, Steburg kasabasından Pardubice, Bohemya’ya yerleşmiş ve 1714 yılında Rosina Böhm von Loibach ile evlenmiştir. On bir çocuğundan yalnızca üçü hayatta kalmış ve bunlardan biri, ilk çocuk olan J. Stamitz olmuştur.

4.1 JOHANN STAMITZ

Virtüöz bir kemancı, besteci ve eğitimci olan Johann Stamitz, 19 Haziran 1717 yılında doğmuştur. Senfonik formun öncülerinden biri olan J. Stamitz, formal eğitimine Nemecký Brod’da başlamasına rağmen, ilk müzik derslerini babasından almıştır. Eğitimine, yüksek müzik eğitimi standartlarına sahip Cizvit okulunda devam etmiş ve 1734 - 1735 akademik yılını Prag Üniversitesi’nde eğitimci olarak geçirmiştir. 1744 yılında Maria Antonia Lüneborn ile evlenen J. Stamitz’in müzisyen olan çocukları Carl ve Anton dışında, Maria Francisca (1746 – 1799) adında bir kız çocukları olmuştur.

Prag, Viyana ve daha sayısız bir çok merkezde keman virtüözü olarak konserler veren J. Stamitz, 1741 yılında Bavyera Dükü Carl Theodor’un, Prag’da yapılan taç giyme töreninde keman virtüözü olarak dikkatini çekmiştir. Bu nedenle ilk zamanlarda keman çalmaya beste yapmaktan daha fazla önem vermiştir.

Mannheim Sarayı’na kabul tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte, 1748 yılında yazdığı bir mektupta, sekiz senedir hizmet verdiğini belirtmiştir. Mannheim öncesi bestelerinde bazı oda müziği ve kiliseye yönelik bir kaç vokal bestesi ile sınırlı kalmıştır. Mannheim’deki kariyerinde hızla yükselmiş, 1745 yılında konzertmeister ve oda müziği direktörü olarak görev almaya başlamış ve dokuz yüz guldenlik maaşıyla Mannheim’deki herhangi bir enstrümancının aldığı en

yüksek maaşa sahip olmuştur. Orkestra ile sınırlı kalmayıp kilise ve tiyatrolarda düzenlenen müzikleri de denetlemiş, bestelediği eserleri yöneterek bir çok performansa imza atmıştır. Bando ve orkestra şefi J. Stamitz, Mannheim orkestrasını dönemin en ünlü topluluğu haline getirmiş, ince ve yeni dinamikleri oluşturma yeteneği ile ün salmıştır. Tüm bu yeteneklerinin yanı sıra J. Stamitz bir eğitmen olarak da etkili olmuştur. En başta oğulları Carl ve Anton'un olmak üzere, Toeschi kardeşler, Ignaz Franzl, Wilhelm Cramer'e ve olağanüstü bir kemancı ve besteci olan hatta daha sonra, J. Stamitz ile beraber Mannheim'da konzertmeisterlik görevini üstlenecek Christian Cannabich'e eğitim vermiştir.

1747 yılında Stuttgart Sarayı'ndan gelen "bin beş yüz guldenlik" teklifi kabul edip ailesi ile birlikte Stuttgart'a giden besteci, 1750 yazında tekrar Mannheim'a dönmüştür. 1751 yılında Paris Concert Spirituel'de seslendirilen senfonilerinden birisi büyük ses getirerek Paris'te tanınmasını sağlamıştır. Besteci 1754 yılında Paris'te kayıtlarda görülen ilk konserini vererek, büyük başarıya imza atmıştır. 1755 yılının sonbaharında Mannheim'e geri döndüğü düşünülen J. Stamitz, 27 Mart 1757 yılında burada ölmüş ve 30 Mart 1757'de gömülmüştür.

J.Stamitz'in önemli besteleri arasında, yetmiş dört senfoniden günümüze ulaşabilmiş elli sekiz senfoni ve kendisine özgü bir form olan 10 orkestra triosu bulunmaktadır. Sayısız keman konçertosuna ek olarak, en az iki klavikord⁶, on iki flüt ve obua için konçertolar bestelemiştir. 1750'lerde J. Stamitz, önemli bir konçerto daha bestelemiştir. Bu eser, tarihte bilinen en eski klarnet konçertosu olup, ahşap nefesli çalgı tarihinin bir dönüm noktasıdır . Ayrıca çok sayıda oda müziği eseri ve vokal parçaları bestelemiştir.

Mannheim öncesi besteleri muhtemelen, günümüze kadar gelen birkaç yaylı orkestra senfonisi ve Moravya'daki Brtnice kataloglarında listelenen fakat günümüze gelemeyen kayıp sekiz senfonisi olmuştur. Bestelerinin bir çoğu Mannheim'a gelişinden sonra ortaya çıkmıştır ve Mannheim'a gelişiyile birlikte öncü senfonileri, orkestral trioları, konçerto ve sonatlarındaki tutucu sitilin değişim sürecine girdiği gözlemlenmiştir. J. Stamitz senfonik eserlerinde genellikle dört bölümlü döngüyü benimsemiştir. Üçüncü bölümde menuet ve *trio* kullanmış ve dördüncü bölümde bunu bir *Presto* veya *Prestissimo* izlemiştir. Dört bölümlü döngüyü kullanmayı tercih eden bazı örneklerin dışında, bunu sürekli olarak kullanan ilk besteci J. Stamitz olmuştur. Senfonilerinin yarısından fazlasında ve on orkestra triosunun dokuzunda bunu kullanmıştır.

⁶ **Klavikord:** Kökleri timpanona uzanan, piyanonun atası olarak kabul edilen mekanizmalı ve klavyeli barok dönem çalgısıdır.

Erken dönem senfonilerini sadece yaylı çalgılar ya da yaylı çalgılar ve iki korno için bestelemiştir. Daha sonraki senfonilerinde genellikle iki korno, iki obua, flüt veya klarinet kullanmıştır. Beşli bir grup olmasını istediğinde ise iki trompet ve timpani eklemiştir. Orkestranın gelişmesiyle bağlantılı olarak J. Stamitz bestelerinde nefesli çalgılara önemli bir yer vermeye başlamıştır. Geç senfonilerinde ise başta *crescendo* olmak üzere dikkat çekici dinamik efektlere büyük önem vermiştir. J. Stamitz'in orkestrasyon ve dinamiklere yaklaşımı, etkileyici ve enerjik ritmik yapıları harmanlamasıyla, konser senfoni tarzı için belirleyici yeni bir evreyi temsil etmiştir.

Besteci "iki temalı sonat" formunu pekiştirmiş, barok çağın "rakamlı bas" yöntemine sırt çevirerek onun yerine ustaca işlediği bas partisini kullanmış ve tema geliştirmede çeşitlilik yaratmayı müziğin önde gelen etkeni yapmıştır (Say, Müzik Sözlüğü, s. 357).

4.2 CARL STAMITZ

Johann Stamitz'in oğlu olan Carl Stamitz, 8 Mayıs 1745 tarihinde dünyaya geldi. Viyola, keman ve viola d'amore⁷ virtüözü ve besteci olan C. Stamitz, erken müzik eğitimini babasından aldı. 11 yaşındayken babasını kaybettiği için sonraki eğitmenleri Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer ve F.X. Richter oldu. 1762 - 1770 yılları arasında Mannheim'da kemancı olarak görev aldığı görülen C. Stamitz, bu süre içinde dönemin çağdaş Mannheim repertuarını ve parlak icra tekniklerini en iyi şekilde öğrendi.

1770 yılında Paris'e gitmek için yola çıkan C. Stamitz, Mons'ta konser vermek için seyahatine ara verdi. 1771'de Paris'teki Noailles Dükü Louis'in sarayında besteci ve orkestra şefi olarak görev alan besteci, burada François - Joseph Gossec, Simon Le duc, Ignazio Sieber ve Jacob Liebmann Beer gibi müzisyenlerle temasa geçti. Paris'te birçok yeni bestesinin yayınlanmasına ek olarak, C. Stamitz, erkek kardeşi Anton ile, 1770'lerde Concert Spirituel'de etkin konserler verdiler. 1771 - 1773 yılları arasında, Fransız gazetesi "Mercure de France" tarafından yapılan açıklamalarda Carl ve Anton kardeşler arasında ayırım yapmaksızın, icra ve bestelerinin ne kadar iyi olduğuna yer verildi. 1772 yazında Stamitz, ilk senfonilerinden biri olan *La Promenade Royale*'i bestelediği Versailles'da yaşadı. 1772 yılında, bir virtüöz olarak altı kuartet yayınladığı ve Prens Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein için Ignaz von Beecke'ye besteler verdiği Viyana, 1773 yılında Frankfurt , 1774 yılında ise Augsburg, Strazburg ve tekrar Viyana şehirlerine turneye

⁷ **Viola d'amore:** "Aşk viyolası" olarak bilinen bu enstrüman on yedinci yüzyılın sonlarında ve on sekizinci yüzyılda yaygın olarak kullanılmıştır. Viyola büyüklüğünde olan bu enstrüman omuza konularak çalınmaktadır.

çıktı. Hangi Stamitz olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte, Carl ya da belki Anton, 2 Şubat, 25 Mart ve 7 Nisan 1775'de Concert Spirituel'de tekrar sahne aldı. *Mercure de France*, 24 Aralık 1775'te bu konserleri : “Olgun Stamitz’ın yeni ve büyük senfonisi, parlak bir kemancı ve aynı zamanda eserin bestecisi tarafından icra edildi” olarak tanımladı. Stamitz’ın göreceli güvenli yılları sona ermişti. Bundan sonra, hiçbir zaman önemli ve kalıcı bir pozisyona sahip olmadı ve seyahat eden bir virtüöz olarak hayatını yaşadı.

“C. Stamitz’ın Paris’ten ayrılışı kesin olarak belgelenmemiştir, ancak gazete ilanları 1777’den 1780’e kadar sıkça J. C. Bach’la birlikte Londra’da aktif performanslar sergilediğini göstermektedir” (Sadie, 2001, c. 24, s. 269). 6 Nisan 1778 tarihinde King’s Theatre’da kendi yararına bir konser vermiş, Londra’dayken özellikle oda eserleri olmak üzere pek çok besteler yayınlamış ve kendisini Noailles Dükü’ne besteci olarak göstermeye devam etmiştir. 1780 yılından bir süre sonra Lahey’e taşınan C. Stamitz, 1782 - 1784 yılları arasında, Orange Prensi V. William’ın sarayında öncelikle viyola solisti olarak en az yirmi sekiz konser vererek kendini tekrar göstermiştir. Bu dönemde Stamitz tarafından yazılan birçok beste, Lahey’deki B. Hummel tarafından yayınlanmıştır. Gerber, C. Stamitz’ın 1787 yılında Hohenlohe-Schillingfürst Prensi’nden Konzertmeister unvanı aldığını iddia etmiştir (her ne kadar 1792 yılında basılan konser duyurusunda ve ölüm haberinde belirtilmişse de), iddiasını destekleyecek yeterince kanıt bulunmamıştır.

1787’de C. Stamitz, Dresden, Prag ve Halle’de viyolacı olarak icralarda bulunmuştur ve besteci daha sonra 3 Kasım 1787’de Blachard’ın balon yükselişinin müzikal alegorisinin⁸ bir gösterisi için Nürnberg’de ortaya çıkmıştır. Rapor edilen konser yorumlarına göre, 1788 - 1789 yılları arasında Kassel’de yapılan konserlerde viyola icralarıyla dikkat çekmiş ve 1789’da Liebhaber’deki konserlerin orkestra şefliğini üstlenerek bu unvanı 1790 tarihine kadar korumuştur.

C. Stamitz 1790’dan bir süre önce, Maria Josepha Pilz (Jena) ile evlendi ve 1790 ağustosunda ilk oğullarının doğduğu yer olan Greig, Voigtland’a yerleşti. 1792’ye kadar bir kızının doğumu ve eşinin hastalığı, onun yoğun sıkça seyahat etmesini engelledi. Geçimini bir süre ancak bazı saraylara bestelerini göndererek devam ettirebildi. Bernhard Christoph Breitkopf’a 30 Nisan ve 6 Mayıs 1793 tarihlerinde, Leipzig’de daimi bir pozisyon bulmak için yardım aradığını içeren bir mektup yazdı. Son zamanlarını Jena’daki üniversitede konzertmeister ve eğitmen olarak geçirdi, ancak bu onun borçlarını ödeyebilmek için yeterli olmadı. Kazanç umuduyla Galler ve Rusya’ya kadar besteler gönderdi. C.

⁸ **Alegori:** Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumudur.

Stamitz, St. Petersburg'a bir konser turu planladı, ancak yolculuğa onay veren mektup, ölümünden sonra geldi.

C. Stamitz'in daha önceki şöhretine, büyük konser ve seyahat planlarına rağmen, ölümü sırasındaki borçları o kadar büyüktü ki, mülkleri açık arttırmada satıldı. Yapıtlarının el yazması basılı kataloğu, 1810 yılında ayrı bir açık arttırma için yayınlandı, ancak eserler ne bir teklif aldı ne de özel olarak satın alındı. Koleksiyon 1812'ye kadar karısı Jena'da kaldı ancak daha sonra ortadan kayboldu.

C. Stamitz, bir çok oda müziği ve orkestra eserleri bestelemesine rağmen, esas olarak besteci unvanını daha sonraları aldı. Ellinin üzerinde senfoni, otuz sekiz senfoni konçertant ve altmıştan fazla konçerto onu Mannheim'in en üretken orkestra bestecisi yaptı. Kompozisyonlarının tümü, dinamikler, homofonik doku, zıt tematik türler ve özgül Mannheim melodik klişelerini içeren orkestranın yöresel yaklaşımları ile Mannheim mirasını yansıtmaktadır. Mannheim mirasının yanı sıra Paris ve Londra'da geçirdiği yıllar,

tarzının yaygın lirizm özellikleri ve melodik takip kolaylığını geliştirerek bestelerinin çoğunu beslemiştir.

C. Stamitz'in enstrümantasyonu var olduğu dönem için standarttır, ancak standart istisnalarla değişir. Masquerade Senfonisi'nde (1781), Türk müziğine benzetmek için genişletilmiş perküsyon grubu kullanmış ve eseri ikili orkestra için bestelemiştir. Babasının aksine senfonilerinin sadece yarısı dört bölümden oluşmuştur. C. Stamitz, neredeyse bütün orkestra eserlerinde İtalyan stili olan üç bölümlü (hızlı-yavaş-hızlı) modeli benimsemiştir. Sadece dört senfonisinde üçüncü bölümleri menuet ve trio olarak kullanır ve günümüze gelen yirmi sekiz senfoni konçertanı iki bölümlüdür. Bu türlerde üç bölümlülere göre ortak bir plan vardır.

C. Stamitz'in en eski senfonileri, Mannheim yıllarından ve son olarak 1791'de Greiz'den gelmektedir. Mannheim'daki akranları gibi, genel olarak ilk bölümleri ve finalleri ikili sonat formunda (sonat formu gibi ama sadece kısmi röpriz ile), çoğunlukla röpriz işareti olmaksızın yazmıştır. Senfonilerinden on iki tanesinin girişleri ağır tempodadır: erken ve orta dönem senfonilerinde genellikle giriş ve ilk bölüm arasında ritmik ya da motifsel bir ilişki vardır.

İlk bölümlerde C. Stamitz, karşıt temayı *dominant* seste getirirken orkestrayı azaltmış ve genellikle üflemeli enstrümanların üçünü kullanmıştır. Gelişme kısımlarını nadir kullanmış ve sergide motifleri yoğun bir şekilde işlenmekten kaçınmıştır. C. Stamitz, röprizleri çoğunlukla ikinci tema ile

başlatmıştır. Ancak esas tema ile gelen röpriz örnekleri, kariyeri boyunca senfonilerinde gözlemlenmiştir.

C. Stamitz eserlerinin ikinci bölümlerindeki, şiirsellik ve etkileyicilik sayesinde çağdaşları tarafından övülmüştür. Bu bölümlerde duygulu *appoggiatura*⁹ notalar sıklıkla görülür ve dörtte birinden fazlası minör tondadır. Basit ikili ve ikili sonat yapıları tipiktir. Stamitz son bölümlerini, ilk yedi senfonisi dışında rondo formunda bestelemiştir (Sadie, 2001, c. 24, s. 270).

C. Stamitz'in bilinen otuz sekiz senfoni konçertantından otuzu iki solo enstrüman için (çoğunlukla iki keman veya bir keman ve viyolonsel için) yazılmıştır. İlk bölümler, 18. yüzyıla ait solo konçertolarda yaygın olarak kullanılan basit *ritornello* yapısını izler. Solo kısımları çeşitli anahtarlarla *modülasyon* veya röprizle çerçeveleyen üç veya dört *tutti* bölümü bulunur. Stamitz eserlerinin final bölümünde, beş eserde solistleri dahil etmek için çeşitli şekillerde uyarlanmış *menuetler* ve triolar dışında, genellikle rondo formunu kullanmıştır. 1770'lerde Fransız müziği ile olan geniş çaplı iletişiminin bir sonucu olarak, orkestra bestelerinde Rondo formunu Mannheim'daki diğer bestecilerden daha fazla kullanmış olması muhtemeldir.

Stamitz, on beş keman, iki viyola, on klarnet, sekiz flüt ve yedi fagot dahil olmak üzere geniş bir enstrüman yelpazesi için solo konçertolar yazmıştır. Bu eserlerin çoğu kayıptır. Viola d'amore için bestelediği orkestra ve oda müziği eserlerinde kullandığı ikili ve üçlü akorlar, yapay flajoleler, sol el pizzicatosu ve yedi teli kullanımı, enstrümanın tarihsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

4.3 ANTON STAMITZ

Besteci, kemancı ve viyola sanatçısı olan Anton, 27 Kasım 1750'de Nemecky Brod'a yapılan bir aile ziyaretinde doğdu. Babası Johann Stamitz, 1750 yılının sonlarında Mannheim'a geri döndü ve eşi ile yeni doğan oğlu 1751'de ona katıldı. Anton, sarayda büyüdü ve bir genç olarak keman eğitimini kardeşi Carl ve Christian Cannabich'ten aldı. 1764 - 1766 ve 1770 yıllarındaki saray yıllığına bakıldığında, Mannheim orkestrasında keman sanatçısı olarak yer aldığı görülmektedir. A. Stamitz 1770 yılında Carl ile Paris'e taşındı. Orada yirmi yıl boyunca icralarını sergilemeye ek olarak Anton, çalışmalarının ana gövdesini oluşturacak esas olarak konçertolar (bir çoğunu kendi kullanacağı), *kuartet*, *trio* ve *duolardan* oluşan bestelere imza attı. 25 Mart 1772 tarihinde Paris'teki Concert

⁹ **Appoggiatura(it):** Basamak notası olarak bilinen bir süslemedir. İtalyanca kökeni *appoggiare* olan sözcük, desteklemek ve omuz vermek anlamlarına gelir. Basamak notalar melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkarmak için kullanılır. Enerji ve coşkunluğu artırır ve kendinden sonra gelecek notaya armoni bakımından zemin hazırlar. Almanca *Vorschlag* (ön vuruş) denir.

Spirituel'de, keman ve viyola ikilisi olarak Carl'la birlikte çaldıkları konser, Fransız gazetesi *Mercure de France*'in Anton hakkında ilk çarpıcı haberi yapmasına neden oldu. A. Stamitz, 1772 - 1777 yılları arasında, *Mercure de France*'in sadece “Stamitz” soyadı ile ilan ettiği diğer konserlerde de yer almış olabilir. İlk kez 1777 yılında Concert Spirituel'de icra edilen obua ve fagot için bestelediği senfoni konçertant ile bir besteci olarak da adından açık bir şekilde söz ettirmiştir. C. Stamitz'in 1777 yılında İngiltere'ye gitmesiyle birlikte Parisli müzik çevrelerinde adı daha çok anılan A. Stamitz, 1778'de Concert Spirituel'de kendi bestelediği viyola konçertolarıyla solist olarak yer aldı. 24 Aralık 1779 ve 24 Aralık 1787 tarihleri arasında beş tane daha konçerto besteledi, bu konçertoların seslendirildiği konserlerin en az birinde Anton'un solist olarak yer aldığı bilinmektedir. 1778'de Paris'te bulunan Mozart'ın, Anton ya da Carl'dan çok etkilenmediği, 9 Temmuz'da babasına yazdığı şu mektuptan anlaşılıyordu: “İki Stamitz kardeşten sadece küçük olanı burada, büyük olan Londra'da. Onlar aslında iki sefil oda faresi, kumarbaz ve aldatmacı. Bana karşı hiç nazik değillerdi. Burada onların sırtında hiç uygun bir ceket görmedim”.

Mozart'ın bu türden ifadesi tüm zamanları kapsayacak şekilde değerlendirilemez, ancak Anton'un en azından 1780'lerde çok sayıda borca sahip olduğuna dair kanıtlar vardır. 1778 - 1780 yılları arasında Stamitz, Versailles' daki Rodolphe Kreutzer'in keman eğitmeniydi; on iki ders için aylık on sekiz livre¹⁰ aldı. Bir keman sanatçısı ve eğitmen olmanın verdiği avantajı kullanarak, yaylı çalgılar için bir çok duo besteledi ve on üç yaşındaki Kreutzer'in, 25 Mayıs 1780'de Concert Spirituel'de Anton'un keman konçertolarını çalmaya başlaması bir eğitmen olarak da varlığını ispat etmesini sağladı. 1782 yılında muhtemelen Versailles'a taşındı, saray kayıtlarında listelenen bilgi, 1782'den 1789 yılına kadar keman sanatçısı olarak kral müzisyeni olduğunu içermektedir. Aynı zamanda çeşitli yayınlar, Anton'a “ordinaire de la musique du roi” (kralın sıradan müziği) ismini vermiştir. 1789 yılında Fransız Devrimi ile Stamitz gözden düştü. 1796 ile 1809 arasında bir tarihte ölmüş olmalıydı; 1809 yılının Haziran ve Kasım aylarında, Stamitz'in dul karısından Paris'te N. Bouchet de Grandpre'e yazılan iki mektupta, kocasının ölümünden sonra sekiz yüz livrelilik emekli maaşını almadığını açıklıyordu (Sadie, 2001, c. 24, s. 272).

Üç senfoni, en az dört viola d'amore ya da viyola konçertosu, on iki keman konçertosu, bir kaç flüt konçertosu, iki flüt için bir konçerto, iki klarnet ya da bir klarnet için dört konçerto, bir çok yaylı kuartet, solo flüt için *kapris* ve bir çok senfoni konçertant Anton Stamitz'in bazı eserleri arasında sayılabilir.

¹⁰ **Livre:** Fransa'da yüzyıllarca kullanılmış para birimidir.

5. BÖLÜM

KLASİK DÖNEMDE KONÇERTO

5.1 KONÇERTO

Kelimenin kökeni, Latince ve Ortaçağ İtalyancasındaki “concertare” sözcüğünden gelmektedir. Latince tutuşmak, iddiaya girmek, çarpışmak gibi değişik anlamları olsa da, Ortaçağ İtalyancasında birlikte çalışmak ya da beraber etki etmek anlamlarına gelmektedir. Dilimize konçerto olarak tanımlanan kelime, İtalyanca, Fransızca ve İngilizceye “concerto”, Almancaya “konzert” ve İspanyolcaya “concierto” olarak geçmiştir.

Konçerto solo çalgı ya da çalgılar ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici ve görkemli bir eser biçimidir. Barok dönemde bir çalgı müziğinden ziyade bir ses müziği olan olan konçerto, ilk olarak İtalyan besteci Lodovico da Viadana'nın “Cento concerti ecclesiastici” isimli vokal eserlerinde görülmüştür. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında çalgı müziğine geçiş, tek temalı bir form olan “concerto grosso” ile gerçekleşmiştir. Bu türde genellikle solistler ve orkestranın yarıştığı görülmüştür ve solistlere “concertino”, orkestraya ise “ripieno” ya da “grosso” denilmiştir. Concerto grosso deyimini buradan gelmektedir. Bu türü ilk kez Alman besteci Johann Heinrich Schmelzer kullanmıştır fakat bu türe önem kazandıran besteciler Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi ve Alessandro Stradella olmuştur. Bach'ın Brandenburg konçertoları ise solistlerle ve orkestranın birleştiği önemli örneklerdendir.

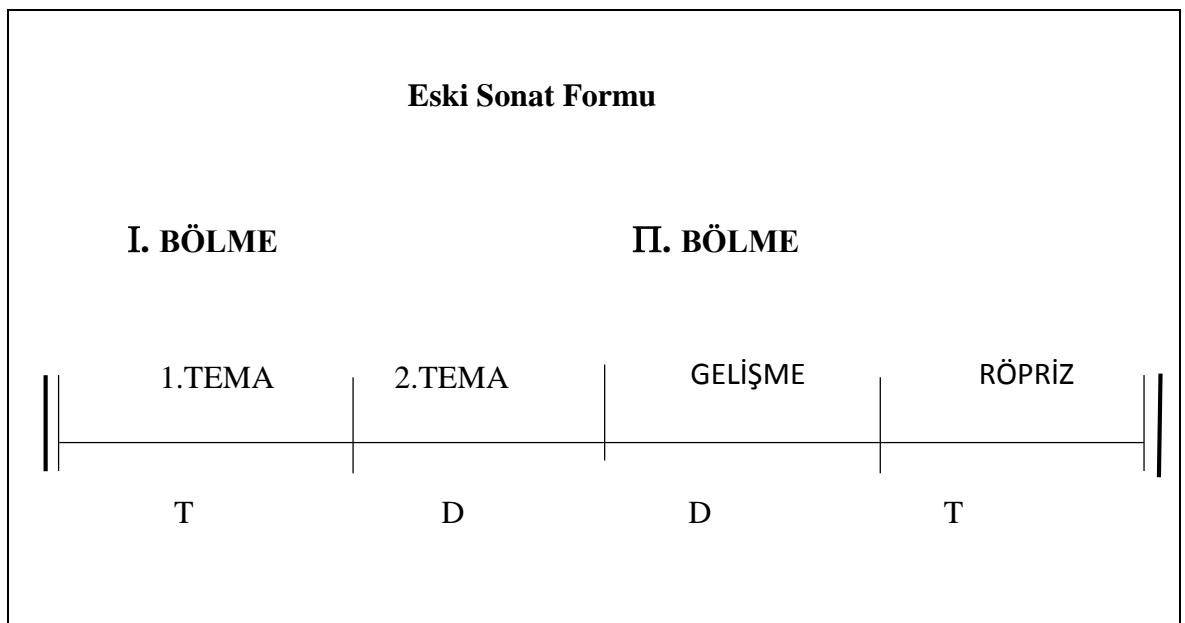
Concerto grossunun yanı sıra “solo konçerto” formu da gelişmiştir. Solo ya da sololu konçerto, ilk olarak on sekizinci yüzyılda İtalyan besteci Giuseppe Torelli'nin eserlerinde görülmüştür. Farklı tonalitelerdeki bu çabanın ürünleri olan eserlerde ritornello, armonik çerçeve olarak kullanılmaya başlandı ve solo kısımlarda bunların arasına yerleştirildi. Bu şekilde ortaya çıkan solo konçerto formu, concerto grossunun karşı kutbunu oluşturmuştur. Solo konçerto başlangıçta tek temalırken, sonradan senfoniye benzeyerek iki temalı sonat formu biçimini almıştır. Sergi bölmesinden önce iki temanın da orkestrayla duyurulduğu bir çeşit ön sergi bölmesi gelir. Gelişim bölmesi solo çalgının ustalık gösterilerine ayrılır ve konçertonun görkemli yapısı bu kısımda şekillenir.

Klasik dönem konçertolarında daha çok keman ve piyano tercih edilmiştir. Birinci bölüm “sonat allegrosu” formunda; ikinci ve ağır bölüm, şiirsel bir duyarlılık özelliğini taşımakta; hızlı, üçüncü bölüm ise sıklıkla rondo formunda olmakla birlikte, solistin ustalık hareketlerini ön plana çıkarmasına olanak veren niteliklere sahiptir. Beethoven dönemine kadar klasik besteciler, özellikle Mozart, konçertolarında solistin ustalığını sergileyebileceği, doğaçlama çalınan parlak kadanslar kullanmıştır. Mozart’la beraber konçerto formu en gelişkin düzeyine ulaşmıştır. Mozart özellikle piyano konçertolarında orkestra eşliğini geliştirerek orkestrayı ön plana çıkarmıştır.

Klasik dönemde solo konçertonun yanı sıra “ikili ve üçlü” konçertolar da bestelenmiştir. Beethoven’in keman, viyolonsel, piyano ve orkestra için yazdığı Op. 56 numaralı üçlü konçerto bu türün en güzel örneklerindedir. Konçertonun yapı öğelerini çalgılara ustaca paylaştıran Mozart, keman, viyola ve orkestra için yazdığı “senfoni konçertant” biçimi ile daha sonra bestelenecek olan nicelerine öncülük yapmıştır.

5.1.1. Sonat Formu

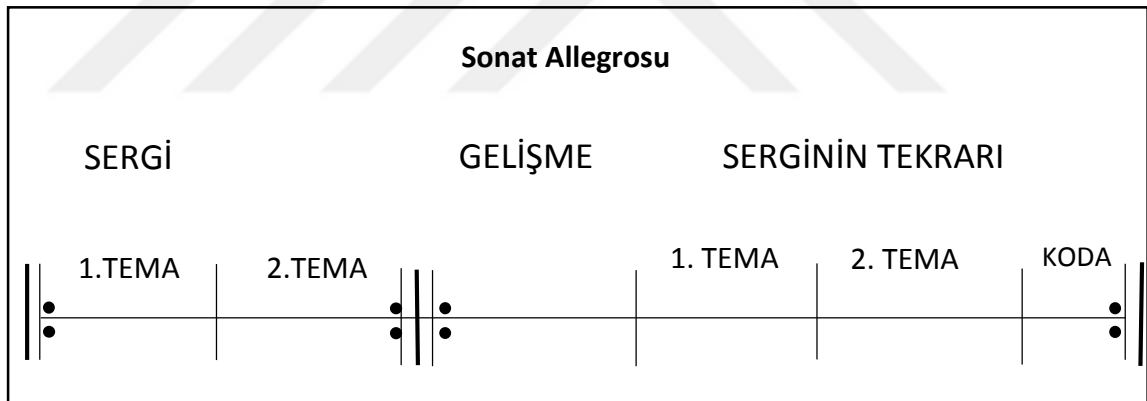
Eski sonat formunda serginin genişliği 12 - 20 ölçü arasında değişir. Dominant tonuna doğru modülasyona giden esas tema, cümle ya da *periyot* olabilir. Bu cümle ya da periyotun son ölçüsü genellikle diğer temanın ilk ölçüsü olur. Böylelikle, yeni bir tema olarak dominant tonundan gelen diğer tema, arsız olarak esas temaya eklenir (Koray, 1957, s. 90). İki bölmeli olan bu sonat formunda, birinci bölme esas ve yardımcı temadan, ikinci bölme ise gelişme ve röprizden oluşur.



Klasik dönemin gelişimindeki en önemli etkenlerden biri “sonat allegrosu” formudur. Önemi, çalgı müziğinin önemli diğer formlarını etkilemiş ve yönlendirmiş olmasından gelir. Senfoni, orkestra için yazılmış bir sonattır; kuartet, dört solo çalgı için yazılmış bir sonattır; konçerto ise, solo çalgı ya da çalgılar ve orkestra için yazılmış bir sonattır.

Sonat bir bütün olarak genellikle dört bölümden oluşur. Sonat allegrosu formu, sonatın sadece birinci bölümünü kapsar ve kendi içinde “sergi, gelişme ve serginin tekrarı” olmak üzere üç temel bölme ayrılır. İkinci bölüm ise ağır bölüm olarak nitelendirilir. Bazı besteciler üçüncü bölümü opsiyonel olarak kullanmıştır. Bu bölüm triolu menuet olarak yazılır fakat Beethoven, menuet dansını çıkararak yerine *scherzo* kullanmış ve önemli bir değişime imza atmıştır. Dördüncü bölüm ise genellikle rondo formunda yazılır.

Sonat formuna adını, ana bölüm olarak adlandırılan birinci bölüm verir. Sonat allegrosu formu da bu sebeple eserin bütününi şekillendirir. Birinci bölümün şeması, “sergi, gelişme, serginin tekrarı ve koda” şeklinde görülür.

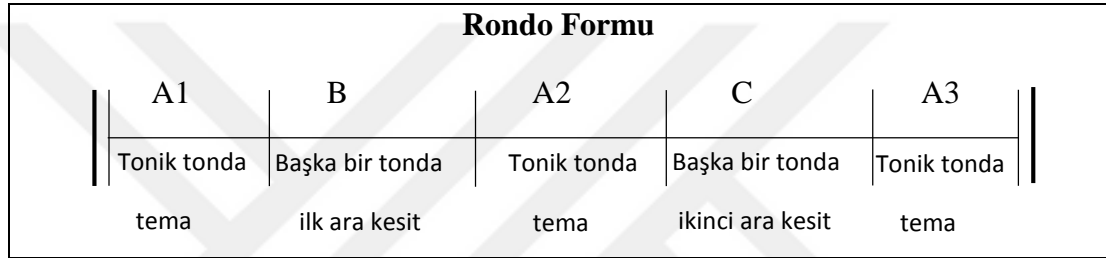


Sergi bölmesinde iki tema vardır, birinci tema hareketli, canlı ve enerjik, ikinci tema da yumuşak, sakin ve narin bir karakterdedir ve bunun sonucu olarak birinci tema eril, ikinci tema ise dişil olarak adlandırılır. Birinci temadan ikinci temaya geçişi modülasyonlarla bir köprü sağlar. İkinci tema körpünün hazırladığı yeni tonda gelir. İkinci temayı bitirmek ve yeni tonu vurgulamak amacıyla bölmenin sonuna koda eklenir. Gelişme kısmı, daha önce kullanılan bütün temaların işlenmesiyle şekillenir. Besteci armonik, ritmik ve melodik ustalığını bu bölmede sergiler. Gelişmenin sonunda serginin tekrarı gelir ve aslında bazı anlatım değişikliklerini de içeren sonuç kısmıdır. En önemli değişiklik, ikinci temanın bu kez tonik tonda olmasıdır. Bölmenin sonuna

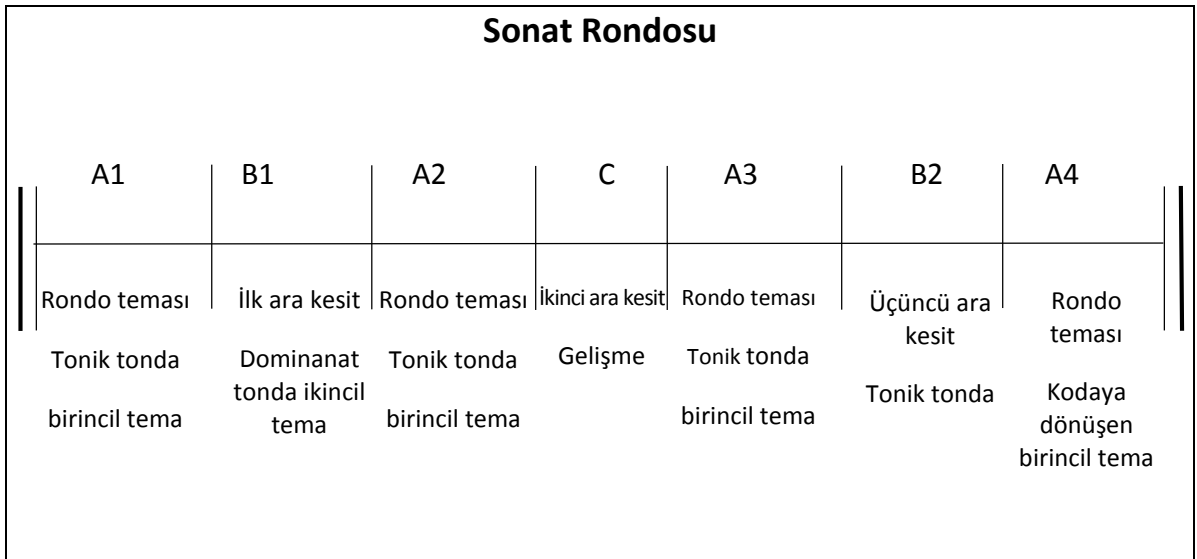
eklenen bitiş kodası ana tona vurgu yapmak için biraz uzun tutulur. Bu uzunluk, hem eserin dengesi hem de tonalite bakımından önemlidir.

5.1.2. Rondo

Rondo, tekrarlar üzerine yapılandırılmış bir formdur. Ana tema en az üç kez duyurulur ve bu temayla zıtlık oluşturacak başka temalar yapılandırılır. Tipik bir rondo formu A - B - A - C - A yapısında kullanılırken, klasik dönemin başlarında A - B - A - C - A - D - A olarak kullanılmıştır. Mozart ise A - B - A - C - B - A şemasını tercih etmiştir. Bazen küçük köprüler kullanılarak bir temadan diğer temaya kıvrak bir şekilde geçiş sağlanmıştır.



Sonat formu ve rondonun birleşmesinden “sonat rondosu” formu doğmuştur. Sonatların son bölümlerinde kullanılan biçim A1 - B1 - A2 - C - A3 - B2 - A4 olarak belirlenmiştir. Mozart, Haydn ve Beethoven’ın eserlerinde bu tipik klasik dönem formu sıklıkla gözlenmektedir.



5.1.3. Kadans

5.1.3. Kadans

Dilimizde “kalış” olarak yer bulan olan kadans, konçerto formunda solistin ustalığını sergilemesine olanak sağlayan ve solo olarak çalınan gösterişli küçük bölme anlamındadır. Kadans “kalış” anlamıyla Fransızca ve İngilizcede cadance, Almancada Schluss, İspanyolcada cadencia ve İtalyancada cadenza olarak yer alır. Dizinin birinci, dördüncü ve beşinci dereceleri üzerine kurulan akorlara, tonal müzikte temel akorlar denir. Bir müzik cümlesinin bitişini belli eden bu temel akor bağlantılarına kalış denir ve tam kalış, plagal kalış, dominant kalış ve kırık kalış olarak dört ayrı şekilde görülür.

Konçerto formunda kullanılan kadanslar, genellikle sergi tekrarının sonunda, orkestranın solistin kadansa girişini hazırlayan *tuttiyi* bitirmesiyle başlar. Solistin ustalık becerilerini sergileyebileceği, gösterişli, özgür ve kısa bir kısımdır. Klasik dönemde solistler kadansı, ana temanın motiflerini içeren bir girişle başlayıp, doğaçlama yaparak çalarlardı. Doğaçlama kadans anlayışının büyük yaratıcısı Mozart'tı; kadansları doğaçlama olarak yarattığı için bu bölmeler notada gösterilmezdi. Clara Schumann, Johannes Brahms ve Ludwig van Beethoven gibi besteciler kendilerinden önce yazılmış bu eserlerin bütünlüğünü bozmayacak şekilde boş bırakılan yerlere kadanslar yazmışlardır.

6. BÖLÜM

CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORM ANALİZİ

Viyola, genellikle orkestra ya da oda müziği yapısının bir parçası olarak değerlendirilmesine rağmen, yaklaşık 1740 yılından sonra konçertolarda giderek tercih edilen bir solo enstrüman olmuştur. Alman müzikolog Ulrich Drüner'e göre (1981) viyola konçerto tarihi George Philipp Telemann ile başlar ve barok dönemden sadece Johann Martin Dömming, August Heinrich ve Johann Gottlieb Graun'un üç konçertosuyla temsil edilmektedir.

Günümüzde de bir çok orkestra sınavında ya da dinletilerde tercih edilen Carl Stamitz'in re majör viyola konçertosu, viyola tarihinde önemli bir yere sahiptir. Stamitz'in re majör viyola konçertosu ilk kez Frankfurt ve Paris'te 1774 yılında seslendirilmiştir. Konçerto etkileyici bir şekilde yazılmıştır. Besteci sadece göz kamaştırıcı pasajlardaki seslerle değil, yapay flajoleler ya da sol el pizzicato, çift sesli pasajlar ve ikili ya da üçlü ses akorlarını kullanarak kendi ustalığı dışında, besteciliğindeki ustalığı da kanıtlamıştır. "1792 yılında Ernst Ludwig Gerber döneminin virtüöz viyola sanatçılarından Carl Stamitz için " Olağanüstü sanat ve yetenekle viyola çalıyor." demiştir.

Stamitz, *divisi* olarak adlandırılan bir teknikle viyolarını iki gruba ayırmış ve klasik dönemdeki besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen obuaların yerine, Mannheim'da yaygın olarak kullanılan klarnetleri kullanmıştır. Orkestrasyonda yaptığı bu değişiklikler ton rengine verdiği önemi göstermektedir. Orkestrasyondaki yumuşak ve koyu ses kalitesi, viyolanın solo çalgı olarak orkestra ile kusursuz bir şekilde birleşmesini sağlamıştır. Orkestranın kadrosunu; birinci keman, ikinci keman, birinci viyola, ikinci viyola, viyolonsel, kontrabas, iki klarinet ve iki korno oluşturmaktadır.

6.1 1. BÖLÜM ALLEGRO

Orkestranın görkemli ve uzun girişiyle başlayan I.kısım, solo viyolanın girişiyle başlayacak A temasından motifler içermektedir. Ritornello, 1. ölçü ile başlayarak 71. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir.

Örnek 4: 1. bölüm, I. kısım, Ritornello 1 - 71. Ölçüler

1 **Allegro.**

Alto Viola.

6. Klavier.

p *mf*

7

f

13

p

19

f *tr*

23

Musical score for measures 23-27. The piece is in D major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady bass accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 27.

28

Musical score for measures 28-32. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chords and eighth-note runs. The left hand maintains a consistent bass accompaniment with chords and eighth notes.

33

Musical score for measures 33-38. The right hand has a more active melodic line with frequent eighth-note patterns. The left hand accompaniment is also more rhythmic, featuring eighth-note chords. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 34.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords. The left hand accompaniment is rhythmic, with eighth-note chords. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 40.

43

Musical score for measures 43-47. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and a trill (*tr*) in measure 44. The left hand accompaniment is rhythmic, with eighth-note chords. Dynamic markings include *cresc.*, *mf*, and *cresc.* in the right hand, and *f* in the left hand.

48

p dolce

Trills in the right hand.

Measures 48-53: Musical score for measures 48-53. The right hand features trills and arpeggiated chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *p dolce*.

54

cresc. poco a poco

Measures 54-57: Musical score for measures 54-57. The right hand has a more active melodic line with trills, and the left hand continues with eighth notes. The dynamic is *cresc. poco a poco*.

58

f cresc. ff

Measures 58-63: Musical score for measures 58-63. The right hand has a dense texture of chords and trills, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic is *f cresc. ff*.

64

tr

Measures 64-68: Musical score for measures 64-68. The right hand features a trill and a melodic line, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A *Red.* (Reduction) symbol is present.

69

Solo p mf f

Measures 69-74: Musical score for measures 69-74. The right hand has a melodic line with trills and a *Solo* section. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. A *Red.* (Reduction) symbol is present.

Solo viyola, giriş müziğinde orkestra tarafından çalınan motifle birlikte, 72. ölçü itibariyle, tonik tonda (Re majör) A temasına başlar. A teması, 97. ölçü ile son bulur.

Örnek 5: 1. Bölüm, I. Kısım , A Teması (Re majör) 72 – 97. Ölçüler

The musical score is presented in four systems, each with a solo viola line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The systems are numbered 69, 77, 83, and 87.

- System 69:** The solo viola line begins with a 'Solo' marking and a dynamic of *p*. It features a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. The piano accompaniment starts with a dynamic of *p* and includes a 'Re.' marking. The system ends with a dynamic of *f*.
- System 77:** The solo viola line has a dynamic of *mf* and includes a slur over a quarter note and a trill. The piano accompaniment has a dynamic of *mf* and includes a slur over a quarter note.
- System 83:** The solo viola line has a dynamic of *f* and includes a slur over a quarter note. The piano accompaniment has a dynamic of *p* and includes a slur over a quarter note.
- System 87:** The solo viola line has a dynamic of *f* and includes a slur over a quarter note. The piano accompaniment has a dynamic of *f* and includes a slur over a quarter note.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 92, features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system, starting at measure 97, includes a solo part with a treble clef and a piano part with a bass clef. The solo part begins with a trill (tr) and a forte (f) dynamic, followed by a 'TUTTI.' instruction. The piano part then transitions to a 'SOLO' section with a piano (p) dynamic. The score concludes with a final chord in the piano part.

98. ölçüde başlayıp, 120. ölçüde biten bağlayıcı köprü, B1 temasında gelecek olan, dominant tona (La majör) götürmektedir.

Örnek 6: 1. Bölüm, I. Kısım, Köprü 98 – 119. Ölçüler

102

TUTTI

107

SOLO

p

111

115

p

f

120. ölçüde, çift sesli bir pasajla başlayan B1 teması dominant tondadır (La majör). Tema, 136. ölçüde son bulur.

Örnek 7: 1. Bölüm, I. Kısım, B1 Teması (La Majör) 120 – 126. Ölçüler

The musical score for Example 7, measures 115-126, is presented in two systems. The first system (measures 115-120) features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line with a soprano clef. The piano part includes a trill (tr) in measure 116 and dynamic markings of piano (p) and forte (f). The second system (measures 121-126) continues the piano accompaniment and vocal line, with dynamic markings of piano (p). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

127. ölçüde, B1 temasını tamamlayacak bir köprü başlar ve 136. ölçü ile birlikte hem köprü hem de I. Kısım sona erer.

Örnek 8: 1. Bölüm, I. Kısım, Köprü 127 – 136. Ölçüler

127

131

135

Gelişme bölümü ve II. kısım, 137. ölçüde A2 temasıyla, orkestranın A1 temasını dominant tonda (La majör) tekrar duyurmasıyla başlar. 165. ölçüde A2 teması son bulur.

Örnek 9: 1. Bölüm, II. Kısım, Gelişme bölümü A2 Teması (La majör) 137 – 165. Ölçüler

135

145

149

153

158

163

Solo *p*

SOLO *p*

166. ölçüde gelişme bölümünün B2 teması dominant tonda (La Majör) başlamıştır. B2 teması ve gelişme bölümü 229. ölçü ile birlikte kapanmıştır.

Örnek 10: 1. Bölüm, II. Kısım, Gelişme Bölümü B2 Teması 166 – 229. Ölçüler

163

Solo *p*

SOLO *p*

169

p

SOLO *p*

176

p

SOLO *p*

182

Musical score for measures 182-185. The system includes a piano part with a treble and bass clef and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The vocal line has a melodic line with a slur.

186

Musical score for measures 186-189. The system includes a piano part with a treble and bass clef and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The vocal line has a melodic line with a slur.

190

Musical score for measures 190-193. The system includes a piano part with a treble and bass clef and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The vocal line has a melodic line with a slur.

194

Musical score for measures 194-198. The system includes a piano part with a treble and bass clef and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The vocal line has a melodic line with a slur. The word **TUTTI** is written above the vocal line in measure 198.

199

Musical score for measures 199-202. The system includes a piano part with a treble and bass clef and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The vocal line has a melodic line with a slur. The word **SOLO** is written above the vocal line in measure 200.

204

Musical score for measures 204-209. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with notes G2, F2, E2, D2 and a treble line with notes G4, F4, E4, D4. Dynamics include *f* and *mf*.

210

Musical score for measures 210-214. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble line with a dense chordal texture and a bass line with notes G2, F2, E2, D2. Dynamics include *p*.

215

Musical score for measures 215-219. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble line with chords and a bass line with notes G2, F2, E2, D2. Dynamics include *f* and *p*.

220

Musical score for measures 220-224. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble line with chords and a bass line with notes G2, F2, E2, D2. Dynamics include *f* and *p*.

224

228

Röpriz 230. ölçüde tonik tonda (Re majör) B temasını (B3) tekrar getirerek başlar. 236. ölçüde B3 teması biter.

Örnek 11: 1. Bölüm, II. Kısım, Röpriz bölümü B3 teması (Re majör) 230 – 236. Ölçüler

228

233

237. ölçü ile beraber tonik tonunda (Re majör) başlayan ve B3 temasını tamamlayacak köprü,
258. ölçüde kadansın başlaması ile son bulur.

Örnek 12: 1. Bölüm, II. Kısım, Röpriz Bölümü, Köprü 237 – 258. Ölçüler

233

SOLO TUTTI

f

238

p

p

243

p

p

248

cresc.

f TUTTI

cresc.

f

253

258

Kadenz.

rall.

TUTTI

allegro

allegro

Kadanstan sonra başlayan yapının bölümü tamamlayan (kapatan) bir koda olduğu düşünülmektedir.

Örnek 13: 1. bölüm, II. Kısım, Koda 259 – 271. Ölçüler

258 *Kadenz.* *rall.*

TUTTI

ff

263

ff

Ped. *

267

Ped. *

6.2 2. BÖLÜM ANDANTE MODERATO

Besteci ikinci bölümde, her ne kadar minör tondaki bölümler, majör tondaki bölümlere kıyasla daha sakin olsalar da, dokunaklı ve kederli bir hava yaratmıştır. Mozart'ın hakkında yaptığı küçümseyici yorumlar, belki de yazmış olduğu minör ikinci bölümde Stamitz'in doğasının farklı bir yanını açığa çıkarmıştır. Bölüm, Re minör tonunda bir *Andante moderato*dur.

2. bölüm, Π bölmeli bir yapıdan oluşmaktadır. Orkestranın ritornellosu ile bölüm açılır.

Örnek 14: 2. bölüm, I. Bölme Ritornello 1 – 13. Ölçüler

1 **Andante moderato.**

7

12

14. ölçüde, Solo viyolanın girişiyle başlayan A teması, tonik tonda gelmektedir ve 22. ölçüde son bulur.

Örnek 15: 2. Bölüm, I. Bölme, A Teması (Re minör) 14 – 22. Ölçüler

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 12 to 17, and the second system covers measures 18 to 22. The key signature is one flat (D minor), and the time signature is 2/4. The solo violin part begins at measure 12 with a *p* dynamic and a *Solo* marking. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and arpeggiated figures in the left hand. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. The solo violin part concludes at measure 22.

23. ölçüde başlayıp, 30. ölçüde biten köprü, A ve B temasını birbirine bağlamaktadır.

Örnek 16: 2. Bölüm, I. Bölme, Köprü 23 – 30. Ölçüler

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 18-23):** The vocal line begins with a trill (tr) on the first measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.
- System 2 (Measures 24-29):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. Dynamics include *mf*.
- System 3 (Measures 30-35):** The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Tonik tonun ilgili majörü ile başlayan B1 teması, 31 ve 43. ölçüler arasında gelmektedir.

Örnek 17: 2. Bölüm, I. Bölme, B1 Teması (Fa Majör) 31 – 43. Ölçüler

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (F major). The first system (measures 30-35) shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a bass line and chords. The second system (measures 36-41) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 42-43) concludes the section with a final vocal phrase and piano accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, *cresc.*, and *dim.*

44 ve 53. ölçüler arasında, I. bölmeyi kapatacak, yeni bir bölme ve temayı hazırlayacak tamamlayıcı bir köprü kullanılmıştır.

42

cresc. *f* *dim.* *p*

48

mf dim. *p* *f* *p* Solo *p*

II. bölme, 54. ölçüde gelen C teması ile başlar. III. derece tonda olan bu tema 69. ölçüde biter.

Örnek 18: 2. Bölüm, II. Bölme, C Teması (Fa Majör) 54 – 69. Ölçüler

48

mf dim. *p* *f* *p* Solo *p*

55

f *p*

62

68

70. ölçüde başlayan ve tonik tonda gelen B2 teması, kadansın girmesiyle beraber 79. ölçüde son bulur.

Örnek 19: 2. Bölüm, II. Bölme, B2 Teması,

68

74

Kadanz.

Kadansın ardından, bölümü bitirmek için 80. ölçüde koda başlar ve 91. ölçü ile bölüm son bulur.

Örnek 20: 2. Bölüm, II. Bölme, Koda 80 – 91. Ölçüler

6.3 3. BÖLÜM RONDO

Üçüncü bölüm Re Majör tonda, klasik bir rondo formudur. Rondonun son temasındaki bir çok kıvrak arpej ve daha önce kimsenin çıkmaya cesaret edemediği üst pozisyonlardaki pasajlarla, bu bölüm gerçek bir virtüözlük eseridir.

Bazı editörler yaptıkları araştırmalarla, günümüzdeki modern edisyonlarda bazı teknik detayların eksikliği fark edilmişlerdir. 1774 yılında basılan ilk iki edisyonun da aralarında çok az fark bulunmuştur ve bu edisyonlardan birisi yeniden basılan ilk kopya ve diğeri de Amadeus edisyonudur. İki edisyonda 62 ve 67. ölçüler arasındaki notaların modern edisyonlardaki gibi çalınmaması gerektiği konusunda hem fikir olmuşlardır. Aşağıda gösterilen kopyada, bazı notaların üzerinde (biretane atlayarak) küçük daireler olduğu görülmektedir. İlk editör bu notaların flajole olarak çalınması gerektiğini, Amadeus ise, diğer kaynaklara da atıfta bulunarak, bu dairelerin sol el pizzicayoyu temsil ettiğini savunarak sol el *pizzicato* ile çalınmaları gerektiğini savunmuştur.

Örnek 21: Stamitz Viyola Konçertosunun ilk baskısının kopyası, 3. bölüm 62 – 67. Ölçüler



3. bölüm de A teması, bir nakarattır ve kendi içinde, 2 kısımlı, 4 tane küçük “a” barındıran bir yapıya sahiptir. 1. ölçüde Solo viyolanın rondo temasını duyurmasının ardından, orkestra da 8. ölçüde viyola ile birlikte temayı tekrarlar. Tonik tonda gelen A teması, 16. ölçü ile son bulur.

Örnek 22: 3. Bölüm, A1 teması (Re Majör) 1 -16. Ölçüler, I. Kısım 1 – 8. Ölçüler, II. Kısım 8 – 16. Ölçüler, a1 cümlesi 1 - 4. Ölçüler, a2 cümlesi 4 – 8. Ölçüler, a3 cümlesi 8 – 12. Ölçüler, a4 cümlesi 12 – 16. Ölçüler

Rondo. 1

16. ölçüde başlayan B teması, dominant tondadır. 37. ölçünün, ikinci yarısında biter ve bir senyo işareti ile tekrar A temasına döner.

Örnek 23: 3. Bölüm, B Teması (La Majör) 16 – 37. Ölçüler

The image displays three systems of musical notation for a piece in G major. The first system begins at measure 14, marked with a forte (ff) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a 'Fine.' marking and a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 21, continuing the melodic and harmonic development. The third system begins at measure 29, showing a more complex melodic line with sixteenth notes and a 'rall.' (rallentando) marking. The system ends with a double bar line and the instruction 'D.S.' (Da Capo).

B temasından sonra tekrar nakarat başlar ve A2 teması gelir.

Örnek 24: 3. Bölüm, A2 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler

Rondo. 1

7

14

p

f

ff

f

ff

Fine. *p*

Fine. *p*

A2 temasının ardından, 37. ölçüde tonik sesin minör tonunda C teması gelir ve 77. ölçüde *Da Capo* yaparak sona erer.

Örnek 25: 3. Bölüm, C Teması (Re minör) 38 – 77. Ölçüler

The image displays a musical score for Example 25, measures 38-77, in C minor. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 38 and ends at measure 44. The second system starts at measure 45 and ends at measure 77. The melodic line is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic in the first system and a forte (*f*) dynamic in the second system. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. A large, stylized watermark is visible in the background of the page.

54

62

69

Da Capo.

10434

Da capo ile tekrar nakarata dönülür ve A3 teması, tonik tonda başlar.

Örnek 26: 3. Bölüm, A3 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler

Rondo. 1

7

14

p

f

ff

f

ff

Fine. *p*

Fine. *p*

78. ölçüde gelen D teması, tekrar tonik tonda gelir ve 123. ölçünün sonuna kadar devam eder.

Örnek 27: 3. Bölüm, D Teması (Re Majör) 78 – 123. Ölçüler

The image displays a musical score for a piano piece, specifically Example 27, 3rd Part, D Theme (Re Major) measures 78-123. The score is written in 2/4 time and D major. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 78 and ends at measure 81. The second system starts at measure 82 and ends at measure 123. The music features a complex melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

87

Musical score for measures 87-91. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and two bottom staves with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex, fast-moving melodic line in the top staff, often with slurs and ties. The piano accompaniment in the bottom staves consists of chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the final measure of this system.

92

Musical score for measures 92-97. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bottom staves features chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of this system.

98

Musical score for measures 98-105. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the bottom staves features chords and rhythmic patterns.

106

Musical score for measures 106-111. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the bottom staves features chords and rhythmic patterns. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present in this system.

112

Musical score for measures 112-116. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the bottom staves features chords and rhythmic patterns.

117

122

117

122

124. ölçüde D temasını kapatıp, nakarata dönmeyi hazırlayacak bir köprü bulunmaktadır. Bu köprü'nün sonunda, son bir kez daha da capo yapılarak nakarata dönülecek ve bölüm "fine" de bitirilecektir.

Örnek 28: 3. Bölüm, Köprü 124 – 133. Ölçüler

122

127

D. C. al Fine.

D. C. al Fine.

Nakarat, yani A4 teması son kez çalınır ve bölüm, 16. ölçünün ikinci yarısında son bulur.

Örnek 29: 3. Bölüm, A4 teması (Re Majör) 1 – 16. Ölçüler

Rondo. 1

1

7

14

p

f

ff

tr

3

tr

Fine.

p

Fine.

p

SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik dönem birçok yeniliği ve değişimi bünyesinde barındırmıştır. Barok dönemin aksine, müzikte sadeleşme, doğallık ve kuralcılık gözlenmiştir. Sonat ve konçerto formundaki değişimler, orkestra yapısındaki büyüme ve kurulan müzik okulları bu dönemde yaşanan değişimlere birkaç örnektir. Bu dönemde kurulan yapılardan biri olan Mannheim, kendine has stili ve disiplini ile her zaman döneminin çok ilerisinde olmuştur. Mannheim’da yetişmiş bir virtüöz ve besteci olan Carl Stamitz, Mannheim stilini bestelerine çok iyi yansıtmıştır.

Klasik dönem viyola konçertolarının içinde en önemli iki konçertodan biri olan C. Stamitz’in Re majör viyola konçertosu, viyola tarihinin en önemli eserlerinden biri olmuştur. Konçerto, o zamana kadar sadece orkestra enstrümanı olarak görülen viyolanın aynı zamanda solistlik bir enstrüman olabileceğinin de kanıtı olmuştur. Besteci, konçertoda kullandığı çift sesli pasajlar, yapay flajöleler, sol el pizzicatosu ve üçlü akorlarla yeni teknikler geliştirerek döneminin öncülerinden olmuştur.

“Carl Stamitz’in Re Majör Viyola Konçertosuna Dönem Özellikleri Açısından Analitik Bir Yaklaşım” adlı sanat çalışması raporunda yapılan form analizine göre, konçertonun birinci bölümü; klasik dönemde gelişen sonat allegrosu formunun yapısından ziyade, eski sonat formu yapısına daha uygun olduğu görülmüştür. İki bölmeli yapıya sahip bölüm, I. bölmede orkestranın giriş müziği ile başlayarak, A temasında I. derece tonda, B temasında V. derece tonda yazılmıştır. II. bölmede başlayan gelişme bölümü V. derece tonda, röpriz kısmında ise A temasına dönmeden B temasını tekrar I. derece tona kullanmıştır. Eski sonat formu yapısında pek kullanılmasa da, kadansın sonrasında bir koda olduğu düşünülmektedir. 2. bölüm, tonik tonun minör tonunda yazılmıştır ve yine 2 bölmeli bir yapıya sahiptir. 1. bölmede A temasında I. derece ton, B teması ise III. derece ton kullanılmıştır. 2. bölmede gelen C teması III. derece tonda ve tekrar gelen B teması ise tonik tonda gelmektedir. 3. bölüm dönemin özelliklerine uygun olarak, klasik rondo formunda düzenlenmiş, yapısı

A – B – A – C – A – D – A olarak şekillenmiştir.

Sonuç olarak, viyola repertuarında ve klasik dönem viyola konçertolarının içinde önemli yere sahip olan C. Stamitz’in Re majör viyola konçertosunu yorumlayacak icracıların, sadece teknik pasajları çalışmalarını yeterli olmayacaktır. Bestecinin müziğinin karakteristik yapısını inceleyip,

dönemin müzikal ve form özellikleriyle harmanlayarak çalışmasının, icracıya yararlı olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

About This Recording (t.y.). Erişim: 22 Nisan 2018,

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572162&catNum=572162&filetype=About%20this%20Recording&language=English

Andrew Hugill (t.y.). Erişim: 13 Nisan 2018,

<http://andrewhugill.com/manuals/orchclassical.html>

Britannica (t.y.). Erişim: 15 Nisan 2018,

<https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/The-Classical-period>

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

Churgin, B. (1915). The Musical Quarterly: Music of the Classical Era [Çeyrek Müzikal: Klasik Çağda Müzik]. *Journal Article*, 68 (2), 228-237. Erişim: 12 Nisan 2018,

http://www.jstor.org/stable/742025?seq=1#page_scan_tab_contents

Edebi Akımlar Klasisizm (t.y.). Erişim: 19 Nisan 2018,

<http://www.dilededebiyat.net/edebi-akimlar/klasisizm>,<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/klasisizm-sanat-akimi-klasisizm.html>

Gradenwitz, P. (1949). Notes: The Stamitz Family [Notlar: Stamitz Ailesi]. *Journal Article*, 7 (1),54-64. Erişim: 10 Nisan 2018,

http://www.jstor.org/stable/889666?seq=1#page_scan_tab_contents

Gül, A. C. (t.y.). Solo Konçerto Bestecisi Olarak Antonio Vivaldi: Vivaldici Solo Konçerto ve

Vivaldi RV 484 Mi Minör Fagot Konçertosu'nun Ayrıntılı Analizi, Yüksek Lisans Tezi,

Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Hodeir, A. (1990). *Müzik Türleri ve Biçimleri* (İ. Usmanbaş, Çev.).

İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Ignace Joseph Pleyel (t.y.). Erişim: 20 Nisan 2018,

<https://www.allmusic.com/artist/ignace-joseph-pleyel-mn0001276239/compositions>

Klasizm Sanat Akımı, Klasisizm (t.y.). Erişim: 04 Nisan 2018,

<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/klasizm-sanat-akimi-klasisizm.html>

Koray, F. (1957) *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 5, s. 924 - 929)

England: Oxford University Press.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 15, s. 770 - 777)

England: Oxford University Press.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 26, s. 264 - 272)

England: Oxford University Press.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 24, s. 691 - 692)

England: Oxford University Press.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (c. 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (c. 2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (c. 3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Stamitz Viola Concerto (t.y.). Erişim: 20 Nisan 2018,

<http://www.viola-in-music.com/Stamitz-viola-concerto.html>

Temel Müzik Terimleri (t.y.). Erişim: 27 Nisan 2018,

<http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/sozluk.htm>

Viola Concertos from A to Z (t.y.). Erişim: 26 Nisan 2018,

<http://www.viola-in-music.com/viola-concertos.html>

EKLER**EK-1: KLASİK DÖNEM VİYOLA KONÇERTOLARI VE SENFONİ KONÇERTANTLARI****Friedrich Wilhelm Heinrich BENDA**

Bestecinin el yazması üç tane daha konçertosu olduğu bilinmektedir.

- Fa Majör Konçerto

Franz Xaver BRIXI

- Do Majör Konçerto

Giuseppe Maria CAMBINI

- Re Majör Konçerto

Karl Ditters von DİTTERS DORF

- Fa Majör Konçerto
- Re Majör, Senfoni Konçertant, viyola ve kontrbas için

Georg DRUSCHETSKY

- Fa Majör Konçerto

Iwan HANDOSHKIN

- Do Majör Konçerto

Michael HAYDN

- Do Majör, Senfoni Konçertant, viyola ve org için

Franz Anton HOFFMEISTER

- Re Majör Konçerto
- Si bemol Majör Konçerto

Roman HOFFSTETTER

- Do Majör Konçerto
- Mi bemol Majör Konçerto
- Sol Majör Konçerto

Ignaz PLEYEL

- Op. 31, Re Majör Konçerto
- Op. 35, Senfoni Konçertant, keman ve viyola için Konçerto

Alessandro ROLLA

- BI 328, Mi bemol Majör Konçerto
- BI 546, Mi bemol Majör Konçerto
- BI 555, Si bemol Majör Konçerto
- BI 541, Do Majör Konçerto
- BI 542, Re Majör Konçerto
- BI 543, Re Majör Konçerto
- BI 548, Mi Majör Konçerto
- BI 544, Mi bemol majör Konçerto
- BI 545, Mi bemol majör Konçerto
- BI 547, Mi bemol majör Konçerto
- BI 549, Fa Majör Konçerto
- BI 550, Fa Majör Konçerto
- BI 551, Fa Majör Konçerto
- BI 133, Adagio e Tema con Variazioni, viyola ve orkestra için

Antonio ROSETTI

- Sol Majör Konçerto

Joseph SCHUBERT

- Do Majör Konçerto
- Mi bemol Majör Konçerto

Anton STAMITZ

- Si Majör Konçerto
- Fa Majör Konçerto
- Sol Majör Konçerto
- Re Majör Konçerto
- Fa Majör, Viola d'amore için Konçerto

Carl STAMITZ

Bestecinin en az iki konçertosunun daha olduğu sanılmaktadır. Stamitz 2 numaralı konçertosunu scordatura¹¹ tekniğini kullanarak bestelemiştir.

- No 1, Re Majör Konçerto
- No 2, Si bemol Majör/La Majör (Orkestra için Si bemol Majör, viyola için La Majör tonunda yazılmıştır) Konçerto
- No 3, La Majör Konçerto
- Senfoni Konçertant, keman ve viyola için

Johann Baptist VANHAL

- Do Majör Konçerto
- Fa Majör Konçerto

Anton WRANITZKY

- Do Majör Konçerto, iki viyola için

Karl Friederich ZELTER

- Mi bemol Majör Konçerto

¹¹ **Scordatura:** "Akordu bilinçli olarak bozmak" anlamına gelen bu terim, enstrümanın ses kalitesini iyileştirmek, daha fazla rezonans sağlamak ve bazı zor pasajlarda çalış kolaylığı elde etmek için kullanılmıştır. Bu hile, bazı besteciler tarafından 16. Yüzyıldan 18. Yüzyılın sonuna kadar kullanılmıştır.

EK-2: ÖZGEÇMİŞ**Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı : Yeliz ÖZKAYA
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 18.09.1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı
(Müzik Bölümü / Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı /
Viyola Sanat Dalı)

Yüksek Lisans Öğrenimi :
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :
Projeler :
Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı

İletişim

E-posta adresi : yelizviyola@gmail.com

Tarih : 25.09.2018

EK-3: ORJİNALLİK RAPORU

CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU VE MÜZİKTE KLASİK DÖNEM

Yazar Yeliz Özkaya

Gönderim Tarihi: 12-Eki-2018 08:06PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1018810886

Dosya adı: Yeliz_zkaya_tez_pdf.pdf (7.59M)

Kelime sayısı: 9359

Karakter sayısı: 59861

CARL STAMITZ'İN RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU VE MÜZİKTE KLASİK DÖNEM

ORIJINALLIK RAPORU

%2	%1	%0	%1
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRCİL KAYNAKLAR

1	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<%1
2	ekremsakar.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
3	library.cu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
4	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<%1
5	Turnitin 한국 DB, 국민대학교 Yayın	<%1
6	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<%1
7	Submitted to Beykent Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
8	www.matematikcafe.net İnternet Kaynağı	<%1

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | www.trakyamuzik.net
İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 10 | oxxyfan.ru
İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 11 | ÖNVER ZAFER, Çisem. "W.A.MOZART' IN SOL MAJOR VE RE MAJOR FLÜT ", Trakya Üniversitesi, 2016.
Yayın | <% 1 |
| 12 | bbs.classic947.com
İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 13 | www.i-pokerstars.net
İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 14 | Ole E. Barndorff-Nielsen, José Manuel Corcuera, Mark Podolskij. "Power variation for Gaussian processes with stationary increments", Stochastic Processes and their Applications, 2009
Yayın | <% 1 |

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat