



**VANHAL, HOFFMEISTER VE STAMITZ
VİYOLA KONÇERTLARININ ÇALIŞMA
YÖNTEMLERİ
Sanatta Yeterlik Tezi**

DENİZ YILIK

Eskişehir 2022

**VANHAL, HOFFMEISTER VE STAMITZ
VİYOLA KONÇERTOLARININ ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ**

Deniz YILIK

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışmanı: Prof. Burcu Evren YAZICI

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan, 2022**

ÖZET

VANHAL, HOFFMEISTER VE STAMITZ VİYOLA KONÇERTOLARININ ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

Deniz YILIK

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2022

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

Bu tezin ilk bölümünde; Klasik Dönem'deki tarihsel ve kültürel gelişmelere kısaca değinilmiş, kültürel etkiler ve bu etkilerin yansımaları belirtilmiş, Mannheim Okulu'nun önemi ve dönemin genel özellikleri ifade edilmiştir. İkinci bölümde, Klasik Dönem eserlerinin performansı sırasında dikkat edilmesi gereken teknik ve müzikal konular genel hatlarıyla belirtilmiştir. Tezin sonraki bölümlerinde ise; sırasıyla Vaňhal, Hoffmeister ve Stamitz'in yaşamlarından, Vaňhal'in Do Majör, Hoffmeister ile Stamitz'in Re Majör viyola konçertolarının tarihçeleri ve form analizlerinden bahsedilmiştir. Sonrasında bu eserlere bir performansçı gözüyle odaklanılmış, teknik ve müzikal zorlukları saptanmıştır. Ardından; bu zorlukların Klasik Dönem stili çerçevesinde nasıl çalışılması gerektiği, öneri ve tavsiyeler, nüanslar, parmak numaraları ve egzersizler ile ortaya konmuştur.

Bu tez, yukarıda bahsi geçen viyola konçertolarının çalışılması ve çalınması hakkında, öğrenciler ve eğitmenlere daha detaylı bilgi vermek amacı ile hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Dönem, Vanhal, Hoffmeister, Stamitz, Çalışma Yöntemleri.

ABSTRACT
PRACTICING METHODS OF
VANHAL, HOFFMEISTER AND STAMITZ VIOLA
CONCERTOS

Deniz YILIK

Department of Music
Anadolu University, Graduate School of FineArts, April 2022

Supervisor: Prof. Burcu Evren YAZICI

In this thesis; the first chapter includes brief information about historical and cultural developments in Classical Period. Also, the importance of Mannheim School and the general characteristics of the period are expressed. In the second chapter, the main outlines of performance practice of the period are discussed in the aspect of technical and musical perspective. The following chapter contains the lives of Vaňhal, Hoffmeister and Stamitz, the history and form analyzes of Vaňhal's C Major, Hoffmeister and Stamitz's D Major viola concertos. These works are focused on from the perspective of a performer and their technical and musical difficulties were determined. How these difficulties should be studied within the framework of Classical Period style are presented with suggestions and recommendations for dynamics, fingerings and exercises.

This thesis is prepared to give detailed information to students and educators who would practice or teach these concertos mentioned above.

Keywords: Classical Period, Vanhal, Hoffmeister, Stamitz, Performance Practice.

TEŞEKKÜR

Eğitimimin ilk gününde viyolayı tanıtan ve sevdiren Nesrin BAYRAMOĞULLARI'na, üniversite yaşamım boyunca benim için büyük emek veren, çalışma disiplininin ve bilinçli çalışmanın ne kadar çok yolu olduğunu gösteren Prof. Betil BAŞEĞMEZLER'e teşekkür ederim.

Yüksek Lisans süreci boyunca bilgi ve birikimleriyle destek olan Prof. Çetin AYDAR'a, Prof. Mehmet Orhan AHISKAL'a ve Doç. Sinan DİZMEN'e teşekkür ederim

Sanatta Yeterlik sürecimin başlangıcı sırasında desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Gör. Hale VURAL'a, bu süreç boyunca müzikal ve akademik anlamda çeşitli şekillerde katkıda bulunan Prof. Dr. Erhan EROĞLU'na, Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ'e, Prof. Serla BALKARLI'ya ve Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU'na teşekkür ederim.

Sanatta Yeterlik derecemi Anadolu Üniversitesi'nden almaya karar verdiğim günden bu sürecin son gününe kadar, daha iyi bir viyola sanatçısı ve akademisyen olabilmem için bütün bilgi ve birikimini her an her yerde benimle paylaşan, öğretmenim ve tez danışmanım Prof. Burcu Evren YAZICI'ya, sevgi ve desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen Fatma Engin NEŞŞAR'a çok teşekkür ederim.

Deniz YILIK

18.04.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu, çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Deniz YILIK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JURİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KLASİK DÖNEM	2
1.1. Tarihçesi ve Özellikleri.....	2
1.2. Yorumlama Yöntemleri.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. JAN KRČTITEL VAŇHAL DO MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU	9
2.1. Bestecinin Yaşamı.....	9
2.2. Konçertonun Tarihçesi	10
2.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi	11
2.4. Konçertonun Performans Çalışması.....	13
2.4.1. Birinci bölüm-Allegro moderato	13
2.4.2. İkinci bölüm-Adagio.....	21
2.4.3. Üçüncü bölüm–Allegro molto	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FRANZ ANTON HOFFMEISTER RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU	36
3.1. Bestecinin Yaşamı.....	36
3.2. Konçertonun Tarihçesi	37
3.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi	38

3.4. Konçertonun Performans Çalışması.....	40
3.4.1. Birinci bölüm-Allegro	40
3.4.2. İkinci Bölüm-Adagio	49
3.4.3. Üçüncü Bölüm-Rondo	53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. CARL STAMITZ RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU	60
4.1. Bestecinin Yaşamı.....	60
4.2. Konçertonun Tarihçesi	61
4.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi	61
4.4. Konçertonun Performans Çalışması.....	63
4.4.1. Birinci bölüm-Allegro	63
4.4.2. İkinci bölüm-Andante moderato.....	75
4.4.3. Üçüncü bölüm-Rondo	79
SONUÇ	87
KAYNAKÇA.....	91
İnternet Kaynakları.....	91
EK-1 TERİMLER SÖZLÜĞÜ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. 28. İle 39. ölçüler arası	13
Şekil 2. 2. 30. ve 32. ölçülerin auftakt'ı olan iki bağlı otuzikilik notalar	14
Şekil 2. 3. 33. ve 35. ölçüler arasında gelen motif.	14
Şekil 2. 4. 37. ölçünün ilk yarısı için edisyonda gösterilen alternatif.....	15
Şekil 2. 5. 40. ve 50. ölçüler arası.....	15
Şekil 2. 6. 51. ve 66. ölçüler arası.....	16
Şekil 2. 7. 88. ve 104. ölçüler arası.....	17
Şekil 2. 8. 104. ve 120. ölçüler arası.....	18
Şekil 2. 9. 105. ve 120. ölçüler arasının teknik çalışması için önerilen ritim kalıpları. .	19
Şekil 2. 10. 121. ve 134. ölçüler arası.....	20
Şekil 2. 11. 160 ve 169. ölçüler arası.....	20
Şekil 2. 12. 18. ile 26. ölçüler arası.	21
Şekil 2. 13. 27. ve 37. ölçüler arası.....	22
Şekil 2. 14. 43. ve 52. ölçüler arası.....	23
Şekil 2. 15. 53. ve 61. ölçüler arası.....	23
Şekil 2. 16. 69. ve 76. ölçüler arası.....	24
Şekil 2. 17. 77. ve 88. ölçüler arası.....	25
Şekil 2. 18. 45. ile 64. ölçüler arası.	26
Şekil 2. 19. 61. ve 62. ölçüler için önerilen ritmik kalıplar.	27

Şekil 2. 20. 65. ve 85. ölçüler arası.....	27
Şekil 2. 21. 79. ve 82. ölçüler arası.....	28
Şekil 2. 22. 86. ve 111. ölçüler arası.....	29
Şekil 2. 23. Çift sesler için entonasyon egzersizi.	29
Şekil 2. 24. 95. ölçüdeki motif ve sonraki iki ölçüde gelen motif tekrarları.	30
Şekil 2. 25. 95. ve 97. ölçüler arasındaki pozisyon geçişleri için çalışma egzersizleri. .	30
Şekil 2. 26. 147. ve 165. ölçüler arası.....	31
Şekil 2. 27. 167. ve 195. ölçüler arası.....	31
Şekil 2. 28. 196. ve 221. ölçüler arası.....	33
Şekil 2. 29. 257. ve 283. ölçüler arası.....	34
Şekil 2. 30. 285. ve 311. ölçüler arası.....	34
Şekil 3. 1. 35. ölçünün sonundaki aukt ile 45. ölçüler arası.	40
Şekil 3. 2. 47. ve 59. ölçüler arası.....	41
Şekil 3. 3. 60. ve 68. ölçüler arası.....	42
Şekil 3. 4. 72. ve 79. ölçü arası.....	43
Şekil 3. 5. 72. ve 79. ölçüler arası için çift ses ve pozisyon geçişleri egzersizi.	43
Şekil 3. 6. 82. ve 91. ölçüler arası.....	44
Şekil 3. 7. 125. ve 137. ölçüler arası.....	45
Şekil 3. 8. 139. ve 151. ölçüler arası.....	46
Şekil 3. 9. 170. ve 177. ölçüler arası.....	47
Şekil 3. 10. 179. ve 187. ölçüler arası.....	47

Şekil 3. 11. 188. ve 207. ölçüler arası.....	48
Şekil 3. 12. 7. ile 12. ölçüler arası.	49
Şekil 3. 13. 13. ve 17. ölçüler arası.....	49
Şekil 3. 14. 17. ve 24. ölçüler arası.....	50
Şekil 3. 15. 24. ölçünün ikinci yarısı ile 31. ölçü arası.....	51
Şekil 3. 16. 38. ve 51. ölçüler arası.....	51
Şekil 3. 17. 60. ölçünün ikinci yarısı ile 69. ölçü arası.....	52
Şekil 3. 18. 3. bölüm ana tema.	53
Şekil 3. 19. 17. ve 36. ölçüler arası.....	54
Şekil 3. 20. Onaltılık pasajlar için önerilen ritim kalıpları.	55
Şekil 3. 21. 53. ve 61. ölçüler arası.....	56
Şekil 3. 22. 62. ve 84. ölçüler arası.....	56
Şekil 3. 23. 87. ve 96. ölçüler arası.....	57
Şekil 3. 24. 113. ve 126. ölçüler arası.....	57
Şekil 3. 25. 127. ve 135. ölçüler arası.....	58
Şekil 3. 26. 137. ve 148. ölçüler arası.....	58
Şekil 4. 1. 72. ve 83. ölçüler arası.....	63
Şekil 4. 2. İki ölçülük motiflerin bulunduğu 72. ve 77. ölçüler arası.	64
Şekil 4. 3. 84. ve 97. ölçüler arası.....	64
Şekil 4. 4. 84. ve 87 ölçüler arasındaki onaltılık pasaj.	65
Şekil 4. 5. 88. ölçü.	65

Şekil 4. 6. 91. ve 94. ölçüler arası.....	66
Şekil 4. 7. 98. ve 105. ölçüler arası.....	67
Şekil 4. 8. 108. ve 119. ölçüler arası.....	67
Şekil 4. 9. 108. ve 111. ölçüler arası için önerilen çalışma yöntemi.	68
Şekil 4. 10. 120. ve 137. ölçüler arası.....	68
Şekil 4. 11. 134. ölçü için önerilen pozisyon geçişi egzersizi.	69
Şekil 4. 12. 166. ve 182. ölçülerarası.....	70
Şekil 4. 13. 183. ve 198. ölçüler arası.....	71
Şekil 4. 14. 193. ve 196. ölçüler arası için önerilen çalışma yöntemi.	72
Şekil 4. 15. 201. ve 206. ölçüler arası.....	72
Şekil 4. 16. 201. ve 206. ölçüler arası için önerilen entonasyonegzersizi.	73
Şekil 4. 17. 207. ve 216. ölçüler arası.....	73
Şekil 4. 18. 216. ve 237. ölçüler arası.....	74
Şekil 4. 19. 239. ve 250. ölçüler arası.....	75
Şekil 4. 20. 14. ve 21. ölçüler arası.....	75
Şekil 4. 21. 23. ve 30. ölçüler arası.....	76
Şekil 4. 22. 31. ve 44. ölçüler arası.....	77
Şekil 4. 23. 54. ve 69. ölçüler arası.....	78
Şekil 4. 24. 3. bölüm ana tema.	79
Şekil 4. 25. 17. ve 37. ölçüler arası.....	80
Şekil 4. 26. 28. ve 29. ölçüler.	80

Şekil 4. 27. 28. ve 29. ölçüler için önerilen egzersiz.	81
Şekil 4. 28. 31. ve 37. ölçüler arası.....	81
Şekil 4. 29. 53. ve 61. ölçüler arası.....	81
Şekil 4. 30. 62. ve 69. ölçüler arası.....	82
Şekil 4. 31. 70. ve 85. ölçüler arası.....	82
Şekil 4. 32. 86. ve 93. ölçüler arası.....	83
Şekil 4. 33. 109. ve 123. ölçüler arası.....	84
Şekil 4. 34. Onaltılık pasaj için önerilen ritim kalıpları.	84
Şekil 4. 35. 125. ve 140. ölçüler arası.....	85
Şekil 4. 36. 143. ve 165. ölçüler arası.....	85

GİRİŞ

Türkiye'deki konservatuvarların müfredatlarında yer alan viyola konçertoları incelendiğinde, Klasik Dönem'de bestelenmiş başlıca üç konçerto olduğu gözlemlenmiştir. Bu tezin yazım sürecinde; önce eser, besteci ve dönem hakkında temel bilgiler sunulmuş, daha sonra eserler teknik ve müzikal açılarından incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde, Klasik Dönem'den genel hatlarıyla bahsedilecek ve Mannheim Ekolü'ndeki gelişmeler ifade edilerek dönemin özellikleri sıralanacaktır. Klasik Dönem hakkındaki temel bilgilerin ve dönemin karakteristik özelliklerinin tezde yer alması, stil ve cümleme açısından farkındalık oluşturarak eserlere daha detaylı bir bakış açısı sağlayacağı düşünülmüş yazılmıştır. Mannheim Ekolü'nün bölüm içinde yer almasının nedeni ise, döneme getirdiği yenilikler ve orkestrasyondaki değişikliklerdir. Özellikle belli başlı yeniliklerden ayrıca bahsedilecektir. Bu bölümde ayrıca, Klasik Dönem eserlerinin yorumlanması konusunda genel öneri ve tavsiyeler sunulacaktır. Bu öneri ve tavsiyelerin ifade edilmesinin amacı, Klasik Dönem eserlerinde stil ile cümleme için teknik ve müzikal çerçevede uygulanması yararlı olacak yöntemlerin belirtilmesidir.

Tezin sonraki bölümlerinde ise; sırasıyla Jan Křtitel Vaňhal'in (1739-1813) Do Majör, Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) ile Carl Stamitz'in (1745-1801) ise Re Majör viyola konçertoları ele alınacaktır. Bestecilerin yaşamlarından söz edilmesinin ardından, konçertolarının tarihçeleri ve armonik ile form analizleri yer alacaktır. Bestecilerin tanınması, yaşanan dönemle bağlantı kurulması ve eserlerin yazımı hakkında fikir edinilmesi düşünülmüş ele alınmıştır. İncelenecek olan eserlerin armonik ve form olarak kavranması ise, yorum açısından temel bir fikir oluşturulması yönünden incelenmiştir. Konçertonun performans çalışması bölümünde ise, eserler neredeyse ölçü değerlendirilerek, tüm teknik ve müzikal açılarından detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Sağ elde yay kullanımı, boyutu, hızı ve dirsek konumu, sol elde ise *vibrato* kullanımı, parmakların net olarak basılması, başparmak pozisyonu ve üst pozisyonlarda dirsek desteği gibi noktalar vurgulanmış, ayrıca sağ el-sol el koordinasyonu ve entonasyon amacıyla da belli başlı egzersizler sunulmuştur.

Vaňhal Do Majör Viyola Konçertosu için *Bärenreiter*, Hoffmeister Re Majör Viyola Konçertosu için *G. Henle Verlag*, Stamitz Re Majör Viyola Konçertosu için ise *Edition Peters* yayınevleri tarafından basılan edisyonlar, materyal olarak kullanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KLASİK DÖNEM

Kesin bir tarih aralığı olmamakla beraber, çeşitli kaynaklarda başlangıcı 1720-1750 yılları arası, sonu Beethoven'ın öldüğü 1827 yılı olarak belirtilen Klasik Dönem'i, tarihsel ve toplumsal açılarından olduğu kadar, teknik ve müzikal perspektiflerden de ele almak gerekliliği ortaya çıkmıştır. İki alt başlıkta incelenen bu bölümde, dönemin tarihçesi ve özellikleri ile Klasik Dönem'de bestelenen eserleri yorumlamak için izlenecek yöntemler ifade edilecektir.

1.1. Tarihçesi ve Özellikleri

18. Yüzyıl'ın ortası Batı müziği tarihinde pek çok kapsamlı değişime tanık olmuştur. Müzikteki değişim; genel olarak Batı medeniyetlerinde meydana gelen, orta sınıfın, yani burjuva sınıfının ortaya çıkıp güçlenmesi ve buna bağlı olarak aristokrasinin gücünü kaybetmesini içeren değişimin doğal bir parçası idi (http-1). Tarımdaki gelişmeler Avrupa kentlerinde nüfus artışı ve büyümeye yol açtı, böylece burjuva toplumunun gelişmesi ile zengin, orta ve yoksul sınıf ayrımı daha dengeli hale geldi (http-2). Bu yeni ve farklı sanat kültüründe yer almak ve bu kültürü tartışmak isteyen insanların merkezleri Viyana, Mannheim, Salzburg gibi kentler oldu.

Temelde “Klasik” kavramı Antik Yunan ve Roma'dan gelmektedir ve bu kavram özellikle görsel sanatlar ve mimaride kendini gösterir. Sanatçılar 18. Yüzyıl ortalarında Rönesans'ta olduğu gibi Antik Yunan klasiklerine eğilerek onların değerlerini kendine ölçüt almışlardır. Eski çağların klasik kültürü kusursuz olarak tanımlanmıştır. Öyle ki; eğer herhangi bir şey için “klasikleşmiş” olduğu ifade ediliyorsa, onun benzerleri arasında emsal teşkil edecek derecede mükemmel olduğu anlatılmak istenmiştir. Klasik Dönem'de doğal, dengeli ve abartıya kaçmayan orantı esastır, soylu bir sadelik vardır ve müzikte Klasisizm Barok Dönem'in gösterişli ve de süslemeli anlatımına zıt bir yönelimdir (İlyasoğlu, 2001, s. 51; Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 130-131).

Batı toplumlarında 18. Yüzyıl'da gelişen; Orta Çağ'daki kilise ile Tanrı merkezli toplumsal yapıdan uzaklaşan, felsefe ve bilimde deney ve gözlemle elde edilen bilginin önem kazandığı ve bu yollar aracılığıyla insan zekâsının, duygularının ve toplumsal ilişkilerin incelendiği, insanı ve doğayı akıl temelinde anlamayı amaçlayan Aydınlanma akımının en önemli temsilcileri ve düşünürlerinden biri olan Jean-Jacques

Rousseau (1712-1778), besteleme eylemini ezgileri bulma ve onlara uyumlu bir armoni ile eşlik etme sanatı olarak tanımlar. “İki ezgiyi aynı anda söylemek tıpkı daha güçlü olabilmek uğruna iki ayrı konuşmayı aynı anda yapmaya benzer.” diyen Rousseau müzikte yalınlıktan yana olduğunu ifade etmiştir (İlyasoğlu, 2001, s. 50; Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 132). Klasik Dönem müziğini tanımlayan olguların çoğu Barok Dönem’in estetik değer ve niteliklerinin reddi olarak görülebilir.

...Rousseau gibi doğallıktan yana olan diğer düşünürler de Barok dönemin bestecilerini fazla karmaşık olmakla, müziğin temel amaçlarını unutmakla suçlarlar. Onlara göre müzikteki temel amaç, dinleyicinin duygularına hemen seslenebilmek ve onları umutlandırmaktır (İlyasoğlu, 2001, s. 50).

Aydınlanma akımı sırasında tartışılan bir başka önemli fikir olan kültürün dünya çapında erişilebilirliği, Klasik Dönem’in en belirgin özelliklerinden biri olarak göze çarpmaktadır (http-2). Müzik bağlamında bu, müzik hayatının Avrupa’ya yayılmış olan uluslararası bir kültür olması demektir.

...Alman senfoni bestecileri Paris’te oldukça etkiliydiler. İtalyan opera bestecileri ve şarkıcıları da Avusturya ve Almanya’da çalışıyorlardı. Ayrıca İspanya, İngiltere, Rusya ve Fransa’da da tanınmışlardı (Boran ve Şenürkmez, 2002, s. 133).

Bu dönemde müzisyenler ve besteciler artık kilise ve sarayın tekelinde değillerdi (http-3). Kilise ve saraylar için hâlâ besteler yapılmaktaydı, ancak halk konserlerinin ortaya çıkışı müziğin “sıradan kişi”nin zevki için bestelenmesi gerektiği görüşünü yansıtmaktaydı (http-4). Olabildiğince çok insanı memnun edecek müzikler bestelemek ve seslendirmek Klasik Dönem bestecilerinin öncelikli hedefiydi. Eserlerinde netliği, dengeyi ve zarafeti yaratmaya uğraştılar. Bu nedenle Klasik Dönem müziği büyük ölçüde homofoniktir ve armonilerle desteklenen daha basit melodiler kullanılmıştır (http-3).

Klasik Dönem’de; aristokrasinin halk kitlelerine kapalı olan kendine özgü kültürel etkinliklerine karşı, burjuvazinin yükselişi ve Aydınlanma akımının da etkisiyle, halk ile bütünleşme ilke edinilmiştir (Say, 2005, 2. Cilt, s. 279). Bu dönem, halk konserlerinin müzik çevrelerinin önemli bir parçası olduğu ilk dönem olarak bilinmektedir (http-4). Barok Dönem’deki sarayların salonları yerine büyük salonlarda konserler verilmeye başlanmış, bu konserlerde sadece eğitimli ve seçkin sanatçılar değil, amatör müzisyenler de sahne almıştır (İlyasoğlu, 2001, s. 50-51; Say, 2002, s. 299). Konser etkinliklerinin fazlalaşması ile Klasik Dönem bestecileri çalgı müziğine eğilmiş, solo sonatlar, senfoniler ve solo konçertolar gibi çok sayıda eser bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 133).

Klasik Dönem ile ilgili yenilikler göz önüne alındığında, *Mannheim Ekolü*'nün bu dönemin yapı taşlarından biri olduğu söylenebilir. 1742 yılında Almanya'nın Palatinate eyaletinin başına Prens Carl Theodor geçer. Eyaletin merkezi olan Mannheim'da Avrupa'nın en üst düzey orkestrasını kurmayı hedefleyen prens, 1747 yılında besteci ve kemancı Johann Stamitz'i (1717-1757) bu orkestranın yöneticiliğine getirmiştir (İlyasoğlu, 2001, s. 50; Say, 2003, s. 277; Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 130-131). Mannheim'da oluşmaya başlayan bu ekolün diğer başlıca bestecileri olan; Avusturyalı besteciler Ignaz Holzbauer (1711-1783) ve Franz Xaver Richter (1709-1789) ile Alman besteciler Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788) ve Anton Filtz (1733-1760) ilk nesil Mannheim Ekolü bestecileridir. Johann Stamitz'in ölümünden sonra 1759 yılından başlayarak Mannheim Ekolü'nü sürdüren müzikçiler; Stamitz'in oğulları Carl Stamitz (1745-1801) ve Anton Stamitz (1750-1796) ile Alman besteciler Franz Beck (1734-1809) ve Christian Cannabich (1731-1798) ise ikinci nesildir. Bu besteciler, Klasik Dönem'de daha sonra geliştirilecek ve sistemleştirilecek olan normların ilk uygulayıcıları ve yenilikçileridir (http-3). Başta Johann Stamitz olmak üzere Mannheim'da bir ekol kuran bu besteciler, ekolün öğelerini eserlerinde kullanarak yaygınlaşmasını sağlamıştır (http-5). Çalgılarında son derece usta olan bu bestecilerin ve dönemin virtüözlerinin oluşturduğu *Mannheim Saray Orkestrası*, Klasik Dönem stiline gelişiminde büyük öneme sahip, çalgı müziğinde seçkin bir topluluk olmuştur. Stamitz'in deneysel olarak da kullandığı bu orkestra; Avrupa müziğine yeni ufuklar açmış ve başta senfonik yazım olmak üzere dönemin müziğine pek çok yenilik kazandırmıştır. Bu orkestra ayrıca yaylı ve üfleli çalgıların bir arada kullanıldığı ilk orkestra olarak da bilinmektedir (İlyasoğlu, 2001, s. 50).

...Stamitz'in çalışmaları Fransa'da da ilgi görmüştür. Bu ülkeye davet edilen besteci, ahşap ve bakır üfleli çalgıların yaylı çalgılar yanında nasıl bir dengeyle kullanılması gerektiğini göstermek için kendi eserlerini seslendirmiştir (Say, 2005, 3. Cilt, s. 357).

Klasik Dönem'de güçlü, kuvvetli anlamına gelen *forte* ve hafif, az sesle anlamına gelen *piano* ayrımı daha da artmış, *crescendo* ve *decrescendo* gibi müziğin etkisini pekiştirecek dinamik değişimler etkin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Nüansların kullanımına olan eğilimleri ile Mannheim Ekolü bestecileri ve o döneme kadar hiç görülmemiş bir orkestra disiplinine sahip Mannheim Saray Orkestrası'na ayrıca değinmek gerekmektedir.

...Özellikle ses gürlüğündeki ustalığı ile ünlenen Mannheim Orkestrası'nda büyük *forte*'ler, birdenbire küçük *piano* seslerine dönüşebilir. Küçük bir arı vızıltısından gök gürültüsüne kadar ses

büyütme yetenekleri vardır (İlyasoğlu, 2001, 50).

Ayrıca *Mannheim Crescendo*'su, *Mannheim Rocket* (Mannheim Roketi), *Mannheim Sigh* (Mannheim İç Çekişi) ve *Mannheim Roller* (Mannheim Silindiri, çeşitli kaynaklarda *Mannheim Steamroller* diye de geçer) gibi efektler, Mannheim Ekolü bestecilerinin Klasik Dönem'e kattığı diğer yeni terimlerdir.

Mannheim Crescendo'su: Bütün orkestranın çok kısa bir zaman içerisinde *pianissimo* nüansından *fortissimo* nüansına ulaşması olarak ifade edilmiştir (http-6).

Mannheim Roketi: Çıkıcı bir gam veya arpejin hızlandığı ve çıkıcı figürün, yükseldikçe nüans olarak da büyümesi tekniği olarak belirtilmiştir (Corigliano, 2000, <https://www.wisemusicclassical.com/> , Erişim Tarihi: 03.04.2021).

Mannheim Silindiri: Bir *ostinato* (tekrarlı bir kalıp hâlinde veya sürekli) bas hattı üzerinde, çıkıcı bir melodik çizgisi olan ve crescendo içeren genişletilmiş bir pasajdır (http-7).

Mannheim İç Çekişi: Birbirine bağlı aynı değerdeki inici iki notadan ilkinin vurgulu olarak duyurulması olarak tanımlanmaktadır (Buzzacott, 2019, <https://www.abc.net.au/>, Erişim Tarihi: 18.03.2021)

Bütün bu gelişmeler ve yenilikler göz önüne alındığında; Klasik Dönem müziği, süsten ve karmaşık dokulardan uzak, sade, yalın, dinleyicilerin zevkine hemen hitap eden ve kolayca erişilebilir bir niteliğe sahiptir. Ayrıca bu dönem müziğinde melodi ve eşlik ayrımı gerek nota yazımında gerekse dinleyici kulağında net bir şekildedir.

Klasik Dönem'in genel özellikleri ve müziğe getirdiği yenilikler şunlardır:

- Barok Dönem müziğinin süslü, abartılı ve karmaşık yazımından ziyade Klasik Dönem müziği daha doğal, melodik ve yalın bir yazıma sahiptir (http-3).
- Klasik Dönem, *Pianoforte*'nin (Piyano) kullanılmaya başlandığı ve Barok Dönem'de kullanılan *Harpsichord*'un (Klavyen) yerini aldığı dönemdir (http-8).
- Bestecilerin sürekli bas kullanımını bıraktığı; esere, melodiyle dengeli olarak belirli şekilde eşlik eden bas hatları ve armonileri yazdığı dönemdir (http-3).
- Günümüz orkestrasının temelini oluşturulduğu, yaylı çalgılar ile tahta ve bakır nefesli çalgıların bir arada kullanılmaya başlandığı dönemdir.
- Müzik formlarının ve türlerinin sistemleştirildiği, aynı zamanda dinleyicinin aklında kalacak melodilerin veya halk ezgilerinin de kullanıldığı dönemdir.
- Bu dönemde füg ve kontrpuan stilden uzaklaşmış, homofonik ve sade yapıları eserler bestelenmiştir.

- Nüans farklılıkları derinleşmiş, *crescendo* ve *decrescendo* gibi kademeli ve *fortepiano (fp)* gibi anında değişen nüanslar kullanılmaya başlanmıştır.
- *Mannheim Roketi*, *Mannheim İç Çekişi* ve *Mannheim Roller* gibi efektler Klasik Dönem bestecileri tarafından yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Klasik Dönem'in en büyük ve tanınmış bestecileri; "Senfoninin ve Yaylı Kuartet'in babası" olarak da bilinen Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven'dır (1770-1827). Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Johann Christian Bach (1735-1782), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Luigi Boccherini (1743-1805) ve Muzio Clementi (1752-1832) bu dönemin öne çıkan diğer bestecileridir. Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813), Carl Stamitz (1745-1801), Friedrich Benda (1745-1814), Joseph Schubert (1754-1837), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), Alessandro Rolla (1757-1841), Carl Friedrich Zelter (1758-1832) ve Anton Wranitzky (1761-1820) de Klasik Dönem'de viyola için konçerto bestelemiş bestecilerdir.

1.2. Yorumlama Yöntemleri

Yorumlama yöntemleri, incelenen Klasik Dönem Viyola konçertolarında, solo partinin çalınması ve çalışılması ile ilgili genel olarak günümüze kadar gelmiş ve çoğu kaynağın kabul ettiği bilgiler içermektedir. Yaylı çalgılarda Klasik Dönem eserlerini yorumlarken dikkat edilmesi gereken birçok nokta vardır. Bunlardan ilki, tel geçişleri sırasında ton ve tını dengesinin sağlanmasıdır. Özellikle kalın tellerden ince tellere geçilmesi sırasında; direnci yüksek olan ince telde bu dengeye dikkat edilmemesi, notaların daha fazla tınlamasına neden olur. Kalın tellerden ince tellere geçerken, kol ağırlığı ve minimum yay kullanılması, ince telde ise ağırlığın hafifletilmesi ve daha fazla yay kullanılması önerilir. İnce tellerden kalın tellere geçerken ise bu önerinin tam tersi uygulanır.

Tel geçişleri sırasında; geçiş hazırlık yapılması amacıyla, geçilecek tele göre sağ dirseğin indirilmesi veya kaldırılması önerilir. Sağ dirseğin bu hareketinin özellikle hızlı pasajlarda gereğinden fazla yapılmaması, pasajın net olarak seslendirilmesi ve yayın diğer tellere temas etmemesi açısından önemlidir.

Eserlerde akorların dengeli bir şekilde çalınması çok önemlidir. Bu akorların

kırılması sırasında bütün seslerin net olarak duyurulmasına ve teller arasındaki tınının iyi bir şekilde dengelenmesine özen göstermek gerekir. Bunların sağlanması için; bas tellerdeki seslerin daha çok tınlatılması amacıyla yayın alt yarısının kullanılması ve tellerin içine girilmesi, sağ dirseğin indirilerek akorun kırılmasının ardından, tiz tellerde sağ kolun doğal ağırlığının ve yay hızının kullanılması önerilir. Akorların vuruş başında kırılmasına özen gösterilmesi gerekir. Bu eserlerde üç tel ile çalınan akorlar, üç teli aynı anda tınlatarak çalınmaktadır. Bu akorların hangilerinin nasıl çalınacağı ise sonraki bölümlerde ele alınacaktır.

Genel olarak nota üzerinde yazmamasına rağmen, solo viyola partisindeki pek çok yerde, müzikal cümlelemeyi desteklemek amacıyla *crescendo-decrescendo*'lar yapılmakta olup, bu dinamiğin soloların hangi ölçülerinde uygulandığı sonraki bölümlerde açıklanacaktır. Eğer *crescendo* LA telinde geliyor ise, telin direncinin göz önüne alınması ve sağ kolun doğal ağırlığının kullanılması önerilir. Bu dinamikler yapılırken *crescendo*'nun yayı büyüterek, *decrescendo*'nun ise yayı küçülterek yapılması önerilir. Genellikle Klasik Dönem'deki tüm cümleler *decrescendo* ile bitirilmektedir.

Birbirinin eşi olan ölçüler farklı nüanslar ile, farklı yaylar kullanılarak ve farklı artikülasyonlar ile duyurarak çalınabilir. Bunun amacı iki cümle arasında kontrast yaratmaktır. Bu kontrast farkı dinamiklerle belirtilmek istenirse; *forte* nüansı büyük yay ile ve telin içine girilerek, *piano* nüansı ise daha küçük ve hafif yay kullanılarak çalınabilir. *Piano* çalınan ölçülerde ton ve tını netliğinden ödün verilmemesine özen göstermek gerekir.

Özellikle hızlı pasajlardan sonra gelen daha büyük değerdeki notaların çalınması sırasında (örneğin onaltılıklardan sonra gelen sekizlikler) hızlanma eğiliminin yaşanmamasına özen göstermek gerekir. Bunu engellemek için bu şekilde gelen pasajların metronom ile çalışılması önerilir.

Eserlerin karakterini desteklemesi amacıyla, iki bağlı notalardan ikincisi kısa duyurulur; bu artikülasyon yay durdurularak veya kaldırılarak uygulanabilir. Hızlı bölümlerde gelen onaltılıkların artikülasyonunu incelemek gerekir. Bu pasajların yayı zıplatmadan ve *spiccato* tekniği kullanılmadan çalınmaları önerilir. Tüm bu pasajların *staccato* yay ile çalınması önerilir. Bu yay tekniğinde tempo hızlandıkça tahtanın doğal olarak zıplamaya başladığı görülecektir. Bu tekniği çalışırken; pasaj yavaş bir şekilde, sağ bileği ve parmakları serbest bırakarak, *detache*, olabilecek en küçük yay ile ve telin

içine girilerek çalışılır. Eser normal temposuna ulaştığında, *staccato* yay tekniğinin doğal bir şekilde gerçekleştiği görülecektir. Bu anlatımı desteklemek amacıyla; ders sırasında öğretmenin öğrencisine, pasajın çalındığı tel veya teller üzerinde, anlatılmak istenen artikülasyonu viyolada çalarak göstermesi özellikle önerilir. Ayrıca bu tip pasajların çalıcı tarafından bizzat pekiştirilmesi de tavsiye edilir. Böylece bu teknik kullanıldığı zaman onaltılıkların artikülasyonunun net olarak duyurulması sağlanacaktır.

Vibrato kullanımı, sesin tınısının desteklenmesi açısından önemlidir. Genellikle nota çalındığı an başlar ve hızlı yerlerde hızlı, yavaş yerlerde yavaş kullanılabilir. Bu bilgi dışında vurgulanması gereken diğer *vibrato* şekilleri sonraki bölümlerde ayrıca ele alınacaktır.

Yavaş bölümlerde, cümlelerin bölünmemesi ve yay değişimlerinin gizlenmesi önemlidir. Bunu sağlayabilmek için sağ bileğin kullanılması önerilir. Yay değişiminin tel geçişi sırasında gelmesi durumunda ise, sağ dirsek ile önceden hazırlık yapılması ve yay boyutu, hızı ile ağırlığının, geçilen tele göre ayarlanması önerilir. Eserlerin yavaş bölümleri seslendirilirken *piano* nüansında net bir ton ve tını bulunmasına özen göstermek gerekir. Özellikle orkestra eşliği ile çalınması sırasında, eserlerdeki sololar, orkestrasyona göre *mezzo piano* nüansında da düşünülebilir. Yavaş bölümlerde ayrıca, üst pozisyonlarda çalınan soloların entonasyonu ve ton ile tını dengesinin iyi bir şekilde çalışılması önerilir.

Klasik Dönem konçertoları, çoğunlukla üç bölümden oluşmakta ve “hızlı-yavaş-hızlı” şeklinde sıralanmaktadır (http-9). Bu eserlerde kullanılan formlar şunlardır:

- Sonat (veya Sonat Allegro’su)
- Şarkı formları (genellikle iki veya üç bölmeli şarkı formu)
- Rondo

İKİNCİ BÖLÜM

2. JAN KŘTITEL VAÑHAL DO MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU

2.1. Bestecinin Yaşamı

Bohemyalı besteci, kemancı ve öğretmen Jan Křtitel Vaňhal (Johann Baptist Vanhal olarak da bilinir) 12 Mayıs 1739 tarihinde Nechanice kentinde doğmuştur (Bohemya Bölgesi'ndeki bu kent günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içinde yer almaktadır). Gençlik yıllarını çevre kasabalarda yaylı ve üflemeli çalgılar ve de şan eğitimi alarak geçirmiş, ayrıca erken yaşta Almanya'nın Marscherdorf kasabasında Almanca dilini öğrenmiştir (Bryan, 2001). 1752 yılında Anton Erban'dan org dersleri alan Vaňhal, 1757 yılında Opočno'da orgcu, 1759 yılında Hñevčeves'te *Kapellmeister* olarak çalışmıştır (Freemanová, 2012). Hñevčeves'te ayrıca Mathias Nowak ile tanışmış, ondan bestecilik ve keman dersleri almıştır (Bryan, 2001).

O dönem Vaňhal Ailesi'ni himayesine almış olan Kontes Schaffgotsch, Vaňhal'in kemancılığı ve besteciliğinden o kadar etkilenmiştir ki, 1761 yılı civarında onu Viyana'ya götürmüştür. Besteci burada Carl Ditters von Dittersdorf'tan (1739-1799) kompozisyon dersleri almıştır (Freemanová, 2012). 10 yıldan daha kısa bir süre içerisinde yaklaşık 34 senfoni besteleyen Vaňhal, zamanının en önemli senfoni bestecisi olarak tanınmıştır (Bryan, 2020).

1769 yılına kadar Viyana'da yaşayan ve burada kendisini kentin önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul ettiren besteci, ayrıca bu dönemde ekonomik olarak bağımsızlığını kazanmış, geçimini çalgı ve şan dersleri vererek sağlamıştır. Öğrencilerinden biri Ignace Pleyel'dir (1757-1831). Dresden Baron'u I. W. Riesch, Vaňhal'in kendisini Dresden'deki Riesch sarayının *Kapellmeister*'i olmaya hazırlaması için, besteciye İtalya turnesini finanse etmeyi teklif etmiştir. Mayıs 1769'da İtalya'ya ulaşan Vaňhal, Venedik'te yaklaşık bir yıl geçirdikten sonra Bologna, Floransa, Roma gibi birçok kente seyahat etmiştir. Besteci, buralarda F. L. Gassmann (1729-1774) ve C. W. Gluck (1714-1787) dâhil olmak üzere birçok besteciyle tanışmıştır (Bryan, 2001).

Baron Riesch, Vaňhal'in sosyalleşmesi, büyük aristokrat saraylarının atmosferinden etkilenmesi ve en iyi bestecilerden ders alarak kendini geliştirebilmesi için maddi destek sağlamıştı (Bryan, 2020). Ancak Vaňhal, Dresden'deki *Kapellmeister* pozisyonunu geri çevirmiş, 1771 yılında Viyana'ya dönmüştür (Bryan, 2001). Bu

dönemden itibaren besteci, aslen Viyana’da yaşamış olmasına rağmen, sonraki 10 yıl boyunca, birçok kez Kont Erdödy’nin Macaristan ve şu an Hırvatistan sınırları içerisinde olan Varaždin’deki saraylarına ziyaretlerde bulunmuş ve çalışmıştır. 1780 yılında ise Viyana’ya kesin olarak dönmüştür (Bryan, 2001; Freemanová, 2012).

Vaňhal 1770’li yılların sonunda, Viyana halkının müzikal zevklerinin değişmesinin etkisiyle, önce senfoni bestelemeyi, birkaç yıl sonra da yaylı kuartet bestelemeyi bırakmıştır. Besteci o dönem konçertolar ve kilise için besteler yapmaya devam etmesine rağmen, daha çok piyano müziğine ilgisi artan kitlelere hitap edecek eserler bestelemeye odaklanmış hem piyano için hem de içinde piyano partisi barındıran eserler bestelemiştir. Geçimini eserler besteleyerek, konserler ve dersler vererek sağlayan Vaňhal, ekonomik olarak bağımsız yaşayan bestecilerin ilk örneklerinden biridir (Freemanová, 2012; Bryan, 2020).

Yaşamı boyunca Dittersdorf, Haydn ve Mozart gibi bestecilerle iletişim hâlinde olan Vaňhal, 1784 yılında Haydn ve Dittersdorf’un kemancı, Mozart’ın viyolacı, kendisinin de viyolonselci olduğu bir yaylı çalgılar dörtlüsünde çalmıştır (Freemanová, 2012).

Viyana’da yetenekli bir besteci ve öğretmen olarak tanınan Jan Křitel Vaňhal, 20 Ağustos 1813 tarihinde Viyana’da ölmüştür.

2.2. Konçertonun Tarihçesi

Bohemyalı besteci Jan Křitel Vaňhal, 1763 civarında Viyana’ya yerleştiği sıralarda birçok çalgı için konçertolar bestelemiştir. Viyola için bestelemiş olduğu iki konçerto vardır (http-10). Bunlardan Do Majör Viyola Konçertosu’nda solo viyolaya iki obua, iki trompet, timpani ve yaylılar eşlik etmektedir. Bestecinin iki korno yerine iki trompet kullanması ile orkestra *tutti*’sinin sesi daha belirgin hale gelir ve solo viyolanın tonuyla bir kontrast sağlar (Holeček, 1989). Bir bütün olarak bu konçerto, Viyana klasisizminin sayısız üslup niteliğini gösterir, ancak aynı zamanda Vaňhal’in Çek müzikal köklerinden ipuçları da içermektedir, bunlar özellikle Fa majör tonundaki ikinci bölümde öne çıkar. Brno kentindeki Moravya Müzesi’nde mikrofilm formunda bir kopyası mevcut olan konçertonun daha önce Jičín’deki Hořice Belediye Müzesi’nde bulunan el yazması ne yazık ki kaybolmuştur (Schmidt, 2016).

2.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi

Vaňhal Do Majör Viyola Konçertosu 3 bölümlüdür: *Allegro moderato*, *Adagio*, *Allegro molto*.

Sonat allegrosu formunda bestelenmiş birinci bölüm canlı ve zarif bir karaktere sahiptir. Bölüm boyunca orkestra eşliğinin yapısı son derece sadedir, belli yerlerde de solo viyolanın melodik çizgisine paralel bir yazıma sahiptir. Orkestra konçertoya giriş yapar ve temayı tanıtır. Orkestra *tutti*'sinde ilk olarak trompetlerin seslendirdiği motif esere marş karakterini vermektedir. Bu temanın tanıtımından sonra kemanlar tarafından ikinci bir cümle daha ortaya koyulmuştur. Bu cümlenin bitişi ve kısa bir orkestra geçişi ardından solo viyola, orkestranın tanıtmış olduğu temaya giriş yapar ve seslendirir. Kısa bir orkestra geçişiyle viyola ana tonun dominantı Sol Majör tonunda solosuna devam eder ve ikinci temayı seslendirir. *Legato* başlayan bu tema bir anda üçlemeler ile hareketlenir. Temanın sonuna doğru marş motifi hem solo viyola hem de eşliğin melodik çizgisinde kendini gösterir. Viyola solonun sona ermesi ile sergi kısmı biter ve orkestra *tutti*'si bölümün gelişme kısmını başlatır. İlk temanın ikinci yarısından başlayan bu orkestra *tutti*'si Sol Majör tonunda gelir ve başta gelen orkestra *tutti*'si ile benzer bir yapıya sahiptir. Solo viyola, gelişme kısmına ilk temayı Sol Majör tonunda duyurarak giriş yapar. Daha sonra kısa bir modülasyon geçişi ile La Minör tonunda devam eder. Gelişme kısmının bu kesitinde marş armonik (yürüyüş) ve birbirini tekrar eden nota dizileri (bu diziler için sekvens veya sekans tanımı kullanılabilir) mevcuttur. Bu kesitten sonra solo viyola La Minör tonunda bir cümle daha seslendirir ve sonrasında gelen altı ölçülük bir kodanın ardından müziği orkestraya bırakır. Modülasyonlar içeren bu orkestra *tutti*'si Do Majör tonuna gelir. Sonrasında bu tonun dominantı olan Sol Majör'de kısa bir orkestra geçişi gelir ve solo viyola yeniden sergi kısmını başlatır. Sergi kısmında olduğu gibi ilk temayı seslendirir, ancak sonrasında gelen ikinci tema bu kez Do Majör tonundadır. Yeniden sergi kısmındaki ikinci tema, ton değişikliği dışında sergi kısmındaki ikinci tema ile aynıdır. Solo viyolanın ikinci temayı seslendirmesinin ardından kısa bir orkestra geçişi ile *cadenza*'ya geçilir. Solo viyolanın *cadenza*'yı seslendirmesinden sonra gelen kısa bir orkestra *tutti*'si, birinci bölümü bitirir.

İkinci bölüm üç bölmeli şarkı formunda bestelenmiş olup Fa Majör tonundadır. Son derece yalın yapısıyla orkestra eşliği bölüm boyunca solo viyolanın seslendirdiği cümleleri birbirine bağlar ve eseri bütünler. Orkestra ilk cümleyi seslendirerek bölüme

giriş yapar. Daha sonra seslendirdiği ikinci cümlelerin sonu kısa bir geçit olarak solo viyolaya bağlanır. Solo viyola orkestra *tutti*'sinin tanıtmış olduğu cümleye giriş yapar ve olduğu gibi seslendirir. Daha sonra ana tonun dominantı olan Do Majör tonunda ikinci bir cümle ortaya koyulur ve bu cümlelerin bitişleriyle ilk bölme sona erer. Do Majör tonunda devam eden kısa bir orkestra *tutti*'sinin ardından solo viyola ikinci bölmeyi başlatır ve bölüm başındaki cümlelerin ilk kısmını Do Majör tonunda seslendirir. İki ölçülük bir modülasyon geçişinin ardından Re Minör tonuna ulaşan bölme, birinci bölümden melodik ve motifsel öğeler ile bu tonda devam eder ve daha sonra ana tonun dominantı Do Majör'e bağlanır. Bölümün başlangıcı gibi seslendirilen kısa bir orkestra geçişinin ardından solo viyola; ilk bölmeden farklı olarak, ilk cümlelerin kısaltılmış bir versiyonu ile üçüncü bölmeye giriş yapar, daha sonra ikinci cümle bu kez ana ton Fa Majör'de seslendirilir. Bu bölme fazladan bir cümle daha içermektedir. Bu cümlelerin seslendirilmesinden sonra üçüncü bölmenin sonu orkestra *tutti*'sine bağlanır ve solo viyolanın seslendireceği *cadenza*'ya geçilir. İkinci bölüm *cadenza*'nın ardından gelen orkestra *tutti*'si ile sona erer.

Vaňhal ile aynı dönemlerde yaşamış olan C. Stamitz, F. A. Hoffmeister, C. F. Zelter ve J. Schubert gibi besteciler viyola konçertolarının üçüncü bölümünü *Rondo* formunda bestelemişken, Vaňhal ise Do Majör Konçertosu'nun üçüncü bölümünü sonat formunda bestelemiştir. Canlı bir karaktere sahip bu bölüm yapı olarak konçertonun birinci bölümüne benzerlik göstermektedir. Orkestranın temayı seslendirmesiyle bölüm başlar. Daha sonra ikinci tema duyurulur ve kısa bir orkestra geçişinin ardından solo viyola ilk temaya giriş yapar ve ilk cümlesini seslendirir. Bu cümlelerin ardından ana tonun dominantı Sol Majör'de bir cümle daha gelir. Daha sonra ikinci temadaki cümlesini duyuran solo viyola, altı ölçülük bir koda ile bölümün sergi kısmını bitirir. Bölümün girişine benzer bir yapıda olan bir orkestra *tutti*'si gelişme kısmını başlatır ve solo viyola bu orkestra *tutti*'sinden sonra gelişme kısmına melodik bir cümle ile giriş yapar. Dominant ton olan Sol Majör'de gelen bu cümlelerin ardından, bu cümlelerin küçük değerli notalarla süslenmiş bir versiyonu daha gelir. Kısa bir orkestra geçişi ile La Minör tonunda devam eden gelişme kısmı; tıpkı ilk bölümün gelişme kısmında olduğu gibi, marş armonik (yürüyüş) ve birbirini tekrar eden nota dizileri içermektedir. Bu kesit, birinci ve ikinci bölümde kullanılan bir motifin tekrarına ulaşır ve inici bir gam ile La Minör tonundaki cümle sona erer. Kısa bir orkestra köprüsünün ardından La Minör tonunda gelen solo viyolanın gelişme kısmındaki son cümlesi, sergi kısmının ikinci

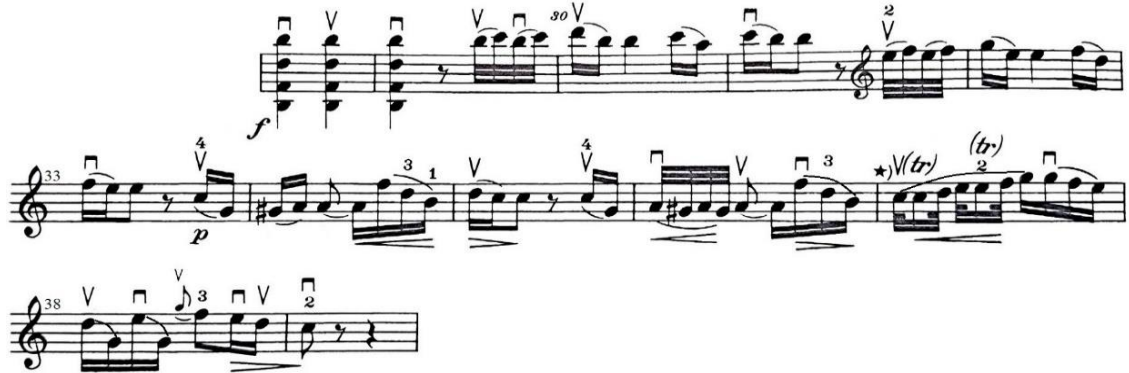
temasına benzer bir yapıdadır. Bu cümleinin ardından solo viyola, hızlı pasajlar içeren 10 ölçülük bir koda duyurur ve bu kodanın ardından müziği orkestraya bırakır. Modülasyonlar içeren bu orkestra *tutti*'sinin Do Majör tonuna gelişinden sonra, bu tonun dominantı olan Sol Majör'de kısa bir orkestra geçişi gelir ve solo viyola yeniden sergi kısmını başlatır. Solo viyolanın temaya giriş yapıp seslendirdiği ilk cümleinin ikinci yarısı, sergi kısmındakinden farklı olarak bir oktav alttadır. Bu cümleinin ardından bu kez ana ton olan Do Majör'de gelen ikinci tema, bu değişiklik dışında sergi kısmındaki ikinci tema ile aynı yapıdadır. Daha sonra kısa bir orkestra *tutti*'si, yeniden sergi kısmını bitiren solo viyolayı *cadenza*'ya bağlar. Solo viyolanın *cadenza*'yı seslendirmesinden sonra üçüncü bölüm ve konçerto, ilk baştaki orkestra *tutti*'sinin tekrar gelişini ile sona erer.

2.4. Konçertonun Performans Çalışması

2.4.1. Birinci bölüm-Allegro moderato

Yaklaşık metronom numarası: 122-128 (sekizlik nota).

İlk 27 ölçü orkestra *tutti*'sidir. Viyolanın ilk solosu, 28. ölçü ile 39. ölçü arasındadır (Bkz. Şekil 2.1.).



Şekil 2. 1. 28. ile 39. ölçüler arası.

Do Majör akorunun üç kez tekrarı ile başlayan soloda; entonasyon açısından, akorların ara seslerinin (SOL-Mİ) temiz tınlamasına özen göstermek gerekir. Bu akorların bütün yay kullanılarak çalınması önerilir. İlk akorun kırılması ve dengeli bir şekilde çalınması ile ilgili öneri ve tavsiyeler, “Yorumlama Yöntemleri” başlığı altında (Bkz. Birinci Bölüm) ifade edilmiştir.

İterek çalınması nedeniyle ikinci akorun bas seslerinde ton ve tını kaybı

yaşanmaması için, yay kullanımına özen göstermek gerekir. Bunun için, ilk akorun üst sesleri çalınırken sağ dirseğin kaldırılarak bas tellerdeki pozisyonuna getirilmesi önerilir. Ancak sağ omzun kaldırılmaması önemlidir. Bas tellere geçildiğinde ise, seslerin ilk akordaki gibi tınlatılması amacıyla yaya baskı uygulanması önerilir. Ayrıca yay hızı ve boyutunun bu baskıya uygun olarak arttırılmasına da özen göstermek gerekir. Böylece istenen tını sağlanmış olur. Akorun kırılmasının ardından, yayın dibine yaklaşıırken üst seslerde tınının sertleşmemesi için, ortadan itibaren yayın hafifletilmesi tavsiye edilir.

Üçüncü akorun, otuzikiliklere hazırlık yapılması amacıyla yayın ortasında ve kol ağırlığı hafifletilerek bitirilmesi önemlidir. İlk akor ile aynı duyurulması amacıyla, tiz seslere yapılan *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. Böylece seslerin değerinden erken kesilmesi engellenmiş olur.

Akorların çalınmasının ardından, aşağıdaki şekilde görülen iki bağlı otuzikilik notaların eşit duyurulmasına özen göstermek gerekir. Bu notalar yayın ortasında, küçük ve eşit yay kullanılarak çalınır (Bkz. Şekil 2.2.).



Şekil 2. 2. 30. ve 32. ölçülerin *aufтакт*'ı olan iki bağlı otuzikilik notalar.

30. ölçüdeki dörtlük notanın telden başlatılmasına ve aksanlı çalınmamasına özen göstermek gerekir. Ölçünün sonundaki iki bağlı onaltılıklar ile 31. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. *Crescendo* yapılması nedeniyle, 30. ölçünün sonundaki iki bağlı onaltılıklar, ikincisi kısa duyurulmadan çalınır.

33. ölçüdeki onaltılıklar yayın ortasından başlatılır. Aşağıdaki şekilde görülen motifin telin içine girilerek ve küçük yay ile çalınması önerilir (Bkz. Şekil 2.3.).



Şekil 2. 3. 33. ve 35. ölçüler arasında gelen motif.

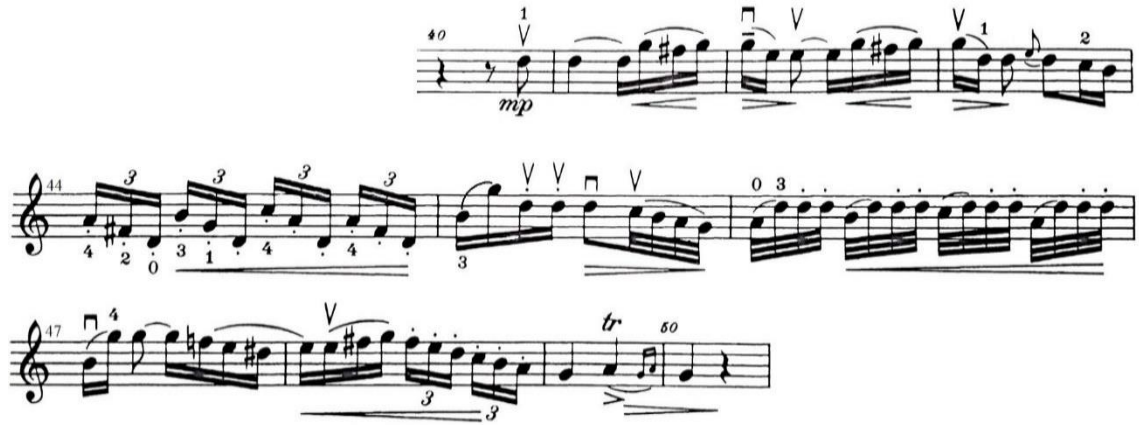
37. ölçünün ilk yarısında, Şekil 2.1.'de görülen ve *trill* içeren ritmik yapının yerine, edisyonda (*Bärenreiter*) belirtilen ve aşağıdaki şekilde gösterilen alternatif çalınabilir (Bkz. Şekil 2.4.).



Şekil 2. 4. 37. ölçünün ilk yarısı için edisyonda gösterilen alternatif.

Bu ölçü çalınırken, bağ içindeki notaların net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. Ölçüdeki *crescendo*'nun ikinci altılama çalınırken yapılması önerilir. 38. ölçünün ilk yarısındaki iki bağlı onaltılık yayın ortasında çalınır. Bu onaltılıklar çalınırken yay alt yarıya getirilir. Ölçünün ikinci yarısında; süslemeyle birlikte iki bağlı onaltılık olarak seslendirilmesi nedeniyle, sekizlik FA notasının kısa duyurulması önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 40. ve 50. ölçüler arasındadır. (Bkz. Şekil 2.5.).



Şekil 2. 5. 40. ve 50. ölçüler arası.

Tiz tellerde gelen bu soloda yayın alt yarısının kullanılması önerilir. *Auftakt* telin içinde, küçük yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınır. 44. ölçüde yapılan *crescendo* sırasında, *spiccato* tekniğinin dengeli bir şekilde uygulanması önemlidir. Sesin bozulmaması için, yayın gerekenden fazla büyütülmemesi ve zıplatılmaması önem kazanır. 45. ölçüdeki sekizlik RE notasının yayın ortasına kadar hızlı bir şekilde

çekilmesi, hafif yay kullanılarak çalınması ve tınısının *vibrato* ile desteklenmesi önerilir. 47. ölçüdeki pozisyon geçişinin *glissando* duyurulmadan yapılmasına özen göstermek gerekir. 48. ölçünün ikinci yarısındaki üçlemeler, 44. ölçüdekiler için önerilen şekilde, yayın alt yarısında çalınır.

Viyolanın bir sonraki solosu 51. ve 66. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.6.).



Şekil 2. 6. 51. ve 66. ölçüler arası.

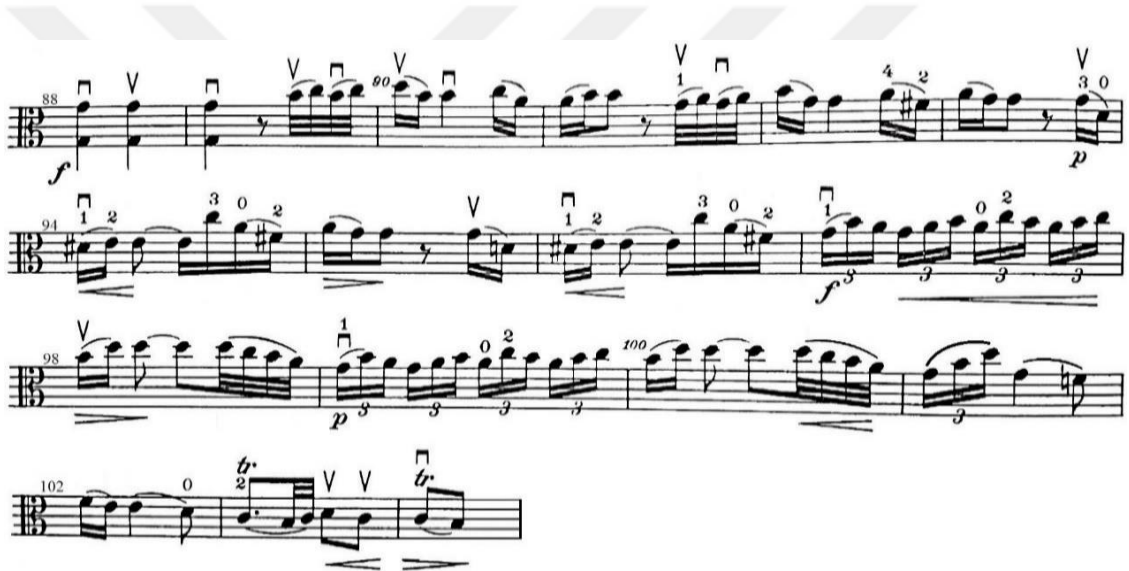
İlk dört ölçü, telin direnci göz önüne alınarak sağ kolun doğal ağırlığı ile çalınır. 53. ölçü yayın ortasından başlatılır ve *spiccato* çalınan üçlemeler için yayın alt yarısına gelinmesi önerilir. Ayrıca otuzikilikler ve üçlemeler arasındaki ritmik farkın aksan yapılmadan belirtilmesi önemlidir. 55. ve 56. ölçüleri kapsayan *trill*'in ikiye bölünmesi ve 57. ölçüdeki *spiccato* çalınan üçlemelere hazırlık yapılması için yayın alt yarıya getirilmesi önerilir.

57. ve 60. ölçüler arasındaki pasajda karşılaşılan genel sorun, bağlar ve tel geçişleri nedeniyle oluşan hızlanma eğilimidir. Bu problemin yaşanmaması için ilk olarak yay üzerinde *spiccato* tekniğinin uygulanabileceği en iyi konumun bulunması gerekir. Daha sonra, entonasyonu oturtmak ve sol eli rahatlatmak amacıyla, pasajın metronom ile yavaş çalışılması önerilir. Bu pasajda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise artikülasyondur. *Spiccato* çalınan notaların net ve *leggiero* duyurulmasına özen göstermek gerekir. Pasajdaki bağlı notaların küçük yay ile çalınması ve tel geçişlerinde ton ile tını dengesi önemlidir. Ayrıca, 59. ölçünün ikinci yarısında telin direncinin göz önüne alınmasına ve pozisyon geçişinin entonasyonuna dikkat etmek

gerekir.

62. ve 63. ölçülerdeki aksanların sert olmaması önemlidir. 63. ölçünün başındaki SOL notasının ardından, Sİ notasında 5. pozisyona geçilir. Çalışma sırasında bu pozisyon geçişinin referans ses belirlenerek çalışılması önerilir: 5. pozisyonda 1. parmak ile çalınacak olan bu nota, ölçü başındaki nota çalınırken 3. parmak hizasındadır. Bu parmak konumunun bilinmesi, pozisyon geçişi sırasında kas hafızasının daha net oturtulmasını sağlar. 64. ölçüdeki Sİ notasına *vibrato* yapılması sesi yumuşatır. 65. ölçünün ilk vuruşundaki bağlı otuzikilik notalar çalınırken yay hızı arttırılır.

Viyolanın bir sonraki solosu 88. ve 104. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.7.).



Şekil 2. 7. 88. ve 104. ölçüler arası.

Soloyu başlatan oktav notalar, bölüm başındaki (Bkz. Şekil 2.1.) akorlar ile aynı karakterde, bütün yay kullanılarak çalınır. Ardından gelen motif, Şekil 2.2.'deki ile aynı şekilde çalınır. 94. ve 96. ölçüler arası çalınırken ise Şekil 2.3. için ifade edilen noktalar aynen uygulanabilir. 97. ve 99. ölçülerdeki üçlemelerin yayın alt yarısında ve küçük yay ile çalınması önerilir. 99. ve 100. ölçüler önceki iki ölçü ile aynıdır ve nüans farkına rağmen aynı artikülasyon ile seslendirilmesine özen göstermek gerekir. 101. ve 102. ölçülerdeki dörtlükler çalınırken yay hızı arttırılır. Böylece 103. ölçünün yayın alt yarısından başlatılması sağlanmış olur.

Viyolanın bir sonraki solosu 104. ve 120. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.8.).



Şekil 2. 8. 104. ve 120. ölçüler arası.

Genel olarak arpejlerden oluşması nedeniyle, yayın alt yarısında ve küçük yay kullanılarak çalınan bu solonun entonasyonuna özen göstermek gerekir. 105. ve 108. ölçüler arasında; *detache* ve *spiccato* çalınacak olan üçlemelerin, yay kontrolünün en iyi şekilde sağlanabileceği konumda çalınması önemlidir. Bu ölçülerin, nüansın farklı olmasına rağmen yayın *spiccato* tekniğinin uygulanabileceği yerinde çalınması önerilir.

109. ölçüde yer alan üçlemeler yayın alt yarısından başlatılır ve son vuruşta hafif bir *decrescendo* yapılabilir. Müzikal cümleme amacıyla 109. ölçüyü takip eden dört ölçünün de aynı şekilde çalınması önerilir.

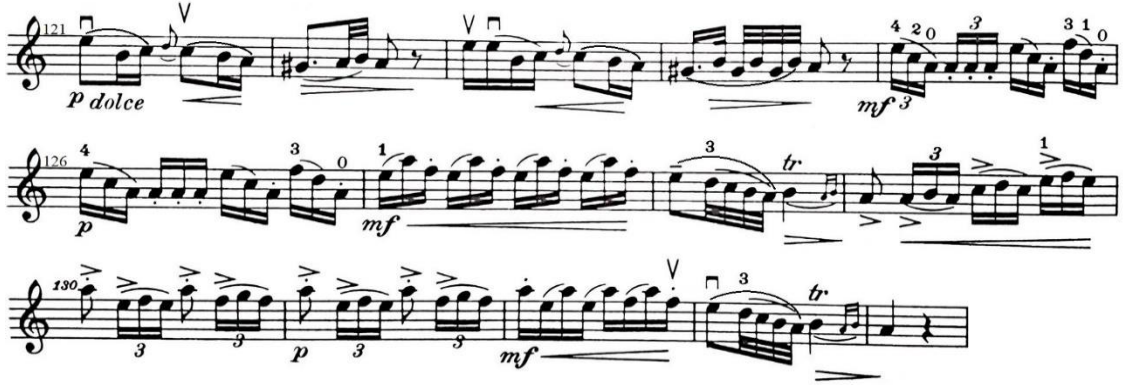
115. ve 117. ölçüler arasında seri tel geçişleri yapılmaktadır. Bu nedenle bu ölçüler arasının özellikle yavaş çalışılması ve tel geçişleri sırasında sağ dirseğin konumunun ayna karşısında kontrol edilmesi önerilir. Gerekirse notalar arasına es verilerek çalışılması tavsiye edilir. *Forte* nüansındaki 118. ölçü büyük yay ile çalınır, ancak LA telinde gelmesi nedeniyle, yaya gereğinden fazla baskı uygulanmaması ve sağ kolun doğal ağırlığının kullanılması önerilir. Ölçünün ikinci yarısında *legato* içerisinde gelen iki bağlı onaltılıklar eşit çalınır. Bu sırada bağ ayrımını belirtmek amacıyla, Sİ ve RE notaları arasında küçük bir yay hafifletmesinin yapılması önerilir.

105. ve 120. ölçüler arasındaki pasajın büyük hareketler ve yay kullanımından kaçınılarak çalınmasına özen göstermek gerekir. Bu pasajın yavaş tempoda ve aşağıdaki egzersizin kullanılarak çalışılması, sol elin kas hafızasının ve tel geçişlerinde sağ dirsek konumunun oturtulmasını sağlar (Bkz. Şekil 2.9.).



Şekil 2. 9. 105. ve 120. ölçüler arasının teknik çalışması için önerilen ritim kalıpları.

Viyolanın bir sonraki solosu 121. ve 134. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.10.).



Şekil 2. 10. 121. ve 134. ölçüler arası.

121. ve 124. ölçüler arası, gereğinden büyük yay kullanılmadan yayın ortasında çalınır. 125. ve 126. ölçülerin artikülasyonu 57. ve 58. ölçüler (Bkz. Şekil 2.6.) ile aynıdır. 127. ölçüdeki *crescendo*'nun yapılması sırasında, yayın büyütülmesi yerine köprüye yaklaştırılması önerilir. Ancak sesin bozulmamasına özen göstermek gerekir. 128. ölçünün başında gelen Mİ notasının yayın alt yarısında ve sıkı bir *vibrato* ile çalınması önerilir. 129. ve 131. ölçüler arasındaki aksanların hızlı yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak yapılması tavsiye edilir. Bu aksanların sert olmamasına özen göstermek gerekir.

Viyolanın bir sonraki solosu, bölüm başındaki solo ile aynı olması nedeniyle açıklama ve şekil olarak yer almamaktadır. Bir sonraki solo, 159. ve 169. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.11.).



Şekil 2. 11. 160 ve 169. ölçüler arası.

Aynı yapıda gelen 40.-50. ölçüler arasındaki solodan (Bkz. Şekil 2.5.) farklı olarak; bu soloda, viyolanın kalın ses perdesinde gelmesi nedeniyle tellerin içine girilmesi önerilir.

170. ve 185. ölçüler arasındaki soloya, 51-66. ölçüler arasındaki solo (Bkz. Şekil 2.6.) ile yapı olarak aynı olması nedeniyle, açıklama ve şekil olarak yer verilmemiştir.

2.4.2. İkinci bölüm-Adagio

Yaklaşık metronom numarası: 52-56 (dörtlük nota).

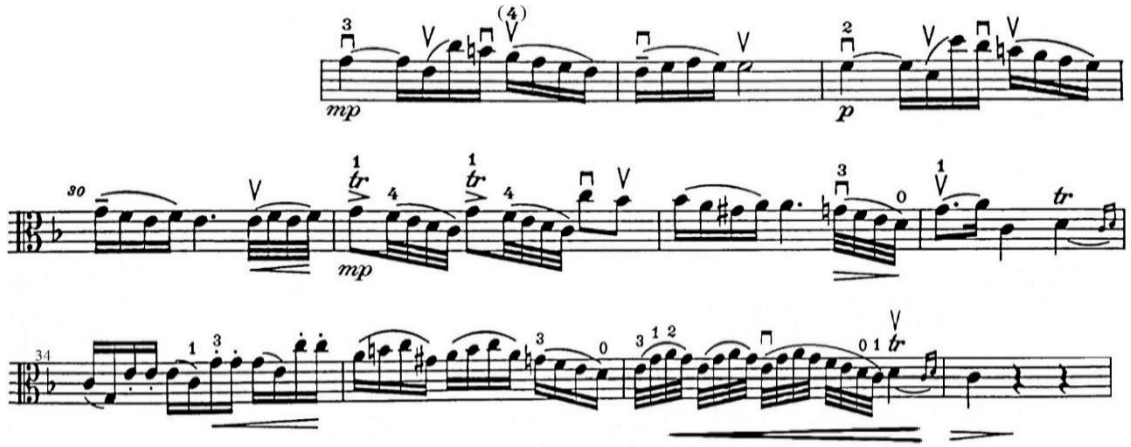
İlk 18 ölçü orkestra *tutti*'sidir. Solo viyola, 18. ve 26. ölçüler arası viyolanın bölümdeki ilk solosudur (Bkz. Şekil 2.12.).



Şekil 2. 12. 18. ile 26. ölçüler arası.

Eserin girişinin Klasik Dönem cümlelemesine uygun bir şekilde yorumlanmasına özen göstermek gerekir (Bkz. Yorumlama Yöntemleri). *Auftakt* yayın alt yarısından başlatılır. 19. ölçüde, *crescendo* sırasında, sesin bozulmaması için yayın tuşeye yakın ve *vibrato* ile desteklenerek yapılması önerilir. 20. ölçüdeki onaltılıklar yayın üst yarısında çalınır. Ölçünün devamı telin içine girilerek ve küçük yay ile çalınır. Yayın ortasında çalınan 21. ölçüde, onaltılık RE notasının net olarak duyurulmasının ardından, FA notasına geçişin acele edilmeden yapılması önemlidir. 22. ve 24. ölçüler arasında gelen *crescendo-decrescendo*'lardan ilkinin daha az, ikincisinin ise daha çok belirtilerek yapılması tavsiye edilir. 24. ölçünün son vuruşundaki onaltılıklar yayın üst yarısından başlatılır ve küçük yay ile çalınır.

Viyolanın bir sonraki solosu 27. ve 37. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.13.).



Şekil 2. 13. 27. ve 37. ölçüler arası.

Solonun başındaki SOL notasının tınısının sıkı bir *vibrato* ile desteklenmesi önerilir. İlk dört ölçüdeki motiflerde, nüans farkının ses gürlüğü yerine ses rengi değiştirilerek belirtilmesi önerilir. Ayrıca, müzikal cümlemeyi desteklemek amacıyla bu motiflerde küçük *crescendo-decrescendo*'lar yapılabilir.

30. ölçünün son vuruşu içerisinde gelen bağlı otuzikiliklerde, yayın viyola üzerindeki konumunun ortada olması, net bir ton için önemlidir. 31. ölçü çalınırken aksanların sert yapılmamasına ve *trill* içeren sekizliklerde ritmin bozulmamasına özen göstermek gerekir. Ölçünün son vuruşundaki sekizlik notaların müzikal olarak 32. ölçüye yönltilmesi, küçük bir *crescendo-decrescendo* yapılarak sağlanabilir.

33. ölçü yayın üst yarısında, telin içinde ve küçük yay ile çalınır. Ancak 34. ölçüye hazırlık yapılması amacıyla yayın çok ucuna gidilmemesi önerilir. 34. ölçüde, ayrı gelen onaltılık notalarda artikülasyonun net olmasına ve acele edilmemesine özen göstermek gerekir. 35. ölçü yayın ortasında, büyük yay ile çalınır. 36. ölçüdeki *crescendo*'nun dengeli bir şekilde yapılabilmesi için tel geçişlerine özen gösterilmesi önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 43. ve 52. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.14.).



Şekil 2. 14. 43. ve 52. ölçüler arası.

Bu solonun ilk dört ölçüsü, bölüm başındaki solonun ilk dört ölçüsü ile aynı yapıdadır. 50. ve 51. ölçülerin, yay kontrolünün iyi bir şekilde sağlanabileceği alt yarıda çalınmasına özen göstermek gerekir. *Mezzo forte* nüansındaki notaların sert bir ton ile çalınmaması, ayrı onaltılıklarda ise hafif yay ve sağ bilek kullanılması önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 53. ve 61. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.15.).

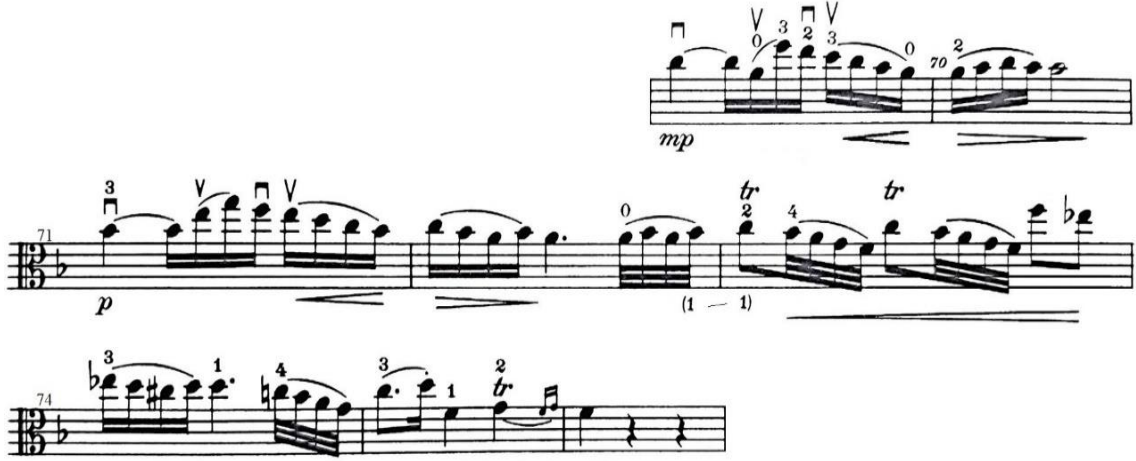


Şekil 2. 15. 53. ve 61. ölçüler arası.

Solonun ilk üç ölçüsünün telin içine girilmesi önerilir. 58. ve 59. ölçüler ritim ve dinamik yapı olarak birbirinin aynısıdır. 58. ölçüdeki üçlemeler, yayın ortasında ve küçük yay kullanılarak çalınır. 59. ölçüdeki dörtlük FA notasının *vibrato* ile

tınlatılmasının ardından, üçlemeler, bir öncekine göre daha gür bir nüansta ve daha büyük yay ile çalınabilir.

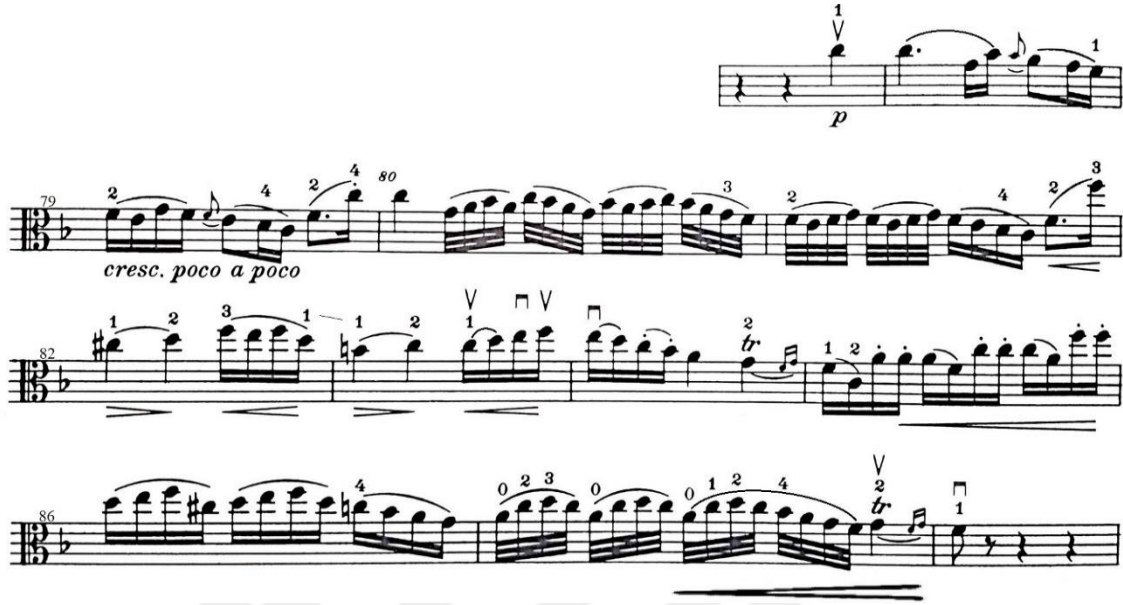
64. ve 68. ölçüler arasındaki soloya, bölüm başındaki solonun kısaltılmış bir versiyonu olması nedeniyle açıklama ve şekil olarak yer verilmemiştir. Bir sonraki solo 69. ve 76. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.16.).



Şekil 2. 16. 69. ve 76. ölçüler arası.

27. ve 37. ölçüler arası ile (Bkz. Şekil 2.13.) benzer yapıda olan bu solonun ilk iki ölçüsünde, boş telde gelen LA notası çalınırken telin çok az içine girilmesi ve 3. pozisyonda gelen LA notasının aynı tınlatılmasına özen göstermek gerekir. 73. ölçüde 31. ölçüdeki gibi aksanlar ve *mezzo piano* nüansı bulunmamaktadır, buna dikkat edilmesi önerilir. Pozisyon geçişi içermesi nedeniyle, 75. ölçüde, onaltılık RE notasının net olarak duyurulmasının ardından, FA notasına geçişin acele edilmeden yapılması tavsiye edilir.

Viyolanın bu bölümdeki son solosu 77. ve 88. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.17.).



Şekil 2. 17. 77. ve 88. ölçüler arası.

Auftakt'ın, önceki sololara göre daha hafif yay kullanılarak çalınması ve tele temas eden kıl sayısının yayı dışı doğru çevirerek azaltılması önerilir. 78. ölçünün ilk notası çalınırken, yayın ortasına yaklaşıldığında bütün kılların tele temas edebilmesi için yay içe doğru çevrilir ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılır. Ölçünün devamında yayın üst yarısına gidilmemesi tavsiye edilir. 79. ölçüde gelen ve üç ölçü boyunca devam eden *cresc. poco a poco*'nun hemen başlatılmamasına özen göstermek gerekir. Bu *crescendo*'nun ulaştığı 81. ölçünün son vuruşu, tekrar bir *crescendo* gelmesi nedeniyle, mutlaka büyük yay kullanılarak çalınır. 83. ölçüde gelen *decrescendo*'da yayın küçültülmesi, son vuruştaki onaltılıkların yayın ortasında çalınabilmesini sağlayacaktır. Bu sırada telin içine çok az girilmesi ve *vibrato* yapılması tavsiye edilir.

2.4.3. Üçüncü bölüm–Allegro molto

Yaklaşık metronom numarası: 126-132 (sekizlik nota).

Bu bölüm; viyolanın tiz rejistüründe yer alan ve ritmik motiflerin tekrarlı olarak kullanıldığı bir bölümdür. Çalıcının hızlanma eğiliminde olabileceği bu pasajların metronom ile ve yavaş çalışılması önerilir. Ayrıca üst pozisyonlardaki pasajlarda mental rahatlığa ve sol elin kasılmamasına özen göstermek gerekir. Entonasyon kontrolünün iyi

bir şekilde sağlanabilmesi için, üst pozisyonlarda gelen pasajların bir alt oktavdan çalışılması önerilir. Bu çalışmanın amacı, pasajların normal rejistüründe çalınmasından önce, kulağı entonasyona alıştırmaktır.

İlk 44 ölçü orkestra *tutti*'sidir. Viyolanın bölümdeki ilk solosu 45. ve 64. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.18.).



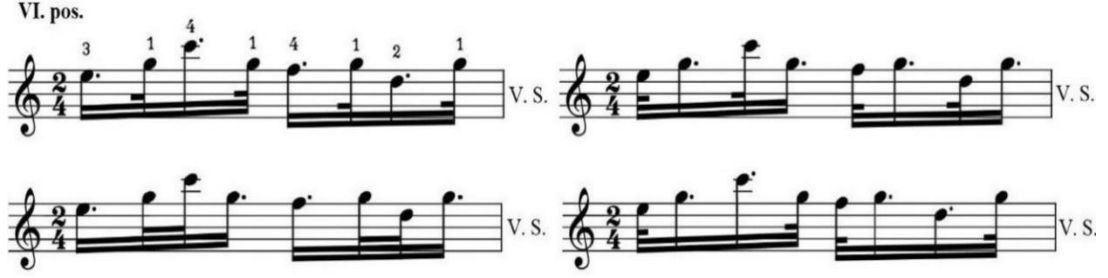
Şekil 2. 18. 45. ile 64. ölçüler arası.

Soloyu başlatan akor vuruşa ve seri bir şekilde kırılarak çalınır. 45. ölçüdeki onaltılıkların ortada seslendirilebilmesi için bu akorun alt yarının tamamı kullanılarak çalınması, kol ağırlığının ise bu boyuta göre ayarlanması önerilir. 46. ölçünün yayın ortasında çalınmasının ardından, 47. ölçüde cümleme amacıyla küçük bir *crescendo* yapılması tavsiye edilir. Bu sırada sekizliklerde yayın küçültülüp bağlı onaltılıklarda büyütülmesi, 49. ölçüdeki akor için yayın alt yarıya getirilmesini sağlayacaktır. İlk dört ölçü için ifade edilen bu noktalar, 49. ve 52. ölçüler arası için de geçerlidir.

53. ölçüden itibaren gelen pasaj, viyolanın 6. pozisyonunda çalınması ve çift sesler içermesi nedeniyle çalıcıyı teknik ve entonasyon olarak zorlayabilir. Bu nedenle pasajın yavaş tempoda çalışılması ve sol elin serbest bırakılması önerilir. Çift seslerin net ve eşit olarak duyurulabilmesi için sağ dirseğin konumunun kontrol edilmesi tavsiye edilir. 55. ile 56. ölçünün ilk vuruşu boyunca çalınan çift seste viyolanın yukarıya kaldırılması, sol ele esneklik kazanmasını sağlayacaktır. Net bir şekilde duyurulmasına özen gösterilmesi gereken 57. ve 60. ölçüler arasında, *pianissimo* nüansının da etkisiyle çalıcıda kasılma eğilimi olabilir. Bu nedenle mental ve bedensel rahatlık önemlidir.

61. ve 62. ölçüler çalınırken; notaların net olarak duyurulabilmesi için tel geçişleri

sırasında sağ kolun rahat bırakılması, omzun kaldırılmaması ve büyük hareketlerden kaçınılması önerilir. Bu ölçüler aşağıdaki şekilde gösterilen ritmik kalıpların ile yavaş tempoda ve tekrarlı olarak çalışılması durumunda, ifade edilen noktalar sağlanmış olacaktır (Bkz. Şekil 2.19.).



Şekil 2. 19. 61. ve 62. ölçüler için önerilen ritmik kalıplar.

Viyolanın bir sonraki solosu 65. ve 85. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.20.).



Şekil 2. 20. 65. ve 85. ölçüler arası.

Yayın alt yarısından başlatılan soloda, 65. ölçü sıkı *vibrato* yapılarak, hafif ve hızlı yay ile çalınır. 66. ölçünün ikinci yarısında yapılan pozisyon geçişinin temiz çalınabilmesi için referans ses kullanılması, gerekirse çift ses tınlatılarak kontrol edilmesi önerilir. Bu ses, Mİ notasının ardından, 5. pozisyona geçildiğinde 2. parmak hizasındaki SOL notasıdır. Ayrıca, üst pozisyonlarda parmakların tuşeye net bir şekilde basılmasına özen göstermek gerekir.

71. ve 78. ölçüler arasında, üst pozisyonlarda tının sertleşmemesi için *spiccato* yapılmaması tavsiye edilir. 71. ölçünün ikinci yarısındaki DO# notasında sol elin rahatlatılması ve baş parmağın doğal pozisyonunda tutulması önerilir. 72. ölçüde; 4. parmak LA notasına uzatılırken sol elin rahatlatılması ve entonasyonun bozulmaması için baş parmağın doğal pozisyonunda tutulması, gerekirse geriye alınması önerilir. Böylece ele esneklik kazandırılmış ve sol kolun kasılması engellenmiş olur. Ayrıca LA notası temiz olduğunda 1. parmağın pis çalınmaması da sağlanmış olur. Pozisyon geçişlerinin referans ses kullanılarak çalışılması, bu pasaj için sunulan bir diğer öneridir. 73. ölçünün referans sesi, 5. pozisyona geçildiğinde 1. parmak hizasındaki FA# notasıdır. Notanın temiz olduğundan emin olunmasının ardından, DO# notasının referans ses ile kontrol edilmesi tavsiye edilir. 75. ve 76. ölçüler arasındaki pozisyon geçişinin de entonasyon kontrolü amacıyla birkaç kez tekrar edilmesi önerilir. 76. ölçünün müzikal olarak 77. ölçüye yönlitilebilmesi için vuruş başlarındaki notalar (LA ve Sİ) aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir.

79. ve 82. ölçüler arasındaki ritmik yapı *senkop*'lardan oluşmaktadır (Bkz. Şekil 2.21.).

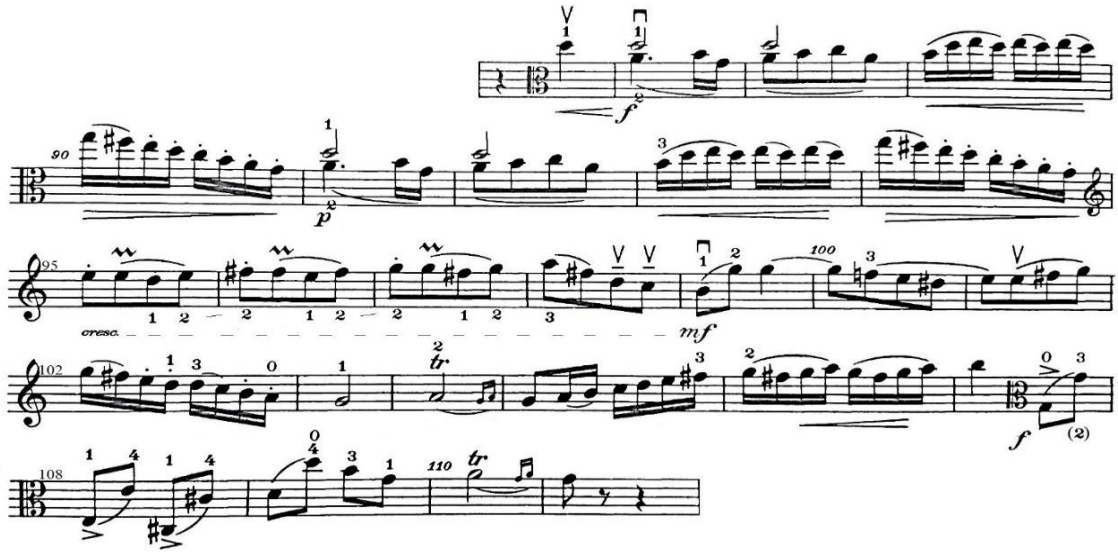


Şekil 2. 21. 79. ve 82. ölçüler arası.

Bu *senkop*'ların hemen başlayan *vibrato* ile belirtilerek çalınması ve erken kesilmesi, ritmin net ve *leggero* duyurulmasını sağlayacaktır. Bu ölçülerin boş tel ile çift ses tınlatılarak ve yavaş çalışılması önerilir.

79. ölçünün ilk notası çalınırken yayın ortasına gelinir. RE notasına ait olan çarpmanın pozisyon geçişi için referans ses olarak kullanılması ve oktav çalınarak kontrol edilmesi önerilir. Bu nota çalınırken sol elin kasılmamasına ve tuşeye net bir şekilde basılmasına özen göstermek gerekir. 83. ölçünün ilk vuruşundaki sekizlikler, alt yarıda hızlı yay ile çalınır. Solonun bitirişini belirtmek amacıyla, 84. ve 85. ölçüler arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

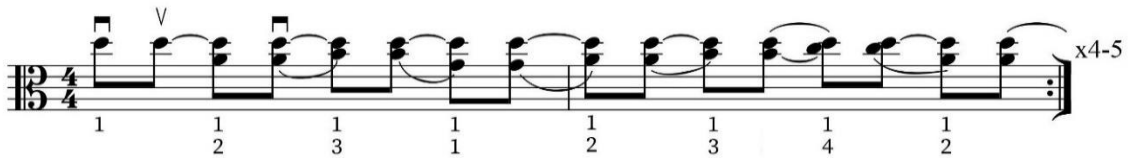
Viyolanın bir sonraki solosu 86. ve 111. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.22.).



Şekil 2. 22. 86. ve 111. ölçüler arası.

Yayın ortasından başlatılan *aufтакт* çalınırken, sağ dirseğin 87. ölçüdeki çift sesi eşit bir şekilde duyurabilecek konuma getirilmesi önemlidir. Bu konumun ayna karşısında kontrol edilmesi önerilir.

87. ve 94. ölçüler arası, pedal ses yapısına sahip çift sesler içermektedir. Pasajın temiz çalınabilmesini sağlamak için aşağıdaki egzersiz çalışılabilir (Bkz. Şekil 2.23.).

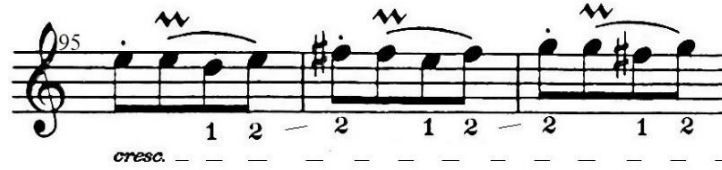


Şekil 2. 23. Çift sesler için entonasyon egzersizi.

Bu çift seslerin bölümün birçok solusunda farklı tonlarda gelmesi nedeniyle, yukarıdaki egzersiz bölüm içinde benzer yapıda gelen diğer pasajlar için de uyarlanabilir. Egzersizin başka hangi sololar için önerildiği ayrıca belirtilecektir.

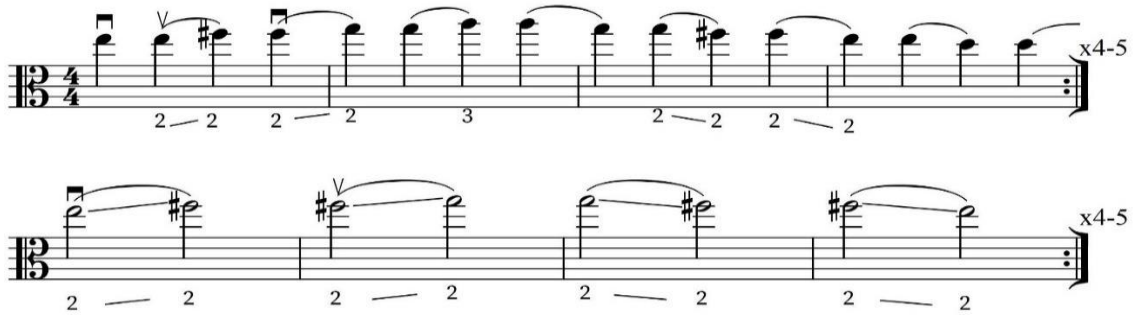
87. ve 88. ölçüler büyük yay ve sağ kolun doğal ağırlığı ile, 89. ve 90. ölçüler ise alt yarıda küçük yay ile çalınır. 90. ölçüde; çalıcının tercihinine göre, 91. ölçüdeki nüans ayrımının daha çok belirtilebilmesi amacıyla *decrescendo* yapılmayabilir. 91. ve 92. ölçüler ise ortada ve küçük yay kullanılarak çalınır. 93. ve 94. ölçülerdeki onaltılıkların artikülasyonu, 89. ve 90. ölçülerdeki ile aynıdır.

95. ölçüdeki motif sonraki iki ölçüde tekrar etmektedir (Bkz. Şekil 2.24.).



Şekil 2. 24. 95. ölçüdeki motif ve sonraki iki ölçüde gelen motif tekrarları.

95. ölçüde; vuruş başındaki notanın aksanlı duyurulmaması için, tuşeye yakın, hızlı, hafif yay ile ve sıkı *vibrato* yapılarak çalınması önerilir. 96. ve 97. ölçüler çalınırken ise yayın tuşeden kademeli olarak uzaklaştırılması ve hızı ile boyutunun artırılması tavsiye edilir. Bu üç ölçüde ayrıca, *mordent* adı verilen süslemelerin net bir şekilde duyurulabilmesi için parmakların tuşeye net bir şekilde basılması önerilir. Pozisyon geçişlerinin ise *glissando* yapılmadan uygulanmasına özen göstermek gerekir. Entonasyon kontrolü için; pozisyon geçişlerinin ritim ve tempo zorunluluğu olmadan, dörtlük veya ikilik notalar hâlinde tekrarlanarak çalışılması önerilir. Bu çalışmanın sunulduğu egzersiz aşağıdaki şekilde gösterilmektedir (Bkz. Şekil 2.25.).



Şekil 2. 25. 95. ve 97. ölçüler arasındaki pozisyon geçişleri için çalışma egzersizleri.

99. ölçüdeki dörtlük notanın hafif yay ve sıkı *vibrato* ile çalınması tavsiye edilir. 100. ve 101. ölçülerin yayın ortasında çalınması sırasında, 102. ölçü için alt yarıya gelinmesi önerilir. 106. ölçüdeki *crescendo*'nun yay hızıyla birlikte kol ağırlığı kullanılarak yapılması önerilir. 107. ölçünün ilk vuruşunda, tınıyı yumuşatması için *vibrato* yapılmasına özen göstermek gerekir. Bu ölçünün ikinci vuruşu ve 108. ölçüde, tel ile pozisyon geçişlerinin hızlanma eğilimi olmadan yapılması ve oktav tınlatılarak kontrol edilmesi önerilir.

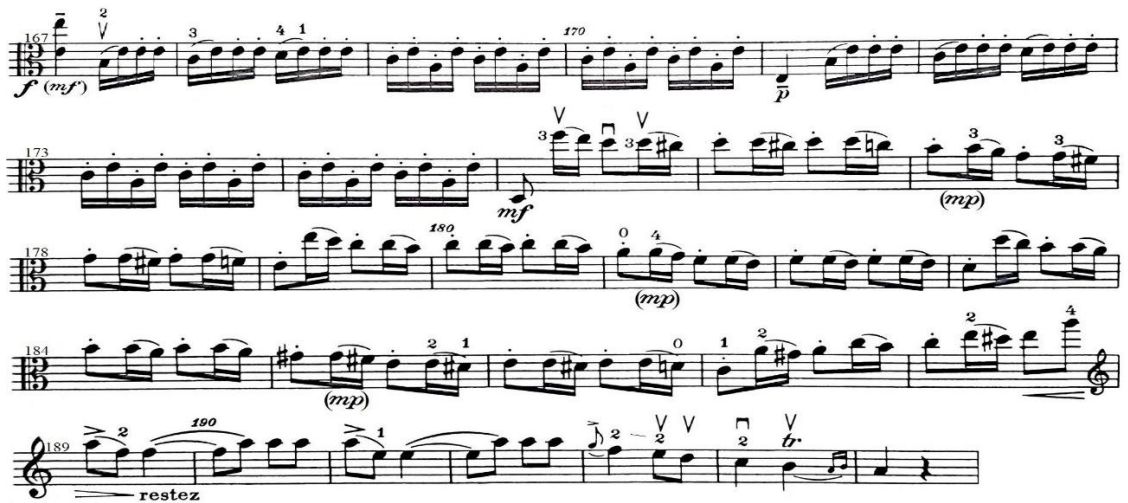
Viyolanın bir sonraki solosu 147. ve 165. ölçüler arasında olup, iki cümleden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 2.26.).



Şekil 2. 26. 147. ve 165. ölçüler arası.

148. ve 149. ölçüler arasında küçük bir *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 151. ölçüde, yapı olarak aynı olduğu 149. ölçüden farklı olarak, LA telinin direnci ile küçük bir nüans değişikliği yapılabilir: Bu değişiklik, Şekil 2.26.'da parantez içinde gösterilmiştir. 154. ölçüde, müzikal olarak 155. ölçüye yöneltilebilmesi için küçük bir *crescendo* yapılabilir. 156. ölçünün ikinci yarısı yayın ortasından başlatılır. 158. ve 161. ölçüler arasında iki ölçülük *crescendo-decrescendo*'lar yapılabilir ve son iki ölçünün daha fazla duyurulması tavsiye edilir. 163. ölçüdeki dörtlüklerin büyük yay ve sıkı *vibrato* ile çalınması önerilir. 164. ölçünün ikinci vuruşu ile 165. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 167. ve 195. ölçü arasındadır (Bkz. Şekil 2.27.).



Şekil 2. 27. 167. ve 195. ölçüler arası.

167. ölçüde; oktav Mİ notasının hızlı yay ile, sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak ve sıkı *vibrato* yapılarak çalınması önerilir. Ölçünün ikinci vuruşunda ve 168. ölçüde ise, vuruş başları kendi içinde çıkıcı bir müzikal çizgi olarak düşünülebilir ve aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir. Entonasyon kontrolü için iki bağlı notaların çift ses olarak tınlatılması önerilir. 169. ve 170. ölçülerde, tel geçişlerinin küçük hareketlerle yapılabilmesi için bilek kullanılmasına özen göstermek gerekir. 171. ölçüde; *piano* nüansındaki Mİ notasının telin içine girilerek, küçük yay ile ve sıkı *vibrato* yapılarak çalınması önerilir. *Piano* nüansındaki ölçüler artikülasyon olarak ilk dört ölçü ile aynı çalınır.

175. ve 188. ölçüler arasında tel ve pozisyon geçişleri nedeniyle hızlanmamaya özen göstermek gerekir ve metronom ile yavaş tempoda çalışılması önerilir. Yay kontrolünün daha iyi sağlanabilmesi için ise, pozisyon ve tel geçişlerinden önceki ve sonraki notalar arasına es verilerek çalışılması tavsiye edilir.

175. ve 186. ölçüler arası, iki ölçülük motifler hâlinde ve RE ile LA tellerinin ses rengi kullanılarak çalınabilir. Önce; 175. ölçünün ilk vuruşundaki RE notası yayın ortasından başlatılır, telden ve telin içine girilerek çalınır. Tel geçişinin ardından gelen onaltılıklar ise küçük yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınır. Motifin yaklaşık iki ölçü boyunca aynı notalarda gelmesi nedeniyle, 176. ölçüde küçük bir *crescendo* yapılabilir. Bu ölçü müzikal olarak 177. ölçüdeki Sİ notasına ulaşır ve LA teli üzerindeki ilk motif çalınmış olur. Ardından, RE teline geçişin herhangi bir ton veya tını dengesi düşünülmeden uygulanması, ikinci motifin farklı bir ses rengi ile çalınmasını sağlar. İkinci motifi oluşturan 177. ve 178. ölçüler, ilk motif ile aynı artikülasyon uygulanarak, ancak *crescendo* yapılmadan çalınır. Tavsiye edilen ses rengi değişimleri, Şekil 2.27.'de parantez içinde *mezzo piano* nüansı ile belirtilmiştir.

189. ve 191. ölçülerde ilk notaların büyük yay ile çalınması ve aksanların hızlı yay kullanılarak yapılması önerilir. 190. ve 191. ölçüler arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 196. ve 221. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.28.).



Şekil 2. 28. 196. ve 221. ölçüler arası.

Solonun ilk sekiz ölçüsü, 86. ve 94. ölçüler arası (Bkz. Şekil 2.22.) ile aynı yapıdadır. Şekil 2.23.'te belirtilen egzersiz bu solodaki çift seslere uyarlanabilir. 205. ölçü yayın alt yarısından başlatılır, küçük yay ile ve telin içine girilerek çalınır. 207. ölçüde, üst yarıya yaklaşıldığında kol ağırlığının arttırılması ve *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. 208. ölçüde, Sİ notası çalınırken hızlı yay kullanılır ve alt yarıya gelinir.

211. ve 214. ölçüler arasında, vuruş başlarında gelen onaltılıklar kendi içlerinde müzikal çizgi oluşturabilir ve aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir. 215. ölçünün ilk yarısı telin içine girilerek, sıkı *vibrato* ve küçük yay ile çalınır. Ölçünün ikinci vuruşu çalınırken yay büyütülür ve *crescendo* yapılarak 216. ölçüde *mezzo piano* nüansına ulaşılabilir. Bu ölçünün büyük yay ile çalınmasının ardından, 217. ölçü *mezzo forte* nüansında seslendirilebilir. 218. ölçü çalınırken de *crescendo* yapılabilir ve 219. ölçüde *forte* nüansına ulaşılabilir.

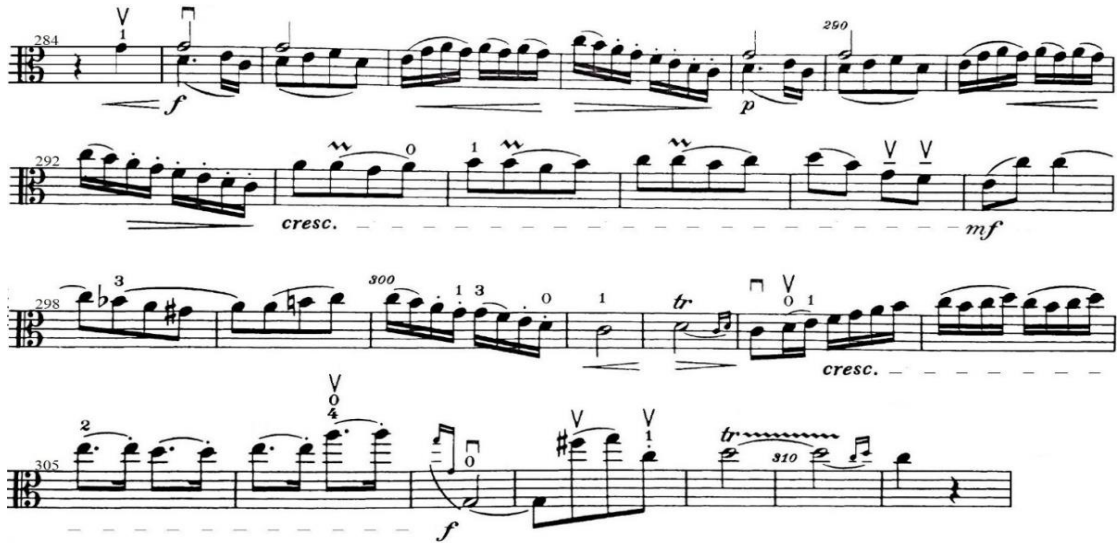
237. ve 256. ölçüler arasındaki soloya, bölüm başındaki solo (Bkz. Şekil 2.18.) ile aynı yapıda olması nedeniyle, açıklama ve şekil olarak yer verilmemiştir. Bir sonraki solo 257. ve 283. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.29.).



Şekil 2. 29. 257. ve 283. ölçüler arası.

Bu soloda 257. ve 268. ölçüler arası çalınırken pozisyon geçişlerinin entonasyonuna ve *glissando*'lu duyurulmamasına özen göstermek gerekir. 269. ve 276. ölçüler arasındaki onaltılık pasaj, yapı olarak 71.-78. ölçüler arası (Bkz. Şekil 2.20.) ile, 277. ve 280. ölçüler arası ise 79.-82. ölçüler arası (Bkz. Şekil 2.21.) ile aynıdır.

Viyolanın bu bölümdeki son solosu 285. ve 311. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 2.30.).



Şekil 2. 30. 285. ve 311. ölçüler arası.

Solo, son altı ölçüsü hariç, yapı olarak 86. ve 111. ölçüler arası (Bkz. Şekil 2.22.) ile aynıdır. Şekil 2.23.'teki egzersiz bu solonun ilk sekiz ölçüsüne uyarlanabilir. 293. ve 295. ölçüler arası ise, 95.-97. ölçüler arası (Bkz. Şekil 2.24.) için ifade edilen öneri ve tavsiyeler uygulanarak çalınır.

304. ölçüden 305. ölçüye geçerken, yay değişimi ve pozisyon geçişi sırasında ölçü başındaki Mİ notasının aksanlı duyurulmamasına özen göstermek gerekir. 305. ve 306. ölçülerde, tekrarlı şekilde gelen motifin üçleme ritminde seslendirilmemesi önemlidir ve metronom ile kontrol edilmesi önerilir. 307. ölçüde, süslemeler içeren SOL notası yayın dibinden ve telden başlatılır. Bu notadaki süslemelerin net olarak seslendirilebilmesi için yay boyutu ve ağırlığının iyi bir şekilde ayarlanmasına özen göstermek gerekir. 309. ve 310. ölçülerde gelen *trill*'in ikiye bölünmesi önerilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FRANZ ANTON HOFFMEISTER RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU

3.1. Bestecinin Yaşamı

Avusturyalı müzik yayımcısı ve besteci Franz Anton Hoffmeister, 12 Mayıs 1754 tarihinde Rottenburg kentinde doğmuştur (günümüzde Almanya sınırı içerisinde yer alan ve çeşitli kaynaklarda Rothenburg olarak da geçen kentin tam ismi *Rottenburg am Neckar*'dır).

Müzik yeteneği erken yaşta keşfedilip desteklenen Hoffmeister, Stuttgart Saray Orkestrası (orijinal ismi *Die Württembergische Hofkapelle Stuttgart*) üyesi Johann Martial Greiner'den (1724-1805) keman dersleri almış, ayrıca flüt ve klavyeli enstrümanları çalmasını da öğrenmiştir (Minden-Bacher, 2021). 1768 yılında hukuk okumak için Viyana'ya giden besteci, kentin zengin ve çeşitlilik içeren müzikal yaşamından etkilenmiş, mezun olduktan sonra yaşamını bestecilik ve yayımcılığa adanmıştır (Weinmann, 2001; Minden-Bacher, 2021). İlk zamanlarda Viyana'daki bir kilisede *Kapellmeister*'lik yapmaya başlayan bestecinin bilinen ilk eseri, 1779 yılının Şubat ayında düzenlenen bir ayin için bestelemiş olduğu dinî tören müziğidir (Minden-Bacher, 2021).

Hoffmeister, 1780'lere gelindiğinde eserlerinin çokluğu ve çeşitliliği ile şehrin en popüler bestecilerinden biri olmuştur (http-11). Aynı zamanda, 19. Yüzyıl'da Almanca konuşulan bölgelerde doruk noktasına ulaşmış ve günümüzde de faaliyet göstermekte olan müzik yayımcılığı endüstrisinin kurucularından birisidir (http-12). 1785 yılında kendi müzik yayınevini kurmuştur. Viyana'daki ilk müzik yayınevlerinden birisini kuran besteci, sonraki 15 yıl boyunca kendi eserleriyle birlikte Albrechtsberger, Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Pleyel, Vaňhal ve Wranitzky gibi Viyana'nın öne çıkan birçok bestecisinin eserlerini yayımlamıştır (http-11).

1791 yılına kadar yayımcılık çalışmalarına ağırlık veren Hoffmeister, daha sonra besteciliğe yoğunlaşmış, opera eserlerinin birçoğu da 1790'lı yılların başında sahnelenmiştir (http-13). 1799 yılında Leipzig, Londra ve Prag kentlerine konser turnesi planlamış, ancak Leipzig'deyken orgcu Ambrosius Kühnel (1770-1813) ile tanışan Hoffmeister, Kühnel ile *Bureau de Musique*'i kurmuştur. Bu şirket daha sonra "*Edition Peters*" ismi ile günümüzde de yayımcılık çalışmalarını sürdürmektedir (Weinmann,

2001).

Bureau de Musique'deki yayımcılık ortaklığını Viyana'ya döndüğü 1805 yılına kadar sürdüren Hoffmeister, aynı yıl şirketi Kühnel'e bırakmış, Viyana'daki 20 yıllık şirketini de Alois Senefelder (1771-1834) tarafından 1803 yılında kurulan *Chemische Druckerei*'ya (Magasin de L'imprimerie Chimique diye de bilinir-Türkçe çevirisi Kimyasal Baskı Mağazası) satmıştır (http-11; http-14). Hoffmeister, 1806 yılından itibaren, öldüğü gün olan 9 Şubat 1812 tarihine kadar, zamanını yeni eserler bestelemeye ayırmıştır.

3.2. Konçertonun Tarihçesi

Bir önceki bölümde de belirtildiği üzere, müzik yayımcılığı endüstrisinin önemli figürlerinden biri olan Franz Anton Hoffmeister, döneminin önde gelen birçok bestecisinin eserlerini yayımlamıştır. Öte yandan Hoffmeister, yaşadığı dönemde olağanüstü derecede üretken bir bestecidir (Weinmann, 2001). Bestelemiş olduğu eserler arasında, Re Majör ve Sib Majör tonlarında olmak üzere iki adet viyola konçertosu mevcuttur. Re Majör Viyola Konçertosu ile ilgili araştırma yapıldığında, ulaşılabilen bilgiler sınırlıdır. Alman müzik kopyacısı ve yayımcısı Johann Traeg'in (1747-1805) 1799 yılındaki kataloğunda yer alan bu konçerto, büyük bir olasılıkla 1780'li yıllarda veya 1790'lı yılların başında bestelenmiştir (Badley, 2020). Eserin el yazması Dresden kentindeki *Sächsische Landesbibliothek*'te mevcuttur (şimdiki adıyla Sächsische Landesbibliothek Staats und Universitätsbibliothek Dresden, Dresden Sakson Devlet ve Üniversite Kütüphanesi) (Gertsch ve Ronge, 2003). Konçerto'nun partitürü üç ayrı kopyacı tarafından hazırlanmış, fakat kopyacıların ismine yapılan araştırmalar sonucu ulaşılamamıştır.

Partisyon, içerisinde solo viyola, iki keman, iki obua, iki korno, viyola ve kontrbas partilerini içermektedir. Bu partisyon, eskiden Dresden Saray Orkestrası'nda besteci ve viyolacı olan Joseph Schubert'e (1754-1837) aitti. Schubert ayrıca konçertonun birinci bölümü için bir *cadenza* yazmıştır (Gertsch ve Ronge, 2003).

Viyolayı bir solo çalgı olarak öne çıkaran konçertolardan biri olan Re Majör Viyola Konçertosu, Hoffmeister'in, viyolanın ses alanı ve ses renginden etkin bir şekilde yararlandığı bir eserdir (Badley, 2020). Bu konçerto, çift sesler, akıcı melodiler ve hızlı pasajlar içermektedir.

Konçertonun birinci bölümü, Klasik Dönem repertuarı olarak, orkestra giriş

sınavlarında adaylardan istenen parçalardan biridir. Orkestraların giriş sınavlarında bu eserin yer almasının nedeni, adayların, konçertonun teknik donanımını, dönemin müzik anlayışına ne kadar uygun yorumladıklarını görmektir (Su, 2010, s. 4).

3.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi

Hoffmeister Re Majör Viyola Konçertosu üç bölümlüdür: *Allegro*, *Adagio*, *Rondo*.

Re Majör tonundaki ilk bölüm *sonat allegro*'su formundadır. Orkestra *tutti*'sinde, obua ve kornonun desteklediği kemanlar tiz rejestirdan, hızlı bir tempoda ve *forte* nüsansla ilk temayı çalar. Daha sonra birbirini tekrar eden nota dizileri (bu diziler için *sekvens* veya *sekans* tanımları da kullanılabilir) ve tekrarlı motifler içeren bir geçiş kısmı ile La Majör tonundaki ikinci tema çalınır. Orkestra *tutti*'sinin ardından ilk tema, ufak eklemeler ile solo viyolada duyurulur. Solo viyola partisindeki cümleler, soliste teknik becerisini ve müzikal yetkinliğini bir arada gösterme fırsatını veren pasajlar içermektedir. Bu cümlelerin ardından melodik karaktere sahip La Majör ikinci tema, *gruppetto* içeren bir cümle ile başlar. Daha sonra, solo viyolanın seslendirdiği çift sesler ve hızlı pasajlar içeren cümlelerin ardından, sergi kısmı sona erer. Orkestranın ilk *tutti*'yi küçük değişiklikler ile La Majör tonunda duyurmasıyla gelişme kısmı başlar. Solo viyola *tutti*'den sonra ana temayı La Majör tonunda seslendirir. Bu kısım daha sonra modülasyonlarla ana tonun ilgilisi Si minör tonuna geçiş yapar. Gelişme kısmı; solistin virtüözitesini gösterebileceği, tel ve ses atlamaları ile viyolanın tiz ve pes seslerinin bir arada kullanıldığı melodik cümlelerden oluşmaktadır. Solo viyolanın gelişme kısmındaki son cümlesini seslendirmesinden sonra, ana temanın ilk kesiti orkestra tarafından Si Minör tonunda duyurulur. Orkestra *tutti*'si modülasyonlar ile ana tonun dominantı olan La Majör'e gelir ve solo viyola Re Majör tonundaki ilk temayı seslendirerek yeniden sergi kısmını başlatır. Solo viyola ilk temayı seslendirdikten sonra modülasyonlar içeren cümleler duyurur ve ardından ikinci tema bu kez Re Majör tonunda gelir. Sonrasında solo viyola hızlı pasajlar içeren cümleler seslendirir ve bu cümlelerin ardından yeniden sergi kısmı biter. Yeniden sergi kısmının bitişinden sonra kısa bir orkestra *tutti*'si solo viyolayı *cadenza*'ya bağlar. Solo viyolanın seslendirdiği *cadenza*'nın bitişinden sonra birinci bölüm orkestra *tutti*'si ile sona erer.

Üç bölmeli şarkı formunda bestelenmiş olan ikinci bölüm Re Minör tonundadır. Bölüm boyunca orkestra eşliği son derece sade bir yapıdadır. Kısa bir orkestra

girişinden sonra ilk cümle solo viyola tarafından duyurulur. Solo viyolanın abartıya kaçmayan süslemeli ve akıcı ezgileri ana tonun ilgili minörü olan Fa Majör'e ulaşır ve solo viyola, bölümün ilk kısmını Fa Majör tonunda bitirdikten sonra ezgiyi orkestraya bırakır. İlk giriştekine benzer bir yapıda olan orkestra *tutti*'sinin duyurulmasından sonra, solo viyola bölümün ikinci kısmına Fa Majör tonunda giriş yapar. Süslemeleri ve akıcı ezgileri ile ilk kısma benzer yapıda olan bu kısım, kısa bir modülasyon geçişi ile ana tonun dominantı La Majör tonuna ulaşır. Yaylıların duyurduğu kısa bir köprünün ardından, bölüm başındaki ilk cümle solo viyola tarafından ana ton olan Re Minör'de tekrar duyurulur. Bu kısımdaki eşlik yapısı ilk kısımdaki yapıya benzer iken, modülasyonlar ile desteklenen solo viyolanın ezgisi ilk kısma göre daha değişiktir. Eşlik partisi, uzun notalar ile akıcı ezgilerin bir arada kullanıldığı solo viyola partisini bütünlleyen bir niteliktedir. Buradaki cümlelerin seslendirilmesinin ardından solo viyola, ikinci kısmı Re Minör tonunda bitirir ve kısa bir orkestra *tutti*'si ile *cadenza*'ya geçilir. *cadenza*'nın seslendirilmesinden sonra ikinci bölüm, altı ölçülük bir orkestra *tutti*'si ile sona erer.

Üçüncü bölüm *rondo* formunda (ABACADA) bestelenmiştir. Solo viyolada çalınan sekiz ölçülük bir cümle, daha sonra orkestra tarafından tekrar edilir ve ilk 16 ölçü *rondo*'nun A temasını oluşturur. Bütün bölüm, önce solo viyola sonra orkestra tarafından çalınan Re Majör tonundaki bir ana tema çerçevesinde inşa edilmiştir ve üç adet ara teması vardır. Ana temanın seslendirilmesinin ardından Re Majör tonundaki ilk ara tema başlar. Ana temaya ifade olarak en yakın olan ara temadır. Daha sonra La Majör tonunda devam eden bu ara tema, solistin teknik becerisini gösterebileceği hızlı pasajlar da içermektedir. İkinci ara tema, ana tonun ilgilisi Si Minör tonunda, melodik bir cümle ile başlar. Kemanlar, bu ara temanın başında solo viyolanın melodik çizgisini kullanarak, bu cümledeki eşlik yapısını duyuluş olarak zenginleştirmektedir. Daha sonra, modülasyonlar ve hızlı pasajlar içeren kontrast bir kesit Re Majör tonunda çalınır. Kısa bir orkestra geçişinden sonra, ikinci ara temadaki melodik cümle bu kez bir üst oktavda, küçük değişiklikler ile gelir. Üçüncü ara tema Re Minör tonunda başlar. Si Minör tonundaki ikinci ara temadan farklı olarak, bu ara temada orkestra eşliği sade bir yapıdadır. Melodik bir cümle ile başlayan bu ara temanın ilk cümlesi Fa Majör tonuna gelir. Daha sonra modülasyon içeren bir kısım duyulur ve kısa bir orkestra geçişinin ardından, Re Majör tonunda hızlı pasajlar ve arpejler içeren bir cümle solo viyola tarafından seslendirilir. Bu cümle sonrasında seslendirilen kısa bir orkestra geçişi ile

solo viyola bu ara temanın başındaki Re Minör cümleye döner. Bu cümle, ilk gelişinden daha farklı bir şekilde, kısa bir modülasyon kesiti ile La Majör tonuna gelir. Ana temanın dördüncü kez solo viyola ve orkestra tarafından art arda seslendirilmesiyle bölüm ve konçerto sona erer.

3.4. Konçertonun Performans Hazırlığı

3.4.1. Birinci bölüm-Allegro

Yaklaşık metronom numarası: 116-122 (dörtlük nota).

İlk 35 ölçü orkestra *tutti*'sidir. Viyolanın bu bölümdeki ilk solosu 35. ve 45. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.1.).



Şekil 3. 1. 35. ölçünün sonundaki *auf*takt ile 45. ölçüler arası.

Solonun net bir ton ile çalınması için yayın alt yarısının kullanılması önerilir. Yayın ortasından başlatılan *auf*takt, boş telde veya RE telinde 4. parmak ile çalınabilir. Boş tel çalınması durumunda notanın aksanlı duyurulmaması, RE telinin tercih edilmesi durumunda ise 4. parmağın tele net bir şekilde basılması ve telin içine girilmesi tavsiye edilir. 36. ölçüdeki akora hazırlık yapılması için, *auf*takt çalınırken sağ dirseğin kaldırılması önerilir. Böylece, yay dibe geldiğinde dirsek, akorun net bir ton ile başlatılabileceği bir konuma getirilmiş olur. Akorun kırılması ve dengeli bir şekilde çalınması ile ilgili öneri ve tavsiyeler “Yorumlama Yöntemleri” başlığı altında (Bkz. Birinci Bölüm) ifade edilmiştir. Akorun kırılmasının ardından sıkı *vibrato* yapılması önerilir. Ayrıca, entonasyon kontrolü için, akor notalarının ritim ve tempo zorunluluğu

olmadan çift ses olarak tınlatılması önerilir.

37. ölçüdeki FA# notası çalınırken, *gruppetto*'nun net olarak duyurulabilmesi için sol elin rahatlatılması ve parmakların tuşeye net bir şekilde basılması önemlidir. Ölçünün ikinci yarısındaki sekizliklerin eşit artikülasyonla ve hızlanmadan çalınmasına özen göstermek gerekir. 39. ölçüde, dörtlük RE notası çalınırken sesin doğal bir şekilde tınlaması için vuruşun sonuna doğru yayın telden kaldırılması önerilir. Ancak, ölçünün ikinci yarısındaki ilk sekizliğin telden başlatılmasına özen göstermek gerekir. 39.-40. ölçü ve 40.-41. ölçüler arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 40. ölçüdeki onaltılıklar çalınırken yayın ucuna gidilmemesi önerilir. 42. ölçüdeki ikilik notanın telin içinde ve *vibrato* ile çalınması tavsiye edilir. 43. ölçüdeki onaltılıkların küçük yay ile, yayın alt yarısında ve telin içinde çalınması önerilir. Ölçünün son vuruşundaki sekizlikler ise sağ kolun doğal ağırlığı ile ve daha büyük yay kullanılarak çalınır. 44. ölçüdeki ikilik nota, 42. ölçüdeki ile aynı şekilde çalınır.

Viyolanın bir sonraki solosu 47. ve 59. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.2.).



Şekil 3. 2. 47. ve 59. ölçüler arası.

Soloyu başlatan akor, vuruşta ve seri bir şekilde kırılır. 47. ölçüde; noktalı dörtlük RE notasının iyi bir şekilde tınlatılabilmesi için, telin içine girilmesi ve sıkı bir *vibrato* ile desteklenmesi önerilir. 50. ölçünün ikinci yarısı ile 51. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

52. ve 55. ölçüler arasının hafif ve hızlı yay kullanılarak çalınması, sert bir ton ile duyurulmamasının sağlanması açısından önerilir. Pozisyon geçişlerinin *glissando*'suz

olmasına özen göstermek gerekir. 54. ölçünün ikinci yarısı ile 55. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 56. ölçüdeki akorun sert bir ton ile seslendirilmemesi için, akordan önce yayın alt yarıya getirilerek tuşeye yaklaştırılması önerilir. Akorun ardından gelen onaltılık pasajda ise yay tuşeden uzaklaştırılır, telin içinde ve küçük yay kullanılarak çalınır.

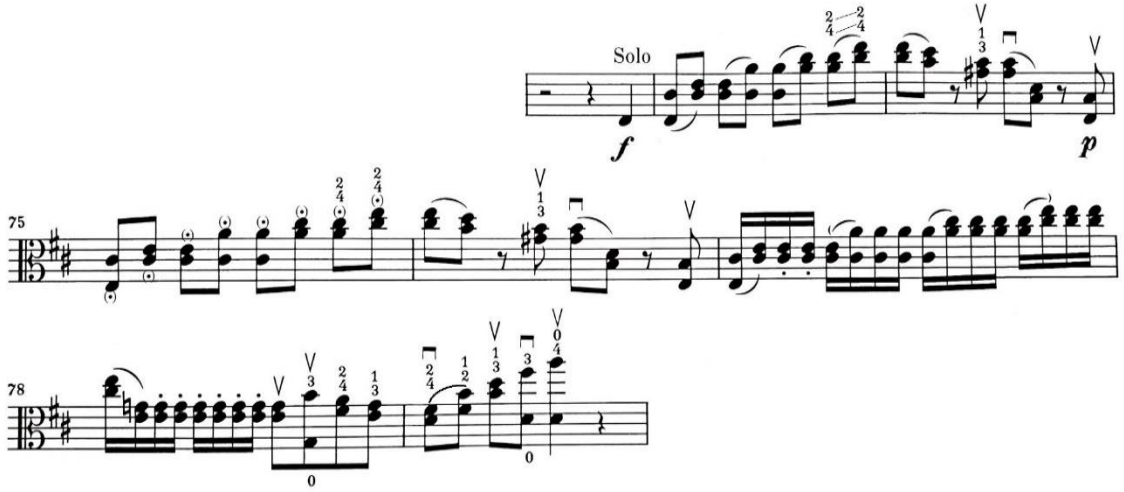
Viyolanın bir sonraki solosu 60. ve 68. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.3.).



Şekil 3. 3. 60. ve 68. ölçüler arası.

Solonun ilk dört ölçüsünün yayın ortasında ve telin içinde çalınması önerilir. Bu solodaki *gruppetto*'ların net bir artikülasyonla duyurulması için 37. ölçüde (Bkz. Şekil 3.1.) ifade edilen noktaların dikkate alınması tavsiye edilir. 60. ölçü, çalıcının inisiyatifine bağlı olarak, nüans ayrımını derinleştirmek amacıyla SOL telinde başlatılabilir. Bu tercihin uygulanması durumunda, 4. pozisyonda çalınan notaların net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. 61. ölçüdeki üçlemeler çalınırken *leggiero* karakter ve yay kontrolü açısından ortadan daha yukarıya gidilmemesi, hızlanmanın engellenmesi için ise metronom ile yavaş çalışılması önerilir. Bu üçlemeler ile 62. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 63. ölçüdeki sekizliklerin artikülasyonunun net olması için, eslerden sonra gelen notalarda yayın telden başlatılmasına özen göstermek gerekir. 64. ölçünün ikinci yarısının büyük yay kullanılarak çalınması sırasında yay köprüye yaklaştırılabilir, ancak sesin bozulmamasına özen göstermek gerekir.

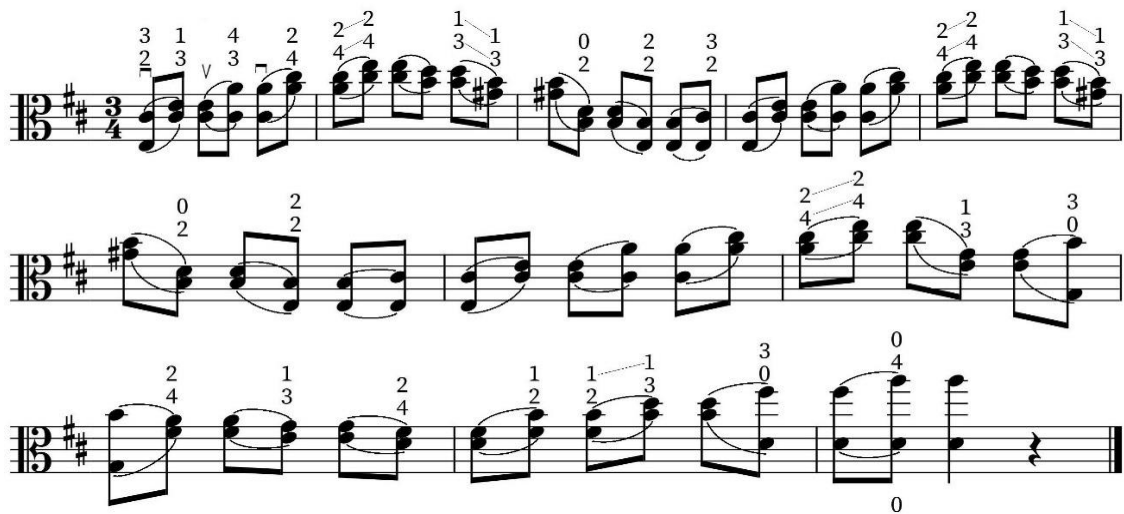
Viyolanın bir sonraki solosu 72. ve 79. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.4.).



Şekil 3. 4. 72. ve 79. ölçü arası.

Solo, çift seslerden oluşması ve pozisyon geçişleri içermesi nedeniyle çalıcıyı entonasyon olarak zorlayabilir. Temiz çalınabilmesi için baş parmağın doğal pozisyonunda tutulması, ele esneklik kazandıracaktır. Çift seslerin uzun notalar olarak çalınması önerilir. Bir diğer çalışma yöntemi ise, ritim ve tempo zorunluluğu olmadan, çift ses basarak önce alt ses, sonra üst sesin çalınmasıdır.

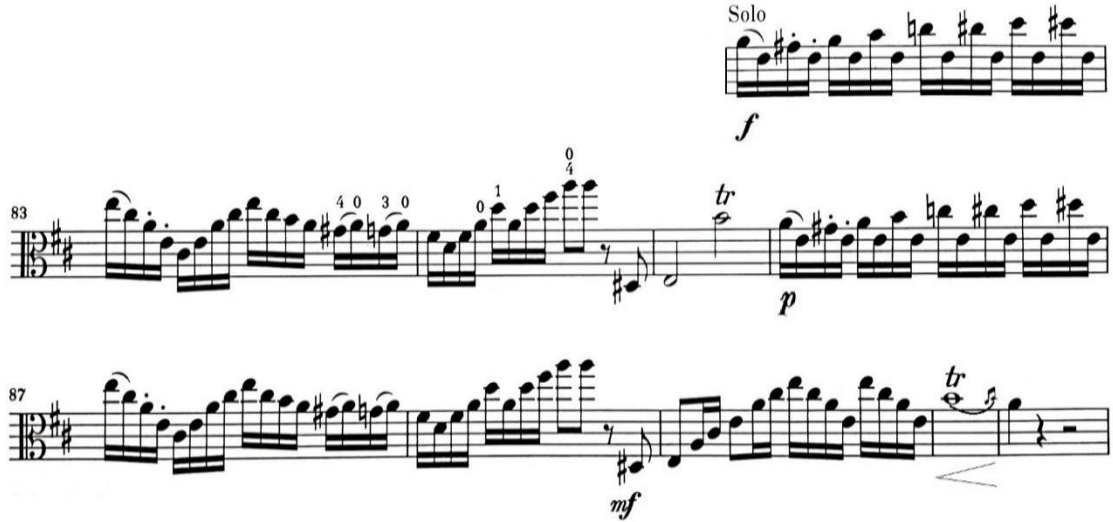
Çift sesler ve pozisyon geçişleri için önerilebilecek bir egzersiz aşağıdaki şekilde gösterilmektedir (Bkz. Şekil 3.5.).



Şekil 3. 5. 72. ve 79. ölçüler arası için çift ses ve pozisyon geçişleri egzersizi.

75. ölçüdeki sekizlikler çalınırken yayın telden çok uzaklaşmamasına özen göstermek gerekir.

Viyolanın bir sonraki solosu 82. ve 91. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.6.).



Şekil 3. 6. 82. ve 91. ölçüler arası.

Geneli onaltılık olan bu soloda; özellikle *forte* çalınan ölçülerde büyük hareketlerden kaçınılması için, tel geçişlerinin bilek kullanılarak yapılmasına özen göstermek gerekir. Cümleme açısından, 82. ölçüde çıkıcı gam oluşturan onaltılıkların daha fazla duyurulması tavsiye edilir. 83. ölçünün son vuruşundaki iki bağlı onaltılıklarda, cümleme amacıyla küçük bir *crescendo* yapılabilir. 85. ölçüdeki *trill* çalınırken sonraki ölçüye hazırlık için yayın ortaya getirilmesi önerilir. 89. ölçüde sekizliklerin tınlatılarak, onaltılıkların ise telde çalınması önemlidir. 90. ölçüdeki *trill*'in ikiye bölünmesi tavsiye edilir.

117.-124. ölçüler arası, bölüm başındaki solo (Bkz. Şekil 3.1.) ile benzer bir yapıda olması nedeniyle açıklama ve şekil olarak yer almamaktadır. Bir sonraki solo 125. ve 137. ölçüler arasında olup, melodik ve hızlı pasajlar içeren iki cümleden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 3.7.).



Şekil 3. 7. 125. ve 137. ölçüler arası.

Gruppetto'ların tempo içinde ve net bir artikülasyonla çalınmasına özen göstermek gerekir. 125. ölçünün ilk notasının büyük ve hızlı yay, sağ kolun doğal ağırlığı ve sıkı *vibrato* ile çalınması önerilir. Ölçünün ikinci yarısında ise yay hızı arttırılır. 126. ölçünün ikinci vuruşunda *vibrato*'nun hemen başlatılması önerilir. 128. ölçünün vuruş başları müzikal bir çizgi olarak düşünülebilir, aksansız bir şekilde daha fazla duyurulabilir. 129. ölçünün ikinci yarısında, tel geçişlerinde bilek kullanılması önerilir. Bu ölçünün ikinci yarısı ile 130. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 131. ölçünün ilk yarısının büyük yay ile, telin içine girilerek çalınması ve uca yaklaşıldıkça *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. Ölçünün ikinci yarısında ise cümleme olarak 132. ölçüye yönelmek için yay hızının arttırılması tavsiye edilir. 132. ölçüdeki sekizlikler çalınırken, 133. ölçüye hazırlık yapılması amacıyla yayın ortasına yakın kalınmasına özen göstermek gerekir. 133. ölçü çalınırken, ton netliğinden ödün verilmemesine özen gösterilerek yay tuşeye yaklaştırılabilir. 134. ölçünün ilk vuruşundaki sekizlikler yayın alt yarısında çalınır. Ölçünün ikinci yarısında cümleme

amacıyla küçük bir *crescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 139. ve 151. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.8.).

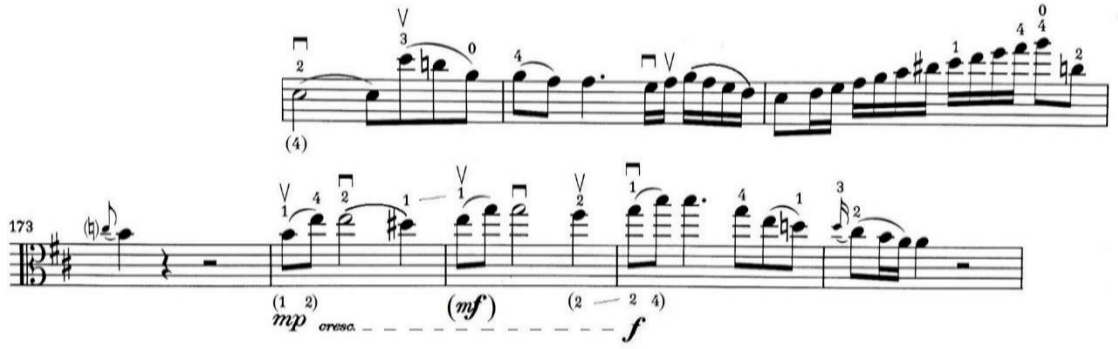


Şekil 3. 8. 139. ve 151. ölçüler arası.

Bu solodaki tel ve pozisyon geçişlerinin notalar arasına es verilerek çalışılması, sağ dirseğin konumunun ise ayna karşısında kontrol edilmesi önerilir. 144. ve 149. ölçülerin ilk vuruşlarında; 4. parmak ile Sİ notasına atlayıp sesi bulmaya çalışmak, bu geçiş sırasında yapılan genel bir hatadır. Bu hatadan kaçınılması için; ölçü başlarındaki notanın (SOL) ardından, 5. pozisyonda 1. parmak üzerinde gelen Sİ notasının referans ses olarak belirlenmesi ve pasajdaki nota ile oktav tınlatılması tavsiye edilir.

139. ölçü başındaki notanın hızlı ve hafif yay, sağ kolun doğal ağırlığı ve *vibrato* ile, onaltılıkların ise yayın alt yarısında, küçük ve eşit yay kullanılarak çalınması önerilir. 140. ölçüde 4. parmağın entonasyonuna ve tuşeye net bir şekilde basılmasına özen göstermek gerekir. *Piano* nüansındaki 141. ve 142. ölçüler, yayın ortasında daha küçük yay kullanılarak ve önceki iki ölçü ile aynı şekilde çalınır. 144. ölçünün üçüncü vuruşundaki notanın hızlı ve hafif yay kullanılarak çalınmasının ardından, Mİ# notalarında ise telden başlatılarak telin içine girilmesi önerilir. Tel ve pozisyon geçişlerinin acele edilmeden yapılmasına özen göstermek gerekir. 146. ve 147. ölçülerin vuruş başları kendi içlerinde müzikal bir çizgi olarak düşünülebilir ve aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir. 149. ölçünün ikinci yarısında yayın alt yarısına gelinmesi önerilir.

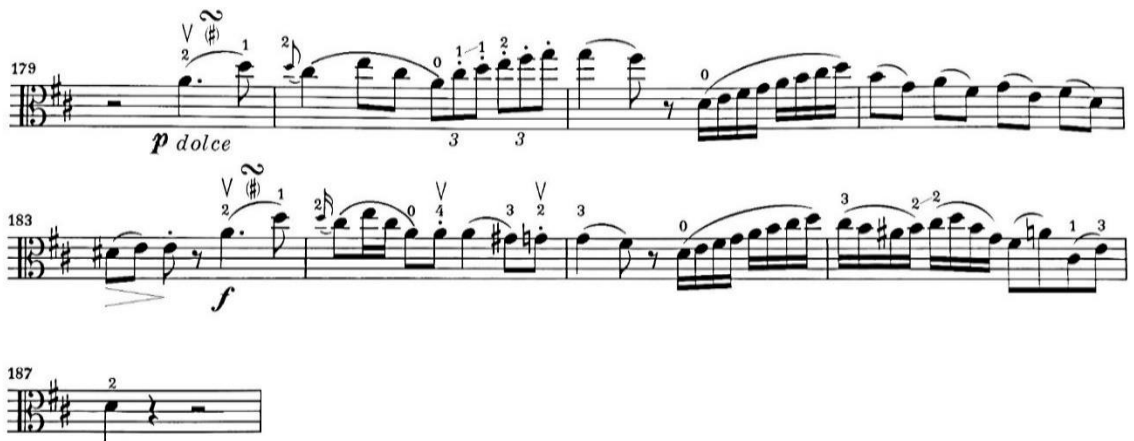
162.-169. ölçüler arası, bölüm başındaki solo (Bkz. Şekil 3.1.) ile benzer yapıda olması nedeniyle açıklama ve şekil olarak yer almamaktadır. Bir sonraki solo 170. ve 177. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.9.).



Şekil 3. 9. 170. ve 177. ölçüler arası.

170. ölçüde ikilik nota yayın dibinden başlatılır ve kolun doğal ağırlığı ile çalınır. Bu ölçünün ikinci yarısı ile 171. ölçü arasında ve 172.-173. ölçüler arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 174. ve 176. ölçüler arasında; Şekil 3.9.'da parantez içinde gösterilen parmak numaralarının tercih edilmesi durumunda, pozisyon geçişlerinin *glissando*'lu duyurulmamasına özen göstermek gerekir.

Viyolanın bir sonraki solosu 179. ölçü ile 187. ölçü arasındadır (Bkz. Şekil 3.10.).



Şekil 3. 10. 179. ve 187. ölçüler arası.

Solo, 60. ve 68. ölçüler arası (Bkz. Şekil 3.3.) ile benzer bir yapıdadır. 182. ölçüde, vuruş başlarında gelen sekizlikler müzikal bir çizgi olarak düşünülebilir ve

vibrato ile belirtilerek çalınması önerilir.

Viyolanın bu bölümdeki son solosu 188. ve 207. ölçüler arasındadır. Solo, iki cümleden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 3.11.).

The musical score for the violin solo is presented in two staves. The first staff covers measures 188 to 200, and the second staff covers measures 201 to 207. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). A trill (*tr*) is marked in measure 206.

Şekil 3. 11. 188. ve 207. ölçüler arası.

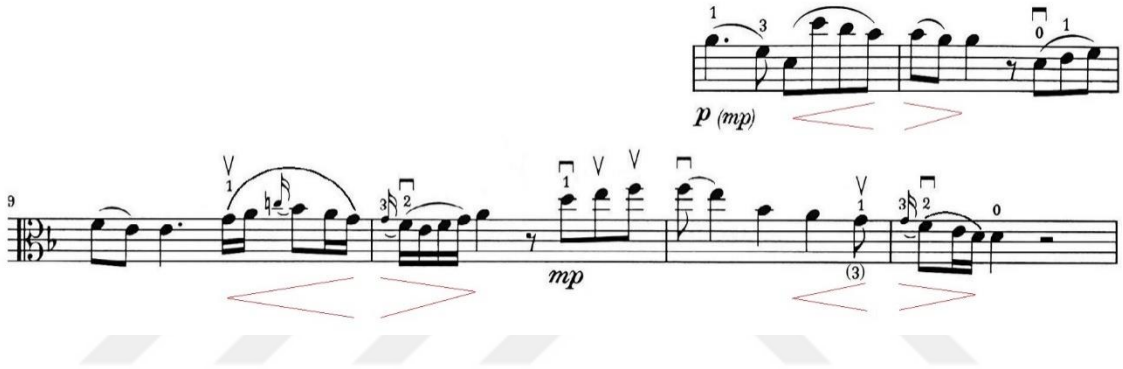
İlk dört ölçüde seri tel geçişlerinin boş teller ile çalışılması, sağ dirseğin konumunun ayna karşısında kontrol edilmesi ve onaltılıklar ile altılamalar arasındaki ritmik farkın belirtilmesine özen gösterilmesi önerilir. 189. ve 190. ölçüler yayın ortasında ve tellerin içine girilerek, 191. ve 192. ölçüler ise küçük ve hafif yay ile çalınır. Ayrıca vuruş başlarındaki notalar kendi içlerinde müzikal bir çizgi olarak düşünülebilir ve aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir. 193. ve 195. ölçüler

arasında, son vuruştaki sekizliklerin hızlanmadan çalınması önemlidir ve metronom ile çalışılması önerilir. 201. ölçünün *spiccato* çalınması kontrast sağlar ve bölümün *leggero* karakterini destekler. 205. ölçünün ilk yarısı, motifsel olarak 89. ölçünün (Bkz. Şekil 3.6.) ilk yarısına benzemekte olup, ifade edilen noktalar aynen geçerlidir.

3.4.2. İkinci Bölüm-Adagio

Yaklaşık metronom numarası: 54-58 (dörtlük nota).

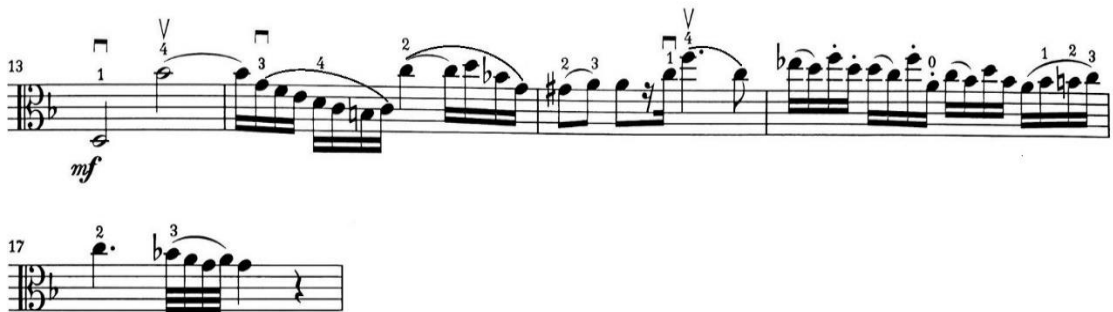
İlk altı ölçü orkestra *tutti*'sidir. Viyolanın bölümdeki ilk solosu 7. ve 12. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.12.).



Şekil 3. 12. 7. ile 12. ölçüler arası.

Yukarıdaki şekilde cümleleme için yapılması önerilen *crescendo-decrescendo*'lar belirtilmiştir. 7. ölçünün notanın alt yarıdan başlatılması ve solo boyunca gereğinden büyük yay kullanılmaması önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 13. ve 17. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.13.).

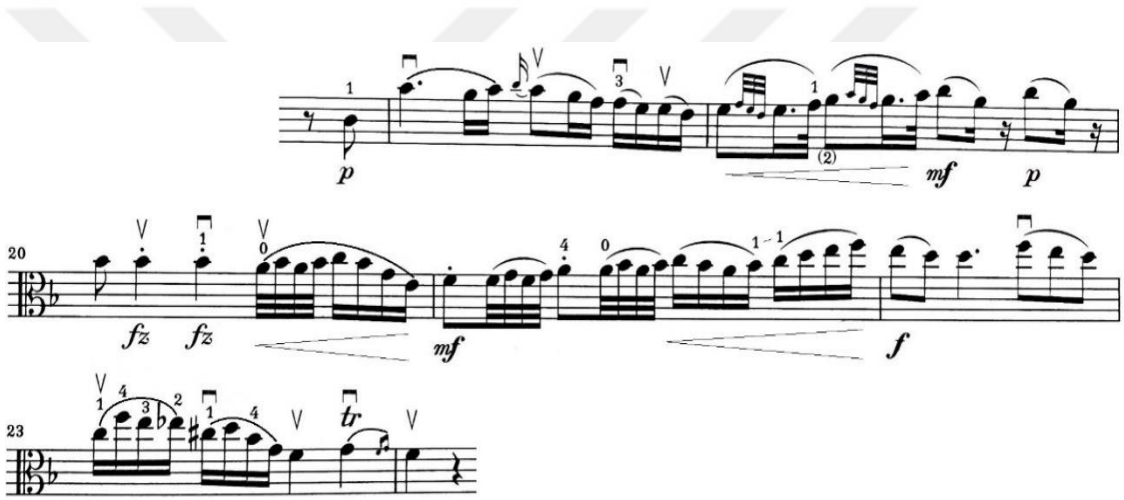


Şekil 3. 13. 13. ve 17. ölçüler arası.

13. ölçünün ilk notasında uca yaklaşıldıkça kol ağırlığının arttırılması ve

vibrato'nun sıkılaştırılması önerilir. Tel geçişinin yayın ucunda yapılması nedeniyle sağ dirseğin konumunun ayna karşısında kontrol edilmesi önerilir. Ayrıca pozisyon geçişi sırasında sol elin rahatlatılması ve 4. parmağın tuşeye net bir şekilde basılması önerilir. 14. ölçüdeki tel geçişinin 13. ölçü için ifade edilen şekilde çalışılması sırasında, oktav gelen DO notalarının entonasyonu da kontrol edilebilir. 14. ölçünün ikinci yarısı ile 15. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 15. ölçünün ikinci vuruşunun sonunda gelen DO notasının sert bir şekilde duyurulmaması için hafif yay ile çalınması önerilir. Aynı ölçüdeki üçüncü vuruşta yay hızı arttırılarak 16. ölçüye hazırlık yapılır. 16. ölçünün son vuruşu ile 17. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

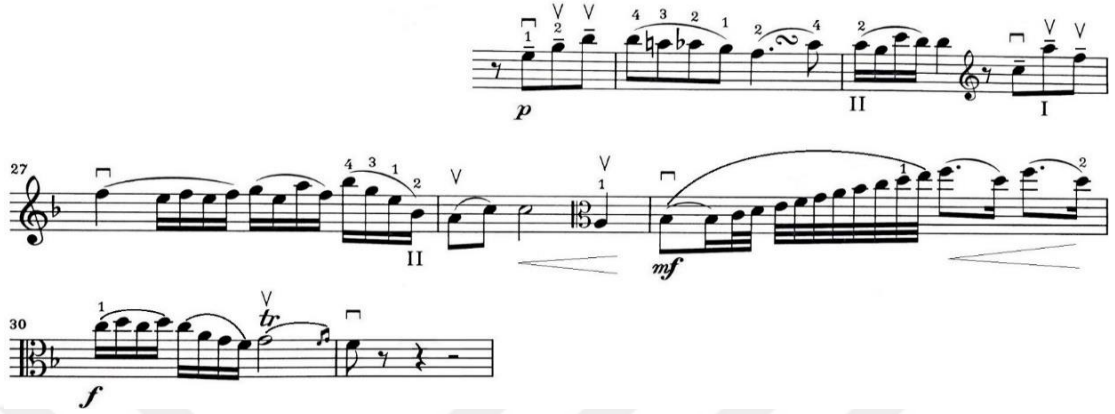
Viyolanın bir sonraki solosu 17. ve 24. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.14.).



Şekil 3. 14. 17. ve 24. ölçüler arası.

Bu soloda; daha farklı bir ses rengi elde edilebilmesi amacıyla yayın tuşeye yaklaştırılması, hafif ve büyük kullanılması önerilir. 19. ölçünün ilk yarısında gelen süslemelerin net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. 20. ölçüdeki dörtlük notalar, *piano* nüansı içerisinde ve *vibrato* yapılarak çalınabilir. Bu notalardan ilkinin küçük yay ile ve telin içine girilerek, ikincisinin ise tuşeye yakın, hızlı ve doğal kol ağırlığı ile çalınması tavsiye edilir. 21. ölçünün dördüncü vuruşu çalınırken tuşeden uzaklaşılması ve *crescendo*'nun yay hızı ile yapılması önerilir. 23. ölçünün ilk yarısındaki dört bağlı onaltılıklarda entonasyonun kontrol edilmesi gerekir ve yavaş çalışılması önerilir.

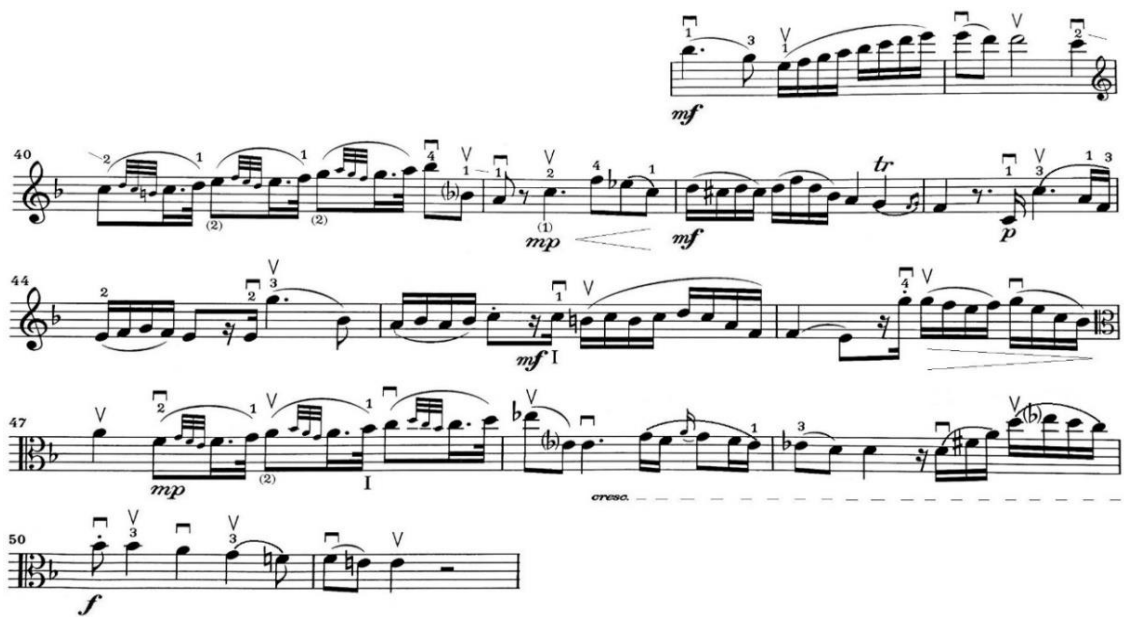
Viyolanın bir sonraki solosu 24. ölçünün ikinci yarısı ile 31. ölçü arasındadır (Bkz. Şekil 3.15.).



Şekil 3. 15. 24. ölçünün ikinci yarısı ile 31. ölçü arası.

Bu soloda, 25. ve 26. ölçüdeki pozisyon geçişlerinin temiz çalınmasına özen göstermek gerekir. Geçişlerden sonraki notaların boş tel ile kontrol edilmesi önerilir. Bu iki ölçü çalınırken *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 28. ölçüdeki *crescendo*'nun yay hızı, kol ağırlığı ve *vibrato* arttırılarak yapılması önerilir. Sesin bozulmamasına özen göstererek yay köprüye yaklaştırılabilir. 29. ölçüdeki çıkıcı gamın büyük yay ile çalınabilmesi için ölçü başında telin içine girilmesi önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 38. ve 51. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.16.).

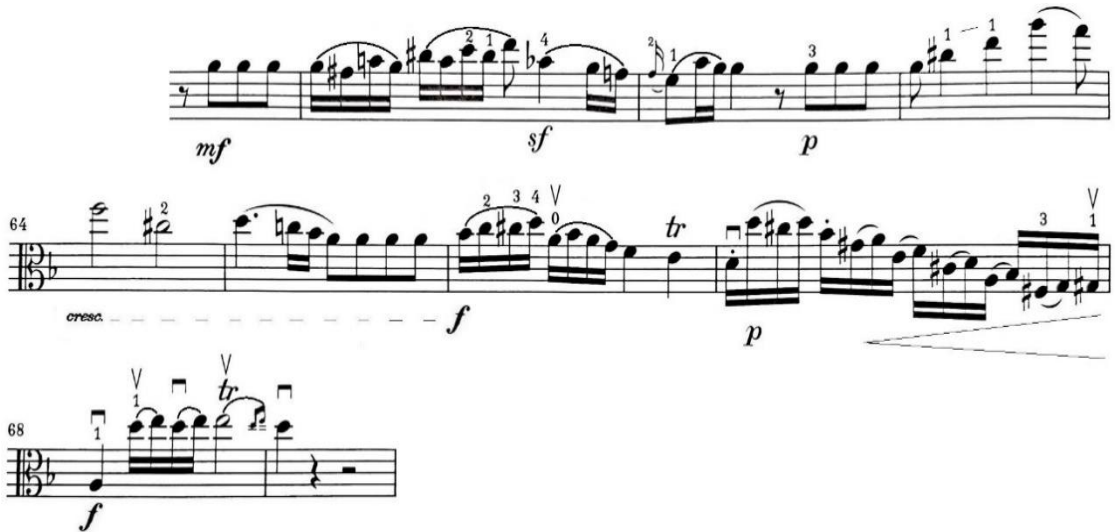


Şekil 3. 16. 38. ve 51. ölçüler arası.

38. ölçünün ikinci yarısındaki bağlı onaltılıklar ile 39. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 39. ölçünün ilk vuruşundaki bağlı sekizlikler hafif ve hızlı yay kullanılarak çalınır. 40. ölçüde *crescendo* yapılmamasına özen göstermek gerekir. Pozisyon geçişlerinin ise yavaş tempoda, hatta süsleme notaları olmadan çalışılması önerilir. 41. ölçüdeki sekizlik nota boş tel ile kontrol edilebilir. Noktalı dörtlük DO notası yayın üst yarısından başlatılır ve daha küçük yay kullanılarak çalınır. Bu ölçünün ikinci yarısındaki sekizlikler çalınırken 4. parmağın tuşeye net bir şekilde basılmasına özen göstermek gerekir.

43. ölçüdeki pozisyon geçişi parmak uzatılarak ve entonasyona dikkat edilerek gerçekleştirilir. 44. ölçüdeki onaltılık notaların net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. *Piano* nüansında gelen 43. ve 45. ölçüler arası büyük ve hafif yay kullanılarak çalınabilir. 45. ölçünün ikinci yarısı ile 46. ölçünün ilk yarısı arasında küçük bir *crescendo-decrescendo* yapılabilir ve yay tuşeye yaklaştırılabilir. 47. ölçüde pozisyon geçişlerinin entonasyonuna özen göstermek gerekir. 50. ölçünün ikinci yarısı ile 51. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

53. ve 60. ölçüler arasındaki soloya, bölüm başındaki solo (Bkz. Şekil 3.12.) ile benzer yapıda olması nedeniyle, açıklama ve şekil olarak yer verilmemiştir. Bir sonraki solo 60. ölçünün ikinci yarısı ile 69. ölçü arasındadır (Bkz. Şekil 3.17.).



Şekil 3. 17. 60. ölçünün ikinci yarısı ile 69. ölçü arası.

Soloyu başlatan sekizlik notaların küçük yay ile, eşit artikülasyonla ve sıkı *vibrato* yapılarak çalınması önerilir. 61. ölçünün ikinci vuruşundaki pozisyon geçişinin

glissando ile duyurulmamasına özen göstermek gerekir. Bu ölçüde; *sforzato*'dan önce gelen notanın *vibrato* ile uzatılması, *sforzato*'nun ise telden başlatılması ve tel içine girilerek hızlı yay ile çalınması önerilir. 61. ölçünün son vuruşu ile 62. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 62. ölçünün ikinci yarısındaki sekizlikler, nüans ayrımını belirginleştirmek için *vibrato* yapılmadan çalınabilir. 66. ölçüdeki onaltılıklar büyük yay ile ve eşit artikülasyonla çalınır. 67. ölçüde; orkestra *tutti*'sinin Re Minör akoru seslendirmesinin ardından, viyola ölçü boyunca solo duyulur. Bu nedenle bu ölçü çalıcının inisiyatifine bağlı olarak *rubato* düşünülebilir, ölçü başının *forte* duyurulmasına dikkat edilmesi gerekir.

3.4.3. Üçüncü Bölüm-Rondo

Yaklaşık metronom numarası: 84-90 (noktalı dörtlük nota).

Eserin ana teması aşağıdaki şekilde gösterilmiştir (Bkz. Şekil 3.18.).



Şekil 3. 18. 3. bölüm ana tema.

Auftakt ile başlanılan bu eserde; ana tema önce solo olarak seslendirilir, sonra eşlik tarafından tekrarlanır. Ana temadaki eşlik yapısı, solo viyola partisi ile benzerlik göstermektedir. Bu nedenle; solo ve eşlik arasındaki müzikal düşünce uyumunu pekiştirmek amacıyla, çalıcının bu temadaki yaylar ve artikülasyonu orkestra şefine veya piyano eşlikçisine belirtmesi önerilir.

Temanın hızlanmadan çalınabilmesi için metronom ile çalışılması önerilir. Alt yarıdan başlatılan *auftakt*, sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak, hafif ve hızlı yay ile çalınır. 1. ölçü başının sert bir ton ile duyurulmaması için yayın dibinden başlatılmaması önerilir. 4. ölçünün ikinci yarısında, ayrı çalınan onaltılık notanın aksanlı duyurulmaması için hafif ve küçük yay kullanılması, sonraki onaltılıklarda ise

acele edilmemesi önerilir. Bu sırada 5. ölçüye yönelim amacıyla *crescendo* yapılması, bağlı onaltılıkların net olarak duyurulmasını sağlayabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 17. ve 36. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.19.).



Şekil 3. 19. 17. ve 36. ölçüler arası.

Solonun ilk dört ölçüsü için önerilen nüans ayrımı Şekil 3.19.'da gösterilmiştir. 21. ölçüden itibaren onaltılıklardan oluşan bir pasaj gelmekte olup, yayın alt yarısında ve küçük yay kullanılarak çalınır. Onaltılıkların artikülasyonunun nasıl olması gerektiği ise “Yorumlama Yöntemleri” başlığı altında (Bkz. Birinci Bölüm) ifade edilmiştir. Pasajın netliği ve tel geçişleri için sağ kolun rahatlatılması, omuz hareketlerinden kaçınılması ve parmakların tuşeye net bir şekilde basılması önerilir.

Sağ el-sol el koordinasyonunun iyi bir şekilde oturtulmuş olması, onaltılıkların net olarak duyurulmasını sağlar. Bunun sağlanması için pasaj yavaş tempoda ve aşağıdaki şekilde gösterilen ritmik kalıplar kullanılarak çalışılabilir (Bkz. Şekil 3.20.).



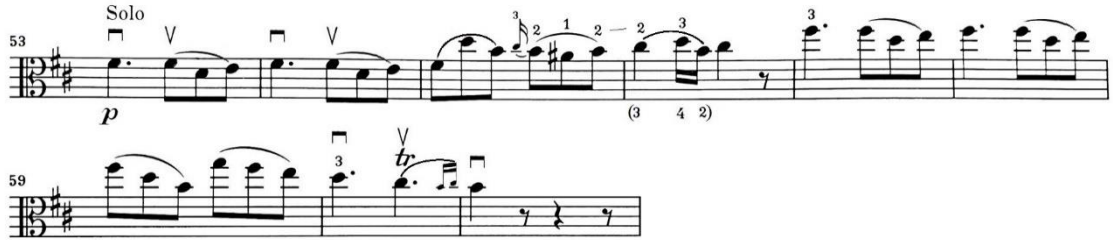
Şekil 3. 20. Onaltılık pasajlar için önerilen ritim kalıpları.

Yukarıda gösterilen ritmik kalıplar, pozisyon ve tel geçişlerinin de oturtulmasını sağlar.

23. ölçü çalınırken, “yarım pozisyon”da çalınan notaların ardından 1. pozisyona geri dönülmesi için önerilen geçiş alternatifleri Şekil 3.19.’da gösterilmektedir. Ölçünün üst tarafındaki parmak numaralarının uygulanması durumunda, 1. pozisyona geçmeden önceki Sİ notasının *glissando*’lu duyurulmamasına özen göstermek gerekir. Bir vuruş içerisinde dört kere tel geçişi yapılması nedeniyle 24. ölçünün yavaş çalışılması, sağ kol ve dirsek konumlarının ayna karşısında kontrol edilmesi önerilir. Birbirinin aynısı olan 27. ve 28. ölçülerden ilki *forte* ikincisi *piano* çalınabilir, 29. ölçü ise *mezzo forte* nüansında düşünülebilir. 30. ölçüde, sert bir ton ile seslendirilmemesi için Mİ notasına sıkı *vibrato* yapılması önerilir. 31. ölçünün artikülasyonu ana temanın ilk ölçüsü (Bkz.

Şekil 3.18.) ile aynıdır. Birbirinin aynısı olan 34. ve 35. ölçülerden ilki *forte*, ikincisi ise *piano* çalınabilir. 36. ölçünün ilk yarısında solo bitirişini belirtmek amacıyla küçük bir *ritardando* yapılması tavsiye edilir.

Viyanın bir sonraki solosu 53. ve 61. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.21.).



Şekil 3. 21. 53. ve 61. ölçüler arası.

Solonun ilk iki ölçüsünün yayın ortasında, eşit yay ile ve ilk vuruşlara *vibrato* yapılarak çalınması önerilir. 55. ölçünün ikinci yarısı ile 56. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 57. ve 58. ölçüler, temanın ilk iki ölçüsü ile aynı şekilde, büyük yay kullanılarak çalınır.

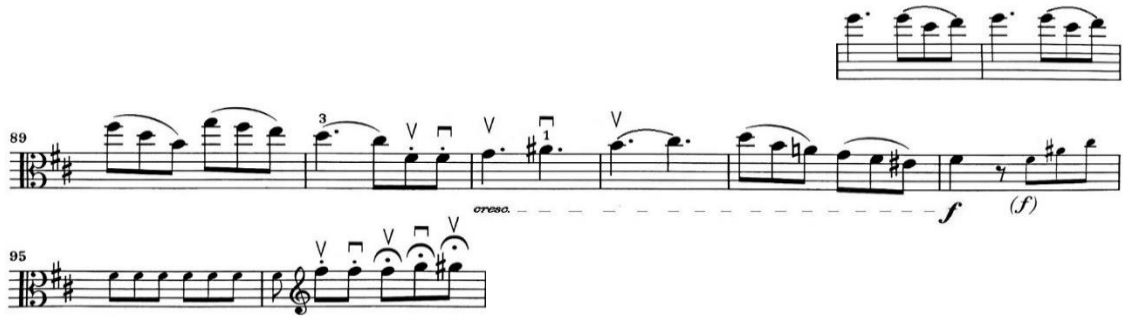
62. ve 84. ölçüler arasında onaltılık pasajlar görülmektedir (Bkz. Şekil 3.22.).



Şekil 3. 22. 62. ve 84. ölçüler arası.

Şekil 3.20.'deki ritim kalıpları bu pasajlar için de uygulanabilir. 63. ve 64. ölçüler *forte*, 65. ve 66. ölçüler ise *piano* çalınabilir. 69. ölçünün ikinci yarısındaki sekizliklerde hızlanmamaya özen göstermek gerekir. 72. ve 73. ölçüler *forte*, 74. ve 75. ölçüler ise *piano* çalınabilir. Nüans ayrımını belirginleştirmek amacıyla *piano* gelen ölçülerin *spiccato* çalınması tavsiye edilir. 76. ölçü *forte*, 77. ölçü ise *piano* çalınabilir. 76. ölçüde; ayrı çalınan ilk onaltılıkların aksanlı duyurulmaması için, yayın ortasına yakın bir yerden başlatılması, hafif ve hızlı yay kullanılarak çalınması önerilir.

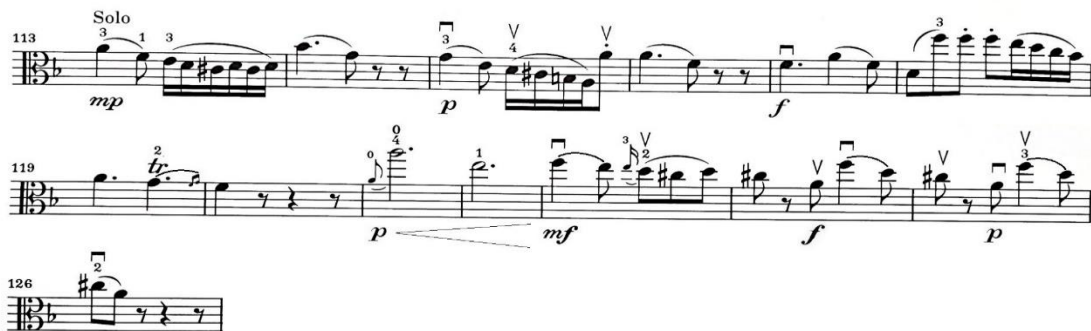
87. ve 96. ölçüler arasında, 53.-61. ölçüler arası (Bkz. Şekil 3.21.) ile benzer yapıda bir cümle gelir (Bkz. Şekil 3.23.).



Şekil 3. 23. 87. ve 96. ölçüler arası.

87. ve 88. ölçülerin, 57. ve 58. ölçüler (Bkz. Şekil 3.21) ile aynı şekilde çalınması önerilir. 89. ölçünün ikinci yarısı ile 90. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 96. ölçünün ikinci yarısındaki sekizlik notalarda; *puandorg* işareti bulunan sekizlikler çalınırken, tınıyı yumuşatmak amacıyla sıkı *vibrato* yapılması önerilir.

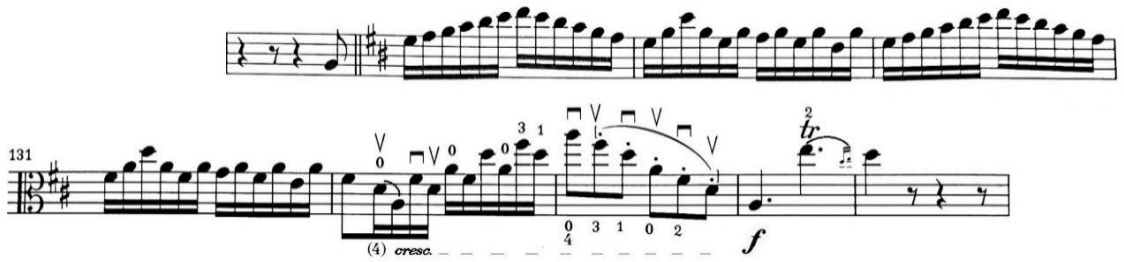
Viyolanın bir sonraki solosu 113. ve 126. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 3.24.).



Şekil 3. 24. 113. ve 126. ölçüler arası.

Bu solonun ilk iki ölçüsünde küçük bir *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 117. ölçü yayın alt yarısından başlatılır, büyük yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınır. 121. ve 122. ölçülerde sesin bozulmaması için gereğinden büyük yay kullanılmaması ve uca yaklaşıldığında kol ağırlığının artırılması önerilir. 125. ölçünün ikinci yarısı ile 126. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

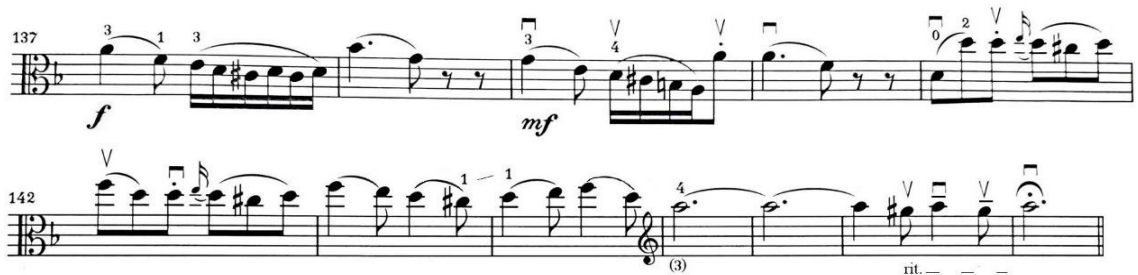
127. ve 135. ölçüler arasında kısa bir pasaj gelmektedir (Bkz. Şekil 3.25.).



Şekil 3. 25. 127. ve 135. ölçüler arası.

Şekil 3.20.'deki ritim kalıpları bu pasaj için de uygulanabilir. Pasajın ilk dört ölçüsünde, 128. ve 129. ölçüler *forte*, 130. ve 131. ölçüler ise *piano* çalınabilir. 132. ölçünde ilk onaltılığın 4. parmak ile çalınması durumunda entonasyona özen göstermek gerekir ve boş tel ile tınlatılarak kontrol edilmesi önerilir. 132. ve 133. ölçülerde, entonasyon kontrolü amacıyla notaların boş teller ile çift ses tınlatılması önerilir.

137. ve 148. ölçüler arasında, 113.-126. ölçüler arası (Bkz. Şekil 3.24.) ile benzer yapıda başlayan bir cümle gelir (Bkz. Şekil 3.26.).



Şekil 3. 26. 137. ve 148. ölçüler arası.

Bu solonun ilk dört ölçüsünün, nüans farklılıklarına rağmen 113. ve 116. ölçüler arası (Bkz. Şekil 3.24.) ile aynı şekilde çalınması önerilir. 143. ölçü, yayın alt yarısından başlatılır ve eşit yay kullanılarak çalınır. Aynı motif ile devam eden 144. ölçüde ise, yay

hızı arttırılarak bir *crescendo* yapılabilir ve bir sonraki ölçüde *forte* nüansına ulaşılabilir. 145. ölçü ile 147. ölçünün ilk yarısı boyunca çalınan LA notasında yayın bölünmesi tavsiye edilir. Bu sırada yay değişiminin ölçü ve vuruş başlarında yapılmaması, sesin bölünmeden duyurulmasını sağlayabilir. 148. ölçüde, *puandorg* işareti bulunan LA notası, *vibrato* ile tınlatılarak çalınır.

Ana temanın en son gelişinde, konçertonun bittiğini belirtmek amacı ile son ölçüde küçük bir *ritardando* yapılabilir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. CARL STAMITZ RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU

4.1. Bestecinin Yaşamı

Alman besteci, keman ve viyola sanatçısı Carl Stamitz 7 Mayıs 1745 tarihinde Mannheim'da doğmuştur. Mannheim Ekolü'nün kurucusu Johann Stamitz'in büyük oğlu ve ikinci nesil Mannheim Ekolü üyelerinden biridir.

Müzik eğitimini ilk olarak babasından alan Stamitz, babasının ölümünden sonra Christian Cannabich (1731-1798), Ignaz Holzbauer (1711-1783) ve Franz Xaver Richter'in (1709-1789) öğrencisi olarak yetişmiştir. 1762 yılında Mannheim Saray Orkestrası'nın ikinci keman üyesi olmuş, 1762-1770 yılları arasında bu orkestrada çalışmıştır (http-15).

Stamitz 1770 yılında Mannheim'dan ayrılıp Paris'e yerleşmiştir. 1770-1790 yılları arasında aktif bir keman, viyola ve 17. Yüzyıl'ın sonları ile 18. Yüzyıl'da yaygın olarak kullanılmış 7 telli bir yaylı çalgı olan *viola d'amore* solisti olarak Avrupa'yı dolaşmıştır. Besteci burada Noailles Dükü'nün saray bestecisi olmuştur. 1777 yılına kadar bu görevi sürdüren Stamitz'in eserleri bu dönemde yayımlanmaya başlamış, bestecinin ünü İskandinav ülkelerine kadar yayılmıştır (Smith, 2007). En parlak dönemini yaşadığı Paris yıllarında François-Joseph Gossec (1734-1829) ve Jean-Georges Sieber (1738-1822) gibi bestecilerle tanışmıştır. Paris'te 1725 yılında Anne Danican-Philidor (1681-1728) öncülüğünde başlatılmış, yarım yüzyılı aşan bir süre boyunca düzenli olarak sürdürülmüş halk konserleri serisi *Concert Spirituel*'de, kardeşi Anton Stamitz ile düzenli olarak konser vermiştir (Say, 2005, 1. Cilt, s. 341; http-15). 1777-1779 yılları arasında Londra'da yaşayan besteci, burada eserlerini yayımlamıştır. 1780 yılında Hollanda'nın Den Haag kentine yerleşen Stamitz, 1782-1784 yılları arasında yerel bir saray olan Orange Prensi V. William'ın sarayında viyola solisti olarak pek çok konsere çıkmıştır (Smith, 2007).

Stamitz, maddi sıkıntılar yaşaması sebebiyle, 1790'lu yıllardan itibaren sürekli seyahat etmiş, eserlerini satmış ve Rusya ile Galler dâhil birçok yerde iş aramıştır. 1795 yılında Almanya'nın Jena kentine yerleşen besteci, burada orkestra şefi ve üniversitede eğitimci olarak çalışmıştır (Cuneo, 2017). 9 Kasım 1801 tarihinde ölmüştür.

4.2. Konçertonun Tarihçesi

Carl Stamitz'ın Re Majör Viyola Konçertosu, viyola repertuvarının önemli eserlerinden biridir. Konçertonun bilinen en eski el yazması 1770 tarihli olup, 1774 yılında Paris, Fransa'da François-Joseph Heina (1729-1790) tarafından yayımlanmıştır. 1780 yılında ise Frankfurt, Almanya'da basılmıştır (Whitman Gee, 2001; s. 34). Stamitz bu eseri konserlerde virtüözitesini göstermek amacıyla bestelemiştir (Cuneo, 2017). Besteci, bu konçertoyu bestelerken viyolanın ses alanını bütünüyle kullanmış ve ses rengi çeşitliliğinden tam olarak yararlanmıştır (http-16). Konçerto, hızlı arpejler, tel atlamaları ile çift sesler gibi teknik öğeler içermektedir. Bu konçertonun birinci bölümü; günümüzde, aynı Hoffmeister Re Majör Viyola Konçertosu gibi, orkestra seçmelerinde en çok istenen Klasik Dönem eserlerinden biridir (http-17).

Eserin orkestrasyonu, Stamitz'ın, ses rengine olan duyarlılığının göstergesi olup, solo viyolaya eşlik eden yaylılar (yaylılar içinde iki ayrı viyola partisi vardır), iki korno ve o dönem için sıra dışı olan iki klarnetten oluşur (Badley, 2020; Cuneo, 2017). Bu orkestrasyonun performans sırasında yarattığı sonorite, viyolanın ses rengiyle eşleşir (Cuneo, 2017).

4.3. Konçertonun Armonik ve Form Analizi

Stamitz Re Majör Viyola Konçertosu üç bölümden oluşur: *Allegro*, *Andante moderato*, *Rondo*.

Eserin sonat formundaki ilk bölümü, pek çok virtüözitik pasaj içermektedir. Bu bölümde tema, ilk olarak yaylılardan duyulur, daha sonra gelen bir *crescendo*, yaylıları temaya tekrar ulaştırır ve bütün orkestra tarafından daha enerjik bir şekilde seslendirilir. Sonrasında gelen birbirini tekrar eden nota dizileri (bu diziler için *sekvans* veya *sekans* tanımları da kullanılabilir) ve tekrarlanan süslemeli motifler, orkestra partisini ezgisel olarak zenginleştirir. Daha sonra bir köprü ile ikinci temaya geçilir. Çeşitli motifler barındıran bu uzun orkestra *tutti*'sinin ardından, solo viyola ilk temanın süslenmiş bir versiyonunu seslendirir. Buradan itibaren solo viyola partisi, solistin müzikalite ve teknik olarak kendini gösterebileceği hızlı pasajlar, arpejler ve ezgiler içermektedir. Bu sırada orkestra eşliğinin sade yapısı solo viyola partisini destekler. Daha sonra ana tonun dominantı La Majör tonundaki ikinci tema seslendirilir. Solo viyolanın sergi kısmını bitirmesinden sonra ilk tema orkestra tarafından La Majör tonunda tekrar çalınır ve böylece bölümün gelişme kısmı başlar. Solo viyola partisi, gelişme kısmına, sergi

kısımındaki ikinci tema motifini lirik bir şekilde seslendirerek giriş yapar. Gelişme kısmındaki solo, aynı zamanda virtüözitik pasajlar ve modülasyonlar da içermektedir. Gelişme kısmının sonu, orkestranın seslendirdiği kısa bir geçiş köprüsü ile ana tonda gelen yeniden sergi kısmına bağlanır. Bu kısımda solo viyola, çift seslerin de olduğu melodik cümleler duyurur. Daha sonra Re Majör tonunda seslendirilen ikinci tema bu kez viyolanın kalın ses perdesinde gelir. Kısa bir orkestra geçişinin ardından, solo viyolanın seslendirdiği virtüözitik pasajlar içeren bir cümle ile yeniden sergi kısmı biter. Kısa bir orkestra geçişi ile *cadenza*'ya geçilir. Konçertonun ilk bölümü, solo viyolanın seslendirdiği *cadenza*'dan sonra gelen orkestra *tutti*'si ile sona erer.

Re Minör tonundaki ikinci bölüm, iki bölmeli şarkı formunda olup, kendisinden önceki ve sonraki bölümlere kontrast oluşturacak bir şekilde bestelenmiştir. Bölüm boyunca sade bir yapıda olan orkestra eşliği, solo viyolanın seslendirdiği cümleler arasındaki bağlantıyı kısa geçişlerle sağlamaktadır. Bölümü başlatan kısa bir orkestra girişinin ardından solo viyola ana tondaki ilk cümlesini seslendirir. Bu cümleden sonra, orkestra eşliğindeki yaylılar iki ölçülük kısa bir köprü duyurur ve eser, ana tonun ilgilisi Fa Majör tonuna geçer. Solo viyola, bu tonda süslemeler ve *trill*'ler içeren iki cümle daha seslendirir ve bu cümlelerden sonra gelen altı ölçülük bir koda ile müziği orkestraya bırakır. Orkestradan sonra solo viyolanın Fa Majör tonundaki melodisi duyulur. Bu kısımda yalın bir şekilde başlayan ve gitgide zenginleşen bir eşlik partisi mevcuttur; solo viyolanın melodisine ilk olarak birinci keman melodik bir şekilde katılır, daha sonra solodaki melodi birinci ve ikinci kemanlar ile desteklenir ve cümle bitişinin ardından bütün yaylılar eşliğe katılır. Ardından gelen her iki cümlede de solo viyoladaki ezgi, değer olarak uzun notalarla başlar ve cümleler ilerledikçe nota değeri kısalır. Ayrıca bu kısımdaki orkestra eşliğinde modülasyonlar mevcuttur. Sonrasında solo viyola; bölümün ilk kısmındaki son cümleyi bu kez ana tonun dominantında tekrarlar ve bu solo ana ton olan Re Minör'de biter. Kısa bir orkestra geçişi ile *cadenza*'ya geçilir ve solo viyolanın *cadenza*'yı seslendirmesinden sonra, orkestra *tutti*'si ile ikinci bölüm sona erer.

Üçüncü bölüm *rondo* formunda (ABACADA) bestelenmiştir. 18. Yüzyıl'ın ortalarında Fransız ve Alman ekollerinin geliştirdiği, “duyarlıklılı, incelikli stil” anlamına gelen *Galant Stil*'dedir (Fransızcası *Sytle Galant*). Solo viyolada çalınan sekiz ölçülük bir cümle, daha sonra orkestra eşliği ile tekrar edilir. 16. ölçünün sonunda gelen *puandorg* iki tema arasındaki ayrımı belirlemiş olur. İlk 16 ölçü *rondo*'nun A temasını

oluşturur. Bütün bölüm bu ana temanın art arda seslendirilmesi çerçevesinde inşa edilmiştir. Dört kez gelen A teması, üç ara tema ile ayrılır. Ana ton olan Re Majör’de devam eden ilk ara tema, *legato* melodiler ve daha sonrasında gelen *leggiero* motifler içermektedir. İkinci ara tema Re Minör tonundadır. Melodik bir yapıda başlayan bu ara tema, ayrıca çift sesler ve virtüözitik pasajlar içermektedir. Nota birimleri en küçük olan ve teknik açıdan zorluklar içeren son ara tema, Re Majör tonundadır. Solistin teknik yetkinliğini gösterebileceği hızlı gamlar ve arpejlerden oluşan pasajlara sahip bu ara tema, ayrıca halk ezgisini andıran iki cümlelik kontrast bir kesit de içermektedir. Ana temanın önce solist sonra da orkestra tarafından dördüncü kez seslendirilmesi ile üçüncü bölüm ve konçerto sona erer.

4.4. Konçertonun Performans Çalışması

4.4.1. Birinci bölüm-Allegro

Yaklaşık metronom numarası: 118-124 (dörtlük nota)

Başlangıçtaki 71 ölçü orkestra *tutti*’sidir. Viyolanın ilk solosu 72. ve 83. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.1.).



Şekil 4. 1. 72. ve 83. ölçüler arası.

Solo, üç kez tekrar eden ve her biri öncekinden daha güçlü şekilde seslendirilen iki ölçülük motifler ile başlar. Bu motifleri başlatan akorların tempo aksatılmadan ve dengeli bir şekilde çalınması önemlidir. Üç notanın aynı anda çalınması için tuşeye yaklaşılması önerilir. Akorlarla ilgili daha ayrıntılı öneri ve tavsiyeler, “Yorumlama Yöntemleri” başlığı altında (Bkz. Birinci Bölüm) ifade edilmiştir.

72. ölçüdeki akorun ardından, ikilik nota ile 73. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. Bu dinamiğin sonraki iki motifte de belirtilen nüanslar çerçevesinde uygulanması tavsiye edilir (Bkz. Şekil 4.2.).



Şekil 4. 2. İki ölçülük motiflerin bulunduğu 72. ve 77. ölçüler arası.

72. ve 77. ölçüler arası çalınırken, müzikal çizginin oluşumunu da düşünerek, ilk motifte çok büyük hareketler ve yay kullanımı yapılmaması önerilir. Motifler arasındaki bu nüans farkı arttıkça, yay kullanımının büyütülmesi önerilir.

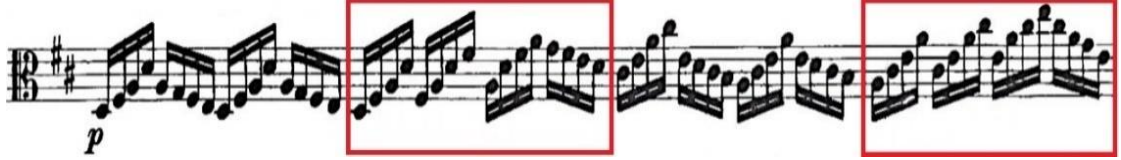
78. ölçüdeki altılama, ayrı yaylarla olduğu gibi *legato* da çalınabilir ve bu tercih çalıcının inisiyatifine bırakılabilir. Ayrı çalınması durumunda *leggiero* duyurulabilmesi için ilk notanın telden başlatılıp, sonraki notaların *spiccato* çalınması önemlidir. Bu ölçünün son iki vuruşu ile 79. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 80. ölçüde; bas tellerde gelen çift seslerin net bir ton ile duyurulması için, yayın ucundayken tellerin içine girilmesi önerilir. Bu ölçü çalınırken yay hızı artırılır. Çalışma sırasında, entonasyon kontrolü amacıyla seslerin uzun notalar olarak ve *vibrato*'suz tınlatılması önerilir. Bu ölçünün ikinci yarısındaki inici sekizlikler çalınırken, yayın alt yarısına gidilerek 82. ölçüdeki onaltılıkların çalınacağı yay konumuna ulaşılmış olur. Bu ölçünün son vuruşu ile 83. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 84. ve 97. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.3.).



Şekil 4. 3. 84. ve 97. ölçüler arası.

Soloyu başlatan onaltılık pasaj yayın alt yarısında ve küçük yay kullanılarak çalınır. 85. ölçüde, ilk üç vuruşun başındaki notalar çıkıcı bir müzikal çizgi olarak düşünülebilir ve aksan yapılmadan daha fazla duyurulabilir. 87. ölçüde vuruş başında gelen onaltılıklar da 85. ölçüdeki gibi çalınabilir (Bkz. Şekil 4.4.).



Şekil 4. 4. 84. ve 87 ölçüler arasındaki onaltılık pasaj.

88. ölçünün ikinci yarısı; hızlı bir şekilde üst pozisyonlara çıkılması ve oktavlardan oluşması nedeniyle, entonasyon olarak çalıcıyı zorlamaktadır (Bkz. Şekil 4.5).



Şekil 4. 5. 88. ölçü.

Materyal olarak kullanılan edisyonda (*Edition Peters*), parantez içindeki notalar alternatif olarak gösterilmektedir. Ancak bu ölçü genellikle orijinal hâli ile çalınmaktadır. Bu iki vuruş çalınırken sol eldeki oktav kalıbının doğru bir şekilde oturtulmasına özen göstermek gerekir. Çalışma sırasında; oktav seslerin uzun notalar olarak çalınması ve çift ses tınlatılması önerilir. Oktavların ve arpejin temiz olması için entonasyonun sürekli kontrol edilmesi gerekir. Bu ölçü için önerilen çalışma yöntemi şu şekildedir: Ritim ve tempo zorunluluğu olmadan, sol elde oktav basılarak, önce alt ses çalınır. Seslerin temiz çalındığından emin olduktan sonra, aynı yöntem üst ses için tekrarlanır. Kas hafızasını iyi bir şekilde oturtmak amacıyla bu çalışma yönteminin tekrarlanması önerilir. Bu çalışmanın ardından, ölçü 1-2 kere yavaş tempoda çalınır ve kas hafızasının oluşup oluşmadığı kontrol edilir. Eğer oluşmamış ise, çalışma tekrar uygulanır. Ayrıca mental rahatlığa ve sol elin kasılmamasına da özen göstermek gerekir.

RE oktavı çalınırken 2. pozisyona geçilmesi, FA# oktav kalıbının da çalınmaya hazır olmasını sağlar. Üst pozisyonlara çıkılması sırasında alt sese yapılan geçişin temiz olması ile oktavlar temiz çalınabilir. Bunun için, geçiş sonrasındaki notaların konumlarının iyi bir şekilde öğrenilmesi tavsiye edilir: LA oktavına geçmeden önce, 2. pozisyondayken alt ses (LA) 3. parmak hizasındadır. Üst pozisyonda gelen RE oktavına geçmeden önce ise, 4. pozisyondayken alt ses (RE) 4. parmak hizasındadır.

89. ve 90. ölçülerdeki ikilik notalar, büyük yay kullanılarak çalınır. Bu notaların tel geçişi yapılarak çalınması nedeniyle sağ dirseğin pozisyonu çok önemlidir. Çalışma sırasında notalar arasına es verilmesi, geçişin boş teller ile çalışılması ve sağ dirsek konumunun ayna karşısında kontrol edilmesi tavsiye edilir. İlk notanın telin içine girilerek ve kol ağırlığı ile, ikinci notanın ise sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak, telin içinde, ancak daha hafif yay kullanılarak çalınması önerilir.

91. ve 94. ölçüler arasında, yazım olarak pedal ses yapısına sahip bir pasaj mevcuttur (Bkz. Şekil 4.6.).



Şekil 4. 6. 91. ve 94. ölçüler arası.

Bu pasajdaki bağlar edisyonlara göre farklılık göstermekte olup, genellikle G. Henle Verlag ve Edition Peters'teki bağlar ile çalınmaktadır. Bölümün müzikal bütünlüğü açısından benzer yapıdaki tüm pasajların aynı şekilde çalınması önerilir. Ayrıca, solo ve eşlik arasındaki müzikal düşünce uyumunu pekiştirmek amacıyla, çalıcının bu pasajlardaki yaylar ve artikülasyonu orkestra şefine veya piyano eşlikçisine belirtmesi önerilir.

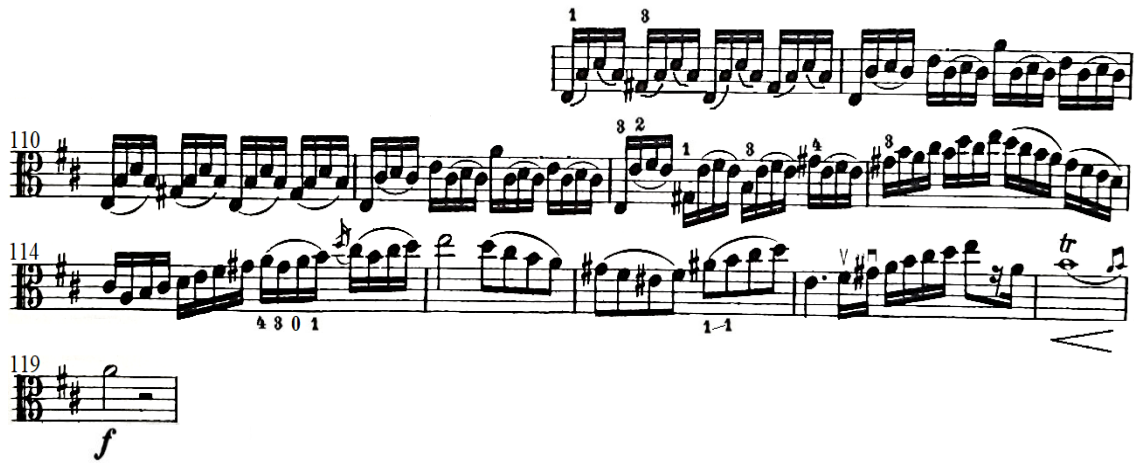
Viyolanın bir sonraki solosu 98. ve 105. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.7.).



Şekil 4. 7. 98. ve 105. ölçüler arası.

Edisyonda bu solo *piano* nüansında başlatılmakta olup, eserin orkestra eşliği ile çalınması sırasında, *mezzo forte*'yi aşmayan daha yüksek bir nüans da düşünülebilir. Solodaki ölçülerden bazıları müzikal olarak bir sonraki ölçüye yönlendirilebilir. Bunun sağlanması için yapılması önerilen *crescendo-decrescendo*'lar Şekil 4.7.'de gösterilmiştir.

Viyolanın bir sonraki solosu 108. ve 119. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.8.).



Şekil 4. 8. 108. ve 119. ölçüler arası.

108. ve 111. ölçüler arasında, hızlı tel geçişleri yapılan bağlı onaltılıklar çalınırken diğer tellere dokunulmamasına özen göstermek gerekir. Bu geçişlerin boş teller ile çalışılması önerilir. Vuruş başlarında gelen notalara aksan yapılmaması önemlidir. İlk

iki ölçünün *forte* sonraki iki ölçünün ise *piano* çalınması önerilir.

Entonasyon kontrolünün iyi bir şekilde sağlanabilmesi için aşağıdaki şekilde gösterilen egzersiz çalışılabilir (Bkz. Şekil 4.9.).



Şekil 4. 9. 108. ve 111. ölçüler arası için önerilen çalışma yöntemi.

112. ölçünün ilk vuruşundaki tel geçişinin acele edilmeden yapılması önemlidir. 117. ölçüdeki onaltılıklar yayın ortasında ve küçük yay ile çalınır. Dördüncü vuruşta gelen Mİ notasına *vibrato* yapılması, hafif ve hızlı yay ile çalınması tınıyı yumuşatacaktır. 118. ölçüdeki *trill*'in ikiye bölünmesi tavsiye edilir. 119. ölçüdeki LA notası, çalıcının tercihinin göre, boş tel olarak veya RE telinde seslendirilebilir. Her iki durumda da notanın değerinin sonuna kadar çalmasına özen göstermek gerekir.

Viyolanın bir sonraki solosu 120. ve 137. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.10.).



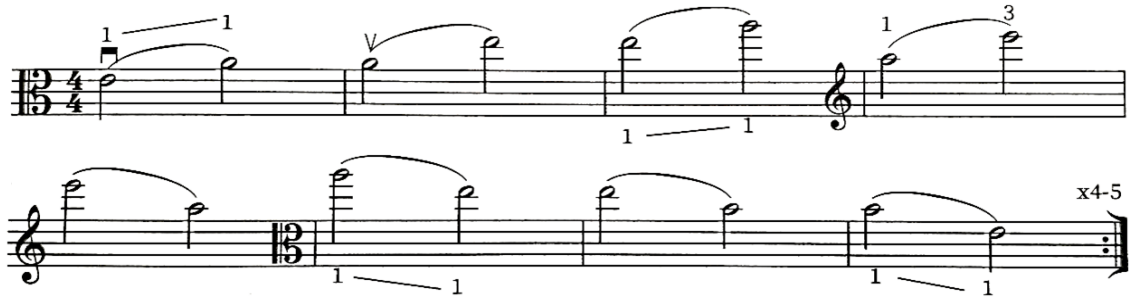
Şekil 4. 10. 120. ve 137. ölçüler arası.

Pedal ses yapısına sahip olan yukarıdaki solonun ilk dört ölçüsünün yayın dibine doğru, tellerin içine girilerek ve sağ kolun doğal ağırlığı ile çalınması önerilir. Sonraki üç ölçünün ise, *piano* nüansı göz önünde bulundurularak yine telin içinde daha hafif yay

ile çalınması ve 126. ölçü bitirilirken yayın alt yarısına gelinmesi tavsiye edilir. Böylece 127. ölçüye hazırlık yapılmış olacaktır.

127. ölçüde, onaltılıkların alt yarıda, küçük yay ile ve acele edilmeden çalınması önerilir. 128. ölçünün üçüncü vuruşundaki notada sesi yumuşatmak amacıyla sıkı *vibrato* ve yayın hafifletilmesi tavsiye edilir. 133. ölçüdeki ikilik notalar, 89. ve 90. ölçüdekiler (Bkz. Şekil 4.3.) ile aynı şekilde çalınır. 134. ölçü; üst pozisyonlara geçildikçe tiz tellerin direncine özen gösterilerek, dengeli bir *crescendo* ile çalınabilir. İlk vuruştaki üçlemenin dipte, küçük ve kol ağırlığı verilmiş yay ile başlatılması, ikinci vuruşta yayın çok az hızlandırılması, üçüncü vuruşun ise yay ağırlığı ve hızının arttırılarak çalınması önerilir. Entonasyon kontrolü amacıyla üçlemelerin üç bağlı olarak yavaş tempoda çalışılması önerilir.

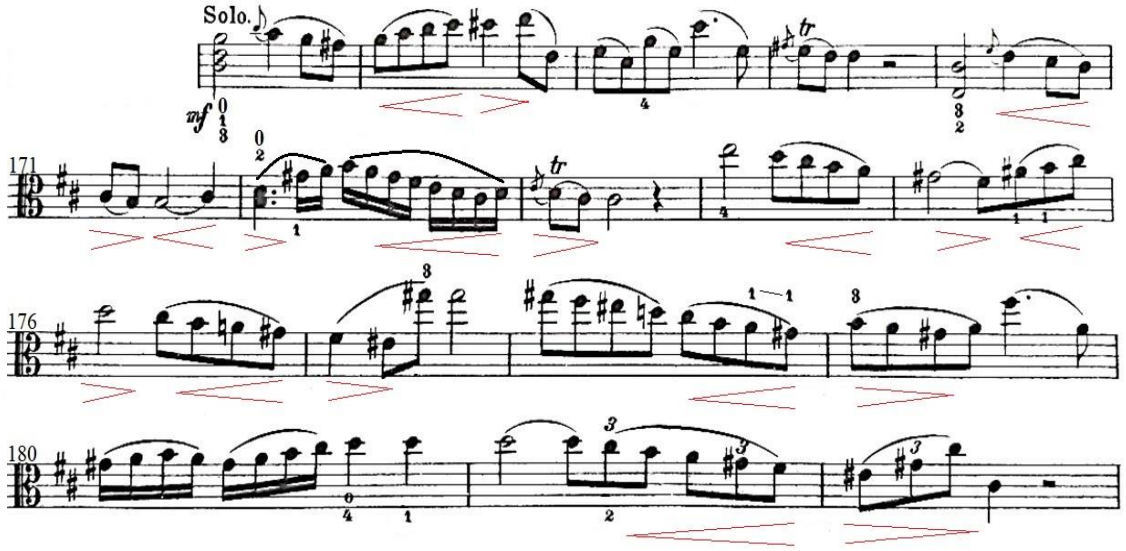
134. ölçünün ikinci ve üçüncü vuruşunda, 1. parmak ile yapılan pozisyon geçişlerinin acele edilmeden ve temiz çalınması önemlidir. Geçişlerin ilk başta *glissando* yapılarak çalışılması, temiz çalındığından emin olunmasının ardından ise *glissando*'nun yapılmaması tavsiye edilir. Pozisyon geçişlerinin iyi bir şekilde oturtulabilmesi ve temiz çalınabilmesi için aşağıdaki şekilde gösterilen egzersiz çalışılabilir (Bkz. Şekil 4.11.).



Şekil 4. 11. 134. ölçü için önerilen pozisyon geçişi egzersizi.

89. ve 90. ölçüler (Bkz. Şekil 4.3.) için ifade edilen noktalar, 135. ölçü için de geçerlidir. Farklı olarak; ikinci vuruşun çekerek gelmesi nedeniyle, önceki notada yay telden kaldırılarak DO telinin tınlaması sağlanır ve bir sonraki notaya hazırlık yapılır. 136. ölçüdeki *trill*'in ikiye bölünmesi tavsiye edilir.

Viyolanın 166. ve 182. ölçüler arasındaki solosu, melodik bir yapıda olup, kısa cümlelerden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 4.12.).

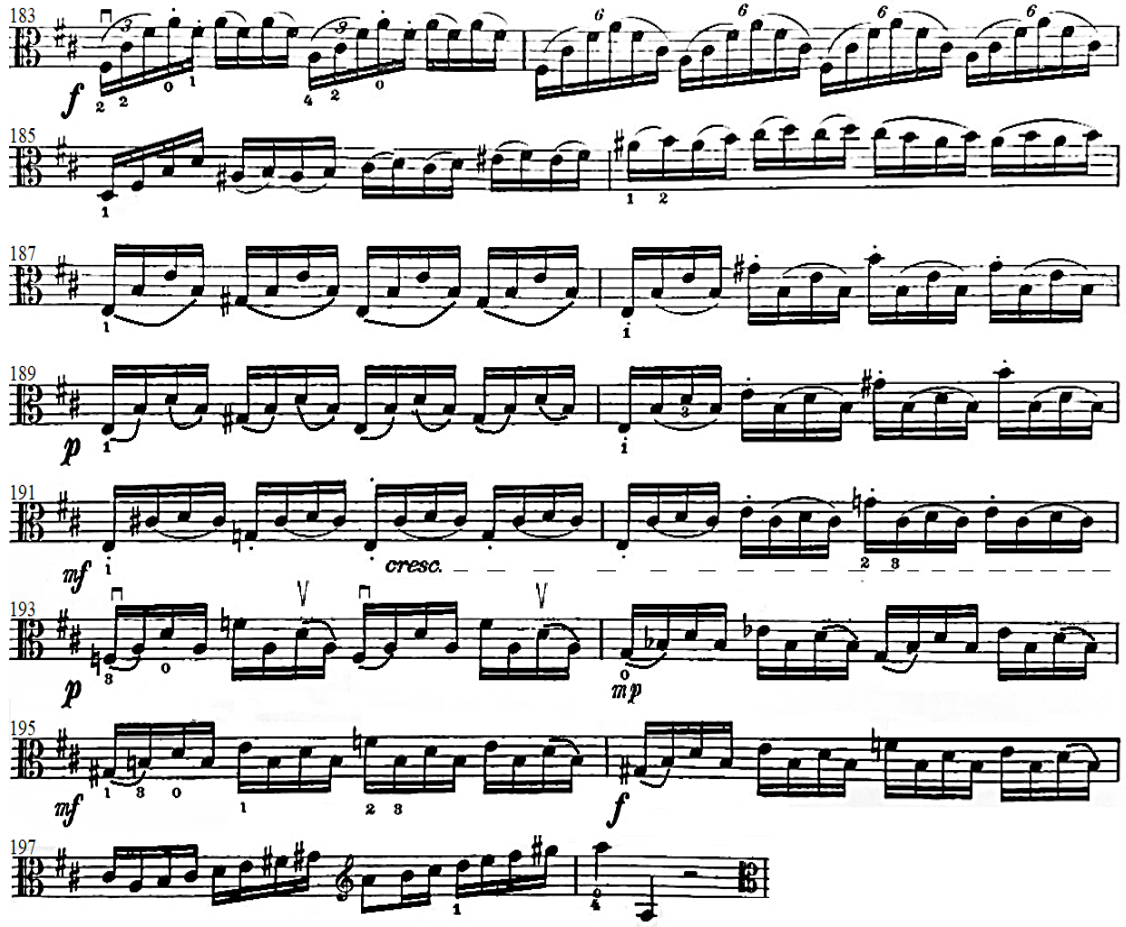


Şekil 4. 12. 166. ve 182. ölçüler arası.

Soloyu başlatan akorun bölüm başındaki akorlar ile aynı şekilde çalınması önerilir. Farklı olarak, akor içinde yer alması nedeniyle LA telinin direncine özen göstermek gerekir. Bu soloda yapılması önerilen *crescendo-decrescendo*'lar yukarıdaki şekilde gösterilmiştir.

166. ölçüden başlayan cümlelerin, değişik bir ses rengi ile duyurulması istenirse, çalınan kıl sayısının azaltılması ve tuşeye yaklaşılması, 170. ölçüde başlayan cümle için ise köprüye yaklaşıp sıkı *vibrato* yapılması önerilir. 174. ölçü tını olarak 166. ölçü ile benzer bir şekilde çalınabilir ve ölçü başındaki notada başlar başlamaz *vibrato* yapılması önerilir. 177. ölçüdeki pozisyon geçişinin *glissando*'lu duyurulmamasına özen göstermek gerekir. 179. ölçüdeki FA# notasında hafif yay kullanılması ve sıkı bir *vibrato* yapılması önerilir. 180. ölçünün ikinci vuruşunda RE notasına ulaşılacak küçük bir *crescendo* düşünülebilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 183. ve 198. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.13.).



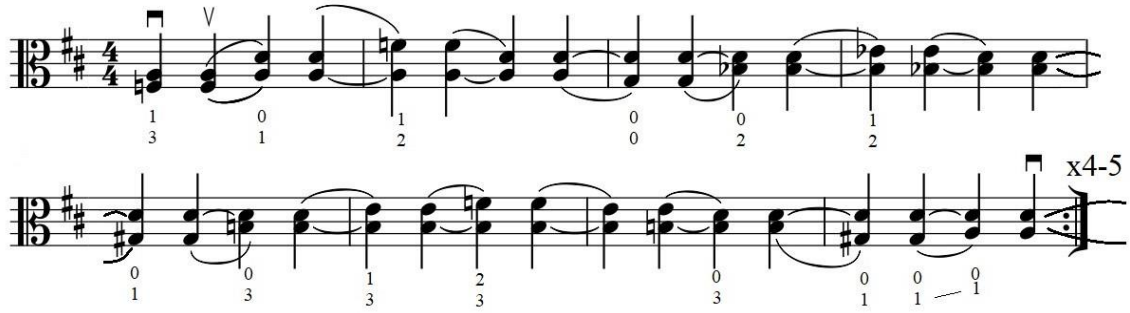
Şekil 4. 13. 183. ve 198. ölçüler arası.

Seri tel geçişleri olan bu solonun tamamında entonasyona, artikülasyona ve yayın alt yarısında çalınmasına özen göstermek gerekir. Gereğinden büyük yay kullanımı ve hareketlerden kaçınılması tavsiye edilir. Aynı çalınan notalarda sağ bilek kullanılarak yay boyutu ile kol hareketinin azaltılması, notaların net olarak duyurulmasını sağlar. Tel geçişleri için 108. ve 119. ölçüler arasında (Bkz. Şekil 4.8.) ifade edilen noktaların dikkate alınması önerilir.

Bu solonun ilk iki ölçüsü, 2. pozisyonun oturtulması gereken bir kalıp içermesi nedeniyle entonasyon için boş tel referans alınabilir. Ayrıca bu ölçülerin yavaş tempoda ve çift ses olarak tınılatılması tavsiye edilir. 185. ve 186. ölçülerde yay değişimlerinde bilek kullanılması, artikülasyon açısından önemlidir. 187. ve 192. ölçüler arası çalınırken vuruş başları melodik bir çizgi olarak düşünülebilir ve aksan yapılmadan

daha fazla duyurulabilir.

193. ve 196. ölçüler arasında, tel geçişlerinin netliğine ve notaların temiz duyurulmasına özen göstermek gerekir. 193. ölçü; yayın ortasında, telin içinde, küçük yay ile ve ayrı notalarda bilek kullanılarak çalınır. Ses gürlüğü arttıkça yayın büyütülmesi önerilir. Bu ölçülerin temiz çalınabilmesi için, aşağıdaki şekilde gösterilen egzersiz çalışılabilir (Bkz. Şekil 4.14.).



Şekil 4. 14. 193. ve 196. ölçüler arası için önerilen çalışma yöntemi.

197. ölçüdeki çıkıcı gam çalınırken, yayın zıplatılmaması ve küçük yay kullanılması önerilir. Bu ölçünün ikinci yarısı ile 198. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 201. ve 206. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.15.).



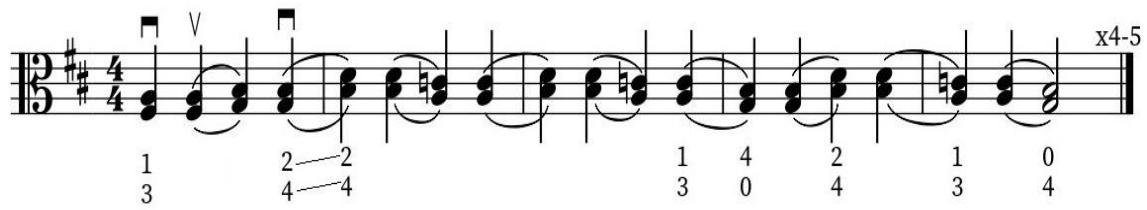
Şekil 4. 15. 201. ve 206. ölçüler arası.

Bu solodaki çift sesler, viyolanın bas tellerinde gelmesi nedeniyle çalıcıyı entonasyon olarak zorlayabilir. Temiz çalınabilmesi için baş parmağın doğal pozisyonunda tutulması ve sol dirseğin içeri doğru kıvrılması, ele esneklik kazandıracaktır. Böylelikle çift seslerin temiz çalınması kolaylaşır.

Edisyonunda *piano* nüansı yazmasına rağmen, bas tellerde net bir ton elde edilebilmesi için yayın teller içinde olmasına ve üst yarıya yaklaşıldıkça kol ağırlığının

arttırılmasına özen göstermek gerekir. Nüans, eşlik ile etkileşim göz önünde bulundurularak ayarlanabilir. Birbirine benzeyen motifler bulunması nedeniyle 205. ölçünün *auftakt*'ından itibaren *mezzo forte* nüansına çıkılabilir.

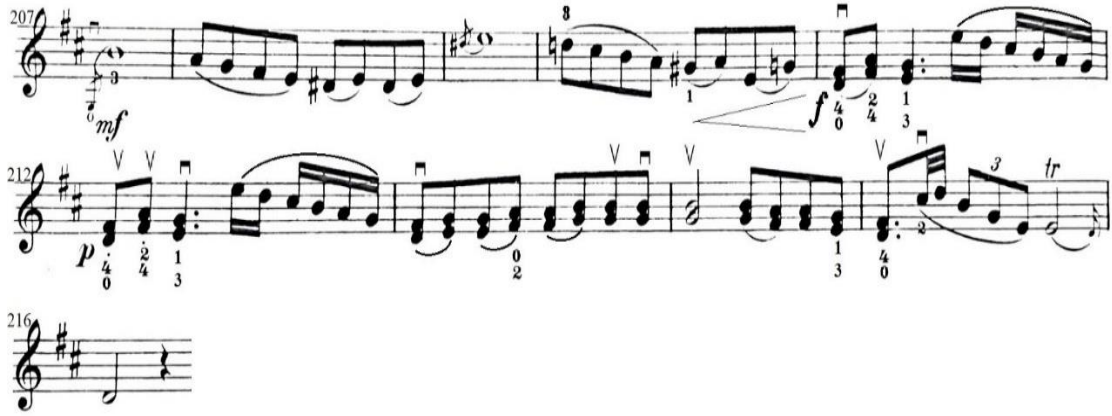
Sol el pozisyonunun iyi bir şekilde oturtulabilmesi için, 88. ölçüde (Bkz. Şekil 4.5.) önerilen yöntemlerle birlikte, aşağıdaki şekilde gösterilen egzersiz uygulanabilir (Bkz. Şekil 4.16.).



Şekil 4. 16. 201. ve 206. ölçüler arası için önerilen entonasyon egzersizi.

Bir önceki paragrafta bahsedilen yöntemlerin dışında, çift seslerin yavaş tempoda ve tınlatılarak çalışılması da önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 207. ve 216. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.17.).



Şekil 4. 17. 207. ve 216. ölçüler arası.

İlk dört ölçü çalınırken nüansın devamlılığına özen göstermek gerekir. 213. ve 214. ölçülerdeki çift seslerin uzun notalar hâlinde çalışılması önerilir. 215. ölçüde, otuzikilikler ve ikinci vuruştaki üçleme arasındaki ritmik farkın aksanlı duyurmadan belirtilmesi önemlidir.

Viyolanın bir sonraki solosu 216. ölçü ile 237. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.18.).

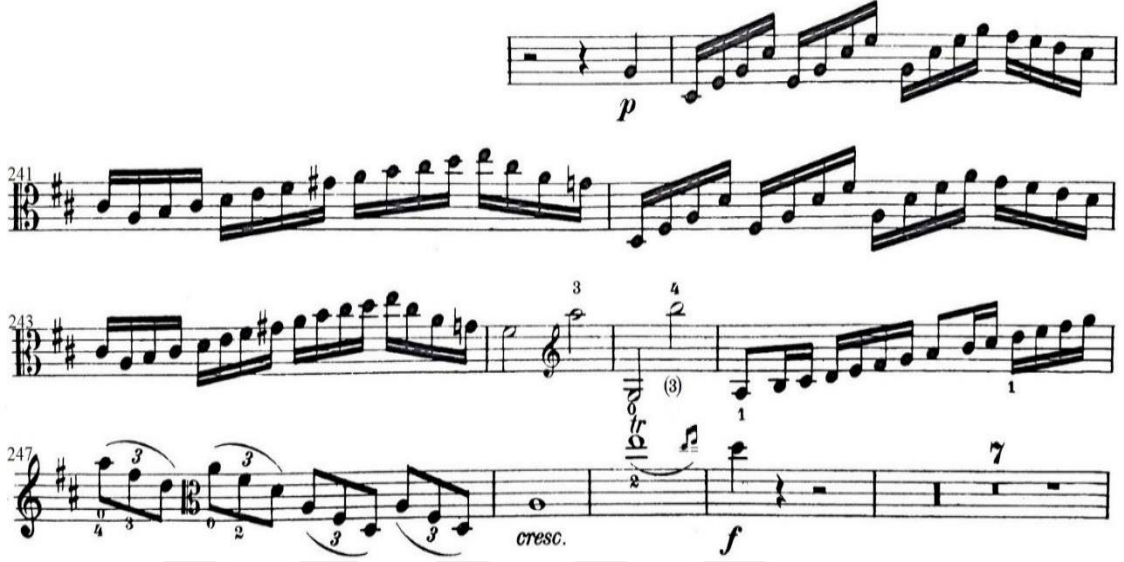


Şekil 4. 18. 216. ve 237. ölçüler arası.

Auftakt (üçleme) ile 217. ölçünün son vuruşu (onaltılık) arasındaki ritmik farkın belirgin olması önemlidir. Aynı durum 220. ve 221. ölçüler için de geçerlidir. Ayrıca çift seslerde boş telin referans alınması ve uzun notalar olarak tınlatılması önerilir.

217. ve 220. ölçüler arası telde, yayın alt yarısında ve küçük yay kullanılarak çalınır. 219. ölçünün ikinci yarısı ile 220. ölçünün ilk yarısı arasında, belirtilen nüans çerçevesinde *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 220. ölçünün son vuruşu ile 223. ölçüler arası çalınırken, uca yaklaşımdan kaçınılarak daha büyük yay kullanılabilir. 224. ve 227. ölçüler arasında gereğinden büyük yay ve hareketlerden kaçınılmasına göstermek gerekir. 230. ve 237. ölçüler arası, 120. ve 126. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.10.) ile aynı şekilde çalınır.

Viyolanın bu bölümdeki son solosu 239. ve 250. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.19.).



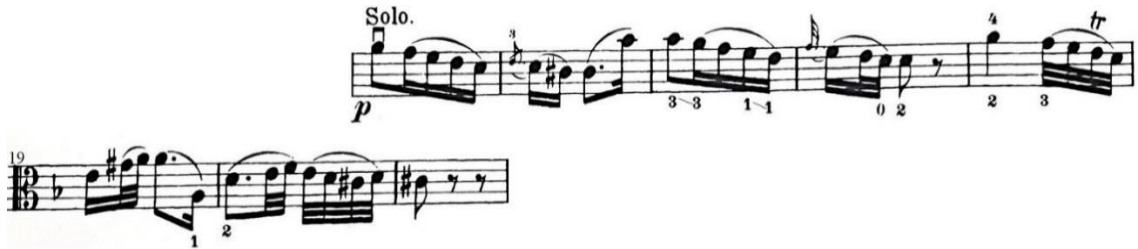
Şekil 4. 19. 239. ve 250. ölçüler arası.

244. ve 245. ölçülerde, 89. ve 90. ölçüler (Bkz. Şekil 4.3.) için ifade edilen noktaların uygulanması önerilir. 247. ölçüdeki üçlemeler çalınırken vuruş başlarına aksan yapılmamasına özen göstermek gerekir. 248. ve 249. ölçülerde yapılan *crescendo*'nun sesin bozulmadan yapılabilmesi için, kol ağırlığı ve yay hızının iyi bir şekilde ayarlanması önerilir.

4.4.2. İkinci bölüm-Andante moderato

Yaklaşık metronom numarası: 52-56 (sekizlik nota).

İlk 13 ölçü orkestra *tutti*'sidir. Viyolanın bölümdeki ilk solosu 14. ve 21. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.20.).

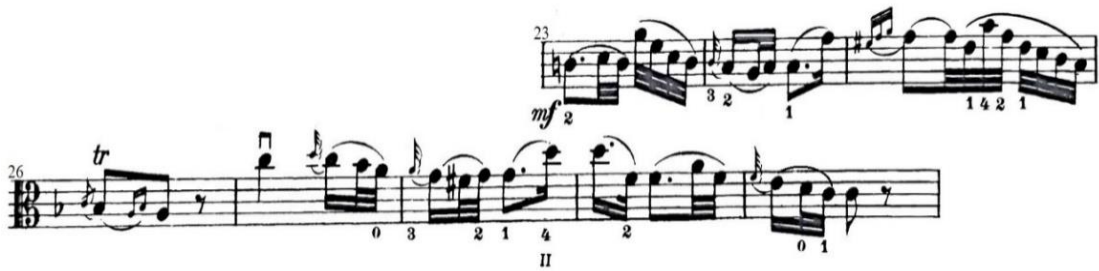


Şekil 4. 20. 14. ve 21. ölçüler arası.

Solonun başlangıcı için sol elde iki pozisyon alternatifi önerilebilir: İlk LA notasının 4. parmak ile, ikincisi ise 3. pozisyonda 2. parmak ile çalınmasıdır. İlk alternatifte 4. parmağın tele net bir şekilde basılmasına ve *vibrato* yapılırken sesin bozulmamasına özen göstermek gerekir. İkinci alternatifte ise teller arasındaki ton ve tını dengesinin iyi bir şekilde sağlanması önemlidir.

Yayın alt yarısından başlatılan 14. ölçü; hızlı yay ile, sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak ve uca gidilmeden çalınır. 15. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren küçük bir *crescendo* yapılması ile 16. ölçü daha gür ve büyük yay ile çalınabilir. 16. ve 17. ölçüler arasında küçük bir *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 18. ölçüde; LA notasının daha farklı bir ses rengi ile çalınabilmesi için, kullanılan kıl sayısını azaltmak amacıyla yayın dışa doğru çevrilmesi önerilir. Ölçünün son vuruşunun ise tuşeye yakın, hızlı ve hafif yay ile çalınması önerilir. 19. ölçünün ilk vuruşu alt yarıda, yayı tuşeden uzaklaştırarak, telin içine girilerek ve küçük yay kullanılarak çalınır. İkinci vuruştaki LA notası çalınırken bütün kılların tele temas etmesi sağlanır ve yay hızı arttırılır. Ölçünün son notasının uca yakın gelmesi nedeniyle sağ kol ağırlığının arttırılması ve sesin bozulmaması için *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. 20. ölçüye geçilmesi sırasında, pozisyon geçişinin ve yay değişiminin duyurulmamasına özen göstermek gerekir. RE notasının telin içine girilerek çalınması sırasında yay hızı arttırılarak dibe gelinir. Son vuruştaki dört bağlı otuzikilikler ise daha küçük yay kullanılarak çalınır.

Viyolanın bir sonraki solosu 23. ve 30. ölçüler arasındadır. (Bkz. Şekil 4.21.).

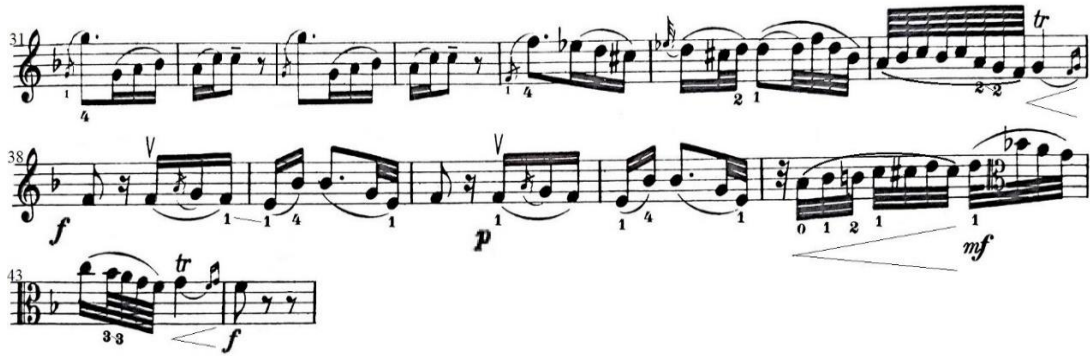


Şekil 4. 21. 23. ve 30. ölçüler arası.

Bu solonun yayın dibinden, köprüye daha yakın başlatılması ve sağ kolun doğal ağırlığının kullanılması önerilir. 23. ölçünün ilk notasına *vibrato* yapılması tınıyı yumuşatır. Ölçünün ilk iki vuruşu çalınırken, üst yarıya yaklaşıldıkça yayın köprüden uzaklaştırılması ve hızının arttırılması önerilir. Üçüncü vuruştaki dört bağlı otuzikilikler

ise tuşeye yakın, hafif ve hızlı yay ile çalınır. 24. ölçüde yay tuşeden uzaklaştırılır, noktalı sekizlik Sİb notası telin içine girilerek ve küçük yay ile çalınır. Bu nota çalınırken yay hızı arttırılır. 25. ölçünün ilk notasında büyük yay kullanılması ve *vibrato* yapılması önerilir. Bu sırada süslemelerin net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. Ölçünün son iki vuruşu ile 26. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 27. ölçü yayın alt yarısından başlatılır ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınır. Bu ölçüden 28. ölçüye geçilmesi sırasında, boş telde gelen LA notası çalınırken telin çok az içine girilmesine ve 2. pozisyonda gelen LA notasının aynı tınlatılmasına özen göstermek gerekir. 29. ölçünün ilk vuruşu büyük yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınır. Bu sırada pozisyon geçişinin acele edilmeden yapılması önerilir. Ölçünün son iki vuruşu ile 30. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyanın bir sonraki solosu 31. ve 44. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.22.).

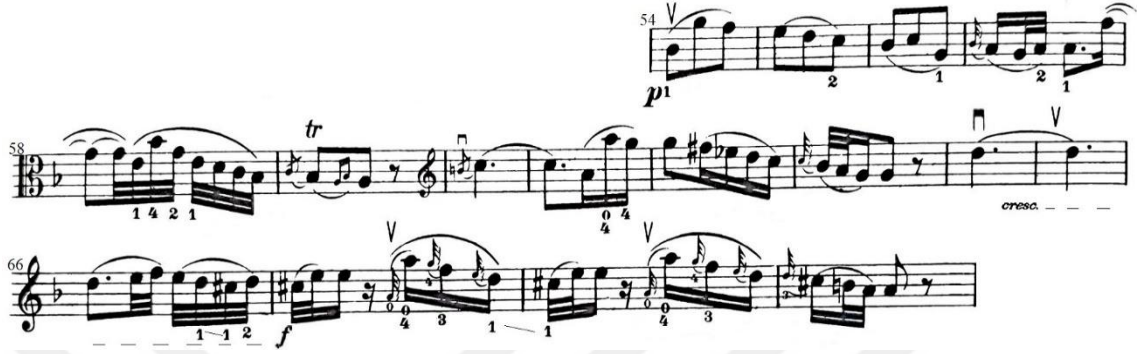


Şekil 4. 22. 31. ve 44. ölçüler arası.

Solonun ilk dört ölçüsünde ilk iki ölçü *forte*, sonrakiler ise *piano* çalınabilir. 31. ölçü yayın dibinden başlatılır, hızlı, büyük yay ile ve noktalı sekizlik SOL notasına sıkı *vibrato* yapılarak çalınır. 31. ölçüdeki bağlı onaltılıklar ile 32. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. 33. ve 34. ölçüler ise yayın üst yarısında ve daha küçük yay kullanılarak çalınır. Yayın alt yarısından başlatılması önerilen 35. ölçü, *mezzo forte* nüansında düşünülebilir. Bu ölçüdeki bağlı onaltılıklar ile 36. ölçünün ilk iki vuruşu arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir. Yayın dibinden başlatılan 37. ölçünün ilk vuruşunda, bağlı altmışdörtlük notaların acele edilmeden net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. Bu notalar çalınırken yayın hızlandırılması ve üst yarıda kol ağırlığının arttırılması önerilir. 38. ölçünün son iki vuruşu ile 40. ölçünün ilk vuruşu arası büyük yay kullanılarak çalınır. Yayın ortasında çalınan 40. ölçünün son iki vuruşu

ile 41. ölçüde ise küçük yay kullanılır.

Violanın bir sonraki solosu 54. ve 69. ölçüler arasındadır ve üç cümleden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 4.23.).



Şekil 4. 23. 54. ve 69. ölçüler arası.

54. ile 56. ölçüler arasındaki bağlı sekizlikler çalınırken eşit büyüklükte ve hızda yay kullanılması, tel geçişlerinde sağ dirseğin kontrol edilmesi ve *vibrato* salınımının sol el durdurulmadan yapılması önerilir. Bu üç ölçünün sağ kolun doğal ağırlığı ile çalınmasına özen göstermek gerekir. 57. ölçünün ilk vuruşu tuşeye yakın, hızlı ve hafif yay ile çalınır. Ölçünün ikinci vuruşunda ise, yay hızı arttırılırken yayın tuşeden uzaklaştırılması tavsiye edilir. 58. ölçünün ilk vuruşunda uca yaklaşıldıkça *vibrato*'nun sıkılaştırılması sesin tınısını destekler. Bu ölçünün son iki vuruşu ile 59. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

60. ölçü çalınırken yayın köprüye yaklaştırılması, 61. ölçüye geçildiğinde ise yay hızının arttırılması ve *vibrato*'nun sıkılaştırılması tavsiye edilir. 61. ölçüdeki bağlı onaltılıklar çalınırken yay hızı arttırılabilir. 62. ölçüdeki onaltılıklar ile 63. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

64. ve 65. ölçüler boyunca çalınan uzun nota için önerilebilecek iki alternatif mevcuttur: İlki notanın bölünerek, ikincisi ise yay değişimi yapılmadan çalınmasıdır. İlk alternatifte yay değişiminin ölçü veya vuruş başlarında yapılmaması önerilir. İkinci alternatifte ise, ton netliğinin korunması için yay kullanımına özen göstermek gerekir. İki alternatifte de bu uzun ses çalınırken yay hızının arttırılması ve *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. Özellikle ilk alternatif uygulanırken *vibrato*'nun sıkılaştırılması, uzun sesin bölünmeden duyurulmasını sağlayacaktır. 67. ve 69. ölçüler arasında; birbirinin aynısı olan iki motiften ilkinin *forte*, büyük, hızlı yay ile ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak, ikincisinin ise *piano*, telin içinde, yayın ortasında ve küçük yay ile

çalınması tavsiye edilir. Cümle bitişi olması nedeniyle ikinci motifte *piano* nüansı içerisinde *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Konçertonun birçok kaydında; 67. ve 68. ölçüler içindeki motiflerde, süslemelerin iki bağlı otuzikilikler veya çarpma olarak çalınması söz konusudur. Motifler için bu tezde sunulan öneri ise, bu iki alternatifin art arda kullanılması şeklindedir: İlk motifte süslemelerin iki bağlı otuzikilikler şeklinde, ikincisinde ise çarpma olarak seslendirilmesi önerilir. Motiflerin bu şekilde seslendirilmesi kontrast sağlayabilir.

Violanın bu bölümdeki son solosuna, 31. ve 38. ölçüler arasının (Bkz. Şekil 4.22.) kısaltılmış versiyonu olması nedeniyle, açıklama ve şekil olarak yer verilmemiştir.

4.4.3. Üçüncü bölüm-Rondo

Yaklaşık metronom numarası: 90-96 (dörtlük nota).

Eserin ana teması aşağıdaki şekilde görülmektedir (Bkz. Şekil 4.24.).



Şekil 4. 24. 3. bölüm ana tema.

Genel olarak tüm bölümde sekizlikler *spiccato*, onaltılıklar *staccato* çalınır. Yayın alt yarısında çalınması önerilen ana temanın net bir şekilde duyurulabilmesi için *mezzo forte* nüansında başlatılması tavsiye edilir.

Auftakt telden başlatılır ve küçük yay ile çalınır. İki bağlı onaltılıkların eşit olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. 1. ve 5. ölçüdeki sekizlikler; çalıcının tercihinine göre ayrı çalınabileceği gibi, ilk sekizlikten sonrakiler iterek çalınabilir. Bu sırada sağ bilek ve parmakların serbest bırakılması, yayın tele yumuşak bir şekilde geri dönmesini sağlayacaktır. Temanın tekrarında ise yukarıda ifade edilen noktalar göz önüne alınarak, *forte* ve büyük yay ile çalınır. *Leggiero* karaktere ve sesin bozulmamasına özen göstermek gerekir. Ana temanın son ölçüsünde gelen *puandorg*'lu notanın uzun

tutulmaması, aksansız ve telin içine girilerek tınlatılması önerilir.

Viyananın bir sonraki solosu 17. ve 37. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.25.).



Şekil 4. 25. 17. ve 37. ölçüler arası.

İlk dört ölçü yayın ortasında ve eşit yay kullanılarak çalınır. Sonraki dört ölçü birbirinin aynısı olan iki motif içermektedir. Bu nedenle ilk motifin *forte* ve büyük yay ile, ikincisinin ise *piano*, yayın ortasında ve küçük yay kullanılarak çalınması önerilir. 24. ölçünün ikinci yarısı ve 25. ölçü çalınırken küçük bir *crescendo* yapılması, 26. ölçüye cümleleme açısından katkı sağlayabilir. FA# notasında uca gidilmemesi için sıkı *vibrato* yapılması önerilir. 27. ölçünün ikinci yarısı ile 28. ölçünün ilk yarısı arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

28. ölçünün ikinci yarısı ile 29. ölçüdeki altılamaların net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir (Bkz. Şekil 4.26.).



Şekil 4. 26. 28. ve 29. ölçüler.

Bu pasajdaki genel sorun; bağları, pozisyon geçişleri ve hızlı olması nedeniyle altılamalarda acele edilmesi, gereğinden büyük yay ile çalınması ve ilk notaların aksanlı duyurulmasıdır. Bunların engellenmesi için önerilen ilk yöntem altılamaların yavaş çalışılmasıdır. Tempoyu hızlandırırken ise sol el ile kolun rahatlatılması, bağ içindeki notaların net bir şekilde seslendirilmesine ve entonasyona özen göstermek gerekir.

Altılamalar için önerilen çalışma egzersizi aşağıdaki şekilde gösterilmektedir (Bkz. Şekil 4.27.).



Şekil 4. 27. 28. ve 29. ölçüler için önerilen egzersiz.

Bu egzersizde; tel geçişlerinin küçük hareketlerle, bilinçli olarak yapılması ve entonasyonun kontrol edilmesi amaçlanmıştır. Egzersizin en az 4-5 kere tekrar edilmesi kas hafızasının oturtulması açısından önemlidir. Böylece mental rahatlık ve notalarda acele edilmemesi sağlanmış olur.

Solonun 31. ve 37. ölçüleri arası aşağıda görülmektedir (Bkz. Şekil 4.28.).



Şekil 4. 28. 31. ve 37. ölçüler arası.

31. ölçünün *vibrato* ile, büyük ve hızlı yay kullanılarak çalınması sırasında, 4. parmağın tuşeye net bir şekilde basılmasına özen göstermek gerekir. 34. ve 37. ölçüler arasında, nüans ayırımı yapmak yerine ses rengi değiştirilebilir. Bunun için; 34. ölçüdeki DO# ile RE notalarının LA telinde, 36. ölçüdekilerin ise RE telinde çalınması önerilir. Ayrıca, temanın bitişini vurgulamak amacıyla, 36. ölçüde küçük bir *ritardando* yapılabilir.

Viyanın bir sonraki solosu 53. ve 61. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.29.).



Şekil 4. 29. 53. ve 61. ölçüler arası.

İlk dört ölçünün farklı bir ses rengi ile çalınabilmesi için yayın tuşeye çok az yaklaştırılması, hafif, hızlı ve büyük yay kullanılması önerilir. İkinci dört ölçüye ise *mezzo forte* nüansında devam edilebilir ve yayın tuşeden uzaklaştırılması önerilir. 55. ölçünün ikinci vuruşunun RE telinde, 59. ölçüdekinin ise LA telinde çalınması, nüans farklılığını destekler. Bu sırada sesi yumuşatmak amacıyla yayın hafifletilmesi ve tınının *vibrato* ile desteklenmesi önerilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 62. ve 69. ölçüler arasındadır ve iki cümleden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 4.30.).



Şekil 4. 30. 62. ve 69. ölçüler arası.

62. ve 65. ölçüler arasındaki cümle yayın alt yarısında ve tellerin içine girilerek çalınır. 66. ve 67. ölçüler arası, kolun doğal ağırlığı ve daha büyük yay ile, yayın ucuna gidilmeden çalınır. 68. ve 69. ölçüler arası ise, net bir ton elde edilebilmesi için alt yarıda, küçük yay ile ve telin içine girilerek çalınır ve istenirse *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

Viyolanın bir sonraki solosu 70. ve 85. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.31.).



Şekil 4. 31. 70. ve 85. ölçüler arası.

Birbiriyle aynı yapıda olması nedeniyle; 70. ve 71. ölçülerin *mezzo forte*, yayın ortasında ve telin içinde, 72. ve 73. ölçülerin ise *mezzo piano*, hızlı ve hafif yay ile çalınması önerilir. 74. ve 77. ölçüler arasında, birbiriyle benzer yapılarda olan ölçüler çalınırken alt yarıya yaklaşılmaması ve yayın büyütülmesi önerilir. 78. ve 79. ölçülerin telde, 80. ve 81. ölçülerin *spiccato* çalınması, nüans ayrımını destekler. 82. ölçüdeki onaltılık notalarda küçük bir *crescendo* düşünülebilir. 83. ölçüdeki noktalı sekizliğin telden başlatılması, sağ kolun doğal ağırlığı kullanılarak çalınması ve yayın ortasına gelindiğinde *vibrato*'nun sıkılaştırılması önerilir. Bu notanın ardından gelen onaltılıklar yayın ortasında çalınır. 84. ölçünün ikinci yarısı ile 85. ölçü arasında *crescendo-decrescendo* yapılabilir.

86. ve 93. ölçüler arası ise, net olarak duyurulması ve tınlatılması gereken çift sesler içermektedir. Bu cümle yayın alt yarısında çalınır ve sağ kolun doğal ağırlığı kullanılır (Bkz. Şekil 4.32.).



Şekil 4. 32. 86. ve 93. ölçüler arası.

86. ve 87. ölçülerdeki çift sesler çalınırken, ortaya gelindiğinde yay hafifletilerek seslerin tınlaması sağlanır. İkinci vuruşlarda gelen sekizliklerde yayın telde kalmasına ve hızlanma eğiliminden kaçınılmasına özen göstermek gerekir, istenirse küçük bir *crescendo* ile sonraki ölçüye geçilebilir. 89. ölçünün ilk vuruşunda otuzikiliklerin net olarak duyurulmasına özen göstermek gerekir. Daha sonrasında gelen *forte* nüanslarında tonun sert olmaması önemlidir.

Viyolanın bir sonraki solosu 109. ve 123. ölçüler arasındadır (Bkz. Şekil 4.33.).



Şekil 4. 33. 109. ve 123. ölçüler arası.

Bu pasajda seri tel geçişleri yapılırken ton netliğinin bozulmamasına özen göstermek gerekir. Bunun sağlanması için, pasaj aşağıdaki şekilde gösterilen ritmik kalıplar ile ve yavaş tempoda çalışılabilir (Bkz. Şekil 4.34.).



Şekil 4. 34. Onaltılık pasaj için önerilen ritim kalıpları.

Bu kalıplar ile kas hafızası pekiştirilmiş, entonasyon, tel geçişleri ve sol el pozisyonları oturtulmuş olur. Pasaj çalınırken ise; mental rahatlık, sağ kol ile sol elin kasılmaması ve sağ omzun kaldırılmaması önemlidir.

Birbirinin aynısı olması nedeniyle, pasajın ilk dört ölçüsü *piano*, sonraki dört ölçü ise *forte* çalınabilir. Ayrıca, 118., 119. ve 120. ölçüler çalınırken cümleme amacıyla *crescendo-decrescendo*'lar yapılabilir.

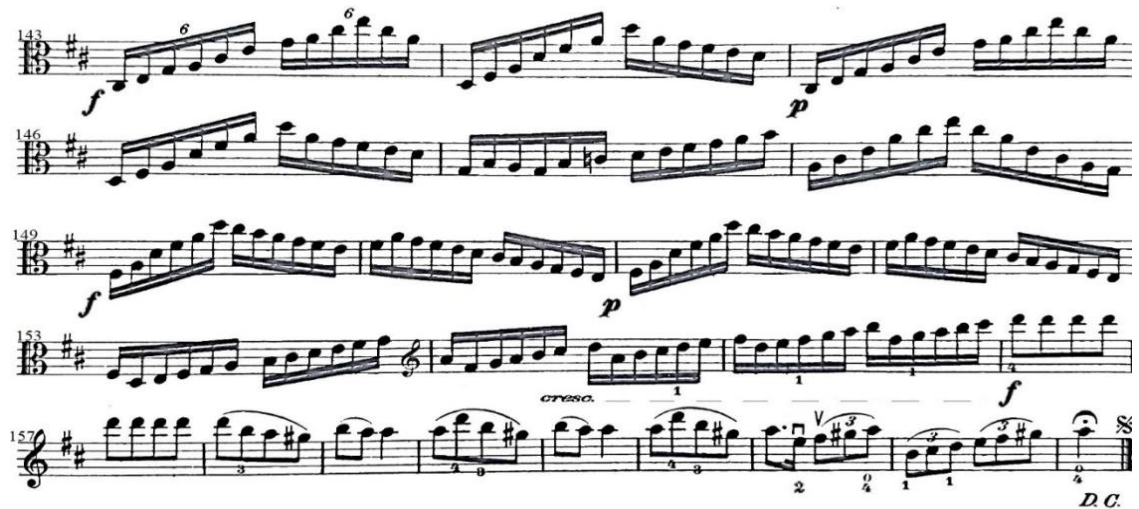
125. ve 140. ölçüler arasında, çift sesler ile başlayan, melodik yapıda iki cümle gelmektedir (Bkz. Şekil 4.35.).



Şekil 4. 35. 125. ve 140. ölçüler arası.

Bu cümleler çalınırken çift seslerin eşit duyurulmasına ve entonasyonuna özen göstermek gerekir. Entonasyon kontrolü amacıyla çift seslerin yavaş çalışılması önerilir.

143. ve 165. ölçüler arasında onaltılıklardan oluşan bir başka pasaj gelmektedir (Bkz. Şekil 4.36.).



Şekil 4. 36. 143. ve 165. ölçüler arası.

110.-123. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.33.) için ifade edilen öneriler 143. ve 156.

ölçüler arası için de geçerlidir. 156. ve 165. ölçüler arasının, üst pozisyonlarda ve LA telinde gelmesi nedeniyle hızlı ve hafif yay ile çalınması, yaya baskı uygulanmaması ve sol elin kasılmamasına özen göstermek gerekir. Bu sırada sol ele esneklik kazandırmak amacıyla viyolanın yukarı kaldırılması ve sol dirseğin içe doğru kıvrılması önerilir.

Ana temanın son gelişinde, eserin bittiğini belirtmek amacı ile, son iki ölçüde küçük bir *ritardando* yapılabilir.



SONUÇ

Bu tezin yazım süreci boyunca; ilk olarak Klasik Dönem'deki tarihsel ve toplumsal gelişmeler ile dönemin özellikleri araştırılmış, sonrasında Klasik Dönem Viyola Konçertoları incelenip değerlendirilmiş, ardından Vaňhal, Hoffmeister ve Stamitz'in viyola konçertolarına odaklanılmıştır. Bütün bu araştırma ve incelemeler sonucunda; halk ile bütünleşme düşüncesinin benimsenmesi ve konser salonlarında müzik yapılması sayesinde müziğe erişimin geniş kitlelere ulaştığı saptanmış, bu durumun Klasik Dönem eserlerinin yaygınlaşması üzerinde etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Tezde bahsi geçen bestecilerin eserlerinde; armoni ve ezginin belirginleşmesi, orkestra partilerinin gelişmesi, yeni dinamiklerin (fp, sf, fz vs.) ortaya çıkması, nüanslar arasındaki farkın artması ve stil ile cümlelemedeki yenilikler göze çarpmıştır. Bu eserler viyola eğitimi açısından incelendiğinde ise; stil, müzikalite ve teknik seviye göz önünde bulundurularak, zorluk derecesine göre sıralanmış ve aşağıdaki sonuca ulaşılmıştır. Sıralama en kolaydan en zora doğru gitmektedir:

1. J. K. Vaňhal Do Majör Viyola Konçertosu.
2. F. A. Hoffmeister Re Majör Viyola Konçertosu.
3. C. Stamitz Re Majör Viyola Konçertosu.

Yukarıdaki eserlerin bölümleri incelendiğinde; Hoffmeister ile Stamitz'deki hızlı pasajlar ve Vaňhal'ın üst pozisyonlarda entonasyon kontrolü gerektiren pasajları göz önüne alındığında, üçüncü bölümlerin teknik açıdan en zor bölümler olduğu gözlemlenmiştir. Birinci bölümlerde ise *leggiero* karakterinin korunmasının ve hızlı pasajların net çalınmasının önemli olduğu görülmüş, bu nedenle zorluk derecesi olarak 2. sıraya konulmuştur. İkinci bölümler cümleme ve müzikal bütünlüğün devamlılığı açısından zor olsa da teknik olarak diğer bölümlere göre daha basit olduğu için 3. sırada yer almıştır. Konçerto bölümleri teknik açıdan zorluk derecelerine göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

1. Üçüncü Bölümler: Vaňhal, *Allegro Molto*, Hoffmeister, *Rondo*, Stamitz, *Rondo*.
2. Birinci Bölümler: Vaňhal, *Allegro Moderato*, Hoffmeister, *Allegro*, Stamitz, *Allegro*.
3. İkinci Bölümler: Vaňhal, *Adagio*, Hoffmeister, *Adagio*, Stamitz, *Andante Moderato*.

Cümle yapıları incelendiğinde, Vaňhal Do Majör Viyola Konçertosu'nun diğer iki esere göre daha yalın ve kolay olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle, bir öğrencinin

Klasik Dönem repertuvarına Vaňhal Viyola Konçertosu ile başlatılması durumunda, dönemin stilini daha kolay kavrayabileceği görüşüne ulaşılmıştır. Ayrıca, bu konçertoda iyi bir stil ve cümleme anlayışı edinilmesinin, öğrenciyi Hoffmeister ve Stamitz'in eserlerine hazırlayacağı sonucuna varılmıştır. Teknik açıdan incelendiğinde ise; yine Vaňhal Viyola Konçertosu'ndaki hızlı pasajlarının öğrenciyi geliştirdiği, aynı zamanda da artikülasyon olarak diğer konçertolara hazırlık olabileceği görülmüştür. Konçertonun birinci bölümündeki üçleme ve onaltılık pasajların doğru yay kullanımı ile ve iyi bir artikülasyonla çalınmasının, Klasik Dönem'deki *leggiero* karakterinin net bir şekilde yansıtılması açısından önemli olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, üçüncü bölümde üst pozisyonlarda gelen pasajların iyi bir şekilde çalışılmasının sol el hâkimiyetine katkı sağladığı, böylece öğrencinin viyolanın tiz rejistırına daha hâkim olabileceği sonucuna varılmıştır. Ayrıca, benzer yapıda olup farklı tonlarda gelen birçok solonun, çalıcıya aynı artikülasyonun çeşitli pozisyon ve yay kullanımları ile ortaya çıkarılabilmesi konusunda iyi örnekler sunduğu gözlemlenmiştir.

Yorumlama yöntemlerinde yapılan incelemeler sonucunda, konçertoların üçünün de akor ile başladığı görülmektedir. Bu akorlarda; bas teller ile tiz teller arasındaki tını dengesinin sağlanması, net bir ton ile çalınması ve bu sırada sesin bozulmamasının öneminin öğrenciye iyi bir şekilde anlatılması gerektiği sonucu çıkmıştır. Akor çalınması sırasında kol ağırlığının yaya baskı uygulamaktan daha önemli olduğu, baskının ise tel direncine bağlı olarak ve tınıyı desteklemek amacıyla ayarlanmasına özen gösterilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Akorlar kırılırken ise, bas tellerden tiz tellere doğru yönelimin sağ dirsek ile yapılması ve parmakların bu yönelmeyi desteklemesinin önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Eserlerdeki hızlı pasajların net olarak çalınabilmesi için sağ el-sol el koordinasyonunun iyi bir şekilde oturtulması gerektiği saptanmıştır. Özellikle Hoffmeister ve Stamitz konçertolarının son bölümlerindeki hızlı pasajlar için, Şekil 3.20. ve Şekil 4.34.'te gösterilmiş olan egzersizlerin çalışılmasının, bu koordinasyonu mümkün olan en kısa zamanda etkili şekilde sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Vaňhal Viyola Konçertosu'nun tonunun Do Majör olması nedeniyle entonasyon kontrolünün de iyi bir şekilde sağlandığı gözlemlenmiştir. Ayrıca bu konçertonun, tonu nedeniyle, entonasyon kontrolü açısından diğer iki esere göre daha kolay olduğu sonucuna varılmıştır. Re Majör olan diğer iki konçertoda da boş tel olan RE telinin entonasyon konusunda yardımcı olabileceği saptanmıştır.

İkinci bölümlerde yay ve sağ bilek kullanımının, cümlelemede devamlılık açısından önemli olduğu sonucuna varılmıştır. *Vibrato* kullanımı, yay hızı, baskısı, konumu ve sol el parmaklarının tuşeye net bir şekilde basılmasının, ikinci bölümler çalınırken özen gösterilmesi gereken noktalar olduğu görülmüştür.

Bahsi geçen viyola konçertolarının partiyonları incelendiğinde, solo ve eşlik partilerindeki melodik yapıların aynı olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle orkestra eşliği ile çalınması sırasında bu tarz yerlerin aynı artikülasyon, hatta aynı yaylar ile çalınmasının solo ve eşlik uyumunu pekiştirdiği, böylelikle eserlerin daha bütünsel bir müzikal düşünce ile yorumlanabileceği saptanmıştır. Bu durum, Hoffmeister Viyola Konçertosu için Şekil 3.18.'de, Stamitz Viyola Konçertosu için ise Şekil 4.6.'da özellikle ifade edilmiştir. Bu bağlamda; Vaňhal Do Majör Viyola Konçertosu'nun bölümü başlatan *tutti*'lerinin de aynı artikülasyon ile duyurulması önemlidir. Ayrıca, Hoffmeister ve Stamitz viyola konçertolarının son bölümlerinin ana teması da aynı şekilde düşünülebilir.

Vaňhal Viyola Konçertosu'nda, solo ile orkestra partilerinde aynı artikülasyon ve yaylar ile önerilebilecek ölçüler şunlardır:

- 51. ve 54. ölçüler arası ile 64. ölçü (Bkz. Şekil 2.6.).
- 118. ölçü (Bkz. Şekil 2.8.).
- 77. ve 78. ölçüler (Bkz. Şekil 2.20.).
- 153. ve 154. ölçüler ile 164. ve 165. ölçüler (Bkz. Şekil 2.26.).
- 275. ve 276. ölçüler (Bkz. Şekil 2.29.).

Hoffmeister Viyola Konçertosu'nda, solo ile orkestra partilerinde aynı artikülasyon ve yaylar ile önerilebilecek ölçüler şunlardır:

- 54. ve 55. ölçüler (Bkz. Şekil 3.2.).
- 7. ve 8. ölçüler (Bkz. Şekil 3.12.).
- 50. ve 51. ölçüler (Bkz. Şekil 3.16.).
- Şekil 3.21.'deki solo.
- 87. ve 90. ölçüler arası (Bkz. Şekil 3.23.).

Stamitz Viyola Konçertosu'nda, solo ile orkestra partilerinde aynı artikülasyon ve yaylar ile önerilebilecek ölçüler şunlardır:

- 120. ve 126. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.10.).
- 170. ve 171. ölçüler (Bkz. Şekil 4.12.).

- 230. ve 237. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.18.).
- 70. ve 73. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.31.).
- 133. ve 138. ölçüler arası (Bkz. Şekil 4.38.).



KAYNAKÇA

- Boran, İ. ve Yıldız Şenürkmez, K. (2007), *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cangal, N. (2002), *Armoni (2. Baskı)*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çalışır, F. (1999), *Müzik Dili Sözlüğü*. Ankara: Ataçağ Sanatevi Yayınları.
- Gertsch, N. und Ronge, J. (2003), *Hoffmeister Violakonzert D-Dur*. Münih, Almanya: G. Henle Verlag.
- Holeček, J. (1989), Dvorák Chamber Orchestra [M. Konválnka-L. Malý]. Karel Stamic *Sinfonia Concertante in D Major for Violin and Viola & Jan Krtitel Vanha lConcerto in C Major for Viola and Orchestra [CD]*. Prag, Çekya: Panton Records (1988).
- İlyasoğlu, E. (2001), *Zaman İçinde Müzik (6. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Say, A. (2001), *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002), *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2003), *Müzik Tarihi (5. Basım)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi 1-2-3*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schmidt, P. (2016), *Vanhal Konzert C-Dur für Viola und Orchester*. Kassel, Almanya: Bärenreiter.
- Su, C.-C. (2010), *A Performance Guide to Franz Anton Hoffmeister's Viola Concerto in D Major with an Analytical Study of Published Cadenzas*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ohio, Amerika Birleşik Devletleri: Cincinnati Üniversitesi.
- Whitman Gee, C. (2001), *The Viola Concerti of the Stamitz Family: A Performance Project Including Concerto in G Major by Johann Stamitz (1717-1757), Concerto Number One in B-flat Major, Concerto Number Three in G Major, and Concerto Number Four in D Major by Anton Stamitz (1750-after 1796), Concerto Number One in D Major and Concerto Number Two in A Major by Carl Stamitz (1745-1801)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Washington D. C., Amerika Birleşik Devletleri: Maryland Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

- Badley, A. (Tarihsiz, Çevrimiçi), *Carl Phillip Stamitz (1745-1801), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) Viola Concertos*.

- Bryan, P. (2001, Çevrimiçi), *Vanhal, Johann Baptist*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029007?rskey=a9stYX&result=1> (Erişim Tarihi: 13.01.2020).
- Bryan, P. (Tarihsiz, Çevrimiçi), *Johann Baptist Wanhal*. <http://www.wanhal.org/wanhal> (Erişim Tarihi: 30.01.2020).
- Buzzacott, M. (2019, Çevrimiçi), *Classically Curious: Rockets and Sighs in Mannheim*.
<https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/music-reads/classically-curious-the-mannheim-school/11545732> (Erişim Tarihi: 18.03.2021).
- Corigliano, J. (2000, Çevrimiçi), *The Mannheim Rocket*.
<https://www.wisemusicclassical.com/work/26986/The-Mannheim-Rocket--John-Corigliano/> (Erişim Tarihi: 03.04.2021).
- Cuneo, M. (2017, Çevrimiçi), *Carl Stamitz and the Viola*. <http://www.viola-in-music.com/Carl-Stamitz.html> (Erişim Tarihi: 23.03.2020)
- Cuneo, M. (2017, Çevrimiçi), *Stamitz Viola Concerto You'll Love It*. <http://www.viola-in-music.com/Stamitz-viola-concerto.html> (Erişim Tarihi: 16.01.2020).
- Freemanová, M. (2012, Çevrimiçi), *Jan Křtitel Vaňhal*. <https://vltava.rozhlas.cz/jan-krtitel-vanhal-5173245> (Erişim Tarihi: 01.02.2020).
- Minden-Bacher, P. (Tarihsiz, Çevrimiçi), *Franz Anton Hoffmeister*.
<https://www.hoffmeistergesellschaftev.de/franz-anton-hoffmeister/> (Erişim Tarihi: 25.03.2021).
- Smith, G. (2007, Çevrimiçi), *Carl Phillip Stamitz*.
https://web.archive.org/web/20070311025236/http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Carl_Stamitz_Contemp.htm (Erişim Tarihi: 19.02.2020).
- Weinmann, A. (2001, Çevrimiçi), *Franz Anton Hoffmeister*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013162?rskey=BJdmPq&result=1> (Erişim Tarihi: 13.01.2020).
- http-1: <http://www.u.arizona.edu/~douglast/Pages/The%20Classical%20Period.html> (Erişim Tarihi: 13.05.2019)

- http-2: <https://www.phoenixsymphony.org/uploads/Classical.pdf> (Erişim Tarihi: 08.05.2019).
- http-3: <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-classical-period-of-music> (Erişim Tarihi: 03.06.2020).
- http-4: <https://cmed.ku.edu/private/classical.html> (Erişim Tarihi: 13.04.2020).
- http-5: <https://www.britannica.com/art/Mannheim-school#ref15106> (Erişim Tarihi: 14.01.2020).
- http-6: <https://www.popularbeethoven.com/the-mannheim-school-and-its-mannerism/> (Erişim Tarihi: 28.02.2021).
- http-7: <https://www.dolmetsch.com/defsm.htm> (Erişim Tarihi: 24.04.2021)
- http-8: <http://www.thegreathistoryofarts.weebly.com/classical-era.html> (Erişim Tarihi:10.05.2021).
- http-9: <https://www.britannica.com/art/concerto-music/The-Classical-concerto-c-1750-1830> (Erişim Tarihi: 01.03.2022)
- http-10: https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA11531_90/ (Erişim Tarihi: 14.06.2020).
- http-11: <https://www.artaria.com/pages/hoffmeister-franz-anton-1754-1812> (Erişim Tarihi: 30.03.2020).
- http-12: <https://www.grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/22174> (Erişim Tarihi: 27.04.2020).
- http-13: https://www.ph-publishers.com/autor_info.php?manufacturers_id=52 (Erişim Tarihi: 26.03.2020).
- http-14: https://imslp.org/wiki/Tobias_Haslinger (Erişim Tarihi: 03.04.2020).
- http-15: <https://www.artaria.com/pages/stamitz-carl-1745-1801> (Erişim Tarihi: 13.04.2020).
- http-16: <https://www.theviolaexperiment.wordpress.com/category/repertoire/solo/> (Erişim Tarihi: 16.01.2020).
- http-17: <https://www.musicalchairs.info/viola/jobs> (Erişim Tarihi: 22.12.2021)

EK-1 TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Auftakt: Eksik ölçü.

Cadenza (Kadenza): Konçertoda solo sanatçının ustalığını göstermesine olanak açan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça.

Detache: Notaların birbirinden ayrı olarak seslendirilmesi. Bağısız seslendirme.

Galant Stil: 18. Yüzyıl'ın ortalarında Fransız ve Alman ekollerinin “rokoko” anlayışı içinde geliştirdiği müzikal yaklaşım.

Glissando: Kaydırarak.

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

Kapellmeister: Orkestra şefi. Terim 11. Yüzyıl'dan başlayarak koro topluluklarını yöneten müzikçiler için kullanılmış, 16. Yüzyıl'dan itibaren saray müzik yönetmenlerini nitelemiştir. Günümüzdeki anlamıyla Almanya'da orkestra şefleri için kullanılır.

Legato: Bağlı.

Leggiero: Tüy gibi, çok hafif.

Marş armonik: Genellikle Barok ve Klasik Dönem bestecilerinin eserlerinde sık sık rastlanan, bütün basamakların ya da bir bölümünün belli bir sıralama ile art arda kullanılması.

Pizzicato: Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tellerin parmakla çekilmesiyle elde edilen ses.

Poco a poco: Yavaş yavaş.

Puandorg: Bir eserde, ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren ve uzatma anlamına gelen işaret.

Ritardando: Hızı azaltarak, geciktirerek.

Rondo: Önce duyulan bir ana temanın, diğer temalardan sonra, sık sık duyulmasından oluşan formdur. Bu formda en az üç kez duyurulan ana tema “A” harfiyle, ara temalar diğer harflerle belirtilir. Hoffmeister ve Stamitz konçertoların 3. bölümlerinde Rondo formu “ABACADA” olarak ifade edilir.

Rubato: Bağımsız, yoruma bağlı, istediğin gibi.

Sonat Formu (Sonat Allegro'su): Klasik Dönem'de sonat, duo (ikili), trio, kuartet gibi oda müziği ile konçerto ve senfonilerin birinci bölümleri ve bazı uvertürlerin bestelendiği formdur. Üç bölmeden oluşur: Sergi, gelişme, yeniden sergi.

Sekvens veya Sekans (sequence): Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması.

Senkop: Bir sesin zayıf zamanda başlayıp kuvvetli zamanda sürmesi.

Spiccato: Notalar arasında yayı kaldırarak kullanmak, sıçratarak çalış.

Staccato: Notaları taneleyerek seslendirme, birbirinden ayrı seslendirme.

Trill: Bir sesin bir alt ya da üst notası ile süratle yinelenmesi.

Tutti: Hep birlikte. Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi.

Vibrato: “Salınım”. Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği.

