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

CARL STAMİTZ'İN VİYOLA İÇİN YAZDIĞI OP.1 D DUR CONCERTO PRİNZİPALE ESERİNİN FORM ANALİZİ VE İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

TUĞBA TÜRKMEN

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRÜ ÖNER DİNÇ

EDİRNE 2022

Tez Adı: Carl Stamitz'in Viyola İçin Yazdığı Op.1 D Dur Concerto Prinzipale Eserinin Form Analizi ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi
Hazırlayan: Tuğba TÜRKMEN

ÖZET

Klasik Dönem viyola repertuvarının en önemli konçertolarından olan Carl Stamitz'in bestelediği "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı eserinin form ve icra teknikleri yönünden analizlerinin yapılmasında, başta viyola icracıları olmak üzere, viyola eğitimcileri ve müzik araştırmacıları için önemli bir kaynak olması amaçlanmaktadır.

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada ilk olarak konuyla ilgili yerli ve yabancı literatür taraması yapılıp betimsel analiz yapılmış ve başta Klasik Dönem olmak üzere, özellikle Carl Stamitz'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bilgiler derlenmiştir.

Elde edilen bilgiler doğrultusunda örneklem olarak alınan "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" eseri, form ve viyola icra teknikleri açısında detaylı bir şekilde analiz edilip, eserin çalıma aşamasında faydalı olabilecek etüt önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Dönem, Konçerto, Viyola, Carl Stamitz

Name of The Thesis: Form and Performance Analysis of “Op.1 D Dur Concerto Prinzipale” Composed for Viola by Carl Stamitz From
Prepared by: Tuğba TÜRKMEN

ABSTRACT

It is aimed to be an important source for viola educators and music researchers, especially for viola performers, in the analysis of the form “Op.1 D Dur Concerto Prinzipale” composed by Carl Stamitz, one of the most important concertos of the Classical Period viola repertoire.

In this study, which is qualitative research, first of all, domestic and foreign literature scans related to the subject were made, and descriptive analysis was made, information about the Classical Period and especially the life, art understanding and works of Carl Stamitz was compiled.

“Op.1 D Dur Concerto Prinzipale”, which was taken as a sample in line with the information obtained, was analyzed in detail in terms of form and viola performance techniques, and study suggestions that could be useful in the stage of the work were presented.

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

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında katkıları olan desteğini ve yardımını benden esirgemeyen çok değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ'e ve bu dönemde yanımda olan ailem ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

.

Tuğba TÜRKMEN

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

TEŞEKKÜR iii

İÇİNDEKİLER iv

TABLOLAR vi

ŞEKİLLER vii

1. BÖLÜM 1

GİRİŞ 1

1.1. Problem 1

1.2. Alt Problemler 1

1.3. Amaç 1

1.4. Önem 2

1.5. Sınırlılıklar 2

1.6. Varsayımlar 2

2. BÖLÜM 3

YÖNTEM 3

2.1. Araştırma Modeli 3

2.2. Evren ve Örneklem 3

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü 3

3. BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUMLAR 4

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular 4

3.1. Klasik Dönem 4

3.2. Klasik Dönem Müzik Stili 9
3.3. Mannheim Okulu 14
İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular 19
3.4. Carl Stamitz'in Hayatı 19
3.5. Carl Stamitz'in Sanatı 22
Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular 25
3.6. Klasik Dönem Müzik Stilleri ve Kullanılan Formlar 25
3.7. Konçerto 26
3.7.1. Konçerto Formunun Tarihi Gelişimi 28
3.7.2. Klasik Dönem'de Kullanılan Konçerto Çeşitleri 31
3.7.3. Klasik Dönem Konçertolarında Kadans Bölmesi 32
3.7.4. Klasik Dönem Konçertolarında "Eingange" 34
4. BÖLÜM 36
CARL STAMITZ VİYOLA KONÇERTOSUNUN ANALİZİ 36
Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar 36
4.1. Eserin Form Analizi 36
4.1.1. Birinci Bölüm 37
4.1.2. İkinci Bölüm 50
4.1.3. Üçüncü Bölüm 55
4.2. İcra Analizi 60
4.2.1. Eserde Kullanılan Çalım Teknikleri 60
4.2.2. Konçertodaki Kadans ve Eingange Kısımları ve En Çok İcra Edilen Kadanslar 65
SONUÇ 74
KAYNAKÇA 77
EKLER 80

TABLOLAR

Tablo 3. 1. Johann Joachim Quantz'a göre tempo ifadelerinin metronom değerleri 13
Tablo 3. 2. Konçerto ilk bölüm form tablosu 27
Tablo 4. 1. Viyola Konçertosu enstrüman listesi 36
Tablo 4. 2. Viyola Konçertosu bölüm özellikleri tablosu 36
Tablo 4. 3. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm form tablosu 37
Tablo 4. 4. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm form tablosu 50
Tablo 4. 5. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm form tablosu 55

ŞEKİLLER

Şekil 3. 1. Carl Philipp Stamitz..... 19
Şekil 4. 1. 1. Bölüm, Sergi 1, A Teması a, a1 cümleleri..... 38
Şekil 4. 2. 1. Bölüm, Sergi 1, B Teması e cümlesi, Kodetta..... 39
Şekil 4. 3. 1. Bölüm, Sergi 1, Geçiş Köprüsü..... 40
Şekil 4. 4. 1. Bölüm, Sergi 1, Geçiş Köprüsü..... 41
Şekil 4. 5. 1. Bölüm, Sergi 2, B Teması e1 cümlesi..... 42
Şekil 4. 6. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 1..... 43
Şekil 4. 7. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 2..... 44
Şekil 4. 8. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 3..... 45
Şekil 4. 9. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 4..... 46
Şekil 4. 10. 1. Bölüm, Dönüş Köprüsü, Yeniden Sergi, B' Teması, e2 cümlesi..... 47
Şekil 4. 11. 1. Bölüm, Yeniden Sergi, Geçiş Köprüsü..... 48
Şekil 4. 12. 1. Bölüm, Kadans ve Koda..... 49
Şekil 4. 13. 2. Bölüm, A Teması (Tutti), a cümlesi..... 51
Şekil 4. 14. 2. Bölüm, A Teması (Solo), B Teması (Solo)..... 52
Şekil 4. 15. 2. Bölüm, Geçiş Köprüsü, A Teması (Solo)..... 53
Şekil 4. 16. 2. Bölüm, B Teması (Solo), Kadans, Koda..... 54
Şekil 4. 17. 3. Bölüm, A Bölmesi, a-a1 cümleleri..... 56
Şekil 4. 18. 3. Bölüm, B Bölmesi, b-c cümleleri..... 57
Şekil 4. 19. 3. Bölüm, C Bölmesi, d e f cümleleri..... 58
Şekil 4. 20. 3. Bölüm, D Bölmesi, g h i cümleleri..... 59
Şekil 4. 21. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 82-85. ölçüler arası..... 60
Şekil 4. 22. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 79-84. ölçüler arası..... 60
Şekil 4. 23. Detaşe Etüt Örneği (1-4. Ölçüler)..... 61
Şekil 4. 24. Detaşe Etüt Örneği (1-8. Ölçüler)..... 61
Şekil 4. 25. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 176-182. ölçüler arası..... 62
Şekil 4. 26. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Solo Viyola, 1-25. ölçüler arası..... 62
Şekil 4. 27. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 1-14. ölçüler arası..... 62
Şekil 4. 28. Legato Etüt Örneği (1-8. Ölçüler)..... 63

Şekil 4. 29. Legato Etüt Örneği (1-8. Ölçüler) 63
Şekil 4. 30. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 128-133. ölçüler arası 64
Şekil 4. 31. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 1-14. ölçüler arası 64
Şekil 4. 32. Staccato Etüt Örneği (1-6. Ölçüler) 65
Şekil 4. 33. Staccato Etüt Örneği (1-6. Ölçüler) 65
Şekil 4. 34. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Kadans (258. ölçü), 255-259. ölçüler arası 66
Şekil 4. 35. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Kadans (79. ölçü), 79-84. ölçüler arası.. 67
Şekil 4. 36. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Eingange örnekleri (16 ve 52. ölçüler).. 68
Şekil 4. 37. Viyola Konçertosu, R. Dejardin 1. Bölüm Kadansı 69
Şekil 4. 38. Viyola Konçertosu, R. Dejardin 2. Bölüm Kadansı 70
Şekil 4. 39. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 1. Bölüm Kadansı..... 71
Şekil 4. 40. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 1. Bölüm Kadansı (Devamı) 72
Şekil 4. 41. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 2. Bölüm Kadansı..... 73

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem

Bu çalışmanın problem cümlesi: "Carl Stamitz'in viyola için yazdığı Op.1 D Dur Concerto Prinzipale adlı eserin form ve icra teknikleri açısından incelenmesi sonucunda ne gibi verilere ulaşılmıştır?" cümlesidir.

1.2. Alt Problemler

1.2.1. Klasik Dönemin müzikal özellikleri nelerdir?

1.2.2. Carl Stamitz'in yaşamı, müzik stili ve eserleri hakkında hangi verilere ulaşılmıştır?

1.2.3. Klasik Dönem'de müzik biçimleri ve konçerto ne gibi gelişmeler göstermiştir?

1.2.4. Viyola Konçertosu'nun müzikal analizinde hangi veriler ortaya çıkmıştır?

1.3. Amaç

Bu çalışmada, Klasik Dönem viyola repertuvarının en önemli konçertolarından olan Carl Stamitz'in bestelediği "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı eserinin form ve icra teknikleri yönünden analizleri yapılarak, başta viyola icracıları olmak üzere, viyola eğitimcileri ve müzik araştırmacıları için önemli bir kaynak oluşturmak ve bu eserleri çalışan icracılara eser ve bestecisi hakkında derinlemesine bir bilgi sunmak, aynı zamanda eserin çalışma sürecinde kolaylık sağlamak için etüt önerilerinde bulunmak amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Viyola repertuvarında özellikle Klasik Dönem'de önemli gelişmeler yaşanmış ve bu dönem bestecileri pek çok nitelikli ve viyola için önemli eserler bestelemişlerdir. Bu eserler arasında önem sırasında üstlerde yer alan Carl Stamitz'in "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı konçertosu, günümüzde de çokça icra edilen eserler arasındadır. İcra ve yorum kavramları irdelendiğinde, ideal bir icra için eser, bestecisi ve bestelendiği dönem hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunması gerektiği görülecektir. Bu çalışmada uygulanan araştırma ve analizler sonucunda hem bu eser hakkında icra ve yorum için gerekli tüm bilgiler ortaya çıkarılmış hem de kullanılan metod ile örnek bir çalışma oluşturulmuştur. Bu eser hakkında literatürde bu türde yapılan bir çalışma olmaması bağlamında yapılan bu çalışma önem arz etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma müzikte Klasik Dönem tarihi ve stilistik özellikleri, Carl Stamitz'in "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı konçertosu, müzikal analiz yöntemlerinden form analizi ve icra teknikleri açısından analiz ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Varsayımlar

Bu çalışmada örneklemin evreni yansıttığı, yapılan analizlerin yeterli olduğu, literatür taramasında elde edilen bilgilerin doğruyu yansıttığı ve yapılan diğer tarama ve betimsel analizlerin yeterli olduğu varsayılmaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama ve kaynak taraması, müzikal analiz yöntemlerinden ise form analizi ve icra teknikleri yönünden analiz yöntemleri kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Klasik Dönem müzikal özellikleri ve konçerto formu, örneklemini ise Carl Stamitz'in "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı konçertosu oluşturmaktadır. Örneklemin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Yapılan literatür taramasının ardından konuya ilişkin kitap, makale ve tez gibi yazılı kaynaklardan toplanan veriler sınıflandırılmış ve birbiriyle karşılaştırılarak derlenmiştir. Eserin notası birkaç farklı edisyondan edinilerek detaylı olarak karşılaştırılıp farklılıkları ortaya konulmuş ve irdelenmiştir. Seçilen eserin keman-piyano transkripsiyonu üzerinden form ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmıştır. Daha sonra solo viyola notası üzerinden icra teknikleri açısından analizler yapılmıştır.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.1. Klasik Dönem

Müzik tarihinde Johann Sebastian Bach (1685-1750)'ın ölüm tarihinden 1800'lerin başlarına kadar olan dönem, Klasik Dönem diye adlandırılır. Her dönem bir önceki döneme karşıt fikir ve hareketler ortaya koymuştur. Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçiş de birdenbire olmamış, ara akımlar gözlenmiştir. Bunları Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu ve Aydınlanma akımları olarak dört başlıkta toplayabiliriz.[1] Klasik Dönemi iyi anlayabilmek için, bu dönemi hazırlayan ve yine bu dönem bestecilerinin etkilendiği akımları da bilmek gerekmektedir.

Barok müzik burjuva kaynaklıdır. Kronolojik olarak bahsetmek gerekirse; Paris'te 15. Louis zamanında soyluların değer verdiği Rokoko stili *"...hafif, zarif, yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, cilalı ve oldukça süslü*" nitelikteki eserleri tanımlar. Bu stil daha çok klavsen ve oda müziği eserlerinde kendini gösterir. Rokoko akımının en önemli bestecileri Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ve François Couperin (1668-1733)'dir. Bu bestecilerin yanında Johann Sebastian Bach'ın oğullarından Johann Christian Bach (1735-1782) gibi dönemin ünlü bestecileri de Rokoko stilde eserler verirler. Klasik Dönem'i hazırlayan bu stilde J.C. Bach'dan etkilenen Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) da gençlik yıllarında eserler vermiş, ilk senfonilerini bu stilden etkilenerek yazmıştır.[2]

Rokoko akımından etkilenmiş eserler genel olarak ciddi ve uzun yapılardan ziyade daha küçük türlerde bestelenmiştir. Bu akımla Barok Dönem'deki kontrpuantik yapıya ve aşırı süslemelere başkaldırılmıştır. Klavsen ve oda müziği dışında daha

[1] Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997, s.261.
[2] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 9.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s.69.

büyük eserlerde ise "*Lully'nin son operalarında dramatik yoğunluğun azalıp müziğin öne çıkması, Rameau'nun baleli operalarında tiyatro özelliğinden çok müzik ve dansın yer alması, giderek daha çabuk eğlendiren, kolayca anlaşılabilir müzik biçimlerinin özlendiğini gösterir. Ciddi opera' nın (operaseria) sahneleri arasındaki gülünçlü intermezzolardan filizlenen opera buffa, komik opera stili de bu dönemin ürünüdür. Pergolesi'nin Hanım Olan Hizmetçi (1733) adlı intermezzosu bu hareketin öncüsüdür."*[3]

Fransızların Rokoko akımının yapay süslemeleriyle işlenmiş eserlerine karşın Almanlarda buna adeta baş kaldıran bir stil ortaya çıkar. Alman edebiyatı yazarlarından Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831)'in *Sturm und Drang* adlı romanından esinlenerek ortaya çıkan, Türkçesiyle Fırtına ve Gerilim akımı, 1770'lerin derin duyarlılığını temsil etmekle beraber, süslü değil, aksine yalın hatta kaba diye nitelendirilebilir. Bu akımdan etkilenmiş tipik eser örneklerinden Joseph Haydn (1732-1809)'ın 35., 38., 39. ve 59. senfonileri, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Stamitz (1717-1757) ve Christian Cannabich (1731-1798) gibi bestecilerin çoğu eseri sayılabilir.[4] Alman edebiyatının en büyük yazarları Goethe ve Schiller'in de *Sturm und Drang* akımdan etkilendikleri bilinmektedir.

Bu akımdan etkilenen besteciler Barok Dönem'in müzikte duyarlılığını kısmen korumuş, kontrast ilişkiyi tempo, armoni, dinamikler, tema karakterleri ve modülasyonlar gibi müziğin her öğesine uygulamıştır. *"Zamanın gözde çalgısı klavikorddur. Klavikordda yorumcu tuşların üstünde parmağını titreterek ne denli derinden ses elde edebilirse, o denli duyarlı olduğunu kanıtlar. Alman müziğinde öznel duygusallık modası 1760-80 arasında doruğa varır."*[5]

Yine Almanya merkezli diğer bir akım ise Mannheim Okulu ve bu okul bestecilerinden çıkmıştır. Almanya'nın Palatinate Kontu Carl Theador (1724-1799) 1742'de Mannheim'ın başına geçer ve sarayına dönemin en ünlü besteci ve icracılarını toplama amaçlı Bohemyalı besteci ve kemancı Johann Stamitz'i görevlendirir. Aynı

[3] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.70.
[4] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.71.
[5] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.71.

zamanda sanatlarında ilerlemek için tüm maddi ve manevi desteği sağlar. Stamitz, üstlendiği görevi hakkıyla yerine getirir ve o zamana kadar görülmüş en profesyonel orkestrayı kurar. Bu orkestra ve sanat ortamının etkinliklerinden doğan stil tarihte Mannheim Okulu olarak anılır. En büyük yenilikler orkestra kadrosunda ve yazım stilinde yaşanır. Tarihte ilk kez yaylı ve üflemeli enstrümanların yanında vurmalı enstrümanlar da bir araya görülür. Günümüz orkestralarının temeli Mannheim'da atılmıştır.[6] Bu çalışmanın konusu olan Carl Stamitz de Mannheim Okulu'nun en bilinir öğrencilerinden birisi olarak özellikle orkestralı eserlerinde bu ekol aleni bir şekilde kendini göstermektedir.

Tüm bunlardan ziyade 18. yüzyıl müziğini etkileyen en önemli akım Aydınlanma akımıdır. Kilise'ye karşı çıkan tepkisel ayaklanmalar bilimselliğe yönelimi ortaya çıkarır. İlyasoğlu'na göre: *"...aydınlanma havası, dünyasal, deneysel, özgürlükçü, eşitlikçi, pratik ve ilericidir.*"[7] Önemli toplumsal olayların gerçekleştiği bu çağda sanayi devrimi ile birlikte yeni buluşlar artmış, doğallığa yönelim gerçekleşmiş, soylular ve saray çevresinde yaşayan müzik orta sınıfın doğması ile birlikte daha geniş kitlelere hitap eder hale gelmiştir. Halka açık geniş salonlar ve meydanlarda konserler gerçekleşir. Müziğinde halka hitap etme çabasıyla yalınlaşmasıyla birlikte amatör müzisyen kavramı oluşur. Dönemin müzisyenlerine göre müzik, aşırı süslemeler veya şaşırtmacalar yoluyla değil de duygularına direkt olarak hitap etmelidir.[8] Tüm bu akımlar yeni bir dönemi hazırlar.

Tüm bu akımların oluşturduğu genel kanı Barok Dönem stillerine bir karşı düşünce oluşturmuş, önceki dönemde aşırı değer verilen Barok stil özellikle de saray kaynaklı olduğu için yeni dönemde resmen saldırıya uğramıştır. Klasik Dönem'in, Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle başlatılması, bu bestecinin Barok Dönem stillerini doruk noktada ve tavizsiz olarak kullanmasından kaynaklanır. Bach'dan sonra hiç kimse onun kadar Barok stile sadık kalmamıştır.

---

[6] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.72.
[7] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.72.
[8] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.73.

Ahmet Say'a göre:*''Sadece Bach değil, o çağın tüm müziği, diğer sanatların standartları ile ölçülmüş ve tutucu müzik olarak nitelendirilmiştir. Bach'tan hemen sonra gelenler, onun üslubunun skolastik olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu üslup, her ne kadar derinden duyulsa da, anlatımın heyecansal derinliği dinleyiciyi ne denli büyülese de, Bach'm kompozisyonlarındaki sert, eğilmez form anlayışı; arılaştırılmış, teknik nitelikli kontrpuan; nihayet kişisel olmayan geleneksel ifade tarzı, sadeliği, içtenliği ve doğrudanhğı sanatın amacı olarak kabul eden yeni öznel (sübjektif) eğilime, eskimiş, modası geçmiş müzik olarak görünmüştür. Yeni kuşak için en önemli nokta, yapıttaki tüm devinime eşit oranlarda yayılmış sürekli bir duygu yerine, heyecan akımlarının yavaş yavaş yoğunlaşarak bir çözüm ya da çatışmadan oluşan doruk noktasına doğru ilerleyen tek bir süreç halinde ifade bulmasıdır.''*[9]

Müzikte Klasik Dönem, başta Christoph Willibald Gluck (1714-1787)'ın operada yaptığı yenilikler, daha sonra Haydn, Mozart ve Bethoven'ın müzikleriyle devrim yaratmalarıyla bilinir. Klasik Dönem'i, günümüz senfoni orkestrasının temelinin oluştuğu, senfonik eserlerin çeşitlenip çoğaldığı, çembalo ve klavikord'un yerini yavaş yavaş piyanonun almaya başladığı, müzik biçimlerinde denge ve kontrast öğelerinin sağlamlaştığı, sonat türünün halk tarafından benimsendiği dönem olarak özetleyebiliriz. Bu dönemde orta sınıfın büyümesi ve öneminin artması ile birlikte halk dansları ve basit, akılda kalıcı halk melodileri dönem bestecilerine kaynak oluşturur. Özellikle Haydn ve Mozart müziğinde bu özellikler çok etkindir.[10]

Barok Dönem'deki seçkin burjuva kesime verilen konserlerin yerini geniş halk kitlelerine verilen konserler almış, müziğin halk arasında daha da yaygınlaşması ile birlikte profesyonel müzisyen tanımı oluşmuştur. "*Resmî görevli müzikçiyle yaratıcı sanatçı; icracı ile besteci ve orkestrada çalan herhangi bir kimseyle orkestra şefi arasında belirgin farklılıklar, hatta zıtlıklar ortaya çıkmıştır*."[11] Tüm bu değişimler haliyle eserlerin yapısını da etkilemiştir. Daha önceleri besteciye hamilik eden soylu için veya onun yönlendirmesi ile ortaya çıkan müzik, artık bestecinin birebir muhatap olmadığı halk için ve halkın beğenileri çerçevesinde bestelenmeye

[9] Ahmet Say, *a.g.e.* s.265.
[10] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.74.
[11] Ahmet Say, *a.g.e.* s.266.

başlamıştır. Bu iki anlayış arasında doğal olarak farklar ortaya çıkmıştır. *"...halk için yazılmış yapıtlara daha çok özen göstermek gerektiği gibi, titizlik ve oldukça büyük çaba gerektiren bir sunuş biçimi bulunmalıdır. Artık ısmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yazma olanağı doğduğundan, sanatçı ölümsüz yapıtlar yaratmaya başlar."*[12] Buna bir örnek vermek gerekirse, Haydn yüzden fazla senfoni yazmasına rağmen, en az onun kadar üretken olan Mozart, onun yarısından daha az, Ludwig van Beethoven (1770-1827) ise yalnızca dokuz senfoni bestelemiştir. *"Ismarlama olarak hazırlanmış nesnel yapıtlardan, kişisel anlatım olarak bestelenmiş yapıtlara geçiş, Mozart ile Beethoven'in arasındaki zaman süresinde gerçekleşmiştir. Zamanı daha kesin olarak saptamak gerekirse, bu geçiş, Beethoven'in olgunluk çağma ve Eroica'nın bestelenmesinin hemen öncesine rastlar."*[13] Halk konserlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte bu alanda bir piyasa oluşmuş ve elde edilen gelirler bestecilerin temel gelir kaynakları haline gelmiştir.

Müziğinde salt klasizmi en çok yansıtan bestecinin Mozart olduğu söylenebilir. "*Her sanatçıda az ya da çok gelişmiş romantik eğilim görülebilirse de, romantik teriminin sakınarak uygulanması gereken pek az sanatçıdan biridir. Mozart, Haydn'dan daha da öncelikle klasik kavramının simgesi olmuştur. Haydn, çoğunlukla biçimle ilgili yanıyla klasiktir. Oysa Mozart, öz açısından da bu terimin tanım sınırları içine girer."*

Leyla Pamir klasik kavramını şu şekilde açıklamaktadır: *"Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saflığı, temizliği, açık ve seçik olmayı içerir."*[14] Pamir'in yaptığı bu tanım, "*Birinci Viyana Klasikleri*" diye anılan Haydn, Mozart ve Beethoven üçlüsü için geçerli olsa da, tüm yönleriyle en çok yansıtan Mozart'tır.[15] Mozart hem stilde hem formda ulusal kalıplardan sıyrılmış, Alman, İtalyan ve Fransız müziklerini sentezleyerek evrensel bir stil yakalamıştır.

---

[12] Ahmet Say, *a.g.e.* s.266.
[13] Ahmet Say, *a.g.e.* s.266.
[14] Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Ada Yayınları, İstanbul 1989, s.48.
[15] Leyla Pamir, *a.g.e.*, s.48

3.2. Klasik Dönem Müzik Stili

Daha önce de bahsedildiği gibi Klasik Dönem'in müzik stillerinin oluşması sancılı bir süreçle olmuştur. Rokoko ve Sturm und Drung gibi akımlar, Aydınlanma Dönemi felsefesi ve Mannheim Okulu faktörü yeni dönem stillerinin oluşmasında yönlendirici olmuşlardır. Gerek melodik ve armonik yapıda gerek de formlarda olmak üzere müziğin neredeyse tüm öğelerinde "*öz-biçim dengesi*" Klasik Dönem'in en önemli özelliğidir. Karşıtlık ilkesini dengeli bir şekilde fakat oldukça kullanmak bu dönem müziğini Barok Dönem'den ayıran önemli bir faktördür.[16]

Barok Dönem'deki melodik yapılara bakıldığında, eserin tamamında hâkim olan tematik yapı ve melodik çizgiler, olabildiğince az karşıtlık gösteren değişimler yaşamakta, her ne kadar varye edilse de ana melodik çizgiler daima kendini hissettirmektedir. Ancak 1750'de Bach'ın ölümünden sonra bölüm içi karşıtlık öğeleri görülmeye başlanmıştır. Zamanla bu karşıtlık öğeleri temanın kendi içine kadar girmiştir. Tüm bu yenilikler müziğin kendi içinde bir devinim yaratmıştır. Eser içi müzikal fikirler devamlı bir devinim içindedir. Her yeni tema veya aynı temanın yeni gelişlerinde yeni anlamlar kazanılmıştır.[17]

Melodik yapı ile birlikte Klasik Dönem'deki armonik ritim de değişmiş, Barok Dönem'e göre daha net ve daha ağır bir tempoda ilerlemektedir. Kontrpuantik yapıyla değil de dikey armonik yapıyla yürüyen yapılar, Barok Dönem stiline nispeten daha akışkandır.[18]

Müzik biçimlerinden Klasik Dönem'de en çok gelişme gösteren tür Sonat'tır. Yine sonat formunda bu dönemde ortaya çıkan en önemli tür ise senfoni'dir. Senfoni, Barok Dönem'in "senfonia"sından farklı bir türdür. Senfonik formlardan yine konçertoda da büyük değişimler yaşanır. Piyano'nun öneminin artmasıyla birlikte bu enstrüman için konçertolar bestelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde senfonik formlar dışında sonat formunda diğer çalgısal bir tür olarak yaylı çalgılar kuartetini

[16] İlhan K. Mimaroğlu, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, Ankara 1998, s.90.
[17] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.75.
[18] Ahmet Say, *a.g.e.* s.267.

görmekteyiz. Daha büyük türlerden operada da Gluck ve Mozart eserleriyle devrim yaratmışlardır.

Klasik Dönem sonatı üç veya dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler arası tempo ilişkisi hızlı-ağır-hızlı şeklindedir. İlk bölüm "sonat allegrosu" biçiminde, serim-gelişme-yeniden serim yapısındadır. Tema malzemeleri birbirine karşıt armonilerle işlenir. İkinci bölümler genellikle Lied formunda tasarlanırlar. Son bölümler ise genellikle dans ve Rondo formlarındadır.

Oda müziğinde ise ikili, üçlü ve dörtlü gruplar için bestelenen eserler revaçtadır. İkili eserlerde genellikle bir enstrüman eşlik görevini görmüştür. Piyanonun önemini artırması ile birlikte bu eşlik enstrümanı piyano olmuştur. Üçlü gruplarda ise başlangıçta bir enstrüman ve piyanonun yanına sürekli bas çizgisini çalan üçüncü bas bir enstrüman eklenmekteydi. Kuartetler arasında ise en gözde tür, 1. Keman, 2. Keman, Viyola ve Viyolonsel'den oluşan yaylı çalgılar kuartetidir. Bu grubu bazen de Keman, Viyola, Çello ve Kontrbas oluşturur.

Özellikle Barok Dönem'de olmak üzere Klasik Dönemin ilk zamanlarında oda müziği gruplarındaki yönetim sorunu, sürekli bas veya herhangi bir klavyeli çalgı ile sağlanırdı. Zamanla orkestrasyonda armonik yapı enstrümanlar arasında eşit bir şekilde dağıtılmaya başlandıktan sonra bu rol de eşit bir şekilde paylaşılmaya başlanmış ve sürekli bas veya herhangi bir klavyeli enstrümanın gerekliliği ortadan kalkmıştır. Sürekli bas çizgisinin yer almadığı ilk kuartet Alessandro Scarlatti (1660-1725) tarafından bestelenir. Daha sonraki kuartet yapılarına bakılacak olursa da Mannheim Okulu'nda kullanılan yaylı kuartette ise etkin rol olarak birinci keman ağırlıkta ve yönetici konumundadır.

Klasik Dönem'de halk konserlerinin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte yeni oda müziği türleri de gelişmiştir. Bunlar daha çok neşeli, şakacı, hareketli halk danslarından türeyen ve açık hava mekanlarında çalınan Viyana serenadı,

divertimento, kasasyon, notturno gibi türlerdir. Bu türler aynı zamanda Barok Süiti ile Klasik Dönem Senfonileri arasında köprü görevi görürler.[19]

Klasik Dönem'in ilk zamanlarındaki senfoniler ile günümüz senfonileri arasında büyük farklar mevcuttur. Örneğin bir Haydn senfonisinin kadrosunda en fazla yirmi beş icracı bulunmakta, başta yaylı çalgılar olmak üzere, flüt, 2 obua, 2 fagot, 2 korno ve bir klavsenden oluşmaktadır. Bu orkestralarda kompozisyon yaylı çalgılar üzerine kurulmuş, nefesli enstrümanlar yaylıları güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak Beethoven ile birlikte nefesli enstrümanların kendilerine özgü rolleri oturmaya başlamıştır.[20]

Bu dönemin en büyük göstergelerinden birisi ise salt müzik de denilen, çalgı müziğindeki gelişmeler ve bu dönemde ortaya çıkıp artık oturaklaşan yeni biçimlerdir. Form çerçevesinin halk tarafından bile rahatça anlaşılabilen oldukça belirgin bir hale gelmesi onun klasik hale gelmesini sağlamıştır. Klasik dönemde öne çıkan ve gelişen üç tür; sonat, kuartet ve senfoninin temeli aslında Sonat formuna dayanmaktadır. Kuartet, yaylı veya diğer dörtlü enstrüman gruplarının sonatı; senfoni ise orkestranın sonatıdır.

Senfoninin doğuşuna değinmek gerekirse, Fransa ve İtalya'da senfoniden daha çok opera gibi sahne müzikleri daha revaçtaydı. Bu coğrafyalarda salt müzik kavramına en yakın kısımlar opera uvertürleriydi. Senfonik müzik hareketi Almanya'dan çıkmıştır denilebilir. Daha sonralarında vazgeçilmez konser müziği türü halini alan senfoninin yerini o zamanlarda süit dolduruyordu.

Barok Dönem'in sonlarına doğru "*sinfonia*" denilen orkestra için yazılmış müzikler kilisede veya operada kantatlar, operalar veya baleler başlamadan önce çalınmaktaydı. Bu müzikleri amatör müzisyenlerin de yer aldığı orkestralar seslendirdiği için oldukça basit bir dil ve yapıyla tasarlanırlardı.

Almanya'da 1740'lardan itibaren giderek daha da ciddiye alınan "*sinfonia*"lar yapısal olarak da gelişmeye başladı. O dönemlerde hızlı-ağır-hızlı

[19] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s.91.
[20] Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.75.

tempoda üç bölümden oluşan yapı kullanılmakta idi. Yüzyılın son yarısından itibaren senfonik müziğin önemi artmış ve giderek daha farklı bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Klasik stilin doğal, yalın ve şahsi duyarlılığıyla salt bir ifade tarzının getirileri olarak müzik daha akıcı ve bestecinin düşünce dünyasını daha iyi bir şekilde yansıtmasına olanak tanır.

Senfonik müziğin gelişmesinde çok önemli bir rolü bulunan Mannheim Okulu'nun kurucusu Johann Stamitz, Fransa'da kendi bazı senfonilerini seslendirmiştir. Bu konserlere katılan Fransız opera bestecisi François-Joseph Gossec (1734-1829) de Mannheim stilinde senfonilerden çok etkilenmiş ve kendi de senfoni bestelemeye başlamıştır. Halk konserleri düzenleyen Gossec vasıtası ile Fransa'da senfoni daha da bilinir olmuştur. Öte yandan Stamitz haricinde *"Berlin'deki senfoni okulunun başlıca bestecileri, J.G. Graun (1702-1771) ve C.H. Graun (1703-1754) kardeşler, Franz Benda (1709-1786) ve Bach'ın oğullarıdır."*[21]

Sonat formu Klasik Dönem'in ilk zamanlarında üç bölümlü olarak kullanılmaktaydı. Mozart ve Haydn gibi besteciler ile birlikte dördüncü bölüm yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı. Artık sonat formunda yazılan kuartet, konçerto ve senfoniler dört bölümlü olarak tasarlanıyordu.

Bu dört bölümlü sonatın hızlı tempoda olan ilk bölümü Fransız Uvertürlerinden alınmış sonat allegrosu, ağır tempodaki ikinci bölüm ilk bölümle kontrast yapıda, alt çeken tonda veya ilgili minöründe gelen lied formunda, üçüncü bölüm genellikle bu dönemde eski süitlerin dans bölümlerinden katlı lied formunda bir menuet ve son bölüm ise genellikle rondo formunda tasarlanmaktaydı.[22]

Oda müziği ve senfoni türünde eserlerdeki gibi sonatta da Klasik Dönem'in doruk eserlerini Haydn, Mozart ve Beethoven vermiştir. Onların eserleriyle klasik sonat asıl kimliğini kazanmıştır.

Klasik sonatın iç dinamiklerine gelecek olursak Gelişme bölmesinin önemine değinmek gerekir. Mimaroğlu'na göre: "*Sonatın gelişme bölümü, (developpement)*

[21] Ahmet Say, *a.g.e.* s.270.
[22] Ahmet Say, *a.g.e.* s.287.

bestecinin biçim kaygılarından iyice uzaklaşıp, kendine özgü anlatımını, kendine özgü yöntemlerle bağımsızlaşmış bir imgeleme başvurarak gerçekleştirdiği bölüm sayılır."[23] Klasik Dönem sonatının bir diğer alt öğesi olan tema hakkında ise Sachs şunu söylemektedir: "*Artık tema edilgin değil, etkin nitelik taşır olmuştu."*[24]

Başta sonat formu olmak üzere tüm çalgısal formların gelişmesinde çalgıların gelişmesinin rolü yüksektir. Çalgılar teknik anlamda gelişip yetenekleri arttıkça besteciler buna göre eserler yazmış ve formları geliştirmişlerdir. Bu tam tersi için de geçerlidir. Besteciler kendi müzikal dillerini ifade edebilmek için çalgıların sınırlarını zorladıkça, çalgı yapımcıları da çalgıları geliştirmeye meylettiler. Klasik Dönem çalgıların ve bu çalgılara göre hazırlanan metod ve kitapların geliştiği bir çağdır.

Klasik Dönem müzik stillerini incelerken bu dönemde kullanılan tempo ifadeleri ve bunların karşılığı olan metronom değerlerine de göz atmak gerekir. Dönem müzisyenlerinden Johann Joachim Quantz (1697-1773)'a göre o dönemde tempo ifadelerin karşılıkları olarak kullanılan ortalama tempolar Tablo 3.1.'de görülmektedir.[25]

Tablo 3. 1. Johann Joachim Quantz'a göre tempo ifadelerinin metronom değerleri[26]

Metronom Değeri	Tempo İfadeleri
20	Adagio assai, Adagio pesante, Lento, Largo, Mesto, Grave
40	Adagio cantabile, Cantabile, Arioso, Larghetto, Dolce poco andante, Affettuoso, Pomposo, Siciliano, Adagio spiritoso
80	Allegro, Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, Moderato
160	Allegro assai, Allegro di molto, Presto

[23] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s.92.
[24] Curt Sachs, *The Rise of Music in The Ancient World, East and West*, Vail-Ballou Press, New York 1943, s.196.
[25] Beverly Jerold, "Numbers and Tempo: 1630-1800", *Performance Practice Review*, 17.1 (2012), s. 1-16.
[26] Beverly Jerold, *a.g.m.*, s. 1-16

Tempo değerlerinin yanında göz önünde tutulması gereken bir diğer önemli nokta ise diyapozon değerleridir. Mozart'ın la sesi için kullandığı diyapozonun değerinin 422-423 Hz olduğu bilinmektedir. Günümüzde la sesi için kullanılan 440 Hz göz önünde bulundurulduğunda Mozart'ın şimdiki bir tam ses aralığının yaklaşık üçte biri kadar pes bir sistem kullandığı görülecektir. Bunun yanında Fransızlar bundan daha pes bir frekans, İngilizler ise bundan daha tiz bir frekansı baz almışlardır.[27]

Klasik Dönem'de gelişme gösteren en önemli çalgı piyanodur. J.C. Bach'ın Londra'da verdiği ilk piyano konserinin ardından Avrupa'ya yayılmıştır.

"Piyano için ilk yapıtları 1770 yılından başlayarak Muzio Clementi (1752-1832) yazmıştır. "Clementi, doğrudan doğruya piyano için düşünülmüş ilk müziği (Op. 2 üç sonat) yazan besteci olduğu gibi, piyanonun kendine özgü teknik olanaklarını inceleyen ilk bestecidir de. Her bir parmağın eşit güçte ve bağımsız olmasını öngören temrin yöntemini geliştirmiş, bu yöntemle de asıl, parmakların dokunu eşitliğinin sağlanmasını gözönünde tutmuştur."[28]

3.3. Mannheim Okulu

Klasik Dönem salt müzik anlayışı ve senfonisini en çok etkileyen Mannheim Okulu ve bu okul bestecilerinin neden Almanya'da ortaya çıktığını hakkında Say şunları söylemektedir: "*Salt müziğe Alman'lar ulus olarak daha yatkındı. Alman Felsefesinin kökleri ve Alman'larm imgelem gücü, dış öğelerden arınmış bir "salt müzik" kavrayışının doğal ortamım sergiliyordu. Sanatların en soyutu ve biçimseli olan müzikte, biçim ve öz karşıtlıklarının çözümlenmesine ilişkin önveriler hazırdı*."[29]

O dönemde Mannheim eyaleti, konum olarak Almanya'nın en köklü ve donanımlı müzisyenlerini barındırıyordu. 1742 yılında Mannheim eyaletinin başına geçen Prens Carl Theodor (1724-1799) hali hazırda sarayda bulunan orkestrayı büyütüp Avrupa'nın en büyük ve ileri düzey orkestrası haline getirmek ister. 1747 yılında Bohemya'lı besteci Johann Stamitz (1717-1757)'i orkestranın başına getirir ve

[27] Ahmet Say, *a.g.e.* s. 288.
[28] Ahmet Say, *a.g.e.* s. 276.
[29] Ahmet Say, *a.g.e.* s. 277.

bu amaçlarını gerçekleştirmek için onu görevlendirir. Stamitz, o dönem Almanya'sının en değerli müzisyenlerini orkestraya davet eder ve burada tüm imkanları sunarak belli yöntem ve amaçlar doğrultusunda çalışmaları için koordinelerde bulunur.

Ellerindeki ortamı en iyi şekilde değerlendiren Stamitz ve arkadaşları, Mimaroğlu'nun deyimiyle: *"...daha 'soyut', yüzeylerde gelişe duran biçimlerin daha 'somut' araçlarla, çalgılarla birleştirilmesinden doğan, dengeli, düzenli bir çalgı musikisi..."* ortaya koydular.[30]

Stamitz ve arkadaşlarının kurduğu orkestra onların ellerinde adeta bir deney aracı oldu. Nitelikli müzisyenlerden oluşan orkestra vasıtası ile dönemin çalgı, çalgı müziği ve senfonik müzik sorunları üzerine çalışmalar yapıldı. Dönem formları çalgıların nitelikleri üzerine uygulandı; çalgıların tını, nüans gibi unsurları incelenip orkestrada dengelemeye çalışıldı.

Bu çalışmalar ilk zamanlarında Almanya dışındaki çevre ilkeler ve özellikle de Fransa'da daha çok ilgi gördü. Fransa'ya konser turları için davet edilen Stamitz'in üflemeli ve vurmalı enstrümanları da orkestrada kullandığı senfonik eserleri burada çalındı.

Mannheim Okulu'nun müziğe katkılarına değinmek gerekirse; orkestranın kurucusu olan Stamitz'in ulaşmak istediği şey orkestranın doğasını yitirmeden gerçekleştirebildiği devinim ve müziğin gerektirdiği değişikliklere göre anında uyum sağlamaktı. Orkestranın doğallığını yitirmeden coşkunluğa ulaştığı tınıları elde etmeye çalıştı. Pamir, orkestranın bu yeni tınısı hakkında şunları söylemektedir: "*Bu tınının iletişimini dolaysız olarak sağlayan, Stamitz ailesinin temsilcisi Cannabich ve Ignaz J. Holzbauer olmuştur. Aslen Viyana'lı olan Holzbauer de çalışmalarını Mannheim'de tamamlamıştı. 1777'de Mozart, Mannheim'da yaşadığı dönemde, Holzbauer ve Cannabich'le çok sıkı bir dostluk ilişkisine girmiş, Holzbauer'in müziğinde büyük bir şiirsellik bulmuştu. Mozart'ın yapıtlarındaki sonat biçiminin yerli yerine oturmasında,*

[30] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 93.

piyano ve keman konçertolarının parlak efektlerinde, karşıt temaların dinamizm öğelerinde, Cannabich ve Holzbauer'in etkileri büyük olmuştur."[31]

Mannheim orkestrasının müziği hakkında ezgi hakimiyetinin olduğu, sürekli basın desteğine artık ihtiyaç olmadığı, ölçü sayılarının oturaklaştığı ve simetrinin hâkim olduğu, dans müzikleri kadar açık ve anlaşılır olduğu, temasal yapının motifsel zenginlikte olduğu, ana temanın bile değişimlere açık olduğu söylenmektedir.[32] Yine o zamana kadar görülmemiş bir orkestra disiplini en belirgin yanlarındadır orkestranın. "*Çalgı sanatının gelişimi, orkestrasyon, ses çizgilerinin güçlenip hafiflemesi, dinamizm, ünlü Mannheim crescendo'ları, bu okulun önemli katkılarıydı.*"[33]

1757'de henüz 40 yaşında iken ölen Johann Stamitz, bu kısa ömrünü müzikle doldurmuştur. Kurduğu ve yönettiği orkestra ile dönemindeki tüm bestecileri etkilemiş ve Klasik Dönem'de kimlik kazanacak olan senfoni ve senfonik müzik kültürüne en büyük katkıları yapmıştır. Orkestra geleneği, mevcut olan veya o tarihten sonra kurulan tüm orkestraları etkilemiştir. Hayatı boyunca 50 kadar senfoni yazan bestecinin her bir senfonisi deneysel özellikler içerir.

Mannheim Orkestrasındaki her bir icracı, çalgısını üst seviyede çalabildiği gibi aynı zamanda zamanının ünlü birer bestecisidir. Mannheim Orkestrası için besteledikleri tüm eserlerde kendi ve arkadaşlarının üstün yeteneklerini göz önünde bulundurur ve bu rahatlıkla bestelerini yaparlardı.

Johann Stamitz, himayesinde bulunduğu saraya bağlı avcı birliklerinden davullar, av boruları ve trompetler toplayarak orkestrada bunlara da yer vermiştir. O dönemdeki insanların ses yüksekliği en yüksek duydukları şeyler gök gürültüsü gibi doğa sesleri ile yine olağan üstü durumlardaki askeri top sesleriydi. Dolayısıyla olağan durumlarda yüksek ses düzeyine alışık değillerdi. Mannheim orkestrasında yer alan davul, trompet ve av boruları sayesinde gök gürültüsüne yakın gürlükte forteler yapılabiliyordu. Ayzı zamanda ses gürlüğü küçük bir arı vızıltısına kadar bile düşürülebiliyordu. Mannheim orkestrasının bir ünü de bu ses gürlüğünde

[31] Leyla Pamir, *a.g.e.*, s. 23.
[32] Ahmet Say, *a.g.e.* s. 279.
[33] Leyla Pamir, *a.g.e.*, s. 23.

ustalaşmasından kaynaklanır. *"Dinleyicinin, ilk kez duyduğu böylesi güçlü bir orkestra sesinden ürküp forte pasajlarda ayağa fırladığı söylenir."*[34]

Mannheim orkestrası nefesli çalgılar ile yaylı çalgıların bir arada kullanıldığı ilk orkestradır. Bu durum ve orkestranın profesyonelliği o dönemde tüm Avrupa'da ilgi uyandırmıştır. Avrupa'nın dört bir yanından müzisyenler ve müzik severler bu orkestrayı dinlemek için Mannheim'a gelir ve duydukları karşısında hayran kalırlardı. Mozart ta orkestranın bir konserine katılmış, özellikle klarneti ilk defa bu orkestrada görmüştür. Daha sonra eserlerinde klarnete yer vermiştir. Mozart yalnızca klarinetten değil, orkestranın yapısından ve senfonik dilinden de oldukça etkilenmiştir.

Bu orkestrada Johann Stamitz'in yanında, Anton Flitz (1733-1760), Ignaz Holzbauer (1711-1783), Carl Joseph Toeschi (1731-1788) Franz Xaver Richter (1709-1789) gibi besteciler de yer almıştır. Bu besteci ve icracılar, orkestranın kurulması ve devamında Stamitz'den sonra emeği geçen diğer önemli insanlardır. Johann Stamitz'in ölümünün ardından orkestra ile Johann Stamitz'in oğulları olan Anton Stamitz (1750 -1776) ile Carl Stamitz (1745 -1801) ilgilenmişlerdir. Onların ardından ise Christian Cannabich (1731 -1798) ve Franz Beck (1730 -1809) orkestrayı devralmışlardır.[35]

Tabi tüm bu yenilikler ilk defa Mannheim'da yapılmasına rağmen buna paralel olarak İtalya'da Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) adındaki besteci de nefesli çalgıları yaylılar ile birlikte kullandığı sinfonialar bestelemiştir. Hatta bahsedilen bu Sinfonia'lardan bazılarının, Johann Stamitz orkestrayı kurmaya başlamadan önce basıldığı tespit edilmiştir. Buradan da anlaşılmaktadır ki Almanya'daki Mannheim akımının öğretilerinden etkilenmeden bu öğretileri İtalya'da uygulayan Sammartini'dir. *"Sammartini'nin Gluck'un öğreticisi, Johann Christian Bach'ın ve Mozart'ın esin kaynaklarından biri olduğunu anmak, bu bestecinin önemini belirtmeye yeter."*[36]

Mannheim Okulu'ndan etkilenen diğer bazı besteciler arasında, Luigi Boccherini (1743-1805), Giovanni Battista (1710-1736), Giovanni Battista Martini

[34] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 94.
[35] Ahmet Say, *a.g.e.* s. 279.
[36] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 95.

(1706-1784), Johann Schobert (1735-1767) sayılabilir. Özellikle oda müziği yapıtlarıyla tanınan Johann Schobert'in Mozart ve Beethoven'i doğrudan doğruya etkileyen bir besteci olduğu söylenebilir. Hatta Mozart'ın ilk dört piyano konçertosunda Schobert'in klavsen sonatlarından esinlendiği bilinir.[37]

Mannheim Okulunda, enstrümanların tınısal özellikleri üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda özellikle üflemeli çalgıları toplu olarak orkestraya karşı bir kontrast oluşturma amaçlı kullanılması, Senfonik Konçertant formunu da geliştirmiştir.

[37] İlhan K. Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 95.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.4. Carl Stamitz'in Hayatı



Şekil 3. 1. Carl Philipp Stamitz[38]

Kilisenin vaftiz kayıtlarına göre 8 Mayıs 1745'de Mannheim'da doğan uzun ismiyle Carl Philipp Stamitz, 9 Kasım 1801 tarihinde Jena'da ölmüştür. Çek soyundan gelen bir Alman olan bestecinin isminin Çekçe'de yazımı "*Karel Stamic*" şeklindedir. Bazı kaynaklarda ise ismi "*Karl*" şeklinde yazılır. Mannheim orkestra bestecilerinin ikinci neslinin önde gelen bir üyesi olan besteci, konçerto ve konçertant senfoni literatürüne büyük katkıda bulunmuştur. Yaşadığı dönemde besteci, kemancı, viyolacı ve viola d'amore icracısı kimlikleriyle anılmaktadır. Babası Johann Stamitz, Mannheim okulunun kurucusudur.[39]

Stamitz ilk müzik eğitimini babasından almıştır. 11 yaşında babasını kaybetmesinin ardından diğer saray müzisyenleri, Christian Cannabich (1731-1798), Ignaz Holzbauer (1711-1798) ve Franz Xaver Richter (1709-1789) ile müzik eğitimine devam etti. O dönemden kalan orkestra konser kadrolarını içerir listelerde, 1762'den 1770'e kadar Stamitz'in ismi kemancı olarak yer alır. Orkestrada icracı olarak yer

[38] Carl Stamitz'in Portresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Stamitz.jpg (Erişim Tarihi: 21.01.2020)
[39] Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 49.

alması özellikle çağdaş Mannheim repertuarını öğrenmesini ve parlak bir performans tekniğine hâkim olmasını sağlar.[40]

1770 yılında 25 yaşında iken Paris'e gitmeye karar veren Stamitz, ilk olarak Mons şehrinde sahne alır. Daha sonra hem Carl hem de kardeşi Anton, Paris'teki Concert Spirituel'de aktif performans sergilerler. 1771'de Paris'teki Noailles Dükü Louis'in sarayında besteci ve şef olarak görev alır. Bu dönemde Gossec, Leduc, Sieber ve Beer gibi dönemin ünlü müzisyenleriyle tanışan besteci, aynı zamanda Paris'te birçok yeni bestesini de yayınlar.[41] Paris'te yaşadığı yıllarda tanıştığı Bohemyalı Klarinetçi Joseph Beer (1744-1811) ile iyi bir dostluk kuran Stamitz, dönemin bu ünlü klarinetçisi ile beraber çalışmalar yapmış ve klarinet konçertoları bestelemiştir.[42]

1772 yazını çeşitli program senfonilerinin ilki olan "La promenade royale"i bestelediği Versay'da geçiren Stamitz, Noailles Dükü'nün sarayındaki görevi süresince, bir virtüöz olarak pek çok yolculuk yapmıştır. Bu yolculuklarda 1772'de Viyana'ya, 1773'te Frankfurt'a ve 1774'te Augsburg, Viyana ve Strazburg'a gitmiştir.[43]

Bazı kaynaklarda Carl Stamitz ve kardeşi Anton'un ismi karıştırılmıştır. Bu yüzden net olmamakla birlikte verdiği başka konserler de mevcuttur. Bunlardan birisi de Carl ya da kardeşi Anton'un 2 Şubat, 25 Mart ve 7 Nisan 1775 tarihlerinde Concert Spirituel'de verilen konserlerdir. Bu konserlerin ardından Stamitz'in göreceli olarak belli bir güvence altında diye tarif edilebilecek yılları sona ermiştir. Bundan sonraki hayatını herhangi bir önemli kalıcı pozisyona sahip olmadan, yolculuk eden bir virtüöz olarak geçişmiştir.[44]

---

[40] Susan T. Sommer vd., "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*", Carl Stamitz, 1981, s.457.
[41] Peter Gradenwitz, "The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected", *Music Library Association*, 7.1, 1949, s. 54-64.
[42] The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Carl Stamitz", *Encyclopædia Britannica*, 2019 <https://www.britannica.com/biography/Carl-Stamitz> (Erişim Tarihi: 20.01.2020).
[43] The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Carl Stamitz", *Encyclopædia Britannica*, 2019 <https://www.britannica.com/biography/Carl-Stamitz> (Erişim Tarihi: 20.01.2020).
[44] Peter Gradenwitz. *a.g.m.*, s.54-64.

1777-1780 yıllarında Johann Christian Bach ile birlikte Londra'da eşlikli konserler verdiği dönemin gazete ilanlarından anlaşılmaktadır fakat Paris'ten ayrıldığı tarih net değildir. 1778'de Londra'daki King's Theartre'da bir konser veren Stamitz, bu şehirde oda müziği formları ağırlıklı pek çok eser bestelemiş ve yayınlamış, 1780 yılının sonuna doğru ise Lahey'e yerleşmiştir.[45] Lahey'de de konserler veren besteci bir keresinde sahneyi o zamanlar henüz 12 yaşında olan Beethoven'la paylaşmıştır.[46]

1782-1784 yıllarında, şu an Güney Fransa sınırları içinde olan Orange Prensliği sarayında viyola ile otuza yakın konser düzenlemiş ve övgüleri kazanmıştır. Her ne kadar kendisini bir besteci olarak tanıtmak istese de bu dönemde viyola solisti olarak konserlerine devam eder. O döneme ait tarihi konser notlarından anlaşıldığı üzere Stamitz, 1787 yılında Prag, Halle ve Dresden şehirlerinde de viyolacı olarak konserlerde yer almıştır. Yine başka bir konser notunda 1789 yılında bir konserde orkestra şefi olarak yer aldığı görülmektedir.[47]

1789 yılında, Jena şehrinde Maria Josepha Pilz ile evlenen Stamitz, ilk çocuğu doğduktan sonra 1790'da Greig, Voigtland'a yerleşmiştir. 1792'de ikinci çocuğunun doğması ve eşi Maria'nın rahatsızlanması üzerine onları yalnız bırakmamak için konser seyahatlerine ara vermek zorunda kaldı. Bu yıllarda bestelerini satarak geçimini sağlayan besteci, kalıcı bir pozisyonda iş aramaya başladı. Dönemin ünlü müzik yayıncılarından birisi olan Bernhard Christoph Breitkopf'a yazdığı mektuplarda Leipzig'de ona bir iş bulması için yardımını istediği görülmektedir. Geçim sıkıntısı giderek artan Stamitz, hayatının son yıllarını Jena şehrindeki üniversitede baş kemancı olarak çalışarak geçirmiştir. Borçlarını ödeyebilmek için başka iş olanakları peşine düşen besteci, eserlerini Galler ve Rusya'ya göndermiştir. Ölümünden sonra eserleri açık arttırmaya çıkmış fakat alıcısı çıkmamıştır. El yazması eser koleksiyonunu bir süre eşi muhafaza etmiştir fakat daha sonra kaybolmuştur.[48]

---

[45] Susan T. Sommer vd., *a.g.e.*, s.457.
[46] The Editors of Encyclopaedia Britannica., *a.g.e.* (Carl Stamitz)
[47] Peter Gradenwitz. *a.g.m.*, s. 54-64.
[48] Friedrich Carl Kaiser, *Carl Stamitz (1745-1801): Biographische Beiträge, Das symphonische Werk, Thematischer Katalog der Orchesterwerke* (Philipps-University, Yüksek Lisans Tezi), Marburg 1975, s.194.

Hayatı boyunca sürekli eser üretmeye devam eden Stamitz, besteciliğiyle aynı oranda viyola ve keman icracısı olarak tanınmıştır. Eserleri arasında 50'den fazla senfoni, 30'un üzerinde konçertant senfoni ve 60'ın üzerinde konçerto bulunmaktadır. Bunların yanında pek çok oda müziği eseri olan Stamitz, Mannheim ekolünün en çok eser veren bestecileri arasında sayılır.

Eserlerinin tamamında gerek kullandığı orkestral dinamikler gerek homofonik yapı gerek de temalar arasındaki kontrastlık ile Mannheim etkileri açıkça görülmektedir. Bunun yanında gezgin bir müzisyen olması nedeniyle özellikle Paris ve Londra'da o bölgelerin müzik ve müzisyenleriyle tanışması ufkunu daha da genişletmiş, özellikle melodik lirizm etkileri eserlerine yansımıştır.[49]

Bestecinin çoğu orkestra eserindeki enstrümantasyon, Mannheim orkestrasının kadrosunu içerir. Dönem şartlarında standart denilebilecek bu kadro zaman zaman eserlerinde değişiklik göstermektedir. Örneğin, besteci 1781 yılında yazdığı Masquerade Senfonisi'nde klasik ikili orkestranın vurmalı enstrümanlar grubunu genişletmiştir.

Dönemindeki Mannheim ekolünün de benimsediği dört bölümlü senfoni anlayışının dışında daha çok üçüncü bölümlerde kullanılan menuet'i bulunmayan İtalyan senfoni biçimini benimseyen Stamitz'in dört senfonisi hariç tüm senfonileri iki ya da üç bölümlüdür. Elliden fazla senfonisinin yalnızca dördünde üçüncü bölüm olarak menuet veya katlı trio bölümü eklemiştir. Bestecinin günümüzde bilinen 28 adet Konçertant senfonisi de iki bölümden oluşmaktadır.[50]

3.5. Carl Stamitz'in Sanatı

Hayatı boyunca her dönem senfoni yazan Stamitz ilk senfonilerini Mannheim yıllarında, son senfonisini ise 1791 yılında Almanya'nın Greiz şehrinde yazmıştır. Senfonilerinin genellikle ilk ve son bölümleri Sonat Allegrosu formundadır. Yalnız bu formu döneminin anlayışına göre kullanmıştır. Yeniden Sergi bölmeleri oldukça kısa

[49] Peter Ward Jones, "The Concerto at Mannheim c. 1740-1780", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96.May (1969), 129-36 <www.jstor.org/stable/765979>. s. 2.
[50] Peter Ward Jones. *a.g.m.,* s. 3.

ve her iki temayı da içermeyebilir. Bazı senfonilerinin ilk bölümleri alışılagelmişin aksine ağır tempodadır. İlk dönemlerinde yazdığı senfonilerin Giriş kısımları ile ilk temalar arasında motifsel ilişkiler görülmektedir. Ritmik öğelerde de koşutluk bulunmaktadır.[51]

Senfonilerinin ilk bölümlerinde ikinci tema çeken tonda gelmiş ve orkestra kadrosu ikinci temalarda birinci temaya nispeten azalmıştır. Gelişme Bölmelerinde oldukça zayıftır. Gelişmede sergi temalarını çok fazla kullanmaktan çekinmiştir. Yeniden Sergi Bölmeleri genellikle ikinci temayla başlamakla beraber ilk temayla başlayan senfonileri de bulunmaktadır.

Senfonilerinin ikinci bölümleri oldukça şiirsel ve etkileyicidir. Bu özelliği dönemindeki dinleyiciler ve besteciler tarafından da takdir görmüştür. İkinci bölümler çoğunlukla lied formlarında olmakla beraber sonat allegrosu formunda olanlar da bulunmaktadır. Stamitz senfonilerinin son bölümleri ilk yedi senfonisi hariç rondo formundadır.[52]

Konçertant Senfonilerine gelecek olursak, büyük bir kısmı iki solo enstrüman için bestelenmekle beraber daha geniş kadrolar için bestelenenler de mevcuttur. Bu çifli sololar genellikle keman-keman veya keman-viyolonsel'den oluşmaktadır. Konçertant Senfonilerinin ilk bölümleri genellikle ritornello sonat biçimindedir. Bu biçim dönemin konçertolarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Ritornello bölümlerin solo kısımlarında genellikle modülasyonlar bulunmaktadır. Soloların dışında da üç veya dört tutti bölümü yer alır. Besteci konçertolarının son bölümlerinde genellikle Rondo formunu kullanmıştır. Bu konuda Fransız müziğinden etkilendiği söylenebilir. Son bölümlerde Rondo formu dışında kullandığı istisnai durumlarda ise kompozisyonel kuruluş gereği menuet ve katlı triolar kullanmıştır. Stamitz'in Mannheim ekolünü benimseyen diğer bestecilerden daha çok Rondo formunu kullandığı söylenebilir.[53]

---

[51] Susan T. Sommer vd., *a.g.e.,* s. 458.
[52] Shao-Chuan Sylvia Chien, "A *Handbook to Bridge the Technical Demand from the Concerto in G Major for Viola and Strings by Georg Philipp Telemann to the Viola Concerto in D Major , Op . 1 by Carl Stamitz*" (Arizona State University, Yüksek Lisans Tezi), Arizona 2008, s. 98.
[53] Peter Ward Jones. *a.g.m.,* s. 4.

Pek çok eseri kayıp olan Stamitz'in, 15 adet keman, 2 adet viyola, 10 adet klarinet, 8 adet flüt ve 7 adet fagot konçertosu yazdığı bilinmektedir. Keman'a olduğu gibi Viola d'amore'a da önemli eserler bestelemiştir. Bu eserlerde viola d'amore partisinde yer alan akorlar, flajöleler, enstrümanın yedi telinin de aktif olarak kullanılması ve sol elde yer alan pizzicato teknikleri ile bu enstrümanın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.[54] Stamitz'in bestelediği bazı klarnet ve viyola eserleri dönemin en nitelikli eserleri sayılırlar.[55]

Paris'te yaşadığı yıllarda tanıştığı Bohemyalı Klarinetçi Joseph Beer (1744-1811) ile iyi bir dostluk kuran Stamitz, dönemin bu ünlü klarinetçisi ile beraber çalışmalar yapmış ve klarinet konçertoları bestelemiştir.[56]

Carl Stamitz, viyolada sol el pizzicato'sunu uygulayan ilk bestecidir. Bu söz konusu teknik ile çalınması istenen notanın üzerine "0" konur.[57] Mozart ve Beethoven'in de kendisi için eserler yazdığı Prusya kralı Frederick William II için çello konçertoları bestelemiştir.

Stilistik olarak Stamitz'in müziği, Mozart'ın gençlik ve Haydn'ın orta yaş dönemlerinin galante eserlerinden çok uzak değil. Stamitz'in eserleri düzenli periyodlar ve çekici melodilerle karakterize edilir. Solo enstrümanlar için yazdığı eserler deneysel ve virtüözite ister fakat bu aşırıya kaçmayacak şekildedir. Öğretmeni Franz Xaver Richter'in de yaptığı gibi, Stamitz çoğunlukla uzak tonlara modülasyon yapmayı tercih ettiği ve fazlaca modülasyon kullandığı için minör tonları kullanmayı tercih etmiştir.[58]

---

[54] The Editors of Encyclopaedia Britannica., *a.g.e.* (Carl Stamitz)
[55] Constance J. Whitman Gee, "*The viola concerti of the Stamitz family: A performance project including Concerto in G major by Johann Stamitz (1717–1757), Concerto Number One in B -flat major, Concerto Number Three in G major and Concerto Number Four in D major by Anton Stamitz*" (University of Maryland, Yüksek Lisans Tezi), Maryland 2001, s. 186.
[56] Peter Gradenwitz. *a.g.m.*, s. 6.
[57] Eduard Melkus, "Italienische merkmale in der mannheimer violintechnik", içinde *Italienische merkmale in der mannheimer violintechnik* (Almanya: Würtz, 1984), s. 200-204.
[58] Susan T. Sommer vd., *a.g.e.*, s. 458.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.6. Klasik Dönem Müzik Stilleri ve Kullanılan Formlar

Klasik Dönem'de pek çok müzik formu gelişmiş ve değişmiştir fakat bunlar arasında en önemlisinin sonat olduğunu söyleyebiliriz. Olan formların gelişmeleri dışında bu dönemde ortaya çıkan en önemli tür ise senfonidir. Senfoni, Klasik Dönem öncesinin Senfonia türünden farklıdır. Konçertolarda ise piyanonun gelişimi ve ünlenmesi ile birlikte piyano konçertoları bestelenmeye başlanmıştır. Sonat biçiminin kullanıldığı bir diğer tür olan yaylı çalgılar kuartetleri de bu dönemde en az senfoni kadar önem kazanmıştır. Operada bu dönemde iki büyük isim Gluck ve Mozart eserleriyle büyük yenilikler getirmişlerdir. Aslına bakılırsa bu dört farklı türün kökeninde yine sonat vardır. Enstrümantal bir biçim olan sonat yaylı çalgılar dörtlüsüne uygulanınca kuartet, senfoni orkestrasına uygulanınca senfoni meydana çıkar.

Klasik Dönem sonatı üç ya da dört bölümden meydana gelir. Üç bölümlüde bölüm tempoları arasında Hızlı-Yavaş-Hızlı temposal ilişkisi sıklıkla görülür. Birinci bölüm -sonat allegrosu da denir- kendi içinde genel olarak üç ana bölmeden meydana gelir. Bunlar Sergi, Gelişme ve Yeniden sergi bölmeleridir. İlk bölümün Sergi bölmesini oluşturan iki tema çoğu özellikleri itibariyle birbirlerine karşıttır. İkinci bölümler genellikle lied formunda bestelenirler. Bu bölümde bazen birinci bölüm temalarından faydalanılır fakat çoğu zaman birinci bölüme kontrast özellikler içerir, daha önce duyurulmayan yeni temalar duyurulur, lirik bir havada seyreder. Üçüncü bölüm ise genellikle Rondo'dur. Bu bölümde artık armonik öğeler temel değişimlere uğramıştır, hızlı ve hareketli bir havadadır.

Solo piyano için yazılan sonatlarının yanında herhangi bir ikili için sonatlar da Klasik Dönem'de önem kazanmıştır. Klasik Dönem duo sonatlarda her iki enstrümanın rolü de eşit olarak değerlendirilir. Duo sanatlarının yanın da üç enstrüman için bestelenen trio sonatlar da Klasik Dönem'de görülmektedir. Duo sonatlara örnek olarak en yaygın kullanılan keman-piyano için sonatlar, trio sonatlara örnek olarak ise keman-piyano ve sürekli bası çalan bir bas enstrüman verilebilir.

Solo, ikili ve üçlü gruplar için yazılan sonatların yanında oda müziği türünde en gözde tür kuartettir. Klasik Dönem kuartetlerinde çoğunlukla keman 1, keman 2, viyola ve viyolonselden oluşan yaylı dörtlü tercih edilmesinin yanında, ilk evresinde bir Barok Dönem geleneği olarak keman, viyola ve viyolonselin yanında sürekli bas partisini çalan klavsenden oluşan kadronun da kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında bazen de yaylı kuartet grubu keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas'tan müteşekkildir. Klasik Dönem'in ortalarına doğru bu tür kuartet grupları için bestelenen eserlerde armonik yapı tüm enstrümanlarda eşit olarak dağıtılmaya başlanmış ve bir sürekli bas çizgisine gerek kalmamıştır. Dolayısıyla sürekli bas partisini çalan klavyeli çalgı geleneği de ortadan yavaş yavaş kalkmıştır

Klasik Dönem'de revaçta olan bir diğer form ise Konçertodur. Piyanonun gelişmesi ile birlikte piyano ve bir solo enstrüman için yazılan konçertolar olmasıyla birlikte bundan daha çok orkestra ile beraber çalınan konçertolar da yaygınlaşmıştır.

3.7. Konçerto

Bir veya birkaç icracının enstrümanındaki çalma ustalığını ve yeteneklerini göstermesi amacıyla bestelenen eser türleridir. Konçerto kelimesinin Latince'de iddiaya girmek, tutuşmak anlamındaki "concertare" kelimesinden türediği bilinmektedir.[59]

Genellikle üç bölümden oluşan konçertoların bölüm tempoları arasındaki ilişki hızlı-ağır-hızlı şeklindedir. Bir solo enstrüman ve orkestra için yazılmış konçertolar olmasıyla birlikte piyano eşlikli konçertolar da bulunmaktadır. Yine genellikle bölümlerin biçimsel yapıları ise: ilk bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm lied, üçüncü bölüm ise Rondo veya başka bir dans formu şeklindedir.[60]

Her ne kadar genelleme yapılsa da bölüm sayıları ve biçimleri her dönemde farklılık göstermektedir. Örneğin Antonio Vivaldi (1678-1741), George Frideric Handel (1685-1759) ve Arcangelo Corelli (1653-1713) gibi bazı Barok Dönem

[59] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2009, s. 300.
[60] Mithat Fenmen, *Müzikçinin El Kitabı*, ed. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997, s. 48.

bestecilerinin bestelediği konçertolarda beş, altı, yedi bölüm görülmektedir.[61] Tarihi gelişimi içerisinde biçimsel olarak da değişimler gösteren konçertoların solo konçerto, ikili, üçlü konçertolar ve senfonik konçertant gibi çeşitleri bulunmaktadır.

Konçertoların ilk bölümlerindeki sonat allegrosu formunda, diğer türlerde kullanılan sonat allegrosu formlarından farklı olarak iki adet sergi bölmesi ve yeniden sergi bölmesi civarında bir kadans yer alır. Bu baştaki iki adet sergiden ilki genellikle tutti olarak çalınır. İkinci sergide ise aynı veya benzer temalar solo enstrümanda öne çıkar. Bu iki sergi, tutti sergisi veya orkestra sergisi ile solo sergi olarak isimlendirilirler.[62] Tablo 3.2.'de konçertoların ilk bölümü olan sonat allegrosu biçiminin genel hatlarıyla form tablosu görülmektedir.

Tablo 3. 2. Konçerto ilk bölüm form tablosu

	SERGİ				**GELİŞME**	**YENİDEN SERGİ**			
Giriş	Orkestra Sergisi		Solo Sergi					Kadans	Koda
	Tema I	Tema II	Tema I	Tema II	Epizodlar	Tema I	Tema II		

Kadans bölmesi Klasik Dönem'in sonlarına kadar icracı tarafından doğaçlama olarak çalınırdı. Fakat, özellikle Beethoven'dan başlayarak kadans bölmeleri de besteci tarafından yazılmaya başlanmıştır. Kadans bölmesinin yeri genel olarak Yeniden Sergi bölmesinin ardından gelmesine rağmen, Yeniden Sergi bölmesinden önce veya iki tema arasında geldiği eserler de bulunmaktadır.

Konçertolarda solist ve orkestra rolleri sürekli değişim gösterir. Bu değişim tarih boyuna konçertonun gelişim sürecinde de detaylı incelenebilir. Özet olarak solo çalgı kimi zaman ana öğe olarak sürekli önde, kimi zaman orkestra ile aynı öneme

[61] Konçerto: https://tr.wikipedia.org/wiki/Konçerto (Erişim Tarihi: 17.08.2019)
[62] İlhan Usmanbas, *Müzikte Biçimler*, Birinci Basım, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1974, s. 148.

sahip olarak eşit bir şekilde, kimi zaman ise orkestranın herhangi bir üyesiymiş gibi roller üstlenerek duyulur.

Bunların dışında Barok Dönem'de bu rol paylaşımı ve değişimi ise daha istisnai durumlar arz eder. Buna bir örnek verecek olursak: Johann Sebastian Bach'ın "Brandenburg Konçertoları" adlı altı adet konçertosunun tek bir enstrüman için değil de bir grup enstrüman için bestelenen bir konçerto olduğu görülmektedir. Bu birden fazla kişiden oluşan solo grubuna karşın bir de orkestra grubu bulunmaktadır. Bu orketra grubuna "ripieno" denilmektedir. Solist grubu ile orkestra grubu arasında süreğen bir çekişme mevcuttur. Bu iki grubun ortak noktası ise sürekli bas partisini çalan klavsendir. Klavsen her iki grubu armonik çatıda dengeler.

3.7.1. Konçerto Formunun Tarihi Gelişimi

"Başlangıçta çalgı müziği değil, bir ses müziği formu olan konçerto, ilkin Viadana'nın "Cento concerti ecclesiastici" başlıklı vokal eserlerinde örneklenir (1602)."[63] On altıncı yüzyılın sonlarına doğru İtalyan besteci Giovanni Gabrieli (1557-1612) ile ortaya çıkan "*concerto da chiesa"* ses için bestelenmiş bir konçertodur. Enstrümantal eşlikle insan sesi için yazılmış bu dinsel müzik, bir tür kantatadır. On yedinci yüzyılda ses için oda konçertosu yazma girişimleri olmuş fakat pek önem kazanamamıştır.[64]

Ses müziğinden enstrümantal müziğe geçiş aşamalı olarak 1750'lerden sonra Konçerto Grosso formuyla gerçekleşir. Konçerto grossolar başlarda tek temalı olarak bestelenmektedir. Tek temalı konçerto grossoların ilk ve en ünlü örnekleri: 1676 tarihinde bestelenen İtalyan besteci Alessandro Stradella'ya ait konçerto grosso, 1680 tarihinde bestelenen Arcangelo Corelli'ye ait konçerto grosso ve 1700'lerde bestelenen Antonio Vivaldi'ye ait olan konçerto grossolar'dır. Bu formun doruk

[63] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 300.
[64] Andre Hodeir, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, ed. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 46.

noktadaki eserleri ise Johann Sebastian Bach'a ait olan BWV 1046-1047-1048-1049-1050-1051 numaralı Brandenburg Konçertoları'dır.[65]

Barok Döneme ait olan ve halen en çok seslendirilen Barok eserler olan Brandenburg Konçertolarından üçüncü ve altıncısında solo çalgı kullanılmıştır. Besteci üçüncü ve altıcı konçertoda "…orkestrayı eşit olarak üç gruba böler ve birbirinden ayrılan bu üç grup, sürekli basın oluşturduğu temel üzerinde birlikte ve karşılıklı müzik yaparlar."[66] Bu iki konçerto dışındaki ikinci, dördüncü ve beşinci konçertolar ise "…Arcangelo Corelli ve George Frideric Handel'den tanıdığımız Concerto Grosso türüne girer. Genellikle üç çalgıdan oluşan solo grubu (Concertino), asıl orkestra (Tutti, Ripieno ya da Concerto Grosso) ile birlikte ya da karşılıklı müzik yaparlar."[67]

Barok Dönem'de solo grubunun öne çıktığı konçerto grossoların yanında sadece bir solo çalgıcıya karşın orkestranın yer aldığı konçertolar da görülmektedir. Bu dönem bestecilerinden Giuseppe Torelli (1658-1709)'nin bir solo çalgıya karşın orkestranın yer aldığı keman, obua ve trompet konçertoları bestelediği görülmektedir. Johann Sebastian Bach'ın ise solo çalgı olarak çembalo için yazdığı ilk konçertolar 1709 tarihinde bestelenmiştir. Bach, ayrıca Antonio Vivaldi'nin keman ve orkestra için bestelediği 1712 tarihli Op. 3 keman konçertolarının biçimsel yapısını kavrayabilmek için org ve çembalo için aranje etmiştir.[68]

Klasik Dönem'e doğru geldiğimizde ise solo salgı konçertolarının daha önem kazandığını görmekteyiz. Solo çalgı olarak ise keman ve piyano için konçertolar çokça tercih edilmiştir. Klasik Dönem konçertoları "…üç bölümden oluşuyordu: Birinci bölüm sonat allegrosu formundaydı; ikinci ağır bölüm, duyarlıklı bir şarkısal özellik

---

[65] Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, s. 280.
[66] Brandenburg Konçertoları: https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kon%C3%A7ertolar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.03.2020)
[67] Brandenburg Konçertoları: https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kon%C3%A7ertolar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.03.2020)
[68] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 300.

taşıyordu; üçüncü hızlı bölüm ise genellikle Rondo formundaydı ve çalgı ustalığına olanaklar yaratırdı."[69]

Barok Dönem'in aksine Klasik Dönem'de çok solistli konçerto grossolar nadiren görülür. "Klasik dönemde solo konçertonun yanı sıra, iki solo çalgıdan oluşan İkili konçertolar ve üç solo çalgının yer aldığı üçlü konçertolar da yazılmıştır."[70] Mozart'ın birden çok solistli ünlü eserlerine örnek verecek olursak: K. 364 Mi bemol majör, keman ve viyola için senfonik konçertant ve K.299/297c Do Majör flüt ve arp için konçerto en önemlileridir. Mozart'tan sonra Ludvig van Beethoven Op.56 keman, viyolonsel ve piyano için üçlü konçerto bestelemiştir. Beethoven'in ardından ancak Geç Romantik Dönem'de birden çok solistli konçertolar görülür.

Mozart, K. 364 Mi bemol majör, keman ve viyola için senfonik konçertant eserinde bir konçertonun yapısal özelliklerini bu üç solo enstrümana da ustalıkla paylaştırmıştır. Bu eser bestelendiği tarihte oldukça beğeni ve başarı kazanmış ve o dönem ve sonrasında benzer senfonik konçertantların bestelenmesine ön ayak olmuştur.

Romantik Döneme gelindiğinde konçerto'nun biçimsel olarak önceki dönemlere göre daha özgür bir anlayışla bestelendiği görülmektedir. Mesela daha önceki dönemlerde ayrı ayrı çalınan bölümler Romantik Dönem bazı konçertolarında "attacca" ile birbirine bağlanmıştır. Böylelikle adeta tek bölümlü uzun bir eser gibi duyulan konçertolardaki bu yapıyı önceleri Beethoven'ın bazı konçertolarında da görürüz. Bunların yanı sıra dört bölümlü olarak yazılan konçertolar da Romantik Dönem'de yer almaktadır. Örnek verecek olursak: Johannes Brahms (1833-1897)'ın Op.83 No.2 Si bemol majör piyano konçertosu dört bölümlüdür. Besteci konçertoya dördüncü bölüm olarak bir "scherzo" eklemiştir. Yapısal olarak her bölümde hem eser hem de solo partisi gelişerek scherzo'da doruğa ulaşmıştır.

Romantik Dönem sonrasında ise yapıda ve biçimde özgürlük daha da artmıştır. Konçerto başlıklı eserlerde eski dönem formlarıyla ilişkili eserler de görülür,

[69] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 301.
[70] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 301.

çok daha özgür formlarda bestelenen eserler de görülür. Ortak nokta bir veya birkaç çalgının orkestraya karşı öne çıkması olmuştur.[71]

3.7.2. Klasik Dönem'de Kullanılan Konçerto Çeşitleri

Klasik Dönem'de Barok Dönem'den gelen Konçerto Grosso gibi formlar kullanılmasının yanında, bunun devamı sayılabilecek Senfonik Konçertant formu ve yine Barok Dönemde örnekleri görülen tek solo enstrümanlı konçertolar kullanılmıştır. Bu formların yapı ve tarihsel özelliklerine bakacak olursak:

Konçerto Grosso: Özellikle Barok Dönem olmak üzere Klasik Dönemin ilk evrelerinde kullanılan konçerto grosso'da orkestra iki ayrı gruba ayrılmıştır. Solo grubuna "concerti", orkestra grubuna ise "ripieno, tutti ya da concerto grosso" denir.[72] Orkestra grubu ile solist grubu arasında süreğen bir yarış ve atışma hali mevcuttur. Aynı zamanda kimi zaman solistleri destekleyen orkestra, kimi zaman da tutti halindedir. Konçerto grosso'ya önem kazandıran besteciler arasında Arcangelo Corelli ve Johann Sebastian Bach sayılabilir. Klasik Dönem'in ilk zamanlarında da bazı besteciler tarafından kullanılan bu form zamanla gelişerek yerini senfonik konçertoya bırakmıştır. Bunun yanında yirminci yüzyılda dahi konçerto grosso yazan besteciler görmekteyiz.[73]

Senfonik Konçertant: Konçertomsu Senfoni[74] olarak da bilinen bu form konçerto grosso ile Klasik Dönem'de önemini artıran senfoni'nin birleşiminden ortaya çıkmıştır. Özellikle Mozart'ın K. 364 Mi bemol majör, keman ve viyola için senfonik konçertant eseriyle ünlenen bu form Klasik Dönem'de konçerto grosso'nun yerini almıştır. Çoğunlukla iki veya üç solo enstrümanın öne çıktığı senfonik konçertant'ın yapısı senfoniye benzer.[75] *"18. yüzyılın son üçüncü yarısında çok büyük bir yaygınlık*

---

[71] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 301.
[72] Brandenburg Konçertoları: https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kon%C3%A7ertolar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.03.2020)
[73] Konçerto Grosso: https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_grosso (Erişim Tarihi: 10.03.2020)
[74] Andre Hodeir, *a.g.e.*, s. 46.
[75] Mesruh Savaş, *Batı Müziğinde Form ve Analiz*, 1.Basım, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2018, s. 245.

kazanmış bu türde (Mozart bu türün başeserlerini vermiştir) bir süreklilik olmamış. 19. yüzyılda hemen hemen unutulmuştur."[76]

Sololu Konçerto: Orkestraya karşı tek bir solo enstrümanın yer aldığı konçerto türüne sololu konçerto denir. On sekizinci yüzyılda Giuseppe Torelli'nin keman, obua veya trompet'in solo olarak yer aldığı eserleri ile ortaya çıkan sololu konçerto türünü kullanan Torelli'den sonra en bilinen besteciler Vivaldi ve Handel'dir. Konçerto grosso formundan ayrılan en önemli yanı tek bir solo çalgı yer almasıdır. Klavyeli çalgı konçertolarına ilk örnekleri Johann Sebastian Bach vermiştir. "*Bundan sonra senfoni çağı başlar: buna benzeyerek konçerto oldukça büyür, eşlik eden orkestranın önemi çoğalır, solo çalgı gittikçe ustalık gösterisine. yönelir, özellikle Paganini ve Listzt'le. Sololu konçerto dağarı oldukça geniştir."*[77]

3.7.3. Klasik Dönem Konçertolarında Kadans Bölmesi

Kadans kelimesi, "düşmek" manasına gelen Latince "cadere" kelimesinden türemiştir. Konçerto türündeki eserlerde genellikle ilk bölümün sonunda kodadan önce eseri solo olarak çalan icracının kendi ustalığı göstermesi için yer alan, neredeyse tamamı solo olarak çalınan ve çalınması virtüozite isteyen kısımdır.[78] İtalyanca'da: Cadenza, Almanca'da: Kadenz, Fransızca ve İngilizce'de: Cadence, Türkçe'de: Kadans olarak yazılır ve kullanılır. "Bir konçerto bölümünün ya da aryanın, sonunda yorumcunun tüm ustalığım sergilediği -genellikle- solo kısım. Bu kısmı bestecilerden başka yorumcular da kendi virtüozluklanna göre yazmış ya da değiştirmişlerdir. Kadans seslendirilirken eşlik, orkestra susar ve bu susuş bir taç işareti (𝄐) ile belirlenir (Alm. Orgelpunkt; Fr. Point d'orgue)."[79]

"Kadans kavramı, müzik literatüründe cadenza ve cadence olarak farklı iki yazılış biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Türkçe'de olduğu gibi pek çok dilde bu iki kelimenin sesbilgisel farklılığı yoktur. Fakat anlamsal farklılıkları olduğundan söz

---

[76] Andre Hodeir, *a.g.e.*, s. 46.
[77] Andre Hodeir, *a.g.e.*, s. 47.
[78] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 89.
[79] İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 4.Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2010 s. 89

edilmektedir."[80] Bu iki kelimenin ayrımı ilk olarak Jean Jacques Rousseau'nun ilk basımı 1768 yılında gerçekleşen "A complete dictionary of music" adlı kitabında görülmektedir. Rousseau, İtalyanca olan "cadenza" kelimesini virtüözite gösterilen kısım; Fransızca olan "caddence" kelimesini ise cümlelerin veya bölmelerin sonlarındaki armonik çözümlemeleri tanımlamak için kullanmaktadır.[81] Rousseau'dan sonra yazılan teori kitapları ve müzik sözlüklerinde de bahsedilen iki kavram farklı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmanın ana konusu olan konçertolarda, çalgıcının virtüözitesini gösterdiği kısım olarak kullanılan kadans isminin kökeni sayılan "cadenza" kavramı ilk olarak 1500'lerde kullanılmaktadır.[82] "Aslında 18. yüzyıldan önce kadansın, kesin bir tanımı olduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat kadansta yapılan süsleme geleneğinin oldukça eskiye dayandığı görülmektedir."[83]

On üçüncü yüzyılın ortalarında yaşamış olan Alman besteci ve müzik teorisyeni Franco of Cologne'ye ait olan "Ars Cantus Mensurabilis" adlı müzik teorisi kitabındaki "punctus organicus" tanımından, Klasik Dönem konçertolarının kadans bölmelerine gelene kadar tüm doğaçlama yapılar icracıların virtüözitesini göstermeleri amacıyla kullanılmıştır. On üçüncü yüzyıl gibi erken dönemlerden Klasik Dönem'e gelene kadar büyük değişimler geçiren kadans bölmeleri Klasik Dönem'de zirve noktalarına ulaşmıştır denilebilir. Klasik Dönem ve öncesinde icracı-yorumcuların inisiyatifine bırakılan kadans bölmelerini besteciler daha sonra tamamen yazmaya başlamışlardır.[84] 1880'lü yıllardan sonra bestelenen konçertoların kadans bölmeleri bazı istisnai besteciler hariç tamamen besteci tarafından yazılmıştır.[85] Bu durumun nedeni olarak Klasik Dönem'de müziğin sosyal tabakaların tamamında yaygınlaşması ve eserlerin halk tarafından da seslendirilmeye başlanması ile kadans bölmelerinin

---

[80] Derya Kıraç, *Klasik Batı müziği'nde doğaçlama ve J. Haydn (Hob. VIIb. No.2) viyolonsel konçertosu için yazılmış kadansların teknik olarak incelenmesi* (Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2016, s. 16.

[81] Jean Jacques Rousseau, *A complete dictionary of music*, ed. William Waring, 2nd Edition, Luke White, Dublin 1779 s. 42.

[82] Sommer vd., *a.g.e.*, s. 783.

[83] Derya Kıraç, *a.g.e.*, s. 17.

[84] Philip Eugene Rush, *A string player guide to improvisation in western music* (The Florida State University School of Music, Yüksek Lisans Tezi), Florida 2004, s. 20.

[85] Sommer vd., *a.g.e.*, s. 789.

eserin genel sanatsal değerini düşürecek nitelikte çalınmaya başlanması gösterilebilir. Bestecilerin sanatsal kaygıları kadansları da notalamalarına yol açmıştır. Örneğin Beethoven ilk konçertolarında kadansların doğaçlama olarak çalınmasını isterken bazı eserlerinde kadansı da yazarak yazıldığı gibi çalınmasını istemiştir. Beethoven'a kadar kadans, icracı-yorumcuların doğaçlama kabiliyetlerini sergiledikleri kısım olarak algılanmıştır.

3.7.4. Klasik Dönem Konçertolarında "Eingange"

Almanca "giriş" anlamına gelen "eingang" kelimesi müzikte 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl başlarına kadar özellikle konçertoların Rondo bölümlerindeki bölmeler arası tuttiyi yakalayabilmek için solist tarafından doğaçlama olarak çalınan küçük pasajlardır. Klasik Dönem'de konçertolar dışında bazı oda müziği eserlerinde ve sonatlarda da eingang'lar yer almıştır. Buna örnek olarak Mozart'ın K333 Piyano Sonatı verilebilir.[86] Klasik Dönem'de kullanılmış doğaçlama olarak çalınan bir süsleme türüdür de denilebilir.

İki tema arasında bağlantıyı sağlama görevi üstlenen eingang (çoğulu "eingange") bir köprü işlevini görür. Kadansla benzer bir yönü olarak bir puandorgun ardından solo enstrümanın girişiyle başlayan bu yapının kadans ile aynı görevi görmediği ortadadır. Eingang'ın tek işlevi ritornello ile rondo temalarını birbirine bağlamaktır. Bu müzikal materyal bazen kısa bir pasaj bazen de bir arpejden oluşur. İcracı tarafından ya irticalen o anda bulunur ya da önceden küçük bir hazırlık yapılmıştır. Kullanılan müzikal materyaller ise rastgele değil de bölüm motiflerinden faydalanarak oluşturulur. *"Ufak bir nefes ya da boşluk anlarında görülen Eingange (giriş), o anda bulunan ya da önceden tasarlanmış figürlerden oluşmaktadır. Tempoya sadık kalarak çalma zorunluluğu olmayan bu yapının, çok uzun olmaması beklenmektedir."*[87]

Aynı kadansta olduğu gibi eingang'da da besteciler zamanla doğaçlamadan notasını yazmaya geçmişlerdir. Bestecilerin Eingange (giriş) ile ilgili tutumu, kadansla

[86] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 184.
[87] Derya Kıraç, *a.g.e.*, s. 18.

ilgili tutumuna benzer. Yine Beethoven ile birlikte eingange benzeri geçiş yapıları besteci tarafından notaya alınmaya başlanmıştır. İlk temaya dönerken uygulanan eingange genellikle çeken tondan eksen tonuna bir geçiş yapar. Bu armonik özellikleri de icracı tarafından bilinmesi gerekmektedir.

Görüldüğü üzere eingang'lar her ne kadar doğaçlama olsa da kullanılan müzikal materyaller ve armonik yapıları bakımından bölümden bağımsız değillerdir ve belli kurallar çerçevesinde icra edilirler.

4. BÖLÜM

CARL STAMITZ VİYOLA KONÇERTOSUNUN ANALİZİ

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

4.1. Eserin Form Analizi

Konçerto üç bölümden oluşmaktadır. Orkestrasyonunda kullanılan enstrümanlar Tablo 4.1.'de görülmektedir. Besteci, o dönem Napoliten Orkestra diye adlandırılan 2 obua, 2 korno, keman 1-2, viyola ve viyolonsel'den oluşan küçük orkestra modelinde değişiklik yaparak obualar yerine la klarnetler almış ve viyola partisini de ikiye çıkarmıştır. Orkestrada ve orkestralamadaki bu değişiklikte bestecinin Mannheim Okulu kültürüyle yetişmesinin rolü büyüktür.

Tablo 4. 1. Viyola Konçertosu enstrüman listesi

Eserin Enstrüman Listesi	Türkçe İsimleri
2 Clarinetti in A	2 La Klarnet
2 Corni in D	2 Re Korno
Viola Solo	Solo Viyola
Violino I	Keman I
Violino II	Keman II
Viola I	Viyola I
Viola II	Viyola II
Violoncello e Contrabasso	Viyolonsel ve Kontrbas

Tablo 4. 2. Viyola Konçertosu bölüm özellikleri tablosu

Bölüm	Tempo	Ölçü	Ton	Form
1	Allegro non troppo	4/4	Re Majör	Sonat Allegrosu
2	Andante Moderato	3/8	Re Minör	Sonat Allegrosu
3	Allegretto	2/4	Re Majör	Rondo

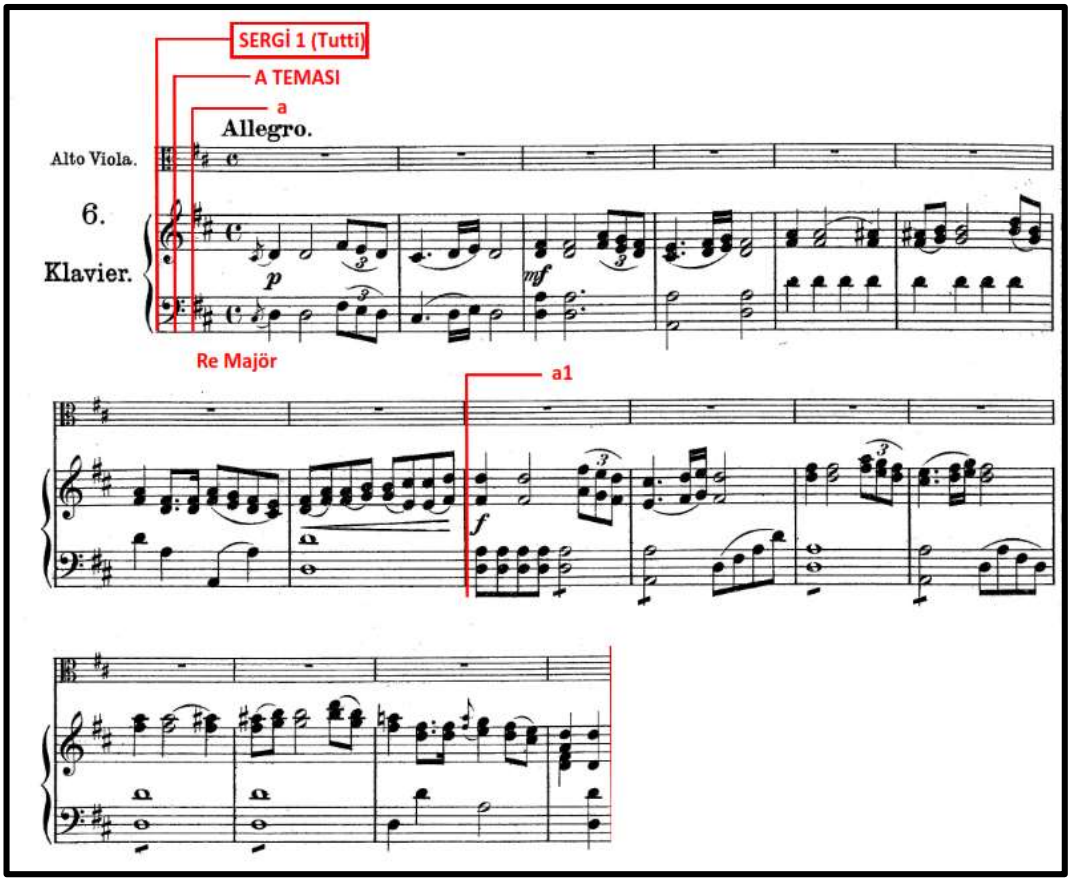
Eser Klasik Dönem konçerto biçimlerinde görüldüğü üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm tempoları arasında Klasik Dönem konçertolarına ve sonat biçimine has olan hızlı-yavaş-hızlı temposal ilişkisi mevcuttur. Tonal olarak da ilk ve son bölüm aynı tonda, orta bölüm ise aynı tonun minörü olan re minördedir.

4.1.1. Birinci Bölüm

Tablo 4. 3. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm form tablosu

SERGİ 1 (Tutti)	**A**	a	1-8
		a1	9-16
		b	17-28
		c	29-36
		d	37-50
	B	e	51-61
		codetta	62-74
SERGİ 2 (Solo)	**A**	a	75-86
		f	87-93
		g	94-100
		h	101-120
	G.K.		121-132
	B	e1	133-149
GELİŞME	**K1**		150-178
	K2		179-195
	K3		196-213
	K4		214-236
	D.K.		237-242
YENİDEN SERGİ	**B'**	e2	243-262
	G.K.		263-270
	Kadans		
KODA			271-283

Eserin ilk bölümü konçerto türünde görülen çift sergili sonat allegrosu formundadır. Fakat dönemindeki diğer konçertolardan farklı olarak Yeniden Sergi bölmesinde A Teması tekrar getirilmemiş, B Teması ile yetinilmiştir.



Şekil 4. 1. 1. Bölüm, Sergi 1, A Teması a, a1 cümleleri[88]

Eserin Tutti Sergi bölmesi iki temadan oluşmaktadır. Temanın ana tonu re majördür. A Teması 8 ölçülük "a" cümlesi, 8 ölçülük "a1" cümlesi, 11 ölçülük "b" cümlesi, 8 ölçülük "c" cümlesi ve 13 ölçülük "d" cümlelerinden oluşmaktadır. Şekil 1.'de Tutti olan Sergi 1 ve A Temasının başlangıçları ile ilk iki cümle görülmektedir. "a", "a1" ve "c" cümleleri simetrik yapıdadır fakat "b" ve "d" cümleleri cümle sonu uzama ekleri aldığı için asimetrik yapılardadır. Bunun yanında "d" cümlesinin son 3

[88] Carl Philipp Stamitz, *Viola Concerto in D major, Op.1*, Arr. Clemens Meyer, C.F. Peters Publication, No.3816, Leipzig 1920, s. 1.

ölçülük uzaması aynı zamanda bu ilk temaya bitirme hissi veren bir kodetta niteliği de taşımaktadır.



Şekil 4. 2. 1. Bölüm, Sergi 1, B Teması e cümlesi, Kodetta[89]

[89] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 2.

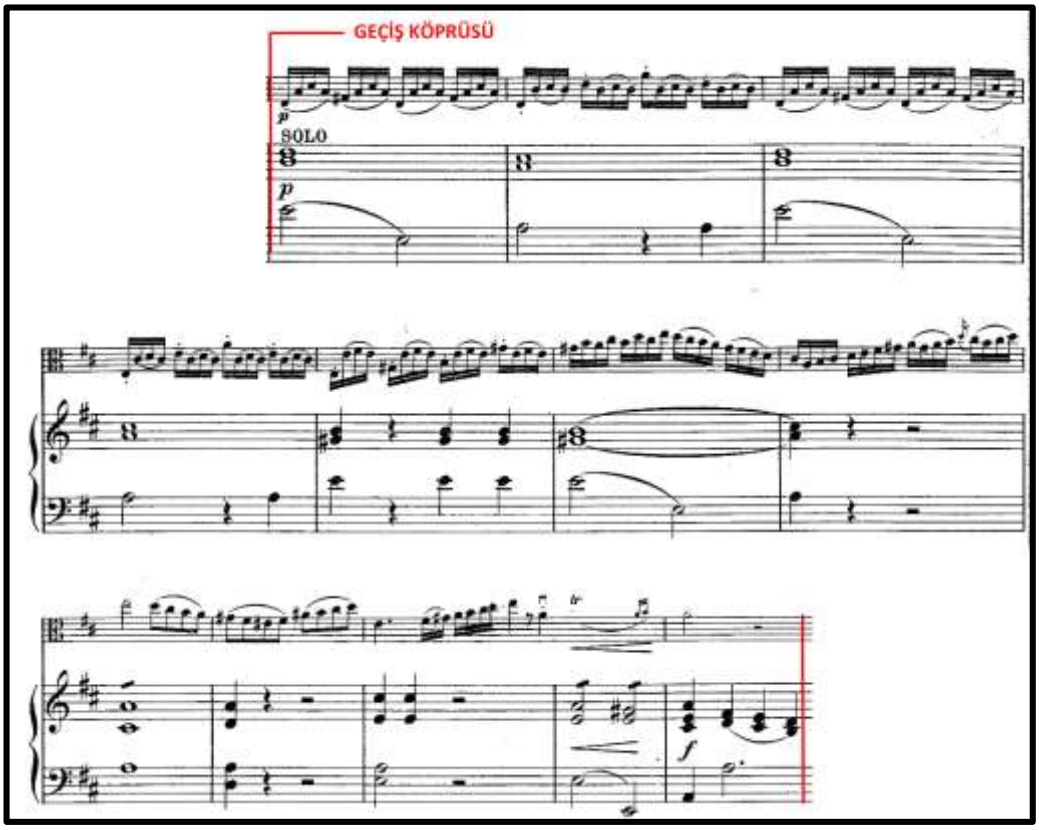
Tutti Sergi Bölmesinin B Teması A Temasına göre oldukça kısadır. B Teması yine A Teması gibi ana ton re majörde gelmiştir. B Temasının ardından 13 ölçüden oluşan bir kodetta gelmektedir. Bu kodetta tutti olarak çalınmakta ve Tutti Sergi Bölmesini bitirmektedir.



Şekil 4. 3. 1. Bölüm, Sergi 1, Geçiş Köprüsü[90]

Tutti Serginin Kodettayla bitmesinin ardından yine re majör tonunda Solo Sergi Bölmesi başlamaktadır. Solo Serginin A Teması; 12 ölçülük "a" cümlesi, 7 ölçülük "f" cümlesi, 7 ölçülük "g" cümlesi ve 10 ölçülük "h" cümlelerinden oluşmaktadır. Cümleler ölçüsel olarak asimetrik yapıdadırlar. Solo Sergi ile Tutti Sergide cümlesel olarak bir tek "a" cümlesi mevcuttur fakat burada cümle solo viyolada duyulmaktadır.

[90] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 2.



Şekil 4. 4. 1. Bölüm, Sergi 1, Geçiş Köprüsü[91]

Solo Sergide A Temasından B Temasına geçerken 12 ölçülük bir Geçiş Köprüsü yer almaktadır. Gelişmeli yapıda olan bu köprü temayı çeken tonu olan la majöre hazırlamaktadır. Solo olarak duyulan bu kısımda kullanılan materyaller Solo Sergisi A Temasının "f" cümlesinden alınmıştır.

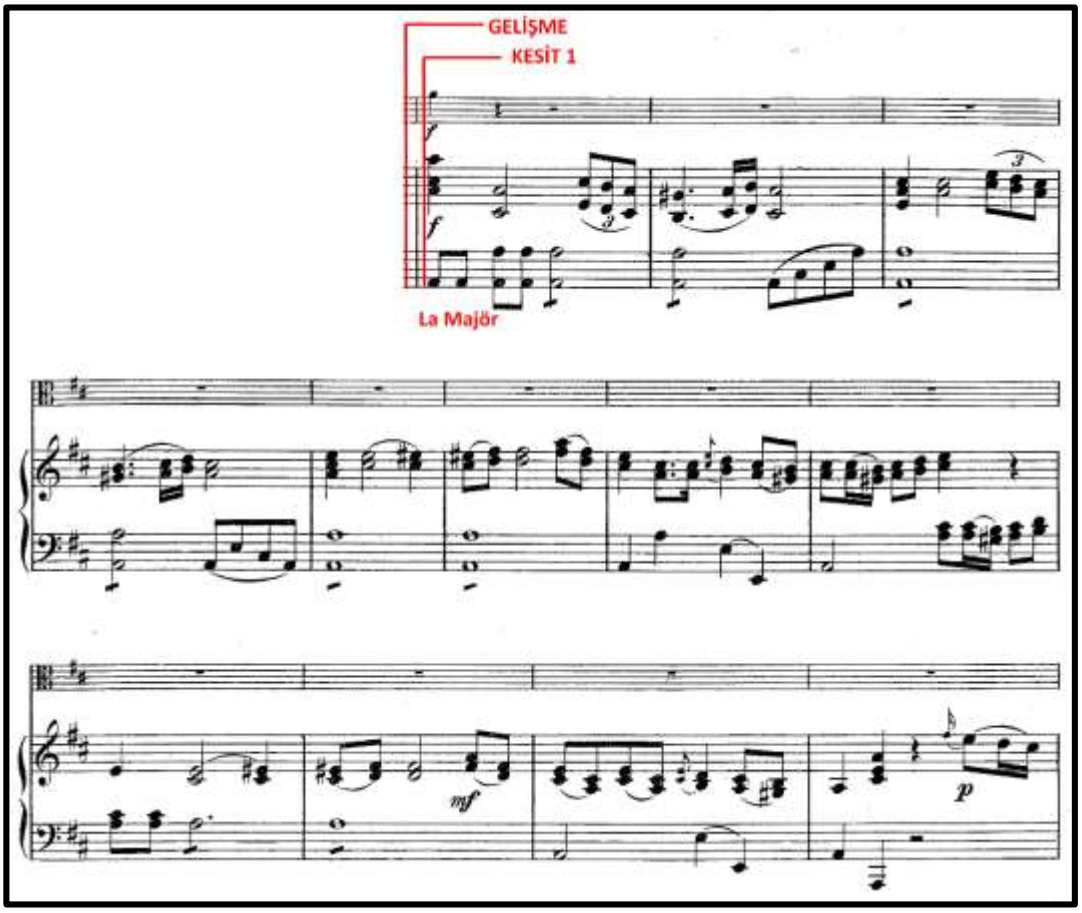
[91] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 3.



Şekil 4. 5. 1. Bölüm, Sergi 2, B Teması e1 cümlesi[92]

Solo Serginin ikinci teması çeken ton olan la majörde gelen B Temasıdır. Melodisi solo viyolada duyulan 17 ölçülük uzun bir cümle olan "e1" cümlesinden oluşmaktadır. B Temaları Tutti Sergide de Solo Sergide de A Temalarına göre yapısal olarak farklı ve daha kısalardır. "e1" cümlesi, cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama eki aynı zamanda Gelişme bölmesine geçiş görevi de üstlenmiştir.

[92] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 3.



Şekil 4. 6. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 1[93]

Tutti ve Solo Sergilerinin ardından Gelişme bölmesi başlamaktadır. Eserin Gelişme bölmesi kendi içinde farklılıklar arz eden dört farklı kesite bölünebilir. Bu kesitlerin yapıları ve kullanılan malzemeler gayet açık bir şekilde kendilerini ifade etmektedirler. İlk kesit Şekil 4.6.'da görüldüğü üzere la majör tonunda ve A Temasının ilk cümlesini işlemektedir. 29 ölçü süren bu birinci kesit Gelişme bölmesinin tutti olarak çalınan kısmıdır.

[93] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 4.



Şekil 4. 7. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 2[94]

Yine la majör tonunda solo viyolanın girdiği kısımda Gelişmenin ikinci kesiti başlamaktadır. Gelişme bölmesinin soloya ait olan bu kısmı da B Temasının "e" cümlesini işlemektedir. 17 ölçü süren bu kesit solo önderliğinde çalınmaktadır.

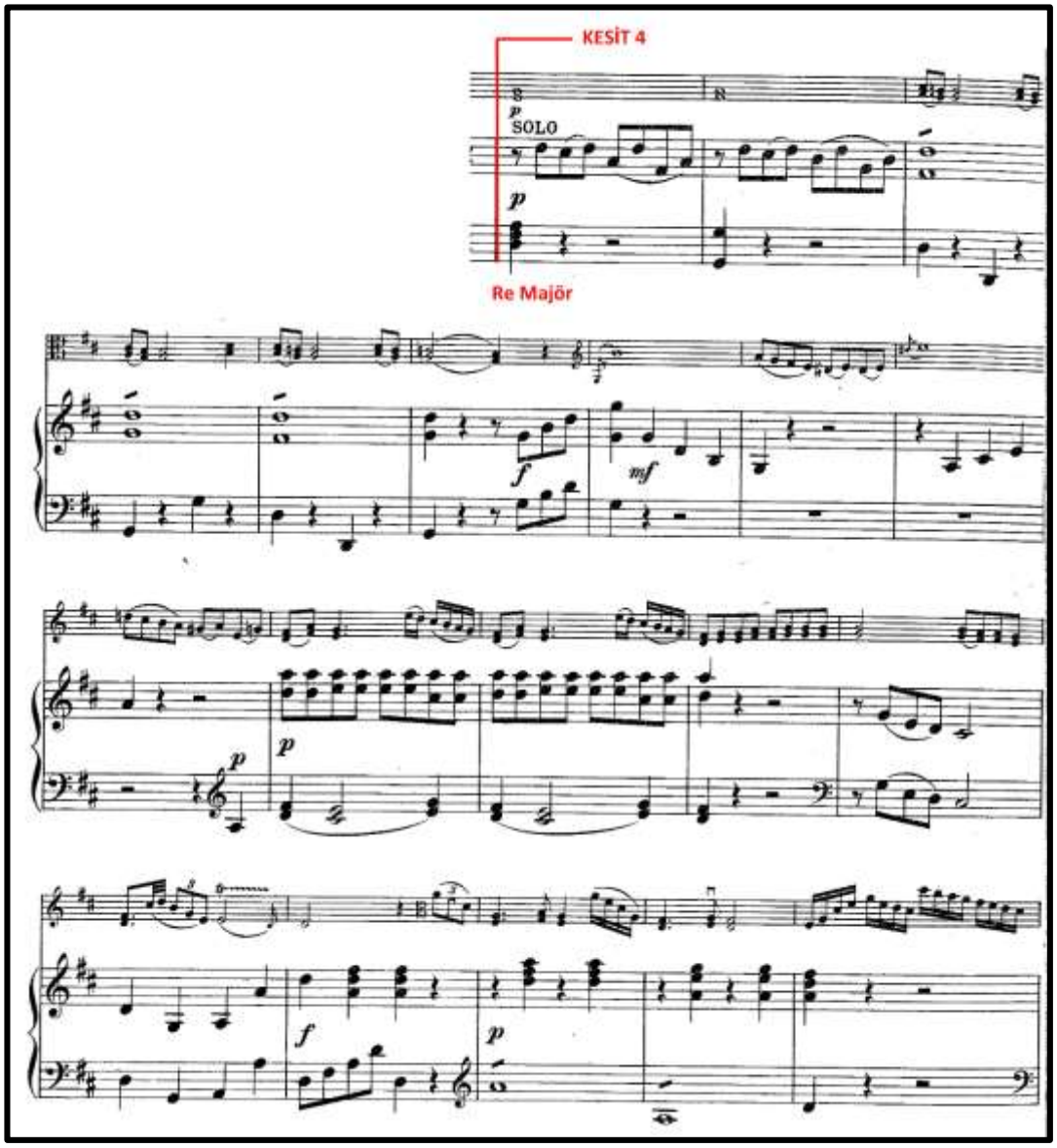
[94] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 4.



Şekil 4. 8. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 3[95]

Gelişme bölmesinin üçüncü kesiti yine solo olarak çalınmaktadır. Burada ilk defa bir minör ton duyulmaktadır. Fa diyez minör tonundaki bu kısım ise Tutti Sergi ile Solo Sergi arasındaki geçiş köprüsü materyallerini işlemektedir. Solo viyolada arpejlerin legato ve staccato teknikleriyle çalındığı bu kısım 18 ölçü sürmektedir. Yalnız son üç ölçüsü farklı bir karakterdedir. Bu kısım sonraki kesitin tonunun çeken tonu olan la majörde kalış yapmaktadır.

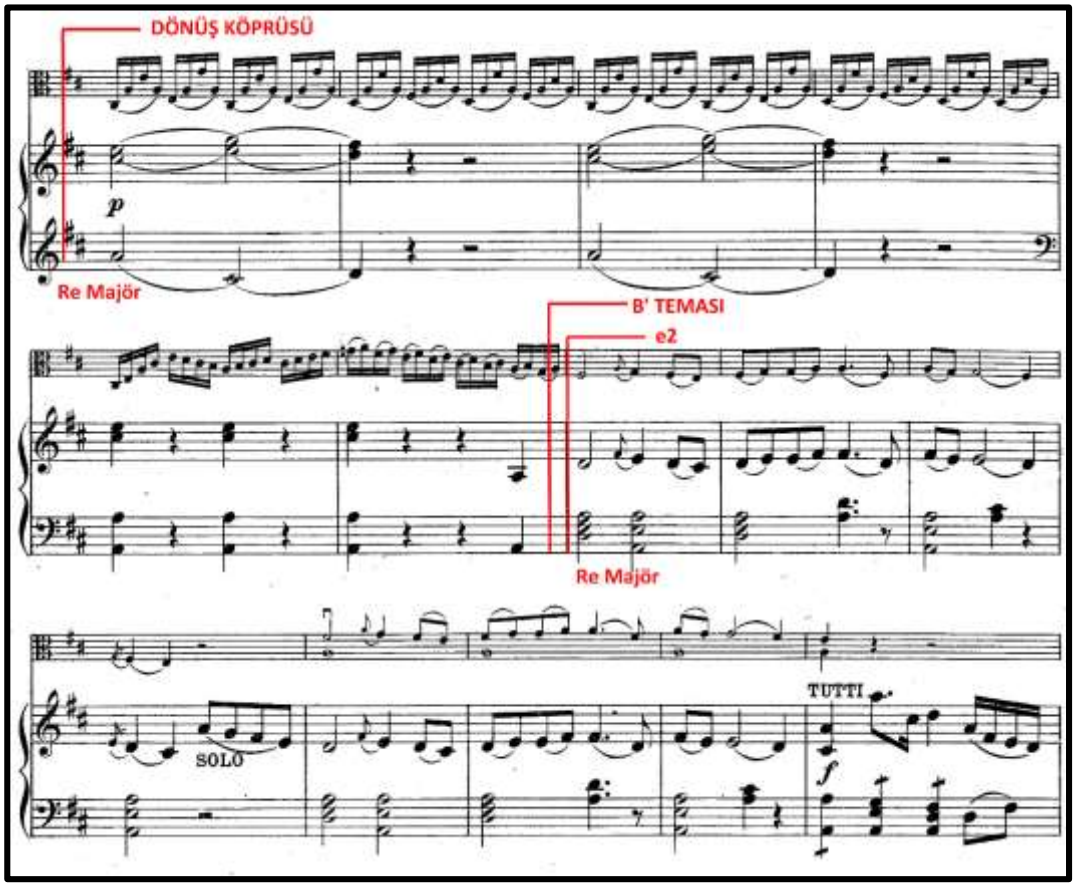
[95] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 4.



Şekil 4. 9. 1. Bölüm, Gelişme, Kesit 4[96]

Gelişme bölmesinin dördüncü ve son kesiti ana ton olan re majörde başlamaktadır. 23 ölçü süren bu kısım B Temasındaki motifsel öğeler geliştirilerek oluşturulmuştur. Yine solo hakimdir. Diğer kesitler daha çok cümlelerin geliştirilmesi ile oluşturulmuşken bu kesit onlardan farklı olarak motifsel bir gelişme izlemiştir.

[96] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 5.



Şekil 4. 10. 1. Bölüm, Dönüş Köprüsü, Yeniden Sergi, B' Teması, e2 cümlesi[97]

Gelişme bölmesinin dört kesitinin ardından 6 ölçüden oluşan bir dönüş köprüsü yer almaktadır. Yeniden Sergi bölmesine geçen bu köprü re majör tonunda ve solo viyolada arpejli bir yapıdadır. Bu köprünün ardından Yeniden Sergi bölmesi dönemindeki formlardan farklı olarak B Teması ile başlamaktadır. Bu sefer ana ton olan re majörde gelen B Teması 20 ölçülük "e2" cümlesinden oluşmaktadır. Bu cümlenin ilk on ölçüsü diğer "e" cümlelerine benzerken sonraki on ölçülük uzama geçiş niteliği taşımaktadır. Solo bir kısım olan B Teması yine tek cümleden oluşmakta ve diğer temalara nispeten daha kısa yapıdadır. Yeniden Sergi bölmesi de ilk iki bölmeye oranla oldukça kısadır ve yalnızca bir temadan oluşmaktadır.

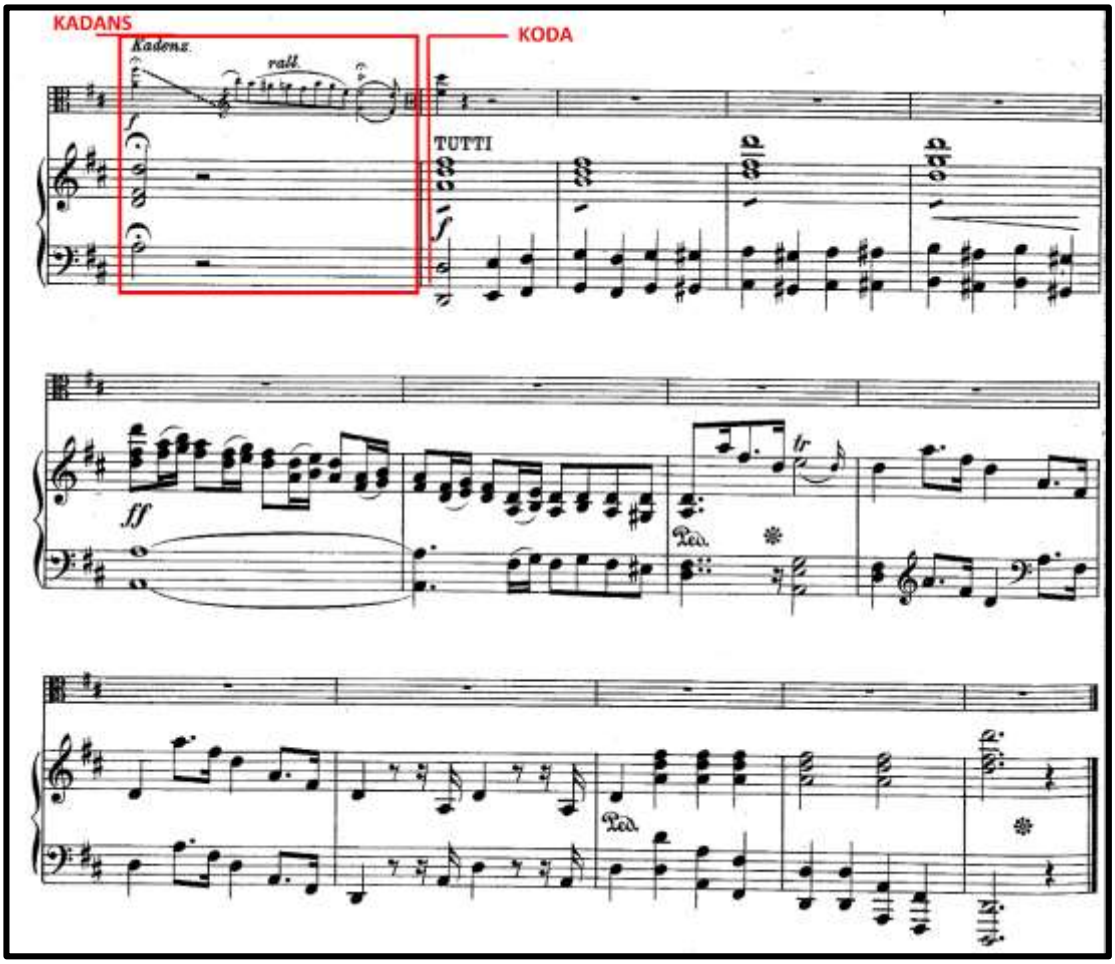
[97] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 5.



Şekil 4. 11. 1. Bölüm, Yeniden Sergi, Geçiş Köprüsü[98]

Yeniden Sergi bölmesinin ardından 8 ölçülük bir Geçiş Köprüsü gelmektedir. Re majör tonundaki bu kısa köprü Tutti Sergi bölmesinin Kodettasından materyaller içermektedir. Tutti olarak çalınan bu kısmın sonundaki puandorg ile Kadans başlamaktadır.

[98] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 6.



Şekil 4. 12. 1. Bölüm, Kadans ve Koda[99]

Bölümün Kadansı'nın doğaçlama olarak solo viyola tarafından çalınmasının ardından bir trilden sonra orkestra tutti olarak 13 ölçülük Kodayı çalar ve eser son bulur.

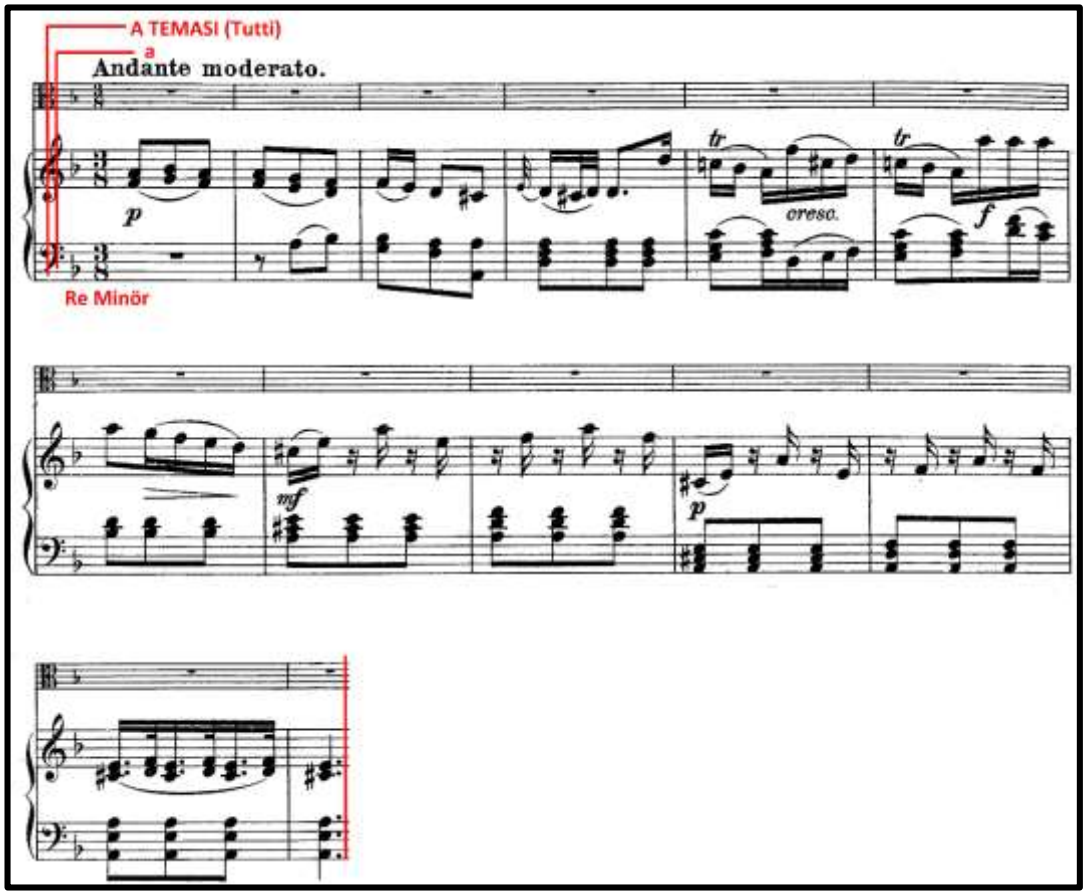
[99] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 6.

4.1.2. İkinci Bölüm

Tablo 4. 4. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm form tablosu

A (Tutti)	a	1-12
A (Solo)	b	13-16
	c	17-21
B (Solo)	d	22-25
	e	26-29
	f	30-36
	g	37-42
G.K.		43-51
A (Solo)	a1	52-57
	h	58-67
B (Solo)	f1	68-76
	Kadans	
KODA		77-88

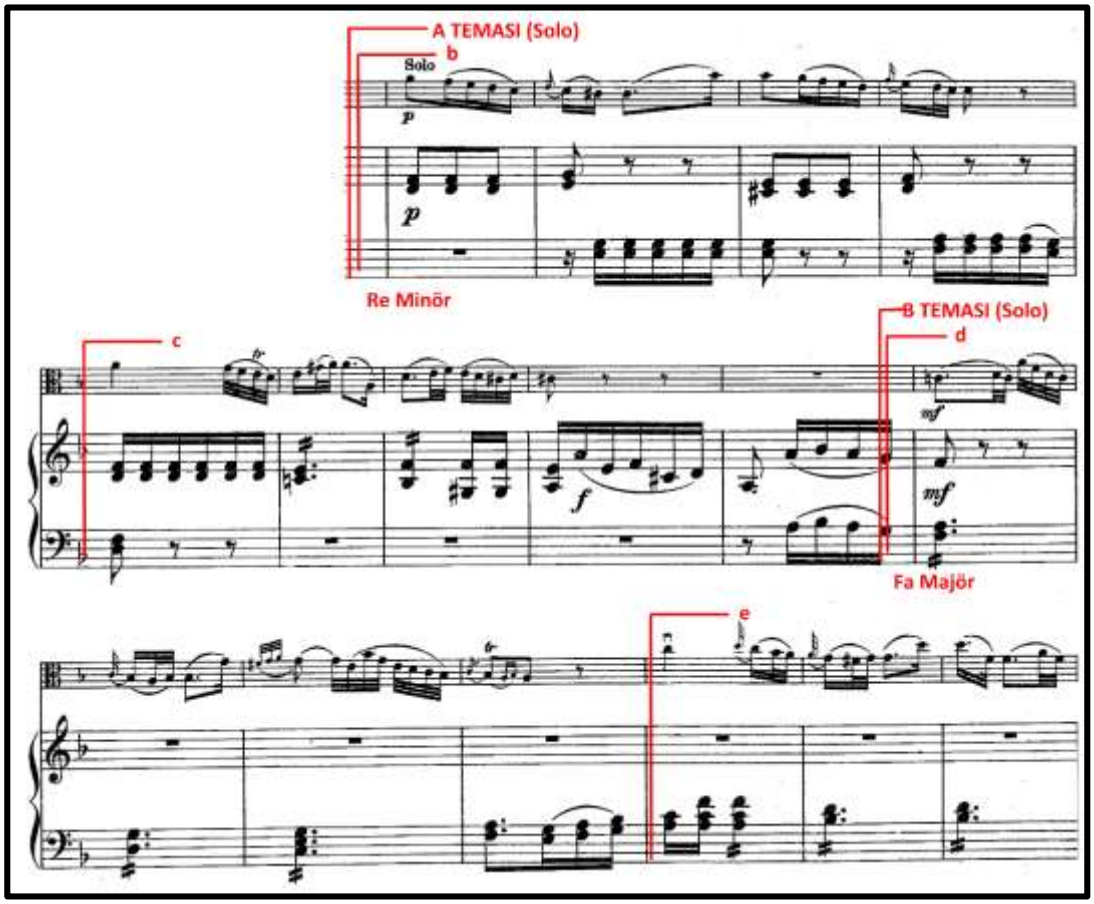
Eserin ikinci bölümünün formu göreceli olmakla birlikte özellikle Klasik Dönem'in başlarında görülen Sonatin formu özelliklerini göstermektedir. İlk başta tutti bir temadan sonra diğer temalar solonun önde olduğu temalardır. Gelişimini tamamlamış bir sonat allegrosu da denebilir yalnız gerek temalar arası tonal ilişkiler gerekse Gelişme bölmesinin kısalığı bu bölümün formunu sonatine yaklaştırmaktadır. Her ne kadar orkestral eserlerde bu forma çok rastlanmasa da o dönemde özellikle oda müziği eserlerinde ve klavsen ve piyano için yazılan eserlerde oldukça rastlanmaktadır. İstisnai bir durum olarak bu konçertoda da görülmektedir.



Şekil 4. 13. 2. Bölüm, A Teması (Tutti), a cümlesi[100]

İkinci bölüm tutti olarak çalınan A Temasıyla başlamaktadır. Bölümün ana tonu re minördür. 12 ölçülük "a" cümlesinden oluşan Tutti A Teması tek cümleden oluşmaktadır. Çeken akorunda yarım kalışla son bulan bu temanın ardından solo viyola girmekte ve yeni bir tema gelmektedir.

[100] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 7.



Şekil 4. 14. 2. Bölüm, A Teması (Solo), B Teması (Solo)[101]

Solo A Teması 4 ölçülük "b" cümlesi ve 5 ölçülük "c" cümlelerinden oluşmaktadır. Bu temanın tonu da Tutti A Temasıyla aynı olmakla birlikte cümlesel bir benzerliği bulunmamaktadır. A Temasının ardından yine Solo B Teması gelmektedir. Bu tema ana tonun ilgili majörü olan fa majördedir. Solo B Teması 4 ölçülük "d" cümlesi, 4 ölçülük "e" cümlesi, 4 ölçülük "f" cümlesi, 6 ölçülük "g" cümlelerinden oluşmaktadır.

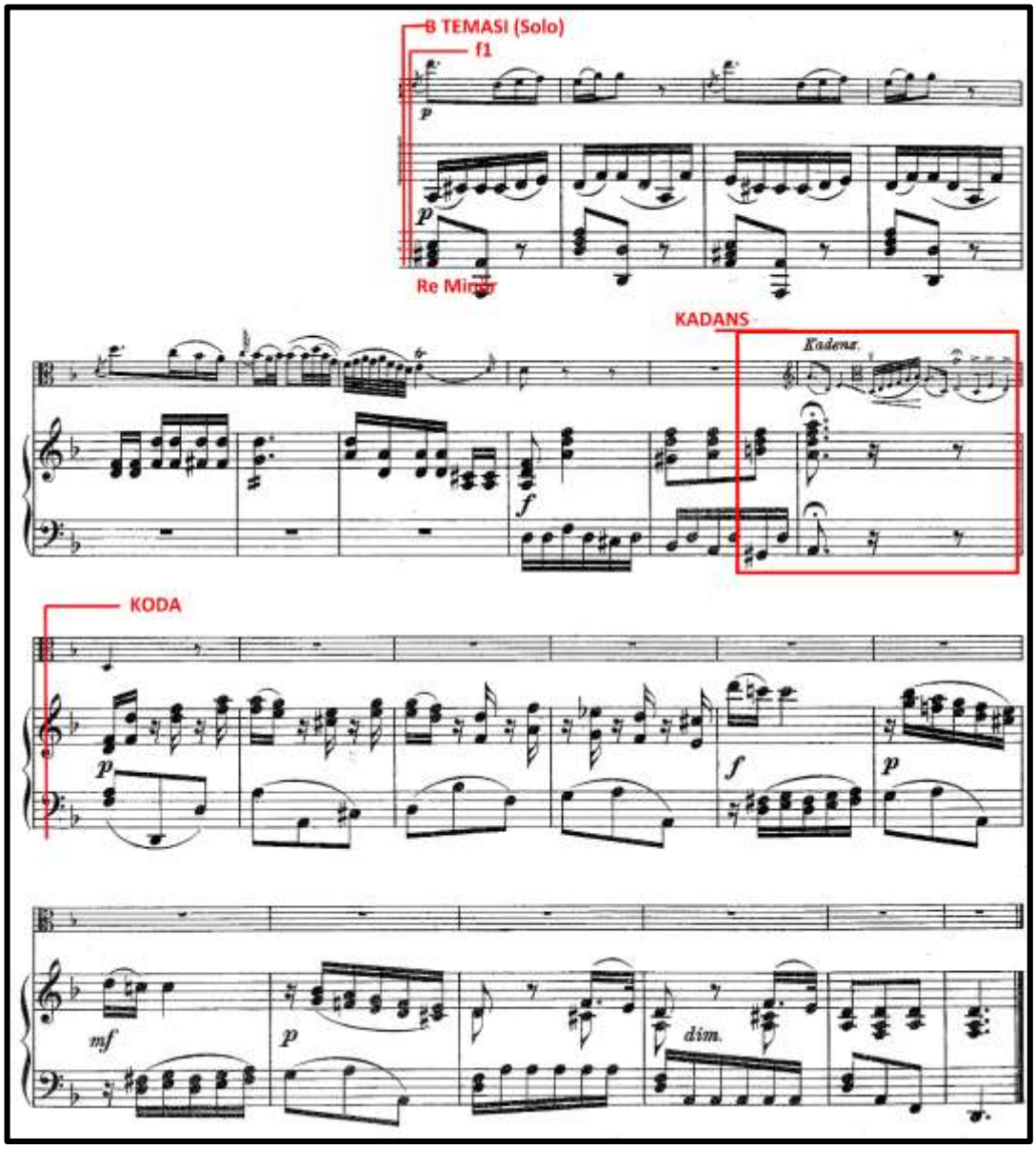
[101] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 7.



Şekil 4. 15. 2. Bölüm, Geçiş Köprüsü, A Teması (Solo)[102]

Ard arda gelen üç temanın ardından ilk defa gelişmeli yapıda bir kısım olan 9 ölçülük Geçiş Köprüsü gelmektedir. Tutti olarak çalınan bu kısım ana tonun ilgili majörü olan fa majördedir. Bu köprüsel yapı sonat allegrosu formundaki gelişme bölmesini temsil etmektedir. Geçiş Köprüsünün ardından Solo A Teması gelmektedir. Bu tema ilk Tutti A Temasının işlenmiş ve biraz değişmiş bir halidir. Ayrıca ilk sefer re minörde gelen bu tema bu sefer fa majördedir. 6 ölçülük "a1" ve 10 ölçülük "h" cümlelerinden oluşmaktadır.

[102] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 8.



Şekil 4. 16. 2. Bölüm, B Teması (Solo), Kadans, Koda[103]

Geçiş Köprüsünden sonraki ikinci tema, ilk B Temasının sadece "f" cümlesinden oluşmakta fakat "f" cümlesi bu sefer ana ton olan re minörde gelmiştir. 9 ölçü süren "f1" cümlesinin ardından puandorgla Kadans gelmektedir. Bölüm 12 ölçülük bir Kodayla son bulmaktadır. Koda, Geçiş Köprüsü materyallerinden türetilmiştir.

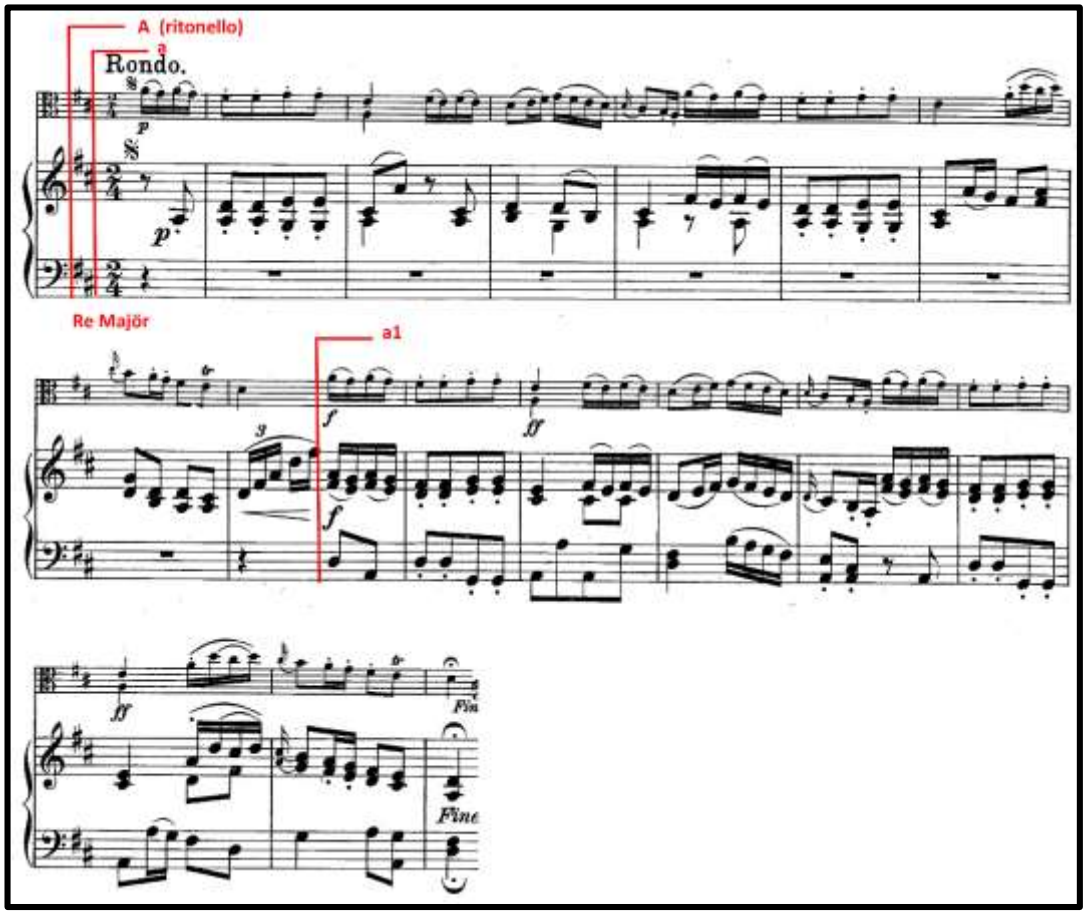
[103] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 9.

4.1.3. Üçüncü Bölüm

Tablo 4. 5. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm form tablosu

A	a	1-9
	a1	10-17
B	b	18-25
	c	26-38
C	d	39-46
	e	47-54
	f	55-78
D	g	79-93
	h	94-101
	i	102-111
	j	112-124
	k	125-134

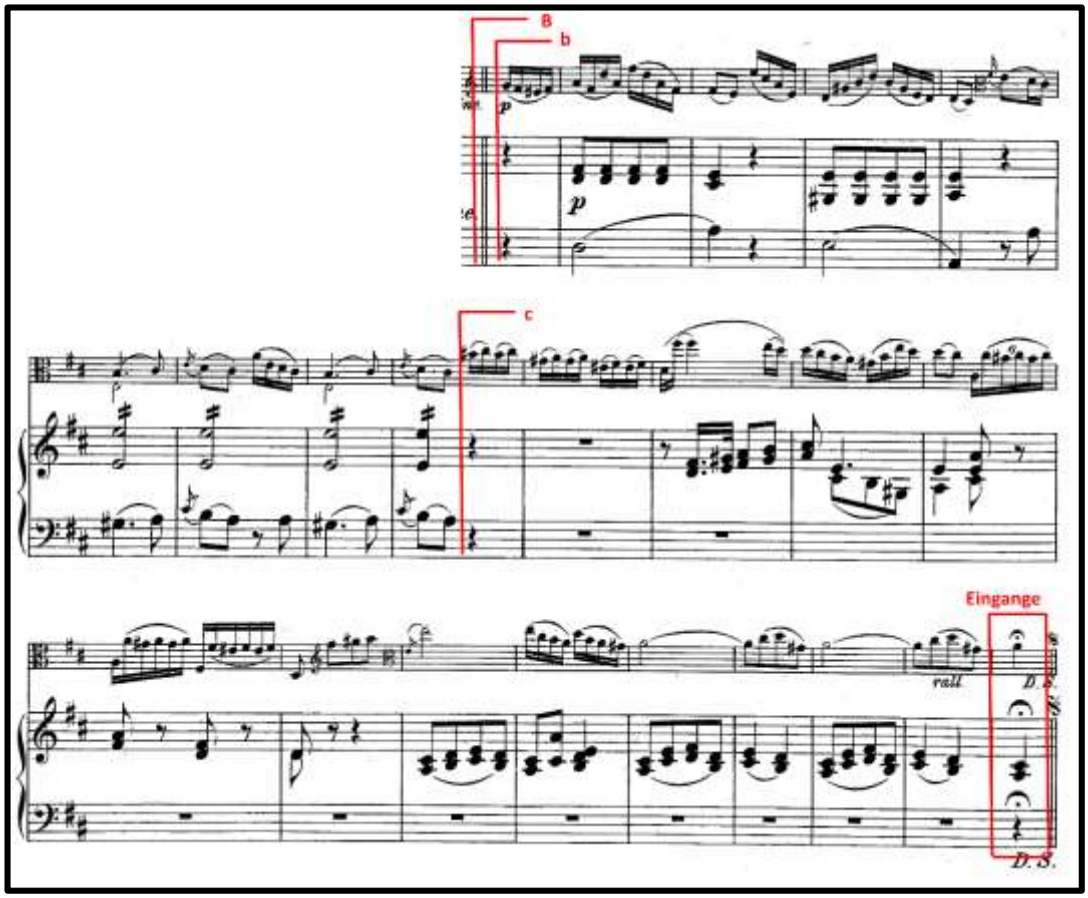
Eserin üçüncü bölümünün formu Rondo formudur. Eserin trafiğinde A Bölmesi ritonello olarak sürekli başa dönerek aynı şekilde tekrar eder. B, C ve D Bölmelerinden sonra eingange'lar bulunur. Ölçü sayısına bakılırsa her yeni bölme daha uzundur. Bölmeler cümlesel yapılardan oluştuğu için tema tanımı kullanılmamıştır. Cümlelerde cümle sonu uzama ekleri ve dönem sonu uzama ekleri bulunmaktadır. A Bömesi hariç cümleler bir daha tekrar etmemiş, sürekli yeni bir cümle gelmektedir. Bölmeler arasında eingange'lar hariç ayrıca bir geçiş köprüsü yer almamaktadır.



Şekil 4. 17. 3. Bölüm, A Bölmesi, a-a1 cümleleri[104]

Rondo'nun ilk bölmesi olan A Bölmesi ritonellodur. 8 ölçülük "a" ve 8 ölçülük "a1" cümlelerinden oluşmaktadır. Bu cümlelerin sadece kalışları farklıdır. Ana ton re majördür. Aynı cümlenin tekrar ederek bir dönem oluşturduğu yapı sadece bu bölmede görülmektedir. Ritonello olan bu bölme her bölmeden sonra çalınmakta ve hiç değişiklik göstermemektedir. İkinci cümleden sonraki kalıştan sonra Klasik Dönem geleneklerine göre solo icracı tarafından kısa bir geçiş melodisi olarak eingange çalınır ve tutti veya solo olarak diğer bölme veya tema başlar. Geçiş Köprüsü yer almamaktadır.

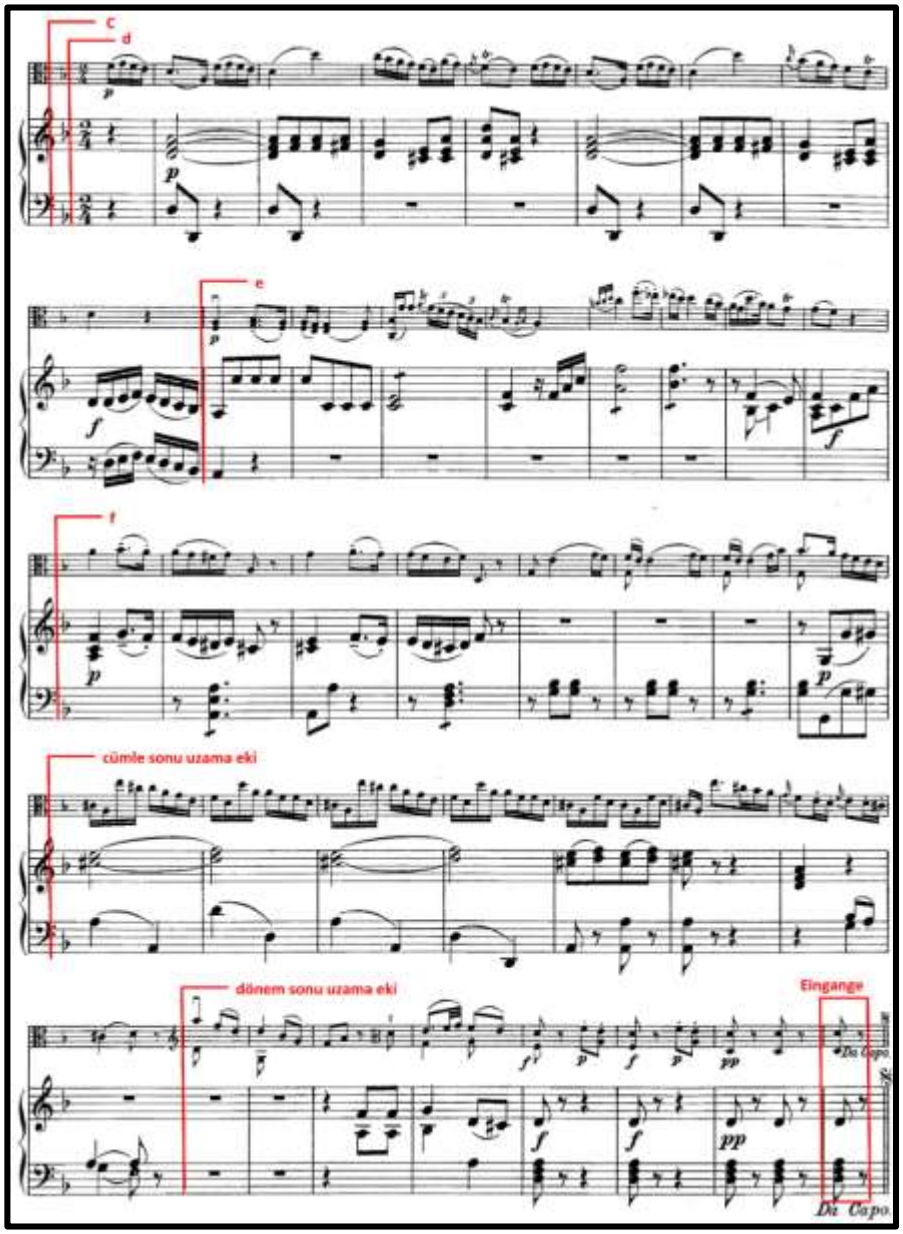
[104] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 10.



Şekil 4. 18. 3. Bölüm, B Bölmesi, b-c cümleleri[105]

Ritonello bölmesinin ardından Rondo'nun ilk farklı bölmesi olan B Bölmesi gelmektedir. B Bölmesi, 8 ölçülük "b" cümlesi ve 13 ölçülük "c" cümlesinden oluşmaktadır. Bu bölmenin tonu da re minördür ve eingange'dan önce yarım kalış yaparak son bulur. Bölme sonundaki puandorg ile birlikte eingange başlar. Eingange ile birlikte ritonello olan A Bölmesine tekrar dönüş yapılır. A Bölmesi tekrar çalındıktan sonra da B Bölmesi atlanarak yeni bölme başlar. B Bölmesi de A Bölmesi gibi iki cümleden oluşur fakat B Bölmesini ikinci cümlesinde cümle sonu uzama eki olduğundan A Bölmesinden 5 ölçü kadar daha uzundur.

[105] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 10.



Şekil 4. 19. 3. Bölüm, C Bölmesi, d e f cümleleri[106]

B Bölmesinin ardından tekrar A Bölmesinin çalınmasından sonra eingange ile C Bölmesine geçilir. C Bölmesi 8'er ölçülük "d, e, f" cümlelerinden oluşmaktadır. "f" cümlesinden sonra 8 ölçülük cümle sonu uzama eki, 8 ölçülük de dönem sonu uzama eki yer almaktadır. Bu bölmenin tonu da re minördür. Bölme bir eingange ile ritonello bölmesi olan A Bölmesine dönüş yapmaktadır.

[106] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 11.



Şekil 4. 20. 3. Bölüm, D Bölmesi, g h i cümleleri[107]

C Bölmesinden sonra tekrar A Bölmesinin çalınmasının ardından D Bölmesine geçilmektedir. D Bölmesi 15 ölçülük "g" cümlesi, 8 ölçülük "h" cümlesi, 10 ölçülük "i" cümlesi, 13 ölçülük "j" cümlesi ve 10 ölçülük "k" cümlelerinden oluşmaktadır. D Bölmesinin ardından bir eingange ile A Bölmesine geçilip A Bölmesi son kez çalınarak eser son bulmaktadır.

[107] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 12.

4.2. İcra Analizi

4.2.1. Eserde Kullanılan Çalım Teknikleri

4.2.1.1. Detaşe

Fransızca kökenli bir kelime olan detaşe'nin kelime anlamı "ayrı"dır. Detaşe tekniğinde her notada yayın yönü değişir. *"Tempo ve gürlüğe bağlı olarak yayın hepsi ya da belirli bir bölümü kullanılır. Anlaşılması gereken, tempo hızlandıkça yayın daha az bir bölümünün kullanılacağıdır. Bu durumlarda tercih edilen, yayın orta ya da üstteki üçte birlik kısmıdır.*" [108] Eserin 1. ve 3. bölümlerinde detaşe çalım tekniği kullanılan örnek pasajlar:



Şekil 4. 21. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 82-85. ölçüler arası[109]



Şekil 4. 22. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 79-84. ölçüler arası[110]

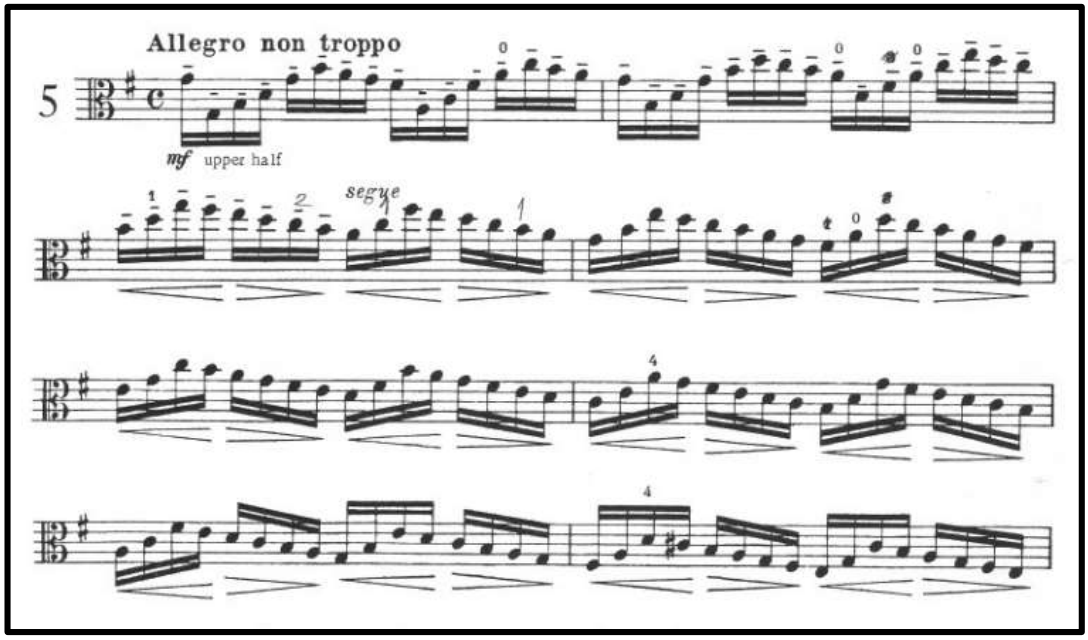
Eserdeki detaşe tekniği ile çalınan yerlere hazırlık aşamasında Rodolphe Kreutzer'in 42 Studies for Viola adlı etüt kitabından Şekil 4.23.'de gösterilen detaşe

[108] Ertuğrul, Sevsay, *Orkestrasyon,* Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 14.
[109] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 1.
[110] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 12.

etütünü ile J.F. Mazas'ın Op.36 Etudes Speciales fot the Viola adlı etüt kitabından Şekil 4.24.'te görülen detaşe etütlerinin çalışılması önerilmektedir.



Şekil 4. 23. Detaşe Etüt Örneği (1-4. Ölçüler)[111]



Şekil 4. 24. Detaşe Etüt Örneği (1-8. Ölçüler)[112]

4.2.1.2. Legato

İtalyanca kökenli bir kelime olan legato, "…bağlı, bağlanmış anlamlarına gelir. Notaların birbirine bağlı şekilde seslendirilmesini gösteren terimdir "Staccato"nun karşıtıdır. Legando ve leggabile de aynı anlama gelir. "Legatissimo",

[111] Rodolphe, Kreutzer, *42 Studies for Viola*, International Music Company, s. 1.
[112] J.F., Mazas, *Op.36 Etudes Speciales fot the Viola*, G.Shirmer inc., 1972, s. 6.

bu sıfatın en üstün derecesini ifade eder."[113] Eserin üç bölümünden legato tekniğiyle çalınan yerlere örnekler:



Şekil 4. 25. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 176-182. ölçüler arası[114]



Şekil 4. 26. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Solo Viyola, 1-25. ölçüler arası[115]



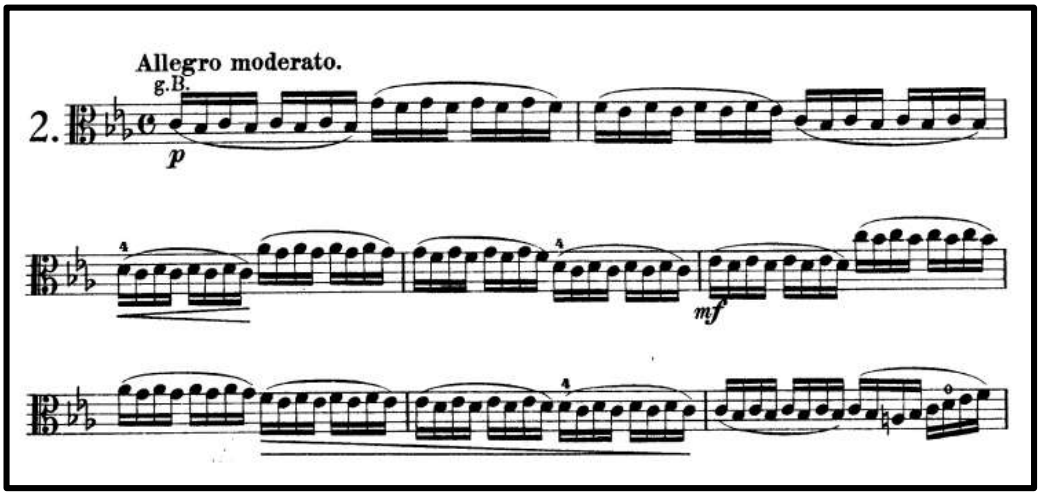
Şekil 4. 27. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 1-14. ölçüler arası[116]

Eserdeki legato tekniği ile çalınan yerlere hazırlık aşamasında F.Hermann'ın Op. 22 Tecnical Studies for Solo Viola adlı etüt kitabından Şekil 4.28.'de gösterilen 1 numaralı etüt ile Blumenstengel'in Op.33 24 Studies for Viola Solo adlı etüt kitabından Şekil 4.29.'da gösterilen 2 numaralı etütün çalışılması önerilmektedir.

[113] Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, s. 770.
[114] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 7.
[115] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 9.
[116] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 11.



Şekil 4. 28. Legato Etüt Örneği (1-8. Ölçüler)[117]

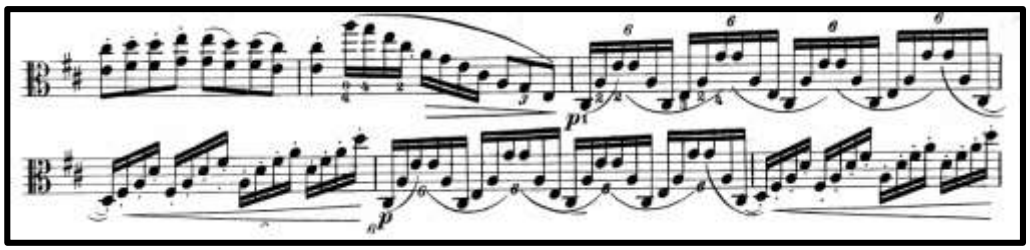


Şekil 4. 29. Legato Etüt Örneği (1-8. Ölçüler)[118]

[117] F. Herman, *Op. 22 Tecnical Studies for Solo Viola,* International Music Company, s. 2.
[118] Blumenstengel, *Op.33 24 Studies for Viola Solo,* International Music Company, s. 4.

4.2.1.3. Staccato

"Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta (.) ile yazılır, Staccatismo Çok keskin, ani staccato."[119] Eserde staccato tekniği sürekli olarak değil fakat diğer tekniklerle iç içe kullanılmıştır. Staccato tekniğinin kullanıldığı yerlere bir örnek Şekil 4.27'de görülmektedir.



Şekil 4. 30. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Viyola, 128-133. ölçüler arası[120]



Şekil 4. 31. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm, Solo Viyola, 1-14. ölçüler arası[121]

Eserdeki staccato tekniği ile çalınan yerlere hazırlık aşamasında F.Hermann'ın Op.22 Tecnical Studies for Solo Viola adlı etüt kitabından Şekil 4.32.'de gösterilen 2 numaralı etüt ile Blumenstengel'in Op.33 24 Studies for Viola Solo adlı etüt kitabından Şekil 4.33.'de gösterilen 1 numaralı etütün çalışılması önerilmektedir.

[119] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 590.
[120] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 2.
[121] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 11.



Şekil 4. 32. Staccato Etüt Örneği (1-6. Ölçüler)[122]



Şekil 4. 33. Staccato Etüt Örneği (1-6. Ölçüler)[123]

4.2.2. Konçertodaki Kadans ve Eingange Kısımları ve En Çok İcra Edilen Kadanslar

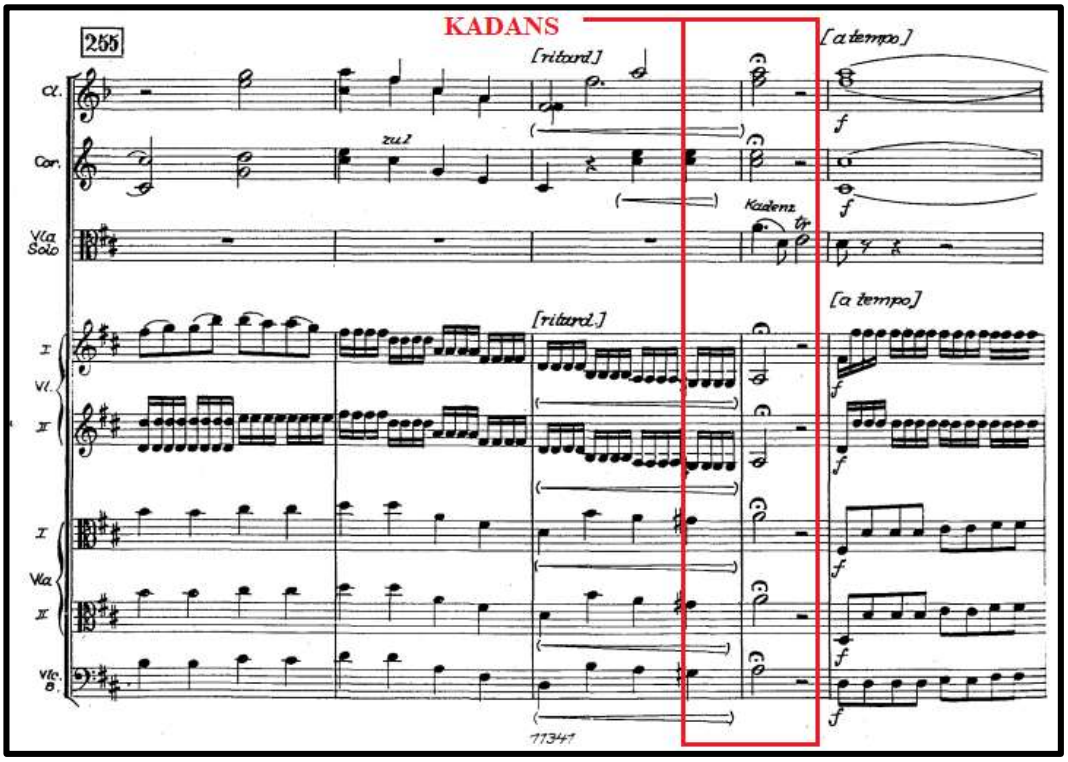
Kadans: Latincede "*düşüş*" anlamına gelen "*cadentia*" kelimesinden türeyen ve Türkçede "*kadans*" olarak kullanılan kelime, özellikle konçertolarda Koda'dan önce gelip çalgının ustalığını sergilediği kısımdır.[124] Klasik Dönemin başlarında kadanslar doğaçlama olarak çalınmaktaydı. Zamanla bazı icracılar konçertoların

[122] F. Herman, *Op. 22 Tecnical Studies for Solo Viola,* International Music Company, s. 4.
[123] Blumenstengel, *Op.33 24 Studies for Viola Solo,* International Music Company, s. 1.
[124] https://en.wikipedia.org/wiki/Cadence (Erişim Tarihi: 20.10.2019)

kadanslarını önceden belirleyerek hep aynı kadansları çalmaları ile bazı kadanslar ünlenmiş ve konçertonun orijinali ile basılır hale gelmiştir.

Eingange: Klasik Dönemde kullanılan ve doğaçlama çalınan diğer bir süsleme çeşidi olan "*eingange*", Almanca "*giriş*" anlamına gelmektedir. Genellikle yine Klasik Dönem konçertolarının rondo bölümlerinde ana temaya geçerken bulunur. Sadece Rondo bölümlerinde değil, az da olsa konçertoların diğer bölümlerinde ve bazı oda müziği eserleri ve sonatlarda da görülmektedir.[125]

Eserin ilk iki bölümünde kadans bölmeleri mevcut olup, son bölümü olan Rondo'da ise bestecinin Eingange yapılmasını istediği kısımlar mevcuttur.



Şekil 4. 34. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm, Kadans (258. ölçü), 255-259. ölçüler arası[126]

[125] Philip Rush, *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music*, (Florida State Universty, Yüksek Lisans Tezi) Florida 2004, s. 27.

[126] Carl Philipp Stamitz, *Viola Concerto in D major, Op.1*, Ed. Kurt Soldan, Peters Publication, Plate 11341, Leipzig, s. 18.

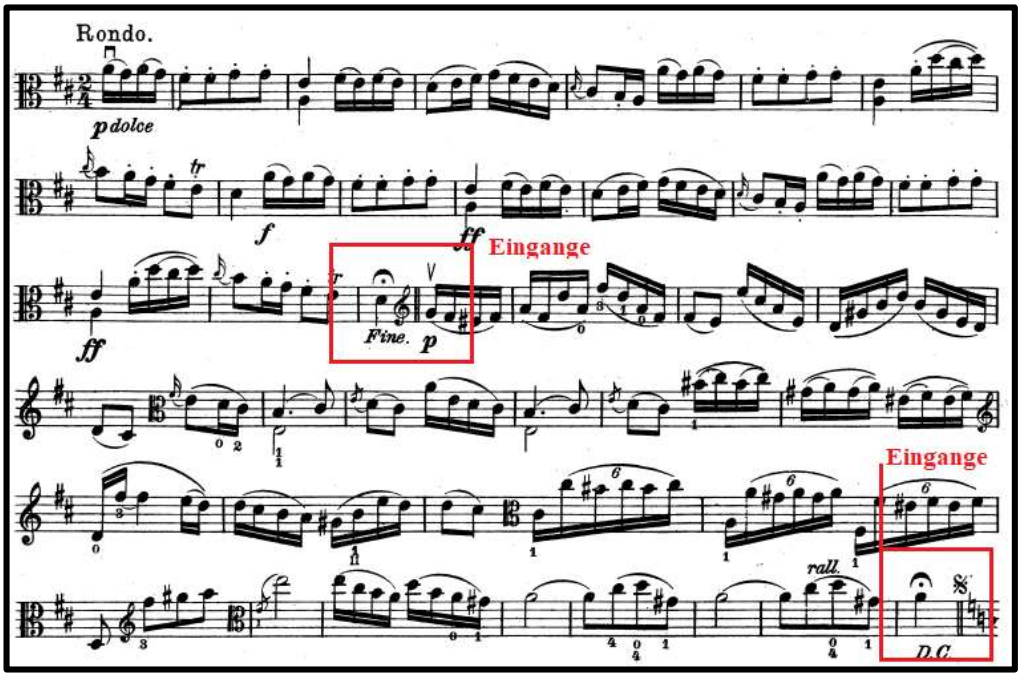
Bir Klasik Dönem eseri olan bu eserin ilk bölümünde de kadans kısmı Şekil 4.34.'de de görüldüğü üzere orkestrada bir puandorgla son bularak solo viyola doğaçlama kadansı çalmaktadır. Kadans bitimini bir trille yaptıktan sonra orkestra tutti olarak tekrar başlar.



Şekil 4. 35. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Kadans (79. ölçü), 79-84. ölçüler arası[127]

Aynı şekilde ikinci bölümde de Şekil 4.35.'de görüldüğü üzere bir kadans kısmı mevcuttur. Solist viyolacı burada da doğaçlama olarak kadansı icra etmektedir.

[127] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 22.



Şekil 4. 36. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm, Eingange örnekleri (16 ve 52. ölçüler)[128]

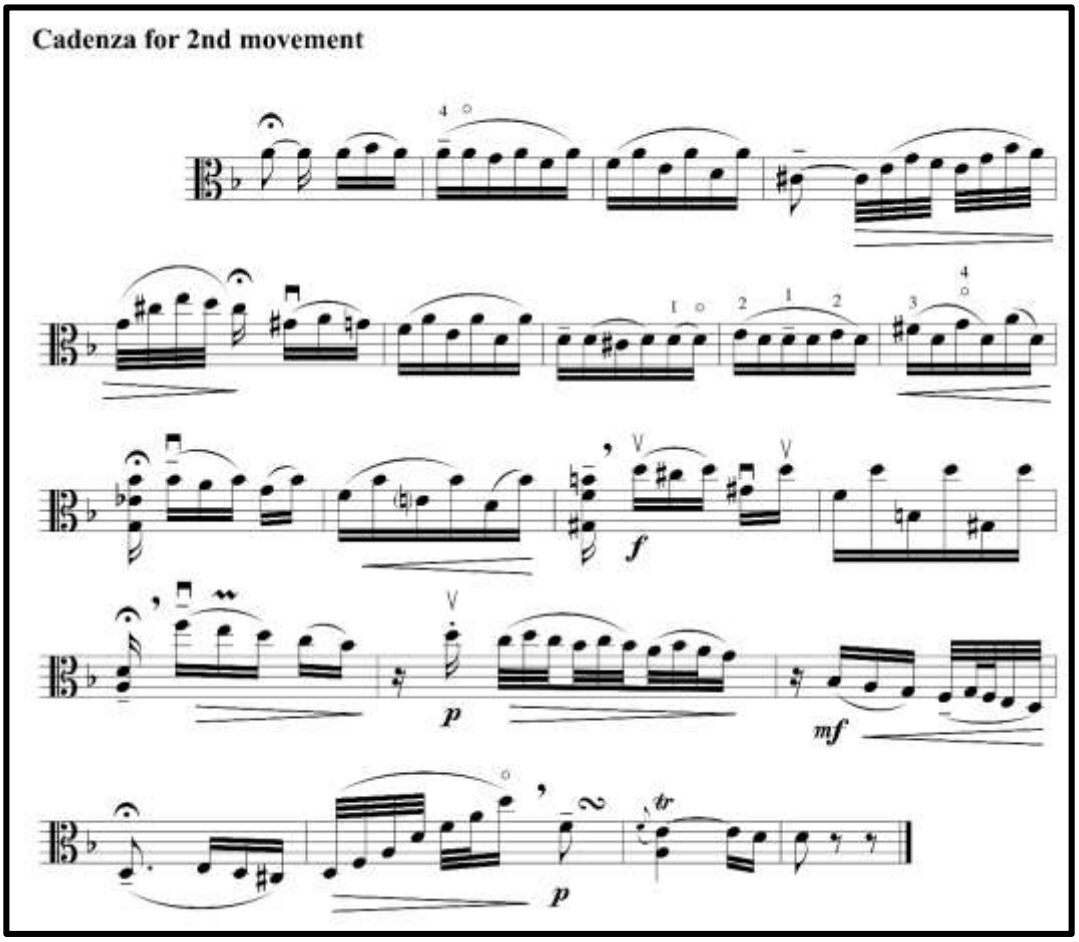
[128] Carl Philipp Stamitz, *a.g.e.*, s. 20.



Şekil 4. 37. Viyola Konçertosu, R. Dejardin 1. Bölüm Kadansı[129]

Konçertonun birinci bölümü için R. Dejardin tarafından yazılan kadans Şekil 4.37.'de görülmektedir.

[129] https://imslp.org/wiki/Viola_Concerto_in_D_major,_Op.1_(Stamitz,_Carl_Philipp) (Erişim Tarihi: 20.10.2019)



Şekil 4. 38. Viyola Konçertosu, R. Dejardin 2. Bölüm Kadansı[130]

Konçertonun ikinci bölümü için R. Dejardin tarafından yazılan kadans Şekil 4.38.'de görülmektedir.

[130] https://imslp.org/wiki/Viola_Concerto_in_D_major,_Op.1_(Stamitz,_Carl_Philipp) (Erişim Tarihi: 20.10.2019)



Şekil 4. 39. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 1. Bölüm Kadansı[131]

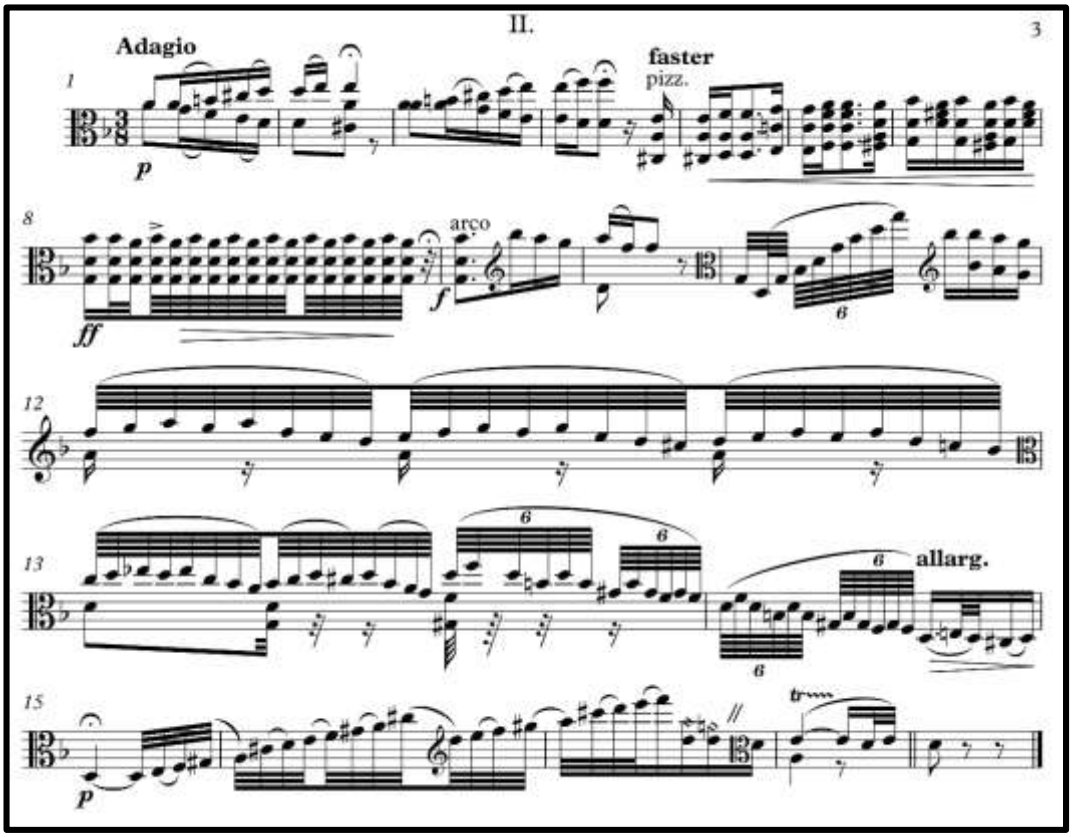
Konçertonun birinci bölümü için Marshall Fine tarafından yazılan kadans Şekil 4.39. ve devamı Şekil 4.40.'da görülmektedir.

[131] Marshall Fine, *Carl Philipp Stamitz Viola Concerto in D major, Op.1 Kadans*, Peters Publication, No. 3816a, Leipzig, s. 1.



Şekil 4. 40. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 1. Bölüm Kadansı (Devamı)[132]

[132] Marshall Fine, *a.g.e.*, s. 2.



Şekil 4. 41. Viyola Konçertosu, Marshall Fine 2. Bölüm Kadansı[133]

Konçertonun ikinci bölümü için Marshall Fine tarafından yazılan kadans Şekil 4.41.'de görülmektedir.

[133] Marshall Fine, *a.g.e.*, s. 3.

SONUÇ

Klasik Dönem viyola repertuvarının en önemli konçertolarından olan Carl Stamitz'in viyola için yazdığı "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı eserin form ve icra teknikleri açısından incelenmesi adlı çalışma çerçevesinde ilk olarak eserin bestelendiği dönemin müzikal ve sosyal yapısını anlamak açısından ilgili yerli ve yabancı kaynaklar taranarak elde edilen bilgiler konu eksenli derlenmiş ve bu Klasik Dönem eseri incelenmeye başlamadan önce genel teknik ve tarihi bilgiler edinilmiştir.

Klasik Dönem'i hazırlayan akımlar ve Klasik Dönem evreleri irdelenmiş, çalışma konusu olan besteci ve eserin dönem içerisinde yeri ve önemi anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu konuda elde edilen bilgilerden yola çıkarak, eserin bestecisi Carl Stamitz'in hayatında ve sanatında etkisi çok yüksek olan Mannheim Okulu ayrı bir başlık altında incelenmiş, Klasik Dönem müziğine etkileri anlaşılmaya çalışılmıştır.

İkincil olarak eserin bestecisi olan Carl Stamitz'in yaşamı, müzik stili ve diğer eserleri araştırılarak bilgiler derlenmiştir. Bu aşamada besteci ile ilgili Türkçe kaynağın oldukça az olduğu görülmüş ve elde edilen İngilizce kaynaklardan çeviriler yapılmıştır. Bu konuda yapılan literatür taramasında görülen eksikler üzerine besteci ve bu eseri hakkında en kapsamlı bilgi derlemeye çalışılmıştır.

Eserin analizine geçmeden önce Klasik Dönem'de kullanılan müzikal form ve türleri araştırılmış ve genel yapısal özellikleri incelenmiştir. Burada amaç, çalışma konusu olan eserin, bestelendiği dönem form özelliklerine göre analiz edilebilmesidir. Klasik Dönem'de en çok rağbet gören ve aynı zamanda incelenen eserin de türü olan konçerto, tarihsel ve yapısal özellikleri bakımından hem bir tür olarak hem de form yapısı olarak araştırılmıştır. Klasik Dönem konçertolarında yer alan eingang ve kadanslardan da tarihsel ve yapısal açıdan detaylıca bahsedilmiştir. Bu anlamda eserde de yer alan eingang yapılarının profesyonel icracılarca bile çok iyi bilinmediği eserlerin dinlenen kayıtlarından görülmüştür. Eingang ve kadans kısımlarının nasıl icra edilmesi gerektiği konusunda temel kaynaklardan ve Klasik Dönem'de ve öncesinde yazılmış ulaşılabilen teori kitaplarından araştırmalar yapılarak bilgiler edinilmiştir.

Son olarak örneklem olarak seçilen eserin evreni temsil ettiği varsayımı ile eserin notası birkaç farklı edisyondan edinilerek detaylı olarak karşılaştırılıp farklılıkları ortaya konulmuş ve irdelenmiştir. Seçilen eserin keman-piyano transkripsiyonu üzerinden form ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmış ve eserin dinamikleri irdelenmiştir. Eserde Klasik Dönem müzik formlarından Sonat Allegrosu ve Rondo formlarının kullanıldığı görülmüştür. İlk bölümün sonat allegrosu formunda olması ve son bölümün Rondo formunda olması dönem şartlarına göre olağan karşılanmış fakat ikinci bölümün de sonat allegrosu formunda olması besteciye özgün ve dönem şartlarında sıradışıdır. Klasik Dönem'de sonat biçiminde eserlerin ikinci bölümleri genel olarak lied formunda bestelenmekteydi. Birinci ve ikinci bölümlerin her ikisinde de kadans kısımları mevcut olup bu yönüyle de dönemindeki konçertolardan ayrılmaktadır. Üçüncü bölümde ise ritornello bölmelerine geçerken eingange istenen kısımlar görülmektedir.

Viyola ve orkestra için bestelenen eserin orkestrasyonu incelendiğinde ise bestecinin Mannheim Okulu'ndan etkilenerek klarnetleri orkestraya dahil ettiğini görmekteyiz. Orkestra kadrosu Klasik Dönem'de çokça kullanılan ve Napoliten orkestra diye isimlendirilen kadrodan oluşmaktadır.

Eserin icracılık bakımından analizine geçilmeden önce, doğru bir icra ve yorumlama için icra edilecek eserin bestecisi ve bestelendiği dönem hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunması gerektiği gerçeğinden yola çıkılarak Klasik Dönem eserlerinde ortaya çıkan icra özellikleri, süsleme çeşitleri ve enstrüman özellikleri incelenmiştir. Daha sonra eser icracılık bakımından ele alınmış, solo viyola partisinde kullanılan viyola çalım teknikleri belirlenmiş ve eser içerisinden bazı örnekleri verilmiştir. Bu örneklere ve eserdeki diğer pasajların çalınmasından önce icracılar ve özellikle viyola öğrencileri için hazırlık etütleri belirlenmiş ve farklı kaynaklardan ikişer etüt önerisi sunulmuştur.

Günümüz viyola repertuvarında dahi yer alan ve çokça icra edilen Carl Stamitz'in "Op.1 D Dur Concerto Prinzipale" adlı eserinin tarihsel ve müzikal açılardan yapılan analizleri sonucunda hem eser hakkında icra ve yorum için gerekli tüm bilgiler ortaya çıkarılmış hem de kullanılan metodlar ile literatürde aynı türden

eserlere uygulanabilecek örnek bir çalışma oluşturulmuştur. Bu eser hakkında literatürde bu türde ve yöntemlerle yapılan bir çalışma olmaması bağlamında da yapılan bu çalışma önem arz etmektedir.

Çalışmanın başta viyola icracıları olmak üzere, viyola eğitimcileri ve müzik araştırmacıları için önemli bir kaynak oluşturması, bu eserleri çalışan icracılara eser ve bestecisi hakkında derinlemesine bir bilgi sunulması, eserin çalışma sürecinde icracılara kolaylıklar sağlanması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 4.Basım (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010)

Blumenstengel, *Op.33 24 Studies for Viola Solo*, International Music Company

Britannica, The Editors of Encyclopaedia, "Carl Stamitz", *Encyclopædia Britannica*, 2019 <https://www.britannica.com/biography/Carl-Stamitz> [erişim 20 Ocak 2020]

Chien, Shao-Chuan Sylvia., *A Handbook to Bridge the Technical Demand from the Concerto in G Major for Viola and Strings by Georg Philipp Telemann to the Viola Concerto in D Major , Op . 1 by Carl Stamitz* (Arizona State University, Yüksek Lisans Tezi, 2018)

Ertuğrul, Sevsay, *Orkestrasyon,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

Fenmen, Mithat, *Müzikçinin El Kitabı*, ed. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

Fine, Marshall, *Carl Philipp Stamitz Viola Concerto in D major, Op.1 Kadans*, Peters Publication, No. 3816a, Leipzig.

Gee, Constance J. Whitman, *The viola concerti of the Stamitz family: A performance project including Concerto in G major by Johann Stamitz (1717–1757), Concerto Number One in B -flat major, Concerto Number Three in G major and Concerto Number Four in D major by Anton Stamitz* (University of Maryland, Yüksek Lisans Tezi, 2001)

Gradenwitz, Peter, The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected, *Music Library Association*, 7.1 (1949), 54–64 <https://doi.org/10.2307/889666>

Herman, F., *Op. 22 Tecnical Studies for Solo Viola,* International Music Company.

Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, ed. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

Jerold, Beverly, Numbers and Tempo: 1630-1800, *Performance Practice Review*, 17.1 (2012), 1–16 <https://doi.org/10.5642/perfpr.201217.01.04>

Jones, Peter Ward, The Concerto at Mannheim c. 1740-1780, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96.May (1969), 129–36 <www.jstor.org/stable/765979>

Kaiser, Friedrich Carl., Carl Stamitz (1745-1801): Biographische Beiträge, Das symphonische Werk, Thematischer Katalog der Orchesterwerke (Philipps-University, Yüksek Lisans Tezi, 1975)

Kıraç, Derya, "Konçerto ve Eingang", içinde *Klasik Batı müziği'nde doğaçlama ve J. Haydn (Hob. VIIb. No.2) viyolonsel konçertosu için yazılmış kadansların teknik olarak incelenmesi* (Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2016), s. 16-19

Kreutzer, Rodolphe, *42 Studies for Viola*, International Music Company

Mazas, J.F., *Op.36 Etudes Speciales fot the Viola*, G.Shirmer inc., 1972

Melkus, Eduard, "Italienische merkmale in der mannheimer violintechnik", içinde *Italienische merkmale in der mannheimer violintechnik* (Almanya: Würtz, 1984), s. 200-204.

Mimaroğlu, İlhan K., *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, Ankara 1998.

Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, Ada Yayınları, İstanbul 1989.

Rousseau, Jean Jacques, *A complete dictionary of music*, ed. William Waring, 2nd Edition, Dublin, Luke White, 1779.

Rush, Philip Eugene, "A string player guide to improvisation in western music" (The Florida State University School Of Musıc, Yüksek Lisans Tezi, 2004)

Sachs, Curt, *The Rise of Music in The Ancient World, East and West*, Vail-Ballou Press, New York 1943.

Savaş, Mesruh, *Batı Müziğinde Form ve Analiz*, 1. Basım, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2018.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2009.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

Sommer, Susan T., William Morris, Virgil Thomson, Michael Tilson Thomas, ve Stanley Sadie, "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", *Notes*, 1981 <https://doi.org/10.2307/940437>

Sözer, Vural, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Stamitz, Carl Philipp, *Viola Concerto in D major, Op.1*, Arr. Clemens Meyer, C.F. Peters Publication, No.3816, Leipzig 1920

Usmanbas, İlhan, *Müzikte Biçimler*, Birinci Basım, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1974.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://en.wikipedia.org/wiki/Cadence (Erişim Tarihi: 20.10.2019)

https://imslp.org/wiki/Viola_Concerto_in_D_major,_Op.1_(Stamitz,_Carl_Philipp) (Erişim Tarihi: 20.10.2019)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Konçerto (Erişim Tarihi: 17.08.2019)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Stamitz.jpg (Erişim Tarihi: 21.01.2020)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kon%C3%A7ertolar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.03.2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_grosso (Erişim Tarihi: 10.03.2020)

EKLER

EK 1 - Eserin Piyanolu Versiyonu Notası üzerinde form öğelerinin gösterilmesi


Concerto für Alto Viola Principale
mit Orchesterbegleitung.
Karl Stamitz, Op.1.
SERGİ 1 (Tutti)
A TEMASI
a
Allegro.
Alto Viola.
6.
Klavier.
Re Majör
a1
b

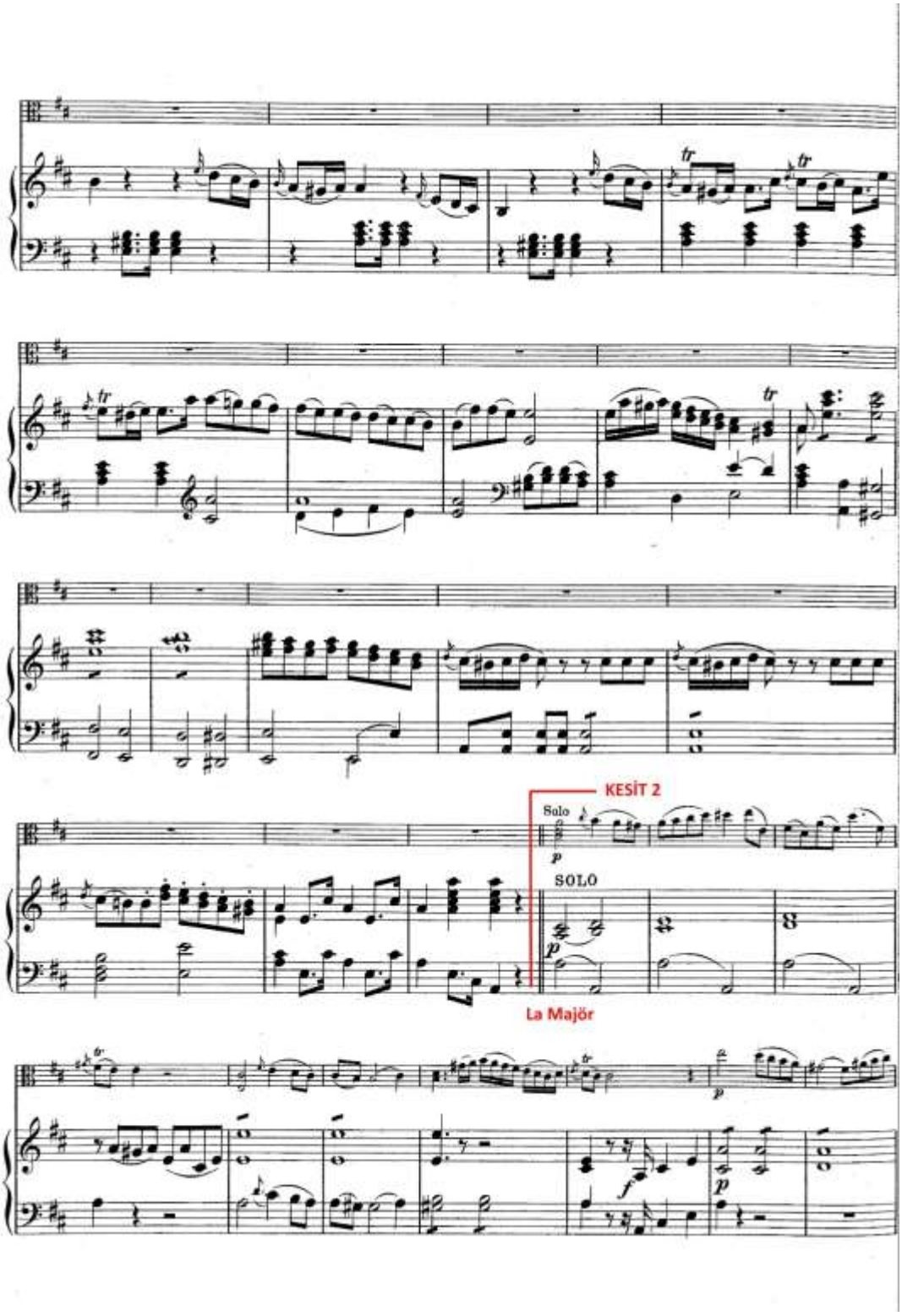

c
p
La Majör
d
f
f
p
cresc.
mf
cresc.
tr
f


B TEMASI
e
p dolce
Re Majör
cresc. poco a poco
Kodetta
f
cresc.
ff
tr
Ped.
SERGİ 2 (Solo)
A TEMASI
Solo
a
p
mf
f
Ped.
p
mf
f
Re Majör


mf
mf
f
p
f
g
h
TUTTI.
SOLO
f
p


TUTTI
GEÇİŞ KÖPRÜSÜ
SOLO
B TEMASI
e1
La Majör


GELİŞME
KESİT 1
La Majör

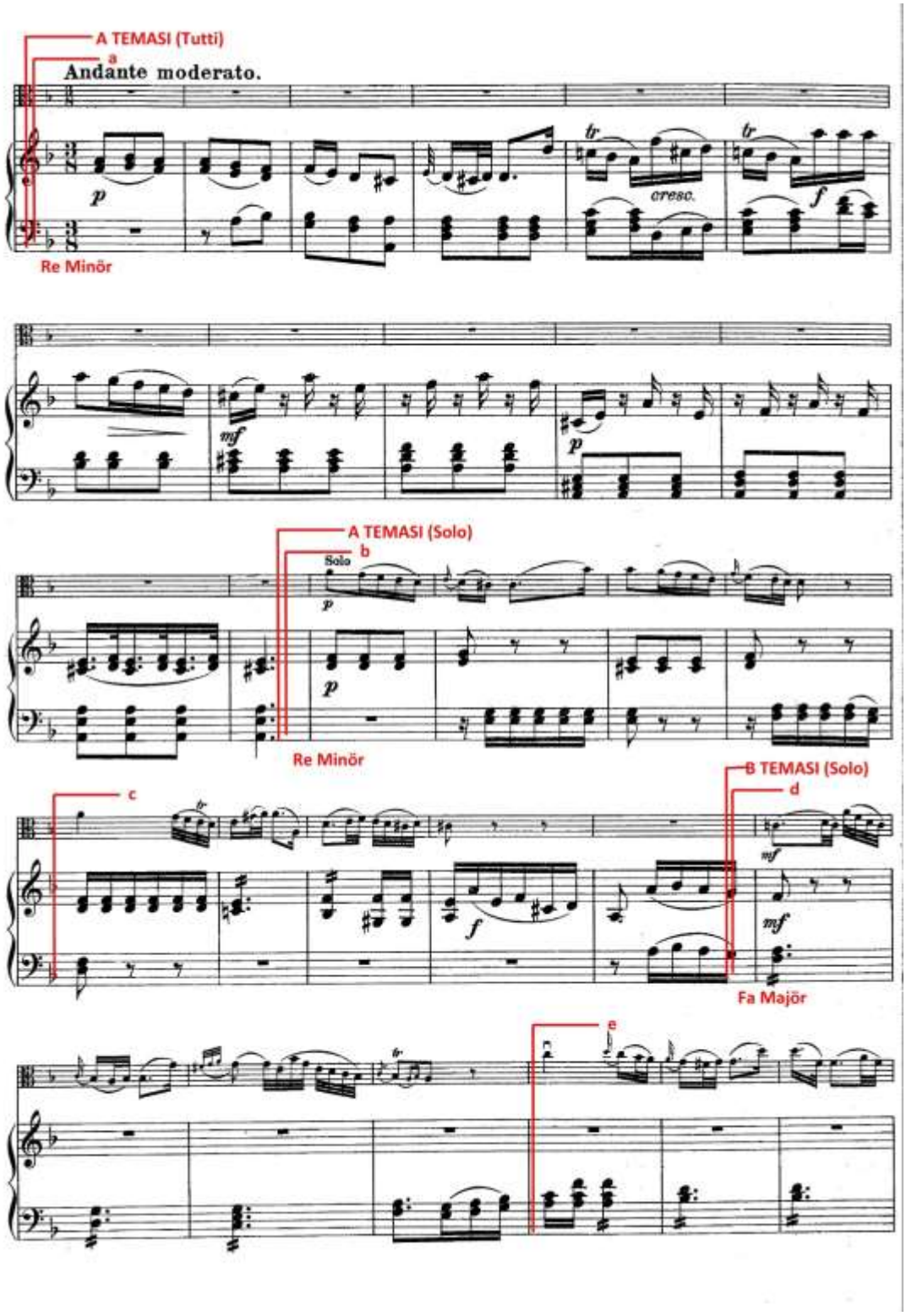

KESİT 2
Solo
p
SOLO
p
La Majör
p
f
p


KESİT 3
Fa# Minör
TUTTI


KESİT 4
SOLO
Re Majör


DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ
Re Majör
B' TEMASI
e2
Re Majör
SOLO
TUTTI


GEÇİŞ KÖPRÜSÜ
cresc.
TUTTI
cresc.
Re Majör
KADANS
KODA
Kadenz.
rall.
TUTTI
ff
Ped.
Ped.


A TEMASI (Tutti)
a
Andante moderato.
Re Minör
A TEMASI (Solo)
b
Solo
Re Minör
B TEMASI (Solo)
c
d
Fa Majör
e


f
g
GEÇİŞ KÖPRÜSÜ (Tutti)
cresc.
dim.
Fa Majör
TEMA A
Solo
a1
Fa Majör
h


B TEMASI (Solo)
f1
Re Minör
KADANS
Kadens.
KODA


A (ritonello)
a
Rondo.
Re Majör
a1
B
b
c
Eingange
rall
D. S.


c
d
e
f
cümle sonu uzama eki
dönem sonu uzama eki
Eingange
Da Capo.
Da Capo.


D
E
p
p
f
h
p
i


j
k
Eingange
D. C. al Fine.