T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

FELİX MENDELSSOHN KEMAN KONÇERTOSU'NUN FORM ANALİZİ, KEMAN TEKNİĞİ VE İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

RENEL MOLLA

TEZ DANIŞMANI:

DOÇ. AHMET HAMDİ ZAFER

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Renel MOLLA tarafından hazırlanan **"FELİX MENDELSSOHN KEMAN KONÇERTOSU'NUN FORM ANALİZİ, KEMAN TEKNİĞİ VE İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ"** konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 15. maddesi uyarınca 13.06.2014 Cuma günü saat 14:00'te yapılmış olup, tezin .....Kabul.....edilmesine..... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Süleyman Sırrı GÜNER	Kabul edilmesine	
Doç. Ahmet Hamdi ZAFER (Danışman)	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Bülent HALVAŞİ	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında " Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10041490
Yazar Adı / Soyadı	RENEL MOLLA
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 27980094010
Telefon	5418037161
E-Posta	renelmolla@icloud.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Felix Mendelssohn Mi Minör Keman Konçertosu'nun Keman Teknikleri, Form Analizi ve İcra Bakımından İncelenmesi
Tezin Tercümesi	Felix Mendelssohn's Violin Concerto in E minor Violin Technique, Form Analysis and Investigation Enforcement Terms
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	Yaylı Çalgılar Sanat Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	173
Tez Danışmanları	DOÇ. AHMET HAMDİ ZAFER 17347921172
Dizin Terimleri	Konçerto=Concerto ; Analiz=Analysis ; Keman=Violin
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

24.06.2014

İmza:.....

Tezin Adı: Felix Mendelssohn Keman Konçertosu'nun Form Analizi, Keman Tekniği ve İcra Yönünden İncelenmesi

Hazırlayan: Renel MOLLA

ÖZET

Araştırmanın gerçekleşmesindeki temel amaç, müzik repertuvarında önemli yere sahip olan Felix Mendelssohn Mi Minör Keman Konçertosu' nun teknik ve müziksel özelliklerini saptamaktadır.

Bu araştırmada Romantik Dönem' in ünlü Alman bestecisi ve eğitimcisi olan Felix Mendelssohn ve onun Mi Minör Keman Konçertosu' nun önemi ortaya konmuştur. Mendelssohn' un hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri, eserin çalma teknikleri, icra bakımından incelenmesi ve partisyon üzerinden form analizi incelenerek, karşılaşılabilecek zorluklar, örnek verilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Romantik Dönem' de ortaya çıkan yeni form ve müzik anlayışı işlenmiş; ortaya çıkabilecek teknik ve yoruma ilişkin sorunların çözümleri, ipuçları ortaya konularak önerilerde bulunulmuştur. Seçilen eserde yapılan teknik analizler, sağ el (yay), sol el (parmak) ve konum geçişleri boyutlarıyla ele alınmış müziksel analizler ise form analizi tablolarıyla gösterilmiştir.

Bu çalışmada, elde edilen bulgular ışığında; araştırmanın yarar sağlayacağı ve diğer Romantik Dönem keman eserlerinin teknik, müziksel yapıları ve yorumlama özelliklerine yönelik olarak da fikir verici nitelikte bir araştırma olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, konçerto, form, analiz.

Name of Thesis: Felix Mendelssohn's Violin Concerto in Violin Technique, Form Analysis and Investigation Enforcement Terms

Prepared by: Renel MOLLA

ABSTRACT

The main purpose of this research is to determine the technical and musical properties of Felix Mendelssohn’s E moll violin concerto which has a special importance in musical repertoire.

This study presents, the importance of the famous composer and educationist of the Romanticism, German Felix Mendelssohn and his E Moll concerto. Having analyzed his life, concurrent lifestyle, concerto playing and execution techniques and form analysis on pariticions; the difficulties that can be faced has been resolved with examples. The newly emerging form and musical comprehension of Romanticism has been processed, the solutions of the possible problems on tecnique and interpretation has been given with clues and recommendations. While technical analyses on selected composition has been shown in terms of; right hand(bow), left hand (finger) and position transitions, musical analyses are shown on form analysis tables.

In the light of the conclusions, this study can be thought as beneficial and inspiring on understanding the technique, musical structure and interpretation of the Romanticism Violin compositions.

Key words: Violin, concerto, form, analysis.

ÖNSÖZ

19. yy bestecisi olan Felix Mendelssohn Bartholdy, yaptığı yeniliklerle Romantik Dönem' in önemli, temel yapıcı bestecileri arasında yer almaktadır. Klasik Dönem' in kuralcı yapısını görmezden gelerek, hissettiğini eserlerine yansıtan Mendelssohn, döneme ait önemli gelişmelerde bulunmuştur. Piyano, koral, keman, quartet, opera ve daha bir çok türde eserler vermiştir. Mendelssohn' un bir eseri var ki, müzik dünyasını çalkalamış, ünlü virtüözlerin bile vazgeçilmez eserleri arasında yer almıştır. Bu da Mi Minör Keman Konçertosu' dur.

Mendelssohn eserlerinde, İrlanda Manzaralarını, İskoç Masallarını yaratmış ve hayali bir karakteri de sanatına katmıştır. Shakespeare' dan ilham alan Mendelssohn, romantizme ve müzik tarihine kalıcı eserler bırakmıştır.

Mi Minör Keman Konçertosu' nu, keman tekniği, icra ve form bakımından incelemek, yorum ve icracı bakımıdan daha iyi çalınmasına yardımcı olacaktır.

Tezimin hazırlanmasında başta hocam ve danışmanım olan Doç. Ahmet Hamdi Zafer' e, T.Ü. Devlet Konservatuvarı Müdürü Sayın Prof. Süleyman Sırrı GÜNER'e, doğru kaynaklara ulaşmamı sağlayan Prof. Aminbay Sapayev' e, tezinden yararlandığım sevgili arkadaşım Yrd. Doç. Özlem Duygu Öztürk'e, Yrd. Doç. Bülent HALVAŞİ'YE tezimin form analizi bölümünde bilgilerinden yararlandığım Sofya Konservatuvarı' nda armoni baş asistanı olan Dr. Nikolay Gradev'e, doğru kaynaklara ulaşmamı sağlayan Veli Chausev' e, bulgarca çevirilerimi yapan ve beni konservatuvara hazırlayan canım hocam Kamil Molla' ya, kemana başlamamda emeği olan ilk keman hocam Ayşen İnan' a, üzerimde büyük emeği olan hocam merhum Doç. Zuhra Mansurova' ya, maddi manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **vii**
KISALTMALAR ..... **xi**
GİRİŞ **1**

I. BÖLÜM

1.PROBLEM **2**
1.2.Alt Problemler **2**
1.2.Amaç **2**
1.3.Önem **3**
1.4.Sınırlılıklar **3**
1.5.Tanımlar **3**

II. BÖLÜM

2.YÖNTEM **5**
2.1.Araştırma Modeli **5**
2.2.Evren ve Örneklem **5**
2.3.Verilerin Toplanması **5**
2.4.Verilerin Çözümü ve Yorumlanması **5**

III. BÖLÜM

3.BULGULAR VE YORUM 6

3.1 Romantik Dönem 6

3.2. Felix Mendelssohn 19

3.2.1. Mendelssohn' un Anlayışı ve Müziğin Özellikleri 19

3.2.2. Senfonik Eserleri 20

3.2.3. Oda Müziği 20

3.2.4. Vokal Müziği 21

3.2.5. Romantizme Girerken Mendelssohn 21

3.2.6. Felix Mendelssohn' un Eserleri 23

3.3. Konçerto Tanımı 34

3.3.1. Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu' nun Besteleniş Süreci 34

3.4. Yay Teknikleri 36

3.4.1. Legato 36

3.4.2. Detache 36

3.4.2.1. Vurgulu Detache 36

3.4.2.2. Detache Porte 37

3.4.2.3. Portato (Loure) 37

3.4.2.4. Detache Lance 37

3.4.3. Fouette (Kamçılama) 37

4.4.4. Martele (Çekiçleme) 38

3.4.4.1. Basit Martele 38

3.4.4.2. Uzun Tutulan Martele 38

3.4.5. Colle 38

2.4.6. Spiccato 38

3.4.7. Sautille 39

3.4.8. Staccato 39

3.4.8.1. Uçan Staccato ve Uçan Spiccato 39

3.4.9. Ricochet 39

3.5.Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nun Keman Tekniği ve İcra Yönünden İncelenmesi.....40

3.5.1. I. Bölüm – Allegro molto appassionato.....40

3.5.2. II. Bölüm – Andante.....69

3.5.3. III. Bölüm - Allegro non troppo - Allegro molto vivace

3.6.Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nun Form Analizi Bakımından İncelenmesi.....77

3.6.1. Allegro molto appassionato – 1. Bölüm – Form Analizi.....78

3.6.2. Andante – Allegretto non troppo – 2. Bölüm ve Bağlayıcı Bölüm – Form Analizi.....117

3.6.3. Allegro molto vivace – 3. Bölüm – Form Analizi.....134

SONUÇ.....133

KAYNAKÇA.....134

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 1 – 6. Ölçüler arası 41
Örnek 2: Sevcik Otakar Analytcial Studies for Mendelssohn' s Violin Concerto Op. 21, 1931, 1-24. ölçüler arası 42
Örnek 3: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çözümsel çalışma, 1-24. ölçüler arası 42
Örnek 4: Sevcik Otakar, pasaja yönelik aralık çalışması, A 1 – 12. ölçüler arası.....43
Örnek 5: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 25 – 27. ölçüler arası 44
Örnek 6: Sevcik Otakar, 15 yay çeşidiyle çalışma, A 1 – 15, B 1 – 4 44
Örnek 7: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, A 1 – 8 45
Örnek 8: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 36 – 38. ölçüler arası 45
Örnek 9: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 41 – 43. ölçüler arası 46
Örnek 10: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, A 13 – 19 46
Örnek 11: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, B 1 – 4 47
Örnek 12: Secvik Otakar, pasaja yönelik çalışma,A 13 – 19, B 1 – 4 48
Örnek 13: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 75 – 82. ölçüler arası 48
Örnek 14: Sevcik Otakar, pasaja yönelik aralık çalışması, C 5, C 25 49
Örnek 15: Sevcik Otakar, analitik çalışma, C 5 – 25 49
Örnek 16: Sevcik Otakar, 22 yay çeşidiyle çalışma, C 13 – 15 50
Örnek 17: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 97 – 100. ölçüler arası 50
Örnek 18: Sevcik Otakar, çözümlemeli çalışma, D – 18 52
Örnek 19: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 105 – 106. ölçüler arası 52
Örnek 20: Sevcik Otakar, aralık çalışması, D 9 – 16 54
Örnek 21: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle çalışma, D 9 – 16 54
Örnek 22: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 113 – 114. ölçüler arası 55
Örnek 23: Sevcik Otakar, 11 yay çeşidiyle çalışma, E 1 – 13.....56
Örnek 24: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 139 – 143. ölçüler arası 56
Örnek 25: Sevcik Otakar, nüans çalışması, F 9 – 23, G 1 – 14.....57
Örnek 26: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle çalışma, H 1 – 13 59
Örnek 27: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 181 – 183. ölçüler arası 59
Örnek 28: Galamian, tartım çalışması.....59
Örnek 29: Sevcik Otakar, 6 yay çeşidiyle çalışma, J 1 – 12, K 1 – 2.....60
Örnek 30: Sevcik Otakar, 14 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 – 12 60

Örnek 31: Sevcik Otakar, 18 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 – 2 61
Örnek 32: Sevcik Otakar, 18 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 – 2 61
Örnek 33: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle arpej çalışması, O 16 – 18 62
Örnek 34: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 216 – 217. ölçüler arası 62
Örnek 35: Sevcik Otakar, akor çalışması, O 37 – 71 63
Örnek 36: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 301. ölçü 64
Örnek 37: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 304. ölçü 64
Örnek 38: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 307. ölçü 64
Örnek 39: Sevcik Otakar, arpej çalışması, O 18 64
Örnek 40: Galamian, pozisyon geçiş örneği 65
Örnek 41: Galamian, pozisyon geçiş örneği, ...65
Örnek 42: Galamian, pozisyon geçiş örneği, ...66
Örnek 43: Galamian, pozisyon geçiş örneği 66
Örnek 44: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 308 – 313. ölçüler arası 67
Örnek 45: Galamian, tril çalışması 67
Örnek 46: Sevcik Otakar, tril çalışması O 19 – 33 68
Örnek 47: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato 326 – 327. ölçüler arası 68
Örnek 48: Galamian, ricochet çalışması 68
Örnek 49: Sevcik Otakar, ricochet çalışması, O 37 – 71 69
Örnek 50: 2. Bölüm, Andante, 1 – 17. ölçüler arası 70
Örnek 51: Galamian, boş tellerde yay çalışması 72
Örnek 52: 2. Bölüm, Andante, 54 – 56. ölçüler arası 72
Örnek 53: Sevcik Otakar, çözümsel çalışma (çift sesler için), C 8 – 9 73
Örnek 54: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 1 – 7. ölçüler arası 74
Örnek 55: Sevcik Otakar, pozisyon geçişi ve bağ çalışmaları, 2 – 10 75
Örnek 56: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 41 – 42. ölçüler arası 75
Örnek 57: Sevcik Otakar, 14 yay çeşidiyle leggiero çalışması, H 6 – 13 76
Örnek 58: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 48 – 49. ölçüler arası 76
Örnek 59: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 232 – 234. ölçüler arası 76
Örnek 60: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn' s Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası 81
Örnek 61: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra.....86
Örnek 62: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 72. ölçüden sonra.....93
Örnek 63: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 85. ölçüden sonra.....94

Örnek 64: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 97-105. ölçüler arası..96

Örnek 65: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den ve keman partisinden, 131-139. ölçüler arası 97

Örnek 66: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 155. ölçüden sonra..... 99

Örnek 67: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 198-209. ölçüden sonra..... 102

Örnek 68: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 210. ölçüden sonra..... 103

Örnek 69: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 226-238. ölçüler arası.. 104

Örnek 70: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 239. ölçüden sonra..... 106

Örnek 71: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 255. ölçüden sonra..... 107

Örnek 72: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 334. ölçüden sonra..... 108

Örnek 73: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 335. ölçüden sonra..... 109

Örnek 74: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 351. ölçüden sonra..... 111

Örnek 75: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 377. ölçüden sonra..... 113

Örnek 76: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 396. ölçüden sonra..... 114

Örnek 77: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den,Presto,493. ölçüden sonra..... 116

Örnek 78: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 505. ölçüden sonra..... 117

Örnek 79: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 1-6. ölçüler arası 119

Örnek 80: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 7-26. ölçüler arası 120

Örnek 81: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 27-34. ölçüler arası 121

Örnek 82: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 35-40. ölçüler arası 122

Örnek 83: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası 123

Örnek 84: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 52-53, 56-57. benzer ölçüer arası..... 130

Örnek 85: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 78. Ölçü..... 131

Örnek 86: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 110. ölçüden sonra 132

Örnek 87: Allegretto non troppo, Partitür' den, 123. ölçüden sonra..... 133

Örnek 88: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 9-16. ölçüler arası..... 136

Örnek 89: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 17-25. ölçüler arası..... 137

Örnek 90: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 41-55. ölçüler arası..... 140

Örnek 91: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 55-62. ölçüler arası..... 142

Örnek 92: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 81-100. ölçüler arası..... 143

Örnek 93: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 107-117. ölçüler arası..... 145

Örnek 94: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 119-125. ölçüler arası..... 147

Örnek 95: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 126-132. ölçüler arası..... 148

Örnek 96: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 133-150. ölçüler arası 149
Örnek 97: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 190-193. ölçüler arası 153
Örnek 98: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 194-198. ölçüler arası 154
Örnek 99: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 204. ölçü 155
Örnek 100: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 219-234. ölçüler arası 157

KISALTMALAR LİSTESİ

Opus: 1500' lü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım. (Kısalt. Op.)

Piano: Hafif, yumuşak sesle (Kısalt. *p*)

Pianissimo: Çok hafif (Kısalt. *pp*)

Forte: Kuvvetli, güçlü (Kısalt. *f*)

Fortissimo: Çok güçlü (Kısalt. *ff*)

Fortepiano: (Kısalt. *fp*)

Pianoforte: Önce hafif sonra güçlü (Kısalt. *pf*)

Mezzoforte: Yarı kuvvetli, ne yüksek ne de hafif sesle (Kısalt. *mf*)

I.BÖLÜM
GİRİŞ

Romantik dönem, geçmişten bu güne, çağımızın yaşam biçimini, duygu, düşünce alanlarını ve kültürünü, yeni bir anlayışta yansıtan müzik dönemidir. Duygusallığın, romantizmin ön plana çıkışıdır. Bu dönemin kalıplaşmalara, tutuculuklara ve kurallara bakış açısı farklıdır. Bu dönemin önemli yeniliklerini kabul ettirmiş en önemli isimlerinden biri Felix Mendelssohn' dur.

Romantik dönem bestecisi olan Mendelssohn ileri bir görüşle yapıtlarında ustalıkla virtüoziteyi işlemiştir. Besteci konçertoda kadans bölümünü bir kalıptan çıkartıp ifade biçimi haline getirmiştir. Eserlerinde, gelişmiş tonalite, zengin armoni ve tekniğin yanı sıra derin lirizm hissedilir. Bunun en güzel örneği, bestecinin yazmış olduğu mi minör keman konçertosudur.

Bu araştırmada romantik dönemde yazılan mi minör keman konçertosunun teknik, icra ve form açısından analizi incelenmiştir. Eser incelendiğinde, icracıda canlanan imgeler, bir tablonun görsel belirginliği gibidir. Mendelssohn' un mi minör keman konçertosunun ve kendisinin bir Romantik besteci olarak daha iyi tanınması ve icra tekniklerinin pek çok müzisyene yol göstermesi bu çalışmanın amacını belirlemiştir.

1. PROBLEM

F. Mendelssohn 1809-1847 yılları arasında yaşamış romantik dönem bestecisidir. F. Mendelssohn Mi Minör Keman Konçertosu' nda, icra, teknik ve form analizini inceleyerek keman öğrencilerinin, keman çalma teknikleri açısından karşılaşılacak teknik zorluklar karşısında aşmasına yönelik çalışma ve kaynak yetersizliği ve gerekliliği bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.1. Alt Problemler

1. Romantik Dönem' de Konçerto,

2. F. Mendelssohn' un Hayatı ve dönem içerisindeki yeri,

3. F. Mendelssohn Mi Minör Keman Konçertosu' nun icra bakımından incelenmesi,

4. F. Mendelssohn Mi Minör Keman Konçertosu' nun form analizi,

    a) Armoni İncelemesi

    b) Yorumlar

5. Eserde keman çalma teknikleri,

6. Doğru etüt ve egzersizlerle esere kolaylık sağlamak,

7. Güzel bir ses tonuna sahip olmak.

1.2. Amaçlar

1. F. Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nun nasıl daha iyi yorumlanacağının fikirlerini paylaşmak,

2. F. Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nun form analizini incelemek,

3. F. Mendelssohn' un Keman Konçertosu' nu icra ederken çalışılması gereken etütleri ve egzersizleri göstermek,

4. Yapılan araştırma keman icracılarına yardımcı olması ve örnek olarak sunulması amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Bu araştırmanın önemi, keman eğitimi verilen kurumlarda öğrenim gören geleceğin keman sanatçıları ve eğitmenlerine F. Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nu daha derinden tanımaları ve eserdeki mevcut zor pasajların icra edilebilmesi için çalışılması gereken egzersizlerin ortaya konmasıdır. Bu etüt ve egzersizlerin bu eser ile sınırlı kalmayıp keman çalışmalarında temel çalışmalar niteliği taşıması açısından önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırmada, F. Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu' nun, keman çalma teknikleri, icra ve form analizi bakımından incelenmesi ile sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Konçerto: (İtalyanca) "Birlikte etki yaratmak" anlamına gelmektedir. Solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimidir. Romantik dönemde konçerto, form açısından daha esnek, özgür bir yaklaşımla yazılmıştır.

Form: Biçim, yapım şeklidir.

Allegro molto appassionato: Çabuk ve çok tutkulu

Andante: Yavaşça

Allegretto non troppo: Çabuk ama çok değil.

Allegro molto vivace: Hızlı, çok canlı

Kromatik: Skaladaki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ses aralıklarla gelişen 12 sesin akışı içinde kullanmak. Diyatonik

Tranquillo: Sakin

Leggiero: Zarif, hafif [1]

Agitato: Canlı kuvvetli, uyarıcı, heyecanlı karakterde.

Piu tranquillo: Daha sakin

Piu Presto: Daha çabuk, daha hızlı [2]

[1] Aktüze, İ. (2004) : *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, s.3-600
[2] Ahmet Say, *Müzik sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002.

II. BÖLÜM

2.YÖNTEM

2.1.Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli, bilgi kaynakları, bilgilerin toplanması ve değerlendirilmesidir. Konuyla ilgili olarak enstruman metotları, kitaplar, dergiler, ansiklopediler, çeşitli nota egzersizleri, web tarama modeli incelenmiştir. Öğretim üyelerinin görüşüne de başvurularak araştırmanın amacına ulaşmaya yarayacak veriler toplanmaya çalışılmıştır.

2.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Felix Mendelssohn' un hayatı, yaşadığı dönem özellikleri, müzik anlayışı ve besteciliği, örneklemini ise Mi Minör Keman Konçsertosu oluşturmaktadır.

2.3.Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, bu modele uygun olarak, Mendelssohn' un seçilen eseri analiz edilmiş, yazılı kaynaklar ve gözlemlerden yararlanılmıştır.

2.4.Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, Mendelssohn' un müziğinin yapısı, keman konçertosunda kullandığı keman çalma teknikleri ve bu tekniklerin, Mendelssohn' un müzik anlayışı doğrultusunda yeterli bir biçimde uygulanabilmeleri açılarından, çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1.ROMANTİK DÖNEM

Müzik sanatındaki romantizm, bugün kullanılan romantiklikten, Chris de Brugh' ün müziğinden ve Kenny G' nin sololarından farklıdır. Müzikte "Romantizm" 19. yy başlarından 20. yy' ın başlarına kadar olan müziğe denir.

19. yy' la beraber besteciler eserlerini yazarken romantik romanlar ve dramlardan etkilenmişlerdi. Özellikle opera ve senfonik şiirlerde hissediliyordu. Bu dönem kendine özgü üslup zarafeti içinde, lisanı, rengi, sesi, ritmi, duyguyu veya maddeyi dile getirir. Bu dönemin başlangıcı, ilk çağı bir orta çağı ve son zamanları vardır. Erken Romantizm (1800-1830), Yüksek Romantizm (1830-1850), Geç Romantizm (1850-1890) yıllar arasında var olmuştur.

Beethoven klasik dönem bestecisi olmasına rağmen eserleriyle romantik çağ arasında önemli bir bağ olmuştur. L.V. Beethoven dünyanın ilk romantiği olarak kabul edilir.

Hoffman' ın gerçek dışı ögelerden esinlenip etkilendiği ve yazdığı eserler arasında "Undine Operası" döneme ilk romatizm kıvılcımlarını serpiştirmiştir. Weber' in "Freischütz" (1821) ilk büyük romantik yapı olarak kabul edilir.

19. yy' da ortaya çıkan farklı bir dünya görüşü, çağın geleneksel düzenlerini değiştirdi. Bu düzen burjuva sınıfını, aristokrasiyi yıktı. Sanat alanında da etkisini hissettiren bu yeni akımın adı "Romantizm" oldu.

Romantizm temelinde "Ben" yatar ve gerçek olmayanın, hayal gücü ve fanteziye sezdirilen şeylerin samimi ve gizli bir tarzda gerçeğe bağlanmasıdır.

"Müzikte romantik eğilim, az bulunan renklere ve armonilere duyulan susuzluk, doğa ile haşır neşir olma, duyguların derinliğinin ve sonsuzlukla bağlarının araştırılması, günlük olaylardan uzaklaşma ve çoğu kez bir ülkeye adanma anlamına gelir. Anılmaya değer her sanat eserinde hem klasik hem romantik ögeler vardır." [3]

Erken romantizmde; Rossini "Oyunsu" ve " Yapay" operalarıyla Avrupa' da ve Amerika' da tanınmış ve dönemin gözdesi olmuştur.

Tutku, heyecan, yokluk, mistik felsefe ve gece romantik akımı ilgilendiren konulardır. Fakat müzikte "romantizmin nerede başladığı" sorusunu cevaplandırmak kolay değildir. Orta çağın bazı eserlerinde bile romantizm hissedilebilir. Bach' ın mistik tarzında da romantizm olduğu düşünülmektedir. Beethoven için de bunu düşünebiliriz.[4]

İngiliz bir kemancı John Banister, 1672' de ilk defa paralı konserleri düzenlemiştir. İlk adımını Londra' da, CityTavern' da başlatarak, 1764' te Bach-Abel konserleri; 1775' te Haydn' ın Hanover Square Roms' un açılışına imza atar. 1813' te Londra Filarmoni' nin kurulmasıyla orta sınıfın da konserlere katılması daha büyük konser salonlarının gerekliliğini doğurdu. Bu dönemde de daha çok çalgılı ve büyük orkestra için yapılan konser salonunu Wagner, Bayreuth' da kendi operalarının sahnelenmesi için yaptırmıştır. Önemli tarihsel anıt olarak günümüze kalan armağanlardandır.[5]

Yüksek Romantizm' de; 1830 devrimi müziğe şekil vermeye başlamıştır. Berlioz " Fantastik Senfonisi" yle (1830) müzikte bu etkiyi tanıtan ilk baş yapıttır. Paganini, Liszt, Chopin, Schumann ve Mendelssohn bu dönemin temel yapıcı bestecileridir.

---

[3] Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1996, s,160
[4] Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Ada Yayınları, İstanbul, 1989, s,15
[5] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s,79

Romantik Dönemde, klasik dönemin kuralcı ve gelenekçi çizgisi reddedilmiştir. Bu dönemdeki bestecilerin en önemli özelliklerinden biri sanayileşmenin, kalabalık kent yaşamının getirdiği karmaşaya tabiatın seslerini ve duygularını notalara dökerek cevap vermesidir. Uzun açıklayıcı melodiler, renkli armoni, enstrümantasyon ve ritmdeki özgürlük, esneklik, en önemli yeniliklerdendi.[6]

Bu yeni dönem o kadar önemli ve derin izler bırakmıştır ki, Strauss ile Schubert müziğinin incelenmesi gerektiğini söylemiştir. Kurallar, çizgiler, şemalar bir kenara atılmış, duygu açılımı önem kazanmıştır. [7]Tema oluşumu Schubert' in bitmemiş senfonisinde "ateş", "kasvet", "korku" gibi hislerin anlatımında, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yenilenmesiyle sağlanmıştır. Bu dönemde majör yerine minör tonlar kullanılmıştır. Minör tonun içinde kromatik ve değişken armonilere yer verilmiştir. 19.yy' ın ikinci yarısından sonra yazılmış senfonilerin çoğunun minör tonda olması bunu ıspatlar.[8]

Doğayı ve evreni içten bir müziğin hissettirip yansıtabileceğini düşünen romantikler, doğa seslerine yakın tınıları tercih etmişlerdir. Bu dönem bestecileri dönem özelliklerini görmezden gelerek kendi benliklerini eserlerine işlemişlerdir.

Romantik armoni, klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon, anharmonik ile sürdürerek atonalitenin (ton dışı müzik) sınırlarına dayandırmıştır. Sekvens tekniği ve kadans, romantik armoniyi ateşlemiştir.

"*Aslında, günümüz armoni dili geçmişten farklı bir taban üzerindedir. Richard Wagner musiki dünyasının bundan böyle alacağı yolu tarif etmiştir. 16. yy yalnızca diyatonik alandan haberdardı. 18. yy' da diyatonik ve kromatik yanyana eşit değerdeydi. 19. yy' da Beethoven, Schubert, Weber ve Spohr' un eserlerinde*

[6] Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, s, 160
[7] Say,Müzik Tarihi, *Müzik Ansiklopedisi Yanınları*, Ankara, 1997, s,336-341
[8] Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni,* s 161

kromatizm gittikçe ağır basmaya başladı. Majör, minör kaynaştı ve diyatonik alan yerini kromatik ve enharmonik bir yapıya bıraktı.[9]

Geç Romantizmde; 1848 Devrimi' nin kısa ve durağan etkisinden kurtulmuş ve yükselişe geçmiştir. Mendelssohn' un 1847' de, Chopin' in 1849' da, Schumann' ın 1856' da ölmesinden sonra yerini Liszt' in senfonik şiirlerine bırakmıştır. Wagner, Verdi eserleri bu dönemin meyveleridir. Geç romantik evre düşünsel açıdan romantik bir çağdır.

Romantik dönem boyunca, birçok besteci ortaya çıkmıştır. Bu dönemde duygular, eserlerin kalıplarına hükmetmişti. Bir önceki dönemde ise aksine "Kafa kalpten üstün" anlayışı, bestecilerin baş yapıtlarını meydana getirmelerini tanımlayan anlayıştır. Romantik dönemde piyano tekniği Franz Liszt (1811-1886) ile, keman tekniği Niccolo Paganini (1872-1840) ile yeni bir virtüözlük seviyesine ulaşır. Söz konusu bu dönemden itibaren, Tchaikovsky' nin veya Rachmaninoff' un piyano konçertoları gibi şaşırtıcı ve göz kamaştırıcı derecede vitrüözlük gerektiren eserler ortaya çıkmıştır. Kemanda ise Bruch'un, Bhrams' ın keman konçertoları ve tabiki Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu ilk akla gelenledir. Paganini' den sonra tüm keman eserlerinin, Liszt ile de tüm piyano eserlerinin değiştiği söylenebilir.[10]

[9] Mayberger,Aktaran:*Bernstein,* 2008, sf, 792
[10] http://www.suite101.com/article.cfm/violin_composers/66253

3.2. FELİX MENDELSSOHN

Mendelssohn Jacob Ludwig Felix, Fransızların Hamburg' u işgal ettikleri sırada Berlin' e kaçan bir Yahudi ailesinin oğlu olan Mendelssohn, bu sırada üç yaşındaydı. 1816' da ailenin savaşta gördüğü zararların Fransa tarafından ödenmesi için anne ve babasıyla beraber bu ülkeye giden Felix, kardeşi Fanny ile tanınmış bir öğretmen olan Madame Bigot' dan piyano dersleri almaya başladı. Paris' ten Berlin' e döndükten sonra bu iki kardeşin müzik eğitimi daha sistemli biçimde ele alındı. Genel kültür derslerini romancı Paul Heyse' nin babası Heyse' den, piyanoyu Ludwig Berger' den, kompozisyonu Zelter' den, kemanı ise Henning' den dersler alarak öğrenmeye başladı.[11]

28 Ekim 1818' de Woelfl' in piyano ve iki korno için triosunun seslendirdiği konserde ilk kez dinleyici karşısına çıktı. 1819' da Şan Akademisi' nde alto olarak şan dersleri aldı ve 1820' den sonra bestecilik çalışmalarına başladı. Yayınlanmış veya yayınlanmamış çok sayıda eserinin kopyalarını veya kendi el yazısıyla orjinallerini içeren 44 ciltlik diziye aynı yıl başlamış oldu. Bu koleksiyon Berlin' deki Devlet Kütüphanesi' nde bulunmaktadır.

1820' de yazdığı eserler arasında piyano ve keman için bir trio, piyano ve keman için Fa Majör sonat, solo piyano için iki sonat, solo piyano için altı parça, dört el piyano için üç parça, org için dört parça, üç şarkı ve bir kantat vardır. Bestecinin karakteristik özelliklerinden olan yalınlık, açıklık ve incelik bu ilk eserlerinde görlebilmektedir. 1821' de ise yaylılar için beş senfoni, yaylı çalgılar kuarteti için dokuz fügü, op. 105 Sol minor piyano sonatı, dört ses için motet, çeşitli şarkılar, piyano için Etüde' ler, iki tek perdelik opera ve "Die beiden Pagagogen" adlı operanın üçte biri.

Mendelssohn, aynı yıl içinde Weber ve Goethe ile tanıştı. 1822' de ikinci kez dinleyici karşısına çıktı, Dussek' in iki piyano için eserini Aloys Schmitt' le le beraber çaldı. Bu başarılı konserden sonra ailesiyle birlikte gittiği Cenevre' de iki

[11] http://www.allmusic.com/artist/felix-mendelssohn-mn0000155453/biography

şarkı, op.1 Do minor piyanolu kuartet ve altı senfoni (No: 7,8,9,10,11,12), yaylılar için altı parça, kuartet eşlikli solo çalgılar için beş konçerto, op. 4 piyano ve keman için sonat, piyano ve viyola için sonat, org için Fantasia ve üç parça, piyano için Füg ve Fantasia, bir ilahi, iki şarkı yazdı. Ve dördüncü operasını tamamladı.

Müziğinde kendini gösteren gelişme, bestecinin geçirdiği aşamaları yansıtıyordu. Bu sırada on dört yaşında olan Mendelssohn, doğaçtan besteler yapıyor ve olgunluk döneminde olan kişilerde bile zor gözlenen cesaretle çalışmalarını sürdürüyordu.

Yazdığı bütün senfoniler, operalar, dörtlüler, konçertolar vb., Mendelssohn' ların evinde pazar günleri verilen konserlerde çalınmış ve bu eserler bazen bestecinin kendisi, bazen kardeşi Fanny tarafından seslendirilirken, öteki kardeşi Rebecka şarkı söylemiş, Paul ise viyolonsel çalmıştır.[12]

1824' te dördüncü operası "Die beiden Neffen' in genel provası, 15 yaşındaki bestecinin yaşamında önemli bir olaydır: eserin sonunda Zelter, onun çıraklık döneminden çıkarak, Mozart, Haydn ve Bach' ın "Kalfası" olduğunu söyledi. 1824' teki eserlerinde büyük bir ilerleme görülür. Op. 11 Do minor senfoni, piyano ve yaylılar için op.110 altılı, Si minor op.3 piyano kuarteti, dört el için fantasia ve bir motet bu eserler arasındadır. Aynı yıl içinde Dobberan' a giderek denizle ilk defa karşılaşan besteci, buradaki izlenimlerini " Meeresstille Uvertürü" nde şekillendirdi.

Felix' in tanıştığı ünlüler arasında Moscheles de vardı. Annesinin "Piyanistlerin Prensi" diye tanımladığı Moscheles' den bir süre ders aldıve mesleğinin doruğuna çıktığı zaman, onunla yaptığı çalışmaları şu şekilde tanımladı:
"İçimdeki bestecilik ateşini körüklemiştir."[13]

Beethoven' in son eserlerine (1820-1827) büyük hayranlık duyan Felix, 9. Senfoni' yi ezbere çalarak başarı kazanmıştır. 1825' de Paris' e gittiği zaman, Halevy,

[12] http://www.muzikfakultesi.com/portal/frederic-chopin-felix-mendelssohn-hayati-vt2735.html
[13] Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, s, 815

Moscheles, Rossini, Paer, Meyerbeer, Baillot, Pixis genç besteciye tanışmaktan mutluluk duyduklarını belirttiler. Paris'te seslendirdiği si mınor piyanolu kuartet övgüyle karşılandı. Ancak, Fransız müzikçilerin Alman müziğine olan ilgisizlikleri, bazı başeserlere karşı küçümseyici tavırları ve şekle verdikleri önem, Felix' te iyi izlenimler bırakmadı. Berlin' e dönerken Goethe' yi ziyaret ederek Si minor piyano kuartetini büyük şaire ithaf etti. Berlin' de piyano için bestelediği capricio, Bach' la içiçe olan bir eserdi.

Aynı aylarda, Don Kişot' taki bir hikayeden yararlanarak iki perdelik " Camacho' nun Düğünü" nü yazdı.

İlk olgunluk dönemi içinde sayılabilecek eserleri şunlardır:

Yaylılar için sekizli, stilindeki özgünlük, özgürlük ve canlılık açısından mükemmel bir eserdir. Op. 101 Do majoruvertür "Trompet Uvertürü", bestecinin çalışkanlığını vurgular. 1826 yılı başlarında bestelediği op.18 La Majör yaylı çalgılar dörtlüsü, daha önce yazdığı sekizli kadar önemli olmamakla birlikte, aynı çizgiyi tuturmuştur. Op. 6 Mi Majör piyano sonatı da 1826' daki eserleri arasındadır. Yılın sonlarına doğru bestelediği "Bir Yaz Gecesi Rüyası" Uvertürü, tüm öteki eserlerini geride bırakmıştır.

Sekizli ve beşlide olduğu gibi, Mendelssohn gençlik döneminin inceliğini eserlerinde sağlam bir işçilikle sergilemiş ve kendini ıspatlamıştır. Bu eserin 1827 Şubat' ında kalabalık bir dinleyici topluluğu önündeki seslendirmesi çok başarılı oldu. Nisan 1827' deki "Camacho'nun Düğünü" nün seslendirmesi de aynı başarıyı kazandı. Ancak , provalar sırasında ortaya çıkan bazı sorunlar, librettonun zayıflığı, müziğin abartılı olması, hepsinden önemlisi, eseri bitirdikten sonra geçen iki yılda bestecinin bu düzeyi aşmış olması nedeniyle yapılan eleştiriler, Felix' in bu esere ilgisini azalttı ve onu üzdü. Arkadaşı Hanstein' ın ölümü de bunalımını arttırdı. Op. 35 No:1 piyano için Mi minor Füg, kaybettiği bu arkadaşı için yazılmıştır. Op. 106 Si bemol piyano sonatı da bı sırada bestelendi. Daha sonra gittiği Postdam' da "Gerçek mi?" adlı liedini, La minor yaylı çalgılar kuartetine kullandı.

1826' da girdiği Berlin Üniversitesi olgunluk sınavı için Terence' nin Andria' sını manzum şekilde çevirdi. Uzmanlar tarafından incelenen bu eser, edebiyat

açısından orjinaline bağlı, dil, ritm ve kafiye bakımlarından mükemmel olarak nitelendirdi.

Felix' in üniversite öğrenimini tamamladığı kesin değildir. Ancak sistematik bir eğitim gördüğü kesindir. Hegel ve Carl Ritter' in derslerine devam etmiştir.

1827' de yazdığı öteki eserler arasında kızkardeşi Fanny' nin doğum günü için bestelediği koro ve orkestra için op.111 "Tu es Petrus", "Çocuklar Senfonisi", dört ses ve küçük orkestra için bir motet vardır.

1827' nin kış aylarında Felix onaltı kişilik bir koro kurdu. Bu topluluk, cumartesi akşamları bestecinin evinde "Matthew Possion" ı çalışmaya başladı. Bir yıl sonra ve Bach Derneği' nin kuruluşunda verilen konserlerde Bach' ın müziği yeniden gündeme getirilmiş oldu.

1825' te Tercentenary Festivali' nde seslendirilmek üzere Lebezov' un uzun şiirini besteledi. Solo ses, koro ve orkestra için yazılmış olan bu eser, sipariş üzerine bestelenmiş tüm eserler gibi bazı kusurlar içermektedir. Yine sipariş üzerine yazdığı başka eser ise, doğa bilimcileri onuruna düzenlenen festival için solo ses, koro ve korno, klarnet, trompet, viyolonsel ve baslardan oluşan bir orkestra kantatıdır. Aynı yıl Goethe' nin "Sakin Deni ve Talihli Yolculuk" adlı eseri için uvertürünü, ikinci "Çocuklar Senfonisi" ni, piyano ve viyolonsel için op. 17 Re Major çeşitlemeleri tamamladı.

Aradan geçen zaman içinde çalışmalarını sürdürmüş olan küçük koro, 11 Mart 1829' da Bach' ın M. Passion' un ilk kez seslendirdi. Büyük bir başarı elde etti ve Bach' ın eserlerinin canlanması, arkadan gelen Alman besteciler için büyük önem taşıdı. Mendelssohn bu münasebetle kendini şöyle tanımladı:

"Bu büyük Hristiyan yapıtını düzenleyerek insanlığa sunan bir Yahudi ve aktör". 1829 sonlarında üç piyano kuarteti, piyano ve keman için sonat, op. 5 piyano için capricio, solo piyano için sonat ve şarkılarından oluşan iki kitabı yayınlandı.[14]

Bach' ın passionun seslendirilmesi heyecanı arasında kızkardeşi Fanny ressam Hensel ile evlendi ve Felix nisan ayında İngiltere' ye gitti. İngiltere yolculuğu, yaşayabileceği, çalışabileceği, adını duyurabileceği bir ülkeyi seçebilmek için düzenlediği uzun süreli seyahatlerinin ilki oldu. Başka müzikçilerde de görülen bu temel amacın yanı sıra, dünya görüşü kazanmak, olgunlaşmak isteğindeydi.

Müziği henüz meslek olarak seçmemişti. Dolayısıyla Oxford'a gidişini " yeni dostlar edinmek ve kendini geliştirmek" olarak tanımladı. Bu gezi, bestecinin ailesinden ilk uzun süreli ayrılığıydı. İngiltere' de ilk kez filarmoni konserlerinde dinleyicinin karşısına çıktı. Orkestrayı kendisinin yönettiği Do minör senfonisi başarı kazandı ve eserini filarmoniye ithaf etti. Bu ülkede gördüğü ilgi, Berlin' deki eleştirileri ve sıkıntıları unutturdu. Kısa zaman sonra İngiliz dinleyicisine Weber' in Concertstück' ünü çaldı ve bunu diğer konserler izledi. Yaptığı müziğin yanı sıra, sanat çevrelerinde, galerilerde, balolarda, Avam Kamarası' nda, davranışlarındaki incelik ve alçakgönüllülük ile herkesi etkisi altına aldı. İngiltere ve İskoçya' yı kapsayan gezileri sırasında İskoç Senfonisi' ni ve op.16 üç piyano parçasını besteledi. Bu haftalar içerisinde op.12 Mi bemol keman kuarteti, Fanny' nin düğünü için org parçası, Reformasyon Senfonisi, "Hebrides" uvertürü ve vokal müzik parçaları hazırlığındaydı. Berlin' e döndükten sonra beste çalışmalarına hız verdi. 25 Haziran 1830' da yapılacak olan bir festival için yeni bir senfoni yazdı. Re Majör tonundaki bu eser, " Reformasyon Senfonisi" dir. Ayrıca, op. 28 piyano için Fa diyez minör fantasia' yı yazdı. Besteciliğini engelleyecek hiçbir işe girişmek istemediğinden, Berlin Üniversitesi' nde yeni kurulmuş olan müzik kürsüsü için yapılan öneriyi reddetti.

[14] http://www.encyclopedia.com/topic/Felix_Mendelssohn.aspx

13 Mayıs 1830' da yola çıkarak, Leipzig, Nürnberg, Münich, Salzburg, Linz gibi şehirlerde konakladı, sonra Viyana' ya geçti. Burada op.23 No:2 " Ave Maria" kantatını yazdı. Macar Kralının taç giyme törenine katıldı ve ardından Venedik' e gitti. Floransa ve Roma' ya geçti. Roma' yı metodik bir biçimde incelemeye çalıştı, İtalya' nın tüm sanat şaheserlerine hayran kaldı. Kendi değerlendirmesine göre bu gezi son derece verimliydi : Hebrides, İtalyan Senfonisi, bir ilahi , op. 23 üç kilise parçasıi bir yılbaşı kantatı ve üç motet. Bunların çoğu seslendirilmemiştir, ancak sonraki büyük vokal eserlerinin temel taşlarını oluşturmuştur. Bu arada Berlioz, Montfort, Benedict, Donizetti, Caccia ve Baini ile tanıştı.

Münih' e ikinci gelişinde sol minör konçertoyu yazdı. Bu eserin 1831' de seslendirilmesinden sonra, Münich Tıyatrosu için yeni bir eser önerisi aldı. Bu amaçla " The Tempest" üzerine librettosunu Immermann' ın hazırlayacağı bir eser üzerine çalışmaya başladı. Kısa süre sonra Paris' e geçen Felix, Habeneck, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Herz ve Kalkbrenner gibi müzikçilerle dostluklar kurdu. Sanat çevrelerinde ilgi gördü ve konserler verdi. Ancak arkadaşı Eduard Ritz' in ve Goethe' nin ölüm haberlerinin yanı sıra, Reformasyon Senfonisi' nin reddedilmesi onu derinden üzdü.[15]

1832' de yeniden Londra' ya giden besteci, kendi eserlerinden oluşan konserler verdi ve bu arada op.22 Si minör Capriccio Brillante' ı yazdı. "Bir Yaz Gecesi Rüyası" nın dört el piyano için düzenlemesini ve "Sözsüz Şarkılar" ın ilk bölüm albümünü yayınladı. "Hebrides" uvertürünü tamamladı.

"*Mendelssohn, 1829 Ağustosunda buharlı bir gemiyle İskoçya kıyılarına yaptığı geziden çok etkilenmiştir. Die Hebriden veya Fingal Mağarası başlıklı yapıtı da Staffa adasından esinlidir. İlk kez 14 Mayıs 1832' de yirmi üç yaşındaki bestecinin yönetiminde seslendirilmiştir. Kız kardeşi Fanny' ye yazdığı bir mektupta kendi yapıtını şöyle eleştirir: "Keşke salt doğa güzelliğini betimleyen bir müzik olacağına tüm geziyi anlatan bir müzik yazabilseydim. Gezinin gerçeklerini, yani ölü balıkları,*

[15] http://www.classical.net/music/comp.lst/mendelssohn.php

martıları ve yağ kokusunu anlatabilseydim!". Yapıtta dinleyici için etkileyici bir deniz ve fırtına izlenimi verilmiştir. Orkestra Klasik ikili biçimindedir. Görüntüleri resimlerken geleneksel bir uvertür biçimi kullanmıştır. Besteci Fingal Mağarası Uvertürü' nü 1830' da Roma' da tamamlar. Yeterli bulamadığından bir yıl beklertir ve sonunda Londra' da yayınlatır. Fingal Mağarası Uvertürü' ndeki deniz düşlemi ve İskoçya imgesi ile Wagner' in Uçan Hollandalı operasındaki konular ilintilidir." [16]

1832 Temmuz' nda Berlin' e dönünce bütün bu orkestra eserleriyle Beethoven piyano sonatlarından oluşan konserler verdi. Ayrıca İtalyan Senfonisini tamamladı. 1833' te eski dostu Moscheles' in oğlunun doğumu dolayısıyla vaftiz babalığı yapmak üzere londra' ya gitti. Oradan Düsseldorf' a geçti. Ren Festivali için yaptığı etkinliklerin başarı kazanması üzerine, Düsseldorf yetkilileri, şehrin müzik faaliyetlerini düzenlemeyi Felix' e verdiler.Besteci bu öneriyi kabul etti.[17]

Düsseldorf, Mendelssohn' un müzik hayatında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Önce kilise müziğine el attı. Ren bölgesindeki şehirlerde Palestrina ve Lassus' un ilahilerini araştırdı. Sahne müziğinin kendisi için uygun olmadığını düşünmesine rağmen, Mozart ve Cherubini' nin operalarını sahneletti. Kilisede ise Palestrina ve Bach' ın eserlerinin seslendirilmesini sağladı. Bu yoğun işlerin yanı sıra kompozisyon çalışmalarını sürdürdü. Piyano için op. 29 Mi bemol Rondo Brillant, soprano ve orkestra için "Infelice", piyano için op. 33 la minör capriccio, bu dönem eserleri arasındadır.

1835' te Leipzig' den çağrı alan Felix, burada Gewandhaus konserleri yönetmenliği görevini kabul etti. Leipzig' de Chopin' le sıksık görüştü ve Schumann' la tanıştı.

---

[16] Evin İlyasolu*, Zaman İçinde Müzik,* s:93
[17] "Felix Mendelssohn," *The Concise Oxford Dictionary of Music*, ed. Michael Kennedy (Oxford: Oxford Universty Press, 2004), s, 470.

Sayfa 1:

''1835' de kendisini ilk kez Gewandhaus' un konser salonunda gördüğümde, o gece çalınan Denizin Sessizliği Uvertürü' nü de denli beğendiğimi söylemiştim. O da alçakgönüllü bir şeyler söyledi. Unutulmaz bir insanın ilk etkisiyle karşılaşmıştım.''[18]

1835' te babasının an ölümü, onun için bir darbe oldu. Ancak çalışmalarını sürdürmek zorundaydı. Leipzig' in sevilen bir müzikçisiydi, kendisine bağlı ve saygı gösteren bir orkestrası vardı.

1836' da "St. Paul" oratoryosu başarıyla seslendirildi. Frankfurt' taki Cacilien-Verein' ın direktörlüğünü üstlendi. Burada altı hafta kalarak Haendel ve Bach' ın eserlerini seslendirdi.

1837' de evlenen bestecinin yazdığı eserler piyano için prelüd ve füglerdir. 28 Mart 1837' de evlenen bestecinin yaptığı gezilerde bestelediği eserler önemli kabul edilir. 42 ilahi, op. 44 No:2 Mi minor yaylı çalgılar kuarteti, piyano için Mi Majör andante ve allegro, 2 Re minor piyano konçertosu ve org için op.37 üç prelüd.

St. Paul oratoryosunu ve yeni piyano konçertosunu seslendirmek üzere Birmingham Festivali' ne çağrıldığı için, yeniden İngiltere' ye gitti. Bu ülkedeki başarılarından sonra Leipzig' e döndü. Bunu izleyen bir kaç yıl içinde bütün gücüyle Gewandhaus konserleri için çalıştı.

1838 Şubat' ında bir oğlu olan Felix' in aynı günlerde Köln' deki festivali yönetmek üzere bu şehre gitmesi gerekti. Bu dönemde bestelediği eserler arasında, op.45 Si bemol viyolonsel sonatı, 95 ilahi, Serenad ve Allegro, op.44 No:1 Re Majör yaylı çalgılar kuarteti, Andante Cantabile, Si Majör Presto Agitato, fa majör Keman ve piyano için sonat vardır. 1839' da "Ruy Blas" uvertürünü ve re minör trio' yu yazdı. Ayrıca en beğenilen şarkılarını da yine bu yıl içinde besteledi.[19]

---

[18] Schuman notları, Leyla Pamir, Ada yayınları, *Müzikte Geniş Soluklar*, 1989, İstanbul.
[19] Mendelssohn in Performance, Indiana University Press, 2008, s,65-70

İkinci çocuğunun doğduğu 1839 yılı, bestecinin hayatındaki en mutlu dönemdir.

1840' ta müzik basımcılığını kutlamak üzere tertiplenen festival için yazdığı "Lobgesang", bütün kompozisyonları içinde en önemlisilerinden ve karakteristik olanlarından sayılır. Yine bu festival için bestelediği "Festgesang" da koro ve bakır üflemeliler içindir.

1841' de IV. Friederic Wilhelm kral olunca, güzel sanatlar ve müzik bölümlerinden oluşan bir sanat akademisinn kurulmasını müzik bölümünün başkanlığına Mendelssohn' un getirilmesini istedi. Besteci bu göreve fazla istekli olmamasına rağmen, 1841' de Berlin' e yerleşti. Burada kaldığı bir yıl boyunca Leipzig ve Londra' ya geziler yaptı, konserler verdi. Avrupa' yı adeta çalkaladı.[20]

1842' de Kral, Mendelssohn' dan birinci sınıf 30 şarkıcıdan oluşan bir koro kurarak kilise ve festivallerde dinsel müzik icra edilmesini istedi. Bu arada besteci dilediği yerde yaşayabilecekti. Bu fırsatı değerlendirerek, sevdiği bir şehir olan Leipzig' e döndü. Burada bir konservatuvar kurmak istiyordu. David, Hauptmann ve Schumann' ın öğretmenlik yapacağı konservatuvar 1843' te açıldı.

1844' te Londra Filarmoni Orkestrası' ndan aldığı bir çağrı üzerine İngiltere' ye gitti. Kendi eserlerinin yanı sıra, Beethoven, Bach, Schubert ve Gade' nin eserlerinden oluşan konserleriyle yeni başarılar kazandı. Bu konserlerde Piatti, Joachim ve Ernsti halk önüne ilk kez çıktı.[21]

Frankfurt' a ailesinin yanına dönünce, keman konçertosunu bitirdi ve altı org sonatının büyük bir bölümünü tamamladı. Kısa bir süre sonra yeniden Berlin' deki görevine döndü. Ancak, kralla görüşerek Berlin' de kalmasını gerektiren bir durum olmadığını iletti, buradaki görevinden alınmasını istedi. Artık sağlığı bozulmaya

[20] Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven & London: Yale University Press, 2003), 151.
[21] Ahmet Say, Başkent yayınevi, *Müzik Ansiklopedisi*, s,811-816

başlamıştı. 13 Mart1845' te keman konçertosu ilk kez seslendirildi. "Antigone", Covent Garden' da sahnelendi. Altı org sonatını, do minör triosunu bitirdi ve si bemol yaylı çalgılar kentetini yazdı. Sözsüz Şarkılardan oluşan 6. kitabı yayınlandı. Aynı yıl Leipzig' e gitti ve Gewandhaus açılış konserini yönetmek üzere şef kürsüsüne çıktı. LeipzigKonservatuvarı' ndaki piyano kompozisyon öğretmenliğini bırakarak kendini bütünüyle besteciliğe vermek istiyordu. Bu sıralarda başladığı "Elijah" ın ilk bölümü 1846' da bitti. Düsseldorf, Liege ve Köln' deki konserlerinde başarılar kazandı. Dokuzuncu kez gittiği Londra' da Elijah' ın ilk seslendirilmesi gerçekleştirildi. Leipzig' e dönüşünde bu eseri yeniden ele alarak düzeltmeye girişti. Ayrıca yeni oratoryosunu "Christus" a başladı. Saksonya Kralı' nın Kapell meister' ı olarak Dresden' de saray konserlerini düzenledi ve yönetti.[22]

Yoğun çalışmaları sırasında, sürekli olarak baş ağrıları çekiyordu ve doktor kontrolü altındaydı. Kız kardeşi Fanny' nin ölüm haberi, bozuk olan sağlığını daha da kötüleştirdi. Bir süre müzik çalışması yapamadı, başağrısı ve yorgunlukla mücadele etti. Bu yüzden İngiltere' den gelen konser önerilerini reddetti. Op. 80 fa minör yaylı çalgılar kuarteti, acılı günlerinin ilk ifadesidir. Bundan sonra daha sakin bir döneme girdi. Mi majör ve la minör Andante ve Scherzo, dört ses için Te Deum, Magnificat gibi eserlerinin yanı sıra, bir kaç şarkı da besteledi. Leipzig' e geldikten sonra sağlığı iyice bozuldu. Geçirdiği üç krizden sonra 4 Kasım 1847' de, dostları ve yakın akrabalarının yanında bulunduğu bir sırada öldü. Bu olay Avrupada' ki sanat çevreleri için bir darbe oldu ve anısına törenleri konserler düzenlendi.[23]

3.2.1. Mendelssohn' un Anlayışı ve Müziğin Özellikleri

Mendelssohn' un ilk eserlerinde etkisinde kaldığı Bach, Mozart, Beethoven ve Weber' in etkileri görülür. Bu etkiler hemen hemen her bestecinin ilk eserlerinde mevcuttur. Fakat Felix Mendelssohn' daki Bach etkisi, daha belirgin olup, St. Paul' a kadar uzanan dönemindeki, vokal eserlerinde hakimdir.

---

[22] Mendelssohn: *A Life in Music*, R.Larry Todd, Oxford University Press, 2005, s,550
[23] www.felixmendelssohn.com/felix_mendelssohn_bio_003.htm

3.2.2. Senfonik Eserleri

Mendelssohn 1826' dan sonra tüm etkilerden kendini arındırmış ve kendi müziğini, kişiliğini yaratma peşine düşmüş ve bunu da başarmıştır. Sekizlisi, La Majör kenteti bunun göstergesidir. Hepsinin ötesinde "Bir Yaz Gecesi Rüyası" uvertürü bu gerçeği doğrular. Konser uvertürleri, iki senfonisi, piyano ve keman konçertoları, onun gerçek bir besteci olduğunu kanıtlamıştır. Düşünce, stil, ifade açıklığı bakımlarından simetrik yapıları ve orkestrasyonları ile kişilikli eserlerdir. Scherzo' ları da yine hiç bir modelin örnek alınmadığı kendi yaratılarıdır.

Mendelssohn orkestralama ve yazı tarzını net bir şekilde yansıttığı kadar, zarafet ve açıklık da eserlerindeki önemini arttırır. Şefi zorlamaz ve her çalgının partisi de tabii biçimde yazılır.

Mendelssohn, Goethe' nin bir çok şiiri üzerine besteler ve başlık taşıyan uvertürleriyle senfonileri, Mendelssohn' un "program müziği" eğilimine örnekleridir. Program müziği eğilimini şu cümleyle dile getirmiştir:

"Notaların kelimeler kadar kesin anlamı vardır; hatta daha bile kesindir denebilir."

Mendelssohn' un eserlerinde açık bir anlam olduğu da temel özelliğidir.

3.2.3. Oda Müziği

Mendelssohn' un oda müziği türünde yazdığı eserleri, orkestra eserleri kadar önemlidir fakat kuartet, kentet ve oktet gibi eserlerinin orkestraya daha uygun olduğu konusundaki eleştirileri özellikle oktetin senfonik stilde de çalınabileceğini kabul etmiş ve ifade etmiştir.

Mendelssohn' un piyano eserleri, döneme önemli bir katkıda bulunmamıştır. Duygularını ifade edebilme, tatmin etmiş fakat forma önem vermemiştir.

Piyano eserleri arasında en önemlisi 17 "Variations Serieuses" (Ciddi Çeşitlemeler) dir. Op. 28 fa diyez minör Fantasia, op. 33 üç "Capriccios", prelüdler ve fügler ile bazı parçaları, önemli eserleri arasındadır. "Sözsüz Şarkılar" ı özellikle İngilizler için ayrı bir yer tutmaktadır.

3.2.4. Vokal Müziği

Mendelssohn' un şarkıları sayesinde Alman "lied" leri İngiltere' ye gelmiş ve Schumann, Schubert, Bhrams gibi bestecilerin İngiltere' de yaygınlık kazanmasına sebep olmuştur. Kuşkusuz ki, diğer bestecilerin şarkıları daha derin izler bırakmıştır. Ancak Mendelssohn' un şarkılarındaki çekicilik, berraklık ve melodideki doğallık değerlendirmeye değerdir.

Haendel' den sonra başlayarak yaygınlaşan oratoryolar, Avrupa' nın birçok ülkesinde özellikle İngiltere' de çok tutulan bir müzik türü olmuştur. Mendelssohn' un bu türdeki "Elijah", "St. Paul" ve "Lobgesang" adlı eserleri en tanınmışlarıdır ve daima beğeni ile dinlenmişlerdir.[24]

3.2.5. Romantizme Girerken Mendelssohn

Romantik dönem diye adlandırılan çağı, düşünce yoluyla, şiir yoluyla kanundan kaçarak bir bağlantı sağlayan yaratışlardan biri de 19. yy. bestecisi Felix Mendelssohn' dur. Mendelssohn ekol ya da önemli eserler yaratmasa da Orta Avrupa ekolünü romantizme bağlayan, iyi bir fikir adamı ve oldukça iyi bir organizatördür. Eserlerinde "lirizm" oldukça hakimdir. Mendelssohn "romantik düşünce" nin yaratıcısıdır. Leipzig' de yarattığı romantizm kültür tarihine de önemli meyveler vermiştir.

---

[24] Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, Başkent Yayınevi, Ankara, 3. Cilt, s: 815-816

Romantizmi anlamak adına Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Liszt önemli düşünsel emek harcamışlardır. Kuralları görmezden gelip, sınırsız düşünmek kolay bir iş değildi. İlk olarak Mendelssohn, bu konuda çaba göstermiş ve ortaya atmıştı.

Bu sanat adamları başarılı olmak için aydınlanmak zorunda olduklarına inandılar ve böylece Mendelssohn 19. yy ortalarında üniversite kariyerini başlatmış oldu. Bu diyara katılan Schumann' da hedefine ulaşmak için felsefe doktorası yapmış ve başarılı olmuştur.

Mendelssohn' un yaratmış olduğu bu düşün dünyasının yenilikleri arasında Müzik Enstitüleri Felsefe Fakültelerine bağlandı. Müziğin tarihi, estetiği ve edebiyatı, müzik kürsüleri kurularak müziğin sonsuz yolculuğuna adım atıldı. Müziğin akademik bir meslek haline gelmesinde fikir adamı olan Mendelssohn başrol oynamıştır.

Mendelssohn her türde eser yaratma gayretini sürdürmüştür. Bach gibi bir üstadın müziğiyle bağlantı kurmaya çabalamış fakat Beethoven gibi hayatının sonuna kadar bulamadığı opera konusu yüzünden mutsuz olmuştur. Uğraşları sonucu malesef Beethoven gibi tek bir opera yazabilmiştir. Ve "Fidelio" operasındaki başarıyı gösteremediği için bu eser de unutulup gitmiştir.

Mendelssohn' un ne şarkıları, ne koroları, ne senfonileri, ne de oda müziği eserleri sanat dünyasında önemli başarı elde etmiştir. Fakat Mi Minor Keman Konçertosu tüm bu gerçekleri bir kenara itmiş, dünyada adını duyurmuştur.

Keman edebiyatının vazgeçilmez eserleri arasında yer almış, dünyaca tanınmış müzik insanları ve virtüözleri tarafından büyük bir gururla çalınmış ve halen çalınmakta olan bu muhteşem konçertoyu Mendelssohn, 1844 yılında yazmıştır. Bu konçertoyu, zamanında Leipzig ünlü Senfoni Orkestrası' nın konsermeistırı ve arkadaşı olan Fernand David' e ithaf etmiştir. Eser ilk olarak, Leipzigsenfoni konserlerinden birinde seslendirmiştir. İlk çalındığında büyülenen

seyirciler, bu eseri hayret ve olağanüstü bir beğeniyle dinlemişlerdir. Mendelssohn' u temsil eden bir eser olarak konser repertuarlarında yer almaya başlamıştır.

Mendelssohn' un müzik dünyasına yaptığı en önemli ihtimam, Leipzig' in büyük org üstadı ve unutulan hatta 19. yy. başlarında varlığından en ufak bir belirti bile kalmamış olan Bach' ı bütün eserleriyle birlikte keşfedip, sanat tarihinin en büyük dehasını, insanlara yeniden sunmasıve kazandırması oldu. Felix Mendelssohn' un 1845 yılında yazdığı "Org Sonatı" bunun için harcadığı çabanın en önemli örneklerinden olmuştur. Mendelssohn romantizm ile beraber, daha lirik ve özgür bir şekilde Bach'a yönelmiştir.

Eserlerinde, İrlanda manzaralarını, İskoç masallarını yaratmış ve hayali bir karakteri de sanatına katmış olan Mendelssohn, eserlerinde Shakespeare' dan ilham almış ve oldukça başarılı adımlar atmıştır. Felix Mendelssohn romantizme, müzik tarihine ve kültürüne özlü eserler vermiştir.[25]

3.2.6. Felix Mendelssohn’ un Eserleri

1820

- Untitled in F minor (Piano)
- Untitled in B minor (Piano)
- Untitled in A minor (Piano)
- Untitled in D minor (Organ)
- Andante in F Major (Piano)
- Andante in A Major (Piano)
- Andante in C Major (Piano)
- Allegro in C Major (Piano)
- Allegro in G minor (Piano)
- Cantata, "In feierlichen Tönen" SAT, voices, piano

[25] Ankara Radyosu 24 Aralık 1994, Pazar Saat: 10:00 - 11:00 5 Ağustos 1945' ten tekrarlandı.

forte, Opus13 (Choral with Accompaniment)

- Einst in Schlaraffenland zogen - 4 male voices (Choral)
- Fugue in D minor (Organ)
- Fugue in D minor (Organ)
- Gott, du bist unsre Zuversicht 5voice (Sacred)
- Die Himmel erzählen 5 voices (Sacred)
- Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen" 4 voices (Sacred)
- Minuet in D minor (Organ)
- Largo in D minor (Piano)
- Largo-Allegro in C minor (Piano)
- Lieb und Hoffnung (4 voice) (Choral)
- Lento-Vivace in G minor (Piano Duet)
- Prelude in D minor (Organ)
- Recitativo in D minor (Piano)
- Study in E minor (Piano)
- Study in A minor (Piano)
- Piece in E minor (Piano)
- Presto in C minor (Piano)
- Presto in C major (Piano)
- Presto in F Major (vn, piano forte) (Chamber)
- Die Soldatenliebschaft 1820 (Opera)
- Sonata in F minor (Piano)
- Sonata in A minor (Piano)
- Sonata in E minor (Piano)
- Tag für Tag sei Gott gepriesen (Sacred)
- Trio in C minor (piano forte, vn, va) (Chamber)
- Violin Sonata in F Major (Chamber)

1821

- Fifteen Fugues (Sting Quartet)
- Allegro in A minor (Piano)
- Die beiden Pädagogen (Opera)
- Fugue in G minor (Organ)
- Das Gesetz des Herrn ist ohorne Wandel 5voice (Sacred)
- Er hat der Sonne eine Hütte gemacht (Sacred)
- Largo-Allegro molto in C minor, C Major (Piano)
- Sonata in G minor (Piano) Opus 105
- Study in C Major (Piano)
- Symphony for Strings #1 in C Major
- Symphony for Strings #2 in D Major
- Symphony for Strings #3 in E minor
- Symphony for Strings #4 in C minor
- Symphony for Strings #5 in B Flat Major
- Symphony for Strings #6 in E Flat Major
- Symphony for Strings #7 in D minör

1822

- Fugue in D minor (Piano)
- Fugue in D minor (Piano)
- Fugue in B minor (Piano)
- Fantasia in D minor (Organ)
- Jägerlied (Uhland) (4 male voice) (Choral)
- Jube, Domine solo voice, double voices (Sacred)
- Lob des Weines (solo male voice, male voices) (Choral)
- Magnificat in D Major voices, orchestra(Sacred)
- Piano Quartet in D minor
- Piano Quartet #1 in C minor, Opus 1
- Piano Concerto in A minor (Solo Instrument with Orchestra)
- Psalm 66, double female voices, bc (Sacred)
- Symphony for Strings #8 in D Major
- Violin Concerto in D minor (Solo Instrument with Orchestra)

- Die wandernden Komödianten (Opera)

1823

- Untitled in C minor (Organ)
- Allegro in D minor (Piano)
- Andante in D Major (Organ)
- Chorale prelude, "Wie gross ist des Allmächt'gen Güte" (3 variants) (Organ)
- Concerto for Piano & Violin in D minor (Solo Instrument with Orchestra)
- Concerto for 2 Pianos in E Major (Solo Instrument with Orchestra)
- Fantasia (Adagio) in C minor (Piano)
- Kyrie in C solo voice, voices (Sacred)
- Der Onkel aus Boston, oder Die beiden Neffen (Opera)
- Piano Quartet #2 in F minor 2, Opus 2
- String Quartet in E Flat Major
- Symphony for Strings #9 in C minor
- Symphony for Strings #10 in B minor
- Symphony for Strings #11 in F minor
- Symphony for Strings #12 in G minor
- Symphony for Strings #13 in C minor (one movement)

1824

- Allein Gott in der Höh' sey Ehr voices (Sacred)
- clarinetinet Sonata in E Flat Major (Chamber)
- Concerto for 2 Pianos in A Flat Major (Solo Instrument with Orchestra)
- Fantasy in D minor (Piano Duet)
- Jesus, meine Zuversicht solo voice, voices, piano forte(Sacred)
- Rondo capriccioso in E Major, Opus 14 (Piano)
- Overture for winds in C Major, Opus 24
- Salve Regina in Eb S, strings (Sacred)
- Sextet in D Major for piano forte, vn, 2 vas, vc, db, Opus 110 (Chamber)
- Symphony #1 in C minor, Opus 11
- Viola Sonata in C minor (Chamber)
- Wie gross ist des Allmächt'gen Güte voices (Sacred)

1825

- Capriccio in F Sharp minor, Opus 5 (Piano)
- Capriccio brillant in B minor (piano forte), Opus 22 (Solo Instrument with Orchestra)
- Die Hochzeit des Camacho, Opus 10
- Octet in E Flat Major for strings, Opus 20 (Chamber)
- Piano Quartet #3 in B minor, Opus 3
- Violin Sonata in F minor, Opus 4 (Chamber)

1826

- A Midsummer Night's Dream Overture, Opus 21
- Fugue in C# (Piano)
- Sonata in E Major, Opus 6 (Piano)
- Te Deum in D Major double voices, bc (Sacred)
- Trumpet Overture in C Major, Opus 101 (revised in 1833)

1827

- Sonata in B Flat Major, Opus 106 (Piano)
- Fantasy on "The Last Rose of Summer", Opus 15 (Piano)
- Fugue in E minor (with Prelude in E minor, 1841)
- Fugue in E Flat Major, Opus 81#4
- Fugue in E Flat Major
- Piece in E minor, Opus 7 (Piano)
- Piece in B minor, Opus 7 (Piano)
- Piece in D Major, Opus 7 (Piano)
- Piece in A Major, Opus 7 (Piano)
- Piece in A Major, Opus 7 (Piano)
- Piece in A minor, Opus 7 (Piano)
- Piece in E Major, Opus 7 (Piano)
- Tu es Petrus voices, orchestra, Opus 111 (Sacred)

1828

- Ave maris stella, soprano, voices, orchestra (Sacred)

- Calm Sea and Prosperous Voyage
  (Meeresstille und glückliche Fahrt) Overture in D Major, Opus27
- Cantata, Begrüssung (Humboldt Cantata) solo male voice, male voices, wind, timpani, violoncello, double bass (Choral with Accompaniment)
- Cantata, "Grosse Festmusik zum Dürerfest" solo voice, voices, orchestra (Choral with Accompaniment)
- Hora est, 16 voices, organ (Sacred)
- Lass es heut am edlen Ort -Goethe 4 male voices (Choral)

1829

- Fantasy (Caprice) in A minor, Opus 16#1 (Piano)
- Fantasy (Caprice) in E minor, Opus 16#2 (Piano)
  Fantasy (Caprice) in E Major, Opus 16#3 (Piano)
- Die Heimkehr aus der Fremde, Opus 89 (Opera)
- String Quartet #1 in E Flat Major, Opus 12
- The Evening Bell (harp, piano forte) (Chamber)
- Variations concertantes (violoncello, piano forte), Opus 17 (Chamber)

1830

- Andante in A Major (piano)
  Hebrides (Fingal's Cave) Overture in B minor, Opus 26
  (revised in 1832)
- Three Motets, female voices, organ, Opus 39 (sacred)
- Songs without Words, Vol. I, Opus 19
- Three sacred pieces, Opus 23 (Sacred)
- Zum Feste der Dreieinigkeit (O beata es benedicta) 3 S, organ (Sacred)

1831

- Piano Concerto #1 in G minor, Opus 25 (Solo Instrument with Orchestra)
- Prayer - "Verleih' uns Frieden" voices, orchestra (Sacred)

1832

- Cantata, "Die erste Walpurgisnacht" voices, orchestra, Opus 60 1st version (Choral with Accompaniment)
- Fugue in B minor, Opus 35#3b (Piano)
- Prelude in D Major, Opus 35#2a (Piano)

- String Quintet #1 in A Major, Opus 18
- Symphony #5 in D minor, "Reformation", Opus 107
- Te Deum in A soli, voices, orchestra (Sacred)

1833

- Beati mortui voices (Sacred)
- Caprice in B Flat minor, Opus 33#3 (Piano)
- Concert Piece in D minor (clarinet, basset horn, piano forte), Opus 113 (Chamber)
- Concert Piece in F minor (clarinet, basset horn, piano forte), Opus 114 (Chamber)
- Duo concertant, Variations on a march from Weber's Preziosa, 2 piano fortes (Piano)
- Fantasy in F Sharp minor, Sonate écossaise, Opus 28 (Piano)
- Lord, Have Mercy Upon Us, voices (Sacred)
- Perti autem voices, male voices, Opus 115 (Sacred)
- Responsorium et hymnus male voice, cello, orchestra (Sacred)
- Die schöne Melusine Overture in F Major, Opus 32
- Der Standhafte Prinz (Stage Music)
- Symphony #4 in A Major, Italian, Opus 90
- Trala. A frischer Bua bin i (Opera)

1834

- Caprice in A minor, Opus 33#1 (Piano)
- Fugue in F minor, Opus 35#5b (Piano)
- Prelude in F minor, Opus 35#5a (Piano)
- Rondo brillant in E Flat Major (piano forte) (Solo Instrument with Orchestra)
- Study in F Major, Opus 104#5 (Piano)

1835

- Assai tranquillo (vc, piano forte) (Chamber) Fugue in A Flat Major, Opus 35#4b Piano)
- Caprice in E Major, Opus 33#2 (Piano)
- Scherzo a capriccio in F Sharp minor (Piano)
- Songs without Words, Vol. II, Opus 30

1836

- Study in F minor (Piano)
- Fugue in B Flat Major, Opus 35#6b (Piano)
- Prelude in B Flat Major, Opus 104#1 (Piano)
- Prelude in B minor, Opus 104#2 (Piano)
- Prelude in D Major, Opus 104#3 (Piano)
- Study in B Flat minor, Opus 104#4 (Piano)
- St. Paul Oratorio, Opus 36
- Trauer-Marsch in A minor for winds, Opus 103 (March)

1837

- Capriccio in E Major, Opus 118 (Piano)
- Gondellied (Barcarole) in A (Piano)
- Im Grünen, mixed voices (Choral)
- Piano Concerto #2 in D minor, Opus 40 (Solo Instrument with Orchestra)
- Prelude in B Flat Major, Opus 35#6a (Piano)
- Psalm 42, Wie der Hirsch schreit soli, voices, orchestra, Opus 42 (Sacred)
- Song without Words in A Major
- Song without Words in E minor, Albumblatt, Opus 117
- Songs without Words, Vol. III, Opus 38
- String Quartet #4 in E minor, Opus 44#2
- Three Preludes and Fugues, Opus 37 (Organ)
- Worauf kommt es überall an , 4 male voices (Choral)

1838

- Andante cantabile & Presto agitato in B (Piano)
- Cello Sonata #1 in B Flat Major, Opus 45 (Chamber)
- Psalm 95, Kommt, lasst uns anbeten T, voices, orchestra, Opus 46 (Sacred)
- Serenade & Allegro giocoso in B minor (piano forte), Opus 43 (Solo Instrument with Orchestra)
- Im Freien zu singen, Opus 41 (Choral)
- Study in A minor, Opus 104#6 (Piano)
- String Quartet #3 in D Major, Opus 44#1
- String Quartet #5 in E Flat Major, Opus 44#3

- Violin Sonata in F Major (Chamber)

1839

- Ersatz für Unbestand" (Rückert) (4 male voices) (Choral Unaccompanied)
- Fugue in F minor (Organ)
- Fugue in E minor (Organ)
- Hymn-tune (Psalm 31), Defend Me voices (Sacred)
- Liebe und Wein, male voices, Opus 50#5 (Choral)
- Piano Trio #1 in D minor, Opus 49 (Chamber)
- Psalm 5, Lord hear the voices (Sacred)
- Psalm 114 voices, orchestra, Opus 51 (Sacred)
- Ruy Blas Overture in C minor, Opus 95
- Ruy Blas (Stage Music)
- Der erste Frühlingstag, Opus 48 (Choral)
- Song without Words in F Sharp minör

1840

- Der Jäger Abschied male voices, 4 horns, bass trbn, Opus 50#2 (Choral with Accompaniment)
- Festgesang male voices, orchestra (Choral with Accompaniment)
- Geistliches Lied in Eb solo violin, voices, organ (Sacred)
- Hymn A, voices, orchestra, Opus 96 (Sacred)
- Türkisches Schenckenlied -Goethe, male voices, Opus 50#1 (Choral)
- Sommerlied -Goethe, male voices, Opus 50#3 (Choral)
- Symphony #2 in B Flat Major, Lobgesang, Opus 52
- Wasserfahrt -Heine, male voices, Opus 50#4 (Choral)

1841

- Allegro brillant in A Major (Piano Duet)
- Antigone - Sophocles, Opus 55 (Stage Music)
- March in D Major, Opus 108
- Praeludium in C minor (Organ)
- Prelude in E minor (Piano)
- Songs without Words, Vol. IV, Opus 53
- Variations in E Flat Major, Opus 82 (Piano)

- Variations sérieuses in D minor, Opus 54 (Piano)
- Variations in B Flat Major, Opus 83 (Piano)

1842

- A Midsummer Night's Dream - Shakespeare, Opus 61 (Stage Music)
- Die Stiftungsfeier (4 male voices)
- Kinderstücke in G Major, Opus 72#1
- Nachtgesang (4 male voices)
- Symphony #3 in A minor, Scottish, Opus 56
- Wanderlied -Eichendorff, male voices Opus 50#6 (Choral)

1843

- Abschied vom Wald -Eichendorff (Choral)
- Capriccio in E minor, Opus 81#3
- Cello Sonata #2 in D Major, Opus 58 (Chamber)
- Die Nachtigall -Goethe, male voices(Choral)
- Frühzeitiger Frühling -Goethe, male voices (Choral)
- Gott segne Sachsenland male voice, winds (Choral with Accompaniment)
- Herr Gott, dich loben wir solo voice, voices, orchestral, organ (Sacred)
- Infelice! soprano & orchestra, Opus 94 (Aria)
- Jagdlied -Eichendorff, male voices Opus 59 (Choral)
- Psalm 98 double voices, orchestra, Opus 91 (Sacred)
- Psalm 2 solo voice, double voices, Opus 78#1 (Sacred)
- Ruhetal -Uhland, male voices (Choral)
- Song without Words in D Major

1844

- Andante with Variations in D Major (Organ)
- Allegro in B Flat Major (Organ)
- Allegro in D minor (Organ)
- Allegro in B Major (Organ)
- Allegretto in D minor (Organ)
- Andante in D Major (Organ)
- Andante in F Major (Organ)
- Chorale in A Flat Major (Organ)

- Ehre sei dem Vater 8voice (Sacred)
- Hymn, Hear My Prayer S, voices, organ (Sacred)
- Psalm 22 solo voice, double voices 78#3 (Sacred)
- Psalm 43 solo voice, double voices, Opus 78#2 (Sacred)
- Songs without Words, Vol. V, Opus 62
- Song without Words in D minor, Allegro marcato alla marcia
- Violin Concerto in E minor, Opus 64 (Solo Instrument with Orchestra)

1845

- Andante alla marcia in B Major (Organ)
- Andante sostenuto in D Major (Organ)
- Athalie -Racine, Opus 74
  (Stage Music)
- Ehre sei dem Vater in C 4voice (Opus)
- Fugue in B Major (Organ)
- Funeral Song, Sahst du ihorn herniederschweben mixed voices, Opus 116 (Choral)
- String Quintet #2 in B Flat Major, Opus 87 (Chamber)
- Oedipus at Colonos -Sophocles, Opus 93
  (Incidental Music
- Piano Trio #2 in C minor, Opus 66 (Chamber)
- Der Sänger - Schiller (Choral)
- Song without Words in D Major (violoncello, piano forte), Opus 109, (Chamber)
- Songs without Words, Vol. VI, Opus 67
- Songs without Words, Vol. VIII, Opus 102

1846

- An die Künstler: Festgesang, male voices, brass, Opus 68 (Choral with Accompaniement)
- Elijah oratorio, Opus 70
- Er kommt aus dem kindlichen Alter der Welt 6voice (Sacred)
- Kyrie Eleison, Deutsche Liturgie 8voice (Sacred)
- Lauda Sion, voices, orchestra, Opus 73 (Sacred)

1847

- Kinderstücke (Piano)
- Loreley (unfinished), Opus 98 (Opera)
- Three English Church Pieces, solo voice, voices, Opus 69 (Sacred)

1850

- Songs without Words, Vol. VII, Opus 85 (Published Posthumously)[26]

3.3. Konçerto Tanımı

Solo çalgı ya da çalgılar için ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan görkemli ve etkileyici eser biçimidir.

Başlangıçta çalgı müziği değil, bir ses müziği formu olan konçerto, ilk Viadana' nın ''Cento concerti ecclesiastici'' başlıklı vokal eserlerinde örneklenir (1602).

Romantik dönemde konçerto, form açısından daha esnek, özgür bir yaklaşımla yazılmıştır. 19. yy. bestecileri, konçertonun bölümlerini dikkate almayarak bölümleri birbirine bağlamayı denemişlerdir. Bu dönemde tek bölümlü konçertoların yanı sıra, dört bölümlü konçertolar da yazılmıştır. 20. yy' da geleneksel konçerto başlığı adı altında, özgür formda konçertolar bestelenmiştir.[27]

3.3.1. Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu' nun Besteleniş Süreci

Mendelssohn, Mi Minör Keman Konçertosu' nu 1844 yılında, ölümünden yaklaşık olarak üç sene önce tamamlanmıştır. Besteci bu eserle gençlik tazeliğini yeniden yakalamıştır; fakat bu kez söz konusu eseri tam bir olgunlukla yazmıştır. Eserin tamamlanması, Mendelssohn için zahmetli bir çalışma olmuştur, zira konçertoyutamamlaması, Mendelssohn' un 6 yılını almıştır.

[26] http://www.felixmendelssohn.com/felix_mendelssohn_works_005.htm
[27] Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, s, 300-301

1835 yılında, Leipzig Gewandhaus Orkestrası' nda baş şef olarak atanmasını takiben, Mendelssohn, çocukluk arkadaşı Ferdinand David' i orkestranın baş kemancısı olarak atadı. Konçerto' nun temelleri bu profesyonel işbirliğinden kaynaklanmıştır. 30 Temmuz 1838' de, keman virtüözü Ferdinand David' e, "Önümüzdeki kış senin için bir keman konçertosu yazmak istiyorum. Başlangıcı bana iç huzur vermeyen bir mi minör konçerto kafamda dolanıp duruyor."[28]

"Önümüzdeki kış", meşgul orkestra şefi ve besteci olan Mendelssohn' un hayatında ancak 6 yıl sonra gerçekleşmiştir. Baştan aşağı lirizmle dolup taşan ve bestecinin müzik yaşamında önemli bir rolü olan bu şiirsel eser 1810-1873 yılları arasında yaşamış, Alman keman virtüözü be besteci Ferdinand David' e ithaf edildi. David, Mendelssohn' un kurduğu Leipzig Konservatuvarı' nda çalışmış ve Mendelssohn' a bestelerindeki keman tekniği açısından yardım etmiştir. Konçerto profesyonel bir kemancının katkılarıyla bestelenen ilk konçertolarındandır. Bu çalışma Romantik döneminin ilk keman konçertolarından biridir ve diğer birçok bestecinin eserlerini etkilemiştir. Konçertonun standart "hızlı-yavaş-hızlı" yapıyla 3 bölümden oluşmasına ve her bölümün geleneksel bir müzikal formda olmasına rağmen, eser oldukça yenilikçidir. Bestelendiği zaman için bir çok yeni özelliği ihtiva eden Mi minör Keman Konçertosu, bu eserin özelliklerini kendi konçertolarında kullanmak isteyen diğer birçok bestecinin üzerinde büyük etki yapmıştır.[29]

Diğer bestecilerin yaptıkları alıntılara verebileceğimiz birkaç örnek şöyledir: Konçertoda kadansın genel uygulamadan farklı bir yere yerleştirilmesi, Tchaikovsky' e, kadansın tekrardan önce yerleştirdiği keman konçertoları için, Sibelius' a, gelişme kısmını uzatmaya yarayan kadans barındıran keman konçertoları için ilham vermiştir. Bu konçertodan sonra, bestecilerin kadans yazmadığı durumlara, Mozart ve Beethoven zamanında olduğu gibi kadansların solistlerin doğaçlamasına bırakıldığı durumlara çok ender rastlanılmaktadır. Üç ölüm arasız ve çalınması da daha sonra diğer konçertolarda görülen etkilerdendir.[30]

---

[28] htpp://www.andrews.edu/ mack/pnotes/feb0500.html
[29] Ferdinand David (1810-1873),” s,459.
[30] Doç. Gölen Ege, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt/Vol. :9 - Sayı/No:1 251-262

3.4. Yay Teknikleri

3.4.1. Legato

Auer' e göre; "yumuşaklığın gerçekleştiği ideal durum, yuvarlak, pürüzsüz ses akışıdır" dır.[31]

Legato; sesi bir yay içinde ayırmadan çalmaya verilen isimdir. Eğer farklı tellerde legato isteniyorsa tel değiştirmek gerekir.[32] Bu da yaya yapılacak hafif bir baskıyla sesin kesintisiz şekilde bağlanmasını sağlayacaktır.[33]

3.4.2. Detache

Her nota için yayın çekilmesi ve itilmesidir.[34] Çekiş ve itiş aynı biçimde yapılıp, ses aralarında boşluk bırakılmaz. Bu sebeple, çekiş ve itişlerde bu eylem sonrakinin başlangıcına kadar sürdürülür. Yayın boyutu ve hızı bu tekniği etkiler. Detashe çoğunlukla keman etütlerinde karşımıza sıklıkla çıkar ve bu etütlerin çalınması hem pratik hem bilek yumuşamasına faydalıdır.[35]

3.4.2.1. Vurgulu Detache

Her yay için belirgin bir baskı gerekir. Martele ile karıştırılmamalıdır. Çekişler ve itişler arasında istisnalar hariç boşluk olmamalıdır.[36]

(2009)
[31] L.Auer, s,79
[32] Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching*, s,64
[33] Faruk Tamer, Kemanda Yay Teknikleri, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu*, Temmuz, 2002 s,15
[34] Faruk Tamer, s,13,14
[35] I. Galamian, s, 67
[36] Faruk Tamer s, 14

3.4.2.2. Detache Porte

Detache porte de; tını önce yükselir sonra giderek azalır. Yükseliş ve azalışlara dayanarak çekiş ve itişlerde boşluk kalabilir. Detache porte, pasajda bir bölüm vurgulanmak istendiğinde kullanılır.[37]

3.4.2.3. Portato (Loure)

Portato, detache çeşitleri arasında yer almasa da, detache porteye benzemektedir. Detache porte tekniğinin aynı yayda tekrarlanmasıdır. Burada da her ses önce yükselir sonra azalır.[38] Sesler ya boşluk bırakmadan birbirine bağlanır ya da birbirinden ayrılır. Eğer sesler arasında boşluk bırakılırsa, yay tel üzerinde tutulabilir ya da hafifçe kaldırılabilir.[39]

3.4.2.4. Detache Lance

Detache Lance, hızlı ve kısa bir yay çekiş türüdür. Özelliği başlangıç noktasında çok hızlı çekilip, giderek azaltılmasıdır. Genellikle sesler arası belirgin ses aralığı vardır. Bu yönüyle başta stccato olmayan marteleye benzer.[40]

3.4.3. Fouette (Kamçılama)

Fouette, vurgulu detacheden türetilmiştir. Vurgunun belirtilmesi için, yayı oldukça çabuk telden kaldırıp, birden tele vurması gerekir. Bu yay çeşidi, yayın üst yarısında ve iterek uygulanır. Bu tekniğin zorluğu ise, yayı telden kaldırıp tekrar tele çarpmasıdır. Buna kamçılama tekniği de denir.[41]

---

[37] I. Galamian s,68
[38] Faruk Tamer s,15
[39] I. Galamian s, 68
[40] Faruk Tamer s,15-16
[41] I. Galamian s, 69

3.4.4. Martele (Çekiçleme)

Sert bir darbeyle eş değer bu yay kullanımına martele denir. Her sesin başında sert bir vurgu yapılır. İki tür martele vardır; marteleyi izleyen ses uzunsa, uzamış martele, kısa ise basit martele denir.[42]

3.4.4.1. Basit Martele

Tam yaydan en küçük bölüme kadar, her büyüklükteki yay dilimi ile uygulanabilir. Topuktan uca kadar arşenin her bölümünde martele yapılabilir.[43]

3.4.4.2. Uzun Tutulan Martele

Marteleye benzeyen bir yay çekişidir. Kısa başlangıçtan sonra ses uzun ve ifadeli bir çekişle sürdürülür. [44]

3.4.5. Colle

Colle, yayı havaya kaldırıp tel üzerine konması ve konduğu anda hafif ama hızla çekilmesidir. Ses kısa bir süre tınlar ve tekrar aynı hareket tekrarlanır. Colle yayla yapılan pizzicato' dur. Bu hareket yayın alt yarısında uygulanır. Yayı tele koyma ve çekme tınının uyulması için neredeyse aynı anda olur.[45]

3.4.6. Spiccato

Spiccato uygulanması zor bir yay tekniğidir. Yay havadan tel üstüne düşürülür ve her sesten sonra kaldırılır. Spiccato, geniş ve ağır olması isteniyorsa yayın aşağı bölümü kullanılır. Eğer hızlı ve kısa olması isteniyorsa ortası, hatta biraz üstü kullanılır.[46]

---

[42] Faruk Tamer s, 17
[43] Faruk Tamer s, 17-19
[44] I. Galamian s, 71-72
[45] I. Galamian s, 73-74
[46] Faruk Tamer s,21-23

3.4.7. Sautille

Yayı zıplatarak uygulanan yay çeşididir. Bu yay çeşidinde zıplama daha çok yay sapının esnekliği ile olur. Ağır ve kuvvetli isteniyorsa ortanın biraz altına inilir, çabuk ve hafif isteniyorsa biraz üstünde yapılması uygun olur. Fakat en iyi sonuç yayın ortasından alınır.[47]

3.4.8. Staccato

Arşenin bir bölümünde yapılan kısa ve çok belirgin artiküle edilmiş çekişler ve itişlerdir. Yay kılları tele sürekli temastadır. Eserlerde genellikle staccato hızlı olarak kullanılır. Bu hızı kazanmak için de çeşitli etütler ve ezgersizler mevcuttur. Sağ ve sol elin uyumu, sağlıklı bir staccato için dikkat edilmesi gereken unsurdur.[48]

3.4.8.1. Uçan Staccato ve Uçan Spiccato

Bu iki yay çeşidi birbirine benzeyen uygulamalardır. Uçan staccato, sert staccato gibi yapılır,özelliği baskının yayda az olmasıdır. Her sesten sonra yay kaldırılmamalıdır, kaldırılırsa da sesin ve hareketin bütünlüğünü bozmamalıdır. Uçan spiccato da ise; yay daha yükseğe zıplatılır ve her ses için yeniden tele dokundurulur.[49]

3.4.9. Ricochet

Bu teknik tamamen yayın zıplamasıyla oluşmaktadır. Çekerek veya iterek, birden çok ses çalınabilir. Bunun için tele ilk dokunuşta bir hareket verilir, sonrası yayın esnekliği ve kendi ağırlığı, diğer seslerin zıplayarak devam etmesine destek verir.[50]

---

[47] I. Galamian s,77-78
[48] I. Galamian s, 78-80
[49] Faruk Tamer s, 26-27
[50] I. Galamian s, 81-84

3.5. MENDELSSOHN'UN Mİ MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU' NUN KEMAN TEKNİĞİ VE İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Felix Mendelssohn' un Mi Minör Keman Konçertosu Op.64, keman sanat tarihinin en önemli çalışmalarındandır. Bu konçerto, keman repertuvarlarının en önemli ve tüm zamanların en çok icra edilen keman konçertolarındandır.

Konçerto, solo kemana eşlik eden yaylı sazlar, timpani, 2 trompet, 2 korno, 2 fagot, 2 klarnet, 2 obua ve 2 flütten oluşan, klasik orkestra için bestelenmiştir. Eser arasız, 2. bölümden sonra attaca ile başlatan 3 bölümden oluşur.

Bölümler:

1. Bölüm, Allegro molto appassionato – Mi minör – (Hızlı ve tutkulu)

2. Bölüm, Andante – Do Majör – (Lirik)

3. Bölüm, Allegretto non troppo - Allegro molto vivace – Mi Majör – (Hızlı ve neşeli)
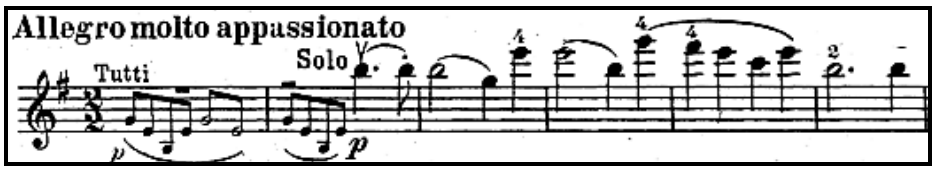
3.5.1. I. Bölüm – Allegro molto appassionato

Mendelssohn' un nezaketini ve tutkusunu, birbirine geçmiş bir biçimde görebileceğimiz bu bölüm daha önce bestelenen birçok konçerto gibi sonat formunda yazılmış olsa da bestecinin, eserin üçüncü ölçüsünde yaptığı iki büyük yeniliği barındrmaktadır. Bölüm Mendelssohn' un yaylı sazlarla başladığı mi minör üçlü ve dörtlü aralıkları ile ve sekizlik eşlikleri ile başlar ve hemen 2. ölçüde keman solosuna girer.

Bazı icracılar Konçerto' nun 1. bölümünün başındaki temanın hepsini mi telinde çalmak yerine 4. pozisyonda ve la telinde başlayarak çalarlar. Bu şekilde pozisyon geçişi olmaz ya da daha az riskli olabilir ve tema pozisyon geçişinden kaynaklı "glissando" sesleri ile bölünmez ya da saflığını yitirmez ancak Mendelssohn, Ferdinand David' e yazdığı bir mektupta şöyle der ki bu da mi telini tercih etmemiz için yeterlidir.

"İlk solonun hepsini tek bir telde, yalnızca mi telinde yazmayı başardım."[51]

Örnek 1: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 1 – 6. Ölçüler arası.



Mendelssohn burada "legato" yay çeşidine yer vermiştir. Ünlü Pedagog Leopold Auer, "Keman tek sesli, melodik, şarkı söyleyen bir enstrumandır. İfade ile ilgili sahip olduğu esas güzellik, cantabile melodi çizgisidir. Bu yüzden de, melodiyi üreten yay çeşidi olarak legato, en çok kullanılan yay çeşitlerinden olmaya devam edecektir." der.[52]

Birden fazla notayı tek yayda çalmayı kapsayan bu yay türünde, yayı hesaplayarak ve yay bölünümlerini doğru düşünmek oldukça önemlidir. Legatoyu uygularken, melodinin sakin, hikaye anlatır gibi bir karakterde kullanmak gerekir.[53]

Sevcik 1-24 ölçüleri arasında parmak değişimlerine ve p (piano) çalma konusunda bazı çalışmalar önermiştir. Önce ses aralıklarının çalışılması oldukça faydalı olacaktır. Aşağıdaki çalışma Sevcik' in bu konçerto için yapmış olduğu çalışmalardan biridir.[54]

---

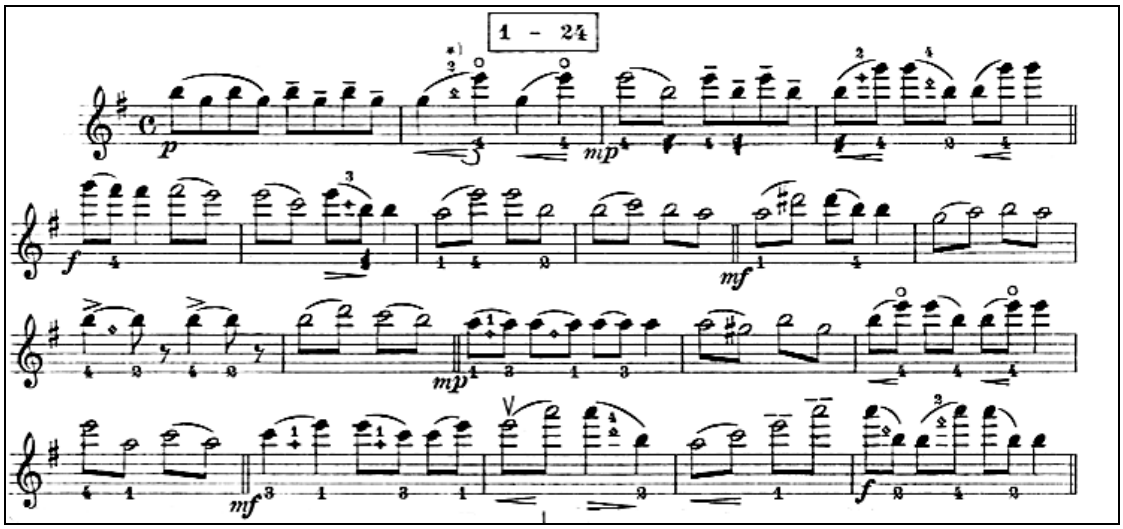
[51] Szigeti J. Воспоминания - заметки скрипача (Anılar-Kemancının Tespitleri) Müzik Yayınevi Moskova, 1969 , s.138

[52] Leopold Auer,Violin Playing As I Teach It, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York, 1921, s,79

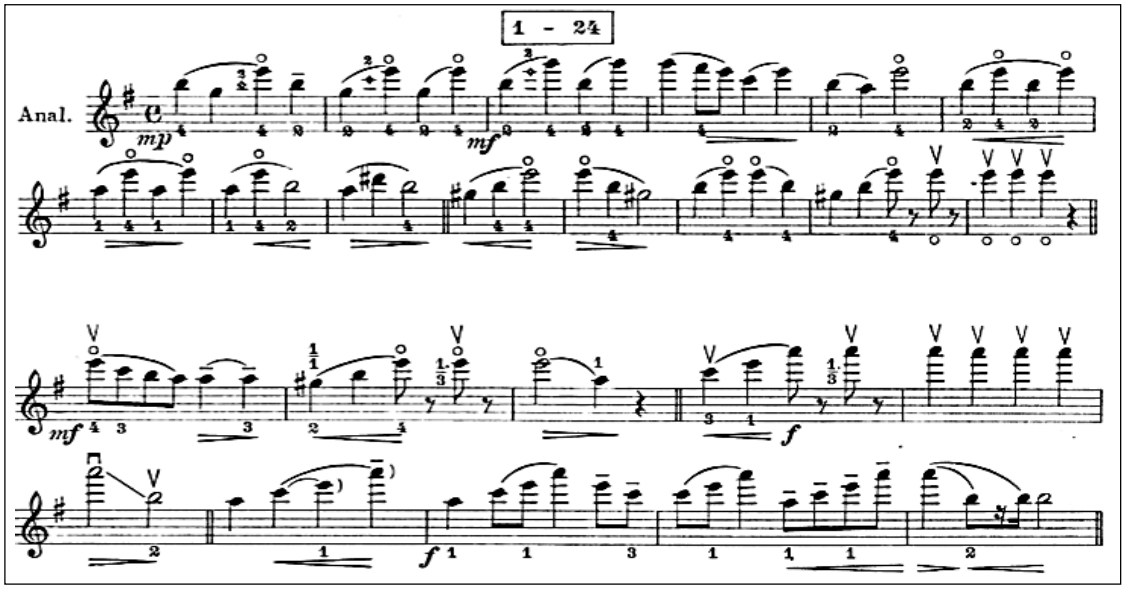
[53] Duygu Öztürk Doktora tezi, s, 114

[54] Secvik Otokar, Analytical Studies for Mendelssohn' s Violin Concerto, Op. 21, 1931

Örnek 2: Sevcik Otakar Analytcial Studies for Mendelssohn' s Violin Concerto Op. 21, 1931, 1-24. ölçüler arası.

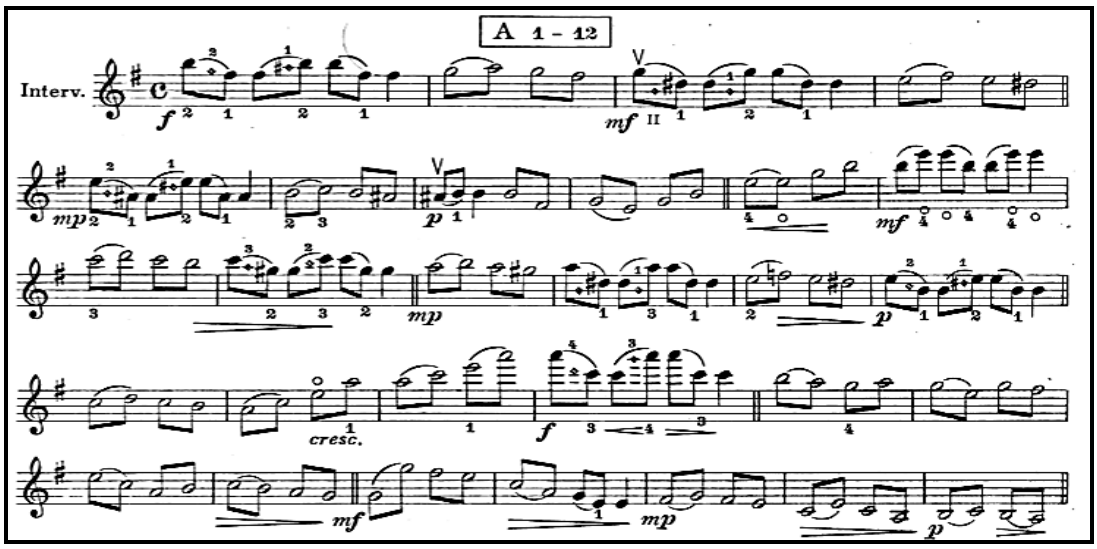


Örnek 3: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çözümsel çalışma, 1-24. ölçüler arası.



Pozisyon geçişlerinde dikkat edilmesi gereken, kaydırma yaparken farklı seslerin çıkmamasıdır. Sağlıklı pozisyon geçişleri ve seslerin temizliği açısından Sevcik' in aşağıdaki çalışması önerilir.

Örnek 4: Sevcik Otakar, pasaja yönelik aralık çalışması, A 1 – 12. ölçüler arası.



Legato, bu konçertoda farklı tellerde de çalınmaktadır. Bu yüzden tel değişimlerinde çok dikkatli olunmalı, yaya yapılacak hafif bir baskı ile sesin kesintisiz ve pürüssüz bir şekilde bağlanması önerilir.[55]

Galamian' a göre; yay değişimlerinin en zor olduğu bölüm yayın dip (kök) kısmıdır. Bunun için sağ elin yaya baskısını çok iyi ayarlamamız gerekir. Yay ve sol elin kordinasyonu da, tel değiştirirken önceki notayı çalan parmağın erken ya da geç kaldırılması açısından önemlidir.
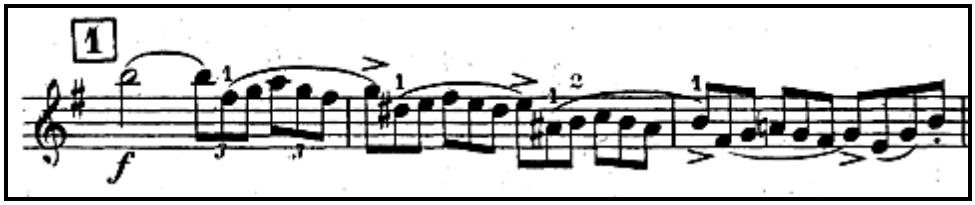
Nicolo Pasquali "The Art of Fingering the Harpsichord" adlı kitabında şöyler der; "*Legato, öğretilmeye çabalanan genel bir temas olduğundan neredeyse, her tür pasaja uygundur."* [56]

Devam eden durağan melodisinin ardından 25. ve 26. ölçülerde bağlı ve

[55] I. Galamian, s, 65
[56] *Classical & Romantic Performing Practice* 1750-1900, Clive Brown, Oxford Universty Press , USA, 1999, s,171
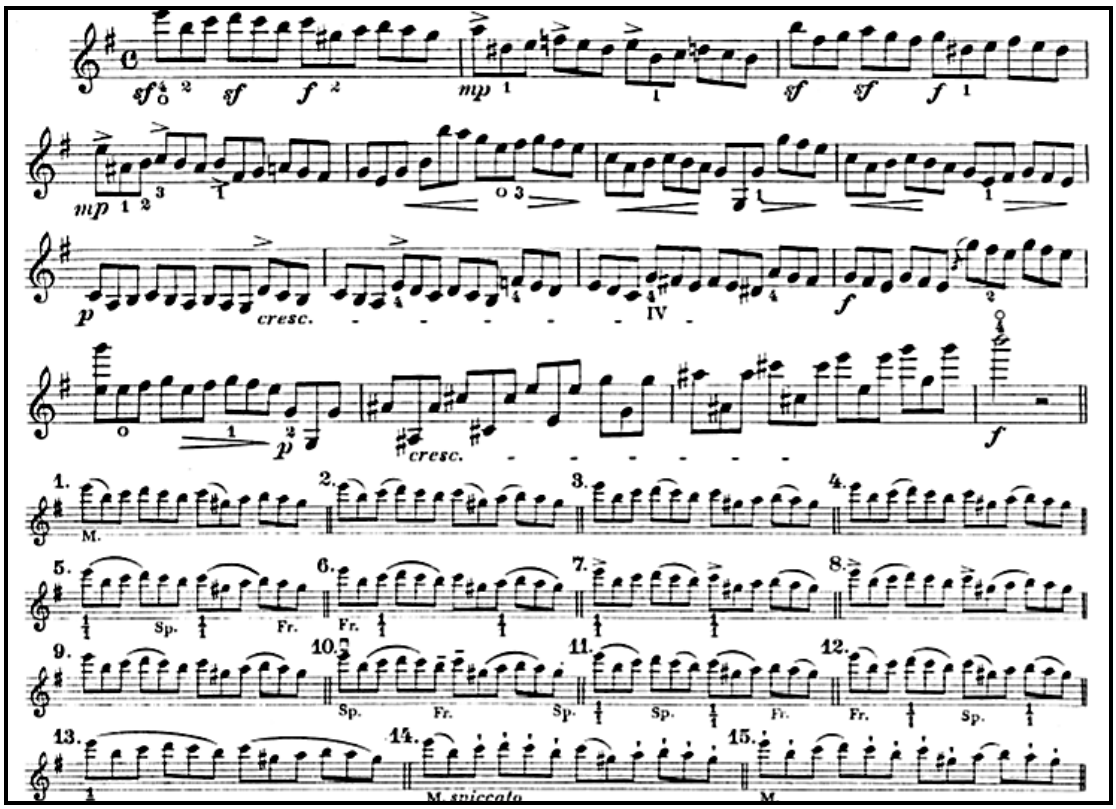
vurgulu üçlemelerdeki vibrato da yapılması ustalık gerektiren ölçülerdir. Piano da devam eden eserin önceki ölçülerde cressendo ile yavaşça yükselmesi, 25. ve 26. ölçülerde forteye ulaşması, müziği sakin bir yapıdan heyecanlı bir duruma getirir.

Örnek 5: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 25 – 27. ölçüler arası.



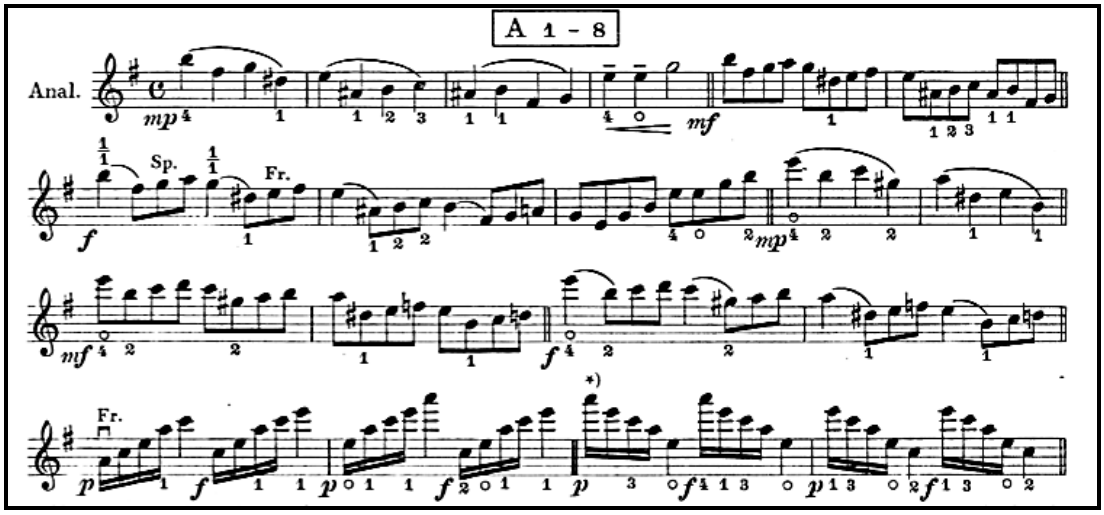
Sevcik, 25-32. ölçüler arasında bulunan zorlu pasajlara aşağıdaki çalışmayı önermiştir. 15 bağ çeşidiyle çalışılması, pasajlara ve seslere hakim olma açısından oldukça önemli bir çalışmadır. Tüm bağ çeşitleriyle çalışılması önerilir.

Örnek 6: Sevcik Otakar, 15 yay çeşidiyle çalışma, A 1 – 15, B 1 – 4.



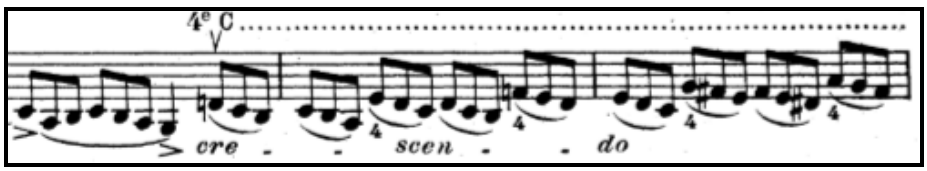
Ağır tempoda başlayıp hızlanarak çalışılması, konçertoyu çalarken gereken hızı yakalamamızda faydalı olacaktır. Aşağıdaki çalışmada pozisyondan aynı parmaklarla inilmesi önerilir.

Örnek 7: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, A 1 – 8.
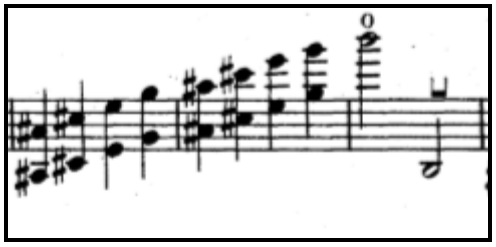


Burada oldukça hareketli ilerleyen melodi bu yapısını bozmadan aniden bir *sf* ile *mf* ye düşer ve sol telinde çalınan ölçüler gelir. 36.38. ölçülerin sadece sol telinde çalınması istenmektedir. Akıcı parmak değişimleri ve doğru pozisyonlarla akıp giden bu ölçüleri güçlü ve karakteristik oktav sesler takip eder. Sol telinde rahat çalabilmek için, aşağıdaki etütün çalışılması önerilir. Tek telde yükselen pozisyonlarda, çalışılan pasajın sürekli çalışılması, yavaş tempoda başlayıp, yavaşça hızlandırılması önerilir.

Örnek 8: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 36 – 38. ölçüler arası.



Oktav, sekizli aralık demektir. Kemanda çaldığımız 1. parmak ve diğer oktav sesi çalan 3. veya 4. parmaktan çıkan ses kesinlikle aynı olmalıdır. Özellikle yaylı ve perdesiz enstruman çalanları zorlamaktadır. Bunu 40 ve 41. ölçülerde görebiliriz.
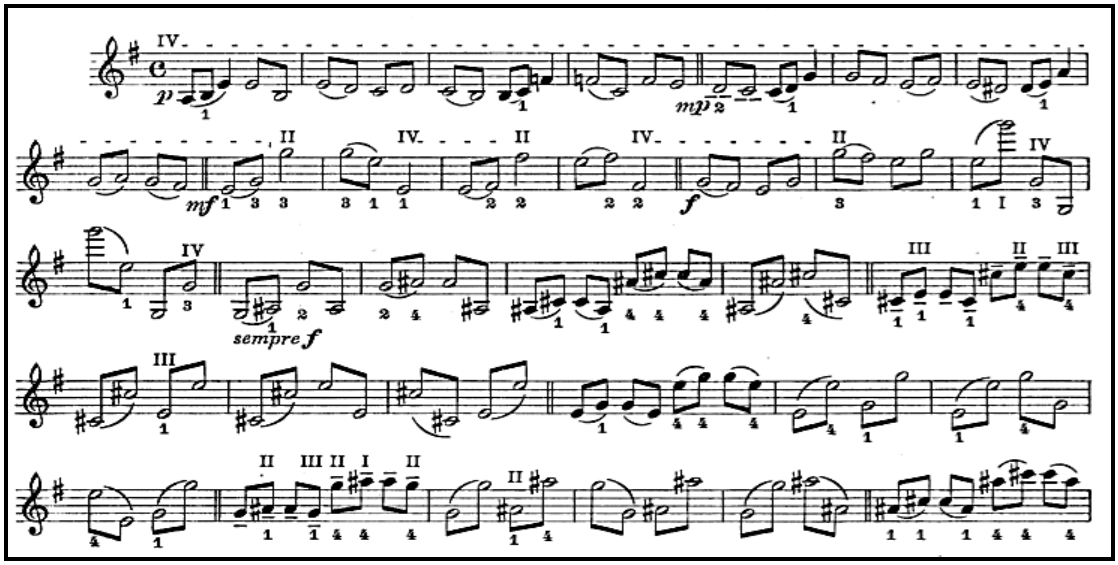
Örnek 9: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 41 – 43. ölçüler arası.



Oktav sesleri çalışılırken; önce alttaki sesten, sonra üstteki sesi de ekleyerek çalışılması gerekir. Daha sonra çift ses çalıyormuş gibi, parmaklarımızı koyarak fakat sadece alt sesi çalmaya başlamalıyız. Onu alt sesi çalmadan basarak sadece üst sesi çalmak takip edebilir. O kadar sakin çalışmalıyız ki, elimizin kasılmasına izin vermemeliyiz. Elimizin kasları bu pozisyona alışık olmadığından zorlanabilir fakat zamanla doğru çalışılırsa, rahatlıkla çalınabilir. Sağ kolumuz da oldukça rahat olmalıdır. Oktav çalışırken vibrato yapılmamalıdır. Seslerin temiz olabilmesi için kesinlikle sol elimizin doğru pozisyonda durması gerekir. Oktav çalışmak çok önemlidir çünkü sol elimize ifade biçimi ve temel şekli verir. Bu hususta aşağıdaki etüdün faydalı olacağı düşünülmektedir.
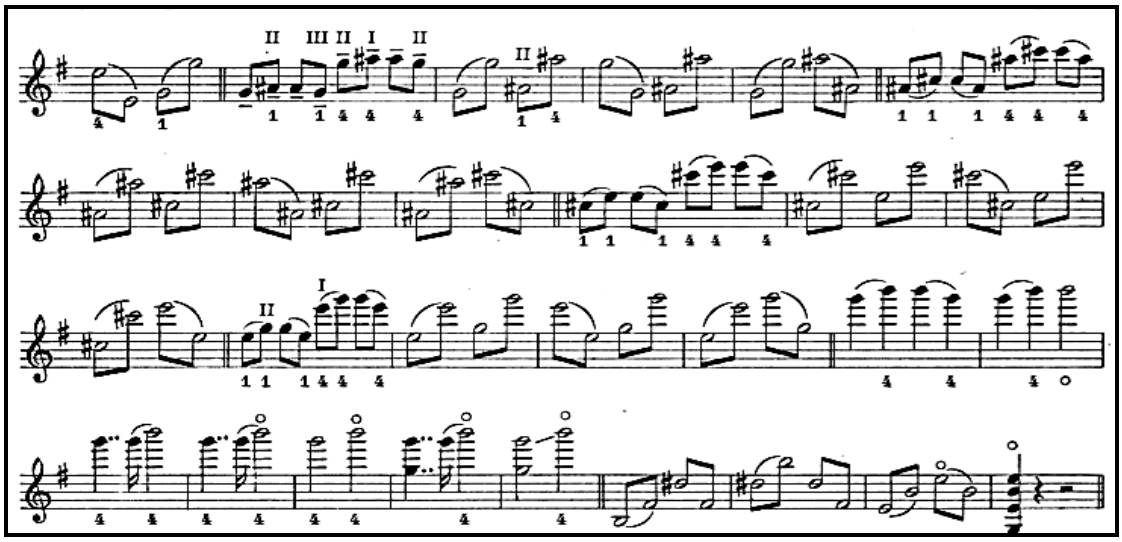
Sevcik bu ölçüler için aşağıdaki çalışmayı önermiştir.

Örnek 10: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, A 13 – 19.



Oktav çalışmaları için öncelikle seslerin tek tek çalışılması daha sonra bunları çeşitli bağ türleriyle çalınması gerekmektedir. Ardından yüksek pozisyonda çalınan seslerin de aynı şekilde ağır tempoda çalınıp, daha sonra tempoyu hızlandırarak çalışılması tavsiye edilir. Aşağıdaki çalışmanın bu pasajlar için oldukça faydalı olacağı düşünülmektedir.
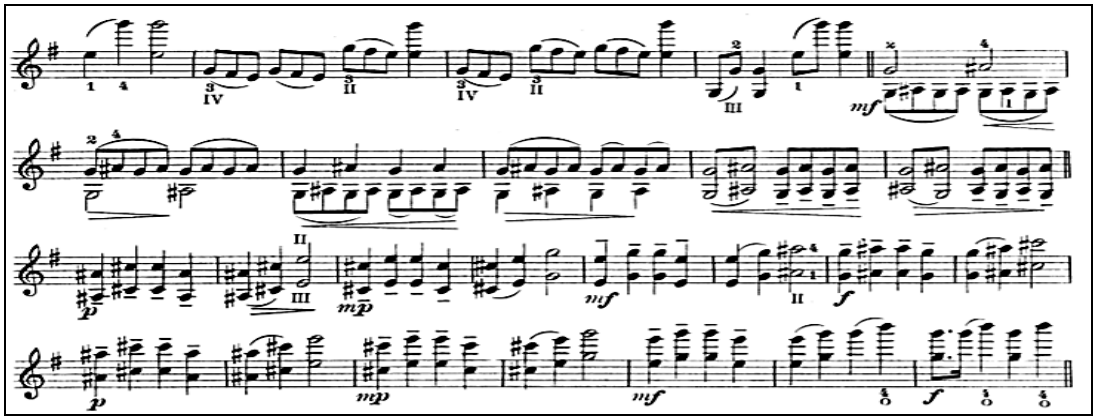
Örnek 11: Sevcik Otakar, pasaja yönelik çalışma, B 1 – 4.



Oktav genellikle 1. ve 4. ya da 2. ve 4. parmaklarla aynı zamanda basılarak çalınır. Fakat bazı keman icracıları bu pasajda, 1. ve 3. ya da 2. ve 4. parmakları tercih ederler.

Bazı çalışmalarda veya eserlerde bağlı olarak karşımıza çıkar. Bunun için de aşağıdaki egzersizin çalışılması faydalı olacaktır.

Örnek 12: Secvik Otakar, pasaja yönelik çalışma,A 13 – 19, B 1 – 4.



76. ölçüsünde ve sonrasında, modern dediğimiz parmak numaralarının kullanılması önerilir. Modern parmak numaraları hem daha kolay hem de daha iyi ses elde etmemizi sağlar. Burada yarım kaydırma tekniği kullanılır. Bu teknikte 2. parmak, birden çok notaya uzanabilir. Bu tür uzantılar iyi ve dikkatli bir şekilde kaydırılarak yapılır. Müziğin daha teknik duyulması ve daha iyi bir etki oluşturmak için de tercih edilmektedir.

Mendelssohn' un yapmış olduğu yenilikler arasında; kadans yazması ve bunu sonda kullanmak yerine gelişme bölümünde kullanmasıdır. Bir diğer yeniliği ise pek alışılmamış bir tarz kullanarak, solo kemana ricochet yay tekniğinde arpejler yazmasıdır.[57]
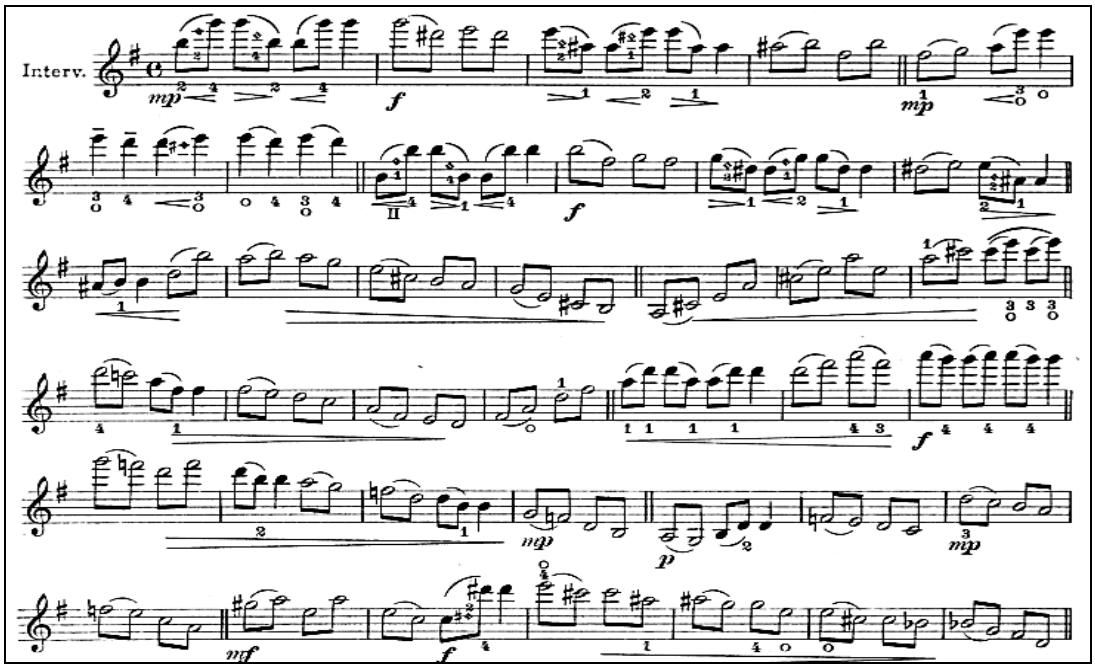
Örnek 13: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 75 – 82. ölçüler arası.



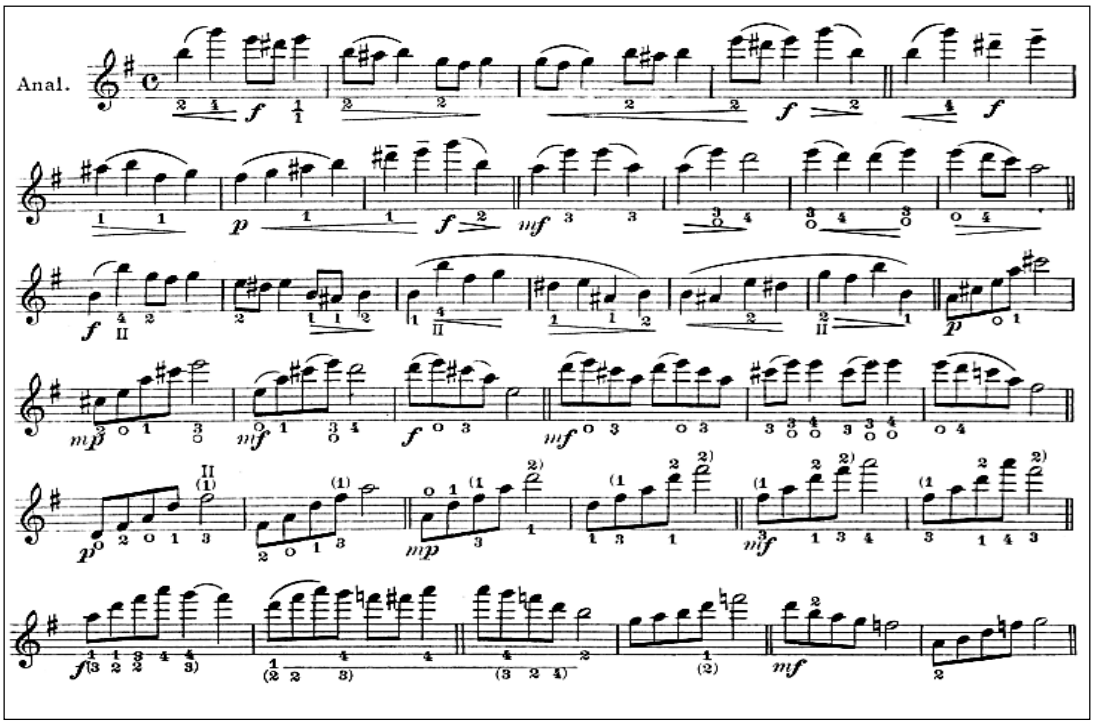
Sevcik aşağıdaki çalışmada yüksek pozisyon geçişleri açısından önemli bir çalışma önermiştir.

[57] Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt/Vol.:9 - Sayı/No:1: 251-262 (2009)

Örnek 14: Sevcik Otakar, pasaja yönelik aralık çalışması, C 5, C 25.
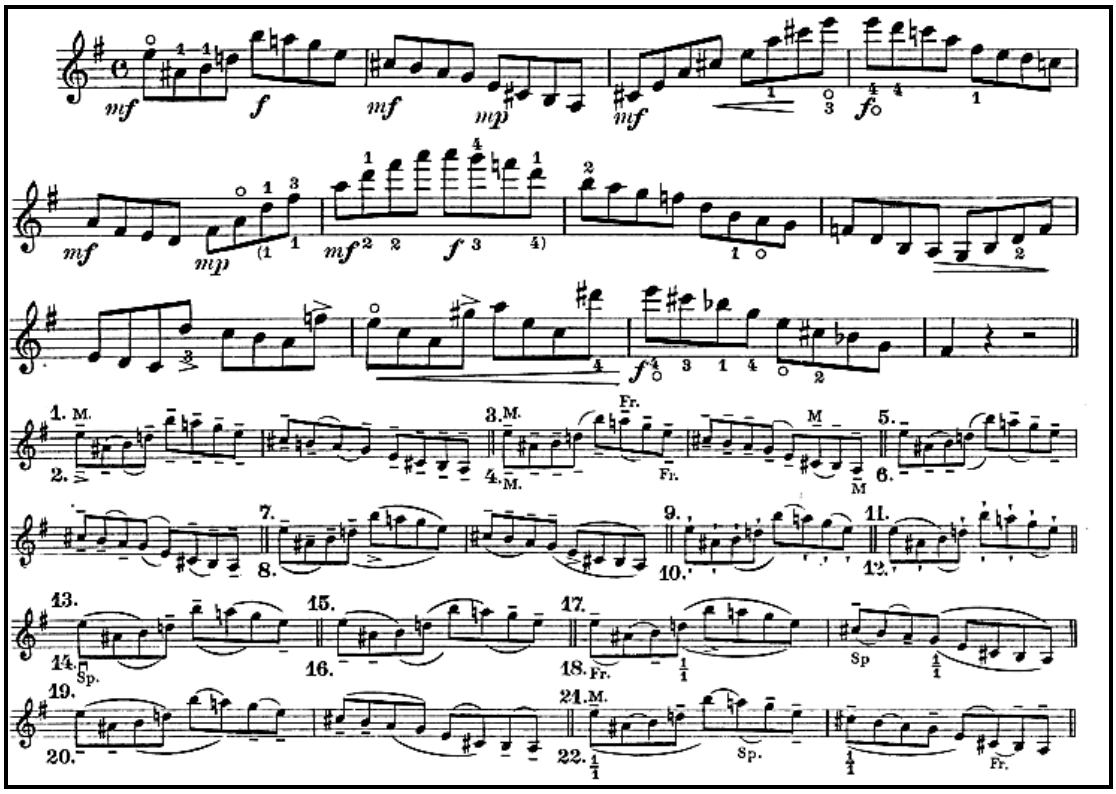


Örnek 15: Sevcik Otakar, analitik çalışma, C 5 – 25.



93-95. ölçülerde çeşitli bağ türleri kullanmıştır. Sesler arasında akıcılık, pürüzsüzlük gerekmektedir. Bunun için sesleri bağlarken sadece yazılan bağ

çeşidinde değil, farklı bağ türleri ile de çalışılması gerekir. Sevcik' in aşağıdaki 22 bağ türünde vermiş olduğu egzersizin oldukça faydalı ve sağlıklı sesler çıkmasında önemli olduğu düşünülmektedir.

Örnek 16: Sevcik Otakar, 22 yay çeşidiyle çalışma, C 1
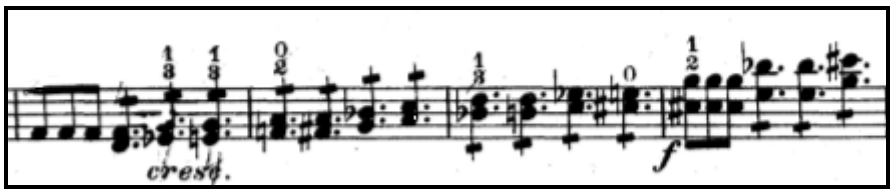


97. ölçüde başlayan çift seslere yer vermiştir. Çift sesler temiz çalınması yönünden oldukça zordur. Tek bir sesin temiz çalınmasının yanı sıra, çalınan diğer sesin de temiz çalınması icracı için, bu pasajlara çok çalışılması gerektiğini vurgular.

Çift sesler, hem sağ el hem sol kol için zorluk oluşturmaktadır. Sol el söz konusu olduğu kadar temel sorunlardan biri de 2 parmağımızla bastığımız anda aşırı basınç uygulamanın, tehlikeli boyutta kullanılmasından kaynaklanmaktadır ve sese gerilim hissinin verilmesidir. Parmaklarımız sert bir şekilde bastığında, baş parmağımızda gereksiz bir gerginlik oluşur. İcracılar buna dikkat etmelidir. El sertleştiğinde ya da kramp girdiğinde öğrencileri ya da keman icracıları kesinlikle uyarılmalıdır.

Entonasyon göz önünde bulundurulduğunda, 6' lı ve 4' lü aralıklara özellikle itina gösterilmelidir.

Çift ses çalınması istenen pasajlarda, basan parmaklar daha sonraki çift ses için tel değiştirmek ya da pozisyon değiştirmek zorundaysa, bunu basınç ve baskı uygulamadan, tel üzerinde parmaklarımızı hafif kaldırıp (glissando etkisi yaratmadan) , kaydırarak yapılması doğru olur. Daha fazla yumuşaklık ve hız bu şekilde elde edilir. Parmaklarımızı tamamen kaldırıp tekrar basmak zaman kaybıdır. Bu nedenle yayı daha hafif durdurarak bastığımıza emin olduğumuzda, diğer çift sesi çalmalıyız. Hem zaman hem enerji kaybetmemiş oluruz ve sol el kaslarımızı zorlamamış oluruz.
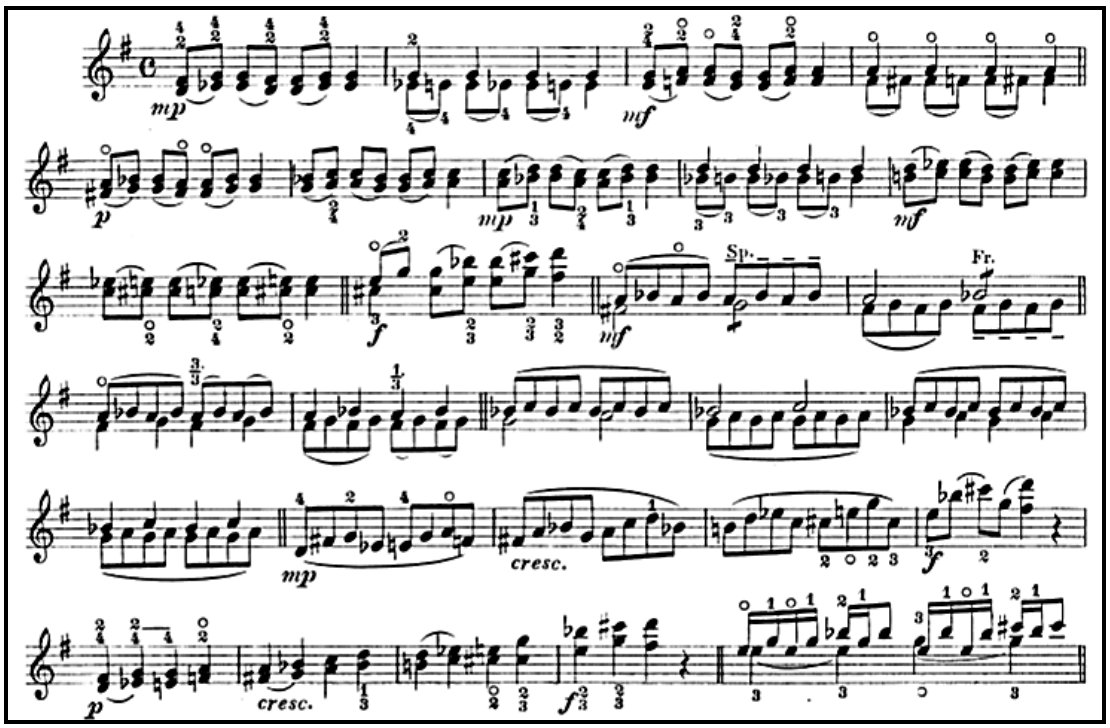
Örnek 17: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 97 – 100. ölçüler arası.



Çift seslerden oluşan pasajlardan herhangi birisini örnek alacak olursak, pasajı oluşturan ilk çift ses ve bir sonraki çalınır, sonra ikincisinden ilkine geri dönülür. Daha sonra buna bir sonraki eklenir, pasajı oluşturan ilk üç ses art arda çalınır ve son olandan ilkine doğru, yani geriye doğru tekrar edilir. Bu yöntemle her defasında bir sonraki ses eklenir ve ilk sese doğru geri dönülür.

Sevcik, konçerto için yapmış olduğu analitik çalışmada, aşağıdaki çalışmayı önermiştir.

Örnek 18: Sevcik Otakar, çözümlemeli çalışma, D – 18.



105. ve sonraki ölçülerde 3 bağlı 6' lı çift ses ve sautille tekniğini kullanmıştır. Bu ölçüler de oldukça zorlayıcı pasajlardır. Sautille, spiccatodan farklı olarak, her nota için özgün ve bireysel olmayan, spiccatodan ayırt edilen yay kaldırma ve bırakma tekniğidir. Yayın zıplaması için yapılması gereken şey öncellikle yayın esnekliğini sağlamaktır. Bu yay tekniğinin mükemmel gerçekleştiği yer ise yayın orta kısmıdır. Yavaş olduğunda yay daha düşük ve tellere yakın, hızlı ve yumuşak olduğu zaman ise yay tellerden biraz daha yüksekte çalınmaktadır. Yayın, heryerinin birbirinden farklı esnekliği olduğundan, bu tekniği yapmanın en doğru bölgesi, yayın en esnek olan yerini seçmektir.

Örnek 19: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 105 – 106. ölçüler arası.



Yaygın düşüncenin aksine, sautille çok hızlıdan oldukça yavaşlayan bir vurmayla (yayı tele bırakma) da çalınabilir. Yavaş tempolar için genellikle spiccato daha pratik bir seçim olacaktır.

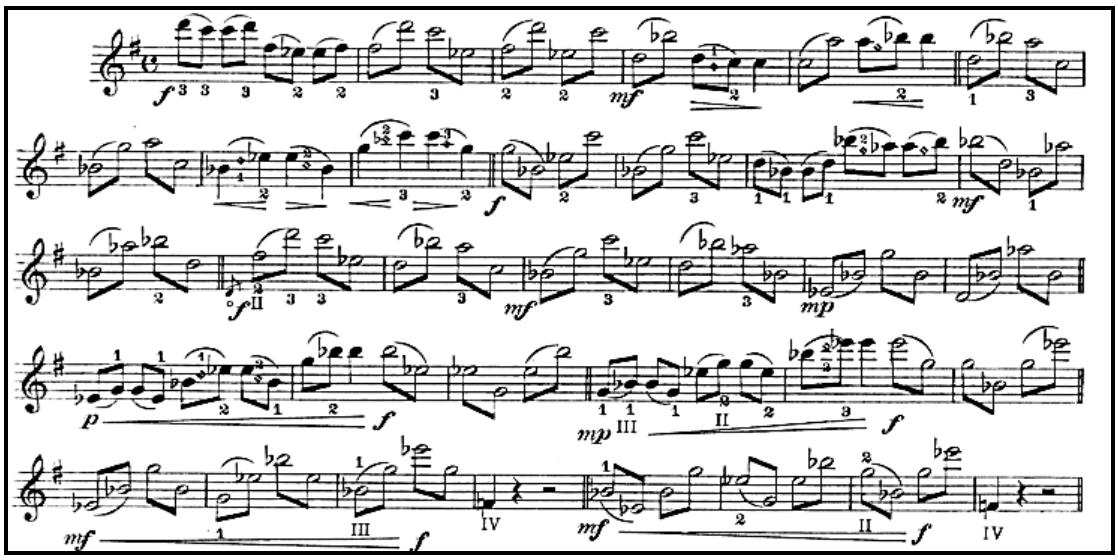
Sautilleyi çalışmak için, yayın ortasına yakın, küçük ve oldukça hızlı detaschelerle başlarız, sonra yayı dikey bir şekilde döndürürüz ve böylece yayın tüm kılları tellere temas eder. Yayı hafifçe tutmak ve dikey kombinasyonu sağlamak için parmaklarımızı, hareketi sağlayacak topuk merkezinde hazırlarız. Yatay (sağ el) parmak hareketleriyle, iki parmak hareketi arasında yön veririz. Buna ek olarak, dikey ve yatay el hareketleri dingin bir şekilde çalışmayı takip eder.

Sautille için, kolunun ön kısmını hafifçe içe döndürürüz ve 2. ve 3. parmaklarla yayı hafifçe tutarak, işaret parmağımızla denge noktasını sağlarız. Spiccato tekniğinde çok aktif ve yayın dengesini sağlayan 4. parmak, sautille de pek bir fonksiyonu olmadığından tamamen topuğa basınç uygulamadan, pasif bir şekilde aynı hareketle kalır. Sautille, eğer yayın yanlış yerinde uygulanırsa, zıplama tam anlamıyla başarısız olabilir fakat teknik istenildiği gibi bir türlü gerçekleşmiyorsa, yayı tutan 3. ve 4. parmaklarımıza biraz daha hakim olmalı ve dengeyi sağlayana kadar çalışmalıyız.

Bir diğer çalışma yöntemi de, yayı sadece 1. ve baş parmağımızla tutarak çalışmaktır. Bu sautille çalışması başında yapılacak en iyi egzersizdir. Bunu başardıktan sonra, bu tekniği 2. ve 3. parmaklarımızı da yerine koyarak çalışmak takip eder. 4. parmağımız yukarıda da yazıldığı gibi aktif olmadığından koyulup koyulmaması tamamen icracının tercih edeceği bir unsurdur.

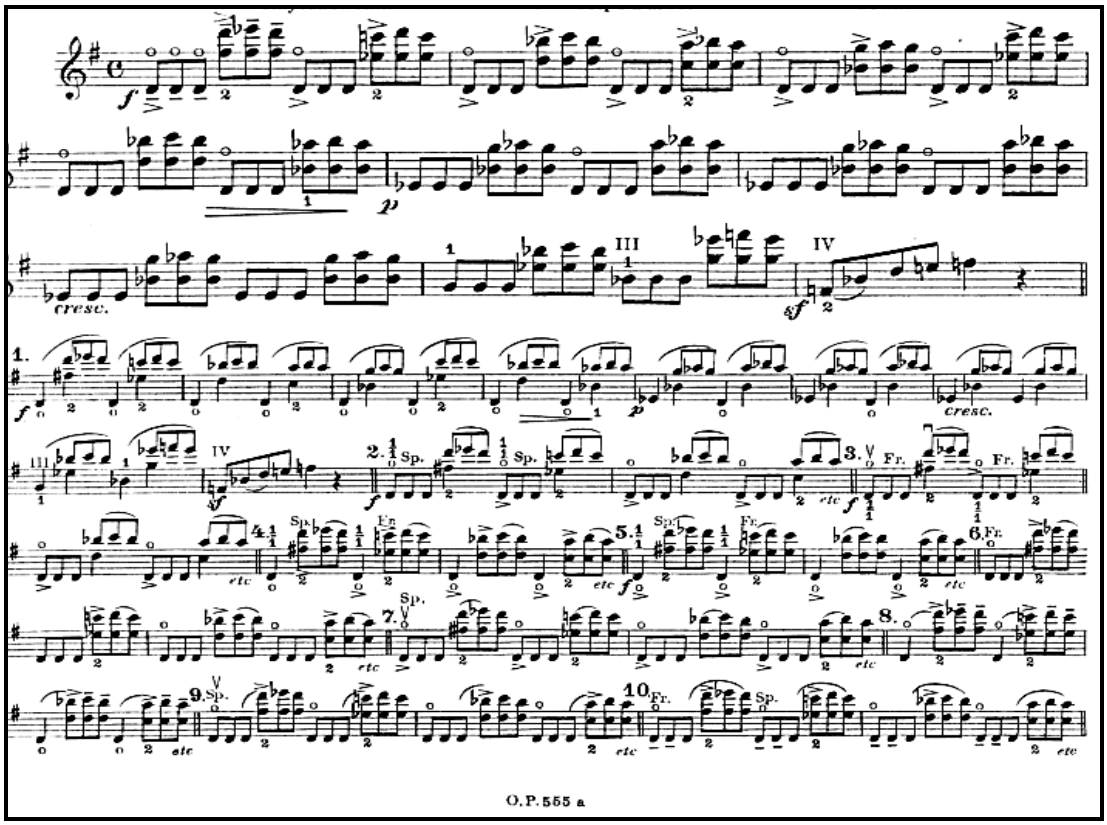
Sevcik, önce aralıkların sağlıklı bir şekilde çalışılmasını önermiştir.

Örnek 20: Sevcik Otakar, aralık çalışması, D 9 – 16.



Daha sonra sautille tekniğinde çalınması istenen pasajlara yönelik, 10 bağ çeşidi ile teknik çalışma önermiştir.
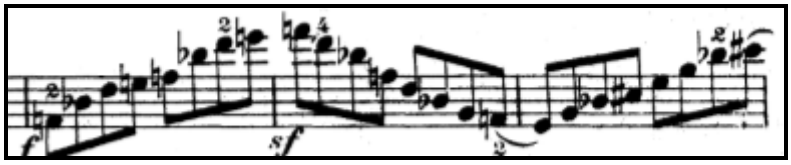
Örnek 21: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle çalışma, D 9 – 16.



Bu çalışma parmaklarda ve kolda biraz gerilme yaratabilir. Eğer bu gerilmeyle beraber, yay çok zıplarsa, sonrasında da baş parmağa basınç uygulayacağından, kasılma hissedildiğinde çalışmanın en başına dönüp, küçük ve kısa detachelerle, yavaş bir tempoda çalışılması önerilir. Kısa ve hızlı detacheler bu çalışmanın başarılı bir sonuş elde edilmesi açısından önemli bir egzersizdir. Bu şartlar altında, yay tellerin üzerine bırakılıp zıplatılmayabilir, hızlı detachelerle sautilleye benzetilmeye çalışılabilir.

Mendelssohn 8 hareketli ve tutkulu ölçüsünden sonra, yine güçlü fakat daha duygusal ve ifadeli bir detache tekniğiyle çalınan yaklaşık 10 ölçü, eseri lirik bir melodiye götürür. Bu detacheler öyle pürüzsüz, öyle akıcı olmalıdır ki, romantizm tam anlamıyla hissedilsin...

Örnek 22: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 113 – 114. ölçüler arası.



Auer; sons file (uzun ses çalışmaları) ve detacheyi yay tekniğinin temelleri diye kabul etmiştir. [58]
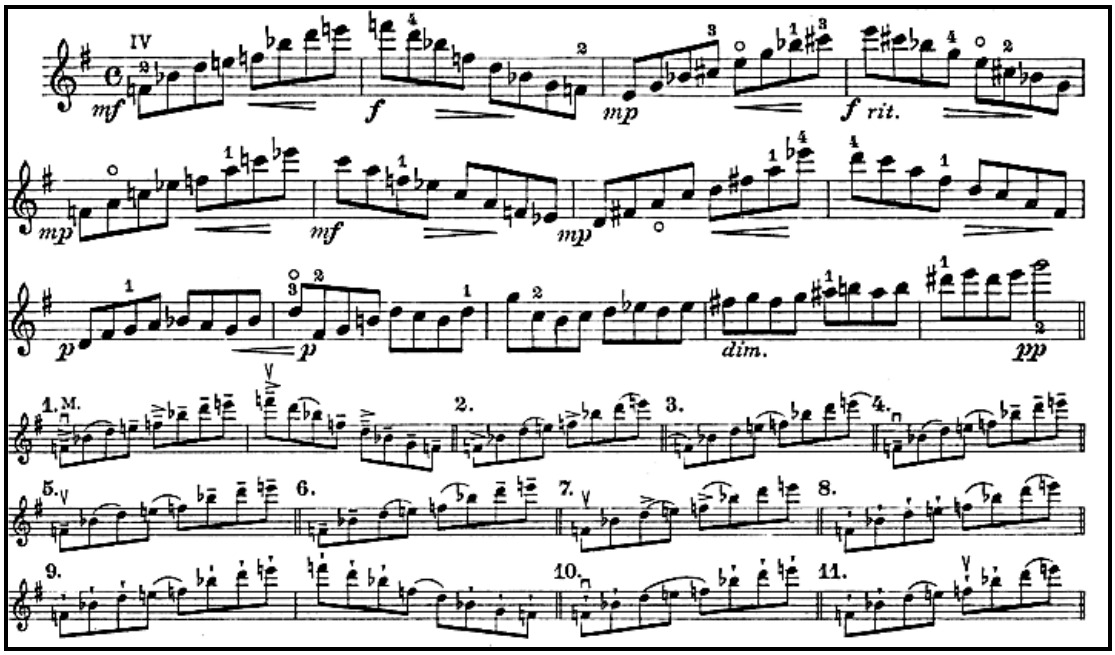
Galamian, detache porteyi; yayın tele temasından itibaren sesin abartılı belirginleştirilmesi ve sonra hafifletmesi olarak tanımlar. Detache porte, eserde bazı sesleri vurgulamak ve göstermek için kullanılır.[59]

Yayın uç kısmına doğru ağırlığının azaldığı göz önünde bulundurularak, elin yay üzerindeki etkisinin arttırılması ses kalitesi yönünden faydalı olabilir. Bu hareket tamamen omuzla ilgilidir. Omuz, dirsek ve bileğin aynı doğrultuda olması önemlidir. Bunun için aşağıdaki örneğin faydalı olacağı düşünülmektedir.

[58] Duygu Öztürk, Doktora Tezi, s, 114
[59] I.Galamian, s, 68
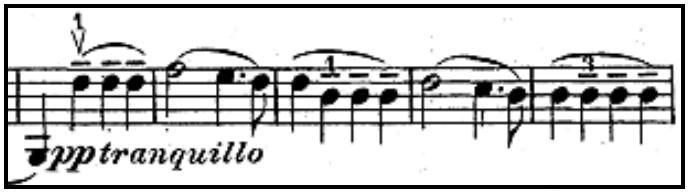
Sevcik aşağıdaki çalışmasıyla ifadeli çalmayı ses aralarındaki boşlukların engellemesini amaçlamıştır. Çalışırken 11 bağ çeşidi ile çalışılması önerilir.

Örnek 23: Sevcik Otakar, 11 yay çeşidiyle çalışma, E 1 – 13.



Eserde 139. ölçüden itibaren başlayan portato (loure), bu eserde daha da geniş ve ifadeli çalınır. Hareketliliğin bittiği ve yerini tamamen romantik bir melodiye bıraktığı pasajlardır. Bu yay çeşidi, bağlanan notaların her birini oldukça ifadeli bir şekilde sunmayı sağlar. Bağsız olanları da ayrı ayrı duyurmayı amaçlar. Eğer sesler arasında boşluk bırakılırsa, yay tel üzerinde tutulabilir ya da hafifçe kaldırılabilir.
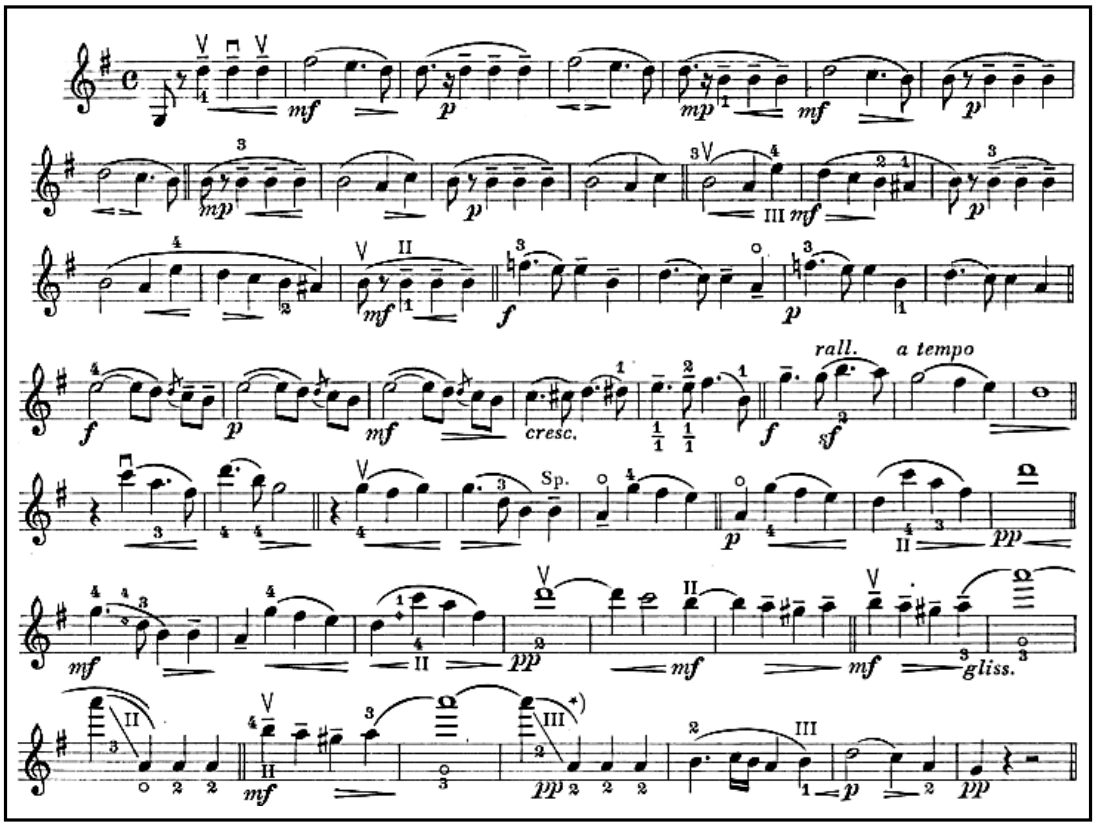
Örnek 24: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 139 – 143. ölçüler arası.



Piannissimo ve tranquillo istenen bu ölçülerde, portatoyu (loure), detache porte ile karışık çalışmak çok faydalı olacaktır. Bu iki farklı duyuşu da çalışmak ve daha iyi anlamak için aşağıdaki çalışma önerilir.

Mendelssohn' un portato şeklindeki pasajlarında, nüans oldukça önemlidir. Romantizmi tam anlamıyla hissettiren ölçülerde, Sevcik aşağıdaki nüans çalışmasını önermiştir.
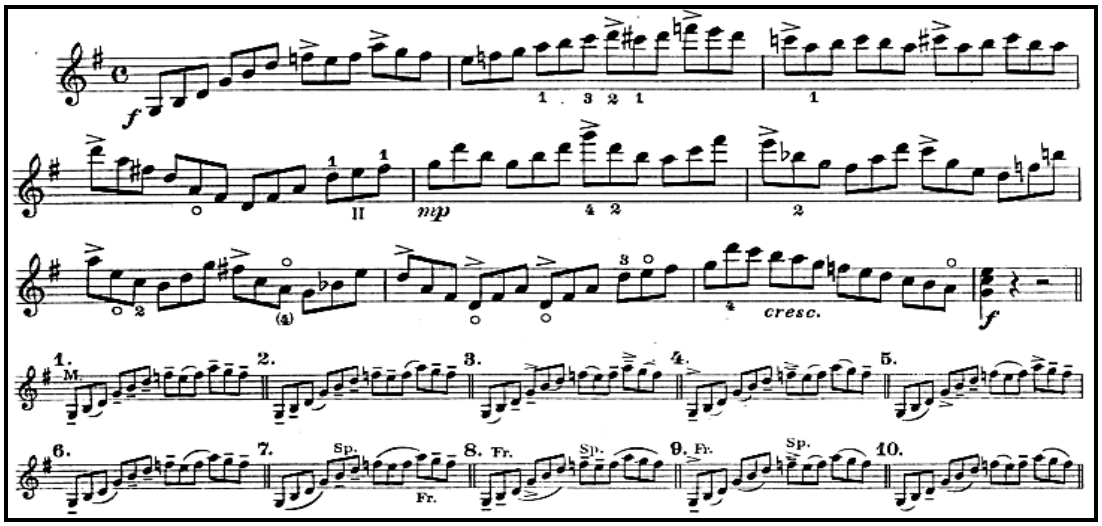
Örnek 25: Sevcik Otakar, nüans çalışması, F 9 – 23, G 1 – 14.



Bu ölçülerde 2. parmak, re telindeki geçişi sessizce yapmalıdır. Bu geçişin duyulmasının engellenmesi önemlidir. Geçişi yapan parmak, 5. pozisyondan önce rahat olmalıdır.
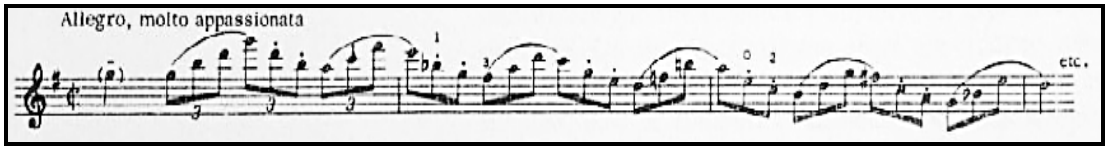
177. ölçülerinde başlayan leggiero tekniğinde giden 8 ölçüde, Sevcik aşağıdaki gibi bir çalışma önermiştir. 10 bağ çeşidi ile çalışılması, pasajlara hakimiyet açısından oldukça önemlidir.

Örnek 26: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle çalışma, H 1 – 13.



181. ölçüden başlayan, tekniği, bağı ve hızı, icracıyı oldukça zorlayan pasajlar yazmıştır.

Örnek 27: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 181 – 183. ölçüler arası.



Çalarken meydana çıkan koordinasyon ve parmak-yay ilişkisinde, bestecinin bu verilen kombinasyonları tam anlamıyla anlaması ve kapsamlı bir şekilde düşünmesi gerekmektedir. Bu kombinasyonların sayısı sınırsızdır ve bir ömür boyu ele alınamayacak kadar çeşitli olabilirler.

Burada amaç, tüm olasılıkları çalmak değildir, kombinasyonu ve koordinasyonu git gide geliştirmek için her gün temel olan çalışma metotlarını uygulamak ve doğru çalışarak bunu sağlamaktır.

Teknik sorunlarla karşılaşıldığı zaman, yapılması gereken, zorlukları belirleyip analiz etmektir; entonasyon, pozisyon geçişleri, tartım, hız, yay tekniği, sağ-sol el koordinasyonu ve bunların hepsini birleştirmek…[60]

[60] I. Galamian, s, 99

Beklediğimiz ya da sahip olmamız gereken etki, sesin berraklık-hassasiyet komutlarının ve teknik zamanlama hareketlerinin zihnimizde net olması gerektiğidir. Çalışırken bazı pasajlar, yavaş tempoda çalışılmalıdır.

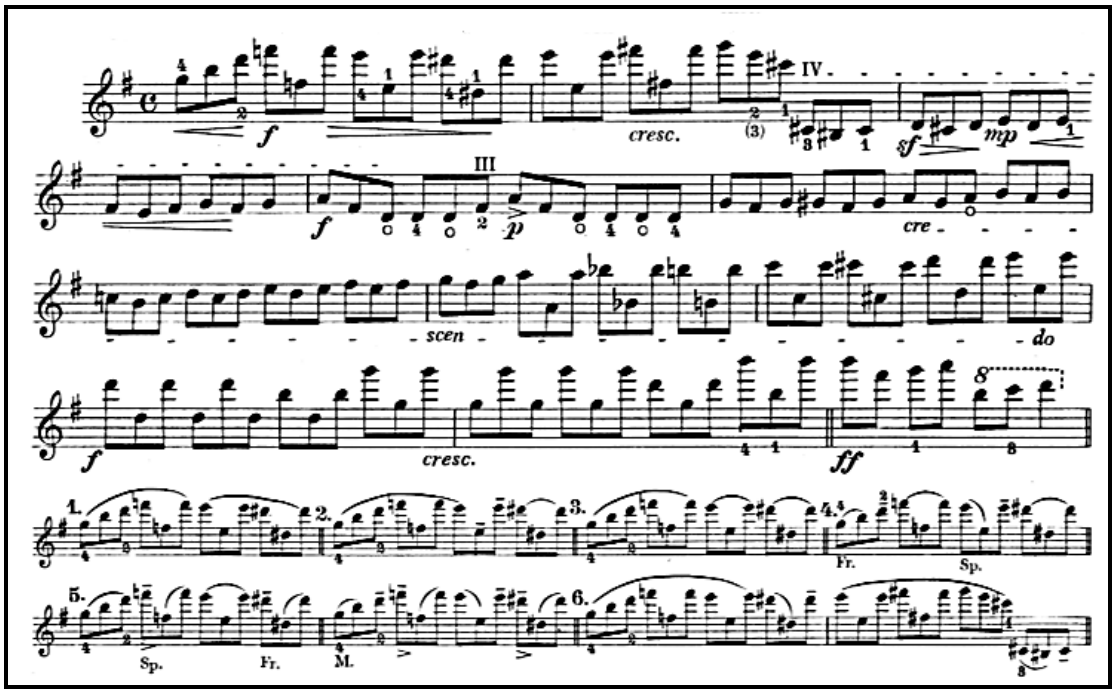
Pozisyon geçişlerinde karşılaşılan problemleri, tartım aletleriyle (metronom…vb) tartımı, yay tekniğini, vurguyu değiştirerek de çalışabiliriz. Böylece zor olan pasajlara daha fazla hakim olabiliriz. Aşağıdaki örnekle çalışılması faydalı olacaktır.

Örnek 28: Galamian, tartım çalışması.



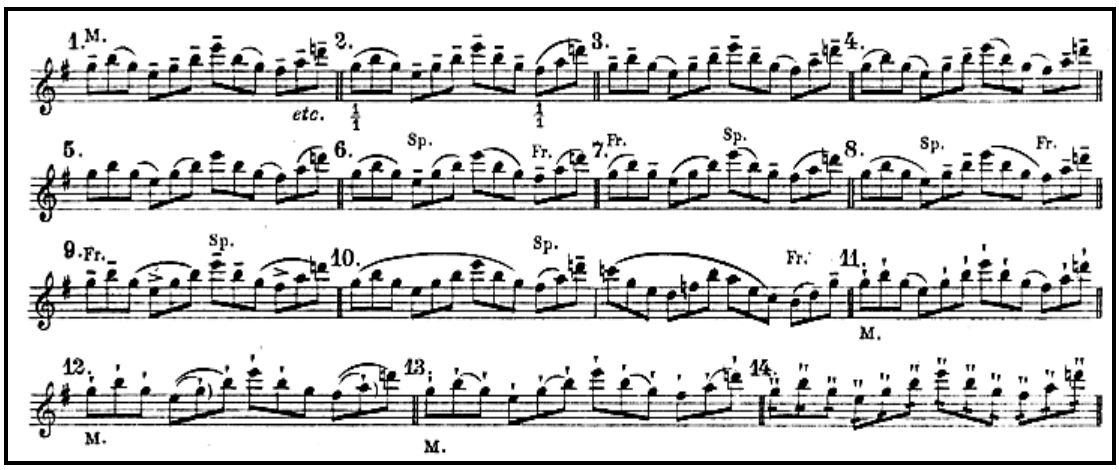
Sevcik' in önermiş olduğu çalışmanın da faydalı olup, çalışılması tavsiye edilir.

Örnek 29: Sevcik Otakar, 6 yay çeşidiyle çalışma, J 1 – 12, K 1 – 2.
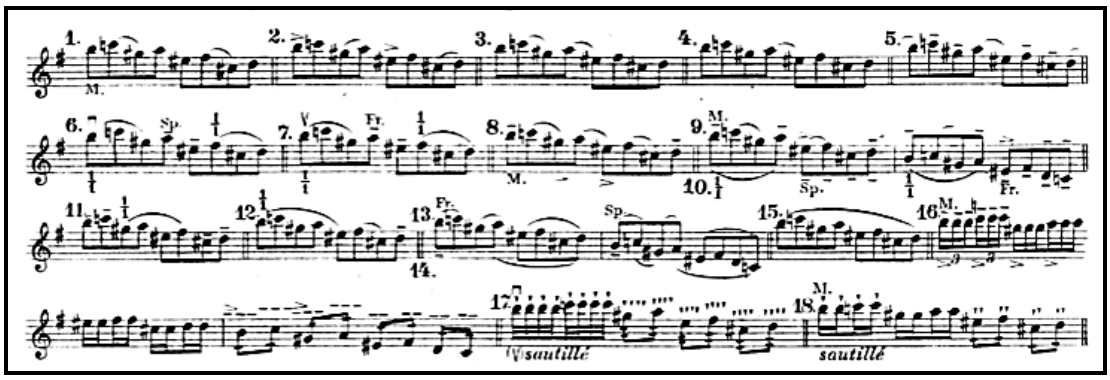


Sevcik bir çalışma daha önermiştir. Farklı bağ çeşitleriyle çalışılması, seslerin daha doğru ve hızın yakalanmasında önemli rol oynar.

Örnek 30: Sevcik Otakar, 14 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 – 12.
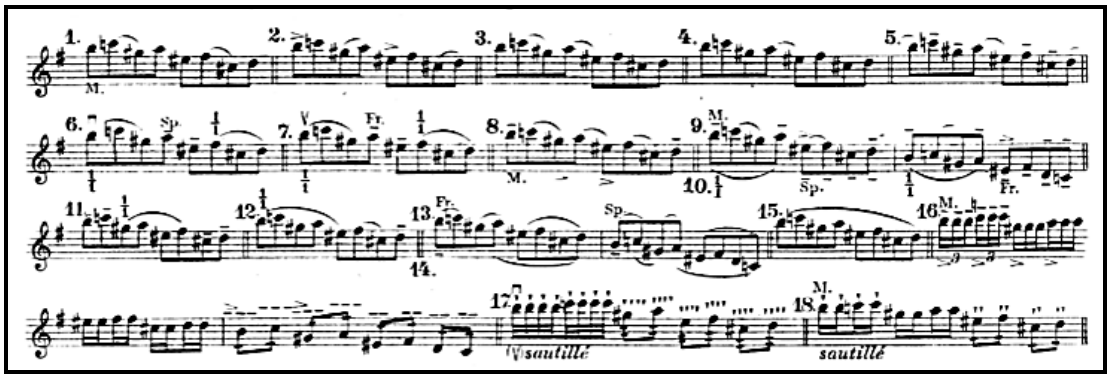


Mendelssohn' un yazmış olduğu 239. ölçüden başlayan bağlı seslerin oldukça sakin çalınması gerekmektedir. Yayın bölünümü ve hesaplanması seslerin eşit nüansta ve temiz olması açısından bu pasajların aşağıdaki farklı bağ çeşitleriyle çalışılması önerilir.

Örnek 31: Sevcik Otakar, 18 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 –2



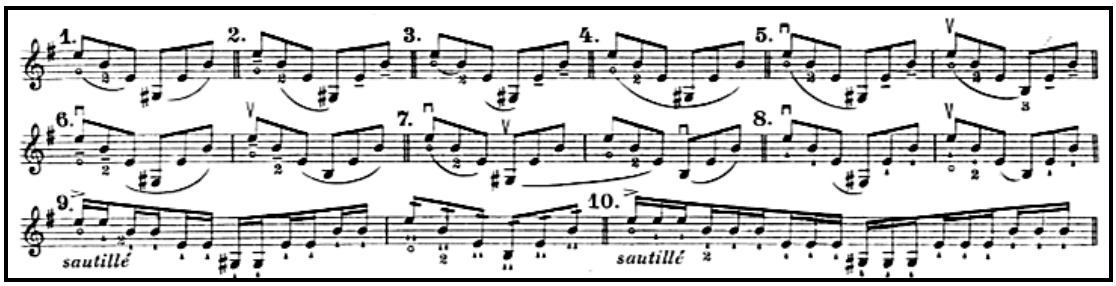
290. ve onu takip eden ölçülerde arpejler mevcuttur. Bunların bağlı olması da zorluğunu arttırmaktadır. Burdaki seslerin tek tek çalışılması gerekmektedir. Yayın farklı tellerde kullanımı ve özellikle sağ dirsek-kol-bilek uyumunun doğru uygulanması oldukça önemlidir. Sevcik bu pasajlar için aşağıdaki çalışmayı önermiştir.

Örnek 32: Sevcik Otakar, 18 yay çeşidiyle çalışma, L 14 – 25, M 1 –2



Mendelssohn' un getirmiş olduğu diğer bir yenilik olan kadans bölümünde, yazdığı bağlı arpejlerin doğru ve tartımda çalınması önemlidir. Sevcik' in farklı bağ çeşitlerinde önermiş olduğu egzersizlerin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Örnek 33: Sevcik Otakar, 10 yay çeşidiyle arpej çalışması, O 16 – 18.
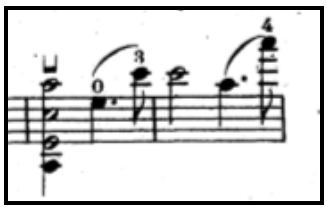


Galamian' a göre, akorları çalmak için 3 unsur vardır. İlk ikisi, tonlama ve akorları yapı olarak adlandırabilecek sol el ve bu sorunları çözme aşamasıdır. 3. unsur ise ses üretimidir. Adı geçen 3 unsurla ortaya çıkan çalışma her ne kadar zor olsa da, önce ilk olan çalışılmalı daha sonra diğerleri eklenmelidir.

- Önce alt seslerin sonra üst seslerin çalınması kırık akordur.
- Tüm seslerin aynı anda tek bir hamle ile çalınması, kırık olmayan akordur.
- Polifonik müzikte kullanılan ise açık akordur.

Mendelssohn 216. ölçüde kırık akor şeklinde yazmıştır.[61]

Örnek 34: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 216 – 217. ölçüler arası.



Eserdeki akor, yay atağıyla beraber sol ve re tellerindeki sesleri beraber kısa bir şekilde çalındıktan sonra la ve mi tellerindeki sesler çalınır. Üst sesleri vurgulamak istersek, kırık bir arpej karakterinde çalınabilir ve bu biraz daha kırıktan öte akoru, yuvarlayarak çalmak demektir.

Tuşeye, tüm parmaklarımızı yerleştirip basarız. Bazen alt sesleri basan parmaklarımızı sol ve re telinden kaldırırız ve üstteki sesleri bağımsız bir şekilde vibratoyla beraber çalarız.

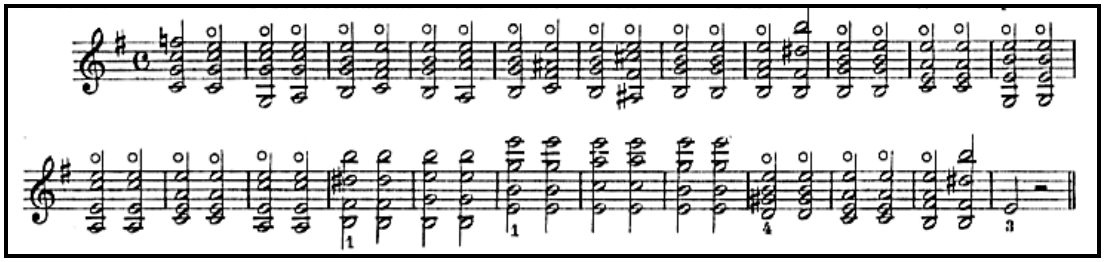
[61] Galamian, s, 89

Tersine, bas sesleri tutmak da çekici olabilir. Parmakları, aşağı dizelerde vibrato tınısı kaybolana kadar da tutabiliriz.

Akorun kırma ile ilgili etkisi, başlıca merkez noktasından aşağı doğru kolumuzu hareket ettirmemiz ve kolumuzun ön kısmını hafif öne doğru getirmemiz ile sağlanır. Dirsek, asıl akoru kırmadan önce hafif ön hazırlık olarak düşürülür. Yüksek dirsek özellikle akorlar için dezavantajdır. Malesef ki, kol ağırlığımız yüksek dirsekte çalabilmemizi engeller ve bu da kaslarımız zorlandığından sesin kalitesinin düşmesine sebep olur. Ayrıca yüksek dirsekte yayı düz tutmak da neredeyse imkansızdır. En iyi kırık akor, yayı sert bir şekilde tellerin üstüne atmak yerine, yayın havadan nazikçe düşmesini sağlamak olabilir. Bu tip, kaslarımızı zorlayıcı çalışmaları doğru ve gerektiği gibi çalışmalıyız. Parmaklarımız dikey ve kolumuz gereken bilek hareketleriyle olmalıdır.

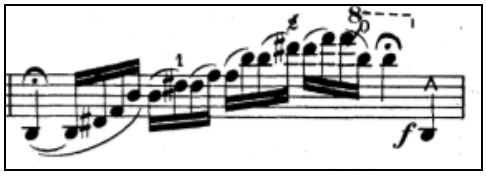
Aşağıdaki çalışmanın da akorları çalarken kolaylık sağlayacağı ve faydalı olacağı düşünülmektedir.

Örnek 35: Sevcik Otakar, akor çalışması, O 37 – 71.

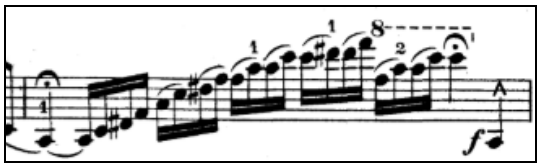


Bu konçertoda, yüksek pozisyonlarda, entonasyon açısından zor pasajlar vardır. Örneğin 301. Ölçüdeki melodinin şarkı söyler gibi çalınması açısından çok önemlidir. Dolayısıyla konçertoya başlamadan önce, yüksek pozisyonlarda sesin temiz çalınması için çeşitli çalışmalar gerekmektedir.

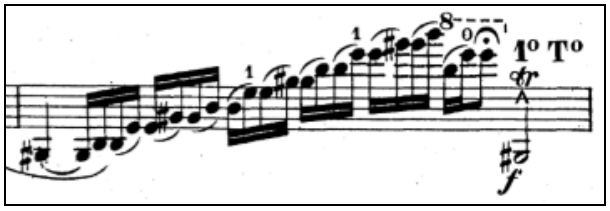
Örnek 36: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 301. Ölçü.



Örnek 37: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 304. Ölçü.
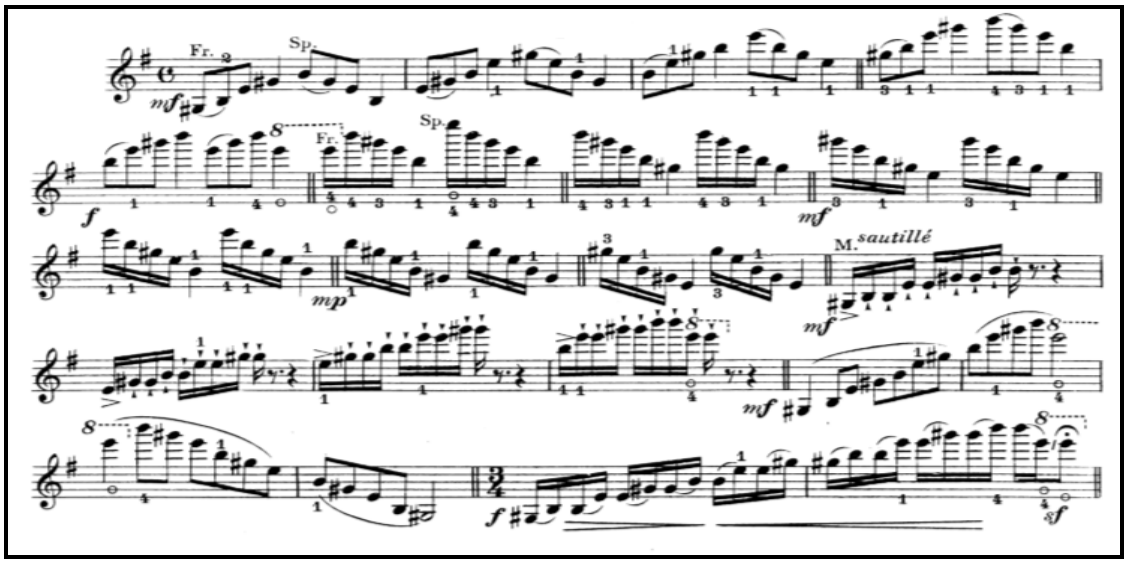


Örnek 38: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 307. Ölçü.



Sevcik bu pasajlar için aşağıdaki gibi bir çalışma önermiştir. Bu çalışma diğer yüksek pozisyonlu pasajlar için de geçerli olabilir. Mi minör gamın çalışılması da önerilir.

Örnek 39: Sevcik Otakar, arpej çalışması, O 18
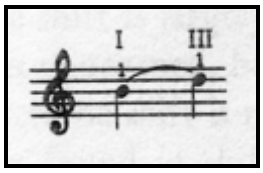


Gam çalışmanın yanı sıra pozisyon geçişlerine de dikkatle çalışmalıyız. Geçişlerde, ses aralarında mümkün olduğu kadar pürüzsüz ve net basışlar yapmalıyız. Bunun için pozisyon geçme, parmak kaydırmayı örneklerle, aşağıdaki gibi çalışılması önerilir.

Yüksek pozisyon geçişlerinde üç temel parmak geçişi (kaydırma) çeşidi vardır:
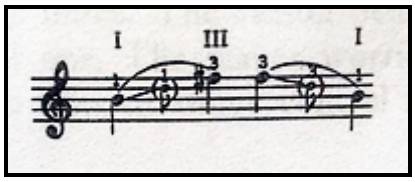
- Aynı parmak önceki notayı da çalar ve basılan nota kaydırmayı takip eder.

Örnek 40: Galamian, pozisyon geçiş örneği.
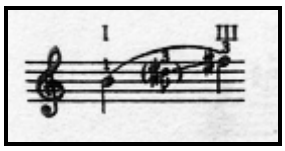


- Kaydırma, parmak ve bilek tarafından gerçekleşir fakat bu gizli biçimde olur. La telinde 1. pozisyonda si sesine basarak, gizlice re sesine geçilir ve 1. parmağımız re sesine basarken, 3. parmağımız 3. pozisyondaki fa sesine basar. Re sesine parmağımızı kaydırarak fa sesini çalarız. Buna gizli geçiş de denebilir. Bu geçiş çeşidi, sesi temiz çalmak için tercih edilir.

Örnek 41: Galamian, pozisyon geçiş örneği.



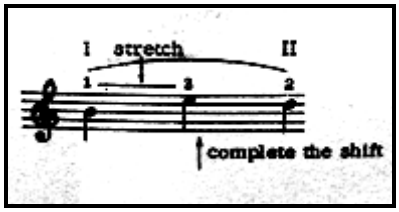
- Aynı geçişi 3. parmağımızla da yapabiliriz. 1. pozisyondan 3. parmağımızla re sesine geçiş sağlayıp tekrar 3. pozisyonda fa ya 3. parmağımızla basarız. Tek farkı re sesine 3. parmağımızla basmamızdır ve 3. parmağımızı kaydırmamızdır.

Örnek 42: Galamian, pozisyon geçiş örneği.



Aynı şekilde la telinde 1. parmağımızla başlayıp mi sesine 3. parmağımızı uzatmak da tercih edilen bir geçiştir. 2. pozisyon geçişleri de sık kullanılan geçişler arasındadır.

Örnek 43: Galamian, pozisyon geçiş örneği.



Bunlar göz önünde bulundurularak yüksek pozisyonlarda yakın geçişlerde çalınır. 1. parmak si, 1. veya 3. parmak ise re, 3. veya 1. parmak da fa sesine geçerek yüksek pozisyon geçişleri de sağlanabilir. Bunun hızlı ve eser temposunda çalabilmek için egzersiz ve önerilen etütlerin çalışılması faydalı olabilir. Her zorluk çalışarak, doğru egzersizler yaparak aşılabilir.

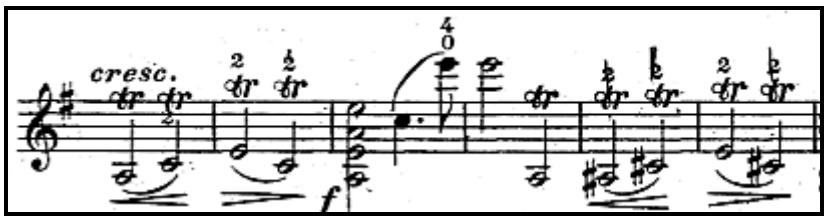
Pozisyon geçişlerinde de bileğin mümkün olduğu kadar, esnek, sol elin baş parmağının da mümkün olduğu kadar rahat olmasına dikkat edilmelidir. Bu esneklik, hafif bir pozisyon geçişi sağlayacaktır. Pozisyon geçişleri net bir hareketle yapılmalıdır.

Bunu sağlamak için de, pasaj içerisindeki pozisyon geçişlerinin olduğu sesleri tekrarlı şekilde çalışmak yararlı olabilir. Bu, aynı zamanda entonasyonun da daha sağlam yerleşmesine yardımcı olacaktır.

Temel olarak parmakların yüksek ve güç gerektiren sert basışlarda bulunması, özellikle tril için doğru olmayan bir uygulamadır. Bu temel ilkeyi

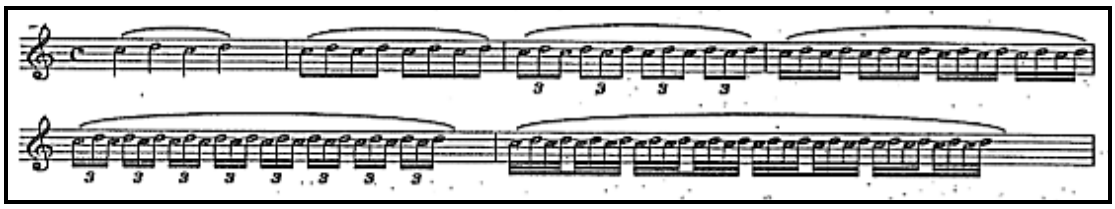
önemsemediğimizde, sonrasında oluşan gerilim ve tril performansındaki yavaşlama kaçınılmaz olur. Tril uygulayışı yumuşak olmalı, parmaklar rahat ve tellere yakın tutulmalıdır. Parmaklara güç uygulamak özellikle tril uygularken çok zararlıdır. Trilde parmak basma kaldırma kadar önemlidir. Aslında parmaklarımızı tellerin üzerine koymadan ses titremesi gelmez. Çok sık olsa da, trilleri yaparken, başında çıkan ses titreşimine dikkat etmeliyiz.

Örnek 44: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 308 – 313. ölçüler arası.



Tril çalışması

Örnek 45: Galamian, tril çalışması.
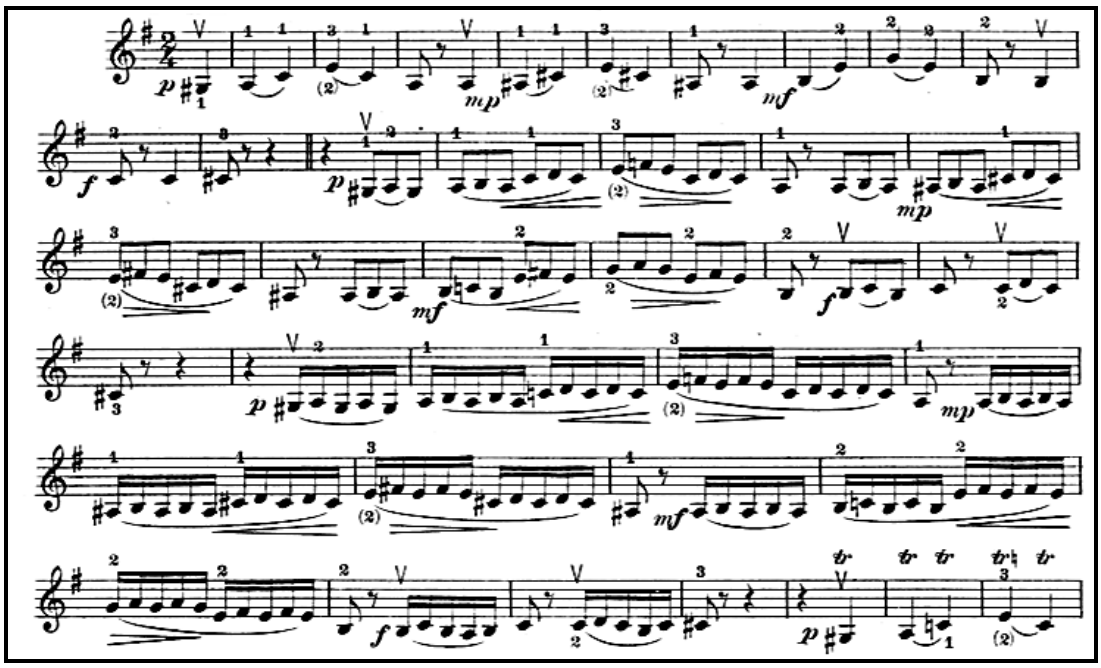


Yukarıda ‘’Do’’ örnek alınan sestir, Do-Re trilinin ne şekilde çalışılması gerektiği gösterilmiştir. Bu çalışma herhangi bir tril için uygundur.

Trile yayda küçük bir vurgu ile başlamak, trilin niteliği ve artikülasyonu için gereklidir.
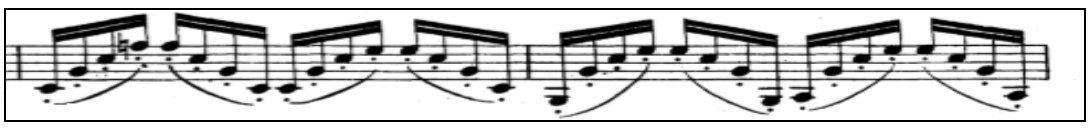
Sevcik tril için aşağıdaki çalışmayı önermiştir. Öncelikle tril yapmadan seslerin pozisyon aralıkları çalışılması, daha sonra tril çalışılmalıdır. Sonra da bu iki çalışma birleştirilip, eserde istenen pasajlar çalınmalıdır. Aşağıdaki çalışmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Örnek 46: Sevcik Otakar, tril çalışması, O 19 33

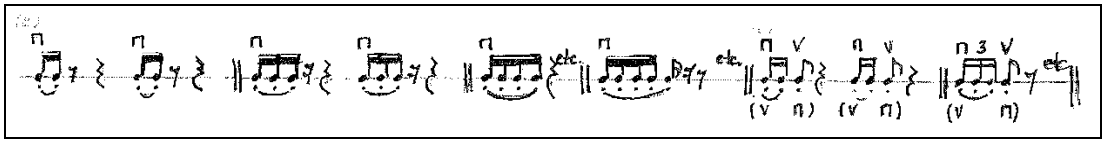


326. ölçüsünde ricochet tekniğine yer vermiştir. Burada ana temayı orkestraya devreden solo keman, tutkulu ricochet yay tekniğiyle arpejler çalarak, temanın daha da ateşli ve tutku dolu duyulmasını sağlar. Ricochet; tamamen yay çubuğunun, doğal sıçrayışı ile yapılır. Liberman ve Berlyançik, ilk itici gücüni tüm elin hareketiyle gerçekleştiğini yazarlar. Sonrası, yayın telden zıplamasını düzenleyen parmakların küçük hareketleri ile sağlanır. Yay ağırlığı ve ritmik hareketlerle, konsantre olmak, bu tekniği daha kolay yapmamızı sağlar.

Örnek 47: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, 326 – 327. ölçüler arası



Örnek 48: Galamian, ricochet çalışması

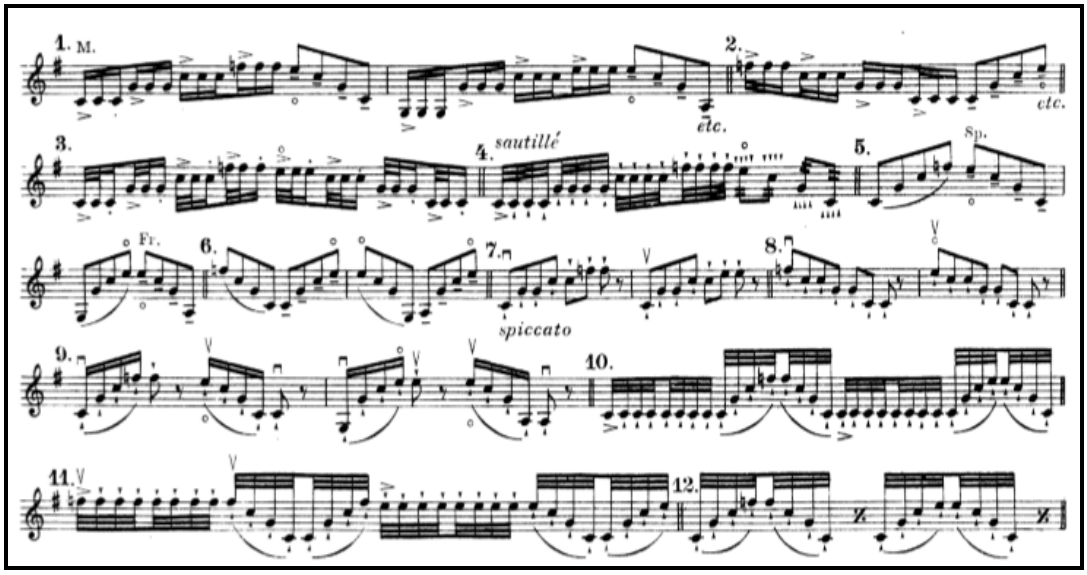


Yukarıdaki örneğin, yavaş tempoda başlanarak çalışılması önerilir.

Ricochet' in çekerek çalınması daha kolay olduğu düşünülmektedir.[62] Fakat Galamian, iterek de çalışılması üzerinde durmuştur. Auer, yayın hafif tutulması, parmakların yay ile temasının çok az ve küçük olması gerektiğini yazar.[63] Yay tellerin 1-2 cm yukarısında tutulur. Sonra bileğin estetiği ve esnekliği ile tel üzerine düşürülerek, izin verildiği ölçüde tel üzerinde sektiği görülür. Çalışıldıkça çıkan seslerin ritmik olduğu görülür.

Sevcik' in konçerto için yapmış olduğu çalışmalardan, aşağıdaki egzersizin çalışılması önerilir.

Örnek 49: Sevcik Otakar, ricochet çalışması, O 37 – 71.



3.5.2. II. Bölüm – Andante

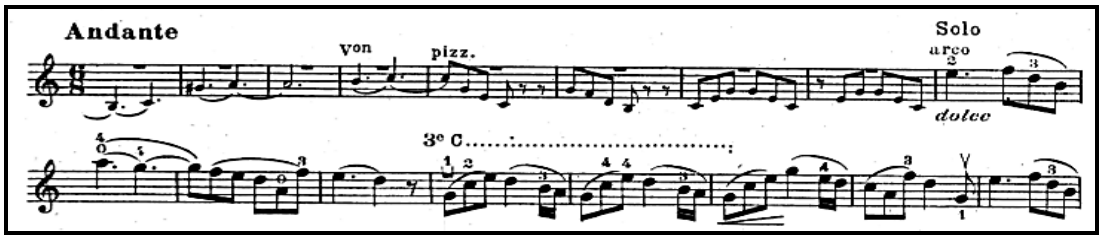
Bu bölüm fagotun uzun sesleri ve yaylıların pizzicato üçlemelerinin de eklenmesiyle başlar. Zorluğu, sade biçimde çalınması olan temada, Mendelssohn' un zarafetini ve duygusallığını etkili bir dilde sunmaktır. Keman 13 ölçü sakin ve ifadeli bir tonda solosunu çalar ve sonrasında kornoların ateşli la minör kısmı takip eder. Bu bölümde keman, 32' lik notalarla kendine eşlik ederken, üst sesler de lirik temayı çalar. Kemanın sakin 16' lıklar ile tizleşip do majör arpej dönüşü ile biter ve arada

[62] Duygu Öztürk, Doktora Tezi, s, 134
[63] Galamian, s, 82

sus bile yapılmadan 3. bölümün girişine yazılan 14 ölçülük mi minör "Allegretto" ya geçilir. [64]

Mendelssohn bu konçertoda yazdığı ikinci bölümünde mümkün olduğu kadar yalınlığı, temizliği ve zarafetini hissettirmeye çalışmıştır. Sakin ve durağan, legato ve vibratolu ölçüler, bu konçertonun ne kadar dikkatli ve abartısız çalınması gerektiğini vurgular. Legato, 1. Bölümde anlatılmıştır. Vibrato, bu konçertoda özellikle ele alınması gereken önemli bir konudur.

Örnek 50: 2. Bölüm, Andante, 1 – 17. ölçüler arası.



9. ölçüde başlayan ifadeli bir anlatım ile beraber vibrato da, duyguyu ön plana çıkartmaktadır.

Vibratonun doğru bir şekilde, nasıl uygulanacağı konusunda, okullar şu sıralar, fikir ayrılığı yaşamaktadırlar. Kolla mı, elle mi yoksa parmakla mı çalınması gerekmekte? Her üç yöntem de kendi karakterine sahiptir ve onların farklı ton olasılıklarından dolayı, 3 yöntemin de geliştiği ve uygulandığı görülür. Bu üç vibrato çeşidinin birlikte kullanılması, icracıya çok geniş bir çeşitlilikte tonlama, etkileyicilik ve daha fazla kişisel ton kalitesi sunarak, farklı yorumlar ortaya çıkmasını sağlar. Bu vibrato çeşitlerinden yalın ve saf halde, sadece bir tanesinin artistik performansta kullanılması çok nadirdir.[65]

Gelişmiş vibrato, kol, el veya parmak merkezli olabilir ve bu özgün çeşit sonradan baskın hale gelebilir, fakat bu yöntem engellenemiyorsa her vibrato tipi doğal olarak yakın kaslarla etkileşim meydana getirdiğinden diğer iki yöntemin unsurlarını da barındırır.

---

[64] Gülen Ege, dergi yazısı
[65] Galamian, s, 37-38

Bu üç yöntemin içinde hız, genişlik ve yoğunluk oldukça, büyük derecede çeşitlilik içerebilir. İstisnai olarak parmak vibratosu az çok, sınırlı genişliktedir. Çalan kişi her çeşitte de, hız , genişlik ve yoğunluk kontrolü yapabilecek yetenekte olmalıdır. Vibrato da istendiği şekilde yavaşlama, hızlanma veya durmaya dikkatle özen göstermeli, hareketi dar veya geniş yapabilmeli, parmak basıncını ve parmak-tel arasındaki açıyı değiştirebilmelidir. Bir vibrato tipinden diğerine aşamalı geçişi, incelik ve akıcılıkla yapmalı, böylece anlaşılabilir bir geçiş ayrımı oluşmamalıdır.

Başlangıç olarak vurgulanması gereken, vibratonun tüm formlarının uygulanmasında eşit kuvvet kullanmasıdır. El, hiçbir koşul altında, enstrumanın tuşesini sıkmamalıdır. Titreşim uygularken tuşeyi sıkmak, elin hareketlerinde yoğun zorlama ve uyuşukluk yaratır. Yeni başlayanların, neredeyse tümü vibratoyu öğrenirken tuşeyi sıkar, çünkü çok zor bir şey yaptıklarını hissederler ve psikolojik reaksiyon olarak tuşeyi sıkıca kavrarlar. Bunun için yapılması gereken ilk şey, öğrencinin ya da icracının tuşeyi sıkan elini gevşetmesi ve bunu sürekli kontrol etmesidir.

Sağ el de bu pasajlarda özellikle önemli olan bir unsurdur. Legato olan pasajlarda sesin kesintisiz ve pürüzsüz çalınması gerekmektedir. Sağ elin kontrolü ve arşe hakimiyeti, burada belki diğer bölümlerde olduğundan daha fazla önem taşır.

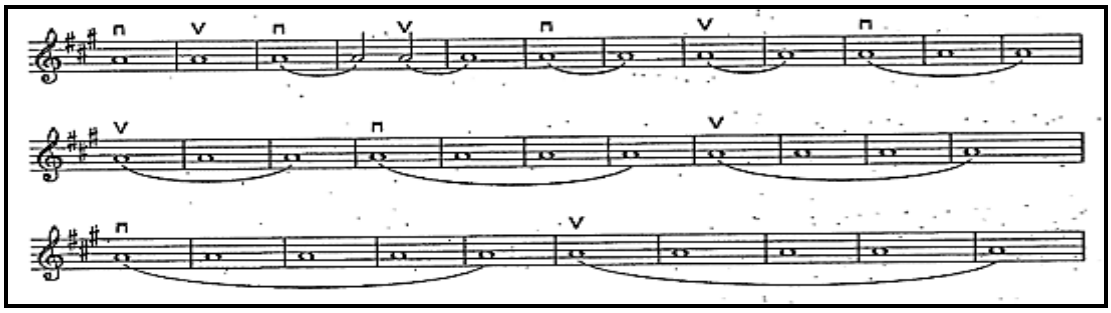
Yayın teldeki baskısında en küçük bir dengesizlik bile eserin bütünlüğünü bozabilir. Ya da yay değişimlerini (iterek-çekerek, çekerek-iterek) çok fazla belli ederek yapmak; akıp gitmesi gereken müzikte kopukluklar yaratabilir veya ‘’kaba’’ duyulmasına neden olabilir. Bunun önüne geçmek ve yayın her kısmında (dip, orta, uç) eşit hakimiyet sağlamaya yardımcı olmak için iki temel çalışma tvsiye edilebilir:

Birincisi, boş (açık) tellerde uygulanacak olan uzun ses çalışmasıdır. Bu çalışmada herhangi bir tel üzerinde yay dipten uca ve uçtan dibe doğru tamamı kullanılacak şekilde çekilir ve itilir.

Seste pürüz olmamak kaydıyla, yay, ne kadar yavaş ve hesaplı kullanılırsa, sağ elin hakimiyeti o ölçüde gelişir.

Boş tellerde yay çalışması

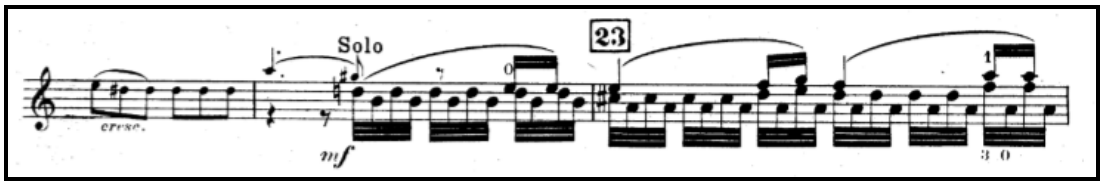
Örnek 51: Galamian, boş tellerde yay çalışması.



Yay hakimiyetini geliştirecek olan bir diğer çalışma ise, yayı sınırlandırarak çalışmasıdır. Yay, üç eşit parçaya bölünmüş gibi düşünülür-dip, orta ve uç. Herhangi bir pasaj çalışılırken, bu üç kısımdan biri seçilir ve icracı pasajı çalarken kendini sadece yayın seçtiği kısmıyla sınırlandırır.
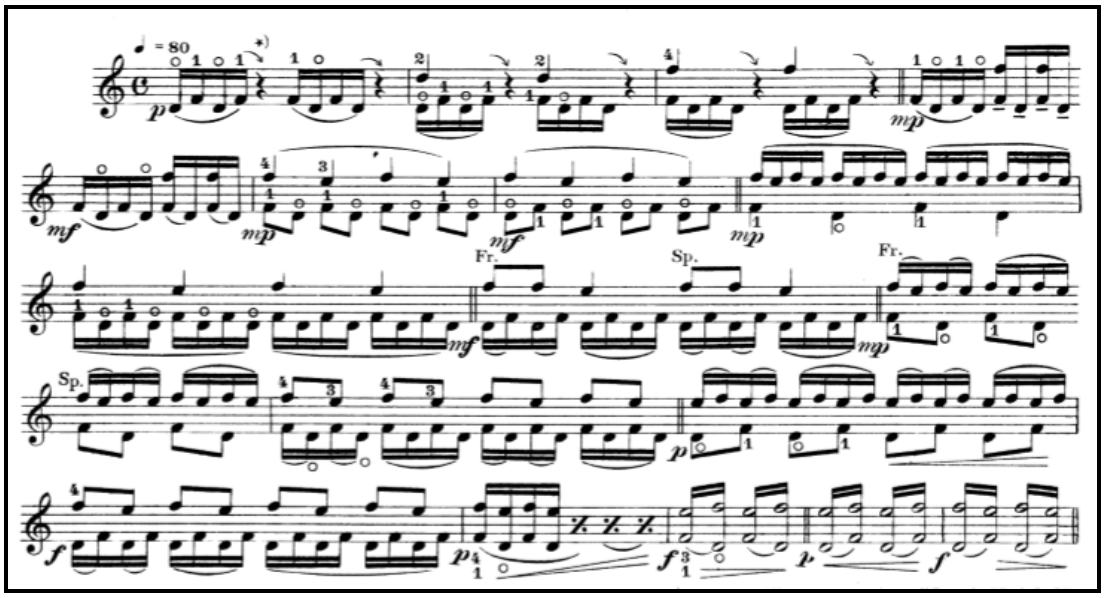
Bu bölümde var olan başka bir zorluk da 55. Ölçüden başlayan çift seslerdir. Solistin hem solo çaldığı hem kendine eşlik ettiği pasajlar vardır. 1. Bölümde çift ses ile ilgili pasajlar hakkında verilen bilgi ve önerilerin burda da yapılması önerilir. Aynı anda hem alt sesi (eşlik) çalmak, hem üst seste melodiyi çalmak icracıları zorlayan tekniktedir. Alt ses tamamen melodiden bağımsız çalışılmalı, sonra melodi (üst ses) eklenmelidir. Böylece eşlik ve melodinin koordinasyonu uyumlu olacaktır. Melodinin, istendiği şekilde çalınması gerekmektedir.

Örnek 52: 2. Bölüm, Andante, 54 – 56. ölçüler arası.



Sevcik, ikinci bölümde var olan çift sesler için aşağıdaki çalışmayı önermiştir.

Örnek 53: Sevcik Otakar, çözümsel çalışma (çift sesler için), C 8 – 9.



Oktav sesleri de 1. Bölümde anlatılan egzersizlerle çalışılmalı ve çalınmalıdır.

3.5.3 III. Bölüm – Allegretto non troppo – Allegro molto vivace

Açılışı, bir trompet fanfarı ile diğer kısımdan ayrılan neşeli ve canlı final bağlar.[66]

Üçüncü bölüm, keman ve orkestranın diyalog şeklinde giden neşeli havayla başlar. Keman hızlı ve leggiero arşe tekniğindeki 16' lık notaları hafif çalması gerekmektedir. 3. Bölüm' deki bağlı staccatolar hareketsiz staccato diye adlandırılabilir ve orta dip arasında yayın çoğunlukla aynı yerinde tekrarlanarak yapılır.[67]

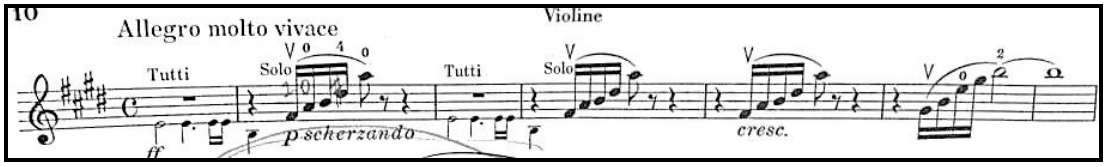
[66] Gülen Ege (makale)
[67] Flesch, C. (2004). Исскуствбо Скрипичнои изры (Keman Çalma Sanatı) – Klasika XXI., Yayınevi: Moskova, s, 73

Solist için zor olan kısım, teknik ve müzik ruhu arasındaki çelişkidir.

Bölümün sonuna doğru, üflemeli çalgılar ezgiyi solo kemanın uzun ses trilleri ile beraber çalar. Solo kemandaki triller ile koda arasında tizden kalın seslere inen sekizlikleri ile 5 ölçülük bir bağlantı yapar ve konçerto koda ile son bulur.
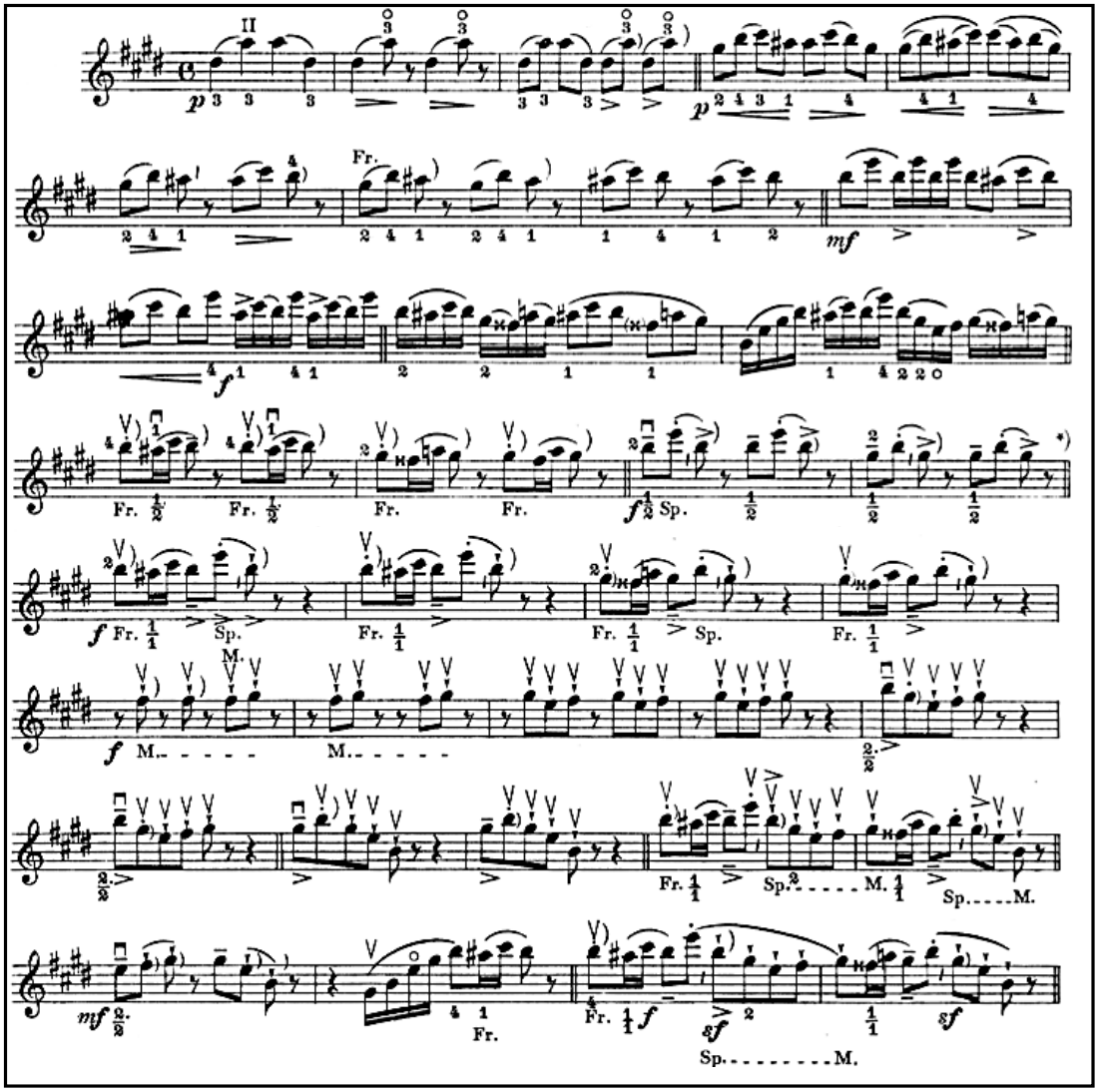
Mendelssohn, konçertonun 2. ölçüsünde başlayan kemana leggiero tekniğinde pasajlar yazmıştır. Bunlar, tek tek ve yumuşak - hafif duyulması amaçlanan fakat oldukça hızlı çalınması gereken ölçülerdir. Orkestra ve solo kemanın diyalog şeklinde çalması da müziği hareketli bir hale getirir. Bu ölçüler, parmak ve yay koordinasyonunun mükemmel seviyede olmasını gerektirir. İlk 5 ölçü bağlı iterek başlar. 2. ölçüdeki ve devam eden ölçülerdeki re diyezin 4. parmak çalınması önerilir. Sonraki la flajöle, 4. parmak olacağından, 3. ve 4. parmakların değişimi, farklı seslerin çıkmasına ve zaman kaybına neden olabilir. Ayrıca 4. parmak tel üstünde kaydırılarak, la telindeki, la flajöle daha kolay bulunur. Tempo hızlı olduğundan, yay ve parmak hareketlerini, çok iyi zamanlamamamız gerekir.

Örnek 54: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 1 – 7. ölçüler arası.
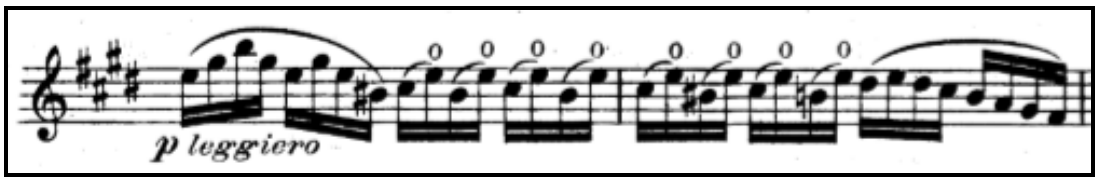


Besteci bu bölümde 9. ölçüde başlayan bağlı ve staccato seslerin duyulmasını amaçlamıştır. Bu bölümde, yayı teller üzerinden dairesel hareketlerle kaldırmamız gerekir. Aşağıdaki çalışmanın bu pasajlar için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Örnek 55: Sevcik Otakar, pozisyon geçişi ve bağ çalışmaları, 2 – 10.
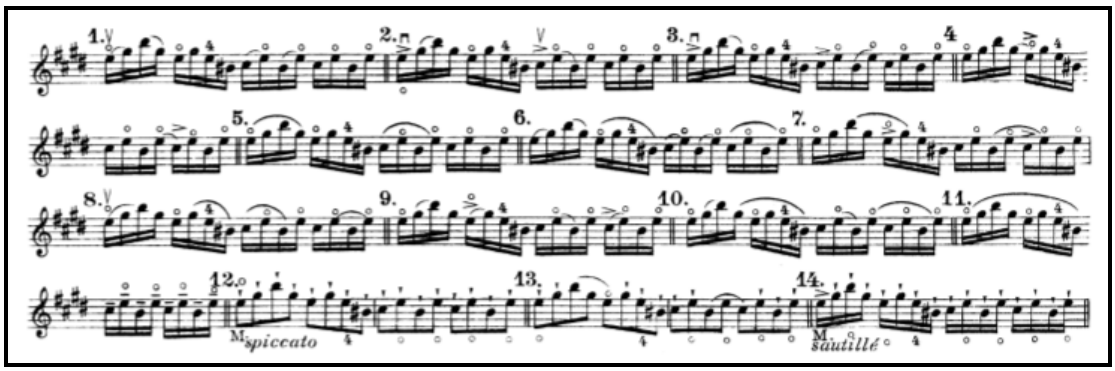


41. ölçüden başlayan leggiero tekniğindeki öçlüler, yavaş tempoda çalınması kolay fakat tempo hızlandıkça zorlaşan pasajlardır. 1. Bölümde verilen çalışmalar burada da uygulanabilir. Aşağıdaki farklı bağ çeşitleriyle çalışılması tavsiye edilir.

Örnek 56: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 41 – 42. ölçüler arası.
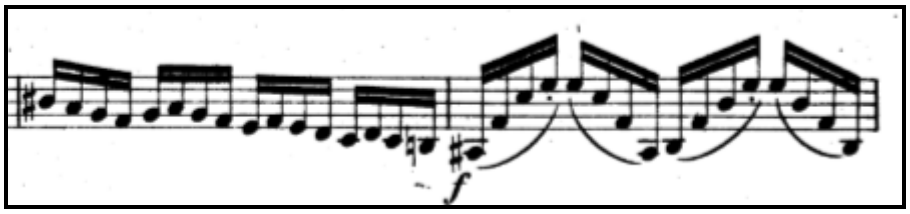


Örnek 57: Sevcik Otakar, 14 yay çeşidiyle leggiero çalışması, H 6 – 13.
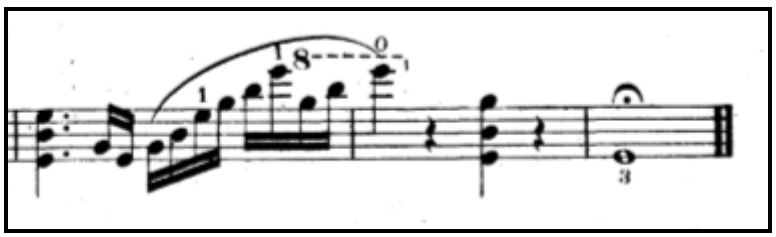


Besteci 49. ölçüde tekrar ricochet tekniğini kullanmıştır. 1. Bölüm' de anlatılan ‘’ricochet’’ tekniğinde verilen öneriler burada da uygulanabilir.

Örnek 58: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 48 – 49. ölçüler arası.



232. ölçüdeki pasajlar, konçertonun finalidir. Yüksek pozisyonlarda, gam ve sürekli çalışarak hız elde edilebilir. 1. Bölümde anlatılan yüksek pozisyonlar ve akor bölümündeki öneriler burada da geçerlidir.

Örnek 59: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, 232 – 234. ölçüler arası.



3.6. MENDELSSOHN'UN Mİ MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU' NUN FORM ANALİZİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Felix Mendelssohn Bartholdy' nin yazmış olduğu Op.64 mi minör solo keman ve orkestra eseri, bu müzik tarzında yazılmış popüler, parlak ve sevilen romantik eserlerinden biridir. Şekil olarak besteci, klasik geleneğe göre üç bölümlü tipik sonat-senfonik (hızlı, ağır, hızlı bölüm) kuramına sadık kalsa da, eserde birçok romantik unsur gözlemlenir. Bundan dolayı romantik enstrümantal alanda, parlak, yenilikçi çözümler taşıyan bir eser olarak öne çıkar. Bestecinin resimsel (görsel), karakteristik romantik şiirselliğinde ve konçertonun yorumunda, ''tematizm'' öne çıkar. Bu yapıyla anılmış, Mendelssohn melodisi; güçlü, duygusal ve şarkısal Mozart enstrümantal yapısıyla Mendelssohn, virtüözite ile yazılmış kendine has bir stilistik şekle ve forma bürünür. Mendelssohn' un müzik temaları kendi içinde, büyük ve tümden daha geniş alan gelişimleri barındırır. Bunlar gelişen orta ve röpriz bölümlerinde ve temanın tüm yapısal alanlarında ekspresif süreçler barındıran basit formdadırlar. Bestecinin yönelimi, gelişen basit tematik serimdedir. Yüksek müzikal vurgulara ulaşan iç dinamik süreçli, röprizli, basit üç bölümlü bir konçertodur.

Konçertonun tematik analizi baz alınarak, Mendelssohn' un enstrümantal temalarının yapısıyla ilgili yönelim şöyle açıklanabilir: giriş bölümündeki iki yarım cümleden oluşan tekrarlı periyod; serimden sonra, müzikal düşüncenin yavaşça büyük olmayan gelişme bölümüne, sonra da temanın birinci yarı cümlesi röprize gelir. Bitiriş kadansının yerine ise fazla geliştirilmiş temanın zirveye ulaşmış şekilde ikinci yarı cümlesi gelir ve müzik düşüncesi yavaşça bir sonraki müzik formuna akar. Bestecinin tercihiyle temanın röprizi, boyutlarından, serimden büyük olduğu gibi; müzikal gelişim, temanın son kısmına yönelir. Melodiklik, Mendelssohn' un müzikal düşüncesinin, temel stilistik öğesi olan polifonize (kontrpuansal), sıkça görülebilir. Bu yönler yalnızca klasik enstrümantal konçertoların geliştirme alanlarında olduğu gibi, formun röpriz alanlarının bir çok yerinde de görülebilmektedir.

Mendelssohn stili, mi minör keman konçertosu da dâhil, kendine has olan iki tip tematizmin dengesidir. Çok geniş, gelişmiş şarkısal (kantilen) yön ve bunun

dışında çok gelişmiş pasaj bölümler gibi… Bu durumda artık teknik tip tematizmden bahsedebiliriz. Bunlar bazen dengeli, bazen dengesiz olabilirler.

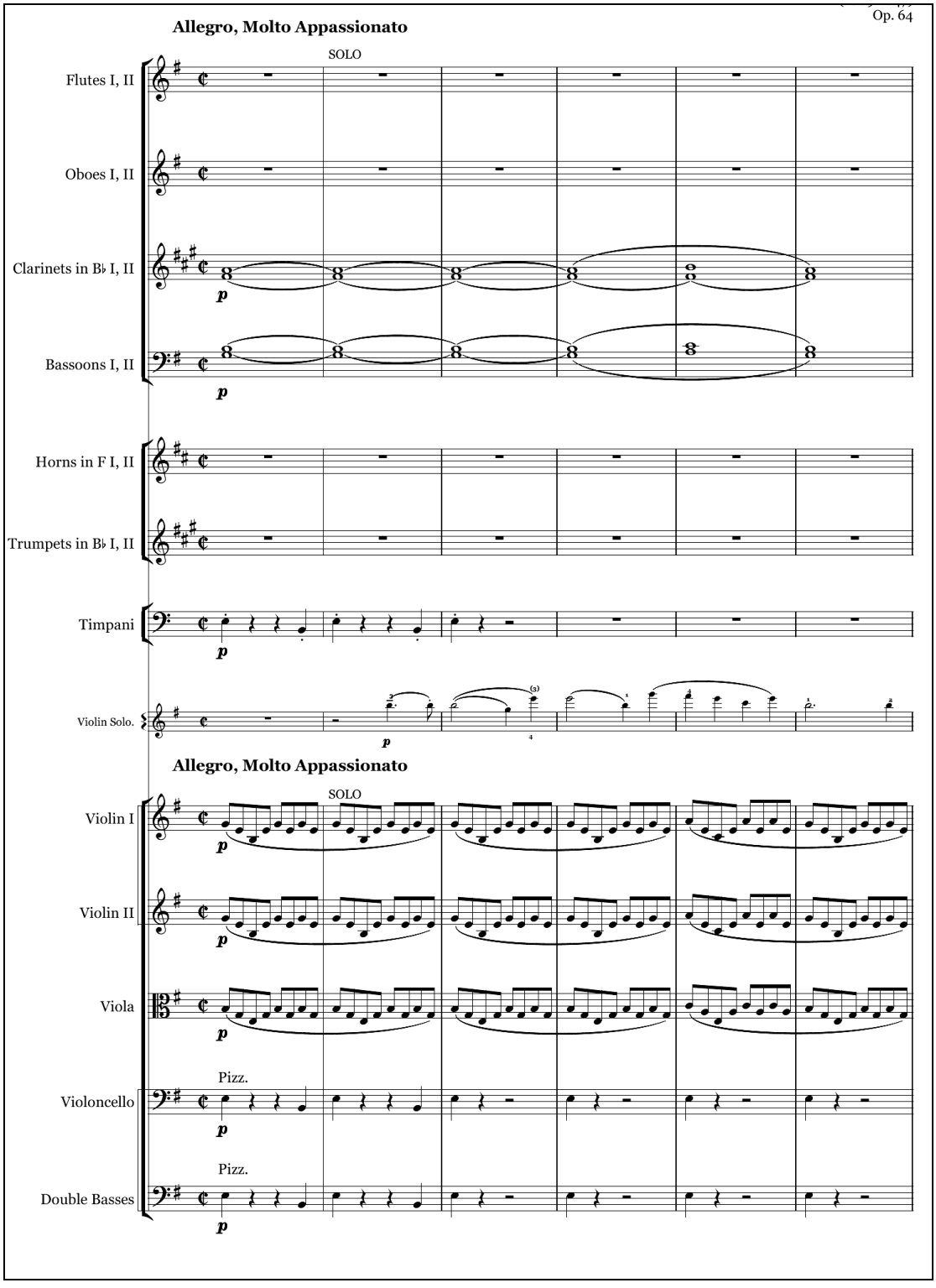
Temada melodik gelişimin tükenmesiyle, pasajların yapısı bu tempodan çıkıp formun başka bölümlerine geçer. Geçiş bölümlerinde, büyük müzikal birikimlerin yüksek kulminasyonlara (zirvelere) geçişi görülür.

Mendelssohn' un diğer bir enstrümantal düşünce özelliği, keman konçertosunda da görülen, klasik müzik formunun yapısal mantığının ve tonal planın kararlı takibiyle beraber, bölümlerin açık oluşudur. Bundan dolayı müzik formunun çeşitli fonksiyonlarının geçişleri çok uyumlu olduğu gibi sonuç bölümüne geçiş, yavaşça gerçekleşir. Örneğin; Serimin sonuç bölümünde, gelişme veya temanın birinci bölümünün kadans kısmına geçişi ve son (bitirme) bölümünün gelişme bölümüne geçişi de uyumlu bir şekilde sağlanır. Buradaki etki, oynak ve dinamik form, ilerleyen ölçülerde yavaşça şarkısal yapıdan, pasaj yapıya geçer ve tamamen tersi gerçekleşir. Bu yapısal parçaların bağlılığa ve açıklılığa yönelimi, çok farklı seviyedeki form oluşumuna neden olur. Mendelssohn' un keman konçertosu – tasarım şekli klasik olsa bile – üç bölümlü: birinci bölümü; sonat allegrosu, ikinci bölüm; orta kısmın (ABA) geniş üç bölümlü tip, üçünü bölüm; rondo belirtili sonat formudur(bu form; sonat, tonalite ve tematik yapısal prensiplere dayanan, tematik ve yapısal rondo belirtileri yaşayan, fakat rondo sonat olmayanıdır).
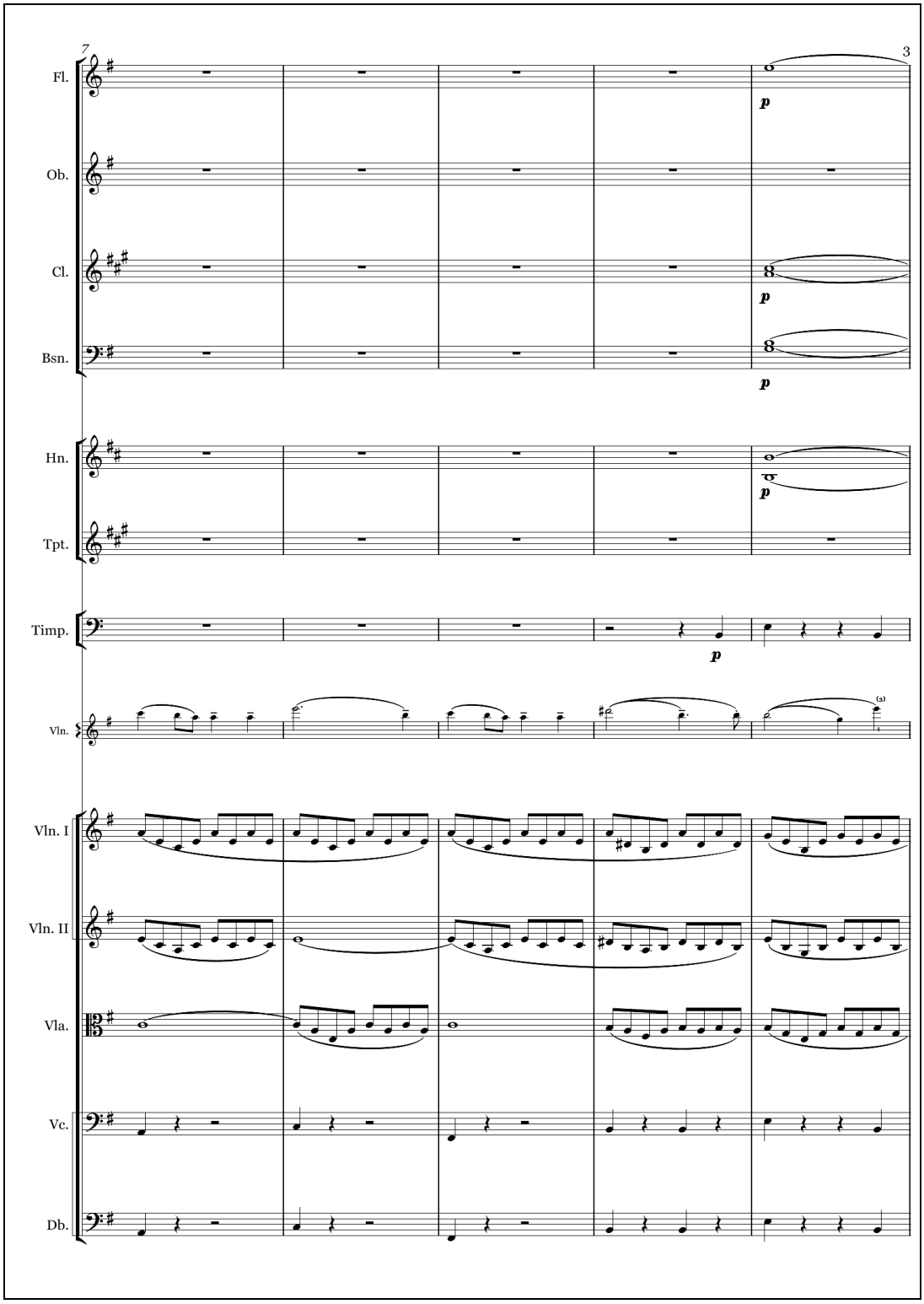
3.6.1.Allegro molto appassionato – 1. Bölüm – Form Analizi

Bu bölüm kanıyı en güzel şekilde sabitler. Birinci bölüm geleneksel olarak çift serimli sonat formundadır(önce orkestra başlar, sonra da solo keman ana temayla girer). Mendelssohn' un keman konçertosu, klasik enstrümantal konçertolardan farklı olarak; iki orkestra ölçüsünden sonra, vokal ifadeli kemanın girmesiyle başlar. Burada orkestranın fonksiyonu yalnızca eşlik etmektir. Ana tema röprizli basit üç bölümden oluşan (aba), temelinde tekrarlı periyod (Örnek 60) olan kadans bölümü, gelişme sürecine girer (Örnek 61).
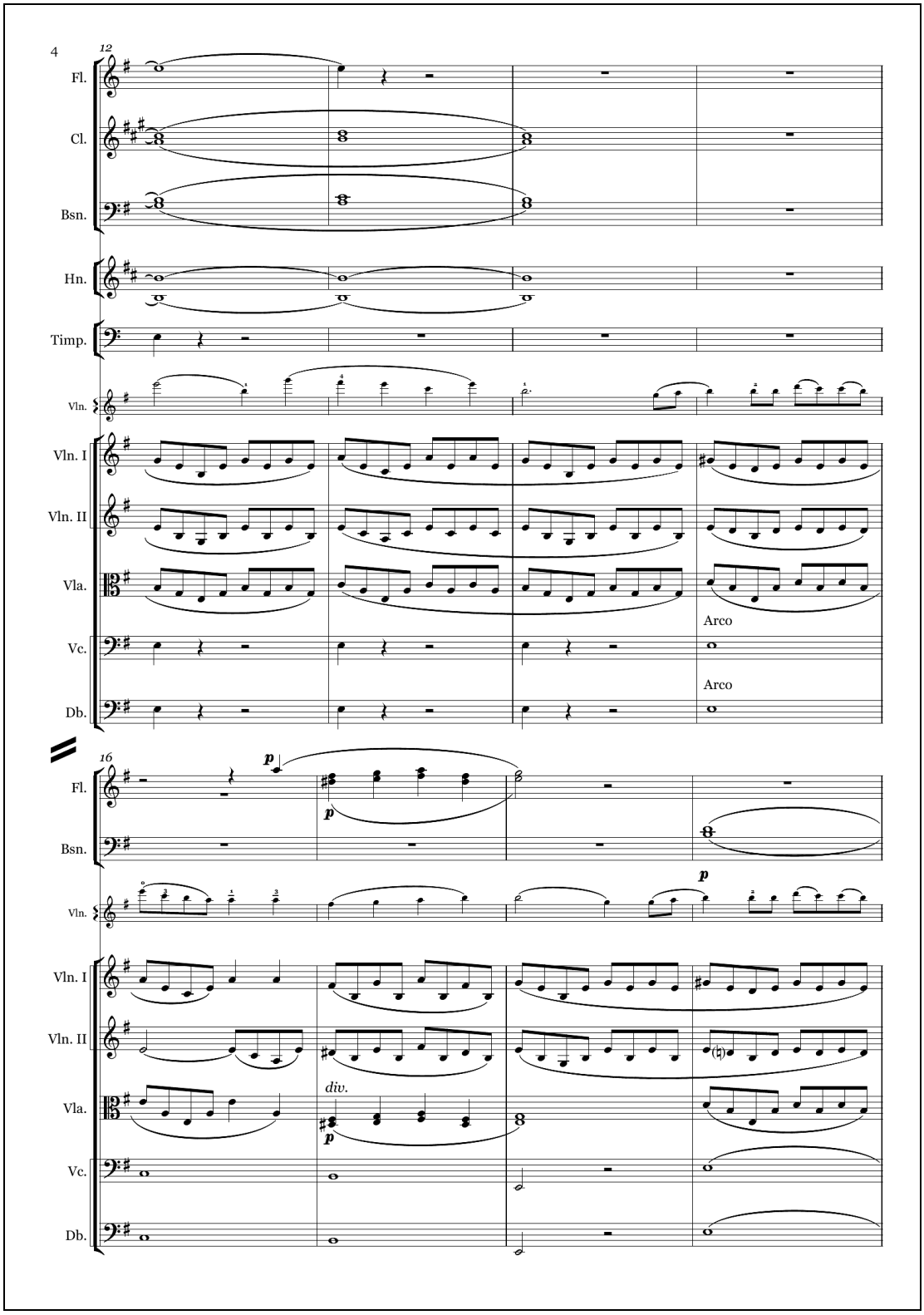
Örnek 60. 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn's Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası
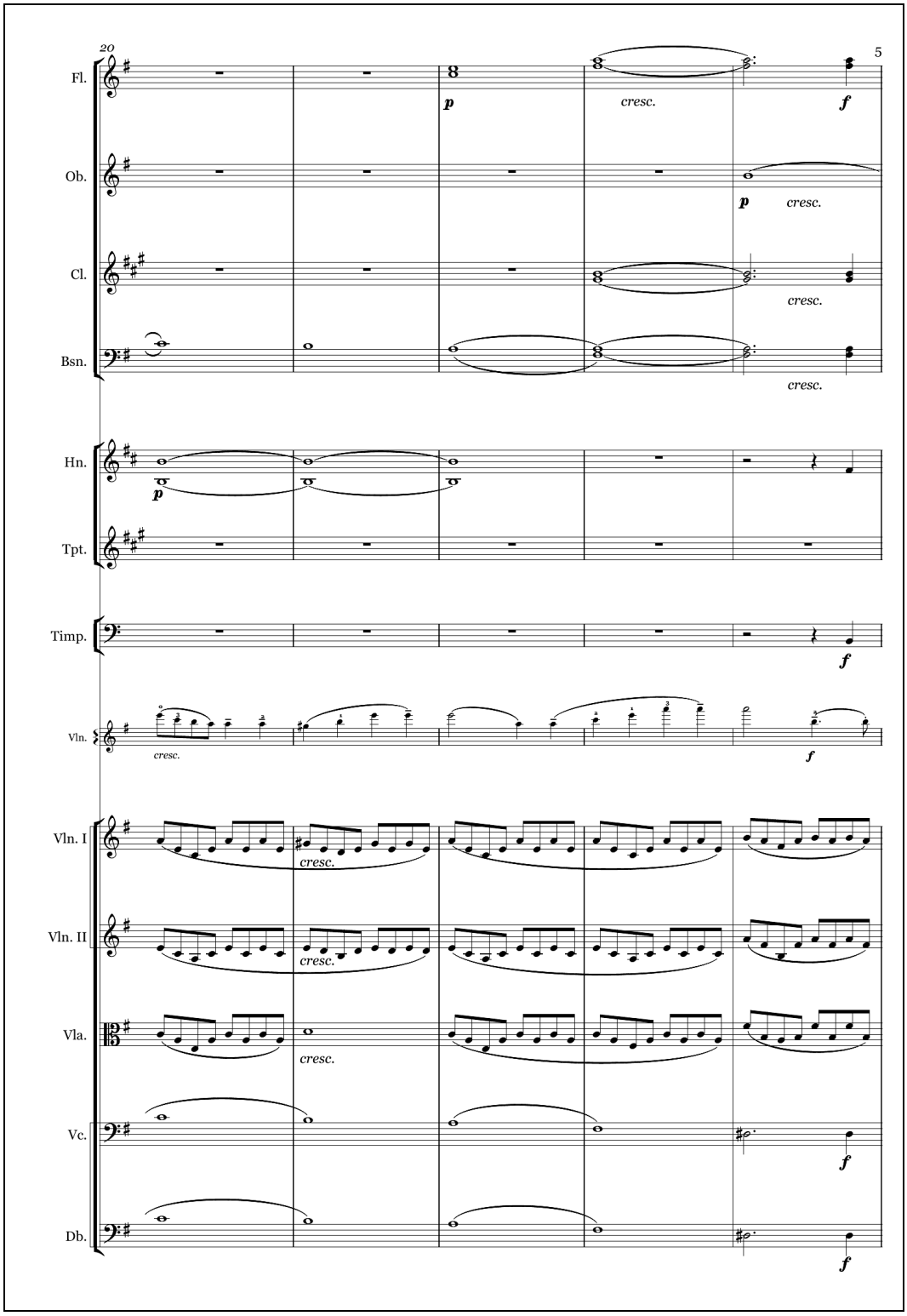


Örnek 60'ın devamı: Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn' s Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası.
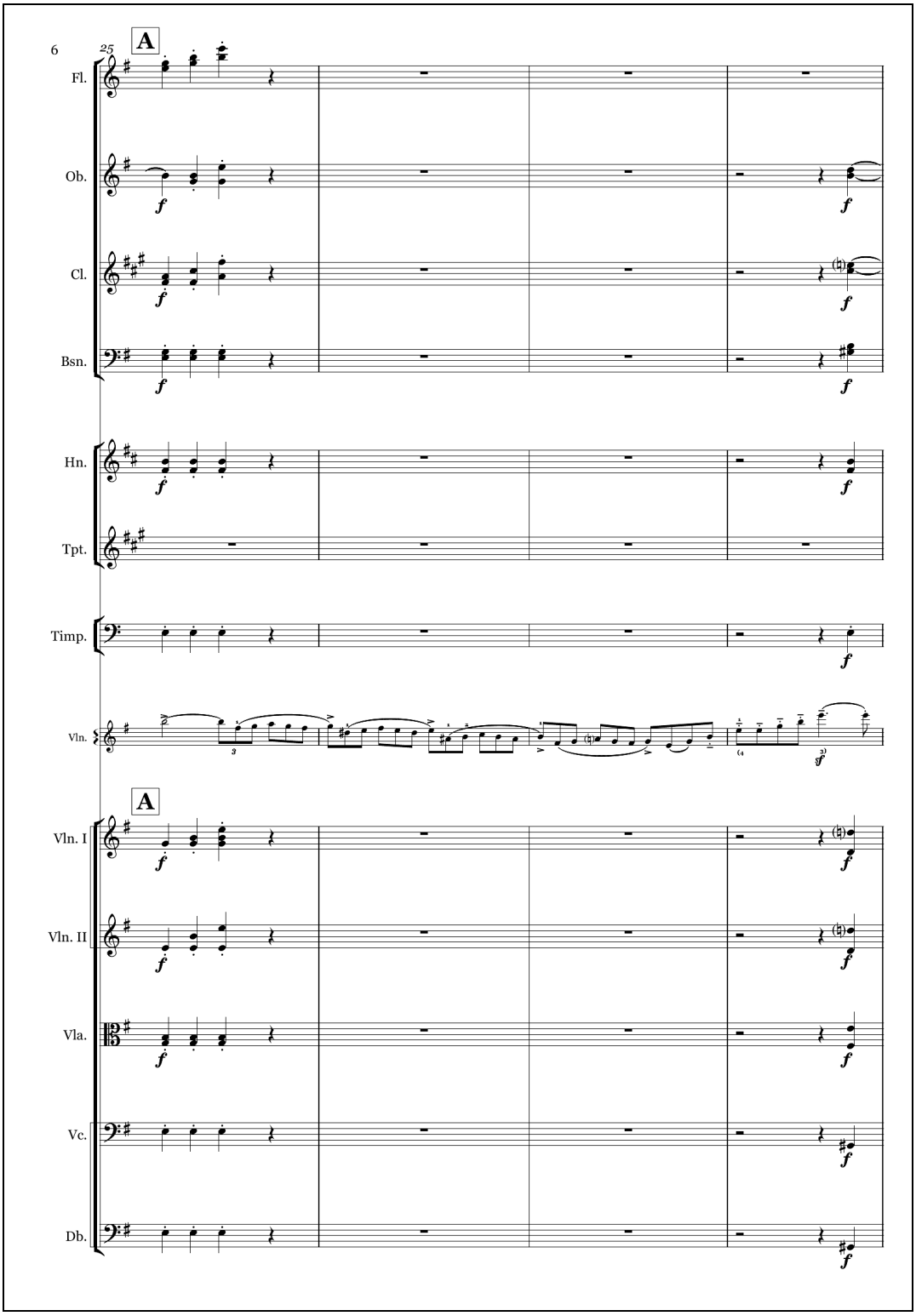


Örnek 60'ın devamı: Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn' s Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası.
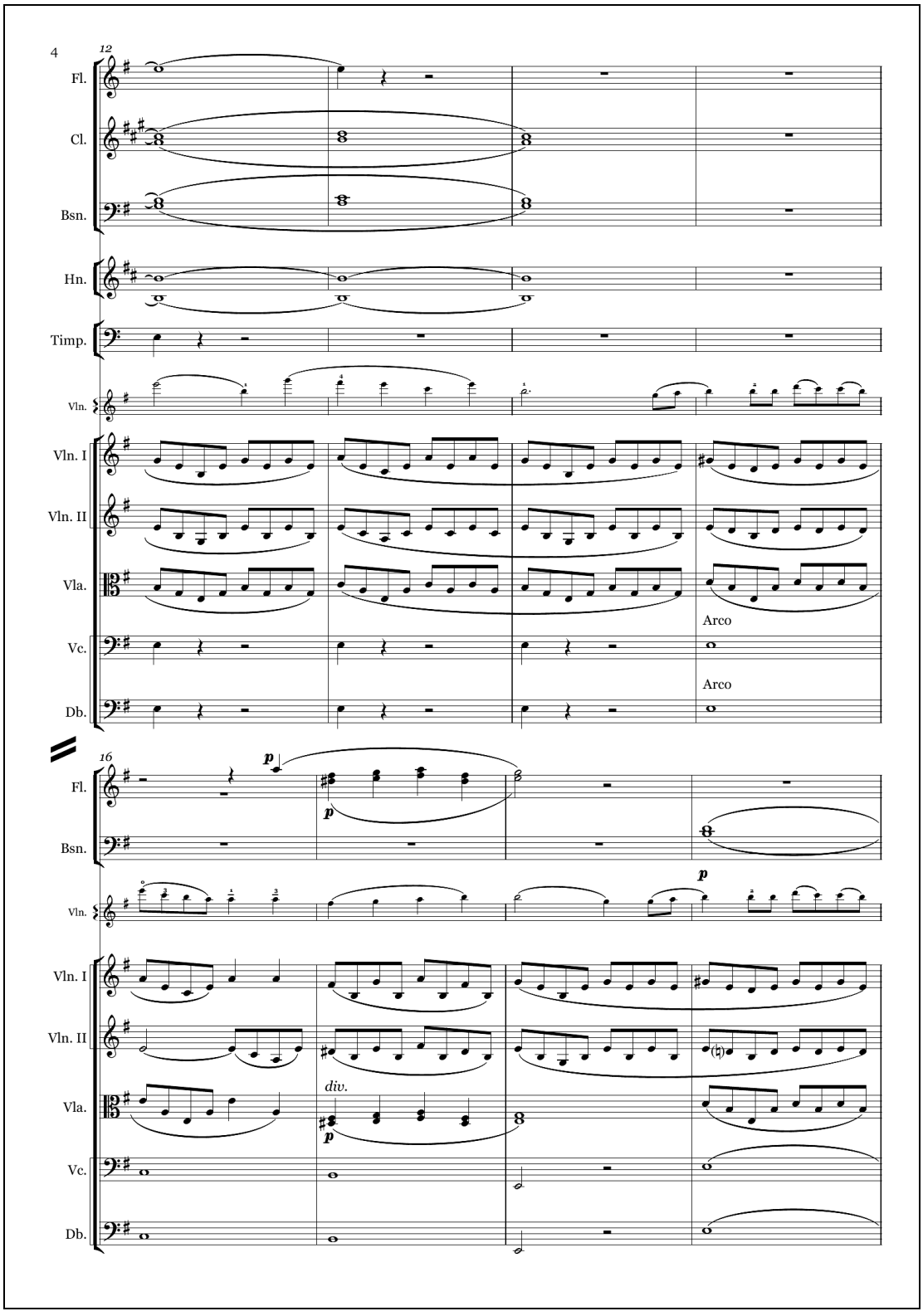


Örnek 60'ın devamı: Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn' s Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası.
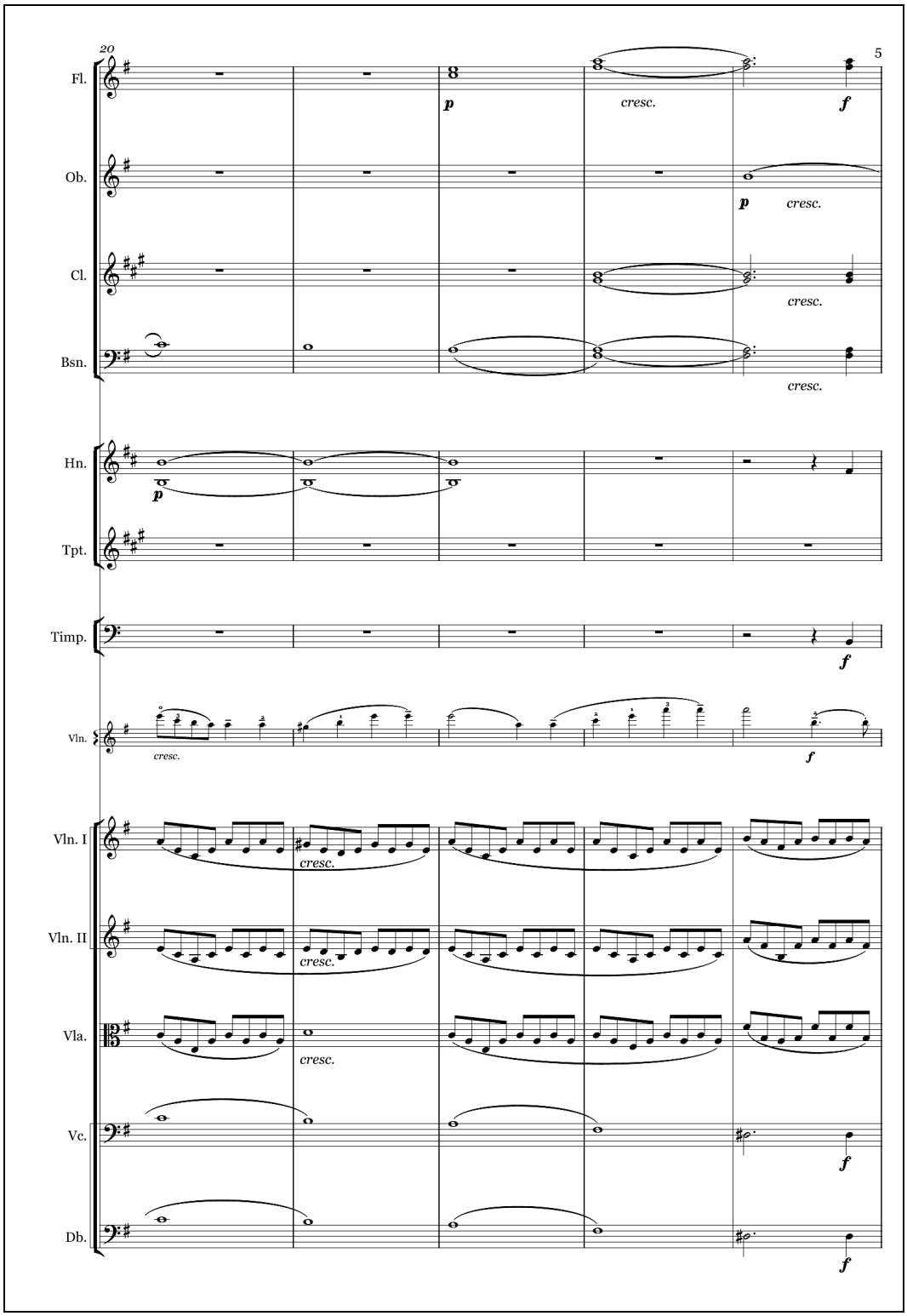


Örnek 60'ın devamı: Bölüm, Allegro molto appassionato, Felix Mendelssohn' s Werke, No:18.Concert. Op.64, in E moll, Leipzig Verlag von Breitkopf & Hartel, Partitur, 1-25. ölçüler arası.
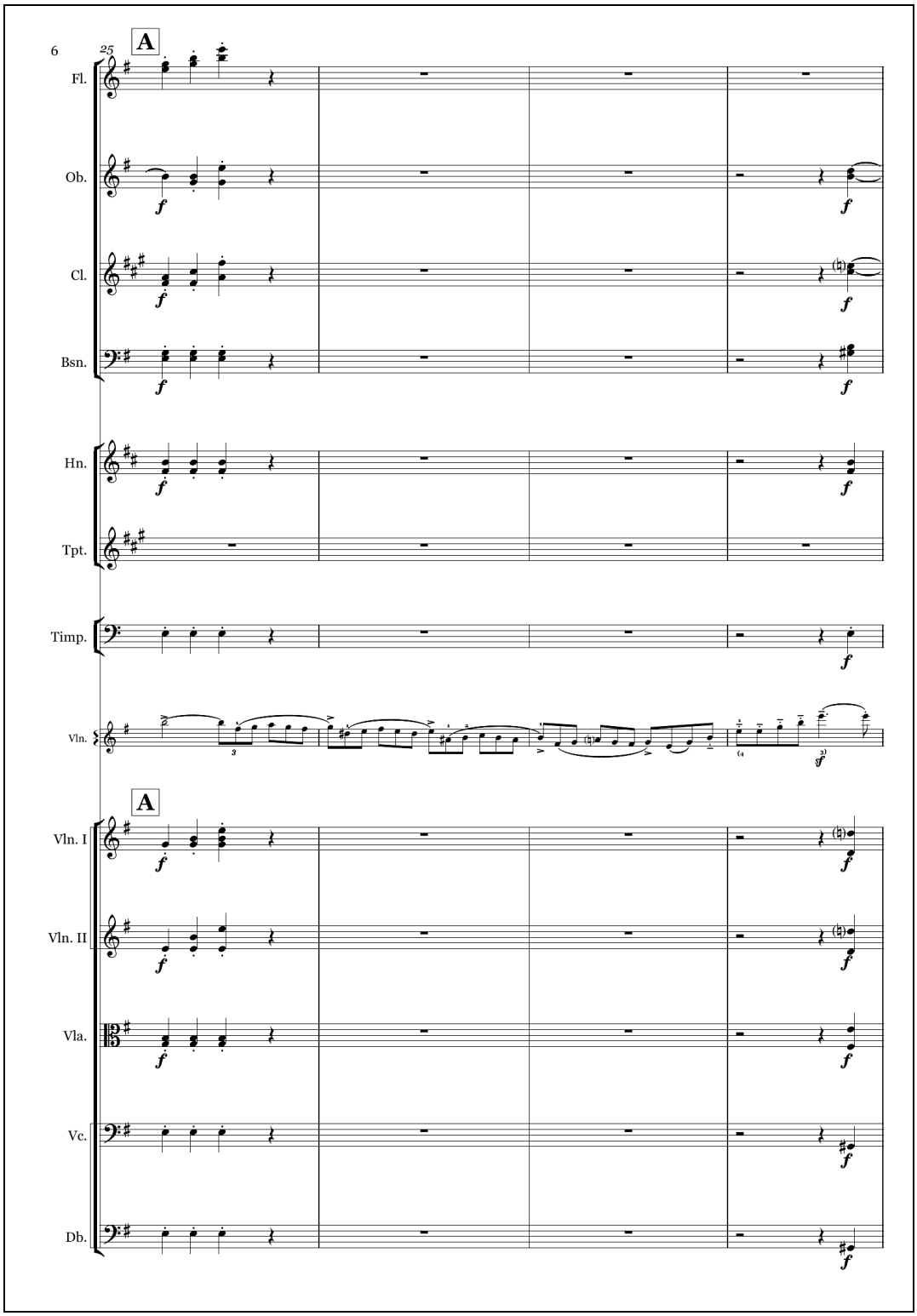


Örnek 61: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra
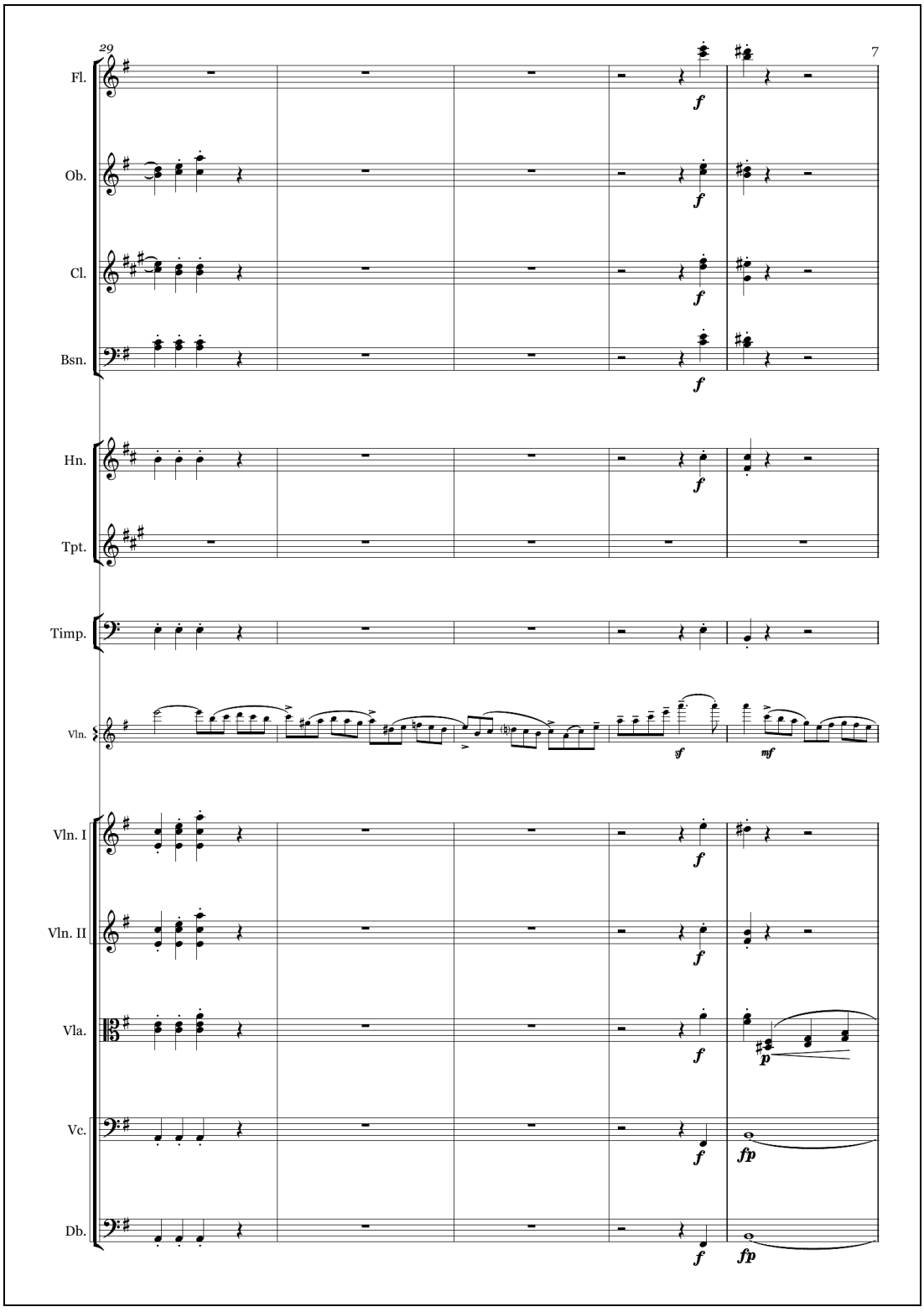


Örnek 61'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra
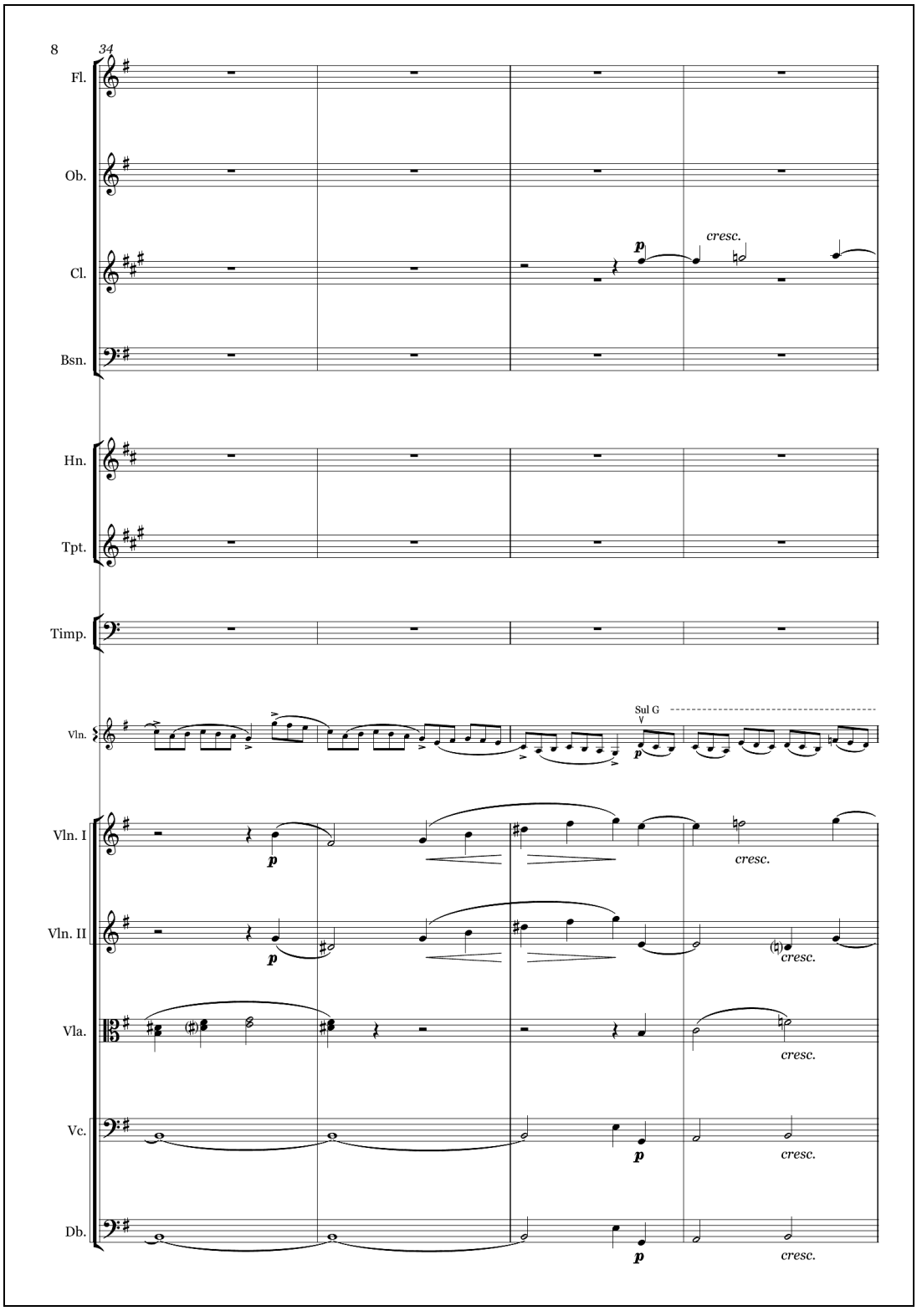


Örnek 61'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra.
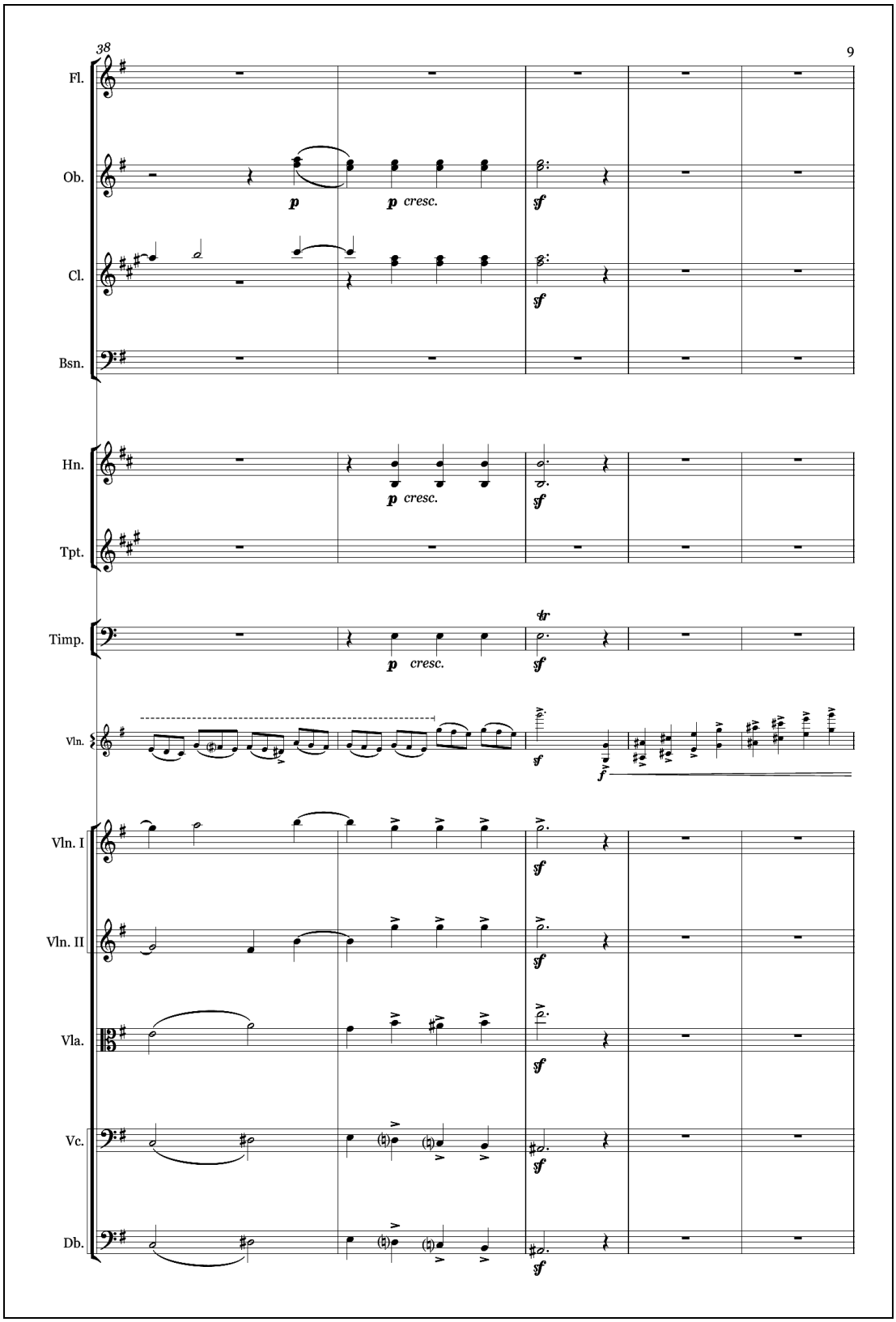


Örnek 61'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra.



Örnek 61'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra.



Örnek 61'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 25. ölçüden sonra.
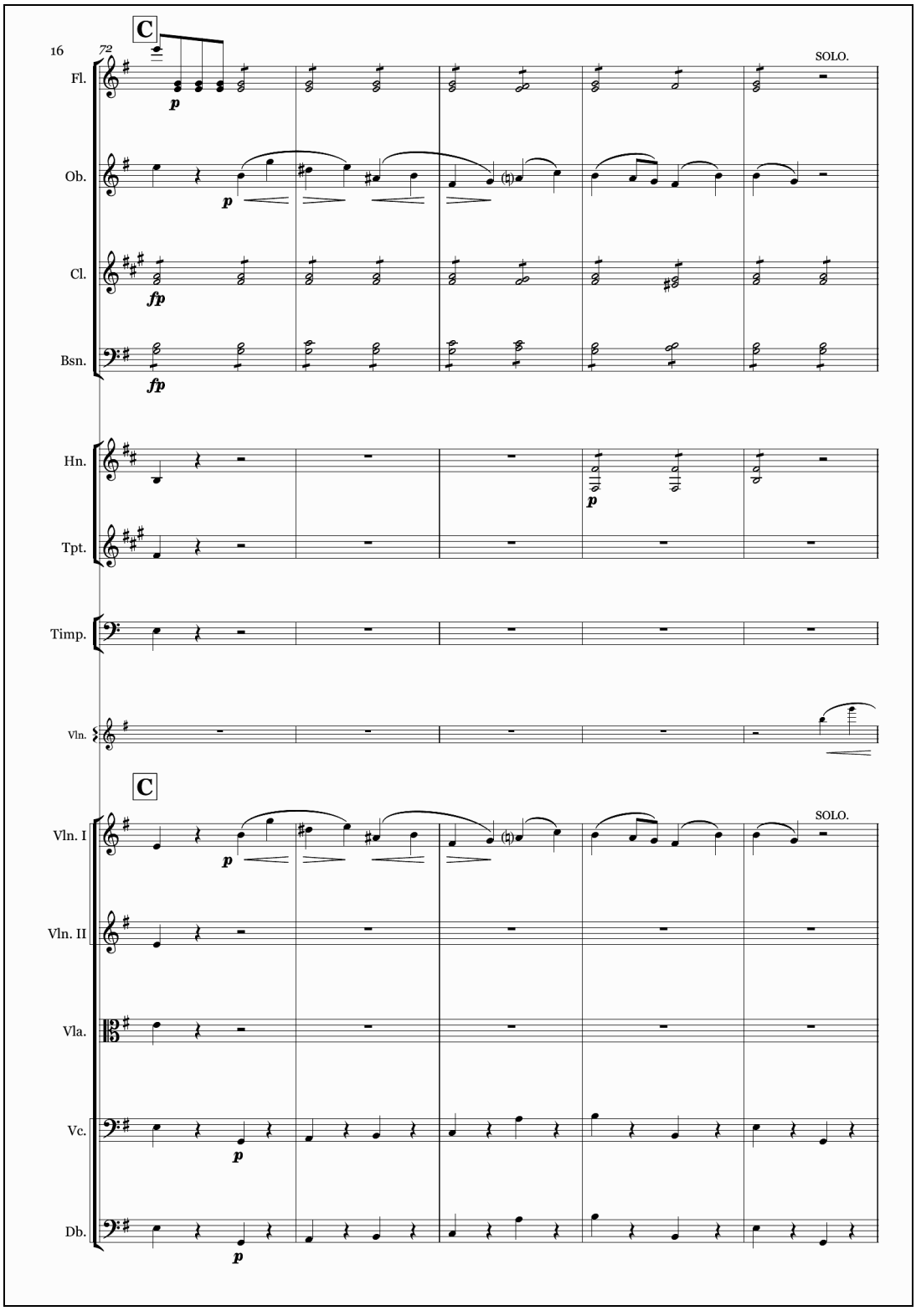


Temanın ikinci yarı cümlesinin sonu, melodik işlemenin yavaşça gelişiminden dolayı sınırları belirsizleşerek – aktif olarak – büyük zirveye (kulminasyona) ulaşır. Yine yavaşça aktif gelişim işlem süreçlerinden sonra müzikal gelişim, dinamik yapılı röprizli temayı, ana tonliteye mi minöre getirir.
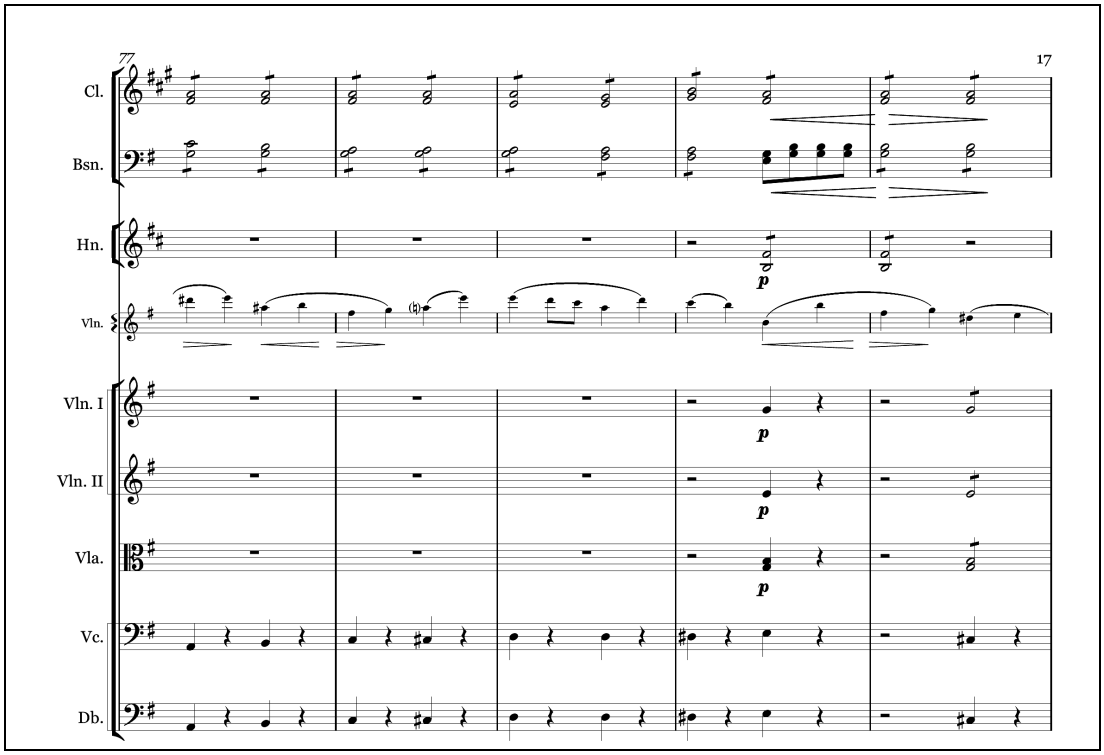
İkinci yarı cümlenin yerine yine burada gelişme sürecinin devamı vardır. Bunun sonucunda dinamik tipli (aba), basit üç bölümlü röprizli form oluşur. Burada, temanın ikinci yarı cümlesi yerine dinamizasyon (süreç hızlanması) sonucu röpriz, serimden daha büyük olur ve böylelikle törensel özellikli tema kulminasyona (zirveye) ulaşır. Temanın geliştirilen orta bölümü, işlek karakterli yapısını röprize yansıtır ve orkestrada ‘’tutti’’, içinde işlem unsurları barındırdığından dinamik olarak nitelendirilir.

Belirtilen pasajsal yapı fonunda, ana temanın sonu dâhil ikinci temaya geçiş (Örnek 62) klasik sonat formları geçişlerine karşın; ana tema bağlantılı 6’ lı entonasyon, şarkı bazlı melodik karakterli tematik yapıyla başlar. Sonraları bu tematik materyalin, birinci bölümde çok önemli yeri olduğu görülür. Bu yeni tematik materyal, ana temada gözlendiği gibi dengesiz bir pasajsal yapıdan, (Örnek 63) dominant fonksiyonlu sol majör orgelpunkttan (durak noktasından) ikinci temanın tonalitesine götürür.
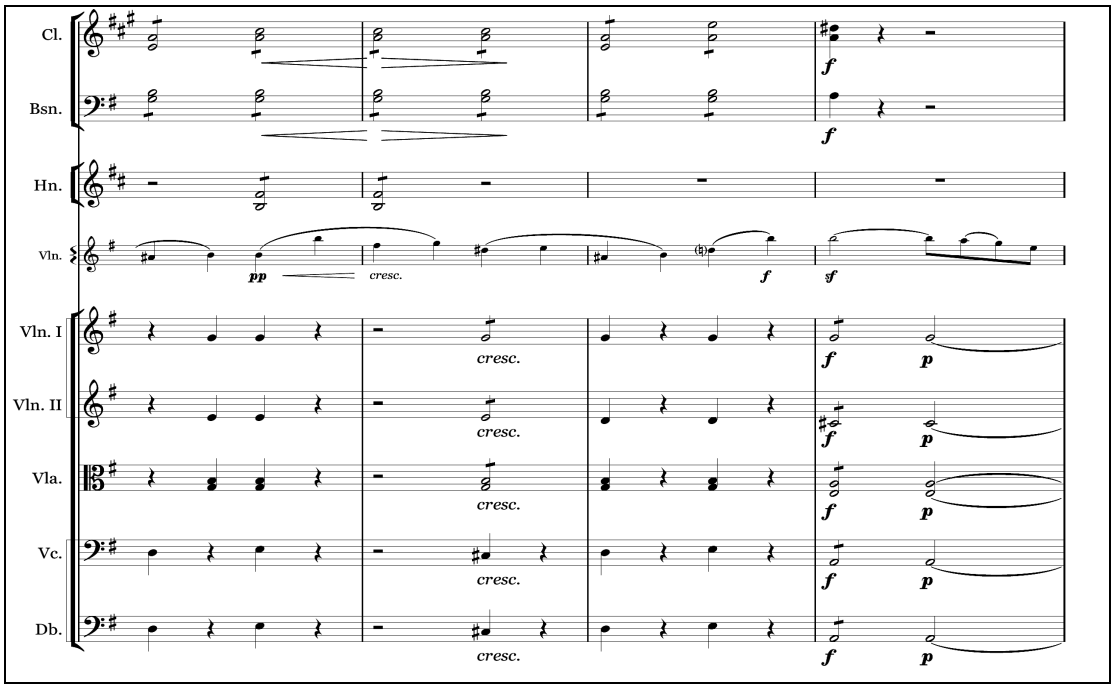
Örnek 62: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 72. ölçüden sonra.



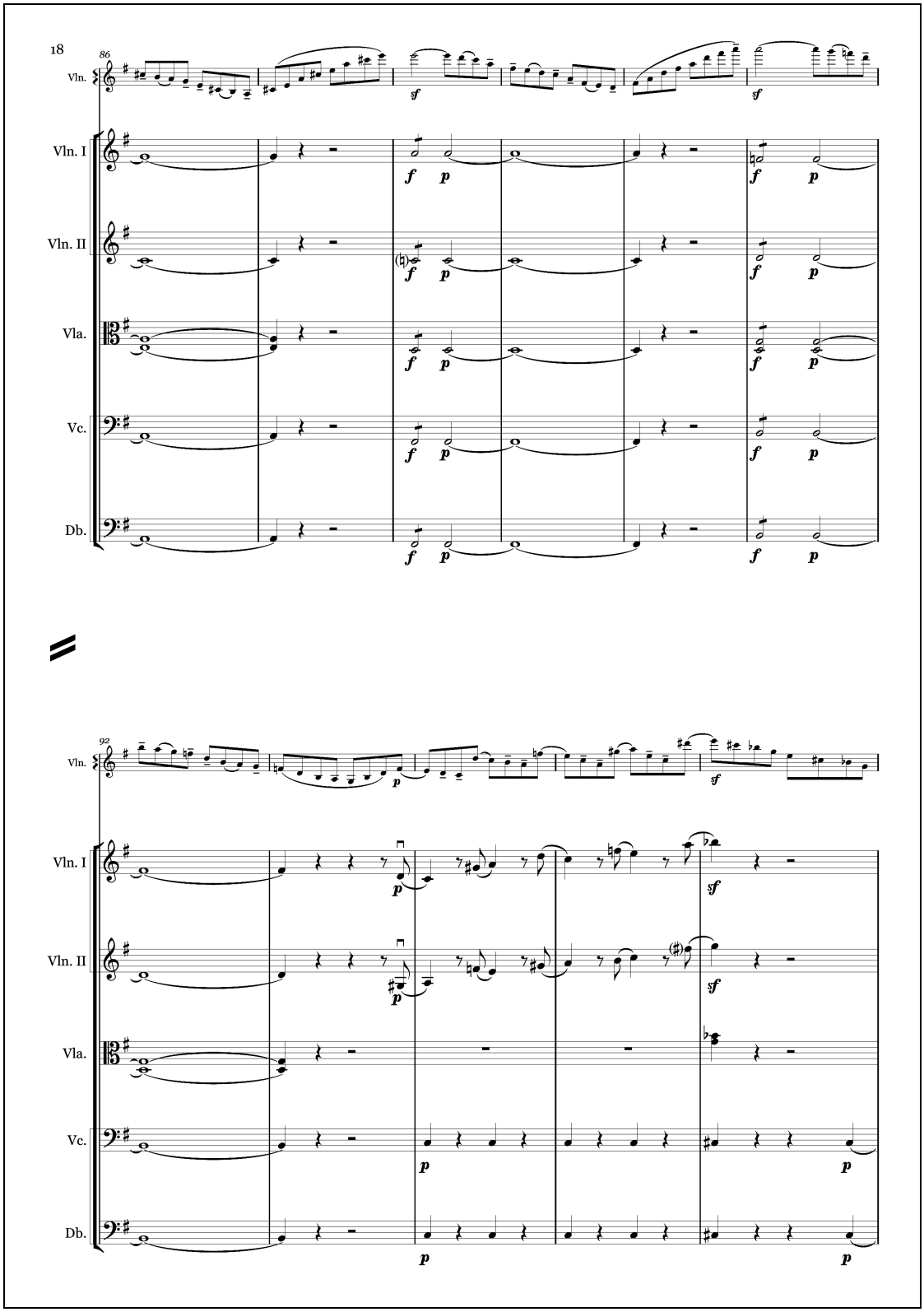
Örnek 62'nin devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 72. ölçüden sonra.



Örnek 63: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 85. ölçüden sonra
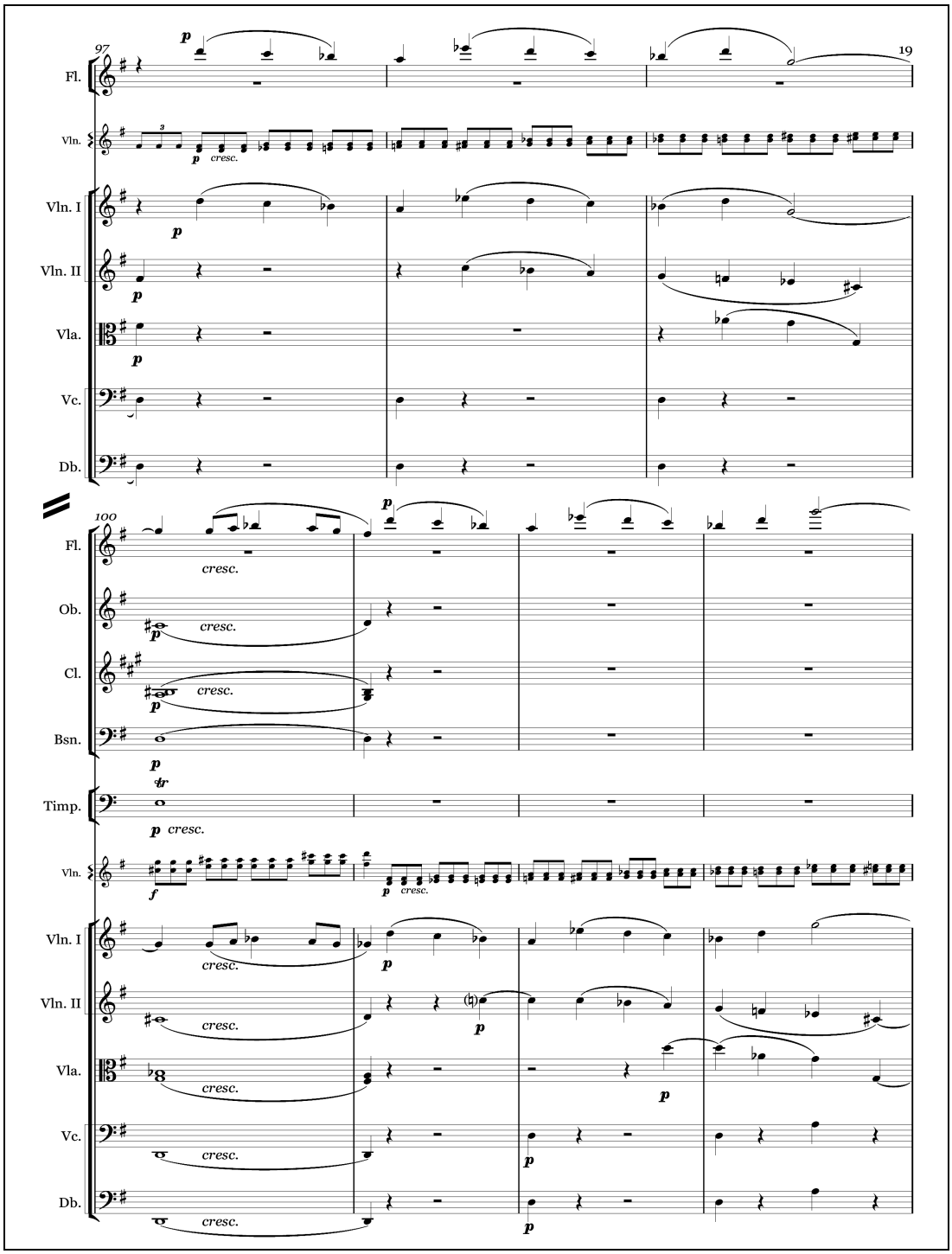


Örnek 63'ün devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 85. ölçüden sonra



Kemanda pasajsal çift ses (grif) ve triyole sekizlikler, orkestrada aktif polifonik bir açılım içinde gelişir (Örnek 64).

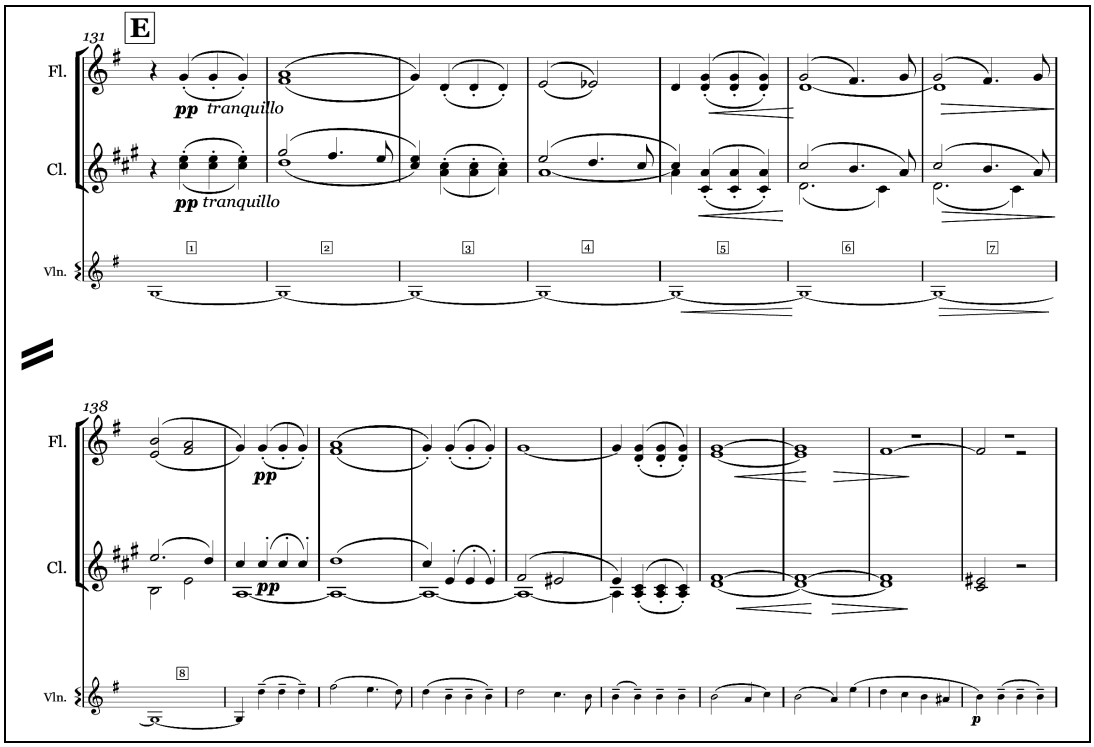
Örnek 64: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 97-105. ölçüler arası



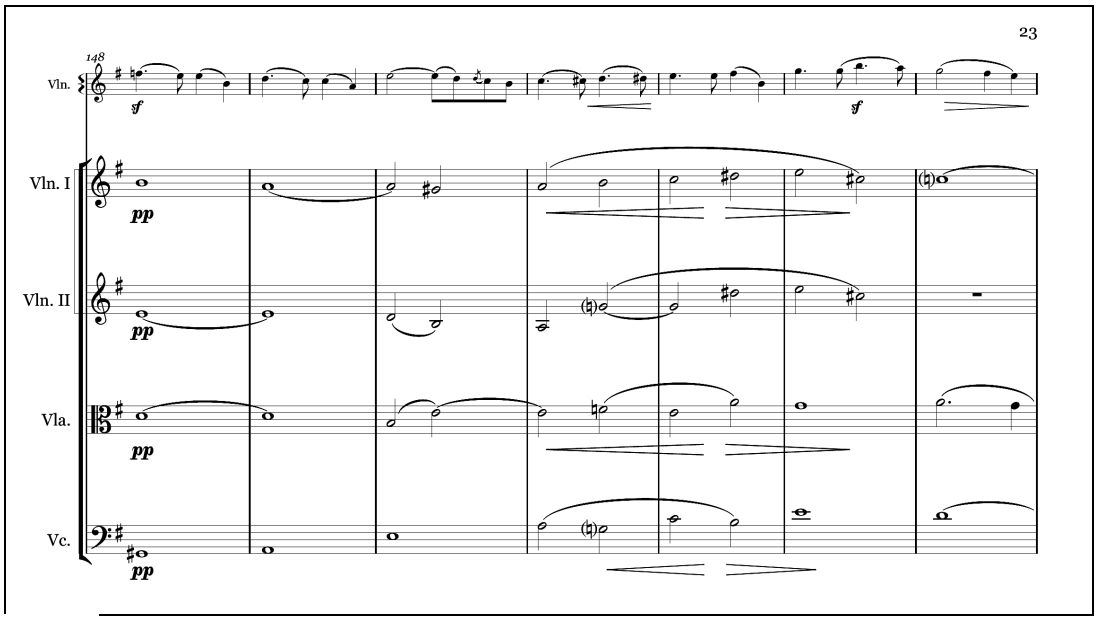
Bu ana tonalitenin ilgili tonaliteye geçmesi ve yeni bir tema beklentisi yaratan en yüksek dinamizm süreçlerinden sonra, yavaşça gerilimin düşmesi sonucu, tonal dengesizliğin hâkim olduğu görülür (Es dur-B dur- G dur-Cmoll). Bu akorların geçişleri, armonik olarak sol minöre aittir. Böylece geçişler sarsıntısız şekilde, eş isimli G dur (sol majör) tonalitesine bağlanır ve bu geçişi kadans yapar(ikinci temanın duyulduğu ana tonalitenin ilgilisi). Bu durumda armonik mantık açısından geçiş de, mi minörden ilgilisi sol majöre sarsıntısız modülatif geçişi sağlar. Sol minör tonalitesinden geçerken (ana tonalitenin ilgilisinin eş isimlisi) seviye seviye modal değişimi ve yeni tonal merkezini hazırlar.

İkinci tema, daha çok oda müziği ve şarkısal basitliğinde majör tonalitede duyulduğundan parlak (aydınlık) bir başlangıca sahiptir. İlk serim periyodu içinde duyulması diyalog olarak orkestra, flüt ve klarnetler tarafından seslendirilen birinci yarı cümle ve solo kemana verilmiş olan ikinci yarı cümle ile geçiş sağlanır (Örnek 65).

Örnek 65: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den ve keman partisinden, 131-139. ölçüler arası.
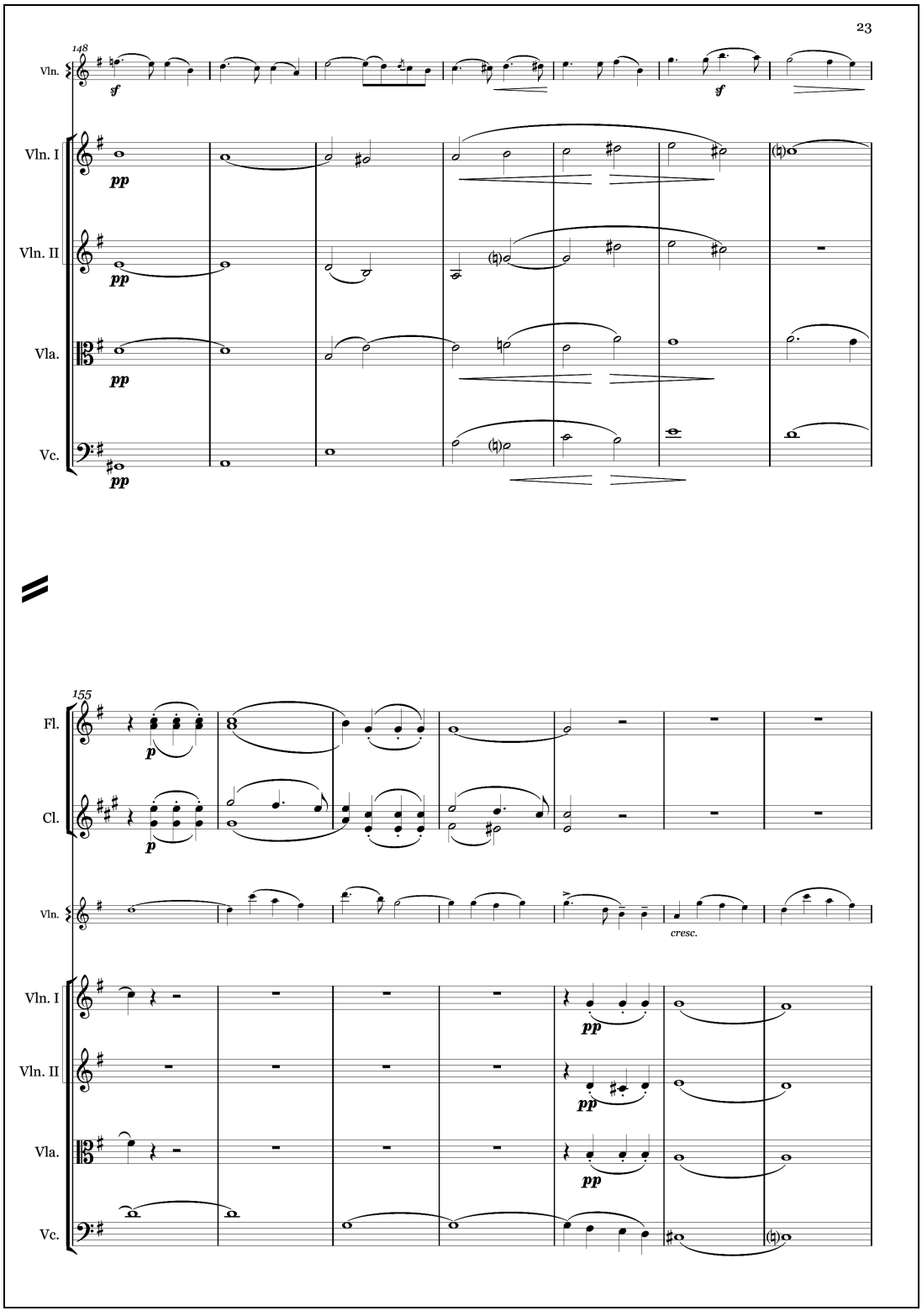


Örnek 65'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den ve keman partisinden, 131-139. ölçüler arası.

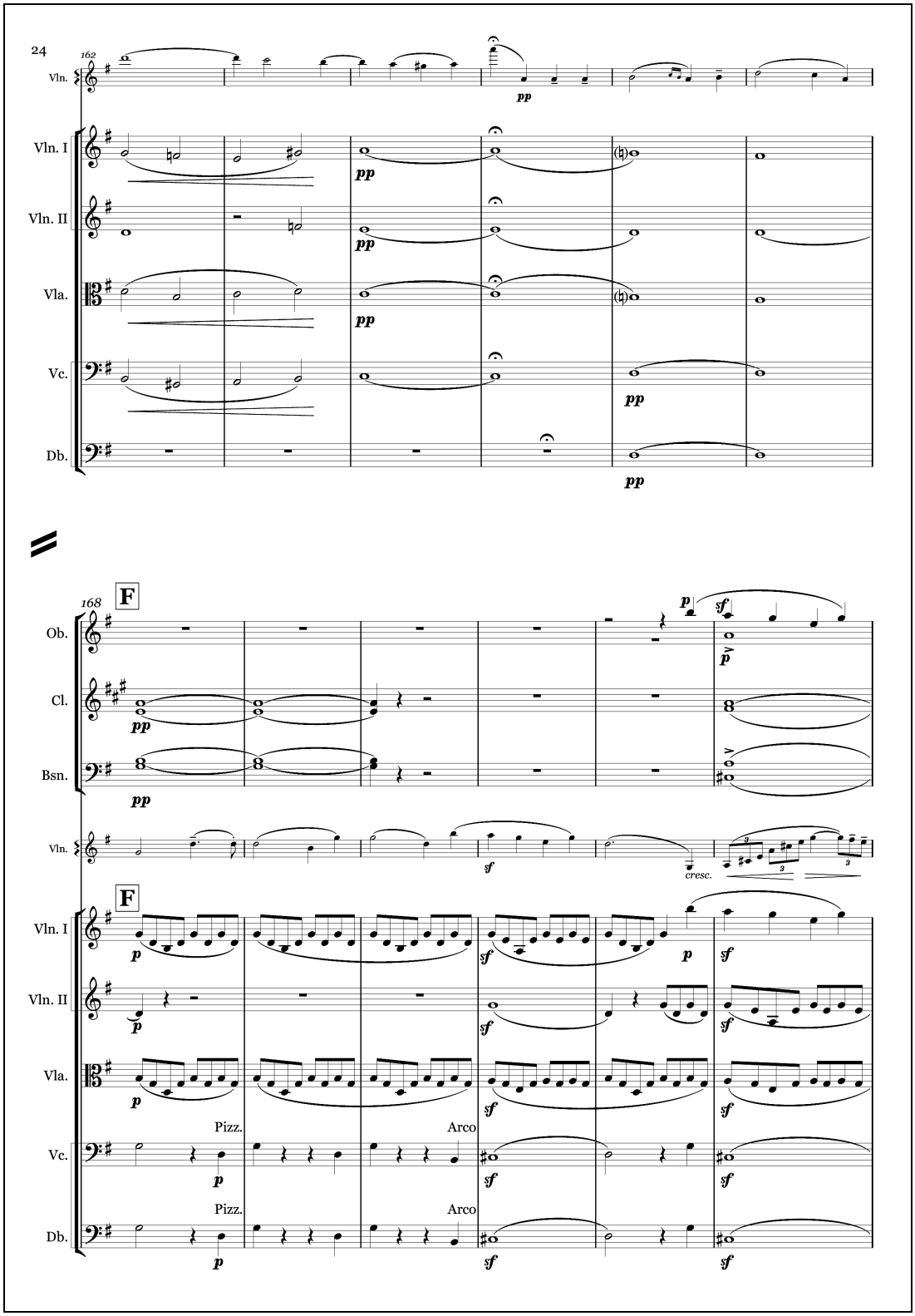


Yapısal olarak şeffaf, ince örülü tüm birinci yarı cümle, yeni G dur (sol majör) tonaliteyi pekiştiren tonik orgelpunkt (durak noktası) içinde geçer. Bu tema, konçertonun birinci bölümünde dinamik olmayan tek temadır ve armonik gelişim özelliklerine bakılmaksızın tamamen başta belirtilen şiirsel görselliğin çerçevesi içinde kalır. Bu çözüm, majör tonalite içinde -serimi ana temanın tonalitesine göre – Mendelssohn' un görsel tematik düşünce tarzını belirler. Bu temanın da çerçevesinde bestecinin röpriz öğeleri aradığını, buradaki basit iki bölümlü (ab) röprizli geliştirici formu ile görebiliriz. Tonal dengesizlik başlangıcı, orta bölümün ikinci dereceye yönelimiyle belirlenmiştir. La minör akoru, temanın tüm majör havası içinde zıt minör mod rengini katarak, samimi ve içten gelen lirizmi derinleştirir. Bu kısacık kesitin geliştirici kadans bölgesinde yine flüt ve klarnetlerin rengi, ikinci bölümün başından kesitler halinde duyurulur, bununla da temanın röpriz kısmı başlar (Örnek 66).

Örnek 66: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 72. ölçüden sonra.



Örnek 66'nın devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 72. ölçüden sonra.
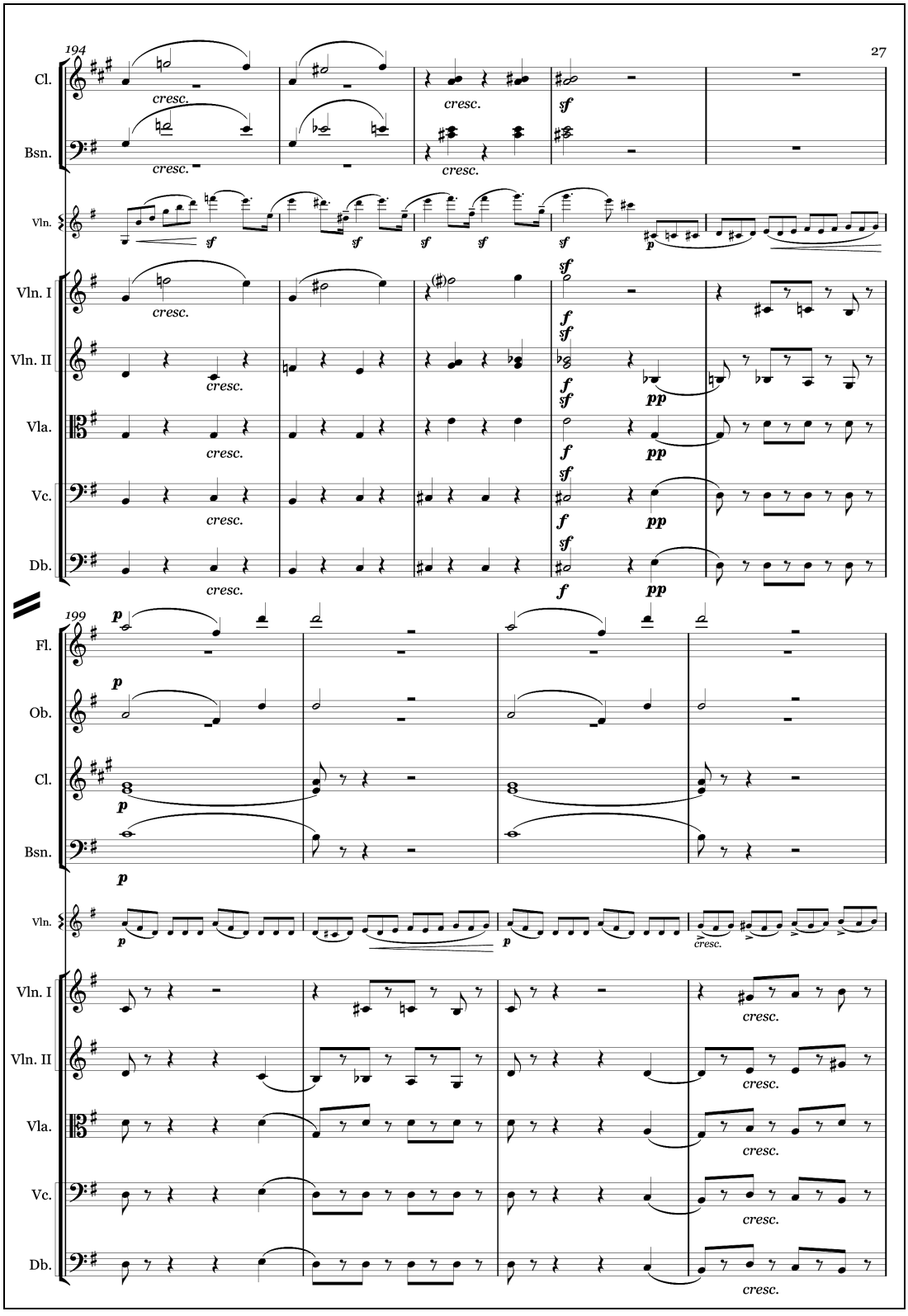


Yapısal olarak konçertonun önceki temalarından farklı bir şekilde kapalıdır; fakat kadansı açık tonik sağlar. Bu, Mendelssohn' un müzikal düşüncesinin klasik armonik, yapısal göstergesidir. Temanın röpriz bölümü, armonik gelişiminde önemli bir unsur haline gelir. Yansıtma-belirtme ve temanın orta bölüm başlangıcının, keman partisyonunda aynı anda erişilen en tiz sesle (3. Oktav sesiyle) ikinci dereceye geçmesiyle, müzikal zirve, temanın bir nevi ''sessiz zirvesi'' haline gelir.

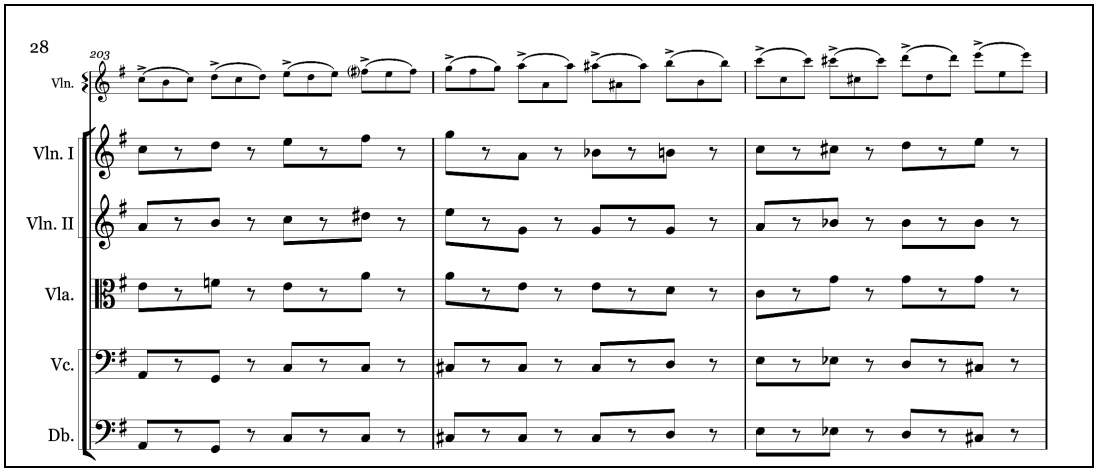
Serimin sonu, pasajların ve ana temanın üzerine kurulu olduğundan, klasik ve geleneksel olarak G dur (sol majör) olan ikinci tema tonalitesini, kararlı kılar. Aynı anda serimin ana tematik materyalini; yani şarkısal ve pasaj türü olan bölümünü birleştirir. O da aynen ana temanın ve geçişin açık kaldığı gibi yavaşça işlenmeye geçer. Böylece serim ve işleme bölümü arasında geçiş şekillenir.

Serim ve işleme bölümü arası gerçekleşen geçiş (Örnek 67), pasajsal olarak düşünülmüştür. Burada daha önce de şekillenmiş olan, keman partisinde işlenen motifler, üçleme ve triyole ile geçiş sağlar. Sonra, G dur (sol majör) kadans, kvartsekstakora geldiğinde, bu geçici bölüm ''akarcasına'' gerçek işlemeye girer. Buradaki armonik ve yapısal değişim keskin ve belirleyicidir. Başlarda, tremoloyla verilen tonal ve dengesiz diminuendo (sesin gittikçe azalması) dört sesli akor, patlama gibi duyurulur (Örnek 68). Entonasyonel geliştirme, ana tema ve geçişin başındaki temadan alıntılar yapılarak kurulmuştur (Örnek 69).
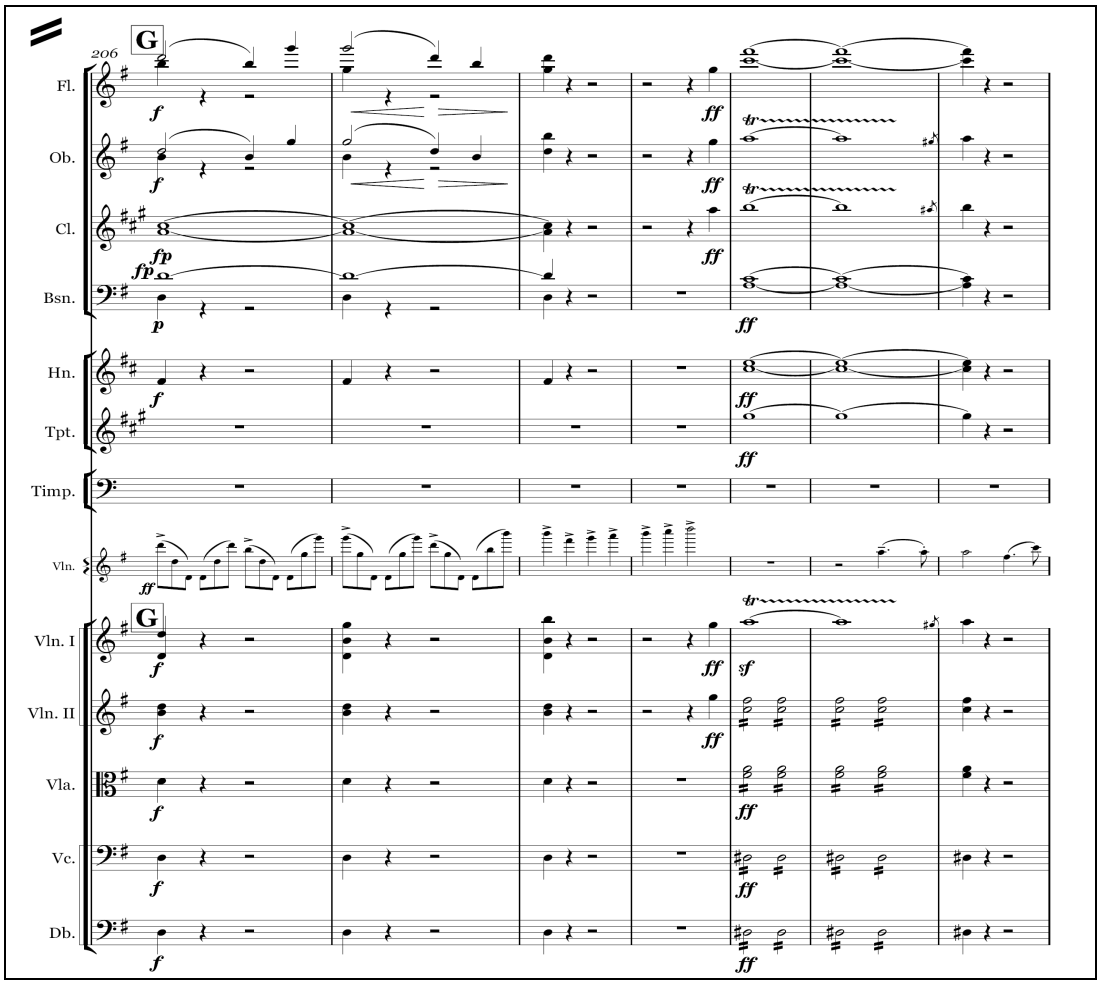
Örnek 67: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 198-209. ölçüden sonra.
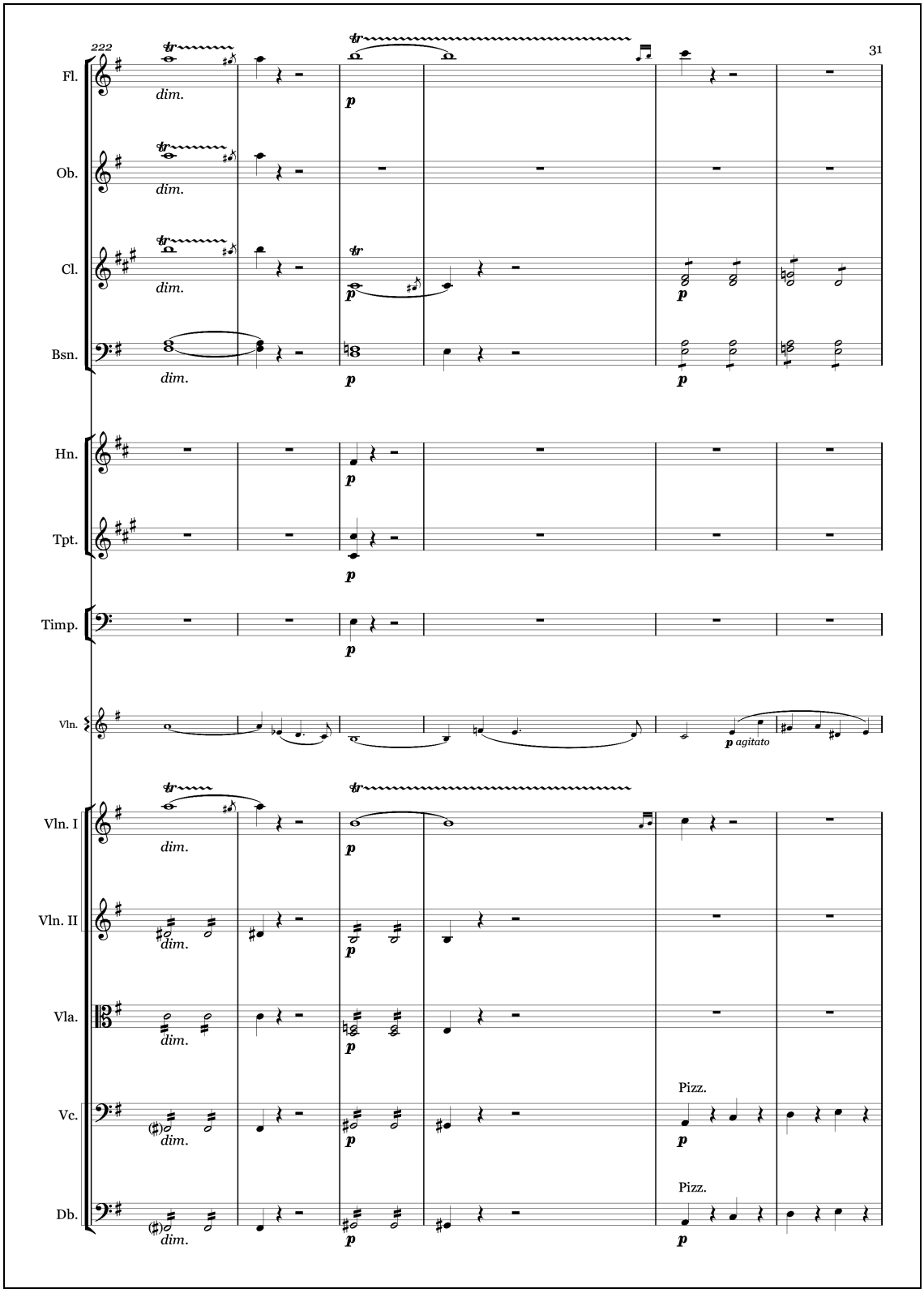


Örnek 67'nin devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 198-209. ölçüden sonra.
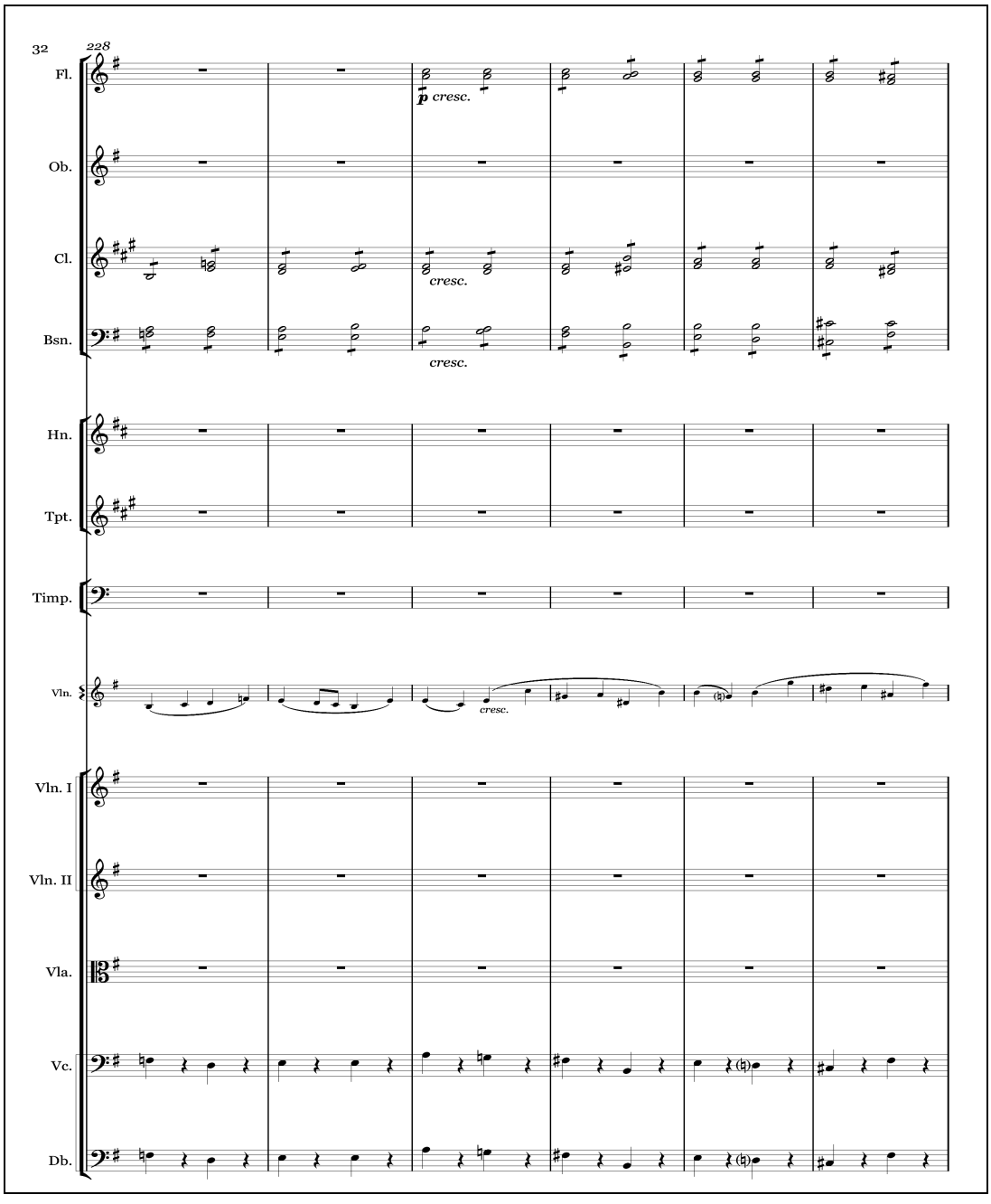


Örnek 68: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 210. ölçüden sonra



Örnek 69: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 226-238. ölçüler arası
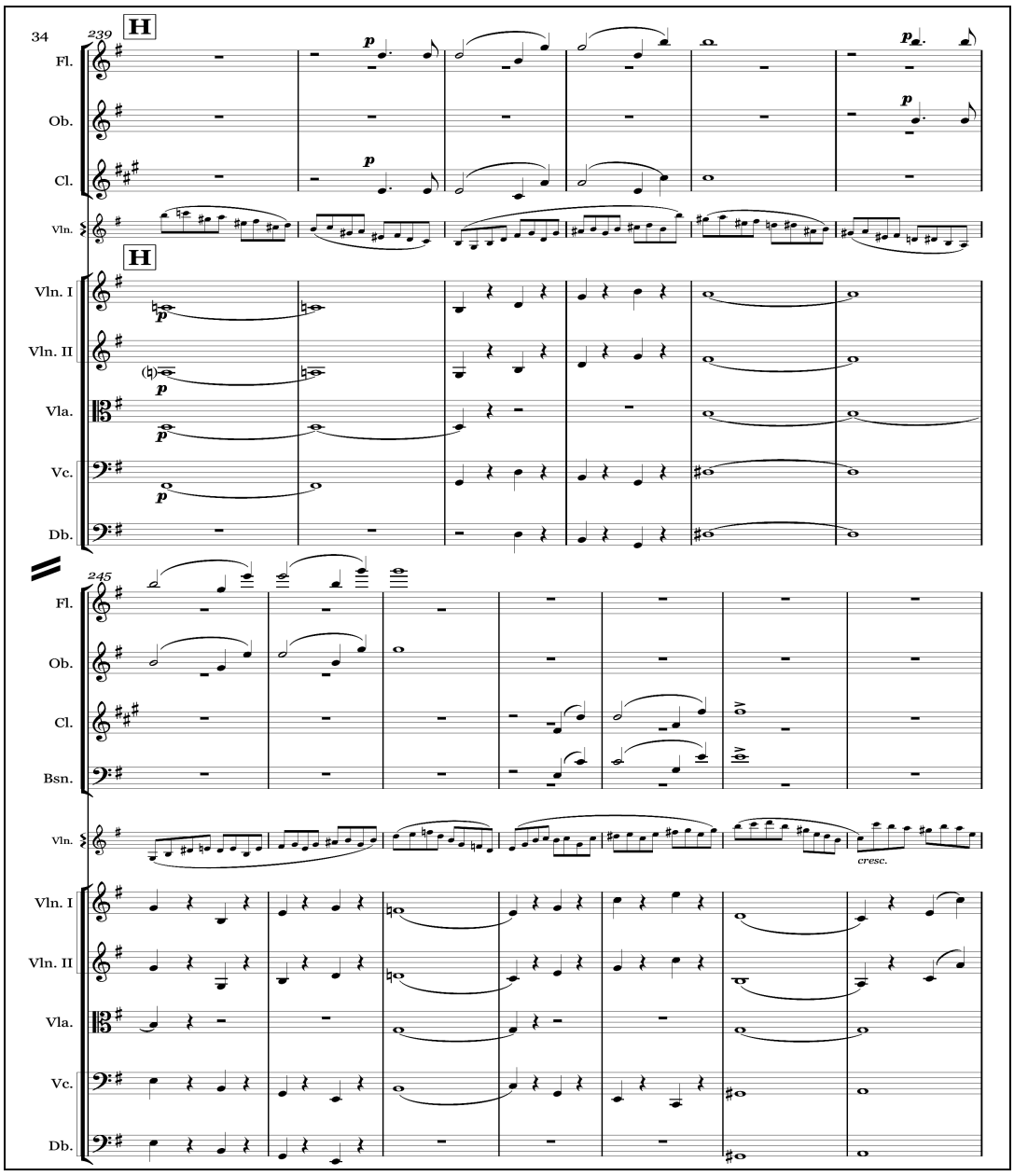


Örnek 69'un devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 226-238. ölçüler arası
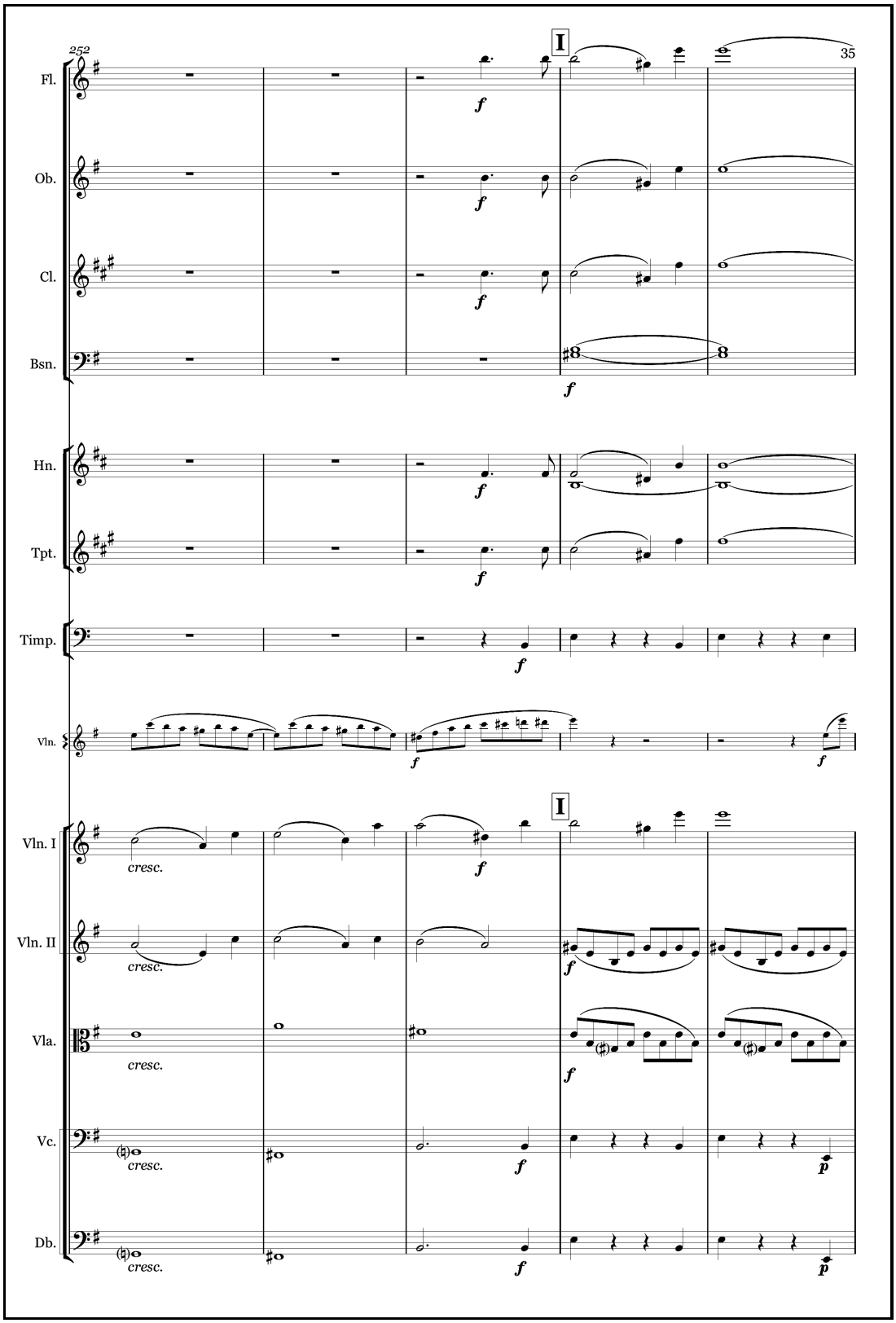


Keman burada, geçişteki tematik materyali kullanır ve sekizlik notalarla eşlik eder, böylelikle temaların ilk dikey kesiti oluşur. Tonal anlamdaki geliştirme, tek tonalitede fazla kalmama eğilimi göstermektedir. Başlangıç la minör olur, mi minör ve si minörle, iki tam beşli aralıklı sekvans sapmayla G dur (sol majör) tonalitesine

gelir (Örnek 70) ve ana temanın ilk fraz (üslubu) geçişini başlatır. Sırasıyla C dur (do majör), tekrar la minör ve mi minörden geçtikten sonra (Örnek 71) ana tonalitede, mi minöre dominant orgelpunkt kullanarak son verilir. Burada ana temanın ilk frazının parlaklık kazanması, majöre modal transformasyonu gerçekleştirmesimesi (değişimi), belirtilmesi gereken önemli bir unsurdur.

Örnek 70: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 239. ölçüden sonra

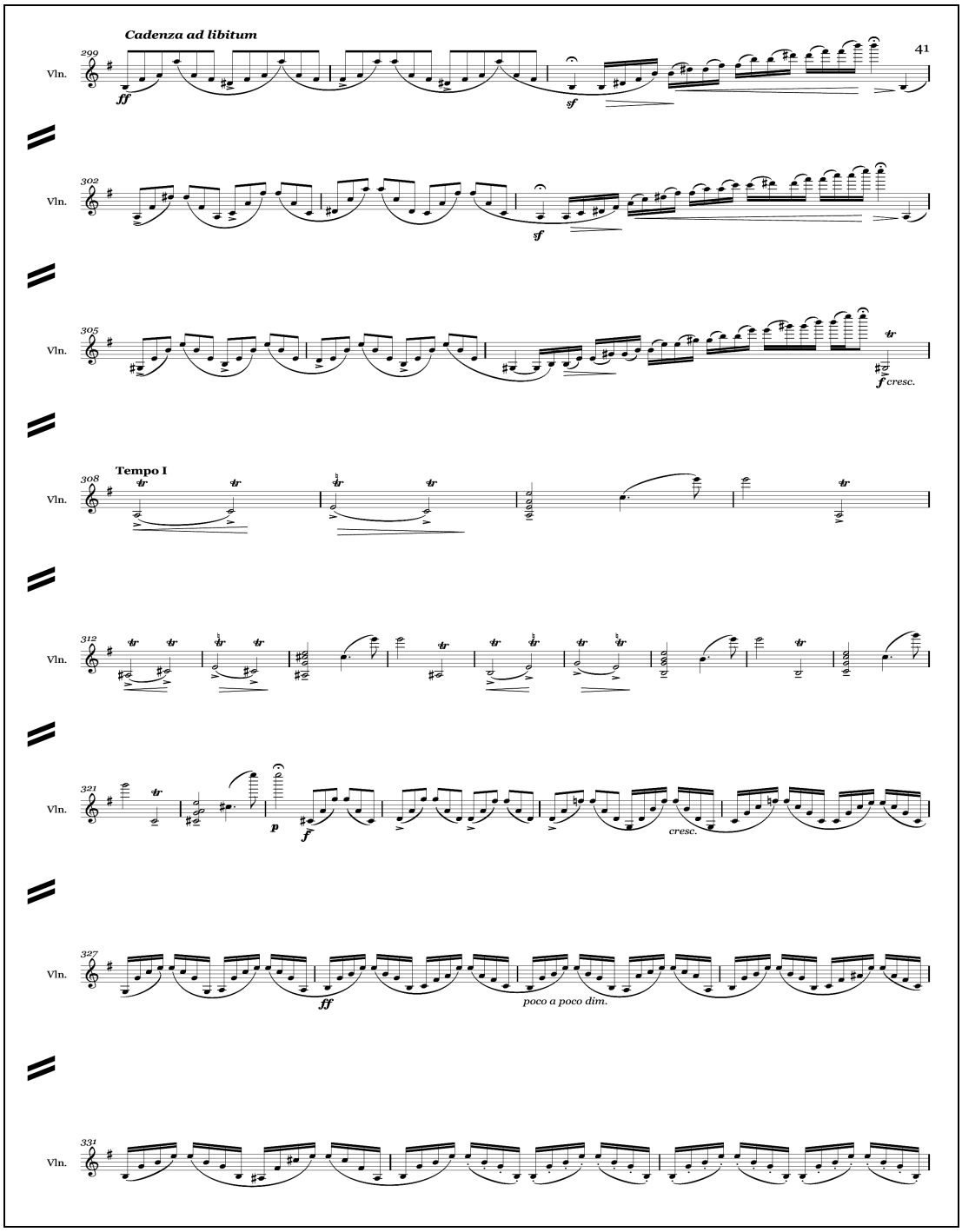


Örnek 71: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 255. ölçüden sonra.
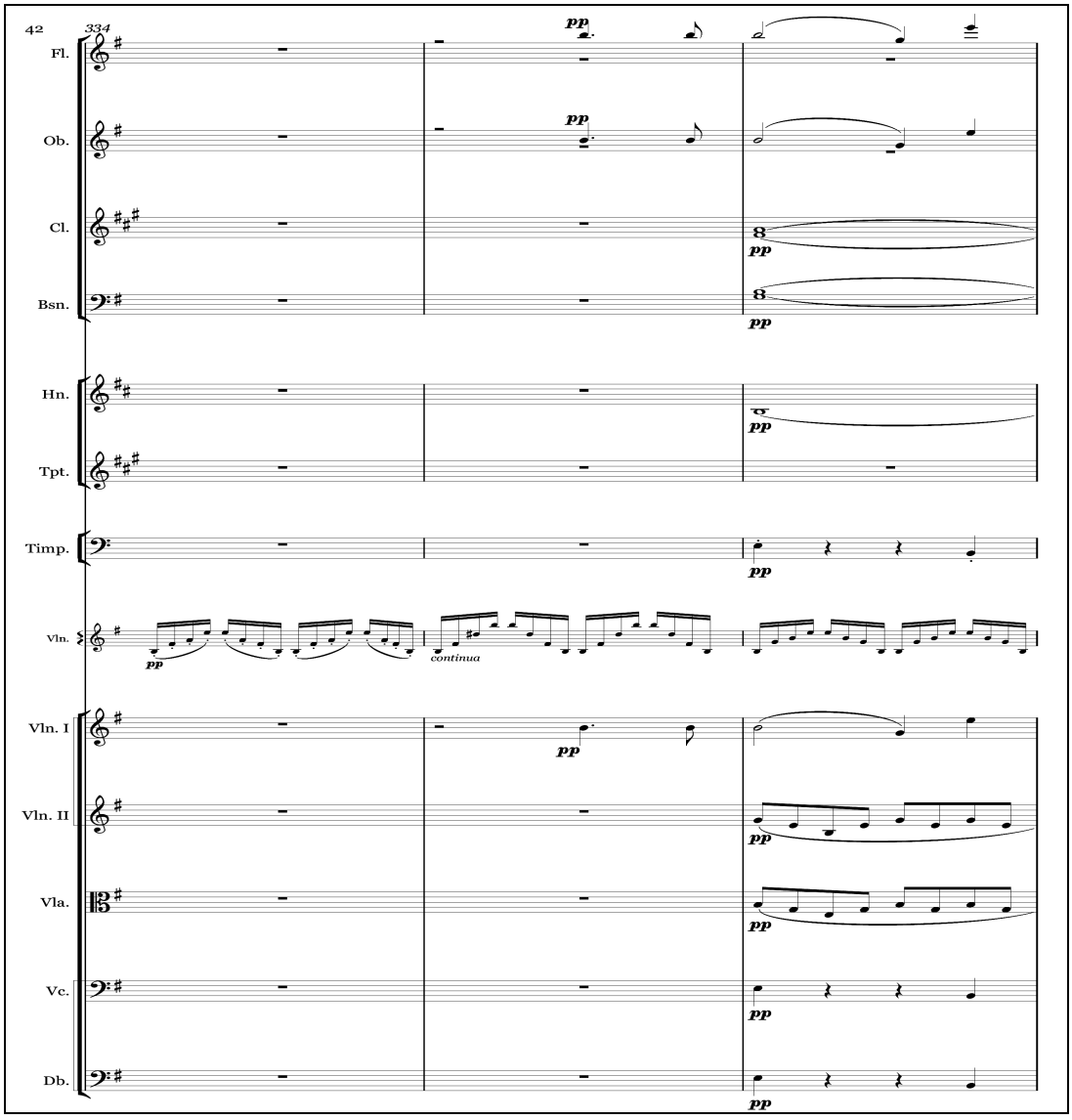


Göreceli olarak orgelpunktun kısa geliştirilmesi, ısrarlı işlenmiş yedili dominant, solo kadansı getiren akorla biter. Burada enstrümantal konçertoların en tipik belirtisi olarak solist kendi ustalığını sergiler (Örnek 72).

Örnek 72: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 334. ölçüden sonra

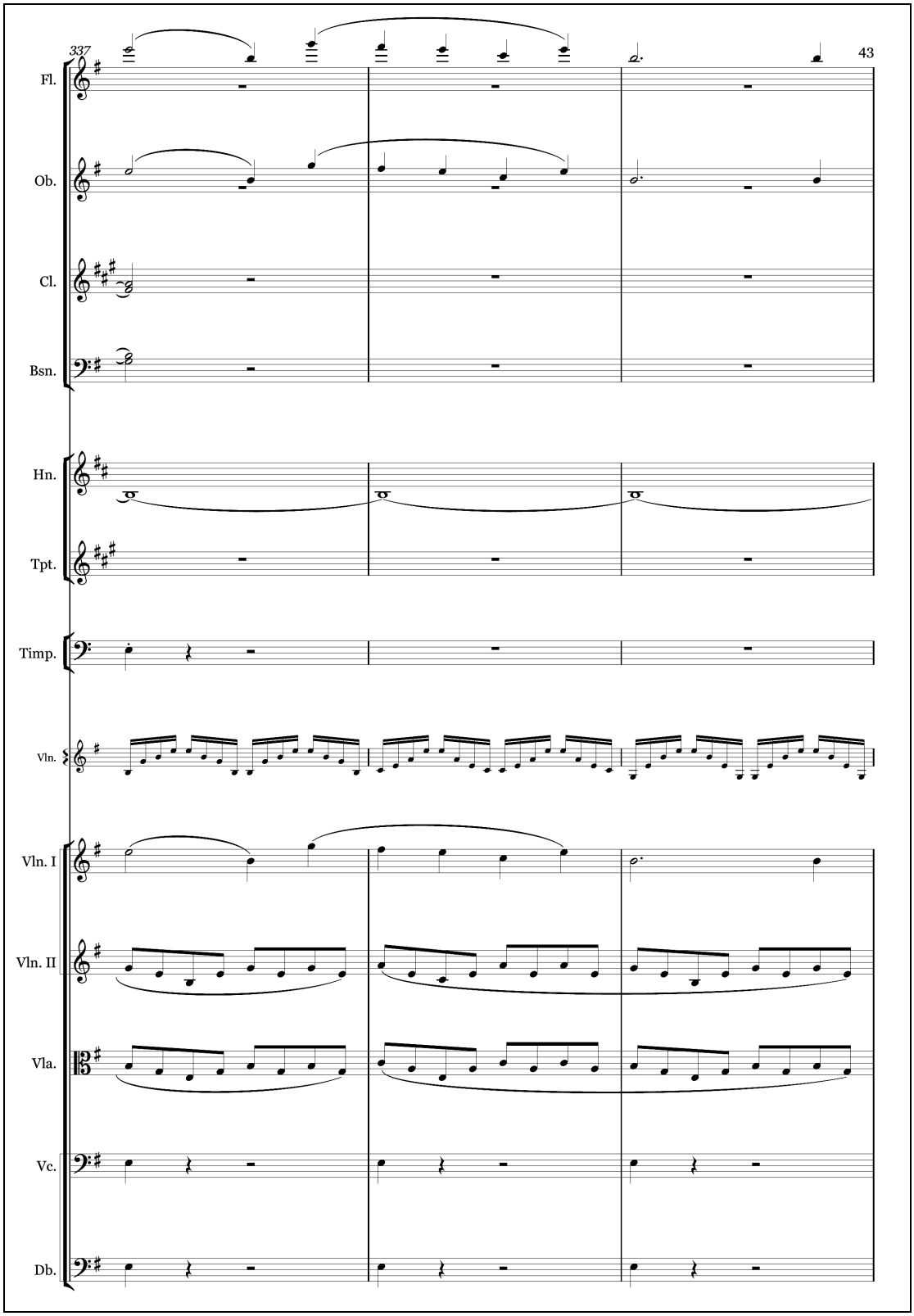


Kurgusal anlamda yeni olmasının sebebi; önceleri, solo kadans, röpriz ve kodadan sonra gelirken; burada, işleme ve röpriz arasında oluşudur. Bu yeni eğilim romantik konçertolarda, Mendelssohn' dan sonra belirgin olmuştur. Mendelssohn' un keman konçertosunda, birinci bölüm oldukça karakterlidir. Yine de ortasındaki ritmik noktalı dörtlük, sekizlik ve ikilik şeklinde geniş aralık (interval) atlamalarda, ana temada çıkıcı yedili değişimini bulabiliriz. Kısa kısa ana temaya yakın tonalitelerden geçilirken, kadans; ana tonalitenin mi minörün kadansta (K64) ve (D7) kuartsekstakoru ve dominantla bitmesiyle, röpriz başlar (Örnek 73).

Örnek 73: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 335. ölçüden sonra
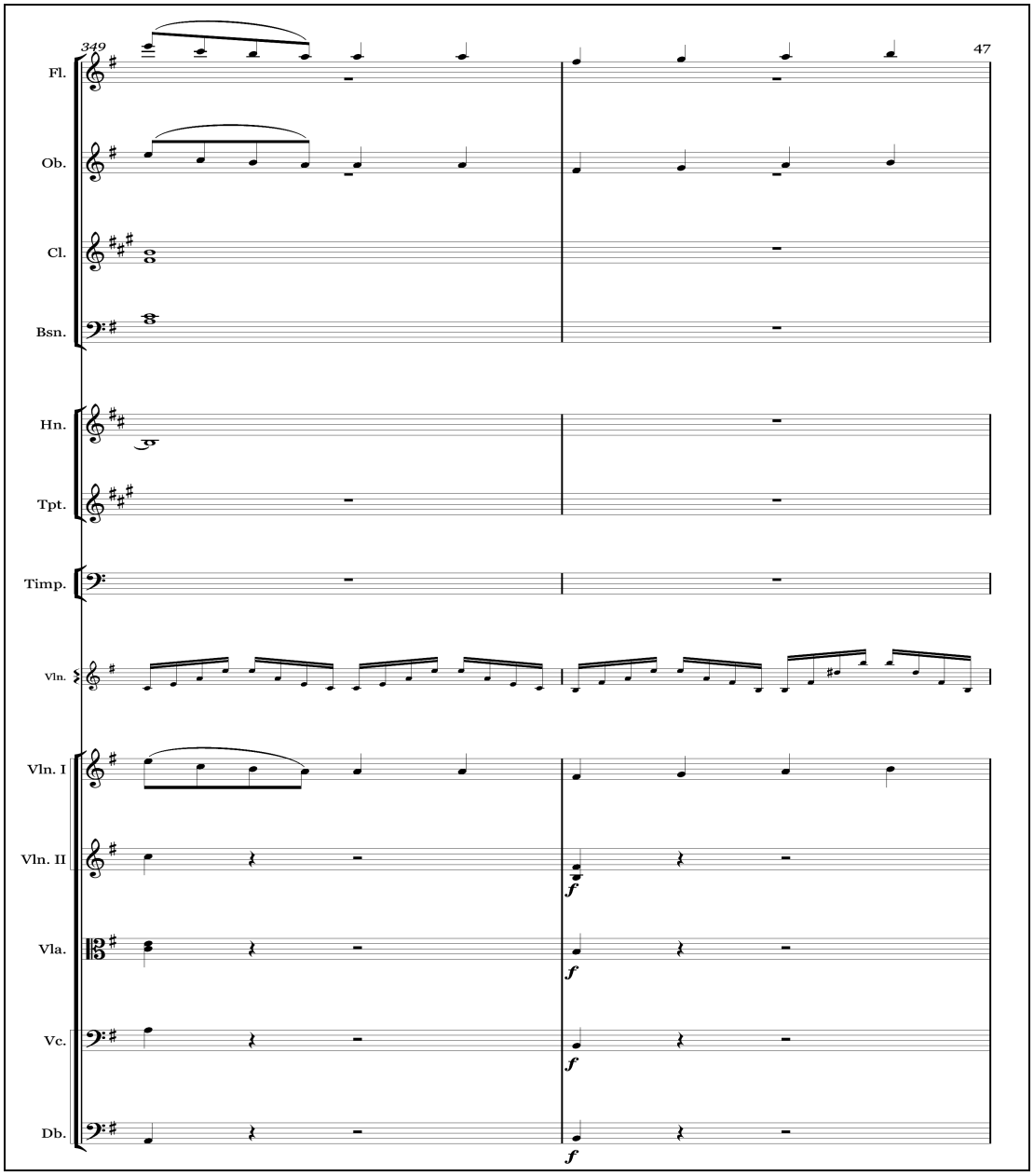


Örnek 73'ün devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 335. ölçüden sonra
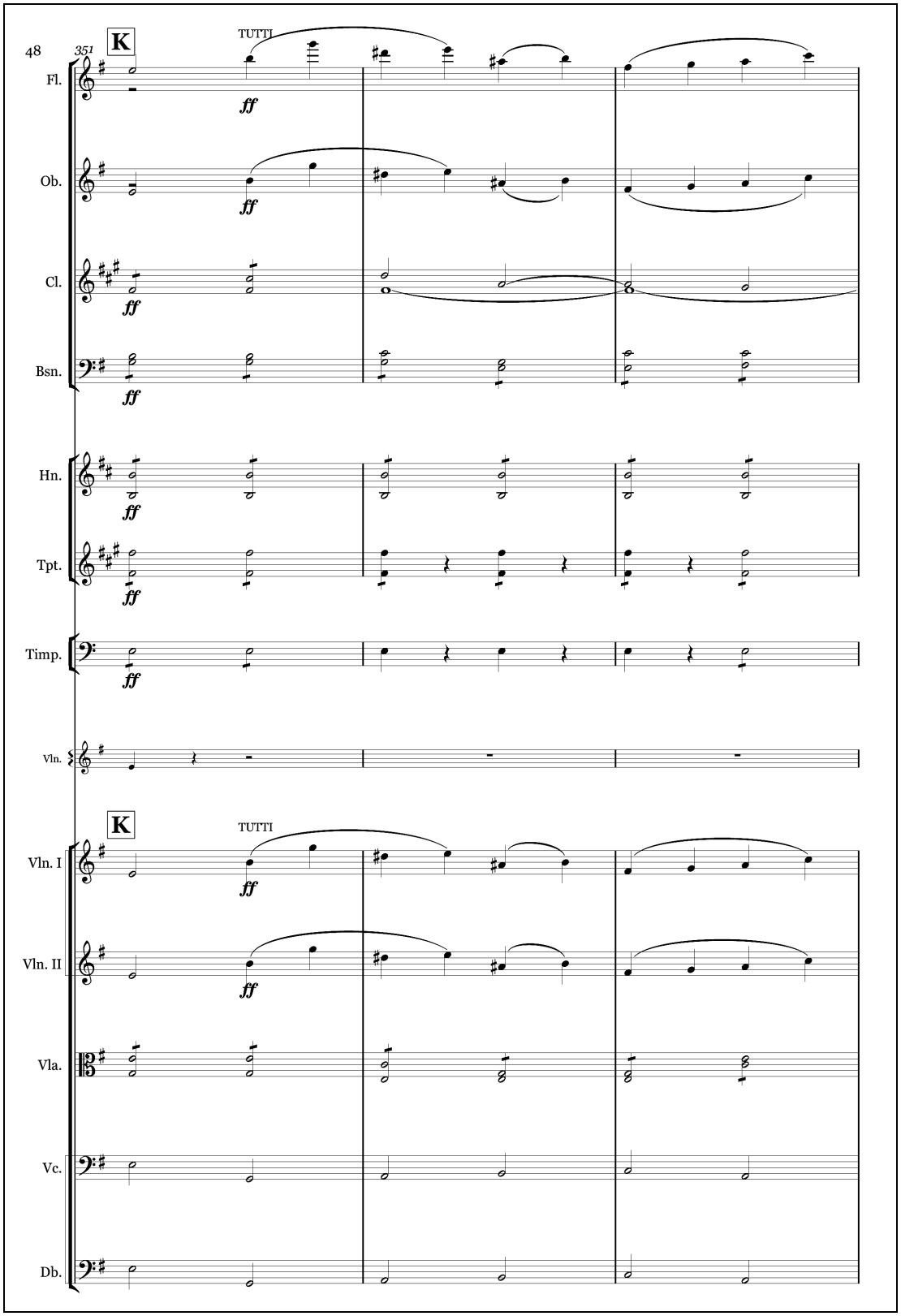


Röpriz bütün olarak canlı ve dinamiktir. Ana tema serimi, orkestrada tutti olduğunda, ana tonalite mi minör ile başlar ve böylece daha kapsamlı olur. Tam geçişi, bölümsüz serim kadar kısaltılmış olsa da böylelikle temel subje olarak pekişir. Burada keman, kadanstaki sekizlik figürasyonlarına devam ederken, keman partisyonunu (ana temayı) çalan orkestra kemana eşlik eder. Bununla beraber kadanstaki tekniğin doğal devamı, oradaki geçişi sağlar (Örnek 74).

Örnek 74: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 351. ölçüden sonra
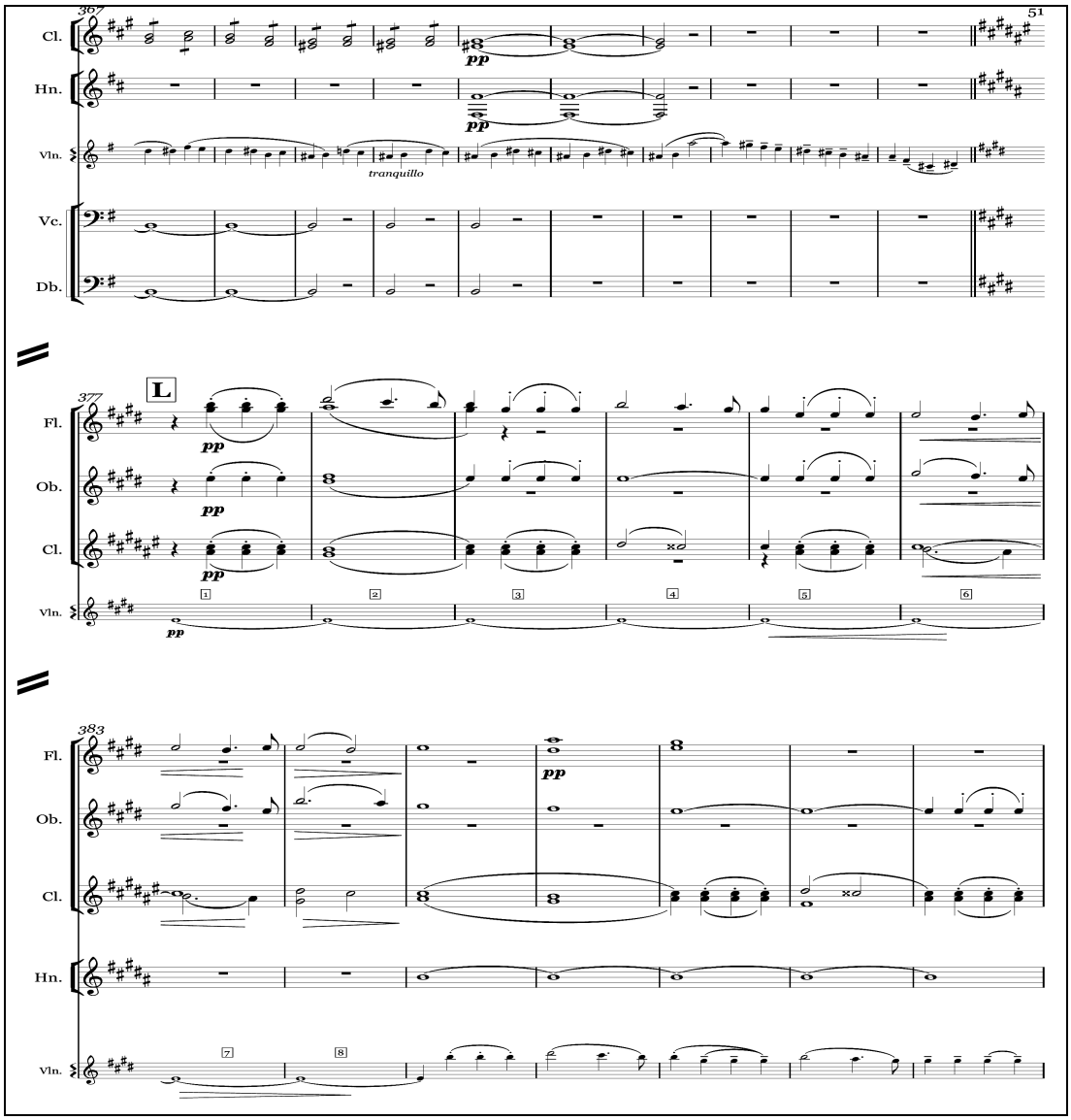


Örnek 74'ün devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 351. ölçüden sonra.

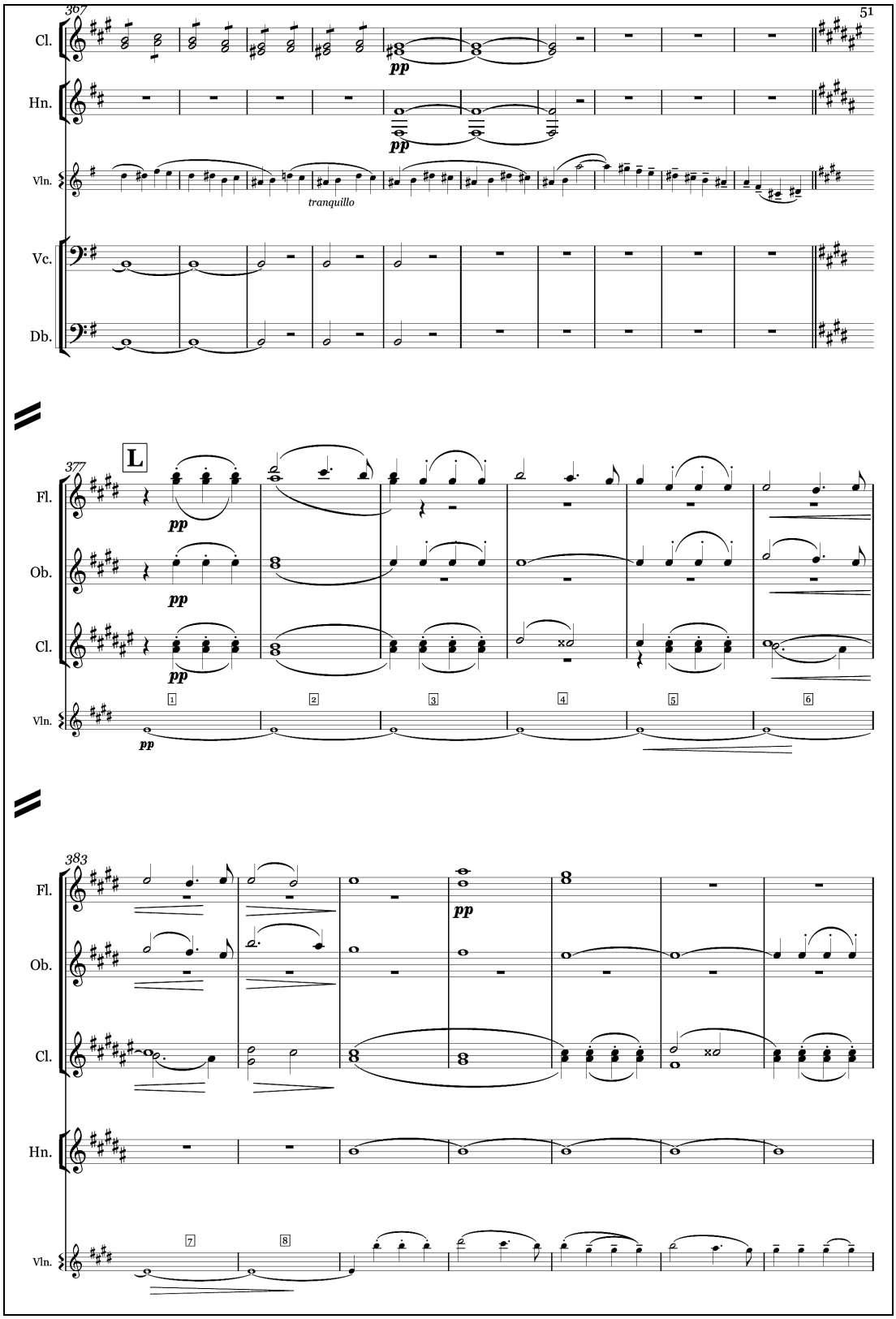


Geçiş yine dinamizme edilmiş ve kısaltılmıştır. Serimin materyali (ekspoze), yani orkestradaki tremolo, ana tonalite üzerine kuruludur, bu defa dominant orgelpunkt ile birlikte yine ana tonalitede biter. İkinci tema (Örnek 75) tamamen yapısal ve tonal planı korunmuş eş isimli tonalitede geçerken, ikinci dereceye üç sesli akora gitmesi, şiirselliğini (lirik karakterini) daha da arttırır. İkinci tema burada yalancı kadans ile biter, altıncı derece üç sesli akordan, (Örnek 76) pasaj karakterli yeni tematik materyal üzerine röpriz neticelenmesi başlar. Burası geniş açılımlı, yavaşça kodaya geçen birleştirici karakterdedir.
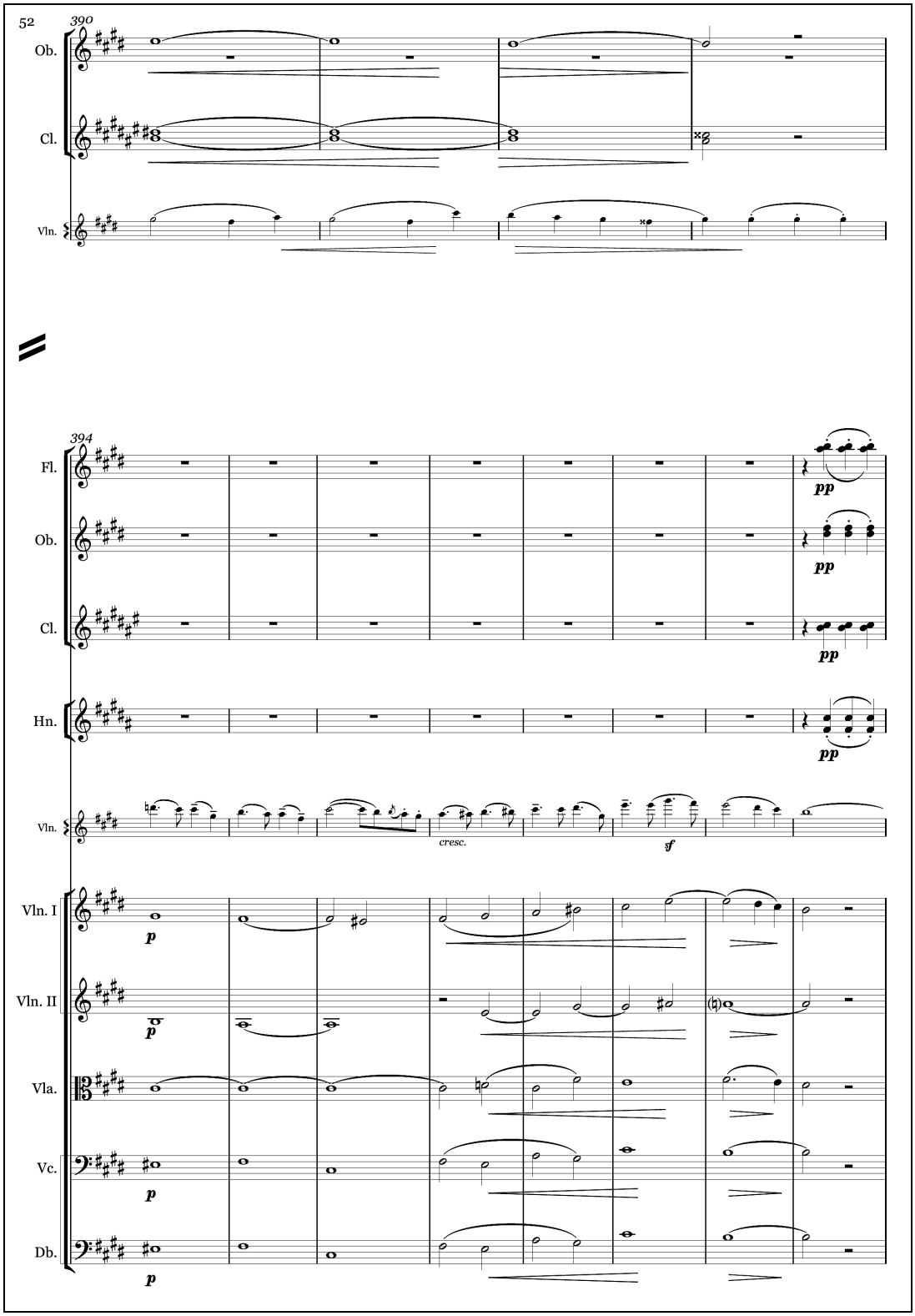
Örnek 75: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 377. ölçüden sonra



Örnek 76: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 396. ölçüden sonra.
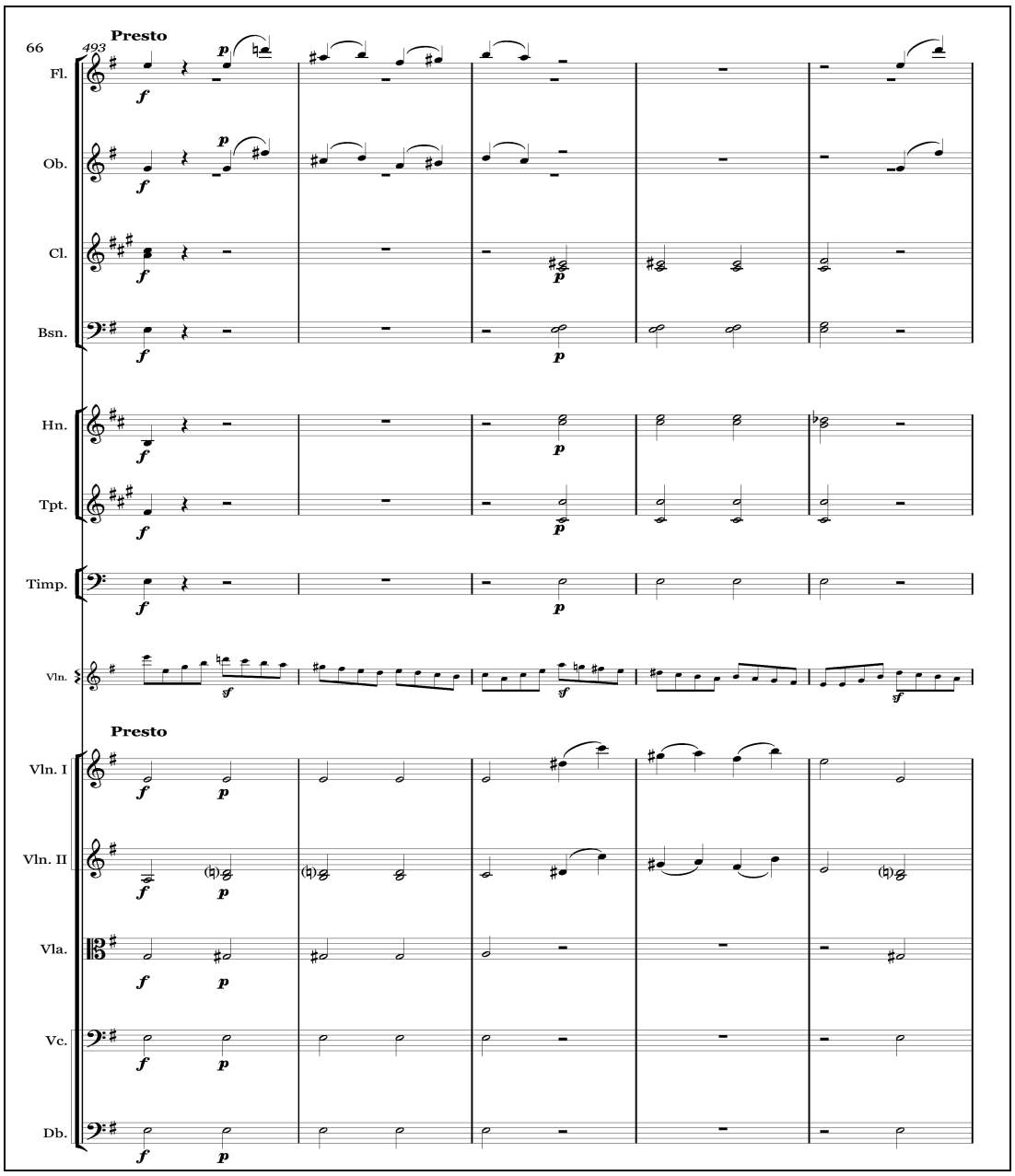


Örnek 76'nın devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 396. ölçüden sonra.



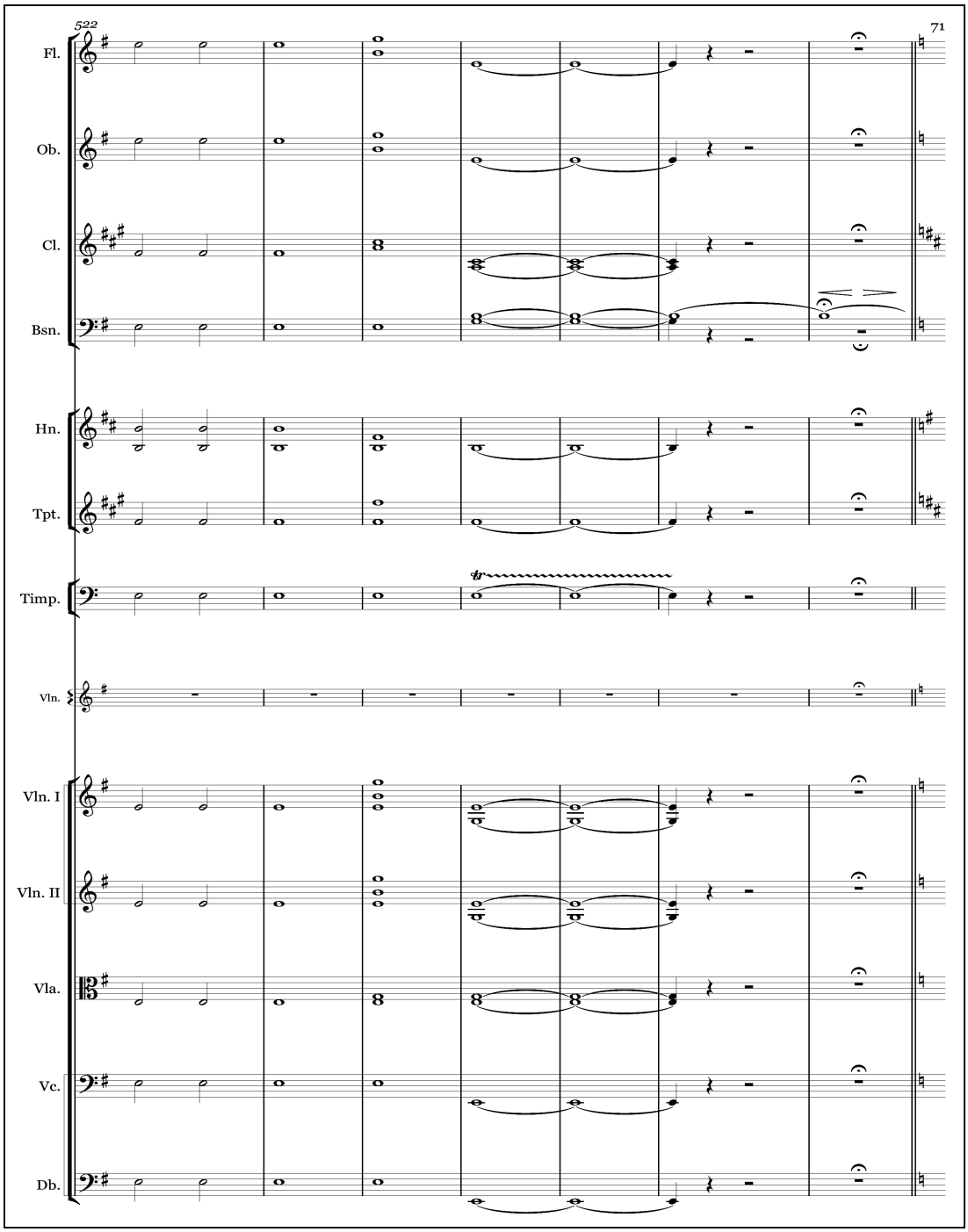
Röprizin sonuçlanması ve kodanın bağlanması için Mendelssohn, yine sergileme (ekspozenin) geçişindeki tematik materyali seçmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi birinci bölümünün önemi tümünde büyüktür ve sık tekrarla birlikte nakarat (refren) karakterini alır. Koda temel olarak geçiş temasının entonasyonları üzerine kurulmuştur ve Mendelssohn' un kontrpuan ustalığının parlak örneğidir (Örnek 77).

Örnek 77: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, Presto, 493. ölçüden sonra.

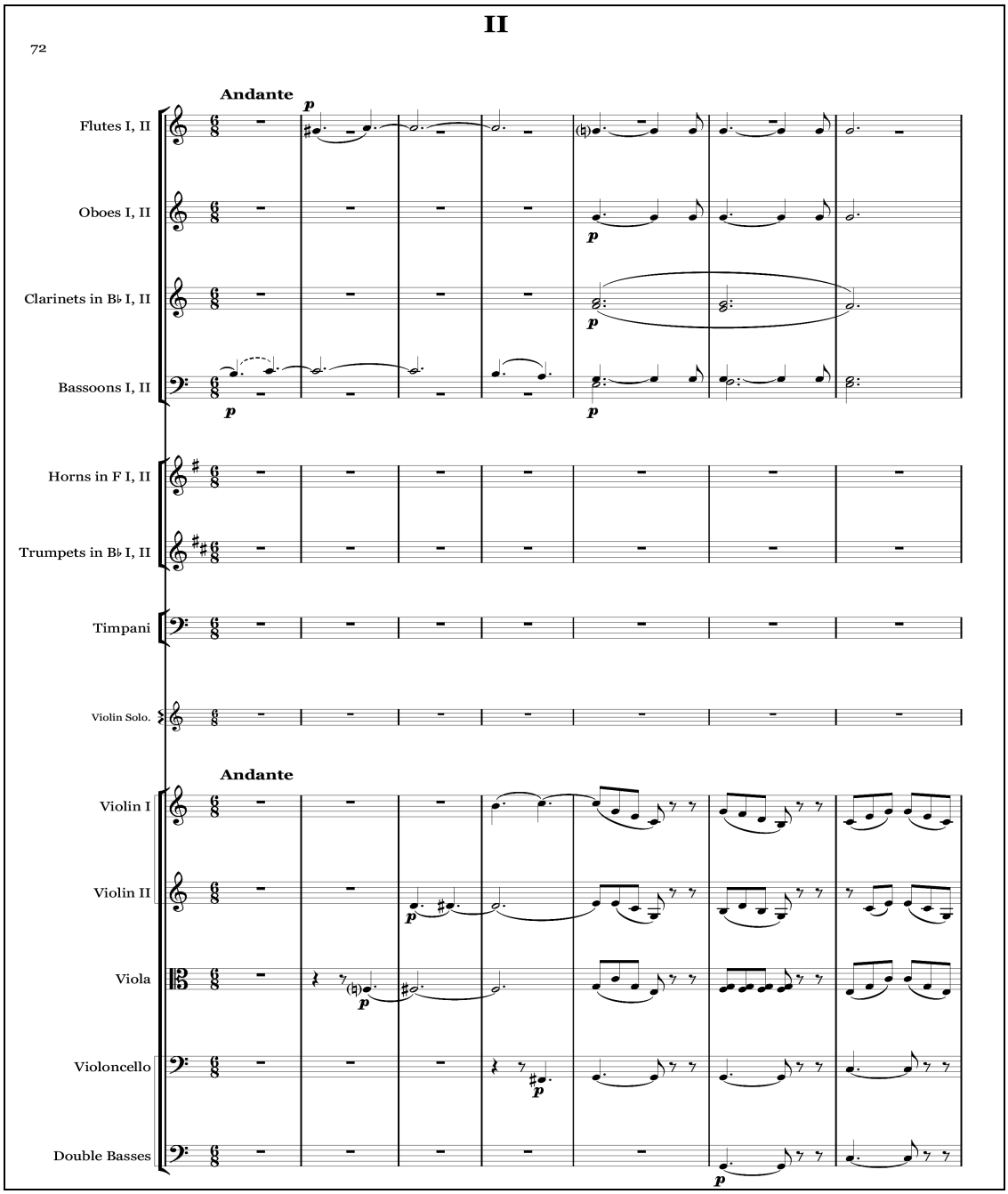


Aynı bölümde tekrar dikey sentez örneği vardır; yalnız bu defa iki tematik elemanın en geniş kullanılan entonasyon bağlantısı, ağaç üflemelilerle sergilenir ve geçiş teması, yaylılardaki ana temanın başlangıç entonasyonunu sağlar (Örnek 78).

Örnek 78: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 505. ölçüden sonra.



Örnek 78'in devamı: 1. Bölüm, Allegro molto appassionato, Partitür'den, 505. ölçüden sonra.

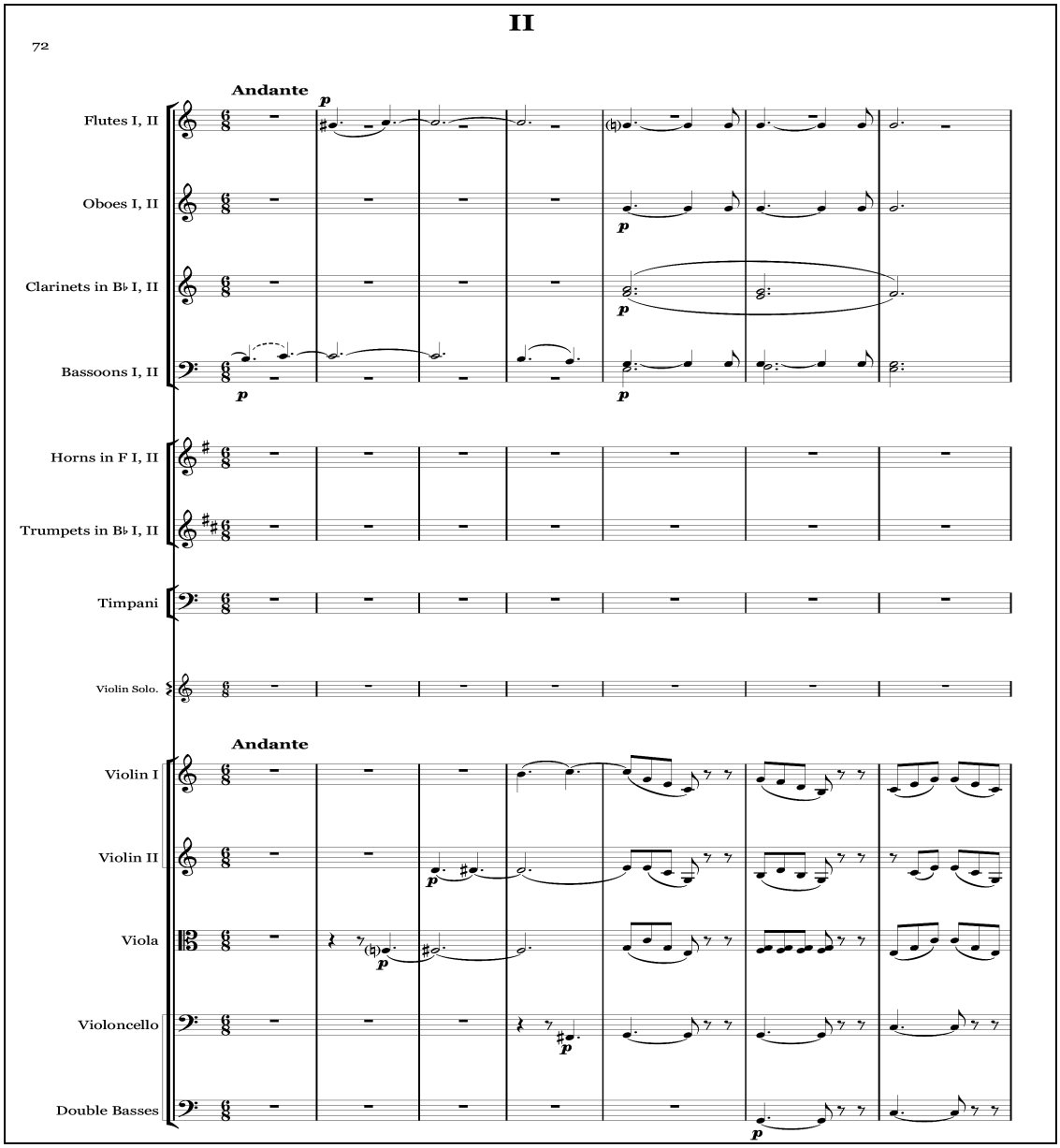


Fagotta, mi minör tonalitesindeki bitiş akorlarında olan si sesi, mi minör beşinci sesi olarak tekrar değerlendirilir ve ikinci bölüm do majör tonalitesinin yedinci sesi olur. Bu şekilde besteci birinci ve ikinci bölüm bağlantısını melodik şekilde kurmuştur. Bu bağlantı şekli birçok romantik form türünde de görülebilir.

3.6.2. Andante – Allegretto non troppo – 2. Bölüm ve Bağlayıcı Bölüm – Form Analizi

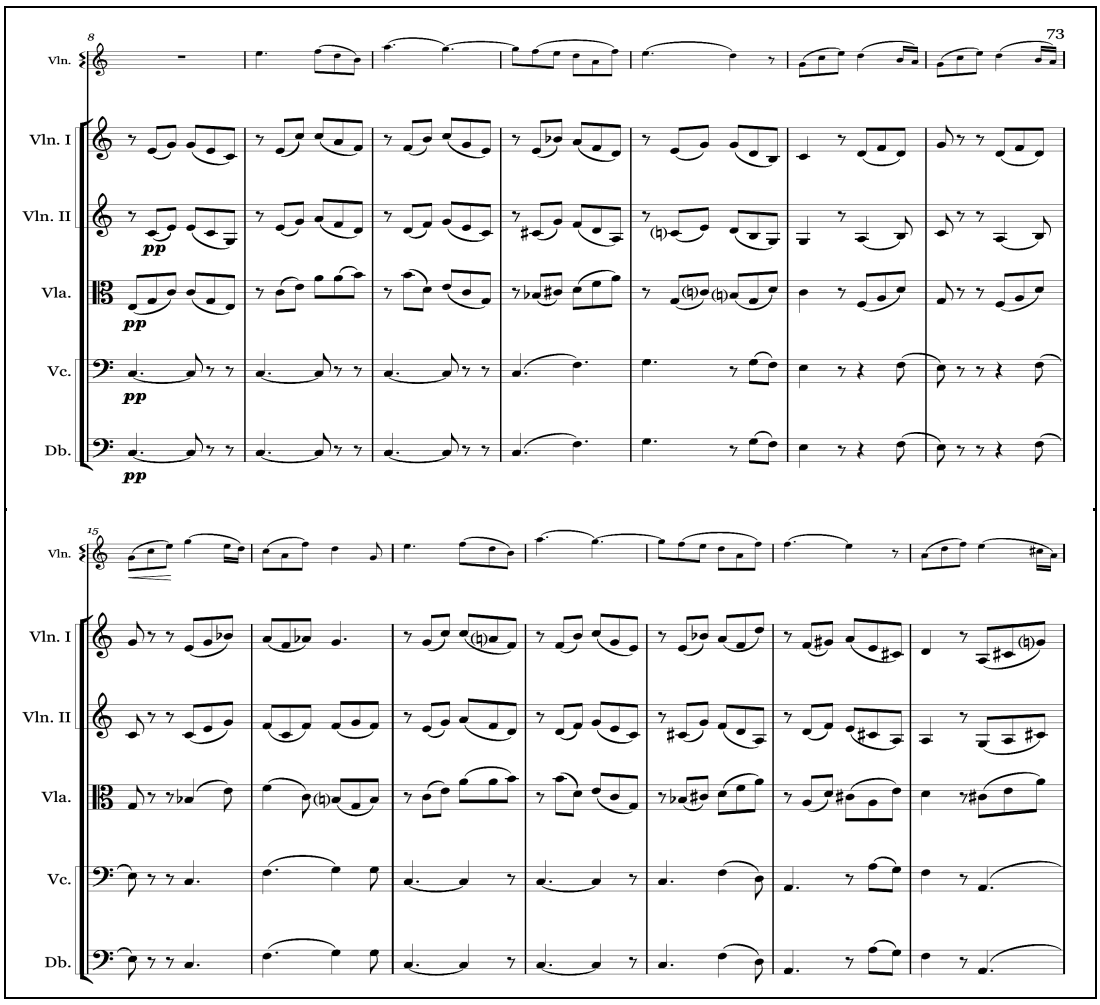
Do majör tonalitesinde subdominantın ilgilisinin kullanılması, romantik bestecilerin üçlü ara tonalite geçiş ilgisinin örneği olarak açıklanır. Bu tür geçişli başlangıçları Beethoven' ın olgunluk dönemi ile son dönemlerinde görebiliriz. Bölüm kısa bir geçişle başlar (Örnek 79).

Örnek 79: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 1-6. ölçüler arası



Buradaki hedef, birinci bölümün aktif koda atmosferini, ikinci bölümün sarsıntısız derin şiirselliğine (lirizmine) geçişini sağlamaktır. Bu bölüm geniş üç bölümlü olup, orta bölümü epizod (ABA) formundadır. İkinci bölümün kısmı röprizli basit iki bölümlü formdadır (ab). Tekrarlı ekspoze periyodun (Örnek 80) iki uzun yarı cümlesi vardır, birincisi; iki defa kadanslanarak dominantta ve otantik yarı kadansta bitmesi, ikincisi ise; ana tonalite C dur (do majör) tam kadans ile bitmesidir.
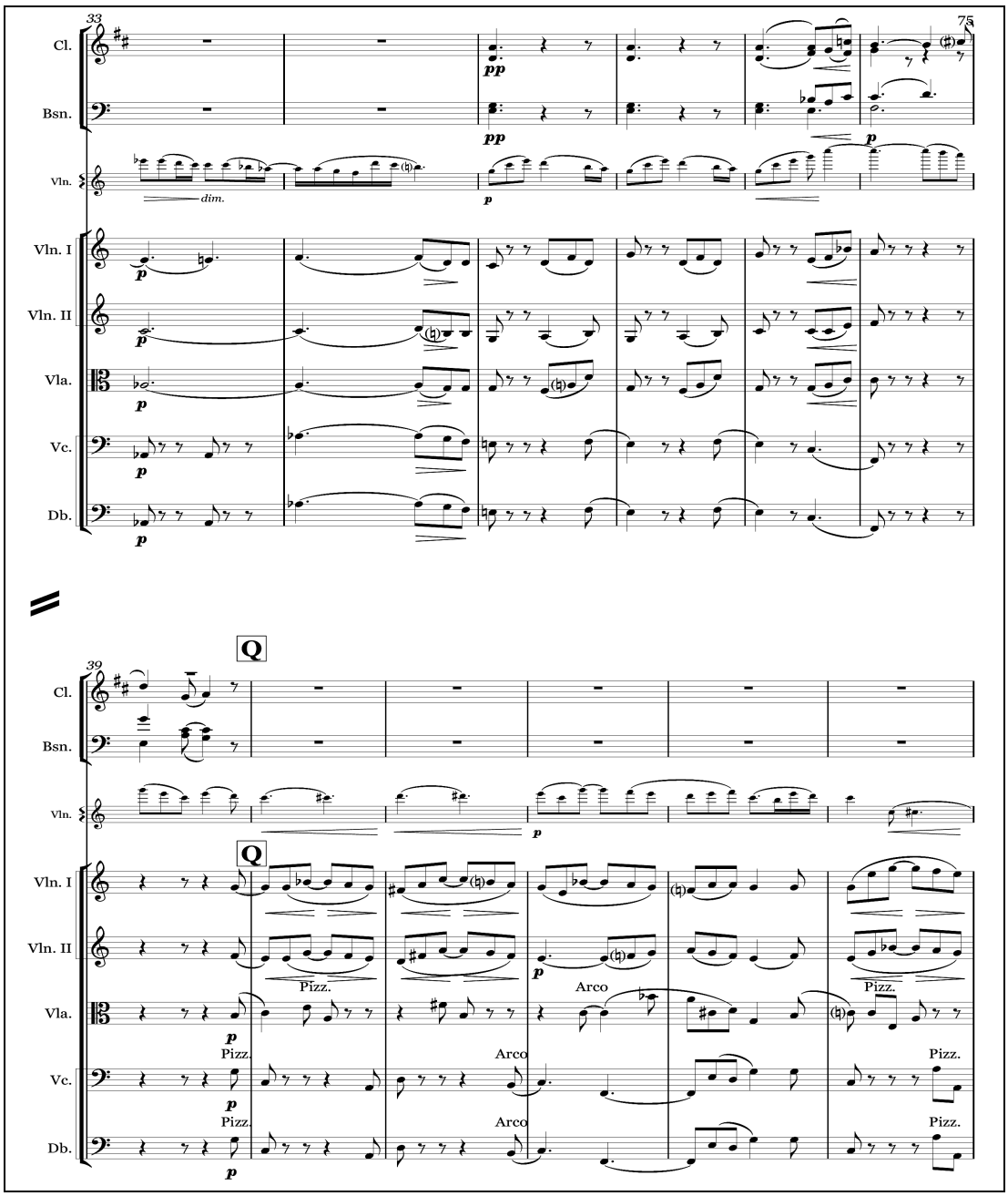
Örnek 80: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 7-26. ölçüler arası.
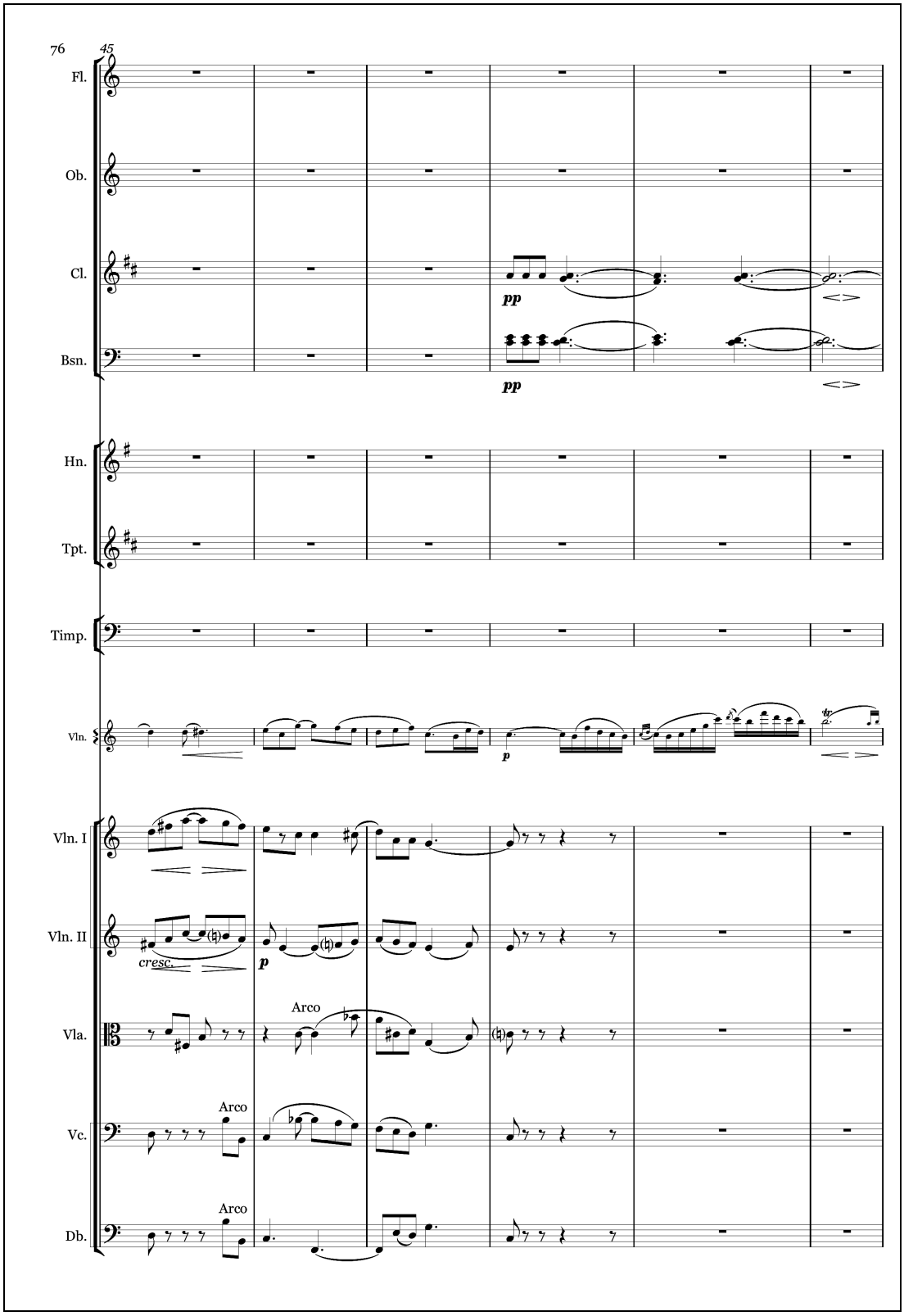


(Mendelssohn' un burada gelişim amaçlı yaptığı, ardı ardına ikinci derecede ve subdominantta sapmalar, geçişlerdir). Daha sonra, geliştirici orta kısım (Örnek 81) dominant ile başlar ve müzikal zirve yapan sapmayla Es (dur) tonalitesine gelir. Ana tonalitenin eş isimlisi, yine üçlü yakınlıkta ve artık üç işaret uzaktadır. Basit ikili

formun ikinci bölümünün röpriz kısmı (Örnek 82), temanın birinci yarı cümlesinin ikinci frazı üzerine kuruludur ve yalnız bir oktav tize taşınmıştır. Böylelikle birinci bölüm, subdominant fonksiyonu üzerinde müzikal zirveye ulaşır. Sonra büyük üç bölümlü formun birinci kısmının gelişimine ilave olan kısa tonik fonksiyon, üç defa kadansa eklenerek yapısal bütünlük sağlanır ve büyük üç bölümlü formun birinci kısmının ekspozesinin bitmesi sağlanır.

Örnek 81: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 27-34. ölçüler arası.

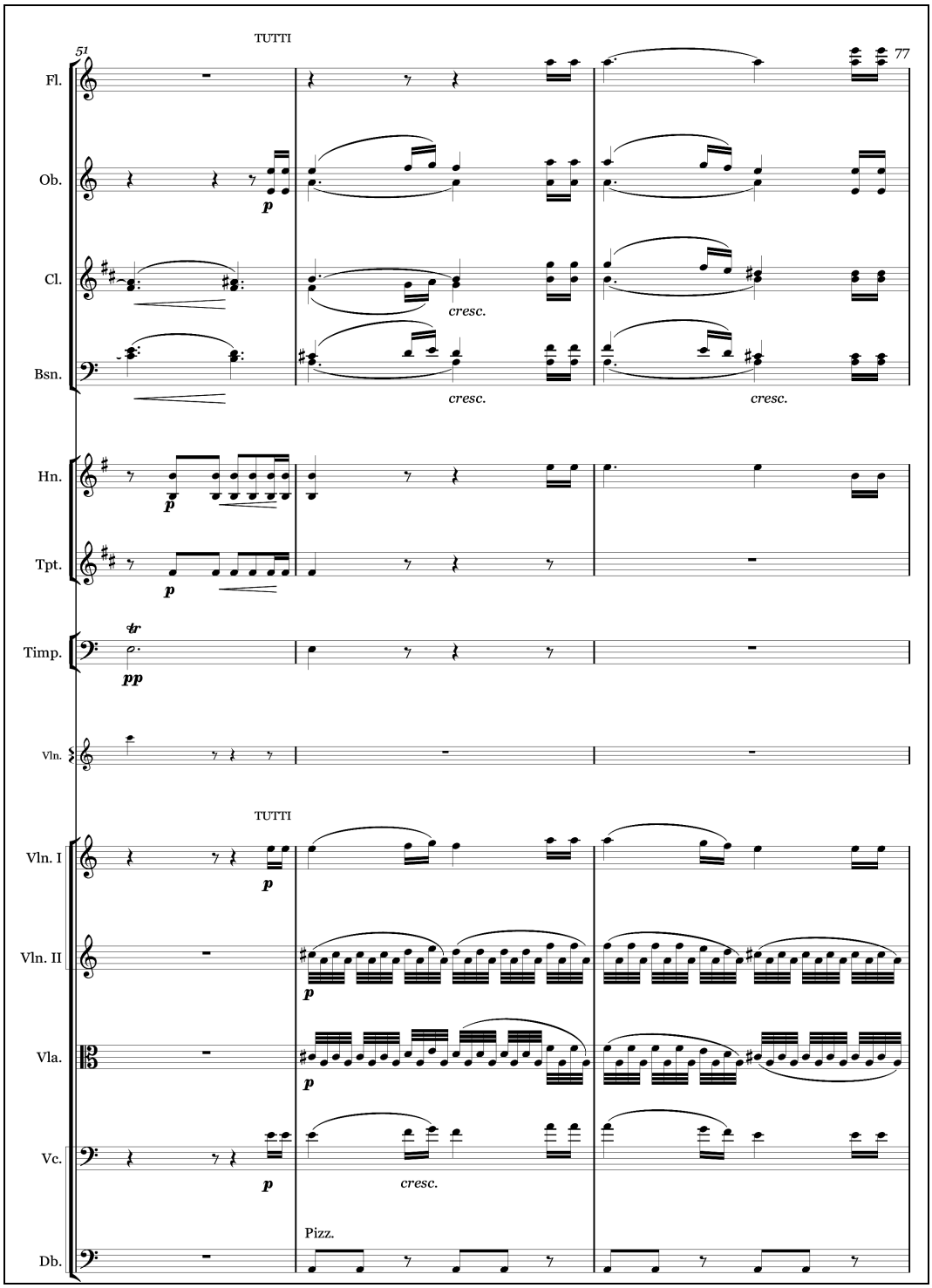


Örnek 82: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 35-40. ölçüler arası.

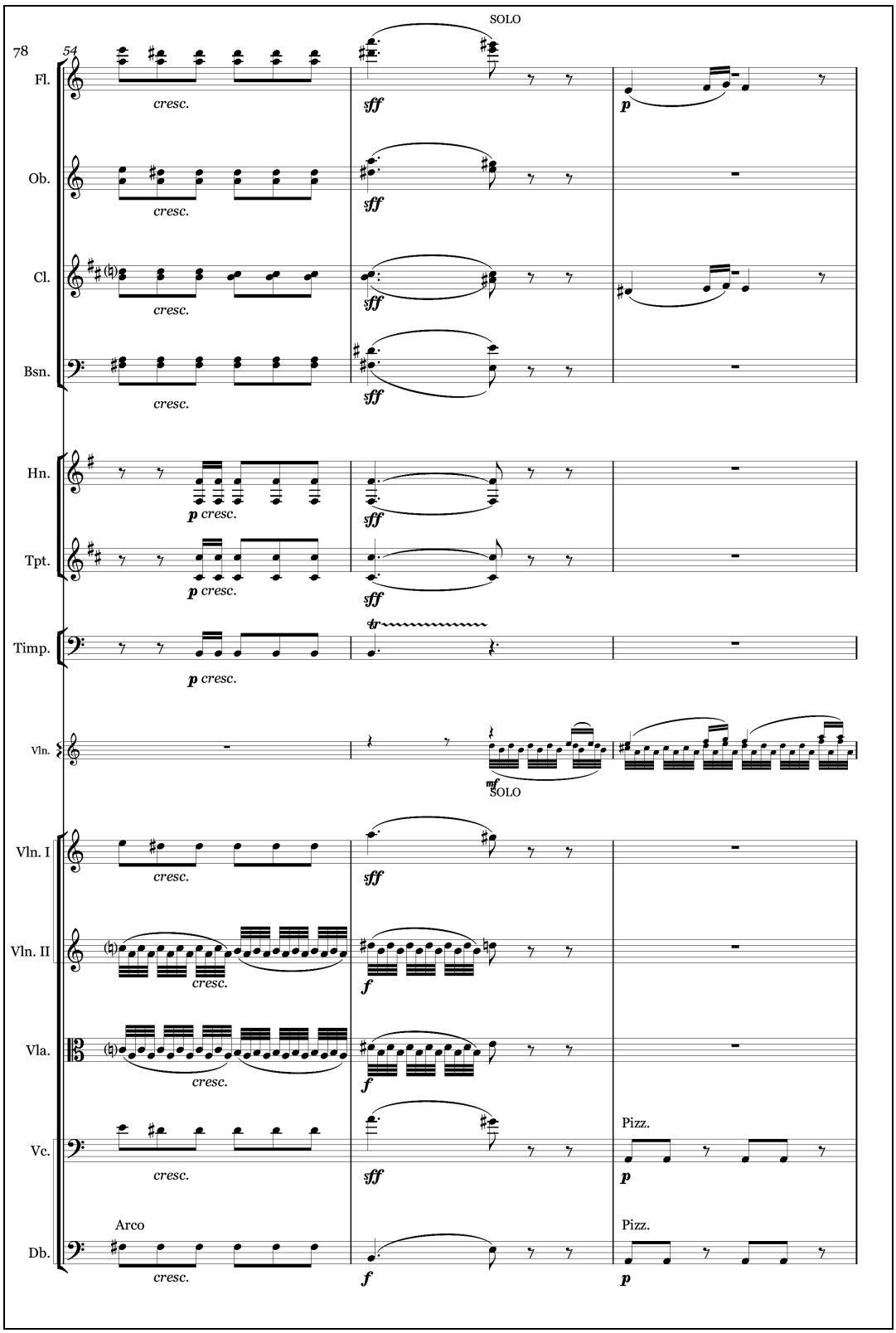


Formun orta kısmı zıt özelliktedir, bu özellik güçlü ve duygusal karakterde -heyecanlı yapıda olduğu gibi- tonal dengesizliğinde ve yapısal inceliğinde de görülür (Örnek 83).
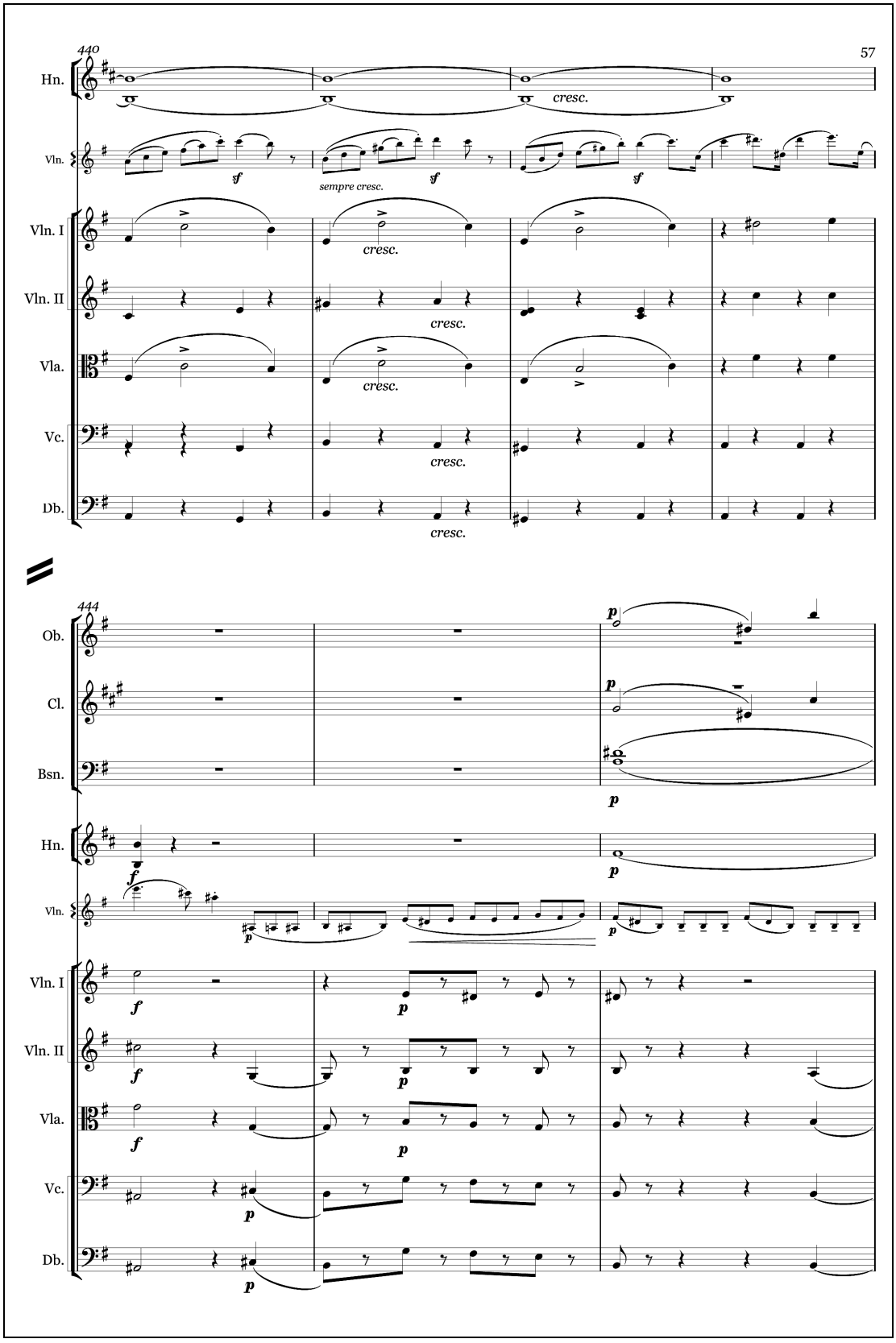
Örnek 83: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.
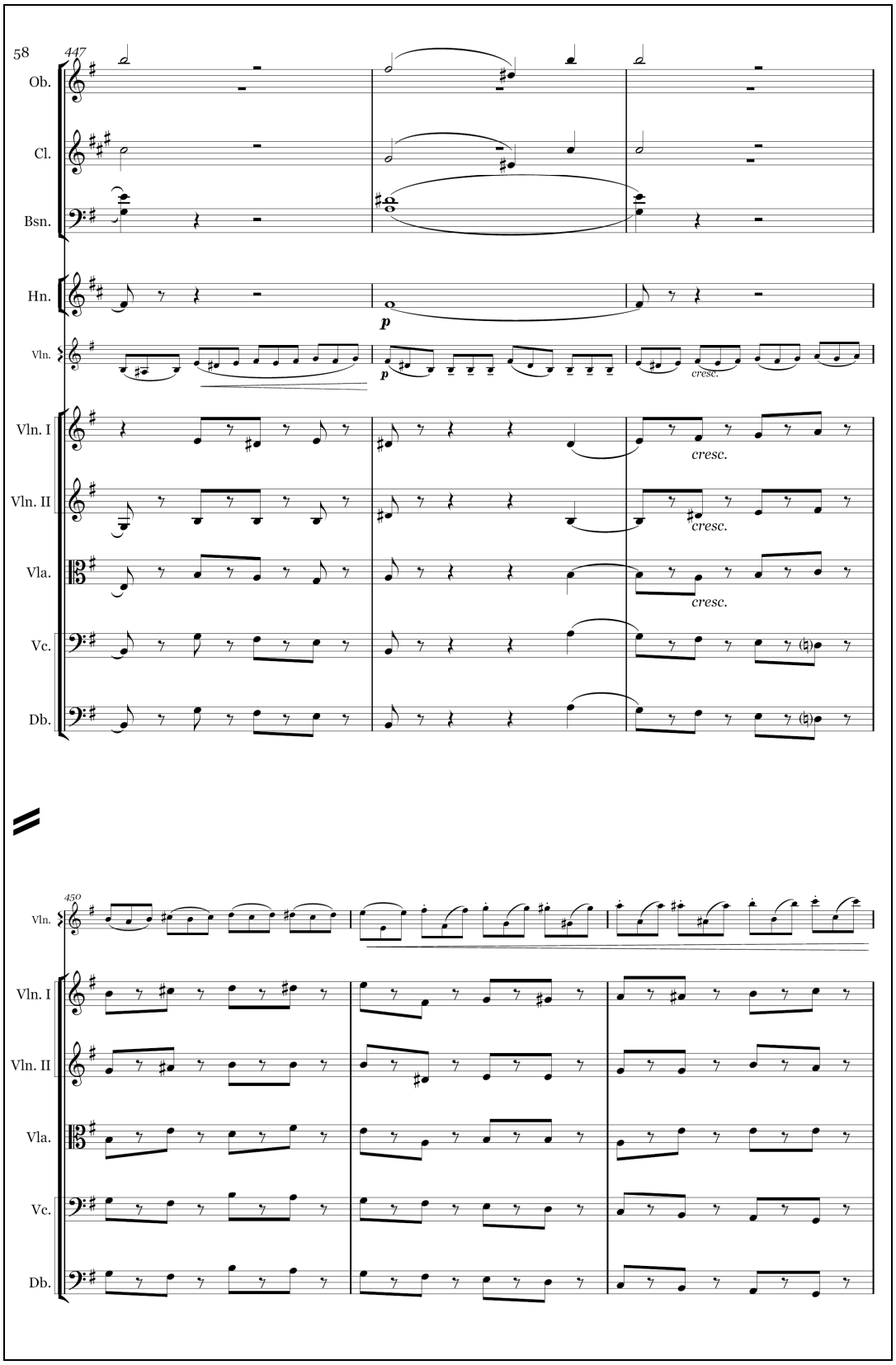


Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.



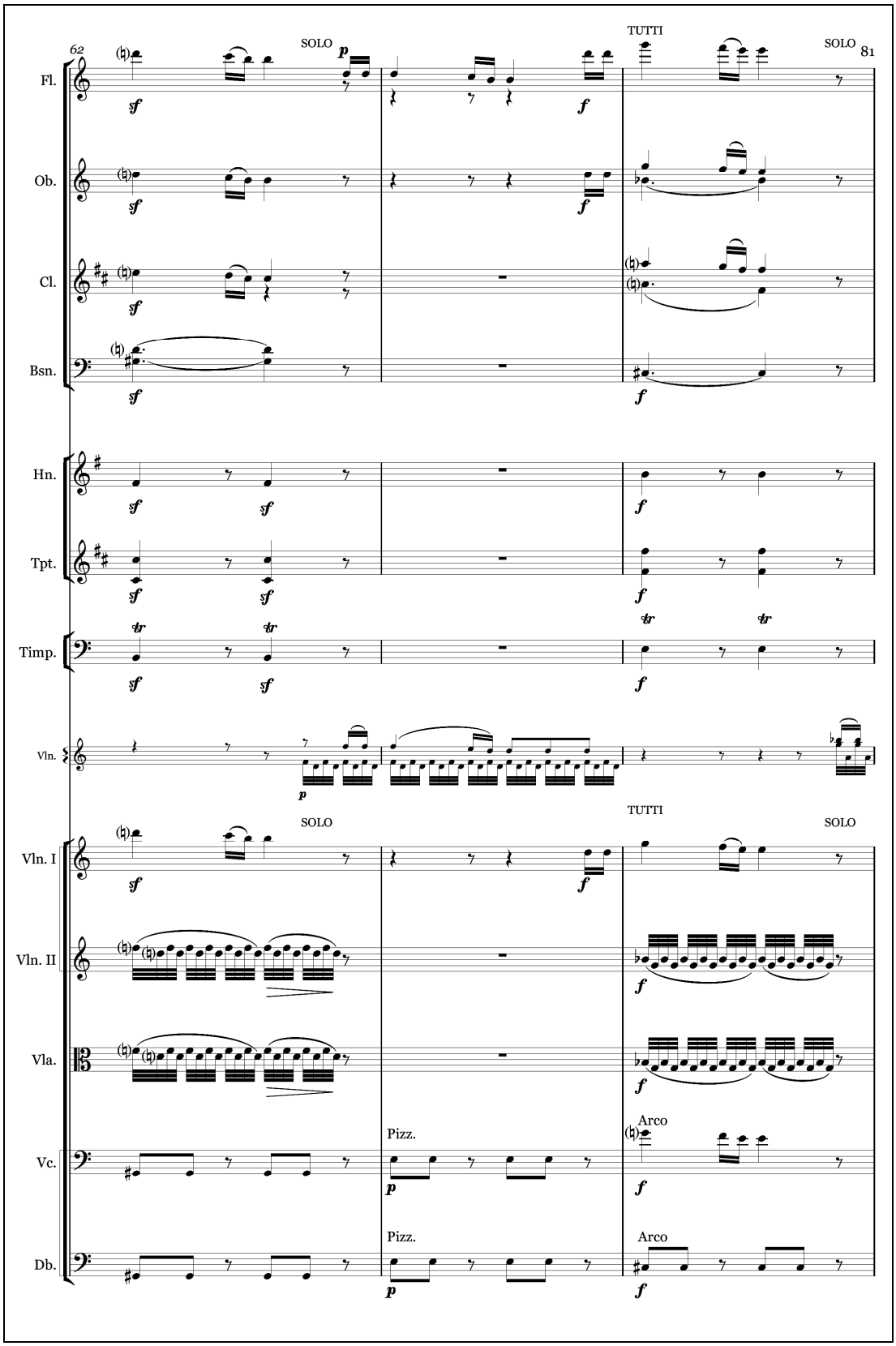
Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.
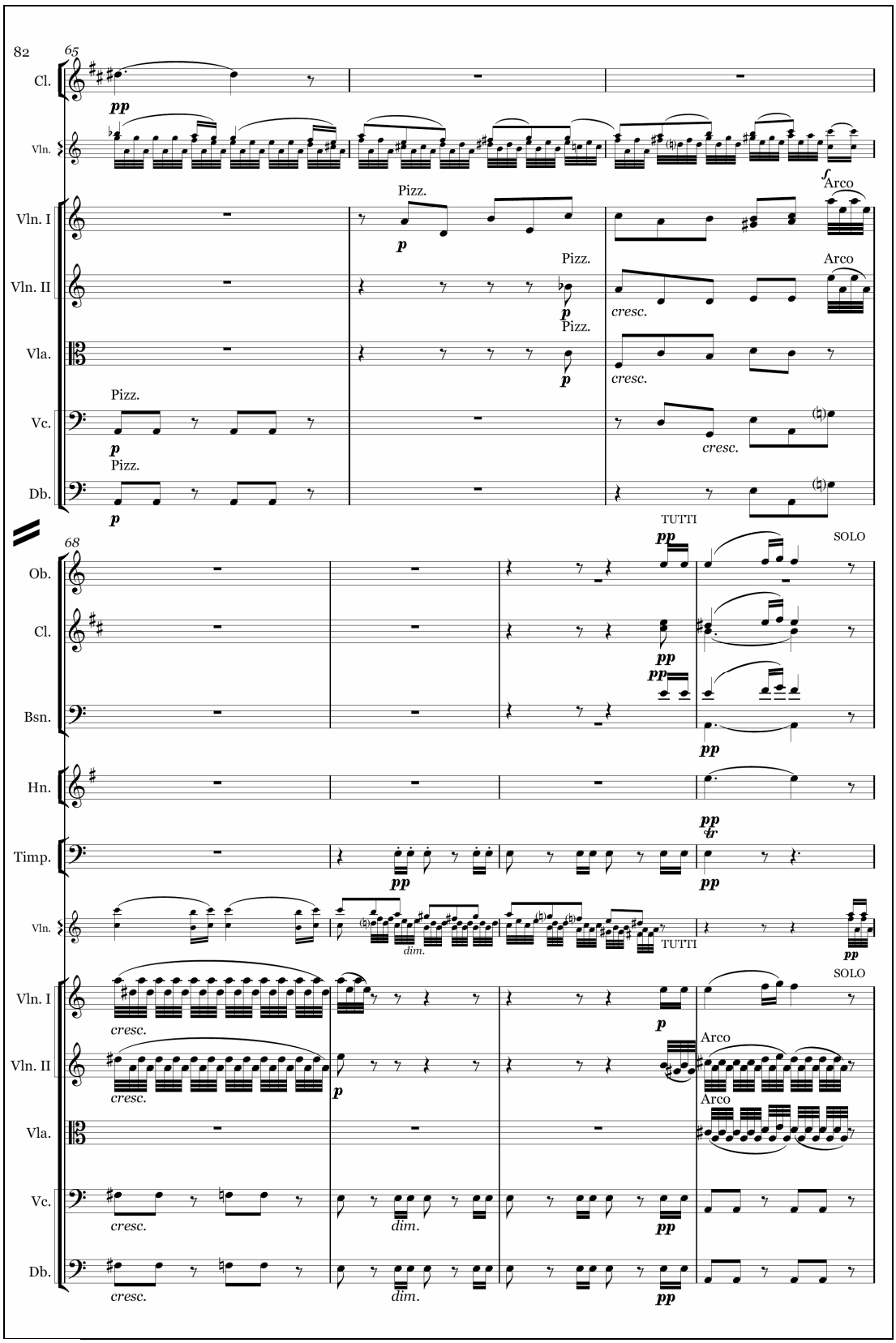


Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.
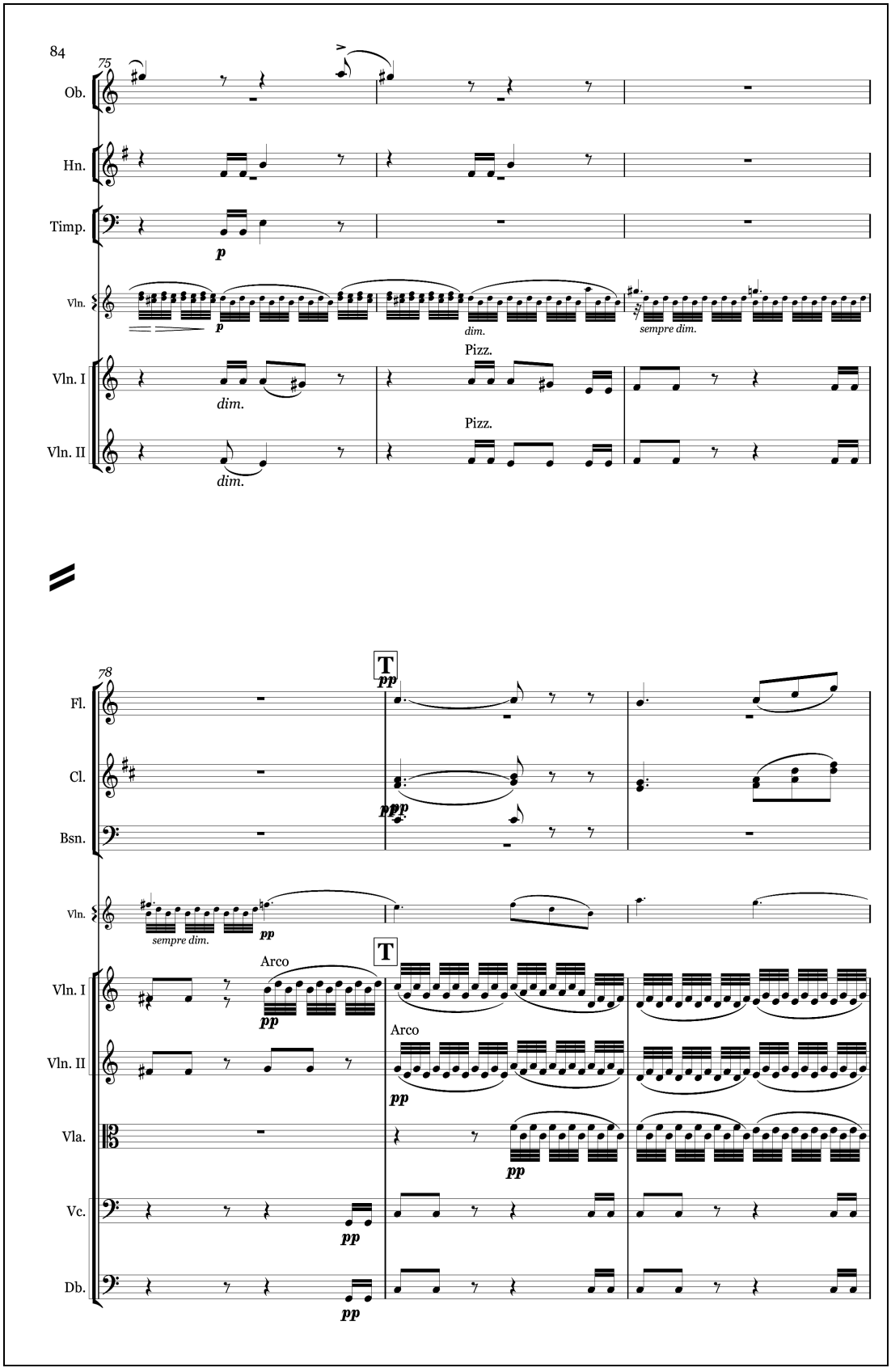


Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.



Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.
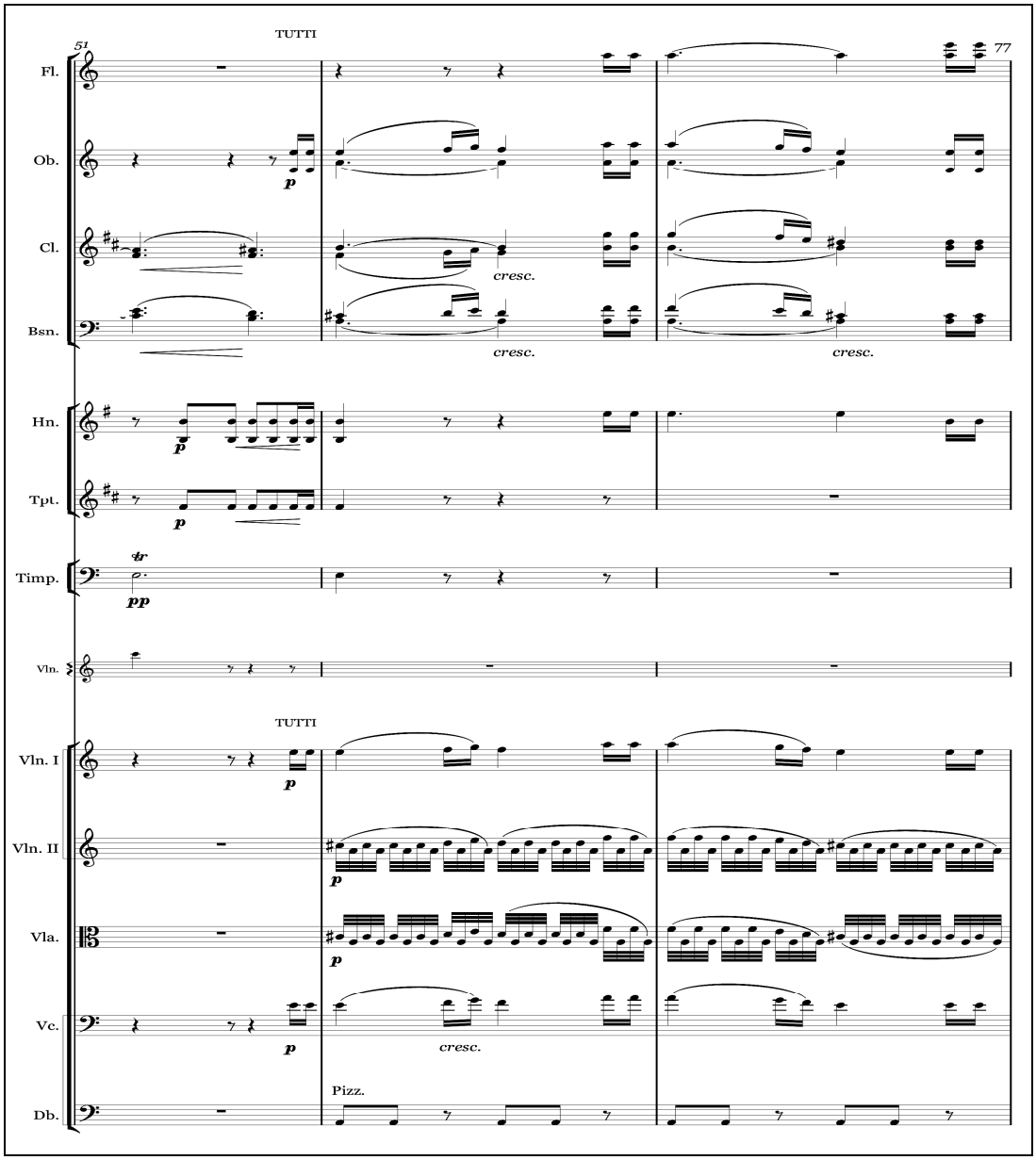


Örnek 83'ün devamı: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 51-78. ölçüler arası.



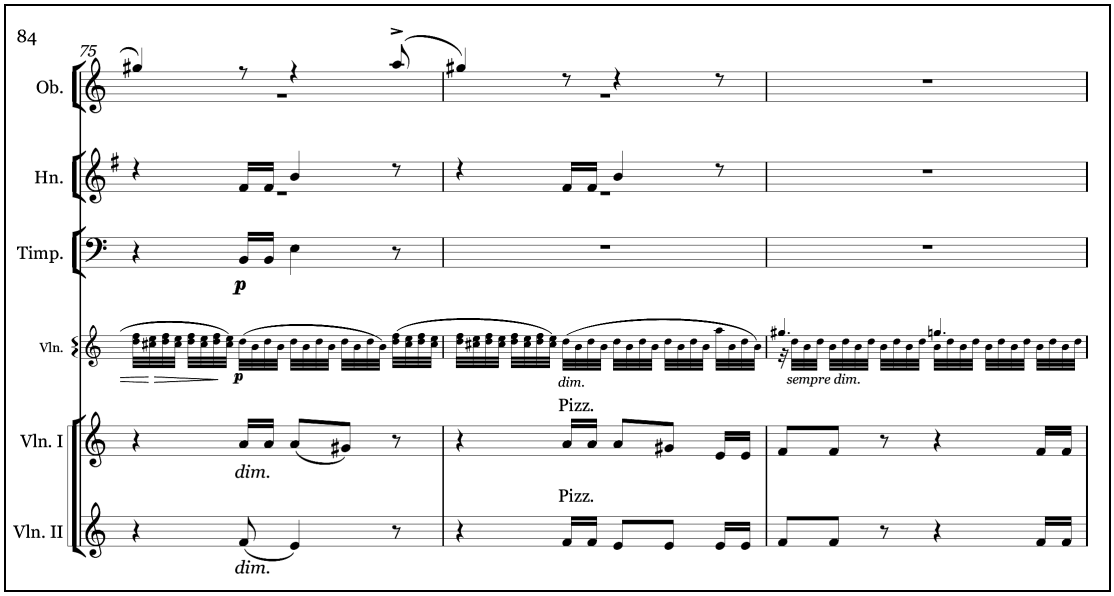
Bu tonal, yapısal özellikleriyle epizod tipi orta bölüme tipik örnektir. Devamlı gelişen yeni şarkı, tematik materyali üzerine kuruludur. Şartlı olarak burada tonalitesini la minör – ana tonalitede do majörün ilgilisi – öncesine göre, birbirine çok yakın olan üçlü tonal ilgilisine geçişi sağlar. Aynı zamanda bu tonalite, birinci kısımda, subdominantta sık yapılan tonal modülatif sapmalardan dolayı fazla dengesizleşmiştir. Müzik mantığı soru – cevap olduğundan çift merkezli la minör ve re minör tonalite algılamasına neden olur (Örnek 84).

Örnek 84: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 52-53, 56-57. benzer ölçüer arası.



Bu ölçüler, röpriz yapılanmasında görülen aynı tür ölçülerdir. Bu tonal algılamada, başka akorlara sapmalar ve subdominant yediliye yapılan yarı kadans sapmalar da önemlidir. Her şeye rağmen burada da, basit iki bölümlü formun hatları bulunur. Böylece Mendelssohn, formun yapısal dengesiz anlarında bile kendine has olan klasik tipteki müzikal düşüncesini, yapısal berraklığını ve düzenini korumuştur. Müzikal gelişimdeki şiirselliğe dönüşü birinci bölümde, Mendelssohn' a özel, rahat (sarsıntısız) ve kısa geçişle (Örnek 85); orta kısmın sonundaki gelişimde yarı kadans zirveleriyle ulaşılan gerilimi yatıştırarak, başlangıçtaki dengeli ve huzurlu atmosfere döner.
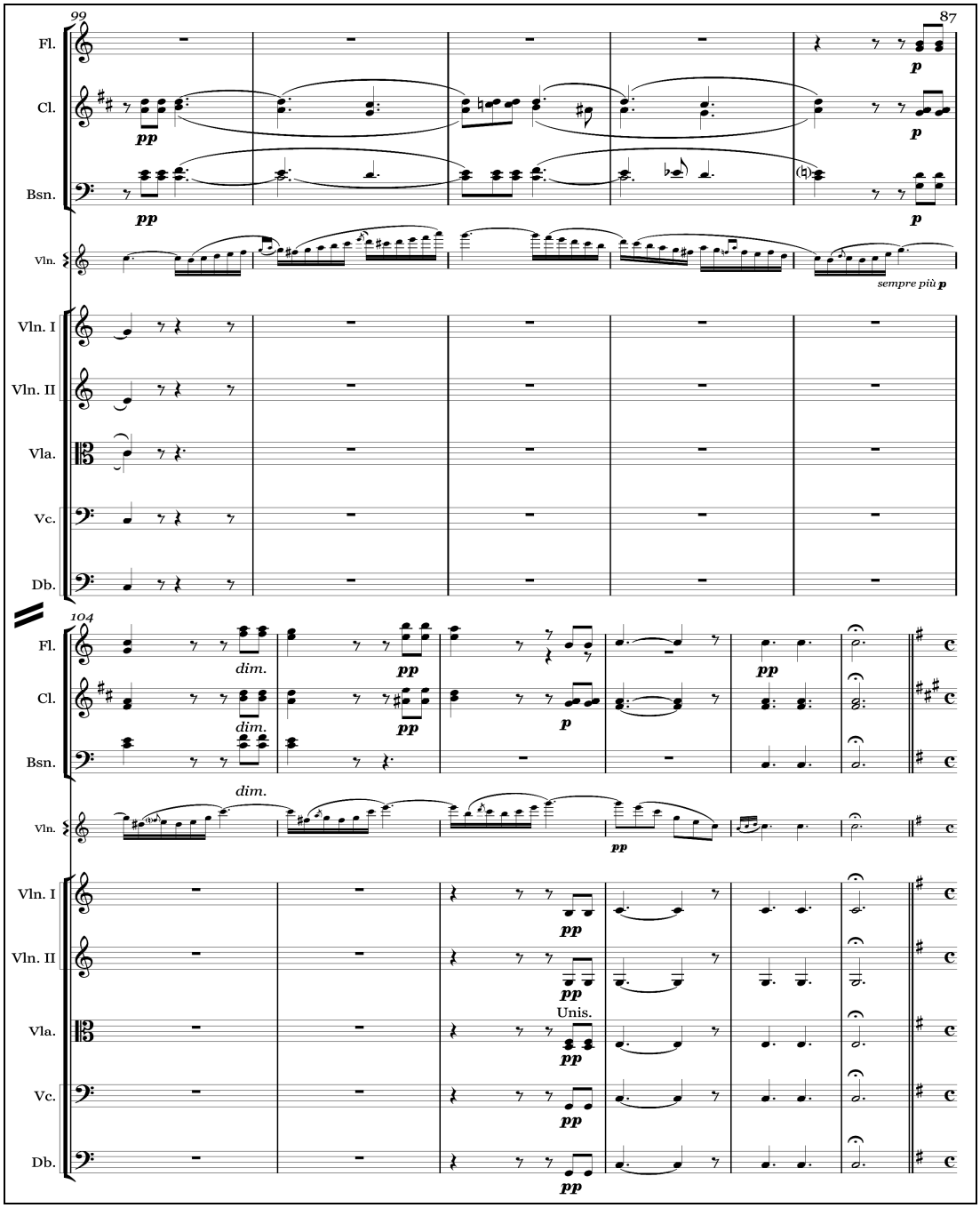
Örnek 85: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 78. Ölçü.



Röpriz, Mendelssohn için yapısal anlamda tipik olduğu gibi, kısaltılmış geliştirmeye sahip ve dinamik yapıdadır. Orta kısımda ulaşılan ve röprizde de süren aktif otuz ikilik hareketler, burada temanın, tam kadanslı birinci yarı cümlesini tekrar eder. Röprizin zirvesi, subdominant fonksiyonu üzerindedir ve sapmayla erişilmiştir. Daha sonra yalancı kadansa benzer yapısal rolü olan ilgili tonalitenin sapmasıyla ve tekrar bütünlemesiyle beraber, ekspozisyon bölümünün sonu gelir. Burada üç kez yapılan do majör tonik kadans yapısıyla, sonra gelen tekrar kadansla ve ilave olarak geliştirilmiş tonik orgelpunktla süre gelen rahatlama, ikinci bölümün enerjisini tam tüketerek inandırıcı sonra gelir.
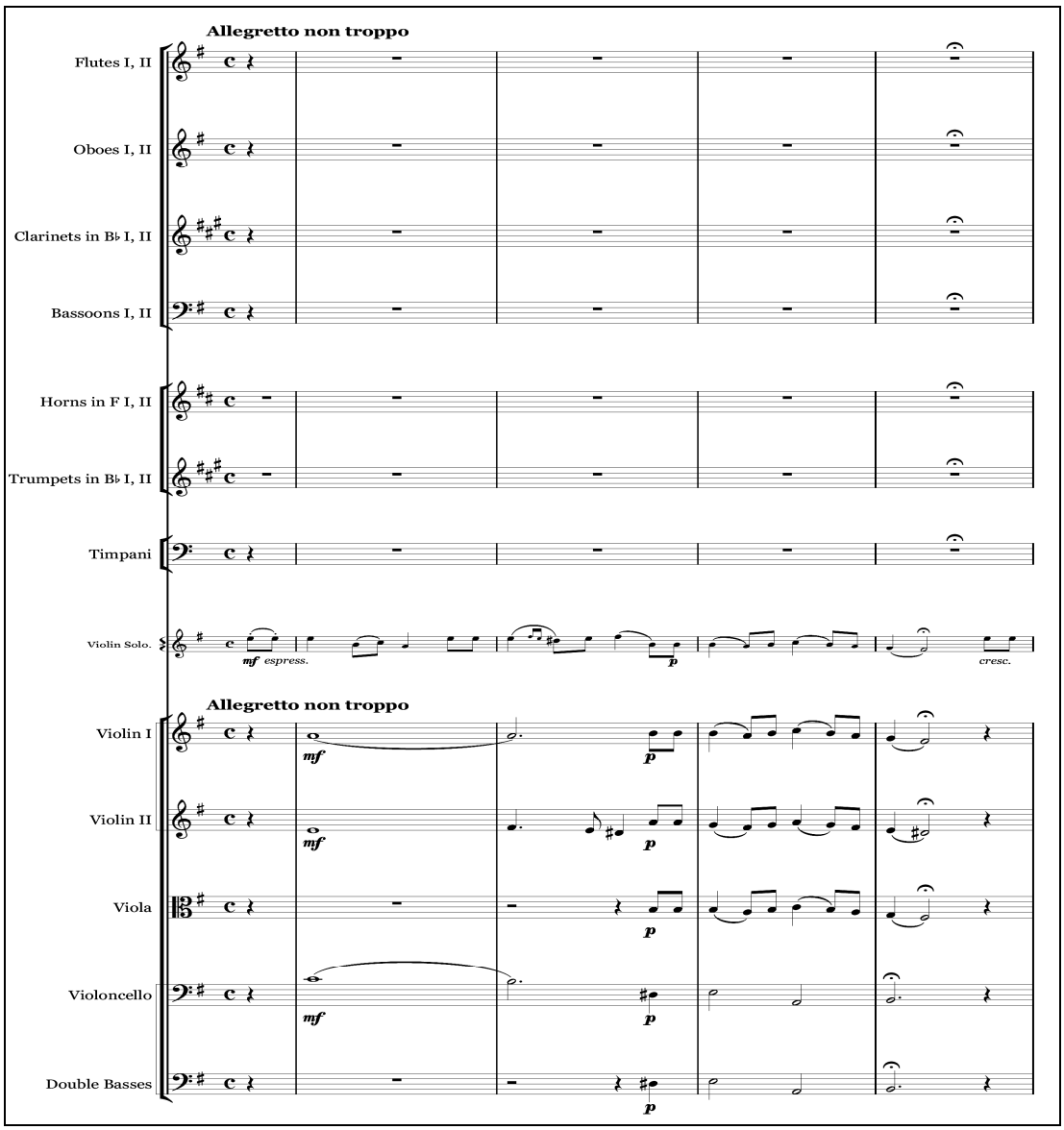
İkinci bölüm sonunda, yapısal bütünlüğünden bağımsız son tonik akora durak işareti ile açıkça hareketin durduğu belirtilir. Mendelssohn' un keman konçertosunun finali doğrudan değil de; kısa, bağımsız, tematik ve yapısal (strüktürel) mi minör kısmından sonra gelir, bu da eserin ana tonalitesidir (Örnek 86).

Örnek 86: 2. Bölüm, Andante, Partitür' den, 110. ölçüden sonra.
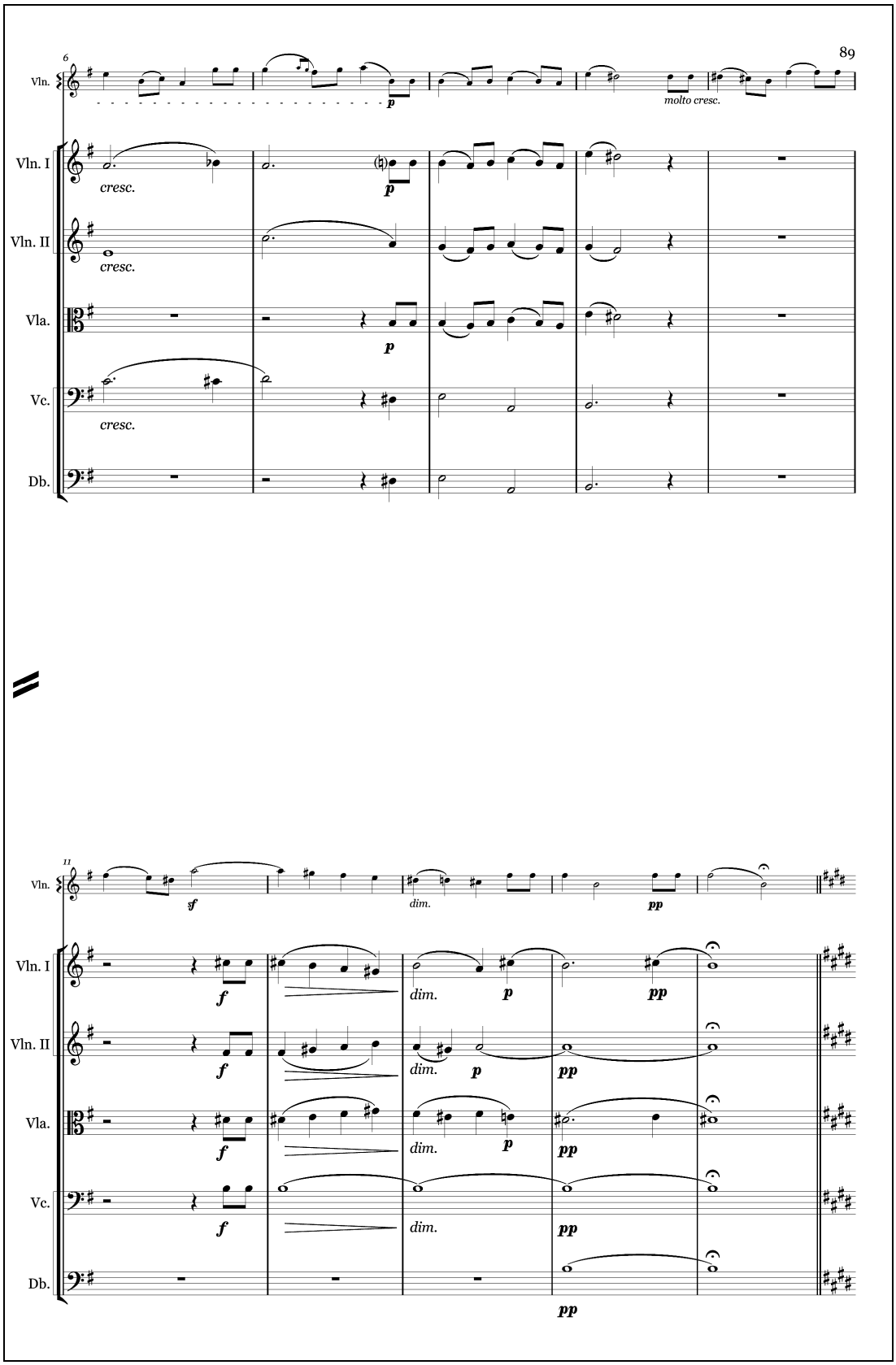


Allegro non troppo - Bu kısım aynı anda üçüncü bölüme geçiş ve giriş rolü üstlenmiştir. Elejik, şekilsel yapısı, birinci ve ikinci bölümün ana temasına yakınlığı, tematik bütünlük hissini güçlendirir. Her biri dengesiz fonksiyonla başlayan ve dominantı kadans yapan üç bağımsız frazdan oluşur(birinci ve ikinci subdominant sekstakor – ikinci çevrim – üçüncüsü dominant fonksiyonludur). Bu yarı otantik bitirişli süreçte, sonuç olan majör moda geçişi hazırlar. Faal olarak da üçüncü bölümün ana temasına yeni, güçlü ve tüm eser hakkında önemli bir beklenti eğilimi sağlar (Örnek 87).
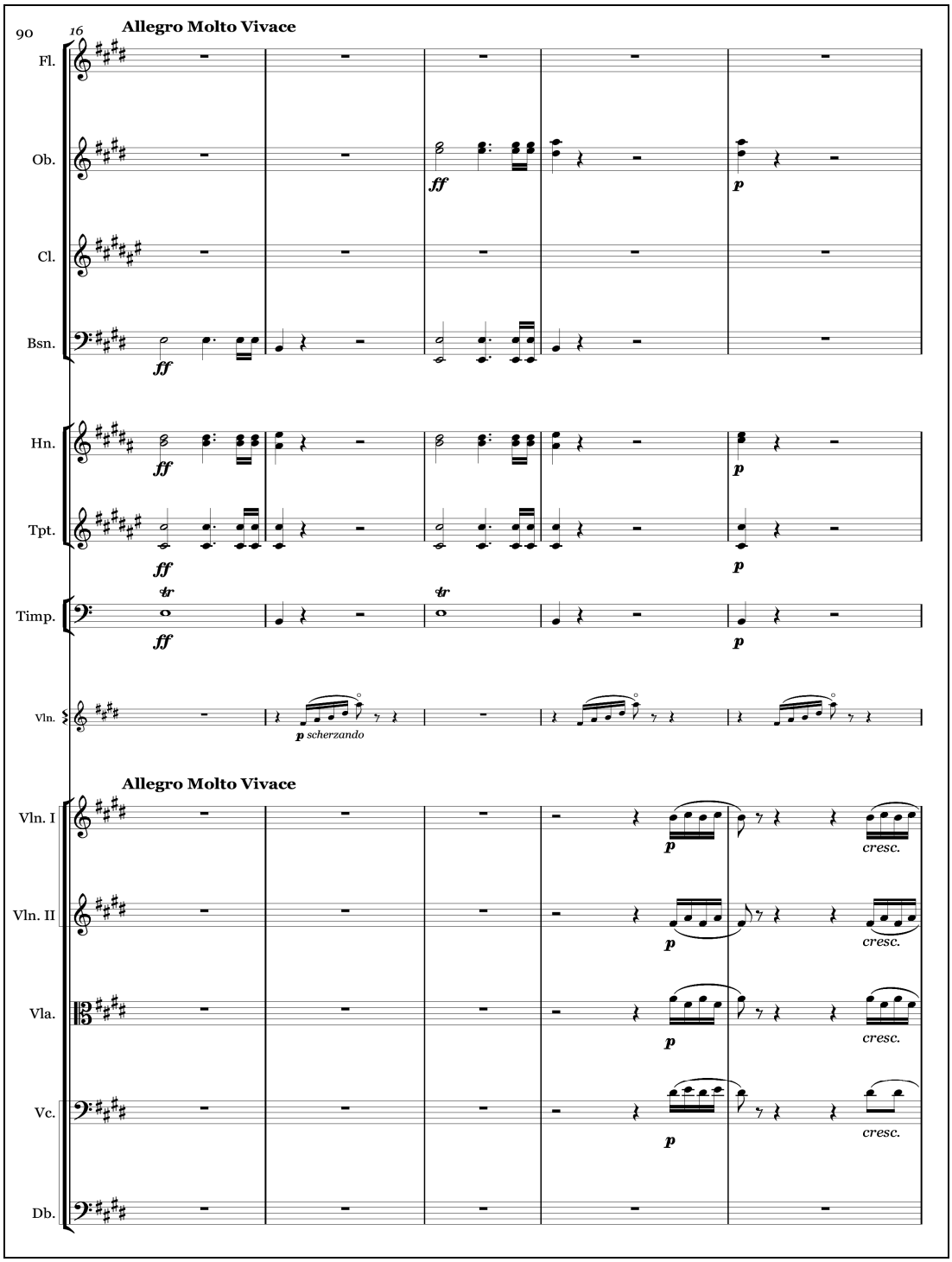
Örnek 87: Allegretto non troppo, Partitür' den, 123. ölçüden sonra.



Örnek 87'nin devamı: Allegretto non troppo, Partitür' den, 123. ölçüden sonra.
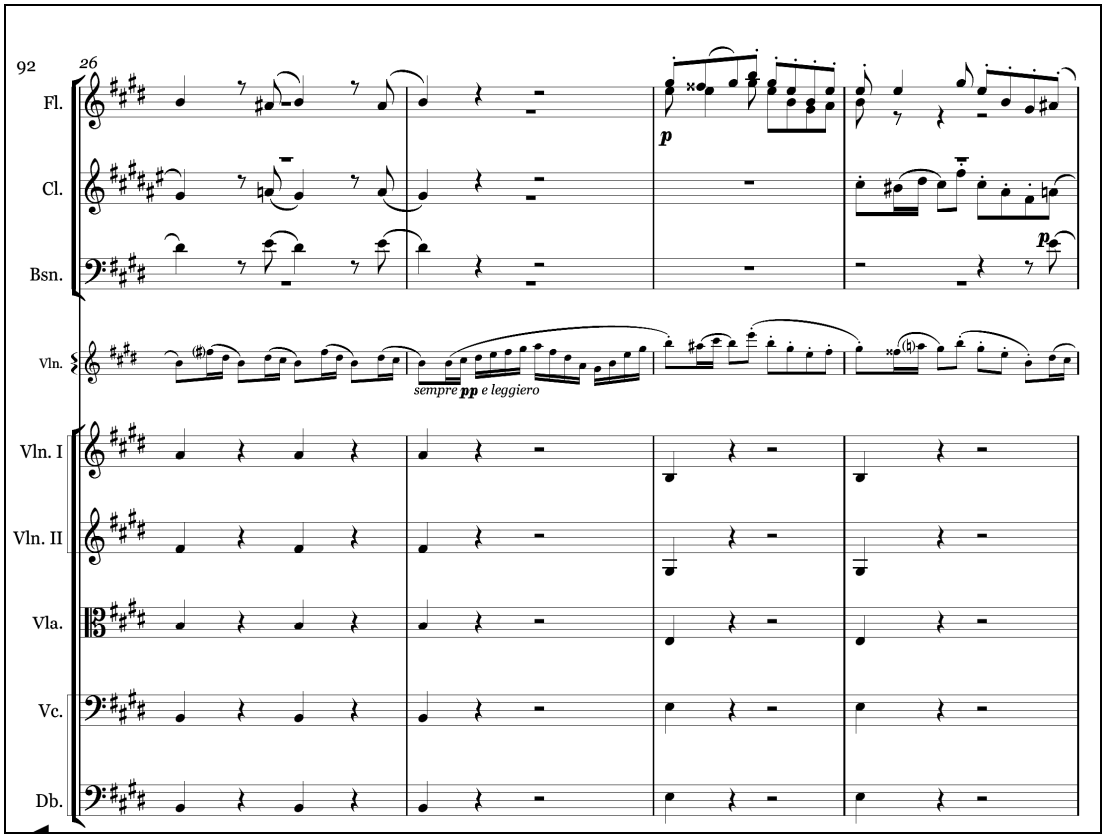


Örnek 87'nin devamı: Allegretto non troppo, Partitür' den, 123. ölçüden sonra.
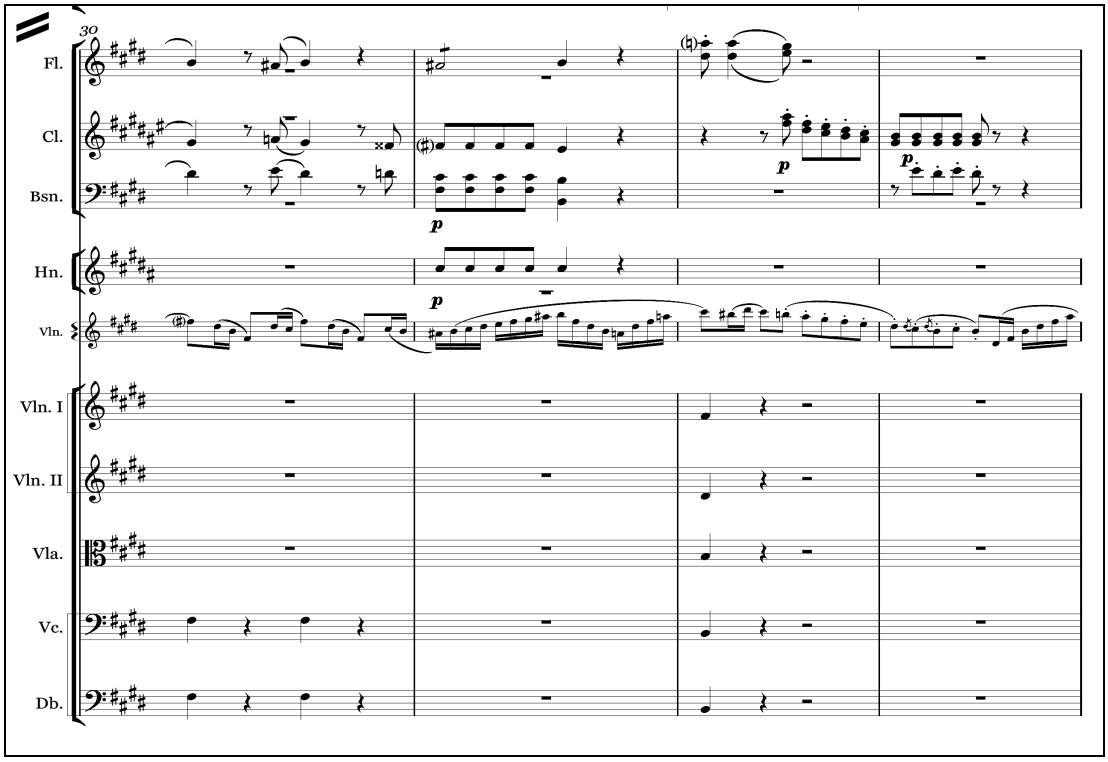


3.6.3. Allegro molto vivace – 3. Bölüm – Form Analizi

Daha önce söylendiği gibi, rondo belirtileri olan sonat formunda ve tonalitenin eş isimlisi mi majördedir. Ana tema, yine röprizli basit (ab) iki bölümlü formda olup, gelişime geçen ve daha büyük hacimli ana tonalite mi majör de tam kadansla biten; röprizli, modülasyonlu, ekspoze (serim) periyottan oluşur. Temanın birinci kısmı (Örnek 88) dominant tonalite si majörde olup, tekrarlı modülasyonlu periyottur. Tüm geliştirme bölümü (Örnek 89) müzikal düşüncenin önemli anlarının, çok kibarca belirtilmiş olan dominant orgelpunkt üzerine geçer. Burada da daha kapsamlı olan temanın, röpriz kısmı, kadans bölgesindeki onaltılık nota pasajıyla hızlanarak, dört ölçülük geçiş bölümünden sonra başlar. Ana tema, hızlı bir çıkıştan sonra, dördüncü oktavın mi sesine ulaşarak, bölümün zirveye ulaşmasıyla sona erer.
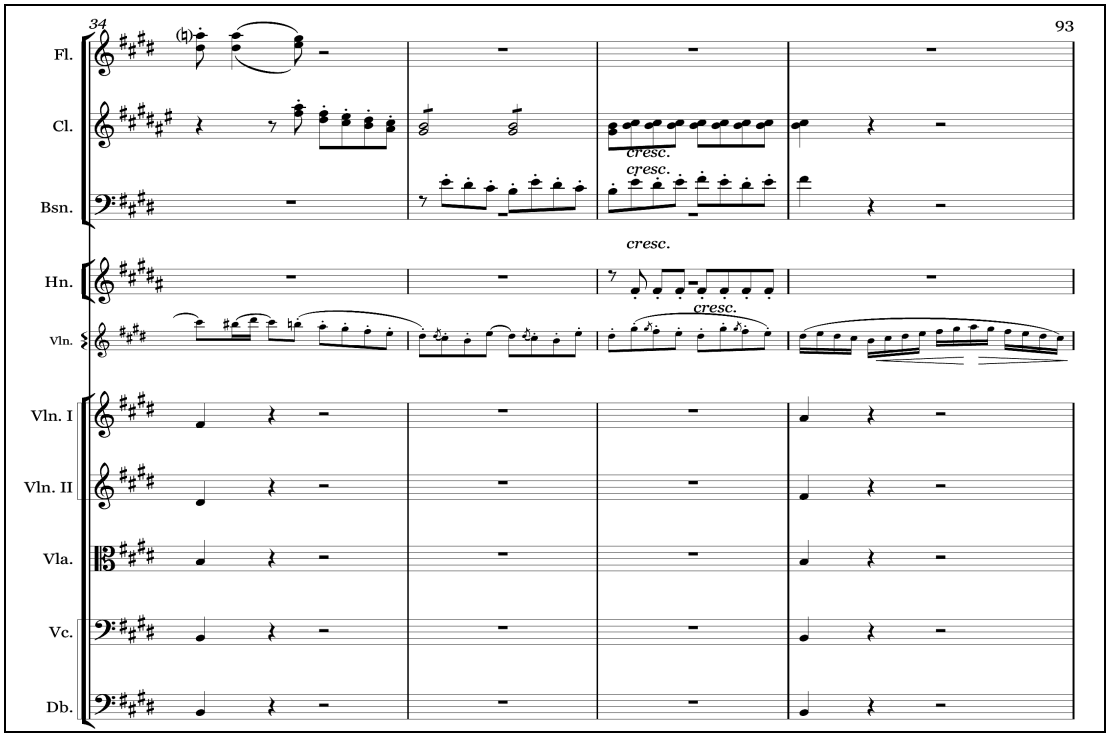
Örnek 88: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 9-16. ölçüler arası



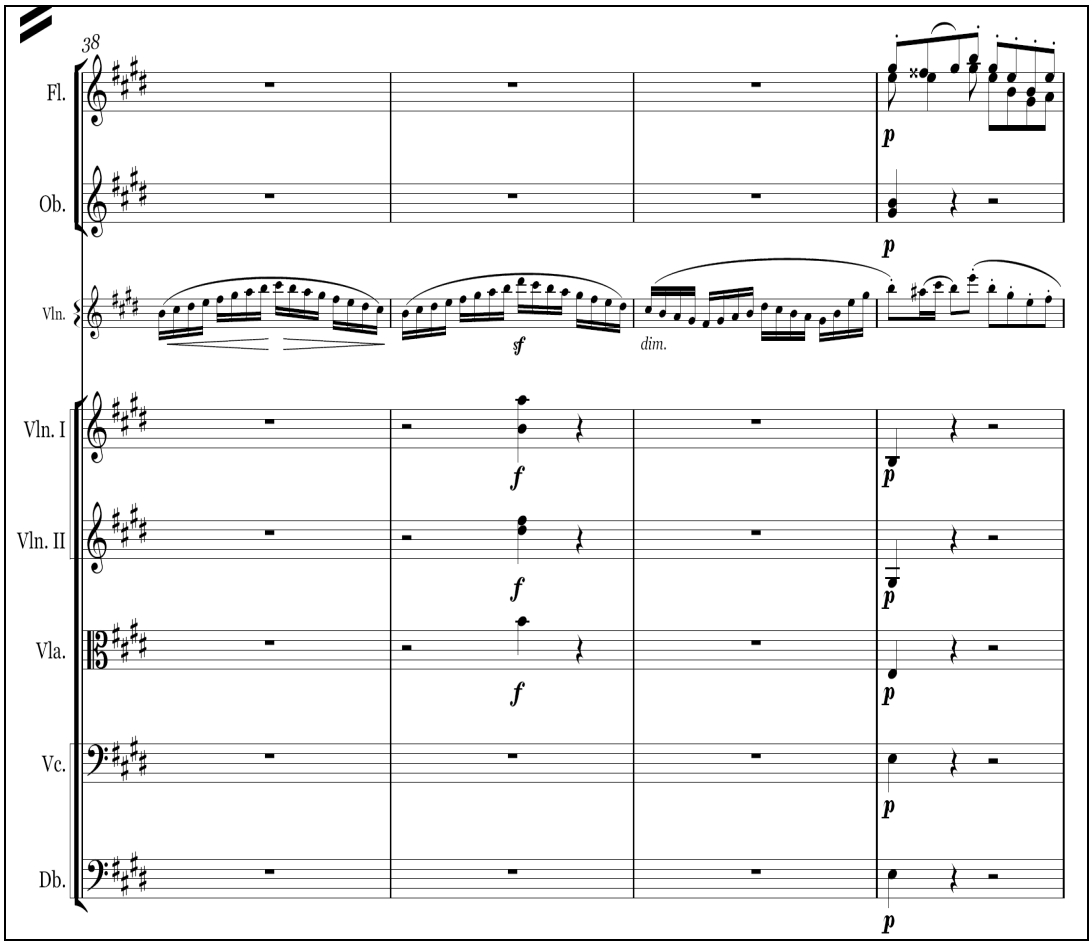
Örnek 88'in devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 9-16. ölçüler arası.



Örnek 89: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 17-25. ölçüler arası.
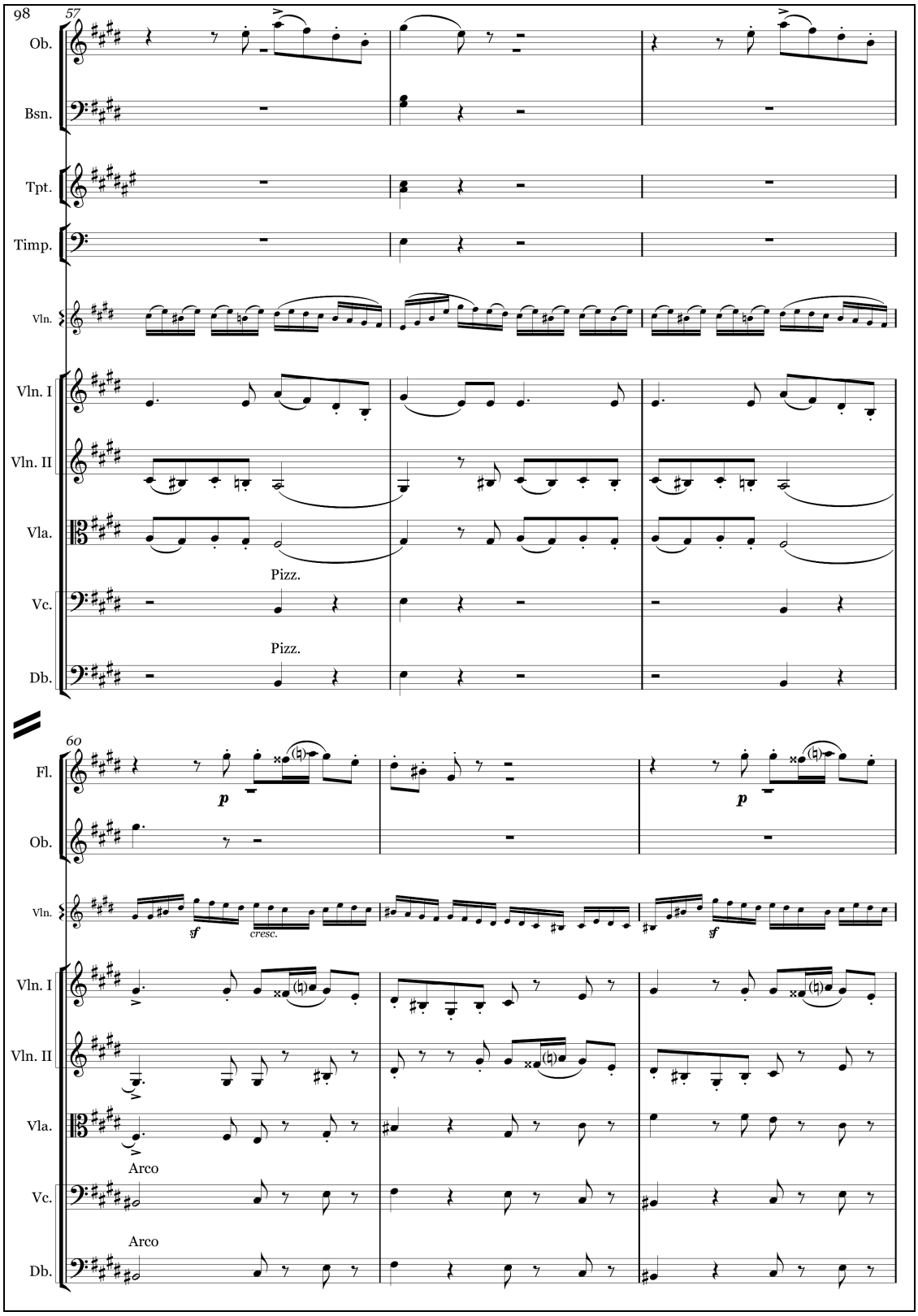


Örnek 89'un devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 17-25. ölçüler arası.
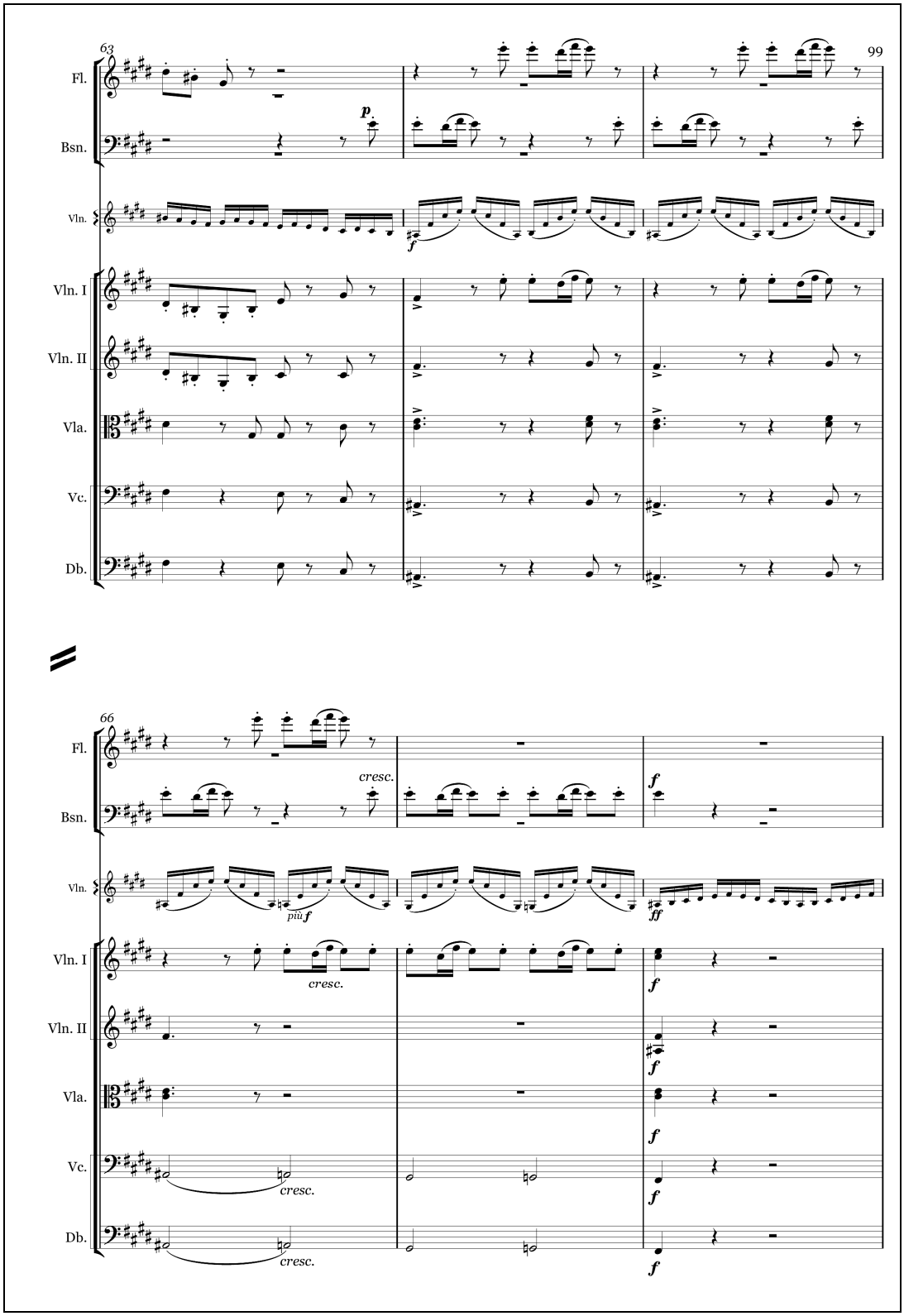


İkinci temaya geçiş (Örnek 90), kemanda iki planlı pasaj yapıdadır, orkestranın diğer enstrümanlarında ise ana tema başlangıç frazı taktiksel ve polifoniktir. İki belirgin ilgili tonalitenin sapmasıyla kemanda zirve oluşur. Gam şeklinde olan pasajsal yapısı, üçüncü oktavın si sesiyle biter ve dominant tonalite si majör modülasyonunu gerçekleştirir.
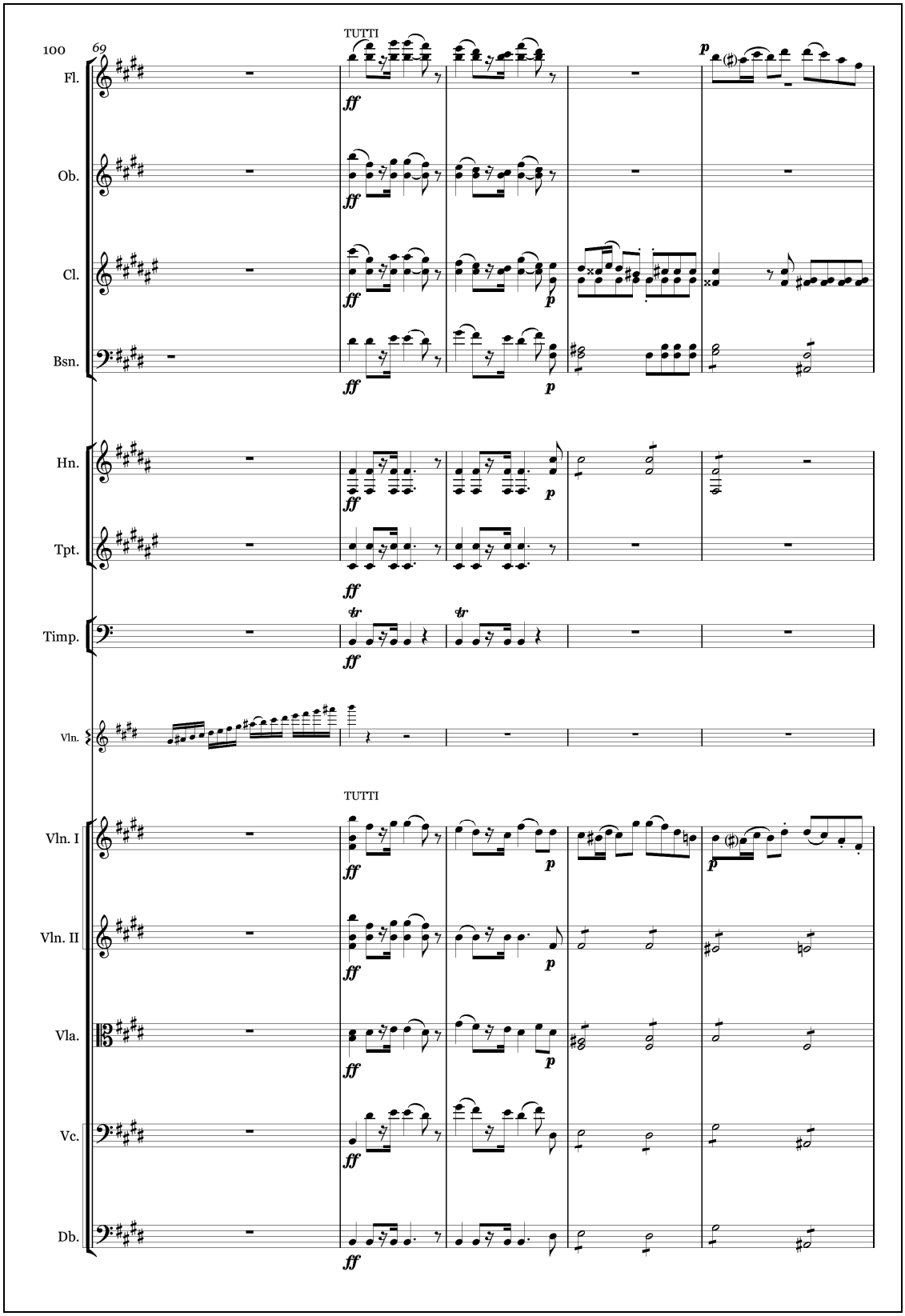
Örnek 90: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 41-55. ölçüler arası.



Örnek 90'ın devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 41-55. ölçüler arası.
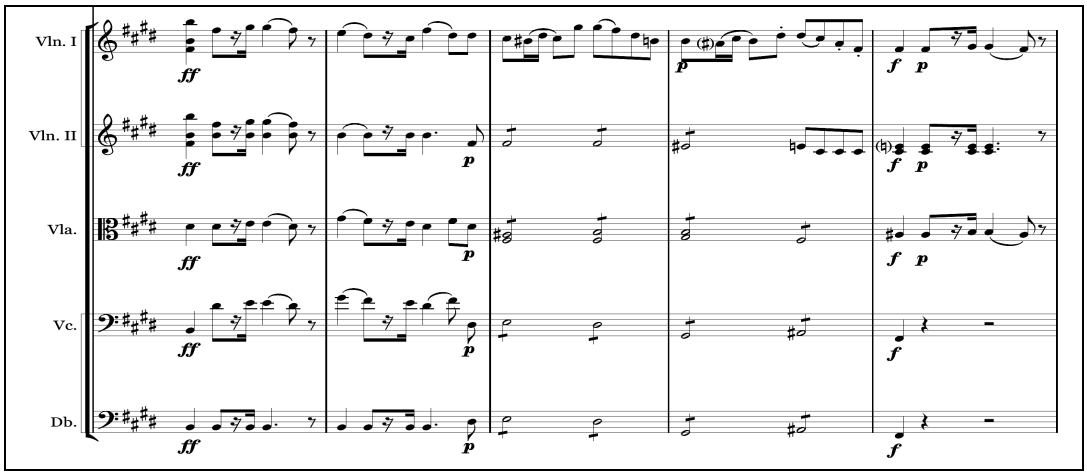


Örnek 90'ın devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 41-55. ölçüler arası.
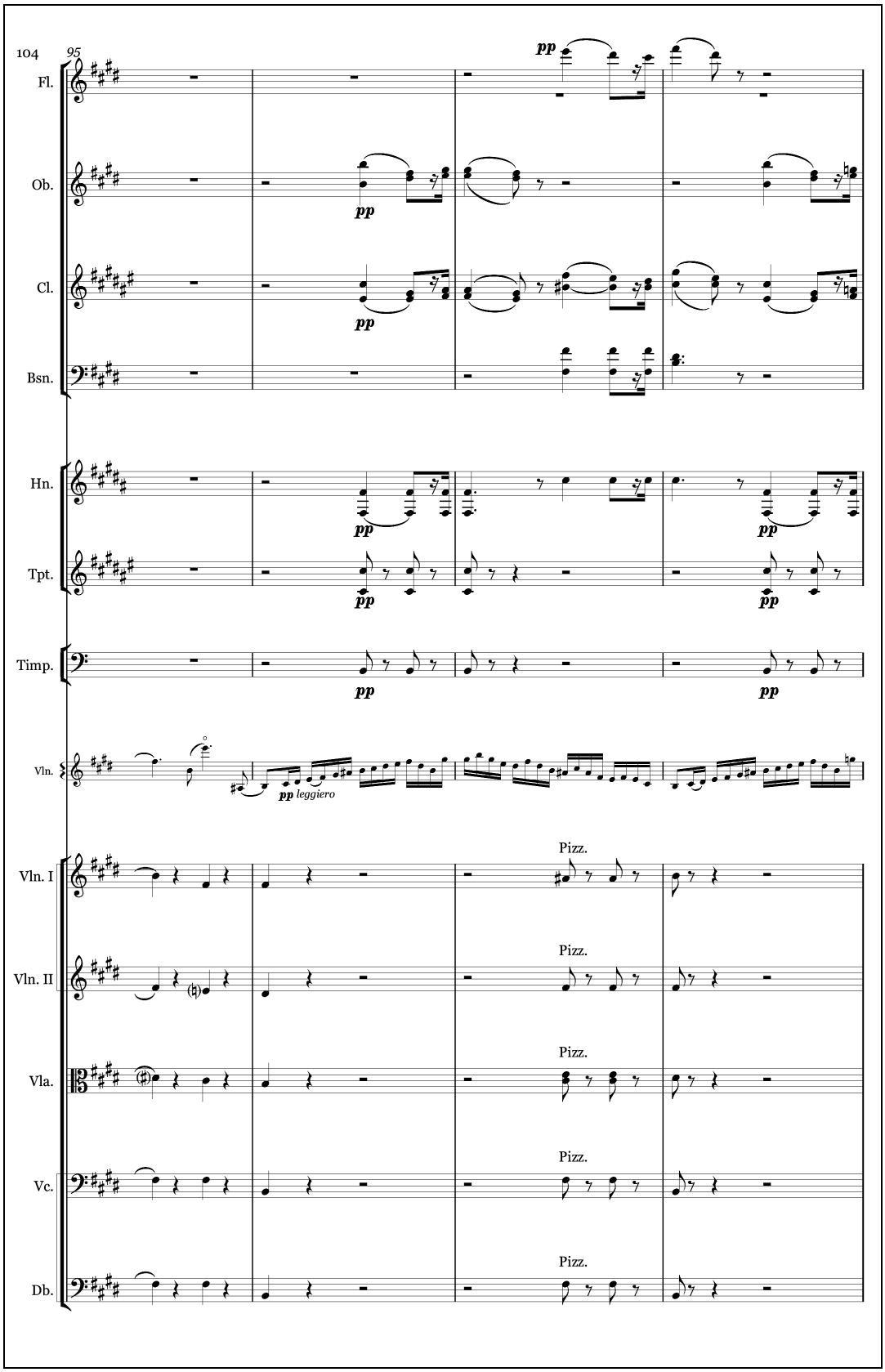


Geçiş ve ana temada baskın olan Mendelssohn' un enstrümantal düşünce stilindeki virtüözite, ikinci temada geri plana çekilip yerini fanfar (bando) tipi daha büyük törensellik içeren yapıya bırakır. Burası, dominant tonalite si majördedir ve yine röprizli iki bölümlü basit formdadır (ab). Birinci kısım (Örnek 87) tekrarlı periyod yapısında olup, diyalog şeklinde ilerler. Birinci fraz, orkestra tutti iken, tematik yeniliklerle süslenir. Cevap ise; ana temanın, başlangıç motifi üzerine kurulu olan klarnetin dubleli çalmasında gizlidir. Sonuç olarak iki tema motiflerinde de yatay sentez (lineer) oluşur. Mendelssohn tematik motifi virtüözite ile işleyip, bütünlüğü sağlamıştır. Daha sonra, temanın başlangıç motifi ve birinci yarı cümlenin röprizi, yalnızca dört ölçü geliştirerek, tematizmi de, ikinci temanın si majör tonalitesinden tam kadans'a ulaştırmıştır. İkinci temadaki sentez ve birinci temadaki entonasyonlarla tüm serim bölümüne bitirme fonksiyonları verilmiştir (Örnek 91).

Örnek 91: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 55-62. ölçüler arası.
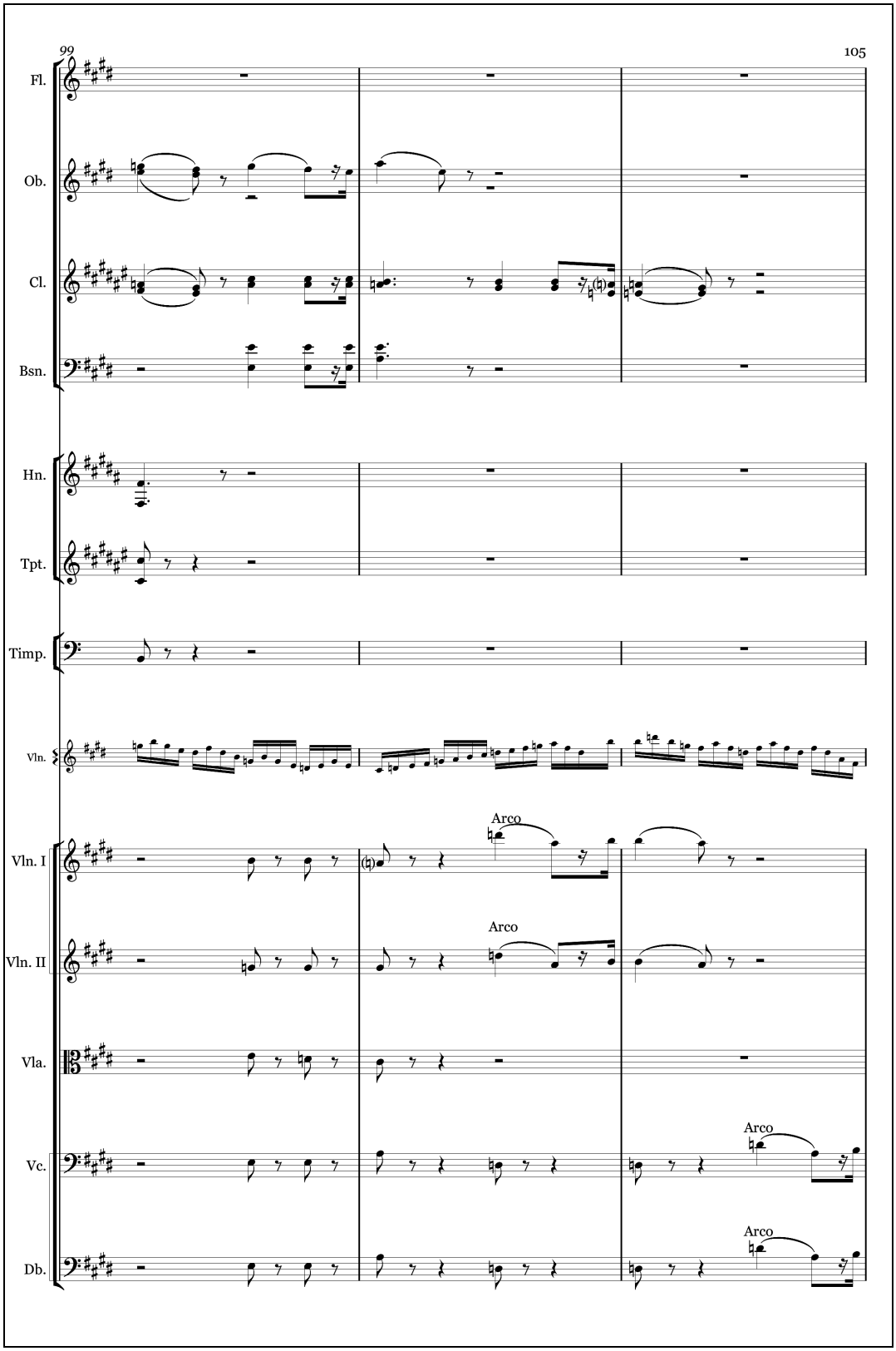


İkinci temanın bitmesiyle; temanın birinci aşaması (Örnek 92), ikinci temanın işlemsel motifli başlangıç frazı, kısa zaman içinde birçok tonaliteden – hiç birinde kalmadan (H dur – D dur – E dur – C dur) geçer. Sonunda sol majör tonalitenin dominant hazırlığı, (ana tonalite) mi majör tonaliteyle üçlü – geniş yakınlığa gelir(konçertonun ana tonalitesinin, ilgilisinin eş isimlisi). Bu fraz aktif pasajlarla kemanda, onaltılık notalar içinde geliştirme sağlar. Böylece, modülatif yolla gelinen sol majör tonalitesinde, ana temanın yalancı röprizi başlar ve bu form rondo belirtilerini yaratır. Hemen sonra yeni geçiş, şarkısal yapıdaki tekrar ile sol majör tonalitesindeki temaya gelir (Örnek 93).

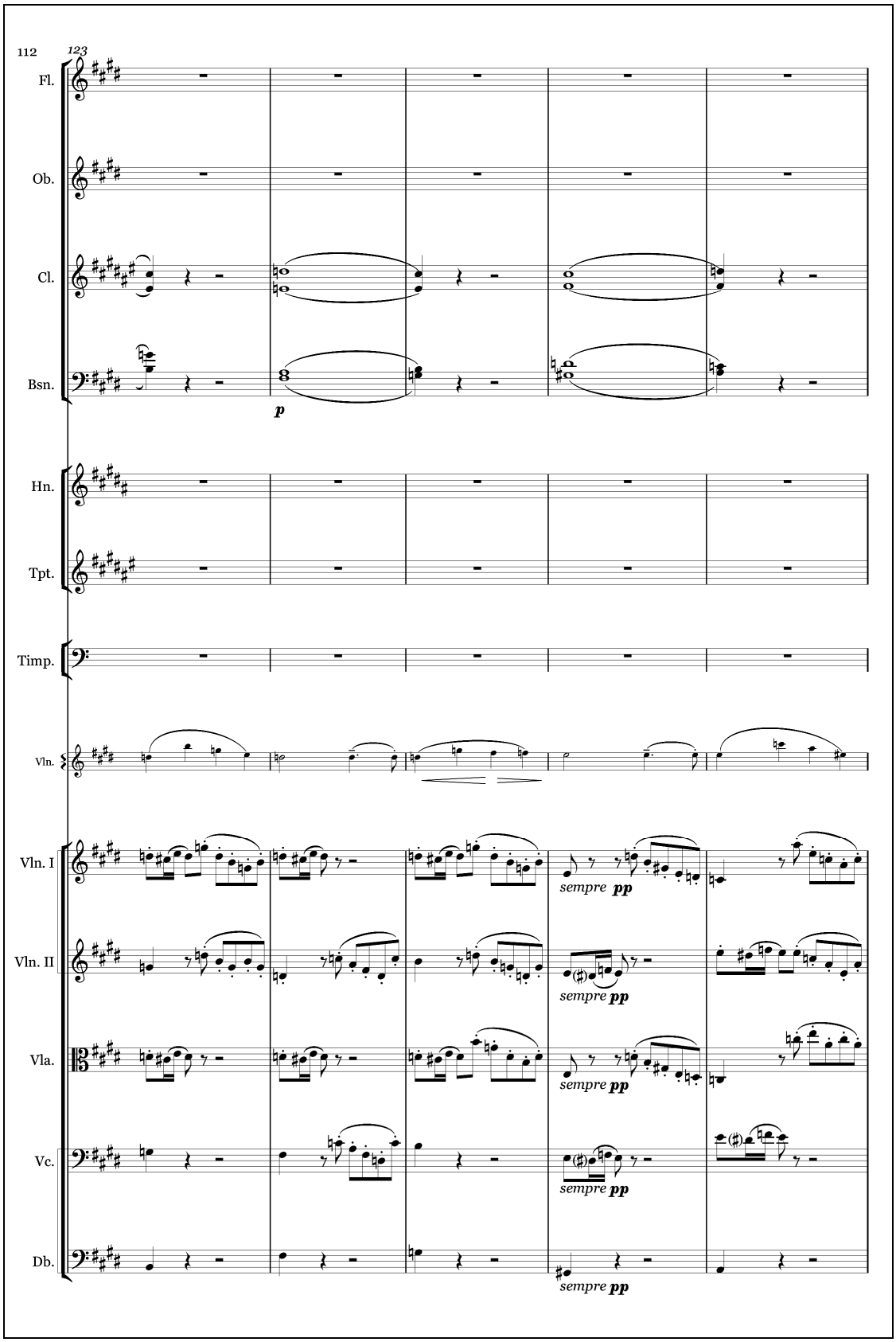
Örnek 92: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 81-100. ölçüler arası.
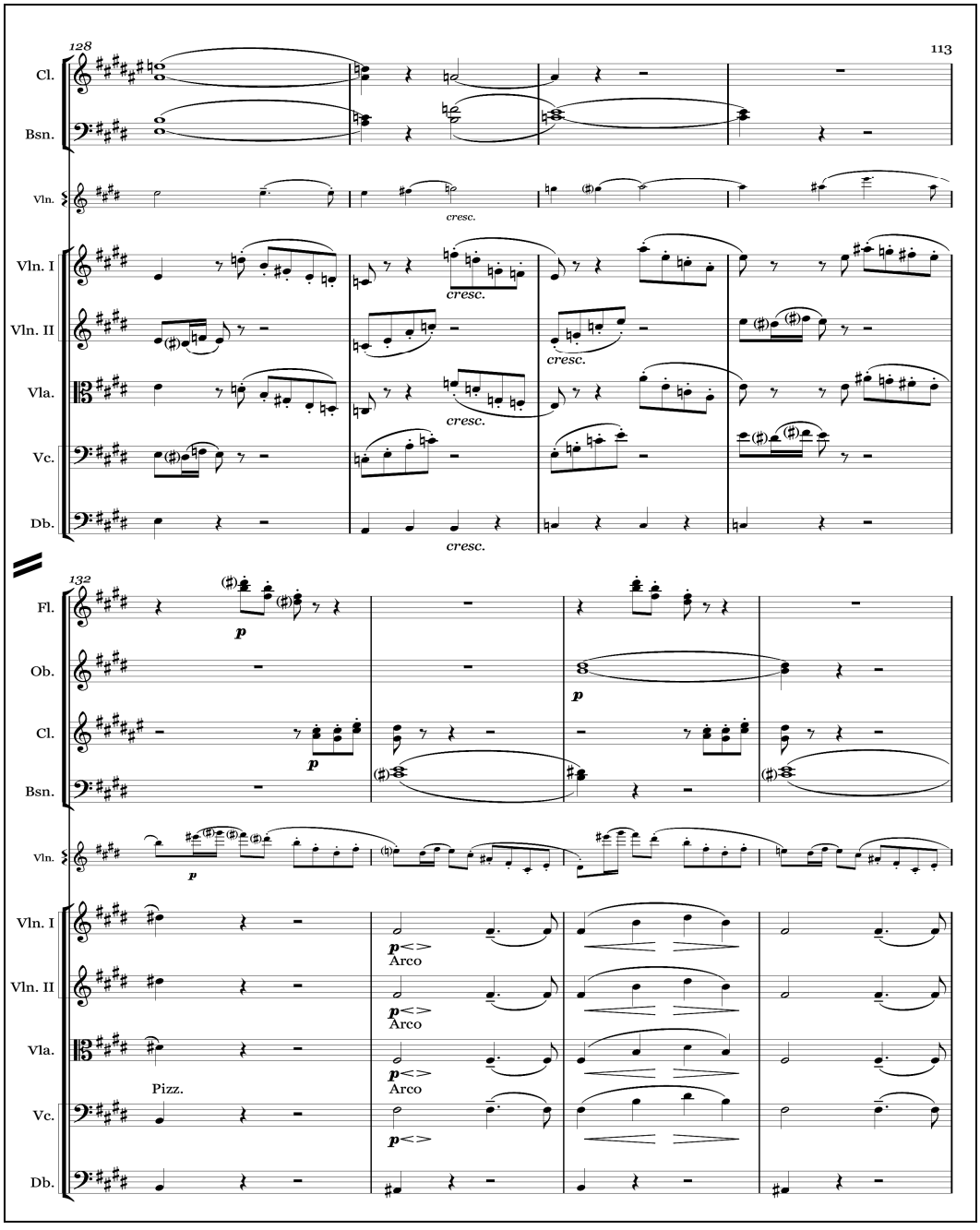


Örnek 92'nin devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 81-100. ölçüler arası.



Örnek 93: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 107-117. ölçüler arası.
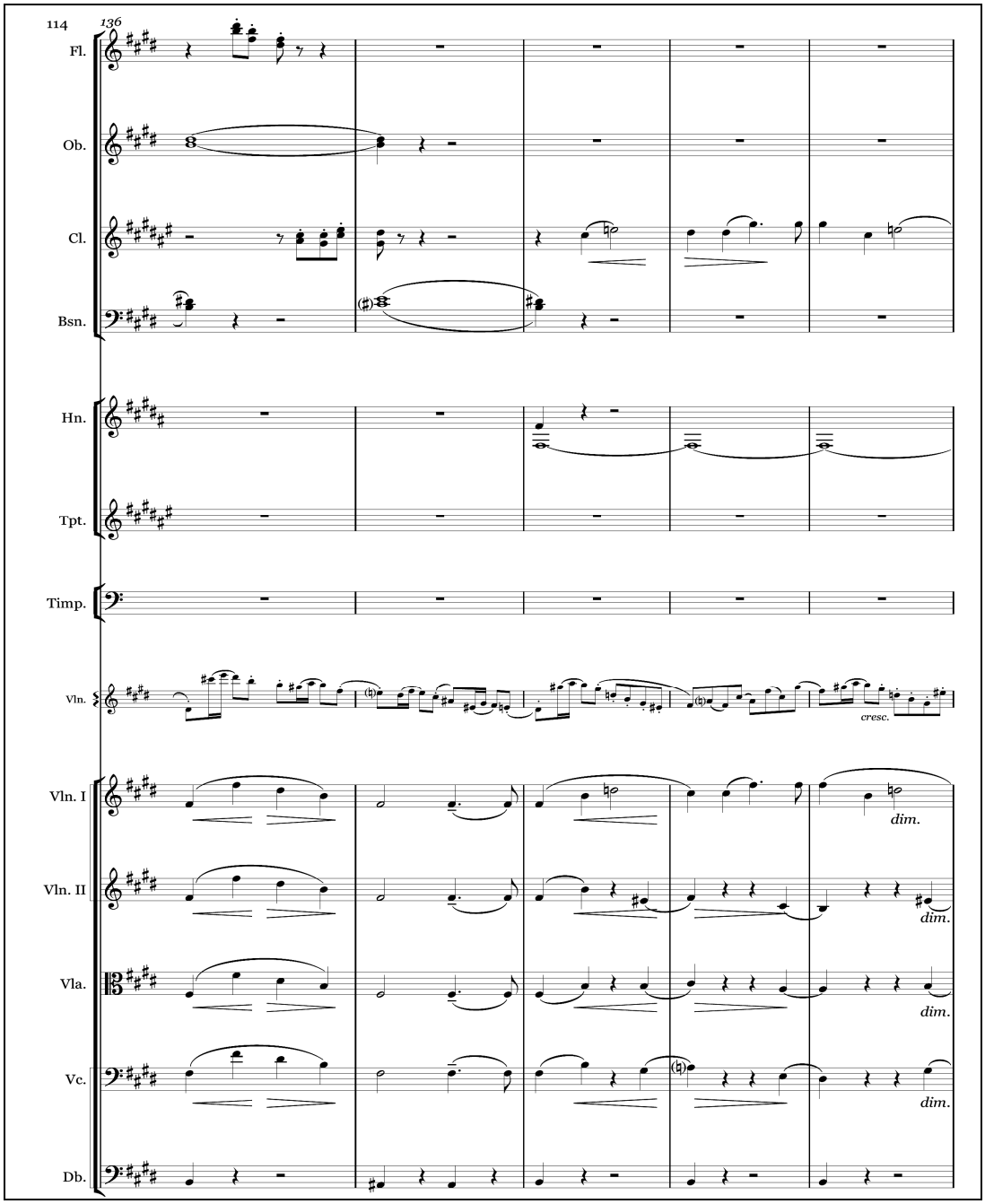


Örnek 93'ün devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 107-117. ölçüler arası.
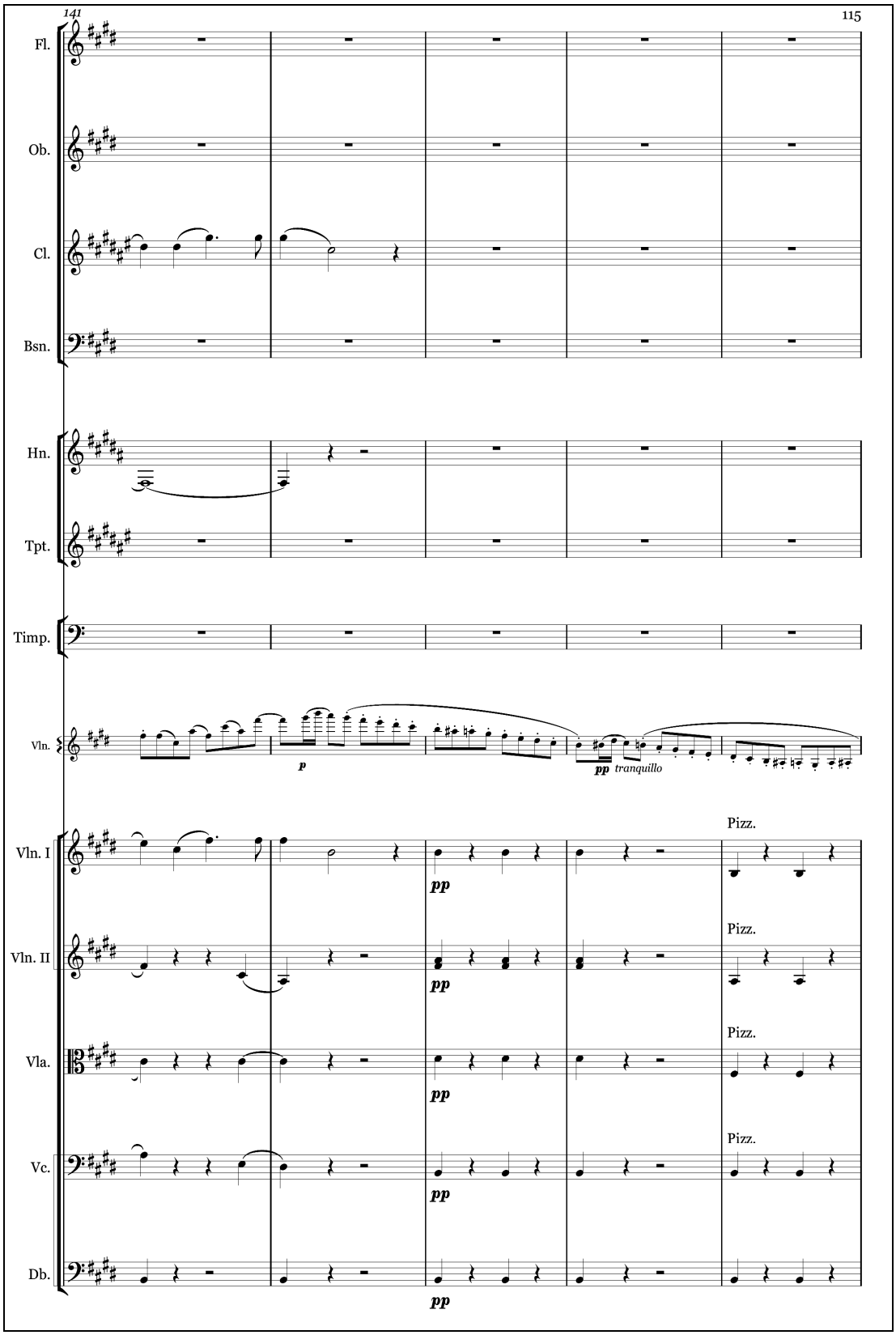


Yapısal açıdan işlemedeki motif, ifade olarak da konçertonun lirik- şarkı konseptini pekiştirir. Tema, iki defa modülasyon yapar ve A moll' den geçerek, finalin dominant tonalitesi, H dur kadans' ına ulaşır. Mendelssohn burada da, bu temadan türemiş bir varyantla (seçenekle) dikey sentez yapar. Yaylılara verilen ana

temanın ilk motifi ve serbest polifonik gelişim (Örnek 94), ikinci defa röpriz hissi yaratarak büyük polifonik ustalığını sergiler. Yeni temada, rondo' nun ikinci fraza gelmesi gereken yere C dur motifi gelerek, müzikal dramaturji kısmında çok önemli bir yer alır ve ana şekil kontrastını taşır. Burada besteci ana tonalite E dur dominanta orgelpunkt getirir (Örnek 95).

Örnek 94: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 119-125. ölçüler arası.



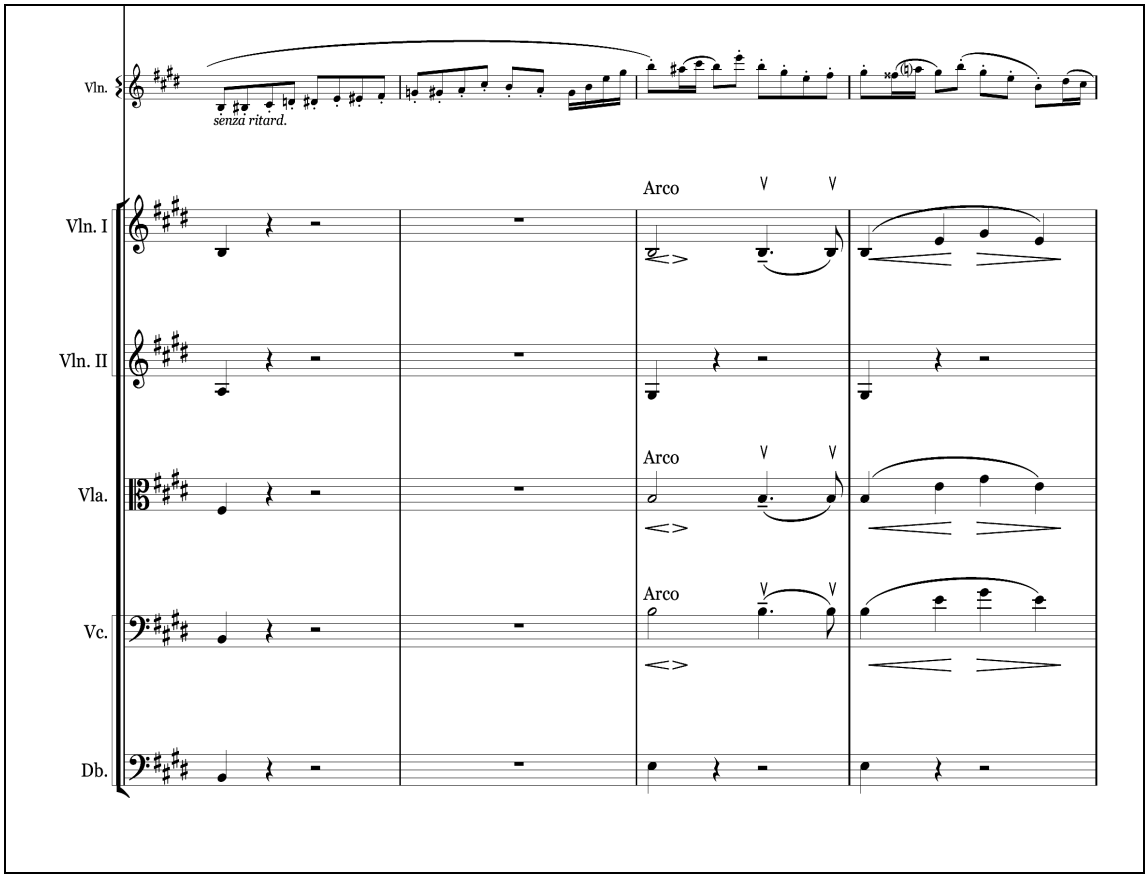
Örnek 95: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 126-132. ölçüler arası.
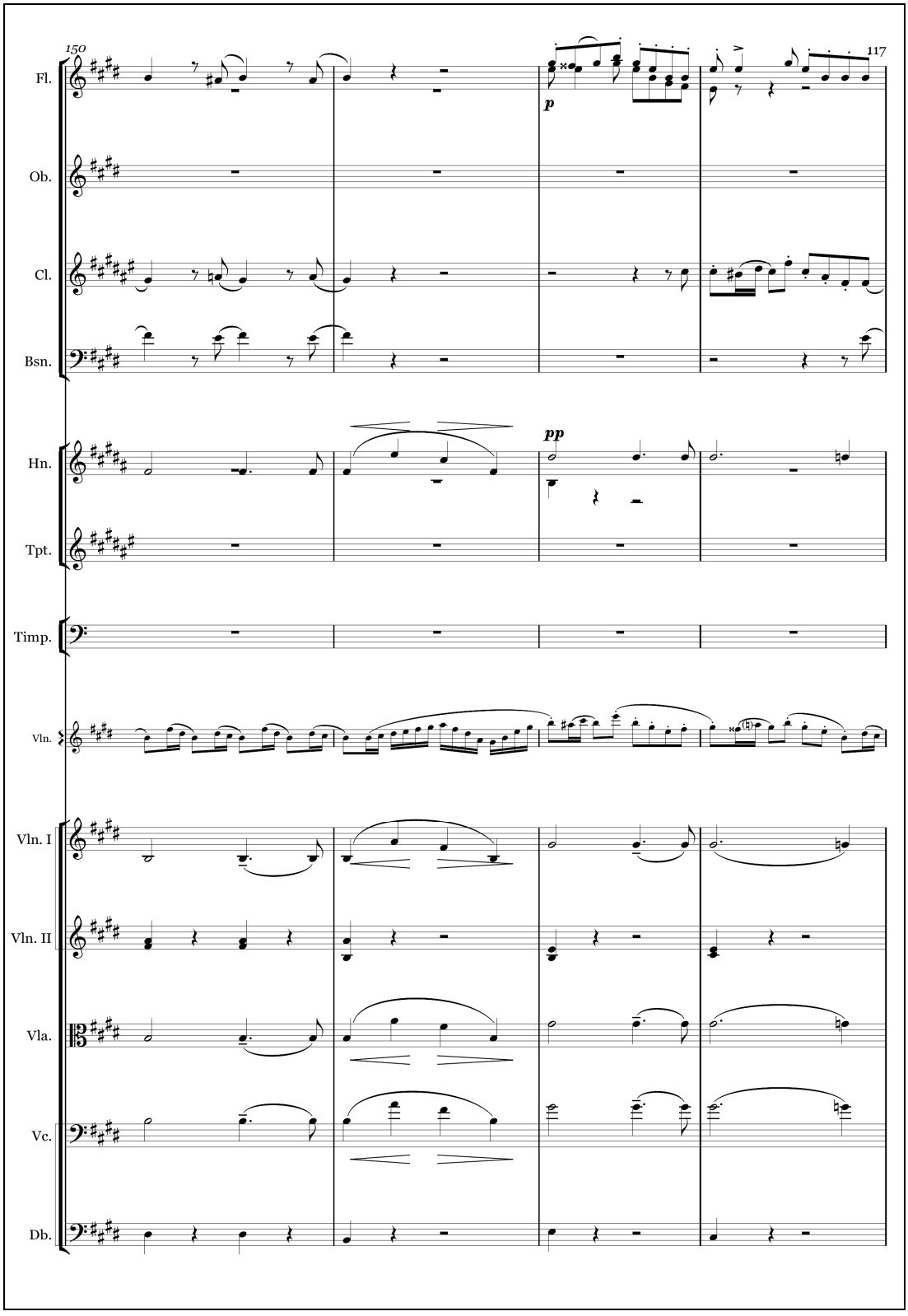


Bu şekilde tema finali, kemanda kısa melodik geçişten sonra, çıkıcı sekizli kromatik yapıyla biten gerçek röprizini hazırlar .

Birinci temadaki gibi, üçüncü bölüm röprizi de dinamik olarak belirtilebilir. Ana tema mi majörde verilmiş ve burada önemli değişikliklere uğramıştır (Örnek 96).
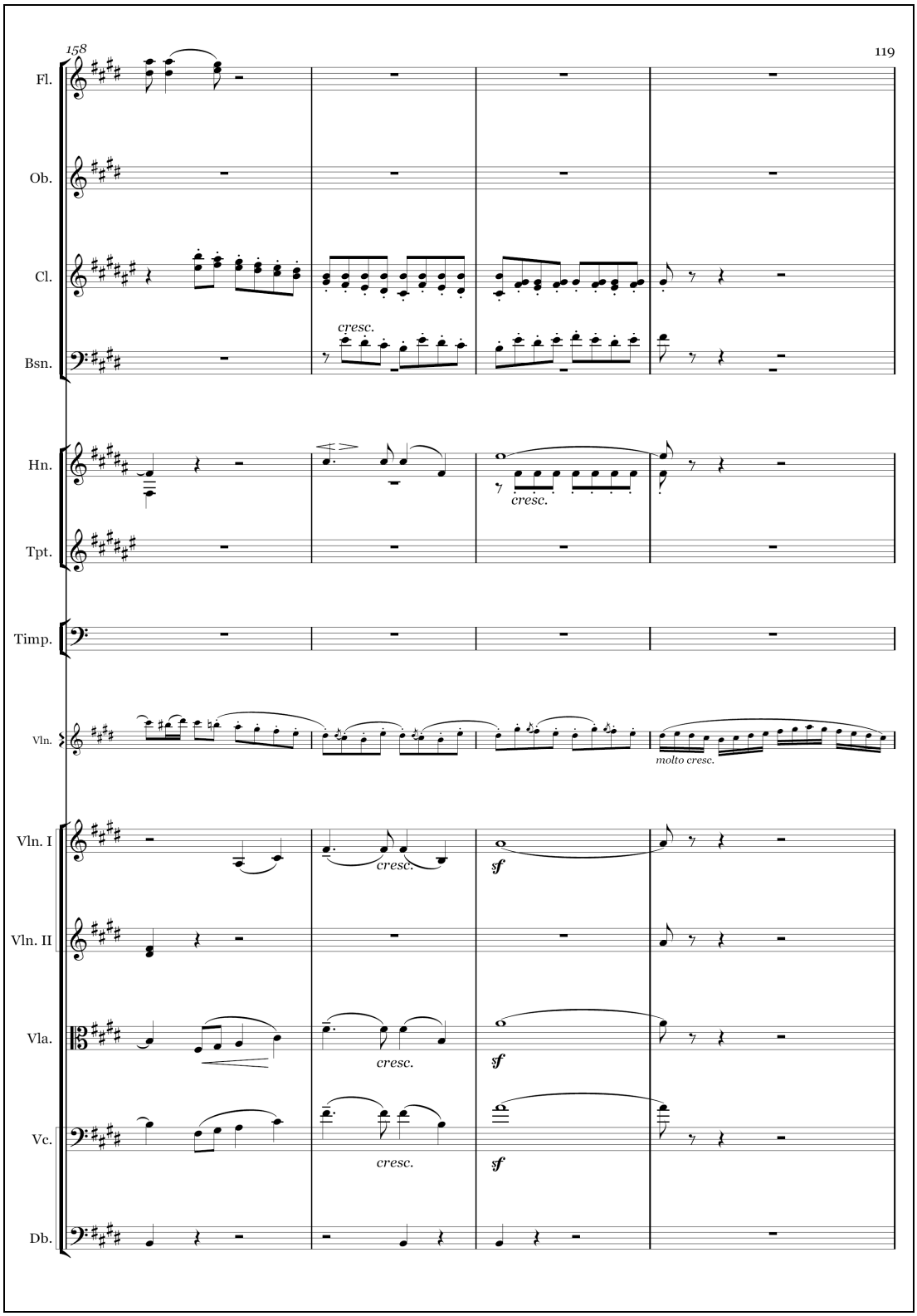
Örnek 96: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 133-150. ölçüler arası.
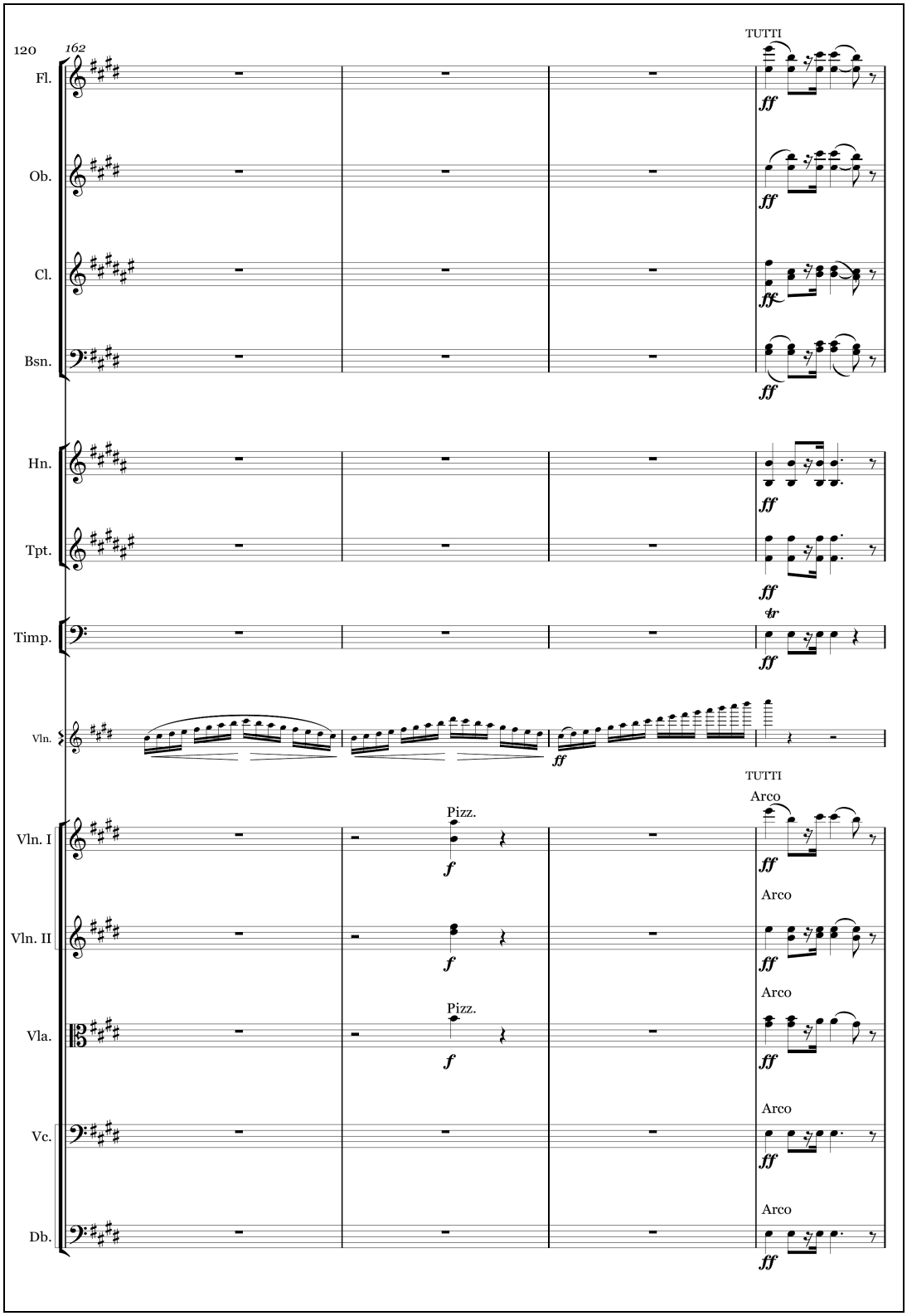


Örnek 96'nın devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 133-150. ölçüler arası.



Örnek 96'nın devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 133-150. ölçüler arası.

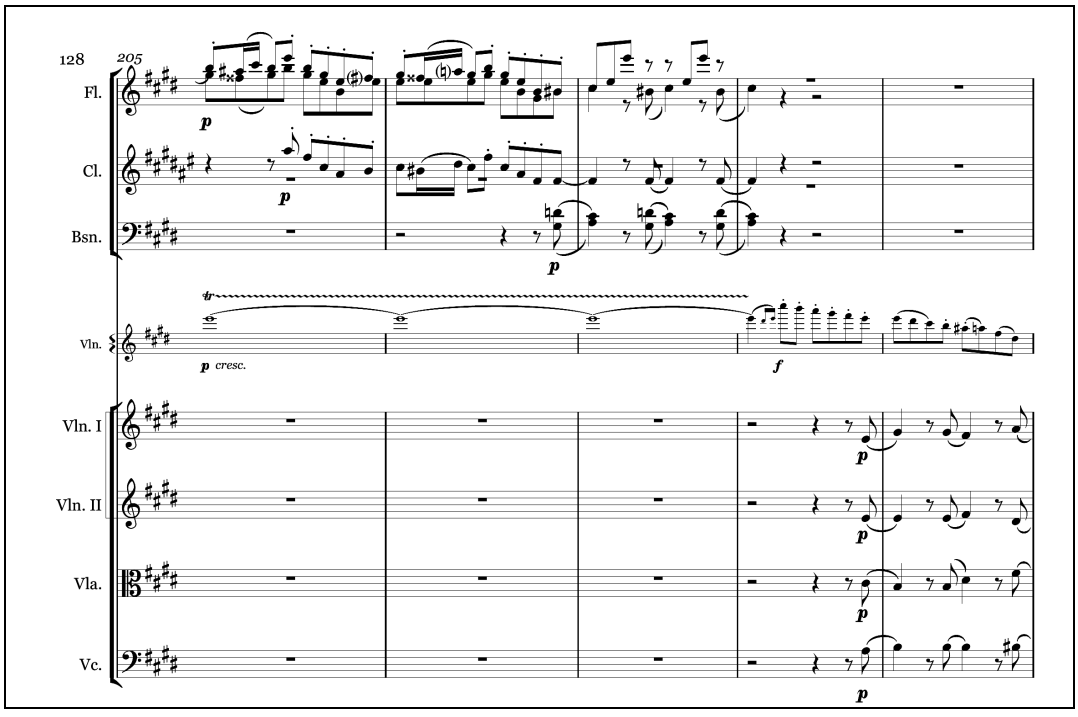


Örnek 96'nın devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 133-150. ölçüler arası.
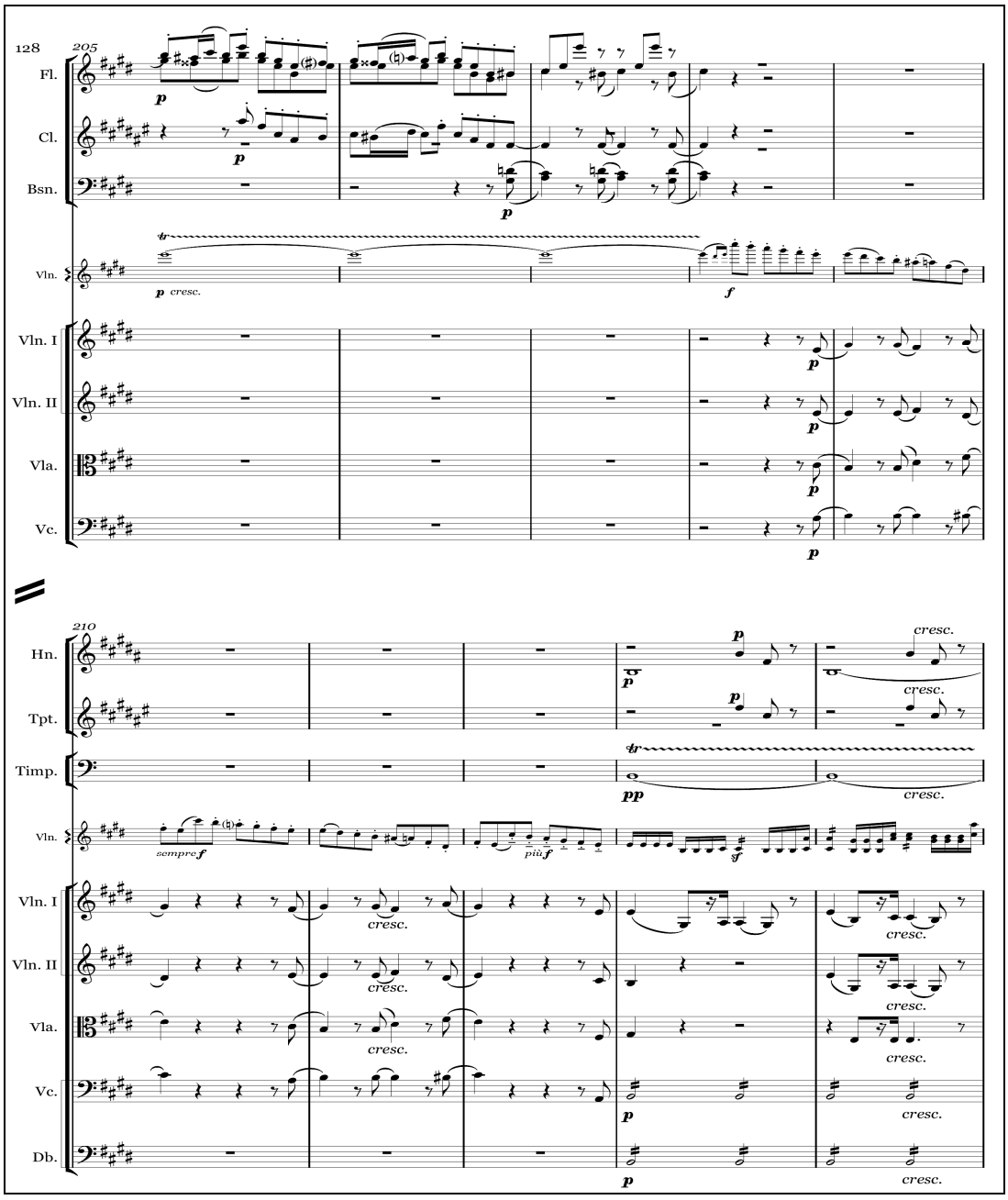


Böylelikle besteci eşsiz biçimde, ikinci defa yaylılara verilmiş ve kornolar tarafından duble edilmiş geliştirmenin, kemandaki yeni temasını sergiler(ana temaya dikey sentez yapar). Burası Mendelssohn' un tematik motifi kullanmadaki üstün ustalığının göstergesidir. Böylelikle finaldeki mutlu ve neşe dolu şarkısallık, yeni şarkı temasında olduğu gibi tüm konçertoda görülür. Ana tema artık kaldırılır ve onun yerine kadansa zirve yapan mi majörde dizisel çıkıcı, virtüöz pasajla geçişsiz ikinci tema gelir. Burada, geleneksel olarak ana tonalitedeki geçiş gibi, serime kıyasla bazı strüktürel (yapısal) değişiklikler gözlemlenir. Röprizin korunmuş birinci yarı cümlesinden sonra, doğrudan röpriz bölümünün ikinci yarı cümlesi gelir. Öyle ki, ilk periyodun ikinci cümlesi kesilmiştir. Röprizin de geliştirici orta kısmı ve birinci yarı cümlesi kaldırılmıştır. Sonra da ikinci tema tekrar edilir. Bu tekrar işlemi başındaki gibi başlarken, ana tonalitede olması röpriz sonu hissini verir. İkinci tema üzerine devam eden gelişme, orkestrada mi majör kadansa eklenen triller' e (dominant fonksiyonu üzerine) kemanda; (ana tonalite sesi) üçüncü oktav trilli mi sesiyle eşlik ederken, flütler ve klarnetler de son ana tema başlangıcının geçişini hazırlar (Örnek 97).

Örnek 97: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 190-193. ölçüler arası
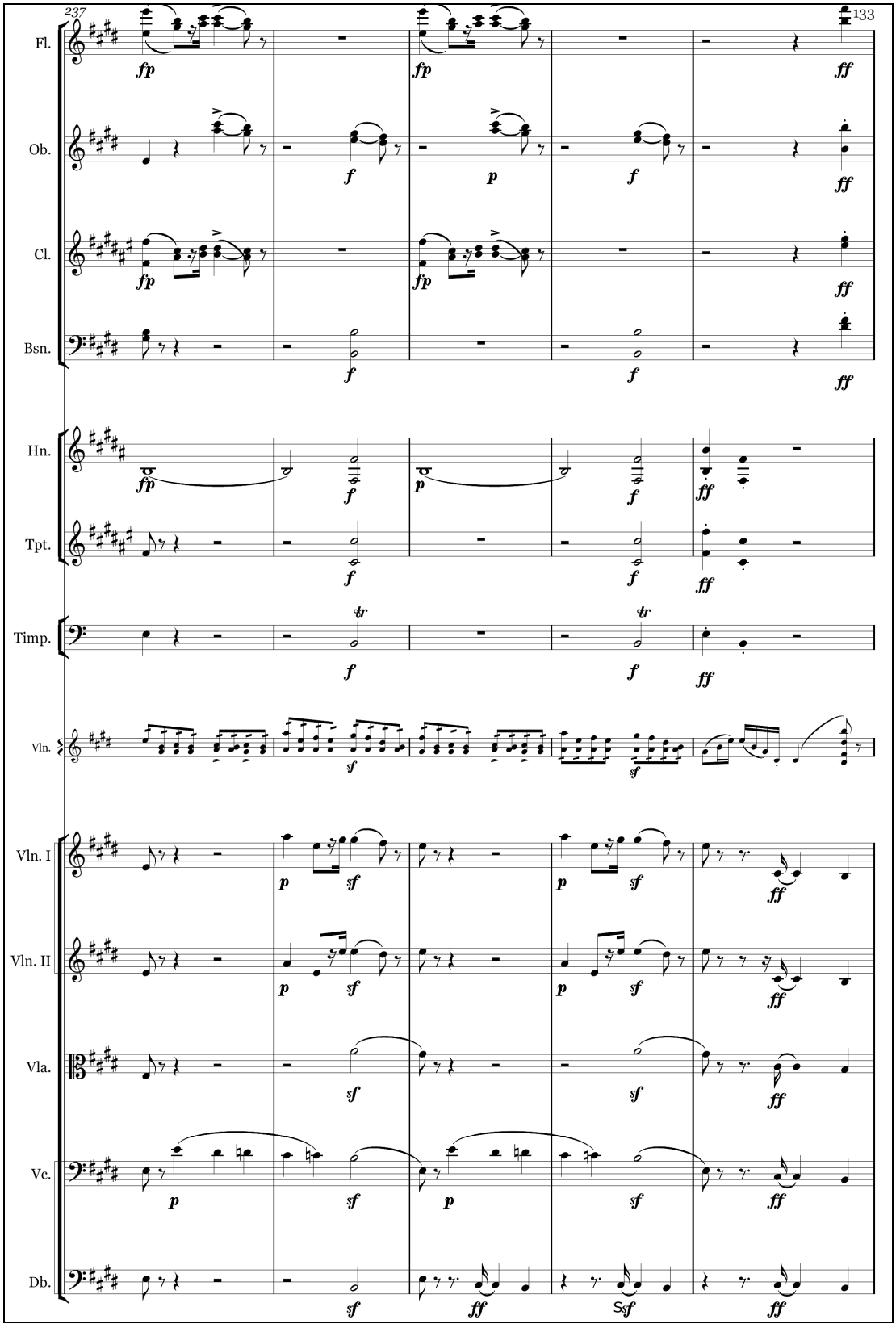


Kemanda, sekizliklerden oluşan kısa inici melodik pasaj (Örnek 98), eserin koda bölümünü hazırlayan ikinci temanın tematik çekirdeği üzerine kurulmuştur ve orgelpunkt fonu, onu röpriz' in sonuna götürür. Bu serimin, ana tematik motiflerinin kesin ve kararlı sentezinden sonra müzikal gelişim, yavaşça bravur koda' ya (törensel) gider (Örnek 99).

Örnek 98: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 194-198. ölçüler arası
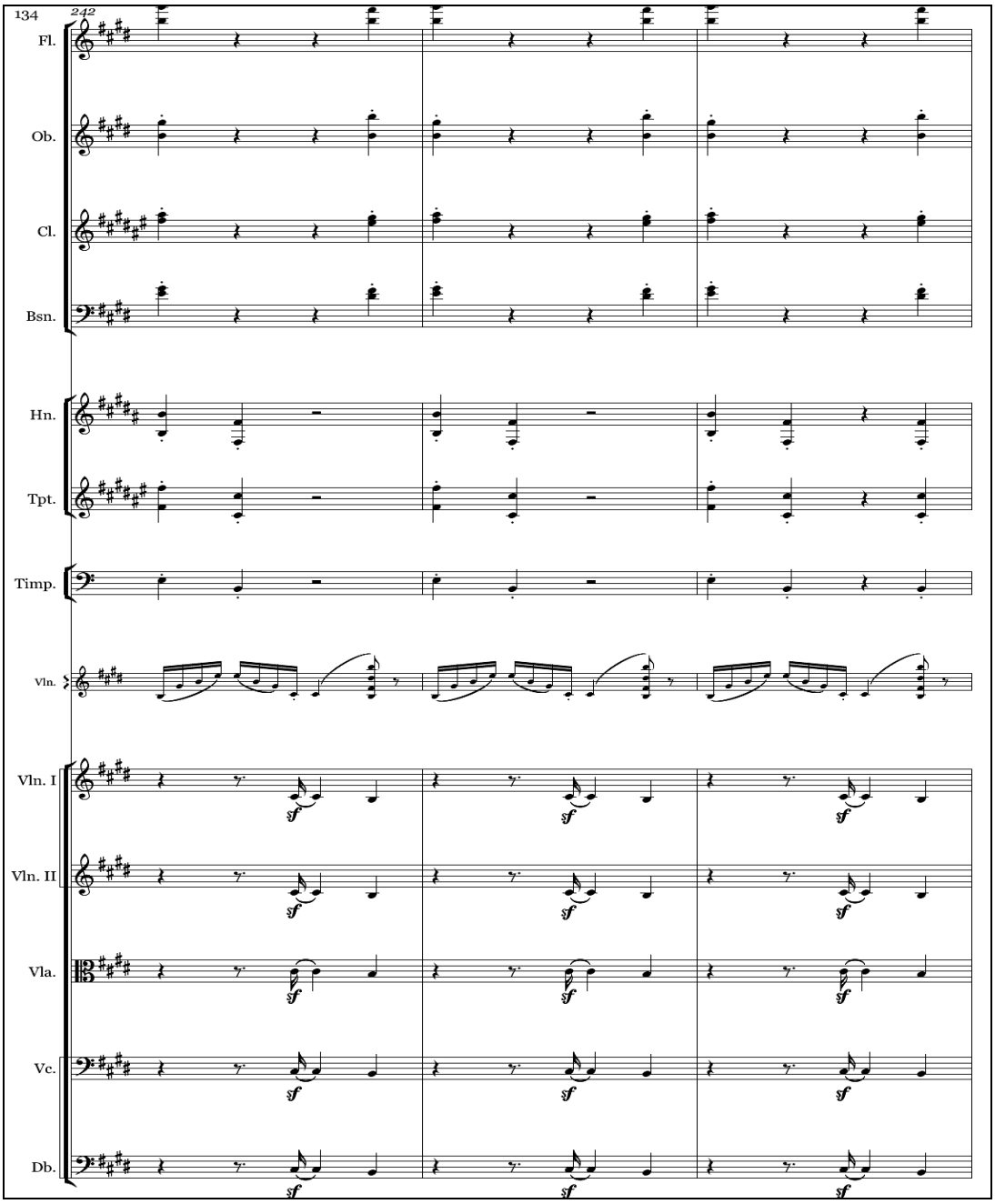


Örnek 99: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 204. ölçü
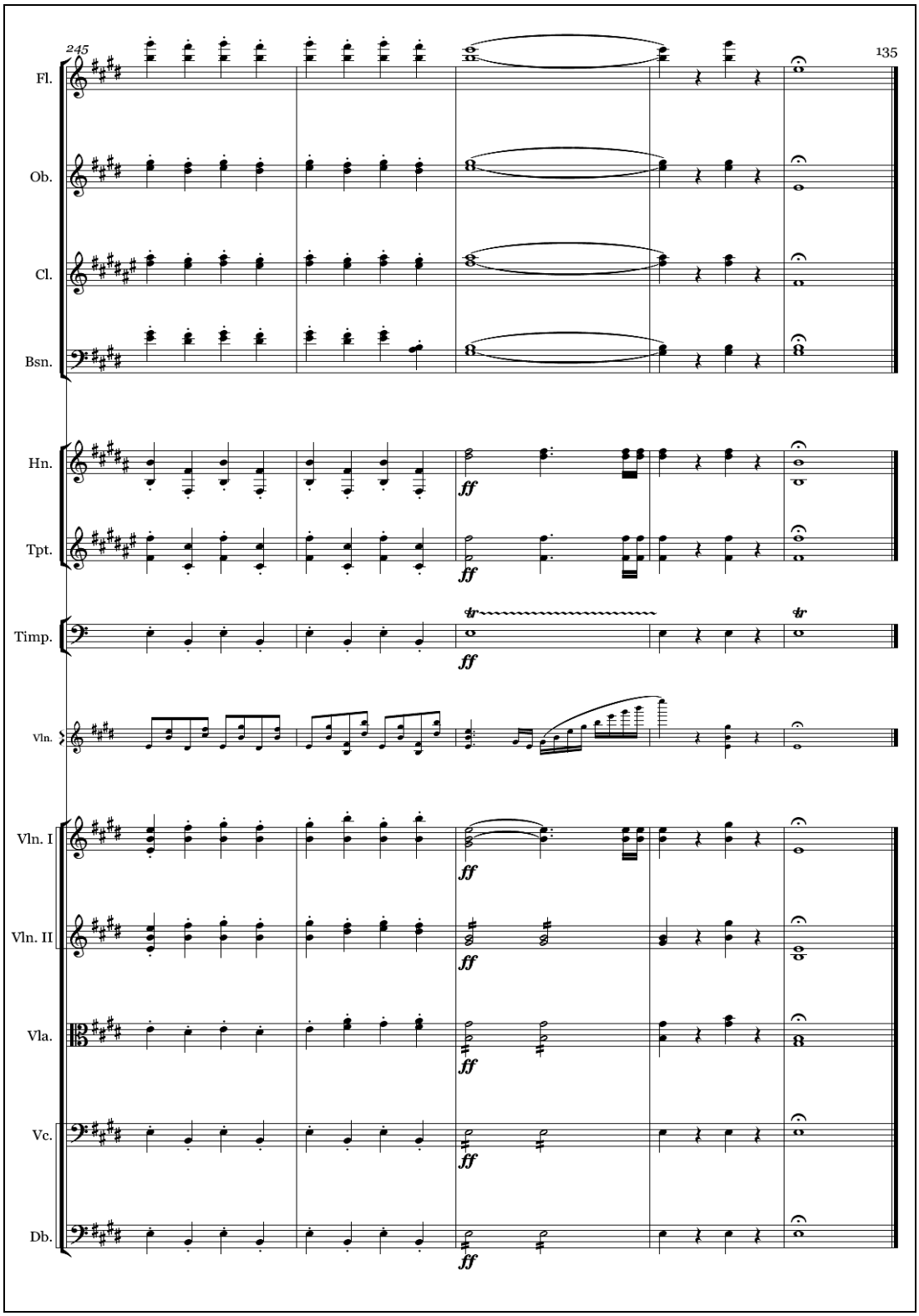


Dayanak noktaları, keman tremolosunda gördüğümüz gelişimle devam eder. Konçertonun en sonunda Mendelssohn, parlak dehasıyla birleştirici fonksiyonu olan ana tema, birinci bölümün geçiş temasından çıkıcı altılı entonasyonla -parlak- melodik fikir ile bu muhteşem konçertonun kulminasyonununu (müzikal zirvesini) getirir (Örnek 100).

Örnek 100: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 219-234. ölçüler arası



Örnek 100'ün devamı: 3. Bölüm, Allegro molto vivace, Partitür' den, 219-234. ölçüler arası.



SONUÇ

Romantik dönem bestecisi olan Felix Mendelssohn' un eserlerinin önemi, müzik dünyasında kendini kanıtlar niteliktedir.

Mendelssohn' un eserleri arasında özellikle yaptığı Mi Minör Keman Konçerto' su seçkin yerini korumaktadır. Mendelssohn yapmış olduğu yenilikler ile kendinden sonraki bestecilere de örnek olmuştur.

Bu tezde Felix Mendelssohn' un yaşadığı dönemin özellikleri, bulunduğu dönemin müziği, hayatı, eserleri, solo keman ve orkestra için yazdığı keman konçertosunun keman teknikleri, icrası ve form analizi incelenmiştir.

Mendelssohn' un mi minör konçertosunu icra edebilmek için özellikle, dönemin müzikal özelliklerini incelemek, Mendelssohn' un müzikalitesini iyi anlamak gerekmektedir. Çünkü romantik dönem eseri çalmak, virtiözite gerektirmesinin yanı sıra derin bir müzik bilgisi ve bilineni ifade etme becerisi gerektirmektedir. Bu eksikleri gidermeye yöneliki çalışılması için farklı çalışma teknikleri ve parmak egzersizleri önerilmiştir.

Bu araştırmada, Mendelssohn' un keman konçertosu icra ve teknik incelemeler ile ele alınmıştır. Eserin icrasını kolaylaştırmaya yönelik çeşitli analizler yapılmış ve örnekler ile anlaşılması sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

1) **Cavidan Selanik**, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1996

2) **Leyla Pamir**, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul, 1989

3) **Evin İlyasoğlu**, Zaman İçinde Müzik, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009

4) **Ahmet Say**, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997

5) **Mayberger**, Aktaran: Leonard Bernstein, Article, 2008

6) htpp://www.suite101.com/article.cfm/violin_composers/66253 (05.06.2013)

7) htpp://www.allmusic.com/artist/felix-mendelssohn-mn0000155453/biography (07.06.2013)

8) htpp://muzikfakultesi.com/portal/frederic-chopin-felix-mendelssohn-hayati-vt2735.html (10.06.2013)

9) http://www.encyclopedia.com/topic/Felix_Mendelssohn.aspx (09.06.2013)

10) http://classical.net/music/comp.Ist/mendelssohn.php (10.09.2013)

11**) Mendelssohn Felix**, ‘’The Concise Oxford Dictionary of Music, ed. Michael Kennedy’’ Oxford: Oxford Universty Press, 2004

12) Mendelssohn in Performance, by Siegwart Reichwald and Christopher Hogwood İndiana Universty Press, 2008

13) **Clive Brown**, A Portrait of Mendelssohn, New Haven & London: Yale Universty Press, 2003

14) **Ahmet Say**, Müzik Ansiklopedisi, 3. Cilt, Başkent Yayınevi, Ankara

15) **Mendelssohn**: A Life in Music, R. Larry Tood, Oxford Universty Press, 2005

16) www.felixmendelssohn.com/felix_mendelssohn_bio_003.htm (09.07.2013)

17) Ankara Radyosu 24 Aralık 1994, Pazar Saat 10:00-11:00, 5 Ağustos 1945' ten tekrarlanan müzik söyleşisi…

18) http://www.felixmendelssohn.com/felix_mendelssohn_works_005. htm (10.07.2013)

19) **Ahmet Say**, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002

20) http://andrews.edu/_mack/pnotes/feb500.html (10.09.2013)

21) **Ferdinand David** (1810-1873), "The Musical Times 47,no.761 (1906).

22) **Doç. Gülen Ege**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Makalesi, Cilt/Vol.:9- Sayı/No:1, 2009

23) **Ivan Galamian**, Principles of Violin Playing & Teaching, Pentice Hall Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey 07632

24) **Faruk Tamer**, Kemanda Yay Teknikleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu, Temmuz, 2002

25) **Szigetti J**., Воспоминания -заметки скрипача (Anılar-Kemancının Tespitleri) Müzik Yayınevi, Moskova, 1969

26) **Leopold Auer**, Violin Playing As I Teach It, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York, 1921

27) **Özlem Duygu Öztürk**, 20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar, Doktora Tezi, Edirne, 2012

28) **Sevcik Otokar**, Analytical Studies for Mendelssohn's Violin Concerto Op.21, 1931

29) **Clive Brown**, Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900, Oxford Universty Press, U.S.A., 1999

30) **Flesch**, **C**. Keman Çalma Sanatı, Klasika XXI Yayınevi, Moskova, 2004

31) **Greig S.** Typeset, Felix Mendelssohn Bartholdy' s Werke, No:18, Concert. Op.64. Partitür, 2004