HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASININ BESTECİLİK TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Mehmet Korhan İLGAR

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASININ BESTECİLİK TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Mehmet Korhan İLGAR

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASININ BESTECİLİK TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Halil Levent KUTERDEM
Yazar: Mehmet Korhan İLGAR

ÖZ

Bu çalışmada, sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak bestelenen Viyolonsel Konçertosu adlı eserin, çoksesli Batı müziğinin en önemli senfonik-enstrümantal türlerinden biri olan konçertonun tarihsel gelişim süreci ve yapısal evrimi çerçevesinde elde edilen verilerle birlikte, bestecilik tekniği çerçevesinde eserin bestecisi tarafından kaleme alınan bir incelemesi sunulmuştur.

Bestecilerin özgün yapıtlarını teknik yönden bizzat inceledikleri çalışmaların son derece az olması sebebiyle, teknik ve teorik referans alanındaki bu boşluğun doldurulabilmesi için, benzer nitelikli çalışmalara ciddi bir gereksinim olduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak, bu çalışmanın aynı amaç ve doğrultuda yapılacak benzer çalışmalar sırasında karşılaşılabilecek sıkıntıların aşılmasında yardımcı bir kaynak ve yol gösterici bir örnek oluşturabileceği düşünülmüştür.

Çalışmada konçerto türünün Barok dönemden yaşadığımız döneme kadar devam eden gelişimi ve evrimi tarihsel bir sunum çerçevesi içerisinde anlatılmış; konçerto türünün biçim, yapı ve stil özellikleri, ritornello biçiminden sonat-allegro biçimine geçiş sürecindeki örneklerden ve konçertant konseptin muhtelif uygulamalarından elde edilen veriler yorumlanarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın yazarı tarafından bestelenen Viyolonsel Konçertosu adlı yapıtın bu veriler ışığındaki incelemesinde; konçertant konsept kullanımıyla birlikte, eserde kullanılan temalar, motifler, cümleler ve periyotlar, eserin daraltılmış partisyonundan alıntılanan nota örnekleri üzerinde, kullanım amaçlarına göre sınıflandırılarak detaylı olarak açıklanmıştır.

Anahtar sözcükler: Besteleme tekniği, konçerto, konçertant konsept, tematik yapı, çağdaş Türk müziği, viyolonsel.

ANALYSIS OF MEHMET KORHAN İLGAR'S CELLO CONCERTO AS AN ARTWORK FOR PROFICIENCY IN ART IN TERMS OF COMPOSITION TECHNIQUE

Supervisor: Prof. Halil Levent KUTERDEM
Author: Mehmet Korhan İLGAR

ABSTRACT

In this study, there is a presentation of an analysis by its composer in terms of composition technique along with the historical development process and structural evolution of one of the most important symphonic-instrumental genres of Western music, the concerto genre, for the work named Cello Concerto, which was composed as an artwork for proficiency in art by the author of this study.

As a result of the small number of academic works in which composers analyze their own works in a technical perspective, it is seen that there is a serious need for similar studies to make up this deficiency in the technical and theoretical reference area. Therefore, it is thought that this study could be an assisting reference and a guiding example in overcoming the difficulties that may be encountered during the authoring process in similar studies to be conducted for the same purpose and direction.

In the study, the development and evolution of the concerto genre from the Baroque period to the extant are explained in a historical presentation frame; the form, structure and stylistic features of the genre are discussed with the data obtained from the examples in the transition period from ritornello to sonata-allegro form and various applications of the concertante concept. Considering these data, in the analysis of the Cello Concerto, which was composed by the author of this study; along with the use of the concertante concept, the elements of form structure such as themes, figures, phrases and periods used in the work are described in detail on excerpts from the reduced score of the work by classifying them according to their intended use.

Keywords: Composition technique, concerto, concertante concept, thematic structure, contemporary Turkish Music, violoncello.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesi adına bana her türlü desteği ve yardımı sunan değerli danışmanım ve hocam Prof. Halil Levent KUTERDEM'e; bir viyolonsel sanatçısı olarak, eserin bestelenmesi ve bu raporun yazımı sırasında viyolonsel ile ilgili engin teknik bilgisini ve akademik konulardaki yardımını esirgemeyen sevgili ağabeyim Dr. Öğr. Üyesi Koray İLGAR'a; her daim yanımda olarak beni tüm kararlarım ve seçimlerimde destekleyen sevgili anne ve babama; ve son olarak, bana bestecilik mesleğinin tüm inceliklerini ve müzik kültürüne dair sonsuz bilgisini büyük bir sabır ve sebat ile aktararak, beni sadece bir besteci olarak değil, bir insan olarak da büyük bir özveriyle yetiştiren Prof. Serdar MUHATOV'a en içten teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ i

ABSTRACT ii

TEŞEKKÜR iii

İÇİNDEKİLER DİZİNİ iv

TABLOLAR DİZİNİ vi

GÖRSELLER DİZİNİ vii

GİRİŞ 1

BÖLÜM 1: KONÇERTONUN TANIMI VE TARİHÇESİ 5

1.1. Konçerto Türünün Doğuşu ve Erken Dönem Konçerto Örnekleri 6

1.2. Enstrümantal Konçerto 8

1.3. Klasik Dönem Konçertosuna Geçiş Süreci 13

1.4. Klasik Dönemde Konçerto 15

1.5. Romantik Dönemde Konçerto 19

1.6. 20'nci Yüzyıldan Bugüne Konçertonun Gelişim Süreci 23

BÖLÜM 2: KONÇERTODA YAPI, ÜSLUP VE FORM 28

2.1. Barok Dönem Konçertosunda Ritornello Formu 28

2.1.1. Ritornello Formunun Uygulanması 29

2.2. Ritornello'dan Sonat-Allegro Formuna Geçiş 32

2.2.1. Sonat-Allegro Formu 33

2.2.2. Ritornello Formunun Konçerto Sonat-Allegro Formuna Dönüşümü 35

2.3. Romantik Dönem Konçerto Sonat-Allegro Formuna Geçiş Süreci 41

2.4. Konçerto-Sonat Formunun Diğer Bölümleri 49

2.5. Müzik Literatüründeki Önemli Viyolonsel Konçertoları ve 20'nci Yüzyıl Bestecilerinin Biçimsel Yaklaşımları 50

2.5.1. Barok Dönemden Romantik Döneme Kadar Olan Süreçteki Önemli Viyolonsel Konçertoları ve Biçimsel Yaklaşımlar 51
2.5.2. 20'nci Yüzyıl Bestecilerinin Viyolonsel Konçertolarındaki Biçimsel Yaklaşımları 54

BÖLÜM 3: MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ 63

3.1. Eserin Bestecilik Tekniği Açısından İncelenmesinde Uygulanan Yöntemler 63

3.2. Viyolonsel Konçertosu'nun Bestecilik Tekniği Açısından İncelenmesi 64
3.2.1. Sergi Kısmı (1-139 arası ölçüler) 64
3.2.2. Gelişme Kısmı (140-269 arası ölçüler) 80
3.2.3. Yeniden Sergi Kısmı (270-401 arası ölçüler) 98

SONUÇ 117

KAYNAKLAR 121

EK-1: VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN GENEL FORM ŞEMASI 123

EK-2: MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASI 124

ETİK BEYANI 179

ORİJİNALLİK RAPORU 180

ORIGINALITY REPORT 181

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI 182

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Vivaldi, RV 356 Keman Konçertosu, I. Allegro; ritornello form şeması 30
Tablo 2. Vivaldi, RV 550 Konçerto, I. Andante; ritornello form şeması 30
Tablo 3. Vivaldi, RV 550 Konçerto, II. Allegro assai; ritornello form şeması 31
Tablo 4. J.S. Bach, BWV 1043 Konçerto, I. Allegro; ritornello form şeması 31
Tablo 5. Standart Sonat-Allegro form şeması 33
Tablo 6. J.C. Bach, Op.1 No.6 Klavye Konçertosu; ilk bölüm ritornello form şeması..... 36
Tablo 7. J.C. Bach, Op.1 No.6 Klavye Konçertosu; ilk bölüm sonat-allegro form şeması 36
Tablo 8. J.C. Bach, Op.7 No.6 Klavye Konçertosu, I. Allegro; form şeması 37
Tablo 9. J.C. Bach, Op.13 No.4 Klavye Konçertosu, I. Allegro; form şeması 38
Tablo 10. Mozart, K.219 Keman Konçertosu, I. Allegro; form şeması 39
Tablo 11. Mozart, K.466 Piyano Konçertosu, I. Allegro; form şeması..... 40
Tablo 12. Beethoven, Op.56 Üçlü Konçerto, I. Allegro..... 41
Tablo 13. Mendelssohn, Op.25 Sol minör Piyano Konçertosu; ilk bölüm form şeması 43
Tablo 14. Robert Schumann, Op.54 Piyano Konçertosu; ilk bölüm form şeması 45
Tablo 15. Johannes Brahms, Op.83 Piyano Konçertosu No.2; ilk bölüm form şeması 46
Tablo 16. Sergey Prokofyev, Piyano Konçertosu No.1, Op.10; form şeması..... 49
Tablo 17. Sergi Kısmında Konçertant Konsept..... 79
Tablo 18. Sergi Kısmı form şeması..... 80
Tablo 19. Gelişme Kısmında Konçertant Konsept..... 98
Tablo 20. Gelişme Kısmı form şeması..... 98
Tablo 21. Yeniden Sergi Kısmında Konçertant Konsept 116
Tablo 22. Yeniden Sergi Kısmı form şeması 116
Tablo 23. Konçertonun konçertant konsept bağlamındaki sunum dağılımı..... 119

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. I.Tema bölmesinde kullanılan sabit tema varyant örnekleri 65
Görsel 2. I.Tema ezgisi (solist) 65
Görsel 3. I.Tema sunusu, 1-16 arası ölçüler 66
Görsel 4. I.Tema tamamlayıcı (3.) cümle, 16-25 arası ölçüler 66
Görsel 5. I.Tema tamamlayıcı cümle (orkestra), 16-25 arası ölçüler 67
Görsel 6. I.Tema Epizotu (solist partisi), 25-42 arası ölçüler 68
Görsel 7. I.Tema Epizotu, zirve ve sönüş kesitleri (orkestra), 38-49 arası ölçüler 69
Görsel 8. Köprü cümlesi, 49-57 arası ölçüler 70
Görsel 9. Sabit tema ve II.tema ritmik varyant yapılanması 71
Görsel 10. II.Tema orkestral sunum, 58-68 arası ölçüler 71
Görsel 11. II.Tema bağlantı kesiti, 69-75 arası ölçüler 72
Görsel 12. II.Tema ezgisi (solist ve orkestra), 76-84 arası ölçüler 72
Görsel 13. II.Tema Epizotu, 84-87 arası ölçüler 73
Görsel 14. II.Tema ve Epilog temasının benzer yapılanması 73
Görsel 15. II.Tema Epizotu tematik kullanım, 88-92 arası ölçüler 74
Görsel 16. II.Tema (epizot) zirvesi, 97-100 arası ölçüler 75
Görsel 17. Epilog teması, 101-107 arası ölçüler 76
Görsel 18. Epilog teması tematik işleme örnekleri, 108-124 arası ölçüler 77
Görsel 19. Epilog teması solo kadans kesiti, 125-131 arası ölçüler 78
Görsel 20. Köprü cümlesinde tematik kullanım, 132-139 arası ölçüler 78
Görsel 21. Gelişme kısmı başlangıcı, 140-147 arası ölçüler 80
Görsel 22. Gelişme birinci periyotta tematik kullanım, 148-156 arası ölçüler 81
Görsel 23. Solo viyolonsel partisinde tematik kullanım, 155-164 arası ölçüler 82
Görsel 24. Epilog teması ve imitasyon kullanımı, 164-171 arası ölçüler 83
Görsel 25. Sabit tema varyantı ve Epilog temasının kullanımı, 181-184 arası ölçüler 84
Görsel 26. Tematik kullanım ve imitasyon örgüsü, 190-201 arası ölçüler 85
Görsel 27. Ezgi hatları ve yazı örgüsü örneği, 201-209 arası ölçüler 87
Görsel 28. Senkop yapının geliştirilmesi ve imitasyon kullanımı, 209-219 arası ölçüler .. 89
Görsel 29. İmitasyon ile tematik gelişim örgüsü, 220-223 arası ölçüler 90
Görsel 30. Sekvens ve imitasyon ile tematik gelişim örgüsü, 224-234 arası ölçüler 91
Görsel 31. Zirve periyotu başlangıcında tematik hatlar, 234-238 arası ölçüler 93
Görsel 32. Zirve periyotunda solo viyolonsel partisi, 235-250 arası ölçüler 94

Görsel 33. Zirve periyotunda yazım örneği, 250-259 arası ölçüler..... 95
Görsel 34. Dönüş köprüsünde tematik kullanım, 260-269 arası ölçüler 97
Görsel 35. Yeniden Sergide Epilog tekrarı, 270-280 arası ölçüler..... 99
Görsel 36. Yeniden Sergide I.Tema sunumu, 281-294 arası ölçüler..... 100
Görsel 37. Kadans I.Tema kesiti, 295-310 arası ölçüler 101
Görsel 38. Kadans Epilog teması kesiti, 310-319 arası ölçüler..... 101
Görsel 39. Kadans II.Tema kesiti, 319-331 arası ölçüler 102
Görsel 40. Yeniden Sergi I.Tema tekrarı, 332-339 arası ölçüler..... 103
Görsel 41. I.Tema tekrarı zirve (epizot) cümlesi, 339-350 arası ölçüler..... 105
Görsel 42. I.Tema tekrarı zirve cümlesinde solist partisi, 339-350 arası ölçüler..... 106
Görsel 43. Zirve sonrası kademeli sönüş, 350-354 arası ölçüler..... 107
Görsel 44. Köprü cümlesinde tematik stretto kullanımı, 355-360 arası ölçüler..... 108
Görsel 45. Coda başlangıcında tematik kullanım, 361-368 arası ölçüler..... 109
Görsel 46. Coda bölmesinden yazı örneği, 376-379 arası ölçüler..... 110
Görsel 47. Coda bölmesinden imitasyon kullanım örneği, 380-384 arası ölçüler 111
Görsel 48. Son periyot başlangıcında tematik stretto kullanımı, 385-389 arası ölçüler... 112
Görsel 49. Codetta'ya bağlantı, 390-393 arası ölçüler 113
Görsel 50. Codetta ve son akor, 394-401 arası ölçüler..... 114

GİRİŞ

Müzik teorisyenlerinin ve müzik bilimcilerin besteciler ve eserleri üzerine yazdıkları bilimsel çalışmalar, müziğin teorik ve yazınsal alanının büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Ancak bir eserin sunduğu müzik dilinin ve temsil ettiği müzik stilinin kendi bestecisi tarafından kaleme alındığı bilimsel nitelikli çalışmaların sayısı yok denecek kadar azdır. Bu çalışmaların kuşkusuz en bilineni, Fransız besteci Olivier Messiaen'ın (1908-1992) *Technique de Mon Langage Musical* [1] adlı kitabıdır. Messiaen bu çalışmasında, eserlerinde kullandığı müzikal malzemeleri kompozisyon teknikleri açısından son derece detaylı bir açıklama ve örnekleme yöntemi kullanarak incelemiştir. Kitabının önsözünde, böyle bir çalışmayı ne amaçla gerçekleştirdiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

> Kendinden bahsetmek her zaman tehlikelidir. Oysa birçok kişi beni coşkuyla övmüş veya yermiştir ve bu eleştirileri her zaman yanlış bir şekilde yaparak, aslında yapmamış olduğum şeyler için dillendirmişlerdir. Gel gelelim, özellikle yeniliklere hevesli bazı öğrenciler, bana kendi müzik dilim hakkında birçok soru yönelttiler ve ben de bu küçük teori kitabını yazmaya karar verdim. Dikkat çeken az sayıda istisna hariç, sunulacak örneklerin tümü (geçmişteki ve gelecekteki!) eserlerimden alıntılanacaktır (Messiaen, 1956, sf.7).

Messiaen'ın eleştiri ile ilgili cümleleri, bestecilerin kendilerini doğru ifade edebilme kaygılarına doğrudan değinen fikirlerin bir özeti olarak görülebilir. Birçok besteci, amaçlarının ve ifade etmeye çabaladıkları fikirlerin eksik anlaşılması yüzünden tarihsel kökleri oldukça derine inen kalıtsal bir ifade korkusu yaşamıştır. İçerisinde bulunduğumuz dönemde, her ne kadar teknolojinin önemli bir getirisi olan sosyal medya ve muhtelif teknolojik ifade olanakları etkin ve yoğun şekilde kullanılıyor olsa da bu ifadesel kaygının kısmen de olsa devam ettiği söylenebilir. Bunun en büyük sebeplerinden biri, soyut bir sanat olan müziğin insanlar üzerinde 'doğası gereği' yaratmış olduğu algı çeşitliliğidir. Bu çeşitliliğe çok daha rafine bir boyut kazandırmak amacıyla, müzik tarihi boyunca bazı besteciler yaratıcılıklarını ve müzikal görüşlerini yazıya dökerek açıklama ihtiyacı hissetmişlerdir. Ancak bestecilerin çok büyük bir kısmı, bu kaygıların aksine, bu tür bir çalışma girişimini zaman kaybı olarak görmüşler; asıl ifade gücünün sanatsal ve estetik kaygı ile ilgisi olmayan teknik detaylar ile dolaylı yoldan değil, yaratıcı bireyin ortaya çıkardığı yapıtlar aracılığıyla dinleyiciye doğrudan ulaşabileceği fikrini savunmuşlardır. Konserlerde yer alan eserlere ilişkin program notlarının amacının bile sorgulanabildiği bir

[1] Tr. *Müzik Dilimin Tekniği*.

ortamda, bu konu üzerindeki süregelen tartışmaların literatürdeki teorik ve teknik referans alanındaki boşluğu doldurması pek mümkün görünmemektedir.

Messiaen'ın söz konusu çalışması yukarda bahsedilmiş olan yönlerden ele alındığında devrimsel olarak nitelenebilir. Daha önce bu kapsamda herhangi bir çalışmanın yapılmadığı göz önüne alındığında, Alman besteci Paul Hindemith'in 1941-42 yılları arasında yayınladığı *The Craft of Musical Composition*[2] adlı iki ciltlik çalışmasının, bestecinin kendi özgün müzik dilini anlattığı teknik bir sunumdan ziyade besteleme sanatının temelini oluşturan teknik ve teorik unsurların anlatıldığı bir kılavuz niteliğinde olduğu söylenebilir. Hindemith'in, Messiaen'ın anlatı fikri ile nispeten örtüşen çalışmasına, bestecinin Amerika'da Harvard Üniversitesi Charles Eliott Norton kürsüsünde 1949-1950 yılları arasında verdiği konferanslardan derlenerek 1951 yılında yayınlanmış olan *A Composer's World*[3] adlı kitabı örnek gösterilebilir. Besteci, bu konferans metinlerinde müzikal yaratıcılık sürecine dair özgün fikirlerini sahip olduğu dünya görüşü perspektifinden sunmuştur ancak kendi eserlerini temel alan ve o eserlerde kullanmış olduğu yaratıcılık tekniği veya müzik dili ile ilgili herhangi bir teknik bir analiz, yorum veya anlatı sunmamıştır.

Kaldı ki Messiaen'ın çalışması, niteliği gereği bir müzikal yaratım kılavuzu değildir ve asla bu amaca yönelik olarak yazılmamıştır. Buna rağmen, çalışmanın, bestecinin kendi özgün müzik dilini daha derin ve kapsamlı şekilde kavramak isteyen profesyonel müzisyenler ve istekli dinleyiciler için oldukça değerli bir yol haritası olduğu gerçektir ve sadece bestecinin müzik stilini değil, bir eserin yaratılış sürecindeki adımları da merak eden her araştırmacı için ciddi ve bilimsel bir referans olmuştur. Messiaen'ın bu çalışmasına gösterilebilecek nispeten yakın örneklerden ikisi, Rus besteci Nikolay Andreyeviç Rimski-Korsakof'un (1844-1908) kaleme aldığı *Müzik Yaşamım*[4] ve ünlü pedagojik çalışması *Orkestrasyonun Temelleri*[5] adlı kitaplarıdır. *Müzik Yaşamım*, temelde, bestecinin müzik kariyerine dair tutulmuş bir günlük olmasının yanı sıra, müzikal görüşlerine ve fikirlerine de yer veren edebi bir çalışmadır. *Orkestrasyonun Temelleri* ise çalgılama gereçlerine ve temel orkestrasyon tekniğine dair bestecinin kendi yapıtlarından örnekler verdiği ve özünde bestecinin kendi müzik dili ile ilgili dolaylı da olsa detaylı bilgiler sunduğu bilimsel bir tez olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmasında, Rimski-Korsakof'un müzik tarihinin büyük bestecilerinden

[2] Tr. *Kompozisyon Sanatı*.
[3] Tr. *Bestecinin Dünyası*.
[4] Rusça adı *Летопись моей музыкальной жизни* olan kitabın ilk basımı, bestecinin vefatından bir yıl sonra, 1909 yılında St.Petersburg'da Tipografiya Glazunova yayınları tarafından yapılmıştır.
[5] Rusça adı *Основы оркестровки* olan eser, Rimski-Korsakof'un öğrencisi Rus besteci Maksimilyan Aseyeviç Şteynberg (1883-1946) tarafından tamamlanarak 1912 yılında yayınlanmıştır.

veya dönemin kabul görmüş önemli eserlerinden alıntılar yapmak yerine sadece kendi eserlerinden örnekler ve kesitler sunmayı tercih etmiş olması, onun "orkestrasyon yaratmaktır ve yaratıcılık öğretilemez" sözünü kanıtlarcasına, bu pedagojik çalışmanın bestecinin kendi yaratıcılığına dair bir öz-anlatı niteliği taşıdığını teyit etmektedir. İki önemli bestecinin çalışmaları arasındaki tek belirgin fark şudur: Rimski-Korsakof kendi yaratıcılık fikrini nesnel-teorik bir anlatım yöntemi ile pedagojik bir amaç adına sunmuşken, Messiaen'ın çalışması ise -bestecinin kendi belirttiği üzere- öznel-teorik bir nitelik taşımakta ve bestecinin kendi müzik dili üzerinden kendini ifade etmesi olarak yorumlanabilmektedir. Burada dikkat çeken nokta, Messiaen'ın kendi çalışmasının başlığına işaret ettiği gibi, asıl meselenin tını değil, 'dil' olduğunu belirtmesi ve enstrümantasyona dair her tür analiz ve yorumu çalışmanın kapsamı dışında tutmuş olmasıdır (Messiaen, 1956, sf.7). Rimski-Korsakof ise orkestrasyonun bir yaratıcılık ürünü olduğunu ve dolayısıyla öğretilemeyeceğini belirtmiştir (Rimsky-Korsakov, 2015, sf.2). İki bestecinin savundukları ana fikir her ne kadar birbirine zıt görünüyor olsa bile, daha ilk aşamada dil ve yaratıcılığa odaklanmış olmaları dikkate değerdir ve yaratıcılık üzerine olan görüşlerinin dolaylı da olsa örtüştüğü görülebilir.

Tarih boyunca müzik biçimlerinin gelişimi göz önüne alındığında, bestecilerin yazmış oldukları opera, oratoryo, missa, kantat, senfoni, konçerto gibi büyük çaplı eserlerinde sundukları müzikal araçları ve özgün müzik dillerini, eserlerin boyutuyla doğru orantılı olarak yazınsal biçimle ifade edebilmelerinin oldukça güçleştiği söylenebilir. Bu nedenler sonucunda, sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak bestelenen ve çağdaş çoksesli Türk müziği literatürüne girmeye aday olan Viyolonsel Konçertosu adlı yapıtın bestecilik tekniği açısından incelemesini içeren bir sanat çalışması raporu biçiminde sunulmasının; eserlerin kendi bestecileri tarafından akademik ve bilimsel bir çerçeve içerisinde doğrudan ifade edilmesiyle literatürdeki teorik ve teknik referans alanındaki boşluğun doldurulması konusundaki sıkıntıların aşılmasında yardımcı ve yol gösterici bir unsur olarak faydalı olabileceği fikri yatmaktadır. Bu amaç doğrultusunda bestelenen ve bu çalışmaya konu olan yapıtın, bir sanat çalışması raporu olarak kompozisyon sanatının teknik unsurlarını kapsaması öngörülen bilimsel bir çerçevede sunulan biçimsel yapı ve yazık tekniği ağırlıklı incelemesiyle birlikte, bu alandaki referans boşluğunun doldurulması sürecine katkı sağlayabileceği ve gelecekte yapılacak olan benzer nitelikli çalışmalar için de yararlanılabilir bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, çoksesli müzik literatürünün başat türleri arasında yer alan konçertonun, bir tür olarak Rönesans'taki doğuşundan günümüzdeki serbest yapılanmasına dek geçirdiği gelişim süreci, muhtelif kaynaklardan literatür tarama yöntemiyle elde edilen verilerle birlikte, tarihsel bir çerçeve içerisinde kronolojik olarak anlatılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümü, konçerto türünün yapısal ve biçimsel özellikleriyle birlikte ritornello biçiminden sonat-allegro / konçerto-sonat biçimine geçiş sürecini ve konçertant konseptin bu biçimsel gelişim süreci sırasında ne şekilde uygulanmış olduğunu mercek altına alan bir anlatıyı kapsamaktadır. Bu anlatının güvenilir verilerle desteklenebilmesi adına, müzik literatüründen seçilmiş belirli konçertant nitelikli yapıtların biçim yönünden incelenmesiyle elde edilen bulgular; müzikal yapı, biçim, stil ve konçertant konsept kullanımı çerçevesinde kısaca yorumlanmıştır. Bununla birlikte, yapılan incelemede kullanılmak üzere oluşturulan veri havuzunda geleneksel konçerto-sonat biçimi ile bestelenmiş yapıtlarla sınırlı kalınmaksızın, genel konçertant konsepti yansıtabilen ve senfonik niteliğe sahip solo ve orkestra için bestelenmiş muhtelif türde eserlerden elde edilen verilerden de faydalanılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, bu çalışmanın ana amacı olan ve sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak bestelenen Viyolonsel Konçertosu adlı yapıtın, kendi bestecisi tarafından bestecilik tekniğinin biçim ve yazı tekniği unsurlarını kapsayan bir incelemesi yapılmıştır. Konçerto türünün temel gereği olan konçertant konsept kullanımının daha net anlaşılabilmesi ve bu çalışmanın konusu ve amacıyla doğrudan bağdaşması sebebiyle, söz konusu eser ağırlıklı olarak biçim yönünden incelenmiş ve eserde kullanılan temalar, motifler, cümleler ve periyotlar, eserin daraltılmış partisyonundan alıntılanan nota örnekleri üzerinde kullanım amaçlarına göre detaylı olarak açıklanmıştır. Buna ek olarak, konçertant konseptin temel gereği olan solist ve orkestra arasında kurulması elzem müzikal dengenin ve teknik karşıtlığın açıklanabilmesi için yer yer orkestrasyona dair yapılan alıntılar da yorumlanarak üçüncü bölümün kapsamına dâhil edilmiştir. Bu sanat çalışması raporunun geniş yelpazeli bir veri çeşitliliği ile desteklenmesi amacıyla, araştırma süresince konuyla ilgili kaynak niteliği taşıyan yayınlanmış kitaplar, makaleler, süreli yayınlar ve bu çalışmanın birinci ve ikinci bölümü kapsamı içerisinde incelenmiş olan konçertant nitelikteki yapıtların ses kayıtları ile orkestra partisyonları, yararlanılan verileri oluşturmakta yardımcı ve destekleyici unsurlar olarak kullanılmıştır.

BÖLÜM 1: KONÇERTONUN TANIMI VE TARİHÇESİ

Müzikte konçerto (İt. *concerto*, Fr. *concert*) terimi, bir veya daha fazla solist çalgı ve orkestra için yazılmış eserlerin bütününü tanımlar. Solist veya solistlerin öncü olduğu ve orkestranın bu solistlere eşlik ettiği düşüncesi konçertonun geleneksel tanımıyla özdeşleşmiş olmasına rağmen, çoksesli Batı müziğinin belki de en önemli senfonik-enstrümantal yapıt türünü derinlemesine tanımlamaktan oldukça uzaktır. Batı müziğinin çağımıza dek şekillenmesine ve senfonizm fikrinin zirveye ulaşmasında en önemli rolü üstlenmiş olan konçertonun geniş ve rafine bir bakış açısıyla tanımlanması gerekir.

Konçerto teriminin etimolojik kökeni tartışmalıdır. Bazı kaynaklar, eski Latince *certo* (Tr. *üstünlük için mücadeleye girişmek*, *savaşmak*, *tartışmak*, *yarışmak*, *rekabet*) sözcüğünden türeyen concertare (Lat. *com* + *certare*; Tr. *gayretle mücadele etmek*) sözcüğünün 16'ncı yüzyıl İtalyancasındaki eş *concertare* (Tr. *anlaşmaya varmak*, *uyum sağlamak*) sözcüğü üzerinden anlam değişikliğine uğrayarak *concerto* (Tr. *uyum*) biçimini aldığını ve dönem Fransızcasındaki kullanımının da bu kök üzerinden *concert* (Tr. *bir düşünce veya plan üzerinde anlaşmaya veya fikir birliğine varmak*) sözcüğü olarak yerleştiğini iddia etse de, eski Latince *concentare* sözcüğünün İtalyanca *con cantare* (Tr. *birlikte söyleme*) olarak değişime uğradığı görüşü de yaygındır (Online Etymology Dictionary, 2021; Oxford Latin Dictionary, 1968).

Konçerto türündeki ana konsept, farklı tınıdaki unsur ve dinamiklerin dönüşümlü olarak duyurulması ilkesine dayanır. Müziğin temelde bir doğaya öykünme sanatı olduğu düşünüldüğünde, doğanın ana ilkesi olan kontrast, müzik sanatının bünyesinde kendisine başat ve yadsınamaz bir yer edinmiştir. Müziğin ana unsuru, tıpkı doğada olduğu gibi, zıtlıktır; antik çağların halk müziklerinden, içerisinde bulunduğumuz çağın farklı stildeki ses ve tını çalışmalarına uzanan geniş bir yelpaze göz önüne alındığında, zıtlık kavramını rafine şekilde özümsemeyi başarmış müzik akımlarının, türlerinin ve stillerinin tarihte bir adım öne çıktığı ve müzikal evrime dramatik etkileri olduğu görülebilir. Konçerto, bu zıtlık kavramını doğaya özdeş biçimde sindirmiş türlerin başında gelerek Batı müziğini şekillendiren bir temel biçim ve prensipler bütünü olarak kabul görmüştür. Bu sebeple konçertoyu sadece orkestra eşlikli bir çalgı eseri olarak tanımlamak yeterli olmayacaktır.

Konçerto türünün temelinde yatan konçertant kavramı, müzikte yer alan birden çok güç unsurunun birbirleriyle sonsuz bir döngü içerisinde mücadele ederek sınırsız bir kontrast sunmalarını gerekli kılar. Buna göre, solist veya solistler ile orkestranın birbirlerini bütünlemesi, pekiştirmesi ve ideal bir uyum sunmaları, bu uyumu sağlamak adına sürekli olarak çatışma ve çekişme halinde bulunmaları ve ideal *estetik kontrast* seviyesini asla düşürmemeleri beklenir. Bu bağlamda konçerto için yapılan en uygun tanımlardan biri büyük Rus besteci Pyotr İlyiç Çaykovski'ye (1840-1893) aittir; Naile Mehtiyeva, *Konser Kılavuzu* adlı çalışmasında, büyük Rus bestecinin konçerto hakkındaki sözlerini şu şekilde aktarır: "Burada söz konusu olan iki eşdeğerli kuvvettir, yani tükenmez tınılarla zengin kudretli orkestra ve onunla mücadele ederek galip gelen (icracının yeteneği olması şartıyla) küçük, gösterişsiz, ama ruhen güçlü olan bir rakip…" (Mehtiyeva, 2003, s.201).

Tüm bu niteliğiyle konçerto; önce erken polifonik müziğin, ardından Batı müziği tarihinin teknik ve prensip merkezi olan Barok dönemin ve buradan yola çıkarak belki de tüm çoksesli müziğin başat türü haline gelmiştir. Konçertant kavramını daha iyi kavrayabilmek adına, konçerto türünün evrimini tarihsel gelişim süreci ışığında ele almak gerekecektir.

1.1. Konçerto Türünün Doğuşu ve Erken Dönem Konçerto Örnekleri

Bir solo çalgı için yazılabilecek en büyük tür (janr) olarak karşımıza çıkan ve Batı müziğindeki en yaygın senfonik türlerden biri haline gelen konçertonun geçmişi, yapısında geliştiği 16'ncı yüzyıl koro müziğine dek uzanır. Flaman besteci Adrian Willaert'in (1490?-1562) öncülüğünde şekillenen ve 16'ncı yüzyılın ilk yarısında son derece etkin olan Venedik Okulu[6] stilinin en önemli özelliklerinden biri, eserlerdeki polikoral[7] yapıydı. Dönemin koro müziğinde genişçe yer bulmuş olan bu yapı; solistler, korolar ve -varsa- çalgılar arasında yer yer diyaloğa öykünen, taklide ve yankıya dayalı bir müzik yazısı yaratmıştır. İcra grupları arasındaki bu mücadele ve çekişme, polifonik müzikte konçertant kavramının ortaya çıkmasını ve yerleşmesini sağlamış, sonraki yılların enstrüman müziğine de yerleşerek konçerto stili çağı olarak adlandırılan Barok dönemin müzik stilinin ve anlayışının temeli

[6] *Venedik Okulu*, Venedik'te 1550-1610 yılları arasında etkin olan ve eserlerinde polikoral üslubu temel alan bestecilerin bütününü tanımlar. Öncüsü Willaert ile birlikte Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Baldassare Donato ve Gioseffo Zarlino, ekolün önde gelen temsilcilerinden bazılarıdır.

[7] 16'ncı yüzyılın ilk yarısında İtalya'da şekillenen ve sonrasında yaygınlaşan, bir eserde birden çok koro veya grup içeren yapı. Çok korolu yapının kullanıldığı eserlerde, korolar arasında yankı ve taklide dayalı yazı, sonraki dönemlerin konçertant yapı anlayışının temelini atmıştır. İlk olarak Willaert tarafından sunulmuş ve onun ardılı olan Gabrieli, Praetorius, Biber ve Monteverdi gibi çağın önemli bestecileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Griffiths, 2006, s.620).

haline gelmiştir. Buna göre erken dönem konçerto, insan sesine az sayıda çalgının eşlik ettiği bir yapıyı, temelde bir vokal türü temsil etmektedir. Bu yapının doğrudan vokal müziğin temel formlarından olan motet[8] ve madrigal[9] türlerinin mirasçısı olarak geliştiği söylenebilir. Sonraki dönemlerde, koro ve çalgı gruplarının seslendireceği bağımsız bölümlerin, resitatiflerin ve aryaların da ekleneceği bu vokal konçertant yapının evrilerek günümüz kantat türünü oluşturduğu söylenebilir (Michels ve Vogel, 2015, s.123).

Eserlerini *konçertant* olarak niteleyen bir başlıkla yayınlattığı bilinen ilk besteciler, 16'ncı yüzyıl İtalya'sının önemli bestecileri Gabrieli'lerdir[10]. *Concerti per voci e strumenti* başlığıyla 1587 yılında Venedik'te yayınlanan ve kilise için yazılmış parçalar ve madrigallerden oluşan bu eser, müzik literatürüne konçerto terimini yerleştiren ilk yapıt olma özelliğini taşımaktadır (Kutluk, 1997, s.85). Gabrieli'lerin bestelediği ricercar ve canzona türündeki yapıtlar, farklı ses yapısına ve tınıya sahip performans unsurlarının dönüşümlü veya değişimli kullanılarak müzikal kontrastın temelini oluşturma çabalarına öncül örnekler teşkil etmektedir (Savaş, 2018, s.228). Yine benzer başlıkla yayınlanmış ilk örnekler arasında, aynı dönemde yayınlanmış olan Lodovico Viadana'nın (1560-1627) bir ila dört ses ve sürekli bas[11] için yazdığı *Cento concerti ecclesiastici* (Venedik, 1602) ve Gabriele Fattorini'nin (?-1609) *Sacri concerti a due voci* (1600, ikinci edisyon: 1602) adlı eserleri gösterilebilir (Hutchings vd., 2001).

Görüldüğü üzere, *concerto* terimi 17'nci yüzyılın ilk yıllarından itibaren İtalya'da yayınlanan birçok eserin başlığında enstrüman eşlikli vokal müziği belirten yaygın bir terim olarak yer bulmuştur. Sürekli bas, bu eserlerde değişmez bir unsurdur ve konçertant pratiğin temel bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Vokal müziğe eşlik eden çalgı pratiğinin yerleşmesi ve gelişmesi, konçertant prensiplerin aynı yüzyılın ortalarına doğru din dışı müzikte de yaygınlaşmaya başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Claudio

[8] 13-15'inci yüzyıllarda özellikle Fransa'da yaygınlaşmış polifonik tür. En belirgin özelliği, yavaş bir tenor partisi üzerine koşulmuş iki hareketli ezgi hattına sahip olmasıydı. Sadece dini metinlerin değil, Vitry ve Machaut gibi dönem bestecilerinin eserlerinde din dışı metinlerin de sıklıkla kullanıldığı görülür. Yaygın bir polifonik bir tür olarak, Mendelssohn ve Bruckner gibi 19'uncu yüzyıl bestecilerinin eserlerinde de yer bulmuştur (Griffiths, 2006, s.523).

[9] Rönesans döneminin karakteristik vokal türü. Genelde birden çok ses için yazılmış ve yoğunlukla din dışı metinler kullanılmıştır. Terim olarak bilinen ilk kullanımı, Fransız besteci Philippe Verdelot'nun 1530 yılında basılan eserlerinde görülmüştür.

[10] Andrea Gabrieli (1532/1533-1585) ve Giovanni Gabrieli (1555-1612). Venedik Okulu'nun en önemli temsilcilerinden olan amca-yeğen besteciler, Venedik Okulu stilinin sadece İtalya'da değil, orta Avrupa ve Almanya'ya yayılmasına da büyük katkılar sağlamışlardır.

[11] İt. *basso continuo*. Sürekli bas, 17'nci yüzyılın başlarından itibaren iki yüzyılı aşkın süre boyunca topluluk müziğinin temelini oluşturmuştur. Klavyeli veya telli çalgılarla birlikte bir (veya birden fazla) yaylı bas çalgıdan oluşmaktaydı. Müzikte, eşlikteki bas partisinin pekiştirilerek, daha sonraki dönemlerde yazılmaya başlayan kılavuz şifreler üzerine doğaçlama yapılması prensibine dayanmaktaydı (Griffiths, 2006, s.191).

Monteverdi (1567-1643), Filiberto Lorenzi (1619-1659?) ve Biagio Marini (1594-1663) gibi önemli bestecilerin eserleri, konçerto pratiğinin din dışı müzikteki ilk temsilcileri olarak öne çıkmıştır (Hutchings vd., 2001).

İtalyan konçerto pratiğinin önce Almanya'ya, sonrasında da tüm kıta Avrupa'sına yayılmasını sağlayan Michael Praetorius[12], kaleme aldığı teorik çalışmalar ve bestelediği eserler ile konçertant geleneğin kıtanın kuzeyindeki öncüsü olmuştur. İki ila on altı ses için yazdığı dokuz bölümlük *Musae Sioniae* (1605-10) adlı eserinde, Viadana ve Gabrieli'lerin eserlerindeki tını karşıtlığı ilkesine öykündüğü görülür. Praetorius, İtalyan polikoral stilini Alman müzik geleneğiyle birleştiren öncü besteci olmasının yanı sıra, bu yeni anlayışı aynı fikir birliği içerisinde sürdüren Heinrich Schütz[13] için de büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Alman şarkı geleneğini, hocası Giovanni Gabrieli'den -ve kısa süreli de olsa ders aldığı Monteverdi'den- aldığı İtalyan polikoral stil mirası ve sabit sürekli bas yazısı ile kusursuz işleyen Schütz, en başta 1619 yılında yayınlanan *Psalmen Davids* adlı eseri olmak üzere polikoral stildeki tüm yapıtlarıyla, konçertant kavramını Alman Protestan kilise müziğinin merkezine oturtmuştur. Schütz'ün konçertant anlayışıyla vokal ve enstrümantal gruplar arasındaki kontrast fazlalaşmış, solo ve tutti arasındaki polikoral pratik derinleşerek grupların bağımsızlığı öne çıkmıştır. Schütz'ten sonraki dönemde de bu anlayış hem dini hem de din dışı müzikte temel unsur haline gelmiş, Alman besteciler 17'nci yüzyılın sonuna dek ağırlıklı olarak dini konçertolar bestelemeye devam etmişlerdir.

1.2. Enstrümantal Konçerto

Enstrüman yapım tekniklerinin ilerlemesiyle birlikte çalgı tekniğinde yaşanan gelişimin, vokal müziğin baskınlığını azaltarak, salt çalgı müziğinin yaygınlaşmasında önemli bir rol oynadığı görülür. Özellikle Amati, Guarneri ve Stradivari gibi meşhur lutiye ailelerin yaylı çalgı yapımında elde ettiği yapısal başarıların, yaylı çalgıların -özellikle de kemanın- solist niteliği kazanarak, dönemin müzik dünyasında insan sesinin yanı sıra yeni bir alternatif olarak ortaya çıkarak yerleşmesinde büyük etkisi olmuştur. Konçertant kavramın ve buna

[12] Alman besteci, organist ve teorisyen (1571-1621). Döneminin en önemli ve etkili bestecilerinden biri kabul edilen Praetorius, Protestan kilise müzik geleneğinin yerleşmesine ve gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

[13] Alman besteci ve organist (1585-1672). 17'nci yüzyılın en önemli Alman bestecilerinden biri olarak kabul edilen Schütz, Praetorius'un öncüsü olduğu İtalyan-Alman stil sentezini Lutheryan kilise geleneği ile birleştirme anlayışının devamını ve gelişmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, 1627 yılında Torgau'da sahnelen *Dafne* operasıyla bilinen ilk Alman operasının da bestecisi olarak müzik tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

bağlı olarak yapılanan müzik tür ve biçimlerinin kaynağı çalgı müziği alanına kaydıkça, konçerto türünde de farklı varyantlar ortaya çıkmıştır. Birbirine denk güçteki çalgı gruplarının eski Venedik polikoral geleneğini sürdüren bir müzik yazısı ile kullanıldığı *polikoral konçerto*; birkaç çalgıdan oluşan bir solist grubunun ve karşısına yerleştirilen daha kalabalık bir topluluğun karşı karşıya getirildiği *konçerto grosso*; tek solo çalgı ile karşısına yerleştirilen nispeten kalabalık çalgı grubunun kullanıldığı *solo konçerto*, bu dönemde ortaya çıkmış yaygın türlerdir (Michels ve Vogel, 2015, s.123).

17'nci yüzyıl bestecilerinin insan sesini ve enstrümanı bir arada kullandıkları polikoral stildeki konçertolardan farklı olarak, salt enstrümantal polikoral konçertoda solist çalgı bulunmaz ve konçertant yapının topluluğun farklı grupları arasında sürdürüldüğü görülür[14]. Özellikle 20'nci yüzyıl bestecilerinin eski dönem solistsiz polikoral konçerto türüne öykünmesi, yakın çağın popüler türlerinden biri haline gelen orkestra konçertosunun çıkış noktasını oluşturmuştur. 17'nci yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan enstrümantal konçerto, yapı itibarıyla yaylı grubu -veya yaylı orkestrası- için yazılmış bir tür yenilikçi sonat olarak karşımıza çıkmasına rağmen, çalgı yapımındaki gelişmeler ve bu bağlamda paralel bir ilerleme gösteren çalgı tekniğinin etkileriyle kısa sürede çok daha farklı bir biçime bürünerek, yerleşik sonat geleneğinden uzaklaşmıştır (Hutchings vd., 2001).

Enstrümantal konçertonun ilk örneklerinin, dönemin trio sonat türünün biçimsel ve yapısal özelliklerini aldığı söylenebilir. Bu bağlamda konçerto türünün öncülüğü yapmış olan iki farklı varyanttan bahsedilebilir: kuzey İtalya (Milano, Venedik, vb.) ve güney İtalya'daki (Roma, vb.) çalgı topluluklarının benzeşmeyen düzenleri, konçertoyu yapısal olarak ciddi anlamda etkilemiştir. Dönem bestecilerinin, yaşadıkları ortamda performans gösteren müzik topluluklarını dikkate alarak besteledikleri düşünüldüğünde; Roma'daki iki keman, viyolonsel ve sürekli bastan oluşan bir solist grubuna karşılık, zaman zaman kontrbas ve viyolaların da eklendiği aynı yapıdaki serbest dağılımlı bir orkestranın kullanılması tesadüf değildir. Kuzey kentlerindeki topluluklar ise temelde dört ana partiden oluşmaktaydı; genellikle solo keman, iki keman, viyola ve viyolonsel ile birlikte, sıklıkla viyolonsel ile aynı partiyi paylaşan sürekli bas kullanımı yaygındı. Buna göre, güney konçertosunun orkestrayı solist grubunun bir uzantısı olarak tesis ettiği görülürken, kuzey konçertosunda

[14] Aynı anda hem vokal hem de enstrüman kullanılmış polikoral stil konçertolarla oluşabilecek anlam karmaşasına binaen, bu türün salt enstrümantal varyantına Vivaldi'nin RV 109-169 katalog numaralı yaylı konçertoları ile Bach'ın BWV 1048 üçüncü Brandenburg Konçertosu örnek gösterilebilir.

ise solistlerin orkestranın bir parçası olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür (Hutchings vd., 2001).

Enstrümantal müzikteki ilk solo konçertoların hangi bestecinin kaleminden çıktığı tartışmalıdır. İtalyan besteci Giuseppe Torelli'nin (1658-1709) Op.5 *12 Sinfonie a 3 e concerti a 4* (1692) ve Op.6 *12 Concerti Musicali a quattro* (1698) başlıklı eserlerinin, kendi türünde yazılmış ilk eserler olmasalar da basılıp dağıtılan ilk örnekler olduğu kabul edilmektedir. Özellikle Op.6, solo keman için iki pasaj ve iki solist keman için bir adet pasaj içererek ilk basılı "solo" konçerto örneğini de sunmuş olur (Mehtiyeva, 2003, s.201). Bununla birlikte, İtalyan opera bestecisi Alessandro Scarlatti'nin (1660-1725) uvertürlerinde halihazırda kalıplaştırmış olduğu hızlı-yavaş-hızlı bölüm yapısını konçerto pratiğine uyarlayarak solo konçertonun ilk gerçek örneklerini veren bestecinin, yine dönemin ünlü İtalyan bestecisi Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751) olduğu da vurgulanmaktadır (Griffiths, 2010, s.116). Ancak bestecinin Op.2 *Sinfonie e concerti a cinque* başlığıyla 1700 yılında yayınlanan altı sonat ve altı konçertodan oluşan eserinin konçerto türü için dönüm noktası olduğu açıktır. Albinoni, dönem operasının sinfonia'sında yerleşmiş olan üç bölümlü yapıyı ve opera stilinin bazı karakteristik özelliklerini konçertant stil ile birleştirerek konçerto yazımına yeni bir perspektif sunmuştur. İlk solo konçertoyla ilgili farklı görüşler bir yana bırakıldığında, konçerto türünün gelişimine belki de en büyük katkıyı sağlamış olan büyük İtalyan besteci Antonio Lucio Vivaldi'nin (1678-1741) her bir konçertoyu farklı solo yaylı çalgılar için yazdığı Op.3 *L'estro Armonico*[15] başlıklı eserinin 1711 yılındaki ilk basımına kadar, basımı ve dağıtımı yapılan ilk solo konçertolar dizisinin Torelli'ye ait olduğu görülmektedir.

Solo konçertonun çıkışı, yaygınlaşması ve olgunlaşması konçerto grosso türüyle eş zamanlı gerçekleşmiştir. Tek bir solist çalgıya karşılık kullanılan topluluk, genellikle yaylı çalgılar ile birlikte bir klavyeli çalgının desteklediği sürekli bastan oluşuyordu. Spesifik bir plan içermeyen bölüm dizilişleri, Vivaldi'nin A.Scarlatti ve Albinoni'den öykündüğü kuvvetle muhtemel üç bölümlük bir kalıbı neredeyse tüm konçertolarında kullanması ile belirli bir standart kazanmıştır. Hızlı-yavaş-hızlı olarak dizilen tempo kontrastı, günümüze kadar konçerto türünün standart dizilimi olarak kabul görmüştür (Savaş, 2018, s.228).

[15] Eser tek, iki veya dört solist keman ile yaylılar grubu ve sürekli bas için yazılmış ve ilk olarak yayıncı Estienne Roger tarafından 1711 yılında Amsterdam'da basılmıştır.

Barok dönemin diğer yaygın konçerto türü olan konçerto grosso (İt. *concerto grosso*), solo konçertodan farklı bir yapıya sahiptir. *Concertino*, *principale* veya *soli* olarak da adlandırılan bir solist grubuna karşılık olarak *grosso*, *tutti* veya *ripieno* adı verilen büyük çalgı grubu kullanılır. Solist grubunun kadrosu, dönemin trio sonatları[16] ile benzer yapıda, sıklıkla da iki keman ve genelde viyolonsel içeren bir sürekli bas partisinden oluşmaktadır. Müzik yazısında sunum ve eşlik kısımları, bir denge prensibi içerisinde işlenmiştir; tutti, solist grubuna eşlik edecek olan armonik altyapıyı tesis ederek müzik yazısındaki dikey ve yatay hatları pekiştirirken, concertino grubu ise tüm orkestranın lideri niteliğiyle müzikal akışı kontrol ederek zaman zaman kendi solo sunumlarında -genellikle susan- tutti'ye tematik sunumlarda bire bir aynı partiyle katılır. Buna ek olarak, konçerto grossonun bölüm yapısının, bölümler arasındaki tempo ve yazı kontrastı bağlamında kilise sonatı[17] ile benzeştiği de söylenebilir. Hızlı-yavaş-hızlı tempo prensibiyle birlikte, bazı eserlerde bölümler arasındaki basit ve bileşik ölçü yapısı değişimi de dikkat çeker (Michels ve Vogel, 2015, s.123).

Konçerto grosso konseptinin ilk uygulanışına, Stradella'nın[18] (1644-1682) *Sinfonie a piu instrumenti* başlıklı eserinde rastlanır (İtalya, 1676). Bununla birlikte, 17'nci yüzyılın son çeyreği içerisinde bu konsepti uygulayan ve yapısal olarak benzerlik gösteren birçok eser yazıldığı ve yayınlandığı bilinmektedir. Muffat'nın[19] (1645-1704) *6 concerti grossi* başlığıyla 1701 yılında yayınlanan konçerto dizisi bu bağlamda dikkat çekicidir. Yine Torelli'nin 1690'lı yıllarda yazdığı ve ancak 1709 yılında yayınlanabilen *concerto grossi*'leri, bu konsept bağlamında çok daha bağımsız bir yaklaşım göstermiştir ve concerti grubunu iki solist kemandan ibaret kılarak farklı bir perspektif sunmuştur (Apel, 1974, s.195-196). Konçerto grosso başlığıyla yayınlanan ilk eser ise 1698 yılında Lucca'da *Concerti grossi per due violini concertati con i ripieni se piace, alto viola, arcileuto o violoncello, con il basso per l'organo* başlığıyla besteci Gregori'nin[20] imzasını taşımaktadır. Op.2

[16] İki çalgı ve sürekli bas için yazılan ve Barok dönemin ana oda müziği türü olan sonat. Adının aksine (*üçlü sonat*), sürekli bas partisinin bir telli veya klavyeli çalgı ile bir bas çalgı ile çalınması gerektiğinden genelde dört müzisyen tarafından icra edilirdi.

[17] İt. *sonata da chiesa*. Temelde dört bölümlü bir trio sonattır ancak yavaş-hızlı (fugato)-yavaş-hızlı (gigue) bölüm dizilimiyle trio sonattan ayrılır. 18'inci yüzyılda kilise sözcüğü yavaş yavaş terk edilmiş ve geleneksel bölüm dizilimi senfoni ve konçerto türlerinin de etkisiyle yavaş-hızlı-yavaş olarak değişime uğramıştır.

[18] Alessandro Boncompagno Stradella (1643-1682), İtalyan besteci. Yaşadığı dönemin en etkili ve üretken bestecilerinin başında gelen Stradella, konçerto türünün ilk örneklerini vermesiyle müzik tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

[19] Georg Muffat (1645-1704), Alman besteci ve organist. Avrupa müzik geleneğinde köprü görevi görmüş ve farklı kültürlerden gelen onlarca müzikçiyi yazdığı eserleriyle etkilemiştir. Birçok çalgı eserinin yanı sıra üç adet opera ve çok sayıda dini müzik bestelemiştir.

[20] Giovanni Lorenzo Gregori (1663-1745), İtalyan besteci ve kemancı. 1684 yılında dönemin ünlü müzik topluluğu Confraternita Musicale Lucchese'i kurmuş, çok sayıda eser yazıp yayınlatmış ve müzik teorisi üzerine yaptığı çalışmalarla eğitim literatüründe önemli bir yere sahip olmuştur.

konçertolar olarak da bilinen bu defter, concerti olarak iki keman ve ripieno olarak da küçük bir yaylı grubu ve sürekli bastan oluşuyordu (Scaccetti, 2002).

Konçerto grosso türünü belirli standartlara yerleştiren, büyük İtalyan besteci ve kemancı Arcangelo Corelli (1653-1713) olmuştur. Corelli, üstün yaratıcılığı ve kusursuz keman icracılığıyla sadece İtalya'daki bestecilerle sınırlı kalmayarak tüm Avrupa kıtasındaki müzisyenleri derinden etkilemiş ve yazdığı eserlerle kemanı çoksesli müziğin en önemli solist çalgısı seviyesine yükseltmiş, yetiştirdiği onlarca öğrenci sayesinde Avrupa keman okullarının temel çıkış noktasını belki de tek başına oluşturmuştur. 1680 yılından başlayarak, bestecinin konçerto grosso konseptini uyguladığı çok sayıda eseri yine aynı yıllar içerisinde Roma'da yayınlanmıştır (Op.1, 1681; Op.2, 1685; Op.3, 1689; Op.4, 1694). Bu eserler, oda veya kilise sonatları başlığıyla yayınlanmış olsalar da geleneksel sonatlardan belirli bir oranda farklılaşarak; içerdikleri müzik yazısı, kontrast öğeleri ve yapısal özelliklere bakıldığında iki keman ve sürekli bas için yazılmış birer prototip konçerto grosso oldukları görülebilir. 1700 yılında yine Roma'da yayınlanan Op.5 keman ve sürekli bas için sonatlarında da nispeten benzer bir yapıyla karşılaşılmaktadır. Bestecinin 1680'li yıllarda yazmaya başladığı düşünülen ve 1714 yılında Amsterdam'da yayınlanan Op.6 *12 concerti grossi* başlıklı eseri ise konçerto grosso türünü belirli standartlara oturtan en önemli eser olarak kabul edilmektedir. Eser, 8 kilise konçertosu ve 4 oda konçertosu olmak üzere toplam 12 konçerto içermektedir ve concerti olarak iki keman ve viyolonsel, ripieno olarak tam kapasiteli bir yaylı grubu ve sürekli bastan oluşmaktadır. Bölüm sayıları dört ila altı arasında değişir ve bölümler tempo ve yazı kontrastı oluşturacak şekilde dizilmiştir. Temelde önceki dönemlerin ve mevcut dönemin sonat, süit ve partitalarına öykünen bu dizilimin, Vivaldi'nin konçertolarında yeni bir standart haline getirdiği üç bölümlü yapı tam olarak benimseninceye kadar birçok besteci tarafından kullanıldığı görülebilir. Vivaldi'yle birlikte konçerto, modern çağdaki şeklini almaya başlamıştır.

Bu yapı ve birlikte geliştiği anlayış 19'uncu yüzyılın başlarına dek devam etmiştir. ek soliste orkestranın eşlik ettiği solistik konçerto kavramı ise Romantik dönem müziğinin karakteristiği içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Romantik döneme dek, Barok ve Klasik dönem konçertolarında orkestranın asıl amacı soliste eşlik etmek değil, müzikte birbirine denk iki güç kaynağı oluşturarak bir *kontrast çemberi* yaratmak olmuştur (Savaş, 2018, s.229).

1.3. Klasik Dönem Konçertosuna Geçiş Süreci

Klasik dönem konçertoya geçiş döneminde üç bölümlü yapının devam ettirildiği görülür. Klasik konçerto stilinin öncüsü olarak kabul edilen en önemli iki İtalyan besteci Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) ve Giuseppe Tartini'dir (1692-1770).

Geleneksel tarzda eserler vermiş olan Locatelli'nin stilinin Amsterdam'a yerleştikten sonra değişime uğradığı görülür; bestecinin bu dönemde yazdığı konçertolar (özellikle Op.3 *L'arte del Violino*), tematik kullanımın yoğun olduğu ezgi yapıları ve uzun soluklu kadans benzeri solo pasajlarıyla klasik stil konçertolara öncü birer örnek oluşturur. Bir diğer önemli besteci olan Tartini'nin konçertoları ise ölçü sayıları çoğunlukla çift rakamlardan oluşan simetrik cümle yapıları kullanılmış olmalarıyla dikkat çeker; solist partisindeki ezgisel kuvvet ve yoğunluğa karşı orkestranın kullandığı pasif ancak zarif ve destekleyici yazı, klasik dönemin eşlik yapısının yükseldiği temele ışık tutar. Bu dönemin diğer önemli bestecilerinden Francesco Durante (1684-1755) ve Leonardo Leo'nun (1694-1744) bestelediği konçertolar da yine bu bağlamda dikkat çekici örnekler oluştururlar (Hutchings vd., 2001).

Klasik konçerto stilinin oluşmasında Alman konçertolarının gelişimi büyük bir role sahip olmuştur. Alman polifonik müzik geleneğinin bir getirisi olan tematik keskinlik ve girift kontrapuntal yazı, Almanya'da konçertonun ana vatanı olan İtalya'dakinden daha farklı bir yolda evrimleşmesine sebep olmuştur. Muffat'nın öncülüğünde gelişmeye başlayan Alman Barok konçerto geleneği, Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Georg Philipp Telemann (1681-1767) gibi üretkenliği üst düzey polifoni ustası bestecilerin yapıtlarıyla zirveye ulaşmıştır. Yazdığı konçertoları yayınlatan ilk Alman besteci ünvanına[21] sahip Joseph Meck'ten (1690-1758) başlayarak, bu bestecilerin büyük çoğunluğu konçertolarını her ne kadar farklı tınılar, duygular ve tekniklerle işlemiş olsalar da temelde doğrudan Vivaldi kalıtını sürdürmüşlerdir. Özellikle Fransız saray danslarının popülerliği Alman konçertosunun melez bir nüveye sahip olmasına yol açmış, geleneksel ritornello yerine rondeau[22] biçiminin kullanımı Alman bestecilerin eserlerinde sıklıkla uyguladığı popüler bir

[21] Meck'in *XII Concerti a Cinque Stromenti* ve *XII Concerti a Cinque e Sei Stromenti* başlığıyla 1720-1721 yılları arasında Amsterdam'da basılmış olan eserleri, bir Alman bestecinin kıta çapında yayınladığı ilk konçertolar olarak kabul edilmektedir (Hutchings vd., 2001).

[22] *Rondeau*, Fransız şarkı/şiir geleneğinin (*Ballade* ve *Virelai* ile birlikte) üç temel biçiminden biri olarak, özellikle 14. ve 15. yüzyıllarda oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktaydı. Basit biçimi sekiz dizeden (A-B-A'-A-A'-B'-A-B) oluşmaktaydı, bununla birlikte 11, 13, 16 ve 21 dizeli varyantları da kullanılmıştır (Griffiths, 2006, s.674).

araç haline gelmiştir. Bununla birlikte, üflemeli çalgıların Alman topraklarında kıtanın kalan kısmına nazaran çok daha sık kullanılmasının ve bu çalgıların üretim teknolojisinde diğer ülkelerle karşılaştırıldığında Almanların büyük bir teknolojik üstünlük kurmuş olmalarının, enstrüman çeşitliliğiyle birlikte yeni tınıların ve tını kontrastına dayalı teknik-müzikal buluşların oluşmasında önemli bir rol oynamış olduğu söylenebilir.

18'inci yüzyılın ilk yarısında, başta Almanya olmak üzere kıta Avrupa'sının büyük bir kısmı Vivaldi stili konçertoyu özümsemiş durumdaydı. Konçertonun yaygınlaşmasında belki de en büyük role sahip olan Amsterdam'daki müzik yayıncılarının kataloglarının çok büyük bir kısmı İtalyan ve Alman bestecilerden oluşuyordu. Orta ve kuzey Avrupa dışında, Britanya adalarında da durum farklı değildi; İngiliz dinleyicisinin konçertoyla ilk tanışması, 1704 yılında Albinoni'nin Op.2 No.12 konçertosunun (*Concerto VI*) yayınlanmasıyla gerçekleşmiştir. Ancak asıl vurucu etkiyi yaratan, 1714 yılında Corelli'nin Op.6 konçertolarının yayınlanması olmuştur. Vivaldi stili konçertolar İngiliz sahnelerinde oldukça yaygın olsa bile dinleyicilerin ve bestecilerin büyük çoğunluğu Corelli stili konçertoyu benimsemişlerdir. Corelli'nin öğrencileri olan Francesco Geminiani'nin (1687-1762) ve Pietro Castrucci'nin (1679-1752) konçertolarının, Corelli stili konçertonun İngiltere'de yaygınlaşması ve özümsenmesi adına kilit rol oynadıkları söylenebilir. Corelli stilinin yapısal özelliklerini Vivaldi stilinin müzikal tavrı ve akıcılığı ile birleştirerek, konçerto türüne en büyük katkıyı gerçekleştiren ise Alman asıllı besteci ve organist Georg Friedrich Händel (1685-1759) olmuştur. Bestecinin 1734 tarihli Op.3 (HWV 312-317) ve 1720 tarihli Op.6 (HWV 319-330) konçerto grossoları, bu stilistik melezin en belirgin örneklerini sunar. Händel'in konçerto türüne önemli katkılarından biri de org konçertoları olmuştur; Op.4 (HWV 289-294) ve Op.7 (HWV 306-311) olmak üzere toplamda on iki adet org konçertosu bestelemiştir. Bu konçertolarda, orgun solo *ad libitum* kısımlarında kadans benzeri doğaçlamaya öykünen bir yapı sunması dikkat çeker ve Klasik dönem konçertosunun soliste verdiği önceliğin, ağırlığın ve özgürlüğün öncülüğünü yaptığı söylenebilir (Hutchings vd., 2001).

Kıta Avrupa'sının aksine, konçerto türünün Fransa'da yaygınlaşması zaman almıştır ve 18'inci yüzyılın ortalarına dek ne müzisyenler ne de dinleyiciler tarafından fazla rağbet görmemiştir. Türün Fransız topraklarında yayınlanan ilk örneği, İtalyan göçmeni bir kemancı ve besteci olan Michele Mascitti'nin (1664-1760) Paris'te 1727 yılında yayınlanan Op.7 *Sonate a Violino Solo, e Basso, e Quattro Concerti a Sei* adlı eserindeki dört adet

Corelli stili konçerto grossodur. Aynı yıl içerisinde dönemin ünlü bestecisi Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) beş flüt için *Concertos Pour 5 Flutes-Traversieres* adlı eserini yayınlatmıştır. Yayınlanan ilk solo konçerto ise yine Boismortier'nin 1729 yılında yayınlanan *Oeuvre XXVI*[23] başlıklı sonat defterinde yer alan bir fagot konçertosu olarak karşımıza çıkmaktadır (Brofsky, 1966, s.88). Yine aynı yıllardan başlayarak İtalyan (özellikle de Vivaldi) geleneğine öykünen ilk örneklerin, dönemin önemli bestecileri Jacques Aubert'in (1689-1753) ve Jacques Christophe Naudot'nun (1690-1762) kaleminden çıkmış olduğu görülür. Geleneksel Fransız ezgi ve süsleme yapısına çok daha uygun olması sebebiyle en sık tercih edilen çalgıların flüt ve keman olduğu görülür; Aubert'in keman konçertoları ile Naudot'nun flüt konçertoları, başlığında spesifik bir solo enstrümanı belirten ilk Fransız konçertoları olarak kabul edilmiştir (Brofsky, 1966, s.91). Konçerto türünün, Fransa'da her ne kadar opera ve muhtelif sahne yapıtlarının gölgesinde kalmış olsa da 18'inci yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük gelişim gösteren senfonik orkestra müziği geleneğine büyük katkıda bulunduğu söylenebilir; bu durum, özellikle dönemin konser uvertürleri ve konser senfonilerindeki yoğun konçertant yapıda göze çarpmaktadır.

1.4. Klasik Dönemde Konçerto

18'inci yüzyılın ilk yarısında Barok dönem konçertosunun devingen, girift ve hareketli yapısı yavaş yavaş terkedilmiş, solist ve orkestra arasındaki çekişmenin daha düşük olduğu, çok daha melodik bir üslup tercih edilmeye başlanmıştır. Ezginin ön plana çıkarılmasıyla birlikte tonal ve ritmik çeşitlilik artmış, konçertant gruplar arasında gelişen tını zenginliğiyle yoğrulmuş farklı boyutta bir kontrast meydana gelmiştir. Bunun bir getirisi olarak, solo konçerto türü diğer konçerto türlerine tercih edilerek, zamanla onların yerini almıştır. Yüzyılın son yarısında yaylı, klavyeli, telli veya üflemeli fark etmeksizin neredeyse her tür enstrüman için çok sayıda solo konçerto yazılmış olduğu görülmektedir ve yine bu yıllardan itibaren bestelenen klavye konçertolarının sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Keman hariç olmak üzere, yüzyılın son çeyreğinin klavye (özellikle de piyanoforte) konçertolarının ezici üstünlüğüyle geçmiş olduğu söylenebilir. Konçerto bu dönemde biçimsel olarak gelişime uğramış, merkezinde sonat biçiminin bulunduğu çok daha derin, felsefi ve fikir olarak "senfonik" bir şekle bürünmüştür. Orkestranın eserdeki veya eserin bir bölümündeki

[23] Eserin tam başlığı *Oeuvre XXVI, Contenant V Sonates pour le Violoncelle, Viole ou Basson, avec la Basse chifree, suivies d'un Concerto pour l'un ou l'autre de ces instruments* olarak geçmektedir (Paillard, 1955, s.157).

bölümdeki tüm tema ve malzemelerin bir özetini sunduğu *orkestral ekspozisyon* periyotu da yine bu dönemde benimsenmiştir.

Carl Philipp Emanuel Bach'ın (1714-1788) ve Georg Christoph Anton Wagenseil'ın (1715-1777) konçertolarında geçiş döneminin en belirgin örneklerine rastlanabilir; üç bölümlü yapı sabit kalmakla birlikte, müzik tonal açıdan çok daha zengindir ve müzik yazısında sadelikten yana bir tutumla karşılaşılır. C.P.E. Bach'ın konçertolarındaki solist-orkestra dengesi, orkestranın soliste nispeten pasif bir yazıyla eşlik etmesi üzerine kurulmuştur. O dönemde daha çok yazdığı senfoni ve operalarla ünlenmiş olan Wagenseil'ın konçertolarındaki teknik yapının da benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. İki besteci de konçertolarında ezgi yapısında tekrarlara dayanan bir döngü kullanmışlardır, ancak müzikteki tematik ve tonal gelişimin geleneksel konçertoya oranla çok daha serbest ve karmaşık biçime bürünmüş olduğu görülebilir. Büyük Bach'ın en küçük oğlu -ve C.P.E. Bach'ın küçük kardeşi- Johann Christian Bach (1735-1782) müzikteki kontrast prensibini yaratıcılığının merkezine oturtan bir besteci olarak, konçertodaki solist-orkestra dengesine yeni bir perspektif kazandırmış, orkestra grubundaki çalgı sayısını artırarak müzikteki farklı tını ve kontrast yelpazesini genişletmiş ve o dönem için alışılagelmedik çalgılara orkestrada yer vererek (örneğin klarnetin geleneksel senfoni orkestrasına girmesini sağlamak gibi) farklı buluşlar aramıştır. J.C. Bach'ın konçertant kavramına katkısı sadece tını yapısıyla sınırlı kalmamıştır; besteci, iki bölmeli sonat formuna ana tonda tam bir tekrar periyotu eklemiş, bu formu kullandığı müziklerinde birbirine hem karakter hem de yapısal olarak oldukça zıt temalar kullanmış ve sonat-allegro[24] formundaki yan tema fikrinin oluşmasını ve yerleşmesini sağlamıştır. Bu yönüyle konçertant konsepte sadece yazı olarak değil, biçim olarak da büyük bir katkıda bulunmuştur (Hutchings vd., 2001).

Yavaş bir orta bölümü kuşatan iki hızlı bölüm şemasını daha geniş perspektifli bir tematik ve tonal gelişimle yorumlayan C.P.E. Bach, J.C. Bach ve Wagenseil gibi bestecilerin konçerto türüne biçimsel olarak yaptıkları katkı, Viyana Okulu bestecilerinin de istisnasız temel alacağı bir sistem haline bürünmüştür. Bunun bir getirisi olarak, doğuşu ve gelişim süreciyle birlikte saf bir İtalyan türü olan konçertonun Klasik dönemdeki gelişiminin diğer başat aktörlerinin Orta Avrupa'nın kalbi olan Avusturya-Viyana Okulu bestecileri Franz

[24] Sonat-allegro; senfoni, konçerto ve kuartet gibi çok bölümlü eserlerin sonat formunda yazılmış ilk bölümlerini tanımlamak için kullanılır. Özetle; Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi olmak üzere üç kısımdan ve ana tema ile yan tema olmak üzere iki tematik malzemeden oluşur. Tüm temalar sergi kısmında sunulduktan sonra gelişme kısmında serbest biçimde geliştirilir, ardından Sergi kısmındaki unsurlar yer yer yapısal değişikliklerle Yeniden Sergi kısmında tekrarlanır.

Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven (1770-1827) olduğu söylenebilir.

Haydn farklı türde birçok enstrüman için solo veya ikili konçertolar bestelemiştir; keman, viyolonsel, korno, trompet, flüt, obua ve (klavsen, piyanoforte veya org ile de çalınabilen) klavye konçertolarının yanı sıra bariton, lira organizzata ve violone gibi eski veya alışılagelmişin dışında kalan enstrümanlar için de konçertolar yazmıştır. Bestecinin erken dönem konçertoları, dönemin en ünlü ve etkili bestecileri olan C.P.E. Bach'ın ve Wagenseil'ın olduğu kadar, eski konçerto geleneğinin etkilerini de yoğun olarak taşır. 1796 yılında yazdığı trompet konçertosu (Hob. VIIe/1) ise doğrudan standart sonat formu temellidir ve bestecinin viyolonsel konçertolarından sonra en sık seslendirilen konçertosu olarak ün kazanmıştır. Özellikle 1780'li yıllarda bestelemiş olduğu konçertolarında J.C. Bach'ın konçertant anlayışının etkileri de görülmektedir.

16'ncı yüzyılın yaygın vokal formundan 18'inci yüzyılın sonlarına kadar dramatik bir biçimde gelişen, değişen ve evrimleşen konçerto türüne bu dönemdeki en büyük ve merkezi gelişimi Mozart'ın sınırsız yaratıcılığı sunmuştur. Mozart'ın erken dönem konçertolarında her daim örnek aldığı -ve kısa bir süre de olsa öğrencisi olduğu- J.C. Bach'ın stilinin çok büyük etkisi görülür. 1770-72 yılları arasında, J.C. Bach'ın üç farklı piyano sonatını (W.A. 2-4) solo klavye ile birlikte iki keman ve sürekli bas eşliğinde bir konçerto olarak uyarlayarak hem Bach'ın stil ve form anlayışını özümsemeye çalışmış hem de kendi konçertant fikirlerini geliştirmek ve uygulamak için uygun bir fikirsel yaratı zemini hazırlamıştır (Savaş, 2018, s.235). Bununla birlikte, ilk konçertant eserlerinde, başta babası Leopold Mozart (1719-1787) olmak üzere yaşadığı bölgenin ve dönemin muhtelif bestecilerinin yapıtlarına da öykünmeler görülür. Bu öykünmelerin temelinin İtalyan, Alman ve yerel Salzburg bestecilerinin stilistik bir sentezi üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Sonraki yıllarda Fransa ve İngiltere gibi Avrupa'nın daha farklı bir müzik kültürünü temsil eden bölgelerine gerçekleştirdiği turneler ve gezilerde edindiği müzikal izlenimlerin de eserleri üzerindeki yoğun etkisinden söz etmek mümkündür.

Mozart, zirvesini yirmi üç adet piyano ve beş adet keman konçertosunun temsil ettiği birçok farklı enstrüman için solo konçertolar yazmasının yanı sıra, yaratıcılığında senfonik konçertant olarak bestelediği iki veya daha fazla solist ve orkestra için eserlere de yer

vermiştir. Bununla birlikte, bestelediği çok sayıda divertimento[25] ve serenat[26] ile konçertant stilini geliştirmiş ve daha büyük çaplı senfonik eserlerine kesintisiz bir müzikal akış kaynağı oluşturmuştur. Konçertoları, form ve yazı olarak her ne kadar Barok konçerto mirasını devam ettiriyor olsa da özellikle piyano konçertolarında kurmuş olduğu solist-orkestra ilişkisi dikkate değerdir. Mozart'ın, seleflerinin aksine çok daha aktif ve girift bir orkestra yazısı kullandığı görülür; orkestra, solistle çok daha sık etkileşime ve diyaloğa girerek eşlik kısımlarında soliste yer yer yardımcı olurken, bazen de yoğun bir yazı örgüsüyle solisti sıkıştırarak kuşatmaya çalışır. Özellikle ömrünün son on yılında bestelemiş olduğu konçertolarında partiler arasında bu agresif çatışma eğilimi görülür. Bununla birlikte, konçertolarında sıklıkla solistin lider vasfıyla özgürce müzik yapmasına olanak tanıyan melodik akışlara yer verirken, zaman zaman solist çalgının tuşesinin neredeyse tamamını eşit oranda kullanan ve teknik zorluğuyla solisti ve solistin teknik becerilerinin sınırlarını zorlayan pasajların bulunduğu bir denge sistemi kurmuştur. Önceki dönemin konçertant anlayışının aksine, Mozart, eşlik niteliğinde bile olsa tutti kısımlarda solisti zorlayacak pasajlara yer vermiş ve bu eşlik yazılarında orkestral bas çizgisini taklit etmeyip çeşitlendirecek farklı bir bas hattı kullanmaya özen göstermiştir. Bestecinin bu aktif ve cesur müzikal tavırla lider çalgının tüm becerisini ve gücünü ihtişamla sergilediği Romantik dönemdeki solistik konçerto fikrinin zeminini hazırladığı ve konçertodaki süregelen eşlik konseptinden sürekli bas unsurunu kısmen de olsa zayıflatarak çıkarmış olduğu söylenebilir.

Kendi özgün yaratıcılık dilini, müzikal anlayışını ve stil özelliklerini doğrudan Mozart'tan esinlenerek yaratmış olan Ludwig van Beethoven'ın konçerto anlayışının 19'uncu yüzyılın geneline hâkim olduğu görülebilir. Beethoven'ın başta Mozart olmak üzere dönemindeki öncü bestecilerin yapıtlarındaki konçertant anlayıştan doğrudan beslendiğini söylemek mümkündür. Çağdaşlarına oranla konçertant türde fazla yapıt vermemiş olmasına rağmen, Beethoven'ın, eserlerinde süregelen konçerto mirasını terk etmeksizin kendinden sonraki besteciler tarafından titizlikle örnek alınacak önemli yenilikler sunduğu açıktır.

[25] *Divertimento*, yapı olarak genel anlamda çok daha sade ve basit eserleri tanımlamak için kullanılan 18'inci yüzyıl kökenli bir terimdir. Halka açık konserler, festivaller, saray törenleri vb. etkinlikler için bestelenmiş eserler genellikle divertimento başlığıyla yayınlanır veya duyurulurdu. Haydn, Mozart, Boccherini ve Dittersdorf gibi besteciler çok sayıda divertimento bestelemişlerdir.

[26] Geleneksel anlamıyla "gece vakti sevilen kişiye söylenen aşk şarkısı" (İt. *sereno*) olan serenat, 16'ncı yüzyılın başlarına dek uzanan bir geçmişe sahiptir ve vokal kökenine rağmen 17'nci yüzyılın sonlarında enstrümantal bir türe dönüşerek Mozart'ın yaratıcılığında en yüksek zirvesini görmüştür. Dönemin konserler ve saraylarda sıklıkla seslendirilen yaygın bir türü haline gelmiştir.

Beethoven, beş adet piyano konçertosu (No.1 Op.15, 1795; No.2 Op.19, 1788-95; No.3 Op.37, 1800-03; No.4 Op.58, 1804-06; No.5 Op.73, 1809-11), keman konçertosu (Op.61, 1806) ve başyapıtlarından biri kabul olarak edilen keman, viyolonsel, piyano ve orkestra için Üçlü Konçerto (Op.56, 1804-07) başta olmak üzere, konçertant eser olarak; keman ve orkestra için iki romans (No.1 Op.40, 1801-02; No.2 Op.50, 1798, yayınlanması: 1805), piyano ve orkestra için rondo (WoO.6, 1793) ve ünlü Koral Fantezi'yi (Op.80, 1808-09) bestelemiştir. Bu eserlerde o güne kadar görülmemiş büyüklükteki periyotlar, uzun melodik solo çizgiler, orkestranın solo partiyle olan farklı tınısal etkileşimleri ve müzik yazısındaki alışılmadık ayırt edici ve ilgi çekici detaylar, Beethoven'ın konçertant anlayışının derinliğini ve bu anlayışı senfonizm fikriyle ne denli harmanlamış olduğunu açık bir şekilde yansıtır. Op.61 Keman Konçertosu'ndaki timpani ve solo kemanın tematik etkileşimi veya Op.58 No.4 Piyano Konçertosu'nda orkestral ekspozisyondan önce solistin tek başına salt akorlarla yaptığı giriş, bu bağlamda verilebilecek ilgi çekici örneklerdendir. Bestecinin, Op.125 No.9 Re minör korolu senfonisinin vokal solistler ve karma koro kullanmış olduğu son bölümünde yer alan konçertant öğeler, orkestra ve vokal grup arasındaki kontrast arayışları ve bunu desteklemeye yönelik kullandığı yazı unsurları, bestecinin müzikal kontrast fikrini sadece konçerto ve türevi başlıklı eserlerde değil, J.C. Bach'ta veya Mozart'ta olduğu gibi müzikal yaratıcılık anlayışının temelinde barındırdığının en belirgin kanıtıdır. Bununla birlikte, bestecinin konçertant eserlerinde orkestrayı *salt eşlik* rolüne indirgemeyerek her tür teknik beceri ve yeterliliği göstermesi için özellikle kurgulamış olması; bu kurgu sırasında solist ve orkestra arasında çok hassas ve kusursuza yakın bir ağırlık dengesi gözetmesi; sayılan tüm bu prensipleri uygularken, üç bölümlü geleneksel yapının dışına çıkmadan ilk ve son bölümleri felsefi bir yaklaşımın gereği olan geniş bir sonat biçimi çerçevesinde kurarak, şarkı formunda bir orta (ikinci) bölüm ile müzikal kontrast anlayışını zirveye taşımış olması, onun sonraki yüzyıllarda müzikal yaratıcılığın her alanında büyük bir istek ve hevesle örnek alınmasına yol açmıştır.

1.5. Romantik Dönemde Konçerto

19'uncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, konçerto türü solistin teknik ve müzikal becerisiyle ön plana çıktığı ve müziğin ana amacının bu nitelikleri sergilemek olduğu *solistik konçerto*; eski konçerto geleneğinin mirasını senfonizm fikri temelinde kurgulayan, temelinde felsefi derinliğe sahip senfonik konsept ve prensiplerin bulunduğu *senfonik konçerto* ve 19'uncu yüzyılın programlı müzik konseptini temel alan, çoğunlukla belirli bir konu, fikir veya metin

üzerine tasarlanan ve bu fikirlerin ifadesine yönelik araçlar kullanan *anlatımsal konçerto* olmak üzere üç başlık altında sınıflandırılmaya başlanmıştır (Hutchings vd., 2001). Dönemin yaygın *virtüözlük* kültürünün kaçınılmaz bir etkisi olarak, 19'uncu yüzyılın ilk yarısında geleneksel konçerto konseptinin sadece icracının becerilerini sergilemeye yönelik bir gösteri aracı olarak, kaliteli örnekler hariç olmak üzere indirgenmiş olduğu görülür. Yerleşik bir Beethoven örneğine ve başta Robert Schumann (1810-1856) olmak üzere dönemin saygın besteci, teorisyen ve eleştirmenlerinin yerinde eleştirilerine rağmen, 1800'lerin ilk yıllarından itibaren konçertant ve estetik niteliği zayıf solistik konçertoların besteciler ve dinleyiciler tarafından en çok tercih edilen tür haline geldiği görülür. Solo resitallere göre çok daha geniş salonlarda ve gösterişli konser organizasyonlarında icra edilebilen bu konçertoların; geniş halk kitlelerinin, muhtelif çaptaki müzik çevrelerinin ve basının yoğun ilgisini aynı anda çekebiliyor olması, besteciler tarafından neden bu denli yoğun bir rağbet gördüğüne dair mantıklı bir açıklama sunmaktadır.

Üç bölümlü yapının yerinde ve doğru kullanımıyla solistin ilk bölümde derinlik ve kudret, ikinci bölümde lirizm ve yoğun duygular, üçüncü bölümdeyse teknik beceri ve çeviklik olmak üzere her bir bölümde farklı bir fikirsel-duygusal nitelik sergilemeye imkân bulması, solistik konçertonun farklı çevrelerden çok sayıda dinleyiciyi kendine çeken cazip bir özelliğiydi. Geleneksel bölüm yapısı ve biçimsel kurgunun bu farklı niteliklerin müzikal sunumuna derinlemesine olanak tanımış olduğu söylenebilir. Ancak dönemin saygın müzikçileri ve müzik eleştirmenlerine göre bu nitelikleri barındırmayan solistik konçertoların çoğu tahmin edilebilir, sığ, özgünlükten yoksun ve müzikal olarak zayıf çalışmalardı ve gösteriye yönelik bu 'aşırı' unsurlar, dinleyiciyi estetik doyuruculuğa sahip kaliteli bir sanatsal deneyimden kesinlikle uzaklaştırıyordu. Solistik konçertolardaki bu aşırıya kaçan gösteriş modasına karşı eski senfonik prensipleri ve geleneği savunan kuvvetli bir tepki gelişmiştir. Özellikle Schumann'ın eleştirileri ve konçertant kavramı üzerine fikirleri, solist partisindeki sonu gelmeyen basit ve içi boş pasajların doğaçlamaya öykünen özgür ve şiirsel ifadelerden ayrılmasına ve bu ayrımın fark edilmesine yol açmıştır. Bestecinin 1839 yılında yazdığı bir makalesinde son dönemde senfonik prensiplere dönüş eğilimi gösteren bestecilere "sonsuza dek uzayan trilleri ve oktav sıçramalı pasajları sonlandırdıkları" için imalı bir şekilde teşekkür etmiş olması dikkat çekicidir (Keefe, 2005, s.8).

Farklı sosyoekonomik beklentileri kitleleri kendine çekecek teknik bir gösteriyle karşılama kaygısıyla senfonizm yörüngesinden çıkarak felsefi altyapısını kaybetmeye başlayan konçerto türünün, dönemin önde gelen müzikçilerinin fikren öncülük ettiği haklı tepkilerin de etkisiyle, 1830'lu yıllardan itibaren Beethoven'ın miras bıraktığı senfonik prensiplere doğru dönüş yaptığı görülür. Bu geri dönüşün ilk önemli temsilcileri, Alman besteci Felix Mendelssohn'un (1809-1847) ünlü Op.64 Keman Konçertosu ile ilkini 1830-31 yıllarında, ikincisini ise 1837 yılında tamamladığı piyano konçertolarıdır (No.1 Op.25; No.2 Op.40). Mendelssohn'un bu konçertolarında Barok ve Klasik dönem kökenli ritornello yapısından uzaklaşarak çok daha geniş bir tonal çerçeve ve form yapısını tanıtmış olması dikkati çekmektedir (Savaş, 2018, s.250-251). Polonyalı besteci Frédéric François Chopin'in (1810-1849) iki piyano konçertosu (No.1 Op.11, 1830; No.2 Op.21, 1829-30) ile piyano ve orkestra için yazdığı *Polak Temaları Üzerine Fantezi* (Op.13, 1828), *Rondo à la Krakowiak* (Op.14, 1828) ve *Andante spianato et grande polonaise brillante* (Op.22, 1830-34), üst düzey teknik talepleri ve yüksek virtüözlük seviyesini neredeyse unutulmaya yüz tutan müzikal estetik ile yeniden buluşturan ciddi bir müzikal altyapıya sahip ilk örneklerden olmalarıyla literatürde önemli bir yer teşkil etmektedirler.

Üstün ve gösterişli bir virtüözlükle birlikte, lirik ve yoğun bir ifade özgürlüğünü sentezleyen solist partileri ve bu yapıyı senfonik prensipler çerçevesinde işleyen orkestra çizgileri, konçertonun Romantik dönemdeki evriminin zirveye ulaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde, kendi içerisinde üç bölümlü konçerto geleneğini sürdüren ancak farklı janrlara da öykünen tek bölümlü veya dört bölümlü konçerto varyantları da ortaya çıkmıştır. Alman besteci Johannes Brahms'ın (1833-1897) dört bölümlü Op.83 No.2 Piyano Konçertosu'nun (1878-81) ikinci bölümünde, klasik senfoni geleneğine benzer şekilde bir scherzo kullanmış olması bu dönemdeki farklı arayışlara güzel bir örnek oluşturmuştur.

Konçertoda senfonik prensiplere dönüşün akabinde dönemin edebi stilinin müzikteki yansımaları konçerto türünü de etkilemeye başlamıştır. Edebiyattaki destansı, lirik ve şiirsel anlatım tarzının müzikteki karşılığı, dönemin en ünlü piyano virtüözlerinden biri olan büyük Macar besteci Franz Liszt'in (1811-1886) eserlerinde kendine yer bulmuştur. Bestecinin müzikte ve besteleme tekniklerindeki yenilikçi ve arayışçı tarzı, solo konçertonun yeni bir türü olan ve çoğunlukla tek bölümlü bir yapıya sahip anlatımsal konçertonun zeminini oluşturmuştur. Birinci (S.124, 1830-49) ve ikinci (S.125, 1839-61) piyano konçertolarında kullandığı tek bölümlü yapı, bestecinin ustalaştığı anlatı türü programlı senfonik eserlerinin

yapısal etkilerini taşır. Bununla birlikte bestecinin solo piyano ve orkestra için bestelemiş olduğu *Totentanz* (S.126), programlı müziğin konçertant konseptiyle birleşiminin dahiyane bir örneği olarak, senfonik prensiplere bağlı kalan şiirsel ve özgün bir müzikal anlatım tarzını parlak bir 'tek bölümlü konçerto' niteliğinde sunar.

Liszt örneğinden önce aynı anlatı tarzını benimsemiş konçertant yapıtlar da mevcuttur. Bu bağlamda Alman besteci Carl Maria von Weber'in (1786-1826) solo piyano ve orkestra için yazdığı Op.79 Konzertstück (1815-21), programlı konçertant eserlerin belki de ilk nitelikli örneği olarak karşımıza çıkar. Bestecinin, eserde dört kısımdan oluşan tek bölümlü bir yapı kullanmış olduğu için konçerto başlığı koymaktan kaçınmış olduğu düşünülebilir ancak eserde genel konçerto konseptinin -tek bölümlük yapı içerisinde de olsa- uygulanmış olduğu görülür. Bununla birlikte, Fransız besteci Louis-Hector Berlioz'un (1803-1869) solo viyola ve orkestra için Op.16 (H.68) *Harold en Italie* (1834) adlı eseri, her ne kadar bir senfoni olarak tasarlanmışsa da konçertant literatürde de önemli bir yer tutar. Eserin yaratım süreci, konçerto türüne ait dönemin senfonik-solistik fikir tartışmasını yansıtması açısından da ilginçtir: Ünlü İtalyan besteci ve keman virtüözü Niccolò Paganini'nin (1782-1840) isteğiyle solo viyola için bir eser yazması istenen besteci, eserde orkestranın müziğe olan katkısını azaltmayacak bir solist-orkestra ilişkisi kurgulamış, ancak Paganini eserin ilk taslaklarını gördüğünde bu fikre itiraz etmiştir. Eserde viyolanın baştan sona sürekli çalması ve ön planda olması gerektiğini söyleyen Paganini, uğradığı büyük uğradığı hayal kırıklığını Berlioz'a açıkça belirtmiştir (Austin, t.y.). Bu anlaşmazlık, o zaman için iki bestecinin yollarını ayırmış olsa da yeni, *anlatımsal* bir türün doğuşuna olanak tanımıştır. Berlioz, eserin ilk tasarı sürecindeki senfonik anlatı fikrini müziği bitirdiği en son güne dek korumuş ve esere *Symphonie en quatre parties avec un alto principal* (Tr. *orkestra ve sürekli viyola için dört bölümlü senfoni*) başlığını koymuştur. Eser bu sebeple spesifik olarak bir solo çalgı için bestelenmiş bir konçertoya oranla çok daha sade bir konçertant yapı barındırmaktadır.

Özellikle 19'uncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok konçertant eserde sıklıkla tek bölümlü yapılar ve kısımlar arasında kesintisiz (attaca) bağlantılar kullanıldığı, bununla birlikte bestecilerin müzik yazısında konçertant prensipleri uyguladığı ancak bölüm yapısı gereği konçerto olarak adlandırmadıkları tek bölümlü konser parçaları da besteledikleri görülür. Bu dönemde geleneksel form anlayışını tek bölümlü yapı ile sentezleyen örnekler de dikkat çekmektedir; Fransız besteci Camille Saint-Saens (1835-1921) Op.33 No.1 Viyolonsel Konçertosu'nda (1872) birbirine kesintisiz bağlanan üç ana kısımdan oluşan tek

bölümlü bir form şeması kullanmıştır. Eserin son derece geniş cümle ve periyot yapısı, geleneksel üç bölümlü bir konçertonun bölümlerinin birbirine kesintisiz bağlandığı hissiyatını oluşturmaktadır ancak bestecinin yoğun ve ustaca tematik kullanımı ile büyük ve senfonik bir sonat-allegro küresi oluşturmuş olduğu görülebilir. Bir başka sentez örneği, Édouard-Victoire-Antoine Lalo'nun (1823-1892) keman ve orkestra için bestelediği Op.21 *Symphonie Espagnole* (1874) adlı eseridir. Başlığında her ne kadar senfoni sözcüğü bulunsa da eser senfoni türünün geleneksel dört bölümlü ve konçerto türünün geleneksel üç bölümlü yapısının aksine beş bölüme sahiptir ve yazı, teknik ve biçimsel kurgusuna bakıldığında tam anlamıyla bir solistik konçerto olarak tasarlanmış olduğu görülebilir. Daha sonraki yıllarda, tek bölümlü konçertoların ve birden çok bölüme sahip anlatımsal nitelikli konçertant eserlerin sayısı artmıştır; Alman besteci Richard Georg Strauss'un (1864-1949) Op.35 *Don Quixote* (1897) adlı eseri özünde bir senfonik şiir olarak tasarlanmış olmasına karşın son derece geniş bir solo viyolonsel ve solo viyola partisi içermesiyle Alman geç Romantik dönem stili çerçevesinde anlatımsal konçertant konseptinin harika bir örneğini sunmuştur.

Weber, Chopin, Liszt ve Paganini gibi besteci niteliklerinin yanı sıra virtüöz icracılıklarıyla da ön plana çıkan müzisyenlerin konçerto türüne ve solistik-konçertant yazı üslubuna yaptıkları katkılar, 19'uncu yüzyılın sonlarına doğru konçerto türünü solistik kariyerin olmazsa olmaz bir aracı haline getirmiştir. Birçok virtüöz icracı, sundukları geniş teknik beceri ve yeterlilik seviyesiyle dönemin önde gelen bestecilerinden konçertolar ve konçertant nitelikli eserler sipariş etmişler ve literatüre başyapıt niteliğinde eserler kazandırılmasına aracı olarak büyük katkı sağlamışlardır. Çek besteci Antonín Leopold Dvořák'ın (1841-1904) arkadaşı Çek viyolonselci Hanuš Wihan için bestelediği Op.104 (B.191) Viyolonsel Konçertosu (1894) veya Rus besteci Pyotr İlyiç Çaykovski'nin dönemin ünlü piyanisti Nikolay Grigoryeviç Rubinşteyn'i düşünerek yazdığı Op.23 Piyano Konçertosu (No.1, 1874-75, rev.1875-88), bu tür bir arka plana sahip üstün nitelikli senfonik konçertolara harika birer örnek teşkil etmektedirler.

1.6. 20'nci Yüzyıldan Bugüne Konçertonun Gelişim Süreci

Konçerto, Romantik dönemde solistin ruhsal ve duygusal iç dünyasıyla teknik becerilerini aynı düzlemde sergileyebileceği 'bireysel/kişisel' bir platform olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda konçertonun bir sonraki yüzyılın ilk yarısında da niteliğini ve çekirdek özelliklerini korumuş olduğu söylenebilir. Besteci ve solistin en geniş dinleyici kitlesine

ulaşarak çok sayıda insanın duyularına hitap edebildiği belki de tek tür olmasının verdiği avantaj, konçertonun içinde bulunduğumuz güne dek en uzun ömürlü ve en fazla rağbet edilen tür olmasını açıklar niteliktedir.

19'uncu yüzyılın son yılları ile 20'nci yüzyılın ilk yirmi yılında, Romantik dönemin etkilerini taşıyan ve sürdüren konçertoların ağırlığı dikkat çekicidir. Büyük Rus besteci Sergey Vasilyeviç Rahmaninof (1873-1943), bestelediği ilk üç piyano konçertosuyla (Op.1 No.1, 1891; Op.18 No.2, 1901; Op.30 No.3, 1909) orkestra ve solist arasındaki ilişkiye işleyiş ve biçim açısından farklı bir boyut kazandırmıştır. Özellikle ikinci ve üçüncü piyano konçertoları şarkı stilindeki uzun ve duygu yoğunluğu yüksek ezgileri, son derece geniş cümle yapıları, devasa kadans kısımları ve sadece solistin değil, enstrümanın da sınırlarını şiddetle zorlayan teknik detaylarıyla konçertant literatürün en seçkin örnekleri arasında gösterilebilir. Romantik dönem mirasını stil olarak devam ettiren konçertant eserlerin bir diğer önemli bestecisi, İngiliz ulusal müziğinin en önemli figürlerinden Edward William Elgar (1857-1934) olmuştur. Bestecinin Keman Konçertosu (Op.61, 1901-10) ve Viyolonsel Konçertosu (Op.85, 1918-19), bu dönemdeki en önemli 'gelenekçi' örneklerdendir. Stil olarak yoğun Brahms etkileri taşıyan ve geleneksel üç bölümlü yapısıyla öne çıkan keman konçertosunun, yine bestecinin en parlak eseri olarak kabul edilen viyolonsel konçertosunun felsefi temelini hazırlamış olduğu söylenebilir. Viyolonsel konçertosu hızlı-yavaş-hızlı dizilimini takip eden keman konçertosunun aksine dört bölümlü ve çok tempolu bir yapıdadır ve solistin müzik boyunca özgürce duyurduğu ezgilerin son derece ince bir orkestralama ile desteklendiği, bir konçertant eserin savaş alanını anımsatan yoğunluğu yerine kişisel duyguların derinliğini ön plana çıkarmayı amaç edinmiş bir kurulum sunmaktadır.

Yine bu dönemde senfonik prensipleri ve geleneksel konçerto konseptini doğrudan uygulayan bestecilerden bir diğeri Rus besteci Sergey Sergeyeviç Prokofyev'dir (1891-1953). Bestecinin politonal[27] armonik anlayışı ve tematik gelişim zenginliğiyle öne çıkan beş adet piyano konçertosu (No.1 Op.10, 1911-12; No.2 Op.16, 1923; No.3 Op.26, 1917-21; No.4 Op.53, 1931; No.5 Op.55, 1932) ve iki adet keman konçertosu (No.1 Op.19, 1916-17; No.2 Op.63, 1935), geleneksel konçerto konsepti üzerinde bestecinin üstün nitelikli müzikal

[27] Politonalite basitçe müziğin tek seferde birden fazla ton merkezine bağlı olması olarak açıklanabilir. Aynı anda sabit iki ton merkezi içeren yapı *bitonalite*, sabit üç ton merkezi içeren yapı ise *tritonalite* olarak adlandırılsa da politonalite kavramı bu alt varyantlardan çok daha geniş bir çerçevede ele alınmalıdır.

yaratıcılığını pekiştirdiği harika örnekler olarak dikkat çeker. Bunlarla birlikte, önce Viyolonsel Konçertosu (Op.58, 1933-38) olarak besteleyip ünlü viyolonselci Mstislav Leopoldoviç Rostropoviç'in etkisiyle senfonik konçertant olarak tekrar düzenlediği Viyolonsel ve Orkestra için Senfoni-Konçerto'su (Op.125, 1950-52), dönemin konçertant eserlerinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Geleneksel çok bölümlü yapı kullanmadığı tek konçertant eseri olan birinci piyano konçertosu ise tek bölümlü ve çok tempolu bir sonat formu kuruluşuyla dikkat çekicidir. Prokofyev'in yoğun etkisiyle kendi müzikal kimliğini zirveye taşımış olan Rus besteci Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç (1906-1975); ikisi keman, ikisi viyolonsel ve ikisi piyano olmak üzere yazdığı toplamda altı konçertosuyla konçertant eser dağarına büyük bir katkı sağlamıştır. Senfonist kimliğini özgün müzikal dili içerisindeki konçertant anlayışla harmanlayarak, solist ve orkestra arasındaki estetik kontrast seviyesi yüksek konçertolar yazmış olan bestecinin; keman (No.1 Op.77, 1947-48; No.2 Op.129, 1967), viyolonsel (No.1 Op.107, 1959; No.2 Op.126, 1966) ve piyano (No.1 Op.35, 1933; No.2 Op.102, 1957) konçertolarında geleneksel üç veya dört bölüm yapılanmasıyla birlikte senfonik prensiplerin değişmez unsuru olan sonat formunu sıklıkla kullanmış olması, Neo-Barok ve Neo-Klasik yazı stilini benimsemesinin yanı sıra Beethoven'ın konçertant anlayış mirasını da sürdürdüğü söylenebilir.

Yüzyılın bir diğer önemli bestecisi Béla Bartók (1881-1945), konçertant eserlerinde tematik gelişmeye dayalı varyasyon şemaları kullanarak geleneksel sonat yapılı form kurulumundan uzaklaşmış ancak klasik konçertant prensipleri terk etmemiş ve girift bir polifonik yazı stili içerisinde kullanmıştır. Bestecinin Macar halk müziği unsurlarını yoğun şekilde kullandığı üç adet piyano konçertosu (No.1 BB.91, 1926; No.2 BB.101, 1930-31; No.3 BB.127, 1945) ve özgün müzikal kimliğiyle öne çıkan Keman Konçertosu (BB.117, 1937-38) bu bağlamda önemlidir. Bununla birlikte, İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat (BB.115, 1937) adlı yapıtının yine besteci tarafından 1943 yılındaki orkestra uyarlaması (İki Piyano ve Vurmalılar için Konçerto) ile bestecinin ölümünden sonra öğrencisi ve arkadaşı Tibor Serly tarafından tamamlanmış olan Viyola Konçertosu (BB.128, 1945), yine aynı konçertant anlayıştan izler taşır. Bartok gibi yaratıcı kimliğinin yanı sıra teorisyen niteliğiyle de öne çıkmış olan Alman besteci Paul Hindemith (1895-1963); başta Keman Konçertosu (1939), Viyolonsel Konçertosu (1940) ve Piyano Konçertosu (1945) olmak üzere çok sayıda farklı enstrüman için konçertolar bestelemiştir. Bununla birlikte, bestecinin boyutları her eserde değişen bir ansambl eşliğindeki farklı solistler için yazdığı *Kammermusik* (1922-27) serisi ve konçerto yerine konser yapıtları (konzertmusik) olarak adlandırdığı muhtelif çalışmaları,

Hindemith'in 20'nci yüzyıl konçertant repertuvarının en önemli figürlerinden biri olmasını sağlamıştır. Bestecinin özellikle Kammermusik'te kullandığı Barok dönem konçertolarına öykünen şema ve akıcı bir kontrpuanla işlediği müzik yazısı, bu dönemdeki nostaljik eskiye dönüş eğilimini çok daha dissonant ve girift bir biçimde yansıtır. Buna kontrast olarak, bestecinin 1962 tarihli Org Konçertosu'nda doğrudan solist odaklı yoğun bir yazı kullanmış olması da dikkat çekicidir.

20'nci yüzyılda sanat anlayışında gelişen radikal değişimlerin müziğe olan etkileriyle birlikte, modern dönem bestecilerinin 'eski' olarak niteledikleri müzik geleneklerinden uzaklaştıkları görülür ve buna bağlı olarak konçertant anlayışta da farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Özünde geç Romantik dönem sanat anlayışının merkezinde yetişmiş olan Alman besteci Arnold Schönberg (1874-1951), müzik tarihindeki büyük devrimlerden birini gerçekleştirerek majör-minör tonal sistemden farklı ve kendine özgü bir ses sistemi geliştirmiş ve çoğu yapıtını bu sistemi temel alarak bestelemiştir. Besteci, prömiyerlerinin akabinde oldukça büyük bir etki uyandırmış olan Op.36 Keman Konçertosu (1936) ve Op.42 Piyano Konçertosu'nda (1942), her ne kadar kendine özgü dodekafon[28] sistemini kullanmış olsa da geleneksel çok bölümlü diziliş şemasını -konçertant stilinin Neo-Klasik olarak nitelendirilmesine yol açacak bir seviyede- doğrudan uygulamıştır. Keman Konçertosu'ndaki hızlı-yavaş-hızlı dizilimli standart üç bölümlü yapıyla birlikte, Piyano Konçertosu da dört ana kısımdan oluşan çok tempolu yapısıyla dikkat çeker. Schönberg'in öğrencisi olan Alman besteci Alban Berg'in (1885-1935) dodekafon teknikle birlikte diyatonik ses sistemini bir arada kullandığı Keman Konçertosu (1935), iki ana bölümün iki alt kısma ayrıldığı ve I.Andante-Allegretto/II.Allegro-Adagio tempo dizilimini kullanarak geleneksel tempo kontrastı prensibine öykünmesiyle konçertant repertuvarda önemli bir yer teşkil etmektedir. Schönberg'in bir diğer öğrencisi Avusturyalı besteci Anton Webern'in (1883-1945) Op.24 *Konzert für Neun Instrumente* (1934) adlı eseri, dokuz enstrüman için dodekafon sistemde ve üç bölümlü yapıda yazılmış bir ansambl konçertosu olarak öne çıkar ve derin bir geçmişi olan konçertant konsepti, öncülüğünü yaptığı müzikal puantilist[29] yaklaşımla birleştirerek 20'nci yüzyıldaki müzik devriminin ilgi çekici bir özetini sunar.

[28] *On-iki ton tekniği* olarak da bilinen bu kompozisyon tekniği, müzikteki on iki kromatik sesin eşit şekilde ve belirli bir düzen içerisinde kullanılarak yapay bir ses dizisi yaratılmasına dayanır.

[29] Resim sanatına ait bir terim olan puantilizm (veya *noktacılık*), Fransız ressamlar Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Signac (1863-1835) tarafından geliştirilen ve renklerin birbirlerine karışmayacak şekilde küçük noktalar halinde kullanıldığı bir tür boyama tekniğidir. Müzikte tek bir müzikal hattın tüm notalarının, tek bir tını (veya enstrüman) yerine birden çok farklı tını aracılığıyla duyurulması prensibine dayanır.

Schönberg, Berg ve Webern örneğini izleyen çok sayıda besteci, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından farklı sistem ve yapılarda birçok konçerto ve konçertant eser bestelemişlerdir. Konçertant kavramın özünde yer alarak gelenekselleşen ve 'bir bütünün enerji üreten iki zıt kutbu' olarak yorumlanabilecek solist-orkestra ilişkisi, bu dönemde iki tarafın bağımsız niteliklerini farklı duygusal müzikal tavırlar içerisinde çarpıştırarak ifade ettikleri, çok daha teatral bir karaktere bürünmüştür. Bu nitelik değişimiyle konçerto teriminin geleneksel anlamını yitirerek, bir veya birden çok solistle yapılan bir tür çalışmayı belirtir hale geldiği söylenebilir. Bununla birlikte, yine yüzyılın müzikal anlayışından kopmaksızın eski konçertant prensiplere nostaljik dönüşler yapılan eserler de mevcuttur.

Rus besteci Alfred Garriyeviç Şnitke (1934-1998) bu dönemin en üretken besteci profilini oluşturur; yirmiden fazla konçertant eser yazmış olan Şnitke, concertino grupları her konçertoda farklı solistlerden oluşan altı adet konçerto grosso bestelemiştir ve bestecinin bu eserlerin çoğunda klavsene de yer vererek eski sürekli bas geleneğine öykünmüş olması ilgi çekicidir. Yine bu bağlamda, İtalyan besteci Luciano Berio'nun (1925-2003), İki Piyano ve Orkestra için Konçerto'sunda (1973) ve solo piyano ve orkestra için yazdığı *Echoing Curves* (1988) adlı eserinde, eski konçertant prensiplere sadece biçim olarak değil, müzik dili olarak da yaklaştığı söylenebilir. Macar besteci György Ligeti (1923-2006) ise geleneksel prensipleri kendi özgün form anlayışıyla yorumlamıştır. Piyano (1985-88) ve keman (1989-93) konçertolarında hızlı-yavaş tempo kontrastı ilkesine uygun beş bölümlü bir yapı kullanırken; Viyolonsel Konçertosu'nda (1966) yavaş-hızlı dizilimli iki bölümlü, on üç solist için yazdığı Oda Konçertosu'nda (1969-70) ise geleneksel senfoniye öykünen standart dört bölümlü bir yapı tercih etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok bestecinin yazdıkları konçertant eserler için konçerto terimini kullanmayı bıraktıkları ve yapıtları için farklı isim arayışlarına girdikleri görülür, ancak Penderecki, Ligeti, Şnitke ve Lindberg gibi modern stil konçertant türün önde gelen bestecilerinin çok daha serbest bir yapı üslubunu benimsemelerine rağmen konçertant eserlerini *konçerto* başlığıyla tanımlamış olmaları da dikkat çekicidir.

BÖLÜM 2: KONÇERTODA YAPI, ÜSLUP VE FORM

Çoksesli müzik tarihi boyunca kesintisiz gelişim gösteren tek enstrümantal tür olan konçertonun oluşumu, iki ana kaynak çevresinde gelişmiştir; üslup olarak Rönesans dönemin polikoral yapısında yer alan konçertant prensipler üzerinden geliştiği ve form olarak yine yakın dönemlerde yaygınlaşan sonat biçimi üzerinden şekillendiği görülebilir. Amerikalı müzikolog Edwin J. Simon, konçertonun biçim yapısını şu şekilde özetlemektedir:

> Başlangıcından itibaren konçerto, biçimsel karşıtlık ilkesini iki özel araç aracılığıyla uygulamıştır: solo ile tutti arasındaki tını kontrastı ve solistin teknik yeterliliği veya etkileyici ton kalitesi gibi spesifik özelliklerinden yaralanmak. Ritornello konçertosunda, bu teknikler geç barok dönemin stilistik sürekli gelişim prensipleriyle ilk özgün konçerto formunu yaratmak amacıyla birleştirilmiştir. Klasik stilistik prensiplerle birleştiğinde ortaya çıkan bu form şeması sonata veya senfoniye değil, ritornello formuyla birçok ortak noktası bulunan konçertoya ait bir ilk bölüm formudur (Simon, 1957, s.113).

Vivaldi'yle birlikte standart haline gelen üç bölümlü konçertoda hızlı-yavaş-hızlı bölüm yapı prensibi benimsenmiştir. Orta bölümler, genelde yavaş tempoda ve sürekli bas partisi üzerine doğaçlanan serbest bir yapıyla sunulurken, ilk ve son (dış) bölümler ritornello formunda kurulmuştur. Bu noktada, konçerto türünün Barok dönemdeki örneklerinin temel biçimi olan ritornello formunun yapısı, gelişimi ve konçertant konsept içerisindeki uygulanışı detaylı olarak ele alınmalıdır.

2.1. Barok Dönem Konçertosunda Ritornello Formu

Barok konçertoda *ritornello* (Tr. *kısa tekrar*, *nakarat*), sözcük anlamıyla uyumlu olacak şekilde, ripienonun (veya orkestranın) temayı sunduğu ve kısa süreli dönüşlerle sürekli olarak tekrarladığı periyota verilen isim olarak yerleşmiştir. Ritornelloda tema, genelde tematik (veya tematik olmayan) sekvensler[30] aracılığıyla ton değiştirerek sürekli geliştirilir ve yeni bir tonda tamamen veya kısmen tekrar duyurulur. Her ritornellodan sonra concertino (veya solist-solistler) için solo (veya epizot) kısımları yer alır; bu solo'larda tematik malzemeler solistin teknik ve müzikal becerilerini sergileyeceği pasajlarla işlenerek serbest bir şekilde geliştirilir. Her bir solonun ardından gelen ritornellolarda yine aynı prensipler

[30] Sekvens: Ezgisel veya armonik bir fikrin ton dizisi temelli olarak inici veya çıkıcı hareketli bir dizi tekrarı.

uygulanarak, bir tür döngüsel form oluşturulmuş olur. Simon, oluşan bu form şemasının konçertant yapıya olan katkısını şu şekilde açıklamıştır:

> Bu form, solo konçertonun gerekliliklerine tam olarak uygundur: tutti'de temanın tekrarları, solo'da ise ton değiştirişler ile [desteklenen] motiflerin geliştirmesi mevcuttur. Formun tematik ana direkleri tutti'lerdir, solo'lar ise cümlesel işlemeler ve genellikle yeni tematik malzemeler ile zenginleştirilerek tını kontrastına katkıda bulunurlar; solo'lar ayrıca görsellik için de geniş olanaklara sahiptirler (Simon, 1957, s.113).

Farklı tınıdaki unsur ve dinamiklerin dönüşümlü olarak duyurulması ilkesi biçimsel bir şemaya indirgendiğinde, bir tür kontrast döngüsü ihtiyacının ortaya çıktığı görülebilir. Bu kontrast döngüsü, sürekli değişme özelliği gösteren esnek bir plana gereksinim duyar. Böylece sayıca büyük olan topluluğun, küçük olan öncü gruba karşı amacı sadece armonik destek sunarak eşlik etmek olan pasif yapısı ortadan kalkar ve bu iki grup arasında üstünlüğün ve liderliğin sürekli olarak değişkenlik gösterdiği çekişmeli ve aktif bir yapı kurulmuş olur. Konçertant kavramının ana fikri bu aktif-kontrast yapı üzerinde yükselir.

2.1.1. Ritornello Formunun Uygulanması [31]

Barok dönemin ritornello form yapısını farklı eserler üzerinde incelemenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmanın bu noktasından itibaren, tarihsel sürece dair örnek verilmiş olan tüm eserlerin biçimsel özellikleri anlaşılır olabilmesi amacıyla tablolar halinde sunulmuştur. Tablolarda tutti/ritornello (**R**) ve solo (**S**) periyotları ölçü numaraları ile birlikte verilmiştir ve form şemasına doğrudan etkisi bulunan belirli modülasyonlar (ton değiştirişler) eserin ana tonuna göre derece karşılığı olarak Romen rakamlarıyla (I, V, vb.) armonik bağlamda indirgenmiş şekliyle belirtilmiştir.

Aşağıda bu prensiplere göre hazırlanmış olan, Vivaldi'nin RV 356 katalog numaralı La minör keman konçertosunun Allegro tempolu ilk bölümüne ait form şema tablosu incelenebilir:

[31] Bu bölümden başlayarak çalışmanın geri kalanında örneklendirilmiş veya incelenmiş olan eserlerin form analizleri ile stil, üslup ve yapısal özellikleriyle ilgili yapılmış olan tüm yorumlar ve görüşler, bu çalışmanın yazarına aittir. Dolaylı veya doğrudan yapılmış olan alıntıların kaynakları, akademik ve etik yazım kuralları çerçevesinde belirtilmiştir.

A. Vivaldi, RV 356 [La minör]; I. Allegro											
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**	**S^3**	**R^4**	**S^4**	**R^5**	**S^5**	**R^6**
Ölçü	1-12	13-21	21-23	24-35	35-44	45-57	58-59	60-68	68-71	71-74	75-80
Tonal	I	I	I	I	V	V	I	I	I	IV-III	I

Tablo 1. Vivaldi, RV 356 Keman Konçertosu, I. Allegro; ritornello form şeması

Bu ilk bölüm, ritornello şemasının standart bir örneğini sunmaktadır: Bölümün ritornello periyotu ile başlayıp sonlanması (R^1-R^6), ilk ve son ritornellonun her zaman ana tonda (I) verilmesi, merkezde yer alan üçüncü periyotların (R^3 ve S^3) çoğunlukla dominant derece (V) tonunda olması, Barok dönem ritornello yapısını genel hatlarıyla örneklemektedir. Nadiren de olsa solo ile başlayan bölümler de mevcuttur (ör. RV 580 [Op.3 No.10] Si minör dört keman ve viyolonsel için konçerto) ancak solo periyot ile bitiş hemen hemen hiç kullanılmaz ve müzik her zaman tutti ile sona erer. Bununla birlikte, concerti (solist) grubunun tuttilerde sustuğu nadir görülür; solistler, tuttilerde genelde ripieno (orkestra) ile aynı partileri veya bu partilerin armonik ve tematik yapısı üzerine kurulmuş kendilerine ait farklı bir partiyi çalarlar. Benzer şekilde, ripieno da genelde dikey çizgilerle (ör. akorlar) solo kısımlarda yer alabilir (Savaş, 2018, s.233-234).

Bestecinin RV 550 katalog numaralı (Op.3 No.4) Mi minör dört keman için konçertosunda yine üç bölümlü bir yapı mevcuttur ancak bölüm yapılanmasındaki tempo dizilimi orta/hızlı/yavaş-hızlı (I.Andante/II.Allegro assai/III.Adagio-Allegro) olarak kurulmuştur ve son bölümün adagio temposundaki girişi hariç tüm bölümlerde ritornello formu kullanılmıştır. Andante temposundaki birinci bölüm, sadece üç tutti içeren ve periyodik modülasyon bulundurmayan kısa bir form yapısına sahip olmasına rağmen ritornello formunun sadece hızlı tempolarda kullanılmadığına dair ilgi çekici bir örnek teşkil eder:

A. Vivaldi, RV 550 [Mi minör]; I. Andante					
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**
Ölçü	1-8	9-22	23-29	30-43	44-53
Tonal	I	I	I	I	I

Tablo 2. Vivaldi, RV 550 Konçerto, I. Andante; ritornello form şeması

Allegro temposundaki ikinci bölüm ise hem biçim hem de tonal olarak standart bir ritornello örneği sunar:

A. Vivaldi, RV 550 [Mi minör]; II. Allegro assai									
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**	**S^3**	**R^4**	**S^4**	**R^5**
Ölçü	1-16	16-24	24-33	33-61	62-73	73-94	95-110	110-131	132-141
Tonal	I	V	I	I	V	V	I	I	I

Tablo 3. Vivaldi, RV 550 Konçerto, II. Allegro assai; ritornello form şeması

Vivaldi'nin konçertant anlayışını doğrudan temel alan ve benzer bir ritornello yapılanması kullanan Johann Sebastian Bach'ın BWV 1043 iki keman, yaylılar ve sürekli bas için yazdığı Re minör konçertonun ilk bölümü, bu öykünmeye uygun bir örnek teşkil etmektedir. Eserin birinci bölümünde tematik gelişimin üst dizey bir örneği görülür; tutti periyotların tematik çeşitliliği ve yazı yoğunluğu dikkat çekerken, solo kısımlarda müzik cümlesinin iki solist arasındaki paylaşımı ve birbirlerinin müzikal çizgisini tamamlayan girift ve yüksek kontrastlı işleyiş dönemin konçertant yazı anlayışına dair çok seçkin bir örnek sunar. Hızlı (vivace) tempodaki bu bölümün form şeması standart bir ritornello döngüsüdür:

J.S. Bach, BWV 1043; I. Allegro							
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**	**S^3**	**R^4**
Ölçü	1-21	22-45	46-49	50-54	55-58	59-84	85-88
Tonal	I	I	V	V	IV	IV	I

Tablo 4. J.S. Bach, BWV 1043 Konçerto, I. Allegro; ritornello form şeması

İlk tutti (R^1) ve solo (S^1) periyotlar, fugato[32] benzeri müzik yazısı sebebiyle geçici modülasyonlar içerseler de ana tonun (Re minör) merkezindedirler, ancak tonal kontrast gereği ikinci tutti (R^2) ve ikinci solo (S^2) ana tonun dominantında (La minör) verilmiştir. İlkine göre son derece kısa tutulmuş olan ikinci solo (S^2) sadece beş ölçüdür ve ilk solo kısım ile aynı şekilde başlayıp bir sonraki tutti'ye (R^3) köprü görevi görür. Bölümün geliştirmeye dayalı zirvesi üçüncü solo (S^3) periyotudur; bu periyotta ilk iki tutti-solo sunumundan farklı bir ton (Sol minör) merkezinde sürekli olarak modülasyon yapılır ve tematik malzemeler geliştirilip işlenmeye devam eder. Melodik hat, ana ton (Re minör) merkezine dönüş yapılana dek birçok sefer modülasyon yaparak tonal yapıyı çeşitlendirir. Son tutti (R^4) coda[33] niteliğindedir ve dört ölçülük bir bitiş cümlesiyle bölümü sonlandırır. Dönemin diğer bestecilerinin aksine, Bach'ın tutti periyotlarını sadece temanın kısa tekrarları için kullanarak tüm müzikal ve tematik gelişmeyi solistlere bıraktığı görülür. Literatürde benzer örneklere rastlansa da Bach'ın bu yaklaşımı konçertonun form anlayışının evrimi için

[32] Füg harici bir türde yer alan, füg teknikli yazının kullanıldığı pasaj veya periyotu belirten terim. Özellikle senfonik sonat-allegro formlarının gelişme kısımlarında sıklıkla kullanılmıştır.
[33] Tr. *kuyruk*. Müzik eserlerinin en sonunda yer alan, genelde tekrarlayıcı ve bitirici ek kısım.

oldukça önemlidir ve kendi gibi besteci olan ve konçertonun gelişiminde kilit role sahip Johann Christian Bach'ın konçertant form anlayışının temelini oluşturur.

Bu noktada, konçerto bağlamında tür (janr) ve biçim (form) kavramları üzerine bir parantez açmak gereklidir. Konçerto bir form değil, türdür; Mesruh Savaş, *Batı Müziğinde Form ve Analiz* adlı kitabında literatürdeki form ve tür ayrımı konusundaki karışıklığa dair şu cümleleri aktarmıştır:

> Bazı müzik yazarları arya, kantat, senfonik şiir ve benzerlerini müzik biçimleri olarak tanımlarken bazıları da madrigal, motet, kanzona, rikerkar ve dans için Rönesans biçimleri tanımlamasını yapar. Müzik eserlerinin böyle kategorilerine daha doğru olarak tür denilir. Örneğin, Beethoven'in Op.61 ile Mendelssohn'un Op.64 eserlerinin ikisi de keman konçertosu olduğundan aynı türdedir fakat biçimleri farklıdır. Ya da Mozart'ın K.511 Piyano için Rondo'su ile K.317 Missa'sının Agnus Dei bölümü tür bakımından tamamen farklıyken biçimleri aynıdır (Savaş, 2018, s.9-10).

Bir konçertonun herhangi bir bölümü sonat-allegro veya ritornello biçiminde yazılmış olabilir ancak bu formları içermeyen konçerto veya konçertant eser örnekleri de mevcuttur. Barok dönem konçertosunda ilk ve son bölümler ritornello formunda kurulurken; Klasik ve Romantik dönemlerde konçertoların ilk bölümleri sonat-allegro, son bölümleri ise genelde sonat-rondo formlarında yazılmıştır. Ritornello veya sonat biçimi, her ne kadar konçertant kavramı ve konçerto konseptiyle müzik tarihi boyunca ayrılmaz bir bütün oluşturmuş olsa da, konçertonun asıl niteliği konçertant unsurların kontrastı ilkesine dayandığından bir bestecinin günümüzde bu formlardan birini kullanmak gibi bir zorunluluğunun kalmamış olduğunu belirtmek gerekir.

2.2. Ritornello'dan Sonat-Allegro Formuna Geçiş

Sonat-Allegro formu, adını sonat türünde yazılmış olan eserlerin çoğunlukla ilk bölümlerinde kullanılmasından ileri gelerek almıştır. Dört bölümlü (hızlı-ağır-hızlı-ağır) veya üç bölümlü (hızlı-ağır-hızlı) sonat şemalarının, özellikle de 18'inci ve 19'uncu yüzyıllarda sonat, senfoni ve konçerto ve benzeri türlerdeki eserlerin ilk bölümlerinin büyük bir çoğunlukla sonat-allegro formunda bestelenmiş olduğu görülür.

2.2.1. Sonat-Allegro Formu

Sonat-Allegro formu temelde üç kısımdan oluşur: Sergi (Ekspozisyon), Gelişme (Developman) ve Yeniden Sergi (Re-ekspozisyon). Sergi, tüm temaların sunulduğu kısımdır; Gelişme, bu temaların serbestçe geliştirilerek müzikal zirvenin oluşturulduğu kısmı teşkil eder; Yeniden Sergi kısmı ise baştaki sergi kısmının değiştirilmiş bir tekrarıdır ve tematik ve tonal bütünlüğün sağlanması açısından müziği bitirici niteliktedir.

Kısım	**Sergi (Ekspozisyon)**			**Gelişme (Developman)**	**Yeniden Sergi (Re-ekspozisyon)**		
Tematik	Ana Tema	Yan Tema	Kapanış (Epilog)	Serbest gelişim	Ana Tema (tekrar)	Yan Tema (tekrar)	Coda
Tonal	I	V (veya III)	V	→Modülasyon→	I	I	I
Nitelik	Tematik sunum			(Tonal gelişim)	Tematik tekrar ve gelişim		Final

Tablo 5. Standart Sonat-Allegro form şeması

Sergi (Ekspozisyon) kısmında, ana tonda sunulan *ana tema* ve bu temanın ilgili tonunda veya dominant (V) derece tonunda sunulan bir *yan tema* bulunur; yan tema, ana temaya yazı, karakter ve tonal olarak zıtlık oluşturmalıdır. Sergi kısmının sonundaki tamamlayıcı periyot (veya *epilog*) ise genelde yan temanın tonunda devam ettirilir ve gelişme kısmına bağlantıyı sağlar. Bu periyotta ana ve yan temalara ait malzemelerle birlikte yeni tematik malzemelerin sunulması da mümkündür. Epilog periyotunun kullanımı besteciden besteciye değişim göstermiştir; kimi eserlerde farklı bir tonal yapı sunmayarak sadece pekiştirici ve bitirici bir unsur olarak kullanılmışken, özellikle senfoni ve senfonik şiir türündeki büyük ölçekli yapıtlarda dikkat çekici bir uzunluğa, ayırt edici bir karaktere ve ciddi tematik gelişim içeren derinlikli bir yapıya sahip olmuştur. Özellikle 20'nci yüzyıla doğru sergi kısmındaki tema bölgeleri, kendi içlerinde yer alan serbest gelişim periyotlarının veya epizotların büyümesiyle tematik bölgelere ayrılmıştır ve temalar arasındaki tonal, yazı, karakter ve hatta tempo olarak büyük zıtlıklar, temaların ana ve yan olarak isimlendirilmeleri yerine birinci tema, ikinci tema ve epilog teması olarak adlandırılmalarına yol açmıştır. Daha önceleri tüm sergi kısmını kapsayan tek bir tematik bölge mevcutken, sonraki yıllarda müzik anlayışında ve müzik tekniğindeki gelişmelerin bir sonucu olarak her bir tema kendine ait bir tematik bölgeye sahip olmuştur.

Gelişme (Developman) kısmının sergi kısmına benzer standart bir şeması veya kurgusu bulunmaz, bu sebeple her besteci için özgündür ve bestecilerin müzikal dil ve kimliklerini

en belirgin yansıtan bölme olarak büyük önem arz eder. Gelişme kısmında geliştirilecek tematik malzeme tamamen bestecinin seçimine kalmıştır; yaratıcı, uygun gördüğü herhangi bir tematik malzemeyi kullanabilir, bu malzemeler arasında ana ve yan temalar haricinde eserde kullanılan her tür köprü ve bağlantı kesitine ait malzemeler ile epilog kısmındaki fikirlerin kullanılması da mümkündür. Klasik dönemde, özellikle de Mozart ve Haydn gibi bestecilerin eserlerinde biçimsel açıdan 'önemsiz' gibi gözüken tematik bağlantı araçlarının tüm bir gelişme kısmının ana malzemesi olması veya bu malzemeden yepyeni bir tema veya fikrin türetilerek geliştirilmesi oldukça sık görülür. Uzak tonlara yapılan modülasyonlar ve geliştirme aşamasında tek bir tematik malzemenin bambaşka bir temaya dönüştürülerek müziğin zirveye taşınması, gelişme kısmının karakteristik özelliğidir.

Yeniden Sergi (Re-ekspozisyon) kısmı, temelde bir röpriz olarak düşünülür ve bu bağlamda tüm temaların sergi kısmındaki şekli ve sırasıyla tekrarlanması beklenir. Ancak burada dikkat çeken nokta, gelişme kısmında gördüğümüz besteciye özgü sübjektif yapının yeniden sergi kısmında da görülmesidir: Besteciler, temaları Sergi kısmındaki aynı sırayla duyurmadıkları gibi, bu temaların veya tematik malzemelerin yapılarını da dramatik biçimde değiştirebilmektedirler. Yeniden Sergi, bu bakımdan Sergi kısmının bir tekrarı değil; bir özeti, bir yansıması, hatta çok daha gelişmiş bir varyantıdır[34]. Bu kısmın amacı, tonal veya armonik bir bütünlük kurmaktan çok fikirsel bir bütünlük oluşturmaktır. Formun bütünündeki müzikal ve estetik doyum hissinin gerçekleşmesi, gelişme kısmındaki yoğun fikirsel-duygusal değişim ve çatışmaların Sergi kısmındaki temaların tekrar sunumuyla dramatik bir *geriye dönüş* hissi yaratılarak pekiştirilmesi yoluyla elde edilir. Bu bağlamda, özellikle de Klasik dönem bestecileri, Yeniden Sergi kısmında yan temayı eserin ana tonunda (I) duyurmayı tercih etmişlerdir. Ana tonda (I) duyurulan ana tema ile aynı tonda duyurulacak olan yan temanın tonal kontrast oluşturabilmesi adına, ana temayı sergideki şekliyle doğrudan vermek yerine modifiye edip tematik olarak geliştirerek sunmuşlar ve yan temanın ana tonda duyurulmasına zemin hazırlamışlardır. Yeniden Sergi kısmındaki bu genel gelişme konsepti her besteci veya her eser için elbette geçerli veya vazgeçilmez değildir. Besteciler Sergi kısmında sunulan tematik periyotları Yeniden Sergi kısmında tekrarlarken; kısaltma, küçültme, çeşitleme (varyasyon), farklı sırayla sunma veya tüm bu araçların bir kombinasyonunu kullanmışlardır. Özetle: Yeniden Sergi kısmının ana tondan

[34] Müzik teorisi üzerine yazılmış bazı kaynaklarda bu kısım için *rekapitülasyon* teriminin (Lat. *recapitulare*; Tr. *ana unsurların üzerinden tekrar geçmek*) kullanıldığı görülmektedir. Rekapitülasyon, sözcük olarak Lat. *capitularis* / Tr. *vergi toplamak* anlamından türeyerek *bir konuyu veya durumu ana noktalarıyla genel olarak özetlemek* anlamında kullanılmaktadır.

farklı bir tonda veya ana temadan farklı bir temayla başlaması, temalardan birinin tekrar sunulmaması (kısaltma), tematik periyotların sadece belirli kısımlarının duyurulması (küçültme), temaların birebir duyurulması yerine varyasyon yoluyla geliştirilerek verilmesi (dinamik tekrar), Sergi kısmındaki tema sunum sırasının değiştirilmesi (ters/aynalı tekrar) veya temaların doğrudan serbest bir gelişim ile sunulması (genişletme), sonat-allegro formunda yazılmış eserlerin Yeniden Sergi kısımlarında oldukça sık görülmektedir (Savaş, 2018, s.205-211).

2.2.2. Ritornello Formunun Konçerto Sonat-Allegro Formuna Dönüşümü

Carl Philipp Emanuel Bach ve Johann Christian Bach ile birlikte konçertonun dış bölümlerinin form yapıları, dönemin müzikal anlayış çerçevesinin gerekliliklerine uygun olacak şekilde değişime uğramıştır. Özellikle J.C. Bach'ın müzikal biçim anlayışı ve form araçları konusundaki arayışları, konçerto ritornellosunun konçerto sonat-allegro formuna yedirilmesinde kilit rol oynamıştır. J.C. Bach, kendi döneminde senfonileri ve operalarıyla öne çıkmış bir besteci olsa da yazdığı çok sayıda konçertoda bu arayışlarını ve biçimsel denemelerini sürdürmüş ve konçerto konsepti için yeni bir dönemin başlangıcının kapılarını aralamıştır. Farklı dönemlerde yazdığı üç farklı klavye konçertosunun genel hatlarıyla biçimsel yönden şekilde incelenmesi, bu gelişimi örneklendirmek açısından faydalı olacaktır.

Bestecinin 1763 yılında yayınlanan Op.1 No.6 Re Majör Klavye Konçertosu'nun Allegro Assai tempolu ilk bölümü, geleneksel ritornello formuna oldukça yakın görünmesine rağmen tematik olarak çok daha detaylı bir kurgu içerir. Dönemin standart altı kısımlı ritornello ($1.R^1$ // $2.S^1$ // $3.R^2$ // $4.S^2$ // $5.R^3$-S^3 // $6.R^4$-S^4) yapısı, genel hatlarıyla:

- 1'inci ve 2'nci kısımlarda ana temanın sunumu,
- 3'üncü ve 4'üncü kısımlarda dominant (V) derece tonunda bulunan yan temanın sunumu,
- 5'inci kısımda ana ve yan temaların (solo enstrüman ağırlıklı) serbest gelişimi,
- 6'ncı kısımda 1-4'üncü kısımlardaki tema sunumlarının geliştirilerek tekrar duyurulması

şeklinde kurulmuştur.

Besteci, bu yapının son kısmında yer alan tema tekrarlarında yan temayı da ana tonda duyurarak (85-88 arası ölçüler) bir tür tonal bütünlük oluşturmuştur:

J.C. Bach, Re Majör Klavye Konçertosu, Op.1 No.6 (1763); I. Allegro assai											
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**	**S^3**	**R^4**	**S^4**	**R^5**	**S^5**	**R^6**
Ölçü	1-13	13-28	29-32	33-40	41-48	49-68	69-73	74-84	85-88	89-98	99-102
Tonal	I	I	V	V	V	V	I	V	I	I	I

Tablo 6. J.C. Bach, Op.1 No.6 Klavye Konçertosu; ilk bölüm ritornello form şeması

Ana tonun dominant (V) derece tonunda verilen (La majör) yan tema, ikinci ritornello (R^2) içerisinde 29. ölçüde sunulmuştur. Bununla birlikte, ilk tematik sunum kısmının tekrarı için 43. ölçüde röpriz kullanılmıştır. 44-48 ölçüler arasında ana temanın La majörde duyurulmasıyla serbest gelişim kısmı başlamış olur. 49. ölçüde başlayan üçüncü solo (S^3) periyodunda solist, 33. ölçüde yan temanın sunulmasının ardından duyurduğu malzemeyi La majör (V. derece) tonunda geliştirmeye başlar. Tematik malzemelerin serbestçe geliştirilmesinin ardından 66-68 ölçüler arasındaki üç ölçülük bir köprüden sonra, 69. ölçüde ana tema Re majör (I) tonunda tutti olarak tekrar duyurulur. Yan temanın Re majör (I) tonunda duyurulabilmesi için 76-82 ölçüler arasında ton merkezi tekrar La majöre (V) kaydırılır ve V-I armonik bağlantısı oluşturularak, yan tema 85. ölçüde Re majör (I) tonunda duyurulmuş olur. Son ritornello (R^6) coda olarak kullanılmıştır.

Bu bölüm **Sergi – Gelişme - Yeniden Sergi** olarak üç ana kısma bölünecek şekilde ele alındığında, karşımıza erken dönem klasik sonat-allegro formunun standart bir örneği çıkmaktadır:

J.C. Bach, Re Majör Klavye Konçertosu, Op.1 No.6 (1763); I. Allegro assai											
Kısım	**Sergi (Ekspozisyon) [1-43]**				**Gelişme (Developman) [44-68]**		**Yeniden Sergi (Re-ekspozisyon) [69-102]**				
Tematik	Ana tema	Epizot	Yan tema	Epizot	Gelişme Epizodu		Ana tema	Epizot	Yan tema	Epizot	Coda
Periyot	**R^1**	**S^1**	**R^2**	**S^2**	**R^3**	**S^3**	**R^4**	**S^4**	**R^5**	**S^5**	**R^6**
Ölçü	1-13	13-26	26-32	33-40	41-48	49-68	69-73	74-81	82-88	89-98	99-102
Tonal	I	I	V	V	V	V	I	V	I	I	I

Tablo 7. J.C. Bach, Op.1 No.6 Klavye Konçertosu; ilk bölüm sonat-allegro form şeması

Besteci, yeniden sergi kısmında Re majör (I) tonunda tekrar duyurulan ana temanın epizot kısmını La majör (V) tonuna kaydırarak, orijinali La majör tonunda olan yan temanın ana tonda (I) duyurulabilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece, yeniden sergi kısmında hem tonal hem de tematik bir bütünlük ile tüm kısımlar arasında genel bir kontrast oluşturarak form yapısının çok daha derinlikli ve tematik gelişime açık olmasını sağlamıştır.

Bestecinin 1770 yılında yayınlanan Op.7 No.6 Sol Majör Klavye Konçertosu'nun Allegro temposundaki ilk bölümünde nispeten daha farklı bir form yapısı kullandığı görülebilir:

J.C. Bach, Sol Majör Klavye Konçertosu, Op.7 No.6 (1770); I. Allegro								
Kısım	**Orkestral Sergi (1-32)**			**Solo Sergi (33-86)**				**Epilog (87-110)**
Tematik	Ana tema [1-16]	Epizot [17-23]	Köprü [24-32]	Ana tema [33-42]	Epizot [44-48]	Yan tema [49-56]	Epizot [57-86]	Ana tema [87-110]
Periyot	**R^1** [1-32]			**S^1** [33-86]				**R^2** [87-110]
Ölçü	1-32			33-86				87-110
Tonal	I			I		V		V
Kısım	**Gelişme (111-148)**							
Tematik	Ana tema [111-118]			Ana tema [119-125]		Ana tema [126-146]		Köprü [147-148]
Periyot	**S^2** [111-148]							
Ölçü	111-148							
Tonal	V			I		III		I
Kısım	**Yeniden Sergi (149-193)**							
Tematik	Ana tema [149-159]			Yan tema [160-186]				Coda [187-193]
Periyot	**R^3** [149-159]			**S^3** [160-186]				**R^4** [187-193]
Ölçü	149-152			153-186				187-193
Tonal	I			I				I

Tablo 8. J.C. Bach, Op.7 No.6 Klavye Konçertosu, I. Allegro; form şeması

Görüldüğü üzere, eserdeki cümleler ve buna bağlı olarak periyotlar bir önceki örneğe oranla daha uzundur; tematik gelişim ağırlıktadır ve müzik yazısındaki kontrast çeşitli hale gelmiştir. 49. ölçüde duyurulan yan tema, yeniden sergi kısmında doğrudan duyurulmak yerine tematik malzemelerinin geliştirilmesi yoluyla anımsatılır ve gelişim ana tonda (I) sunulur. Solo periyotlar içerisindeki kısa ritornelloların (41-43 ve 157-159 arası ölçülerin) birer bağlantı aracı olarak kullanılmış olması dikkat çeker. Bununla birlikte, oldukça geniş tutulmuş olan ilk (orkestral) ritornellonun (R^1) burada Klasik ve Romantik dönem konçertosunda standart hale gelen *orkestral sergi* kısmına dönüşmüş olduğu da görülebilir.

Bestecinin günümüzde de sıkça seslendirilen eserlerinden biri olan Op.13 No.4 Si bemol Majör Klavye Konçertosu'nda obua ve kornoların da yer aldığı çok daha kalabalık bir ripieno (orkestra) ile birlikte birinci bölümde geniş ve detaylı bir form yapısı kullanılmıştır:

J.C. Bach, Sol Majör Klavye Konçertosu, Op.13 No.4 (1777), I. Allegro						
Kısım	**Orkestral Sergi (1-33)**					
Periyot	**R^1** [1-33]					
Tematik	Ana tema	Epizot	Köprü	Yan tema (a)	Yan tema (b)	Köprü
Ölçü	1-8	8-13	13-17	18-21	22-29	30-33
Tonal	I					

Kısım	**Solo Sergi (34-93)**					
Periyot	S^{1} [34-93]					
Tematik	Ana tema	Köprü	Epizot	Yan tema (b)	Yan tema (c)	Köprü
Ölçü	34-48	49-50	51-63	64-72	73-80	81-93
Tonal	I		V			

Kısım	**Epilog (Kapanış) (94-104)**		**Gelişme (105-152)**		
Periyot	$\mathbf{R^{2}}$ [94-104]		$\mathbf{S^{2}}$ [105-152]		
Tematik	Ana tema	Yan tema (b)	yeni	Epizot	Yan tema (a)
Ölçü	94-97	98-104	105-120	121-138	139-152
Tonal	V		V-I-(ii-vi-v)-IV		V

Kısım	**Yeniden Sergi (153-223)**						
Periyot	R^{3}	$\mathbf{S^{3}}$ [153-216]					$\mathbf{R^{4}}$ [217-223]
Tematik	Ana tema	Köprü	Epizot	Yan tema (b)	Yan tema (c)	Köprü	Coda
Ölçü	153-167	168-169	170-186	187-195	196-203	204-216	217-223
Tonal	I		(vii-vi-iv) - I	I			

Tablo 9. J.C. Bach, Op.13 No.4 Klavye Konçertosu, I. Allegro; form şeması

Orkestral sergide yan tema da duyurulmaktadır ancak burada dikkat çekici olan, yan temanın üç farklı tematik varyantının (a, b, c) bölüm boyunca dağıtılmış şekilde kullanılmış olmasıdır. İlk olarak 18. ölçüde duyurulan yan temanın (a) varyantı, solo ekspozisyon sırasında kullanılmaz; orkestra 64. ölçüden itibaren yan temanın epizodu niteliğindeki (b) varyantını duyururken, solist bu varyanta eşlik ederek 73. ölçüde ilk defa sunulan (c) varyantına geçiş yapar. Şema olarak sergi kısmıyla neredeyse birebir aynı olan yeniden sergide yan temanın (b) ve (c) varyantları benzer şekilde kullanılırken, (a) varyantı ise sürpriz bir şekilde 139. ölçüde kadans noktasından hemen önce bir bitiş cümlesi olarak solist tarafından duyurulur. Bu ilginç detay, konçerto konseptinde ve sonat formunda yan temanın bir tür 'yardımcı tematik' görevinden sıyrılarak başlı başına bir fikir ve tema olarak nitelik kazanmasına güzel bir örnek teşkil eder.

J.C. Bach Klasik ve Romantik dönem konçertolarının temel yapı taşlarından biri haline gelmiş olan solo kadansı ve kadans noktasını konçerto konseptinde kullanarak standartlaştıran bestecilerden biri olmuştur. Bu bağlamda, 152. ölçüde yer alan ve solistin (isteğe bağlı olarak) serbestçe doğaçlama yapabilmesine olanak tanıyan kadans noktası oldukça ilgi çekici bir örnektir. Ayrıca 105. ölçüde başlayan gelişme kısmında yeni bir tematik malzeme sunulması ve bu yeni malzemenin geliştirilmesi, Beethoven'dan itibaren Romantik dönem senfonik formlarında karşılaşılan bir kullanım olarak son derece dikkat çekicidir. Bach'ın bu yeni tematik malzemeyi mevcut bölümdeki diğer malzemelerden türetmiş olması, bestecinin müzikal gelişim prensiplerine ve daha sonraki yıllarda Beethoven'a örnek teşkil edecek olan ekonomik tematik yaklaşımına dair iyi bir fikir vermektedir.

Kendi müzik dilini ve yaratıcılık prensiplerini geliştirirken müzik dili, yazı tekniği ve müzikal stil olarak ciddi seviyede J.C. Bach'a öykünmüş olan Wolfgang Amadeus Mozart, konçerto ilk bölüm formunu bir üst noktaya taşıyan bir diğer önemli besteci olmuştur. J.C. Bach'ın Op.7 ve Op.13 klavye konçertolarını bestelediği yıllarda yazmış olduğu K.219 La majör Keman Konçertosu (1775), Mozart'ın solo konçerto formlarındaki yenilikçi fikirlerinin bir özetini sunmaktadır:

W.A. Mozart, La Majör Keman Konçertosu, K.219 (1775); I. Allegro					
Kısım	**Orkestral Sergi (1-39)**				
Periyot	**R[1]** [1-39]				
Tematik	Ana tema		Yan tema		Epilog (Kapanış)
Ölçü	1-19		19-32		33-39
Tonal	I				
Kısım	**Solo Sergi (40-117)**				
Periyot	**S[1]** [40-112]				**R[2]** [112-117]
Tematik	Solo Giriş (adagio)	Ana tema	Epizot (Köprü)	Yan tema	Epilog (Kapanış)
Ölçü	40-45	46-62	62-73	74-97	98-117
Tonal	I			V	
Kısım	**Gelişme (118-143)**				
Periyot	**S[2]** [118-134]			**R[3]** [135-143]	
Tematik	yeni			Köprü	
Ölçü	118-134			135-143	
Tonal	iii		v-ii-iv-I	I	
Kısım	**Yeniden Sergi (144-226)**				
Periyot	**S[3]** [144-216]				**R[4]** [216-226]
Tematik	Ana tema	Epizot (Köprü)	Yan tema	Epilog (Kapanış)	Coda
Ölçü	144-164	164-175	176-199	200-219	220-226
Tonal	I				

Tablo 10. Mozart, K.219 Keman Konçertosu, I. Allegro; form şeması

Solo serginin başlangıcı olan 40. ölçüde kemanın adagio tempodaki altı ölçülük arya stilindeki girişi, bestecinin eseri operatik bir çerçevede tasarlamış olduğu izlenimi uyandırır. Mozart burada form yapısıyla birlikte tematik işleme sistemini de geliştirmiştir; epilog (kapanış) periyotundaki tematik malzemelerin tüm kısımlarda sıklıkla kullanılması, gelişme kısmına yeni bir tematik malzemeyle ve minör (Do#) bir tonda başlanması, bununla birlikte solo sergi ve yeniden sergi kısımlarının bire bir aynı yapıda tasarlanmış olmaları ve 219. ölçüdeki solo kadans noktası, konçerto ilk bölüm formunun ritornellodan sonat-allegrosuna varış sürecinde bestecinin istikrarlı bir form sistemi oturtmuş olduğunu göstermektedir. Bestecinin geç dönem eserlerinden olan K.466 Re minör Piyano Konçertosu ise biçimsel açıdan zamanının ötesindedir ve Romantik dönem konçertant eserlerde karşılaştığımız çok daha gelişmiş bir sonat-allegro formunun erken bir örneğini sunmaktadır:

W.A. Mozart, Re minör Piyano Konçertosu, K.466 (1785); I. Allegro						
Kısım	**Orkestral Sergi (1-77)**					
Periyot	**R^1** [1-77]					
Tematik	Ana tema	Epizot (ana tema)	Yan tema	Epizot (yan tema)	Epilog (Kapanış)	
Ölçü	1-15	16-32	33-43	44-70	71-77	
Tonal	I		III	I		
Kısım	**Solo Sergi (77-192)**					
Periyot	**S^1** [77-174]				**R^2** [174-192]	
Tematik	Ana tema (piyano var.)	Ana tema	Yan tema	Yan tema (piyano var.)	Epizot (y.t.)	Epilog
Ölçü	77-90	91-114	115-127	127-152	153-185	186-192
Tonal	I		III			
Kısım	**Gelişme (192-254)**					
Periyot	**S^2** [192-254]					
Tematik	Ana tema (piyano var.)			(serbest gelişim)		
Ölçü	192-229			230-254		
Tonal	III – IV – II			II – I		
Kısım	**Yeniden Sergi (254-365)**					
Periyot	**R^3** [254-302]			**S^3** [302-356]		**R^4→**
Tematik	Ana tema	Epizot (a.t.)	Yan tema	Yan tema (piyano var.)	Epizot (y.t.)	Epizot (a.t.)
Ölçü	254-269	269-287	288-302	302-330	330-356	356-365
Tonal	I		III	I		
Kısım	**Coda/Final (366-397)**					
Periyot	→ **R^4** [356-397]					
Tematik	Epizot (y.t.)		Epilog (Ekspozisyon)		codetta	
Ölçü	366-384		384-390		390-397	
Tonal	I					

Tablo 11. Mozart, K.466 Piyano Konçertosu, I. Allegro; form şeması

Bu bölümdeki müzikal fikirlerin kurulumu tematik bağımsızlık üzerine şekillenmiştir ve temaların birbirlerine olan karşıtlık oranı çok yüksektir. Ana tema ve yan tema karakter ve müzik yazısı bağlamında birbirlerinden oldukça uzaktır ve her bir temanın birer varyantını sunan epizotların karakteristik unsurları, formun geri kalanını biçimlendirmede çok büyük bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte solist, ana tema ve yan tema sunumu için kendine özgü birer solo varyanta sahiptir ve bu varyantları bölümün geneline yayılmış olan uzun cümle yapısı sayesinde özgürce sunabilmektedir. Mozart, bu cümle yapılarını sürekli olarak yeni üretilmiş müzikal fikirler sunarak değil, var olan malzemeleri detaylı bir tematik gelişime tabi tutarak, ekonomik bir işleme anlayışıyla kurmuştur. Sonat-allegro biçimi, Mozart'la birlikte bu fikirsel evrimin ışığında özündeki felsefi derinliğe erişmeye başlamıştır.

2.3. Romantik Dönem Konçerto Sonat-Allegro Formuna Geçiş Süreci

Konçerto ilk bölüm formunun; önce J.C. Bach, ardından da Mozart ile birlikte Romantik dönemden günümüze kadar gelişen süreçteki temelini oturttuğu kabul edilir. Mozart sonrası dönemde konçerto konseptinin en önemli bestecisi, konçertant geleneği senfonik prensiplerle yoğurarak gelişiminin zirvesine taşıyan Beethoven olmuştur. 19'uncu ve 20'nci yüzyıl bestecileri, konçertant eserlerini Beethoven'ın bıraktığı üslup ve biçim mimarisi üzerine kurmuşlardır.

Beethoven'ın konçertant eserlerindeki konçerto birinci bölüm ritornello yapılanması Mozart'ın konçerto biçim anlayışını doğrudan taklit eder ve toplamda altı kısımdan oluşmaktadır. Bestecinin tematik gelişime büyük bir önem ve ağırlık vermesi ve besteleme tekniklerini form akışı içerisinde yoğun biçimde kullanması sebebiyle eserlerindeki tematik kullanımda ekonomik bir yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Eserlerin bu özelliği sayesinde, sonat-allegro formu konçertant prensipler ile birleşerek epik-lirik tematik dengeye büyük bir katkı sağlamış ve formun dramatik ve felsefi boyut açısından doyurucu hale gelmesine sebep olmuştur. Bestecinin keman, viyolonsel, piyano ve orkestra için yazdığı Op.56 Do Majör Üçlü Konçerto'sunun ilk bölümü, hem ritornello temelli sonat-allegro formunun hem de senfonik form prensiplerinin homojen bir birleşimini sunar:

Beethoven, Do Majör Üçlü Konçerto, Op.56 (1803-04); I. Allegro							
Kısım	**Orkestral Sergi (1-75)**						
Periyot	**R^1** [1-75]						
Tematik	Ana tema		Epizot (a.t.)	Yan tema		Epizot (y.t.)	Epilog (Kapanış)
Ölçü	1-12		13-33	33-52		52-61	61-75
Tonal	I		I-V/V-(V-I)	V		I	V-I
Kısım	**Solo Sergi (75-243)**						
Periyot	**S^1** [75-224]					**R^2** [225-243]	
Tematik	Giriş	Ana tema	Epizot (solo var.)		Yan tema		Epilog (solo ep. var.)
Ölçü	75-76	77-117	118-157		157-224		225-243
Tonal	I-V		I		VI		VI (min.)
Kısım	**Gelişme (243-324)**	**Yeniden Sergi (325-531)**					
Periyot	**S^2** [243-324]	**R^3** [325-470]					**S^3** [470-513]
Tematik	Serbest (a.t.)	Ana tema	Ep. (a.t.)	Yan tema		Ep. (y.t.)	Ep. (solo var.)
Ölçü	243-324	325-336	337-393	394-418		419-470	470-513
Tonal	VI-V/II-V	I	I-IV-V	I		I	VI-I
Kısım	**Coda/Final (514-531)**						
Periyot	**R^4** [514-531]						
Tematik	(a.t.)						
Ölçü	514-531						
Tonal	I						

Tablo 12. Beethoven, Op.56 Üçlü Konçerto, I. Allegro

Allegro temposundaki ilk bölümde altı kısımlı ritornello döngüsü kullanılmıştır ve bestecinin yer yer uzak tonal modülasyonlar kullandığı alışılmadık tonal şeması dikkati çekmektedir. Sergide ana tema Do majörde (I), yan tema ise Sol majörde (V) verilmiş ve yeniden sergi kısmında da yan tema ana tonda (I) duyurularak standart form kalıbı bozulmamıştır. Ancak epizot periyotlarında kısa süreli de olsa uzak tonlara modülasyonlar (La bemol majör, vb.) ve gelişme kısmına La majör gibi ana tona nispeten uzak bir tonda başlanmış olması, bestecinin derinleşen form yapısıyla birlikte farklı tonal arayışlara girdiğini göstermektedir. Solo sergi kısmındaki yan tema sunumunun (157. ölçü) dominant derece tonu olan Sol majör yerine La majörde (VI) duyurulmuş olması, bu yenilikçi arayışları teyit eder niteliktedir. Bununla birlikte, yeniden sergi kısmında geleneksel solo kadans periyotu yerine ek bir epizot daha kullanılmış ve bu epizotta, yine solo sergi kısmında yer alan ana tema epizodundaki (118. ölçü) solo varyant duyurularak geliştirilmiştir. Biçimsel yaklaşım olarak doğrudan Mozart'a öykünmesine karşın, Beethoven'ın konçertant form anlayışı bu bağlamda çok daha *senfonik* bir yaklaşım sergiler ve senfonilerinde kullandığı biçimsel araçlara tüm konçertant eserlerinde yer vermiş olduğu görülebilir. Ancak temelde Mozart'ın form anlayışını benimsediği ve kendi biçimsel prensiplerini bu doğrultuda geliştirdiği tartışılamaz.

19'uncu yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde basım, yayın ve performans olanaklarının giderek çoğalması ve yaygınlaşması sonucunda besteciler arasındaki etkileşim ve fikir alışverişi de farklı bir boyuta taşınmıştır. Konçerto türünün 19'uncu yüzyılın en popüler türü olmasının en büyük sebeplerinden biri de bu fikirsel etkileşimin yoğunluğu ve basımı yapılan eserlere geçmiş dönemlere nazaran çok daha kolay erişilebilmesidir. Bu imkanlar dahilinde, neredeyse bütün müzikal biçimlerde olumlu veya olumsuz birtakım değişimler ve gelişmeler meydana gelmiştir. Stephan D. Lindeman, *The Nineteenth-century Piano Concerto* başlıklı makalesinde, o dönemde konçerto türünün bu etkileşim ışığında yaşadığı değişimi şu sözlerle özetlemektedir:

> 19'uncu yüzyıl bestecileri, meslektaşlarının türe [konçertoya] yaptıkları katkının farkındaydı ve bu sayede oldukça yoğun bir çapraz-döllenme meydana geldi. Besteciler (özellikle de yüzyılın başında) bir taraftan Mozartçı yaklaşımın belli başlı yönlerini korurken, diğer taraftan da formun bazı temel unsurlarını geliştirmeye başladılar. Bu gelişim -soliste yüklenen tematik içerik, armonik dağarcık ve teknik talepler-, solist ve orkestra arasındaki mücadelenin şartlarının yeniden gözden geçirilmesini hızlandırdı. Sunulan bu [yeni] zorluklara verilen tepkiler, yüzyıl boyunca konçertoya olan değişik yaklaşımlarda kendini göstermiştir (Keefe, 2005, s.93-94).

Bu dönemde coğrafi -ve hatta kültürel- etmenlerin müzik formları üzerindeki etkisinin giderek kaybolduğu ve biçimsel fikir ve kavramların kıtasal bir boyut kazandığı görülebilir. Aynı coğrafyada filizlenmesine karşın çoğu eserin yapısal oluşumu çok daha sübjektif bir çerçeveye kaymıştır ve 19'uncu yüzyılın ilk yarısı, eskinin terk edildiği ancak bu terkin yarattığı boşluğun aynı derecede nitelikli fikir ve araçlarla doldurulduğu bir dönem olmuştur. Beethoven sonrası bu dönemde, konçertant biçimlerdeki önemli değişimlerin başlangıcının Felix Mendelssohn'un eserleriyle gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Mendelssohn, ritornello yapısındaki bazı eski alışkanlıklardan vazgeçerek geleneksel yapı taşlarını yerinden oynatmış ve bestecilerin fikirlerini ve problemlerini çok daha yoğun bir biçimde aktarabilecekleri, solistin özgür karakterdeki ağırlıklı rolü etrafında şekillenen bir tür sözsel ifadenin önünü açmıştır.

Mendelssohn'un Op.25 Sol minör Piyano Konçertosu (1831) hem form hem de bölüm yapılanması açısından yeni bir girişimi temsil eder; üç bölümden (hızlı-ağır-hızlı) oluşan eserde, tüm bölümler kesintisiz (attaca) bağlantıya sahiptir ve ilk bölüm değiştirilmiş bir sonat-allegro formunda yazılmıştır:

Mendelssohn, Sol minör Piyano Konçertosu, Op.25 (1831); I. Molto allegro con fuoco								
Kısım	**Sergi (1-155)**							
Bölme	I.Tema			Köprü	II.Tema			Köprü (Epilog)
Tematik	Giriş	I.Tema	Epizot (I.t.)		II.Tema	Köprü (I.t.)	Epizot (II.t.)	
Ölçü	1-19	20-36	37-58	59-76	77-112	113-120	121-137	138-155
Tonal	I		I-IV-I	III	III-IV	iii (min.)	III (Maj.)	
Kısım	**Gelişme (156-178)**							
Bölme	1.Bölme				2.Bölme			
Tematik	Serbest gelişme (I.t.)				Serbest Gelişme (II.t.)			
Ölçü	156-168				169-178			
Tonal	I				V→I			
Kısım	**Yeniden Sergi (179-249)**							
Bölme	I.Tema		II.Tema		Köprü (Coda'ya)	Coda		
Tematik	Giriş	I.Tema	II.Tema	Epizot (II.t.)				
Ölçü	179-184	185-194	195-202	203-218	219-233	234-250		
Tonal	I							

Tablo 13. Mendelssohn, Op.25 Sol minör Piyano Konçertosu; ilk bölüm form şeması

Görüldüğü üzere besteci, kalıplaşmış geleneksel ritornello-solo nöbetleşmesini ortadan kaldırarak kesintisiz bir müzikal akış yaratmış ve formun kısım ve periyotları arasındaki normatif kesintiyi en aza indirgeyerek nöbetleşme eksikliğinin hissedilmeyeceği ve süreklilik esasına dayanan bir bağlantı prensibi geliştirmiştir. Bu sebeple, üstteki tabloda

(Tablo 12) önceki tablolarda periyot başlığı altında belirtilen ritornello ve solo kesitlerin yerine, **bölme** başlığı altında tema ve bağlantı kesitleri verilmiştir.

Mendelssohn, o döneme kadar eserlerin büyük çoğunluğunda bir standart haline gelmiş olan orkestral sergi kısmını bu bölümün form yapısından çıkartmış, bunun yerine zirveye kademeli olarak yükselerek patlayan bir orkestra girişiyle birlikte solistin karakterini agresif bir biçimde sergilediği çarpıcı bir giriş periyotu kullanmıştır. Bu fantezi stili girişten sonra, I. (ana) tema ilk olarak yine solist tarafından solo olarak duyurulur (20. ölçü) ve dört ölçülük sunumun ardından tematik bir çeşitlendirme başlar. I. temanın orkestra tarafından duyurulduğu epizot periyotuna (37. ölçüye) dek bu akış sürdürülür. II. (yan) tema, ana tonun ilgili majöründe duyurulur ve tema sunumu I. temada olduğu gibi yine solist tarafından solo olarak yapılır. Epizot periyotuna geçişte I. temanın hatırlatıldığı sürpriz bir köprü kullanılması ve solist partisinin gelişme kısmının başına dek tematik liderliği ele alan orkestraya eşlik niteliğinde işlenmiş olması, konçertonun *fantezi* karakteri ve niteliğini de öne çıkarmış olur. Gelişme kısmı iki ana bölmeye ayrılmıştır; ilk bölmede (156-168 arası ölçüler) I. tema malzemeleri işlenirken, ikinci bölmede (169-178 arası ölçüler) ise II. tema malzemeleri serbestçe geliştirilir. Mendelssohn'un kendinden önceki bestecilerin muadil eserlerine nazaran toplamda yirmi iki ölçülük oldukça kısa bir gelişme kısmı sunması dikkat çekicidir; asıl tematik gelişim sergi ve yeniden sergi kısımlarındaki temaların kendilerine ait periyotlarında gerçekleştiğinden, bestecinin gelişme kısmında uzun ve girift bir gelişim akışı göstermeyi uygun görmemiş olması muhtemeldir. Yeniden sergi kısmına (179. ölçü) bölümün başındaki orkestra girişinin tekrar duyurulması ile başlanır ancak I. temanın sunumu bu sefer solistte değil orkestradadır. Daha ilginç olan, II. tema periyotuna (195. ölçü) arada hiçbir köprü veya bağlantı bulunmaksızın doğrudan geçiş yapılması ve bu lirik temanın ilk sunuluşunda müzikal karakterine zıt bir nüans çerçevesi içerisinde (espressivo ve ***ff***) ve orkestranın kuvvetli akor sütunları arasında duyurulmasıdır. Besteci, yan temanın ana tonda duyurulduğu geleneksel zincir halkasını kırmamasına rağmen bu noktada nüans ve karakter olarak yaptığı keskin değişimle tüm müzikal ve biçimsel beklentileri alt üst etmiştir. Sergi kısmındaki II. tema epizodunun nispeten benzer bir tekrarından sonra, solo olarak giriş yaptığı ve sol elde orkestranın eşliğiyle birlikte I. tema malzemesini işlediği on beş ölçülük bir köprü sonrası yine I. tema malzemesinin kullanıldığı coda'ya varılır ve eserin ilk bölümü 250. ölçüde sonuçlanır. Konçertonun tüm bölümleri birbirine kesintisiz (attaca) bağlandığından, 250-270 ölçüler arasındaki periyot ikinci bölüme geçiş köprüsü olarak yazılmıştır ve bu köprünün son cümlesi (261-270 ölçüler arası) piyanoya ait bir solo kadans

içerir. Üslup olarak her ne kadar geleneklere bağlı kalmış olsa da biçimsel olarak incelendiğinde her yönüyle alışılmadık bir yapı sunan bu bölüm, konçerto ritornellosunun yerini konçerto sonat-allegrosuna bırakmasını temsil eden önemli bir örnek olarak göze çarpmaktadır.

Mendelssohn'un başlattığı bu radikal değişim akımının sonucu olarak, dönemin birçok bestecisinin konçertant konsept fikirleri de kökten değişime uğramıştır. Benzer bir form yapılanması için, Mendelssohn'un çağdaşı olan Robert Schumann'ın Op.54 La minör Piyano Konçertosu'nun (1845) ilk bölümünün incelenmesi faydalı olacaktır. Konçertonun Allegro affettuoso başlıklı birinci bölümü, sonat-allegro formunda yazılmıştır:

Robert Schumann, La minör Piyano Konçertosu, Op.54 (1845); I. Allegro affettuoso							
Kısım	**Sergi (1-155)**						
Bölme	I. Tema			Köprü	II. Tema		Epilog (Kapanış)
Tematik	Giriş	I.Tema	Ep. (I.t.)		II.Tema	Köprü	
Ölçü	1-4	4-19	19-47	47-66	67-111	112-133	133-155
Tonal Yapı	i		i → III				
Kısım	**Geliştirme (156-258)**						
Bölme	1.Bölme		2.Bölme		3.Bölme		
Tematik	(I.t.)		(giriş)		(I.t.)		
Ölçü	156-184		185-204		205-258		
Tonal	II (Lab Maj.)		II (Lab Maj.)		VII (Sol Maj.)		
Kısım	**Yeniden Sergi (259-401)**						
Bölme	I. Tema		Köprü	II. Tema		Epilog (Kapanış)	
Tematik	I.Tema	Ep. (I.t.)		II.Tema	Köprü		
Ölçü	259-274	274-302	302-319	320-364	365-384	384-401	
Tonal	i		i → I (Maj.)	I			
Kısım	**Solo Kadans (402-457)**			**Coda (458-544)**			
Bölme							
Tematik	(I.t.)						
Ölçü	402-457			458-544			
Tonal	i						

Tablo 14. Robert Schumann, Op.54 Piyano Konçertosu; ilk bölüm form şeması

Bu bölüm, tematik işleyişin ekonomi açısından zirve niteliğindeki bir örneğini teşkil eder; tüm temalar, ana (I.) temadan türetilmiştir ve tüm bağlantı (köprü) malzemeleri ile coda'da yer alan yeni tematik yapı I. temadan veya bu temanın parçalarından oluşmuştur. Geleneksel konçerto ilk bölüm tonal yapısına uygun olarak; II. tema ilgili (Do) majör tonunda verilmiştir ancak ana (I.) temanın malzemesinden türetilmiş olması dikkati çeker. Besteci, sergi kısmının sonuna dek kısa ara modülasyonlar gösterse de temelde Do majör ekseninde kalarak tonal bütünlüğü korumuştur. Burada dikkat çekici ve yenilikçi olan gelişme kısmıdır; farklı bir tempo (andante espressivo), yazı ve karakter ile ana tona oldukça uzak bir tonda

(La bemol majörde) sunulan I. tema ile başlar. Gelişmenin ilk bölmesinde I. temanın geliştirilmesinin ardından, ikinci bölmesinde müziğin karakteri keskin bir biçimde değişir ve bu bölmenin temel geliştirme malzemesi olan giriş tematiği duyurulur. İlk iki bölme aynı ton merkezinde kalmaya devam ederken, üçüncü bölmede ton merkezi Sol majöre aktarılır ve tekrar I. tema malzemesi geliştirilir. Oldukça geniş bir gelişme kısmından sonra, yeniden sergi kısmı doğrudan I. tema ile başlar; burada, sergideki sıralama ve şema değiştirilmeksizin doğrudan uygulanmıştır ve geleneksel üsluba uygun olarak II. tema tekrarı ana derece (I/La) ekseninde ancak bu kez majör olarak verilmiştir. Besteci bu noktada bir başka yenilikçi fikrini uygulayarak, yeniden sergi kısmını uzun bir solo kadans ile sonlandırmıştır; I. tema malzemesini duyurup geliştiren solo kadansın bir diğer görevi, ana eksende (La) minör tona geri dönüş için bir köprü kurmaktır. Bu uzun solo kadansın bir getirisi olarak yine oldukça uzun bir Coda/Final kısmıyla müzik sona erer. Bu nihai kısımda I. tema malzemesinin bu sefer farklı bir tempoyla (allegro molto) ve daraltılmış ritmik yapıyla kullanılmış olması, bestecinin tematik işleme konusundaki ustalığının önemli bir göstergesidir. Bu bölümde solist ve orkestra arasındaki dengeli ilişki ayrıca dikkat çekicidir; piyano doğrudan anlatıcı role bürünmüştür ve fikirlerini bağımsızca ifade edebilmesine olanak tanıyan çok sayıda solo pasaja ve uzun soluklu bir kadansa sahiptir. Orkestra ve solist arasındaki bu ifade nöbetleşmesi, bu bölümün sadece biçimsel olarak değil müzikal olarak da senfonik bir nitelikte tasarlanmış olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

Kendi müzik dilini ve müzikal kimliğini oluşturma aşamasında Schumann'ın büyük etkisinde kalmış olan Johannes Brahms ise konçerto ilk bölüm formunu çok daha üst bir noktaya taşımış, geleneksel sonat-allegro şemasına bağlı kalmasına rağmen son derece esnek bağlantılar ve alışılmadık düzeyde girift tematik cümle ve periyot bölüntüleri kullanmıştır. Op.83 Si bemol Majör Piyano Konçertosu'nun (No.2) Allegro non troppo başlıklı ilk bölümü, bestecinin derin ve detaylı form anlayışının kusursuz bir örneği olarak, son derece geniş bölüm ve karmaşık tematik yapılanmasıyla dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir:

Johannes Brahms, Si bemol Majör Piyano Konçertosu No.2, Op.83 (1881); I. Allegro non troppo							
Kısım	**Orkestral Sergi (1-68)**						
Bölme	I. Tema			Köprü Teması	II. Tema		Epilog (Kapanış Teması)
Tematik	I.Tema	Solo Kadans (I.t.)	Epizot (I.t.)		II.Tema	Epizot (II.t.)	
Ölçü	1-10	11-28	29-34	35-47	48-55	56-60	61-68
Tonal	I	i-iv-I		I → iii	iii		

Kısım	**Solo Sergi (68-188)**						
Bölme	I. Tema			Köprü Teması	II. Tema		Epilog (Kapanış)
Tematik	Solo Kadans (I.t.)	I.Tema	Epizot (I.t.)		II.Tema	Epizot (II.t.)	
Ölçü	68-72	73-80	81-117	118-145	146-155	156-174	174-188
Tonal	I	I	I	I-V	v	v	v

Kısım	**Gelişme (188-259)**		
Bölme	1.Bölme	2.Bölme	3.Bölme
Tematik	I.t.	I.t. / Köprü t. / Epizot (II.t.)	Epilog (Kapanış t.)
Ölçü	188-213	213-238	238-259
Tonal	v-i-III-I-II(do#)		V-VI-VII-V

Kısım	**Yeniden Sergi (259-331)**			
Bölme	I. Tema		II. Tema	
Tematik	I.Tema	Köprü T.	II.Tema	Epizot (II.t.)
Ölçü	259-276	276-303	304-311	312-331
Tonal	I		i	i → II(do#)

Kısım / **Bölme**	**Coda/Final (332-376)**		
Tematik	I.Tema	Epilog (Kapanış T.)	Köprü T.
Ölçü	332-341	342-349	350-376
Tonal	I		

Tablo 15. Johannes Brahms, Op.83 Piyano Konçertosu No.2; ilk bölüm form şeması

Formda ilk dikkati çeken özellik, Mendelssohn ve Schumann gibi dönem bestecilerinin bazı konçertant eserlerinde terk ettikleri orkestral sergi kısmının Brahms tarafından geri getirilmesidir (1-68 arası ölçüler). Ancak Brahms, alışılageldik geleneksel sistemi kullanmanın aksine, orkestral sergi kısmının I. temayı kornoda duyuran girişine (1-6 arası ölçüler) solistin akor ve arpejlerle desteklediği bir eşlik yerleştirmiş ve 11. ölçüden itibaren soliste on sekiz ölçülük geniş bir solo kadans periyotu koymuştur (11-28 arası ölçüler). Bu enteresan tercih, bu kısmın orkestral sergiye yerine bir ön-sergi (prelüd) olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Solo sergi (68-188 arası ölçüler) kısmının girişinin (68-72 arası ölçüler) solo kadans ile yapılmış olması ve her iki serginin de şema olarak birbirlerine paralel biçimde kurulmuş olmaları dikkat çekicidir ve kendi döneminde 'gelenekçi' olarak nitelendirilen Brahms'ın klasik dönem form anlayışından kopmamış olduğunun bir göstergesidir. Sergi kısımlarında bir diğer dikkat çeken husus, bestecinin çok sayıda kendine özgü karakteri olan tematik malzeme kullanmasıdır; ana (I.) ve yan (II.) temalar dahil olmak üzere köprü ve kapanış (epilog) temaları da kendilerine has müzikal özellikler barındırmaktadır ve bağımsız tematik unsurlar olarak besteci tarafından bölümün geneline eşit ve yoğun bir biçimde dağılmışlardır.

Gelişme kısmı (188-259 arası ölçüler) üç ana bölme altında oldukça geniş tutulmuştur ve sergi kısmındaki neredeyse tüm tematik malzemeler serbest bir şekilde işlenir. Sergi ve

gelişme kısımlarındaki yoğun ve derin bir gelişme periyotlarının aksine, besteci yeniden sergi kısmında (259-331 arası ölçüler) bölümün tüm tematik yapılanmasını özetlemiş ve coda/final kısmında (332-376 arası ölçüler) üç farklı tematik malzemeyi tekrar sunup işlemeye devam ederek bölümün son büyük geliştirme dilimini yeniden sergi ve coda/final kısımları arasında denk biçimde paylaştırmıştır. Bununla birlikte, tüm bölüme oldukça değişken bir tonal dizilim hakimdir; besteci, her biri bağımsız ve karakteristik olan temaların ve bu temalara ait malzemelerin bolluğu sayesinde, bu tonal değişkenliği tematik işleyişteki ustalığıyla birleştirerek son derece homojen ve zengin bir müzikal akış yaratmıştır. Bu eserle ilgili bir diğer ilgi çekici nokta, konçertonun toplamda dört bölümden oluşması ve allegro appassionato başlıklı ikinci ve allegretto grazioso başlıklı dördüncü bölümlerin de sonat-allegro formunda bestelenmiş olmalarıdır. Ayrıca Brahms, konçertonun ikinci bölümünü bir scherzo olarak tasarlamıştır ve konçerto bölüm konseptine senfoni şemasından ödünç bir tasarım alıntısı yaparak bu alıntıyı konçerto sonat-allegrosu biçimiyle birleştirmiş, eseri literatürdeki en önemli ve ilgi çekici yapıtlardan biri konumuna yükseltmiştir.

Programlı müziğin ve tek bölümlü senfonik yapıtların çoğalmasıyla birlikte konçertant eserler için de yepyeni bir pencere açılmıştır. Weber'in Op.79 *Konzertstück* adlı eserinden başlayarak 19'uncu yüzyıl boyunca yazılan kesintisiz tek bölümlü senfonik ve konçertant eser sayısı artmıştır. Macar besteci Franz Liszt, senfonik şiirlerindeki biçim yapısına benzer şekilde tek bölümlü büyük bir form kurgulayarak, 1830-1849 yılları arasında S.124 Mi bemol majör Piyano Konçertosu'nu bestelemiştir ve bu eser, standart sonat-allegro şeması kullanılmayan tek bölümlü konçertoların en önemli örneklerindendir. İlk seslendirilişi Weimar'da bestecinin solistliğinde 1855 yılında gerçekleşmiştir ve bu temsilde orkestrayı programlı müziğin en önemli temsilcilerinden olan besteci Hector Berlioz'un yönetmiş olması ilgi çekici bir detaydır. Eser, kendi içerisinde dört büyük kısma ayrılan büyük bir döngü formuna sahiptir ve başta giriş teması olmak üzere her bir tema, tüm kısımlarda işlenerek geliştirilir ve son derece zengin bir *tematik mozaik* oluşturulur. Bestecinin bu eserini geleneksel yapıda standart bir konçertodan ziyade piyanonun anlatıcı olduğu senfonik bir şiir olarak düşünmüş olduğu ve form yapısını solistin tematik anlatımına göre şekillendirdiği görülmektedir. Bestecinin S.125 ikinci piyano konçertosu ve yine piyanonun solist olduğu diğer senfonik konçertant eserlerinde de benzer form yapısı gözlenir.

20'inci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Sergey Sergeyeviç Prokofyev'in Op.10 No.1 Piyano Konçertosu, tek bölümden oluşan ancak özünde biçimsel standartlara bağlı

kalan konçertolar ve konçertant eserlere dair harika bir örnek sunar. 1911-12 yılları arasında yazılan eserin form yapısında modifiye edilmiş (değiştirilmiş) bir sonat-allegro şeması kullanılmıştır ve bestecinin kendine özgü tematik yaratıcılığı, geniş politonal armonik anlayışı ve zengin orkestrasyonu dikkat çeker[35].

Sergey Prokofyev, Piyano Konçertosu No.1 Op.10 (1911-12)								
Kısım	**Sergi (1-268)**							
Bölme	Giriş		I. Tema	Köprü	II. Tema	Epilog		
Tematik	Giriş Teması	Epizot (Giriş T.)				Kapanış T.	Köprü (Giriş T.)	
Ölçü	1-44	45-91	92-123	124-155	156-198	198-234	234-268	
Kısım	**Gelişme (269-367)**		**Yeniden Sergi (368-443)**			**Coda/Final (444-487)**		
Bölme	1.Bölme	2.Bölme	I. Tema (Kadans)	II. Tema	Epilog			
Tematik					Kapanış T.	Final T.	Giriş T.	codetta
Ölçü	269-310	311-367	368-409	410-425	426-443	444-461	462-477	478-487

Tablo 16. Sergey Prokofyev, Piyano Konçertosu No.1, Op.10; form şeması

Prokofyev tek bölümlü bir konçerto form yapısı kurarken, ana (I.) ve yan (II.) temaların haricinde bir de karakteristik bir giriş teması kullanmış ve bu temayı serginin başlangıcı, sonu ve eserin coda kısmında işlemiştir. Sonraki bölümleri eksik kalmış bir klasik konçerto izlenimi vermemek ve hem tematik hem de biçimsel bir bütünlük sağlamak amacıyla, Prokofyev'in kendinden önceki dönemlerde yazılmış ve tematik yapılanması idée fixe[36] üzerine kurulu tek bölümlü eserleri örnek aldığı ve bu tür çalışmalardan biçimsel anlamda etkilenmiş olduğu öne sürülebilir. Bununla birlikte, eserde solo kadansa (368-410 arası ölçüler) ek olarak, eserin tamamında piyanoya çok sayıda solo kesit verilmiş olması da dikkat çekicidir.

2.4. Konçerto-Sonat Formunun Diğer Bölümleri

Barok dönemin kalıplaştırdığı üç bölümlü konçerto yapısı, Klasik ve Romantik dönemde de esas alınmış ve bölümler arasındaki tempo (hızlı-ağır-hızlı) kontrastına bağlı olarak ortaya çıkan geniş müzikal kontrast olanakları sayesinde besteciler tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Barok dönemde dış bölümler ritornello biçiminde, orta bölümler ise doğaçlamaya dayalı serbest bir biçimde kurulurken, klasik dönemde bu yapı değişmiştir; ilk bölüm ritornello yapısını içerisinde barındıran sonat-allegro formunda yazılırken, ikinci ve üçüncü

[35] Eserde geniş çaplı politonal bir yapı benimsendiğinden Tablo 15'te sadece biçimsel unsurlara yer verilmiştir.
[36] Fr. *takıntı, saplantı, sabit fikir*. Müzikte idée fixe, eser boyunca sürekli tekrar eden, hatırlatılan veya diğer tematik unsurların kaynak (ve türeme) merkezi olarak kullanılan sabit bir müzikal fikri betimler. Bu terim ilk olarak Hector Berlioz tarafından Fantastik Senfoni adlı eserindeki sabit temayı betimlemek için kullanılmıştır (Griffiths, 2006, s.383).

bölüm için herhangi bir prensip takip edilmemiş, ikinci bölümler genelde üç bölmeli lied formunda[37], üçüncü bölümler ise çoğunlukla varyasyon formunda[38] veya rondo[39] formunda yazılmıştır (Tovey, 1961, s.17).

Rondo-sonat formu, standart rondo formunun merkezine bir gelişme kısmı eklenmesiyle oluşturulmuştur. Dramatik sonat formunun ve sahip olduğu biçimsel prensiplerin etkisiyle, özünde sonat formuyla nispeten benzeşen klasik rondo formu değişime uğramıştır ve çok daha derin ve geniş bir yapı kazanmıştır. Bu noktada Mozart'ın form uygulaması oldukça önemli bir yere sahiptir; besteci, konçertolarının son bölümlerinde genelde klasik rondo formu kullanmasına rağmen, bu rondolarda refrenleri ana tonda tekrarlamış, normalde dominant (V) derece tonunda sunulan epizotları son kısımda tekrar ana tonda (I) duyurmuş ve zaman zaman refrenlerden birini atarak bölüm merkezine yerleştirdiği tematik gelişme kısmıyla sonat formunun prensiplerini geleneksel rondo döngüsüyle birleştirmiştir (Savaş, 2018, s. 225-226, 245-248).

Romantik dönem konçertolarının son bölümlerinde, yine Klasik dönem konçertolarında olduğu gibi rondo-sonat veya rondo formların kullanımı yaygındır ve bu gelenekselleşmiş uygulamanın 20'nci yüzyıldan günümüze kadar devam ettiği söylenebilir.

2.5. Müzik Literatüründeki Önemli Viyolonsel Konçertoları ve 20'nci Yüzyıl Bestecilerinin Biçimsel Yaklaşımları

18'inci yüzyılda keman ve klavyeli (piyanoforte, klavsen, org, vb.) çalgılar konçertant solistlik alanında baskın bir liderliğe sahip olmuştur ve bu dönemde farklı enstrümanlar için konçertolar yazılmış olsa da konçertant literatürün büyük bir kısmını keman ve klavyeli çalgıların solist olduğu eserlerin oluşturduğu görülebilir. İçerisinde bulunduğumuz dönem itibarıyla, keman ve piyanonun hem konçertant türde hem de diğer türlerdeki solistik

[37] Diğer adıyla *şarkı* formu. En eski polifonik formlardan biri olan lied formunun müzik tarihi boyunca tek, iki ve üç bölmeli (A-A^1-A^2-A^3 vb. tek bölmeli; A-B iki bölmeli; A-B-A veya A-B-A^1 üç bölmeli, vb.) varyantları sıklıkla kullanılmıştır. Ana malzemenin (ezgi veya tema) sürekli olarak duyurulmasını ve işlenmesini baz alır, döngüsel formların en temel türü olarak kabul edilir.

[38] *Tema ve varyasyonlar* olarak da bilinir. Şarkı veya dans karakterli ve genellikle iki bölmeden oluşan bir temanın ezgisinin birbirinden bağımsız ve farklı bölümler halinde tematik çekirdek yapısının bozulmadan çeşitlendirilerek son bir tekrar kısmı (varyasyonu) eklenerek bitirilmesiyle oluşturulur (Griffiths, 2006, s.812).

[39] Rondo formu, *refren* adı verilen bağımsız ve tamamlanmış bir periyotun sürekli tekrar edilmesiyle kurulur. Klasik bir rondo, refren ile başlar ve her bir refrenin arasında *epizot* (veya *couplet*) denilen ara periyotlar bulunur. Basit (refren=A, epizot=B veya C) olarak düşünüldüğünde: A-B-A-B-A, A-B-A-C-A veya A-B-A-C-A-B-A şemasına sahiptir (Griffiths, 2006, s.674).

yaygınlığının devam ettiği söylenebilir. Konçertant tür ve solistik çerçeve ele alındığında, bu iki başat enstrümanın hemen ardından en az onlar kadar geniş teknik olanaklara ve spesifik tını özelliklerine sahip olan viyolonsel öne çıkmaktadır. Özellikle 19'uncu yüzyılın başlarından itibaren oldukça yaygın bir şekilde ve sevilerek kullanılmaya başlanan vazgeçilmez bir oda müziği enstrümanı ve güçlü bir konçertant solist olan viyolonselin gerçek potansiyeli, bu enstrüman için yazılan büyük formlu konçertant eserlerin ortaya çıkmasıyla netleşmiştir.

2.5.1. Barok Dönemden Romantik Döneme Kadar Olan Süreçteki Önemli Viyolonsel Konçertoları ve Biçimsel Yaklaşımlar

Viyolonselin solist olarak ilk öne çıkışı, 18'inci yüzyıl müziği içerisinde gerçekleşmiştir. Antonio Vivaldi, solistik bağlamda viyolonsel üzerinde en çok durmuş olan bestecilerin başında gelmektedir; çok sayıda sonat ve yirmiden fazla viyolonsel konçertosu yazan besteci, bu eserlerinde üç bölümlü (hızlı-ağır-hızlı) yapıyı kullanmış ve dış bölümlerde ritornello formuna sadık kalmıştır. Sadece solo konçertolarla sınırlı kalmayarak viyolonsel için bestelediği sonatlarında ve viyolonselin concerti'de yer aldığı diğer konçertant eserlerinde kullandığı teknik beklentisi yüksek solo parti yazımıyla, viyolonselin yüksek bir teknik kapasiteye ve tek başına orkestrayla baş edebilecek güçlü bir tınıya sahip olduğunu kanıtlamış ve dönem bestecilerinin viyolonsel üzerine ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Klasik döneme gelindiğinde viyolonsel için yazılan eserlerin -ve özellikle de konçertoların- sayısında artış görülmektedir. Bu dönemde öne çıkan en önemli iki yapıt, Franz Joseph Haydn'ın viyolonsel konçertolarıdır (Do Majör No.1, Hob.VIIb:1, 1761-65; Re Majör No.2, Hob.VIIb:2, 1783). Solistik yazıda Vivaldi'nin konçertolarından yer yer esintiler ve öykünmeler taşıyan bu eserler; melodik zenginlikleri, yüksek bir teknik seviye gerektiren zorlu pasajları ve viyolonselin ses alanının ustalıklı kullanımıyla öne çıkmış ve sonraki dönemlerde çoğu bestecinin viyolonsel yazısında hakkındaki başucu referansı haline gelmiştir. Besteci, her iki konçertosunda da dönemin temel konçertant biçimi olan ritornello temelli sonat-allegro formunu kullanmıştır.

Beethoven'ın, Haydn'ın konçertolarına yakın bir dönemde bestelemiş olduğu Op.56 Üçlü Konçerto'su, viyolonselin bir önceki ve mevcut dönemin iki başat solisti olan keman ve piyano ile aynı concerti'de yer alarak mücadele verdiği ilk büyük yapıt olması açısından

önemlidir. Beethoven'ın viyolonsel yazısındaki ustalığı ve özellikle ilk bölümdeki her bir temanın ilk sunumunu viyolonsele vermiş olması, viyolonselin bağımsız bir solist olarak literatürde yer alma mücadelesinde büyük bir yol kat etmiş olduğu göstermektedir. Besteci, viyolonseli oda müziğinde de etkin şekilde kullanmıştır; piyano eşlikli viyolonsel sonatları (Op.5/1 No.1, 1796; Op.5/2 No.2, 1796; Op.69 No.3, 1807; Op.102/1 No.4, 1815; Op.102/2 No.5, 1815), her ne kadar piyano eşlikli oda müziği türünde kabul edilseler de bestecinin solo viyolonsel yazısı üzerine geliştirdiği üslup ile literatürde çok önemli bir yer ve örnek teşkil eder.

Beethoven sonrası dönemde viyolonselin lider olarak yer aldığı çok sayıda oda müziği eseri yazılmış olmasına rağmen, ilk büyük formlu ve ciddi konçertant eser Robert Schumann'ın Op.129 La minör Viyolonsel Konçertosu (1850) olmuştur. Besteci eserde çok geniş bir ses aralığı kullanmıştır ve viyolonselin teknik kapasitesi yüksek bir enstrüman olmasının yanı sıra, farklı ses alanlarında (temelde tenor olmak üzere hem bas hem de yer yer sopranoda) son derece etkili ve becerikli bir ezgi enstrümanı olduğunu kanıtlamıştır. Eser baştan sona derin ve lirik ezgiselliğiyle dikkat çeker; bu ezgisel etkinin pekiştirilmesi amacıyla besteci üç bölümü de kesintisiz (attaca) bağlamıştır ve ikinci bölümün, ilk bölümün tematik malzemelerinin de kullanıldığı uzun bir köprü niteliğinde kurulmuş olduğu görülmektedir. Besteci tüm eseri sonat formu temelinde şekillendirmiştir ancak dönemin konçerto sonat formu prensiplerinden farklı olarak, Op.54 La minör Piyano Konçertosu'nda uyguladığı form yapısına benzer şekilde, esere ayrı bir orkestral sergiyle başlamak yerine ana tema sunumunu doğrudan soliste vermiştir ve tek bir sergi kısmı kullanmıştır. Eser boyunca viyolonselin solist olarak tüm müzikal ifade görevini ağırlıkla üstlenmiş olması sebebiyle de üçüncü bölümde coda'dan önce verilen kısa kadans kısmı hariç viyolonselin ayrıca bir solo kadans periyotu bulunmaz. Orkestral serginin olmayışı, solistin tematik sunum görevini ağırlıklı olarak üstlenmiş olması, bölümlerin kesintisiz birbirine bağlanmış olması ve bağımsız bir solo kadans periyotunun bulunmayışı, eserin her ne kadar klasik sonat formu temelinde şekillendirilmiş olsa da fikir olarak bir fantezi yapısı üzerinde kurgulanmış olduğu izlenimini doğurmaktadır. Buna ek olarak, bestecinin esere *orkestra eşlikli viyolonsel konçertosu* başlığını koymuş olması, bu bağlamda ayrıca dikkat çekicidir.

Bir başka farklı ve dikkat çekici form yapısına, Camille Saint-Saens'ın 1872 yılında bestelediği Op.33 La minör viyolonsel konçertosunda rastlanır. Eser, birbirine kesintisiz (attaca) bağlanan üç ana kısımdan oluşmaktadır ancak Schumann'ın aksine, bu bölümlerdeki

tematik malzemeler ilk bölümdeki tematik unsurlarla oldukça benzeşmektedir ve eserin genelinde bu ilk bölümdeki malzemeler sıklıkla duyurulmaya devam eder. Bu sunum farklı karakter, yazı ve tempodaki bu büyük iç kısımların bağımsız birer bölümden ziyade aynı bölüm içerisindeki büyük yapılar olduğu izlenimini uyandırır. Allegretto con moto başlıklı ikinci bölüm, standart ve oldukça geniş bir sergi kısmının ardından gelen bir gelişme kısmının ilk bölmesi niteliğindedir ve burada viyolonselin sunduğu tema, ilk bölümdeki yan temayla oldukça benzeşir. İlk bölümdeki ana temanın tekrar duyurulmasının ardından Un peu moin vite başlıklı üçüncü bölüm başlar ve bu bölümün ana malzemesi olan senkoplu temanın, ilk bölümdeki ana temanın içerisindeki senkoplu yapıdan türetilmiş olduğu görülür. Tekrar birinci bölümdeki tematik malzemelerin duyurulup geliştirilmesiyle birlikte eserin canlı bir coda ile son bulması, eserin üç ana kısma ayrılan devasa bir sonat-allegro olduğunu hissettirir. Ana ve yan temalara sahip tek bir sergi kısmından sonra, gelişme kısmı için önce yavaş, ardından daha hareketli bir scherzo kullanımı ve sergi kısmına dönüş ile birlikte canlı bir coda ile bitiş, geleneksel yapıyla benzeşmese de özünde doğrudan bir sonat-allegro kurulumudur. Benzer uygulamalar Liszt'in tek bölümlü konçertant eserlerinde kullandığı form yapısıyla özdeşleşmiştir ve Saint-Saens'ın bu yapıtlarından ciddi anlamda etkilenmiş olduğu söylenebilir (Tovey, 1961, s.18).

Benzer form örneklerini, bu dönemin diğer bestecilerinin muhtelif eserlerinde de görmek mümkündür. Bu ilgi çekici örneklerden biri, büyük Rus besteci Pyotr İlyiç Çaykovski'nin solo viyolonsel ve orkestra için 1876-77 yıllarında yazdığı Op.33 Bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar'dır; eser, bestecinin barok ve klasik döneme, özellikle de Mozart'ın müzik stiline duyduğu ilgi ve yakınlığın bir göstergesi olarak düşünülebilir. Giriş, tema, sekiz varyasyon ve coda'dan oluşan eser, 20'nci yüzyılın ikinci yarısından itibaren çok büyük bir ilgi görerek sıklıkla çalınır olmuş ve birçok viyolonsel sanatçısının repertuvarının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bestecinin rokoko dönem stiline uygun olarak yazdığı özgün bir tema üzerinde bestelediği bu sekiz varyasyonluk klasik döngü, geleneksel varyasyon formunun tek bölümlü konçertant bir eser niteliğine bürünerek 19'uncu yüzyıl sonlarındaki konçertant eserlerin en seçkin örneklerinden biri olması açısından dikkate değerdir. Çok daha geç bir döneme denk gelse de Romantik stil mirasını sürdüren çok bölümlü bir başka fantezi stili konçertant yapıya İngiliz besteci Edward Elgar'ın 1919 yılında tamamladığı Op.85 Mi minör Viyolonsel Konçertosu örnek gösterilebilir. Viyolonsel repertuvarının en önemli yapıtlarından biri olan eser dört bölümlüdür ve ezgisel yaratıcılığın en güzel örneklerinden birini sunar. Viyolonselin resitatifiyle başlayan ilk bölüm (Adagio-

Moderato) sonat-allegro formunda değil, geleneğin aksine üç bölmeli formdadır ve scherzo karakterli ikinci bölüme kesintisiz (attaca) bağlanır. Periyot formunun küçük bir örneğini sunan üçüncü bölümün (Largo) ardından baştan sona büyük bir gelişme kısmını andıran tematik işleme üzerine kurulu dördüncü bölüme (Allegro, ma non troppo) tekrar kesintisiz (attaca) geçiş yapılır ve solo viyolonseldeki kısa resitatif ve kadans sonrası bölümün ana teması viyolonselde işlenmeye başlar. Bestecinin solo yazıdaki ustalığı ve viyolonselin ses sınırlarını en tiz pozisyonlara kadar zorlaması dikkat çekicidir ve viyolonsel repertuvarının en duygulu, en zarif ancak teknik olarak en zorlayıcı örneklerindendir.

Konçertant sonat formu prensiplerinin tek bölümlü bir fantezi yapısı içerisinde sunulduğu bu parlak örneklerle birlikte, geleneksel form yapısının eski kalıbıyla doğrudan uygulandığı yapıtlar da mevcuttur. Sadece viyolonsel repertuvarının değil, tüm konçertant literatürün en önemli yapıtlarından biri olan, büyük Çek besteci Antonin Dvorak'ın (1841-1904) Op.104 (B.191) Si minör Viyolonsel Konçertosu (1894), geleneksel konçertant-sonat yapı prensiplerini Romantik dönem müzikal tavrı ile harmanlayarak sunan önemli bir başyapıttır. Bestecinin geleneksel üç bölümlü standart konçerto konsepti uyguladığı bu eserinin birinci bölümünde orkestral ve solo olmak üzere iki sergili yapıya geri dönmüş olması dikkat çekicidir. İlk bölümün formu olan sonat-allegrosu, tüm biçim ve tonal prensipleriyle uygulanırken; ikinci bölümde üç bölmeli formun, üçüncü bölümde ise rondo-sonat formunun kullanılmış olduğu görülür. Dvorak bu eseriyle, kendinden yüz elli yıl önce Vivaldi'nin konçertolarıyla yapmış olduğu *öğretmenlik* görevini devralmış ve 20'nci yüzyıl solistik viyolonsel yazısının temel referansını yaratmıştır. Viyolonselin neredeyse tüm teknik olanaklarını sergilediği konçertonun dengeli solist-orkestra nöbetleşme yapısı, senfonik stildeki konçertant eserlerin öykündüğü seçkin bir örnek haline gelmiştir.

2.5.2. 20'nci Yüzyıl Bestecilerinin Viyolonsel Konçertolarındaki Biçimsel Yaklaşımları

Geç Romantik dönemin fantezi stilindeki konçertant eserlerinin 20'nci yüzyıl konçerto türüne doğrudan yön vermiş olduğu söylenebilir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren farklı teknik ve stillerde yapıtlar veren besteciler için, konçertonun bir veya birkaç solo enstrüman ve orkestra için yazılmış eser anlamına gelen bir terim olarak kullanılmaya başlandığı söylenebilir (Tovey, 1961, s.18). Tonal müziğin ve majör-minör dizi sisteminin (ve dolayısıyla müzikte ezginin) etkisini kaybetmesiyle birlikte bestecilerin farklı arayışlar

sonucu benimsedikleri muhtelif teknik ve stiller, standart türlerin hepsinde olduğu gibi konçerto türünü de doğrudan etkilemiştir. Bu yeni stil ve tekniklerin sadece yazı, form, çalgılama, vb. teknik unsurları değil, çok daha farklı bir müzikal mantaliteyi temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, konçertant-senfonik prensiplerin sınırlarının belirsizleşmesi kaçınılmaz olmuştur ve konçertonun tanımını yapmak güçleşmiştir. Yüzyılın ilk yirmi yılına kadar konçertoların çoğunlukla geç Romantik dönem stil özelliklerini devam ettirdikleri görülürken, 1920-1930 yılları arasında yazılan konçertoların çoğu bu Romantik dönem mirasına bir başkaldırı niteliği taşıyan ve 'yeni'yi arayan denemelerden oluşmuştur. 1930-1945 yılları arasındaki konçertant yapıtlar ise bu iki zıt kutbu tek bir potada birleştiren ve her iki yaklaşımın izlerini taşıyan bir yapıya sahiptirler (Keefe, 2005, s.140).

Geç Romantik dönem mirasını sürdüren önemli bestecilerden biri, aslen İsviçre asıllı Amerikalı besteci Ernest Bloch'tur (1880-1959). Bloch yaşamı boyunca çok sayıda konçertant eser bestelemiştir ve geç Romantik dönemin stil özelliklerini kendi müzik diliyle harmanlayarak kullanmıştır. Özellikle ilk dönem eserlerinde, kendi dönemindeki çağdaş Fransız müzik fikirlerinin yansımalarıyla birlikte yoğun bir Richard Strauss etkisi görülür; ancak besteci, müzik dilini ve estetik ifade tavrını Yahudi halk kültürü ile Yahudi dini ve din dışı halk müziği temeli üzerine kurmuştur. Bestecinin 1915-16 yılları arasında yazdığı *Schelomo: Viyolonsel ve Orkestra için İbrani Rapsodisi* (B.39), bu bağlamda hem dönemin hem de tüm konçertant literatürün en önemli eserlerinden biri haline gelmiştir. Tek bölümlü bu konçertant eser, özünde viyolonselin anlatıcı rolünü üstlendiği bir senfonik şiirdir; viyolonsel, Tevrat'ın üçüncü bölümü olan Özdeyişler Kitabı'nı temel alarak Hz. Süleyman'ı ve onun deyişlerini temsil eder. Amerikalı müzikolog ve sanat yazarı Sidney Finkelstein, bu eserin yapısı ile ilgili şu cümleleri aktarmıştır:

> […] Giriş bölümünde en azından dört önemli melodi motifi vardır. Yapıtı kuşatan müzik dokusundan doğuyormuş ve onun içine gömülüyormuş gibi göründükleri için bunları yakalamak başta kolay değildir, ama her biri yoğun ve etkileyici birer deyiştir. Bunlar geleneksel klasik senfoninin ya da sonat formunun "birinci" veya "ikinci" konu gruplarına benzemez. Daha çok, Bloch'un zihninde olan, birbirine seslenen ve birbirine yanıt veren farklı seslerdir. Yapıt, bu motiflerin bir "gelişmesi" değil, daha çok özgür bir meditasyondur; müzik bazen biri, bazen de öbürü üzerinde durur ve açılım yapar ve sonunda yürek burkan bir çığlık haline ulaşır. Bloch'un dehası, onun bu motifleri yoğurarak kullanışındadır; bunları düşüncesinin her değişikliğini ve nüansını izleyen, yürekten hissedilen bir monolog haline gelecek bir biçimde kullanır (Finkelstein, 1995, s.317).

Alıntıda da belirtildiği üzere, Bloch standart bir konçerto-sonat formu kullanmamış, müziğin temel aldığı fikir ve duyguların yoğunluğunu ve solistin ifade gücünü artırmak için çok daha

serbest ve dinsel müzik stilleriyle özdeşleşmiş atmosferik bir etki yaratabilecek akışkan bir form yapısı kurmuştur. Solist partisi, viyolonselin teknik ve tını olarak her tür olanağını zorlayıcı niteliktedir ve müzik, en baştan sona dek yüksek bir dinamizme sahip yoğun bir ifade gücüne ihtiyaç duyan ezgi yapıları sebebiyle solist için büyük bir mücadele gerektirmektedir. Burada dikkat çeken nokta, bestecinin yüzlerce yıldır enstrümantal müziğin dinamiklerini ve renklerini en uç noktalarda sergilemek amaçlı kullanılan konçertant türün en eski örneklerinde olduğu gibi, vokal ifadeye öykünen bir dinsel müzik anlatımını benimsemesi ve solisti, yazılı antik bir kutsal metne dayalı fikir ve deyimlerin sunucusu rolünde kullanmış olmasıdır. Bloch'un geleneksel konçertant konsept yerine eski dönemlerin dinsel müzik tavrını Romantik dışavurumcu ifade gücüyle birleştiren çağdaş bir yorum kullanmış olması, özellikle 1950 sonrasında yazılan konçertant eserlerdeki anlatımcı unsurlar için oldukça sıra dışı ve önemli bir örnek oluşturmuştur.

Ünlü Fransız besteci Arthur Honegger'in (1892-1955) ilgi çekici yapıtlarından biri, geleneksel konçertant prensip mirasını dönemin kent yaşamının müzik anlayışına daha yakın bir tavırla birleştirmiş olan Viyolonsel Konçertosu'dur (1929). Formu Schumann'ın ve Saint-Saens'ın viyolonsel konçertolarına benzer şekilde kurulmuş olan eser, hızlı-ağır-hızlı bölüm dizilimini kesintisiz (attaca) olarak birbirine bağlayan bir yapı kullanmıştır. İlk bölümde geleneksel tonal dizilime uymayan ama kalıp olarak standartların tam olarak uygulandığı bir sonat-allegro formu göze çarpar; ikinci bölümde yine klasik bir üç bölmeli ($A\text{-}B\text{-}A^1$) form yapısı kullanılırken, bestecinin son bölümde yine klasik tonal dizilime uymayan ancak kendi içinde tutarlı bir sonat-allegro formu tercih ettiği görülür. Tüm konçerto tematik malzemelerin geliştirilmesine dayalı bir biçim fikri üzerine kuruludur ve yer yer üst seviyede teknik zorluklar barındıran ancak genelinde sade bir solistik ve orkestral yazıyla Romantik dönemden ziyade daha çok klasik dönem stil prensiplerine öykünen bir görünüm sunar.

20'nci yüzyılın en önemli müzik figürlerinden biri olan Paul Hindemith, konçerto repertuvarına çok sayıda eser kazandıran ve konçertant prensipleri ustaca uygulayan bestecilerin başında gelmektedir. Bestecinin 1940 yılında tamamladığı Viyolonsel Konçertosu, senfonik bir konseptte bestelenmiştir; standart konçertant üsluptaki solist-orkestra nöbetleşmesinin yerini, birbirlerini müzikal bir ağ içerisinde örerek tamamlayan ortak bir topluluk hareketi alır. Eserde solist ve orkestradaki rol ağırlığı eşittir ve viyolonsel bir solistten ziyade partisyonda yer alan yerleşik (obligato) bir solo viyolonsel partisiymiş

gibi işlenmiştir. Eser, geleneksel hızlı-ağır-hızlı bölüm dizilimini takip eder; ilk bölüm değiştirilmiş (modifiye edilmiş) bir sonat-allegro formunda kurulmuştur ve klasik sonat-allegro formunun tonal ve armonik prensipleriyle birlikte formun yapısal özelliklerinde de değişime gidilmiştir. Standart sonat-allegro formunda iki ayrı periyotta sunulan ana ve yan temalar, bu bölümde aynı periyot içerisinde sunulur ve bölüm boyunca ustalıkla işlenmiştir. İkinci bölümde de üst düzey tematik geliştirmeye dayalı benzer bir yapı, standart üç bölmeli bir form kullanılarak tesis edilmiştir. Son bölüm, orta kısmı bir Trio olan üç bölmeli bir yapıdadır ve tematik yapılanma şeması açısından birinci bölümle benzeşmektedir. Hindemith, tüm eser boyunca sürekliliği olan bir tematik ağ kurarak, eseri solistin müzikal niteliğine zarar vermeden konçertant kalıbın ötesine taşımış ve senfonik bir çerçeveye oturtmuştur. Bestecinin senfonik konsepti baz alan yaratıcı fikri, eserin son derece aktif ve önemli bir rol üstlenen solo viyolonsel partisine sahip bir senfoni olduğu izlenimine yol açmaktadır ve Hindemith'in böylesine zor bir karma konseptte tematik işlemedeki ustalığı sayesinde neredeyse kusursuz bir denge kurmuş olduğu söylenebilir.

Senfonik ve konçertant prensipleri büyük bir ustalıkla uygulayan Rus-Sovyet bestecilerinin konçertant yaratıcılıktaki en önemli aktörlerinden biri olan Sergey Sergeyeviç Prokofyev'in viyolonsel ve orkestra için yazmış olduğu Op.125 Sinfonia Concertante, bu bağlamda söz edilmesi gereken bir başka başyapıttır. 1933-38 yılları arasında bestelemiş olduğu Op.58 Viyolonsel Konçertosu'nun yeniden gözden geçirilip düzenlenmiş ve geliştirilmiş bir versiyonu olan üç bölümlü eser, geleneksel bölüm dizilimi yerine orta bölümünde bir scherzo yer alan Andante-Allegro-Andante con moto dizilimini takip eder ve eserin bütününde çok sayıda tempo değişimi gerçekleşir. Viyolonsel tüm teknik olanaklarıyla birlikte ses alanının tüm sınırlarını zorlayan -ve solist için oldukça yorucu- bir solo partisine sahiptir. Besteci, senfonik konçertant başlığına sadık kalacak şekilde solistin anlatıcı-lider rolünde olduğu bir solist-orkestra dengesi kurmuş ve bu dengeyi ustalıklı orkestralama tekniğiyle kusursuzlaştırmıştır. Eser teknik, form ve müzikal kurulumuyla Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç'in 1959 yılında bestelediği Op.107 Viyolonsel Konçertosu (No.1) için de ana ilham kaynağı olmuştur. Şostakoviç kendi konçertosu ve esin kaynağıyla ilgili, 1959 yılında *Sovyetskaya Kultura*'ya verdiği demeçte şu sözleri sarf etmiştir:

> Bir süre sonra, önemli eserlerimden birisini daha tamamlamış olacağım: Çello Konçertosu. Neşeli bir marş biçemindeki birinci bölümü, allegretto'yu tamamladım bile. Bütününde üç bölümden oluşacak diye tasarlıyorum. İçeriğine ilişkin, somut bilgiler vermek benim için henüz zor; son derece doğal ve beklenen bu tür sorularla karşılaştığım zamanlarda, her zaman içime bir sıkıntı giriyor. Her

> şeyden önce, bilinmesi gerekir ki, bir eserin yazılması sürecinde, biçim, ifade araçları ve hatta, hangi türde olduğu bile önemli ölçüde değişebiliyor. Şu an için yalnızca, bu konçertoyu, uzun bir süre önce tasarlamış olduğumu söyleyebilirim. İlk düşünce aklıma Sergey Prokofyev'in Çello ve Orkestra için Senfoni Konçertosu'nu [Op.125 Sinfonia Concertante] dinlediğimde gelmişti. Eser çok ilgimi çekmiş ve bende de bu türde bir deneme yapma arzusu uyandırmıştı (Grigoryev, 2010, s.194-195).

Şostakoviç, başta üç bölüm olarak tasarladığı birinci viyolonsel konçertosunda birbirine kesintisiz bağlanan (attaca) dört bölümlü bir yapı kullanmıştır. Burada ilgi çekici olan, konçertonun üçüncü bölümünün solo viyolonsel için büyük bir kadans olmasıdır. İlk bölüm, tonal yapı hariç, şema olarak standart bir sonat-allegro formunda bestelenmiştir ve tematik işleyiş Barok dönemin ritornello konçertolarının izlerini taşır. Bestecinin birinci ve ikinci bölümde kullandığı tüm tematik malzemeler, üçüncü bölüm olan solo kadansta serbestçe geliştirilir ve hareketli bir scherzo olan son bölümle birlikte eser sonlanır. Her bir bölümün standart form prensiplerine uygun olarak kurulduğu gözükse de bestecinin attaca ile kesintisiz bağladığı dört bölümün -döngüsel olmayan bir şekilde- aynı tematik malzemeleri işlemesi ve duyurması, eserin devasa bir tek bölüm olduğu izlenimini de uyandırmaktadır. Buna göre; eserin ilk bölümünün ana tema, ikinci bölümünün yan tema, üçüncü (solo kadans) bölümü ile dördüncü bölümünün ilk kısmının gelişme, dördüncü bölümünün ilk bölümdeki ana temayı doğrudan aynı şekilde duyurduğu periyottan itibaren de yeniden sergi olarak düşünülmesi, büyük boyutlu bir sonat-allegro form şeması çizmektedir. Besteci bu biçimsel yaklaşımı ve tematik gelişim üzerine kurduğu müzik örgüsüyle hem standart konçerto konseptine hem de senfonik yazı prensiplerine bağlı kalmış, aynı zamanda eski dönemlerin ritornello yapısına da üstü kapalı ve ince bir göndermede bulunmuştur.

20'nci yüzyılın en önemli İngiliz bestecilerinin başında gelen Edward Benjamin Britten (1913-1976), viyolonsel ve orkestra için 1963 yılında bestelemiş olduğu Op.68 Viyolonsel Senfonisi ile 1950 sonrası konçertant literatüre en önemli eserlerden birini kazandırmıştır. Konçerto konseptini kendine özgü müzik dili ile şekillendirerek sunan besteci, eseri dört bölümlü olarak yazmıştır. İlk bölümde (allegro maestoso) standart bir sonat formu şeması kullanılır ve tematik malzemelerin tüm periyotlarda sistemli bir biçimde geliştirildiği gözlenir. İkinci bölümde (presto inquieto) ilk bölümün aksine alışılmadık bir form yapısı kullanılmıştır; besteci, periyot formuna benzer bir kurguyla genel form şemasını epizodik bir çerçeveye oturtmuştur ve bölümün ana temasının sürekli olarak işlenip geliştirildiği toplamda sekiz epizottan oluşan bir yapı sunulur. Üçüncü bölüm (adagio) üç bölmeli formda yazılmıştır ve formun üçüncü bölmesindeki büyük zirvenin ardından solo kadansa geçilir.

Oldukça geniş ve uzun soluklu olan solo kadansta üçüncü bölmenin teması serbest şekilde geliştirilir ve solistin eşliğinde trompette duyurulan passacaglia[40] temasıyla birlikte dördüncü bölüm (passacaglia: andante-allegro) başlar. Üçüncü ve dördüncü bölüm kesintisiz şekilde ve bir arada düşünüldüğünde, ortaya çıkan form şeması biçimsel kuruluşu açısından oldukça ilgi çekicidir. Bu iki bölümün kesintisiz akışı, basitçe **A-B-A^1-B^1-A^2** (A-B-A^1: III.Adagio; B^1-A^2: IV.Passacaglia) form dizilimini vermektedir. Dördüncü bölüm tema, altı varyasyon ve bir coda'dan oluşur ve bu yapı geleneksel passacaglia biçiminin bir örneğini sunacak şekilde tasarlanmıştır. Eser, Britten'ın tematik yaratıcılığının ve müzik biçimleri konusundaki ustalığının en parlak örneklerindendir ve teknik olarak son derece zorlu olan ve kuvvetli bir ifade gücü gerektiren solist partisi, viyolonselin teknik ve müzikal kullanımı üzerine referans alınabilecek denli zengin ve ciddi bir teknik birikimi işaret etmektedir.

20'nci yüzyılın ikinci yarısından itibaren konçertolarda ve konçertant eserlerde geleneksel-standart konçerto form yapısı ile konçertant prensiplerin, dönemin müzikal anlayışıyla birlikte geniş teknik ve stilistik olanakların yarattığı etki sebebiyle, çoğunlukla terkedildiği söylenebilir. İçeriği ve niteliği her ne kadar değişse de 1950 sonrası dönemde konçerto türü en çok tercih edilen türlerin başında gelmeye devam etmiştir. Bestecilerin stil ve form bakımından sınırsız serbestliğe ulaştığı bu dönemde; hem klasik üç ve dört bölümlü şemanın, hem tek bölümlü fantezi stili planın, hem de serbest (bölümler arası kesintili veya kesintisiz) kuruluma sahip iki veya daha fazla bölümün kullanıldığı yapılar görülebilir. Viyolonsele ait konçertant eser literatüründeki her bir eseri tek tek incelemek bu çalışmanın amacı ve kapsamının dışına çıkacaktır, ancak 1950 sonrasında viyolonsel için yazılmış konçertant eserlerin önemli örneklerini ve bestecilerini kısaca anmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Polonya'nın 20'nci yüzyıldaki en önemli bestecilerinden Witold Lutoslawski'nin (1913-1994) kontrollü belirsizlik ve rastlamsallık[41] ilkesi üzerine yapılandırdığı Viyolonsel Konçertosu (1970), dönemin en önemli konçertant örnekleri arasındadır. Lutoslawski

[40] Kökeni yavaş tempolu ve üç zamanlı eski bir dans türüne dayanan passacaglia, form olarak genelde sekiz ölçülük bir bas çizgisinin sürekli tekrar edilerek varyasyonlar halinde işlenmesiyle uygulanır (Griffiths, 2006, s.593).

[41] Müzikte rastlamsallık veya aleatori (Lat. *alea*, Tr. *zar atmak*), müziğin temel yapısının kararsızlık, belirsizlik ve rastgelelik (veya şans) üzerine yapılanmasını tanımlar. Cowell, Cage, Boulez ve Stockhausen gibi önde gelen 20'nci yüzyıl bestecilerinin ürettikleri teoriler üzerine eserler yazdıkları bu akımı tanımlayan rastlamsallık terimi, şans uygulaması (eserdeki müzikal unsurların zar veya yazı-tura atılarak ya da bunun dijital bir yolla yapılarak belirlenmesi) ve kontrollü veya kontrolsüz indeterminasyon (belirsizlik) ilkesi gibi kavram ve teorileri de kapsayacak şekilde geniş bir çerçevede ele alınarak incelenir.

öncesinde, vatandaşı besteci Grazyna Bacewicz'in (1909-1969) on yıl arayla yazdığı iki viyolonsel konçertosu (No.1, 1951; No.2, 1963) da dikkat çeken örneklerdir. Dönemin bir diğer önemli bestecisi Krzysztof Penderecki'nin (1933-2020) özgün efektif müzik diliyle birlikte çağdaş notasyonun en güzel örneklerini sunduğu ilk viyolonsel konçertosu (No.1, 1972) ile geç Romantik dönem etkileri taşıyan ve daha ezgisel bir yapıda örülmüş olan ikinci viyolonsel konçertosu (No.2, 1982) arasındaki stilistik fark, aynı bestecinin kaleminden iki zıt yaratıcılık unsuru olarak konçertant eser literatürüne büyük bir zenginlik katmıştır. Macar besteci György Ligeti'nin (1923-2006) özgün tını ve ritim anlayışını doğrudan yansıttığı en rafine eserlerinden olan ve birbirine kesintisiz bağlanan iki bölümden oluşan Viyolonsel Konçertosu (1966) ile yakın çağımızda yazılmış konçertant eserlerin en seçkin örneklerinden biri olan Péter Eötvös'ün (d.1944) Viyolonsel için Konçerto Grosso (2010-11) adlı eseri de çağdaş literatürdeki modern müzik stillerinin öne çıkan temsilcileri olarak kabul edilebilir.

Bununla birlikte, çok daha geleneksel bir stil yaklaşımı içerisinde olan besteciler de olmuştur; İngiliz besteci William Walton'ın (1902-1983) viyolonsel konçertosu (1957) ile Amerikalı besteci Samuel Barber'ın (1910-1981) Op.22 Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto'su (1945), bu yaklaşıma örnek gösterilebilir eserlerdir. Bu yaklaşımın kendine yer bulduğu bir başka coğrafya olan Rusya'da, Prokofyev ve Şostakoviç'in iki konçertosuyla (Op. 107 No.1, 1959; Op.126 No.2, 1966) başat aktörler olduğu Rus konçertant viyolonsel repertuvarının dikkate değer örnekleri arasında: geleneksel bir stil yaklaşımı olarak Nikolay Yakovleviç Myaskovski'nin (1881-1950) Op.66 Do minör Viyolonsel Konçertosu (1944); Reyngold Moritsyeviç Glier'in (1875-1956) Op.87 Re minör Viyolonsel Konçertosu (1946); Aram İlyiç Haçaturyan'ın (1903-1978) Mi minör Viyolonsel Konçertosu (1946) ile viyolonsel ve orkestra için Konçerto-Rapsodi'si (1963) ve Dmitri Borisoviç Kabalevski'nin (1904-1987) iki viyolonsel konçertosu (Op.49 No.1, 1948-49; Op77 No.2, 1964) örnek verilebilir. Yüzyılın yeni teknikleri ve çağdaş stillerine öykünen yapıtlar olarak; Edison Vasilyeviç Denisov'un (1929-1996) Viyolonsel Konçertosu (1972) ile Alfred Gariyeviç Şnitke'nin iki konçertosu (No.1, 1985-86; No.2, 1990) öne çıkmaktadır.

Çek asıllı Avusturya-Amerikalı besteci Ernst Heinrich Krenek (1900-1991), atonal[42] sistemi ve yüzyılın başlıca müzikal akımlarını örnekleyen iki viyolonsel konçertosu (Op.133 No.1, 1953; Op.236 No.2, 1982) ve viyolonsel ve orkestra için Op.145 Capriccio eseri ile

[42] Müzikte atonalite kavramı, müziğin bir tonik (eksen) sesin merkezde olduğu herhangi bir ton merkezine bağımlı olmaması olarak açıklanabilir.

literatürde önemli bir yere sahiptir. Dönemin en üretken bestecilerinden Çek asıllı Amerikalı besteci Bohuslav Jan Martinu'nun (1890-1959) zengin bir armonik örgü ve orkestralamayla işlediği iki viyolonsel konçertosu (No.1 1930; No.2 1945) ile birlikte, müzikteki minimalizm[43] akımının önemli temsilcilerinden biri olan Amerikalı besteci Philip Glass'ın (d.1937) klasik üç bölüm yapılanmasına sahip Viyolonsel Konçertosu (2001), Birleşik Devletler'in konçertant literatüründeki başlıca viyolonsel konçertoları olarak örnek gösterilebilir. Amerika kıtasının en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Arjantinli besteci Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983), güney Amerika yerel müzik unsurlarına öykünerek parlak müzikal fikirlerle işlediği iki viyolonsel konçertosu (Op.36 No.1, 1968; Op.50 No.2, 1980-81) bestelemiştir. Ginastera da dahil olmak üzere, tüm güney Amerikalı bestecileri özgün müzik stiliyle derinden etkilemiş olan ünlü Brezilyalı besteci Heitor Villa-Lobos'un (1887-1959) standart üç ve dört bölümlü yapılar kullandığı ve geç Romantik dönem stili etkileri taşıyan viyolonsel konçertoları (No.1, 1915; No.2, 1955) günümüzde de referans alınabilecek, estetik kaygısı yüksek ve özenli yapıtlardır.

Honegger'in ilgi çekici parlak viyolonsel konçertosunu takiben: André Jolivet'nin (1905-1974) özgün atonal yaklaşımlar içeren viyolonsel konçertoları (No.1, 1962; No.2, 1967); Darius Milhaud'nun konçertoları (No.1, 1934; No.2, 1945) ile viyolonsel ve orkestra için bir şarkı süiti olarak bestelediği *Suite Cisalpine sur des Airs Populaires Piémontais* (1945); yüzyılın en önemli senfonik müzik bestecilerinden Henri Dutilleux'nun (1916-2013) viyolonsel literatürünün en parlak ve yaygın eserlerinden biri haline gelen viyolonsel ve orkestra için yazdığı *Tout un monde lointain...* (1967-70) ile birlikte; müzikteki mikrotonal[44] yaklaşımıyla dikkat çeken, yakın dönemimizin önemli bestecilerinden Pascal Dusapin'ın (d.1955) *Outscape* başlıklı konçertosu, Fransa'da viyolonsel repertuvarına önemli katkılarda bulunan başlıca eser ve bestecilere örnek olarak gösterilebilir. Tüm bu örneklerle birlikte, yakın dönemde yazılan önemli yapıtlara: yine dönemimizin en önemli bestecilerinden Alman besteci Wolfgang Rihm'in (d.1952) viyolonsel ve orkestra için *Monodram* (1982-83), *Styx und Lethe* (1997-98), *Konzert in einem Satz* (2005-06); Fin besteci Kaija Anneli Saariaho'nun (d.1952) *Notes on Light* (2006) başlıklı konçertosu ve bir diğer Fin besteci

[43] Sanatın diğer alanlarında da kullanılan minimalizm terimi, müzikte basit ritim veya akor kalıplarının sürekli olarak tekrarı üzerine kurulu bir yapıyı ve bu yapıyı temel alan besteciler ve eserlerini teşkil eden aynı adlı akımı tanımlar.

[44] Müzikte yarım perdeden daha küçük aralıkları tanımlayan mikroton terimi, dünya üzerindeki birçok halk müziğinin temel yapısında barınmakla birlikte, çoksesli Batı müziğinin yarım perdelik tampereman yapısına varyant oluşturacak şekilde 20'nci yüzyıl bestecilerinin sıklıkla başvurduğu bir uygulama haline gelmiştir. Ses sistemini bu mikrotonlar üzerine kurmuş olan eserler *mikrotonal* olarak tanımlanır.

Magnus Lindberg'in (d.1958) on dört yıl arayla bestelediği iki viyolonsel konçertosu (No.1, 1999; No.2, 2013) örnek verilebilir.

Ülkemizdeki konçertant repertuvarın küçük bir kısmını oluşturan viyolonsel ve orkestra için yazılmış olan başlıca yapıtlara; Hasan Ferid Alnar'ın (1906-1978) en parlak eserlerinden biri olan Viyolonsel Konçertosu (1942); Necil Kazım Akses'in (1908-1999) viyolonsel ve orkestra için *Poem* (1946), *Idyll* (1980) ve *Sinfonia Romanesca Fantasia* başlıklı Dördüncü Senfoni'si (1982-84); Nevit Kodallı'nın (1925-2009) Op.32 Viyolonsel Konçertosu (1983) ve Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) uluslararası çapta üne kavuşan eserlerinden Op.74 Viyolonsel Konçertosu (1987) örnek gösterilebilir.

BÖLÜM 3: MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

Sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak 2020-2021 yılları arasında bestelenen Viyolonsel Konçertosu, solo viyolonsel ve ikili orkestra için tek bölümlü konçerto-sonat formunda yazılmıştır. Eser sabit bir müzikal fikir (idée fixe) üzerine kurulmuştur; solistin eserin başlangıcında sunduğu sabit tema motifi ve bu motiften türetilmiş olan I.Tema ezgisi, eserin form yapısında yer alan diğer tüm tematik unsurların çıkış kaynağıdır ve eserdeki konçertant konseptin temel yapı taşı olarak kullanılmıştır.

Eserin form yapısında sergi, gelişme ve yeniden sergi kısımlarından oluşan standart sonat-allegro şeması uygulanmıştır. Bununla birlikte, her bir kısım kendi bünyesinde sunum, yükseliş ve zirve kesitlerini içerecek şekilde birbirlerine müzikal ve tematik olarak kesintisiz bağlı fakat yapısal olarak ayrı birer bölüm olarak tasarlandığından, genel form kalıbı standart sonat-allegro şemasına oranla oldukça geniş tutulmuştur. Bu sebeple eserin yapısal olarak genişletilmiş (modifiye edilmiş) bir sonat-allegro formu kullandığını belirtmek daha isabetli olacaktır.

3.1. Eserin Bestecilik Tekniği Açısından İncelenmesinde Uygulanan Yöntemler

Yapılan inceleme, ağırlıklı olarak eserin biçim yapısı ve kullanılan yazı tekniği unsurları üzerine yoğunlaştığından, eserdeki biçimsel unsurlar ayrı başlıklar halinde ele alınmış ve açıklanan her bir biçimsel unsur için ölçü numaraları verilerek detaylı açıklama yapılmıştır. İncelemede eserin Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi kısımları ve bu kısımlar altındaki cümle ve periyot yapılarının genel olarak ele alındığı tematik bölmeler ayrı başlıklar halinde sunulmuştur. Eser, sürekli olarak tekrarlanan ve diğer tüm tematik malzemelerin doğrudan veya dolaylı olarak kaynağı olan bir sabit temanın (ideé fixe) sürekli olarak geliştirilmesi fikri üzerine kurulduğundan, sunulacak olan nota örneklerinde incelemenin daha anlaşılır bir şekilde aktarılabilmesi için ana tematik unsurların her biri farklı renklerde gösterilmiştir[45]. Buna göre; sabit tema ve I.Tema malzemeleri yeşil, II.Tema ve bu temaya bağlı unsurlar mavi, Epilog teması ve bu temaya ait kullanımlar kırmızı renkte verilmiştir. Eser boyunca tematik kullanım prensibi bu temaların farklı varyantlarını işlemek üzerine

[45] İncelemedeki Sergi kısmının II.Tema bölmesinden itibaren.

yapılandırıldığından, tematik malzemeler ve bu tematik malzemelerden türetilen orkestra veya solistin sunduğu tema ezgileri, birbirlerinden ayrı ele alınarak uygun görülen yerlerde temaların doğrudan kullanımları açık (I.Tema, II.Tema, vb.); dolaylı, anımsatıcı veya varyant şeklindeki kullanımları ise kısaltmalar (Sabit tema *Sb.t.*; I.Tema *I.t.*; II.Tema *II.t.*; Epilog teması *Ep.t.*) ile verilmiştir. Kullanılan stretto, imitasyon, çevrim, figürasyon, vb. muhtelif yazı tekniği unsurları, partiler arası kullanımda müzikal örgünün daha iyi anlaşılabilmesi adına kutucuklar içerisine alınarak müzikal akış yönünü gösterir oklar vasıtasıyla belirtilmiş, gerekli görülen yerlerde solist partisi ayrı olarak ele alınmış ve tüm nota örnekleri teknik kullanım detaylarının daha okunaklı olması adına daraltılmış partisyon üzerinde verilmiştir. Nota örneklerindeki tematik ve biçimsel unsurlara ait işaretlemelerin okunabilirlik kaygısı göz önüne alınarak, özgün partisyonda yer alan nüans, artikülasyon ve tempo belirteçleri gibi öğeler eserdeki belirli noktalar dışında hariç tutulmuştur. Her bir kısma ait inceleme, yine o kısma ait konçertant yapının ne tür bir yapılanmayla kurulduğuna ve konçerto konseptinin solist-orkestra ilişkisi bağlamında ne şekilde uygulandığına dair kısa bir özet paragrafı ve uygulanan konsepti şema olarak gösterir bir tablo ile desteklenmiştir. Bununla birlikte, incelemenin daha rahat takip edilebilmesi amacıyla her bir kısım başlığının en sonunda o kısma ait detaylı form şeması tablo halinde sunulmuştur. Eserde serbest bir ses sistemi ve buna bağlı olarak serbest kurulumlu ses dizileriyle birlikte serbest bir armonik yapı kullanıldığından, eserin tonal veya modal yapısından ziyade konçertant konsept kullanımının sergilenebileceği en uygun zemin olan yazı tekniği ve biçimsel kurgu üzerinde durulmuştur. Ezgisel ve tematik anlatımı desteklemesi amacıyla gerekli görüldüğü noktalarda genel ton merkezi ayrıca belirtilmiştir.

3.2. Viyolonsel Konçertosu'nun Bestecilik Tekniği Açısından İncelenmesi

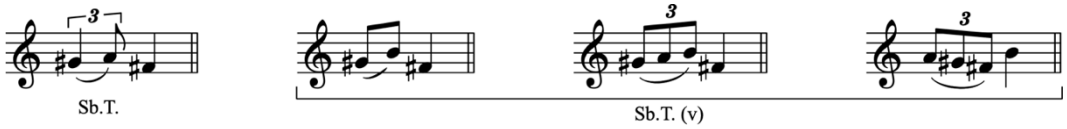
Eserin formu; Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi olmak üzere üç kısımda ele alınmış ve her bir kısım, kendi içerisinde bulunan I.Tema, II.Tema, vb. tematik bölmelere alt başlıklar halinde ayrılarak incelenmiştir.

3.2.1. Sergi Kısmı (1-139 arası ölçüler)

Sergi kısmı; I.Tema (1-57 arası ölçüler), II.Tema (58-100 arası ölçüler) ve Epilog (101-139 arası ölçüler) olmak üzere üç ana bölmede incelenecektir.

I.Tema Bölmesi (1-57 arası ölçüler)

Eser, solistin Lento tempodaki I.Temayı bir giriş veya prelüd olmaksızın doğrudan Fa diyez ton merkezli olarak duyurmasıyla başlar. İki cümleden oluşan on altı ölçülük ezgi sunumunun ana kaynağı olan üç notalık sabit tema (Sb.T.), ezgi içerisinde farklı ses ve ritim varyantları (v.) ile serbest şekilde işlenerek kullanılmıştır.



Görsel 1. I.Tema bölmesinde kullanılan sabit tema varyant örnekleri



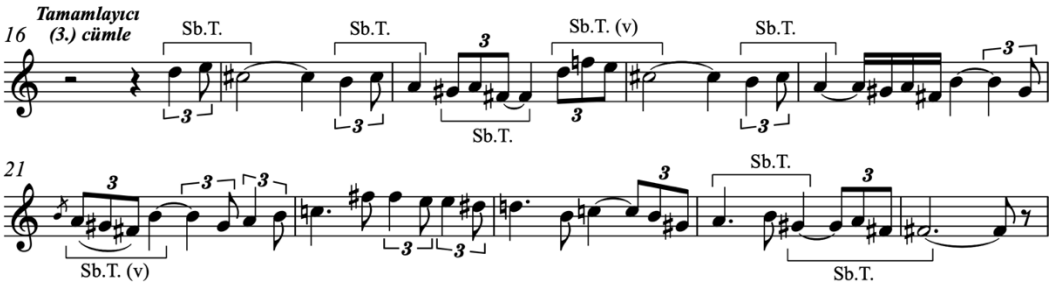
Görsel 2. I.Tema ezgisi (solist)

Solistin tema sunusuna eşlik olarak, serbest bir armonik yapı üzerinde kurulmuş kromatik çizgiye sahip divisi viyola ve viyolonsellerle birlikte belirli vuruşlarda akorlarla armonik yapıyı ve bas çizgisini destekleyen arp ve pizzicato kontrbaslar kullanılmıştır.



Görsel 3. I.Tema sunusu, 1-16 arası ölçüler

Ana temanın on altı ölçülük iki cümleli sunumundan sonra, tamamlayıcı bir üçüncü cümle orkestra tarafından duyurulur. Tematik malzemenin doğrudan işlendiği cümlenin ezgi yapısı, solistin sunduğu önceki iki cümlenin bir varyantı ve tamamlayıcısı niteliğindedir.



Görsel 4. I.Tema tamamlayıcı (3.) cümle, 16-25 arası ölçüler

Ezgi başta kemanlar ve viyolada duyurulurken, sonrasında tahta üflemelilerin katlanmasıyla dinamik olarak yükselir ve armonik yapıyı destekleyen korno çizgisi ile birleşerek zirveye varır. Önceki iki cümlede yer alan yatay kromatik eşlik yapısının bu yeni cümlede bas çizgisine geçiş yaptığı görülür; armonik yapının pekiştirilmesi belirli vuruşlarda arpta yer alan akorlar ve yer yer timpaninin bas çizgisini destekleyen vuruşlarıyla sağlanır. Eserde her ne kadar standartlara uygun bir form anlayışı benimsenmiş olsa da orkestra tarafından sunulan bu tamamlayıcı cümle geleneksel ritornello biçiminin nöbetleşme sistemine bir öykünme olarak yorumlanabilir.



Görsel 5. I.Tema tamamlayıcı cümle (orkestra), 16-25 arası ölçüler

Toplamda üç cümleden oluşan bu yirmi beş ölçülük periyot konçertonun açılışı niteliğindedir ve eserin boyunca sürekli olarak işlenerek duyurulacak olan ana tematik kaynağı sunmuş olur.

İlk periyotun bitimini takiben 25. ölçünün son vuruşunda solistin sunumuyla I.Temanın epizot periyotu başlar. Bu periyot, sabit tema motifinden türetilen yeni motifler üzerine kurulu bir ezgi akışına sahiptir ve standart epizot yapısının gereği olarak I.Tema sunumunun devamı ve gelişimi niteliğindedir. Toplamda yirmi dört ölçüden oluşan epizot kendi içerisinde sunu (26-33 arası ölçüler), yükseliş (34-37 arası ölçüler), zirve (38-41 arası ölçüler) ve sönüş (42-49 arası ölçüler) kesitlerine ayrılabilir.



Görsel 6. I.Tema Epizotu (solist partisi), 25-42 arası ölçüler

Bu periyotta da aynı orkestralama prensibi korunmuştur; sunu (26-33 arası ölçüler) cümlesinde, bir önceki periyotun ilk cümlesinde olduğu gibi salt yaylılar ile başlayan benzer eşlik yapısı, tahta üflemeliler ile kademeli olarak katlanır ve yükseliş cümlesinin (34-37 arası ölçüler) son ölçüsünde bu katlamaya korno ve trompetlerin de katılmasıyla zirveye ulaşılır. 38. ölçüde başlayan zirve cümlesinde, solistin oldukça tiz ses alanında duyurduğu espressivo ezginin eşliğinde sadece yaylılar kullanılmıştır ve önceki cümlelerde kullanılan yatay kromatik eşlik hattı ve ana tema içerisindeki senkoplu ritim yapısı birlikte işlenerek yeni bir eşlik çizgisi oluşturulmuştur. Bununla birlikte Fa diyez olan ton merkezi değişime uğrar; son

cümlede (42-49 arası ölçüler) I.Tema, Si ton merkezli olarak klarnette duyurulur. Yaylıların eserin ilk cümlesinde sunduğu serbest armonik yapıdaki eşlikle birlikte, klarnette duyulan ana tema sunumuna, solistin sade bir karşıt ezgi çizgisi koştuğu görülür.



Görsel 7. I.Tema Epizotu, zirve ve sönüş kesitleri (orkestra), 38-49 arası ölçüler

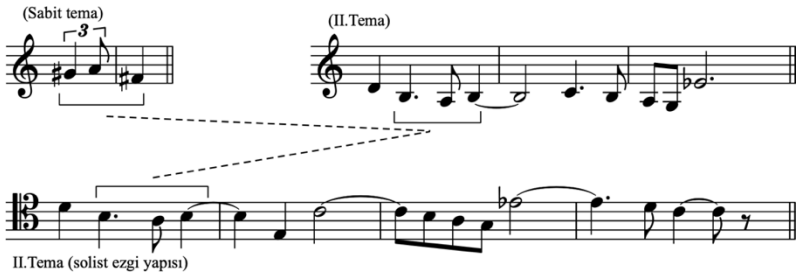
Cümlenin bitimiyle birlikte, I.Temanın tamamlayıcı cümlesindeki (16. ölçü) ezgi varyantının Si ton merkezi üzerinde önce flütte, akabinde diğer tahta üflemeli enstrümanlarda paylaşımlı olarak duyurulduğu ve solistin yer yer karşıt bir ezgi hattıyla desteklemeye devam ettiği sekiz ölçülük köprü cümlesi (49-57 arası ölçüler) başlar. Bu cümle, ayrı bir tematik unsur veya periyot yerine ana temanın II.Temaya bağlanan doğal bir uzantısı olarak düşünülmüştür; önceki periyotlardan yapı olarak büyük bir farklılık göstermediği için hem bağlantı görevini, hem de eserin ilk periyotunun tamamlayıcı cümlesini kısmi bir tekrarla hatırlatarak I.Tema bölmesini bitirme görevini üstlenmiştir.



Görsel 8. Köprü cümlesi, 49-57 arası ölçüler

II.Tema Bölmesi (58-100 arası ölçüler)

Lento tempodaki I.Temaya göre daha hareketli (piu mosso) ve nispeten akıcı bir müzik yazısı barındıran Mi ton merkezli II.Tema, bir önceki temanın solist tarafından sunumuna kontrast olacak şekilde ilk olarak orkestrada duyurulur. I.Tema ezgisinde olduğu gibi bu ezgi çizgisi de merkezinde sabit tema malzemesinin genişletilmiş ritmik bir varyantını barındırmaktadır.



Görsel 9. Sabit tema ve II.tema ritmik varyant yapılanması

II.Tema bölmesinin ilk periyotu; orkestral sunum (58-68 arası ölçüler), bağlantı (69-75 arası ölçüler) ve solo sunum (76-84 arası ölçüler) cümlesi olarak üç kesite ayrılabilir. Tema, yaylılarda sunulmasının ardından 65. ölçüden itibaren tahta üflemelilerde stretto[46] şeklinde işlenerek duyurulur.



Görsel 10. II.Tema orkestral sunum, 58-68 arası ölçüler

Tematik malzeme üzerine kurulu köprü cümlesi, 73. ölçüden itibaren temanın klarnette tekrar duyurulmasının ardından kademeli olarak söndürülür ve solistin viyola, viyolonsel ve

[46] İt. *sıkı*, *gergin*. Stretto, müzikteki bir tema veya motifin duyurulduğu partide sonlanmadan başka bir parti veya partiler tarafından tekrarlanması veya kısmen duyurulmasıdır.

kontrbastaki yatay eşlik yazısıyla sunduğu ve geliştirdiği solo sunum cümlesine (76-84 arası ölçüler) bağlanır.



Görsel 11. II.Tema bağlantı kesiti, 69-75 arası ölçüler

Solo sunum cümlesinde solist, II.Tema malzemesini geliştirerek ezgisel bir yapı meydana getirir ve cümle boyunca tema malzemesi işlenir.



Görsel 12. II.Tema ezgisi (solist ve orkestra), 76-84 arası ölçüler

II.Temanın on yedi ölçülük epizot periyotu 84. ölçüden itibaren başlar. Tematik gelişim (84-96 arası ölçüler) ve zirve (97-100 arası ölçüler) kesitleri olmak üzere iki cümle olarak ele

alınabilecek olan bu periyotta; gelişim kesiti I.Tema bölmesinin epizot periyotunda olduğu gibi sunu (84-92 arası ölçüler) ve yükseliş (93-96 arası ölçüler) olarak ayrılabilir. Bu birbirine bağlı kısa cümle yapıları bir tematik geliştirme kümesi içerisinde yer aldıklarından, 97. ölçüde başlayan dört ölçülük kısa zirve ve sönüş cümlesine doğrudan bağlanan tek bir cümle yapısı olarak da kabul edilebilirler. Epizot periyodunun ilk cümlesinde tema önce fagotta, ardından obuada serbest çevrim[47] şeklinde işlenerek duyurulurken solist daha hareketli bir ritmik yapıya sahip eşlik niteliğindeki karşıt hattı duyurmaktadır.



Görsel 13. II.Tema Epizotu, 84-87 arası ölçüler

88. ölçüden itibaren, bir sonraki bölmede Epilog (Kapanış) teması olarak kullanılacak olan II.Temadan türetilen bir varyant duyurularak işlenmeye başlar. Epizot periyotu boyunca neredeyse tüm enstrüman gruplarında tekrar edilerek geliştirilecek olan bu varyant II.Temanın ritmik bir türevidir ve temelde benzer bir aralık yapılanması kullanır.



Görsel 14. II.Tema ve Epilog temasının benzer yapılanması

[47] Çevrim (veya inversiyon), müzikte bir aralık, ezgi, akor veya kontrapuntal unsurun ters çevrilmesine verilen genel isimdir. Kontrapuntal çevrim müzikal aralıkların ters çevrilmesiyle elde edilir ancak farklı akış yönü ve aralıkların kullanıldığı daha serbest çevrim işlemleri de besteciler tarafından sıklıkla uygulanır.

Yeni varyant ilk önce flüt, sonrasında sırasıyla fagot, klarnet, korno ve obuada duyurulur ve dönüşümlü olarak her seferinde farklı bir enstrüman ve aralık yapısıyla tekrar edilir. Yaylılarda yer yer bu yeni tematik varyantın ritmik unsurları duyurularak yatay eşlik yapısına devam edilirken, solist bu yeni varyantla (y.v.) birlikte orijinal II.Tema malzemesini de sekvenslerle işlemeye devam eder.



Görsel 15. II.Tema Epizotu tematik kullanım, 88-92 arası ölçüler

Sekvensler ile geliştirilerek dinamik olarak yükselen cümlenin sonu 97. ölçüdeki zirveye bağlanır ve II.Tema bölmesi bu kısa zirve ve sönüş kesitiyle yine Mi ton merkezinde karar vererek sona erer. Burada II.Temanın yeni varyantına ait noktalı ritim motifi, tutti enstrüman grupları arasında imitasyon[48] şeklinde işlenmiştir. Epizot periyotunun pasajlarla işlenmiş solist partisi, bu noktada farklı tel ve pozisyonlardaki doğal armonikler[49] ve geniş atlamalarla sürdürülür ve birebir aynı ritim ve seslerle arp tarafından desteklenir.

[48] Müzikte imitasyon (veya *taklit*), polifonik bir yazı unsurunun farklı partilerde birebir veya benzer şekilde taklit edilmesine denir. Polifonide sıkı imitasyon, taklit edilen unsurun ritim ve aralık yapısının (füğde veya kanonda olduğu gibi) birebir korunarak tekrar edilmesini gerektirirken, daha serbest yapılanmaya sahip imitasyonlar da besteciler tarafından sıklıkla uygulanmaktadır.

[49] Doğal armonikler, yaylı çalgılarda boş telin üzerindeki belirli noktalara hafifçe dokunmak kaydıyla çıkarılan ve o telin tuşeye bağlı kalmadan farklı bir frekansta çıkardığı belirli doğuşkanlara verilen isimdir. Doğuşkanlar, tel ve tuşenin yarattığı sinüs dalgalarını çevreleyen ve sesin tını kalitesini belirleyen en önemli etmendir (Sevsay, 2015, s.53).



Görsel 16. II.Tema (epizot) zirvesi, 97-100 arası ölçüler

Epilog (Kapanış) Bölmesi (101-139 arası ölçüler)

II.Tema bölmesinin sona ermesiyle birlikte ilk olarak 88. ölçüde duyurulmuş olan yeni tematik varyant, Epilog bölmesinin ana malzemesi olarak 101. ölçüde flütte sunulur. II.Tema ile aynı (Mi) ton merkezine sahip tema, tahta üflemeli çalgılarda stretto ile işlenerek duyurulduktan sonra bas partisinde son kez tekrar edilir ve 105. ölçüden itibaren solistin sunumuyla üç ölçülük bir ezgiye, Epilog tema ezgisine dönüşür.



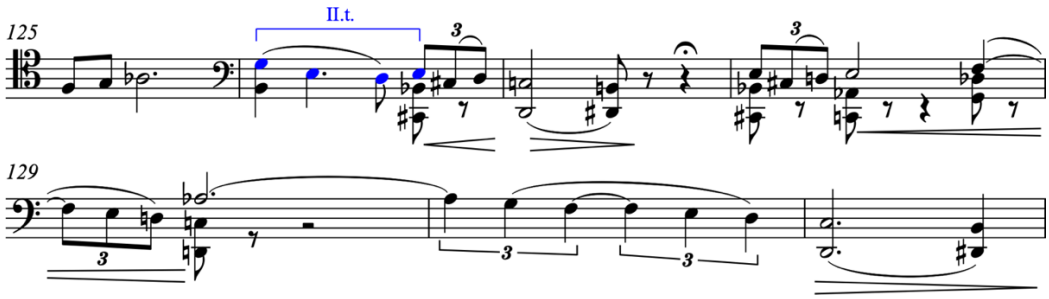
Görsel 17. Epilog teması, 101-107 arası ölçüler

Tema ezgisi 108. ölçüden itibaren solist partisinde devam ettirilir ve eserdeki tüm tematik unsurlar orkestrada (II.Tema 108-111 ölçüleri arasında flütte; Epilog teması 111-112 ölçüleri arasında obua ve klarnette; sabit tema 112-113 ölçüleri arasında viyolada) tekrarlanarak işlenir. 115. ölçüden itibaren II.Temanın tekrarı solo viyolonselde sunulur ve 121. ölçüde yer alan II.Temanın ilk periyotundaki bağlantı cümlesinin (69. ölçü) hatırlatılmasına dek işlenmeye devam eder.



Görsel 18. Epilog teması tematik işleme örnekleri, 108-124 arası ölçüler

Bağlantı cümlesi, viyolonselin solo kadans cümlesine doğrudan bağlanır. Bu kısa solo cümle II.Tema motifinin tekrar duyurulmasıyla başlar ve Gelişme kısmına bağlantı yapılacak olan köprüye bir geçiş niteliği taşır.



Görsel 19. Epilog teması solo kadans kesiti, 125-131 arası ölçüler

132. ölçüde başlayan sekiz ölçülük köprü cümlesi, II.Tema ve Epilog tema kesitlerinin arka arkaya duyurulmasıyla başlar ve müzikal dinamiğin kademeli olarak düşürülerek büyük gelişme kısmına hazırlanması adına pekiştirici ve sergi kısmını bitirici bir nitelik taşır.



Görsel 20. Köprü cümlesinde tematik kullanım, 132-139 arası ölçüler

Epilog bölmesi kendine özgü ayrı bir temaya sahiptir ancak bu tema, doğrudan II.Tema malzemesinden türetilmiş tematik bir varyant olduğundan, Epilog bölmesinin bitirici niteliğini pekiştirmek amacıyla tüm bölme boyunca hem II.Temanın hem de Epilog temasının birlikte kullanılması biçimsel bütünlüğü sağlamak adına uygun görülmüştür. II.Temanın doğrudan hatırlatılarak tekrar tekrar işlenmesiyle birlikte, Epilog bölmesinin serbest ve bağımsız bir biçimsel unsurdan ziyade sergi kısmını gelişme kısmına bağlayan büyük bir köprü görevi gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda, Epilog bölmesini; tematik sunum (101-114 arası ölçüler) ve her iki temanın sürekli olarak işlendiği ve solistin kısa solo kadans cümlesini de içeren tematik geliştirme (115-131 arası ölçüler) olmak üzere iki periyot halinde ele almak mümkündür. Buna ek olarak, I.Tema bölmesindeki nihai köprü cümlesine (49-57 arası ölçüler) tematik içeriği gereği benzer bir yapıda olması sebebiyle, bu köprü cümlesini Epilog bölmesinin doğal bir uzantısı olarak kabul etmek mümkündür.

Konçertant Konseptin Sergi Kısmında Uygulanması

Sergi kısmı I.Tema (1-57 arası ölçüler), II.Tema (58-100 arası ölçüler) ve Epilog (101-139 arası ölçüler) olmak üzere üç büyük bölmeden oluşmaktadır ve her bir bölme kendi içerisinde periyotlara bölünmektedir. Form yapısından ayrı olarak, sergi kısmında konçertant konseptin uygulanma prensibi incelendiğinde, tematik sunumun standart normları baz alan bir nöbetleşme sistemiyle uygulanmış olduğu görülebilir.

Kısım	**SERGİ (1-139)**							
Bölme	**I.Tema (1-57)**				**II.Tema (58-100)**		**Epilog (101-139)**	
Tematik Sunu	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra
Ölçü	1-16	17-25	26-41	42-75	76-83	84-104	105-131	132-139

Tablo 17. Sergi Kısmında Konçertant Konsept

Sabit tematik fikrin sunulduğu I.Tema bölmesindeki sunum düzeninin, yine sabit tematik fikirden türetilmiş olan II.Tema ve Epilog bölmelerinde kontrast olarak farklı uygulandığı görülmektedir. Konçertoyu solistin sunumuyla başlatan ve tüm tematik kaynağı duyuran I.Tema bölmesinin aksine, diğer iki bölmede solo sunum bu bölmelerin merkezine konuşlandırılmıştır. Sabit tematik fikir türevlerinin orkestra tarafından sunulmuş olmasının ana sebebi, form yapısından ziyade, konçertant konseptin de gereği olan orkestranın solisti destekleyen aktif rolünü pekiştirme amaçlıdır. Solistin Epilog bölmesinde yer alan kısa solo kadans cümlesiyle birlikte eserin genelindeki konçertant kontrast seviyesine dair genel bir

özet sunulmuştur. Bununla birlikte, solo sunu (67 ölçü) ve orkestral sunu (72 ölçü) uzunluklarının sergi kısmı boyunca mümkün olduğunca denk dağılması amaçlanmıştır. Sergi kısmının detaylı form şeması, aşağıdaki tablodan incelenebilir.

Kısım	**Sergi [1-139]**							
Bölme	I.Tema		Köprü	II.Tema		Epilog (Kapanış)		Köprü
Periyot	Sunu	Epizot		Sunu	Epizot	Sunu	II.t. (tekrar)	
Ölçü	1-25	25-49	49-57	58-83	84-101	101-115	115-131	132-139
Tematik Kullanım	Sb.t.- I.t.			II.t. (Sb.t.)	II.t. (y.v. → Ep.t.)	Ep.t., II.t.	II.t.	II.t., Ep.t.
Ton Merkezi	Fa#		Si	Mi → (Mib – Fa – Si) → Mi				

Sb.t. Sabit tema; I.t. I.Tema; II.t. II.Tema; Ep.t. Epilog teması.

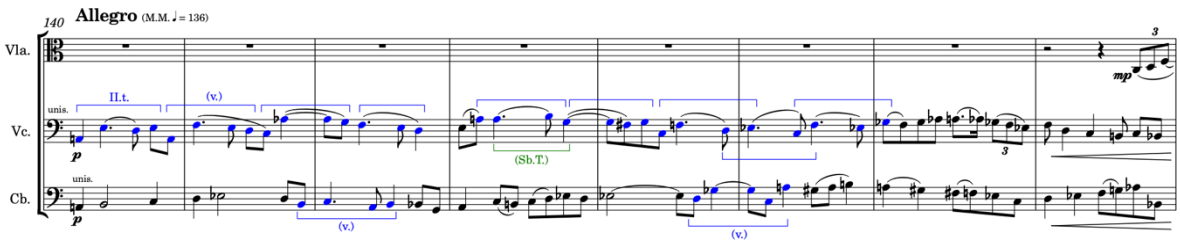
Tablo 18. Sergi kısmı form şeması

3.2.2. Gelişme Kısmı (140-269 arası ölçüler)

Tamamı Allegro temposunda olan Gelişme kısmını; 1.Bölme (140-201 arası ölçüler), 2.Bölme (201-234 arası ölçüler) ve 3.Bölme (234-269 arası ölçüler) olarak üç başlıkta incelemek mümkündür. Bu kısım genel olarak La ton merkezindedir ve serbest tematik gelişim prensipleri uygulanmıştır.

1.Bölme (140-201 arası ölçüler)

Gelişme kısmının ilk bölmesi, giriş niteliğindeki orkestral sunumun ve ardından solistin orkestrayla ortaklaşa olarak sürekli işlediği sunu periyotu (140-164 arası ölçüler) ile tematik malzemelerin serbest olarak geliştirildiği ve bu unsurların bir arada tekrar duyurulduğu epizot niteliğindeki gelişme periyotu (164-201 arası ölçüler) olarak bölünebilir. İlk bölme 140. ölçüden itibaren, viyolonsellerde II.Temanın solo sunumundaki (76. ölçü) ezgi hattının duyurulması ve kontrbaslarda viyolonsellerdeki bu tematik varyantlardan oluşan ezgi sunumuna karşıt bir hat koşulmasıyla başlamaktadır.



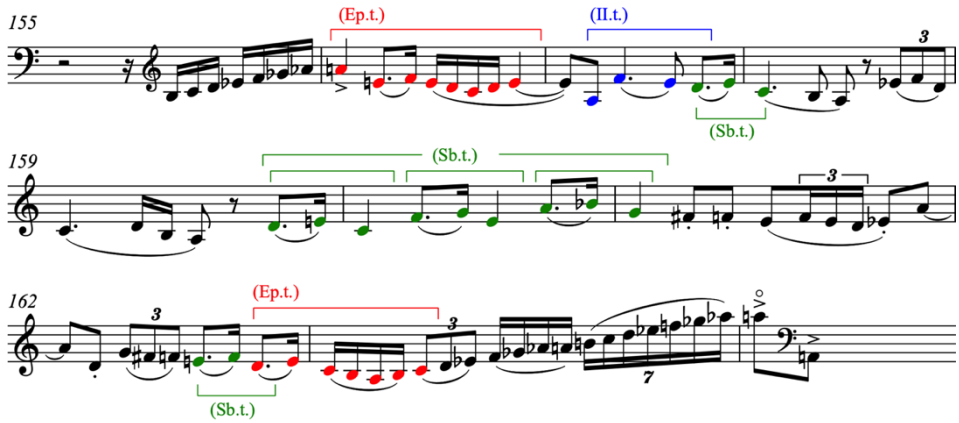
Görsel 21. Gelişme kısmı başlangıcı, 140-147 arası ölçüler

Bu sekiz ölçülük ilk cümleyi, 148. ölçüde kemanların temayı aynı ton merkezinde duyurduğu ikinci bir cümle takip eder. Bu ikinci cümlede, viyolada 147. ölçüde yapılan girişle birlikte; viyola, viyolonsel ve kontrbaslarda tamamen bağımsız yeni partiler koşulmasıyla birlikte hat sayısı dörde çıkar. 151. ölçüde viyolonsellerin, bir ölçü sonrasında da viyolaların Epilog temasını duyurmasına ek olarak, 153. ölçüden itibaren kademeli olarak katlanan tahta üflemelilerle birlikte cümle sonunda zirveye ulaşılır.



Görsel 22. Gelişme birinci periyotta tematik kullanım, 148-156 arası ölçüler

Solist, sunumu devraldığı ve bir ölçü önceden iki vuruşluk bir pasajla bağlandığı 156. ölçüden itibaren eserdeki tüm tematik unsurları La ton merkezli olarak işlemeye başlar.



Görsel 23. Solo viyolonsel partisinde tematik kullanım, 155-164 arası ölçüler

Yaylılarda ve yer yer tahta üflemelilerdeki serbest yapılı eşlikle birlikte, 164. ölçüde başlayan gelişim periyotundan itibaren müzik yazısında yoğun imitasyon ve stretto kullanımı tercih edilmiştir. Epilog Teması bu cümlede solist, yaylılar ve tahta üflemeliler arasında sürekli olarak işlenerek geliştirilir.





Görsel 24. Epilog teması ve imitasyon kullanımı, 164-171 arası ölçüler

172. ölçüden itibaren gelişim periyotunun ikinci cümlesi başlar; solist partisinde yer yer tematik motiflerin kullanıldığı serbest pasajlara kontrast olarak orkestrada tematik motifler duyurulmaktadır. Bu motifler üflemeli çalgılara belirli bir düzen ve sırayla dağıtılmış şekilde kullanılırken, yaylılarda zayıf zamana denk gelen akorlar 179. ölçüdeki zirve noktasına varana dek müzikal dinamik olarak kademeli bir yükseliş gösterirler. Tematik kullanımın açık şekilde yapıldığı ve periyotun birinci ile üçüncü cümleleri arasında yer alan bu ikinci cümle, gelişim fikrini ve tasarısını serbest pasaj stili yazıyla pekiştiren bir bağlantı görevi görmektedir. Cümlenin sonunda (179-180 arası ölçüler) yer alan küçük zirve ve sönüş kesitinin ardından, 181. ölçüde başlayan aynı ölçü sayısına sahip üçüncü cümlede sabit tema varyant şeklinde hatırlatılarak işlenmeye başlanmıştır. Ezgisel hatta işlenen sabit tema varyantına ek olarak, epilog temasının ritmik yapısının da kullanıldığı görülür ve bu sayede sabit tema doğrudan işlenerek hatırlatılırken, epilog teması ise sadece ritim yapısı hatırlatılarak kısmen soyutlanarak sunulmuştur.



Görsel 25. Sabit tema varyantı ve Epilog temasının kullanımı, 181-184 arası ölçüler

187-189. ölçüler arasında solist, 153-155 ölçülerde yer alan keman partilerine gönderme yapar ve bu ölçülerdeki eşlik yazısının bir benzeri orkestrada bu defa soliste eşlik için kullanılır. 190. ölçüden itibaren solistin Epilog temasını sabit tema motifiyle birlikte duyurmasıyla periyotun dördüncü ve son cümlesi başlar. Epilog temasının önce solist, ardından fagotta duyurulmasıyla birlikte 191. ölçüden itibaren tahta üflemelilerde bir imitasyon zinciri başlatılmış olur; 192. ölçüde imitasyon ağının kemanlara ulaşmasıyla birlikte sabit tema işlenmeye başlanır ve böylece solistle birlikte orkestranın aktif tüm gruplarında (bakırlar üflemeli grubu hariç) genel bir imitasyon örgüsü oluşturulmuştur. İmitasyona dayalı yazı ile kısım boyunca süregelen geliştirme prensiplerinin birebir uygulandığı bu on iki ölçülük cümle, gelişme kısmının ilk bölmesini sonlandırıcı ve bir sonraki bölmeye bağlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Cümlenin soncul kesitinde, dört ölçülük bir tutti zirve noktası (198. ölçü) ve müzikal dinamik olarak kademeli bir sönüş içeren bağlantı eki yer almaktadır (199-201 arası ölçüler).


190
Fl. 1.2
Ob. 1.2
Cl. 1.2
Bsn. 1.2
Hn. 1.2
Hn. 3.4
Tpt. 1.2
Tpt. 3
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(Ep.t.)
(Sb.t. v.)
a2
div.
unis.



Görsel 26. Tematik kullanım ve imitasyon örgüsü, 190-201 arası ölçüler

2.Bölme (201-234 arası ölçüler)

İkinci bölme, gelişme kısmının ilk ve son bölmeleri arasında bir tür bağlantı görevi görmektedir ve üçüncü bölmede yer alan zirve noktasına dek müzikal dinamiği yükseltme amacı taşımaktadır. Tek bir müzikal akış içerisinde yer alan birbirine kesintisiz bağlı olan; I.Tema malzemesinin geliştirildiği sunu periyotu (201-219 arası ölçüler) ve bir sonraki zirve bölmesinin başlangıcına dek uzanan yükseliş periyotu (220-234 arası ölçüler) olarak iki kesitte ele alınabilir.

Bu bölme, I.Temanın obua ve klarnette ünison olarak duyurulmasıyla başlar. Kornoda yardımcı bir ezgi hattıyla birlikte viyolalarda motor hareketin onaltılık notalarla devam ettirildiği bu cümlede, arpın da bas çizgisini yer yer desteklediği ve eserin ilk cümlelerindeki eşlik yapısına benzeyen bir yazı kullanıldığı görülebilir.





Görsel 27. Ezgi hatları ve yazı örgüsü örneği, 201-209 arası ölçüler

209. ölçüde solist, periyotun başlangıcındaki öncül cümleyi devam ettiren soncul cümleyi başlatır; bu cümle aynı zamanda eserin I.Tema ezgisinin son kesitidir. Bu cümlede viyolada motor hareket devam ettirilmiştir ve yardımcı ezgi hattının sunumunu fagot devralmıştır. Keman ve flütlerdeki armonik yapıyı destekleyici uzayan seslere arp doğal armonikler ile destek vermektedir. I.Tema ezgisinde yer alan senkop ritim yapısı, 216. ölçüden itibaren I.Tema malzemesiyle birlikte ana geliştirme unsuru olarak kullanılarak cümle sonunda yer alan dört ölçülük kesitte partiler arası imitasyon ile birlikte tematik işlemeye devam edilmiştir.



Görsel 28. Senkop yapının geliştirilmesi ve imitasyon kullanımı, 209-219 arası ölçüler

220. ölçüden itibaren başlayarak sunu ile zirve periyotları arasındaki geçişi kesintisiz bir dinamik yükseliş ile sağlayan bağlantıda (220-234 arası ölçüler) solist yardımcı role bürünmüştür ve tematik geliştirme rolünü orkestra devralmıştır. Tematik senkop yapı, enstrüman grupları arasında imitasyon ve stretto kullanımıyla birlikte sürekli katlanarak işlenmeye devam eder, solist ise 172.ölçüde duyurulmuş olan pasaj yapının bir benzerini yardımcı unsur olarak duyurmaktadır.



Görsel 29. İmitasyon ile tematik gelişim örgüsü, 220-223 arası ölçüler

Bir sonraki cümlenin ilk yarısında (224. ölçüden itibaren) 172-178 arası ölçüleri hatırlatan benzer bir yapı eşlik hattı olarak kullanılır; bu yapıda, I.Temanın tematik bir varyantının bakır ve tahta üflemelilerde ters hareketli imitasyon olarak kullanımı görülür. Solistin çift sesli pasajlarla desteklediği bu kesit, 228. ölçüden itibaren sabit temanın art arda stretto ile işlenerek zirve periyotuna bağlanmasına dek aynı prensipte sürdürülür. Bununla birlikte, solist partisinde 232. ölçüden itibaren epilog temasının ritmik yapısı kullanılarak işlenen çift sesli eşlik pasajı periyot bitimine dek devam ettirilir.





Görsel 30. Sekvens ve imitasyon ile tematik gelişim örgüsü, 224-234 arası ölçüler

3.Bölme (234-269 arası ölçüler)

Gelişme kısmının son bölmesi, 234. ölçüde I.Tema ezgisinin soncul kesitinin doğrudan La ton merkezinde kemanlar ve viyolalarda duyurulmasıyla başlar. Bu zirve periyotu, baştan sona hem müzikal dinamik hem de orkestrasyon olarak kademeli yükseliş prensibi üzerine kurulmuştur: kemanlar ve viyolalardaki ana ezgi çizgisine 239. ölçüde obua ve klarnetlerin,

242. ölçüde trompetlerin ve 244. ölçüde flütlerin katlanarak girişi sağlanır; periyot başlangıcında ana tema hattına yardımcı bir ezgi çizgisi koşan kornolara 239. ölçüde trombonlar katılır ve gelişme kısmı boyunca hiç kesilmeden devam eden motor hareket fagotların desteğiyle bas partisinde (viyolonseller ve kontrbaslarda) sürdürülür. I.Tema sekvenslerle periyot boyunca sürekli olarak işlenmiştir.



Görsel 31. Zirve periyotu başlangıcında tematik hatlar, 234-238 arası ölçüler

Solist partisi ise periyotun başlangıcında bas çizgisini taklit etmektedir; 244. ölçüden itibaren, ölçünün güçlü vuruşlarında çift seslerle desteklenen özgün partisini duyurmaya başlar.



Görsel 32. Zirve periyotunda solo viyolonsel partisi, 235-250 arası ölçüler

250. ölçüdeki zirvede sabit temanın işlenişi sürdürülmüştür ancak yatay kontrapuntal yazı stili terk edilerek, zirvenin müzikal ve dinamik etkisini pekiştirmek amacıyla doğrudan akorlarla yapılandırılan dikey yazı stili tercih edilmiştir. Solist bu noktada orkestraya karşıt bir ritmik hareket yapısı barındırarak tematik sunum öncülüğünü ele alır ve motor hareketi Yeniden Sergi kısmının başlangıcına dek kesintisiz olarak sürdürür.


250
Picc.
Fl. 1.2
Ob. 1.2
Cl. 1.2
Bsn. 1.2
Hn. 1.2
Hn. 3.4
Tpt. 1.2
Tpt. 3
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
div.
unis.
fff
ff
p



Görsel 33. Zirve periyotunda yazım örneği, 250-259 arası ölçüler

Zirve noktasının (256. ölçü) ardından dört ölçülük bir sönüşle Yeniden sergi kısmına bağlantıyı sağlayan dönüş köprüsüne (260-269 arası ölçüler) varılır. Bu cümlede kontrapuntal yazı stiline geri dönülmüştür; solistin motor hareketi devam ettirdiği hat üzerinde sabit tema motifi, I.Tema ezgisi ve Epilog teması stretto ile işlenmiştir. 262. ölçüden itibaren önce klarnet, ardından fagot 190. ölçüdeki solist partisinin malzemelerini tekrarlayarak hatırlatırken, bas çizgisi ölçünün güçlü vuruşlarını belirten tek notalık direkler ile bu müzikal örgüyü destekler.



Görsel 34. Dönüş köprüsünde tematik kullanım, 260-269 arası ölçüler

Konçertant Konseptin Gelişme Kısmında Uygulanması

Gelişme kısmı, Sergi kısmına benzer bir biçimsel bölüntüyle üç ana bölmeden oluşmuştur ve standart tematik gelişim prensipleri uygulanarak eserin merkezi zirve noktasının oluşturulmasına gayret edilmiştir. Konçertant konseptin uygulanmasında ise solist ve orkestra arasındaki standart nöbetleşme prensibine bağlı kalınmıştır ve solo sunu (66 ölçü) ve orkestral sunu (64 ölçü) uzunluklarının gelişme kısmı boyunca mümkün olduğunca denk dağılması amaçlanmıştır.

Kısım	**GELİŞME**						
Bölme	**1.Bölme**		**2.Bölme**			**3.Bölme**	
Tematik Sunu	Orkestra	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra
Ölçü	140-155	156-201	202-209	210-219	220-249	250-259	260-269

Tablo 19. Gelişme Kısmında Konçertant Konsept

Gelişme kısmının detaylı form şeması, aşağıdaki tablodan incelenebilir.

Kısım	**Gelişme [140-269]**					
Bölme	1.Bölme		2.Bölme		3.Bölme	
Periyot	(sunu)	(gelişim)	(sunu)	(yükseliş)	(zirve)	(dönüş köprüsü)
Ölçü	140-164	164-201	201-219	220-234	234-268	260-269
Tematik Kullanım	II.t., Ep.t., Sb.t.	Ep.t., Sb.t.	I.t.	Sb.t. (+Ep.t.)	I.t.	Sb.t., I.t., Ep.t.
Ton Merkezi	La		Mi		La	

Sb.t. Sabit tema; I.t. I.Tema; II.t. II.Tema; Ep.t. Epilog teması.

Tablo 20. Gelişme kısmın form şeması

3.2.3. Yeniden Sergi Kısmı (270-401 arası ölçüler)

Yeniden Sergi (Re-ekspozisyon) kısmı; Epilog (270-280 arası ölçüler), I.Tema (281-294 arası ölçüler), Solo kadans (295-331 arası ölçüler), I.Tema tekrarı (332-360 arası ölçüler) ve Coda/Final (361-401 arası ölçüler) olmak üzere toplam beş bölmede ele alınabilir. Bu kısımdaki tematik bölmeler, Coda bölmesi hariç olmak üzere, tek periyotluk kesitler halinde sunularak re-ekspozisyon kavramının mantığına uygun olacak şekilde özet niteliğinde kullanılmıştır.

Epilog Tekrarı (270-280 arası ölçüler)

Sergi kısmındaki Epilog ile benzer yapıda kurulan Epilog tekrarı, temelde La ton merkezini Sergi kısmındaki ana Fa# ton merkezine aktarmak amaçlı kullanılmıştır ve tematik sunum kesiti Sergi kısmında olduğu gibi yedi ölçüden oluşur (270-276 arası ölçüler). 277. ölçüde başlayan yeni cümle, öncül kesitinde sergi kısmındaki (108-110 arası ölçüler) Epilog temasının sunumuna yapısal olarak benzeşmesine rağmen cümle sonunda tonal olarak değişim geçirerek, 280. ölçüde solistin sabit temayı duyurmasıyla I.Tema ezgisine bağlanmaktadır.



Görsel 35. Yeniden Sergide Epilog tekrarı, 270-280 arası ölçüler

I.Tema (281-294 arası ölçüler)

Sergi kısmının (Fa#) ton merkezine dönülmesiyle birlikte, 281-285 arası ölçülerde I.Tema'nın solist ve orkestra arasındaki bölüşümlü olarak duyurulmasının ardından, 286. ölçüden itibaren 38. ölçüdeki zirve malzemesi daha sade ve düşük bir dinamikle hatırlatılmıştır. Kademeli olarak sönen bu kesit, 290. ölçüde yine bir başka hatırlatmaya, 69. ölçüde ve 121-124 arası ölçülerde duyulan köprü malzemesinin bir benzerine bağlanarak solo kadans periyotuna geçiş yapar ve Sergi kısmının belirli kesitlerinden oluşan genel bir özet sunar. Bununla birlikte, sergi kısmında 121-131 arası ölçülerde solo kadans cümlesini de içeren yapıyla biçim olarak benzeştiği görülmektedir.



Görsel 36. Yeniden Sergide I.Tema sunumu, 281-294 arası ölçüler

Kadans (295-331 arası ölçüler)

Yeniden Sergi kısmının merkezinde yer alan solo kadans, eserin tüm tematik geçmişinin kısa bir özetini sunmaktadır. İki ölçülük bağlantıdan sonra, 297. ölçüden itibaren başlayan I.Tema kesiti, bu temanın Sergi kısmındaki epizot cümlesine (16-25 arası ölçüler) ait malzemeleri farklı ritim yapılandırmasıyla tekrar etmektedir.



Görsel 37. Kadans I.Tema kesiti, 295-310 arası ölçüler

310. ölçüden itibaren Epilog teması işlenmeye başlar; bu işleme 316. ölçüde çift sesler, 318. ölçüde de üç sesli akorlarla birlikte müzikal dinamiği kademeli olarak yükseltir.



Görsel 38. Kadans Epilog teması kesiti, 310-319 arası ölçüler

319. ölçüde II.Tema malzemesi duyurulur ve bir önceki cümlede kullanılan noktalı ritmik yapı yine çift seslerle geliştirilerek 325. ölçüdeki zirve noktasına ulaşılır. Serbest bir gelişme çizgisi izleyen bu cümle çift sesler ve akorlar ile işlenir ve kademeli olarak sönerek Lento tempolu bir sonraki periyota bağlanır.



Görsel 39. Kadans II.Tema kesiti, 319-331 arası ölçüler

I.Tema Tekrarı (332-360 arası ölçüler)

Solo kadansın ardından 332. ölçüde başlayan I.Tema tekrarı, formdaki rekapitülatif kurguda boşluk hissi yaratmaması ve hızlı tempodaki Coda bölmesine geçişte biçimsel bütünlüğünün sağlanması amacıyla Yeniden Sergi kısmının zirve periyotu olarak kullanılmıştır. Solistin I.Tema'nın soncul cümlesini tekrar ettiği sekiz ölçülük zirveye geçiş cümlesi (332-339 arası ölçüler), son iki ölçüde kademeli olarak yükselerek tutti zirvenin başlangıcına bağlanır.



Görsel 40. Yeniden Sergi I.Tema tekrarı, 332-339 arası ölçüler

Tutti zirve cümlesi, 16. ölçüde duyurulan orkestral sunum cümlesinin kısmi farklarla tekrarıdır; kısmi fark, fazladan eklenen iki ölçülük (346-347 arası ölçüler) pekiştirici nitelikteki zirve noktasıdır.





Görsel 41. I.Tema tekrarı zirve (epizot) cümlesi, 339-350 arası ölçüler

Sergi kısmındaki sunumda (16-25 arası ölçüler) susan solist, bu tekrar cümlesinde orkestraya eşlik etmektedir; solist partisinde serbest armonik yapıyı destekleyen ve bu yapıya uygun çift sesli pasajlar barındıran bir yazı kullanılmıştır.



Görsel 42. I.Tema tekrarı zirve cümlesinde solist partisi, 339-350 arası ölçüler

Solist, zirvenin noktalandığı 350. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca I.Tema ezgisinin baş kesitini suslar ile bölerek tekrarlar ve zirvenin yarattığı yüksek müzikal dinamik seviyesi kademeli olarak söndürülmüş olur.



Görsel 43. Zirve sonrası kademeli sönüş, 350-354 arası ölçüler

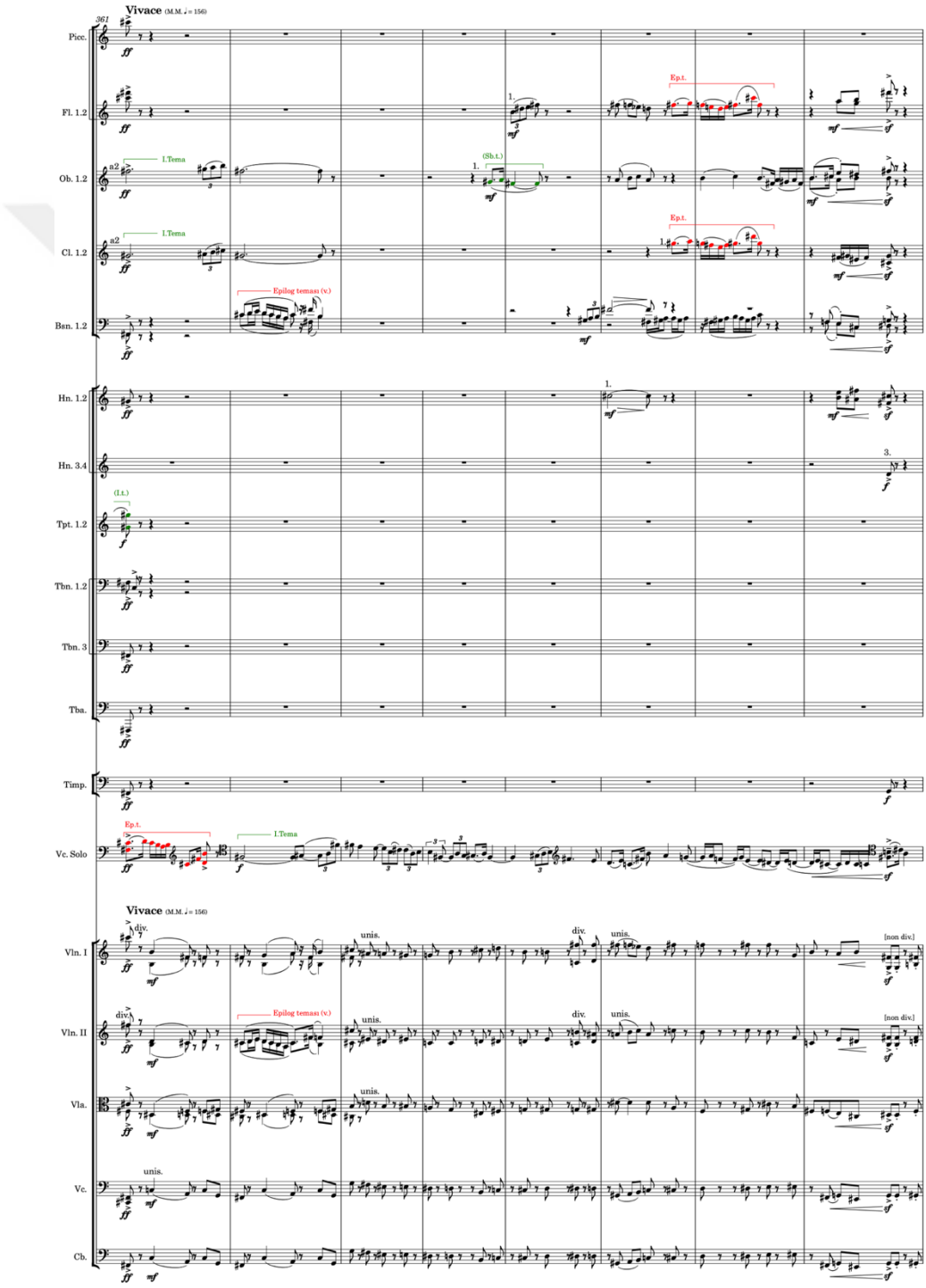
355. ölçüden itibaren altı ölçülük köprü cümlesi başlar. Bu cümlede Epilog teması solist ve orkestrada strettolar ile işlenir ve cümle sonunda (359. ölçüden itibaren) kademeli olarak yükselerek hızlanır. Bu kısa süreli dramatik hızlanış ile birlikte Coda bölmesine geçiş tamamlanmış olur.



Görsel 44. Köprü cümlesinde tematik stretto kullanımı, 355-360 arası ölçüler

Coda (361-401 arası ölçüler)

Eserin son bölmesi Vivace temposundadır ve Epilog teması ile I.Tema malzemelerinin serbest olarak geliştirilmesi ile başlar. Bu bölmede Gelişme kısmına birçok gönderme bulunmaktadır ve tematik gelişim prensibi, eserin önceki kısımlarıyla tam olarak aynı düsturdadır.



Görsel 45. Coda başlangıcında tematik kullanım, 361-368 arası ölçüler

372. ölçüde başlayarak Epilog temasını işleyen strettolar ve solistin motor hareketi sürdürdüğü pasaj yapının ardından, 376. ölçüde gelişme kısmının 172. ölçüsündeki serbest gelişim periyotu, yaylılar ve tahta nefeslilerin solistin partisini katladığı ve dikey olarak çokseslendirdiği bir yapıyla hatırlatılır.



Görsel 46. Coda bölmesinden yazı örneği, 376-379 arası ölçüler

Solist partisinde benzer yapıdaki pasaj yazısı sürdürülürken, orkestrada I.Tema'nın senkop motifi 220-224. ölçüler arasındaki yapıya benzer şekilde önce bakır üflemeliler, ardından yaylılar ve tahta üflemelilerde hatırlatılarak işlenir. Bu iki ölçülük hatırlatmanın ardından bir başka hatırlatma, 383-384. ölçüler arasında tutti olarak sunulmuştur; gelişme kısmındaki büyük zirveye bağlantıda ek olarak kullanılmış olan 233-234. ölçüler arasındaki ritmik sekvens, bu sefer Coda'nın final periyotuna bağlantı için kullanılmıştır.



Görsel 47. Coda bölmesinden imitasyon kullanım örneği, 380-384 arası ölçüler

Coda'nın nihai periyotu I.Tema'nın daraltılmış ritmik yapıyla bakır üflemelilerdeki sunumuyla (385. ölçüde) başlar. Bu tematik sunumun ardından sabit tema motifinin (fagot ve viyolonsel) ve Epilog temasının (tahta üflemeliler, kemanlar ve viyola) strettolarla işlendiği girift bir müzik örgüsü kullanılmıştır.



Görsel 48. Son periyot başlangıcında tematik stretto kullanımı, 385-389 arası ölçüler

Sonraki dört ölçülük kesit, gelişme kısmının 153-155. ölçüler arasında duyurulmuş olan geçiş kesitinin bir hatırlatması üzerine yapılanmıştır. Solist burada müzikal akışın liderliğini devralarak codetta'ya[50] bağlantıyı pasajlar ile sürdürür.



Görsel 49. Codetta'ya bağlantı, 390-393 arası ölçüler

[50] İt. *küçük kuyruk, kuyrukçuk*. Aslen füg'de iki tema sunumu arasındaki kısa bağlantıyı tanımlayan codetta terimi, müzikte periyot (veya sıklıkla sergi kısmının) sonunda yer alan bitirici nitelikteki ek cümleye veya kesite verilen isimdir.

Eser, 394. ölçüde başlayan ve gelişme kısmındaki büyük zirvenin patlama noktasındaki (256-257 arası ölçüler) dikey yapının bir benzeri olan codetta ile sonlanır; solistin motor hareketi sürdürdüğü pasajlarla işlenmiş partisine, orkestra kuvvetli akor vuruşlarıyla destek verir ve müzik son ölçüdeki kuvvetli ünisona varılmasıyla sona erer.



//



Görsel 50. Codetta ve son akor, 394-401 arası ölçüler

Konçertant Konseptin Yeniden Sergi Kısmında Uygulanması

Yeniden Sergi kısmında tematik sunum, Sergi ve Gelişme kısımlarına kontrast oluşturacak şekilde solistin öncülüğü üzerine yapılandırılmıştır ve tematik sunum denkliği bakımından solo sunu (112 ölçü) ve orkestral sunu (20 ölçü) arasında büyük bir fark mevcuttur. Özellikle eserdeki tüm tematik geçmişin kısaca özetlendiği solo kadans periyotunun Yeniden Sergi kısmının merkezinde yer alıyor olması, diğer iki kısımdaki konçertant yapılanmaya kontrast oluşturması amacıyla tasarlanmış bir biçimsel tercih olarak yorumlanabilir. Eserin geri kalanın olduğu gibi bu kısımda da standart tematik gelişim prensipleri doğrudan uygulanmış, yine her kısımda olduğu gibi belirli zirve noktalarının varlığına yer verilmiş ve konçertant konseptin uygulanmasında solist ve orkestra arasındaki nöbetleşme prensibine bağlı kalınmıştır.

Kısım	**YENİDEN SERGİ**							
Bölme	**Epilog**	**I.Tema**		**Kadans**	**I.Tema (tekrar)**		**Coda**	
Tematik Sunu	Orkestra	Solo			Orkestra	Solo	Orkestra	Solo
Ölçü	270-273	274-339			340-350	351-384	385-389	390-401

Tablo 21. Yeniden Sergi Kısmında Konçertant Konsept

Yeniden Sergi kısmının detaylı form şeması, aşağıdaki tablodan incelenebilir.

Kısım	**Yeniden Sergi [270-401]**							
Bölme	Epilog	I.Tema				Köprü	Coda	
Periyot	(tekrar)	(tekrar)	Kadans	Epizot (zirve)			(hatırlatma-gelişim)	(final-codetta)
Ölçü	270-280	281-294	295-331	332-339	332-354	355-360	361-384	385-401
Tematik Kullanım	Ep.t., II.t.	I.t.	I.t., Ep.t., II.t.	Sb.t.- I.t.		Ep.t., Sb.t.	Ep.t., I.t.	I.t., Sb.t., Ep.t.
Ton Merkezi	La	Fa#						

Sb.t. Sabit tema; I.t. I.Tema; II.t. II.Tema; Ep.t. Epilog teması.

Tablo 22. Yeniden Sergi kısmı form şeması

SONUÇ

Bir müzik eserinin analitik olarak yorumlanmasının sınırları, müzik sanatının doğası gereği muğlaktır ve bu sınırlar çok geniş bir görüş ve fikir alanını kapsayacak şekilde genişletilebilir. Teorisyenler ve müzik bilimciler, müzik sanatının yazın alanına besteciler ve onların eserleriyle ilgili çok sayıda paha biçilemez çalışmalar bırakmışlardır ve bestecilerin fikirleri, yaratıcılıkları ve sanatsal varoluşa dair felsefi görüşlerini nesiller boyu aktarmışlardır. Ancak bu aktarım, çalışmanın yazarı ile çözümlediği eserin yaratıcısı arasında isabetli olmama ihtimali her daim yüksek bir bağlantı problemi ve bu probleme bağlı birtakım sorular ortaya çıkarır: yazarın aktardığı anlatının fikirsel ve felsefi temeli, bestecinin kendi yaratıcılık görüşüyle gerçekten bağdaşmakta mıdır? Eser hakkındaki tespitler bestecinin özgün düşünsel çerçevesi dahilinde isabetli midir, yoksa yazarın sübjektif görüşü müdür?

Bu soruların cevabını vermek, müzik sanatının ve müzik teorisinin profesyonelleri için bile kolay olmamaktadır. Bir müzik eserinin objektif biçimde ele alınabilmesi, müzik sanatına ait teknik gereçler ile doğru bilgilere dayanan verilere ulaşılması ve bu verilerin sınırları bilimsel yöntemlerle çizilen bir yorumlama işlemine tabi tutulmasını gerektirmektedir. Ancak bu aşamaları kapsayan çözümleme sürecinin özünde muhtelif gereçlerin de kullanıldığı bir *yorum* olduğu, bu yorumun isabetli ve *objektif* şekilde yapılabilmesi için ise yazarın eksiksiz bir müzikal teknik bilgiyle birlikte derin bir felsefi ve estetik anlayışla donanmış olması gerektiği açıktır. Messiaen, bu çalışmada içeriği ve niteliğine değinilmiş olan *Technique de Mon Langage Musical* adlı eserinde, sağlıklı bir incelemenin yapılabilmesi konusuna atıfta bulunarak "okuyucu armoni, kontrpuan ve füg, kompozisyon, orkestrasyon ile birlikte ritmik ve akustik gibi esas alandaki çalışmalarla donatılmışsa beni çok daha kolay takip edecektir" cümlesini aktarmış ve müzikal çözümleme ve yorumlama konusundaki teknik ve kültürel yeterlilik gereğini teyit etmiştir (Messiaen, 1956, s.7).

Soyut bir sanat olan müziğin yorumsal sınırları, her ne kadar teknik çalışmalarla elde edilecek bilimsel verilen ışığında belirginleşse de fikirsel bağlamda hala muğlaktır ve sanat felsefesinin günümüzde ulaştığı sonsuz detay derinliği de göz önüne alındığında, genişleyerek kaybolmaya meyillidir. Bu sebeple, bir bestecinin yaratıcılığa dair özgün fikirlerini yazınsal türde aktardığı çalışmalar oldukça önemli bir role bürünmektedir. Literatürde bu nitelikteki çalışmaların sayısı oldukça azdır ve besteciler özgün estetik

anlayışlarının belirlediği birtakım ifadesel tercihler ve buna bağlı olarak tarih boyunca süregelen *yeterince anlaşılamama* kaygısı sebebiyle bu konuya çekimser yaklaşmaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı, sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak bestelenen konçertant bir eserin, bestecilik tekniği çerçevesinde eserin kendi bestecisi tarafından kaleme alınan bir incelemesinin sunulmasıdır. Bu konuda teknik ve teorik referans alanındaki boşluğun doldurulabilmesi için gelecekte benzer nitelikli çalışmalar yapılmasına ihtiyaç olduğu göz önüne alındığında, bu çalışmanın aynı amaç ve doğrultuda yapılacak olan benzer çalışmalar sırasında karşılaşılabilecek sıkıntıların aşılmasında yardımcı ve yol gösterici bir kaynak olabileceği düşünülmüştür.

Çalışmada ilk olarak çoksesli müziğin temel türlerinden biri olan konçertonun doğuşundan günümüze dek tarihsel gelişim süreci, bu gelişimin kritik önemdeki unsurları olan besteciler ve eserleri de yer yer ele alınarak genel bir özet halinde sunulmuştur. Bu sunuda, çalışmanın ana amacı olan söz konusu viyolonsel konçertosunun bestecilik tekniği açısından sağlıklı bir zeminde incelenebilmesi ve elde edilen bulguların geçerli sebeplere dayandırılabilmesi için, konçerto türüne ait kilometre taşı niteliğindeki belli başlı eserlerin incelenerek yorumlanması gerekliliği doğmuştur. Çalışmanın içeriğindeki tarihsel anlatıya uygun olan konçertant eserlerden bir seçki yapılmış ve seçkide yer alan eserler, başlıca bir tür ve yapı olarak konçertonun tarihsel sürecin sağlamış olduğu bilgiler ışığındaki evriminin daha net anlaşılabilmesi adına konçertant konseptin kullanımı ve biçimsel yapılanma yönünden yorumlanmış ve her bir yorum sunulan form şeması tablolarıyla desteklenmiştir. Bununla birlikte viyolonsel ve orkestra için yazılmış konçertant nitelikteki önemli eserlerden bahsedilmiş ve 1950 sonrası dönemde yazılan eserlerle ilgili bu çalışmanın amacına katkı sağlayacak muhtelif bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın ilk iki bölümünü kapsayan bu tarihsel anlatı ve yorum sunumu, yeni bestelenen ve bestecisi tarafından *konçerto* olarak tanımlanan bir konçertant eserin, yine kendi bestecisi tarafından *objektif* şekilde yorumlanabilmesi adına, sanatsal ve bilimsel etik açısından elzem görülmüştür.

Sanatta yeterlik programı kapsamında sanat çalışması olarak bestelenen ve çağdaş çoksesli müzik literatürüne girmeye aday olan Viyolonsel Konçertosu adlı yapıtın incelemesi, önceki bölümlerde sunulan konçertant konsepte ve biçimsel yapılanmaya dair bulgular ışığında yapılmıştır. Genişletilmiş sonat-allegro formunda yazılmış, tematik yapılanması sabit bir

tema (ideé fixe) üzerine kurulmuş, genel olarak kontrapuntal yazı stilinin benimsendiği ve ezgisel, tematik ve armonik bağlamda serbest bir ses sisteminin kullanıldığı söz konusu eser, ağırlıklı olarak biçim yönünden incelenmiş; imitasyon, stretto, vb. standart yazı tekniği araçlarının eserin genelindeki tematik işleme sürecinde nasıl kullanıldığı, konçertant konseptin temeli olan solo ve orkestral sunumların nasıl kurgulandığı ve bu sunumların dengelenmesinde ne tür bir yaklaşım sergilendiği, eserin daraltılmış partisyonu üzerinden verilen nota örnekleri üzerinden yapılan alıntıların yorumlanmasıyla sunulmuştur.

Eser, biçimsel yönden tek bölümlü bir konçerto sonat-allegrosu olarak yapılandırılmıştır ve kullanılan biçimin Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi kısımları birbirlerine mümkün olduğunca denk bir dağılıma sahip olması amacıyla ölçülendirilmiştir. Tematik bütünlüğün sağlanması adına, konçertant konseptin uygulanmasında da benzer bir yaklaşım sergilenmiştir. Tematik malzemelerin sunulduğu Sergi kısmı ile bu malzemelerin muhtelif yazı teknikleri kullanılarak serbest biçimde geliştirildiği Gelişme kısmında, solo ve orkestral sunuda yine mümkün olduğunca denk bir ölçülendirme uygulanmış ve böylece tüm tematik malzemelerin ve müzikal yapının genel bir özetinin sunulduğu Yeniden Sergi kısmında sunum liderliği ağırlıklı olarak soliste verilmiştir.

Aşağıda tabloda, eserde uygulanan konçertant konseptin sunum bazındaki şeması incelenebilir:

Kısım [toplam ölçü sayısı]	**Sergi** [139]		**Gelişme** [130]		**Yeniden Sergi** [132]	
Tematik Sunu	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra	Solo	Orkestra
Sunu Ölçü Sayısı	67	72	66	64	112	20

Toplam Ölçü Dağılımı	
Solo Sunu	**Orkestral Sunu**
245 ölçü	156 ölçü

Tablo 23. Konçertonun konçertant konsept bağlamındaki sunum dağılımı

Senfonik türlerden farklı olarak, konçertonun yapısal temelini solist ve orkestra arasındaki *sunum nöbetleşmesi* oluşturmaktadır. Barok dönem konçertosunun temel biçimi olan Ritornello formunda görüldüğü üzere, tematik sunumun ve genel müzik akışının liderliğinin solist veya solistler ile orkestra arasında sürekli olarak değiştirilmesi, *konçertant* kavramının özünde yatan tını değişikliği prensibinin uygulanabilmesi açısından elzemdir. Bu nöbet değişiminin müzik sanatının doğasına aykırı olan monotonluk hatasına düşmemesi adına, müziğin tematik çerçevede sürekli bir gelişime tabi tutulması gerekmektedir. Müziğin

ezgisel ve tematik yapısı gelişip evrimleşmediği sürece, konçertant konseptin temel unsuru olan zıtlık ilkesi belirsizleşerek kaybolmakta ve müzik bestecinin duygu ve fikirlerini tam olarak yansıtamayacağı hantal ve sığ bir şekle bürünmektedir. Bu sebeple başta Vivaldi, Mozart, Beethoven ve Mendelssohn olmak üzere müzik tarihinin öncü ve yenilikçi bestecileri, konçertant biçimde temel müzikal malzemeyi sürekli olarak hatırlatacak ancak asla monoton bir tekrar dizisine düşmeyecek kurulumlar üzerine fikirler üretmişlerdir. Böylece günümüzde 'standart' olarak nitelediğimiz konçerto-sonat biçimine ve ideal konçertant konsepte ulaşılmasına olanak sağlamışlardır. Tematik gelişimin önem kazanmasıyla birlikte biçimsel çeşitlilik artmış, standart dışı bölüm sayısına veya form şemasına sahip olan ve konçertant prensipleri ve konsepti farklı biçim yapılarında uygulayan çok sayıda eser yazılmıştır. Böylece çoksesli müzik literatürünün belki de en büyük kısmını oluşturan konçertant nitelikli eserlerden ibaret geniş bir repertuvar ve çeşitlilik oluşmuştur.

Bu biçimsel ve müzikal ifade çeşitliliğinin sağlanabilmesi ve devam ettirilebilmesi için müzik sanatının hem teknik hem de estetik açıdan zaman kavramından bağımsız bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir. 'Eski' olarak nitelendirilen, ancak çoksesli müzik sanatının esasını oluşturan teknik unsurların, prensiplerin, biçimsel yaklaşım ve fikirlerin modern sanat anlayışının gelişerek evrimleşmesi adına sunduğu büyük mirasın sonraki dönemlere aktarılabilmesi; bestecilerin duygu ve fikirlerini teknik yeterlilikleri doğrultusunda özgürce yansıtabildiği, müzik bilimcilerin ise yine bilgi ve teknik yeterlilikleri doğrultusunda varsayımlar yerine bilimselliğe dayanan objektif ve isabetli tespitlerde bulunarak müzik sanatına yeri doldurulamaz katkılar sağlamaya devam ettiği, bilgiye ve estetik düşünceye dayalı akademik bir ortam sayesinde gerçekleşebilecektir. Bu ortamın sağlanabilmesinin, müzik sanatının estetik, teknik ve felsefi mirasının özümsenmesiyle oluşabileceği açıktır. Konçertant repertuvar konusunda ne yazık ki bir hayli zayıf kalmış olan çağdaş çoksesli Türk müzik literatürüne çok sayıda nitelikli konçertant eserin ve bu eserlere dair yapılacak olan teknik ve bilimsel çalışmaların eklenmesi, bu çalışmanın yazarının en büyük temennisidir.

KAYNAKLAR

Apel, W., Stratton B. L. (1974). The Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts: Bleknap Press of Harvard University.

Austin, M. (t.y.). Harold in Italy: Memoirs, Chapter 45. The Hector Berlioz Website. Erişim: 06 Nisan 2021, http://www.hberlioz.com/Scores/haroldf.htm.

Brofsky, H. (1966). Notes on the Early French Concerto. Journal of the American Musicological Society, 19(1), 87-91.

Finkelstein, S. (1995). Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası (M.H. Spatar, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları. (1960)

Glare, P.G.W. (1968). Oxford Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press.

Griffiths, P. (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (2006)

Griffiths, P. (2006). The New Penguin Dictionary of Music. Penguin.

Grigoryev, L. (2010). Dimitriy Şostakoviç – Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım (V. Terzioğlu, Çev.). İstanbul: Yazılama Yayınevi. (1981)

Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., & Griffiths, P. (2001). Concerto. Grove Music Online. Erişim: 17 Mart 2021, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737.

Keefe, S. P. (2005). The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge: Cambridge University Press.

Kutluk, F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi. İstanbul: Çiviyazıları.

Mehtiyeva, N. (2003). Konser Kılavuzu. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Messiaen, O. (1956). The Technique of My Musical Language. Paris: Alphonse Leduc.

Michels, U., Vogel, G. (2015). Müzik Atlası (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa. (2005)

Online Etymology Dictionary. (2021). Concert. Erişim: 03 Mart 2021, https://www.etymonline.com/word/concert?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_17309.

Paillard, J. (1955). Les Premiers Concertos français pour instruments a vent. Revue Musicale, 226, 144-162.

Rimsky-Korsakov, N. (2015). Principles of Orchestration (M. Steinberg, Çev.). New York: Dover Publications. (1922)
Savaş, M. (2018). Batı Müziğinde Form ve Analiz. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Scaccetti, M. P. (2002). Giovanni Lorenzo Gregori. Treccani. Erişim: 17 Mart 2021. https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-lorenzo-gregori_(Dizionario-Biografico)

Sevsay, E. (2015). Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Simon, E. J. (1957). The Double Exposition in the Classic Concerto. Journal of the American Musicological Society, 10(2), 111-118.

Tovey, D. F. (1961). The Forms of Music. New York: Meridian Books.

EK-1: VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN GENEL FORM ŞEMASI

Kısım	**Sergi (1-139)**								**Gelişme (140-269)**						**Yeniden Sergi (270-401)**							
Bölme	I.Tema		K	II.Tema		Epilog		K	1.Bölme		2.Bölme		3.Bölme		Epilog	I.Tema				K	Coda	
Periyot	S	E		S	E	S	II.t. (T)		(s)	(g)	(s)	(y)	(z)	(dk)	(T.)	(T.)	Kd	E (z)			(T-g)	(f-cdt)
Ölçü	1-25	25-49	49-57	58-83	84-101	101-115	115-131	132-139	140-164	164-201	201-219	220-234	234-268	260-269	270-280	281-294	295-331	332-339	332-354	355-360	361-384	385-401
Tematik Kullanım	*Sb.t.- I.t.*			*II.t. (Sb.t.)*	*II.t. (y.v. → Ep.t.)*	*Ep.t., II.t.*	*II.t.*	*II.t., Ep.t.*	*II.t., Ep.t., Sb.t.*	*Ep.t., Sb.t.*	*I.t.*	*Sb.t. (+Ep.t.)*	*I.t.*	*Sb.t., I.t., Ep.t.*	*Ep.t., II.t.*	*I.t.*	*I.t., Ep.t., II.t.*	*Sb.t.- I.t.*		*Ep.t., Sb.t.*	*Ep.t., I.t.*	*I.t., Sb.t., Ep.t.*
Ton Merkezi	Fa#	Si		Mi → (Mib – Fa – Si) → Mi					La		Mi		La		La	Fa#						

Kısaltmalar:

Tematik → *Sb.t.* Sabit tema; *I.t.* I.Tema; *II.t.* II.Tema; *Ep.t.* Epilog teması

Biçimsel → *S* sunu; *E* epizot; *K* köprü; *T* tekrar; *g* gelişim; *y* yükseliş; *z* zirve; *dk* dönüş köprüsü; *Kd* kadans; *f* final; cdt codetta.

EK-2: MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASI

PARTİSYON

Ankara, 2021

Orkestra

1 Pikolo
2 Flüt
2 Obua
2 Sib Klarnet
2 Fagot

4 Fa Korno
3 Sib Trompet
3 Trombon
Tuba

Timpani

Arp

I. Keman
II. Keman
Viyola
Viyolonsel
Kontrbas

Süre: yaklaşık 21 dakika

Orchestra

1 Piccolo
2 Flutes
2 Oboes
2 Clarinets in B♭
2 Bassoons

4 Horns in F
3 Trumpets in B♭
3 Trombones
Bass Tuba

Timpani

Harp

Violins I
Violins II
Violas
Violoncellos
Double Basses

Duration: approx. 21 minutes

KONÇERTO

Viyolonsel ve Orkestra için

Mehmet Korhan İLGAR
(d.1988)



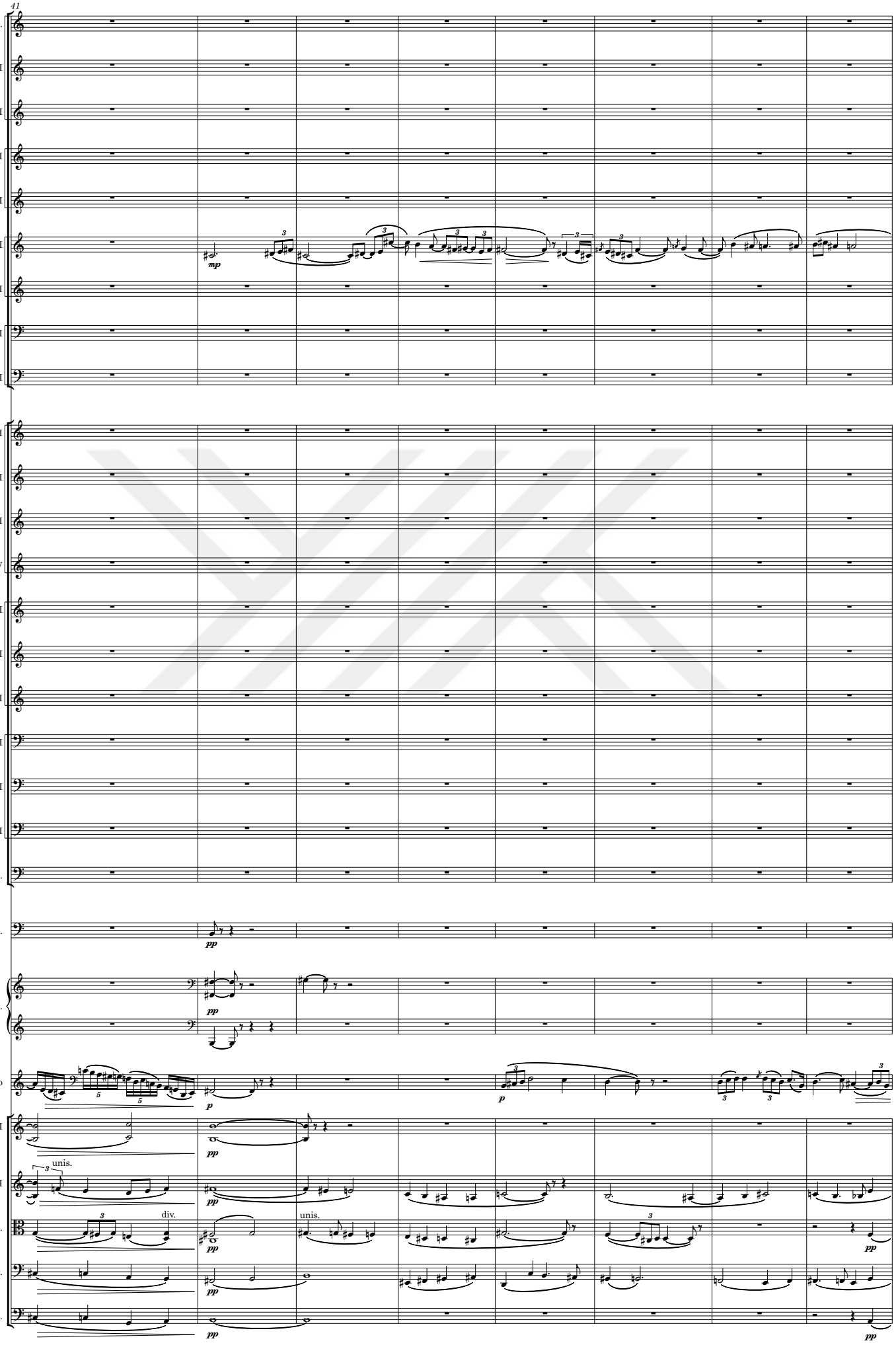
© 2021, Mehmet Korhan İLGAR

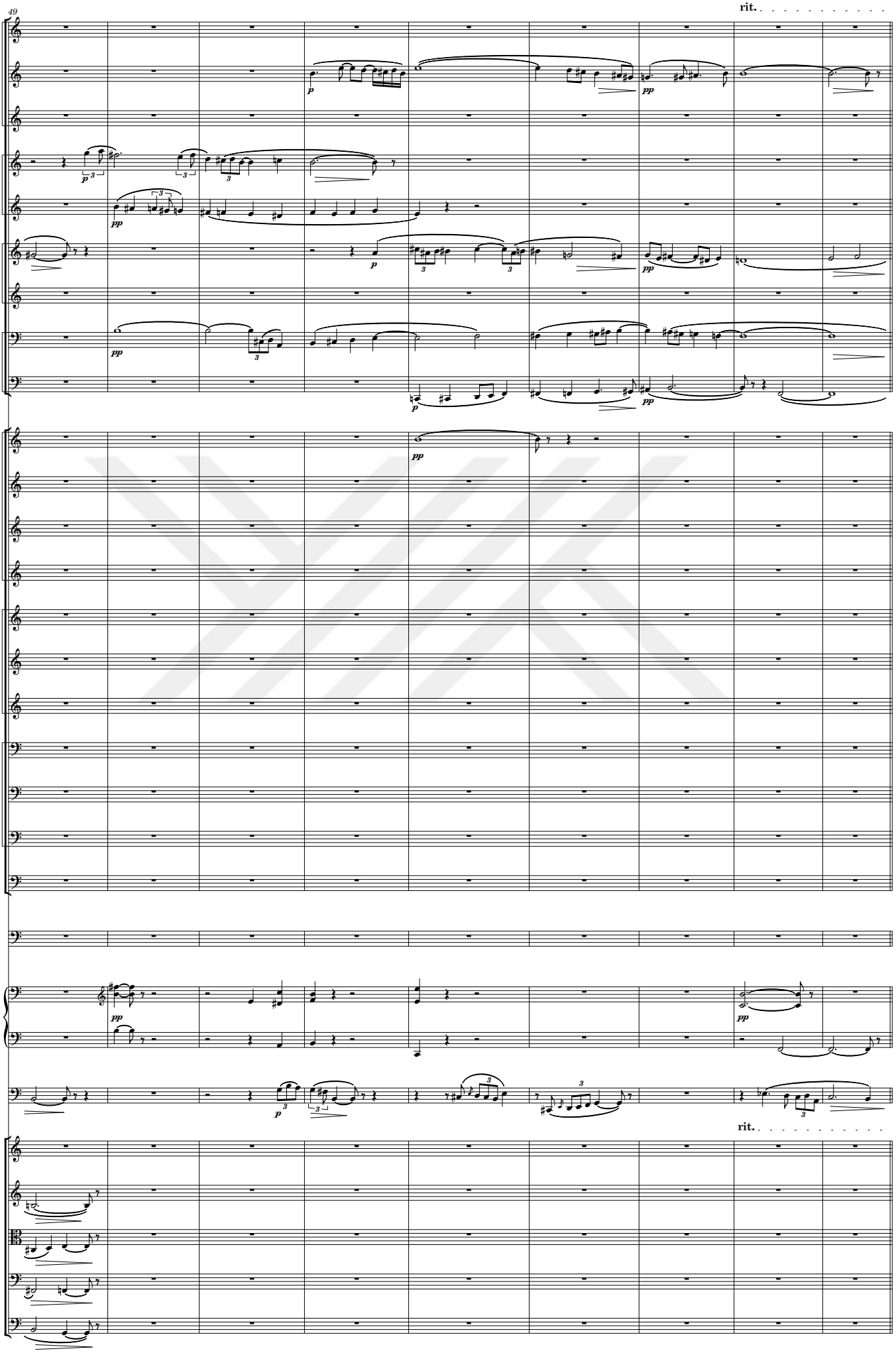

10
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
pp
mp
div.
unis.
arco

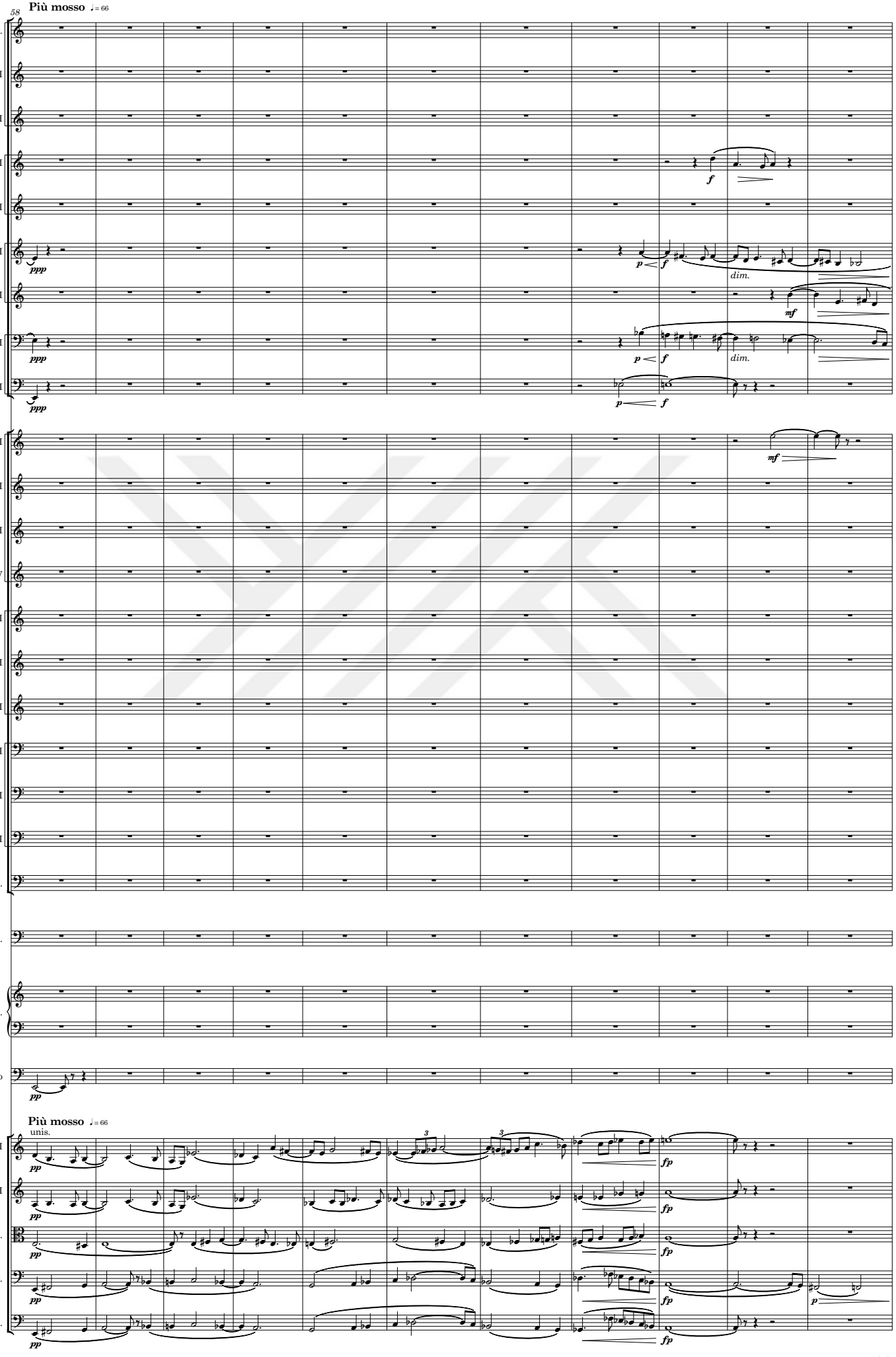

19
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
pizz.

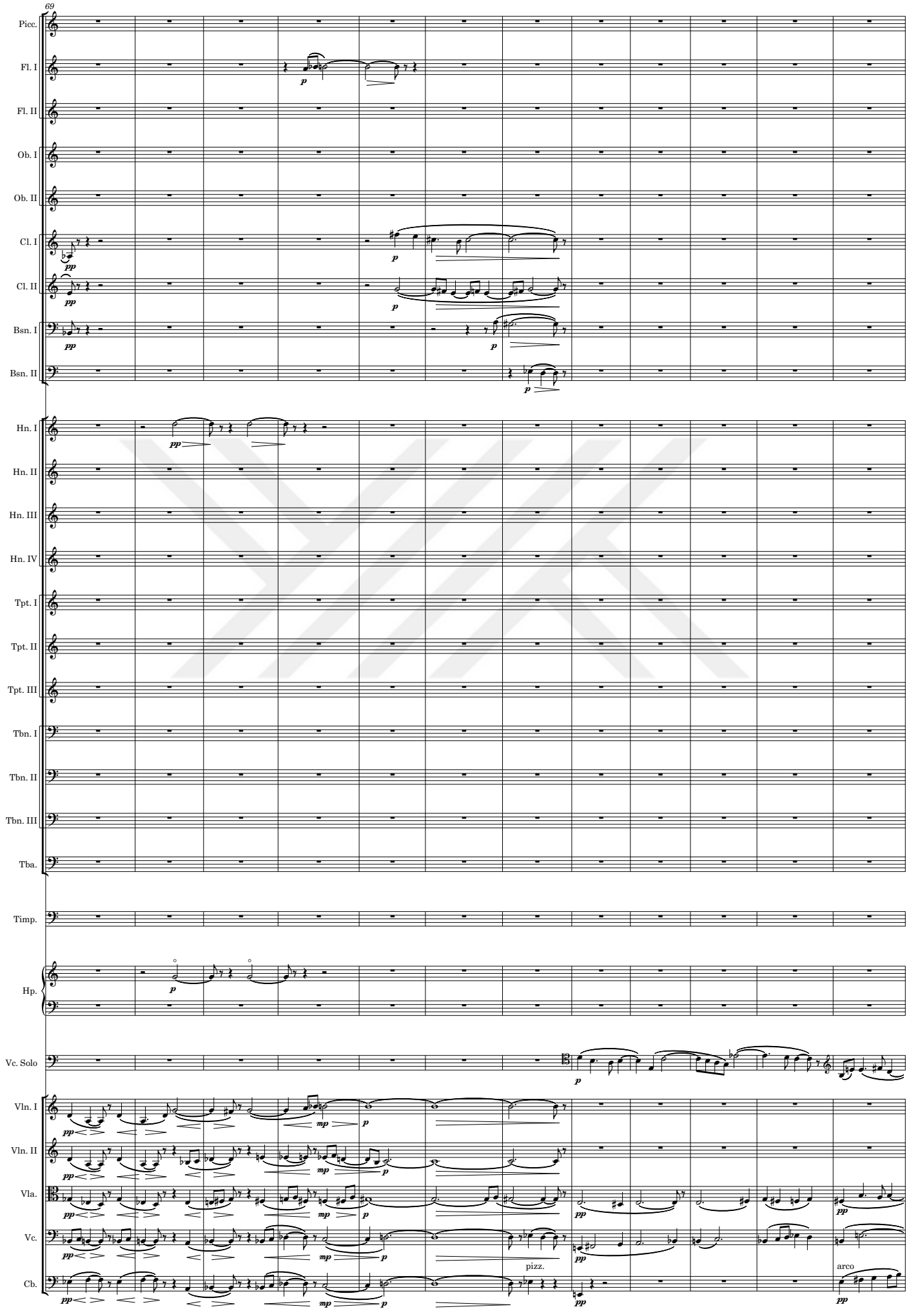

27
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mp
p
f
div.
unis.
arco

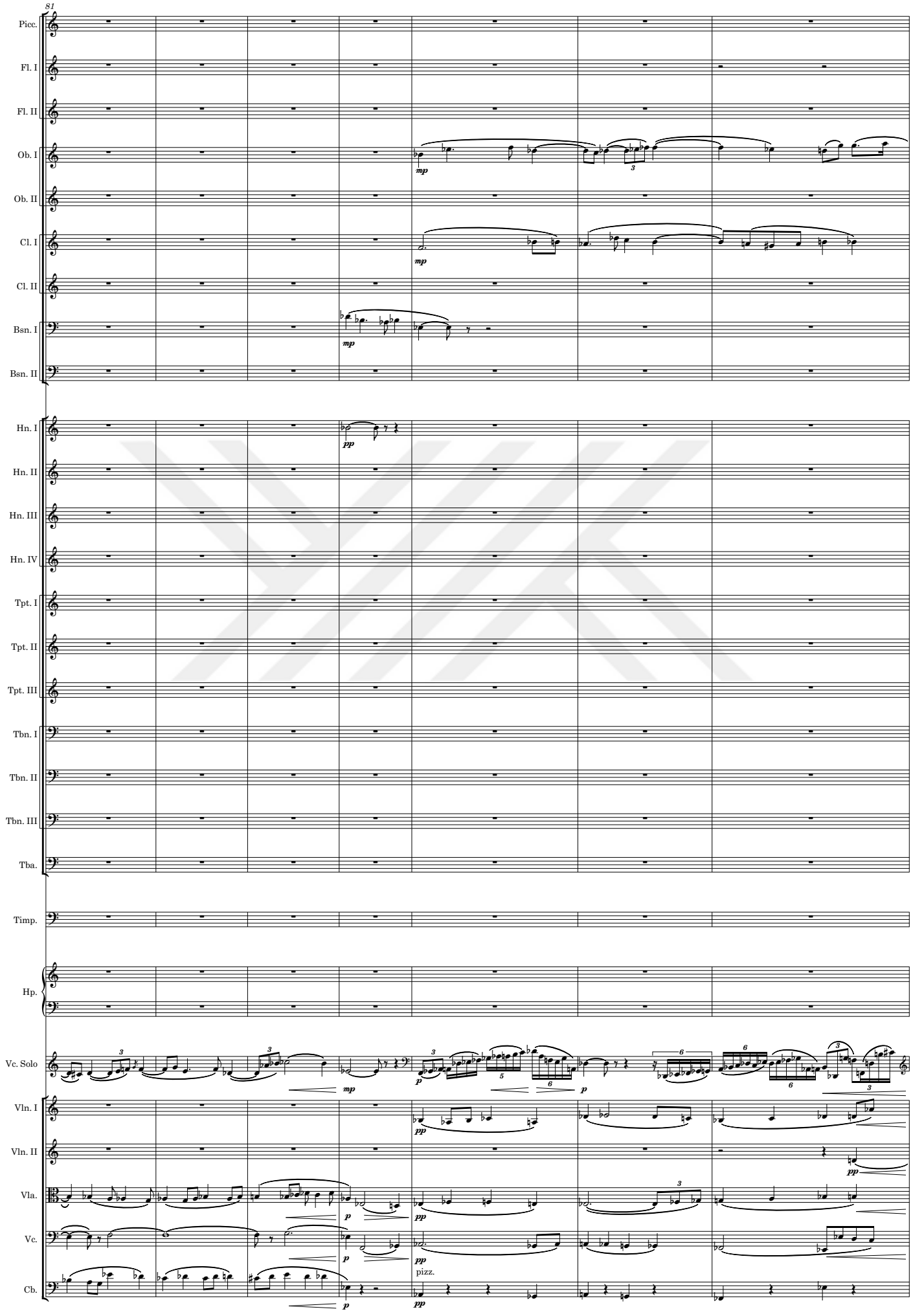

35
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
espress.
div.
unis.


41
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
pp
p
unis.
div.


49
rit.
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


58
Più mosso ♩= 66
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Più mosso ♩= 66
unis.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
dim.


69
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco


81
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
pp
p
pizz.


88
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
arco
div.

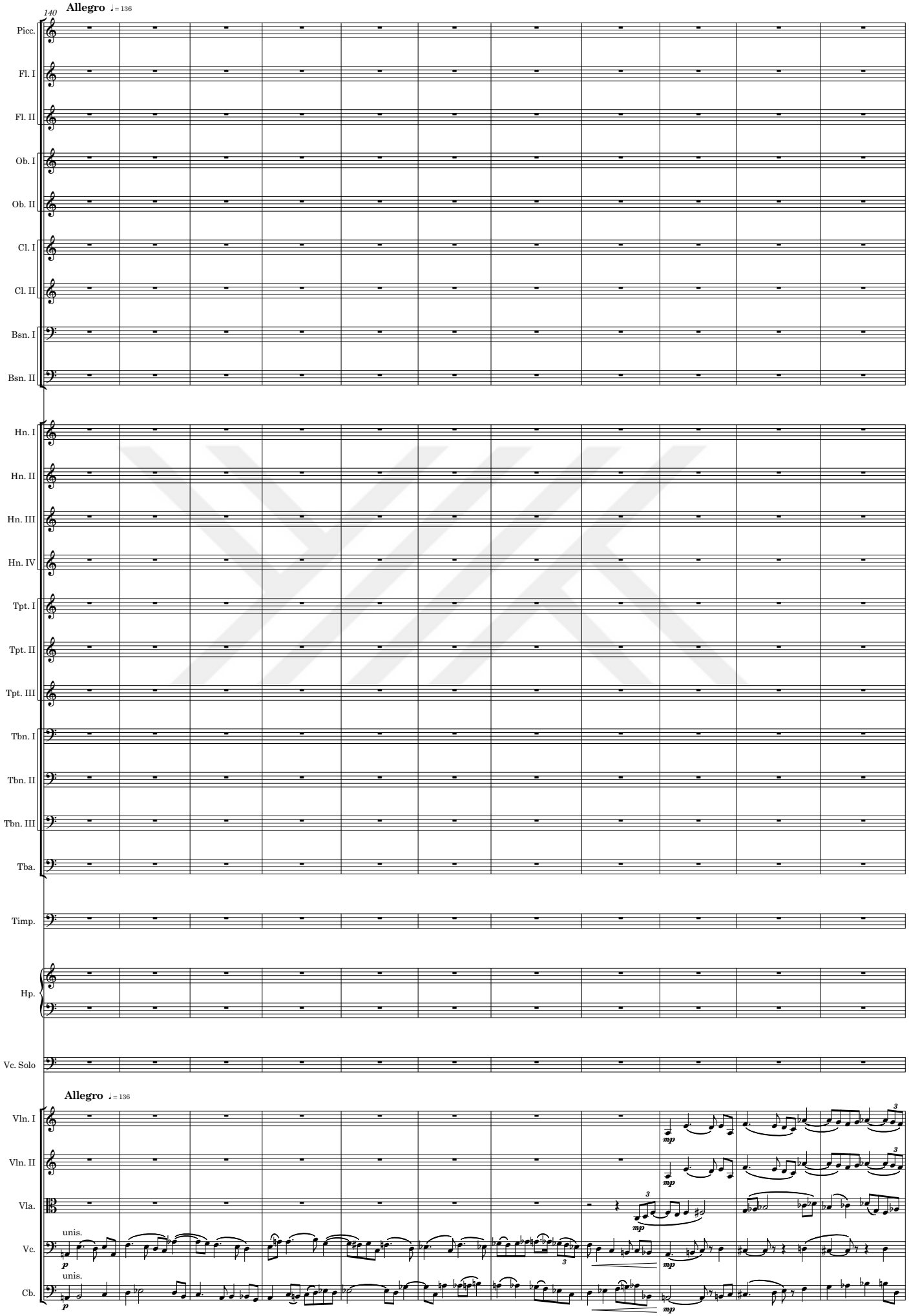

94
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
div.
dim.

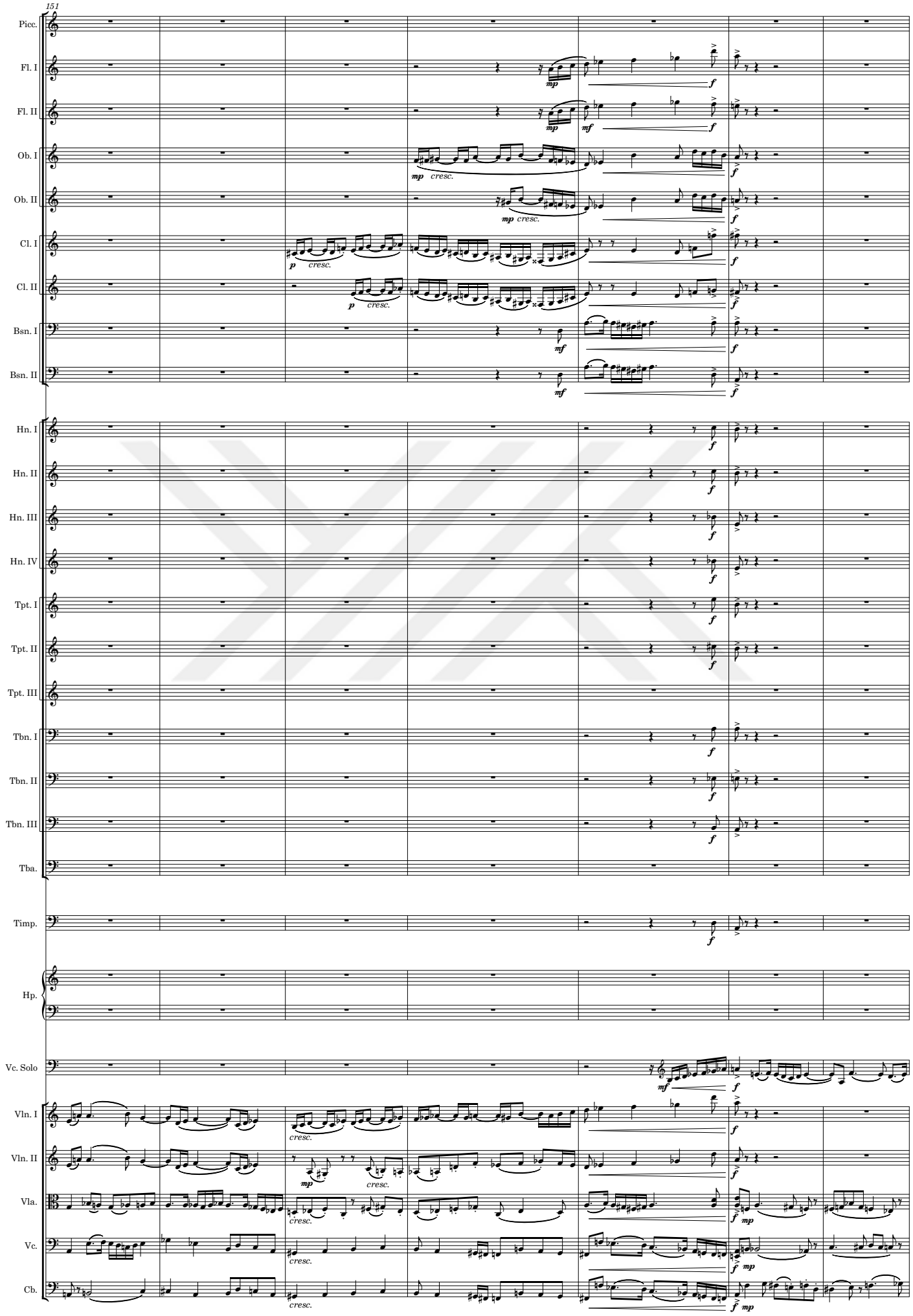

98
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
unis.
div.

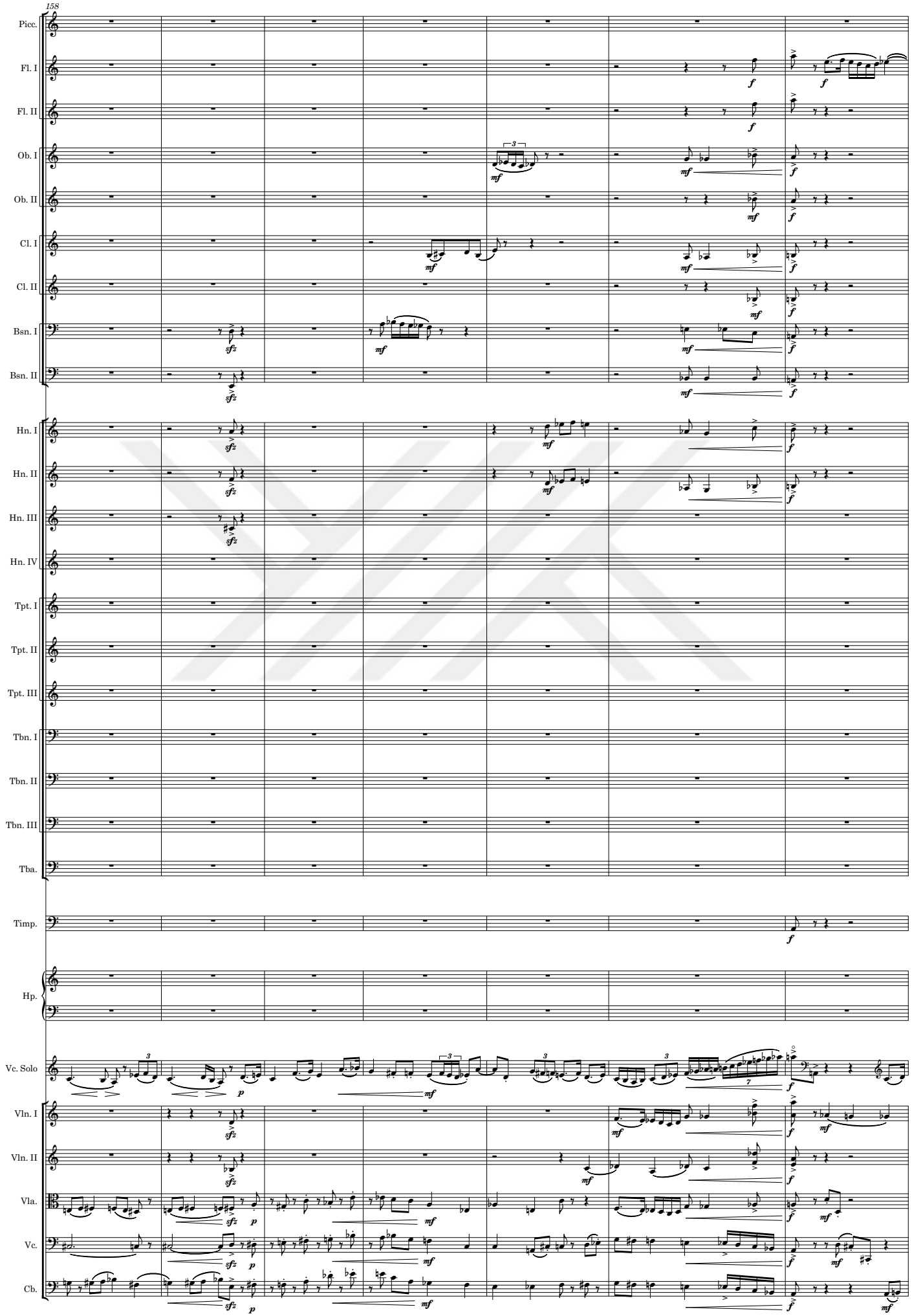

103
rall.
A tempo
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
espress.
rall.
A tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
pizz.


112
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco
div.
unis.
pizz.
pizz.
125
Vc. Solo
rall.


132
Meno mosso ♩= 54
rit.
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
l.v.
Vc. Solo
Meno mosso ♩= 54
Vln. I
Vln. II
Vla.
arco
Vc.
arco
div.
Cb.
div.


140
Allegro ♩= 136
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Allegro ♩= 136
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
unis.
p
mp
3

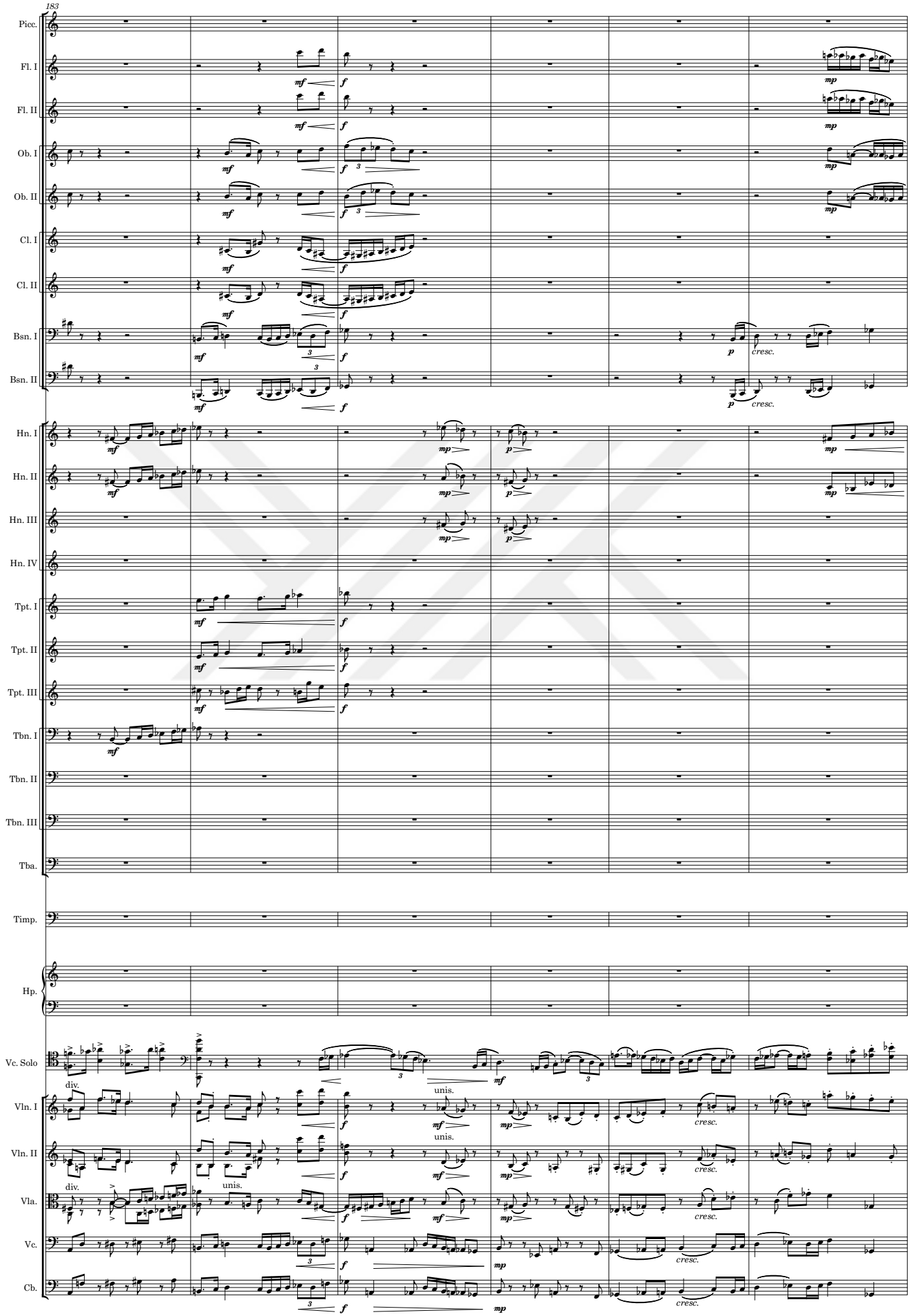

151
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
f
p
cresc.


158
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


165
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

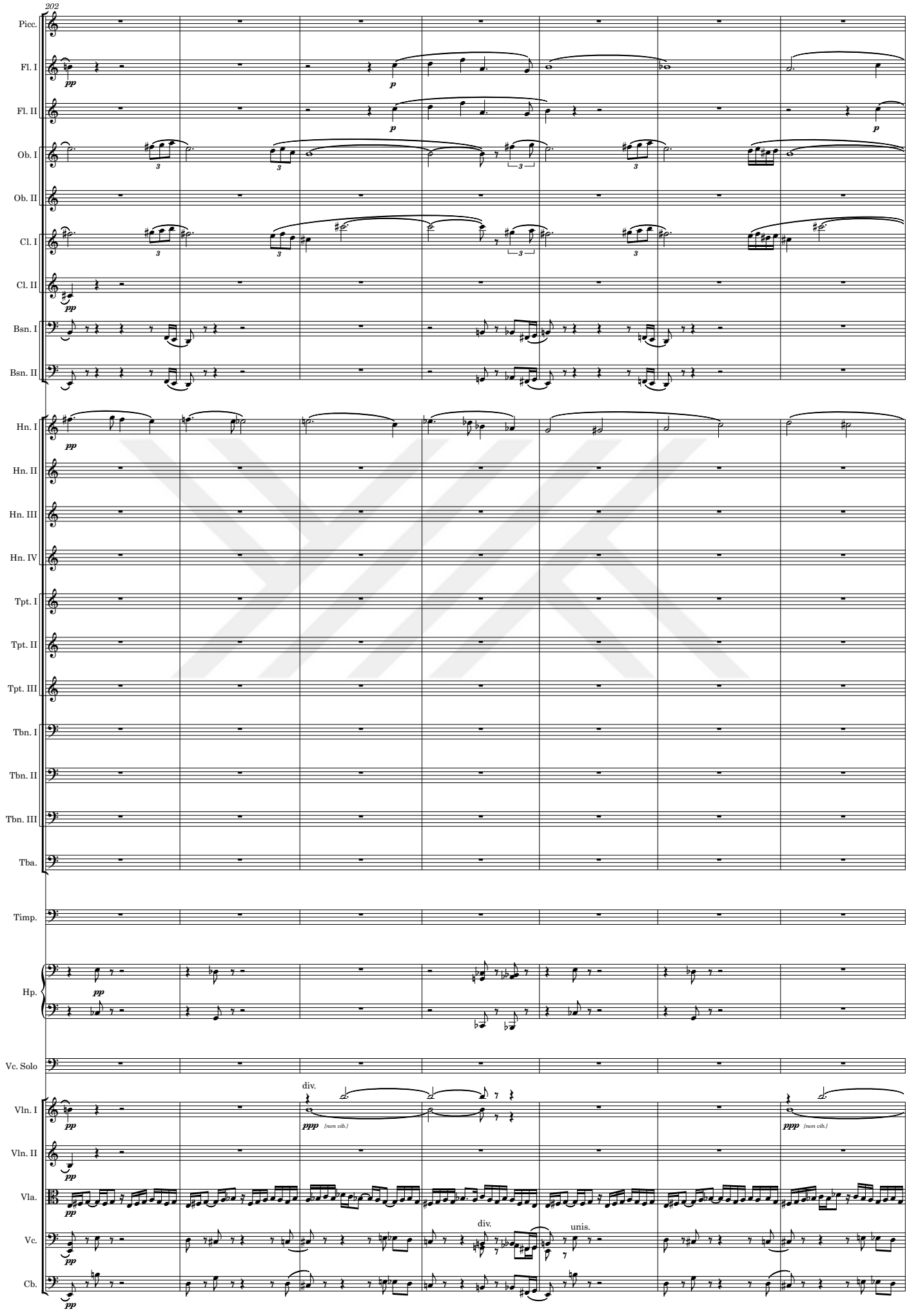

171
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.


177
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
div.


183
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
mp
p
cresc.
div.
unis.


189
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.


195
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
div.
[non div.]
dim.


202
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
ppp
[non vib.]
div.
unis.


209
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mp
espress.
ppp
[non vib.]
div.
unis.
pizz.
arco


215
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
unis.
arco
div.
unis.


221
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


226
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.


231
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
fff
marcato
molto espress.
div.
unis.
div. a3
[non div.]
tr


236
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
p
tr
unis.


241
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
p
div.
unis.


246
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
[non div.]
div.


251
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
tr
p
fff
(8)
Hp.
ff
8
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
a3
div.
a2
unis.
div. a3
div.


257
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
div. a2
div.
unis.
[non div.]
unis.


263
rall.
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
rall.
unis.
Vln. I
unis.
Vln. II
Vla.
div.
Vc.
Cb.


269
Adagio ♩= 66
rall.
A tempo
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
espress.
Adagio ♩= 66
rall.
A tempo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
[non vib.]
pizz.


278
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
mp
mf
espress.
arco
pizz.


287
rall.
Lento ♩=54
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Cadenza
ad libitum
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.
pizz.
296
307
317
324


332
Lento ♩= 54
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Lento ♩= 54
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp cresc.
mf
f
pp
cresc.
tr
unis.
div.
arco


340
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


344
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
ff
mf
f
cresc.


347
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
div.


352
accel.
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
unis.


Vivace ♩= 156
360
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vivace ♩= 156
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.

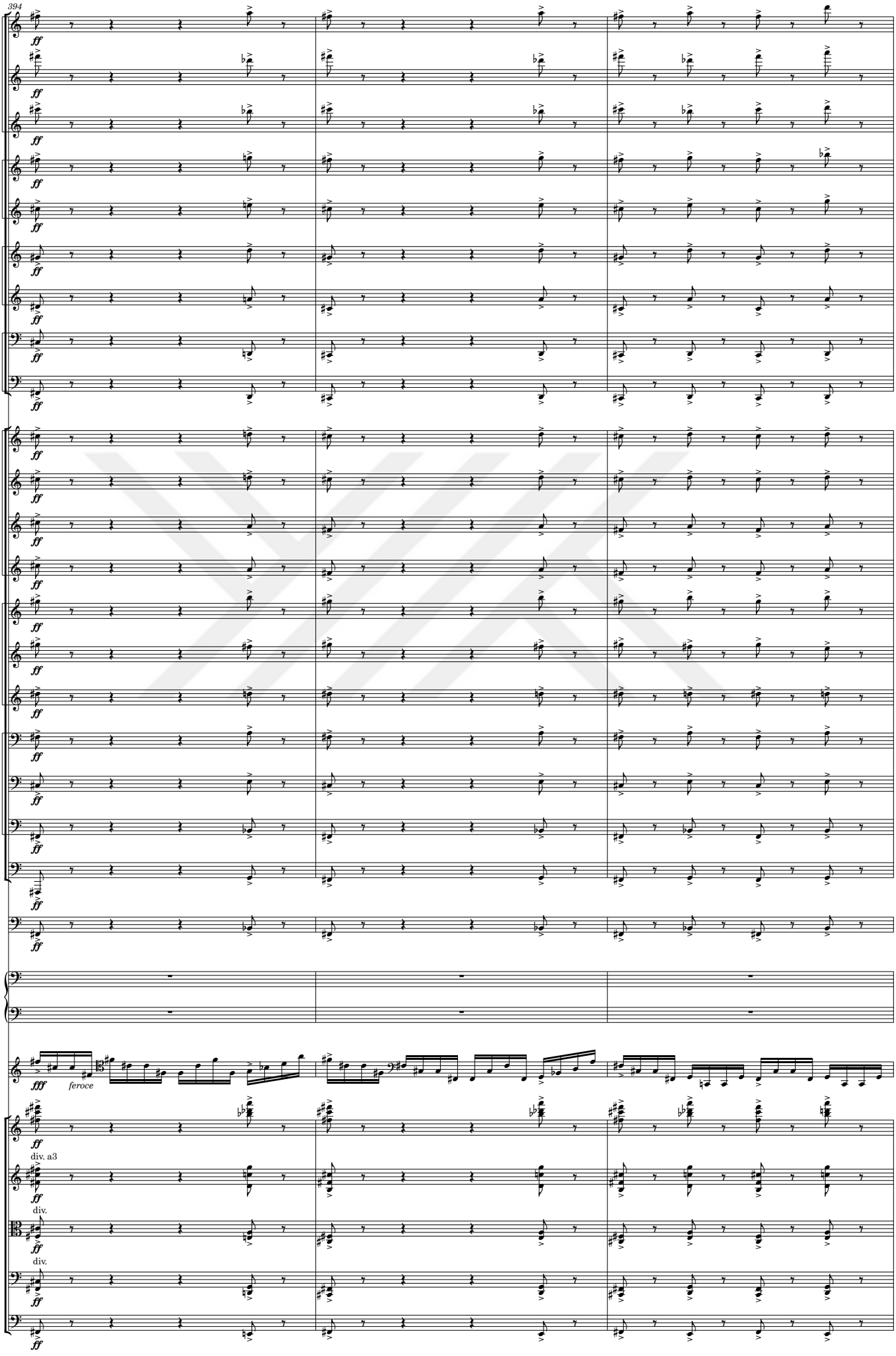

367
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
div.


374
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.
div. a3
(a2)
(a3)


379
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
ff
p
tr
(a3)
(a2)
unis.
div.
div. a3


384
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div. a3
unis.
[non div.]
div.


389
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
cresc.
f
p
tr
div.
unis.
div. a3


394
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
fff
feroce
Vln. I
div. a3
Vln. II
div.
Vla.
div.
Vc.
Cb.


397
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Bsn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Tba.
Timp.
Hp.
Vc. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
ff
secco
unis.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,

- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,

- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

12/07/2021

Mehmet Korhan İLGAR

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu
Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: MEHMET KORHAN İLGAR'IN VİYOLONSEL KONÇERTOSU ADLI SANAT ÇALIŞMASININ BESTECİLİK TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06/07/2021	120	186115	22/06/2021	2	1599571460

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. 12/07/2021

Mehmet Korhan İLGAR

Öğrenci No.: N15255194
Anasanat Dalı: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği
Program: Kompozisyon

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Halil Levent KUTERDEM

Proficiency in Art
Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: ANALYSIS OF MEHMET KORHAN İLGAR'S CELLO CONCERTO AS AN ARTWORK FOR PROFICIENCY IN ART IN TERMS OF COMPOSITION TECHNIQUE

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
06/07/2021	120	186115	22/06/2021	2	1599571460

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. 12/07/2021

Mehmet Korhan İLGAR

Student No.: N15255194
Department:Composition and Orchestral Conducting
Program/Degree: Composition

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Prof. Halil Levent KUTERDEM

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.
Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

12/07/2021

Mehmet Korhan İLGAR

---

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge
(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.