

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BAROK VE KLASİK DÖNEM KEMAN KONÇERTOLARININ
BİÇİMSEL OLARAK KARŞILAŞTIRILMASI

Hazırlayan:
Sıdıka Aslıhan BATUR

Danışman:
Prof. Saim AKÇİL

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

KONSERVATUAR.....Anabilim/Anasanat Dalı TÜRK MÜSİKİSİ Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Sidika Aslıhan BATUR..... tarafından hazırlanan
“...BAROK VE KLASİK DÖNEM KEMAN KONSERTELERİNİN
BİKİMSEL OLARAK KARŞILAŞTIRILMASI.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi 01.10.2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Saim Akca.....
Danışman: Halic.....Ünivers. Koul ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Saim Akca

Jüri Üyesi: Prof. Leyla Pınar Tansu.....
Halic.....Ünivers. Koul ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Leyla Pınar Tansu

Jüri Üyesi: Doç. JÜLİDE GÜNDÜZ.....
.....İ.T.Ü.....Üniv. TMDK ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jülide Gündüz

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

‘Barok Ve Klasik Dönem Keman Konçertolarının Biçimsel Olarak Karşılaştırmalı İncelemesi’ başlıklı çalışma, T.C. Haliç Ünivertsitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Çalışmada Antonia Vivaldi’nin Op.3, no.8, Keman Konçertosu ile L.W.Beethoven’ın Op.61 Keman konçertosunun analiz edilmiş ve karşılaştırılmıştır. Konçertoların benzer ve farklı yönleri araştırılmıştır.

Bu çalışmanın gerçekleşme sürecinde;

Değerli danışmanım ve keman öğretmenim Prof. Saim Akçıl’a, gerekli kaynaklara ulaşmamı sağlayan Mesruh Savaş’a, Müzik Analizi ve İngilizce çevirilerde bana destek olan Alp Durmaz’a, Keman çalmayı bana öğreten ve bu günlere gelmemi sağlayan kıymetli keman öğretmenim Tamer Şensoy’a, hayatımın her anında desteğini benden esirgemeyen sevgili ailem, Han Batur, Aygün Batur ve Aslan Batur’a teşekkür ederim.

İstanbul 2017 Aslıhan BATUR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	v
SUMMARY	vi
ÖRNEKLER ÇİZELGESİ	vii
1. GİRİŞ	9
1.1. Konçerto Türünün Kısa Tarihsel Gelişimi	9
1.2. Keman Konçertosunun Yükselişi.....	9
1.3. Barok Dönemden Klasik Döneme Keman Konçertosu: 1650–1800.....	13
1.4. Klasik Dönemde Keman Konçertosu	19
1.5. Romantik Dönemde Keman Konçertosu.....	20
1.6. Yirminci Yüzyılda Keman Konçertosu	23
2. BAROK DÖNEM KONÇERTOLARININ BİÇİMİ	26
2.1. Barok Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi	26
2.2. Ritornello ve Epizotlar	27
2.3. Barok Konçertonun Dış Bölümleri: Konçerto Grosso Bölümü	29
3. KLASİK DÖNEM KONÇERTOLARININ BİÇİMİ	36
3.1. Klasik Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi.....	36
3.2. Klasik Konçertonun Birinci Bölümleri: Konçerto–Sonat Biçimi	37
3.3. Klasik Konçertonun Üçüncü Bölümleri: Konçerto–Rondo Biçimi	47
3.4. Beethoven’dan Sonra Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi.....	51
4. VIVALDI’NİN KONÇERTO YAPISI	53
4.1. Vivaldi’nin Hayatı	53
4.2. Vivaldi’nin Müzikal Yazım Biçimi.....	60
4.3. Vivaldi, Op.3, No.8, Konçertonun Birinci Bölümünün Analizi.....	63
5. BEETHOVEN’NİN KONÇERTO YAPISI	70
5.1. Beethoven’in Hayatı.....	70
5.2. Beethoven, Op.61, Konçertonun Birinci Bölümünün Analizi	75

6. SONUÇ..... 92

KAYNAKLAR 93



ÖZET

BAROK VE KLASİK DÖNEM KEMAN KONÇERTOLARININ BİÇİMSEL OLARAK KARŞILAŞTIRILMASI

Bu çalışmada Barok dönemde ortaya çıkan konçerto biçiminin yapısal özelliklerinin tarihsel izi sürülmüş ve bu özelliklerin konçerto biçimine nasıl yerleştikleri açıklanmıştır. Biçimin en yaygın kullanıldığı keman konçertoları temelinde temel karakteristik özelliklerinden olan ritornellonun Barok ve Klasik dönemlerdeki eserlerde ne şekilde kullanıldığı örneklenmiştir. Ritornello biçiminin zamanla gelişerek başkalaşması, Klasik dönemde sonat biçimi ile birleşerek melez bir biçim meydana getirmesi ve bu yeni yapısal özelliklerine rağmen tarihsel köklerini nasıl koruduğu her iki döneme ait iki eserin incelenmesi temelinde araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Barok, Klasik, Keman, Konçerto, Yapı, Ritornello, Biçim.

SUMMARY

FORMAL COMPARISON OF VIOLIN CONCERTOS IN BAROQUE AND CLASSICAL PERIODS

In this study the structural features of concerto form, which emerged in Baroque Music period are traced back and it is explained how these features found ground in the form. Based on the violin concertos where the form is most used, it is exemplified how the ritornello form which is one of it's most characteristic features is used used in Baroque and Classical period compositions. How the ritornello form changed in time, how it created a new form with sonata form but kept its historical roots against these newly acquired features are reasearched based on two violin concerto analysis from each period mentioned.

Keywords: Baroque, Classical, Violin, Concerto, Structure, Ritornello, Form.

ÖRNEKLER ÇİZELGESİ

Örnek	Sayfa No.
1. Vivaldi: <i>La Minör Konçerto, Op.III, No.8</i>	30
2. Vivaldi: <i>La Minör Konçerto, Op.III, No.8'in tonal yapısı</i>	32
3. Klasik konçertonun yapısal kalıbı.....	37
4. J. C. Bach'ın Londra Konçertolarının birinci bölümleri.....	38
5. Mozart, Konçerto, K.491, ritornello temaları	39
6. Mozart, <i>Konçerto, K.491</i> , başlangıç ritornellosunun bas taslağı	40
7. Mozart, <i>Konçerto, K.491</i> , serim temaları.....	40
8. Mozart, <i>Konçerto, K.491</i> , birinci bölümün gelişimi (armonik taslak).....	41
9. Mozart, Do minör Konçertonun yeniden serimi	43
10. Beethoven <i>Konçerto, Op.73</i> , ritornello temaları	46
11. Beethoven, Keman Konçertosunun birinci bölümünün yapısal analizi.....	47
12. Mozart'ın iki konçerto–rondosunun taslak özetleri	51
13. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Birinci Ritornello ...	64
14. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Birinci Solo	65
15. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, İkinci Ritornello	65
16. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, İkinci Solo	66
17. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Üçüncü Ritornello..	66
18. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Üçüncü Solo.....	67
19. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Dördüncü Ritornello.	67
20. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Dördüncü Solo	68
21. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Altıncı Ritornello ...	68
22. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Altıncı Solo	69
23. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Yedinci Ritornello..	69
24. Beethoven, Keman Konçertosu, Birinci bölüm, Birinci tema	76

25. Gam teması.....	77
26. Ritornello teması	77
27. İkinci tema.....	78
28. Modülasyon ve mükemmel kadans.....	79
29. Solo kemanın girişi	80
30. Solo serimin birinci teması.....	80
31. İkinci temanın birinci cümlesinin keman ile geliştirilmesi.....	81
32. Kodetta kesiti	82
33. Solo kemanın kromatik gamdan oluşan, devamında melodik rol üstlenen pasajları	83
34. Ritornello teması	84
35. Gelişme bölmesindeki ikinci tema	84
36. Yeniden serimde birinci tema	85
37. Timpani motifi ve diyaloglar	86
38. Solo kemanın gam teması	87
39. Solo yenedenserimdeki ikinci tema	88
40. Kodada ikinci temanın seslendirilişi	90
41. Kodadaki tamamlayıcı tema.....	91

1. GİRİŞ

1.1. Konçerto Türünün Kısa Tarihsel Gelişimi

Konçerto terimi, hem çekişmek, tartışmak, hem de birlikte çalışmak anlamına gelen Latince *concertare* kelimesinden türemiştir. Rönesans süresince kelimenin birbirine zıt iki anlamı olmuştur. İtalyanca “anlaşmak” ya da “birlikte çalmak” anlamında iken Almanca “yarışmak” anlamında olmuştur. Kelimenin bilinen ilk kullanımı 1519¹ gibi eski bir tarihte “müzikte seslerin bir araya gelişi” anlamındaki *Un Concerto Di Voci In Musica* adlı kitapta olmuştur. Konçerto kelimesi ilk zamanlarda vokal ve vokal/çalgısal karma biçimler için kullanılmıştır. Kelimenin ilk müzikal uygulamalarının solo bir çalgı ya da çalgı grubuna orkestranın eşlik ettiği konçerto ile bağlantılı olduğunu düşünmek yanlış olur. On yedinci yüzyılın ilk yarısı boyunca konçerto öncelikli olarak, çalgıların eşlik ettiği, çoğunlukla dini içerikli vokal bir tür olarak bilinmekteydi. Böyle dini içerikli konçertolar hem İtalya’da hem Almanya’da seslendirilmekteydi ve çoğunlukla az sayıda çalgının eşlik ettiği büyük vokal topluluklardan meydana gelmekteydi. Bu yüzden konçerto kelimesi keman orkestra için konçertolar bestelenmezden çok önce kullanılmıştır. Eski zamanların konçerto türünün bugünkü keman ve orkestra konçertosundan çok farklı bir işlevi vardır.

1.2. Keman Konçertosunun Yükselişi

17.yy. boyunca müzisyen kiralayabilecek durumdaki üst sınıf soyluları ve kraliyet mensuplarının hizmetinde çeşitli becerilerde farklı sayılarda müzisyeni bulunmaktadır. Bu müzisyenlerden bazıları çok yetenekliyken bazıları sıradan amatörlerdir. Giderek daha da yetenekli kemancıları ortaya çıkmasıyla müzisyenlerin nitelik düzeyi artmaya başlamıştır. Daha yüksek icra standardı çalgılardaki yenilikle eş zamanlı gelişmiştir. Keman öyle kusursuz bir seviyeye ulaşmıştır ki kendi zamanının diğer çalgılarına göre üstün kabul edilmiştir. Bugün

¹ Stanley Sadie. New Grove Dictionary of Music and Musicians, “Concerto” 240-257.

bildiğimiz anlamda piyano ve nefesli çalgıların çoğu henüz ortada bile yoktur. Dünyanın en iyi² kemanlarından bazıları bu dönemde yaratılmıştır. Çalgının üstünlüğü, kemanın solo bir çalgı olarak özelliklerini sunabileceği ve daha büyük çalgı topluluklarıyla yarıştılabileceği kompozisyonların yaratılmasını gerektirmiştir. Kemancının çalgı topluluğunun lideri olması gerektiği düşüncesi de kemanın yükselişini kolaylaştırmıştır. Barok dönemde lider, orkestranın birinci rahle kemancısıdır. Genel olarak çeşitli çalgı topluluklarını yöneten, şeflik eden (henüz orkestra şefliği mesleği olmadığından) ya birinci rahle kemancısı ya da klavsencidir. Liderin en gelişmiş ve yetenekli müzisyen olması beklenirdi. Yukarıda anılan etkenlerin tümü keman konçertosunun sadece Rönesans ve erken Barok dönemin dini konçertolarından farklı bir tür olarak yükselmesini sağlamamış aynı zamanda terimin değişimine de katkıda bulunmuştur. Bugün ise konçerto teriminin anlamı, solo bir çalgının temel özelliklerinin örnekleyerek dışa vuran ve arkaplandaki orkestra ile birlikte icracıya yeteneklerini en iyi şekilde sergileme fırsatı sunan bir müzik türüdür. Solistin sadece virtüözüte yerine aynı zaman müzisyenlik ve entellektüel bir bilgi de sergilemesi gerektiğinden Frederic Emery'nin bu ifadesi kısmen doğrudur. Bazı konçertolar, orkestra partisinin faaliyet alanı genişlediğinden solo keman konçertosu yerine keman ve orkestra için senfoni³ gibidir. Kesin olarak söylenebilecek birşey var ise o da konçertonun sonat biçiminden çok daha büyük, kapsamlı ve anlaşılması zor olduğudur.⁴

Concerto Solo eşliksiz konçerto demektir ancak bunun örneklerinden çok fazla bulunmamaktadır. *Concerto Doppio* ise iki ya da daha fazla solo çalgı için konçertodur. *Concerto Doppio* Barok dönem boyunca çok sık kullanılmıştır. Ayrıca iki tip konçerto türü daha vardır (öncelikle Rönesans ve Barok dönemlerde bestelenmiş ve icra edilmiş olan); *Concerto di Chiesa* ya da Kilise Konçertosu ve *Concerto da Camera* ya da Oda Konçertosu. Çoğunlukla Barok dönemde kullanılmış olan *Concerto Grosso* terimi ise genellikle adına *ripieno alternate* de denilen bir geniş icracılar grubunun *concertino* denilen küçük bir icracılar grubu ile bir bakıma yarışması demektir.

² Toby Faber. *Stadivari's Genius*, Random House, 2004, 15.

³ John Burk. *The Life and Works of Beethoven*, Random House, 1943, 310.

⁴ Sol Babitz. *The Violin: Views and Reviews*, Urbana University Press, 1955, 55.

Concertino'nun genelde iki anlamı vardır; birincisi solo bir çalgı ya da çalgılar için bestelenmiş ve konçertodan daha küçük olan bir çalışmadır. Böyle çalışmalar, genç müzisyenlerin daha iyi müzikal ve teknik sonuçlar elde etmelerine yardımcı olmak için besteciler tarafından bestelenmiştir. İkinci anlamı Barok *concerto grosso* üslubunda çalan ve *concertino* da denilen bir grup solistin varlığı anlamına gelir.

İlk keman ve orkestra konçertosunun bilinen ilk bestecisi az tanınmış olan İtalyan besteci Don Marco Uccellini'dir.⁵ 1610 yılında İtalya'da doğan besteci 1639–1667 yılları arasında konçertolarını yayınlamıştır. Bununla birlikte Guiseppe Torelli genellikle keman konçertosunun gerçek ilk büyük bestecisi kabul edilir. Besteci 1650 yılında verona'da doğmuş ve 1708 yılında Almanya'nın Anspach kentinde ölmüştür. Onun konçertoları sadece Barok dönemin değil, bugün için de geçerli olan keman konçertosunun en bilinen ve yaygın biçiminin kurucusu olmuştur. Torelli'nin konçertolarının çoğu sıkıca üç bölümlü hızlı–ağır–hızlı şemasına bağlı kalmıştır. Bununla birlikte Torelli'nin konçertolarındaki solo pasajlar işlev bakımından yapısal olmaktan çok süsleyici niteliktedir. Eserlerinde “solo yazan yerde sadece tek bir çalgı çalmalı” diye belirten ilk bestecilerinden biri olmuştur. Bundan önce bir çalgı için solo bir parti ile eşlikçi orkestranın aynı notada görülmesinin alışılmadık bir durum olduğu çok açıktır.

Keman konçertosunun diğer önemli bir temsilcisi de 1653 yılında İtalya'da doğan Arcangelo Corelli olmuştur. Onun eserleri Torelli ve Vivaldi'den (1678–1741) bile daha az öngörülebilirdir. Corelli keman konçertolarında üç bölümlü standart, zıt tempolu hız planını takip etmemiştir. Konçertolarının çoğu dört, beş hatta altı bölümden meydana gelir ve bunların tek bir bölüm içinde bile farklı tempo işaretleri vardır.

Tüm bu besteciler aynı zamanda ritornello biçimini kullanmalarıyla meşhurdur. Müzik ve müzisyenler sözlüğü Oxford'a göre ritornello bir ya da birkaç fikrin meydana getirdiği ve orkestra tarafından çalınan bir refren, enstrümental bir nakarattır. Ritornellonun işlevi başlangıçta eserin tonalitesini sunmak ve bölümün devamında diğer tonaliteleri bildirmektir. Ritornello, yüzyıllar boyunca pek çok konçerto biçiminin bütünsel bir parçası olan şeyi sunar. Temelde ritornello bölümün farklı noktalarında aynı müzik malzemesini majör ve minör

⁵ Frederic Emery. *The Violin Concerto*, Da Capo Press, 1969, 14.

modlarda sunar. Malzemenin en sonundaki hali ile daha sonra röpriz ya da yeniden serim denilecektir. İtalyan keman konçertolarının en iyi örneklerinin yanı sıra burada anılması gereken değerli çok Alman ve Fransız bestecileri ile onların eserleri de de vardır.

Johann Sebastian Bach (1685–1750) gelmiş geçmiş en büyük bestecilerden biridir ve dengi bulunmaz bir biçim ustasıdır⁶. Bestecinin altı *Brandenburg* Konçertosu⁷ eşlikçi çalgıların giderek nasıl solo çalgı kadar büyük bir önem kazanmaya başladığını çok güzel örnekler. Bu konçertolarda solo ve eşlikçi çalgılar arasında kesin bölünmeler yoktur. Eserlerin çoğunda solo keman partisi diğer öncü çalgılarla birlikte bir dördü (kuvartet) meydana getirir. Bu eserler eşlikçi orkestranın ne kadar önemli hale geldiğinin ilk örnekleridir. Her ne kadar Bach'ın konçertoları Vivaldi geleneğinin ruhunu devam ettirse de müzikal içerik ve armonik karmaşıklık bakımından onların önüne geçer.⁸

Fransız konçerto geleneğinin İtalyan ve Alman geleneği ile karşılaştırılabilmesi için daha fazla açıklanması gerekir. Fransa'daki diğer türleri çoğu gibi konçerto türü de Fransız dinleyici tarafından kolayca kabul edilmemiştir. Konçertonun ilk görünüşünden önce de opera, sonat ve kantat türleri de Fransız insanı tarafından yabancı ve garip karşılanmıştır. Konçertonun Fransız dinleyicisi tarafından kabul görmesi zaman almıştır. Fransız klasik müzik sahnesinde sağlam bir yer edinmesi ancak 1730'lardan sonra mümkün olmuştur. Fransız besteciler, Corelli'nin öğrencisi Jean Marie Leclair (1697–1764) ve aynı zamanda "Fransız Tartini" denilen Pierre Gavinies (1726–1800) İtalyan konçerto modelini benimseyerek bunu tipik Fransız elemanları ile birleştirmişlerdir. Fransız süsleme üslubu kendine hastır ve diğer ülkelerdeki üsluptan farklıdır. Genel olarak Fransız besteciler tüm cümleler yerine sadece belli notaları süslemeyi tercih etmişlerdir. Sık sık ağır bölümler aya biçimindedir çünkü Fransız besteciler ritornello biçimini hızlı bölümlerdeki kadar çok kullanmazlardı. Her ne kadar İtalyan konçerto Almanya ve Fransa'ya ihraç edilmiş olsa da her iki ülke de tipik Barok keman konçertolarından kendilerine has özgün özellikleri muhafaza etmiştir.

⁶ Frederic Emery. *The Violin Concerto*, 58.

⁷ Friedrich Smend. *Bach in Kothen*, Concordia Publishing, 1985, 40.

⁸ Stanley Sadie. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "Concerto", 240.

Barok dönem keman konçertosunun bir tür ve biçim olarak kurulması bakımından önemli bir yere sahiptir. Konçerto, hem dini hem dindışı vokal müzikten bağımsuz olarak ortaya çıkmış olan salt çalgılsa ilk müzik türüdür. Bu dönemde besteciler keman konçertosunun üç bölümlü yapısını ve bölümler arasındaki ritmik zıtlık elemanını kurmuş ve bu pek çok keman konçertosunda standart haline gelmiştir. *Tutti* ve *sololar* ya da refren ve epizotlar arasındaki tematik karşıtlık daha sonraki konçertoları ve onlar biçimini etkilemiştir. Barok dönem, bu dönemde bestelenmiş olan keman konçertolarının kompozisyon üsluplarını etkileyen çok özel bir icra üslubu geliştirmiştir. Bununla birlikte müzisyenlerin icra becerileri bugünkünden halen çok uzaktır ve bu durum keman konçertosu bestecileri için önemli bir meseledir. Bu konçertoların neredeyse tümü 19. yy. konçertolarınının virtüözitesi ve dinamik çeşitliliğinden yoksundur. Bestecilerin çoğu 3. pozisyondan daha tiz ses bölgelerini ya da onaltılık notalardan hızlı pasajlar kullanmamıştır. Vibrato ile birlikte *spiccato* ve *sautille* gibi çeşitli arşe teknikleri o dönemde henüz kullanılmamaktadır. Bugünkü icracıların bu eserleri çalmada karşılaştıkları güçlüklerin çoğu Barok icra yöntemini bilmemelerinden kaynaklanmaktadır.

1.3. Barok Dönemden Klasik Döneme Keman Konçertosu: 1650–1800

1650 yılından 1800 yılına dek müzik tarihi üç ana dönem altında incelenebilir: Barok, Geç Barok/Ön Klasik ve Klasik dönemler. Barok dönem, müzik biçimlerinin, üsluplarının ve geleneklerinin gelişerek standartlaştığı ve yeni müzik yaratmak için bu geleneklere uyulan zaman olarak tarif edilebilir. İkinci dönem bu geleneklerin bozulduğu ve Barok dönemin sonunu getirerek Klasik dönemin başını tetikleyen dönemdir. Üçüncü dönem ise Barok müzik yaratıcılarının bu müziğe getirdikleri yenilikler temelinde yeni gelenekler dönemi olarak tarif edilebilir. Bu evrim, en iyi bu üç dönem boyunca bestelenen müzikal geleneklerin ayrıntılı olarak incelenmesi ile anlaşılabilir.

Dönemim özelliklerini daha derinlikli anlamak için 1650 yılından önce, Monteverdi ile başlanabilir. Monteverdi, 1607 tarihli *Orfeo* operasında vokal müzikte yeni bir üslup tanımlamak yerine daha çok reçitativ, arioso, madrigal ve ritornello gibi biçimleri birleştirerek zamanın mevcut teknik ve biçimlerini bir araya getirmiştir. Eser ayrıca kemanlar,

kornetler, viyoller, org, trombonlar ve diğerk farklı çalgıları bir araya getirerek olgun bir orkestra kullanımını sunmuş olması bakımından da önemlidir. Orfeo, zamanının dindışı müzik üsluplarının tümünü kullanarak, ritornello ve orkestra kullanımını ile tüm eser boyunca birlik ve bütünlük sağlamıştır.⁹

1620'ler ve 1630'lar kantatın gelişimi ile dindışı müzikte reçitativ ve ariyanın güçlenmesine şahit olmuştur. Rossi'nin erken kantatlarından *Mentre sorge dal mare* bu gelişimin mükemmel bir örneğidir. Sürekli sahnelenmesi mümkün olamayacak kadar pahalı olan operanın biçimleri, solo vokal ve şifreli basso continuo'dan oluşan ve bir tür minik opera olan kantat da kendine yer bulmuştur. Kantat, sahne prodüksiyonları ve orkestrasız bir operadır ve reçitativ ve ariya gibi opera biçimlerden meydana gelir. Kantatlar her türden özel etkinlik bestelenmiş ve oldukça popüler hale gelmiştir.

Dini müzikte ise benzer bir gelişim ariya ve reçitativlerin oratoryolardaki popülaritesinin güçlendirmiştir. Carissimi'nin 1640 tarihli *Jephthe* oratoryosu gibi eserlerde kilisenin olağan ayinlerinin dışında özel ayinler için dini – ancak İncil'den alınmamış olan – metinler kullanılmıştır. Bunlar, özellikle Lent¹⁰ zamanında, opera sezonunun sonunda operanın yerine bir alternatif işlevi görmüş ve bunlarda da basso continuo ile reçitativ ve ariyalar kullanılmıştır.

Aynı anda, çoğunlukla İtalya kökenli olan müzikteki bu gelişmeler, Lully'nin bunları Fransız zevkine adapte ettiği Fransa'ya gitmiştir. İtalyan operası temelinde bestelenmiş olan Lully'nin 1686 tarihli *Armide* operası yine de İtalyan biçiminden pek çok farklılık sergiler. Öncelikle Fransa'da bale ve dans müziğinin popülaritesi operanın her bir perdesine XIV. Louis'nin saray balesini hatırlatan bir eğlence katmıştır. Benzer şekilde pek çok yeni, menuet ve gavotte gibi hafif dans biçimleri dansçıları da yerleştirmek için operaya dâhil edilmiştir. Ayrıca Lully her ne kadar reçitativ ve basso continuo'yu İtalyan üslubundan almış olsa da metni Fransızcaya uygun olarak zayıf vuruşlarda aksan gelecek biçimde yerleştirmek için her ölçüde ölçü sayısını değiştirerek reçitativde Fransızcaya özgü bir değişiklik gerçekleştirir. Lully ayrıca

⁹ Claude V. Palisca. *Baroque Music*, Pearson 3rd Edition, 1990, 58.

¹⁰ Lent veya Büyük Perhiz: Hristiyanlıkta Paskalya döneminde, 40 gün boyunca hayvansal gıdaları yememek kaydı ile tutulan oruçtur. 2. yüzyılda yazılan *Didakte* kitabına göre İsa inananlarına çarşamba ve cuma günü oruç tutmalarını buyurmuştur. 2. yüzyıldaki kiliselerin bu orucu *Diriliş Bayramı*'ndan önce (Paskalya) tuttukları bilinmektedir.

orkestrasyonunda İtalyanların bakır nefesliler tercihine karşılık Fransız zevkleri doğrultusunda daha fazla tahta nefesli çalgı kullanır.

Barok dönemde vokal müzikteki bu gelişmelerin çalgı müziği dünyasında da aynı şekilde yansımaları olmuştur. Bologna’da Corelli, kökenleri kilise müziğinde bulunan (Monteverdi’nin 1610 tarihli *Sonata sopra Sancta Maria* eseri başta olmak üzere) sonat biçimini alarak 1681 yılında ilk trio sonatlarını yaratmıştır. Bu sonatların yapısı açıkça vokal kantatların temelindedir ve o zamanlar çalgı müziği için yeni olan ayrı bölümler zamanın vokal müziğindeki reçitativ ve arya arasındaki ayrıma benzemektedir. Corellin’in sonatları hem dini hem dindışıdır. Dindışı sonatların bölümleri tıpkı oratoryo ve kantat arasındaki farklılar gibi dans biçimlerinden meydana gelmektedir.

Konçertolarını yaratmak için daha fazla çalgı ilave ederek çalgı müziğini daha da değiştirmiştir. Corelli’nin, 1714 tarihli, Opus 6, No.4 konçerto grossosunda trioyu – iki keman ve basso continuodan oluşan konçertino – alıp buna bir konçerto grosso, iki keman daha, viyola ve bir basso continuo daha ilave ettiğini görürüz. Corelli’nin grossoyu ilave etmesi bir “opsiyon”dur fakat daha onun çağdaşı Torelli, özellikle de daha tam bir etki için grosso gerektiren tuttilerde grossoyu dopdolu kullanacaktır. Vivaldi, İlkin trio sonatlarında geliştirilen karşılıklı melodik atışmalar fikrini ilerleterek Opus 3 L’estro armonico adlı yapıtında dört kadar solo keman kullanarak konçertoya katkıda bulunmuştur. Bestecinin aynı opustan, 1711 tarihli, La minör No.8 yapıtı da vokal müzikle aralarındaki başka bir benzerliği fark etmemize yardım eder: yapıtın tekrarlanan ritornello (I), epizot, ritornello (V), epizot, ritornello (IV), epizot, ve ritornello (I) yapısı *da capo arya* biçimini anımsatır.

Bach, 1721 tarihli “Brandenburg” konçertolarında Vivaldi örneğinin izinden gitmiş ve İtalyan bestecilerin belirlediği standardı sürdürmüştür. Onun konçertoları özellikle konçerto biçimini çok fazla değiştirmemiş, aksine biçimini muhafaza ederek onu güçlendirmiştir. Besteci, No.5 konçertosunun birinci bölümünde orkestraya solist olarak bir klavyeli çalgı dâhil etmiş ve son kadans ve ritornellodan önce piyanoya solo kadans vermiştir. Fakat bundan başka da konçertoyu temel anlamda değiştirecek başka bir şey bulunmamaktadır.

Handel'in 1724 tarihli Giulio Cesare operasında çok iyi örneklendiği üzere opera da benzer şekilde opera seria formunda vücut bulmuştur. Operanın hikâyesi tipik olarak klasik tarihten alınmış bir konu ya da mitolojik bir konu temelinde olurdu. Bu tarzın vokal yazısı bol sayıdaki teknik beceri gerektiren soloları ile vokal virtüöziteyi vurgular. Da capo ariya biçimi A bölmesinin ikinci tekrarında şarkıcının süslemeleri doğaçlamasına fırsatı sunduğundan bu amaca uygundur. Reçitative de son derece gelişmiştir ve en iyi bilinen haliyle sadece solo ve bassodan neydena gelen *secco* reçitative ve dramatik bir etki için solo ve orkestradan meydana gelen eşlikli reçitativ olmak üzere iki türü vardır. Handel bu uzun ve ciddi operaları İngiltere'de çok popüler olmuştur ve besteci bunlardan çok sayıda bestelemiştir.

Barok dönemin ortalarına gelindiğinde çalgı ve vokal müziğin başlıca üslup ve biçimlerinin netleştiği, gelişerek standartlaştığı ve müzisyenlerin artık bu az çok belli kurallarla tutarlı müzik ürettiği görülür. Bu biçim ve üslup standartlarının etkili bir biçimde bu dönemin müziğini karakterize ettiği söylenebilir. Bununla birlikte bu bir dönüm noktasıdır: şöyle ki bu üslupların geniş çaplı standardisasyonu kendi yıkımını da beraberinde getirmiştir. Geniş çaplı ve yaygın kullanım ile bu üslupların çok boğucu, eski ve modası geçmiş algısı da gelmiştir. Bunun ardından daha hafif, halk tarafından tüketimi daha kolay ve ciddi opera ve konçertodan farklı olan çalgı müziği ve vocal müzikte iki akım ortaya çıkmıştır. Bu akımların gelişi ve bunları işaret eden gelişmeler Barok dönemin sonunu ve Klasik dönemin başının habercisi olmuştur.

Bu küçük devrimlerin ilki Gay ve Pepusch'un 1728 tarihli Beggars operası ile başlamıştı. Handel'in İngilteredeki çoğu popüler operasıyla dalga geçen, ciddi operanın tüm ezgilerini zamanın halk ezgileyile ve mitolojik ya da tarihsel kişilikleri de sıradan insanlarla değiştirerek ciddi operanın soylu tonuyla dalga geçmekteydi. Büyük ticari başarı elde etmişti ve halk ezilerinden türetilmiş olan bazı imitasyon balad operalarının yayılmasına sebep olmuştu. Ciddi operaya diğer bir tepki de iki perdelik, hafif konu içerikli komik üsluptaki opera buffa olmuştur. İngiltereki Beggars operası ile Handel halkın İtalyan operalarından giderek bıktığını ve operalarını daha fazla ticari olarak karlı biri biçimde sahnelemenin zor olacağını anlamıştı.

Handel opera işinden çıkmakta elini çabuk tutmuştu: 1732 yılında ilk oratoryosu

Esther'in Londra'da ilk temsilini gerçekleştirmiştir. Handel'in oratoryolarının elemanlarının çoğu operadan alınmıştı – oratoryonun bir üvertürü, reçitativ, aria ve ariosoları vardı – ve temelde sahnesiz sunulan bir opera gibiydi. En önemli değişiklik Barok oratoryodan farklı olarak koro yazısının dail edilmiş olması ve buna verilen önemdi. Her ner kadar ilk başlarda oratoryolar aryaların en önemli eleman olmasıyla opraya yakın olsa da Handel'in daha sonraki oratoryolarındaki korolar önem bakımından bunların önüne geçmiştir. Handel'in opera besteciliğinden oratoryoya geçmiş olması çok yerinde bir karardı ve bestecinin oratoryoları İngiltere'de büyük talep görmüştü.

Handel'in İngiltere'de ciddi operalar yazmasını durdudan tepki daha sonra zamanda tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Avrupalı dinleyici zamanla ciddi operanın gösterişli vokal virtüözitesinden ve hikâyenin yavaş sahne sunumundan sıkılmıştır. Yine de bu durum her bestecinin hevesini kırmamıştır. Gluck'un 1762 tarihli *Orfeo ve Euridice* operası buna tepki olarak yeni üslupla bestelenen ilk eser olmuştur. Bu eser ne bir ciddi opera ne de bir opera buffadır. Opera buffanın hızlı sahnesi ve ciddi operanın ciddi konusu ile bir tür melez operadır. Gluck, Avrupalı dinleyicilerin sıkıldığı ciddi operayı hafiftelmiştir. Bunu aryalarına daha tatlı ve cazip ezgiler yazarak ve ara sıra uzun vokal gösteri ve kadanslara yer vererek başarmıştır. Gluck, operayı hafiftelmek için o kadar ileri gider ki 3 perdede esere bir rondo dâhil eder. Bu basit biçim, on yıl sonra Mozart tarafından rondo–sonat biçimi olarak adapte edilecektir.

1728 tarihli *Beggars* operası ile aynı zamana denk gelen yaklaşık 1730 yıllarında Sammartini'nin *Sol Majör* senfonisi ile çalgı müziğinde de benzer bir devrim başlamıştır. Genellikle operaların perde müziğine verilen isim olan senfoni, 1730 yıllarında yaygın olan ve konçertonun eski bir biçim olduğu ve halkın tüketimi için yeni ve daha hafif bir müziğe ihtiyaç olduğu düşüncesinin cevabı olmuştur. Sammartini'nin senfonileri (bazen sonatlar da deilmektedir) tipik olarak dört bölümden meydana gelmektedir: hızlı, ağır, hızlı ve bir menuet. Telemann'ın 1733 tarihli *Tafekmusik* adlı eseri aynı örneği izler: ağırbaşlı konçerto geleneğinden uzak duran hafif içerikli sonatlar.

1761 yılında gelindiğinde Sammartini'nin zamanından kalan üç ya da dört bölümlü senfoni Haydn'ın aynı tarihte bestelenen altı numaralı senfonisinde de görüldüğü gibi büyük

ölçüde değişikliğe uğramıştır. Le Matin isimli senfoni – bir şekilde sonatı andıran iki bölümü ve menueti andıran bir üçüncüsü ile – senfoni biçimine benzemektedir fakat tahta nefesli çalgıları, kornoları, yaylıları ve bas çalgıları ile tipik klasik dönem orkestrası için kurgulanmıştır. Bazı terimler olduğu gibi kalmıştır: sonuç Telemann'ın senfonileri gibi akılla kalması zor değildir. Bu biçim ayrıca özgür yapısından dolayı konçertonun sıkı kurallarından farklı olarak denemeler yapmaya daha uygundur.

Bununla birlikte konçerto tamamen ortadan kalkmamıştır. Mozart'ın piyano konçertoları Barok dönemde Bach ve Vivaldi'den bu yana hiç konçerto bestelenmemiş olması bakımından bir öneme sahiptir. Mozart'ın bu biçimi 1773 tarihli beş numaralı Re major piyano ve orchestra için konçertosunda diriltmesi ve melezleştirmesi son derece yenilikçidir. Besteci Barok konçertoların dört ritornellosunu ve bunlar ara epizotlarını kullanarak aynı zamanda iki teması ile sonat biçimini andıran bir yenilik sunmuştur.

Parça serim bölmesini tıpkı bir sonat biçimi gibi sunar fakat bunu iki defa sunarak birinci serimi konçerto biçiminin ritornellosu malzemesi olarak kullanır. Gelişme, ikinci ve üçüncü ritornellolar arasında sonatın gelişmesi gibi gerçekleşir ve üçüncü ritornello ve ardından gelen epizotta da yeniden serim sunulur. Son ritornello boyunca Bach'ın piyano konçertolarında görülen bir solo kadans vardır. Sonat ve konçerto biçimlerinin bu sentezi son derece zekicedir ve eski biçimlere nostaljik bir dönüşten çok Mozart'ın ihtiyaçlarını karşılayan yeni biçimlerin yaratılmasıdır.

Müzik tarihinin izini sürerek Barok dönemin müzik üsluplarının gelişimini, geleneklerini ve çalgı ile vokal müziğin birbirlerinden nasıl etkilendiklerini göstermiş olduk. Ayrıca Barok geleneğin parçalanarak ve devrin geçirek nasıl Erken Klasik dönemin üsluplarını hazırlamış olduğunu gördük. Bu yeni üslupların gelişimi şu soruyu sormamızı sağlar: Klasik dönem müziği varlığını ne ölçüde Barok dönem müziğine borçludur? Cevabı büyük ölçüde olmalıdır çünkü Klasik dönemin yeni fikirleri ve hedefleri herşeye rağmen kendinden önceki dönemin gelenekleri ve değerleri temelinde oluşmuştur. Önceki geleneklerden yeni müziğin gelişimi insanlık tarihi boyunca bir süreklilik sergilememektedir.

1.4. Klasik Dönemde Keman Konçertosu

Onsekizinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde solo keman ve orkestra için konçerto Barok konçerto grossonun önüne geçmiştir. Bununla birlikte konçerto grossonun ritornello biçiminden daha gelişmiş bir biçime ihtiyaç doğmuştur. Bu değişikliği Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) gerçekleştirmiştir. Mozart'ın 1775 yılında bestelenen beş keman konçertosu ve takip eden yıl yazdığı altıncı konçertosunun temelinde kendisi için bestelendiğine inanılmaktadır.¹¹ Mozart'ın konçertolarının biçimi konusunda bugün bile müzikolog, tarihçi ve akademisyenler arasında çok büyük anlaşmazlıklar vardır. Bazıları konçertolarının birinci bölümlerinin esasen eski ritornello biçimi temelinde olduğuna inanırken diğerleri bunların operatik ariya biçiminden türediğine inanmaktadır. Bazı diğerleri¹² ise konçertolarının scherzosu olmayan klasik dönem sonatından türediğine inanır. Mozart, ilk bölümlerinde kullandığı biçim sonraki keman konçertolarında standart haline gelmiş olan ilk bestecilerdendir. Bu ilk ilk bölümü biçimi sonat allegrosu olarak bilinir. Bölümün temel kısımları serim, gelişme ve yeniden serimdir. Mozart konçertolarında birinci bölümü birinci temanın önce orkestra ile sunumu ardından solo çalgı ile tekrarlanması biçiminde başlar. İkinci tutti pasaj ki bu standart sonat biçiminde genellikle ikinci temadır, önceki açılış tuttisinin forte pasajları temelindedir. Mozart genellikle solo hattın egemenliğinde olan bir gelişme bölmesi kullanmıştır. Bu gelişme bölmesinin kendi içinde iki kısmı vardır. İlki sürekli uzak tonlara giderken ikincisi ana tona dönüş köprüsü işlevi görür. Bu biçimin üçüncü başlıca kısmı önceden sunulmuş olan malzemeyi toparlayıp özetleyen yeniden serim bölmesidir. Biçimin son önemli kısmı, keman konçertosunun gelişiminde kısmen yeni olan solo kadansdır. Solo kadans, genellikle konçertonun her bölümünün sonundan önce konulan virtüöz bir kısımdır. Solo kadansın hemen önce genellikle bir fermata ve K46 akoru yer alır. Solo kadans genellikle çalgıcının icra becerilerini bravura bir tarzda sergiler. Kadans terimi, Latince son söz anlamına gelen *clausula* kelimesinin eş anlamlısı olarak 1500 yıllarından önce ortaya çıkmıştır. Klasik dönemde keman konçertolarında kadans giderek çok önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Mozart'ın keman konçertolarının ikinci bölümü genellikle romans üslubundadır ve her zaman solo kadansları yoktur. Üçüncü bölümleri ise her zaman rondo biçimindedir.

¹¹ F. Emery. *The Violin Concerto*, 188

¹² Friedrich Blume. *The Mozart Companion*, Norton Company, 1969, 214.

Klasik dönem boyunca diğer önemli bir keman konçertosu bestecisi de Ludwig van Beethoven (1770–1827) olmuştur. Beethoven, Re majör keman konçertosunu 1806 yılında bestelemiştir. Bu onun bugüne dek ulaşmış tek keman konçertosudur. Bestecinin Do majör keman konçertosunun sadece küçük bir kesiti günümüze kadar gelebilmiştir. Beethoven'ın keman konçertosu dinleyici ve icracılar tarafından yavaş kabul görmüş olsa da bugün bu türün yazılmış en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir.¹³ Beethoven'ın keman konçertosu son derece senfonik olduğundan bazen obligato keman partisi bulunan 10. senfoni olarak da değerlendirilir.¹⁴ Eserde tematik gelişim ve yapısal bütünlüğe büyük önem verilmiştir. Birinci bölüm bir senfoninin¹⁵ başlangıcına benzer ve biçimin bir çeşitlemesi olan çift serim yapısı 19. ve 20. yy. bestecileri tarafından da kullanılacak olan biçimdir. Gelişme bölümü dolu ve zengindir ve bütün olarak bölüm pek çok diğer keman konçertosundan daha büyüktür. Esasen birinci bölüm yaklaşık olarak 23 dakika uzunluğundadır ve bu çoğu Klasik dönem keman konçertosunun toplam uzunluğuna yakın bir süredir.

Klasik dönemin keman konçertosu ve biçiminin temellenmesi konusunda büyük bir etkisi olmuştur. Sonat biçimi, çift serim bölümü, solo kadans ve rondo tipi üçüncü bölüm sonrası nesil keman konçertolarının önemli kısımları haline gelecektir.

1.5. Romantik Dönemde Keman Konçertosu

Louis Spohr (1784–1859), onbeş tane keman konçertosu ile klasik dönem keman konçertosu ve biçimi ile Romantik 19. yy. Konçertosu arasındaki geçişi gerçekleştirmiştir. Daha çok yeni bir romantik deyiş arayışıyla ünlü olmasına rağmen klasik elemanların çoğunu muhafaza etmiştir. Üçüncü konçertosunun *Siciliano* bölümünde, oniki ve onüçüncü konçertoların da *Alla Polacca* bölümlerinde halk ezgileri ve hatta altıncı konçertosunda İspanyol halk ezgileri kullanmıştır. Daha fazla senkop, geniş melodik atlamalar, majör ve minör arasında ani deyişim, mediyant ve submediyant tonalitelere modülasyon gibi armonik efektler ve yeni anarmonik ve kromatik tını çabaları yeni bir ifade deyişini yaratmıştır. Reimann

¹³ Dominic Gil. *The Book of the Violin*, Oxford, 1984, 166.

¹⁴ F. Emery. *The Violin Concerto*, 143.

¹⁵ John Burke. *The Life and Works of Beethoven*, 310.

kitabında¹⁶ “kemanda kromatizm yarı yarıya portamento demektir” ifadesini kullanmaktadır. Spohr’un besteci olarak ortaya çıktığı dönemde *portamento* yaylı çalgı icracıları arasında bilinen bir virtüözite efektidir ve bu yüzden ayriyeten Spohr’un bu deyişe olan eğiliminden söz etmek gereksizdir. Spohr’un kromatik kullanımı pek çok Romantik dönem bestecisini etkilemiştir.

Zamanın en üretken ve ünlü keman icracılarından biri Nicolo Paganini’dir (1784–1840). Bir icracı olarak neredeyse doğaüstü yetenekleri, virtüöz besteleri ve gizli kişiliği müzikte yeni yollar açmıştır.¹⁷ Bu özellikler onu keman virtüözü olarak en üstün örnek haline getirmiştir. Sol telinde icra, akor ve çift sesler, glissandolar, tek ve çift armonik seler, sol el pizzicatosu, kemanın mümkün olan en tiz registerini kullanma ve pek çok arşe tekniğinde hâkimiyet konusunda ustalaşan ilk bestecilerden biri olmuştur.

Her ne kadar keman konçertolarının çoğu da dâhil Paganini’nin eserlerinin çoğu armonik yapısı bakımından gereğinden fazla basit olsa da Paganini ilk gerçek keman virtüözlerinden biri ve modern keman tekniği ile virtüöz konçertonun gelişiminden sorumlu kişi olarak kabul edilir¹⁸.

Wales Üniversitesi profesörü Robin Stowell ve diğer müzikologlara göre keman konçertosu 19. yy.’da üç ana yönde ilerlemiştir. Birinci grup konçertolarında geleneksel biçim ve değerleri geliştiren Louis Spohr (1784–1859), Felix Mendelssohn (1809–1847) ve diğerlerinden meydana gelmektedir. İkinci grup Paganini (1784–1840), Charles de Bériot (1802–1870), Henryk Wieniawski (1835–1880), Henry Vieuxtemps (1828–1901), and Karol Lipinski (1790–1861) gibi virtüöz bestecilerden meydana gelmektedir. Son grup “ulusalcı hareket” denilen keman konçertosunun gelişimine önem vermiş olan bestecilerden meydana gelir. Orta ve geç 19. yy. tarihte pek çok siyasal ve sosyal değişimin gerçekleştiği bir dönemdir. Avusturya – Prusya savaşı, Almanya ve İtalya’nın emperyal hırsları, Batı ve Orta Avrupa’daki bilimsel ve endüstriyel gelişmeler ve Nietzsche gibi yeni felsefi düşünceler bu çalkantılı etkilerin sadece birkaçıdır. Orta ve Doğu Avrupa’da yeni besteci okullarının kurulmasının

¹⁶ Hugo Reimann. *Geschichte der Music seit Beethoven*, W. Spemann, 1901, 193.

¹⁷ F. Emery. *The Violin Concerto*, 136.

¹⁸ Benjamin Swalin. *The Violin Concerto*, The University of North Carolina Press, 1941, 34.

klasik müzik ve konçerto türüne de etkileri olmuştur.

Tchaikovsky'nin 1878 yılında yazılmış olan keman konçertosu Rus keman konçertolarının ilk ve en ünlülerinden biridir. Başlangıç bölümünün biçimi, yeniden serimden önceki uzun solo kadans (kadays standart klasik keman konçertosundan farklı bir yeredir) ve ikinci ve üçüncü bölümler arasındaki bağlantı konçerto türüne yeni bir yön kazandırmıştır. Tchaikovsky'nin konçertosunun üçüncü bölümü esasen bir Rus dansı olan *Trepak* adında olduğundan ve aynı zamanda tema ve ezgilerinin çoğu Rus karakterinde olduğundan özellikle ulusalcı bir eserdir. Tchaikovsky eseri 20. yy.'ın önemli ve etkili keman hocalarından olan Leopold Auer için yazmış ve ona ithaf etmiştir. Belli bir konçertoyu önemli birine adama geleneği 20. yy. boyunca daha da yaygın hale gelmiştir.

Diğer önemli bir besteci ve eser Anton Dvorak ve onun Op.53 La minör konçertosudur. Konçertonun Slav ve Çek kökenleri eserin nadiren kullanılan bir biçim olan rapsodik ana temasında açıkça sergilenir. Eserin senfonik yapısından dolayı solo kadansı yoktur ve ikinci bölüm halk ezgileri temelindeki üçüncü bölümle bitişiktir.

Gelenekselcilik ve ulusalcılık arasındaki ilginç bir karışım da Fransız besteciler Edouard Lalo (1823–1892) ve Camille Saint–Saens'in (1835–1921) eserlerinde görülür. Lalo'nun İspanyol Rapsodisi adındaki beş bölümlü konçertosu çingene, Arap ve İspanyol müziğinin ritim ve melodilerini sergiler. Saint–Saens'in üç keman konçertosu arasında en popüler olanı üçüncüsüdür. Eserin zengin bir müzikal içeriği, özgün bir orkestra yazısı ve üçüncü bölümünde koral ve çingene müziğini andıran temaların ilginç bir karışımı vardır.

Romantik dönemde bestelenen keman konçertolarının bugünkü kemancılar, öğretmenler ve besteciler açısından büyük önemi vardır. Ondukuzuncu yüzyılın ortasında ve sonunda keman konçertosu kompozisyonunda pek çok yenilik ve Romantik ifade araçları ortaya çıkmıştır. Paganini, Wieniawski, Pablo Sarasate, Vieuxtemps ve Saint Saens gibi bestecilerin katkıları olmadan bugünkü çok ileri keman icracılığı seviyesine ulaşmak da mümkün olmazdı. Bu dönemde, Lalo, Vieuxtemps ve Tchaikovsky gibi besteciler standart üç bölümlü yapıyı izlemediğinden biçimde de bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Dvorak gibi

bazı besteciler ise o dönem revaçta olan solo kadans ya da geleneksel biçimleri kullanmak yerine *rapsodi* gibi nadir bir biçimi kullanmıştır. Bu yüzyılda bestelenmiş olan Brahms, Beethoven ve Tchaikovsky gibi bestecilerin Re majör konçertoları bugün kemancılar için en önemli, meydan okuyan ve gerekli eserler olarak kabul edilir.

1.6. Yirminci Yüzyılda Keman Konçertosu

20. yy. sadece senfoni edebiyatında değil fakat çalgı müziği türlerinde de yeni müzik yazmaya dair pek çok yeni fikrin, felsefenin ve üslubun ortaya çıktığı dönemdir. Atonalite, 12 ton sistemi, yeni klasikçilik, yeni romantizm, dışavurumculuk ve izlenimcilik gibi yeni terim ve kavramların 20.yy. keman edebiyatına önemli etkisi olmuştur. Bu yıllarda bestelenen keman konçertolarının çoğu 19. yy.'ın romantik keman konçertosu kazanımlarını korumuş ve bu şekilde devam etmiştir. Sert ilkel tınıları ve gösterişli virtüözitesi ile benzer bir konçerto da Jean Sibelius (1865–1957) tarafından yazılmıştır. Eserin solo kadansı esasen eserin gelişim kısmı işlevini üstlendiğinden eserin Kuzeyli tınıları ve motifsel gelişimi son derece garip bir yapı ile birleşmiştir. Diğer geç romantik dönem konçertoları olarak şu besteci ve eserleri sayılabilir: solo kadans da dâhil her üç bölümün tek birimde birleştiği Aleksandr Glazunov'un 1902 tarihli konçertosu, Carl Nielsen'in 1904 tarihli konçertosu ve Max Reger'in 1911 tarihli konçertosu. Max Reger'in “tonalitenin sınırlarını zorlayan son derece kromatik”¹⁹ konçertosu Arnold Schoenberg gibi bestecileri ve İkinci Viyana Okulunu etkilemiştir.

İkinci Viyana Okulu, klasik müzik hakkındaki yeni modernist düşünceleri ve felsefesi ile ünlüdür. Bu okulun öncüleri olan Arnold Schoenberg ve onun iki öğrencisi Anton Webern (1883–1945) ile Alban Berg (1885–1935) eserlerinde atonalite ve 12 ton sistemini kullanmışlardır. Geniş ölçekte bu sistem şu şekilde çalışır: kromatik dizinin 12 sesi bir ton dizisi oluşturacak biçimde özel bir sıralamayla yerleştirilir ve meydana gelen dizi bir kompozisyon aracı olarak kullanılır. Katı dizisel besteciler genelde dizinin herhangi bir sesi tekrarlanmadan önce her perdeyi kullanırlar. Ancak Stravinsky gibi bazı besteciler tekniği farklı bir biçimde ele alırlar. Her ne kadar Schoenberg 12 ton sistemini yaratan ve kuramsallaştıran besteci olsa da

¹⁹ Dominic Gill. *The Book of the Violin*, Phaidon Press Limited, 1984, 179.

1936 tarihli kendi keman konçertosunda bu tekniği kullanmamıştır. Eser bir 12 ton kompozisyonu olmak yerine geleneksel sonat biçiminde bestelenmiştir ve yazılmış olan keman konçertoları arasında en zorlarından biridir. Schoenberg'in kendisi bile eseriyle ilgili “ bu konçertoyu başarılı bir şekilde çalabilmek için kemancının altı parmağı olması gerekir” şeklinde uyarmıştır. Kendi zamanının en büyük radikalleri bile keman konçertosu bestelerken zaman zaman klasik biçimlere bağlı kalmıştır.

20. yy.'ın diğer bir modernist üslubu da yeni klasikçilik olmuştur. İki dünya savaşı arasında yaygın olan bu üslup, önceki zamanların dengeli ve kolayca algılanabilen tematik yapılarına dönüş ile geç romantizmin giderek artan abartılı jestlerini ve biçimsizliğini ret etmesi ile karakterize edilmektedir. Bu üslubun bestecileri konçertolarında Klasik Viyana üslubunun ya da Barok üslubun hiyerarşik olarak yapılandırılmış tonal sistemlerini yeniden tesis etmek için tonalite, modalite ve hatta atonaliteyi kullanmışlardır. Igor Stravinsky'nin eseri de böyle bir konçertodur. 1931 yılında kemancı Samuel Dushkin için yazılan eser Barok konçertanat üslubu yeniden canlandırmaktadır.²⁰ Stravinsky kendisi de konçertonun finale bölümü ile Bach'ın *İki Keman Konçertosu* arasındaki benzerliklere, özellikle de solist ile orkestra kemancı arasındaki düetin benzerliğine dikkat çekmiştir. Stravinsky'nin konçertosu, eserin orkestrasyonunun “senfonik konçerto”dan çok ince orkestrasyonu ile daha çok oda orkestrasını andırması bakımından 19. yy. konçerto edebiyatından farklıdır.

20. yy. da söz edilmesi gereken diğer önemli bir hareket de izlenimciliktir. İzlenimcilik 19. Yy. Fransız resmi ile ilişkili felsefi ve estetik bir terimdir. Bu akımın 20. yy.daki öncü bestecileri Claude Debussy (1862–1918) ve Maurice Ravel (1875–1937) olmuştur. Ne yazık ki bu bestecilerin hiçbiri izlenimciliğin üslup özelliklerine sahip bir keman konçertosu bestelememiştir. Gerçekten de tamamen izlenimci olduğu söylenebilecek tek bir keman konçertosu bile yoktur. Bununla birlikte eserleri bu üslubu andıran keman konçertoları da yok değildir. Bunların arasında özellikle Ottorino Respighi'nin 1903 tarihli ve Erich Korngold'un 1937 tarihli keman konçertoları önemlidir.

²⁰ Michael Oliver, *Igor Stravinsky*, London: Phaidon Press Limited, 1995, 99.

Keman konçertosunun müzik tarihinin çeşitli dönemlerinde geçirdiği teknik, estetik ve yapısal değişikliklerden kısaca söz ettikten sonra başlıca etkenler şu şekilde toparlanabilir. Barok dönemde eşlik orkestrası son derece küçüktü ve temel amacı *konçertino – ritornello* diyalogunu icra etmesiydi. Bu dönemde klavsen ve *basso continuo* solist kadar büyük bir öneme sahipken nefesli çalgıların çok daha küçük bir önemi vardı. Klasik dönem ise konçerto orkestrasyonuna dair yeni fikirler getirmiştir. Klavsen ve basso continuo'nun önemi giderek azalmış ve yeni icat edilen nefesli çalgıların önemi artmaya başlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde genel olarak orkestranın, özel olarak da bakır nefesli çalgıların hala sınırlı bir işlevi vardır. Romantik dönem ise tam anlamıyla *senfonik konçertolar* zamanı diyebileceğimiz dönem olmuştur. Bu dönemde bestelenen eserler bütün orkestranın (tüm tahta ve bakır nefesli çalgıların) kullanıldığı orkestrasyonlar eşliğinde sunulmuştur. Bu uygulama vürmal çalgıların öneminin giderek artmasıyla 20. yy.'da da devam etmiştir. Örneğin Prokofiev'in *İkinci Keman Konçertosunun* orkestrasyonunda o güne dek yaygın olarak kullanılan tüm vürmal çalgılar bulunmaktadır.

Yeri gelmişken ayrıca 19. yy. ve 20.yy.da bestelenen konçertoların neredeyse tamamının ünlü bir keman icracısına ithaf edildiğinden de söz edilebilir. Bunların arasında Elgar'ın konçertosunu Fritz Kreisler'e (1910), Bruch'un *İkinci Keman Konçertosunu* (1891) ve *İskoç Fantezisini* (1880) Pablo Sarasate'ye ithafından söz edilebilir.

2. BAROK DÖNEM KONÇERTOLARININ BİÇİMİ

2.1. Barok Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi

Farklı tınların ve dinamiklerin dönüşümlü tınlatılması çok eski bir uygulamadır. Yankı-*eko*, bu ilkenin doğadaki prototip örneğidir. Antik Yahudilerin karşılıklı söylenen-*antifon* ilahileri, Yunan tragedyalarının dönüşümlü koroları, Hristiyan kilisesinin ayin ibadetlerinde rahip ve koro arasındaki diyalog, farklı tınısal kaynaklar arasındaki zıtlık ilkesini örnekler. Halk şarkılarında da solo bir şarkıcı ya da öncü, grup tarafından cevaplanır. Çalgı müziğinde, konçertonun da temelinde yatan farklı tınların dönüşümlü kullanımı ilkesi, geç 16. yy.da, Venedik'te, Gabrieli kardeşlerin yazdığı *canzona* ve *ricercar*'ların zengin tınlarında gelişmiştir, ki bu eserlerin kendileri de yine aynı bestecilerin *polikoral* eserlerinden türemiştir. Çalgı tekniğinin hızlı gelişimi ve bir keman virtüözleri okulunun ortaya çıkışı, bazı türlerin, özellikle de konçertonun yoğun kullanımına öncülük etmiştir. 17. yy.ın sonunda Corelli, Torelli, Albinoni ve diğerleri bölümlere dair özel bir plan kesinleştirmeden konçertoyu önemli bir araç haline getirmişlerdir. Bu kesinleştirme işi Antonio Vivaldi'ye kalmış ve bestecinin üç bölümlü *hızlı-ağır-hızlı* planı, J. S. Bach tarafından da kullanılmış ve halen daha standart kabul edilmeye devam etmektedir. Diğer yandan Handel, üç bölümlü planı izlemek yerine Corelli gibi çeşitlilik gösteren bölüm planları kullanır.

Vivaldi konçertosunun Bach üzerindeki etkisi o kadar büyüktür ki besteci Barok konçerto biçiminin temelinde oldukça farklı türlerde eserler bestelemiştir. Uzun org prelüdlerinin örneğin Mi minör ve Si minör gibi birkaçı, dönemin tipik konçertoları gibi bir yapıya sahiptir. Bestecinin *Org Sonatları II* ve *VI*'nın birinci bölümleri ile klavsen için *Sol minör İngiliz Süiti No.3*, Prelüd bölümünde de durum aynıdır.

Barok sonrası dönemlerde alışılmış konçerto genellikle bir solist ve orkestra için yazılmıştır. Ancak Barok dönemde, birden çok solist için yazılan konçertolar da solo konçerto kadar yaygındır. Birden çok solist olduğunda, belki iki keman ve bir viyolonsel ya da iki trompet gibi, bir grup olarak bunlara *concertino*, orkestraya ise *concerto grosso*, *tutti* ("herkes")

ya da *ripieno* (“tam, dolu”) denilmektedir. Çoğu kez kompozisyonun kendisine de *concerto grosso* denmektedir. 18. yy.ın ilk yarısında *ripieno*, bugün bildiğimiz anlamda bir orkestra yerine genellikle bir grup yaylı çalgıdan ve bunlara eşlik eden (ve de doğaçlayan) bir klavsenden oluşmaktadır.

2.2. Ritornello ve Epizotlar

Çalgı müziğine İtalyan opera arylarından gelmiş olan *ritornello* kavramı, Barok konçertoların birinci bölümlerinin birleştirici ve yapıcı bir elemanı işlevi görür. Opera ve konçertodaki kullanımının yanı sıra *ritornello* yapısal – biçimsel bir ilke olarak Barok dönemin o kadar çok müzik türünde kullanılmıştır ki haklı olarak zamanının en önemli yapı kurucu ilkesi olduğu söylenebilir.

Etimolojik olarak *ritornello* bir bölüm içindeki küçük müzik kesitlerinin geri dönüşü anlamındadır. Bölümün *ritornello* olarak tanımlanamayan kısımlarına ise epizot denir. Her ne kadar kompozisyon ilkeleri çok basit olsa da, bu basit fikir, değerlendirilmesi gereken çok sayıda olası parametre ürettiğinden analizcilerin biçimin yapısını fark etmesinde ciddi zorluklara sebep olur. Özellikle de *ritornello* ezgisinin dinleyiciye nasıl alıştırdığı ve çıkışı işaret eden ipuçları, yoldan sapmalar ve aradaki kadanslarla bunun daha sonra bölüm içinde nasıl takip edildiği, karmaşık bir labirente benzer.

Geç Barok dönemin konçertolarında *ritornello* üç farklı özelliğe sahip olarak tanımlanmıştır: fark edilebilir bir tema, tutti enstrumantasyon (en azından ilk ve son *ritornellolarda*) ve tonal bir istikrar. Bunların ilki, *ritornellonun* tekrarı genellikle ezgisi ile sunulduğundan hiç şaşırtıcı değildir. *Ritornellonun* kısımlarının tümünün eşit derecede fark edilebilir olmasının gerekmediği ve tüm kısımların akılda kalıcı olmadığı bilinmelidir. Duyulan müziğin *ritornello* mu yoksa da epizot mu olduğunun belirsizliği diğer iki özelliğin kapısını aralar. Orkestrada *ripieno* kısımların kullanılması Geç Barok dönem orkestra müziğindeki *ritornelloların* bir tür damgasıdır. Sonuç olarak daha kalın bir müzik dokusu *ritornelloları*, daha ince bir müzik dokusu ise epizotları işaret etmektedir. Tonal istikrar genel olarak, özellikle

birinci ve son ritornellolarda olduğu gibi sık görülen bir durum değildir. Arya ritornellolarının eski biçimlerinde ana tondan uzaklaşmak çok yaygın değilken konçertolarda daha yaygındır fakat yine de sıra dışı bir durumdur. Böylece doku ve tonalite müzikal malzemenin ritornello kısmında ait olduğu düşüncesini güçlendirir. İdeal olarak doku ve tonal ipuçlarının ezgi hattıyla birlikte sürekli fark edilmesi dinleyicinin bölümün yapısını anlamasına yardım edecektir. Bununla birlikte *ripieno* enstrümantasyon ve tonal oyalama geleneksel olmayan bir biçimde kullanılmışsa bölmenin yapısal önemini gizleyebilir.²¹

Doku ve tonalitenin bu gibi geleneksel olmayan kullanımı örneğin Bach'ın *Birinci Brandenburg Konçertosundaki* ritornellonun tanımlanmasını oldukça güç bir mesele haline getirir. Eserin notasına gelişigüzel bir bakış bile 3. ölçüde kornoların müzikten çıkmasıyla dokunun yoğunluğunda hafif bir azalma olduğunu ve müziğin 6. ölçüde dominanttaki bir kadansla bittiğini gösterir. Altı ve yedinci ölçülerdeki doku öncekinden de ince bir hale gelir: orkestrasyon, orkestranın küçük bir alt grubu (üç melodik hat çalan üç ya da dört çalgı) ile tüm orkestranın büyük bir alt grubu (küçük alt gruba altı çalgının daha katıldığı ve iki melodik hat daha ilave eden) arasında değişen bir antifon benimsemiş gibidir. 8. ölçüden itibaren tam ripienonun aralıksız kullanımı ve önce birinci, ardından ikinci kornonun tekrar müziğe dâhil olmasıyla dokusal yoğunluk tekrar artar. Tonal olarak parça ana tona geri döner ve 13. ölçüde tonik derecesindeki bir kadansla sona erer. Bu kadansın ardından 6. ve 7. ölçülerdeki gibi antifonal dönüşümler gelir fakat bu kez kornolar da buna dâhildir. Parça tekrar dominantta modülasyon yapar ve 18. ölçüde kadansla sona erer. Ancak bu noktada bir episodun başlangıcından beklenen ani bir değişikliğin farkına varılır. Yine de ritornello dominantta sona ermez ve birkaç kadansın bulunduğu uzun bir genişlemeden sonra ana tonda sona erer. Dahası, doku zaten 6. ölçüde birinci epizoda doğru olası bir yönelme ve 13. ölçüdeki kadansla büyük bir bitiş önerir.

Az önce sunulan küçük analizin temelinde doku ve tonaliteye dair derin düşünme sonucunda ortaya çıkan çok sayıdaki referansın bizzat eserin notası temelinde olduğu fark edilir. Bu tespitlerin eseri dinlerken yapılması mümkün değildir. Gerçekte destekleyici olmasını

²¹ Douglass M. Green. *Form in Tonal Music: Introduction to Analysis*, Holt, Rinehart and Winston; 2nd edition, 1979, 251.

bekleyeceğimiz iki özellik de ritornellonun tanımlanmasını gizlediğinden müziği dinlerken yolumuzu bulmayı güçleştirir.

2.3. Barok Konçertonun Dış Bölümleri: Konçerto Grosso Bölümü

Da capo²² aryadan söz edilirken Barok aryanın belirgin bir özelliğinin, bunlarda orkestra ritornellolarının kullanılması olduğu bilinmektedir. Önceleyen, araya giren ve vokal partisini takip eden bu pasajlar, vokale karşı zıtlık sağlarlar. İki farklı ses kaynağı arasında karşılıklı bir alma ve verme durumu vardır: bir yanda orkestranın tamamı, diğer yanda ise orkestranın bir bölümünün de desteklediği solist.

Konçertoda da benzer bir ilke söz konusudur ancak burada birbirine kafa tutan ses kaynaklarının her ikisi de çalgılardan oluşur. Konçerto ile ilişkilendirilen biçimler bu karşılıklığın yapısal bir sonucudur. Bir müzik parçasında değişim ilkesinin işleyişini sağlayan özel yöntem, eserin temel ilkesi olarak düşünülebilir. Bir konçerto bölümünün biçimini bulmak ve analiz etmek için bu temel ilkenin yanısıra tasarım ve tonal yapının da değerlendirilmesi gerekir.²³

Geç Barok dönem konçertosunun biçimsel yöntemi söz konusu olduğunda, burada orkestraya karşı bir veya daha fazla solistin olup olmaması çok küçük değişikliklere sebep olur. Her iki durumda da iki ses kaynağını zıtlştırma düşüncesi, değişimli bir şemaya neden olur. Tıpkı Barok aryada olduğu gibi orkestra ritornellosu solo şan ile değişimli ilerler böylece gerçekte ritornello olan *tutti* kısımlar solist ya da *concertino* ile birbirini izler. Bunun sonucu, zaman zaman tuttinin üstün olduğu, diğer zamanlarda ise solist ya da *concertinoya* yol verilen bir çekişme ya da mücadele gibidir. Romantik döneme dek tek bir çalgı için orkestra eşlikli

²² Geç Barok aryanın farklı bir özelliği de, hem *da capo* hem diğer arialarda yaygın olarak kullanılan orkestra ritornellosudur. Aryanın birinci parçası değişmeyen bir ritornello ile başlar ve onunla biter. Ayrıca, zaman zaman başlangıç parçasının şarkılanması sırasında interlödler şeklinde ritornellonun az ya da çok küçük parçacıkları görülür. Orta parça genel olarak ritornello fikrinden çok az yararlanır. Tematik açıdan bu ritornellolar iki türe ayrılır. Daha yaygın olan tür, ister benzeri ister çeşitlemesi olsun vokal ezgisi temeline dayanandır. Diğer tür ise vokal partisinden tamamen farklı olan, fakat onunla eş zamanlı duyulacak şekilde tasarlanmış olandır.

²³ Burada sözü edilen Vivaldi ve çağdaşlarının “orkestra konçertoları” olmadığı gibi Handel, Op.6 “*konçerto grosso*”ların çok sayıdaki bölümü de bu kategoriye ait değildir.

eserler olarak değerlendirilebilecek konçertolar bestelenmemiştir. Barok dönemin (ve daha sonra görüleceği gibi Klasik dönemin) konçertolarında orkestranın temel işlevi, eşit şartlardaki bir partner gibi davranarak soliste bir eşlik sağlamak olmamıştır.

The musical score is presented in seven staves, each beginning with a measure number in a box. The first staff starts with a treble clef, a common time signature (C), and a 'tutti' dynamic marking. A bracket labeled 'a' spans the first two measures. The second staff begins with a measure number '4' and a bracket labeled 'b'. The third staff begins with a measure number '7' and a bracket labeled 'c'. The fourth staff begins with a measure number '10' and a bracket labeled 'c''. The fifth staff begins with a measure number '14' and a 'soli' dynamic marking, with a bracket labeled 'd' spanning the last two measures. The sixth staff begins with a measure number '18' and a bracket labeled 'e'. The seventh staff begins with a measure number '21' and ends with a 'tutti' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills.

Örnek 1. Vivaldi: *La Minör Konçerto*, Op.III, No.8

Vivaldi'nin konçertolarının ağır bölümleri çeşitli biçimler sergilese de bu biçimler konçerto yazımının kendine has görünümünü belirleyen yapısal kuruluşu bakımından çok az bilgi sunduğundan burada konu edilmemiştir. Asıl dikkat edilmesi gereken hızlı tempolu dış bölümlerin ikisidir. Bu bölümler, daha önce belirtildiği gibi genellikle *concertino* ve *tuttin*in nöbetleşmesi biçiminde işlenir, ancak bu şekilde elde edilen kesin biçim de konçertodan konçertoya değişiklik gösterir. Aşağıda örneklenen – Bach'ın org transkripsiyonunu yaptığı – Vivaldi'nin iyi bilinen konçerto bölümünün incelenmesi konçerto grosso bölümlerinden birinin yapısını açıklayacaktır (Örnek 1).

Konçerto, örnekte a, b, c ve d olarak işaretlenmiş, dört cümleden meydana gelmiş olan 16 ölçülük asimetrik bir dönemle başlar. Her ne kadar cümlelerin ilk iksinin motifsel benzerlikleri bulunsun da açıkça tematik bir ilişkileri yoktur. Bu, son iki cümle için de böyledir.

İlk mükemmel otantik kadans 13. ölçüdedir. C cümlesi, ya da üçüncü cümledeki bu kadans i. derecede olduğundan armonik bir hareketi tamamlar. Dördüncü cümle, son i. dereceyi 16. ölçüye dek uzatmasıyla bir kodetta işlevi görür. Bu noktada orkestra çalgılarının çoğu geri çekilir ve tutti pasajlarda da çalması beklenen ve tınısı yaylı çalgıların tınısıyla güçlü bir kontrast oluşturan solistler tamamen yalnız bırakılır. Solistlerin d ve e olarak işaretlenmiş iki cümlesi vardır. Bunlar temelde yeni olsa da d, a'nın ikinci ölçüsünden e ise b'den türemiştir. 22. ölçüde mükemmel olmayan bir kadansa varılır ve tutti tekrar başlar fakat bu kez sadece c' kodetta cümlesi çalınır. Daha sonra solistlere diğer bir pasaj daha verilir. Bu daha önceki solo pasajlar gibi başlar ancak bu kez birinci ve ikinci kemanlar yer değiştirmiştir. Daha önce viyolaların çaldığı eşlik görevi çok geçmeden bas çalgılar ve klavseneye geçer ve bu sırada birinci keman solo figürler çalar. Bu solo i. dereceden III. derecedeki mükemmel bir otantik kadansa ilerler (öl. 36–37) ve III. derecenin uzamasında yerini tuttiye bırakır (öl. 37–39). Birkaç defa solistlerin araya girmeleriyle yarıda kesilerek ilk kez başlangıç ritornellosunda sunulan malzeme ile devam eder. Akışı süresince III. dereceden v. derecedeki mükemmel bir kadansa (öl. 47) ilerler ve hemen ardından solo kısmının başladığı noktada iv. derecedeki başka bir kadansa (öl. 48) ilerler. Bu kısım iv. dereceyi sunmaya devam eder. Daha sonra tutti a cümlesinin iv. dereceye aktarımını sunar (öl. 51–55). Bunu takip eden ve iv. derecenin V'inde bir yarım kadansla biten solo kısım ikinci solo kısmın figürlerini b cümlesinin temelindeki

motifsel işlemler ile birleştirir. I. dereceye kalıcı bir dönüş gerçekleştiren tutti c cümlesi ile başlar (öl. 62–65). Yarım kadansla biten 68–71. ölçülerde a cümlesi tekrar sunulur. Sonraki solo kısımdan sonra tutti b ve c' cümlelerini sunar ancak bu kez c cümlesini atlar. Son tutti c' cümlesini sunmazdan önce diğer bir solo kısım daha araya girer. Toplamda, bölümün tümünde sekiz tutti ve araya gire yedi solo kısım yer alır. Buna ilaveten solist üçüncüyü tuttiyi birkaç defa “işgal” etmiştir.

<i>Ölçü</i>	1-16	16-22	22-25	25-37	37-48	48-51	51-55	55-62	62-65	65-68	68-71	71-78
<i>Yöntem</i>	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	S4	R5	S5	R6	S6
<i>Tasarım</i>	abcc'	de	c'	dfg	gbah	bg	a	bg	c	d	a	bg
<i>Tonal Yapı</i>	i	i	i	i	III v	iv	iv		V7	i	i	i

<i>Ölçü</i>	78-86	86-90	90-93
<i>Yöntem</i>	R7	S7	R8
<i>Tasarım</i>	c'	b	c'
<i>Tonal Yapı</i>	i	i	i

Örnek 2. Vivaldi: *La Minör Konçerto, Op.III, No.8'in tonal yapısı.*

Bu yöntem çeşitli kısımlara sayı ve harfler atayarak grafiksel olarak temsil edilebilir. Böylece R1 birinci ritornello ya da tutti kısmı ifade ederken S1 de birinci solo kısmı ifade edecektir (Örnek 2). Bölümün tasarımı başlangıç ritornellosunun çeşitli cümlelerine atanmış harflerin kullanılması ve diğer harflerin de solo kısımların temalarını temsil etmesi ile belirtilebilir. Bu uygulama ve tasarım temsilinin altında temel tonal yapının özeti de gösterilebilir. Böylece bölümün biçimine dair nihai değerlendirmelerimiz için gerekli olan tüm veriye rahatça sahip olabiliriz.

Her ne kadar bölüm içinde birkaç mükemmel otantik kadans bulunsa da, kadansların her birinin sonu bir sonraki cümlelerin başı ile çakıştığından, elbette sonuncusu hariç, bunların hiç birinin güçlü bir bölücü etkisi yoktur. Konçertino ve ripieno arasındaki tınısal zıtlığa rağmen eserin göze çarpan bir hareketli bir sürekliliği vardır. Bu durumda bu mükemmel kadansların

eseri kısımlara bölüp analiz edebilmek için yeterince güçlü bir bölücü etkiye sahip olmadığı söylenebilir.

Grafik temsildeki tonal yapı hattı ilk 25 ölçü boyunca müziğin aslında sadece i. derecede kaldığını gösterir. 25–65. ölçülerde ise i. dereceden III., v., iv. ve oradan da V7 akoruna ilerleyen ve en sonunda da 65. ölçüde tekrar i. dereceye çözülen gelişici bir armonik hareket gösterir. Bu i. derece daha sonra tüm parça boyunca sürdürülür.

Mükemmel otantik kadanslar bölücü olmadığından ve tasarım diğer bir özelliği de – uzak tınısal zıtlıklar gibi – bölücü bir etki yaratmadığından parçanın biçimine dair değerlendirmelerimiz sadece tonal yapı temelinde mümkün olabilmektedir. Bölüm üç kısımdan meydana gelmiştir ve dış bölümlerin ikisi I. derecede, orta bölüm ise i. dereceden III., v., iv. derecelere, oradan da V7 akorundan i. dereceye ilerleyen bir yapıdadır. Tasarımın belli özellikleri de bu üç kısımları yapıyı doğrular. Birinci kısım, önemli temaların tümünün (e, f, ve h temaları çarpıcı değildir ve önemsiz yerlerde görünmekle birlikte bir kez sunulup bir daha görünmezler; g ise önemli bir role sahiptir fakat bu da bir tema olmak yerine sadece çalgısal bir figürdür) sunumundan oluşur. Bunların dördü *konçerto grosso*, biri de *konçertino* ile sunulur. İkinci kısım, g figürasyonu ile birlikte bu temaları birbirinden ayırır ve motiflerini bağımsız olarak işler. İkinci kısmın sonunda c cümlesi olduğu gibi yeniden sunulur ve bu yüzden de üçüncü kısımda yeniden sunulmamış olan tek önemli tema budur. Burada yeniden sunum özellikle ilginçtir çünkü tek başına kodetta benzeri ve kısımları tamamlayıcı bir özelliğe sahip c' temasına rağmen temaların sırası yeni baştan düzenlenmiştir. Bütüne bakıldığında tasarım A–BA olarak özetlenebilir ve özellikle bu bölümün biçimi parçalı üçlü biçim olarak değerlendirilebilir.

Aşağıda sıralanan gözlemler, Vivaldi konçertolarının pek çoğunun incelenmesi sonucunda elde edilmiş sonuçlardır.

Tonal Yapıya Dair Gözlemler:

1. Birinci ve son ritornellolar her zaman ana tondadır.Sondan bir önceki ritornello da çoğunlukla ana tondadır.
2. İkinci ritornello III. ya da V. derece ile başlar; bu derecelerde kalabileceği gibi IV. ya da VI. dereceye doğru de gelişebilir.

Ritornelloların Tasarımında Dair Gözlemler:

3. Ritornellonun cümleleri ayrılabilir yapıdadır.Tema cümlelerinden herhangi biri ayrı olarak kullanılabilceği gibi kullanılmayadabilir ya da cümleler başka bir sırayla yeniden düzenlenebilir.
4. Nadiren ritornellolardan birinde birinci ritornelloda sunulmamış olan malzeme sunulur. (“Ritornello” terimi de zaten önceden duyurulan malzemenin “dönüş”ü anlamına gelir).
5. Son ritornello çoğunlukla birinci ritornellonun birebir yeniden sunumudur ve aradaki ritornellolar daha kısadır. Sondan bir önceki ritornello genellikle bunların en kısa olanıdır.

Soloların Tasarımında Dair Gözlemler:

6. Solist(ler) söz konusu çalgının becerilerine uygun olarak figürasyonlar temelinde armonik gelişim sunabilir. Bu meydana geldiğinde eşlikte çoğunlukla birinci ritornellodan türetilmiş motifler yer alır.
7. Solo çalgı(lar) ritornello temalarının bir ya da birkaçını çalabilirler.Solo çoğunlukla ritornello teması ile başlar, onu çeşitlendirir ve giderek bir tür figürasayona ilerler.
8. Solo çalgının kendine ait yeni bir melodisi olabilir.

Yönteme Dair Gözlemler:

9. Bölüm değişmez biçimde ritornello ile başlayıp ritornello ile sona erer. Bölümün başında solo kısım görülmemiş şey değildir ancak bunlar son derece istisnai olarak değerlendirilmelidir.
10. Bartok konçertonun solistleri, Klasik ve Romantik dönemlerdeki benzerlerinden farklı olarak tutti kısımlarda da çalmaktadır. Elbette bu basitçe orkestra partilerinin katlanması

biçimindedir. Bununla birlikte nadiren tutti kısımda solo çalgıya kendine ait kısa bir pasaj verilebilir. Benzer şekilde orkestra da bazen solo kısımları küçük patlamalarla işgal eder.



3. KLASİK DÖNEM KONÇERTOLARININ BİÇİMİ

3.1. Klasik Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi

Vivaldi'nin konçertolarının biçim ve üslubunu taklit eden, 18.yy.ın ilk yarısında Vivaldi gibi ya da Venedikli ya da Venedik dolaylarında yaşayan başka İtalyan besteciler de vardır. Bununla birlikte İtalya'nın diğer bölgelerinde, daha genç kuşağın eğilimleri Barok konçertonun sürükleyici hareketi ve ateşli enerjisinden çok en nihayetinde Viyanalı klasik bestecilerin konçertolarını yaratmış olan vokal anlamda daha ezgisel bir üsluptan yana olmuştur. Arzu edilen daha ezgisel temalar, daha büyük bir ritmik çeşitlilik ve tutti ile solo kısımlar arasında daha az dalgalanmadır. Finale bölümleri çoğunlukla açılış bölümünün ilkelerine göre yapılmak yerine artık ikili biçimdeki dans benzeri parçalardan meydana gelmektedir. Locatelli, Tartini, Padre Martini, Leo, pergolesi, Durante ve Hasse'nin konçertoları bu yeni tip konçertonun ilk evrelerini gösterir. Bunun daha sonraki gelişimi de J. S. Bach'ın en küçük oğlu Johann Christian Bach ve diğerlerinin konçertolarında açıkça görülebilir.

Çok genç biri olarak Mozart J. C. Bach'ın büyük etkisinde kalmıştır, öyle ki 1765 yılında yaşlı bestecinin üç piyano sonatını piyano konçertosuna dönüştürecek kadar ileri gitmiştir. Mozart'ın elli kadar konçertosu, birinci bölümlerinde J. C. Bach'ın eserlerinde de görülen aynı basit yapısal planı sergiler. Her ne kadar Mozart çok daha büyük dehası model aldığı bestecinin eserlerini gölgede bırakan konçertolar yaratmış olsa da birinci bölümlerdeki bu standart yönetime olan bağlılığında sapmamıştır. Haydn ve Beethoven'in konçertolarının birinci bölümleri de aynı kalıp temelindedir. Bu yapı yazının ilerisinde açıklanacaktır.

Mozart, Haydn ve Beethoven'in konçertoları muntazam biçimde Vivaldi konçertolarının standart bölüm şemasını izler: ağır bir orta bölümü çevreleyen iki hızlı dış bölüm. Bunun yanında J. C. Bach'ın konçertolarının çoğu üç yerine sadece iki bölümden meydana gelmektedir.

3.2. Klasik Konçertonun Birinci Bölümleri: Konçerto–Sonat Biçimi

18. yy.ın ortasına gelindiğinde konçertonun birinci bölümünün yapısal kalıbı son derece iyi bir standarda erişmiştir. Genellikle dört ritornellodan, sondan bir önceki hala en kısa olandır ve üç ara solo kısımdan oluşmaktadır. Alışıldık tonal yapı şöyledir (Örnek 3):

	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
<i>Majör Mod</i>	I	x	V	x	vi ya da I	x	I
<i>Minör Mod</i>	i	x	III	x	v ya da i	x	i

Örnek 3. Klasik konçertonun yapısal kalıbı.

Solo ve tutti kısımların kural olarak açıkça ezgisel bir benzerlik sergilemesi gerekmemektedir. Tutti kısımlar, solistlerle paylaşılmayan kendi temaları olma eğilimindedir ya da bunun tam tersi söz konusudur.

J. C. Bach'ın henüz onlu yaşlarındaiken Berlin'de bestelediği ilk konçertolarının birinci bölümleri genel olarak yukarıdaki taslak planını takip eder. Fakat bestecinin önce İtalya'ya oradan da Londra'ya taşınması neticesinde konçerto türündeki erken taslaklarına karşın önemli değişiklikler gösterir. Ancak dört ritornello ve bunların aralarındaki üç solo kısımdan meydana gelen temel yapı aynı kalmıştır. Fakat en kısası olan üçüncü ritornello, R3 giderek daha sıkça ana tonda bestelenmektedir. Bundan başka solo kısımlar tasarım bakımından sonat biçimine benzemeye başlamıştır. Örneğin birinci solo kısım, S1 sonat biçiminin serim bölmesine göre modellenmiştir. Bunun temalarının daha önce birinci ritornelloda, R1'de sunulmuş olması da gerekmez. İkinci solo kısım, S2 V. dereceyi uzatarak sonat biçiminin gelişmesi bölmesine karşılık gelir. Kısa üçüncü ritornello, R3, ya dışarıda bırakılmış ya da bu kez tamamıyla ana tondaki S1'i yeniden sunacak tek bir bölme meydana getirmek için S3 ile birleştirilmiştir. Bu durumda J. C. Bach'ın Londra Konçertolarının (1763–1777) büyük çoğunluğunun birinci bölümlerinde birbirinden ayırt edilebilir altı kısım vardır (Örnek 4).

Bazen S3 ve R4 arasında solist tarafından doğaçlama çalınan bir solo kadans ilave edilmektedir. Daha sonraki Klasik konçertolarda ise bu solo kadans R4'ün yarıda kesilmesi ile gerçekleşir.

Kısım 1 R1	Orkestra ritornellosu	I
Kısım 2 S1	Solo ve orkestra serimi	I → V (III)
Kısım 3 R2	Orkestra ritornellosu	V (III)
Kısım 4 S2	Solo ve orkestra gelişmesi	V (III) → V7
Kısım 5 R3–S3	Solo ve orkestra yeniden serimi	I
Kısım 6 S1	Orkestra ritornellosu	I

Örnek 4. J. C. Bach'ın Londra Konçertolarının birinci bölümleri.

Bu altı bölümün, klasik konçertonun birinci bölümlerinin başlıca yapı kurucu elemanı olarak düzenli görünümü bu kısımları standart bir biçim olarak değerlendirmeye yetmektedir. 2., 4. ve 5. kısımların sırasıyla sonat biçiminin serim, gelişme ve yeniden serime benzemesinden dolayı klasik konçertonun birinci bölümüne konçerto–sonat biçimi de denilebilir. Konçerto – sonat biçimin ayrıntıya girmeyen altı kısımdan meydana gelmiş taslak planında çeşitlemeye de oldukça yer vardır. Herhangi iki klasik konçertonun birinci bölümlerinin benzer kalıpla bestelenip bestelenmedikleri şüphelidir. Dahası, kısımların bölmelere gruplanma biçimi de her örnekte aynı değildir. Bu durumdaki buradaki yaklaşım incelemek için belli bölümleri seçmek ve seçilen bu örneklerdeki benzer tasarımların başka yerlerde görülmeyeceğini unutmamak olmalıdır. Örnek çalışma olması için müzik tarihinin iki büyük konçertosu incelenebilir, Mozart, Do minör Piyano Konçertosu, K.491 ve Beethoven Mib majör Piyano Konçertosu, Op.73. Bunların ilki biraz ayrıntılı, ikincisi ise kısaca ele alınmıştır.

Orkestranın başlangıç ritornellosu, 58–62. ölçülerde V. derece ile yarıda kesilen ve 90–91. Ölçülerde I. derecede otantik kadans ile biten ve 99. ölçüye dek uzayan tamamlanmış bir armonik harekettten meydana gelir. Bu R1 olarak nitelendirilebilir ve konçerto bölümünün birinci bölmelerini meydana getirir.

Bu büyük ritornello kendini beş kısma böler ve bütünüyle altı farklı ezgisel fikir sunar. Bunların ilki a, b, ve c olarak gösterilmiş olan ve daha sonra bölümdeki pek çok tema ve eşlik figürüne de kaynaklık edecek olan üç farklı motif içerir (Örnek 5).

The image shows a musical score for the first five sections of the ritornello in Mozart's Concerto, K.491. The score is written in treble clef, 3/4 time, and E-flat major. It is divided into five sections: A (measures 1-34), B1 (measures 35-62), C1 (measures 63-73), C2 (measures 74-91), and D (measures 92-101). Section A contains motifs a, b, and c. Section B1 contains motifs b'' and c. Section C1 contains motif c. Section C2 contains motif c. Section D contains motif b'''.

Örnek 5. Mozart, *Konçerto*, K.491, ritornello temaları.

Üç cümleden meydana gelmiş bir cümle demeti olan 1. kısım (öl. 1–34), A teması ile ilgilidir ve armonik hareketi bir yarım kadansa taşır. 2. kısım (öl. 35–62) ise üç cümleden meydana gelmiş bir cümle halkasıdır ve Ör. 13–2’de bunların sadece ilki (B1) gösterilmiştir. Bu cümle halkasının tonal yapıdaki yeri 1. Kısımın sona erdiği V. dereceyi uzatmaktır. Bu V. derecenin işlevi 3. kısım olarak A’nın (öl. 63–73) yeniden sunumu ile başlayan armonik hareketi kırık kadans (öl. 73 V–VI) ile tamamlanarak yarıda kesmektir. Genişlemiş bir cümle (C1) olan 4. kısım (öl. 73–91) armonik hareketi otantik bir kadansla i. derecede (öl. 90–91) sona erdirir ve bu i. derece 5. kısımda ritornellonun (D) kodettası olacak biçimde uzatılır.

Örnek 6’da bas hattı taslağı tüm ritornellonun nasıl da yarıda kesilme ilkesi temelinde dengelenmiş bir dönem olduğunu gösterir.

ölçülük kodetta gelir. Hemen ardından R2 (öl. 265–282) ilk akoru S1’in son akoru ile aynı vuruşa denk gelecek biçimde müziğe dahil olur. Bu, b ve c motiflerinden meydana gelmiş bir ezgi ile başlar ve D’nin son ölçüleri ile sona erer. Tonal yapı bakımından R2, S1’in son akoru uzatmaktan ve S1’in sona erdiği III. derecedeki (Mib majör) otantik kadansı tekrarlamaktan başka bir şey yapmamıştır. S1 ve R2 bu konçerto bölümünün ikinci kısmı olacak biçimde birleşirler.

İkinci solo kısım, S2, sonat biçiminin gelişmesi gibi tasarlanmıştır. Sunulan malzeme ve cümlelerinin örgütlenme biçimine göre beş alt kısımdan meydana gelmiştir. Birinci alt kısım (öl. 283–301) E temasını sunar. III. derecede başlayarak 2. alt kısmı (302–329) başlatan akor olan iv. dereceye gelişir. Burada piyano parlak diziler ve diğer figürasyonlar sunarken orkestra özellikle b ve c motiflerinin vurgulandığı A temasını çalar. İkinci alt kısım V. dereceden tekrar III. dereceye, oradan da V7/V ilerler fakat kadansı yanıltıcı olarak 3. alt kısmı da başlatan V56’ya çözülür (öl. 330). Üçüncü alt kısım, ilkin serimin ikinci kısmında G’nin bas partisi olan duyulan d motifinin ritmik bir çeşitlemesi temelindedir. D motifinin bu çeşitlemesi öyle yerleştirilmiştir ki bu V56 akorunu dört ölçü boyunca uzatır ve daha sonra öl. 346’da III. derecede (Mib) 4. alt kısım başlayana dek her defasında inici beşlilerle (öl. 330–345) bir 56 akorunu uzatarak sekvenslerle üç defa tekrarlar. Bu, serimi bitirip gelişmeyi başlatan akordur.

Örnek 8. Mozart, *Konçerto*, K.491, birinci bölümün gelişimi (armonik taslak).

Buna göre şu ana dek gelişmenin tonal yapısı tek bir alan içindeki, III. dereceyi uzatan büyük bir akor gelişimi hareketinden meydana gelmiştir. Gelişme bölmesinin armonik taslağı, III. derecedeki bu uzun akor geçişinin esasen önce kök sesi III. derecenin ikili üstünde olan akora doğru, sonra kök sesi III. derecenin ikili altında olan akora doğru, en sonunda da bir dizi

56 akoruyla inici beşliler halinde başlangıçtaki III. dereceye geri dönen bir hareket olduğunu gösterir. Bu geçiş Mib ekseninde dev bir ağır döngüdür (Örnek 8).

Tematik olarak bas partisindeki ritmik bir daralma olarak görülen a motifi temelindeki gelişme 4. alt kısım ile devam eder. Ölçü 352–354’de gelişmenin başından beri akor geçişleriyle uzatılmış olan III. derece nihayet V. dereceye ilerler. Bu V. derecenin kendisi de dönüş köprüsü (öl. 355–361) olan 5. alt kısım boyunca pedal sesi ile uzatılmıştır.

Sondan bir önceki ritornellonun Barok dönemde bile diğerlerine nazaran en kısa ritornello olduğu ve klasik öncesi konçertoda daha da kısaldığından söz edilmişti. Bu klasik dönem konçertolarında da böyledir ve bu sebeple bu konçertoda R3’ün sadece A’nın altı ölçülük hazırlığından meydana gelmiş olması şaşırtıcı değildir. R3 hemen S3 ile birleştiğinden (öl. 367) bir kadansı bile yoktur ve bu ikisi 5. kısım olan yeniden serimi meydana getirir.

Mozart’ın Do minör Konçertosunun yeniden serimi hem tasarım hem tonal yapı bakımından serimden oldukça farklıdır. A teması (öl. 363–387) S1’de olduğu gibi başlar (Bkz. Öl. 118–134) ve R1’de olduğu gibi sona erer. Artık bir modülasyon ihtiyacı olmadığından kendisine ihtiyaç duyulmayan ikinci tema köprüsü dört ölçüye kadar küçültülmüştür. İkinci tema iki alt kısımdan meydana gelecek biçimde küçültülmüş ve bu kez H ile başlayacak ve F ile bitecek biçimde tamamen yeniden düzenlenmiştir. Bu, G’nin dışarıda bırakıldığı orijinal düzenin tam tersidir. Dahası F teması ciddi derecede değiştirilmiş ve son ölçülerinde C2’nin bir motifini barındırmaktadır. Tamamlayıcı tema (öl. 428–473), b” motifinden türetilmiş çıkıcı bir oktav temelindeki yeni bir kısımla başlayıp R1’den alınmış B’nin üç cümlesiyle devam ettiğinden serimdekinden tamamen farklıdır. Üçüncü cümle bu kez kanonik bir imitasyon biçiminde sunulduğundan özellikle dikkat çekicidir (öl. 452–456). Tüm yeniden serim sadece ana ton ile ilgilidir ve i–V–i armonik hareketini tamamlamıştır. Bu son tonik akoru, son ritornellonun, R4’ün (öl. 473) başlangıç akoru ile aynı vuruşa denk gelir. Bu, A temasını sunan bir cümle olarak başlar fakat doğaçlama kadans için bir i46 akorunda durur. Piyoano solistinın kadansı orkestranın haber verdiği bir i46 akoru neticesinde V ya da V7 ile tamamlaması beklenir. Ritornello daha sonra R2’den aldığı malzemesi ve C ve D temaları ile devam eder. R4’ün tonal yapısı da ana tonu yeniden belirtmektedir. Tematik olarak gelişmenin 5. alt

kısmıyla ilişkili ve piyanonun yeniden serimin sonundaki figürasyonu ile sunulan koda pedal sesiyle bu i. dereceyi uzatır. S2, R3–S3 ve R4 (kadans ile birlikte) kendilerinin bu konçertonun üçüncü bölümü olarak gruplandırır (Örnek 9).

<i>Ölçü</i>	1-99	100-265	265-282	100-265	265-282	473-509	509-523
<i>Yöntem</i>	R1	S1 (serim)	R2	S2 (gelişme)	R3-S3 (yeniden serim)	R4	Koda
<i>Tasarım</i>	AB AC-D	AT köp. (EA)	YT (FGH) (A)	TT bcD	AT YT TT	E A G A H (A) (HF) (bB) A kad. C D bc d a b"	H b"
<i>Tonal Yapı</i>	i (i→V i→V I)	i →	$\overbrace{i \rightarrow V i}$ III III III	III →	V7	i i	i
<i>Biçim</i>	Birinci Bölme	İkinci Bölme		Üçüncü Bölme			

Örnek 9. Mozart, Do minör Konçertonun yeniden serimi.

Mozart'ın Do minör Konçertosunun birinci ritornellosu yarım düzine kadar ezgisel fikir ve serimde de birkaç farklı fikir daha sunar. Serimde R1'in bazı temaları da mevcutken asla bu temaların tamamını sunmamıştır. Yine de sadece orkestra ritornellosunda "sergilenmiş" olan bu diğer temalar eserin vazgeçilmez birer parçasıdır. Müzik yazarları sık sık konçerto-sonat biçiminde, başlangıç ritornellosunun birinci serim ve birinci solo kısmının ikinci serim olduğu bir "çift serim"den söz ederler. Artı ve eksileriyle R1'in durumuna dair bu tartışmalar evrensel bir anlaşma bulamamıştır. R1 ve S1 için "serim" terimi ister kullanılsın ister kullanılsın R3-S3'den meydana gelen yeniden serimim genellikle bu ikisi temelinde olduğu ve bunların bir senetezi olarak düşünülebileceği inkar edilemez. R1'in S1 ile birlikte yeniden serime malzeme sağlayacak kısım olarak kullanılması tartışmayı ona da serim denilebileceği yöne çekmektedir. Bu sebeple, R1'in tamamen ana tonda olduğundan sonat biçimindeki serim gibi olmadığı unutulmaz. Sürece buna serim demenin bir zararı yoktur.

Bu konçertoda Mozart, R2'yi S1'in son akorunu uzatacak bir araç olarak kullanır. Daha sonra bu iki kısım dinleyicinin kafasında kendilerini tek bir bölüm olarak gruplandırır (Bkz. önceki taslak özeti). Bununla birlikte bazı konçertolarda R2 sadece S1'in son akorunu uzatmak yerine doğrudan gelişme bölümünün, S2'nin ilk akoruna, bu akor her ne olursa olsun ona

yönelir. J. C. Bach'ın Konçerto, Op.13, No.2 ve Mozart'ın Keman ve Viyola için Konçertant Senfoni, K.364 eserlerinin her ikisinde de bu türden bir R2 vardır. İlk iki piyano konçertosu hariç Beethoven'in tüm konçertoları birinci bölümlerinde bu yönetime göre bestelenmiştir. Sonuç, kısımların Mozart'ın Do minör Konçertosundan farklı bölmeler yaratacak biçimde gruplanmasıdır. Çünkü R2 bağlantı hareketini bir yarım kadans ile tamamladığında kaçınılmaz olarak kendinden önceki bölmeden çok kendinden sonraki bölme ile birleşecektir. Bu durumda ikinci bölmenin sadece sadece S1'den meydana geldiği ve üçüncü bölmenin diğer kısımlardan meydana geldiği konçertolar da vardır.

Mozart, Sib majör Piyano Konçertosu, K.450'de piyanonun ilk girişini yeni bir biçimde ele alır. Orkestranın R1'i tamamlamasını ve ardından S1'in (serim) ana temasıyla başlamasını beklemek yerine orkestra R1'in kadansını tamamlar tamamlamaz piyano bir tema yerine orkestranın tonik armonisini hareketli onaltılık nota figürasyonlarıyla süsleyen bir pasajla müziğe dahil olur. Son derece parlak olan bu pasaja gelişme ya da serpilme denilebilir ve birkaç işlevi birden vardır: (1) orkestranın, R1'in son tonik akorunu süsler ve uzatır; (2) S1'in birinci temasına bir giriş sağlamış olur; ve muhtemelen en önemlisi (3) solo çalgıya etkili bir ilk giriş sağlar.

Donald Francis Tovey ünlü bir makalesinde solo çalgının artistik bakımdan "kendisini orkestradan ayırt edecek biçimde kendi yolunu tutmasına" ihtiyaç duyduğunu ve bunun "bu yüzden orkestranın etkileyciliğine aynı oranda tumturaklı olması gerektiğini" yazar. Başka bir yazısında yazar Mozart'ın konçertolarının öncüllerinin konçertolarından teknik olarak daha zor ve daha parlak olması gerektiğini çünkü orkestranın daha güçlü ve kullanımının daha çeşitli hale geldiğinden söz eder. Benzer şekilde Beethoven'in solo partilerinin Mozart'tan, Brahms'ın yazısının da Beethoven'dan daha göz kamaştırıcı olması gerekir. Serpilme dediğimiz uygulama da solo çalgının ilk gösterişli sunumu için çok uygundur. Daha sonraki iki piyano konçertosunda, K.467 ve K.503'de Mozart'da piyano sunumlarını serpilme yöntemiyle yapar. K.503'de piyano neredeyse tereddütlü kısa kesitlerle başladığından ve ancak zamanla giderek bu kesitleri gösterişli bir pasaja dönüştürdüğünden buradaki etkisi biraz farklıdır.

Serpilme yöntemi Beehoven ve Brahms'ın konçertolarında birkaç defa görülmektedir ve diğer birkaç Romantik dönem konçertosunun başında da benzer pasajlar bulunmaktadır (Weber, Chopin, Schumann, Liszt ve diğerleri).

Beethoven'in konçertolarının birinci bölümleri de orkestra ritornelloları ve solistin bunların aralarındaki serim, gelişme ve yeniden serim biçiminde yerleştirildiği Mozart'ın ki gibi altı kısımdan meydana gelmiştir. Bunlar, Beethoven ezgi kullanımı konusunda ekonomik olmayı amaçladığı için daha az temaya sahip olmaları bakımından Mozart'ın konçertolarından farklıdır. İlk ikisi hariç Beethoven'in konçertolarının tümünde serim tamamen birinci ritornelloda sunulan malzeme temelindedir ve genellikle bu malzemenin sırası da yaklaşık olarak aynıdır.²⁴

Mib Majör Konçerto, K.271'de yirmibir yaşındaki Mozart solo piyanoyu en başa koyarak başlangıç ritornellosunun birinci temayı sunmasına yardımcı olmasını sağlamıştır. Her ne kadar Mozart daha sonraki konçertolarında bu yöntemi bir daha kullanmamış olsa da Beehoven Sol Majör Konçerto, No.4'de bu fikirden yararlanmıştı. Beehoven, Mib Majör Konçerto, No.5'de orkestranın tek bir akorundan sonra piyanonun müziğe girmesine izin verir. Ancak bu giriş tema yerine serpilme ile gerçekleşir ve bu başlangıç ritornellosuna bir giriş işlevi göreceği biçimde yer R1 ve S1'i ayıracak biçimde değiştirilmiştir.

Bu ritornello, ABCA'DEF ve A ile ilişkili kodettanın G'si ile toplamfa çok büyük sekiz alt kısımdan oluşur. Üçüncü alt kısım, C, her zaman önce minör sonra majör modda sunulan önemli bir ezgidir.

Orkestra ritornelloyu henüz tamamen tamamlamadan serim için piyano tekrar müziğe dâhil olur. Bu, Mozart'ın K.364 ve K.413 konçertolarında ve Beethoven'in de daha önce Piyano Konçertosu No.4'de kullandığı bir araçtır. Serim, başlangıç ritornellosunda sunulan temaların çoğunu kullanır fakat ikinci ve tamamlayıcı tema işlevi görenleri V. dereceye transpoze eder. Beethoven, C temasını ikinci tema olarak sunumunda çarpıcı bir etki elde etmiştir. Bu, önce V. derece (Sib Majör) yerine anarmonik olarak yazılmış olan pesleşmiş VI. (VIb) derecede (Si

²⁴ Douglass M. Green. *Form in Tonal Music: Introduction to Analysis*, 267.

Minör) görünür, oradan majör moduna (Dob Majör) ilerler ki burada çeşitlenmiştir ve en sonunda orkestrada geleneksel dominant tonunda sunulur. İkinci kısımda gelişici armonik hareketlerin bu türden kullanımı ara sıra sonat biçiminin serim bölmelerinde de görülmektedir (Örnek 10).

The musical score for Example 10 consists of seven sections, labeled A through G, arranged in a single system. Section A (measures 10-15) starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Section B (measures 15-30) shows a dynamic shift from *f* to *p*. Section C (measures 41-78) begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and ends with a *p dolce* dynamic. Section D (measures 78-90) is marked *ff* and includes a *8va* marking. Section E (measures 90-100) is marked *ff* and includes a *col 8ve* marking. Section F (measures 100-103) starts with a piano (*p*) dynamic. Section G (measures 103-110) is marked *f* and features a triplet of eighth notes.

Örnek 10. Beethoven *Konçerto, Op.73*, ritornello temaları.

Gelişmenin sonunda piyanonun giriş karakterli serpilmelerinin tekrarı müziği doğrudan yeniden serime bağlar. Temalar burada serimdeki aynı sırayla sunulur fakat Beethoven burada ikinci temanın tonu konusunda yine geleneklere karşı çıkmıştır. Serimde önce eninde sonunda yöneleceği tonun yarım ton tizinde görülmüştü. Bu kez ise ilk olarak ana tona göre tam bir ton pesten (Reb Majör) ortaya çıkar fakat orkestra sunumuyla birlikte ana göre döner.

Dördüncü ritornello normal olarak müziğe dâhil olur ve ardından gelecek olan kadansı hazırlayıcı işlevi gören I_4^6 akorunda durur. Fakat birkaç ölçü sonra dinleyici orkestranın piyaniste eşlik etmesiyle şaşkına döner ve bunun doğaçlama yerine önceden bestelenmiş bir solo kadans olduğunun ve bu uygulamanın ilk örneği olduğunun farkına varır. Bu, D teması hariç tüm ritornello temalarının son sunumuna bağlanır. Bu Beethoven'ın birinci bölümde doğaçlama kadanstan kaçındığı tek konçertodur. Diğer tüm piyano konçertoları için önceden yazdığı Op.15 için üç tane ve Op.58 için iki tane kadans belki de diğer solistlerin kullanımı içindir (Örnek 11).

<i>Ölçü</i>	1-11	11 - 111	111 - 224		
<i>Yöntem</i>	Giriş	R1	S1 (serim)		
<i>Tasarım</i>	Serpilme ABCA' DEFG		AT köp. A B C	YT	köp. TT B' AD
<i>Tonal Yapı</i>	I-IV-V ₇	I	i	vib-VIb-V	V ₇ /V V
<i>Biçim</i>	Birinci Bölme		İkinci Bölme		

<i>Ölçü</i>	224-263	263-272	273-362	362-373	373-485	485-562	562-582
<i>Yöntem</i>	R2	Giriş	(S2 gelişme)	Giriş	R3-S3 (yen. serim)	R4	Koda
<i>Tasarım</i>	AA'DFG	(Cf. öl. 104-7)	A G A F B A'	Serpilme	AT köp. A B C	köp. TT B' A'D	AA'CA'EFG (kad. gibi)
<i>Tonal Yapı</i>	V→III	III (=V/vi)	vi→V	I-IV-V ₇	I viib-VIIb-I	V ₇ I	I-I ₄ ⁶ : V ₇ -I
<i>Biçim</i>	Birinci Bölme						

Örnek 11. Beethoven, Keman Konçertosunun birinci bölümünün yapısal analizi.

3.3. Klasik Konçertonun Üçüncü Bölümleri: Konçerto-Rondo Biçimi

Bazı klasik konçertoların son bölümü tema ve çeşitlemeler biçimindedir. Diğer bazılarının son bölümleri ise rondo biçimindedir ve bu gelenek 19. yy.da da devam ettirilmiştir. Romantik dönem bestecilerinin konçertolarını sonlandıran rondoların daha önce sözü edilen bilindik rondo ya da rondo sonat biçiminden biçimsel olarak büyük bir farkı yoktur. Klasik

dönem konçertolarının çoğunun rondoları da esasen aynıdır. Fakat özellikle konçertolarda kullanılmak için tasarlanmış, ilkin Mozart tarafından bazı erken konçertolarında geliştirilen ve tutarlılıkla daha sonraki konçertolarında da kullanılan, adına konçerto–rondo biçimi diyebileceğimiz özel bir rondo türü daha vardır.

Beethoven ilk dört piyano konçertosu, Üçlü Konçerto, Op.56 ve Keman Konçertosu, Op.61'in son bölümleri bilindik rondo biçimindedir. Fakat son konçertosu olan Mib Majör Piyano Konçertosu, Op.73, Mozart'ın geliştirdiği konçerto–rondo biçimindedir.

Bu biçimin konçerto–sonat biçimiyle çok sayıda benzerliği bulunmaktadır ve rondo biçiminin buna uyarlanmış hali olarak düşünülebilir. Biçim şu şekilde ilerler:

Refren 1. Konçerto–rondo biçiminde refren iki farkla ritornellonun konçerto–sonat biçiminde gördüğü işlevin aynını görür. Bu farklar: (1) konçerto–rondo biçiminde refren genellikle orkestra yerine solo çalgı ile başlar ve (2) refren her zaman ana tonda sunulur. Ritornello gibi o da birkaç ayrılabilir parçadan meydana gelir.

Epizot 1. Birinci epizot, konçerto–sonat biçimindeki serimin sıkıştırılmış versiyonu gibi bir yapıdadır ancak normalde bu serimde refren temaları sunulmaz. Bu genel değerlendirmeye dair birkaç istisnadan biri, refren ezgisinin ikinci kısmının serimin birinci temasını meydana getirdiği Mozart'ın K.466 eseridir. Birinci, ikinci ve tamamlayıcı temalar sonat biçiminde olduğu gibi sunulur ve ardından dönüş köprüsü tekrar refrene ilerler.

Refren 2. Refrenin dönüşü bazen kısalmış olur. Normalde, refren 1'de olduğu gibi bunu da önce solo çalgı sunar ve ardından orkestra devam eder. Refrenin orkestra sunumunda epizot 2'nin birinci akoruna doğru gelişici bir armonik hareket gerçekleşebilir.

Epizot 2. Bazı konçertolarda bu epizot, tıpkı tipik Klasik rondonun ikinci epizotunda olduğu gibi yeni bir malzemedan meydana gelir. Bu durumda bunun IV. ya da vi derecede olması çok muhtemeldir. Bununla birlikte pek çok konçertoda bu epizotun yerine rondo–sonat biçiminde olduğu gibi bir gelişme bölmesi konulur. Mozart'ın Klarinet Konçertosu, K. 622

eserinde her ikisi de vardır: vi. derecede yeni bir malzeme temelinde bir epizot ve bunu takip eden bir gelişme.

Refren 3. Konçerto–rondo biçiminde üçüncü refren, sık sık konçerto–sonat biçiminde R3’ün son derece kısa olmasına benzer biçimde atlanılır.

Epizot 3. Bu epizot bölümün yeniden serim bölmesini meydana getirdiğinden normalde tamamen ana tonda epizot 1’in yeniden sunumudur. Çoğunlukla son derece kısaltılmış olur. Eğer ki epizot 2, epizot 1’in birinci temasının işlemlerini içeren bir gelişme ise bu temanın burada olmaması çok olasıdır. Bir kadans varsa tamamlayıcı tema bir I4⁶ akorunda bir duraklamaya ilerleyecek ve burada doğaçlama kadans başlayacaktır.

Refren 4. Refrenin son görünümü genellikle kısaltılmış olur ve bazen koda ile birleşir.

Çoğu konçertonun sona erdiği bilindik rondo biçimi ile konçerto–rondo arasındaki başlıca fark birinci epizotun sonat biçimi yapısında yatar. Alışıldık rondoda birinci refrenin ardından epizot 1’in tonuna (III ya da V) ilerleyen bir modülasyon köprüsünün geldiği hatırlanacaktır. Konçerto–rondo biçiminde refren I. derecede orkestra ile sona erer ve solo çalgı bir modülasyon köprüsü yerine o da I. derecede yeni bir temayla müziğe dahil olur. Böylece epizot 1 III. ya da V. derece yerine I. derecede başlamış olur. Serim epizotunun birinci temasının sunumundan sonra bir köprü ikinci ve tamamlayıcı temaların sunumu için ilgili tona yönelir.

Barok ve Klasik dönemler boyunca konçertonun temel özelliği olan iki farklı ses grubu arasındaki zıtlasma ilkesi orkestra ritornellosunun sürekli kullanılmasını gerektirerek biçimde korunmuştur. Tipik üç bölümlü geç Barok konçertonun birinci ve üçüncü bölümleri orkestra (konçerto grosso) ve solist ya da solistler (konçertino) arasında dönüşümlü olarak devam etmiştir. Bu dönüşümlerin sayısı sabit olmadığından ve tipik bir tonal yapı bulunmadığından bu sistemleştirilmiş uygulamadan standart bir “konçerto grosso” biçimi ortaya çıkmamıştır. Konçerto grosso bölümü düzenli olarak şu genel özelliklere sahiptir:

1. Ritornellolar. Bölüm genellikle birkaç kısımdan meydana gelmiş ana tondaki bir orkestra ritornellosu ile başlar. Her zaman bu tondaki bir kısım ile sona erer. Bölümün akışı boyunca ilgili tonlarda (III, IV, V ya da VI) diğer ritornellolar da görünse de sondan bir önceki ritornello sık sık, son ritornello ise bazen ana tondadır.
2. Solo kısımlar. Ritornellolar arasında konçertino orkestranın bir kısmının eşliği ile icra eder. Bu solo kısımlarda yeni temalar olabileceği gibi sadece çalgının virtüöz doğasına özgü figürasyonlar da olabilir. Nadiren solist önce ritornelloda sunulan bir temayı sunar. Solo kısımlar genellikle kendinden önceki ritornellonun tonundan sonraki ritornellonun tonuna modülasyon yapar.

Her ne kadar müzik üslubu 18.yy. boyunca büyük bir değişim geçirmiş olsa da ritornellonun yapısı neredeyse aynı kalmıştır. Bununla birlikte ritornelloların alışıldık sayısı dörde düşmüş ve bunlardan üçü son derece kısalmıştır. Klasik öncesi bazı bestecilerin konçertolarında (Leo, Boccherini, J. C. Bach) birinci solo kısım sonat biçimi seriminin özelliklerini, ikinci solo kısım gelişme özelliklerini ve üçüncü solo kısım da yeniden serimin özelliklerini sergiler. Bu özelliklerini sergileyen eserlerin neticesinden ortaya çıkan biçime bugün konçerto–sonat biçimi denilmektedir. Bu biçim aynı zamanda (çok daha büyümüş olarak) Haydn, Mozart ve Beethoven’ın konçertolarının birinci bölümlerinin yapısıdır. Her ne kadar konçertoların son bölümlerinde sık sık alışıldık rondo biçimi kullanılmış olsa da, Mozart, sonat biçiminin özellikleri ve ana tonda tekrarlanan refrenleri ile rondonun özelliklerini birleştirerek özel bir konçerto–rondo biçimi yaratmıştır. Aşağıdaki taslak konçerto biçimlerinin çeşitli türleri arasındaki ilişkiyi gösterir.

<i>Refren 1</i>	<i>Epizot 1</i>	<i>Refren 2</i>	<i>Epizot 2</i>	<i>Refren 3</i>	<i>Epizot 3</i>	<i>Refren 4 ve Koda</i>
Solo, ork.	Serim AT köp. YT TT	Solo, ork.	Yeni, gelişme Ya da her ikisi	Solo ya da ork.	Yeniden serim [AT] köp. YT TT [solo kadans]	Ork., solo
I	I V(III)	I*	IV (VI)**	I	I	I

* Ya da epizot 2'nin başına gelişici bir armonik hareket.

** Ya da epizot 2 bir gelişme olduğunda V7'ye gelişici bir armonik hareket.

<i>Ölçü</i>	1-63	64-161	161-167	167-195	196-240	161-167	167-195	354-428
<i>Yöntem</i>	Refren 1	Epizot 1 (serim)	Refren 2		Epizot 2 (geliş.)	Epizot 3 (yen.serim)	Refren 4 (Ref. 4 çı karılmış)	Koda
<i>Tasarım</i>	A - AA'BC	AT köp. (DA)	YT TT köp. (EF) (G)	A-A'	DA AT köp. (D)	YT TT+kod. (EF)(G)	A (FC (kısa- ve kad.) tıl.)	GB'G'
<i>Tonal Yapı</i>	i	i	iii III	V ₅ ⁶	i-i V/v	V iv V ₅ ⁶ i	i i i i	I
<i>Biçim</i>	Birinci Bölme (A)	İkinci Bölme (BA)			Üçüncü Bölme (Geliş. - C, B'A			

<i>Ölçü</i>	1-61	62-193	193-202	202-229	230-293	230-293
<i>Yöntem</i>	Refren 1	Epizot 1 (serim)	Refren 2		Epizot 2 (yeni)	
<i>Tasarım</i>	A - ABCDE	AT köp. (F)	YT TT+Kodetta (G) (H) (I)	A-AA'	JK	köp.
<i>Tonal Yapı</i>	I	i	v V	V V-V ₇	I-I→vi	vi IV → V ₇
<i>Biçim</i>	Birinci Bölme (A)	İkinci Bölme (BA)			Üçüncü Bölme (C)	

<i>Ölçü</i>	312-423	423-441	441-480	480-524
<i>Yöntem</i>	Epizot 3 (yeniden serim)	Refren 4 (Ref. 3 çıkarılmış)		Koda
<i>Tasarım</i>	AT köp. (F) (F')	YT TT+Kodetta (G) (H) (I)	A-ABC	I D E
<i>Tonal Yapı</i>	I i I-i I	I	I	I
<i>Biçim</i>	Dördüncü Bölme (BA)			

Örnek 12. Mozart'ın iki konçerto-rondosunun taslak özetleri.

3.4. Beethoven'dan Sonra Konçertoya Dair Kısa Tarihi Bilgi

Beethoven'in gölgesi müzik dünyasında o kadar etkili olmuştur ki onun son konçertosundan sonra birkaç yıl boyunca çoğu besteci konçerto biçiminde yapısal olarak büyük bir değişikliğe gitmeye cesaret edememiştir. Örneğin Weber ve Chopin'in piyano konçertoları

Beethoven'e benzer bir yapıdadır. Weber, klasik konçertonun ilkelerini göz ardı ettiğinde ortaya çıkan esere konçerto yerine konçerto üslubunda bir parça olan Konzertstück adını vermiştir. Fakat Romantik ruh sonsuza dek klasik bedene bağlı kalmamış ve çok geçmeden yeni bir tür birinci bölüm ortaya çıkmaya başlamıştır. Yeni romantik tür konçertoyu iki eserle, piyano konçertosu ve Mi Minör Keman Konçertosu ile tanıtan kişi Mendelssohn olmuştur. Konçertonun en temel özelliği eskiden beri farklı ses grupları, solist ve orkestra arasındaki zıtlık olmuştur. Artık ise tamamen yeni bir şey olmuş ve virtüöz bir icracı için orkestra eşlikli parlak bir müzik parçasına dönüşmüştür. Schumann'ın Op.129 viyolonsel konçertosuna “orkestra eşliği ile” demesi son derece manidardır.

Artık temel fikir farklı ses grupları arasındaki zıtlık olmadığına göre biçim de orkestra ritornellolarını saf dışı bırakacak biçimde değişime uğramıştır. Bunun sonucu bazı durumlarda bilindik sonat biçimi olmuştur. Bu durumda genellikle her tema önce solist ile sonra da orkestra ile ya da bunun tam tersi biçiminde sunulmaktadır. Bazı durumlarda tamamen sıradışı biçimler tasarlanmıştır. Liszt ve Schumann'ın konçertoları bu yeni konçerto türünün büyük örnekleri arasında yer alır.

Brahms, dört konçertosunda ritornello düşüncesini bir noktaya kadar geri getirmiştir ve hatta Keman Konçertosu, Op.77 ve İkili Konçerto, Op.102'de Klasik konçerto-sonat biçiminin altı kısımlı yapısını kullanmıştır. Sib Majör Piyano Konçertosu No.2, Op.83'ün başlangıcı tıpkı Beethoven'ın No.4 konçertosunda olduğu gibi piyano ritornellonun birinci temasına yardım etmesi gibi Beethoven'ın No.4 ve No.5 konçertolarına benzer. Daha sonra da Beethoven'ın No.4 konçertosuna benzer biçimde bir serpilme ile devam eder ve birinci tuttinin geri kalanında sessiz kalır.

Sık sık Brahms'ın Piyano Konçertosu No.2'nin bir konçerto olmadığı ve aslında zorunlu piyano partisi bulunan bir senfoni olduğu söylenir. Bu parçanın konçertolar gibi üç bölüm yerine çoğu senfoniler gibi dört bölümden meydana geldiği doğrudur ancak eser solist ve orkestra arasındaki zıtlık düşüncesinin işlenişi bakımından her anlamda gerçek bir konçertodur. Bu tespit Brahms'ın diğer konçertolarıyla birlikte 19. yy.daki birkaç konçerto için daha söylenebilir.

Brahms Klasik konçerto–sonat biçimini yeniden kullanıma soktuktan sonra Romantik dönem bestecilerinin iki seçeneği bulunmaktadır. Ya önce Mendelssohn’un açtığı ve Liszt ile Schumann’ın devam ettirdiği yoldan ilerleyecekleridir ve tutti kısımları kaldırarak solist partisine odaklanacak ve buna ilginç ve gelişmiş bir orkestra eşliği sunacaklardır, ya da eskiden beri konçertonun en temel özelliği olan tutti kısımları muhafaza ederek ve farklı ses grupları arasında bir zıtlık sağlayacaklardır. Aralarında Grieg, Çaykovski ve Saint – Saens gibi büyük bestecilerin de bulunduğu çok büyük çoğunluğu Brahms’ın düşüncesini dikkate almamıştır. Diğer yolu seçen birkaç azınlıktan biri de Si Minör Viyolonsel Konçertosu ile Dvorak olmuştur.

20. yy.da konçerto genel olarak solo icracı için orkestra eşlikli bir eser olmaya devam etmektedir. Son derece gelişmiş orkestra yazısına rağmen büyük ve küçük ses grupları arasındaki zıtlık artık yapısak bir ilke olarak mevcut değildir çünkü modern konçertoda 19. yy. konçertosundaki gibi çoğu zaman müziğe egemen olan solisttir. Üç bölümlü hızlı–ağır–hızlı şema hala düzenli olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bununla birlikte zaman zaman Berg, Keman Konçertosu (iki bölüm olarak çalınan dört bölüm) ve Schoenberg, Piyano Konçertosu, Op.42 (bir bölüm olarak çalınan dört bölüm) gibi eserlerde başka bölüm şemaları da görünür.

4. VIVALDİ’NİN KONÇERTO YAPISI

4.1. Vivaldi’nin Hayatı

Antonio Vivaldi, 4 Mart 1678 yılında Venedik’in San Giovanni bölgesinde doğmuştur. Vivaldi’nin aynı yılın 6 Mayıs gününe ait, kilisede vaftiz kaydı bulunmaktadır; ölüm tehlikesi nedeniyle vaftiz ettirilmiştir. Kaydın devamı şunları içermektedir:

“6 Mayıs 1678, Antonio Lucio Agostino Vivaldi’nin en son oğlu ve çalgıcı olan Giovanni Battista ve karısı Camilla’nın oğlu; bu yılın 4 Mart’ında doğmuştur. Doğum ebesi Margarita Veronese ölüm tehlikesi nedeniyle bugün kiliseye vaftiz ettirmeye getirmiştir. Vaftiz babası Antonio Gerolamo Veccelio kutsama ve şeytan çıkarma ayininde bulunmuştur.”²⁵

Babası Giovanni Battista, 1655 Brescia doğumludur ve bölgesinde zengin biri olan Agostino ve Margarita Vivaldi’nin son çocuğudur. Giovanni kızıl saçları yüzünden *Giambattista Rossi* (Vivaldi’nin *La fedelta sfortunata* adlı operasında da kullandığı bir karakter) olarak da bilinmektedir. Giovanni Battista 1665 yılında babasının ölümüyle dul annesi ve büyük kardeşi Agostino ile birlikte Venedik’e taşınmışlardır. Keman eğitimi almasına rağmen bir berber olarak çalışmıştır. Vivaldi’nin annesi Camilla Calicchio bir terzinin kızıdır ve 1655 yılında Venedik’te doğmuştur. Giovanni ile Camilla, 11 Haziran 1676 yılında San Giovanni’de evlenmiştir. Antonio Lucio’nun da doğduğu Aziz Marko bölgesinde, 1705 yılı Kasım ayına kadar yaşamışlardır.

Giovanni Battista’nın dokuz çocuğu olmuştur; beş erkek (Antonio dâhil) ve dört kız. Bunlardan sadece Antonio meslek olarak müzisyenliği seçmiştir. Baba Giovanni, berberlik yapmaktadır ancak aynı zamanda müzikal bir kariyere de sahip, oldukça saygıdeğer bir kemancı olduğu da bilinmektedir. 23 Nisan 1685 yılında Aziz Marko kilisesinde kemancı olarak başladığı müzisyenlik kariyeri geliştikçe orkestrada solo performanslarda da yer almaya

²⁵ Karl Heller. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Amadeus Press, 1997, 38.

başlamıştır. Hemen sonrasında *Ospeda dei Mendicanti* (çalgi öğretmeni) olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl şehrin önde gelen operası San Giovanni Grisostomo’da da çalışmıştır.

“Kemancı olarak şehirde sağladığı ünün en büyük kanıtı Venedik’te basılan “Guida de forestieri” adlı rehberdir. 1706 yılında basılan bu rehber baba-oğul müzisyen olarak beraber çaldıklarının ilk kayıdır. Antonio ve babası atalarından onlara miras kalan kıvı renkli saçlara sahiptir ve Vivaldi’nin La fedelta sfortunata adlı operasındaki kasta kullandığı Giambattista Rossi adlı karakterde babasını kastettiği açıkça ortadadır.”²⁶

Antonio’nun kariyeri on beş yaşına kadar babasının yanında aldığı müzik eğitimi ile başlamış ve sonraki on yıl içerisinde aldığı rahiplik eğitimi ile devam etmiştir. 17 Haziran 1693 yılında Venedik Curia Patrikliği tarafından reşit olarak kabul edilmiş ve rahiplik eğitimi almak üzere *San Geminiani* kilisesinde rahip yardımcılığına atanmıştır. On yıllık bir sürede aldığı eğitimin ardından 23 Mart 1703 yılında kutsanarak rahiplik ünvanı verilmiştir. 1703 yılında kadar profesyonel bir müzisyen olarak çıktığı performanslarda *Rahip Vivaldi* ünvanıyla ücret almıştır. Yirmi beş yaşında bir rahip olarak atandığında ve rahiplik eğitimi boyunca almaya devam ettiği müzik eğitimi sayesinde başarılı bir müzisyen olmuştur.

Müzikteki ilk profesyonel yerini *Ospedale della Pieta* adlı fakir, düşkün ve kimsesiz kız çocukları için kurulmuş olan bir yetimhanede, 1703 yılında, *maestro di violini* (keman öğretmeni) olarak almıştır. Aynı yıl G. Friedrich Haendel Hamburg operasında kemancı ve J.S. Bach Neue Kirsche Arnstadt’da organist olarak göreve başlamıştır.

“Giovanni Battista, Vivaldi’nin başarılı müzik kariyerinde önemli ve ilk müzik öğretmeni olmuştur. Giovanni ve oğlunun küçük yaşlarda, Venedik’teki önemli gün ve gecelerde, opera ve kiliselerde beraber sergiledikleri etkileyici performanslar, Vivaldi’nin keman eğitimine çok erken başlamış olduğunun göstergesidir. Giovanni

²⁶ Karl Heller. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, 40.

Battista, yetenekli oğlu Antonio'nun ünü ve gelişimi için hem bir öğretmen hem de bir yol gösterici olmuştur.”²⁷

Antonio Vivaldi, 1703 yılı Ağustos ayında *Ospedale della Pieta*'da müzik öğretmenliği ve *Maestro di violino* (keman öğretmeni) olarak göreve başlamıştır. Pieta'daki yönetim, kurumsal olarak müzik eğitimi ve performansını yükseltmek için Vivaldi'yi yıllık altmış duka gelir ile göreve getirmiştir. Ancak Vivaldi, süresiz olarak işe alınmamıştır. Pieta'daki diğer müzik öğretmenliği görevlerinde yapıldığı gibi, görev atamaları her yıl yeniden onaylanarak yapılmıştır. Pieta'daki ilk yıllarında müzik ve keman öğretmenliği görevlerinin yanı sıra rahiplik faaliyetlerini de yürütmüştür. Vivaldi'nin 1703 yılındaki ataması, yirmibeş yaşındaki müzisyen için müzik kariyerinde merkezi bir işyeri olmasını sağlamış ve yaklaşık otuz yıl bu kurumun güvencesi altında çalışmıştır. *Maestro della Pieta* (Pieta müzik öğretmeni) olarak ataması, sanatsal uğraşısının kalıcı bir parçası olmuş ve gelirinin büyük bir kısmını buradan sağlamıştır. *Ospedale della Pieta*'daki bu konumu, Vivaldi'nin kariyerindeki diğer aktivitelerde de kendisine yardımcı olmuştur. 1703–1717 yılları arasındaki dönemde Pieta ile yakın bağı korumuş ve 1703'ten 1709 yılında kadar müzikal ilgisini ve çalışmalarını Pieta'daki görevleri için yapmıştır. *Ospedale* yönetimi, Vivaldi'nin kızlara keman öğretimi ve azimli çalışmalarından dolayı maaşında artış yapmış ve Pieta'nın müzik direktörü olan Gasparini'nin yarı maaşı olan yüz duka almasını sağlamıştır. Pieta'daki başarılı durumu sorumluluklarındaki birkaç fazlalığı da beraberinde getirmiştir. Vivaldi'ye yaylı çalgılar ve diğer malzemelerin alımı görevi verilmiş ve daha sonra çalgı derslerine ek olarak bestecilik ve şeflik görevlerinden de sorumlu olmuştur.

1709 ve 1716 yıllarında Pieta yönetimi, Vivaldi'yi iki kez işten çıkarmış olsa da bunun nedeni hakkında resmi bir kayıt bulunmamıştır. Bu tarihlerde Vivaldi, Pieta'daki görevlerinin dışında başka yerlerdeki faaliyetlerine yön vermiş, ünü ve müziği hızla gelişmeye başlamıştır. Burada çalıştığı dönemlerde, müzikal ününün artması ve bu süre boyunca gelişen orkestrası ve çalgı eğitim programları ile Pieta, Vivaldi'nin sayesinde Venedik'teki dört *Ospedale* arasında çok iyi bir konuma yerleşmiştir.

²⁷ Karl Heller. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, 41.

Vivaldi'nin hayatı ve sanatsal faaliyetleri 1703–1712 yılları arasında çeşitlilik göstermektedir. Bu zaman zarfında *Ünlü Vivaldi* olarak tanınmış ve yeni bir statü kazanmıştır. Besteci ve virtüöz bir kemancı olarak çalışmaları sanatsal etkileşim çemberini genişletmiştir. 1711 yılında Op.31 *L'estro Armonico'nun* ilk basımı ile yeni bir çalgı müziği formu olan “konçerto”nun öncüsü olarak ün yapmıştır. Amsterdamlı yayıncı Estienne Roger, Vivaldi'nin Tuscany Prensi III. Ferdinand'a ithaf ettiği oniki konçertodan oluşan bu setini hemen yayımlamıştır.

1713 yılının başlarında, Pieta'daki durumu ve pozisyonu değişmiş, koro öğretmeni ve müzik direktörü Francesco Gasparini, hastalığını öne sürerek altı aylığına Venedik'ten ayrılmıştır. Bu sürenin bitiminde geri dönmemiş, kısa bir süre Floransa'da kaldıktan sonra 1725 yılında Maestro görevini üstleneceği, Roma'daki Aziz John kilisesine geçmiştir. 1727 yılında emekli olup burada ölmüştür. Gasparini'nin yokluğunda, onun görevlerini yerine getirmek amacıyla, Vivaldi'nin görevlerine ek olarak Pieta yönetimince bu işi üstlenmesi kararı alınmıştır. Bu iş için yönetim Vivaldi'ye fazladan elli duka daha ödeme yapmıştır. Ancak Vivaldi, Gasparini'nin görevlerinden biri olan koro öğretmenliğini kabul etmemiştir. O daha ziyade dönemin önde gelen formlarından biri olan operaya ilgi göstermiştir.

Opera bestecisi olarak ilk sahneye çıkışı 1715 Mayıs'ında, Vincenza'daki *Della Grazi* tiyatrosunda *Ottone in Villa* (RV.729) operasının sahnelenişi ile olmuştur. 1714–1717 yılları arasında birçok tiyatrodaki bestecilik, müzik direktörlüğü ve opera besteciliği yapmış ve bu yıllar arasında altı opera yazmış ve yönetmiştir. Venedik'te kaldığı süre boyunca sanatsal gayretlerindeki başarılarıyla, Pieta'daki pedagojik görevleri, virtüöz bir icracı ve bir besteci olarak yapıtlarıyla Venedik'te büyük bir üne kavuşmuştur.

Venedik'in meşhur karnavalları, Avrupa ve çevre ülkelerdeki insanların ilgisini çektiği için, birçok gezgin ve ziyaretçi buraya akın etmiştir. 1715 ve 1716 yıllarında buraya yolları düşen iki gezgin olan Frankfurt'lu soylu Friedrich Armand von Uffenbach ve Dresden'li kemancı Georg Pisendel, Vivaldi'nin birçok el yazması eserini alıp Almanya'ya götürmüştür. Daha sonraları Pisendel, Vivaldi'nin resmi olarak keman öğrencisi olmuş ve Vivaldi onun için beş keman sonatı ve altı keman konçertosu yazmıştır. Vivaldi keman için yazdığı on *Concerto*

grosso'yu da Uffenbach'a ithaf etmiştir ve bu eserleri Uffenbach satın almıştır. Vivaldi zaman zaman onu ziyaret edip, ona bu konçertoları çalmayı öğretmiştir. 1718 yılındaki karnavalda Vivaldi, *La Costanza trionfante* (RV.706) ve *Armida al Campo d'Egitto* (RV.699) operalarını sahnelemiştir. Ayrıca Vivaldi, yazdığı iki oratoryosunu da bu dönemlerde, Vincenza ve Milano'da sergilemiş ve Pieta'daki görevlerinin haricinde yaptığı sanatsal faaliyetler gittikçe artmıştır. 1718 yılında Mantua'da, *Prens Philipp Hesse-Darmstadt'ın* sarayında *Maestro di cappella di camara* (Oda korosu şefliği) olarak görev almıştır. Mantua'daki çalışma hayatı çok geniş bir dönem olmuş ve çeşitli seyahatleri de beraberinde getirmiştir. Mantua sarayında müzik direktörü olarak başlayan hayatındaki bu dönemde bile Venedik ile (Pieta) olan bağlarını koparmamış ve oradaki çocuklar için hiçbir zorunluluğu olmadığı halde konçertolar yazmaya devam etmiştir. 24 Nisan 1718'de *Armida* operasının ilk sahnelenişi Mantua'da yapılmış ve büyük beğeni toplayan eser yeni müzik direktörlüğü görevi için başarılı bir başlangıç olmuştur. 1718–1720 yılları arasında Mantua sarayındaki müzik direktörlüğü boyunca dört operasında koro şefi olarak yer almıştır.

Vivaldi, Mantua'daki görevi boyunca Roma, Floransa gibi operanın popüler olduğu, önde gelen müzik merkezlerinden opera siparişleri almıştır. Buna bağlı olarak, Mantua'daki görevi nedeniyle opera açısından verimli olamadığından dolayı 1720 yılında, Darmstadt sarayından ayrılmıştır. Pieta ve Mantua'dan ayrılmasına rağmen iki yer ile de müzikal bağlantısını koparmamıştır.

Opera alanındaki çalışmaları; 1720 yılında Venedik'te San Angelo tiyatrosu için *La verita in cimento* operası, 1721 yılındaki karnaval için *Filippo di Macedonia* operası 1720 ve 1722 Roma karnavalları için sırasıyla *Tito Manlio* operası ve *Ercole Termadonte* operaları ile sınırlı kalmıştır. 1723–1724 yılları arasındaki başlıca sanatsal girişimlerinin birçoğu dönemin önemli sanat ve müzik merkezi olan Roma ile bağlantılı olarak gelişmiştir. Bu süre zarfında Prenses Maria Borghese'ye çalışmalarını yürütebilmesinde yardımcı olması için bizzat kendi elinden mektup yazmıştır. Bunun sonucu olarak Vivaldi için Roma müzikal yaşamı ve sosyal çevresine erişme imkânı doğmuş, Roma'dan dönüşünden sonra bu çevrenin ve Prenses Borghese'nin yardımı sayesinde, opera sayısında dikkate değer bir artış olmuştur. Vivaldi, 1723 yılında Roma'dan Venedik'e geri dönmüş ve opera çalışmalarına burada devam etmiştir. San

Angelo Tiyatrosunda 1725–1728 yılları arasında, opera yönetmenliği görevinde tekrar çalışmaya başlamış ve bu süreçte yediden fazla opera bestelemiştir.

Vivaldi, Mantua’da kaldığı süreçte (1726 yılında), opera şarkıcısı Anna Giraud (İtalyanca: Giro) ile tanışmıştır. Venedik, Mantua doğumlu Fransız bir berberin genç kızı olan Anna Giro’yu, Vivaldi, zamanın İtalyan opera ve şan tekniğini çalıştırmak üzere öğrencisi olarak kabul etmiştir. 1726 yılında, Vivaldi’nin operalarında sıklıkla başrollerde söylemiştir. Vivaldi’nin Anna Giro ile olan bu sanatsal ilişkisi kız kardeşi Paolina’nın, Vivaldi’nin hemşiresi olması ile kişisel bir hal alarak daha da güçlenmiştir. Ve buna bağlı olarak her iki kardeş belli bir süre, Vivaldi’nin seyahatlerine eşlik etmişlerdir. Müteakip yıllarda Vivaldi’nin büyük müzik merkezlerindeki ünü, hem İtalya hem de İtalya dışındaki birçok önemli yeri etkisi altına almıştır. Vivaldi, 1725’te Fransız Kralı 15. Louis’nin düğün töreni için *Gloria* adlı bir seranad bestelemiştir. Yine aynı yılda;

“Venedik’te kaldığı bu süreçte konçerto alanında da etkinlik gösteren Vivaldi, 1725 yılı 14 Aralık tarihli Gazette d’Amsterdam’da L’estro Armonico’dan sonra en başarılı çalışması olarak duyurulduğu Op.8 Il cimento dell’armonia dell’inventione adlı konçertolarını yayımlamıştır.”²⁸

On iki konçertoyu kapsayan bu baskı, on keman ve iki obua konçertosundan oluşmaktadır. Bu çalışmalar en çok Fransa’da başarı sağlamış, Mevsimler konçertolarından *Bahar* bölümü J. J. Rousseau ve birçok besteci tarafından değişik çalgılara yapılan düzenlemeler ile döneme damgasını vurmuştur. Öyle ki, bu konçerto (Mevsimler Konçertosu), Kral 15. Louis’nin favorisi olmuş ve beklenmedik bir anda Vivaldi, Versailles sarayına davet edilmiştir. 16 Mayıs 1728 yılında Vivaldi’nin annesi Camilla, uzun süredir çektiği hastalığından dolayı yetmiş üç yaşında, Venedik’te vefat etmiştir. Vivaldi 1730 yılında, babası ve Anna Giro ile birlikte Prag’a gitmiştir. Bu müziksever şehirde Kont Franz Anton von Sporck ile tanışmış ve Kont von Sporck’un sahibi olduğu tiyatrodan opera temsilleri için çalışmıştır. Bir önceki sezon Venedik’te gösteri eseri olarak kullandığı *Farnace Operası* ile tiyatroya yakınlaştıktan sonra, 1730–1731 sezonu için iki yeni opera bestelemiş ve ilk sahnelenişi yine burada gerçekleşmiştir. 1731’in

²⁸ Karl Heller. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, 157.

sonunda Venedik'e geri dönmüş 1732'nin başlarında da Mantua ve Verona'da çalışmaya başlamıştır. Mantua'da *Semimmide* operasını, Verona'da ise yeni *Teatro Filarmonico*'nun açılışında librettosunu, Verona'lı edebiyatçı ve şair olan Scippione Maffei'nin yazdığı *La Fida Ninfa* operasını sahneye koymuştur.

Vivaldi uzun bir süre besteci ve opera direktörü olarak çalıştığı San Angelo'da, 1733 sonbaharında, üç operayı sahneye koyduktan sonra, buradaki görevini bırakmıştır. 1733 ve 1734 yılları arasında *maestro* olarak düzenli bir işi olmamış ve bu durum 1735 yılına kadar böyle devam etmiştir. 1735 yılında Pieta yönetimi Vivaldi'yi *Maestro de concerti* ünvanıyla tekrar göreve atamıştır. Vivaldi'nin Pieta'daki görevlerinin arasında; her çeşit çalgı için kompozisyon ve konçertolar yazmak, kızlara prova ve çalışmalarda eşlik etmek bulunmaktadır. Bu koşullar altında Pieta'da tam iki yıl çalışan Vivaldi, 1738 yılında yönetimin yaptığı yıllık olağan toplantıda Maestro görevini Pieta kariyerinde üçüncü kez kaybetmiştir. O zamanki birçok besteci gibi Vivaldi de maddi zorluklar ile uğraşmıştır. Çalışmaları eskisi gibi itibar görmemiş; müzikal zevkleri hızla değişmiş ve onun çalışmaları bir anda geri planda kalmıştır. Vivaldi, el yazması eserlerinin birçoğunu satarak maddi durumunu düzeltmek amacıyla, 1740 yılı baharında Venedik'ten ayrılmış ve Viyana'ya taşınmıştır. Bu kararı aldığı anda altmış iki yaşında olan Vivaldi, Viyana'da, Habsburg sarayında, İmparator VI. Charles için çalışmıştır. Aynı yılın sonbaharında İmparator'un ölümü, onu saray himayesinden çıkarmış ve düzenli gelir kaynağının da kesilmesine sebep olmuştur. Yaşadığı bu olay üzerine başka projeler üzerine yoğunlaşan Vivaldi, Venedik kökenli tiyatro ve müzik topluluğu Mingotti kardeşlerin opera topluluğu ile eserlerini seslendirmiştir.

Vivaldi'nin sanatı, değişen toplumda geri planda kalmış, Viyana'daki etkin sanatsever topluluğa rağmen bu ortam onun için pek yarar sağlayamamıştır. Yalnızca opera ve librettolarının bazıları, sanat ve müziksever bir Dük ve Prens olan Anton von Ulrich tarafından satın alınmıştır. Viyana'daki yaşamı ekonomik sıkıntıların yanısıra ilerleyen yaşı ve hastalığı ile birleşince iyice kötü bir hal almıştır. Viyana'daki kısa yaşamı 27 Temmuz 1741 gecesinde son bulmuştur.

Hayatı boyunca Avrupa çapında üne sahip olan Vivaldi, hayatının son on yılında popülaritesini yitirmiş ve hatta öldüğünde müzisyen yerine rahip olarak defnedilmiştir. Müzik dünyası Klasik Dönem'e girmeye hazırlanırken Vivaldi'nin müziği kaybolmuştur. Vivaldi'nin ismi 19. yüzyılda yapılan bir çalışma ile ölümünden neredeyse iki yüz yıl sonra ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda eser kataloğu üzerine birkaç çalışma yapılmıştır. Vivaldi'nin hayatı, eserleri ve etkilediği besteciler üzerine yapılan çalışmalar hala devam etmektedir.

4. 2. Vivaldi'nin Müzikal Yazım Biçimi

Vivaldi, dönemi içerisinde değerlendirildiğinde yenilikçi bir tarza sahiptir. Konçerto formunu çalgı müziği için bir standart olarak belirlemiş, bu formun orkestral yapısını da hem çalıcılar arasında hem de nüans ve hız seviyelerini etkileyen çarpıcı zıtlıklar kullanarak, geniş anlamda yenilikler getirmiştir. Paganini'ye kadar gün yüzüne çıkmamış zorlayıcı bir keman tekniği olan eserler yazmıştır. Genel yazım biçimi; müziğin hafif ve saf dokusunu koruyan, orkestra içinde çalgıların sololarına olanak tanıyan, karşılıklı atışma halinde olan basit bir şekildedir.

Barok dönem içerisinde, Vivaldi tahta nefesli çalgılar için eser yazan, nadir İtalyan bestecilerden biridir. Fagot, obua, klarinet gibi çalgılar için birçok türde eser ve konçerto bestelemiştir. Tahta nefesli çalgılar, barok dönemde kuzey Avrupa orkestralarının ayrılmaz bir parçası iken kemanın ön planda olduğu İtalya'da bu merak fazla oluşmamıştır. Vivaldi gerek Venedik'e gelen gezginler ile kurduğu diyalog gerekse Fransa ve Almanya seyahatleri sonucunda bu çalgılar üzerine eserlerini yoğunlaştırmıştır. Örneğin, obua için yazdığı birkaç konçerto oldukça dikkat çekmiş ve popüler olmuştur. 1726 yılında ünlü flüt icracısı Joachim Quantz Venedik'e gelmiş ve Vivaldi'nin yazdığı birkaç konçertoyu seslendirdikten sonra bu çalgıya olan ilgi oldukça artmıştır. Bütün bu olaylar neticesinde Vivaldi çalgı müziği konusunda hızla ön plana çıkmıştır. Vivaldi aynı zamanda, yazdığı çok sayıda konçerto ile çalgıların teknik özelliklerini ve tonal kalitesini de belirlemiştir. Dönemin çalgı yelpazesine getirdiği yeniliklerde, yaptığı seyahatlerin ve gittiği yerlerde gördüğü usta icracıların büyük etkisi olmuştur.

Müzikal yelpazesi farklı müzik biçimlerinde yazdığı eserler ile genişlemiş, yazdığı konçertolar ile müziği daha geniş bir alanda yer bulmuştur. Motetler, dini ayin eserleri, oratoryo, magnificat, koro ve orkestralı gloria'lar gibi dini çalışmalardan en ünlüsü RV.589 eser numaralı *Gloria* adlı eseri olmuş, daha sonraki dönemlerde getirilen koral standartlar ile kısaltılmıştır. Günümüzde varolan tek oratoryosu *Juditha Trionfante*'dir ve bu eser Osmanlı ile Venedik donanması arasındaki savaşı anlatan yüksek derecede dramatik, aksiyon ve savaş sahnelerinden oluşan askeri bir olayın anlatıldığı bir çalışmadır.

Vivaldi, hayatının sonraki dönemlerinde opera ile ilgilenmiş ve Vivaldi'nin döneminde, operanın yükselişi, operayı Venedik'teki müzikal eğlencenin en zengin biçimlerinden biri yapmıştır. Zevklerin ön planda olduğu opera dünyası, Vivaldi'nin *Pieta*'daki akademik kariyerinden ayrılmasındaki etkenlerden biri olmuştur. San Angelo tiyatrosunda yönetici olmuş, kırk altı opera yazmış ve diğer bestecilerin eserlerini sahneye koymuştur.

Opera biçimini Napoli'deki gibi kullanmış ve Napoliten bir biçim olarak yer almıştır. Bu biçim, dinlemekten çok seyretmenin zevk verdiği, diyalog ve hikâyelerden oluşan reçitatif ve hikâyedeki karakteri ön plana çıkarmak için, bu diyalogların şarkıcılardan birinin solosu ile kesilen, dinlemesi hoş "arya"lardan oluşmaktadır. Vivaldi'nin bilinen ilk operası 1713 yılında gösterimi yapılmış olan *Ottone in Villa'dır*.

Vivaldi'nin yazdığı ilk konçertolarda iki yazım biçimi açıkça çatışmaktadır. Birden fazla sesin hâkim olduğu polifonik yazım biçimi ile esas ses grubunun hâkim olduğu ve diğerlerinin eşlik fonksiyonları ile kısaltıldığı tek sesli yazım biçimi. Melodik zıtlık her iki yazım biçimini kullanarak oluşturmuştur. Tema ya da esas müzik fikri imitasyon ile sunulur ve gerekli ölçüde yapı bütünlüğü bozulmadan dikey armoniyi kullanarak bu imitasyonları ortadan kaldırır. A. Vivaldi'nin kullandığı temalar kendine özgü yazım biçiminine sahiptir ve kuruluş özellikleri sayesinde farkedilmesi kolay bir yapıya sahiptir. Başlangıçta tanımlaması en zor özelliği ise modern anlama yakın kullandığı *majör-minör* tonal ifade gücüdür. Eserlerindeki ilk bölümlerde (*Allegro*) kullandığı temaların büyük bir kısmını tonik, yani majör ya da minör bir ses dizisinin birinci derecesindeki ses ya da arpejlerden oluşturmuş ve birçoğunda sadece bu elementleri kullanmıştır. Cümleleri ise 2-4-6 ve 8'erli ölçüler halinde gruplanmış sistematik

bir yapı ile sınırlandırmamış ve eserlerinde kullandığı tuttilerde, enerjik 2 ve 3'erli ölçüler halde karışık motif dinamiklerinden yararlanmışır.

Cümle oluşturma mantığı, ince bir şekilde hazırlanmış asimetrik devinim ve esnek bir yapıya sahiptir. Vivaldi'nin bu taşkın üretkenliğini oluşturan ve müziğini karakterize eden temel elementler, orkestrasyonunu ve bir eseri oluştururken kullandığı melodi, ritm, armonik ve kontrpantal yazım biçimidir.

Vivaldi, kullandığı ritmlerde, üçerli ölçülü gruplar halinde bölünmüş, dört vuruşlu ölçülerde yazılan temalarda, karışık motif dinamikleri kullanmıştır. Örneğin dört vuruşlu bir tartım kalıbında ilk ölçünün 1. ve 4., sonraki ölçünün 3. vuruşunda aksanlar ya da vurgular sistematik olarak gelir. Bu sayede oldukça hızlı bir tempoda birbirini takip eden 3 vurgu, bileşik yapıda bir tartım duyuluşu oluşturmaktadır. Bu sayede temalar, ölçü içerisinde güçlü zaman yerine güçsüz zamanlar üzerinde devam ederek, daha farklı bir ritmik yapıda duyurulmaktadır.

Temalarında kullandığı melodi hattını bu tarz ritmik çeşitlemeler ile oldukça farklı uzunluk ve duyuluşlar ile sunmuştur. Tonal açıdan müzik cümlelerinin majör-minör ya da minör-majör ton uygusu ile oluşturduğu farklılıkları ile kendinden sonra gelen birçok besteci için esin kaynağı olmuştur. Armonik bakımdan polifoni ve homofoniyi bir arada ve ustaca kullanmıştır. 7'li ve 9'lu akorlar kullanarak, akorlar arası armonik doku zenginliği oluşturmuştur. Dönemindeki diğer bestecilerden farklı olarak kullandığı pedal ses uygusu ve ani tonal değişimler kendi yazım biçiminde oluşturduğu yeniliklerdir.

4.3. Vivaldi, Op.3, No.8, Konçertonun Birinci Bölümünün Analizi

Sekiz ritornello ve yedi solo kısımdan oluşan eser, önceki bölümlerde gösterilmiş olan Barok konçerto biçiminin tüm temel özelliklerinin taşımaktadır. Eserin kendisi gibi birinci bölümü de la minör tonundadır ve tüm orkestra ile iki solo kemanın gösterişli, forte dinamikteki açılışı ile başlar. Bu bölümün birinci ve en uzun ritornellosudur olmakla birlikte bölümün en önemli temalarının sunulduğu kısımdır (ölçü 1-16). Biçimsel olarak bir çift dönemden

meydana gelmiş olan bu bölme içinde üç müzikal fikir barındırır. Bu fikirlerin üçüncüsü geliştirilerek dördüncü cümleyi meydana getirmiştir. Bunların arasında özellikle birinci tema hem eserin genel karakterini özetlemesi hem de Barok döneme has ardı arkası kesilmeyen dinamik yapıya güzel bir örnektir (Örnek 13).

1 **Allegro**
f largemente
f largemente
Allegro
p

Örnek 13. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Birinci Ritornello.

Orkestra çalgılarının çoğunun geri plana çekilmesi ile birinci solo kısım başlar. Solistler burada neredeyse tamamen yalnız bırakılmıştır. İki cümleden meydana gelmiş olan ana tondakşi bu kısımda yeni müzikal fikirler sunulmuştur. Bu fikirler temelde yeni olsa da birincisi ritornellonun birinci fikrinden, ikincisi ise ritornellonun ikinci fikrinden türemiştir (Örnek 14).

16 Solo
mf grazioso
mf grazioso
p
p

Örnek 14. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Birinci Solo.

Mükemmel olmayan bir kadansın ardından halen ana tondaki ikinci ritornello 22. ölçüde tekrar başlar ve çok kısadır (Örnek 15).

Örnek 15. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, İkinci Ritornello.

Bunun ardından solistlere diğer bir pasaj daha verilir. Bu ikinci solo kısımdır ve önceki solo pasajlar gibi başlasa da bu kez birinci ve ikinci kemanlar yer değiştirmiştir. Daha önce viyolaların çaldığı eşlik görevi çok geçmeden bas çalgılar ve klavsene geçer ve bu sırada birinci keman solo figürler çalar. Bu solo kısım i. dereceden III. derecedeki mükemmel bir otantik kadansa ilerler (öl. 36–37) ve III. derecenin uzamasında yerini tuttiye bırakır (Örnek 16).

Örnek 16. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, İkinci Solo.

Üçüncü ritornello dört cümleden ve dört temadan meydana gelmiştir. Bu temalardan sadece eskidir ve diğerleri yeni müzikal fikirler temelindedir. Ritornello genel olarak birkaç defa solistlerin araya girmeleriyle yarıda kesilerek ilk kez başlangıç ritornellosunda sunulan malzeme ile devam eder. Akışı süresince III. dereceden v. derecedeki mükemmel bir kadansa (öl. 47) ilerler ve hemen ardından solo kısmının başladığı noktada iv. derecedeki başka bir kadansa (öl. 48) ilerler (Örnek 17).

Örnek 17. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Üçüncü Ritornello.

Üçüncü solo kısım iv. dereceyi sunmaya devam eder. İki müzikal fikir temelindedir (Örnek 18). Daha sonra da tutti, dördüncü ritornello kısmını meydana getirir eserin birinci temasını iv. dereceye aktarılmış olarak sunar (öl. 51–55), (Örnek 19).



Örnek 18. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Üçüncü Solo.



Örnek 19. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Dördüncü Ritornello.

Bunu takip eden dördüncü solo kısım iki müzikal fikirden meydana gelmiştir tonal olarak belirsizdir. Ancak yine de iv. derecenin dominantındaki bir yarım kadansla biter ve ikinci solo kısmın figürlerini ikinci tema cümlesinin temelindeki motifsel işlemler ile birleştirir (Örnek 20).

Örnek 20. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Dördüncü Solo.

Sırasıyla beşinci ritornello ve beşinci solo son derece kısa kısımlardır. Burada I. dereceye kalıcı bir dönüş gerçekleştiren ritornello üçüncü cümle ile başlar (öl. 62–65). Bunun dominant yedili akoru beşinci solo kısımda ana tona kesin dönüşü tamamlamış olur. Bu kısımların her ikisi de birer cümleden meydana gelmiş çok küçük birimlerdir.

Altıncı ritornello ana temanın, bölümün birinci temasının ana tındaki yeniden sunumundan ibarettir ve tek cümlelik kısım yarım kadansla sona ermiştir (Örnek 21).

Örnek 21. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Altıncı Ritornello.

Yine kemanların füğüratif ve sekvensli işlemleri temelindeki yedinci solo kısımdan sonra (Örnek 22) yedinci ritornello birinci ritornellonun ikinci ve gelişmiş üçüncü cümlelerini sunar. Ancak bu kez üçüncü cümlelerin özgün hali atlanmıştır (Örnek 23). Bu kısımların her ikisi ana tondadır ve bölümün sonuna gelindiğinin işaretlerini açıkça sergilerler



Örnek 22. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Altıncı Solo.



Örnek 23. Vivaldi, La minör, İki Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Yedinci Ritornello.

Ritornello gelişmiş üçüncü cümleyi sunmazdan önce diğer bir solo kısım daha araya girer. Toplamda, bölümün tümünde sekiz tutti ve araya giren yedi solo kısım yer alır. Buna ilaveten solist üçüncü tuttiyi birkaç yarıda kesmiştir.

5. BEETHOVEN'İN KONÇERTO YAPISI

5.1. Beethoven'in Hayatı

Beethoven, Aralık 1770'de Bonn'da, üyeleri Köln Elektörlüğü kilisesinde görev alan müzisyen bir ailenin çocuğu olarak doğdu. İsmi aldığı ve hayatı boyunca saygı ile anarak resmini duvarında asılı tuttuğu Flaman asıllı büyükbabası 1732'de Bonn'a yerleşerek, sarayda önce kontrabas çalarak göreve başlamış, giderek yükselmiş ve 1761'de müzik yönetmeni olmuştu.

Beethoven'ın babası Johann ise, oğlunda birçok tatsız hatıra bıraktı. Babası, dahi olan çocuğunun eğitiminde pozitif bir etki bırakmakta yetersiz kalmasının yanı sıra, menfaatine ciddi zararlar verdi. 1767'de, Coblenz sarayının aşçısının bir usaktan dul kalan kızı Maria-Magdalena Kewerich ile evlendi. Beethoven'ın annesi, nazik, müsfik, yumuşak karakteri ve zekâsı ile bestecinin hayatında ışık saçan figürlerden biri oldu.

Oğlunun yeteneğinin bilincindeki Johann, onun ikinci bir Mozart olabileceğine inanarak, müzik eğitimine çok önem verdi. Ancak, bu noktadan itibaren bestecinin çocukluğu onu şöhrete ulaştırmaya çalışan babasının zalim girişimleriyle damgalanacaktı.

1782'de Ludwig, ilk ciddi müzik öğretmeni olan Christian Gottlob Neefe ile tanıştı ve donanımlı bir eğitimci olan hocası küçük çocuk üzerinde önemli etkiler bıraktı. Ona J. S. Bach, Haendel, Pergolesi, Mozart, Haydn ve C. P. E Bach'ın eserlerini tanıttı. Ludwig, 1783'de orkestra klavsencisi göreviyle Neefe'nin yerine geçti. Bu sırada yaşamı boyunca iyi ilişkiler içinde olduğu Bonn'lu Breuning ailesinden de destek gördü.

Genç bestecinin basılan ilk eseri bugün unutulmuş olan "Dressler'in bir marşı üzerine klavsen için çeşitlemeler" dir (1782). Bir sonraki eseri ise, bugün hala önemini koruyan henüz on üç yaşındayken yazdığı "klavsen için üç sonat" dır.

Bonn'daki sanatsal yaşamın artık tatmin etmediği genç yetenek 1787'de başarıları dolayısıyla Köln Başpiskoposu Maximilian Franz tarafından Viyana'ya gönderildi. Bu hayranı olduğu Mozart ile çalışabilmek için müthiş bir fırsattı. Ancak, bestecinin bu hayali, Mozart ile yaşadığı kısa bir karşılaşmadan öteye geçemedi. Ölüm döşeğindeki annesinin yanına Bonn'a geri döndü. Aynı yıl, çok sevdiği annesini kaybetti; annesi veremden ölmüştü. On yedi yaşında iki erkek kardeşi Kaspar (1774-1815) ve Johann'ın(1776-1848) büyütülmesi yükünü de üzerine aldı. Beethoven'ın gençliği maddi gereksinimlerin sağlanması çabalarıyla geçti. Babası artık kendini iyice içkiye vermiş, ailenin maddi durumu tamamen bozulmuştu.

1789 Fransız Devrimi genç Beethoven'ı derinden etkiledi. Bu yıllarda Bonn Üniversitesi bir çeşit yeni düşünceler merkezi konumundaydı. Beethoven 14 Mayıs 1789'da bu üniversiteye öğrenci olarak girdi ve Schneider'in (1756–1794) Alman Edebiyatı derslerini izledi. Schneider, demokratik devrimin ateşli bir taraftarıydı ve yazdığı şiirler besteciye etkiliyordu. Bu yıllarda Bonn büyük bir kültür merkezi konumdaydı. Lessing (1729–1781), Dokuzuncu Senfonisi'ne ilham verecek olan Schiller (1759–1805), hayatı boyunca hayranlık duyduğu ve ileriki yıllarda kendine hayran bırakacağı Goethe (1749–1832) gibi büyük yazarların denetimindeki sanat çevrelerinde, müzik çalışmaları da önem kazanmıştı. Rusya ile Avusturya arasındaki savaşlar yüzünden Mannheim Orkestrası dağılmış, Avrupa'nın önemli modern orkestralarının kaynağı olan bu sanat kentinin yerini Bonn almıştı.

Beethoven 1792 Kasım ayında Bonn'u bir daha dönmek üzere terk etti. Londra dönüşü uğradığı Bonn'da, genç bestecinin 1790 yılında II. Joseph'in ölümü üzerine yazdığı Kantat'ı inceleme fırsatı bularak beğenen Haydn ile çalışmak için Viyana'ya gitti. Zamanın sanat başkenti olan Viyana'da sadece Haydn'dan yararlanmakla kalmadı, Albrechtsberger (1736–1809) ile de kontrpuan çalıştı. Ayrıca Salieri'den (1750–1825) vokal müzik kompozisyonu yöntemlerini öğrendi. O yılların Viyana'sında müzik her şeyden üstün konumdaydı. Soylular siyasetle pek uğraşmıyor, kendilerini müziğe adıyorlardı. Bunların arasında profesyonel boyutlarda besteciler ve yorumcular da vardı. Kont Waldstein, Baron von Swieten, Prens Karl Lichnowsky, Beethoven'e yakınlık duyarak onu hemen benimsediler. Mozart'ın ölümüyle boşalan yere böylece Beethoven geçti. Önce piyano virtüözü olarak ün yaptı. 1795'te ilk kez halka açık bir konser verdi. Programda Mozart'ın bir eseriyle kendi İkinci

Piyano Konçertosu yer alıyordu. Bir yıl sonra Avrupa'nın önemli müzik merkezleri olan Nürnberg, Prag ve Dresden kentlerinde konser turnesine çıktı. Berlin'de İmparator Friedrich Wilhem II'nin huzurunda çaldı. Daha sonra siyasal durum yüzünden Viyana'dan ayrılamadı. 1789'dan sonra Avusturya ile Fransa'nın siyasal ilişkilerinin gerginliğine rağmen Fransızlarla, Fransa büyükelçisiyle ve Viyana'ya varmış olan General Bernadotte ile dostluklar kurdu. Bu yakınlıklar Beethoven'in demokratik düşüncelerini güçlendirdi. Beş yıllık bir süre içinde (1795–1799) Beethoven çeşitli eserler besteledi. Bunlardan en önemlileri piyano sonatlarıydı. Ayrıca, olağanüstü yeni fikirler içeren Yaylı Çalgılar Dörtlüleri (Op.18) ve ilk iki senfonisini de ekleyebiliriz.

1796 ve 1800 yılları arasında ilk sağırılık belirtileri kendini göstermeye başladı. Kulakları gece gündüz uğulduyor, işitme duygusu giderek zayıflıyordu. Bu durumu birkaç yıl boyunca kimseye açıklamadı. Sağlamlaştırmaya başladığı şöhretinin söylentilerle yok edilmesine izin veremezdi. En yakın iki dostuna, Doktor Wegeler (1765-1848) ile rahip Amenda'ya itirafta bulundu. Wegeler'e yazdığı mektupta şöyle diyordu:

“Zavallı bir hayat geçiriyorum. İki yıldan beri bütün topluluklardan kaçıyorum, çünkü insanlarla konuşabilmem olanaksızlaştı; ben sağır oldum. Eğer başka bir meslekten olsam neyse; benim mesleğimde böyle bir durum korkunç bir şey. Sayısı pek de az olmayan düşmanlarım ne diyecekler?... Tiyatroda oyuncularını duyabilmek için orkestranın yani başında durmam gerekiyor. Eğer biraz uzakta olursam çalgılardan ve insanlardan çıkan sesleri duymuyorum, yavaş konuşurlarsa çok az işitiyorum. Öte yandan, birisinin kulağıma bağırması benim için dayanılması zor bir şey oluyor... Dünyaya geldiğime çok defa lanet ettim.”²⁹

1802 yılında işitme kaybından dolayı, girdiği bir bunalım sonucu kardeşlerine “Heiligenstadt Vasiyetnamesi” olarak bilinen umutsuzluk dolu metni yazdı ve intihar etme fikrine kapıldı. Ancak şu açıklamalarla intihar girişiminden vazgeçecektir: “Yalnız sanat alıkoydu beni, yaratmam gerektiğine inandığım her şeyi meydana getirmeden ölmeyi göze

²⁹ Elliot Forbes. *Thayer's life of Beethoven, Volume I*. Princeton University Press, 1967, 284.

alamazdım.” Beethoven sağırlığına rağmen 1802 yılına kadar konserlerde soyluların evlerinde çalmaya, başka virtüözlerle boy ölçüşmeye devam etti.

Sağırlığın getirdiğı kaygılar ve acılar o dönemde bestelediğı bazı eserlerine yansımıştır. 1798 yılında piyano için yazdığı Yedinci Piyano Sonat’ı (Op. 10, No:3) bu kapsamdadır. Sonatın *Largo* bölümünde çektiğı ızdırabı ifade etmiştir. Ama bütün sıkıntılara rağmen yaratma gücü bu buhranlı dönemden etkilenmemiş gibi inanılmaz bir verimlilik içindedir. 1799–1809 yılları arasında altı senfoni, yedi konçerto, üç uvertür, birçok sonat ve oda müziğı yapıtı besteler.

Beethoven özgürlük ve ulusal bağımsızlık taraftarıydı. Toplumdaki bireylerin devlet yönetimiyle işbirliğı yapmasını istiyordu. Fransa’da genel oy hakkının verileceğini umuyor, Bonaparte’ın (1769–1821) bunu sağlayacağını düşünüyordu. Sonuçta 1803 yılında Bonaparte için *Eroica* Senfonisi’ni (Op.55, No.3) yarattı. Ancak, bu sırada Napoleon’un taç giydiğini öğrenince hiddetle eserin ilk sayfasındaki ithaf yazısını karaladı ve şu başlığı koydu: “Eroica, ölmüş bir kahramanın anısına”.

Kahramanlık ve savaş teması, Beethoven’ın bu dönem eserlerinde ağır basar: *Coriolan Uvertürü*, Op.62 (1807), *Appassionata*, (Op.57) ve 1809 yılında bestelediğı mi bemol majör Beşinci Piyano Konçertosu (İmparator Konçertosu, Op.73). Besteci sabahları çok erken kalkar ve öğlene kadar çalışır daha sonra kendini sokağı atarak uzun yürüyüşler yapardı. En önemli eserleri de hızlı adımlarla yaptığı, bir nevi meditasyonu da beraberinde getiren, kendini en rahat hissettiğı doğa ile baş başa bırakan yürüyüşlerde yazdı.

Beethoven hiç evlenmedi ancak birçok defa evlenmeyi düşündü. Bestecinin ölümünden sonra bulunan, 1812 yılında “Ölümsüz Sevgili” ye yazılmış mektubun kime ait olduğu birçok spekülasyona yol açmıştır. Giulieta Guicciardi, Thereza von Brunswick, Amalia Seebald ve Antonie Brentano çeşitli araştırmacılar tarafından bu mektuba yakıştırılmış, ancak bütün araştırmalara rağmen Beethoven’ın derinden sevdiği bu kadının kimliğı bulunamamıştır.

1812 yılında Yedinci (Op.92) ve Sekizinci (Op.93) Senfoniler birkaç ay içinde yazıldı. Biri ritim merakını, öteki mizah yönünü ortaya çıkarır. 1824'te Beethoven ününün doruğuna ulaştı. Viyana Kongresinde Avrupa'nın övündüğü bir büyük müzisyen olarak değerlendirildi. Soylular ona olağanüstü saygı gösteriyorlardı. Ancak bu dönem çok uzun sürmedi. Siyasal olaylar toplumu ciddi sanattan kısmen uzaklaştırmış, müzik beğenisi İtalyan stiline yönelmişti. Dostları ve hamileri de dağıldı, bir kısmı hayatını kaybetti. Kinsky, Lichnowsy, Lobkowitz öldüler. Beethoven 1816'da anı defterine “Hiçbir dostum kalmadı, artık dünyada yapayalnızım” diye yazıyordu.³⁰

Beethoven'ın hayatının son on iki yılı, 1815 yılında ölen kardeşi Karl-Kaspar'ın, evlenmelerine, kadının ahlaksız olduğunu düşündüğü yaşamı nedeniyle karşı çıktığı eşinden, yeğenin velayetini almak için verdiği mücadeleye sahne oldu. Bu mücadeleyi, uzun süren mahkemelerle dolu yıpratıcı bir dönemden sonra kazanan besteci, özlemine çektiği ve sonunda sahip olduğunu düşündüğü aile hayatını ve huzurunu yine de bulamadı. Küçük Karl tembel ve hilekâr bir karaktere sahipti ve besteciye kalan yıllarında, içinde bir de intihar teşebbüsü olan sayısız tatsız olay yaşattı. Bu süreç içinde sanatçı iyiden iyiye işitme yeteneğini kaybetmişti ve çevresindekilerle ancak yanından ayırmadığı not defterleriyle yazışarak iletişim kurabiliyordu.

1822'de yazdığı tek opera olan ve “Benim en sorunlu çocuğum” olarak adlandırdığı *Fidelio* operasının provaları sırasındaki üçüncü sahne, bestecinin son yıllarında asistanlığını yapan Schindler (1798–1864) tarafından şöyle anlatılır:

“Beethoven genel provayı yönetmek istedi. Birinci perdeden sonra, sahnede olup bitenler hakkında hiçbir şey duymadığı açığa çıktı. Girişleri geciktiriyordu; orkestra bir taraftan onun bagetine uyarırken, öte yandan şarkıcılar kendi bildikleri gibi seslerini yükseltiyorlardı. Tam bir kargaşa hüküm sürüyordu.”³¹

7 Mayıs 1824'te “Koral Senfoni”nin (Op.125) ilk seslendirilişi bestecinin son yıllarındaki en önemli olaylardan biridir. Beethoven bu defa yönetmeyi denemez ve sahnenin

³⁰ Maynard Solomon. *Beethoven*, Schirmer Trade Books, 1998, 284.

³¹ Elliot Forbes. *Thayer's life of Beethoven, Volume II*. Princeton University Press, 1967, 810.

bir kenarında sessizce oturur. O kadar sağırdır ki, eser bittiğinde yapılan çılgın tezahüratı duyamaz ve ancak solistlerden Caroline Unger bestecinin elinden tutup seyircilere çevirdiğinde yapıtının başarısına tanık olur.

Besteci son günlerini, çok sevdiği ve uğruna maddi ve manevi birçok sıkıntı çektiği yeğeni tarafından gösterilmesi gereken ilgiden mahrum, bir hasta için kesinlikle uygun olmayan kötü şartlarda, sefil bir odada geçirdi. Önce zatüree'ye yakalandı daha sonra ise siroz nedeniyle su toplayan karaciğerinden üç kez ameliyat oldu. Ancak tedavi için çok geç kalınmıştı ve ölüm yaklaşmaktaydı. Buna rağmen her biri birer başyapıt olan ve müziğe getirdiği özgürlük çizgisini biraz daha yaşasaydı nerelere getirebileceğini düşündüren son yaylı dörütlülerini yazmaktan vazgeçmedi. Yaşayabileceğini umut etmesine rağmen durumu günden güne kötüledi.

26 Mart 1827'de öğleden sonra aniden patlayan bir fırtına eşliğinde hayata gözlerini yumdu. Aralarında Schubert, Czerny ve Hummel gibi bestecilerin de bulunduğu yirmi bin kişinin katıldığı cenazesinden sonra Währing mezarlığına gömüldü. 1888'de naaşı Zentral-Friedhof da büyük bestecilere ayrılan özel bölüme taşındı. 1827 yılının yaz aylarında besteciye ait içlerinde birçok el yazması da bulunan eşyalar açık arttırmada satıldı. Bestecinin gerçek dostları yaz aylarında Viyana'da bulunmadığından birçok önemli eser yok pahasına gitti. Bestecinin ölümünden sonra mühürlenmesi aylarca geciken evi, yabancı ziyaretçilere karşı savunmasız kalarak, Beethoven'ın yaşamına ışık tutabilecek birçok belge, sağırılığındaki tek iletişim aracı olan konuşma defterleri, el yazmaları yok oldu. Beethoven kendinden önceki ve çağdası bestecilerden farklıydı; sadece asilleri eğlendirmekle görevli bir müzisyen olmadı. O bir halk kahramanıydı ve sanatçının kahraman, evrensel bir değer olarak tanımlanmasını sağlayarak kendinden sonra gelecek sanatçıları özgür kılacak en önemli adımlara öncülük etti.

5.2. Beethoven, Op.61, Konçertonun Birinci Bölümünün Analizi

Bölüm hızlı fakat pek de çabuk olmayan bir tempoda (*Allegro ma non troppo*) ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Re majör tonundaki bu en uzun bölümde iki ana temadan başka temalarda bulunmaktadır. Sergi bölümü ilk orkestra tarafından sunulur. Bu bölüm içerisindeki

birinci ve ikinci temalar aynı tonalitede ve basit bir ritmik yapı içerisindedir. Ritornellonun kapanış temasıyla birlikte solo kemanın girişi hazırlanır. Solo sergi bölümünde keman; birkaç ölçüden oluşan girişten sonra sergi bölümünü, tekrar orkestra eşliğinde seslendirilir. Gelişme bölümü ilk olarak orkestra tarafından, devamında da solo keman tarafından sunulur. Solo gelişme bölümü epizot içerir. Yeniden sergi bölümünde birinci tema orkestra tarafından, ikinci tema ise orkestra ile birlikte solo keman tarafından sunulur. Kadans kesiti, coda kesitinden önce yer alır.

Serim (Ritornello 1): Ölçü 1–89. Birinci tema tahta nefesliler tarafından (obua, klarinet ve fagot) re majör tonunda duyurulur. Timpani, beş vuruş içeren motif ile tahta nefeslilere eşlik eder (Örnek 24). Timpaninin beş vuruşlu motifini 10. ölçüde 1. kemanlar devralır ve geliştirir (Ölçü 1–18).

The image shows a musical score for Example 24, which is the first theme of the first movement of Beethoven's Violin Concerto. The score is in D major and 3/4 time. It features a woodwind section (oboe, clarinet, and bassoon) and a timpani section. The woodwinds play a five-measure motif, and the timpani provides a rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics such as p (piano) and sf (sforzando).

Örnek 24. Beethoven, Keman Konçertosu, Birinci bölüm, Birinci tema.

Tahta üflemelilerin sunduğu çıkıcı gam teması ve devamında yaylıların da katıldığı iniş hareketi bölüm içerisinde bitişik hareketin yaygın bir şekilde kullanıldığını gösterir (Ölçü 18–27) (Örnek 25). Pianissimo dinamikle biten gam temasının ardından ani fortissimo dinamikle tüm orkestra tarafından duyurulan ritornello teması si bemol majör tonundadır (Ölçü 28–34) (Örnek 26).

Örnek 25. Gam teması

Örnek 26. Ritornello teması

Köprü teması: Yaylılar azalmakta olan timpani motifini sforzandolu onaltılık notalarıyla destekler ve la majörden re majöre, ikinci temanın tonunu hazırlamak amaçlı modülasyon gerçekleştirilir. (Ölçü 35–42).

Tahta nefesliler tarafından re majör tonunda sunulan sekiz ölçümlük ikinci temada, timpaninin beş vuruşlu motifini 1. kemanlar devralır (Ölçü 42–50) (Örnek 27).

42 Viol. I. Ob. *p*

47 *tr* *tr*

Örnek 27. İkinci tema.

İkinci tema minör modunda 1. ve 2. kemanlar tarafından geliştirilir. Viyolalar ve çellolar üçlemelerden oluşan eşlik partisini seslendirirken, timpaninin beş vuruşlu motifi korno ve trompet tarafından desteklenir (Ölçü 52–64). Çello ve kontrbas destekli ikişer ölçüden oluşan timpani motifini yaylılar seslendirir. Yaylıların tremolosu ile re majör tonuna doğru modülasyon gerçekleştirilir. Tüm orkestranın seslendirdiği re majör tonundaki dört ölçümlük mükemmel kadans ile codetta kesiti devam eder (Ölçü 64–77) (Örnek 28).

64 *pp*

69

cresc.

f

72

ff

75

f

f

f

f

Örnek 28. Modülasyon ve mükemmel kadans.

Kodetta: Dört ölçüden oluşan kapanış temasının ilk iki ölçüsü 1. kemanlar tarafından, son iki ölçüsü ise çello ve kontrbaslar tarafından soru–cevap benzeri bir diyalogla çalınır (Ölçü 77–89). Solo Serim: Ölçü 89–224. Giriş: Solo keman, La majör dominant yedili akorunu oktavlardan oluşan arpej ile sergiler. Giriş; onaltılık notalardan oluşan erpejlerden meydana gelmiş pasajın timpaninin beş vuruşlu motifine bağlanmasıyla son bulur (Ölçü 89–101) (Örnek 29).

89

p

f sf

sf

3

3

3

3

93

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

96 **poco allargando** **a tempo**

99

Örnek 29. Solo kemanın girişi.

Birinci tema: Solo keman tarafından duyurulur ve ilk sunuluşunda çalan enstrümanlar tarafından desteklenir. İlk sergideki timpani motifi devam etmektedir. 110. ölçüde timpani motifini birinci kemanlar devralır (Ölçü 101–118) (Örnek 30). İlk iki ölçü 1. klarinet ve birinci fagot; devamında klarinet ve fagot grubu; son olarak da yaylıların geliştirdiği gam teması solo keman tarafından minör modda oktavlardan oluşan onaltılık notalarla seslendirilir. Modülasyon içeren gam teması köprüyü hazırlar (Ölçü 118–134).

104

110

Örnek 30. Solo serimin birinci teması.

Köprü teması Mi majör tonundadır ve solo kemanın onaltılık notalarından oluşan arpej ve gam figürlerinden meydana gelmiştir. Yaylı çalgılarla birlikte obua, klarinet ve kornlardan oluşan nefesli çalgılar solo kemanı destekler (Ölçü 134–144).

İlk serimde re majör tonunda sunulan ikinci tema, solo serimde la majör tonundadır ve klarinetle fagotlar tarafından seslendirilir. İkinci temanın dört ölçüden oluşan birinci cümlesine solo keman mi notası üzerindeki trili ile eşlik eder ve dört ölçü sonra temanın ikinci cümlesini devralır. Kromatik bir gamla ikinci temanın minör moduna geçişini sağlar (Ölçü 143–151) (Örnek 31).



Örnek 31. İkinci temanın birinci cümlesinin keman ile geliştirilmesi.

İkinci tema minör modda 1. kemanlar ve viyolalar tarafından yaylı eşlik ile seslendirilir. Solo kemanın üçlemelerden ve onaltılık notalardan oluşan arpejli pasajlarıyla buradaki rolü daha çok süsleme niteliğindedir (Ölçü 152–165). Solo keman, yaylı çalgıların desteği ile timpani motifini duyurur; 166. ölçüde motifi kromatik gamdan oluşan pasaj ile süsler. La majör tonuna doğru gerçekleştirilen modülasyon sırasında; yaylı çalgıların sekizlik notalardan oluşan eşliği, timpani motifinin ritmik olarak daralmış halidir. Yaylı çalgıların desteği ile solo kemanın onaltılık notalardan oluşan arpej figürü, la majör tonundaki dört ölçülük mükemmel kadans ile codetta kesitine bağlanır (Ölçü 165–178).

Kodettada, dört ölçüden oluşan kapanış temasının ilk iki ölçüsü; obua, fagot, viyola ve çello eşliğinde birinci kemanlar tarafından, son iki ölçüsü ise viyolonsel ve kontrabaslar tarafından ilk serimdeki gibi soru–cevap karakterli bir diyalogla seslendirilir. Tema ikinci defa geldiğinde solo keman gam ve arpejden oluşan figürasyonlarla kapanış temasını süsler (Ölçü 178–185) (Örnek 32.).

178

Tutti

183

Örnek 32. Kodetta kesiti.

Çello ve kontrbaslar tarafından seslendirilen tamamlayıcı tema; 186. ölçüden itibaren armonik yürüyüşe dönüşür. Bu armonik yürüyüş, yaylılar ve onaltılık notalardan oluşan arpejli pasajlar ile solo keman tarafından desteklenmektedir (Ölçü 186–199). 199. ölçüde; mi notasından başlayan piyano dinamikteki kromatik gamdan iki ölçü sonra, solo keman daha melodik bir rol üstlenir. 205. ölçüdeki tril ilk başta 1. kemanlar olmak üzere yaylılar tarafından devralınan timpani motifi ile bölünür. Bu trilin orkestral bir tuttiye hazırlık amacıyla la majörde mükemmel kadansla son bulması beklenir, fakat trilin altındaki timpani motifinin birinci kemanlar tarafından seslendirilişi ve çellolar ile basların birinci kemanlara yanıtları kısa süreliğine de olsa dinleyici tonal durgunluktan çıkartır. Bu tril aynı zamanda solo sergi bölümünün sona erdiğini haber vermektedir. Solo keman 217–224 ölçüler arasındaki inici ve çıkıcı gam figürasyonlu uzun ve teknik pasajını çalarak, solo sergi bölümünü sonlandırır ve de orkestral gelişme bölümünü başlatır (Ölçü 199–224) (Örnek 33).

199 *p* *molto espressivo*

202 *p*

Örnek 33. Solo kemanın kromatik gamdan oluşan, devamında melodik rol üstlenen pasajları.

Gelişme, Ritornello 2: Ölçü 224–283. Bu bölümde daha önceki temaların farklı tonlarda, yeni orkestrasyon biçimleri ve dinamiklerle kullanımı görülür. İlk kez 27. ölçüde si bemol majör tonunda gelen ritornello teması; gelişme bölümünde fa majör tonunda gelerek bu bölümü başlatır. İlk ritornello temasıyla arasındaki farklılık bu kez 3. ölçüde timpani ve trompetler yer almayışıdır (Ölçü 224–238) (Örnek 34).

224 *ff*

227 *p*

228 *ff*

230 *p*

231 *sf*

234 *p*

Fl. ob. clar. fg.

Örnek 34. Ritornello teması.

239. ölçüde duyurulan ikinci tema, orkestrasyon ve dinamik bakımdan 246. ölçüye kadar sergi bölümündeki gibi devam eder, tek farklılık orkestral serimde re majör tonundayken gelişme bölümünde la majör tonunda oluşudur (Ölçü 239–247) (Şekil 35).

Örnek 35. Gelişme bölümündeki ikinci tema.

Serim bölümünde yaylılar tarafından pianissimo dinamikte sunulan timpani motifi; 260. ölçüde tüm orkestra tarafından fortissimo dinamikte ve mi majör tonunda duyurulur. 268. ölçüde do majör tonundaki mükemmel kadans, serim bölümünde re majör tonundadır. 272. ölçüde kapanış teması do majör tonunda, flüt ve fagot eşliği ile yaylılar tarafından seslendirilir (Ölçü 260–284).

Solo Gelişme, Ölçü 284-364. 87. ölçüde; ilk solo sergi bölümündeki kemanın girişi öncesi, dokuda ve dinamikteki düşüş bu kez do majör tonunda kendini gösterir. Solo kemanın girişi ile beklenen do majör tonundaki birinci tema, si minör tonundadır. Solo serim bölümünden farklılık gösterdiği nokta; 5 vuruşlu timpani motifini çello ve kontrbasların seslendirişidir (Ölçü 284-30).

Solo keman birinci temanın birinci cümlesini si minör tonunda seslendirdikten sonra süslü bir figürasyona başlar. Bu figürasyon sırasında 309. ölçüde fagotlar tarafından sunulan ezgi 315. ölçüde ritmik olarak daralmış ve aynı enstrüman tarafından seslendirilir. 308. ölçüde yaylıların sunduğu timpani motifi, 315. ölçüde ritmik olarak daralmış hali tekrar yaylılar tarafından duyurulur. Orkestra, solo kemanın süslü figürasyonu altında yaptığı armonik yürüyüş ile bir episodun sinyalini verir (Ölçü 330-331).

331. ölçüde solo keman; yeni ve kederli bir ezgi içeren episod temasını sunar. Episod teması solo keman tarafından sunulurken, timpani motifini pianissimo dinamikle kornolar devralırlar. Timpani motifi 338. ölçüde fagotlar; 346. ölçüde trompetler ve timpani tarafından pianissimo olarak tekrar sunulur. Solo kemanın onaltılık ve üçleme notalardan oluşan gam figürasyonu ve bu figürasyonun modülasyon içeren orkestral eşliği solo gelişme bölümünün son bulduğunu haber verir (Ölçü 331-365).

Yenidenserim, Ritornello 3. Ölçü 365-385. Serim bölmesinde tahta nefesliler tarafından piyano dinamikle seslendirilen birinci tema, yeniden serim bölümünde tüm orkestra tarafından fortissimo dinamikle duyurulur (Örnek 36).



Örnek 36. Yeniden serimde birinci tema.

Serim bölümünde, 10. ölçüde 1. kemanların piyano dinamikle seslendirdiği beş vuruşlu timpani motifi, 374. ölçüde 1. ve 2. kemanlar, viyola, viyolonsel ve kontrbasların fortissimo dinamikteki soru–cevap karakterli diyaloguna dönüşmüştür (Ölçü 374–376) (Örnek 37).

374

f

sf

Örnek 37. Timpani motifi ve diyaloglar.

Serim bölümünde piyano dinamikle ilk kez tahta nefesliler tarafından seslendirilen gam teması, yenedenserim bölümünde yaylıların desteği ile forte dinamikle birinci ve ikinci kemanlar tarafından seslendirilir ve dinamikteki ani düşüşle solo kemanın girişi hazırlanır (Ölçü 382–385).

Solo Yenedenserim, Ölçü 386–486. Gam teması solo keman tarafından devralınarak birinci tema sunulur. 392. ölçüde arpejden oluşan iki ölçülük motif ilk olarak 1. ve 2. kemanlar tarafından; 393. ölçüde viyola, viyolonsel, kontrbaslar ve solo keman tarafından; 396. ölçüde de yaylılar tarafından duyurulur. 400. ölçüde fagotlar tarafından; 402. ölçüde klarinetler tarafından ve son olarak 404. ölçüde viyolonsel ve kontrbaslar tarafından seslendirilen gam teması modülasyon içerir. Solo kemanın buradaki rolü dekoratif niteliktedir (Ölçü 386–408) (Örnek 38).

386

f

390

tranquillo

p

dolce



Örnek 38. Solo kemanın gam teması.

Köprü teması, tonalitesi bakımından solo serim bölümünden farklıdır. Köprü teması, bu bölümde la majör tonunda gelir ve görevi re majör tonundaki ikinci temayı aynı tonalitedeki birinci temaya bağlamaktır (Ölçü 408–418).

İkinci tema orkestrasyonu ve tonalitesi bakımından solo serimden farklıdır. Solo serimde dominant tonuna gelen II. Tema; yenedenserim bölümünde I. derecede duyurulur. Solo serim bölümünde temayı klarinet ve fagotlar seslendirirken, yenedenserim bölümünde temanın ilk iki ölçüsü klarinet ve fagotlar tarafından, diğer iki ölçüsü ise obua ve fagotlar tarafından seslendirilir. Temanın ikinci cümlesini solo keman devralır (Ölçü 418–426) (Örnek 39). Temanın minör modunda gelişinde solo kemanın arpejlerden oluşan figürasyonu ile dekoratif rolü, temanın seslendirilişi sırasında kullanılan orkestrasyon ve dinamikler, solo serim bölümüyle benzerlik gösterir (Ölçü 426–439). Solo keman 440. ölçüde yaylıların desteği ile timpani motifini tekrar duyurur. Tonalite ve solo kemanın iki ölçü sonraki kromatik gamdan oluşan figürasyonu hariç, müzik solo serimdeki gibi ilerler (Ölçü 439–452).

424 a tempo

mf *espressivo*
viol.
p

Örnek 39. Solo yenidensirimdeki ikinci tema.

Tamamlayıcı tema solo serim bölümüne göre farklı bir yapıdadır. Serim bölümünde 178. ölçüde obua ve fagotların la majör tonunda seslendirdiği eşlik partisi, 452. ölçüde re majör tonunda klarinet ve kornolar tarafından seslendirilir. Solo kemanın gam ve arpejlerden oluşan süslü figürasyonu 456. ölçüde başlar (Ölçü 452–460). Viyolonsel ve kontrbaslar tarafından duyurulan tamamlayıcı tema, aynı solo serim bölümünde olduğu gibi 460. ölçüden itibaren armonik bir yürüyüşe dönüşür. Armonik yürüyüş sırasındaki orkestrasyon ve solo kemanın arpejli pasajları solo serim bölümünde olduğu gibi devam eder. Bu uzun crescendo ve armonik yürüyüş, 469. ölçüdeki üçlemelerden oluşan arpejlere hazırlıktır (Ölçü 460–473). 473. ölçüde; la notasından başlayan piyano dinamikteki kromatik gamdan iki ölçü sonra, solo kemanın 175. ölçüde la majör tonunda seslendirdiği melodik ezgi, 175. ölçüde re majör tonunda gelir. 479. ölçüde mi notasındaki tril ilk olarak 1. kemanlar olmak üzere yaylılar tarafından timpani motifini hatırlatarak bölünür. Bu tril ve devamında solo kemanın çaldığı gam ve arpej figürasyonu modülasyon içerir (Ölçü 473–497).

Ritornello teması, serim bölümündeki gibi si bemol majör tonundadır. Notasyonda yapılan birkaç değişiklik hariç ilk ritornello temasıyla aynı özellikleri taşır. Sadece orkestra tarafından seslendirilen ritornello temasının yenidensirim bölümündeki görevi devamında gelen kadans kesitinin oluşmasını kolaylaştırmaktadır (Ölçü 487–511).

Ludwig van Beethoven'ın keman konçertosunun, bestecinin kendisi tarafından yazılmış bir solo kadansı yoktur. Besteci, aynı eserin piyano uyarlaması için ise dört farklı kadans

yazmıştır. Keman konçertosu için kadans yazan bestecilerden bazıları, Beethoven'ın piyano için yazdığı kadansları kemana uyarlama yoluna gitmişlerdir. Keman konçertosuna piyano versiyonu için yazılan kadansı uyarlayan besteciler arasında Ottakar Novacek, Max Rostal, Michelangelo Abbado, Wolfgang Schneiderhan, Joseph Swenson, Daniel Ferdinand Victor Wilhelmj ve Joseph Hellmesberger bulunmaktadır.

Louis Spohr'un konçerto için yazdığı kadans, klasik bir ruh taşımaktadır ve süslemeli bir parti içermektedir. Kadans içerisinde timpani motifinin kullanılmasının yanı sıra, kadans tematik materyal içermemektedir ve bol armonik yürüşüye yer vermektedir.

Josef Joachim ve Fritz Kreisler tarafından yazılan kadanslar, en çok çalınanlardır. Joachim'in iki adet kadansı bulunmaktadır. 76 ölçülük birinci kadansta tematik malzeme, bölümün lirik güzelliğini muhafaza ederek kullanılmıştır. Kadansta yer alan timpani motifi çoğunlukla sol el tarafından pizzicato yaparak duyurulur. İkinci tema, üçlemelerle kaynaştırılmıştır. Joachim'in final için yazdığı kadans ana temanın süslemeli materyalini içermektedir. İkinci kadans birinci kadansa göre daha kolaydır.

Kreisler'in yazdığı 66 ölçülük kadansta iki ana tema kontrpantal yapıda yazılmıştır. İkinci bölümün kadansı, her iki bölümden de tematik materyal içermektedir.

Ferdinand David tarafından yazılmış birinci ve son bölüm kadanslarında teknik beceri ön planda tutulmuştur. Hubert Leonard'ın kadansları Henri Marteu tarafından değiştirilmiştir. Eleştirmenler tarafından birinci bölüm için yazılmış olan kadanstaki tematik malzemenin kullanımını ikinci bölüm içerisindeki kullanımını kadar başarılı bulunmamıştır.

Jacques Singer ve Leopold Auer'in birinci bölüm için yazdığı kadanslar; gamlar ve arpejler üzerine kuruludur. Timpani motifine ve ikinci temaya yer veren Auer'in kadansı, basılmış en uzun kadanslardan biridir. Auer, Thomas Linnemann Laub, Henry Schradieck, Jascha Heifetz ve John Jacobsen'in kadansları Joachim'in kadanslarını örnek almıştır.

Carl Flesch'in yazdığı kadans virtuözetiği ön plana çıkarmadan, Beethoven'ın müzikal fikirlerini geliştirmek amaçlıdır. Vassili Vassilievitch Bezekirsky'nin birinci bölüm için yazdığı kadans kromatik ve armonik yürüyüşe yer vermektedir.

Henry Vieuxtemps, Henryk Wieniawski, Jenö Hubay ve Eugene Ysaye tarafından yazılan kadanslar tematik malzeme ile çok az bağlantılıdır ve tamamen teknik beceri ön planda tutulmuştur. Bu bestecilerin tersine Camille Saint-Saens, yazdığı kadansta müzikal yapıyla birlikte tematik malzemeyi öne çıkarmıştır. Saint-Saens gibi Ferruccio Busoni de yazdığı kadansta bölümlerin tematik içeriğine sadık kalmıştır. Nigel Kenndy'nin üçüncü bölüm için yazdığı kadans, geleneksel şekilde başlamaktadır fakat aşırı çift ses kullanımı dolayısıyla Beethoven stilinden uzak görülmektedir.

Koda, Ölçü 511–535. Solo kemanın kadans kesitini bitirmesiyle birlikte yaylıların pizzicatosu eşliğinde flüt, ikinci temanın birinci cümlesini ve ikinci cümlesinin ilk iki ölçüsünü seslendirir. 517. ölçüden itibaren ikinci temanın ikinci cümlesinin son iki ölçüsünü solo keman devralır ve süslemeli gam figürasyonundan oluşan pasajlarla temanın son iki ölçüsünü devam ettirir. 521. ölçüde solo keman, temanın son iki ölçüsünü ritmik olarak genişlemiş değerle seslendirir (Ölçü 511–523) (Örnek 40). 523. ölçüde fagot, kapanış temasını viyolonsellerle iki ölçülük soru–cevap karakterli diyalog ile tekrar hatırlatır. Solistin gam figürasyonu pianissimo dinamikten fortissimo dinamiğe yükselirken orkestra bu figürasyonun altında tonik–dominant ilişkisini göz önüne serer (Ölçü 523–535) (Örnek 41).

Örnek 40. Kodada ikinci temanın seslendirilişi.

523

pp
Fg.

528

poco a poco cresc.

cresc.
viola

532

ff

f

ff

Örnek 41. Kodadaki tamamlayıcı tema.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, konçerto biçiminin ortaya çıkışı ve zaman içinde gerirdiği yapısal başkalaşım incelenmiş ve örnekleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. İnceleme ve analizler göstermektedir ki konçertonun temel form düşüncesi barok dönemde neredeyse hiçbir değişikliğe uğramamış ancak klasik ve müzik tarihinin sonraki dönemlerinde daha tercih edilen ve yapısal olarak daha yaratıcı ve karmaşık müziklerin bestelenmesine olanak sağlayan bir form olan sonat allegrosu ile birleşmek zorunda kalmıştır. Her ne kadar bu durum kendini zoraki olarak başka bir biçimin gereklere uydurmak zorunda gibi bir düşünceye sebep olsa da konçerto örneğinde böyle olmamıştır. Eski konçertoların biçimi olan ritornello formu müzik tarihinde nadir görülebilecek bir başarı ile sonat allegro ile birleşerek bugün konçerto biçimi olarak adlandırılan melez biçimi yaratmıştır.

Elbette bu melez biçimin ortaya çıkmasında sadece sonat allegrosu biçiminin giderek artan kullanım sıklığı sorumlu değildir. Sonat allegrosu biçiminin kendisi de sözü edilen dönemde bugünkü yapısal özelliklerinin tamamına henüz sahip değildir ve o da halen gelişimini sürdürmektedir. Bu açıdan bakılınca iki biçimin birbirlerinin gelişimine ortaklaşa bir katkı sağladıkları söylenebilir.

Barok dönem konçertolarının en belirgin biçimi olan ve istisnasız konçertoların birinci ve sık sık da üçüncü bölümlerinde kullanılan ritornello formu klasik dönem konçertolarındaki konçerto biçimine oranla çok daha tutarlı ve basit biçim planına sahiptir. Klasik konçerto ise zaman içinde gelişimini sürdürerek biçimsel anlamda çeşitlenmiş giderek ritornello biçiminin özelliklerinden kurtularak bugünkü konçerto biçiminin temellerini meydana getirmiştir. Yine de klasik konçertodaki solo ve tutti arasındaki dönüşümlü icra geleneği varlığını sürdürmüştür.

Tüm özellikler iki büyük bestecinin eserlerinde açıkça örneklenebilmektedir. Bu sebeple eserlerinin analizleri temelinde bu çalışmada açıklanmaya çalışılan özellikler Vivaldi ve Beethoven'ın iki eseri analiz edilerek örneklendirilmiştir. Bu besteciler kendi dönemlerinde konçerto biçiminin zirvesini yaşadıkları için seçilmiştir.

KAYNAKLAR

- AKTÜZE, İrkin (2003). **Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul
- BABITS, Sol (1955). **The Violin: Views and Reviews**. Urbana University Press, Illinois.
- BLUME, Friedrich (1970). **Classic and Romantic Music**, Norton Company, New York
- BLUME, Friedrich (1969). **The Mozart Companion**, Norton Company, New York
- BURK, John (1943). **The Life and Works of Beethoven**. Random House, New York.
- BÜKE, Aydın–ALTINEL, İpek Mine (2006). **Müziği Yaratanlar, Barok Dönem**, Dünya Yayıncılık, İstanbul
- CANGAL, Nurhan (2004). **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara
- CASTEREDE, Jacques (1999). **Theorie de la Musique**. Gerard Billaudot Editeur, Paris.
- DAVIS, Shelley (1983). **The Classic Concerto, and the Sonata–Form Retransition**. The Journal of Musicology, Vol. 2, No. 1 (Winter, 1983), pp. 45-61
- EMERY, Frederic (1969). **The Violin Concerto**. Da Capo Press, Massachusetts.
- FABER, Toby (2004). **Stradivari's Genius**. Random House, New York.
- FORBES, Elliot (1967). **Thayer's life of Beethoven, Volume I**. Princeton University Press, Princeton
- GERALD, Abraham (1956). **The Mozart Companion**. Faber and Faber, London.
- GIL, Dominic (1984). **The Book of the Violin**, Oxford University Press, Oxford
- GREEN, Douglass M. (1979). **Form in Tonal Music: Introduction to Analysis**, Holt, Rinehart and Winston, 2nd edition, California
- HELLER, Karl (1997). **Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice**, Amadeus Press, Wisconsin
- LINFIELD, Eva (1991). **Formal and Tonal Organization in a 17th-Century Ritornello/Ripieno Structure**, The Journal of Musicology, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1991), pp. 145-164
- MİMAROĞLU, İlhan (2006). **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 7. Basım, İstanbul

- OLIVER, Michael (1995). **Igor Stravinsky**, Phaidon Press Limited, London
- PALISCA, Claude V. (1990). **Baroque Music**. Pearson 3rd Edition, New York
- REINMANN, Wilhelm (1901). **Geschichte der Music seit Beethoven**, W. Spemann, Stuttgart
- SADIE, Stanley (2004). **New Groove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford University Press, Oxford.
- SAY, Ahmet (2005). **Müzik Ansiklopedisi**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SIMON, Edwin J. (1957). **The Double Exposition in the Classic Concerto**, Journal of the American Musicological Society, Vol. 10, No. 2 (Summer, 1957), pp.111-118
- SMEND, Friedrich (1985). **Bach in Kothen**. Concordia Publishing, Missouri.
- SOLOMON, Maynard (1998). **Beethoven**, Schirmer Trade Books, New York
- STEVENS, Jane R. (1971). **An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form**, Journal of the American Musicological Society, Vol. 24, No. 1 (Spring, 1971), pp. 85-95
- SWALIN, Benjamin (1941). **The Violin Concerto**, The University of North Carolina Press, Carolina
- ZOHN, Steven (2009). **The Baroque Concerto in Theory and Practice**, The Journal of Musicology, Vol. 26, No. 4 (Fall 2009), pp. 566-594
- Grove Music Online**. (Çevrimiçi) <http://www.groovemusic.com> 7.09.2016

ÖZGEÇMİŞ

Aslıhan Batur; 1988 yılında İstanbul'da doğdu. Keman çalışmalarına 2002 yılında Tamer Şensoy ile başladı. 2003 yılında Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ne girmeye hak kazandı. Lisedeki keman çalışmalarına Tamer Şensoy ile devam etti. 2007 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği bölümüne kabul edilerek lisan çalışmalarını üç sene Gökçe Dünder ve bir sene Ali Seçim Pak ile çalışarak tamamladı. Mezun olduktan sonra bir sene Eyüboğlu Eğitim Kurumlarında müzik öğretmenliği yaptı. 2015 yılında yüksek lisans (master) eğitimini almak üzere Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Bölümüne kabul edildi ve buradaki keman çalışmalarına Prof. Saim Akçıl ile devam etti. Şu anda yüksek lisansın tez aşamasında olup çalışmalarını Prof. Saim Akçıl ile sürdürmektedir.