



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

KLASİK DÖNEM (1725-1850) PERİYODUNDA YAZILMIŞ OLAN SEÇİLMİŞ
VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ STİL VE TEKNİK AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRILMALI ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ata FİSUNOĞLU

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Pınar TURAN

Haziran 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

KLASİK DÖNEM (1725-1850) PERİYODUNDA YAZILMIŞ OLAN SEÇİLMİŞ
VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ STİL VE TEKNİK AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRILMALI ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ata FİSUNOĞLU
Enstitü No. 220221005

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Pınar TURAN

Haziran 2025

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 220221005 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Ata FİSUNOĞLU, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, Klasik Dönem (1725-1850) Periyodunda Yazılmış Olan Seçilmiş Viyolonsel Konçertolarının Stil ve Teknik Açısından Karşılaştırılmalı Analizi başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Pınar Turan
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Evren Bilgenoğlu
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı

Doç. Dr. Pınar Turan
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuğçe Baydar
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi
Savunma Tarihi

: Gün Ay Yıl
: 22 / 07 2025



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih 17.06.2025

Ata Fisunoğlu



ÖNSÖZ

Tezimde, klasik dönem periyodunda yazılmış olan viyolonsel konçertoları form, stil ve teknik odaklı karşılaştırılmalı şekilde analiz edilmektedir. Tezimin yazım sürecinde, analizin yanı sıra dönemin tarihsel, sosyal ve sanatsal ortamının incelenmesi de önemli görülmüştür. Klasik dönemin tarihsel ve sanatsal ortamından etkilenen viyolonsel repertuarı icrada, eğitimde ve ifade anlayışında analiz edilerek değerlendirilmiştir.

Tezimin yazım sürecinde, araştırmalarımın ve çalışmalarımın rotasını belirlememde yardımcı olan ve aynı zamanda bilimsel bakış açımı katkı sağlayan değerli danışmanım Doç. Pınar Turan'a teşekkürlerimi arz ederim. Ayrıca, bu süreçte beni her zaman destekleyen, yol gösteren, motivasyon veren değerli aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunuyorum. Yapmış olduğum çalışmanın viyolonsel repertuarına ilgi duyan öğrencilere ve araştırmacılara ışık tutmasını temenni ediyorum.

Haziran 2025

Ata Fisunoğlu



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÖZET.....	xxv
SUMMARY	xxvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Amacı.....	2
1.2 Araştırmanın Önemi	2
1.3 Problem Cümlesi	3
1.4 Araştırma Yöntemi	3
1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları	3
2. KLASİK DÖNEMİ KAPSAYAN 1725-1850 TARİHLERİ ARASINDA DÜNYADA GERÇEKLEŞEN ÖNEMLİ OLAYLAR	5
2.1 Birinci Sanayi Devrimi	5
2.2 Fransız Devrimi.....	6
3. MÜZİKTE KLASİK DÖNEM (1725-1850).....	9
3.1 Klasik Dönemin Etkilendiği Akımlar.....	9
3.1.1 Rokoko akımı	9
3.1.2 Mannheim okulu	10
3.1.3 Aydınlanma dönemi (Enlightenment) (1685-1815).....	10
4. KLASİK DÖNEMDE VİYOLONSEL KONÇERTOSU BESTELEMİŞ BESTECİLER	13
4.1 Franz Joseph Haydn (1732-1809)	13
4.1.1 Joseph Haydn'ın önemli eserleri	15
4.1.1.1 Senfonileri.....	15
4.1.1.2 Yaylı çalgılar dörtlülere	15
4.1.1.3 Oratoryo eserleri	16
4.1.1.4 Ayinleri.....	17

Sayfa

4.2 Johann Christian Bach (1735-1782).....	17
4.2.1. Johann Christian Bach'ın önemli eserleri	18
4.2.1.1 Piyano konçertoları	18
4.2.1.2 Klavye sonatları	19
4.2.1.3 Senfonileri	19
4.2.1.4 Operaları.....	19
4.3 Luigi Boccherini (1743-1805).....	20
4.3.1 Luigi Boccherini'nin önemli eserleri	21
4.3.1.1 Yaylı çalgılar trioları	21
4.3.1.2 Yaylı çalgılar dördlülere	21
4.3.1.3 Yaylı çalgılar beşlileri	22
4.3.1.4 Viyolonsel konçertoları.....	22
4.3.1.5 Gitar beşlileri.....	23
4.4 Jean-Louis Duport (1748-1819)	23
4.4.1 Jean-Louis Duport'un önemli eserleri	25
4.5 Jean-Baptiste Bréval (1753-1823).....	25
4.5.1 Jean Baptiste Breval'ın viyolonsel müziğine katkıları	26
4.6 Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)	27
4.6.1 Ignace Pleyel'in önemli Eserleri.....	28
4.7 Friedrich Dotzauer (1783-1860).....	28
5. KLASİK DÖNEMDE YAZILMIŞ VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ ANALİZİ.....	31
5.1 Joseph Haydn No.1 Do Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi	31
5.1.1 Eser hakkında genel bilgiler	31
5.1.2 1.Bölüm: Moderato	32
5.1.2.1 1.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi	33
5.1.3 2.Bölüm: Adagio	38
5.1.3.1 2.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi	39
5.1.4 3.Bölüm: Allegro molto	42
5.1.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi	43
5.2. Joseph Haydn No.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi	48
5.2.1. Eser hakkında genel bilgiler	48
5.2.2 1.Bölüm: Allegro moderato	48
5.2.2.1 1.Bölümün partiyon ile incelenmesi	49

Sayfa

5.2.3 2.Bölüm: Adagio.....	56
5.2.3.1 2.Bölümün partisyon ile incelenmesi.....	56
5.2.4 3.Bölüm: Allegro	59
5.2.4.1 3.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	60
5.3 Johann Christian Bach Do Minör Viyolonsel Konçertosu'nun Analizi.....	67
5.3.1 Eser hakkında genel bilgiler	67
5.3.2 1.Bölüm: Allegro	68
5.3.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	69
5.3.3 2.Bölüm: Adagio molto espressivo.....	75
5.3.3.1 2.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	76
5.3.4 3.Bölüm: Allegro molto energico	79
5.3.4.1 3.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	80
5.4 Luigi Boccherini No.9 Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi .	88
5.4.1 Eser hakkında genel bilgiler	88
5.4.2 1.Bölüm: Allegro moderato	89
5.4.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	90
5.4.3 2.Bölüm: Andantino gracioso	96
5.4.3.1 2.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	97
5.4.4 3.Bölüm: Rondo allegro	99
5.4.4.1 3.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	100
5.5 Jean Baptiste Breval 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nun Analizi	109
5.5.1 Eser hakkında genel bilgiler	109
5.5.2 1.Bölüm: Allegro moderato	110
5.5.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi.....	111
5.5.3 2.Bölüm: Adagio.....	115
5.5.3.1 2.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	116
5.5.4 3.Bölüm: Rondo allegretto	119
5.5.4.1 3.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	120
5.6 Ignace Pleyel Do Majör Viyolonsel Konçertosu'nun İncelenmesi	125
5.6.1 Eser hakkında genel bilgiler	125
5.6.2 1.Bölüm: Allegro vivace.....	126
5.6.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi	127
5.6.3 2.Bölüm: Adagio.....	130

Sayfa

5.6.3.1.2.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi	131
5.6.4 3.Bölüm: Rondo allegro.....	133
5.6.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi	133
6. İNCELENEN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ TABLOSU	139
7. SONUÇLAR.....	141
KAYNAKÇA.....	145
ÖZGEÇMİŞ.....	149



KISALTMALAR

Ed. : Editör

s. : Sayfa





ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 5.1 1.Bölüm (Moderato) form tablosu.	32
Çizelge 5.2 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.	38
Çizelge 5.3 3.Bölüm (Allegro molto) form tablosu.	43
Çizelge 5.4 1.Bölüm (Allegro moderato) form tablosu.	49
Çizelge 5.5 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.	56
Çizelge 5.6 3.Bölüm (Allegro) form tablosu.	59
Çizelge 5.7 1.Bölüm (Allegro) form tablosu.	68
Çizelge 5.8 2.Bölüm (Adagio Molto Espressivo) form tablosu.	76
Çizelge 5.9 3.Bölüm (Allegro molto energico) form tablosu.	79
Çizelge 5.10 1.Bölüm (Allegro moderato) form tablosu.	90
Çizelge 5.11 2.Bölüm (Andantino gracioso) form tablosu.	97
Çizelge 5.12 3.Bölüm (Rondo allegro) form tablosu.	100
Çizelge 5.13 1.Bölüm (Allegro Moderato) form tablosu.	111
Çizelge 5.14 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.	116
Çizelge 5.15 3.Bölüm (Rondo Allegretto) form tablosu.	119
Çizelge 5.16 1.Bölüm (Allegro vivace) form tablosu.	126
Çizelge 5.17 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.	131
Çizelge 5.18 3.Bölüm (Rondo allegro) form tablosu.	133
Çizelge 6.1 Karşılaştırmalı analiz tablosu.	139



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 5.1 Ölçü: 1-5 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.1).	33
Şekil 5.2 Ölçü: 17-20 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.2).	33
Şekil 5.3 Ölçü: 21-25 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.3).	34
Şekil 5.4 Ölçü: 45-48 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.4).	34
Şekil 5.5 Ölçü: 58-61 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.6).	35
Şekil 5.6 Ölçü: 67-69 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.6).	35
Şekil 5.7 Ölçü: 73-75 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.7).	36
Şekil 5.8 Ölçü: 97-103 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.9).	36
Şekil 5.9 Ölçü: 108-111 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.10).	37
Şekil 5.10 Ölçü: 121-125 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.11).	37
Şekil 5.11 Ölçü: 134-136 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.12).	38
Şekil 5.12 Ölçü: 1-9 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.12).	39
Şekil 5.13 Ölçü: 10-27 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.13).	39
Şekil 5.14 Ölçü: 36-42 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.13).	40
Şekil 5.15 Ölçü: 55-63 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.14).	40
Şekil 5.16 Ölçü: 65-70 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.14).	40
Şekil 5.17 Ölçü: 78-87 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.15).	41
Şekil 5.18 Ölçü: 89-96 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.15).	41
Şekil 5.19 Ölçü: 105-116 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.16).	42
Şekil 5.20 Ölçü: 1-8 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.16).	43
Şekil 5.21 Ölçü: 36-49 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.19).	44
Şekil 5.22 Ölçü: 61-73 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.20).	45
Şekil 5.23 Ölçü: 80-86 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.21).	45
Şekil 5.24 Ölçü: 118-122 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.23).	46
Şekil 5.25 Ölçü: 175-181 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.26).	46
Şekil 5.26 Ölçü: 188-193 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.27).	47
Şekil 5.27 Ölçü: 247-253 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.29-30).	47
Şekil 5.28 Ölçü: 1-5 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.1).	49
Şekil 5.29 Ölçü: 25-28 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.3).	50
Şekil 5.30 Ölçü: 29-33 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.3).	50
Şekil 5.31 Ölçü: 40-42 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.4).	51
Şekil 5.32 Ölçü: 50-53 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.5).	51

Savfa

Şekil 5.33 Ölçü: 92-93 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.9).....	52
Şekil 5.34 Ölçü: 98-101 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.10).....	52
Şekil 5.35 Ölçü: 106-108 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.10).....	53
Şekil 5.36 Ölçü: 122-125 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.12).....	53
Şekil 5.37 Ölçü: 136-140 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.13).....	54
Şekil 5.38 Ölçü:142-143 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.14).....	54
Şekil 5.39 Ölçü: 170-173 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.16).....	55
Şekil 5.40 Ölçü: 185-189 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.18).....	55
Şekil 5.41 Ölçü: 1-8 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.19).....	56
Şekil 5.42 Ölçü 17-23 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.19).....	57
Şekil 5.43 Ölçü: 32-38 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.20).....	57
Şekil 5.44 Ölçü 43-46 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.20).....	58
Şekil 5.45 Ölçü: 50-54 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.21).....	58
Şekil 5.46 Ölçü: 60-65 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.21).....	59
Şekil 5.47 Ölçü: 1-10 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.22).....	60
Şekil 5.48 Ölçü:17-19 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.22).....	60
Şekil 5.49 Ölçü: 27-32 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.23).....	61
Şekil 5.50 Ölçü: 34-41 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.23).....	61
Şekil 5.51 Ölçü: 51-56 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.24).....	62
Şekil 5.52 Ölçü: 66-74 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.24).....	62
Şekil 5.53 Ölçü: 83-91 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.25).....	63
Şekil 5.54 Ölçü: 101-109 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).....	63
Şekil 5.55 Ölçü:111-118 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).	64
Şekil 5.56 Ölçü: 119-125 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).....	64
Şekil 5.57 Ölçü: 135-141 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.27).....	65
Şekil 5.58 Ölçü: 159-165 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.28).....	65
Şekil 5.59 Ölçü: 166-174 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.28).....	66
Şekil 5.60 Ölçü:185-193 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.29).....	66
Şekil 5.61 Ölçü: 200-205 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.30).....	67
Şekil 5.62 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.1).	69
Şekil 5.63 Ölçü: 13-21 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.1).	70
Şekil 5.64 Ölçü: 25-28 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.2).	70

Şekil 5.65 Ölçü: 38-43 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.2).	71
Şekil 5.66 Ölçü: 50-56 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.3).	71
Şekil 5.67 Ölçü: 70-71 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).	72
Şekil 5.68 Ölçü: 72-78 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).	72
Şekil 5.69 Ölçü: 81-84 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).	73
Şekil 5.70 Ölçü: 105-111 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.6).	73
Şekil 5.71 Ölçü: 145-150 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.8).	74
Şekil 5.72 Ölçü: 151-158 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.8).	75
Şekil 5.73 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.9).	76
Şekil 5.74 Ölçü: 8-15 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.9).	76
Şekil 5.75 Ölçü: 24-30 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.10).	77
Şekil 5.76 Ölçü: 36-40 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.10).	77
Şekil 5.77 Ölçü: 52-56 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.11).	78
Şekil 5.78 Ölçü: 74-80 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).	78
Şekil 5.79 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).	80
Şekil 5.80 Ölçü: 8-13 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).	80
Şekil 5.81 Ölçü: 14-19 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.14).	81
Şekil 5.82 Ölçü: 27-32 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.14).	81
Şekil 5.83 Ölçü: 48-55 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.15).	82
Şekil 5.84 Ölçü: 56-62 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.16).	82

Şekil 5.85 Ölçü: 70-77 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.16).	83
Şekil 5.86 Ölçü: 78-85 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).	83
Şekil 5.87 Ölçü: 86-92 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).	84
Şekil 5.88 Ölçü: 93-99 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).	84
Şekil 5.89 Ölçü: 121-128 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.19).	85
Şekil 5.90 Ölçü: 137-142 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.19).	85
Şekil 5.91 Ölçü: 150-155 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.20).	86
Şekil 5.92 Ölçü: 157-162 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).	86
Şekil 5.93 Ölçü: 163-168 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).	87
Şekil 5.94 Ölçü: 169-176 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).	87
Şekil 5.95 Ölçü: 1-3 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.1).	90
Şekil 5.96 Ölçü: 4-6 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.1).	90
Şekil 5.97 Ölçü: 15-18 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.2).	91
Şekil 5.98 Ölçü: 21-23 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.3).	91
Şekil 5.99 Ölçü: 33-34 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.5).	92
Şekil 5.100 Ölçü: 35-36 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.5).	92
Şekil 5.101 Ölçü: 49-51 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.7).	93
Şekil 5.102 Ölçü: 52-54 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.7).	93
Şekil 5.103 Ölçü: 55-57 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.8).	94
Şekil 5.104 Ölçü: 60-62 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.8).	94
Şekil 5.105 Ölçü: 71-72 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.10).	95
Şekil 5.106 Ölçü: 90-92 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.13).	95
Şekil 5.107 Ölçü: 97-100 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.14).	96
Şekil 5.108 Ölçü: 104-106 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.14).	96
Şekil 5.109 Ölçü: 1-9 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.15).	97
Şekil 5.110 Ölçü: 19-25 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.15).	98
Şekil 5.111 Ölçü: 46-52 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.17).	98

Sayfa

Şekil 5.112 Ölçü: 61-65 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.17).	99
Şekil 5.113 Ölçü: 66-73 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.18).	99
Şekil 5.114 Ölçü: 1-6 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.18).	100
Şekil 5.115 Ölçü: 12-18 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.19).	101
Şekil 5.116 Ölçü: 24-30 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.19).	101
Şekil 5.117 Ölçü: 31-36 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.20).	102
Şekil 5.118 Ölçü: 37-43 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.20).	102
Şekil 5.119 Ölçü: 44-50 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.20).	103
Şekil 5.120 Ölçü: 51-57 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.21).	103
Şekil 5.121 Ölçü: 64-69 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.21).	104
Şekil 5.122 Ölçü: 75-79 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.22).	104
Şekil 5.123 Ölçü: 80-84 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.22).	104
Şekil 5.124 Ölçü: 85-89 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.23).	105
Şekil 5.125 Ölçü: 90-94 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.23).	105
Şekil 5.126 Ölçü: 95-99 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.23).	106
Şekil 5.127 Ölçü: 100-104 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.24).	106
Şekil 5.128 Ölçü: 105-111 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.24).	106
Şekil 5.129 Ölçü: 112-116 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.24).	107
Şekil 5.130 Ölçü: 117-121 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.25).	107
Şekil 5.131 Ölçü: 133-139 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.25-26).	108
Şekil 5.132 Ölçü: 147-153 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.26).	108
Şekil 5.133 Ölçü: 171-176 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.28).	109
Şekil 5.134 Ölçü: 183-188 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsche, 1997, s.28).	109
Şekil 5.135 Ölçü: 1-4 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).	111
Şekil 5.136 Ölçü: 5-13 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).	111
Şekil 5.137 Ölçü: 14-18 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).	112
Şekil 5.138 Ölçü: 24-27 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).	112
Şekil 5.139 Ölçü: 28-36 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).	112
Şekil 5.140 Ölçü: 37-41 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).	113
Şekil 5.141 Ölçü: 49-58 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.3).	113
Şekil 5.142 Ölçü: 64-67 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.3).	113
Şekil 5.143 Ölçü: 72-80 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.4).	114
Şekil 5.144 Ölçü: 81-89 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.4).	114
Şekil 5.145 Ölçü: 90-99 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).	115

Savfa

Şekil 5.146 Ölçü: 1-6 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).	116
Şekil 5.147 Ölçü: 6-10 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).	116
Şekil 5.148 Ölçü: 11-20 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).	117
Şekil 5.149 Ölçü: 21-32 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).	117
Şekil 5.150 Ölçü: 33-37 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).	118
Şekil 5.151 Ölçü: 38-46 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.7).	118
Şekil 5.152 Ölçü: 47-56 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.7).	119
Şekil 5.153 Ölçü: 1-7 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).	120
Şekil 5.154 Ölçü: 8-20 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).	120
Şekil 5.155 Ölçü: 21-27 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).	121
Şekil 5.156 Ölçü: 28-41 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.9).	121
Şekil 5.157 Ölçü: 48-53 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.9).	122
Şekil 5.158 Ölçü: 61-68 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).	122
Şekil 5.159 Ölçü: 82-88 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).	123
Şekil 5.160 Ölçü: 89-95 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).	123
Şekil 5.161 Ölçü: 103-109 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.11).	123
Şekil 5.162 Ölçü: 110-125 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.11).	124
Şekil 5.163 Ölçü: 141-147 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.12).	124
Şekil 5.164 Ölçü: 153-163 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.12).	125
Şekil 5.165 Ölçü: 1-74 (Pleyel, yakl. 1792, s.2).	127
Şekil 5.166 Ölçü: 80-121 (Pleyel, yakl. 1792, s.2).	127
Şekil 5.167 Ölçü: 123-135 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).	128
Şekil 5.168 Ölçü: 134-148 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).	128
Şekil 5.169 Ölçü: 182-193 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).	128
Şekil 5.170 Ölçü: 200-225 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).	129
Şekil 5.171 Ölçü: 241-261 (Pleyel, yakl. 1792, s.4).	129
Şekil 5.172 Ölçü: 274-285 (Pleyel, yakl. 1792, s.4).	130
Şekil 5.173 Ölçü: 310-324 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	130
Şekil 5.174 Ölçü: 1-9 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	131
Şekil 5.175 Ölçü: 10-31 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	131
Şekil 5.176 Ölçü: 32-39 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	132
Şekil 5.177 Ölçü: 45-61 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	132
Şekil 5.178 Ölçü: 62-68 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	132
Şekil 5.179 Ölçü: 72-76 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).	132

Sayfa

Şekil 5.180 Ölçü: 1-25 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).....	133
Şekil 5.181 Ölçü: 47-61 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).....	134
Şekil 5.182 Ölçü: 69-89 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).....	134
Şekil 5.183 Ölçü: 108-123 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).....	134
Şekil 5.184 Ölçü: 125-144 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).....	135
Şekil 5.185 Ölçü: 148-164 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).....	135
Şekil 5.186 Ölçü: 180-190 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).....	135
Şekil 5.187 Ölçü: 207-217 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).....	136
Şekil 5.188 Ölçü: 218-242 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).....	136
Şekil 5.189 Ölçü: 252-270 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).....	136
Şekil 5.190 Ölçü: 286-311 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).....	136
Şekil 5.191 Ölçü: 312-325 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).....	137



KLASİK DÖNEM (1725-1850) PERİYODUNDA YAZILMIŞ OLAN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ STİL VE TEKNİK AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMALI ANALİZİ

ÖZET

18. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar süren Klasik Dönem Aydınlanma Düşüncesi, Fransız Devrimi gibi sosyal dönüşüm süreçlerine sahne olmuştur. Bu dönüşüm süreçleri toplumların dünya görüşlerinin yanı sıra müzik alanını da etkilemiştir. Müzikte sadelik, belirgin ve dengeli bir müzikal anlayış ve ifadeye dayalı bir yaklaşım yaygınlık kazanmıştır. Bu yaklaşımla beraber, çalgıların ifade potansiyellerine alan açan konçerto formu önem kazanmış, aynı zamanda bu önemden viyolonsel çalgısı da etkilenmiştir. Bu döneme kadar bir eşlik çalgısı rolünde kullanılan viyolonsel bu rolünden sıyrılmış ve bestecilerin konçerto yazmasıyla beraber solo kimliği kazanmıştır. Bu dönem içerisinde bestelenen viyolonsel konçertoları, viyolonsel literatüründe önemli bir yer edinmiş ve öne çıkan çeşitli viyolonsel konçertolar bu tez kapsamında analiz edilmiştir. Yöntemsel bir yaklaşımla Joseph Haydn'ın 1 numaralı do majör ve 2 numaralı re majör viyolonsel konçertoları, Johann Christian Bach'ın do minör viyolonsel konçertosu, Luigi Boccherini'nin 9 numaralı si bemol majör viyolonsel konçertosu, Jean-Baptiste Breval'ın 2 numaralı re majör viyolonsel konçertosu ve Ignace Pleyel'in do majör viyolonsel konçertosu kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu konçertoların analiz sürecinde, eserlerin form yapıları, orkestrasyonları, tonalite kullanımları, modülasyon çeşitleri, teknik gereksinimleri ve dönemin stilistik özellikleri göz önünde bulundurularak sistemli bir şekilde incelenmiştir. İncelenen her eser, dönemin getirdiği ortak özelliklerle beraber, bestecilerinin bireysel yaklaşımları dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Analizlerde partiyon incelemeleri baz alınmış ve aynı zamanda eser seçiminde eserlerin viyolonsel repertuarındaki yeri ve eğitim alanındaki önemi de dikkate alınmıştır. Bu temeller ışığında, klasik dönemde bestelenmiş olan viyolonsel konçertoları karşılaştırılmalı bir şekilde analiz edilmiştir. Eserleri analize konu olan bestecilere ek olarak, eğitim içerikli viyolonsel kitaplarıyla tanınan Friedrich Dotzauer ve Jean-Louis Duport'un viyolonsel eğitimi alanına yapmış oldukları katkılar biyografik bir alanda değerlendirilmiştir. Yapılan araştırmalar ve analizler sonucunda, her bir bestecinin stil ve teknik anlayışı açısından çeşitlilik sağladığı, form yaklaşımı açısından ise birbirleriyle benzer formlarda eser ürettikleri gözlenmiştir. Aynı zamanda, bu eserlerin viyolonselin solo kimliğinin oluşmasına önemli katkılar sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik dönem, viyolonsel konçertoları, Stil analizi, Teknik analizi, Form yapısı



COMPARATIVE ANALYSIS OF SELECTED VIOLONCELLO CONCERTOS WRITTEN DURING THE CLASSICAL PERIOD (1725-1850) IN TERMS OF STYLE AND TECHNIQUE

SUMMARY

The classical period of enlightenment thought, which lasted from the 18th century to the mid-19th century, witnessed significant social transformation processes such as the French Revolution. These transformation processes affected not only societies' worldviews but also left deep impact on the field of music. Simplicity, a clear and balanced musical understanding, and an approach based on expression became widespread in music language. Along with this approach, the concerto form, which provided a platform for the expressive potential of instruments, gained notable importance. The cello, as one of the prominent string instruments, was also influenced by this shift in artistic priorities. Until this period, the cello, which had been used as an accompanying instrument in ensembles and orchestras. However, cello has broke away from this limited role and gained a strong solo identity with composers writing concertos. The cello concertos composed during this period have earned an important place in the cello literature, and various prominent cello concertos have been analyzed in this thesis. Using a systematic approach, Joseph Haydn's c major concerto no.1 and d major cello concerto no.2, Johann Christian Bach's C Minor cello concerto, Luigi Boccherini's no.9 b-flat major cello concerto, Jean-Baptiste Breval's no.2 d major cello concerto, and Ignace Pleyel's c major cello concerto have been analyzed in detail. During the analysis process, the Works were systematically examined, taking into account their formal structures, orchestrations, use of tonality, types of modulation, technical requirements, and stylistic characteristics of the period. Each work was evaluated based on the common characteristics of the period, as well as the individual approaches of the composers. The analyses were based on score studies, and the selection of Works also took into account their place in the cello repertoire and their importance in the field of education. On this basis, cello concertos composed during the classical period were analyzed in a comparative manner. In addition to the composers whose works were analyzed, the contributions of Friedrich Dotzauer and Jean-Louis Duport, who are known for their educational cello books, to the field of cello education were evaluated in a biographical context. As a result of the research and analysis, it was observed that each composer provided diversity in terms of style and technical understanding, while producing Works with similar forms in terms of form approach. At the same time, it was concluded that these Works made significant contributions to the formation of the cello's solo identity.

Keywords: Classical period, Cello concertos, Style analysis, Technical analysis, Form structure



1. GİRİŞ

Müzik tarihinde 18. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanan klasik dönem, düşünsel, sosyal ve sanatsal değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemde gerçekleşen aydınlanma düşüncesinin, akıl ve denge fikirlerini müziğe yansıttığı, aynı zamanda insan, toplum ve sanat anlayışını şekillendirdiği kabul edilmektedir. Fransız devrimi gibi önemli siyasi çalkantılara sahne olan bu dönemde, sanayi devriminin de etkisiyle toplumsal sınıflar değişmiş ve bu durum müzik gibi sanatsal alanlardaki üretimi yakından etkilemiştir. Müzik bu dönemde, bir önceki dönem olan Barok dönemin süslü ve detaylı yapısından uzaklaşıp daha sade, düzenli ve belirgin figürler içeren bir müzik anlayışına yönelmiştir. Aydınlanma düşüncesiyle şekillenen bu yeni müzik anlayışı akılcılık, evrensel insan değerleri gibi ilkeleri sanat yoluyla toplumla buluşturmayı esas almıştır. Bu bağlamda klasik dönemin toplumsal çerçevesi, ifade özgürlüğünün gelişim göstermesi ile müziğin değişiminin eşzamanlı olarak gerçekleştiği bir ortam sağlamıştır. Söz konusu müzikal değişimde özellikle konçerto formu, hem icracının teknik becerisini hem de çalgının ifade olanaklarını ortaya koyan bir çerçeveye dönüşmüştür.

Klasik dönemin dikkate değer özelliklerinden birisi de yaylı çalgılar arasında yer alan viyolonselın öne çıkmaya başlamasıdır. Viyolonsel bu dönemde, yay ve çalgı yapım periyotlarındaki gelişmeler sayesinde, sürekli bas ve eşlik çalgısı olma rolünden sıyrılmış ve solo çalgı haline gelmiştir. Bunun bir sonucu olarak ifade ve teknik kapasitesiyle de tanınmaya başlayan viyolonsele, dönemin önde gelen bestecileri teknik ustalığı ve ifade derinliğini bir araya getiren konçertolar bestelemeye başlamıştır. Bu bağlamda, dönemin teknik ve stilistik anlayışını barındıran konçertolar arasında Joseph Haydn, Johann Christian Bach, Luigi Boccherini, Jean-Baptiste Breval ve Ignace Pleyel'in viyolonsel konçertoları kayda değer örnekler arasında yer almaktadır.

Tezde, bahsi geçen bestecilerin viyolonsel konçertoları form, stil ve teknik açıdan kapsamlı bir şekilde karşılaştırılmalı olarak analiz edilmiştir. Bu besteciler, bestelemiş oldukları viyolonsel konçertolarında dönemin ifadesel stilini çalgıya aktarma, form yapıları, teknik gelişimler gibi konularda çeşitli yaklaşımlar sergilemiş ve viyolonsel repertuvarına kayda değer katkılarda bulunmuşlardır. Bununla beraber, Friedrich

Dotzauer ve Jean Louis Duport'da bu çalışmaya dahil edilmiştir. Her ne kadar bu besteciler viyolonsel konçertolarıyla tanınmasa da, viyolonsel tekniğine eğitim içerikli etüt kitaplarıyla ve teknik egzersizlerle katkılarda bulunmuş; bu sayede viyolonsel tekniğinin sistematik hale kavuşmasına öncülük etmişlerdir. Bu bağlamda söz konusu bestecilerin konçertoları incelenmemiş fakat klasik dönemde yer aldıkları ve viyolonsel tekniğine yaptıkları kazanımlar sebebiyle biyografilerine yer verilmesi uygun görülmüştür.

1.1 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, klasik dönemde yazılmış olan viyolonsel konçertolarını kapsamlı bir şekilde inceleyip stil ve teknik açısından karşılaştırılmalı olarak analiz etmektir. Araştırma süresince Joseph Haydn, Johann Christian Bach, Luigi Boccherini, Jean-Baptiste Breval ve Ignace Pleyel'in yazmış olduğu viyolonsel konçertoları incelenmiş ve bu konçertolarda dönemin karakteristik, teknik, stilistik, orkestrasyon ve form yapısı gibi özellikleri dikkate alınmıştır.

Aynı zamanda amaç; farklı milletlerden olan ilgili bestecileri tanıtmak, karşılaştırarak stil, armonik yapı, üslup, karakter ve teknik anlamda ortaya çıkan farklılıkları ve benzerlikleri göstermek, ileride bu alanda araştırma yapacak olan akademisyenlere ve öğrencilere dönemi tanıtmak, önceki dönemlerle olan farklılıklarını bilerek araştırmaya konu olan eserleri daha doğru ve yerinde icra etmeleri yönünden büyük ölçüde fayda sağlamaktır.

1.2 Araştırmanın Önemi

Klasik dönemde bestelenmiş olan viyolonsel konçertoları, günümüzde dünyanın birçok yerinde gerek öğrenciler, gerekse akademisyenler ve solistler tarafından yaygın olarak seslendirilmekte olup özellikle orkestra sınavları ve viyolonsel yarışmalarında da talep edildiğinden, bir viyolonselcinin bu dönemin karakteristik özelliklerini bilmesi ve tanınması önem arz etmektedir.

Bir viyolonselci için repertuar anlamında da bu dönemi tanınması önemlidir. Bu dönemde yazılmış olan viyolonsel konçertoları; sağ el ve sol el tekniği açısından farklı zorluklar barındırdığı ve bir viyolonselcinin öğrenim hayatı boyunca bilmesi gereken teknik yeterlilikleri içerdiği için viyolonsel repertuarında önemli bir yere sahiptir.

1.3 Problem Cümlesi

Klasik dönem periyodunda bestelenen viyolonsel konçertoları, bestelendikleri dönemde yaygın olan müzikal anlayış, form yapısı, stilistik yaklaşımlar ve teknik ilerlemelerin önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Diğer yandan, bu dönemde yazılan viyolonsel konçertolarını stil, teknik, form, orkestrasyon ve armonik yapı yönünden bir arada inceleyen yeteri kadar akademik çalışma olmadığı fark edilmiştir. Dolayısıyla, bu konçertoların kapsamlı analizinin, akademisyenler ve ilgili konçertoları çalışan veya söz konusu konçertolar hakkında araştırma yapan öğrenciler için, çalgı eğitimi alanındaki akademik boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

1.4 Araştırma Yöntemi

Bu araştırma nitel araştırma olup, doküman analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırmada, klasik dönemde viyolonsel konçertosu yazmış bestecilere mensup olan altı viyolonsel konçertosu partiyon üzerinden incelenmiş, incelenme sürecinde her bir konçerto için stil, teknik, form, orkestrasyon, ritmik yapı ve armonik yapı gibi alanlar referans alınmıştır. Elde edilen veriler karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiş ve ortaya çıkan sonuçlar, konçertoların müzikal ve stilistik özelliklerinin beraberinde bestecilerin üslup çeşitliliğini de göstermiştir.

1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmada incelenen eserler, dönem içerisinde en sık icra edilen konçertolar olmasından kaynaklı ve aynı zamanda kayıtlara rahat ulaşılması açısından klasik dönem içerisinde bestelenen altı viyolonsel konçertosu ile sınırlandırılmıştır.



2. KLASİK DÖNEMİ KAPSAYAN 1725-1850 TARİHLERİ ARASINDA DÜNYADA GERÇEKLEŞEN ÖNEMLİ OLAYLAR

Klasik dönem, tarihte 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıla kadar süren bir zaman dilimini ifade etmektedir. Bu dönemi incelerken öncelikle klasik dönemde dünyada olan ve tüm dünyayı etkileyen önemli olaylara bakmak gerekir. Bu dönemde gerçekleşen önemli olaylardan biri de sanayi devrimidir.

2.1 Birinci Sanayi Devrimi

Sanayi devriminin dört aşaması bulunmaktadır. Bu devrimin ilk aşaması olarak bilinen birinci sanayi devriminin, 1760 yılında başlayıp 1840 yılına kadar sürdüğü kabul edilmektedir. Teknoloji, toplum ve ekonomi alanlarında önemli gelişmeleri beraberinde getiren bu devrim ile birlikte tarıma dayalı üretim modeli, yerini sanayiye dayalı üretim modeline bırakmıştır. Elektrik gücü, su gücü, buhar gücü gibi yeni enerji kaynaklarının kullanım kolaylığı bu dönemde şekillenmiş ve önemli teknolojik ilerlemeler gerçekleşmiştir. Buhar makinesinin kullanılmaya başlanması, dokuma tezgahlarının ve demiryollarının makineleşmesi, üretim tekniklerinin hızlanmasına ve kolaylaşmasına katkı sağlamıştır. Makinelerin insan gücünün yerini almasıyla ortaya çıkan seri üretim, üretim kapasitesini artırmış, maliyetleri düşürmüş ve ekonomik büyümeyi hızlandırmıştır. Aynı zamanda bu gelişmeler gerçekleşirken, şirketlerin ve sanayi tesislerinin yaygınlaşması da bu ilerlemelere yardımcı olmuştur (Kılıç, 2023).

Sanayi devrimi ile birlikte, demiryolu teknolojisinde kayda değer gelişmeler meydana gelmiştir. Buharlı lokomotifler ortaya çıkmış ve demiryolu taşımacılığının büyümesi hız kazanmıştır. Trenlerin sunduğu hız ve taşıma kapasitesi sayesinde, o dönemde eşyaların daha kolay bir şekilde taşınması sağlandı. Bu gelişim ve değişimler, özellikle Avrupa ve Amerika kıtasında sosyal ve ekonomik dönüşümün hızlanmasının temel nedenleri arasında yer almıştır (Berktaş ve Oraklıbel, 2021).

Bu dönemde yaşanan bir diğer önemli olay ise Fransız Devrimi'dir.

2.2 Fransız Devrimi

“Fransız Devrimi, mutlak monarşinin devrilmesinin ardından Fransız Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1789-1799 yıllarını kapsayan tarihsel bir süreçtir. Bu devrim Fransa'da ortaya çıkmasına rağmen milliyetçilik, özgürlük, adalet ve kardeşlik gibi tüm dünyayı etkileyen fikirleri ortaya çıkarmıştır.” (Çelik, 2023).

Çıvgın ve Yardımcı'ya (2010) göre; Fransa'yı en fazla etkileyen toplumsal olgu, köyden kente göçtür. Köyde geçimlerini sağlayamayanlar için göçten başka çare yok gibidir. 1787–1789 arasında hasadın beklendiği gibi gerçekleşmemesi, kırsal kesimdeki krizi daha da belirgin kılmaktadır. Ne var ki göç eden kitleleri şehirde işsizlik ve yüksek fiyatlardan başka bir şey beklememektedir. (s.170)

Fransa'nın 18. Yüzyıl genelinde nüfus artışı, yetersiz tarımsal üretim, savaşa bağlı mali krizler, adaletsiz vergilendirme, kilise ve soylu sınıfı ayrıcalıkları gibi pek çok sosyal ve ekonomik sorunları bulunmaktaydı. Fransız toplumunda sosyal sınıflar birbirinden geniş bir şekilde ayrılmış, Soylu sınıfın (diğer bir deyişle üst sınıfın) özel ayrıcalıkları bulunmaktaydı. Vergilerin çoğunluğunu ödemekle mükellef olan burjuva (orta sınıf) ve köylüler bu durumdan rahatsızlık duyuyordu. Borçları son derece fazla olan Fransa'nın ekonomik durumu çok kötüydü. Fransa Kralı vergileri artırarak ve daha fazla mali reforma imza atarak bu çıkmazı düzeltmeye çalıştı, fakat bu çabalar yeterli olmadı (Çıvgın ve Yardımcı, 2010).

18. yüzyılda Avrupa'yı etkisi altına almış olan aydınlanma düşüncesi, eşitlik, özgürlük ve akıl gibi fikirlere önemli ölçüde ağırlık vermiştir. Kilise, feodalizm ve mutlak monarşi gibi olgulara aydınlanma düşünürleri tarafından karşı çıkılmaktaydı. (Spurlin ve Valsania, 2021). Bu dönemde özellikle Montesquieu (1685-1755), Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784) ve Rousseau (1712-1778) gibi Fransız filozoflar öne çıkmaktaydı. Bu filozofların ortak düşünceleri, devrimci fikirleri yaymak ve toplumsal bilinci artırmaktı. Bu ortak düşüncelerden hareketle, devrimci fikirleri ve toplumsal bilinci yaygınlaştırmak amacıyla eserler yayınladılar. Bu eserlerin beraberinde, toplumsal değişimi destekleyen bir ortam oluşmaya başladı.

14 Temmuz 1789'da halk, hükümet üzerinde daha fazla kontrol sahibi olabilmek için Bastille Hapishanesi'ne bir saldırı düzenlemiş ve tarihte Fransız Devrimi olarak bilinen isyanı başlatmıştır. Halk, acımasız koşulları, işkenceleri ve haksız hapsedilmelerini nedeniyle kuruma öfkeliydi (Çelik, 2023). Yaşanan bu olay monarşinin otoritesini sarsmış ve halkın gücünü ortaya koymuştur. Üçüncü sınıf temsilciler tarafından ulusal

meclis kurulmuş, bu temsilciler aynı yıl içerisinde İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'ni ilan etmiştir. Devrimin temel ilkeleri ana hatlarıyla bu bildirgede belirtilmiştir.

Yaşanan bu olaylar sonrası monarşi devrilmiş ve Cumhuriyet ilan edilmiştir. Fransa, Cumhuriyet'in ilanının akabinde hem dış hem de iç düşmanlarla yüzleşti. Yurt içinde cumhuriyete karşı başlayan ayaklanmalar oldu ve diğer Avrupa ulusları Fransa'ya yurt dışında karşı çıkmak için bir araya geldi. Bunun sonucunda devrim daha da şiddetlenip radikalleşti. Beraberinde, mecliste güç kazanmaya başlayan Halkın Esenliği Komitesi, Montagnard zihniyetini egemen kılmayı başardı (Çıvgın ve Yardımcı, 2010).

Montagnardlar öncelikle, özellikle Paris'teki kentsel seçmenleri temsil eden orta sınıf milletvekillerinden oluşuyordu. Daha ılımlı olan Girondinlere karşı çıkarak kırsal kesimin çıkarları yerine kent yoksullarını kayıran politikaları savunuyorlardı. İktidara yükselişleri, Terör Saltanatı sırasında radikal önlemlere verdikleri destekle dikkat çekmiş, dönemin devrimci gerekliliklerini saldırgan politikalar ve halkın seferberliği yoluyla ele almaya çalışmışlardır (Encyclopedia Britannica, t.y.). Hristiyanlık karşıtı ve ateizm yanlısı gruplar hızla artış gösterir ve Jakoben lideri Robespierre, kendisini bu duruma müdahale etmek zorunda hisseder. Robespierre bunun sonucu olarak, 8 Aralık 1793 tarihinde dini özgürlüğün yeniden tesis edildiğini ilan eder (Çıvgın ve Yardımcı, 2010).

Jakoben liderliğindeki Halk Konseyi, beraberinde şiddeti de getiren radikal değişikliklere imza attı. Devrime karşı direnen birçok kişi, Jakobenler tarafından acımasız bir şekilde giyotin ile idam edildi. Jakobenlerin lideri Robespierre, cumhuriyetin emniyetini ve devrimin faziletini terör yoluyla savundu. Robespierre radikalizmi, yavaş yavaş mecliste muhalif kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda zaman içerisinde Robespierre karşıtı bir hareket gelişmiş ve tiran (baskıcı hükümdar) yargılanmıştır. Robespierre ve yandaşları 1794 yılında Ulusal Konvansiyon tarafından idama mahkum edilmiş ve Terör Rejimi son bulmuştur (Çıvgın ve Yardımcı 2010).



3. MÜZİKTE KLASİK DÖNEM (1725-1850)

Klasik dönem, tarihte 18. yüzyılın başlarında başlayıp 19. Yüzyıla kadar süren bir zaman dilimini ifade etmektedir. Klasik dönemi inceleyen tarihçi ve araştırmacıların incelemelerine göre; Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölüm tarihi olan 1750 yılından başlayan bu dönem, 1800'lü yılların ortalarına kadar sürmektedir. Bu dönemde gelişen müzik, bir önceki dönem olan Barok dönemin ağır ve karmaşık yapısına zıt olarak dengeli bir uyum içerisinde gelişmiştir.

Klasik dönemde besteciler, eserlerinde büyük orkestralara yönelik eserler yazmıştır. Eserlerinde, konçerto ve senfoni formlarına öncelik vermişlerdir. Bunun sonucu olarak müzikteki tonal çeşitlilik ve ifade çeşitliliği gelişmiştir. Eserlere klarinet, korno, trombon ve timpani gibi (özellikle bakır nefesli) çok sayıda çalgı eklenerek orkestranın genişlediği ve müzikalitenin daha kapsamlı hale geldiği görülmektedir. Eserlerin ifade olarak daha dolgun bir hale geldiği, konçertoların ise solo çalgıların kapasitesini ön plana çıkardığı görülmektedir. Bestecilerin müzikal kapsamda, duygusal ifadeyi dengeleyerek akılcılığa ve sade bir müzik anlayışına ağırlık verdiği gözlenmektedir. İnsan duygularını ve düşüncelerini evrensel bir dille ifade etme çabası, müzikte matematiksel ritim kalıplarının kullanımı ve sade melodik çizgilerin takip edilmesi, klasik dönem eserlerinin yapısal bütünlüğüne katkı sağlamıştır.

Barok dönemden klasik döneme geçiş sırasında bazı ara akımlar gözlenmektedir. Klasik dönem, kendisine ait olan forma ulaşmadan önce bu ara akımlardan etkilenmiştir.

3.1 Klasik Dönemin Etkilendiği Akımlar

3.1.1 Rokoko akımı

İlk olarak 18. Yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan Rokoko akımı, Barok stiline ardından ortaya çıkan ve süslemeci yaklaşım sergileyen bir sanat stilidir. Bu stilin, Barok stiline görkemli yapısına tepki olarak çıktığı bilinmektedir. Zarif, süslemeci ve doğadan türetilen motifleri benimseyen bu stil, özellikle iç tasarım, mimari ve plastik sanatlarda kendisini göstermektedir. Rokoko stili, Barok stiline kıyasla neşeli, süslemeci ve duygusal bir ifade dili içermektedir (İbrahim, Osman ve Elnemr, 2021).

Rokoko stili, sadece görsel sanatlarda değil, müzik alanında da etkisini göstermiştir. Müzik yapısı hafiflemiş, daha yumuşak, daha sade ve süslemeli bir hale gelmiştir. Özellikle homofonik (eşsesli) yapı yaygınlaşmış, Alberti basları gibi düzenli şekilde tekrar eden arpejli eşlik figürleri müziğe yerleşmiştir (Jurek, 1979).

3.1.2 Mannheim okulu

Klasik Dönemi hazırlayanlar içerisinde Mannheim Okulu’da önemli bir görev üstlenmiştir.

1742’de Johann Stamitz tarafından Almanya’nın Mannheim eyaletinde, dönemin valisinin desteği ile bir araya gelen ünlü müzisyenlerin oluşturduğu bu topluluk, klasik dönem orkestrasına son şeklini vermiştir. Nüans ve homojenlik açısından çok iyi yetişmiş ve icra yeteneği çok güçlü olan bu orkestra ile Stamitz, kendisinden sonra gelen bestecilere geniş ufuklar açmıştır. (Yöndem, 2006, s.147)

Mannheim Okulu, özellikle orkestrasyon ve senfonik müzik alanında müzik tarihine önemli katkılarda bulunmuş ve birçok yeniliğe öncülük etmiştir. Christian Cannabich, Carl Stamitz ve Johann Stamitz gibi besteciler orkestra müziğine yeni fikirler ve yaklaşımlar getirmiştir. Bu okulun orkestrasında, ilk kez hem üflemeli hem de yaylı çalgılar bütüncül, sistematik ve dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Orkestrada çeşitli çalgı gruplarının ustalıkla bir arada kullanılması, bu okulu diğer müzik topluluklarından ayırmaktaydı. Mannheim Okulu, özellikle müzikal açıdan ve nüans kullanımı açısından yenilikçi yapılar geliştirmekteydi. Tüm orkestranın birlikte ani bir yükseliş yaratması (Mannheim Crescendo olarak adlandırılır), bas perdesinden başlayarak, crescendo nüansı ile soprano perdesine hızlı bir şekilde yükselen akor figürleri (Mannheim Roketi olarak adlandırılır) bu yeniliklere örnek olarak gösterilebilir. Bu tarz yenilikçi yaklaşımlarla öne çıkan Mannheim Okulu’nun etkisi, zamanla farklı müzik topluluklarına da yayılmış ve klasik dönemin gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur (“Mannheim school”, 2024).

3.1.3 Aydınlanma dönemi (Enlightenment) (1685-1815)

Daha önce tarihsel gelişimine genel hatlarıyla yer vermiş olduğumuz “Aydınlanma Dönemi”, Klasik Dönem’in etkilediği son ara akım olarak karşımıza çıkmaktadır.

17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın başlarına kadar süren Aydınlanma Dönemi, akıl, bilimsel düşünce ve insan hakları gibi fikirleri Avrupa’da ön plana çıkaran kapsamlı bir fikirselleşme ve kültürel harekettir. Bu dönemde gelişen tutum, skolastik öğretiler ve

mutlak monarşinin yeniden değerlendirilmesinin yanı sıra, siyaset bilim ve sanat gibi çok sayıda alanda radikal değişikliklere yol açmıştır (Outram, 2019).

Akıl, özgürlük, eşitlik ve ilerleme gibi fikirleri savunan aydınlanma düşünürleri, bu fikirleri topluma yaymak için çeşitli eserler üretmişlerdir. Montesquieu'nun kuvvetler ayrılığı ilkesi, Voltaire'in din konusundaki düşünceleri, Diderot'un "Encyclopedie" çalışması ve Rousseau'nun "Toplumsal Sözleşme" isimli kitabı bu dönemin fikrî temellerini oluşturmaktadır (Porter, 2001).

Aydınlanma düşüncesi felsefe ve politika alanlarının yanı sıra, müzik alanını da etkilemiştir. Müzik bu dönemde, akılcılık, insani değerler gibi evrensel konuları ele almış ve aynı zamanda evrensel bir dil haline gelmiştir (Burkholder, Grout ve Palisca, 2009).



4. KLASİK DÖNEMDE VİYOLONSEL KONÇERTOSU BESTELEMİŞ BESTECİLER

4.1 Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Klasik dönemin önde gelen Avusturyalı bestecilerinden Joseph Haydn, sıklıkla “Senfoninin Babası” ve “Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün Babası” olarak anılmaktaydı (Say, 1995).

Avusturya'nın Rohrau kentinde 31 Mart 1732'de gözlerini dünyaya açtı. Haydn, küçük yaşta müziğe olan yeteneğini gösterdikten sonra altı yaşında müzik eğitimi almak üzere Viyana'ya gönderildi. Joseph Haydn, Viyana Klasik üslubuna yaptığı katkılarla tanınan, klasik müziğin önemli isimlerinden biriydi. Kariyerine, öncelikle Esterhazy sarayında başlamış ve daha sonra Londra'da serbest çalışan bir besteci olarak çeşitli rollerde devam etmiştir. Bu geçiş, müzikal tarzını önemli ölçüde etkilemiş ve erken dönem eserlerinden “Yaratılış” gibi dikkate değer eserler üretmişti. (Hobson, Rivera ve Ganster, 2018). Joseph Haydn'ın müzik kariyeri, altı yaşındayken babasının kuzeni Johann Mathias Frank'ın Haydn'a Avusturya'nın Hainburg kentinde yaşamasını ve müzik eğitimi almasını teklif etmesiyle başladı. Haydn, halihazırda gelişmekte olan bir müzisyendi. Genç Haydn'ın Hainburg kilisesinin koro yöneticisi olan babasının kuzeniyle çalışmak üzere seyahat etmesi için yeterli bir sebep daha vardı. Bir vokalist olarak Joseph Haydn, babası Mathias Haydn'ın çaldığı parçaları söylemekte ustaydı. Hainburg'da, Roma Katolik ayin şarkılarının yanı sıra klavsen ve keman performanslarına da maruz kaldı. Haydn yedi yaşındayken Viyana'daki Stephansdom'da koroda yer almaya başlamıştır. Ses, klavsen ve keman derslerinin yanı sıra Stephansdom'da Kapellmeister olan Georg Reutter'den teori dersleri almaya başladı. Bu derslerin dışında Haydn, hayatının ilerleyen dönemlerinde bestecilik kariyerini etkileyecek olan Joseph Fux'un; Gradus ad Parnassum adlı kitabı üzerinde incelemeler gerçekleştirdi. Ne yazık ki vokalistlik kariyeri, on sekiz yaşındayken sesinin bozulmasıyla sona erdi. Reutter, Haydn'a sesinin aynı kalması için kastrato olmasını önermiş, ancak babası bunu reddetmiştir (Hobson, Rivera, Ganster, 2018). Kastrato, genellikle batı müziği tarihinde, seslerini korumak için ergenlikten önce hadım edilen erkek şarkıcılara verilen bir isim olarak bilinmektedir. Bu vokalistler, kastrasyon sayesinde çocukluktan yetişkinliğe kadar yüksek ses aralıklarını (soprano veya alto) muhafaza edebilmekteydi. Haydn sesi bozulduktan sonra, kariyerine serbest

müzisyen ve öğretmen olarak devam etti. Ayin ve oda müziği için eserler bestelemeye başladı. Korodan ayrılması müzik kariyerini olumsuz etkiledi, ancak erken dönemdeki başarısını kompozisyonundan elde etti. İtalyan besteci Nicola Porpora'dan kompozisyonun temellerini öğrendi. Korodan ayrıldıktan sonra ilk tam zamanlı işi 1757 yılından 1760 yılına veya 1761 yılına kadar kadar Kont Morzin'in müzik direktörlüğünü üstlenmek oldu (Hobson, Rivera ve Ganster, 2018).

Haydn, 1761 yılında Prens Nikolaus Esterházy'nin yardımcısı olarak atandı. Bu pozisyon, ona sabit bir maaş ve profesyonel bir topluluk için düzenli olarak beste yapma fırsatı sağladı. Beş yıl içinde hızlı bir şekilde kilise orkestra şefliğine yükseldi ve çeşitli müzik formları ve stilleri denemesine olanak sağladı. Yaklaşık 30 yılını, zengin ve soylu bir aile olan Esterházy ailesinin saray müzisyeni olarak geçirdi. Bu görevi sayesinde 100'den fazla senfoni, çok sayıda yaylı çalgılar dörtlüsü, operalar ve koro eserleri de dahil olmak üzere geniş bir müzik külliyatı oluşturma fırsatı buldu (Hobson, Rivera ve Ganster, 2018).

1790'larda Londra'ya iki başarılı gezi yapan Haydn, burada övgüler aldı ve bu övgülerin sonucu kendisinden yeni müzikler bestelenmesi istendi. Londra'da kaldığı süre zarfında Mozart ve Beethoven gibi diğer tanınmış bestecilerle etkileşime girdi ve müzikal ufku genişletti (Hobson, Rivera ve Ganster, 2018). Haydn'ın son yılları, subkortikal vasküler ensefalopati ile ilişkili ilerleyici unutkanlık ve hareketlilik sorunları gibi sağlık sorunlarıyla geçmiştir (Blahak, Bänzner ve Hennerici, 2015).

Bu engellere rağmen 1809'daki vefatına kadar eser vermeye devam ederek müzikte kalıcı bir miras bırakmıştır.

Pek çok kişi Haydn'ın müziğe katkılarını takdir etse de, bazı akademisyenler onun yaşamının ilerleyen dönemlerinde, sağlık sorunlarının yaratıcı üretimini sınırlamış olabileceğini ve bu durumun da kariyerinin son döneminin daha az verimli geçmesine sebebiyet verdiğini iddia etmektedir (Blahak, Bänzner ve Hennerici, 2015). Haydn, 31 Mayıs 1809 tarihinde Viyana'da yaşamını yitirmiştir. Haydn'ın bestecilik yaklaşımı, klasik dönemin temellerini oluşturmuş ve onu akıl hocası olarak gören Beethoven da dahil olmak üzere daha sonra gelen birçok besteci üzerinde önemli bir etki yaratmıştır (Hobson, Rivera ve Ganster, 2018).

4.1.1 Joseph Haydn'ın önemli eserleri

Haydn, 106 senfoninin yanı sıra, 52 piyano sonatı, 91 kuartet (yaylı çalgılar dördlüsü) ve birçok opera ve koro eserleri bestelemiştir (Say, 1995).

4.1.1.1 Senfonileri

1 Numaralı Re Majör Senfoni (1761): Bu senfoni Haydn'ın birinci dönem senfonilerinden biri olarak değerlendirilmekte ve erken klasik stili örneklemektedir. Yalın bir yapıya ve belirgin melodik çizgilere sahip olan eser, Haydn'ın senfoni türünde ilerlemesinin önünü açmıştır (Ersoy, 2013).

45 Numaralı Senfoni Fa Diyez Minör “Veda” (1772): Haydn, “Veda” senfonisi olarak bilinen bu eseri, müzisyenlerin sarayda alışlagelenden daha uzun süre tutulduğu, Prens Nikolaus Esterhazy tarafından istihdam edildiği dönemde yazmıştır. Eserin son bölümü, müzisyenlerin eve dönüş arzularını simgeleyerek aşamalı olarak sahneden ayıldıkları dramatik bir sonuç sunmaktadır (Ersoy, 2013).

94 Numaralı Sol Majör Senfoni “Sürpriz” (1791): Eserin 2. Bölümü olan “Andante” bölümünde, eser sakin bir şekilde devam ederken aniden fortissimo nüansı ile yükselen bir sol majör akoruyla dinleyiciyi şaşırtmaktadır (Ersoy, 2013).

101 Numaralı Re Majör Senfoni “The Clock” (1794): Eserin 2. Bölümü olan “Andante” bölümünde yer alan tik tak motifi, Haydn'ın bestecilikteki eğlenceli bakış açısını ortaya koymaktadır (Ersoy, 2013).

104 Numaralı Re Majör Senfoni “London” (1795): Bu senfoni, Haydn'ın Londra'daki ikinci yolculuğu sırasında bestelediği son senfonisidir. Eser, Londra'nın dinamik müzik ortamının etkisini yansıtan görkemli ve kutlayıcı bir yapıya sahiptir (Landon, 1976).

82 Numaralı Do Majör Senfoni “The Bear” (1782): Bu senfoni, Haydn'ın Paris senfonileri arasında yer almaktadır. “Ayı” adıyla bilinen bu eser, canlı ve neşeli yapısının yanı sıra, ritmik yapısıyla halk danslarını anımsatmaktadır (Landon, 1976).

4.1.1.2 Yaylı çalgılar dördlülere

Yaylı Dördlüsü Op.1 : Haydn'ın yayınlanmış ilk yaylı çalgılar dördlülere serisi olan bu eserler, aynı zamanda erken dönem stilini örneklemektedir. Bu seri, Haydn'ın yaylı

Çalgılar dörtlüsü türündeki sonraki çalışmaları için bir zemin hazırlar ve galant stilinin etkisini gösterir (Feder ve Webster, 2001).

Galant müzik stili, aslen Fransa kökenli bir müzik formu olup, 18. yüzyılın başlarından ortalarına kadar tüm Avrupa’da popülerlik kazanmıştır. Barok dönemin daha karmaşık ve çok sesli formlarının aksine zarafet, sadelik ve netliğe verdiği önemle ayırt edilmektedir (Jing, 2024; Gjerdingen, 2007).

Op.33 Yaylı algılar Dörtlüleri: Haydn’ın bu dörtlüleri, Rusya dörtlüleri olarak bilinmektedir. Bu dörtlülerin ilk bölümlerinde, genel olarak sonat-allegro formu üzerine kurgulanan bir form yapısı görülmektedir (Ersoy, 2013).

Yaylı algılar Dörtlüsü Do Majör Op.76, No.3: Haydn’ın olgun dönemi stili ile değerlendirilen bu yaylı algılar dörtlüsü, duygusal derinliği ve yenilikçi yapısı ile öne çıkmaktadır. Ayrıca bu eserin ikinci bölümünde, Haydn’ın daha sonra ‘‘İmparator’’ marşında yer vereceği bir motif bulunmaktadır (Feder ve Webster, 2001).

Yaylı algılar Dörtlüsü Re Minör Op.71, No.2: Bu yaylı algılar dörtlüsü, zengin yapıları ve lirik melodileriyle tanınmaktadır. Özellikle duygusal derinliği ve minör tonun efektif kullanımıyla dikkat çekici görülmektedir (Feder ve Webster, 2001).

4.1.1.3 Oratoryo eserleri

Yaratılış (Die Schöpfung): Bu eser, İncil’deki Yaratılış Kitabı ve John Milton’ın ‘‘Kayıp Cennet’’ adlı eserinde dünyanın nasıl yaratıldığına dair anlatılan hikayeye dayanmaktadır. Aynı zamanda, Haydn’ın büyük bir başarı kazandığı oratoryo eserlerinden biri olarak bilinmektedir (Ersoy, 2013).

Mevsimler (Die Jahreszeiten): James Thomson’ın ‘‘Mevsimler’’ isimli şiirinden esinlenerek bestelenen bu oratoryo, mevsim geçişlerinin yanı sıra, doğanın ve insanlığın ilgi faaliyetlerini de resmetmektedir (Ersoy, 2013).

H.z. İsa’nın Son Yedi Sözü: Haydn bu eseri ilk olarak yaylı orkestrası için algısal bir parça olarak yazmış, ancak daha sonra orkestra için yeniden yapılandırılmış ve koro eklenmiştir. Aynı zamanda, H.z. İsa’nın çarmıhta söylediği son yedi kelimeyi ele almaktadır (Ersoy, 2013).

4.1.1.4 Ayinleri

Haydn'ın ayinleri, yenilikçi müziklerinin yanı sıra koro repertuvarının gelişimine sağladığı katkılar açısından da önem taşımaktadır. Bu eserlerde koro kompozisyonu, senfonik müzik ve opera türü harmanlanarak, aynı zamanda Haydn'ın hem konser hem de dini bağlamlarda eser üretme yeteneğini göstermektedir. Ayinleri bugün hala düzenli olarak icra edilmekte ve koro repertuvarında önemli eserler olarak kabul edilmektedir (Hobson, Rivera ve Ganster 2018).

Missa Brevis Fa Majör: Bu ayinin tam olarak yazılış nedeni bilinmemekle beraber, Haydn'ın erken dönem eseri olarak bilinmektedir (Ersoy, 2013). Eserin kaydı dinlendiğinde sade bir müzik diliyle öne çıktığı gözlenmektedir.

Missa in Angustiis 'Lord Nelson Mass' (1798): Adını İngiliz kahramanı Amiral Horatio Nelson 'dan alan bu ayin, Avrupa'da siyasi huzursuzlukların yaşandığı bir dönemde bestelenmiştir (Jones, 2009).

Missa Solemnis Re Majör: Bu ayin, detaylı orkestrasyonu ve koro yazımıyla öne çıkmaktadır (Jones, 2009).

4.2 Johann Christian Bach (1735-1782)

1735 yılında Leipzig'de doğan Johann Christian Bach, Johann Sebastian Bach'ın en küçük oğluydu. Küçük yaşlardan itibaren babası ona müzik teorisini ve klavyeli çalgıları çalmayı öğretti. Ancak, Johann Christian henüz 14 yaşındayken babası vefat edince, büyük üvey kardeşi Carl Philipp Emanuel Bach Berlin'de Johann Christian'a kompozisyon ve klavyeli çalgı eğitimi vermeye devam etti. Johann Christian 1755 yılında dönemin opera stilinden etkilendiği İtalya'ya gitti. Burada kendisini akıl hocası Peder Martini ile tanıştıran Cont Agostino Litta gibi önemli bir destekçi ile tanıştı. 1762 yılına kadar Milano'da ikamet etti ve bu süre zarfında çalışmalarını geliştirme amacıyla Bologna'ya seyahatlerde bulundu. İtalya'da geçirdiği süre boyunca ağırlıklı olarak Latin kilise müziği bestelemiştir. Ayrıca, kalıcı bir iş bulma şansını artırmak için sonradan Katolikliğe geçtiği düşünülmektedir. 1760 yılında Milano Katedrali'nde yardımcı organist olarak çalışmaya başlayan Bach, 1761 yılında ise Santa Maria di Caravaggio Kilisesi'ne kapellmeister olarak atandı. İtalya'da bulunduğu süre zarfında, kutsal müziğin yanı sıra müziğin önemli türlerinden biri haline gelen opera üzerinde de denemeler gerçekleştirdi. Kısa sürede diğer bestecilerin eserleri için aryalar ve

uvertürler bestelemeye başladı ve kilise müziğinden ziyade opera besteleriyle adını duyurdu. Bach'ın ilk operası "Artesere" 'nin prömiyeri 1760 yılında Torino'da yapılırken, ikinci ünlü operası olan "Catina in Utica" ilk olarak 1761 yılında Napoli'de sahnelendi. J.C. Bach, 1762 yılının sonbaharında Kral Tiyatrosu'na opera bestelemek suretiyle Londra'ya yerleşti. Londra'nın konser ortamına katılımıyla sağlam bir ün kazanmayı başardı. 1765 yılında J.C. Bach ve arkadaşı Karl Friedrich Abel, dönüşümlü olarak yönettikleri ve çoğunlukla Bach'ın senfonileri ve diğer bestelerini içeren "Bach-Abel Konserleri" adı altına konserler organize ettiler. Bach ayrıca emekli müzisyenler ve aileleri için yardım konserleri de düzenledi. Vauxhall Bahçeleri'ndeki açık hava yaz konserleri için çok sayıda eser besteledi. 1764 yılında Kral Tiyatrosu'nda bir kez daha opera eserleri bestelemeye başladı, ancak daha önceki başarısını tekrarlayamadı. 1772-1774 yılları arasında Mannheim'da opera bestelemek üzere işe alındı ve burada daha başarılı oldu. İlk Fransızca operası olan "Amadis de Gaule" eserinin prömiyeri 1779 yılında Paris'te yapıldı. Fransa'nın başkentinde ikamet ederken ilk kez 1765 yılında Londra'da tanıştığı Wolfgang Amedeus Mozart ile yeniden bağlantı kurdu. J.C. Bach, 1770'li yıllarda bir Mason locasına üye oldu. İtalyan opera sanatçısı Cecilia Grassi ile evlendi. Bach'ın müziği Londra'da çok sevilmesine rağmen, Bach-Abel Konserleri'nin giderek önemi azaldı. Serveti, kahyasının mal varlığının büyük bir bölümünü zimmetine geçirmesiyle azaldı. Johann Christian Bach 1781 yılında ağır bir hastalığa yakalandı ve 1 Ocak 1782 yılında Londra'da, borçlarının önemli bir bölümünün sorumluluğuyla hayata veda etti (Bach-Archiv Leipzig, t.y.).

4.2.1. Johann Christian Bach'ın önemli eserleri

4.2.1.1 Piyano konçertoları

Op.7 Piyano Konçertoları Serisi: Bu piyano konçertoları serisi, piyanonun solo bir enstrüman olarak erken dönemdeki kullanımıyla dikkat çeken 7 konçertoyu içermektedir (Schwarz, 1901).

4.2.1.2 Klavye sonatları

Op.5 Sonatları Serisi: 1766 yılında bestelenen bu sonatlar Bach'ın piyano için olan ilk besteleri arasında yer almaktadır. Eserler, melodik incelikleri ve armonik yapısıyla dikkat çekerken, aynı zamanda babasının da etkisini taşımaktadır (Schwarz, 1901).

J.C. Bach'ın oda müziği eserlerine genel olarak bakıldığında, Bach'ın bestecilik anlayışının yanı sıra dönemin müzikal çerçevesine uyum sağlama ve bunları etkileme konusundaki yeteneğini ortaya koyarak W.A. Mozart gibi daha sonraki bestecilere zemin hazırlamıştır (Bourdon, 2010).

4.2.1.3 Senfonileri

Opus 3 Senfonileri: Yaklaşık olarak 1765 yılında bestelenen bu senfoni serisi, erken klasik üslubu ile şekillenen altı senfoniden oluşmaktadır. Senfoni formunun gelişmekte olduğu dönemlerde bestelenen bu senfoniler, sürükleyici temalar ve orkestrasyon bakımından kendisini göstermektedir ("Johann Christian Bach: Six Symphonies, Op.3", t.y.).

Bach'ın senfonileri Barok ve Klasik dönemler arasında bir köprü görevi görmüş, senfonik formun evrimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Besteleri 18. yüzyılın ikinci yarısında orkestra müziğinin şekillenmesine yardımcı olmuş ve kariyerinin büyük bir bölümünü geçirdiği Londra'da beğeni görmüştür (Bourdon, 2010).

4.2.1.4 Operaları

Adriano in Siria: Bach'ın en tanınmış operalarından biri olan bu eserin ilk icrası Londra'da yapılmıştır. Librettosu (opera metni) Pietro Metastasio'ya ait olan eser, etkileyici müziği ve dramatik motifleriyle öne çıkmaktadır (Warburton, 1965).

Artasere: Bach'ın bir diğer önemli operası olan bu eser, Pietro Metastasio'nun librettosundan türetilmiştir. Bu eser, ciddi temaları ve asil karakteriyle bilinen Opera Seria tarzında bestelenmiştir (Warburton, 1965).

Catone in Utica: Metastasio'nun librettosuna dayanan bu opera, Bach'ın opera alanındaki yerini pekiştirmektedir. Aryalar ve çalgı toplulukları aracılığıyla karakter gelişimini vurgulayan müzik, derin bir duygusal ifade biçimi ortaya koymaktadır (Warburton, 1965).

4.3 Luigi Boccherini (1743-1805)

1743 yılında İtalya'nın kuzeyinde yer alan Lucca kentinde doğan Luigi Boccherini müzisyen bir aileden gelmekteydi. Babası Leopoldo, Capella Palatina'da kontrabas icracısı olarak çalışmaktaydı. Boccherini hakkında yapılmış araştırmalar ışığında, kendisine müziğin temellerinin babası tarafından öğretildiği bilinmektedir. Daha sonraki yıllarda yerel besteci ve çellist olan Francesco Vanucci'nin rehberliğinde çalışmalarına devam etmiştir. Küçüklük dönemlerinde Kutsal Haç Bayramı'na katılan Boccherini, gelişim yılları boyunca diğer müzisyenlerle işbirliği yaparak halka açık performanslarda erken yaşta yer almıştır. 1756 yılında Roma'ya taşınan Boccherini'nin burada önemli bir çellist ve besteci olan Giovanni Battista Costanzi'nin yanında eğitim aldığı düşünülmektedir. Bu aşama, onu şehrin dinamik müzik kültürünün içine çektiği için bir müzisyen olarak gelişimi açısından önemli görülmektedir. 1750'li yılların sonlarına doğru ün kazanmaya başlayan Boccherini, Viyana'da bulunan Kirntnertor Tiyatrosu ile anlaşarak Burgtheater'daki konserlerde solist olarak yer almıştır (Heartz, 1995).

Boccherini, 1760 yılında 17 yaşındayken Viyana'ya yaptığı ikinci ziyaretinde, "Six Trios for Two Violins and Cello, G77-82" eseriyle besteci olarak ilk çıkışını gerçekleştirdi. Ağustos 1764'te Lucca'da yerel kilise ve tiyatro orkestralarında düzenli bir şekilde görev almaya başladı. Buna takiben, 1765 yılında Giovanni Battista Sammartini'nin orkestrasıyla sahne aldı. 22 yaşındayken, Sammartini ile yaptığı iş birliği sayesinde, viyolonsel partisinin keman ve viyolanın partisi kadar önemli hale geldiği, gelişmekte olan "diyaloglu" dörtlü stilini geliştirdi. Aynı zamanda Boccherini, kendisi, Pietro Nardini, Flippo Manfredi ve Guiseppe Cambini'nin de aralarında yer aldığı Toskana virtüözlerinden oluşan seçkin bir topluluğun yer aldığı bir quartet'in halka açık ilk performansını düzenlemiştir. Boccherini, 1766 yılında babasının vefatından sonra Lucca'dan ayrılarak o dönemde İtalyan müzisyenlere gösterdiği yakınlıkla bilinen Paris'e taşındı. Paris'teki Fransız yayıncılar özellikle 1761 yılında bestelediği "Altı Yaylı Dörtlü (G 159-164)" ve "2 Keman İçin Altı Düet (G 56-61)" eserleri olmak üzere Boccherini'nin erken dönem eserlerinin dağıtımını sağlamıştır. Ayrıca bu yayıncılar, 1766 yıllarında bestelendiği düşünülen "2 Keman ve Viyolonsel için Altı Trio (G 83-88)" ve Re Majör senfoni (G 500) eserleri dahil olmak üzere son bestelerinden birkaçını daha yayınlamıştır. Buna ek olarak, Boccherini'nin Klavsen sanatçısı olan Madam Brillon de Jouy ile yaptığı iş birliği, "Klavsen ve

Keman için Altı Sonat (G 25-30) eserinin bestelenmesini sağlamıştır (Encyclopedia Britannica, 2025).

Boccherini ve ailesi, Lucca'nın mali kısıtlamaları nedeniyle başka şehirlerde olanaklar aradı ve bunun sonucunda dönemin kültürel seçkin kesimiyle iç içe geçen müreffeh bir kariyere sahip oldu. Kardeşleri, özellikle de kız kardeşi Maria Esther'in de sahne sanatları alanında kariyer yapmasıyla, ailevi dinamikleri kariyer yörüngesini derinden etkilemiştir. Boccherini'nin müziği, eserlerinde belirgin olan “duyarlı, tatlı ve sevecen” olarak nitelendirilen kişiliğini sıklıkla yansıtmıştır Boccherini'nin Lucca'dan Avrupa saraylarına geçişi, 18. yüzyıl müzikolojisinde kişisel ve profesyonel gelişimin bir araya gelişini göstermektedir (Heartz, 1995).

4.3.1 Luigi Boccherini'nin önemli eserleri

4.3.1.1 Yaylı çalgılar trioları

Boccherini, genellikle iki keman (veya bir keman ve viyola) ve viyolonsel için bestelenen önemli sayıda yaylı çalgılar için trio eserleri bestelemiştir. 1760'lı yıllarda bestelenen bu eserler, Boccherini'nin oda müziği yapısına yönelik gelişen yaklaşımı, özellikle de stiline belirleyici bir özelliği olan ve onu Joseph Haydn gibi meslektaşlarından ayıran viyolonselin ustaca kullanımının yükselişine ışık tutmaktadır (Speck ve Sadie, 2001).

Boccherini, ana çalgı olarak viyolonsel çalmaktaydı. Eserlerinde viyolonsel, basit bir sürekli bas görevinden ziyade, bas ve tiz sesler arasındaki müzikal etkileşimi kolaylaştırdığından diğer enstrümanlarla eşit bir konuma sahip olmuştur (Le Guin, 2005).

Op.4 (G. 95-99) Trioları: Bu trio eserleri, Boccherini'nin gelişen armonik dağarcığını ve nüansların kapsamlı kullanımının örneklerinden görülmektedir (Gérard, Rothschild ve Mayor 1969).

4.3.1.2 Yaylı çalgılar dörtlüleri

Luigi Boccherini'nin yaylı çalgılar dörtlüleri, özellikle de Opus 32'de yer alan eserler, geç 18. yüzyıl oda müziği repertuvarına önemli bir katkıda bulunmuştur. Elde edilen veriler ışığında toplamda 91 tane dörtlü eserleri bulunan Boccherini'nin besteleri,

Haydn ve Mozart ile özdeşleşen Viyana ana akımıyla tezat oluşturan özgün bir melodik ve müzikal yaklaşıma sahiptir.

Boccherini, Haydn ya da Mozart'ın son dönem dörtlüleri kadar katı bir şekilde kontrpuan kullanmasa da, İtalyan polifonik (çok sesli) geleneklerindeki kökenlerini yansıtan imitatif yapılara yer vermiştir (Le Guin, 2005).

Dörtlüler, 18. yüzyıl ortası İtalyan galant stilini somutlaştıran zarif, cantabile (şarkı söyler gibi) düetleri ve appoggiatura (süsleme notası) motiflerinin kullanımı ile ayırt edilirken, özellikle 4. ve 5. dörtlülerin finalleri olmak üzere, belirli bölümler bu standarttan sapmalar göstermektedir (Rode, 1992, s.79).

Op.26 (G. 201-206) Dörtlüleri: 1770'li yılların ortalarında bestelenen bu dörtlüler, ifade gücü yüksek viyolonsel pasajlarını giderek rafine hale gelen keman tekniğiyle bir ara getirmiştir (Gérard, Rothschild ve Mayor, 1969).

4.3.1.3 Yaylı çalgılar beşlileri

Çoğunluğu 2 keman, viyola ve 2 viyolonsel için olmak üzere 125 adet yaylı çalgılar beşlisi besteleyen Boccherini, bu eserleriyle de tanınmaktadır. 2 viyola düzenini tercih eden Haydn ve Mozart gibi meslektaşlarının aksine, tek viyolalı bir düzeni tercih etmiştir. Aynı zamanda bu düzen o dönemlerde yeni sayılmaktaydı. Çağdaş basımlarda ve icralarda tarihsel olarak yeterince temsil edilmemesine rağmen, bu beşliler müzik tarihçilerince Boccherini'nin önemli çalışmaları arasında kabul görmektedir (Carter, 2013); (Drosopoulou, 2008).

G. 324 Do Majör Yaylı Çalgılar Beşlisi “ La Musica notturna delle strade di Madrid”: Bu eser, güçlü pizzicato (parmakla teli çekme) efektleri ve dikkat çekici müzikal anlatımları ile Madrid sokaklarındaki yaşamın görüntülerini çağrıştırmasıyla bilinmektedir (Gérard, Rothschild ve Mayor, 1969).

4.3.1.4 Viyolonsel konçertoları

Boccherini'nin viyolonsel konçertoları sıklıkla yaygın bir erken dönem klasik formuna bağlı kalırken, farklı metodolojileri de bünyesinde barındırmaktadır. Bununla birlikte, G483 numaralı viyolonsel konçertosu Christoph Wilibald Gluck'tan bir alıntı içermesi, Boccherini'nin çağdaş müzik kavramıyla olan ilişkisinin altını çizmektedir (Speck ve Chapman, 2005).

Teknik ve öğretici kazanımları nedeniyle, Boccherini'nin viyolonsel konçertoları, özellikle de dokuzuncusu, viyolonsel repertuvarında vazgeçilmezliğini koruyarak amatör ve profesyonel performans seviyeleri arasındaki boşluğu doldurmaya yardımcı olmaktadır.

9 Numaralı Si Bemol Majör G482 Viyolonsel Konçertosu: Boccherini'nin en çok bilinen viyolonsel konçertosu olarak nitelendirilen bu konçerto, çalgının teknik ve ifade olanaklarını sergiler ve viyolonsel için ustalık eserlerinin önde gelen örneklerinden biri olarak görülmektedir. İlk olarak 1770'li yıllarda bestelenen eser, daha sonra 19. yüzyılda çellist Friedrich Grützmacher tarafından revize edilip popülerlik kazanmış ancak Boccherini'nin orijinal eserini önemli ölçüde etkilemiştir (Gérard, Rothschild ve Mayor, 1969).

Bu konçerto, amatörlükten profesyonelliğe geçiş yapan viyolonsel icracıları için önemli bir eser olarak görülmektedir. geliştirici arşe stilleri, vibrato (titreşimli çalma tekniği), başparmak pozisyonu, hızlı pozisyon geçişleri gibi ileri düzey teknikler kullanılmaktadır. Teknik zorluklar barındırmasına rağmen, Elgar, Schumann ve Dvorak'ın viyolonsel konçertolarına göre daha basit bir müzikal yapıya ve daha kısa bir süreye sahiptir (Ma, 2021).

4.3.1.5 Gitar beşlileri

Boccherini gitar, 2 keman, viyola ve viyolonsel için G 445-450, 451, 453 ve G deest olarak sınıflandırılan 9 adet beşli bestelemiştir. Eserler gitar ve yaylı çalgılar arasında karmaşık bir etkileşim sergilemektedir. Bu eserler, Boccherini'nin gitarın tınısını geleneksel yaylı çalgılar dörtlüsü yapısına entegre etme becerisini göstermektedir (Drosopoulou, 2021).

4.4 Jean-Louis Duport (1748-1819)

Ünlü bir Fransız çellist, besteci ve eğitimci olan Jean Louis Duport, 4 Ekim 1749 yılında Paris'te doğmuştur. Fransız viyolonsel okulunun kurucusu olarak kabul edilen Martin Berteau'nun öğrencisi olmuştur. Duport, ilk kez 18 yaşında Concert Spirituel'de konser verdi ve kısa bir süre içinde bir virtüöz olarak kendini kabul ettirdi. Dikkat çekici yeteneği, başta Ludvig van Beethoven olmak üzere önde gelen bestecilerle iletişim kurmasına olanak sağladı ("Jean-Pierre and Jean-Louis Duport", t.y.).

Duport, kariyeri boyunca Baron de Bagge ve Guéménée prensi gibi önemli kişilerin himayesi altında Paris'te çok sayıda performans sergiledi. Müzikal uzmanlığı Giovanni Battista Viotti ile çalışmasına olanak sağlamış ve 1782 yılında Concert de la Loge Olympique orkestrasının bir üyesi olmuştur (Tunca, 2004).

Fransız Devrimi'nin siyasi çalkantıları Duport'u Berlin'e taşınmaya zorladı ve burada Kral Friedrich Wilhelm II'in sarayında kardeşiyle bir araya geldi. Bu dönem boyunca tekniğini ve repertuarını geliştirmeye devam etti (Gertsch, 2020).

Ludvig van Beethoven, 1796 yılında Op. 5 (no 1 ve no2) viyolonsel sonatlarını Duport için bestelemiş ve ikili bu eserleri Prusya Kralı Friedrich Wilhelm II için seslendirmiştir ("Jean-Pierre and Jean-Louis Duport", t.y.).

Duport 1806 yılı civarında, solo viyolonsel için 21 etüt içeren "Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet" isimli kitabını çıkardı. Bu çalışma, günümüzde de etkisini sürdüren sol el ve arşe teknikleri konusunda sistematik rehberlik sunarak viyolonsel eğitimi şekillendirmiştir (Gertsch, 2020).

Duport, viyolonsel tekniğine getirdiği yeniliklerle tanınmaktadır. Duport'un çalışmaları viyolonselin kemanla eşdeğer bir seviyeye yükselmesini sağlamış, kemanın ifade gücü ve teknik açıdan üstün olduğu yönündeki yaygın görüşe karşı gelmiştir (Walden, 1999).

1812 yılında Paris'e dönen Duport imparatorluk şapelinde baş çellist görevini üstlendi, ardından 1814 yılında Paris Konservatuarı'nda profesör oldu. Duport, aynı zamanda kromatik gamlar için 1-2-3 parmak sistemini geliştirmesiyle tanınmaktadır. Bu teknik, viyolonsel eğitiminde temel bir teknik olarak kendini kanıtlamıştır. Arşeyi topuğun üzerinde konumlandırmasıyla karakterize edilen arşe tekniği, dönemin yaygın bir uygulaması olmuş, aynı zamanda zamanın icra gelenekleri üzerindeki etkisini de göstermiştir. Jean-Louis Duport'un eserleri arasında 6 viyolonsel konçertosu, birkaç duo ve çok sayıda sonat bulunmaktadır. Eserleri, hem yaratıcı derinlik hem de teknik gereklilikler göstererek erken romantik ve klasik viyolonsel repertuarı arasındaki boşluğu doldurmuştur. 7 Eylül 1819 yılında Paris'te yaşamını yitiren Duport, ardında hala dünyanın dört bir yanındaki çellistleri ve eğitimcileri motive eden bir miras bırakmıştır (Tunca, 2004).

4.4.1 Jean-Louis Duport'un önemli eserleri

Viyolonsel tekniğine ve repertuvarına yaptığı katkılarla tanınan Jean-Louis Duport, viyolonsel müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Nesiller boyu çellistler, Fransız viyolonsel müziği bağlamında önemli olan çalışmalarından etkilenmiştir. Duport'un eserlerinin teknik gereklilikleri özellikle dikkat çekicidir ve viyolonselin solo çalgı olarak yükselişine katkıda bulunmuştur.

Etütleri ve Egzersizleri: Duport'un yazmış olduğu "21 Etudes for Cello" isimli etüt kitabı, viyolonsel için yapmış olduğu önemli çalışmalardan biri olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde de aktif olarak viyolonsel eğitiminde sıklıkla kullanılan bu etütler, teknik yeterliliği geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu etütler, viyolonsel tekniğinin diğer yönlerinin yanı sıra arşe kullanımı, parmak becerisi ve entonasyon üzerinde durmaktadır (Sun, 2004).

4.5 Jean-Baptiste Bréval (1753-1823)

Jean-Baptiste Bréval 6 Kasım 1753 yılında Fransa'nın Paris kentinde doğdu. Zengin bir ayakkabıcı olan babası, oğlunun avukat olmasını istiyordu; ancak Bréval'ın farklı tutkuları vardı. Çocukken müziğe büyük bir ilgisi vardı ve bu ilgisi onun viyolonsel ile tanışmasına olanak sağlamıştır. Bréval viyolonsel çalmak için doğal bir yetenek sergileyerek hızla yetkin bir çellist haline geldi. Breval müzik eğitimine ilk olarak ünlü çellist Jean-Baptiste Cupis ile başladı. Daha sonra ünlü İtalyan keman sanatçısı Giovanni Battista Viotti ile çalışmalarına devam etti. O dönemde popüler olan klasik İtalyan müziğine aşina olan Breval'ın Viotti ile geçen çalışma süreci, müzik tarzının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Breval'ın almış olduğu Fransız ve İtalyan müziği eğitimi, eserlerinde önemli bir etken haline gelmiştir. Breval'ın bir çellist olarak yetkinliği geniş çaplı kabul gördü ve bu durum onun halka açık konserler gerçekleştirmesine olanak sağladı. Aynı zamanda, orkestralarda ve oda müziği topluluklarında sahne alarak dönemin yetenekli çellistlerinden biri olarak ün kazanmıştır. Breval'ın bestecilik kariyeri ise 1780'li yıllarda başlamıştır. Sonat ve dörtlüleri kapsayan oda müziği eserleri besteledi ve bu eserler dinleyiciler tarafından olumlu yorumlar aldı. 1783 yılında ilk viyolonsel konçertosunu bestelemiş ve bu konçerto kısa sürede beğeni toplamıştır. Bunun sonucu olarak, besteci olarak tanınır hale gelmiş ve dönemin yetenekli bestecileri arasına girmiştir. Breval sonraki yıllarda senfoniler, konçertolar ve operaları kapsayan çok çeşitli besteler üretmeye devam

etmiştir. Müziği, sofistike, akıcı ve etkileyici bir şekilde belirginleşen rafine bir karakter ile öne çıkmıştır. Bestelemiş olduğu viyolonsel konçertoları ve sonatları, viyolonsel repertuvarının en önemli eserleri arasında kabul edilmektedir. Breval, besteci olarak elde ettiği başarılarla rağmen kariyeri boyunca çellist olarak da çalışmalarına devam etmiştir. Çok sayıda orkestra ve oda müziği toplulukları ile sahne almış, teknik becerisi ve müzikalitesiyle büyük saygı kazanmıştır. Breval'ın eserleri, senfoniler, oda müziği ve operaları kapsayan 100'den fazla eserden oluşmaktadır. Müziği zarafet, incelik ve teknik parlaklığıyla öne çıkmaktadır. Erken dönem eserleri, zarafetleri ve incelikleriyle büyük beğeni toplayan sonatlar ve dörtlüler içeren oda müziği eserlerinden oluşmaktaydı. Breval'ın en çok bilinen eserleri arasında viyolonsel konçertoları yer almaktadır. Viyolonsel için yazmış olduğu 8 konçertonun her biri, viyolonselin çok yönlülüğünü ve ifade potansiyelini ortaya koymuştur. Viyolonsel konçertoları teknik zorlukları ve müzikalitesi ile öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, viyolonsel repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Breval, oda müziği eserleri ve konçertolarının yanı sıra çok sayıda senfoni ve opera bestelemiştir. Senfonileri sık sık Haydn ve Mozart'ın senfonileriyle karşılaştırılmıştır. Operaları diğer besteleri kadar tanınmasa da, klasik müzik külliyyatına önemli katkılar verdiği kabul edilmektedir ("Breval, Jean-Baptiste", t.y.).

4.5.1 Jean Baptiste Breval'ın viyolonsel müziğine katkıları

Breval'ın viyolonsel müziği üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Bestelemiş olduğu 8 viyolonsel konçertosu, sonatları ve oda müziği eserleri viyolonsel repertuvarının önemli eserleri haline gelmiştir. Teknik zorlayıcılık ve sade müzikaliteye sahip eserleri, ifade gücü ile de beğeni kazanmıştır. Viyolonsel konçertoları özellikle teknik gereksinimleri ile öne çıkmaktadır. Hızlı ve karmaşık pasajlar ile icracıdan yetkinlik beklemektedir. Bununla beraber, viyolonselin ifade olanaklarını da gözler önüne sermektedir. Breval'ın içinde viyolonselin de yer aldığı oda müziği eserleri de aynı derecede önem taşımaktadır. Dörtlüleri sıklıkla Beethoven ve Mozart'ın bu alandaki eserleriyle karşılaştırılmaktadır. Bu eserler viyolonsel repertuvarının önemli eserleri olmaya devam etmekte ve dünya genelinde konser salonlarında sıklıkla çalınmaktadır ("Breval, Jean-Baptiste", t.y.).

4.6 Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)

1757 yılında Avusturya'nın Ruppersthal kentinde doğan Pleyel, küçük yaşlardan itibaren müzik alanında dikkate değer bir yetenek sergilemiştir. Pleyel'in potansiyelini fark eden Ladislaus Erdöy, 1772 yılından itibaren Eisenstadt'ta Joseph Haydn'ın öğrencisi olmasını finanse etmiştir. Pleyel, Haydn'ın rehberliğinde bestecilik alanında sağlam bir temel oluşturmuş ve tanınan ilk eseri olan "Die Fee Urgele" isimli kukla operasını bestelemiştir. Haydn'ın desteği dönemin yeni bestecileri için önemli olarak görülen İtalya seyahatlerine de olanak sağlamıştır. Pleyel'in kariyeri, 1783 yılında Strasbourg Katedrali'nde şapel şefi Franz Xavier Richter'in asistanlığını üstlenmesiyle ilerlemiştir. Bu dönem, besteci olarak en verimli dönemlerini oluşturmuş, çok sayıda oda müziği, orkestra ve kilise müziği eserleri bestelemiştir. Bu dönemde tanınırlığı artan Pleyel'in eserleri Paris, Viyana, Bonn ve Londra gibi Avrupa'nın önde gelen müzik merkezlerinde yayımlanmıştır. Pleyel, Richter'in 1789 yılında vefat etmesinin ardından onun katedraldeki görevini devralmıştır. Bununla birlikte, Fransız Devrimi'nin yarattığı çalkantılar hem dini hem de kamusal müzik çalışmalarına katılımını sınırlamıştır. Sorunu fırsata çevirerek 1791 yılından 1792 yılına kadar Londra'da konser yönetmesi için yapılan daveti kabul etmiştir. Yönettiği konserler beğeni toplamış, eserlerinin de yayımlanmasıyla İngiltere'deki tanınırlığı güçlü bir şekilde artış göstermiştir. Fransa'ya döndüğünde siyasi takibata uğrayacağına dair spekülasyonlar olmasına rağmen, devrimci idealleri yansıtan eserleriyle makamları sakinleştirmeyi başarmıştır. Pleyel 1795 yılında Paris'e taşındı ve odağını müzik yayıncılığına kaydırarak "Pleyel ve Cie" isimli şirketini kurdu. Kurduğu yayıncılık şirketi, kendi eserlerinin yanı sıra Haydn gibi diğer önemli bestecilerin de eserlerinin dağıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Müzik yayıncılığına yapmış olduğu katkılar, özellikle müzik eğitimi geliştiren küçük partiyonların hayata geçirilmesinde önemli olmuştur. İngiliz tasarım becerilerini benimseyip geliştiren Pleyel, 1807 yılında piyano üretimini de kapsayacak şekilde iş alanını genişletti. Daha sonra oğlu Camille Pleyel 1815 yılında firmaya katılarak firmanın tanınırlığına katkı sağladı. Pleyel piyanoları 19. Yüzyıl boyunca ün kazanmış ve Frederic Chopin gibi seçkin besteciler tarafından desteklenmiştir. Yaşadığı dönemde oldukça başarılı olan Pleyel'in eserleri, zamanla bilinmezliğe gömülmüştür. Eserlerinin çokluğu ve çeşitliliği, 19. yüzyılın değişken müzik tercihleriyle birlikte, müzik tarihindeki öneminin azalmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, özellikle Dr. Riva Benton'ın öncülük ettiği akademik çabalar,

eserlerine ilgiyi yeniden canlandırmıştır. Pleyel'in müzik üzerindeki etkisi eserlerinin ötesine geçmektedir. Yayıncılık ve çalgı üretimine yaptığı katkılar, döneminde müziğin erişilebilirliğini ve yayılmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Tanınmış meslektaşları ile aynı popülariteye sahip olmasa da, klasik dönemin müzik ortamı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Çeşitli uğraşları, 18. yüzyıl müzikalitesinin kapsamlı karakterini ortaya koyarken, yaratıcılık ile girişimciliği çağdaş müzik uygulamalarını öngörecektir şekilde birleştirmektedir (Scharff, 1991).

4.6.1 Ignace Pleyel'in önemli eserleri

Londra Senfonileri: Pleyel, 1791 yılında Londra'da Joseph Haydn ile girdiği profesyonel rekabetin bir parçası olarak çok sayıda senfoni bestelemiştir. Pleyel'in bu dönemde bestelediği senfoniler, özellikle de Mi bemol majör senfonisi daha sona Joseph Haydn'ın 103 numaralı senfonisinde kullanacağı müzikal özelliklerin habercisi olarak kabul edilmektedir (Searle, 2008).

Konçertant Senfonileri: Pleyel Londra'da, aralarında Fa majör ve La majör senfonilerinin de bulunduğu konçertant senfoniler bestelemiştir. Bu eserler, üslup bakımından olgunlukları ve orkestra ile virtüöz solo bölümler arasındaki armonik uyumlarıyla öne çıkmaktadır. Aynı zamanda, Mozart'ın eserleriyle benzer formu paylaştıkları düşünülmektedir (Nagina, 2021; Nagina, 2023).

Prusya Dörtlüleri: Pleyel'in Prusya Dörtlüleri, özellikle de 4. Ve 6. Dörtlüler, eserlerine yapmış olduğu önemli bir katkıyı temsil etmektedir. Bu dörtlüler, Pleyel'in oda müziği kompozisyonundaki yetkinliğini örneklerken, diğer yandan da akıl hocası Joseph Haydn'ın etkisini ortaya koymaktadır. Dörtlüler, 18. Yüzyıl Avrupa'sında yaygın bir şekilde dağıtılmış, böylece o dönemdeki popülerlik ve önemleri yansıtılmıştır (Ludwig, 2014).

4.7 Friedrich Dotzauer (1783-1860)

Friedrich Dotzauer 1783 yılında Münih yakınlarındaki Haselrieth kentinde doğmuştur. Önde gelen Alman çellist, besteci ve eğitimci olan Dotzauer, Dresden Viyolonsel Okulu'nun temelini oluşturmuştur. Klarnet, keman, piyano ve kontrabas gibi çeşitli çalgılar üzerine de eğitim alan besteci, müziğe erken yaşlarda ilgi duymaya başlamıştır. İlk viyolonsel derslerine J.K. Rüttinger'in rehberliğinde başlamıştır. Daha sonra, tanınmış bir çellist olan Jean-Louis Duport'un öğrencisi olan J.J. Kriegck'in

danışmanlığında kendini geliştirmeye devam etmiştir. Dotzauer profesyonel kariyerine Dresden Saray Orkestrası'nda solo çellist olarak başlamış, bu görevini 1850 yılındaki emekliliğine kadar sürdürmüştür. Görev süresi boyunca Carl Maria von Weber ve Richard Wagner gibi önde gelen bestecilerin rehberliğinde çalışmıştır. Zaman zaman solist olarak konserler verse de, özellikle oda müziği alanındaki başarısı büyük beğeni toplamıştır. 1806 yılında Berlin'e giderek viyolonsel icrası ve eğitiminde önde gelen bir isim olan Bernhard Romberg'in öğrencisi olmuş ve Romberg'in metotları Dotzauer'in viyolonsel tekniğini büyük ölçüde etkilemiştir. Üretken bir besteci olan Dotzauer, 9 viyolonsel konçertosu (Op. 27, 66, 72, 81, 82, 84, 93, 100 ve 101), 3 konçertino (Op. 67, 89 ve 150) ile birkaç sonat ve oda müziği bestesinden oluşan önemli eserler bestelemiştir. Opera melodileri üzerine yaptığı düzenlemelerle, çoğunlukla ulusal ezgiler ve kapriçyoları uyarlayan Romberg'den ayrılmaktadır. Bununla birlikte, Dotzauer'in kalıcı etkisi büyük ölçüde eğitim alanındaki çalışmalarından kaynaklanmaktadır. "Violoncelle-Schule" isimli kitabı, 180'den fazla etüt ve kapris eşliğinde, günümüz çellistleri için temel kaynaklar olmaya devam eden sistematik ve ilerici öğretim materyalleri sunmaktadır. Dotzauer, Alman ve Fransız okullarından gelen tekniklerin birleşiminde önemli bir rol oynamıştır. Geliştirdiği metodoloji, Duport'un kapsamlı sol el pozisyonlamasını içerirken, tüm arşe boyunca istikrarlı bir ses üretimi ve teknik ilerleme için sistematik, kademeli bir yönteme odaklanmıştır. Dotzauer, günümüz viyolonsel icrasında standart hale gelen vibratoyu dinamik bir şekilde kullanmasıyla da tanınmaktadır. Dotzauer, özellikle Friedrich August Kummer, Karl Dreschler ve Carl Schuberth gibi öğrencileri aracılığıyla kalıcı bir etkiye sahip olmuştur. Bu çellistler Dotzauer'in pedagojik ilkelerini yaygınlaştırarak sonraki nesillerde de devam etmesini sağlamıştır. Dotzauer'in etkisi, Friedrich Grützmacher, Julius Klengel ve Gregor Piatigorsky gibi seçkin çellistlerin neslinde görülmektedir. Dotzauer, kompozisyon, eğitim ve viyolonsel icrasına yaptığı katkılar sayesinde 19. Yüzyıl viyolonsel tarihinin en önemli figürlerinden birisi olarak görülmektedir. Araştırmaları ve öğretileri tüm dünyada viyolonsel eğitimini şekillendirmiş ve viyolonselin gelişiminde öncü bir isim olarak statüsünü sağlamlaştırmıştır (Venturini, 2009).



5. KLASİK DÖNEMDE YAZILMIŞ VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ ANALİZİ

5.1 Joseph Haydn No.1 Do Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi

5.1.1 Eser hakkında genel bilgiler

Joseph Haydn'ın Do Majör Viyolonsel Konçertosu'nun (Hob. VIIb/1) 18. Yüzyılın ikinci yarısında bestelenmiş, ancak müzik literatüründe uzun süre göz ardı edilmiştir. Haydn'ın erken dönem eserleri hakkındaki sınırlı bilgi nedeniyle, konçertonun tam olarak hangi yılda bestelendiğine dair kesin bir veri bulunmamaktadır. Ancak bu konçertonun Haydn'ın 1765 yılında Prens Nikolaus Esterházy'ye sunduğu eserler listesinde yer alması, konçertonun 1760'ların başında bestelenmiş olabileceğini göstermektedir. Dönemin klasik müzik anlayışı bağlamında, bu konçerto belirli bir dinleyici kitlesi gözetilerek bestelenmiştir. Haydn'ın Esterházy Sarayı'nda görev yaptığı dönemde prensin müzikal tercihlerine uygun müzikler bestelemekten sorumlu olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, bu eserin prens ve saray çevresindeki tanınmış sanatseverler için bestelenmiş olduğu düşünülmektedir. Esterházy Sarayı'ndaki orkestra dönemin en yetenekli müzisyenlerinden oluşmaktaydı. Bu bağlamda, konçertonun Haydn tarafından orkestrada yer alan bir viyolonsel virtüözü için bestelendiği düşünülmektedir. O dönemde sarayda aktif olan çellist Joseph Weigl (1766-1846), eserin icrası için uygun olan isimlerden biri olarak görülmektedir. Haydn'ın Weigl ile yakın bir dostluk kurduğu ve bu dostluğun sonraki yıllarda da devam ettiği bilinmektedir (Ersoy, 2023).

Eser Haydn'ın yaşamı boyunca önemli bir tanınırlık elde edememiş ve daha sonra bir süre göz ardı edilmiştir. Konçertonun orijinal notasının müzikolog Oldrich Pulkert tarafından 1961 yılında Prag Ulusal Müzesi'nde bulunması esere olan ilgiyi canlandırmıştır. Bu keşfin ardından, Mstislav Rostropovich (1927-2007) Jacqueline du Pré (1945-1987) gibi önde gelen çellistler eseri repertuvarlarına dahil ederek viyolonsel literatüründeki önemini pekiştirmiştir (Ersoy, 2023).

Esere genel olarak bakıldığında, 3 bölümlü konçerto yapısı, soru-cevap motifleri, belirgin melodiler, kadans gibi klasik dönemin belirli özelliklerini sergileyen 3 bölümlü bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Bu bölümler:

- I. Moderato
- II. Adagio
- III. Allegro Molto

5.1.2 1. Bölüm: Moderato

Bölümün, monotematik (tek temalı) bir sergi içeren sonat-allegro formunda olduğu görülmektedir. Başlangıçta yer alan tema, bölümün geneli boyunca gelişip ilerlemektedir. Eserin girişinde orkestra tarafından sunulan tema, ilerleyen ölçülerde solo viyolonsel tarafından yinelenmektedir (Çerçi, 2016)

Geçiş bölümü modülasyonlar aracılığıyla sol majör tonunda olan ikinci temaya bağlanmaktadır. Bu geçiş, ritornello (temanın kısa bir tekrarı) olarak görülebilir. Daha sonra, girişte yer alan ana temanın yeniden ele alındığı tekrar bölümüne geçiş görülmektedir. İlerleyen ölçülerde ise solistin kadansı icra etmesinin ardından 1. bölüm sonlanmaktadır. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.1 1.Bölüm (Moderato) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Sergi	1-21	Do Majör	Orkestranın girişiyle bölüm başlar
Solo Viyolonsel Sergi	22-46	Do Majör → Sol Majör	Solo viyolonsel temayı sergiler ve çeşitlendirir
Geçiş	47-58	Sol Majör	Serginin ardından kısa bir geçiş gerçekleşir
Ritornello	59-65	Sol Majör → Do Majör	Solo viyolonsel ritornello ile temayı sol majorde icra eder
Gelişme	66-89	Modülatif	Teknik pasajlar başlar, çeşitli modülasyonlar içerir
Orkestra Yeniden Sergi	90-96	Do Majör	Orkestra tema materyalini çeşitlemeler ile yeniden duyurur
Solo Viyolonsel Yeniden Sergi	97-127	Do Majör	Solo viyolonsel tema materyalini çeşitlemeler ile yeniden duyurur
Kadans ve Kapanış	128-136	Do Majör	Solo viyolonselin kadansının ardından, orkestranın icrası ile bölüm sonlanır

5.1.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi

Musical score for the first five measures of the first movement of Haydn's Symphony No. 1, marked Moderato. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I in C, Horn II in C, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The tempo is Moderato. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is common time (C). The score shows the initial homophonic texture with the strings and woodwinds playing in unison or near-unison, creating a balanced and clear sound.

Şekil 5.1 Ölçü: 1-5 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.1).

Eser do majör tonunda, orkestra tutisi ile başlamaktadır. Güçlü bir do majör akor ile başlayan eser, yaylılar ve üflemeliler ile kendisini gösteren homofonik doku aracılığıyla dengeli bir yapıya sahiptir.

Viyola, viyolonsel ve kontrabas orkestrasyonun temellerini oluştururken, birinci ve ikinci kemanlar melodiyi taşımaktadır. Obualar ve kornların armonik eşliği, klasik dönemin karakteristiği olan net bir tını üretir. Ritmik kalıplardaki belirgin vurgular net bir giriş sağlarken, triller ve süslemeler esere ilgi çekici bir karakter kazandırmaktadır.

Musical score for measures 17-20 of the first movement of Haydn's Symphony No. 1. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Horn 1, Horn 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The tempo is Moderato. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is common time (C). The score shows the continuation of the homophonic texture, with the strings and woodwinds playing in unison or near-unison, creating a balanced and clear sound.

Şekil 5.2 Ölçü: 17-20 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.2).

Bu ölçülerde yer alan motifler, gerek ritornello gerekse solo bölümlerde kısaltılmış veya tonal açıdan değişiklik gösteren versiyonlarla görülebilmektedir (Çerçi, 2016).

This musical score snippet shows measures 21-25. It features a solo violin (Vc. solo) and a string ensemble (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Kb.). The solo violin part is marked with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) in measure 22. The string ensemble parts are marked with a piano (p) dynamic. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Şekil 5.3 Ölçü: 21-25 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.3).

Orkestra tuttisinin ardından solo viyolonsel temayı devralır ve 22. ölçüde güçlü bir forte nüansı ile giriş yapıp ön plana çıkar. Ana temanın geliştirilmiş bir çeşitlemesini sunar.

This musical score snippet shows measures 45-48. It features a solo violin (Vc. solo) and a string ensemble (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Kb.). The solo violin part is marked with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) in measure 46. The string ensemble parts are marked with a piano (p) dynamic. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Şekil 5.4 Ölçü: 45-48 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.4).

Bölüm, bu ölçülerde dominant tonaliteye geçerek sol majör tonuna geçiş yapmaktadır. Solo viyolonsel, yükselen sol majör gam aracılığıyla modülasyonun habercisi olurken, triller ve ardışık pasajlar akıcılığı güçlendirmektedir. Orkestra ise arka planda varlık

göstererek, modülasyon boyunca solo viyolonsele alan sağlar ve ton değişiminin belirgin bir şekilde duyulmasını kolaylaştırır.

Şekil 5.5 Ölçü: 58-61 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.6).

Güçlü bir melodik çizgiye sahip olan solo viyolonsel, sol majör tonunda kararlı bir giriş yapmaktadır. Viyolonselin ifade gücü orkestranın hafif ve dengeli eşliğiyle desteklenirken, gam figürleri solo viyolonselin teknik kapasitesini sergilemektedir.

Şekil 5.6 Ölçü: 67-69 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.6).

Orkestra bu ölçülerde düzenli bir ritmik yapıyla eşliğini sürdürürken, solo viyolonsel hızlı ve ardışık pasajlarla teknik açıdan öne çıkmaktadır. Solo viyolonselde gelen ardışık 16'lık ve 32'lik notalar solo viyolonselin teknik hakimiyetini sergilemesine katkıda bulunur. Bu pasajlar aynı zamanda, eserin form yapısı içindeki gelişim aşamasına yardımcı olmaktadır.



Şekil 5.7 Ölçü:73-75 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.7).

Bu ölçüler, yeniden sergi bölümü için bir hazırlık işlevi görmektedir. Orkestra düzenli sekizlik ve dörtlük notalarla eşlik sağlarken, solo viyolonsel partisinde yer alan onaltılık notalar ritmik ve teknik yoğunluğu artırmaktadır.



Şekil 5.8 Ölçü: 97-103 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.9).

Eser bu ölçülerde, yeniden sergi bölümüne geçiş yaparak ana temayı yeniden sunmaktadır. Eserin girişinde duyulan temalar burada yeniden ele alınır, aynı zamanda önceki ölçülerde duyulan modülasyonların oluşturduğu atmosferi yumuşatmaktadır.



Şekil 5.9 Ölçü: 108-111 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.10).

Eserin bu ölçüleri, solistin yeniden sergilemenin ilerleyen bölümlerinde teknik becerisini gösterdiği bir köprü görevi görmektedir. Do majör tonunda devam eden bölüm, gam ve arpej motifleriyle enerjiyi yükselterek solo viyolonselin ustalığını öne çıkarmaktadır.



Şekil 5.10 Ölçü: 121-125 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.11).

Eser bu ölçülerde, yeniden sergi bölümünün sonuna yaklaşmaktadır. Solo viyolonsel partisinde, süslü ve birbirine bağlı arpej motifleri görülmektedir.



Şekil 5.11 Ölçü: 134-136 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.12).

Orkestra tuttisinin ardından, birinci bölüm sonlanmaktadır.

5.1.3 2.Bölüm: Adagio

Eserin bu bölümde, cantabile ve dingin bir yapıda olduğu görülmektedir. Legato arşe kullanımının, hafif pozisyon değişikliklerinin ve süslemelerin bölümün müzikal ifadesini güçlendirdiği görülmektedir. Bölüm içinde çeşitli modülasyonlar gerçekleştiikten sonra, yeniden sergi bölümünde ana ton olan fa majör tonuna yapılan dönüş, çözülme tekniklerine ilişkin dönemin bestecilik tekniğini göstermektedir. Bölümde sade ve net bir orkestrasyon kullanılmıştır. Yaylı çalgılar çoğunlukla akor desteği sunarken solo viyolonsel ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde, üflemeli çalgıların yer almadığı görülmektedir. Form olarak ise, bölümün Monotematik sonat-allegro formuna sahip olduğu görülmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.2 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-15	Fa Majör	Orkestra temayı tanıtır
Solo Viyolonsel Sergi	16-51	Fa Majör → Do Majör	Viyolonsel temayı geliştirir
Köprü	51-56	Do Majör	Orkestra, ritornelloyu hazırlar
Ritornello	57-65	Do Majör	Tema materyalinin kısa bir tekrarı
Gelişme	66-88	Modülatif	Çeşitli modülasyonlar gelir ve dramatik oluşur
Yeniden Sergi	89-110	Fa Majör	Tema materyali yeniden duyulur
Kadans ve Kapanış	111-116	Fa Majör	Kadansın ardından, orkestra ile bölüm sonlanır

5.1.3.1 2.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi



Şekil 5.12 Ölçü: 1-9 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.12).

Bu ölçülerle beraber, bölüm başlamaktadır. Bölümün, dingin bir müzikal karakterle açıldığı görülmektedir. İlerleyen ölçülerde solo viyolonsel de bölüme giriş yapmaktadır. Cantabile anlatım, süsleme figürleriyle desteklenirken, genel olarak armonik yapının, tonik-dominant bağlantısı üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

Tema 1. ve 15. ölçüleri kapsayan bölümde sadece orkestra tarafından sunulurken, bölümün geri kalanı tema, solo viyolonsel ve orkestra arasında bir diyalog içinde geçmektedir (Çerçi, 2016).



Şekil 5.13 Ölçü: 10-27 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.13).

Bölümün ana teması, solo viyolonsel tarafından sunulmaktadır. Tonik-dominant bağlantısı armonik iskeletin ana hatlarını oluşturmaktadır. Solo viyolonsel cantabile ifade şekline devam etmektedir.

Şekil 5.14 Ölçü: 36-42 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.13).

Bu ölçüler, tonalitenin do majöre geçtiği modülasyon noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Armonik yapı bas çizgisiyle güçlendirilirken, solo viyolonselde birbirine bağlı cümleler yer almaktadır. Do majöre geçiş ise belirgin bir şekilde sunulmaktadır.

Şekil 5.15 Ölçü: 55-63 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.14).

Eserin girişinde duyulan tema, bu ölçülerde bir köprü görevi görerek, dominant ton olan do majör tonunda tekrarlanmaktadır.

Şekil 5.16 Ölçü: 65-70 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.14).

Bu ölçülerde, temanın modülasyonlara ve armonik değişikliklere uğradığı gelişme bölümü gerçekleşmektedir. Orkestra, tonal değişimlerin duyulmasında yardımcı olurken, solo viyolonsel partisinde birbiriyle bağlantılı motifler ve 32'lik notalar görülmektedir.

Şekil 5.17 Ölçü: 78-87 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.15).

Bu ölçülerde, gelişme bölümünün içerisinde bir köprü yer almaktadır. Tema, modülasyonlarla işlenerek çeşitleme sunmaya devam etmektedir.

Şekil 5.18 Ölçü: 89-96 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.15).

Bu ölçüler, bölümün ana tonalitesi olan fa majöre geri döndüğü yeniden sergi bölümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölümün teması, gelişme bölümünde gerçekleştirilen modülasyonların ardından, belirgin bir şekilde duyulmaktadır.

Şekil 5.19 Ölçü: 105-116 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.16).

Bu ölçüler, eser bölümünün sonuna ilerleyip, daha sonra solo viyolonsel için bir kadansla sona eren bir kapanışı içermektedir. “X” bölümünde, solo viyolonsel akıcı gam motifleriyle yükseliş sergilerken, orkestra sabit ritmik figürler sergilemektedir. Armonik yapı, dominant akorların kullanımıyla kapanış bölümüne giden yoğunluğu artırmaktadır.

“Y” bölümünde, solo viyolonselin kadansı sona ererken, ton ana tonaliteye dönerek bölümü dengeli bir şekilde sonuçlandırmaktadır. Orkestra, yaylılar ve bas bölümü aracılığıyla ana tona çözülmemektedir.

5.1.4 3.Bölüm: Allegro molto

Eserin final bölümü olan Allegro molto bölümü, klasik dönemin getirdiği düzenli ve dengeli yapıyı sergileyen, solistin teknik becerilerini sergilemesine olanak tanıyan virtüöz pasajlarla çeşitlendirilmiş bir yapı sunmaktadır. Bölümde detache (ayrık arşe), spiccato (zıpatılan arşe) gibi çeşitli arşe tekniklerinin yanı sıra trill ve staccato (kesik çalma) gibi süsleme motifleri görülmektedir. Do majör tonunda olan bölüm, çeşitli modülasyonlar içermektedir.

Form olarak bakıldığında, bölümün monotematik sonat-allegro formunda yapılandırıldığı görülmektedir. Ritornello ile başlayan bölüm, solo viyolonselin tema gelişimleri ve armonik değişimleriyle şekillenip, kapanış ile sonuçlanmaktadır. Eserin form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.3 3.Bölüm (Allegro molto) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-40	Do Majör	Orkestra temayı sergiler
Solo Viyolonsel Sergi	41-98	Do Majör → Sol Majör	Solo viyolonsel, temayı sergiler
Köprü	99-113	Sol Majör → Do Majör	Gelişme bölümüne ve modülasyonlara hazırlık
Gelişme	113-172	Modülatif	Teknik pasajların yoğunlaşması ve geçici modülasyonlar
Yeniden Sergi	173-250	Do Majör	Temanın çeşitlenerek yeniden sergilenmesi
Kapanış	251-253	Do Majör	Bölüm güçlü bir şekilde tamamlanır

5.1.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi

The image displays a musical score for the 3rd movement (Allegro molto) of Haydn's Symphony No. 104, measures 1-8. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe 1 and 2, Horn 1 and 2, Violoncello solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature is one sharp (F#). The score shows the initial orchestral introduction with various instruments playing in unison or harmony, leading into the solo cello section.

Şekil 5.20 Ölçü: 1-8 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.16).

Bölüm, bu ölçülerle açılışını gerçekleştirerek sergilenmeye başlamıştır. Bölümün açılışı, tempolu ve ritmik yapısıyla temel yapısını göstermektedir. Orkestra güçlü bir açılışla bölümün temasını tanıtırken, ilerleyen ölçülerde solo viyolonsel, teknik ve melodik varyasyonlarla bölüme giriş yapmaktadır.

Şekil 5.21 Ölçü: 36-49 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.19).

Solo viyolonselin girişi, staccato'lu süslemeler, birbiriyle bağlantılı cümleler ve gam figürleri ile şekillenen canlı bir figür sunmaktadır. Ritmik vurgular müziğin canlılığını artırmakla birlikte, arşe tekniği bakımından yumuşak ve kontrollü bir icra gerektirmektedir. Orkestra eşliğinde, bas partisinde yer alan sabit bir ritmik yapının yanı sıra 1. ve 2. kemanlarda temayı destekleyen motifler görülmektedir.

Devam eden ölçülerde solo viyolonsel tema içeriğini detaylandırıp, özellikle bağlantılı pasajlar aracılığıyla güçlendirmektedir. Aynı zamanda yaylı çalgılar arasındaki etkileşim bölümün hareketli yapısını güçlendirmektedir.

Şekil 5.22 Ölçü: 61-73 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.20).

Bu ölçülerde, ‘D’ bölümünden itibaren, solo viyolonsel ajilitesini artırarak temayı geliştirmektedir. Genel olarak orkestra solo viyolonselde ritmik bir eşlik sunmaktadır. ‘D’ bölümünden öncesine bakıldığında, solo viyolonselde staccato motifleri ve arpej figürleri yer almaktadır.

Şekil 5.23 Ölçü: 80-86 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.21).

Bu ölçülerde, solo viyolonselin modülasyonlar aracılığıyla melodik yapıyı çeşitlendirdiği görülmektedir.

23

118 H

Vc. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

pp

pp

pp

pp

pp

Şekil 5.24 Ölçü: 118-122 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.23).

Bu ölçülerde, orkestra eşliğinin sabit bir ritmik yapı sağladığı, solo viyolonsel in ise ardışık onaltılık notalarla hareketliliği artırdığı görülmektedir. Aynı zamanda solo viyolonsel, teknik açıdan arşe tekniği ve sol el pozisyon değişiklikleri üzerinde hassas bir kontrol gerektiren pasajlar icra etmektedir.

175

Vc. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

V

3

3

3

3

3

Şekil 5.25 Ölçü: 175-181 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.26).

Bu ölçülerde yeniden sergi bölmesi gelmektedir. Solo viyolonsel çeşitlemeler ile temayı detaylandırarak yeniden icra etmektedir. Bu çeşitlemelere örnek olarak, 179. ölçüde görülen üçleme motifi verilebilir. Armonik yapının tonal dengesi, solo viyolonsel in temaya yaptığı çeşitlemeler için uygun bir temel oluşturmaktadır.

Şekil 5.26 Ölçü: 188-193 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.27).

Bu ölçüler de temanın çeşitlendirilmesine örnek olarak verilebilir. 190. ve 191. Ölçüde görülen motifler, sırasıyla dominant ton ve tonikte gerçekleşirken, bölümün girişinde, sırasıyla tonik ve dominant seslerde gerçekleşmektedir.

Şekil 5.27 Ölçü: 247-253 (Haydn, yakl. 1761-1765; Ed. Mandozzi, 2015 s.29-30).

247. ölçüde solo viyolonsel, ardışık onaltılık notalardan oluşan gam figürleriyle çıkış yapmaktadır. Aynı zamanda yaylı çalgılar arasındaki ritmik beraberlik müziğin akışını desteklemektedir. 250. ölçüye bakıldığında ise yaylı çalgılar arasında oluşan akorlar müziği yoğunlaştırmaktadır. Bu pasajlarla beraber üçüncü bölüm ve eser sonlanmaktadır.

5.2. Joseph Haydn No.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi

5.2.1. Eser hakkında genel bilgiler

Joseph Haydn, 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nu 1783 yılında Esterhazy orkestrasının baş çellisti Anton Kraft için bestelemiştir. Kraft, teknik yeterliliğiyle tanınan ve döneminin önde gelen çellistlerinden biri olarak kabul edilmekteydi. Haydn bu konçertoda, virtüözü ve müzikal anlatım arasında bir denge kurmuş, Kraft'ın teknik kapasitesini sergilemesine olanak tanıyan bölümler eklemiştir (Ersoy, 2013).

Haydn'ın "In Nomine Domini" (Tanrı'nın adına) yazısı, eserin son sayfasının yırtık olması ve "Fine Laus Deo" (Tanrı'nın yardımıyla tamamlandı) yazısının eksik olması nedeniyle eserin uzun süre Kraft'a ait olduğu düşünülmüştür. Ancak, 1950 yılında bir el yazmasının bulunmasının ardından eserin Haydn'a ait olduğu ortaya çıkmıştır (Erkli, 2009).

Eserin yapısı incelendiğinde, Klasik Dönem konçertolarının geleneksel formuna bağlı kaldığı görülmektedir. Birinci bölüm olan Allegro Moderato, solo viyolonsel için alan yaratan bir orkestra girişine sahip, belirgin ve parlak bir ana tema ile başlamaktadır. İkinci bölüm olan Adagio, melodik ve müzikal anlatımın yoğun olduğu bir bölüm olup viyolonselin ifade potansiyelini öne çıkarmaktadır. Allegro başlığı taşıyan final bölümü ise canlı, ritmik ve virtüöz pasajlar barındırmaktadır.

5.2.2 1.Bölüm: Allegro moderato

Birinci bölümde solo viyolonsel ile orkestra arasında soru-cevap diyalogları bulunmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında, pozisyon değişimleri, gam ve arpej pasajları, çift sesler ve akorlar yer almaktadır. Bölüm, re majör tonalitesine sahiptir. Bölüm içerisinde zaman zaman çeşitli tonalitelere geçiş yapılmaktadır. Bölümün form

yapısına bakıldığında ise, eldeki veriler ışığında sonat-allegro formuna sahip olduğu görülmektedir. Eserin form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

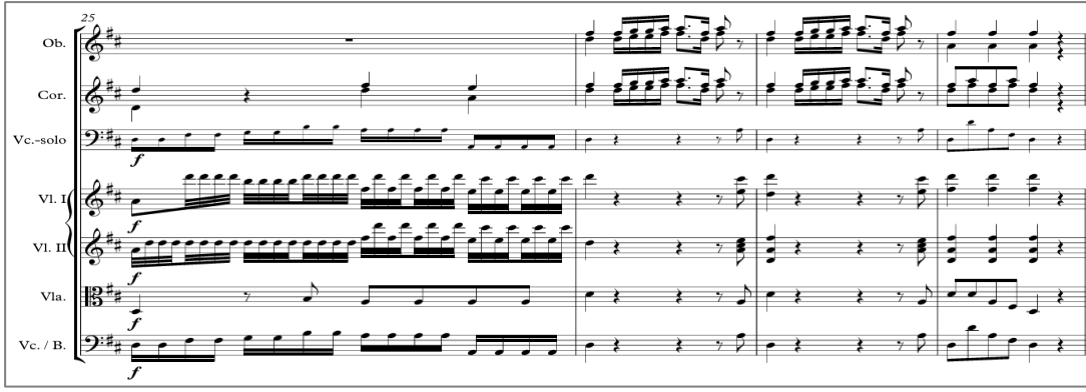
Çizelge 5.4 1.Bölüm (Allegro moderato) form tablosu.

Bölüm	Ölçü	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-28	Re Majör	Orkestra ana temayı sunar
Solo Viyolonsel Sergi	29-76	Re Majör → La Majör	Viyolonsel ana temayı çalar
Ritornello	77-97	La Majör	Tema materyali, dominant tonda kısa bir şekilde tekrarlanır
Gelişme	98-128	Modülatif	Çeşitli modülasyonlar aracılığıyla dramatik etki gerçekleşir
Yeniden Sergi	136-179	Re Majör	Tema materyali çeşitlenmeli şekilde yeniden duyulur
Kadans ve Kapanış	179-189	Re Majör	Solo viyolonsel kadansının ardından, orkestra tuttisi ile bölüm sonlanır

5.2.2.1 1.Bölümün partiyon ile incelenmesi

Şekil 5.28 Ölçü:1-5 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.1).

Bu ölçülerde orkestra tarafından açılış teması icra edilmektedir. İlk ölçüler yaylılar tarafından sunulurken, üflemeliler sonraki ölçülerde bölüme dahil olmak üzere beklemektedir. Orkestrasyonda ağırlıklı olarak yaylı çalgılar yer alırken, daha sonra üflemeli çalgıların da dahil edilmesiyle daha geniş bir tınısal çeşitlilik oluşmaktadır.



Şekil 5.29 Ölçü: 25-28 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.3).

Bu ölçülerde, 1. ve 2. kemanlarda yer alan otuzikilik nota motifleri ile müziği güçlendirdiği, müzikal hareketlilik bakımından solo viyolonselin girişine zemin hazırladığı görülmektedir. Aynı zamanda bu ölçülerde üflemeli çalgılar da yer almaktadır.



Şekil 5.30 Ölçü: 29-33 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.3).

Bu ölçülerde solo viyolonsel bölüme giriş yapıp, süslemelerle çeşitlendirilmiş tematik materyali sunmaktadır. Yaylılar armonik destek sunarken, üflemeli çalgılar ise bu bölümde sessiz kalmaktadır. Sextuplet motifleri (altılı motifler) ritmik yapıyı hareketlendirirken, teknik açıdan, pozisyon değişiklikleri ve arşe kontrolü ön plana çıkmaktadır.

Şekil 5.31 Ölçü: 40-42 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.4).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel sextuplet motifleri ile müziği çeşitlendirmeye devam etmektedir.

Şekil 5.32 Ölçü: 50-53 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.5).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel partisinde ‘Sul Corda G’ ifadesi yer almaktadır. Bu ifade ilgili kısımların, sol telinde çalınması amaçlanmaktadır. Bu ölçülere bakıldığında, önceki ölçülerde yer alan teknik yoğunluğa takiben daha müzikal bir ifade yer aldığı görülmektedir.



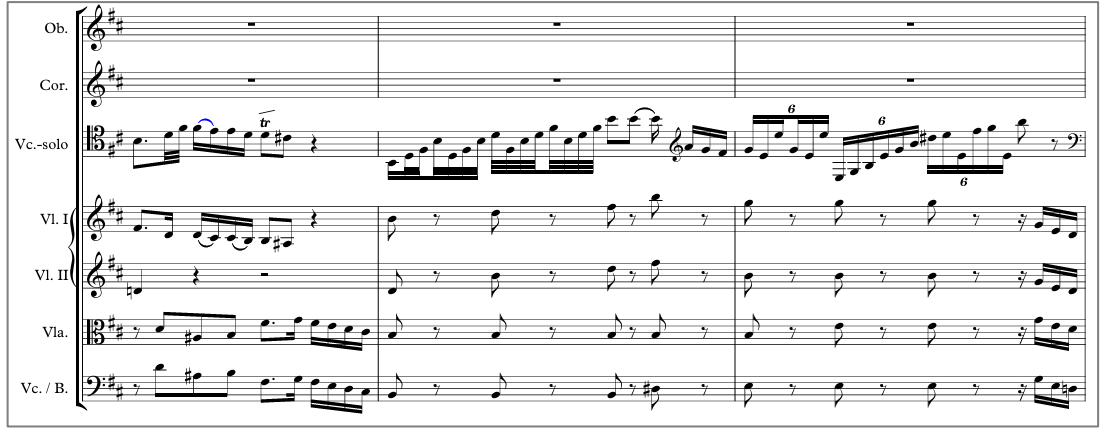
Şekil 5.33 Ölçü: 92-93 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.9).

92. Ölçüden itibaren, solo viyolonsel, açılış temasını la majör tonunda ritornello (küçük bir tekrar) sergilemektedir. La majör tonuna geçişte ise melodik yapının korunduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 5.34 Ölçü: 98-101 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.10).

Gelişme bölümü bu ölçüler ile beraber sunulur. Solo viyolonsel, staccato'lu altılı nota grupları gibi çeşitlemelerle tematik materyali detaylandırmaktadır. Tonalite bakımından dominant (V) öne çıkmakta ve aynı zamanda modülasyon eğilimi görülmektedir.



Şekil 5.35 Ölçü: 106-108 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.10).

Solo viyolonselin bu ölçülerde yer alan pasajları, teknik bakımdan zorlayıcı ve ustalık gerektiren pasajlar olarak öne çıkmaktadır. Dinamik pozisyon geçişleri ve bu pozisyon geçişlerini gerçekleştirirken arş kontrolünün de sağlanması teknik bakımdan kapsamlı bir yapı oluşturmaktadır.



Şekil 5.36 Ölçü: 122-125 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.12).

Bu ölçülerde gelişme bölümü devam ederken aynı zamanda solo viyolonsel partisinde teknik pasajlar barındırmaktadır. 124. Ölçüde görülen otuzikilik nota motifleri dinamikliği artırırken, pozisyon değişiklikleri ve kromatik motifler komplike bir icra yaratmaktadır.

Ob. 133 a 2

Cor. f

Vc.-solo f

Vln. I f

Vln. II f

Vla. f

Vcl. / B. f

p

6

p

Şekil 5.37 Ölçü: 136-140 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.13).

136. ölçü ile beraber yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Tonalite korunur ve birincil ton olan re majöre dönüş yapılır. Ritmik yapıya bakıldığında, sergi bölmesinin ritmik yapısıyla aynı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda ritornello sergilemektedir. Orkestrasyona bakıldığında yaylılar ön plana çıkarken, üflemeliler daha çok destekleyici bir işlev üstlenmektedir.

Ob. 141 p

Cor. p

Vc.-solo p

Vln. I p

Vln. II p

Vla. p

Vcl. / B. p

f

Şekil 5.38 Ölçü:142-143 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.14).

Yeniden sergi bölmesinin ardından 142. Ölçüden başlayarak temanın küçük bir çeşitlemesi sunulmaktadır. Bu çeşitlemede, solo viyolonsel partisinde re majör gam figürü yer almaktadır.

İlerleyen ölçülerde ise sergi bölmesinde yer alan motiflerin, birincil tonun farklı derecelerinde tekrarlanıp çeşitlendiği görülmektedir.

Şekil 5.39 Ölçü: 170-173 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.16).

169. ölçüden itibaren, kapanış bölümü başlamaktadır. Bu kısım, aynı zamanda kadansa hazırlık niteliği taşımaktadır. Birincil ton olan re majör korunurken, solo viyolonselde hızlı arpej motifleri yer almaktadır. Bu motifler, icracı için artikülasyon ve hassasiyet gerektirmektedir.

Şekil 5.40 Ölçü: 185-189 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.18).

Coda'nın ardından solo viyolonsel tarafından kadans icra edilir, daha sonrasında orkestranın icrasıyla bölüm sonlanmaktadır.

5.2.3 2.Bölüm: Adagio

İkinci bölüm genel olarak cantabile (şarkı söyler gibi) karakteri sergilemektedir. Legato notalar, çeşitli süslemeler, geniş arşe kullanımı gibi müzikal ifade yoğunluğunu öne çıkaran pasajlar yer almaktadır. La majör tonunda olan bölüm zaman zaman modülasyonlar ile çeşitlenirken, kısa bir gelişim bölmesi niteliği taşıyan bölümde, do majör tonuna geçiş yapar. Yeniden sergi bölümünde ise ana tonalite olan la majöre geri dönüş yapmaktadır. Form olarak bakıldığında, yapılan analizler ve alınan uzman görüşleri sonucu A-B-A formunda olduğu gözlenmektedir. Form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.5 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1-39	La Majör	Ana tema tanıtılır, lirik ve legato pasajlar hakimdir.
B	43-52	Do major ve çeşitli modülasyonlar	Modülatif geçişler içerir, kısa gelişim niteliğindedir.
A	53-66	La Majör	Ana tema geri döner, kapanış yapılır.

5.2.3.1 2.Bölümün partison ile incelenmesi



Şekil 5.41 Ölçü: 1-8 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.19).

Bölüm, solistin temayı tanıtmayıyla başlamaktadır. Solo viyolonsel lirik bir melodik yapı sergilerken, orkestrada yaylılar eşlik etmektedir. İlerleyen ölçülerde obua da orkestra eşliğine katılmaktadır.

Bölümün geneline bakıldığında, korno partisinin partisyonda yer aldığı fakat herhangi bir notasının olmadığı, dolayısıyla bu bölümde icra yapmadığı görülmektedir.

Şekil 5.42 Ölçü 17-23 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.19).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel daha hareketli bir tematik materyal sunmaktadır. 19. ölçüde başlayan otuzikilik nota figürleriyle hareketlilik artarken, aynı zamanda birkaç modülasyon da görülmektedir. Orkestraya bakıldığında yine yaylılar eşliğini sürdürürken, obua partisinde nota bulunmamaktadır.

Şekil 5.43 Ölçü: 32-38 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.20).

Bu ölçülerde, B kısmına geçmeden önce, temanın küçük çeşitlemeler ile işlendiği görülmektedir. Solo viyolonsel partisinde, girişte yer alan temanın ana melodisi, 32., 36., 37. ve 38. ölçülerde bir oktav yukarıdan icra edilmektedir.



Şekil 5.44 Ölçü 43-46 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.20).

Bu ölçülerde, B bölmesine geçiş yapılmaktadır. Do majör tonuna geçiş yapılan bu bölme kısa bir gelişme niteliğinde düşünülebilir.



Şekil 5.45 Ölçü: 50-54 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.21).

Do majör devam eden ton, 50. ölçüden itibaren çeşitli modülasyonlar ile bölümün ana tonalitesi olan la majöre çözülme hazırlığı yapmaktadır. 53. Ölçüde ton la majöre çözülürken, yeniden sergi başlamaktadır.



Şekil 5.46 Ölçü: 60-65 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.21).

Bu ölçülerle beraber, solo viyolonselin kadansının ardından, orkestra tutti ile bölüm sonlanmaktadır.

5.2.4 3.Bölüm: Allegro

Konçertonun üçüncü ve son bölümü olan bu bölüm, ritmik olarak enerjik bir yapı sergilemesinin yanı sıra, teknik bakımdan zorlu pasajlar içermektedir. Bölümün teması halk ezgilerine yakınlığıyla dikkat çeker ve solo viyolonselin ustalığını öne çıkaran hızlı ve dinamik pasajlar barındırmaktadır (Erkli, 2009).

Bölümün genelinde neşeli ve dansı andıran bir karakter hakimdir. Birinci tonalitesi re majör olan bölüm, bazı bölmelerde ton değişimi yapmaktadır. B bölmesinde la majör tonuna geçiş yapılır ve çeşitli arpej motifleri yer alır. Gelişme niteliği taşıyan C bölmesinde ise çeşitli modülatif hareketler yer almaktadır. Bu modülatif hareketlerden birisi, 111. Ölçüde geçiş yapılan re minör tonu olarak görülmektedir. Bu ton geçişi, bölümün gidişatına belirgin bir karanlık dramatik geçişi yüklemektedir. Bölümün form yapısına bakıldığında, yapılan araştırmalar ve uzman görüşleri sonucunda A-B-A C A yapısında rondo formunda olduğu gözlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.6 3.Bölüm (Allegro) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1–25	Re Majör	Ana tema tanıtılır
B	26–33	La Majör	Dominant tonda kontrast tema gelir
A	34–49	Re Majör	Ana temanın kısa bir tekrarı
C	50–171	Modülatif	Tematik gelişme ve çeşitli ton değişimleri
A	172-205	Re Majör	Ana temanın dönüşü ve kapanış

5.2.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi

22

Allegro

Ob.

2 Cor. D

Vc.-solo

p

Allegro

VI. I

VI. II

Vla.

Vc./Basso

f

Tutti

f

Şekil 5.47 Ölçü: 1-10 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.22).

Bölüm, re majör tonunda enerjik bir şekilde başlamaktadır. Bölüme, solo viyolonsel ve yaylı çalgılar beraber giriş yapmaktadır.

11

Ob.

2 Cor. D

Vc.-solo

Solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc./Basso

p

p

p

Şekil 5.48 Ölçü: 17-19 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.22).

17. ölçüden itibaren, solo viyolonsel temayı çeşitleyip, B bölümüne geçişin hazırlığını yapmaktadır. Aynı zamanda bir köprü işlevi görmektedir.



Şekil 5.49 Ölçü: 27-32 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.23).

26. Ölçüden itibaren, B bölümüne geçiş yapılmaktadır. Bölümün tonu değişikliğe uğrayıp dominant (V) ton olan la majör tonuna geçiş yapmaktadır. Solo viyolonsel partisine bakıldığında, onaltılık notalar ile viyolonsel teknik kapasitesini ön plana çıkaran arpej ve gam motifli pasajlar görülmektedir. Orkestra partilerine bakıldığında, yaylı çalgılar düzenli ritmik kalıplar ve sekizlik suslar ile solo viyolonsele alan açarken, üflemeli grubunda olan obua ve korno partilerinde, yaylı çalgılar partilerine kıyasla daha uzun tartımlı notalar yer aldığı gözlenmektedir.



Şekil 5.50 Ölçü: 34-41 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.23).

34. ölçüden itibaren tekrardan A bölümüne dönüş yapılmakta ve ana tema tekrarlanmaktadır.



Şekil 5.51 Ölçü: 51-56 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.24).

50. Ölçüden itibaren, form yapısındaki C bölümüne geçiş yapılmaktadır. Aynı zamanda bu bölüm gelişme bölümünün de başlangıcı olarak işlev görmektedir. La majör tonunda devam eden bölümde, solo viyolonsel partisinde teknik açıdan sağ ve sol el hakimiyeti gerektiren pasajlar yer almaktadır. Bu pasajlar onaltılık nota değerleri ile ilerlerken, içerisinde çift sesler ve çeşitli arpej motifleri barındırmaktadır. Yaylı çalgılar partilerine bakıldığında, düzenli sekizlik suslar ile ritmik bir vurgu sağlanmaktadır.



Şekil 5.52 Ölçü: 66-74 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.24).

Bu ölçülerde gelişme bölümü, gelişme bölümünün başlangıcına göre daha hafif pasajlarla ilerlemektedir. La majör tonunda devam eden bölümde, solo viyolonsel teknik bakımdan daha hafif pasajlar icra etmektedir. Aynı zamanda daha lirik bir gidişat görülmektedir.

This musical score shows measures 83-91 of Haydn's Symphony No. 101. The solo violin part (Vc.-solo) is the central focus, featuring a melodic line with various ornaments and dynamics. The string ensemble (Vc./Basso, VI. I, VI. II, Vla., 2 Cor. D, Ob.) provides harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

Şekil 5.53 Ölçü: 83-91 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.25).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel kadansa benzer serbest bir pasaj icra etmektedir. Bu yapıyı, partilerde yer alan fermatalar (değeri uzatılan notalar) da desteklerken, aynı zamanda dramatik etkiyi de güçlendirmektedir.

This musical score shows measures 101-109 of Haydn's Symphony No. 101. The solo violin part (Vc.-solo) continues its melodic development, with the string ensemble (Vc./Basso, VI. I, VI. II, Vla., 2 Cor. D, Ob.) providing harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

Şekil 5.54 Ölçü: 101-109 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).

Bu ölçülerde tema materyali, solo viyolonsel tarafından birkaç çift ses ile beraber çeşitlenmeli şekilde işlenmektedir. 1. keman partisine bakıldığında ise arpej motifleriyle solo viyolonsel partisinin armonik ve ritmik olarak desteklendiği görülmektedir. Ölçülerin sonunda, armonik ilerleyiş müzikal merkezden uzaklaşma hissi vererek, minör geçişe hazırlık yapmaktadır.

Şekil 5.55 Ölçü:111-118 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).

“Minore” başlığı altında başlayan bu bölme, gelişme bölümüne dramatik yoğunluk katar. Re minör tonunda şekillendirilen bölme, dinamik ritmik hareketlilik ve teknik açıdan zorlayıcı solo viyolonsel pasajları içermektedir. Bölümün genel karakteriyle zıtlık taşıyan bu bölme aynı zamanda klasik dönemin zıtlık yaratma prensibini de öne çıkarmaktadır.

Şekil 5.56 Ölçü: 119-125 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.26).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel teknik bakımından öne çıkmaktadır. Onaltılık tartım ile şekillenen oktav (sekizli) motifleri, hem sağ elin bütünsel çalımı açısından, hem de sol elin entonasyon ve dinamik pozisyon geçişlerinin kontrolü açısından hakimiyet ve ustalık gerektirmektedir.

Şekil 5.57 Ölçü: 135-141 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.27).

Bu ölçülerde esas olarak re minör tonunda ilerleyen bölüm, çeşitlemeler ile devam etmektedir. Solo viyolonsel, 135-138. ölçüler arasında müzikal olarak öne çıkarken, 139-141. ölçüler arasında ise modülasyonlu gam motifleriyle beraber teknik pasajlarla ilerlemektedir.

Şekil 5.58 Ölçü: 159-165 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.28).

“Minore” başlıklı bölmenin başındaki motifler, bu ölçülerde yeniden görülmektedir. Aynı zamanda, birincil ton olan re majöre ve yeniden sergi bölümüne geçiş için hazırlık yapılmaktadır.

Şekil 5.59 Ölçü: 166-174 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.28).

Devam eden oktav motiflerinin çeşitlik kazanmasıyla beraber, 172. Ölçüden itibaren “Maggiore” başlıklı bölmede, tonalite birincil ton olan re majöre çözülrken, tekrardan A bölümüne geçiş yapılarak yeniden sergiye başlanmaktadır.

Şekil 5.60 Ölçü:185-193 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.29).

Bölüm, yeniden sergiyi takiben kapanış bölümüne devam etmektedir. Aynı zamanda, solo viyolonsel ile orkestra arasındaki son tema diyalogları içinde yer alırken, bölümün kapanışı için bir bağlantı oluşturmaktadır.



Şekil 5.61 Ölçü: 200-205 (Haydn, 1783; Ed. Mandozzi, 2014, s.30).

Bu ölçülerde, orkestra tutlisi ile beraber bölüm ve eser kararlı sonlanmaktadır.

5.3 Johann Christian Bach Do Minör Viyolonsel Konçertosu'nun Analizi

5.3.1 Eser hakkında genel bilgiler

Johann Christian Bach'ın do minör viyolonsel konçertosu bestecinin tek viyolonsel konçertosu olarak bilinmektedir. Kesin bestelenme tarihi belirsiz olmakla birlikte, Bach'ın Londra'da bulunduğu 1760'lı yılların ortalarında bestelendiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra bu konçertonun Besteci Henri Casadesus (1879-1947) tarafından Johann Christian Bach'ın stilinde bestelenmiş olabileceği tartışılmaktadır.

Eserin do minör tonunda bestelenmesi nedeniyle dönemin viyolonsel repertuarında dramatik bir yön sergileyen az sayıdaki örneklerden biri olarak görülmektedir. Geleneksel 3 bölümlü konçerto formuna bağlı kalan eser, armonik dengesi ve viyolonsel ile orkestra arasındaki diyaloglar ile öne çıkmaktadır. Özellikle birinci bölümün dramatik açılış motifleri ve vurgulu ritmik yapısı Mannheim Okulu'nun etkisini göstermektedir. Konçertoyla ilgili doğrudan bir tarihsel belge ya da besteci notu bulunmamasına rağmen, sanatsal yöntembilimleri ve dönemin özellikleri incelendiğinde, bu konçerto, Johann Christian Bach'ın klasik dönemin konçerto yaklaşımına yaptığı önemli bir katkı olarak kabul edilebilir.

Esere form olarak bakıldığında, "Allegro" başlıklı birinci bölüm sonat ve ritornello formlarının özelliklerini bir araya getiren karma bir yapı sergilemektedir. Orkestra ve

solo viyolonsel arasında dönüşümlü bölümler yer alsa da, tema gelişimi çoğunlukla solo viyolonsel ile gerçekleşmektedir. “Adagio molto espressivo” başlıklı ikinci bölümün cantabile (şarkı söyler gibi) karakter yapısında olduğu gözlenirken, müzikal ifadelerin yoğunluğuyla öne çıkmaktadır. “Allegro molto energico” başlıklı üçüncü ve son bölümde ise önceki bölümlere kıyasla yürük bir tempoyla enerjik bir yapı sergilenmektedir.

5.3.2 1.Bölüm: Allegro

Orkestra ve solo viyolonsel arasında diyalogların yer aldığı bu bölüm, hem biçimsel hem de tematik olarak galant stiline özelliklerini sergilemektedir. Bölümün başlangıcında orkestra tarafından tanıtılan ana tema, dörtlük ve sekizlik notalardan oluşan yalın bir ritmik yapı, tonik-dominant bağlantıları ile ilerlemektedir.

Solo viyolonsel partisi teknik olarak fazla zorluk içermese de, pasajlardaki artikülasyon ve arşe kontrolü, icracıdan belirli bir hakimiyet beklemektedir. Esere form olarak bakıldığında ise elde edilen analizler ve uzman görüşleri sonucunda monotematik sergili ritornello-sonat karma formunda olduğu gözlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.7 1.Bölüm (Allegro) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-12	Do Minör	Orkestra, temayı tanıtır
Solo Viyolonsel Sergi	13-49	Do Minör	Solist, bölüme giriş yapar ve temayı işler
Köprü	50-69	Modülatif	Geçici figürasyonlarla ritornello bölmesine hazırlık
Ritornello	70-80	Sol Minör	Tema materyalinin sol minörde kısa bir tekrarı
Gelişme	81-146	Geçici Modülasyonlar	Tematik şekillenme ve tonal çeşitlilik
Yeniden Sergi ve Kapanış	147-158	Do Minör	Ana temanın dönüşü ve kapanış

5.3.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi

Allegro

Violoncello solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

f

Şekil 5.62 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.1).

Eserin birinci bölümü, orkestranın girişiyle ve ritornello motifini sunmasıyla başlamaktadır. Aynı zamanda bu giriş, eserin tema materyalini sunarak formun temelini oluşturur. Bölümün teması, 1. kemanlar tarafından sekizlik notalar ile icra edilmektedir. 2. keman ve viyola partisi eşsesli bir yapı içinde armonik takviye sunarken, bas partisi (viyolonsel ve kontrabas) girişin ton yönünü güçlendirmektedir.

Şekil 5.63 Ölçü: 13-21 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.1).

Orkestra girişinin ardından, 13. ölçüden itibaren solo viyolonsel de esere giriş yapmaktadır. Solo viyolonsel, orkestradan devraldığı temayı araya çeşitli akorlar da katarak icra etmektedir.

Şekil 5.64 Ölçü: 25-28 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.2).

Solo viyolonsel 25. ölçüden itibaren tema yapısını detaylandırmaktadır. İcracıdan arşe kullanımı, notaların anlaşılabilirliği ve pozisyon geçişlerinin netliği gibi teknik gözetimler beklemektedir. Bölüm tonalite olarak do minörde devam etmesine karşın, zaman zaman armonik olarak dominant (V) tona yaklaşma eğilimi göstermektedir.

Şekil 5.65 Ölçü: 38-43 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.2).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel dramatik bir şekilde bir yükseliş gerçekleştirmektedir. Bu yükselişte crescendo ve aksanlar (>) yer alırken, 3 numaralı başlıkta (38. Ölçü) solo viyolonsel partisinde yer alan kromatik dalgalanmalar ile beraber dörtlük ve ikilik notaların bir arada kullanılması, müzikal gerilimi güçlendirmektedir.

“Kreşendo bir müzik eserinde gerçek anlamda seslerin daha da veya gittikçe güçleneceğini belirten harekettir.” (“Kreşendo”, 2023, para.1).

Şekil 5.66 Ölçü: 50-56 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.3).

50. ölçüden itibaren köprü bölmesi başlamaktadır. Bu bölme, temanın ritornello olarak (kısa bir yinelenme) belireceği sol minör tonuna geçiş için yapısal bir bağlantı görevi görür. Belirli bir tema işlenmesi görülmezken daha çok, geçici figürasyonlar ve armonik değişiklikler aracılığıyla ritornello'ya zemin hazırlamaktadır.

Şekil 5.67 Ölçü: 70-71 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).

Bölüm 70. ölçüden itibaren, (5 numaradan iki ölçü sonra) köprü bölmesinden ritornello bölmesine geçiş yapmaktadır. Burada solo viyolonsel partisinde kısa bir modülasyon görülür ve tonun sol minöre geçişiyle temanın kısa bir tekrarı gerçekleştirilir.

Şekil 5.68 Ölçü: 72-78 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).

Bu ölçülerde, ritornello dominant ton olan sol minörde devam etmektedir.

Şekil 5.69 Ölçü: 81-84 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.4).

Bu ölçülerde solo viyolonsel partisinde, sol minör tonunda devam eden motifler görülmektedir. Aynı zamanda, ritornellonun ardından gelen bir gelişme bölümü olarak işlev gördüğü düşünülebilir.

Bu bölme, form olarak tam anlamıyla bir gelişme bölümü olmasa da, tema materyalinin çeşitli tonal alanlarda işlendiği bir geçiş alanı olarak işlev görmektedir. Eserin bu bölümü, genellikle kısa diziler veya motif çeşitlemeleri aracılığıyla, önemli değişikliklere uğramadan çeşitli kısa süreli tonal alanlara taşınmaktadır.

Şekil 5.70 Ölçü: 105-111 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.6).

Bu ölçülerde, gelişme bölmesi devam etmektedir. Solo viyolonsel, akıcı bir şekilde icrasına devam ederken, poco ritardando (hafif bir yavaşlama) ile A tempo'ya (bölümün orijinal temposuna) ulaşır ve beraberinde ton mi bemol majöre çözülür. Orkestraya bakıldığında ise, çoğunlukla birlik notalarla uzun ses tutarak eşlik gerçekleştirildiği görülmektedir.

Şekil 5.71 Ölçü: 145-150 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.8).

147. ölçüde A tempo ile yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Solo viyolonsel 145 ve 146. ölçülerde poco allargando (hacimli bir yavaşlama ve genişleme) ile dramatik bir yükseliş gerçekleştirerek, ardından gelen A tempo ile orijinal tempoya dönmektedir. Bu dönüş aynı zamanda, orkestra da forte nüanslı ile güçlü bir şekilde katılmaktadır.

Allargando: “Tempoyu yavaş yavaş artan hacimle; En sık bir parçanın sonuna doğru gerçekleşir.” (Nişantaşı Üniversitesi, t.y. s.1).



Şekil 5.72 Ölçü: 151-158 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.8).

Eserin birinci bölümü, orkestranın temayı birincil ton olan olan do minörde final ritornellosu ile icra etmesiyle sonlanmaktadır.

5.3.3 2.Bölüm: Adagio molto espressivo

Adagio molto espressivo başlığı altında bestelenen bu bölüm, ilk bölümde olduğu gibi do minör tonuna sahiptir. Eserin ikinci bölümü, ilk bölümün canlı ve dramatik müzikal karakterinin ardından, dingin ve müzikal anlatımın ön planda olduğu bir bölüm olarak şekillenmektedir.

Bölüme teknik olarak bakıldığında gösterişli bir pasaj yapısından çok, müzikal ifadeye ve kontrole bağlı kaldığı görülmektedir. Solo viyolonsel partisinde yer alan süslemeler içinde gruplanmış notalar, ağır bir tempoda geniş arşe kullanımı, ağır tempoda nüansları ifade etme, entonasyon gibi müzikal duyarlılık üzerine kurulan yapılardan oluşmaktadır.

Bölüme form olarak bakıldığında ise, A-B-A formunda şekillendiği analiz edilmiştir. A bölümünde cantabile (şarkı söyler gibi) karakterinde temanın sergisi gerçekleşirken, B bölümünde çeşitli modülasyonlar ve dramatik kontrastlar yoluyla ifade gücü artar ve nihayetinde A temasının tekrarlanması ve kapanışla bölüm sonlanmaktadır. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.8 2.Bölüm (Adagio Molto Espressivo) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1-27	Do Minör	Orkestra ve solo viyolonselın girişiyle, temanın sergilenmesi
B	28-54	Modülasyonlar	Kontrast tema, çeşitli modülasyonlar
A	55-76	Do Minör	Ana temanın yeniden sergilenmesi
Kapanış	77-80	Do Minör	Geniş bir ifade ile beraber, yavaş bir kapanış

5.3.3.1 2.Bölümün partison üzerinden incelenmesi

Adagio molto espressivo

Şekil 5.73 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.9).

Bu girişle beraber eserin ikinci bölümü başlamakta ve bölümün teması tanıtılmaktadır. Solo viyolonsel, ayrıntılı ve müzikal anlamda yoğun bir melodik çizgide ilerlerken, orkestra arka planda hafif ve homojen (türdeş) bir eşlik sergilemektedir.

Şekil 5.74 Ölçü: 8-15 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.9).

Bu ölçülerde, temanın sergisi devam etmekte ve solo viyolonsel, temanın belirleyici motiflerini detaylandırmaktadır.

12 A tempo Più mosso

Vc. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Cb.

f *pp* *p* *segue* *p* *segue* *f* *p*

Şekil 5.75 Ölçü: 24-30 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.10).

24. ölçüdeki A tempo ile temponun eski haline gelmesinin ardından, 28. ölçüde yer alan piu mosso ile B bölümüne geçiş yapılmaktadır. Solo viyolonsel, bağlı arşelerle beraber onaltılık ve otuzikilik nota motifleri ile geniş bir melodi sunmaktadır.

Mosso – “Hızlı. Meno mosso, daha az hızlı. Piu mosso, daha hızlı.” (Nişantaşı Üniversitesi, t.y. s.7).

Şekil 5.76 Ölçü: 36-40 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.10).

Solo viyolonsel partisi, bu ölçülerde çeşitli modülasyonlarla öne çıkmaktadır. Aynı zamanda entonasyon bakımından solistten temiz bir icra beklenmektedir.

Şekil 5.77 Ölçü: 52-56 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.11).

55. ölçüden itibaren a tempo ile beraber, A temasının dönüşü ile birlikte yeniden sergi başlamaktadır. Solo viyolonsel partisinde, A bölümünün dönüşü ve ilk A bölümü karşılaştırıldığında, temanın bir oktav yukarıdan icra edildiği görülmektedir.

Şekil 5.78 Ölçü: 74-80 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).

Bu ölçülerle beraber, ikinci bölüm sonlanmaktadır. 78. ölçüde largo temposuyla beraber kapanış pasajı gerçekleşir ve tam kadans yapısıyla bölüm sonlanır. Solo viyolonsel kapanışta crescendo ve decrescendo nüansları ile dramatik bir iniş-çıkış sergilemektedir. Orkestra, bu kapanışa piano nüansı ile eşlik ederken, 77. ölçüde tutulan akorlar etkili bir kapanışı desteklemektedir.

5.3.4 3.Bölüm: Allegro molto energico

Konçertonun üçüncü ve son bölümü olan bu bölüm, bir önceki bölümlere kıyasla daha hareketli bir yapıda ilerlemektedir. Solo viyolonsel partisi, notasyon olarak diğer bölümlere göre çift sesli notalar ile öne çıkmaktadır. Aynı zamanda üçüncü bölüm teknik zorluklar ve müzikalitenin ön plana çıktığı bir bölüm olarak gözlenmektedir; Solo viyolonsel genelinde çift sesler, pozisyon geçişleri, detache, spiccato, legato gibi çeşitli arşe teknikleri bölümü hem teknik hem de müzikal anlamda zenginleştirmektedir.

Bölümün formu incelendiğinde, 7 parçalı (A-B-A-C-A-B-A) sonat-rondo formunda olduğu analiz edilmiştir. A bölümünde ana tema yer alırken, ara bölümlerde (B, C) tema gelişimi ve tonal çeşitlilik sunulmaktadır. Dikkat çekici bir husus olarak, birinci bölümde sunulan temanın yeniden duyulduğu ve bölüme döngüsel bir yapı kazandırdığı gözlenmektedir. Bu tema yinlenmesi, konçertonun genel formu için olduğu kadar üçüncü bölümün formu için de önem teşkil etmektedir. Bölüm bu geri dönüşle tamamlanmaktadır. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.9 3.Bölüm (Allegro molto energico) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1–17	Do Minör	Ana tema – giriş, orkestra
B	17–55	Mi Bemol Majör	Kontrast, ara bölüm
A	56–73	Do Minör	Ana temanın dönüşü (kısaltılmış)
C	74–86	Modülatif	Temanın gelişmesi ve geçici tonlar
A	87–120	Do Minör	Tema materyalinin tekrar dönüşü
B	121–136	Do minör	Kontrast temanın do minörde tekrarlanması
A + Döngüsel yapı	137–176	Do Minör	A temasının son tekrarı ve 1. bölümün temasıyla final

5.3.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi

Allegro molto energico $\text{♩} = 126$ III

Violoncello solo *f* *mf*

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

Violoncello e Contrabasso *f* *p*

Şekil 5.79 Ölçü: 1-7 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).

Eserin üçüncü bölümü, solo viyolonselin güçlü akorları ile başlar ve bu akorların bölüme hacimli bir giriş kattığı gözlenmektedir. 6/8'lik tartım dans benzeri bir karakter oluştururken, solo viyolonsel aynı zamanda hızlı akor geçişleriyle teknik açıdan da öne çıkmaktadır.

Vc. solo *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. Cb. *f*

Şekil 5.80 Ölçü: 8-13 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.13).

Bu ölçülerde, temanın sergisi devam etmektedir.

Şekil 5.81 Ölçü: 14-19 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.14).

Solo viyolonsel, temayı icra etmeye devam ederken, 19 numaralı başlıkta B bölümüne geçiş yapılmaktadır. 19 numaralı başlıkta yeni bir fikir ve A bölümüne göre farklı bir karakter kendisini göstermektedir. Aynı zamanda nüans olarak piano nüansına geçiş yapılmaktadır.

Şekil 5.82 Ölçü: 27-32 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.14).

Bu ölçülerde B teması, solo viyolonselin icra ettiği birbirine bağlı sekizlik notalar ve değişken modülasyonlarla detaylanmaktadır. Bunun yanı sıra, bahsi geçen pasajlarda piano ve forte nüanslarının arka arkaya kullanılarak kontrast yaratıldığı gözlenmektedir.



Şekil 5.83 Ölçü: 48-55 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.15).

Bu ölçülerde solo viyolonselin, bir önceki pasajlara kıyasla teknik pasajlardan çok müzikal ifadeler ile ön plana çıktığı gözlenmektedir. Özellikle 53. ölçüden sonra gerçekleşen crescendo ve sostenuto (sost.) bu müzikal ifadeleri desteklemektedir. Aynı zamanda bu pasajlar, B bölümünün sonu olarak işlev görüp, A temasının dönüşüne zemin hazırlamaktadır.

Sostenuto: İtalyanca müzik terimi olan sostenuto, tutularak veya uzatılarak çalınan bir çalma tarzını ifade etmektedir (Kalkanoğlu, 2019).



Şekil 5.84 Ölçü: 56-62 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.16).

21 numara başlıklı 56. ölçüden itibaren tekrardan A temasına dönüş yapılmaktadır. Solo viyolonselin temayı yorumlama şekli başlangıca sadık kalmaktadır. Girişteki A temasında olduğu gibi, çift sesli arpej motifleri ve sekizlik notalarla benzer ritmik

kalıplar yer almaktadır. Aynı zamanda aynı melodi sol minör tonunda tekrarlanmaktadır.

22

Şekil 5.85 Ölçü: 70-77 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.16).

22 numara başlıklı 73. ölçüden itibaren A bölümünün tekrarı tamamlanıp, 74. ölçüde C bölümüne geçiş yapılmaktadır. C bölümünde solo viyolonsel, önceki motiflere dayanan, ancak yeni bir müzikal karakterle geliştirilmiş tema materyali sunmaktadır. Bu bağlamda, C bölümünün gelişme bölümü olarak işlev gördüğü gözlenmektedir.

Şekil 5.86 Ölçü: 78-85 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).

Bu ölçülerde, C bölümü şekillenmeye devam etmektedir.

Şekil 5.87 Ölçü: 86-92 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).

23 numaralı başlıklı 87. ölçüden itibaren, A temasına tekrardan geri dönüş gerçekleşmektedir. Solo viyolonsel, bölümün girişinde sunulan tema materyalini yeniden icra etmektedir.

A bölümünün dönüşüne genel olarak bakıldığında, önceki A bölümlerine kıyasla solo viyolonsel partisinde modülasyon yoluyla melodik çeşitlemeler yapıldığı gözlenmektedir.

Şekil 5.88 Ölçü: 93-99 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.17).

Bahsi geçen modülasyon yoluyla gerçekleşen melodik çeşitlemelere örnek olarak bu ölçüler verilebilir. Aynı zamanda, solo viyolonselde, mezzo forte (mf) nüansının yer aldığı 95. ölçüden itibaren, arka arkaya sekizlik notalarla gerçekleşen bir iniş motifi görülmektedir.

25

Vc. solo *p* *cresc. poco a poco* *sempre cresc.* *cresc. poco a poco*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *fp*

Vc. Cb. *fp*

Şekil 5.89 Ölçü: 121-128 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.19).

25 numara başlıklı 121. ölçüden itibaren, son kez B bölümüne geçiş yapılmaktadır. Solo viyolonsel partisinde yer alan birbirine bağlı sekizlik nota motifleri, ilk B bölümünden küçük bir farklılık oluşturarak devamlı şekilde tekrar etmektedir.

26

Vc. solo *ff* *A tempo* *mf*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. Cb. *f* *p*

Şekil 5.90 Ölçü: 137-142 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.19).

26 numara başlıklı 137. ölçüden itibaren son kez A temasına dönüş yapılmaktadır. Aralarda yer alan A bölümlerinde, bölümün tema materyali çeşitlemelerle kısa bir tekrar yaparken bu son A bölümü, eserin girişinde yer alan A bölümüne benzer bir şekilde sunulmaktadır. Solo viyolonsel partisinde, bölümün açılışındaki güçlü ve akorlu motif, bu kez fortissimo (ff) nüansı ile daha güçlü şekilde duyulmaktadır. Orkestraya bakıldığında ise yine ilk A bölümüyle benzer bir eşlik gerçekleştirdiği gözlenmektedir.

Şekil 5.91 Ölçü: 150-155 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.20).

Bu kadans öncesi ölçülerle beraber, solo viyolonsel kadansa hazırlanır. Arpejler ve fermatanın sağladığı genişleme ile kadansa geçiş yapılmaktadır.

Şekil 5.92 Ölçü: 157-162 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).

Kadansın ardından 27 numaralı başlıkta yer alan 157. ölçüden itibaren üçüncü bölümün kapanışına geçiş yapılmaktadır. Bu kısım, kapanış olarak işlev görmesiyle beraber konçertonun birinci bölümünü, üçüncü bölümü ile birleştiren döngüsel tema dönüşünü içermektedir. Solo viyolonsel partisinde yer alan melodik yapı özellikle yükselen gam dizisi, birinci bölümün temasıyla belirgin bir şekilde bağlantı kurmaktadır.

Şekil 5.93 Ölçü: 163-168 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).

Tempo Primo başlıklı 165. ölçüde, konçertonun birinci bölümündeki tema materyalinin birebir şekilde yer aldığı görülmektedir. Bu durum, birinci bölümdeki tematik materyalin, üçüncü bölüme entegre edilmesiyle döngüsel tema yapısının oluşturulmasını belirgin bir şekilde gösterebilir. Partisyonda yer alan ‘Tempo primo (movimento della 1° parte) – 1. Bölümün hareketi’ ifadesi de bu dönüşü desteklemektedir.

Şekil 5.94 Ölçü: 169-176 (Bach, yakl. 1760; akt. University of Nebraska Kearney, t.y. s.21).

Bu ölçülerle beraber, eser birinci bölümün tema materyali ile sonlanmaktadır.

5.4 Luigi Boccherini No.9 Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosunun Analizi

5.4.1 Eser hakkında genel bilgiler

İtalyan besteci ve viyolonsel virtüözü olan Luigi Boccherini, 18. yüzyılın ikinci yarısında viyolonsel repertuvarına yaptığı önemli katkılarla tanınmaktadır. Boccherini, özellikle viyolonsel için bestelediği konçerto ve sonatlarda viyolonselin müzikal ve teknik sınırlarını genişletmiş, ifade kapasitesini dönemin ötesine taşımıştır. Bu açıdan bakıldığında, Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu (G482) bestecinin en çok bilinen eseri ve klasik dönem viyolonsel repertuvarında yaygın şekilde icra edilen eserlerden biri olarak dikkat çekmektedir (Cho, 2019).

Konçertonun orijinal el yazmasının günümüze kadar ulaşmamış olmasıyla beraber, iki farklı versiyonla icra edilmiştir. Bunlardan ilk olanı, Alman çellist Friedrich Grützmacher'in (1832-1903) yapmış olduğu düzenlemedir. Grützmacher'in 1895 yılında yayımlanan versiyonunda, eserin yapısal bütünlüğü önemli ölçülerde değiştirilmiştir. Örnek olarak, eserin birinci bölümüne orijinal yapıda bulunmayan bir gelişme bölümü eklenmiş, ikinci bölüm tamamen ortadan kalkarak yerine Boccherini'nin Sol Majör (G480) Viyolonsel Konçertosu'ndan bir bölüm eklenmiş ve üçüncü bölümün yapısı düzenlenerek orijinal yazmaya kıyasla daha sade ve daha romantik bir üslupta şekillendirilmiştir. Diğer versiyon ise, 1949 yılında Richard Sturzenegger tarafından "Dresden el yazması" temel alınarak yayımlanmıştır. Aynı zamanda, günümüzde orijinale daha yakın bir yazıt olarak kabul edilmektedir. Bu versiyon, orijinal yazıta daha bağlı kalmasına rağmen, urtext bir versiyon olması nedeniyle icrada daha fazla yoruma dayalı esneklik sağlamaktadır (Cho,2019).

Eserin tam olarak ne zaman bestelendiği bilinmemekle beraber, Boccherini'nin 25 yaşından önce veya 1770 yılından önce bestelediği düşünülmektedir (Cho, 2019).

Konçerto, 3 bölümden oluşan geleneksel klasik dönem konçerto yapısına sadık kalırken, ustalık gerektiren pasajları, geniş melodik yapısı ve süslemeye yönelik eğilimi ile öne çıkmaktadır.

Konçertonun solo viyolonsel partisinde, pus pozisyonu, geniş arşe stilleri, arpej motifleri gibi teknik alanlar yer almaktadır. Bununla birlikte, appoggiature (apojyatür) ve triller de müzikal ifade anlamında kendisini göstermektedir (Cho, 2019).

Eser analizi edilirken, güncel ve orijinale daha yakın bir versiyon olarak kabul edilen Richard Sturzenegger versiyonu ile analiz edilecektir. Eser 3 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla aşağıda verilmiştir.

1. Bölüm – Allegro moderato
2. Bölüm – Andantino gracioso
3. Bölüm – Rondo allegro

5.4.2 1.Bölüm: Allegro moderato

Birinci bölüme müzikal olarak bakıldığında, canlı ve dinamik bir yapı ile öne çıkmaktadır. Bölümün birincil tonu si bemol majör olup, zaman zaman geçici modülasyonlar ortaya çıkmaktadır. Solo viyolonsel partisinde genel olarak apozyatür, trill gibi çeşitli süslemelere yer verildiği görülmektedir. Aynı zamanda bu süslemeler, müzikal ifadeyi de güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra, solo viyolonsel ile orkestra arasında zaman zaman diyaloglar halinde tema materyali paylaşılmaktadır. Orijinale yakın olarak kabul edilen Sturzenegger versiyonunda, Grützmacher versiyonuna kıyasla sınırlı sayıda nüans yer almaktadır. Bu durum konçerto genelinde olduğu gibi, birinci bölümü de icra açısından yoruma açık hale getirmektedir.

Birinci bölüm teknik açıdan incelendiğinde çift sesler, pus (baş parmak) pozisyonunun kullanımı, gam ve arpej motifleri, sağ el için detaşe (ayrı) arşe ve legatolu (birbirine bağlı) icra edilen pasajlar, sol el için dinamik pozisyon değişimleri, çeşitli kromatik pasajlar, gibi icracıdan teknik hakimiyet bekleyen yapılar gözlenmektedir.

İncelenecek olan orijinal versiyonun birinci bölümüne form olarak bakıldığında, sonat formunda olduğu analiz edilmektedir. Orkestra ve solo viyolonselin temayı tanıttığı sergi bölümleri mevcutken, gelişme bölümüne bakıldığında, alışlagelmiş bir gelişme bölümü yer almamaktadır. Buna karşın geçici modülasyonlar ve tema materyalinin çeşitlendirilmesiyle daha çok bir geçiş bölümü işlevi gördüğü gözlenmektedir. Birinci bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.10 1.Bölüm (Allegro moderato) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-14	Si Bemol Majör	Tema orkestra tarafından tanıtılır
Solo Viyolonsel Sergi	15-48	Si Bemol Major → Fa Majör	Solo viyolonsel, temayı sergiler ve dominant tonda işler
Yarı Gelişme (Geçiş)	49-70	Modülatif	Tam bir gelişme yerine modülasyonlar ile tema genişletilir
Yeniden Sergi	71-96	Si Bemol Majör	Tema materyalinin yeniden sergilenmesi
Solo Viyolonsel Kadans ve Kapanış	96-106	Si Bemol Majör	Solo viyolonselin kadansı icra etmesinin ardından bölüm sonlanır

5.4.2.1 1.Bölümün partison üzerinden incelenmesi

Şekil 5.95 Ölçü: 1-3 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.1).

Kesik zamanlı ölçüyle başlayan bölüm, si bemol majör tonunda orkestranın forte nüanslı güçlü girişiyle başlamaktadır. Bu ölçülerde orkestra temayı tanıtırken, tema bir çeşit ritornello işlevi de görmektedir. Bölüm genelinde tema materyali sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 5.96 Ölçü: 4-6 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.1).

Bu ölçülerde, orkestra temanın sergisini sürdürmektedir. 1. keman partisinde çeşitli trill ve apojatur gibi süslemeler müzikal karakteri şekillendirmektedir.



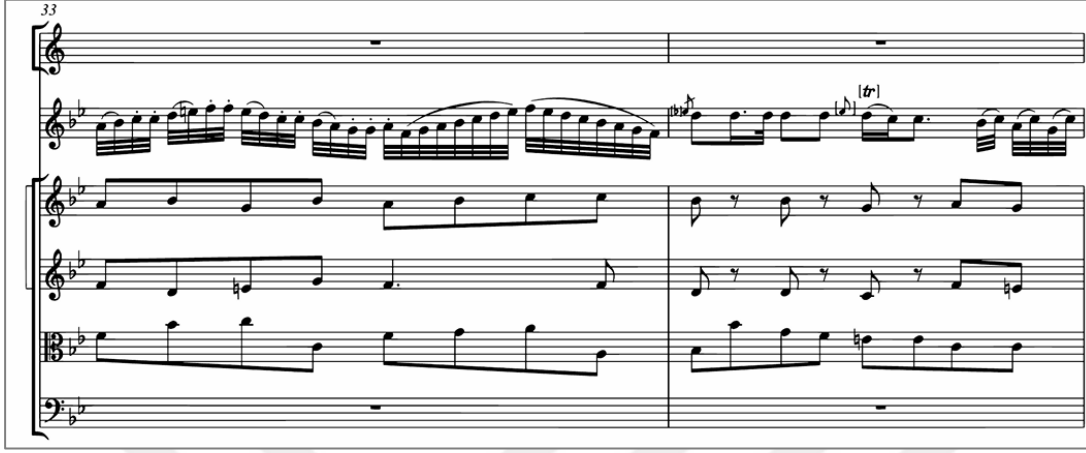
Şekil 5.97 Ölçü: 15-18 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.2).

Orkestranın temayı tanıtmalarının ardından, 15. ölçüden itibaren solo viyolonsel bölüme giriş yapmaktadır. 16. ölçünün başında yer alan arpej motifli notalar ve sextuplet nota yazımlı gam motifleriyle beraber melodik çizgi genişlemektedir.



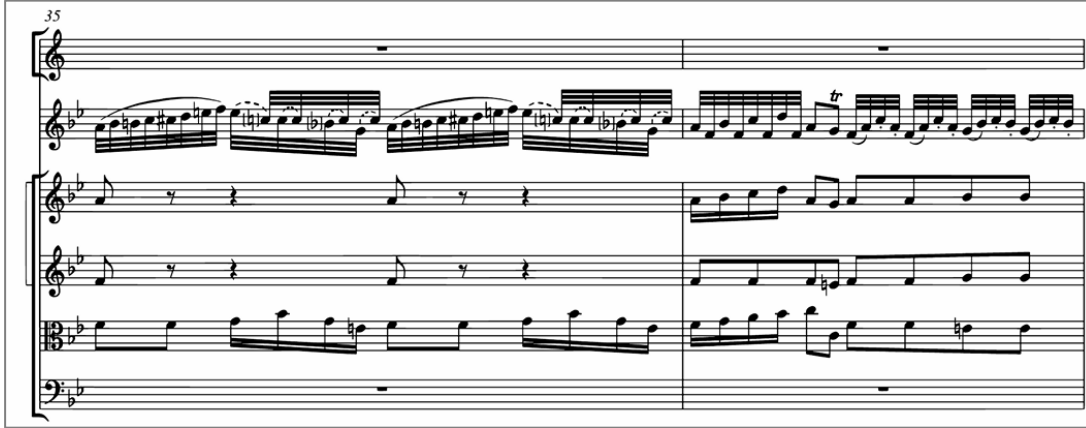
Şekil 5.98 Ölçü: 21-23 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.3).

Solo viyolonsel, tekrar eden onaltılık üçlemelerle ilerlemektedir. Solo viyolonsel partisinde genel olarak teknik pasajlar yer alırken tonalite dominanta doğru yönelim göstermektedir.



Şekil 5.99 Ölçü: 33-34 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.5).

Solo viyolonsel partisinde, 33. ölçüde yer alan notalarda, tonalitenin dominant ton olan fa majöre yöneldiği gözlenmektedir. Özellikle 33. Ölçünün sonunda yer alan fa majör gam motifleri bu yönelimi belirginleştirmektedir. Solo viyolonselde, önceki ölçülere kıyasla biraz daha lirik ve müzikal anlatımın öne çıktığı pasajlar görülmektedir. Buna takiben sol el artikülasyonu açısından da hassas pasajlar yer almaktadır.



Şekil 5.100 Ölçü: 35-36 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.5).

Teknik açıdan giderek yoğunluğu artan solo viyolonsel partisinin pasajları, ardışık kromatik geçişler ve otuzikilik arpej motifleri ile zenginleştirilmiştir. Bu ölçülerde yer alan pasajların teknik olarak zorluk göstermesi, aynı zamanda icracının çalgıya olan hakimiyetini de öne çıkarmaktadır.



Şekil 5.101 Ölçü: 49-51 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.7).

49. ölçüden itibaren, geleneksel anlamda tam bir gelişme bölümü olmasa da, gelişme etkili geçiş yapıldığı değerlendirilebilir. Bu bölüm, daha çok geçici modülasyonlar ve tema materyalinin kısa süreli çeşitlenmesinden oluşmaktadır. Bu ölçülerde orkestranın belirgin olmasıyla beraber, birbirini takip eden notalar aracılığıyla, çeşitli tonal bölgelere geçiş yapan kısa motifler görülmektedir.



Şekil 5.102 Ölçü: 52-54 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.7).

53. ölçüden itibaren solo viyolonsel tekrardan giriş yapmaktadır. Aynı zamanda, tema materyalinin solo viyolonselin sergi bölümüne kıyasla, modülasyon ve farklı ritmik kalıpla kısa bir tekrar yaptığı gözlenmektedir.



Şekil 5.103 Ölçü: 55-57 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.8).

Bu ölçülerde gelişme bölümü devam etmektedir. Buna takiben 56. Ölçüde solo viyolonsel partisinde gelen ritornello ile, bölümün tema materyali kısa bir şekilde duyulmaktadır.



Şekil 5.104 Ölçü: 60-62 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.8).

Solo viyolonsel partisinde, 60. Ölçüde sol minör akorla armonik bir gerilim gerçekleşmektedir. Bu gerilim aynı zamanda bölüme dramatik bir atmosfer katarken, solo viyolonsel için teknik bakımdan ustalık gerektiren pasajlar içermektedir. Hızlı bir çıkış yapan mi bemol majör gam motifleri ve kromatik diziler bu pasajlara örnek olarak verilebilir.



Şekil 5.105 Ölçü: 71-72 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.10).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel otuzikilik ritmik yapıyla konumlandırılmış arpej motifleri ile öne çıkmaktadır.



Şekil 5.106 Ölçü: 90-92 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.13).

Bu ölçülerle beraber, solo viyolonsel kadansa yaklaşmaktadır. Müzikal anlatımın ön planda olduğu solo viyolonsel, orkestra 90. Ölçüde önce alan açarak, 91. Ölçüden itibaren ise solo viyolonsel ile benzer motifler ile eşlik etmektedir.



Şekil 5.107 Ölçü: 97-100 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.14).

Solo viyolonselin kadansının ardından gelen ölçülerle beraber yeniden sergi bölümü başlamaktadır. Bölümün girişinde yer alan orkestranın tema sergisinde görülen melodik ve ritmik motifler yeniden sergilenmektedir. Bunun yanı sıra, orkestrasyonda yer alan kornolar bölümün çoğunluğunda sessizken, yeniden serginin gelmesiyle beraber tekrardan duyulmaktadır.



Şekil 5.108 Ölçü: 104-106 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.14).

Orkestranın yeniden sergi bölümü ile temayı tekrarlamasının devamında, bu ölçülerle beraber birinci bölüm sonlanmaktadır.

5.4.3 2.Bölüm: Andantino gracioso

Eserin bu bölümü ilk bölümden farklı olarak mi bemol majör tonunda bestelenmiştir. İncelenen önceki konçertolarının ikinci bölümlerinde olduğu gibi, bölüm genel olarak müzikal anlatımın ön planda olduğu dingin bir yapıda seyretmektedir.

Bölüme form olarak bakıldığında elde edilen analizler ışığında iki parçalı A-B formunda olduğu gözlenmektedir. A bölümünde tema tanıtılıp, işlenirken, B bölümüne gelindiğinde si bemol majör tonunda bir ritornello ile A bölümünün tema materyali kısa bir tekrar gerçekleştirmektedir. Takip eden ölçülerde, kromatik çıkışlar ve geçici modülasyonlar ile minör tona geçiş yapılarak dramatik bir yapı sergilenmektedir. Bu yapı, kısa bir geçiş bölgesi olarak düşünülebilir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.11 2.Bölüm (Andantino gracioso) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Ton	Açıklama
Orkestra Girişi	1-20	Mi Bemol Majör	Orkestranın girişiyle bölümün teması tanıtılır
A	21-42	Mi Bemol Majör	Solo viyolonsel bölüme giriş yapar, tema işlenir
B	43-66	Si Bemol Majör → Mi Bemol Majör	Ritornello ile tema materyalinin kısa tekrarı, ardından kısa bir dramatik geçiş
Kapanış	66-73	Mi Bemol Majör	Solo viyolonselin kadansının ardından, orkestrayla beraber bölüm sonlanır

5.4.3.1 2.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi

Andantino gracioso

Şekil 5.109 Ölçü: 1-9 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.15).

Orkestranın girişiyle beraber bölüm başlamaktadır. Orkestra yumuşak ve dingin bir icrayla temayı tanıtırken, temayı daha çok 1. kemanlar duyurur. Orkestrasyona bakıldığında, sadece yaylı çalgılardan oluştuğu ve birinci bölümde görülen kornların bu bölümde yer almadığı görülmektedir.



Şekil 5.110 Ölçü: 19-25 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.15).

21. ölçüden itibaren solo viyolonsel bölüme giriş yapmaktadır. Müzikal anlatımın ön planda olduğu bu girişte solo viyolonsel, orkestradan devraldığı temayı sergiler. Solo viyolonselin girişine teknik açıdan bakıldığında, legato stiline (birbirine bağlı) icra edilen nota dizileri yer aldığı görülmektedir. Orkestrasyona bakıldığında, Solo viyolonselin giriş yaptığı yerde bas ve viyola partisinde nota yer almadığı, sadece 1. ve 2. kemanların eşlik yaptığı görülmektedir.



Şekil 5.111 Ölçü: 46-52 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.17).

47. ölçüden itibaren modülasyon yoluyla bir dramatik etki yaratılır. 49. Ölçüde solo viyolonsel partisinde yer alan kromatik motiflerle bu etki devam etmektedir. Bu bölüm, kısa süreli bir geçiş bölümü olarak değerlendirilebilir.



Şekil 5.112 Ölçü: 61-65 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.17).

Tema materyali solo viyolonsel tarafından çeşitlenmeli şekilde icra edilirken, aynı zamanda kadansa yaklaşılmaktadır. Solo viyolonsel, 64. ve 65. Ölçülerde finale ulaşarak kadansa doğru ilerlemektedir.



Şekil 5.113 Ölçü: 66-73 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.18).

Solo viyolonselın kadansının ardından, orkestranın ritornellosu ile bölüm sonlanmaktadır. Orkestrasyona bakıldığında, yaylı çalgıların birbirine paralel ritmik yapılarla ritornelloyu gerçekleştirdiği gözlenmektedir.

5.4.4 3.Bölüm: Rondo allegro

Si bemol majör tonuna sahip üçüncü bölümde, incelenen diğer viyolonsel konçertolarının üçüncü bölümünde olduğu gibi ritmik olarak belirgin, dans karakterinde ve icracı için yetkinlik gerektiren pasajlar yer almaktadır. Orkestrasyona bakıldığında ikinci bölümün aksine, kornolar bu bölümde esere yeniden dahil olmaktadır.

Bölüm form olarak incelendiğinde, elde edilen analizlere göre 6 parçalı A-B-A-C-B-A sonat-rondo formunda olduğu gözlenmektedir. A bölümünde tema tanıtılır. B bölümüne gelindiğinde, solo viyolonsel için çift sesli pasajlarla kısa süreli birincil tonun dominant (V) derecesinde şekillenen bir geçişe yer verilir, ardından ikinci kez A temasına dönüş yapılarak tema materyali işlenir. C temasına gelindiğinde ise, geçici modülasyonlar görülmesinin ardından sol minör tonuna geçiş yapılarak dramatik bir etki yaratılmaktadır. Bu dramatik etkiden sonra, tekrardan birincil ton olan si bemol majöre geçiş yapılır. Solo viyolonsel için çift sesli pasajlar içeren B teması kısa bir süreliğine yeniden duyulduktan sonra, A temasına tekrardan geçiş yapılarak tema materyali icra edilir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.12 3.Bölüm (Rondo allegro) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Girişi	1-12	Si Bemol Majör	Orkestranın girişi, temanın tanıtılması
A	13-31	Si Bemol Majör	Solo viyolonsel giriş, temanın icrası
B	31-39	Si Bemol Majör	Dominant derecede kısa süreli çift sesli pasajlar
A	39-55	Si Bemol Majör	Temanın dönüşü ve çeşitlenmesi
C	56-132	Si Bemol Majör → Sol Minör → Si Bemol Majör	Yeni tema materyali, dramatik yapı
B	133-143	Si Bemol Majör	B temasının tekrarı
A	143-178	Si Bemol Majör	A temasının son tekrarı
Kapanış	179-188	Si Bemol Majör	Solo viyolonsel kadansının ardından, orkestra icrasıyla bölümün tamamlanması

5.4.4.1 3.Bölümün partison üzerinden incelenmesi

Rondo
Allegro

Şekil 5.114 Ölçü: 1-6 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.18).

Bu ölçülerde, orkestranın girişiyle beraber bölüm başlamaktadır. Orkestra temayı tanıtırken, aynı zamanda solo viyolonselin girişiyle başlayacak olan A bölümünü hazırlamaktadır. Orkestrasyona bakıldığında, 1. keman hariç tüm partilerde bölümün ilk ölçüsünde kesik zamanlı ölçü yer aldığı görülmektedir. Müzikal olarak piano nüansı ile başlayan orkestra, 3. ve 4. ölçülerde forte ve piano nüansını arka arkaya sergilemektedir.

Şekil 5.115 Ölçü: 12-18 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.19).

13. ölçü ile beraber solo viyolonselin bölüme giriş yapmasıyla A bölümü başlamaktadır. Forte nüansı ile yapılan girişte, noktalı sekizlik notalarla kısa cümle kalıpları oluşmaktadır.

Şekil 5.116 Ölçü: 24-30 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.19).

Solo viyolonsel, aynı motiflerle temayı icra etmeye devam eder. Armonik yapı incelendiğinde, yapının solo viyolonselin girişinde olduğu gibi genel olarak I-V-I derecelendirmeleriyle şekillendiği gözlenmektedir. Orkestrasyon incelendiğinde ise viyola partisi piannissimo nüansında kalırken, 1. ve 2. keman partileri piano nüansı ile

icra gerçekleştirmektedir. Bunun yanı sıra 1. ve 2. keman partisi birbiriyle paralel bir ritmik yapıda ilerlemektedir.



Şekil 5.117 Ölçü: 31-36 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.20).

Bu ölçülerde B bölümüne geçiş yapılmaktadır. Birincil ton olan si bemol majör'ün dominant derecesinde şekillenen bu bölümde, solo viyolonsel çift sesli pasajlarla kantilena (şarkı söyler gibi) karakterinde icra gerçekleştirmektedir.



Şekil 5.118 Ölçü: 37-43 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.20).

39. ölçünün üçüncü zamanıyla beraber, A bölümüne ritornello ile dönüş yapılmaktadır. Dominant dereceden yeniden birinci dereceye dönülen bu tekrarda, solo viyolonselin tema materyalini çeşitlemeler ile sunduğu görülmektedir.



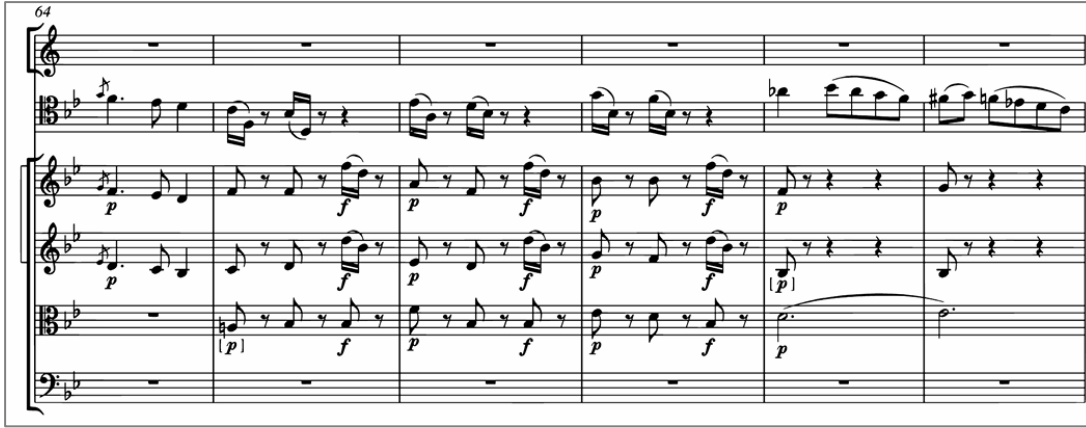
Şekil 5.119 Ölçü: 44-50 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.20).

Solo viyolonsel partisinde 47. ölçüden itibaren yer alan motifler, tema materyalinin çeşitlemesine örnek olarak verilebilir.



Şekil 5.120 Ölçü: 51-57 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.21).

Solo viyolonsel 51-55. ölçüler arasında tema materyalini çeşitlemeyle icra ederken, bu ölçü aralıkları aynı zamanda C temasına geçişi hazırlayan bir köprü işlevi görmektedir. 56. Ölçüden itibaren ise C bölümüne geçiş yapılır. C bölümünün girişinde orkestrasyona bakıldığında, 1. ve 2. kemanlar solo viyolonse ile diyaloglar halinde, birbirine paralel motiflerle ilerlemektedir.



Şekil 5.121 Ölçü. 64-69 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.21).

64-67. ölçüler arası C bölümünün girişiyle benzer motifler yer alırken, 68. ölçüden itibaren, armonik yapıda geçici modülasyonları içeren kromatik motifler görülür.



Şekil 5.122 Ölçü: 75-79 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.22).

Solo viyolonsel partisinde yer alan üçleme notalar ile C bölümü kendi içerisinde gelişim göstermektedir. Bu üçleme notalar solo viyolonseli teknik açıdan öne çıkarırken, modülasyonlar ile bölüm kendi içerisinde farklı tonal bölgelere de geçiş yapmaktadır.



Şekil 5.123 Ölçü: 80-84 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.22).

80. ölçüden itibaren solo viyolonsel partisindeki pasaj kendi içerisinde farklı tonal bölgelere yönelmeye başlamaktadır. 84. ölçüde ise kısa süreliğine re majöre yönelim gerçekleştiği gözlenmektedir.



Şekil 5.124 Ölçü: 85-89 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.23).

Bu ölçülerde, C bölümü bir önceki ölçüler ile benzer motifler sergiler. 88-89. Ölçüler arasında bu motif melodik olarak değişerek inişli bir şekilde birbirini takip etmektedir.



Şekil 5.125 Ölçü: 90-94 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.23).

Solo viyolonselde, melodik motif, inişli şekilde devam etmektedir. Bununla birlikte, 93. Ölçüden itibaren onaltılık notalar ile önceki motife kontrast olarak çıkış motifi gelmektedir.



Şekil 5.126 Ölçü: 95-99 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.23).

Solo viyolonsel partisinde melodik çıkış sürerken, 97. Ölçüden itibaren tonalite sol minöre geçmektedir.



Şekil 5.127 Ölçü: 100-104 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.24).

Bu ölçülerde solo viyolonsel tek sesli çıkışlarla sol minöre geçişi belirginleştirmektedir.



Şekil 5.128 Ölçü: 105-111 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.24).

Solo viyolonsel Dolce (tatlı) ifadesiyle beraber, dramatik etkinin yoğun bir şekilde görüldüğü önceki ölçülere kıyasla, müzikal anlatımın biraz daha ön planda olduğu pasajlar icra etmektedir.



Şekil 5.129 Ölçü: 112-116 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.24).

Bu ölçülerde, sol minör tonunun etkisi devam ederken 113. Ölçüden itibaren, orkestra bölümüne yeniden kısa süreli bir dramatik etki katar. Bunun yanı sıra, kornlar uzun bir aradan sonra yeniden duyulmaktadır.



Şekil 5.130 Ölçü: 117-121 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzs, 1997, s.25).

118. ölçüden itibaren, dramatik etki sona erer ve ton yeniden si bemol majöre dönüş yapar. Bunu takiben, C bölümünün girişindeki tema materyali yeniden duyulur. Aynı zamanda birincil tonun geri dönmesiyle beraber müzikal olarak dingin bir karakter sergilenmektedir.



Şekil 5.131 Ölçü: 133-139 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsç, 1997, s.25-26).

133. ölçünün üçüncü zamanıyla beraber B teması tekrar edilmektedir. Bu tekrara genel olarak bakıldığında, solo viyolonsel ve orkestra partilerinde ilk B bölümü ile aynı motifler bulunduğu gözlenmektedir.



Şekil 5.132 Ölçü: 147-153 (Boccherini t.y.; E.d. Fritzsç, 1997, s.26).

Solo viyolonselde 151. Ölçüden itibaren A bölümünün son tekrarı ile beraber tema yeniden sergilenmektedir. Bu son tekrarda, A bölümünün ilk tekrarında yer alan ve temayı çeşitleyen motiflerin (çarpma motifi gibi) yer aldığı gözlenmektedir.



Şekil 5.133 Ölçü: 171-176 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.28).

173. ölçünün ardından, solo viyolonselden temayı devralan orkestra forte nüansı ile güçlü bir şekilde icra gerçekleştirerek solo viyolonselin kadansa geçişini hazırlamaktadır.



Şekil 5.134 Ölçü: 183-188 (Boccherini t.y.; E.d. Fritsch, 1997, s.28).

Solo viyolonselin kadansı icra etmesinin ardından, orkestranın icrasıyla beraber üçüncü bölüm ve eser tamamlanır.

5.5 Jean Baptiste Breval 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nun Analizi

5.5.1 Eser hakkında genel bilgiler

Fransız besteci, çellist ve aynı zamanda eğitimci olan Jean Baptiste Breval viyolonsel repertuvarına çalgı eğitimi anlamında önemli katkılarda bulunmuştur. Çoğunlukla pedagojik türde viyolonsel eserleri olan bestecinin viyolonsel sonatları gibi, bilinen eserleri arasında 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Konçertosu da yer almaktadır. Bu

viyolonsel konçertosu, günümüzde viyolonsel öğrencileri tarafından icra edilmeye devam edilmektedir.

Eserin kesin bestelenme yılı bilinmemekle beraber, 18. Yüzyılın son çeyreğinde aktif bestecilik döneminde olduğu bilinen Breval'ın, bu eseri 1784 yılında bestelemiş olabileceği düşünülmektedir.

Breval'ın 1784 yılında bestelediği düşünülen bu eser, 1938 yılında yayımlanmış L.R. Feuillard düzenlemesi üzerinden incelenecektir.

Üç bölümden oluşan eser, re majör tonunda bestelenmiştir. Eserin, Hem teknik beceri hem de müzikal ifade gelişiminin yanı sıra içerdiği pozisyon değişimleri, artikülasyon alıştırmaları ve arşe teknikleriyle beraber, eğitimsel amaç göz önünde bulundurularak bestelendiği düşünülmektedir. Konçerto bu yönleriyle değerlendirildiğinde, stil ve teknik açıdan klasik dönem repertuvarında özgün bir yere sahiptir.

5.5.2 1.Bölüm: Allegro moderato

Re majör tonunda olan birinci bölümün, tempo açısından genel olarak dengeli bir yapıda olduğu ve pasajların bir bütün içinde işlendiği gözlenmektedir. Solo viyolonsel partisinde, çoğunlukla üçleme notalarına yer verildiği görülürken, bu notalar birbirine bağlı veya detaşe (birbirinden ayrı) şekilde icra edilerek viyolonselci öğrencilere arşe tekniği kazanımı sağlamaktadır.

Bu analiz, eserin orkestra partisyonuna ulaşamadığından, piyano-viyolonsel partisinden gerçekleştirilecektir. Bu bağlamda bölüme de müzikal olarak bakıldığında, piyano ve solo viyolonsel arasında çeşitli diyaloglar görülmektedir.

Bölüme form olarak bakıldığında, elde edilen analizler sonucu sonat formunda olduğu gözlenmiştir. A bölümünde tema materyali sunulurken, la majör tonuna geçiş yapan bir köprü bölümü olduğu görülmektedir. Kontrast yaratma anlamında bir B bölümü yer almazken, bunun yerine A bölümündeki tema materyali çeşitli motiflerle işlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.13 1.Bölüm (Allegro Moderato) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A - Sergi	1-30	Re Majör → La Majör	Solo viyolonsel ve piyanonun temayı icra etmesi, dominant tona geçiş
Köprü	31-37	La Majör	Birincil tona ve A1 bölümüne geçiş hazırlığı
A1	37-77	Re Majör → La Majör	A bölümünün türetilmiş bir hali, benzer melodik yapılar
A	77-99	Re Majör	A bölümünde la majör tonunda görülen motifler, birincil tonda yeniden sergilenir

5.5.2.1 1.Bölümün partisyon üzerinden incelenmesi



Şekil 5.135 Ölçü: 1-4 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).

Solo viyolonselin ve piyanonun girişine bölüm başlar. 1-2. ölçülerde solo viyolonsel küçük akorlarla başlangıç yaptıktan sonra, devam eden ölçülerde tema materyalini icra etmektedir.



Şekil 5.136 Ölçü: 5-13 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).

Solo viyolonsel bu ölçülerde ilk ölçülere kıyasla, tema materyalini belirgin şekilde sunmaktadır. Aynı zamanda, 10. Ölçüden itibaren temanın genelini oluşturan üçlemeler gelmektedir. Buna takiben, dominant ton olan la majöre bir yönelim başlamaktadır.



Şekil 5.137 Ölçü: 14-18 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.1).

15. ölçüden itibaren la majöre yönelim belirginleşir. Solo viyolonsel partisinde 16. ölçüde, arpej motifleri yer almaktadır.



Şekil 5.138 Ölçü: 24-27 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).

Bu ölçülerde, solo viyolonsel partisinde üçlemeler yoğunlaşmaktadır. Aynı zamanda bu üçlemeler, la majör gam motifi sunarken, sağ el için detaşe arşe kullanımı konusunda, sol el için artikülasyon ve entonasyon konusunda teknik bakımdan birinci bölümün öğretici pasajları arasında görülebilir.



Şekil 5.139 Ölçü: 28-36 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).

Solo viyolonsel, üçlemeler ile teknik bakımdan öne çıkmaya devam ederken, 31. ölçüden itibaren başlayan köprü ile A1 temasına geçiş hazırlığı yapılmaktadır.



Şekil 5.140 Ölçü: 37-41 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.2).

37. ölçünün 4. zamanıyla beraber, A1 temasına geçiş yapılmaktadır. Girişte ton tekrardan re majöre geçer. Solo viyolonsel partisine bakıldığında legato pasajlar ve süslemeler yer almaktadır. Piyano partisi ise ardışık sekizlik notalar ile eşliğini sürdürmektedir. Bölümün girişi, A bölümünün girişine benzer bir melodik yapıda şekillenirken, bu melodik yapının üzerine çeşitlendirmeler yer aldığı gözlenmektedir.



Şekil 5.141 Ölçü: 49-58 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.3).

49. ölçüyle beraber, A bölümünde yer alan motiflerin genişleyerek, A bölümüne dayanan benzer bir müzikal ve ritmik yapı (özellikle solo viyolonseldeki üçlemeler ile) oluşturduğu gözlenmektedir.



Şekil 5.142 Ölçü: 64-67 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.3).

Bu ölçülerde A temasında olduğu gibi dominant ton olan la majöre yönelim görülmektedir. Özellikle 66-67. ölçülerde solo viyolonsel partisinde yer alan la majör gam motifli üçlemelerle bu yönelim belirginleşmektedir.



Şekil 5.143 Ölçü: 72-80 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.4).

Solo viyolonsel partisinde gam ve arpej motifli üçlemeler devam ederken, 77. Ölçünün dördüncü zamanından itibaren, A bölümünün tema materyali yeniden sergilenmeye başlamaktadır. 78. ve 79. Ölçülerde görülen motif A temasında la majör tonunda icra edilirken, bu yeniden sergide re majör tonunda icra edilmektedir.



Şekil 5.144 Ölçü: 81-89 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.4).

85. ölçüden itibaren, A bölümünde görülen la majör gam motifli üçleme notalar, bu sefer re majör tonunda tekrar etmektedir. Bu ölçülerle beraber aynı zamanda, bölümün kapanışına doğru ilerlenir.



Şekil 5.145 Ölçü: 90-99 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).

Tema materyalinin re majörde işlenmesi devam ederken, Solo viyolonsel partisinde 98.ve 99. ölçüde gerçekleşen otantik kadans ile bölüm sonlanmaktadır. Aynı zamanda ilgili ölçülerde solo viyolonsel ve piyanonun, ritmik yapı olarak aynı yapıda ilerledikleri görülmektedir.

5.5.3 2.Bölüm: Adagio

Birinci bölümün enerjik ve neşeli yapısına kıyasla, eserin ikinci bölümü olan Adagio, biraz daha içe dönük ve müzikal anlatımın ön planda olduğu bir karakter sergilemektedir. Klasik dönemde bestelenmiş birçok viyolonsel konçertosu gibi, bu bölüm de esere dramatik yapı kazandıran dingin bir bölüm olarak işlev görmektedir.

Birinci bölümde olduğu gibi re majör tonunda olan bu bölüm, viyolonselin nüans kullanımı ve cantabile karakterde melodik çizgileriyle çalgının ifade gücünü belirginleştirir.

Teknik açıdan incelendiğinde, geniş arşe kullanımı içeren birbirine bağlı notalar, nüans vurguları gibi unsurlar arşe kontrolünü, bunlara paralel olarak entonasyon ve pozisyon geçişleri ise sol el kontrolünü öne çıkarmaktadır. Genel olarak teknik ustalık gerektiren pasajlardan çok, kontrollü bir icra gereken pasajların yer aldığı gözlenmektedir.

Bölüm form olarak incelendiğinde, elde edilen analizler sonucu monotematik sonat formunda olduğu gözlenmektedir. Eserin form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.14 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1-26	Re Majör → La Majör	Solo viyolonsel ve piyano bölümüne giriş yapar, tema sergilenir
A1 (Geçiş)	27-32	La Majör	Tema materyalinin dominant tonda tekrarlanması
Gelişme	33-40	Modülatif	Modülasyonlar ile dramatik bir etki gerçekleşir
A (Yeniden Sergi)	40-56	Re Majör	Tema materyali birincil tonda yeniden sergilenir

5.5.3.1 2.Bölümün partison üzerinden incelenmesi



Şekil 5.146 Ölçü: 1-6 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).

Solo viyolonselin ve piyanonun girişiyle bölüm başlamaktadır. Solo viyolonsel ilk notayı duyururken, piyanonun ikinci ölçüden itibaren bölüme dahil olduğu görülmektedir.



Şekil 5.147 Ölçü: 6-10 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.5).

Tema sergilenmeye devam ederken, solo viyolonsel legatolu bir icra gerçekleştirmektedir. Piyano partisine bakıldığında, 6. ve 7. Ölçülerde sol elde arpej motifleri yer almakta ve bölümün girişine kıyasla solo viyolonsele daha doğrusal bir eşlik gerçekleştirmektedir.



Şekil 5.148 Ölçü: 11-20 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).

Bu ölçülerde, A teması çeşitlemeler ile işlenirken, aynı zamanda dominant ton olan la majöre yönelim gerçekleşir. Solo viyolonsel partisinde ise 16. ölçüden itibaren pianissimo, crescendo, decrescendo ve forte nüansları ile müzikal anlatımın yoğunlaştığı görülmektedir.



Şekil 5.149 Ölçü: 21-32 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).

21-26. ölçüler arasında, A bölümünün kapanışı yapılmaktadır. Bu kapanıştan sonra, 27. Ölçüden itibaren (röprizli çift çizgi) Aynı motifler ile A bölümünün girişi, ritornello şeklinde dominant ton olan la majörde tekrar etmektedir. Bu yeni kısım, A1 olarak adlandırılabilir.



Şekil 5.150 Ölçü: 33-37 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.6).

33. ölçünün üçüncü zamanından itibaren, kısa süreli gelişme bölümü başlamaktadır. Ardışık onaltılık ve sekizlik notalarla beraber gelen geçici modülasyonlar aracılığıyla, dramatik etki yoğunlaşmaktadır.



Şekil 5.151 Ölçü: 38-46 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.7).

40. ölçüden itibaren solo viyolonsel partisinde yer alan ardışık onaltılık notalarla beraber dramatik etki sona erer ve A bölümünün tematik materyali çeşitlenmeli olarak yeniden duyulur. Bu geri dönüş yeniden sergi olarak düşünülebilir. 41. ölçüde yer alan onaltılık la majör arpej motifleri, A bölümünün başında re majör tonunda karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu motifler, teknik açıdan parmak artikülasyonu ve dinamik pozisyon geçişleriyle temiz bir entonasyon gerektirir. 41. ölçüde farklı olarak A bölümünün başına göre cümlelerin uzatılarak, 42. ölçüye uzadığı gözlenmektedir. Bu ölçüde ise tonalite, birincil ton olan re majöre geçmektedir.



Şekil 5.152 Ölçü: 47-56 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.7).

A temasında, la majör tonda sergilenen motifler birincil tonda (re majör) yeniden sergilenmeye devam ederken, 56. Ölçüyle beraber fermatayla bölüm sonlanmaktadır.

5.5.4 3.Bölüm: Rondo allegretto

Eserin üçüncü bölümü İncelenen diğer viyolonsel konçertolarının üçüncü bölümlerinde olduğu gibi, genel olarak hareketli ve dans eder bir karaktere sahiptir. Ana tema olan rondo teması canlı ve parlakken, ara bölüm işlevi gören bölümlerin teknik yapı olarak dinamik motiflerle çeşitlendirildiği görülmektedir.

Arşe teknikleri olarak detaşé, legato ve staccato gibi temel arşe teknikleri yer almaktadır. Arşe tekniklerini, sol el için hızlı pozisyon değişimleri ve hassas entonasyon gerektiren pasajlar takip eder.

Bölüm form olarak incelendiğinde, 5 parçalı A-B-A-C-A rondo formunda olduğu gözlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.15 3.Bölüm (Rondo Allegretto) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1-23	Re Majör	Solo viyolonsel ve piyanonun girişiyle tema tanıtılmaktadır.
B	24-66	La Majör	Dominant ton la majöre geçiş gerçekleşir
A	66-88	Re Majör	Ana temanın tekrarı
C	89-140	Re Minör → Fa Majör → Re Minör	Kontrast tema gelir ve dramatik etki oluşur
A	141-163	Re Majör	Ana tema son kez duyulur ve bölüm sonlanır

5.5.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi



Şekil 5.153 Ölçü: 1-7 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).

Solo viyolonselin girişi ve ardından piyanonun girişiyle beraber bölüm başlamaktadır. Solo viyolonsel piano nüansıyla giriş yaparken, piyano, pianissimo nüansı ile solo viyolonsel ile alan açar. Aynı zamanda bu girişle beraber, bölümün tema materyali sergilenir.



Şekil 5.154 Ölçü: 8-20 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).

Bu ölçülerde, tema çeşitlemelerle genişletilerek sergilenmeye devam etmektedir. Solo viyolonselde 15. ölçüden itibaren teknik yoğunluk artar. 17. ölçüde onaltılık notalarla bir iniş motifi gerçekleşirken, takip eden ölçülerde ardışık şekilde, yine onaltılık notalar aracılığıyla inişli çıkışlı re majör gam motifleri gelmektedir. Bahsi geçen ölçüler sol elin atikliği, entonasyonu ve sağ elin detaş arşe kullanımıyla icracının teknik hakimiyetini ortaya çıkarır.



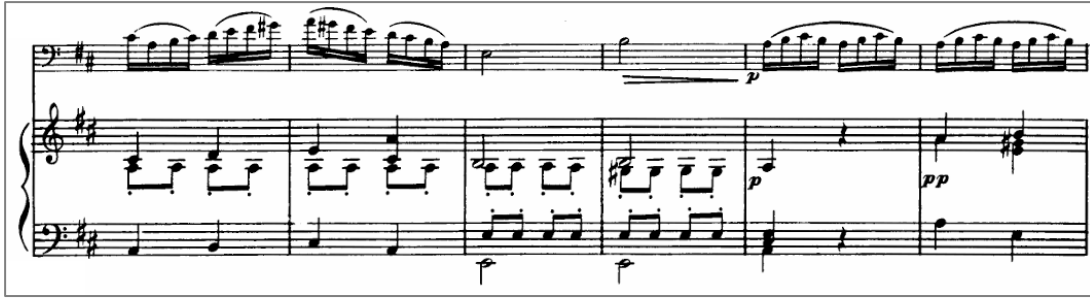
Şekil 5.155 Ölçü: 21-27 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.8).

23. ölçüyle beraber A bölümü sonlanırken, 24. Ölçüden itibaren B bölümü başlamaktadır. B bölümü girişinin, A bölümü girişine kıyasla daha sakin bir yapıda olduğu gözlenmektedir. Solo viyolonsel ikilik notalarla geniş müzikal ifadelerle icra gerçekleştirirken, piyano partisinde sol el, solo viyolonsel ile paralel ilerlemektedir.



Şekil 5.156 Ölçü: 28-41 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.9).

B bölümü segilenmeye devam ederken, aynı zamanda A bölümüne benzer motifler de görülmektedir. 29. Ölçüden itibaren dominant ton olan la majöre yönelim gerçekleştiği gözlenir. Buna takiben, 32. Ölçüde solo viyolonselde la majör gam motifleri yer almaktadır. B bölümü girişe göre hareketli bir yapı kazanırken, solo viyolonselde tekink olarak sol el artikülasyonu, entonasyon ve arşe kontrolü öne çıkar.



Şekil 5.157 Ölçü: 48-53 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.9).

Solo viyolonselede, 48. ölçüde yer alan la majör gam motifleri dominant tonu belirginleştirirken, teknik yoğunluk devam etmektedir. Özellikle 52-53. ölçülerde yer alan motifler, sol el artiülasyonunu öne çıkarmaktadır. Bu motifler, aynı zamanda bir parmak egzersizi olarak da işlev görebilir.



Şekil 5.158 Ölçü: 61-68 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).

B bölümünün kapanışının ardından, 66. Ölçüden itibaren ritornello ile A teması tekrardan gelmektedir. Aynı zamanda, tonalite açısından birincil ton olan re majöre dönüldüğü gözlenmektedir.



Şekil 4.163 – Ölçü: 69-75 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).

Devam eden A bölümüne genel olarak bakıldığında, teknik açıdan ve motifsel olarak ilk A bölümü ile aynı yapıda ilerlediği görülmektedir.



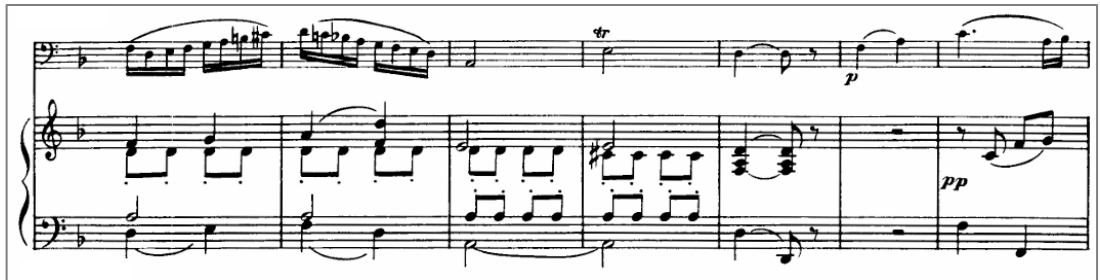
Şekil 5.159 Ölçü: 82-88 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).

Bu ölçülerle beraber, A bölümü sonlanmaktadır. Bu ölçülerin aynı zamanda C bölümüne geçişi hazırlayan bir köprü işlevi gördüğü düşünülebilir.



Şekil 5.160 Ölçü: 89-95 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.10).

89. ölçüden itibaren C bölümü başlamaktadır. Tonalite olarak re minör tonuna geçiş gerçekleşen bu girişte, A ve B bölümlerinin girişine kıyasla dramatik bir müzikal yapı gözlenmektedir. Piyano partisinde ise sol ele bakıldığında, düzenli bir ritmik çizgiyle ilerlendiği görülmektedir.



Şekil 5.161 Ölçü: 103-109 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.11).

103-104. ölçülerde solo viyolonsel partisinde iniş-çıkış şeklinde re minörün melodik minörü görülmektedir. 108. ölçüden itibaren ise fa majöre bir yönelim başlamaktadır.



Şekil 5.162 Ölçü: 110-125 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.11).

Bu ölçülerde, fa majöre geçiş belirgin şekilde sergilenmektedir. Solo viyolonsel müzikal cümlelerle öne çıkarken, piyano partisi sağ elde ardışık sekizlik notalarla eşliğini sürdürmektedir. 124. Ölçüden itibaren, tonal merkez fa majörden re minöre geri döner ve C bölümünün giriş tema materyali tekrardan duyulur.



Şekil 4.168 – Ölçü: 134-140 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.12).

Bu ölçülerle beraber fermatalı bir kapanışla ve dominant yedili akoru ile C bölümü sonlanmaktadır.



Şekil 5.163 Ölçü: 141-147 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.12).

141. ölçüden itibaren, ton birincil tona çözülerek A bölümünün son sergisi başlamaktadır. Bu giriş, önceki A bölümlerinin girişi ile karşılaştırıldığında, nüans ve motif olarak aynı yapıya sahip oldukları gözlenmektedir.



Şekil 5.164 Ölçü: 153-163 (Bréval, 1784; Ed. Feuillard, 1938, s.12).

A bölümü son kez sergilenmeye devam ederken, bu ölçülerde de önceki A bölümleriyle aynı motifler görülür. Solo viyolonsel partisinde, 156-157. ölçülerde iniş motifli onaltılık notalar, 158-159. ölçülerde çıkışlı-inişli re majör gam motifleri gelmektedir. Takip eden ölçülerde, önceki A bölümlerinin kapanışlarında olduğu gibi altılı aralıklara sahip çift sesler görülür. Bu altılı aralığa sahip çift seslerle beraber bölüm ve eser sonlanmaktadır.

5.6 Ignace Pleyel Do Majör Viyolonsel Konçertosu'nun İncelenmesi

5.6.1 Eser hakkında genel bilgiler

Eserin orkestra partiyonuna bütüncül bir şekilde ulaşamadığından, inceleme solo viyolonsel partisi üzerinden yapılacaktır.

Ignaz Pleyel'in Do Majör Viyolonsel Konçertosu, incelenen diğer eserlerde olduğu gibi, klasik dönemin sadelik, netlik, orkestra ile solo çalgı arasında diyalog kurulması gibi stilistik özelliklerini yansıtmaktadır. Bestelenme tarihi net olarak bilinmemekle beraber, 18. Yüzyılın son çeyreğinde bestelendiği düşünülmektedir. Eser genel olarak artikülasyon ve hassas bir entonasyon gerektirirken, orta düzeyde bir teknik zorluk

içerir. Bazı süslemeler ve kadanslar, günümüze ulaşan kaynaklardaki çeşitlilik sebebiyle icracı tarafından yoruma açık bir şekildedir.

Geleneksel olarak üç bölümlü konçerto yapısında bestelenmiş eser, “Allegro Vivace” başlıklı enerjik bir açılış bölümü, “Adagio” başlıklı müzikal anlatımın ön planda olduğu yavaş bir ikinci bölümü ve “Rondo Allegro” başlıklı hızlı tempolu bir üçüncü bölümü içermektedir.

5.6.2 1.Bölüm: Allegro vivace

Bölüm do majör tonunda enerjik ve neşeli bir atmosfer sunarak başlamaktadır. Orkestra tema materyalini sunarken, incelenen kaynakta, solo viyolonsel de orkestra ile tutti şekilde giriş tema materyalini icra etmektedir. İlerleyen ölçülerde ise solo başlığıyla beraber bölüme girişini gerçekleştirir ve çeşitlemelerle temayı detaylandırır.

Bölümün tema materyali sade ve net şekilde ilerler. Armonik yapı olarak incelendiğinde, tonik-dominant ilişkisinde şekillendiği gözlenmektedir. Üçlemelerin sıkça kullanıldığı solo viyolonselde teknik pasajlar yer alır fakat, müzikal ifade ve artikülasyonlu bir icraya odaklanılır. Bunun yanı sıra, eserin kaydı dinlendiğinde orkestra ve solo viyolonsel arasında soru-cevap şeklinde diyalogların yer aldığı duyulmaktadır.

Bölümün form yapısı incelendiğinde elde edilen analizler sonucu, sonat formunda olduğu gözlenmektedir. Eserin form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.16 1.Bölüm (Allegro vivace) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-79	Do Majör	Orkestra temayı tanıtır, solo viyolonsel orkestrayla beraber icra gerçekleştirir
Solo Viyolonsel Sergi	80-133	Do Majör → Sol Majör	Solo viyolonsel temayı sergiler ve çeşitlendirir
Köprü	134-159	Geçici Modülasyon → Sol Majör	Gelişme bölümüne geçişi hazırlar
Gelişme	160-225	Sol Majör → La Minör	Dramatik yapının oluşması
Köprü	226-232	Modülatif	Orkestra bölümü yeniden sergiye hazırlar
Orkestra Yeniden Sergi	233-315	Do Majör	Orkestra temayı yeniden sergiler
Solo Yeniden Sergi	240-315	Do Majör	Orkestranın ardından solo viyolonsel temayı çeşitlemeler ile yeniden sergiler
Solo Viyolonsel Kadans ve Kapanış	315-324	Do Majör	Solo viyolonselin kadansı icra etmesinin ardından orkestra kapanışıyla birlikte bölüm sonlanır

5.6.2.1 1.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi



Şekil 5.165 Ölçü: 1-74 (Pleyel, yakl. 1792, s.2).

Bu ölçülerde, orkestranın sergisiyle birinci bölüm başlamaktadır. Bu ölçülerde aynı zamanda, solo viyolonsel de orkestrayla beraber icra gerçekleştirmektedir.



Şekil 5.166 Ölçü: 80-121 (Pleyel, yakl. 1792, s.2).

Solo başlıklı 80. Ölçüden itibaren, solo viyolonsel temayı orkestradan devralarak esas girişini yapar. Akorlu ve cantabile karakterli bir giriş gerçekleşirken, arpej motifleri ve üçleme notaların sık kullanımı öne çıkmaktadır. 113. ölçüden itibaren, birlik do notası ile fa diyez notasının gelmesiyle beraber, dominant tona yönelim başlar. Buna takiben, 118. Ölçüden itibaren gelen geçici modülasyonlar bu yönelimi güçlendirmektedir.



Şekil 5.167 Ölçü: 123-135 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).

Bu ölçülerde, sol majör arpej motifleriyle beraber dominant tona yönelim belirginleşmektedir. Bu ölçülerde yer alan pasajlar sol el tekniği açısından çeviklik ve artükülasyonu, sağ el tekniği açısından da detaşe ve yumuşak bir arşe kullanımını öne çıkarmaktadır.



Şekil 5.168 Ölçü: 134-148 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).

Pianissimo nüansının geldiği 134. ölçüden itibaren, gelişme bölümünü hazırlayan köprü bölümü gelmektedir. Geçici modülasyon alan bu bölüm, tekrardan sol majöre çözülür ve 145. Ölçüden itibaren onaltılık notalarla beraber teknik yoğunluk artar. Bu teknik yoğunluk; hızlı ve küçük detaşe arşe kullanımına paralel olarak sol elde parmakların çevikliğini içermektedir.



Şekil 5.169 Ölçü: 182-193 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).

Solo başlıklı 182. Ölçüden itibaren solo viyolonselin gelişme bölümü başlamaktadır. Dingin bir müzikal karakterle başlayan bu bölüm, 187. Ölçüde gelen la minöre geçiş modülasyonunu takiben, 189. Ölçüden itibaren la minör arpej motifleriyle beraber ton geçişini belirginleştirerek dramatik yapı oluşturur.



Şekil 5.170 Ölçü: 200-225 (Pleyel, yakl. 1792, s.3).

Gelişme bölümü arpej motifli üçleme notalarla devam ederken, sol anahtarına geçiş yapılan 204. ölçüden itibaren bu motiflere kısa bir dramatik bir durgunluk gelir, müzikal anlatım ön plana çıkar. 212. Ölçüden itibaren, otuzikilik ve onaltılık notalarla beraber oluşturulan dramatik etki yükselmektedir. Aynı zamanda teknik olarak sağ ve sol elin koordinasyonu açısından hassas pasajlar içermektedir.



Şekil 5.171 Ölçü: 241-261 (Pleyel, yakl. 1792, s.4).

Sol anahtarının geldiği 241. Ölçüden itibaren solo viyolonselde yeniden sergi başlamaktadır. Temanın dönüşüyle beraber tonalite yeniden do majöre dönüş yaparken, sergi bölümüyle benzer motifler yer aldığı görülmektedir. 250. ve 251. ölçülerde gelen motifler sergi bölümünde sol majöre yönelerek gelirken, yeniden sergide birincil ton olan do majörde gelmektedir.



Şekil 5.172 Ölçü: 274-285 (Pleyel, yakl. 1792, s.4).

Sergi temasında yer alan benzer motifler burada da görülmeye devam etmektedir. Sol anahtarının geldiği 274. Ölçüden itibaren gelen modülasyonlu kısım, bölümün kapanışına geçişi hazırlayan köprü işlevi görmektedir.



Şekil 5.173 Ölçü: 310-324 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo viyolonselin 310. Ölçüde gelen mi notasıyla beraber kadansı başlamaktadır. Kadans icrasının ardından tutti başlıklı 311. Ölçüden itibaren, orkestranın final icrasıyla bölüm tamamlanmaktadır.

5.6.3 2.Bölüm: Adagio

Fa majör tonuna sahip ikinci bölüm, birinci bölüme kıyasla içe dönük ve müzikal anlatımın daha fazla ön planda olduğu, dingin ve legato stilinde geniş ifade karakterli bir bölüm olarak kendisini göstermektedir.

Bölümün stilistik yapısında Haydn etkisi de gözlenmektedir. Özellikle bölümün fa majör tonunda olması ve solo viyolonselin giriş motifleri, Joseph Haydn'ın Do Majör Viyolonsel Konçertosu'nun Adagio başlıklı ikinci bölümüyle küçük benzerlikler göstermektedir. Bölüm genel olarak fa majör tonalite merkezi üzerinde şekillenirken, zaman zaman geçici modülasyonlarla armonik çeşitlilik sağlanır. Bölüm, birinci bölümde olduğu gibi yine solo viyolonselin orkestrayla beraber tutti icrasıyla başlar, daha sonra solo viyolonsel esas girişini yapar.

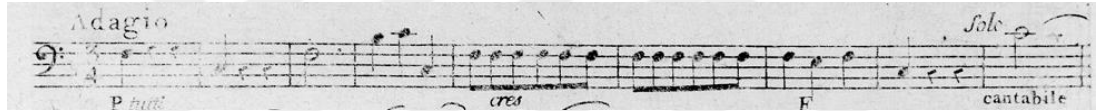
Bölüm teknik açıdan incelendiğinde, legatolu bir icra, vibrato kalitesi, arşe kontrolü ve entonasyon üzerine kurulu olduğu gözlenmektedir. Ustalıktan gerektiren pasajlardan ziyade, dengeli ve kontrollü bir yapı hakimdir.

Bölüm form olarak incelendiğinde, elde edilen analizler sonucu monotematik sonat formunda olduğu gözlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.17 2.Bölüm (Adagio) form tablosu.

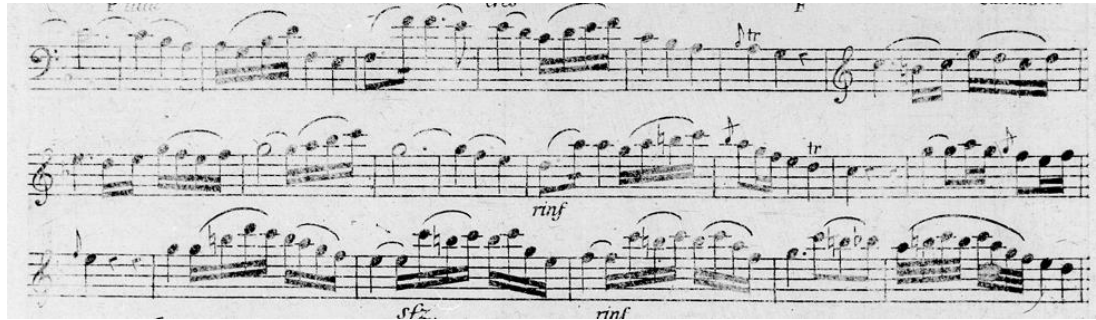
Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
Orkestra Sergi	1-8	Fa Majör	Orkestra temayı tanıtır
Solo Viyolonsel Sergi	9-31	Fa Majör → Do Majör	Solo viyolonsel temayı sergiler
Geçiş	32-44	Do Majör	Solo viyolonselde gelen kısa modülasyonun ardından orkestra tutti'si ile kısa bir geçiş
Yeniden Sergi	45-67	Fa Majör	Temanın çeşitlemelerle yeniden sergilenmesi
Kadans	68-71	Fa Majör	Orkestranın solo viyolonseli kadansa hazırlaması ve solo viyolonselin kadansı
Kapanış	72-76	Fa Majör	Solo viyolonselin kadans icrasının ardından orkestra tutti'si ile kapanış

5.6.3.1. 2.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi



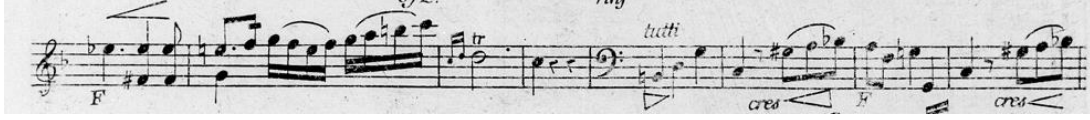
Şekil 5.174 Ölçü: 1-9 (Pleyel, yakl. 1792, s.5)

Orkestra ve solo viyolonselin birleşik icrasıyla beraber bölüm başlamaktadır. Solo başlıklı 9. ölçüden itibaren, solo viyolonselin bölüme esas girişi başlar.



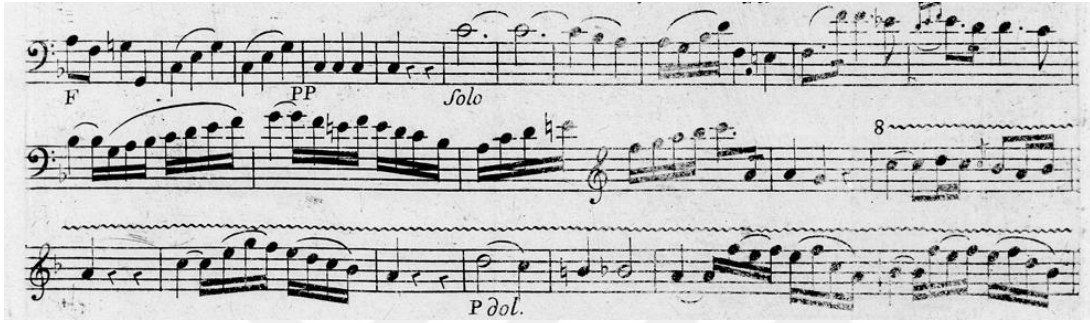
Şekil 5.175 Ölçü: 10-31 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo viyolonsel, solo girişinin ardından temayı sergiler. Tema genel olarak onaltılık notalarla öne çıkarken, cantabile karakteri ile müzikal anlatım ön plana çıkmaktadır. Buna takiben, solo viyolonselde bağlı arşeler içeren, bütüncül ve geniş bir müzikal yapının öne çıktığı gözlenmektedir. Sol anahtarına geçiş yapılan 17. ölçüden itibaren, dominant ton olan do majöre bir yönelim gerçekleşir.



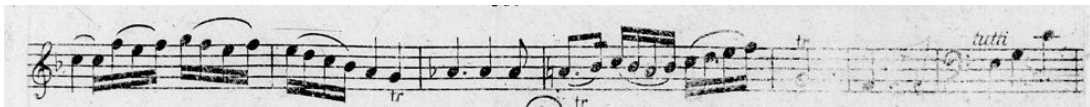
Şekil 5.176 Ölçü: 32-39 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo viyolonsele gelen geçici bir modülasyonla ve 36. Ölçüde başlayan orkestra tutti'siyle beraber, gelişme bölümü yerine yeniden sergiyi hazırlayan kısa bir geçiş gelmektedir. Aynı zamanda 36. ölçüde solo viyolonsel, girişte olduğu gibi yine orkestrayla birleşik şekilde icra gerçekleştirir.



Şekil 5.177 Ölçü: 45-61 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo başlıklı 45. Ölçüden itibaren solo viyolonselin girişiyile yeniden sergi başlamaktadır. Tonalite birincil ton olan fa majöre dönerken, sergi bölümüne kıyasla motifsel olarak çeşitlemeler olduğu gözlenmektedir. Bu çeşitlemeler, fa majör tonunda şekillenmektedir. Bunun yanı sıra, 60-61. Ölçü arasında yer alan motifler, sergi bölümünde dominant tonda sergilenirken, bu bölümde tonikte sergilenmektedir.



Şekil 5.178 Ölçü: 62-68 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo viyolonsel temayı yeniden sergilemeye devam ederken, 64. Ölçüden itibaren kadansa geçiş hazırlığı görülür ve 66. ölçüde yeniden sergi tamamlanır. Buna takiben solo viyolonsel, kısa bir orkestra tutti'sinin ardından kadansı icra eder.



Şekil 5.179 Ölçü: 72-76 (Pleyel, yakl. 1792, s.5).

Solo viyolonselin kadansı icra etmesinin ardından, fermatanın yer aldığı 72. ölçüden itibaren kısa bir orkestra tutti ile bölüm sonlanmaktadır.

5.6.4 3.Bölüm: Rondo allegro

İkinci bölümün dingin ve içe dönük yapısının ardından gelen üçüncü bölüm, dans karakterinde, hareketli ve enerjik yapısıyla öne çıkmaktadır. Bölüm teknik açıdan incelendiğinde, sağ ve sol eli koordinasyonlu şekilde çalıştıran hızlı pasajlar, ardışık gam motifleri, dinamik pozisyon değişimleri gibi teknik yetkinlik gerektiren unsurlar içermektedir. Tonalite ise do majördür.

Bölüm form olarak incelendiğinde, elde edilen analizler sonucu 5 parçalı (A-B-A-C-A) rondo formunda olduğu gözlenmektedir. Bölümün form tablosuna aşağıda yer verilmiştir.

Çizelge 5.18 3.Bölüm (Rondo allegro) form tablosu.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklama
A	1-47	Do Majör	Solo viyolonsel ve orkestranın girişiyle ana tema icra edilir
B	48-107	Do Majör → Sol Majör	Dominant tona geçiş yapılır, teknik pasajlar yoğunlaşır
A	108-124	Do Majör	Ana temanın ritornellolu tekrarı
C	125-206	Do Minör → Mi Bemol Majör	Kontrast temayla dramatik etki oluşur
A	207-312	Do Majör	Ana tema çeşitlenmeli şekilde son kez tekrar eder
Kapanış	313-325	Do Majör	Orkestra ve solo viyolonselin birleşik icrasıyla bölüm sonlanır

5.6.4.1 3.Bölümün partiyon üzerinden incelenmesi



Şekil 5.180 Ölçü: 1-25 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).

Bölüm dolce (tatlı) karakterde, hafif, yumuşak bir ifade ve hareketli bir giriş ile başlar. Gam motifleriyle başlayan bölümde ana tema tanıtılırken, aynı zamanda bölümün tema materyali bu figürler üzerine kuruludur.



Şekil 5.181 Ölçü: 47-61 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).

Solo başlıklı 47. ölçüden itibaren B bölümüne geçiş yapılmaktadır. B bölümü genel olarak, A bölümünün dans karakterli yapısına kıyasla, ardışık arpej figürleri ve gam motifleriyle teknik açıdan biraz daha öne çıkmaktadır. Detaşe arşe kullanımı ve artikülasyonlu parmak hareketleri bakımından birbiriyle eş zamanlı pasajlar görülürken, 56. ölçüden itibaren dominant ton olan sol majöre yönelim gerçekleşir.



Şekil 5.182 Ölçü: 69-89 (Pleyel, yakl. 1792, s.6).

Bu ölçülerde, teknik figürlerle beraber sol majöre yönelim belirginlik kazanmaktadır. B bölümünün bu ölçülerinde teknik yoğunluk artarken, icracıdan arşe kontrolü ve hassas entonasyon beklenmektedir.



Şekil 5.183 Ölçü: 108-123 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).

Teknik motif ağırlıklı B bölümünün ardından, in tempo başlıklı 108. ölçüyle beraber A teması ritornello bir şekilde yeniden duyulur.



Şekil 5.184 Ölçü: 125-144 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).

Mineur başlıklı 125. Ölçüyle beraber C bölümü başlamaktadır. Tonalite olarak do minörde başlayan bölüm, kontrast tema işlevi görerek dramatik etki yaratır. Buna takiben solo viyolonselde, staccato arşe tekniğinin yer aldığı motifler yer almaktadır.



Şekil 5.185 Ölçü: 148-164 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).

Sol anahtarının geldiği 148. Ölçüden itibaren tonalite do minörden çıkıp mi bemol majöre geçiş yapmaktadır. Tonalitenin mi bemol majöre dönmesiyle beraber dramatik etki hafifler fakat kontrast tema devam eder. 153. ölçüyle beraber arpej motifleri görülürken, takip eden ölçülerde gelen süslemeli pasajlar icracıdan hassas bir entoasyon beklemektedir.



Şekil 5.186 Ölçü: 180-190 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).

Bu ölçülerde mi bemol majöre geçiş belirginleşirken, solo viyolonselde yükselen gam figürleri yer almaktadır. 190. Ölçüden itibaren gelen orkestra tuttisi ile beraber, C bölümü çözülmeye başlayarak A bölümünün son tekrarına geçişi hazırlar.



Şekil 5.187 Ölçü: 207-217 (Pleyel, yakl. 1792, s.7).

Majeur başlıklı 207. Ölçüyle beraber ton birincil ton olan do majöre döner ve A bölümü final tekrarıyla yeniden duyulur. Bu finalin, motif ve müzikal olarak ilk A bölümüyle benzer yapıda olduğu gözlenmektedir.



Şekil 5.188 Ölçü: 218-242 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).

Benzer motiflerle A temasının son tekrarı sürmeye devam etmektedir.



Şekil 5.189 Ölçü: 252-270 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).

Bu ölçülerle beraber bölüm kapanışa doğru ilerlemektedir. Armonik olarak I-V çevrimleriyle ilerleyen bu ölçülerde, solo viyolonsel ardışık arpej, gam motifleriyle ve aynı zamanda detaşe ve staccato arşelerle beraber teknik açıdan öne çıkmaktadır.



Şekil 5.190 Ölçü: 286-311 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).

Enerjik ve hareketli bir yapı görülen bu ölçülerde, solo viyolonsel teknik açıdan öne çıkmaya devam etmektedir.



Şekil 5.191 Ölçü: 312-325 (Pleyel, yakl. 1792, s.8).

Solo viyolonselin teknik olarak yoğun ve öne çıktığı pasajların ardından, tutti başlıklı 313. Ölçüyle beraber, solo viyolonsel ve orkestranın eş zamanlı tutti icrasıyla bölüm sonlanmaktadır.



6. İNCELENEN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ TABLOSU

Bu karşılaştırmalı analiz tablosu, konçertolar incelendikten sonra elde edilen verileri bir araya getirerek oluşturulmuştur.

Çizelge 6.1 Karşılaştırmalı analiz tablosu.

Besteci ve Eser	Form	Ton ve Modülasyon	Ritmik Yapı	Teknik	Orkestrasyon	Stil
J. Haydn Do Majör Viyolonsel Konçertosu	Monotematik sonat (I) – Monotematik Sonat (II) – Monotematik Sonat (III)	Tonik-Dominant ve çeşitli modülasyonlar içerir	Düzenli ritmik kalıplar	İleri seviye - gam ve arpej motifleri içerir	1. obua, 2. obua, 1. korno, 2. korno, 1. keman, 2. keman, viyola, viyolonsel, kontrabas	Galant ve klasik stil
J. Haydn Re Majör Viyolonsel Konçertosu	Sonat (I) – A-B-A (II) – A-B-A-C-A (III)	Tonik-dominant ve geniş modülasyonlar	Enerjik ve hareketli ritmik yapılar	Uсталık gerektirir, sağ ve sol el hassas şekilde kullanılır	1. obua, 2. obua, 1. korno, 2. korno, 1. keman, 2. keman, viyola, viyolonsel, kontrabas	Galant ve klasik stil
J.C. Bach Do Minör Viyolonsel Konçertosu	Ritornello sonat (I) – A-B-A (II) – A-B-A-C-A-B-A (III)	Tonik-Dominant ve çeşitli modülasyonlar	Vurgulu ritmik kalıplar	Orta düzey - arpe kontrolü ve artikülasyon	1. keman, 2. Keman, viyola, viyolonsel, kontrabas	Duygusal ve dramatik bir stil (empfindsamer stil)
L. Boccherini Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu	Sonat (I) – A-B (II) – A-B-A-C-B-A (III)	Tonik-dominant ve çeşitli modülasyonlar	Esnek ritmik kalıplar	İleri düzey – çift sesler, pozisyon değişimleri, pus pozisyonları	1. korno, 2. Korno, 1. keman, 2. Keman, viyola, viyolonsel, kontrabas	Rokoko etkisi ve süslemeli bir stil
J.B. Breval Re Majör Viyolonsel Konçertosu	Sonat (I) – Monotematik sonat (II) – A-B-A-C-A (III)	Tonik-dominant ve çeşitli modülasyonlar	Basit ve sade ritmik kalıplar	Orta düzey – eğitsel pasaj çalışmaları	Orkestra partisiyona ulaşamadı, piyano eşliği yer almaktadır	Yalın ve öğretici bir stil
I. Pleyel Do Majör Viyolonsel Konçertosu	Sonat (I) – Monotematik sonat (II) – A-B-A-C-A	Tonik-dominant ve geçici modülasyonlar	Düzenli ritmik kalıplar	Orta-ileri düzey – gam ve arpej motifleri	1. korno, 2. korno, 1. obua 2. obua 1. keman, 2. keman, viyola, viyolonsel, kontrabas	Haydn etkisi görülür, sade ve düzenli bir üslup yer alır

Empfindsamer Stil: Duygusal stil, duyarlı stil anlamlarını taşıyan empfindsamer stilin, 18. yüzyılın ortalarında Almanya’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Çalgısal müzikte başlayan bu stilin başlıca amacı, duyguları aktararak dinleyicide etki yaratmaktır. Ani nüans değişimleri, geniş aralık atlamaları, öngörülemeyen sessizlikler ve dramatik ifadeler bu stilin başlıca özellikleri olarak kendisini göstermektedir (Agbenyo, 2021).



7. SONUÇLAR

Bu çalışmada, klasik dönemde bestelenmiş olan altı viyolonsel konçertosu; Joseph Haydn 1 Numaralı Do Majör Viyolonsel Konçertosu, Joseph Haydn 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Konçertosu, Johann Christian Bach Do Minör Viyolonsel Konçertosu, Luigi Boccherini Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu, Jean Baptiste Breval Re Majör Viyolonsel Konçertosu ve Ignace Pleyel Do Majör Viyolonsel Konçertosu stil, teknik, form, orkestrasyon ve armoni bağlamında kapsamlı bir şekilde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İncelenen her eser, dönemin ortak özelliklerini içerirken, aynı zamanda bestecilerin bireysel yazım farklılıklarını ve bu dönemde ortaya çıkan viyolonsel icra stillerini de ortaya koymaktadır.

Eserlere form olarak bakıldığında, hepsinin geleneksel üç bölümlü konçerto yapısında bestelendiği görülmektedir. Joseph Haydn ve Luigi Boccherini'nin konçertolarında daha sofistike bir biçimleme olduğu gözlenirken, özellikle Joseph Haydn'ın 1 numaralı do majör konçertosu, üç bölümde de monotematik sergi biçiminin kullanılmasıyla dikkat çekmektedir. İncelenen konçertoların tümünün sonat formu temelinde şekillendiği gözlenmiştir. Diğer taraftan Johann Christian Bach'ın do minör konçertosu, ritornello ve sonat formunun birleşimine sahiptir. Jean Baptiste Breval ve Ignace Pleyel'in konçertoları da sonat formu temelinde şekillenirken, incelenen diğer eserlere göre daha yalın bir yapıda olduğu (gelişme bölümlerinin kısa, tonal çeşitliliğin az ve yakın tonlarda kalınması gibi) ve daha çok eğitimsel biçimde yazıldığı gözlenmiştir.

Eserler tonalite olarak incelendiğinde, tonik-dominant bağlantısı üzerinde şekillendiği gözlenmiştir. Joseph Haydn'ın 1 numaralı do majör konçertosu, net ve istikrarlı bir ton yapısında ilerlerken, 2 numaralı re majör konçertosu daha geniş bir modülasyon yapısı ile dramatik geçişler sergilemektedir. Luigi Boccherini'nin si bemol majör konçertosu, kısa süreli ve doğrudan gerçekleşen ton geçişleriyle renkli bir tonal alan sunmaktadır. Jean Baptiste Breval'ın re majör, Ignace Pleyel'in do majör konçertolarında ise diğer eserlere kıyasla öngörülebilir, sistematik şekilde ve aynı zamanda birincil tondan fazla uzaklaşmadan yakın tonlarda kalacak şekilde bir tonal dağılım yapıldığı gözlenmektedir. Johann Christian Bach'ın do minör konçertosunda ise belirgin ve hazırlıklı ton geçişleri gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra incelenen majör tonlu

eserlerden, minör tonda bestelenmesiyle ve bunun getirdiği dramatik yapı ile ayrılmaktadır.

Eserler ritim açısından incelendiğinde, Joseph Haydn ve Ignace Pleyel'in konçertolarında düzenli ve sade ritim motiflerinin yer aldığı görülür, özellikle Joseph Haydn'ın 1 numaralı do majör konçertosu ile karşılaştırıldığında iki eserin ritmik yapısının birbiri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Luigi Boccherini ve Jean Baptiste Breval'ın konçertolarında, bu düzenli yapıya kıyasla daha esnek ritim motifleri yer almaktadır. Johann Christian Bach'ın do minör konçertosunda ise dramatik etki yaratan ritmik motiflerin yer aldığı gözlenmektedir.

Eserler teknik açıdan incelendiğinde, Luigi Boccherini ve Joseph Haydn'ın konçertolarının, ustalık üzerine kurulu olduğu, pus pozisyonlarıyla öne çıktığı görülmektedir. Özellikle Joseph Haydn'ın re majör konçertosunun, en yüksek teknik gereksinimleri içerdiği gözlenmiştir. Jean Baptiste Breval ve Ignace Pleyel'in konçertolarının daha çok çalgı eğitimi için bestelendiği, öğretici pasajlar (detache, legato arşe kullanımı, gam ve arpej motifleri gibi) ve orta düzeyde bir teknik gereksinim içerdiği gözlenmektedir. Johann Christian Bach'ın do minör konçertosunda ise artikülasyon, kontrol ve entonasyon gibi teknik unsurlar yer almaktadır. Bunun yanı sıra, müzikal ifadenin biraz daha ön planda olduğu gözlenmektedir.

Eserler orkestrasyon açısından incelendiğinde, Joseph Haydn'ın konçertolarında solo viyolonselın ön planda olduğu, yaylıların ve üflemelilerin kullanıldığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak yaylılar eşlik gerçekleştirirken, üflemelilerin yaylılara kıyasla daha az kullanıldığı ve daha çok destekleyici bir görev aldığı gözlenmiştir. Luigi Boccherini'nin si bemol majör konçertosunda, yaylı ve üflemeli çalgıların kullanıldığı ve icracıya biraz daha yorum alanı bırakacak bir orkestrasyon olduğu gözlenmiştir. Ignace Pleyel'in konçertosunda bütüncül şekilde orkestra partisiyona ulaşılmasa da, dinlenen eser kaydına göre Joseph Haydn'ın orkestrasyonu ile benzerlikler taşıdığı gözlenmiştir. Jean Baptiste Breval'ın konçertosunun ise eser kaydına ve orkestra partisiyona ulaşamadığıdır. Johann Christian Bach'ın do minör konçertosunda ise tamamen yaylılardan oluşan bir orkestrasyon tercih edildiği gözlenmektedir.

Eserler stil açısından incelendiğinde, her eserde yalın ve sade müzikal anlayış, düzenli cümle yapıları, küçük süslemeler, akıcı şekilde ilerleyen armonik geçişler gibi galant stilin özellikleri görülmektedir. Joseph Haydn'ın iki konçertosu da dönemin dengeli

ve düzenli yapısını yansıtmaktadır. Jean Baptiste Breval'ın re majör konçertosu Fransız stiline teknik yönünü öne çıkarırken, bu yönüyle öğretici bir stilde eser olduğu gözlenmektedir. Ignace Pleyel'in do majör konçertosu, yalın ve dengeli bir stil sergileyerek aynı zamanda Joseph Haydn'ın 1 numaralı do majör konçertosuyla benzerlikler göstermektedir. Luigi Boccherini'nin si bemol majör konçertosunda, süslemeli bir yapının öne çıktığı görülürken, Johann Christian Bach'ın do minör konçertosunda ise eserin minör tonaliteye sahip olması ve dramatik bir karaktere sahip olmasıyla empfindsamer stili özelliklerini de taşıdığı gözlenmektedir.

Sonuç olarak, incelenen altı viyolonsel konçertosu ışığında klasik dönemin form, stil, teknik anlayışı ve çeşitliliği analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Dönemin ortak stilistik özellikler sergilediği görülürken, aynı zamanda her bestecinin yazım yaklaşımının farklılıkları ve viyolonsel repertuvarının nasıl çeşitlendiği de görülmektedir. Bu çeşitlilik, dönemin viyolonsel konçertosu repertuvarına katkısının bütünsel bir şekilde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.



KAYNAKÇA

- Agbenyo, S. (2021). 'Empfindsamer Stil' and Its Literary Connections: A Cue To Music Instruction. *British Journal of Contemporary Education*, 1(1), 109-119.
- Animato Strings Breval, Jean-Baptiste. 22 Ocak 2025 tarihinde <https://store.animato.com.au/perform/cello-sheet-music/composers-cello-a-c/breval-jean-baptiste-/?srsltid=AfmBOorbliYLwwiiKytHOjC0JpDIRa2Wt6irESA1ics1oUd0dgKKPrIY> adresinden erişilmiştir.
- Bach-Archive Leipzig. *Johann Christian Bach*. 11 Aralık 2024 tarihinde <https://www.bach-leipzig.de/en/bach-archive/johann-christian-bach> adresinden erişilmiştir.
- Berktaş, S., ve Oraklıbel, R. D. (2021). Sanayi devrimi ile gelen değişim: İş bölümü ve yabancılaşıma. *Atlas Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(6), 112-121.
- Blahak, C., Bätzner, H., ve Hennerici, M. G. (2015). Joseph Haydn's encephalopathy: new aspects. *Progress in Brain Research*, 216, 317-329. <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.013>
- Boccherini, L. (t.y.). *Cello Concerto in B-flat major, G.482*. Fritzsche, T. (Ed.). Breitkopf ve Härtel, (1997). [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_in_B-flat_major%2C_G.482_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_in_B-flat_major%2C_G.482_(Boccherini%2C_Luigi))
- Boston Baroque. (t.y.). *Johann Christian Bach: Six Symphonies, Op. 3*. 17 Mayıs 2025 tarihinde <https://baroque.boston/jc-bach-symphonies> adresinden erişilmiştir.
- Bourdon, A. (2010). *Johann Christian Bach's influence on Mozart's developing style*.
- Bréval, J.-B. (1938). *Cello concerto no. 2 in D major, Op. 17*. Feuillard, L.R. (Ed.). G.P.R.Delrieu. [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.17_\(Br%C3%A9val%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2%2C_Op.17_(Br%C3%A9val%2C_Jean-Baptiste))
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., ve Palisca, C. V. (2019). *A history of western music: Tenth international student edition*. WW Norton ve Company.
- Carter, B. A. (2013). *Luigi Boccherini's string quintet in B-flat major, G. 312: A critical performing edition*. The University of North Carolina at Greensboro.
- Çelik, D. (2023). Fransız İhtilali'nin Ardından Operada Romantik Dönem ve İhtilalden Esinlenen Operalar. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 10(99), 2496-2504.
- Çerçi, G. (2016). *Joseph Haydn'nın yaşamı ve Do Majör No. 1 Viyolonsel Konçertosunun form ve viyolonsel tekniği açısından incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Cho, H. M. (2019). *Luigi Boccherini's Cello Concerto in B-flat Major, G.482: Creating a Performance Edition through a Critical Study of the 'Original' Version and Friedrich Grützmacher's Edition*. (Doctoral dissertation, University of North Texas).
- Çıvgın, İ., ve Yardımcı, R. (2010). *Çağdaş dünya tarihi*. Maya Akademi Yayın Dağıtım.

- Drosopoulou, L. M. (2008). *Dynamic, articulation and special-effect markings in manuscript sources of Luigi Boccherini's string quintets*. (Doctoral dissertation, University of York).
- Drosopoulou, L. (2021). Luigi Boccherini ed. by Fulvia Morabito and Andrea Schiavina. *Notes*, 77(3), 473-476.
- Encyclopedia Britannica. (2025, 24 Mayıs). *Luigi Boccherini*. <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Boccherini>
- Encyclopedia Britannica, (t.y.). *Montagnard*. 10 Ocak 2024 tarihinde <https://www.britannica.com/topic/Montagnard-French-history> adresinden erişilmiştir.
- Erkli, E. (2009). *Joseph Haydn "Hoboken VII.2" re majör viyolonsel konçertosunun yazılmış edisyon ve kadanslarıyla incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi, [yy]).
- Ersoy, A. (2013). *Franz Joseph Haydn'nin klasik dönemdeki yeri, stili ve viyolonsel konçertolarından No. 1 (Do Majör) ve No. 2 (Re Majör)'nin teknik ve yorum açısından karşılaştırılması*. T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı
- Feder, G., ve Webster, J. (2024, 24 Nisan). Haydn, (Franz) Joseph. *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593>
- Gérard, Y., Rothschild, G. D., ve Mayor, A. (1969). *Thematic, bibliographical, and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*.
- Gertsch, N. (Ed). (2020). *Jean-Louis Duport 21 Etudes for Violoncello [Henle Urtext Edition]*. G. Henle Verlag. 18 Ocak 2025 tarihinde <https://www.henle.de/us/21-Etudes-for-Violoncello/HN-1132> adresinden erişilmiştir.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the Galant Style*.
- Haydn, J. (yakl. 1761–1765). *Konzert Nr. 1 C-Dur, Hob. VIIb:1*. Mandozzi, O. (Ed). [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.1_in_C_major%2C_Hob.VIIb:1_\(Haydn%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.1_in_C_major%2C_Hob.VIIb:1_(Haydn%2C_Joseph))
- Haydn, J. (1783). *Cello Concerto No. 2 in D major, Hob. VIIb:2*. Mandozzi, O. (Ed). [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2_in_D_major%2C_Hob.VIIb:2_\(Haydn%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.2_in_D_major%2C_Hob.VIIb:2_(Haydn%2C_Joseph))
- Heartz, D. (1995). The young Boccherini: Lucca, Vienna, and the electoral courts. *The Journal of Musicology*, 13(1), 103-116.
- Hobson, R., Rivera, A. A., ve Ganster, D. J. (2018). *Von Esterhazy bis zur Schöpfung*.
- Ibrahim, S., Osman, S. M., ve Elnemr, I. M. A. (2021). A comparative study of the rococo art styles for creating contemporary textile hangings designs. *International Design Journal*, 11(5), 121-131. 10.21608/idx.2021.191688
- Jean-Pierre and Jean-Louis Duport. (t.y.). *Cello.org*. 18 Ocak 2025 tarihinde <https://cello.org/cnc/duport.htm> adresinden erişilmiştir.
- Jing, X. (2024). *Exploring "Galant Style" in 18th-Century German, French, and Italian Composers' Pieces*. *SHS Web of Conferences*, (vol. 183, p. 03021). EDP Sciences. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202418303021>
- Jones, D. W. (2009). *The life of Haydn*. Cambridge University Press.

- Jurek, B. (1979). Le Baroque et le Rococo en musique. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10(2) 207-214. <https://doi.org/10.2307/836655>
- Kalkanoğlu, E. (2019). Piyanoda Sostenuto Pedal Kullanımı. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 9(2), 250-261. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.691100>
- Kılıç, R. (2023). Sanayi devrimlerinin serüveni: endüstri 1.0'dan endüstri 5.0'a. *Takvim-i Vekayi*, 11(2), 276-291.
- Kreşendo. (2023, 21 Ekim). *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kre%C5%9Fendo>
- Landon, H. C. R. (1976). *Haydn: Chronicle and Works, Volume III: Haydn in England, 1791–1795*. Thames and Hudson.
- Le Guin, E. (2005). *Boccherini's body: An essay in carnal musicology*. Univ of California Press.
- Ludwig, A. (2014). Ignaz Pleyel (1757–1831) Prussian Quartets 4–6 Pleyel Quartett Köln cpo 777 551–2, 2012; one disc, 59 minutes. *Eighteenth-Century Music*, 11(1), 137-139.
- Ma, R. (2021). Performer's Guide for Luigi Boccherini's Cello Concerto No. 9 in B-flat Major from a Pedagogical Point of View. *Learning ve Education*, 10(5), 193-194.
- Mannheim school. (2024, 30 Eylül). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Mannheim_school
- Nagina, D. A. (2021). Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry And Interinfluences. *Contemporary Musicology*, (2), 91-144. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>
- Nagina, D. (2023). Music Scholarship. *Music Scholarship Учредители: Российская академия музыки им. Гнесиных*, (1), 23-34.
- Nişantaşı Üniversitesi. (t.y.). *Müzik terminolojisi sözlüğü*. https://www.nisantasi.edu.tr/dosyalar/stf/words_manual_-_muzik.pdf
- Outram, D. (2019). *The enlightenment*. Cambridge University Press.
- Pleyel, I. (yakl. 1792). *Concerto pour violoncelle et orchestre en Do majeur*. Imbault. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn). [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_in_C_major%2C_B.104_\(Pleyel%2C_Ignaz\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_in_C_major%2C_B.104_(Pleyel%2C_Ignaz))
- Porter, R. (2001). What was the enlightenment?. In *The enlightenment* (pp. 1-10). Palgrave, London.
- Rode, G. M. (1992). *Luigi Boccherini's six string quartets, opus 32: a formal and stylistic analysis*.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Scharff, M. V. (1991). Ignaz Joseph Pleyel: The Life and the Work. *Books at Iowa*, 54(1). <https://doi.org/10.17077/0006-7474.1194>
- Schwarz, M. (1901). Johann Christian Bach. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 2(H. 3), 401-454.

- Searle, A. (2008). Pleyel's 'London' symphonies. *Early Music*, 36(2), 231-244.
<https://doi.org/10.1093/em/can004>
- Speck, C., ve Chapman, L. (2005). Boccherini as cellist and his music for cello. *Early music*, 33(2) 191-210.
- Speck, C., ve Sadie, S. (2001). Boccherini, (Ridolfo) Luigi. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03337>
- Spurlin, P. M., ve Valsania, M. (2021). *The French Enlightenment in America: Essays on the Times of the Founding Fathers*. University of Georgia Press.
- Sun, H. M. (2004). *Studies and performances of transcriptions for cello from the violin repertoire*. University of Maryland, College Park.
- Tunca, O. (2004). Cello Etude Books in American Colleges and Universities. *American String Teacher*, 54(3), 54-57.
<https://doi.org/10.1177/000313130405400>
- University of Nebraska at Kearney. (t.y.). *Approved concerti for undergraduate auditions*. 27 Mart 2024 tarihinde
<https://www.unk.edu/academics/music/approved-concerti-spreadsheet.pdf>
https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/bb/IMSLP419783-PMLP681227-Bach,_J._C._-_Cello_Concerto_in_C_major_-_Paritura.pdf adreslerinden erişilmiştir.
- Venturini, A. (2009). *The Dresden School of Violoncello in the nineteenth century*.
- Walden, V. (1999). Technique, style and performing practice to c. 1900. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Cello* (pp. 178–194). chapter, Cambridge: Cambridge University Press.
- Warburton, E. (1965). J. C. Bach's Operas. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92, 95–106. doi:10.1093/jrma/92.1.95
- Yöndem, Ö. (2006). Orkestra ve Orkestra Şefliği'nin tarihsel gelişimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 145-151.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ata Fisunoğlu

Doğum Tarihi ve Yeri :

E-posta :

Viyolonsel eğitimime 2011 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Doç. İzzet Nazlıaka ile başladım. 2014 yılında lise yıllarımda Prof Ali Doğan ile eğitimime devam ettim. Lise eğitimim boyunca çeşitli konserlere, orkestra çalışmalarına ve oda müziği çalışmalarına katıldım. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın lise devresinden 2018 yılında mezun oldum.

Çalışmalarına devam ederek Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisi Boris Tuntev ile lisans eğitimime başladım. Lisans yıllarım boyunca çeşitli solo konserler, orkestra konserleri ve oda müziği konserlerinde yer aldım. 2019-2020 yılları arasında Agora Senfoni Orkestrası ile konserlere katıldım. Lisans eğitimimi sürdürürken çellist Stanimir Todorov ile bir ustalık sınıfı çalışması gerçekleştirdim.

10 Haziran 2022'de Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans devresinden A. Dvorak'ın Si minör Viyolonsel Konçertosu ile birincilikle mezun oldum. Aynı yıl Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası seçmelerini kazanarak çeşitli yurt içi ve yurt dışı konserlerde sahne aldım. Bu dönemde viyolonsel sanatçısı Poyraz Baltacıgil, keman sanatçısı Hande Kuden ve viyolonel sanatçısı Nil Kocamangil ile çalışma fırsatı buldum. Ayrıca Erol Erdinç, Burak Tüzün, Rengim Gökmen, Orhun Orhon, Murat Göktaş, Valid Ağayev, Cem Mansur, Naci Özgüç ve Kemal Alpan gibi şeflerle de çalıştım.

Ağustos 2022'de Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans programının giriş sınavında başarılı oldum. Şu anda Doç. Pınar Turan rehberliğinde viyolonsel icrası odaklı yüksek lisans çalışmalarına devam etmekteyim. 2024 Yılında, İspanya'nın Castello de la Plana şehrinde gerçekleşen Mediterranean Violoncello Meeting kapsamında Prof. Jose Enrique Bouche, Prof. Jiannis Toulis ve Prof. Eduardo Gonzalez Lopez ile de çalışma fırsatı elde ettim. Buna takiben, Conservatori Superior de Música Salvador Seguí de Castelló konservatuvarı'nın açmış olduğu yüksek lisans sınavını birincilikle kazandım. Daha sonraki süreçte Ankara Devlet Tiyatrosu'nda figüran sözleşmeli sanatçı olarak çalıştım.

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2022, Çukurova Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Viyolonsel Anasanat Dalı
- **Yüksek Lisans** : 2025, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı, Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

2019- Agora Senfoni Orkestrası

2022-2022 Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası (TUGFO)

2023- TED Senfoni Orkestrası

2024-2024 Ankara Devlet Tiyatrosu Viyolonsel Sanatçısı



