

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI**

**JOSEPH HAYDN ‘Hoboken VII.2’ RE MAJÖR
VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN
YAZILMIŞ EDİSYON VE KADANSLARIYLA İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20066004 Elif ERKLİ

Danışman:
Doç. Zeynur Erengönül

İSTANBUL - 2009

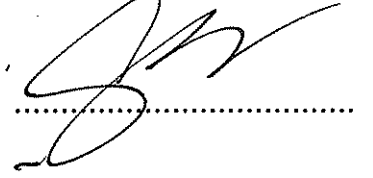
Elif ERKLİ tarafından hazırlanan Joseph Haydn Hoboken VII.2'Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Yazılmış Edisyon ve Kadanslarıyla İncelenmesi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 06 / 2009

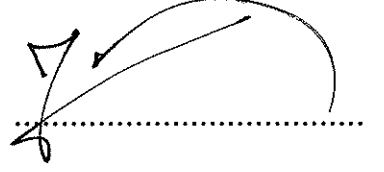
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

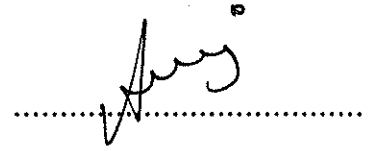
Jüri Üyesi : Prof.Çiğdem İYİCİL



Jüri Üyesi : Doç.Zeynur ERENGÖNÜL (Danışman)



Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Ani İNCİ (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

TEŞEKKÜR.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
GİRİŞ.....	1
1. FRANZ JOSEPH HAYDN'IN HAYATI.....	4
1.1 Serbest çalışan olarak verilen mücadele.....	5
2. HAYDN'IN MÜZİK DİLİ VE HAYDN MÜZİĞİNDE YAŞANAN EVRİM.....	10
3. VİYOLONSEL KONÇERTOSU HAKKINDA BİLGİ.....	18
4. VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ.....	19
4.1. Edisyonların İncelenmesi.....	26
4.2. Kadansların İncelenmesi.....	41
5. FRANZ JOSEPH HAYDN'IN ESERLERİ.....	46
SONUÇ.....	53
EKLER.....	54
KAYNAKLAR.....	92
ÖZGEÇMİŞ.....	93

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında tavsiyeleriyle yön veren ve yardımını esirgemeyen danışmanım Doç. Zeynur Erengönül'e, viyolonsel çalışmalarımda katkılarıyla bana yol gösteren ve beni teşvik eden hocam Prof. Reşit Erzin'e, kaynakların temini konusunda yardımlarını esirgemeyen Oytun Eren ve Nur Ayday'a, ayrıca yetişmemde emeği geçen tüm değerli hocalarıma teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Elif ERKLİ

ÖZET

Tarihte Viyana Klasikleri olarak bilinen üç büyük bestecinin ilki olan Franz Joseph Haydn'ın yazdığı Re Majör Viyolonsel Konçertosu viyolonsel repertuvarının en önemli ve sıklıkla çalınan konçertolarından biridir. Bu çalışma Franz Joseph Haydn'ın yaşam öyküsünü, viyolonsel konçertosunun formunu, konçerto hakkında bilgiyi, yazılmış edisyon ve kadanslarıyla konçertonun incelenmesini içerir. Çalışmadaki incelemelerde konçertonun bölümleri içindeki yapıların daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Franz Joseph Haydn, Viyolonsel, Konçerto, Re majör, Konçerto İncelemesi

SUMMARY

D Major Cello Concerto of Franz Joseph Haydn, who is known to be the first of all three composers named as Wien Classics, is one of the most important and frequently performed concertos of cello repertoire. The study consists of the biography of Franz Joseph Haydn, the form, background information and the written editions and cadences of cello concerto. The aim of the study is to explain the structures embedded in the chapters of the concerto.

Key words: Franz Joseph Haydn, Violoncello, Concerto, D Major, Concerto Analysis

RESÍMLER LİSTESİ

Resim 1. Joseph Haydn.....	3
Resim 2. Prens Nikolaus Esterházy.....	6

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: A temasının ilk altı ölçüsü (29-34).....	19
Şekil 2: B temasının ilk dört ölçüsü (50-53.ölçü).....	20
Şekil 3: Gelişim sürecinin ilk altı ölçüsü (92-97.ölçü).....	20
Şekil 4: Açılış temasının üstüne işlenen yeni tema (98-100.ölçü).....	20
Şekil 5: Yeniden serim (136-141.ölçü).....	21
Şekil 6: Kadans bölümü ilk (168-181.ölçü).....	21
Şekil 7: A teması (1-8.ölçü).....	22
Şekil 8: B teması (17-20.ölçü).....	22
Şekil 9: A ¹ geçiş teması (32-39.ölçü).....	22
Şekil 10: C teması, minör bölme (43-46.ölçü).....	22
Şekil 11: Yeni bir ton değişimi (47-52.ölçü).....	23
Şekil 12: Kromatik ve kararsız hava (52.ölçü).....	23
Şekil 13: A teması (1-8.ölçü).....	24
Şekil 14: B teması (17-25.ölçü).....	24
Şekil 15: C teması (50-57.ölçü).....	24
Şekil 16: D teması (128-138.ölçü).....	25
Şekil 17a: Rose ve Gaveart (45.ölçü).....	26
Şekil 17b: Klengel (45.ölçü).....	27
Şekil 17c: Ange (45.ölçü).....	27
Şekil 17d: Stutschewsky (45.ölçü).....	27
Şekil 17e: Gendron (45.ölçü).....	27
Şekil 18a: Gendron, Klengel ve Stutschewsky (62-64.ölçü).....	28
Şekil 18b: Gaveart, Rose (62-64.ölçü).....	28
Şekil 18c: Ange (62-64.ölçü).....	28
Şekil 19a: Altı ölçülük bağlayıcı unsur.....	29
Şekil 19b: B ² temasına bağlanış (Rose, Gaveart).....	29
Şekil 20a: Rose ve Gaveart'ın kısaltılmış orkestra tuttisi.....	30
Şekil 20b: Gelişim bölümünün ilk altı ölçüsü (92.ölçü).....	30
Şekil 21a: Stutschewsky, Klengel ve Gendron'un koda bitirişi.....	30

Şekil 21b: Ange, Rose ve Gaveart'ın koda bitirişi.....	30
Şekil 22: 127.ölçünün B temasına orkestra tuttisiyle bağlantısı.....	31
Şekil 23a: Ange (151.ölçü).....	31
Şekil 23b: Gendron, Stutschewsky ve Klengel (151.ölçü).....	31
Şekil 24a: Gaveart ve Rose (165.ölçü).....	32
Şekil 24b: Stutschewsky (165.ölçü).....	32
Şekil 24c: Klengel (165.ölçü).....	33
Şekil 24d: Ange (165.ölçü).....	33
Şekil 24e: Gendron (165.ölçü).....	33
Şekil 25a: Klengel kadansı.....	34
Şekil 25b: Gendron kadansı.....	34
Şekil 25c: Gaveart kadansı.....	35
Şekil 26a: Minör kısım girişi orkestra sergisiyle.....	35
Şekil 26b: Minör kısım solist eşliğiyle.....	35
Şekil 27a: Ana tona kadanssız geçiş.....	36
Şekil 27b: Gaveart kadansı.....	36
Şekil 27c: Klengel kadansı.....	37
Şekil 28a: Gendron kodası.....	38
Şekil 28b: Ange kodası.....	38
Şekil 28c: Klengel kodası.....	39
Şekil 28d: Stutschewsky kodası.....	39
Şekil 28e: Rose ve Gaveart kodası.....	40

GİRİŞ

Franz Joseph Haydn küçük yaşlardan itibaren müzikle iç içe olmuş ve yeteneğiyle dikkat çekmiştir. Kendi müzikal eksikliklerini tamamlamak için döneminde yazılmış pek çok eseri incelemiş, sayısız çalışmalar yapmıştır. Yaptığı bu çalışmalarla içinde bulunduğu ve etkilendiği üslup, akım ve biçimlerle kendi müzik dilinin oluşmasını sağlamıştır.

Haydn'ın müzikal kimliğinin oluşmasında etkili olan tarihsel yönelmeler kuşkusuz ki bizim Haydn müziğini anlamamıza da faydalı olacaktır. Müzik hayatının ilk evrelerinde görülen Barok Dönem etkileri, sonrasında Mannheim Okulu'nun yenilikleri Haydn müziğinde gelişimini sürdürmüştür. Viyana Klasikleri olarak anılmasının sebebi olan Viyana Klasik Müzik Okulu adındaki oluşum ise zamanın en yetkin sayılan üç büyük bestecisinin müzik adına gerçekleştirdikleri ve Avrupa müzik kültürünün yaratıcı gücü olduklarının bir kanıtıydı. Rokoko, Fırtına ve Coşku gibi ara akımlar ile iyice olgunlaşan Haydn için Esterhazy konağında çalıştığı otuz yıl ve burada yürüttüğü kapelmaisterlik görevi onun oda müziği alanındaki gelişiminin destekleyicisi niteliğindedir. Avrupa'da tanınması ve eser haklarını elde etmesiyle birlikte de Haydn saf müzik yapma yönünde cesaretlenmiştir.

Haydn'ın yapmış olduğu sayısız yenilik, form arayışları ve müzikal düzenlemeler ise klasik dönem müziğinin özünü oluşturmuş, kendinden önceki dönemlere bir tepki ya da uyma yoluyla ortaya çıkan bu yenilikler kendinden sonraki dönemleri de aynı şekilde etkilemiştir.

Müzik sanatının edebiyatla henüz paralellik kurmadığı bir dönemde çağının özelliklerini sağlam sanatçı içgüdüğü ve kusursuz tekniği ile yansıtmayı başarmıştır.

Haydn Re Majör Viyolonsel Koncertosu'nu 1783 yılında saray orkestrası viyolonselcisi Antonin Kraft için yazmıştır fakat uzun süre eseri Haydn'ın yazdığı anlaşılamamıştır. Eserin kimliği 1950 yılında netlik kazanmış, bugün kullanılan düzenlemesi François Gevaert tarafından yapılmıştır.

Viyolonsel repertuvarının en önemli eserlerinden biri olarak kabul gören re majör konçerto konser programlarında sıklıkla tercih edilen eserlerden biridir.



Resim 1. Franz Joseph Haydn

1. FRANZ JOSEPH HAYDN'IN HAYATI

Franz Joseph Haydn 31.Mart.1732'de Avusturya'nın Macaristan sınırına yakın bir köy olan Rohrau'da doğdu. Babası Mathias tamirci, annesi Maria Koller aşçıydı. Ne annesi ne de babası müzik bilgisine sahip değildi fakat babası müziğe düşkündü. Ailesi oğullarının müzik yeteneğini keşfettiğinde Rohrau'da iyi bir eğitim alamayacağını düşünerek Almanya'da Hainburg şehrinde okul müdürü ve koro şefi olan akrabaları Johan Matthias Franck'ın yanına bir müzisyen olarak yetiştirilmek üzere 6 yaşındayken Haydn'ı gönderdiler. Frank'ın evindeki yaşam Haydn için hiç kolay olmayacak, anılarında sürekli aç kaldığını ve kıyafetleri yüzünden aşağılandığını yazacaktı. Kısa sürede hem klavsen hem de keman çalmaya başlayan Haydn'ı Hainburg sakinleri kilise korosunda çaldığı soprano parçaları ile tanımaya başladı.

1740 yılında Haydn Viyana'daki St.Stephen's Katedrali'nin müzik direktörü Georg von Reutter'in dikkatini çekti.Koro için yetenekli çocuklar arayan Reutter'ın seçmelerinde başarılı olan Haydn Viyana'ya gitti ve St.Etienne Korosu'nda koro şarkıcısı olarak 9 yıl çalıştı, aynı zamanda keman ve şan dersleri aldı. Franck gibi Reutter'de Haydn'ın iyi koşullar altında yaşaması için çaba göstermedi ve müzik eğitimine katkı sağlamadı. St.Stephen's o dönemde Avrupa'nın önde gelen müzik merkezlerinden biriydi ve başarılı bestecilerin yeni eserleri hep burada dinleyici ile buluşurdu. Haydn gözlem yaparak çok şey öğrendi ve burada profesyonel bir müzisyen kimliği kazandı.

1.1. Serbest Çalışan Olarak Verilen Mücadele

1749 yılına gelindiğinde Haydn sesindeki değişim yüzünden korodan çıkarıldı. Bu dönemde Haydn nota kopya ederek para kazandı, müzik öğretmenliği ve sokak şarkıcılığı yaptı, İtalyan besteci Nicola Porpora'nın yanında çalıştı. Kısa sürede serbest çalışan bir müzisyen olarak kariyerine başlamıştı bile.

Haydn koro şarkıcısı olduğu dönemlerde müzik teorisi ve bestecilik üzerine eğitim almamıştı ve bunu eksiklik olarak görüyordu. Bu eksikliği gidermek için Johann Joseph Fux tarafından yazılan 'Gradus ad Parnassum' eseri ve Carl Phillip Emanuel Bach'ın eserleri üzerinde detaylı inceleme ve çalışmalar yaptı.

Yetenekleri arttıkça halk arasında ün yapmaya başladı. Besteci olarak tanınması ilk olarak bir opera eseri yazması ile gerçekleşti. 'Der Krumme Teufel' (Topal Şeytan) adlı operayı sahne adı Bernardon olan Johann Joseph Felix Kurz için yazdı ve ilk gösterimi 1753'de yapıldı. Besteciliğini geliştirme çabasında olan Haydn, bazı soylu arkadaşlarının yardımıyla katıldığı davetlerde seçkin müzikseverlerle tanışmıştı. Bunlardan biri olan Karl Joseph von Fürnberg'in evinde verdiği oda müziği konseri Viyana'da aristokrat çevrelerde büyük ilgi topladı. Böylece Haydn artan şöhreti ile aristokrasinin dikkatini çekti ve dönemin önemli bestecileri arasında anılmaya başlandı.

1757 yılında Kont Maximilien von Morzin'in yanında tam zamanlı olarak çalışmaya başladı. Haydn'ın görevi tam olarak müzik direktörü anlamına gelen kapelmeisterlikdi. Kont'un orkestrasını yönetiyor ve ilk senfonilerini yazıyordu. 1760 yılında Maria Anna Aloysia Apollonia Keller ile evlendi. Haydn eşinin kız kardeşi olan Therese'ye aşıktı ve son derece mutsuz bir evlilik yaşadı, hiç çocuğu olmadı.

Kont Morzin kısa süre içinde maddi sıkıntılar çekmeye başladı, bu nedenle müzik ile ilgili tüm faaliyetlerine son verdi. Haydn çok geçmeden benzer bir iş teklifi aldı ve 1761 yılında Esterházy Ailesinde ikinci kapellmeister olarak göreve başladı.

Esterházy ailesi Avusturya İmparatorluğu'nun en zengin ve en önemli aileleri arasında yer alıyordu. Prens Paul-Antoine'nin ölümüyle yerine gelen kardeşi Prens Nicolaus tam bir müzikseverdi ve kısa sürede Haydn'la dost oldular. Prens baryton adında viyol benzeri bir çalgı çaldığından Haydn bu çalgı için 150 den fazla eser yazmıştı.1766'da eski birinci Kapellmeister Gregor Werner'in ölümüyle görev Haydn'a verildi. Sorumlulukları arasında beste yapmak, orkestra yönetmek, opera eserleri yazmak ve patronlarıyla birlikte oda müziği yapmak vardı. Yaylı dördlünün babası sayılmasını sağlayacak eserlerinde bu görevinin etkisi büyüktü. Bu dönemde yazdığı operalarının büyük bir kısmı Carlo Goldoni'nin metinleri üzerine gülünçlü, derin düşünceler barındırmayan yapıtlardı. Zamanın en iyi topluluklarından birini kuran Haydn'ın beş keman, iki viyola, bir viyolonsel, bir kontrabas, bir flüt, iki obua, iki fagot, iki korno ve bir orgcudan oluşan orkestrası ile iki soprano, iki alto, iki tenor ve bir bastan oluşan korosu vardı. Bu olanaklarla sürekli besteler yaptı. Anlaşma gereği bu orkestra için eserler yazıyor, orkestrayı çalıştırıyor, pazar günleri de konser veriyordu.



Resim 2. Prens Nikolaus Esterházy

Yaklaşık 30 yıl Esterházy konağında çalışan Haydn için bulunduğu konum son derece tatmin ediciydi. Prens'in desteği ve ilgisi göz ardı edilemezdi. Haydn işte bu dönemde 25 operasının, 83 yaylı dörtlüsünün çoğunu ve 85 senfonisini yazdı. Dünya çapında tanınırlığı artan besteci, yayımlanmak üzere besteler yapmaya başladı. Kraliçe Maria Theresa için bestelediği senfoni ve iki opera ününü arttırdı. Eserleri Paris, Leipzig, Amsterdam ve Londra'da yayımlanıyordu. Paris Senfonileri (1785-1786) ve İsa'nın Son Yedi Sözü (1786) gibi dönemin önemli eserleri yurt dışında büyük ilgi görmeye başladı.

Haydn büyük bu başarılarına rağmen kendini soyutlanmış ve yalnız hissetmeye başladı. Viyana'dan uzakta kendini mutsuz hissediyor, arkadaşlarını özliyordu. Bu arkadaşlarından biri Wolfgang Amadeus Mozart'tı. Mozart'la dostlukları 1781 yılına dayanan Haydn onun eserlerinden oldukça etkileniyor ve her fırsatta hayranlığını dile getiriyordu. Mozart ve Haydn'ın birbirlerine besledikleri takdir duyguları ve dostlukları müzisyenler arasındaki çekememezlik göz önünde bulundurulduğunda olağanüstü bir durumdu. Mozart da arkadaşına büyük değer veriyordu ve bu sebeple altı büyük yaylı çalgılar dörtlüsünden oluşan beste dizisini (1782-1785) Haydn'a adadı. Bu eserler hala Haydn Kuartetleri olarak bilinmektedir. Haydn bu dörtlüleri dinlediğinde Mozart'ın babasına şunları söyledi: "Tanrının önünde şerefim üzerine yemin ederek size şunu söyleyeyim ki, oğlunuzdan daha büyük bir besteci ne tanıdım ne de adını duydum" Mozart'da Haydn için şunları söylemişti: "Bu yerine getirdiğim bir borç, çünkü yazı sanatının sırlarını bana öğreten Haydn'dır"¹

1790'da Prens Nikolaus'un ölümüyle yerine gelen prens müzik kurumunu feshetti. Ünü Avrupa'ya yayılmış olan besteci için hayatında yeni bir dönem başlamış oldu. Alman emperyaryo² Johann Peter Sallomon'dan gelen teklifle Haydn İngiltere'ye gitti, burada büyük bir orkestra ile senfoniler yönetmeye başladı.

¹ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni syf 132.

² Bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını belli bir yüzde karşılığında düzenleyen kimse.

Oxford Üniversitesi Haydn'a onursal doktora unvanı verdi. Rektör konuşmasında Haydn için dünyanın en büyük bestecisi olduğunu söylediye de Haydn bu şerefi reddetti ve kendisini ve diğer bestecileri geçen bir besteciden yani Mozart'tan bahsetti. İngiltere'ye yaptığı bu müzikal seyahati sırasında Sürpriz, Military, Drumroll ve Londra Senfonileri, Rider Kuartet, Gypsy Rondo Piyano Triosu'nun da yer aldığı en çok bilinen eserlerini meydana getirdi.1793'de Viyana'ya döndükten sonra daha önce müzikal eskizlerini gördüğü ve bestecilik yönünde yüreklendirip yardımcı olmak için Viyana'ya çağırdığı Ludwig van Beethoven'ın öğretmeni olarak çalıştı.Bir yıl sonraki İngiltere seyahatinde Haydn başarılı konserler verdi ve 6 Salomon Senfonisi'ni bu süreçte yazdı.1795 yılına kadar Londra'da kalan besteci Esterházy ailesinin çağrısı üzerine Viyana'ya dönmeye karar verdi.Yeni prens Nicolaus II eski orkestrayı Haydn'ın yönetiminde tekrar oluşturmak için bütün uygun koşulları sağladı. Eisenstadt'a dönen Haydn sarayın müzik yaşamını düzenlemeye, prensin isteğiyle dini vokal eserler yazmaya başladı.

Bir dizi missa besteledikten sonra 1798'de Yaradılış ve 1801'de Mevsimler Oratoryosu'nu besteledi ve 72 yaşında Esterházy'lerin hizmetinden çekildi.76.yaş gününde besteci için konserli bir kutlama yapıldı. Eski öğrencisi Beethoven'de kutlamada bulundu. Çok heyecanlandığı için konser bitmeden evine götürülen yaşlı Haydn halk önüne tekrar çıkmayacağına yemin etti.

Yetişkinlik döneminde yakalandığı nazal polipozis (burunda doku kitlesi) hastalığı 18.yy da sıkça görülmekteydi. Tedavisi uzun, ağrılı ve kanamalıydı.1802 yılında ilerlemiş olan hastalığı yüzünden beste yapması fiziksel olarak imkansız hale gelmişti, müzikal açıdan fikir üretmeye devam ediyor ancak hiçbir şey yapamıyordu. Hastalığında sık sık piyano başına geçerek 'Gott erhalte Franz den Kaisen'³ adlı eserini çalarak huzur bulmaya çalıştı. Kendisini bir vatansever olarak gösterdiği bu eseri 1797 yılında bestelemişti. Bu melodi daha sonra Avusturya ve Almanya ulusal marşlarında kullanıldı.

³ Tanrı Kral Kaisen'i korusun

Viyana'nın Napolyon yönetimindeki Fransız ordusu tarafından saldırıya uğramasından kısa bir süre sonra 1809 yılı Mayısında Haydn hayatını kaybetti. Ölümünden iki hafta sonra 15.Haziran.1809 tarihinde W.A.Mozart'ın Requiem K.626 adlı eserinin çalındığı bir cenaze töreni ile toprağa verildi.

2. HAYDN'IN MÜZİK DİLİ VE HAYDN MÜZİĞİNDE YAŞANAN EVRİM

Haydn'ın yaşadığı çağı bilmek kuşkusuz ki onun müziğini anlamak için faydalı olacaktır. Bunun yanında bestecinin kendi evrimini incelerken müzik sanatına kazandırmış olduklarını da görmüş olacağız. Klasik Çağ Haydn-Mozart çağıdır ve bu çağın üçlüsü Haydn, Mozart ve Beethoven'dır. Bu çağ aşırı derecede düzenli hareketlerin, kusursuz biçimlerin hakim olduğu, ince, vurgulu ve duyarlı bir müzik anlayışına sahiptir. Haydn'ın eserlerindeki lirik pasajların etkisi de buradan gelir. Klasik dönem müziğinin başlıca özelliği öz ve biçim arasında kurduğu dengedir. Haydn müziğinin belirgin karakteri, kısa ve basit melodileri geliştirip kapsamlı bir yapı ortaya çıkartması ve eserlerindeki zarafet ve duruluktan gelir.

Haydn'ın senfoni ve dörtlünün babası olarak görülmesi Mannheim Okulu üyelerinin yapmış ve başlatmış oldukları biçimleri Haydn'ın geliştirmesi ve özle ilgili değerler kazandırmış olmasındandır. Bu noktada Haydn-Mozart stilinin hazırlık evresi sayılabilecek Mannheim Okulu'na değinmek faydalı olacaktır. Mannheim Okulu Güneybatı Almanya'da Palatinate eyaletinin merkezi olan Mannheim'de kurulmuştur. Eyaletin başındaki Carl Theodor'un müziğe olan tutkusuyla saraya zamanın en iyi besteci ve müzisyenleri toplanmış, Mannheim Orkestrası'nın kurulmasıyla gerçekleşen müzik etkinlikleri Mannheim Okulu olarak anılan stili de oluşturmuştur. Mannheim Okulu üç nesil boyunca Viyana Okulu'nun temel öğelerini kapsayan önemli çalışmalar yapmıştır. Bu orkestranın tarihte ilk kez yaylı ve üflemlili çalgıları birlikte kullanması, çalgı icrasını geliştirmesi, orkestrasyonda yapılan yenilikler, Mannheim'lı bestecilerin senfonik yapıtları, dinamizm, orkestranın nüans aralıklarındaki ustalığı yani meşhur 'Mannheim Crescendoları' Haydn'ın müzik stilinin gelişiminde büyük rol oynadığı gibi sonraki dönem müziklerini de etkilemiştir.

Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müzikal serüvenleri farklı noktalarda birbiriyle keşişmiştir. Karakterleri ve müzikal yapıları birbirinden ayrılan bu üç büyük besteci

tarihte Viyana Klasikleri olarak anılmışlardır.1780-1827 yılları arasında klasik öncesi bir yapı olan Viyana Klasik Müzik Okulu'nu oluşturmuşlardır. Müzikte klasik kavramı evrensel mükemmellik ve açık seçiklik anlamındadır. Ezgi, armoni ve ritim sorunları çözüme ulaşmış olmalı, yapının içeriği, özü ve sonucu önceden belirlenmiş olmalıdır. Klasik biçim Barok biçim karşısında dinamik tavrını korumalıdır. Avusturya'nın doğa, iklim, coğrafya, etnolojik⁴ koşulları, Viyana'nın büyük Avrupa göçlerine köprü görevi görmüş olması gibi dış etkenler Viyana Klasik Müzik Okulu'nun oluşumunda önemlidir. Okulun gelişim sürecinde kilise müziği, tiyatro müziği, Mainhaim Okulu ve İtalyan müziği etkileri görülürken, Avusturya'nın toplumsal altyapısı da büyük rol oynamıştır. Böylece barok üsluptan kopup daha insancıl bir üsluba yönelme olmuştur. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müziği de bu ortak temellere dayanarak bestecilerin karakteristik farklılıklarıyla şekillenmiştir.

Klasik Dönem müziğinin başlıca ustalarından biri olan Haydn'ın sadece şakacı, eğlendirici, sevinç unsurları barındıran eserler yazdığını düşünmek yanlış olur çünkü o aynı zamanda bir romantiktir. Müzik yaşamının son üç evresinde Almanya'da romantik edebiyatın gelişmesi, Goethe'nin Yeni-Klasik Fransız Edebiyatı kurallarına karşı anlatım özgürlüğünü ön plana çıkarması ile Goethe ve Schiller'in temsilcisi oldukları Sturm und Drang akımı Haydn'ın müziğinde karşılık bulmuştur.

Haydn'ın müzik hayatını beş evrede incelemek faydalı olacaktır. İlk üç evreyi kapsayan 1750-1780 yılları arasında Haydn'ın eserlerinde 'Barok' etkileri görülür, ki bu dönem besteci için 'keşif ve belirsizlik' dönemi olmuştur. Klasik öncesi müziğin gelişim sürecini Haydn müziğinde açıkça izlemek mümkündür.1770'e kadar olan gençlik eserlerinde eski Barok izleri dört bölümlü sonat ve senfoni biçimleriyle bir arada yürür. Derinlemesine ve yüzeysel anlatım bir arada görülür. Derinlemesine anlatım senfoni, konçerto, oratoryo ve vokal yapıtlarında, yüzeysel anlatım ise kassation, divertimento, konçertino, serenad ve orkestra scherzandolarında görülür.

⁴ Irk bilimsel

Birinci evre diyebileceğimiz 1750-1760 yıllarında kendinden önceki bestecilerin yöntemlerini benimsemiş olan Haydn olgunluk kazanmamıştır. Yaylı dörtlülerinin on sekiz tanesi ve ilk iki senfonisi birinci evrenin ürünleridir. Klavsen eserlerinde ise Emanuel Bach'ın etkileri rahatlıkla görülmektedir. Gençlik eserleri teorik ve pratik yönden yetersiz olan Haydn yeteneklerinin ve çalışmasının da yardımıyla estetik ve teknik kuralları öğrenecek ve sonraki evrelerde onun müzik yaşamında kademe kademe ilerleyen ve müzikal açıdan karmaşıklığa ve entelektüelliğe doğru ilerleyen değişimin izleri rahatlıkla görülebilecektir. Haydn hayatın tadını bilen, içine kapanık olmayan bir yapıya sahiptir, Sürpriz Senfonisi'nin özelliği de buradan gelir. Din müziği yapıtlarında da tanrıdan mutlu, gülümseyen hatta kahkaha atan bir müzikle bahsetmiştir çünkü o tanrının korkuyla anılmasına karşıdır.

İkinci evre 1761-1770 yıllarında yaşanan bir geçiş evresi niteliğindedir. Bu yıllarda Esterházy konağında çalışmaya başladı. Bestecinin yazdığı eserlerin çoğu prensi memnun etmek için yazılmıştı ve eğlenceliydi. Eserlerinin majör tonda yazılması Haydn'ın sağlıklı ve dengeli kişiliğini yansıtıyordu, az da olsa karşımıza çıkan minör çalışmaları ise bilinen kurallar dışında işlenmişti. Ustalık kazanmış özgür ve girişken bir yapıya sahipti artık. Özellikle senfoni ve operalar üzerine çalışıyor, senfonilerinin bazılarında günlük olaylardan esinleniyor ve isimlerini buna göre belirliyordu. Bu Haydn'ın anlatıcı müziğe olan eğiliminin bir göstergesiydi. Sabah, Öğle, Akşam, Ay senfonileri gibi. Daha özgürce yazdığı bu eserlerinde de eski etkiler görülüyordu ama bununla birlikte çalgı kullanım tekniğinde ustalaşmıştı ve her çalgının özelliğine göre çarpıcı bir yazım kullanmaya başlamıştı. Aynı zamanda opera alanındaki en olgun yapıtlarını da bu evrede yazmış olan bestecinin kişisel özelliklerini gösteren opera yapıtlarının librettolarından İtalyan komik opera geleneğini kullandığı anlaşılır. Haydn zaman zaman opera eserlerini senfonik eserlere de dönüştürmüştü, ki bu sayede söz konusu yoğun dönemde kariyerini bir senfoni bestecisi olarak sürdürmeyi başardı.

Üçüncü evre olan 1771-1780 yıllarında müziği derin heyecanlı, duygulu bir hal aldı. Haydn'ın o çağdaki üslubunu belirten eserleri dramatik öğeler taşıyordu. Nitekim operalarında da çağa göre aşırı bir duygululuğa yönelmişti. İnce, zarif, süslü kelimeleriyle çağrışan Rokoko tarzı Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçerken dikkati çeken ara akımlardan biriydi. Rokoko 1726-1775 yıllarında Paris'te soyluların önemseydiği bir akımdı ve bu üslupta yazılmış eserler eğlenceli, kolay anlaşılır, hafif, zarif ve süslü bir yapıdaydı. Basit cümlelerin yalın bir armoniyle desteklenmesi esastan yola çıkan bu akım Barok dönemin süslemeleri ve karmaşık kontrpuanına bir başkaldırı niteliğindeydi. Haydn'la birlikte çağın tüm bestecileri Rokoko tarzını kullanmışlardı. Bu evrede yazılan Veda Senfonisi de bestecinin deneyciliğinden kaynaklanıyordu. Kendi işverenine bir protesto niteliğinde yazılmış olan senfoni, çalışanların tatile ihtiyaçları olduğunu anlatıyordu. Eser bütün orkestra elemanlarının tek tek sahneyi terk etmesiyle sonlanıyordu. Rokoko tarzını benimsediği dönemin sonrasında Haydn 'Sturm und Drang' yani Fırtına ve Gerilim olarak bilinen bir döneme girdi. 18. yüzyılın son üçte birinde aristokrasi⁵ ve feodalizme⁶ karşı yıkıcı eleştiriler başlamıştı. Goethe'nin 1774 de yayınlanan romanı Werther, karşılıksız aşkı yüzünden canına kıyan kahramanıylay Avrupa'yı ağlatmıştı. Roman aynı zamanda üst sınıfın yaşayışına ve düşünsel sığılığına da dikkat çekiyordu. Fırtına ve Gerilim akımı adını edebi bir kaynaktan, Klinger'in romanından almıştır fakat daha sonra anlaşılmıştır ki müzikte yaşanan ilerleme edebiyatın çok önüne geçmiştir. 1770'lerde duyarlılığı simgeleyen akımın ana fikri sezgi ve duygunun her şeyin temeli olduğu düşüncesi idi. Fırtına ve Gerilim romantizm öncesi bir akımdı ve toplumun göreneklerine yönelik özgün bir protestoyu içeriyordu, fırtına sonrası coşkuyu anlatıyordu. Amacı insanlık, birey hakları, toplumun gelişmesi bilincini yerleştirmekti. Müzikte hafif ve süslü bir dil yerine yoğun duygulu, yalın bir anlatım gözlenir, bu anlatımcı yapı Rokoko'nun aksine orta sınıfın sanatı olmuştur.

⁵ Soylular sınıfı

⁶ Derebeylik sistemi

Karşıtlık ilkesi esas alınarak barok duyarlılığı korunmuş, zıtlıklardan yararlanılmıştır. Özellikle Haydn'ın minör eserlerinde ön plana çıkan müzik dilinin daha etkili olması bu akımdan gelmektedir. Akımın yükselme döneminde 49. fa minör 'La Passione' Senfonisi (1768), Op.20 fa minör 5.Dörtlüsü (1772), mi minör 44. Yas Senfonisini (1772) yazmıştır. Bu akımı izleyen dönemlerde Haydn hafif ve eğlenceli bir tarz benimsemiştir.

1781-1790 yıllarında her yönüyle olgunlaşmış bir Haydn karşımıza çıkar. Bestecinin 1779 yılında yeniden düzenlenen kontratının sağladığı imkanla Haydn patronunun izni olmadan eserlerini yayımlamaya başlamıştı. Bu imkan besteciye saf müzik yapma yönünde cesaretlendirmişti. Bununla birlikte besteci kimliğinde klasik tarzda büyük ilerlemeler olan Haydn; zeka, sevinç, espri, coşku ve inceliği harmanlayarak müzik yaptı ki klasik sanatın amacı da buydu zaten. Bu evrede yazdığı 'Jungferquartette' Op.33 yani Gençlik Dörtlüleri Haydn'ın deyimiyle 'yeni ve özel bir tarz'dır. Her çalgının eşit öneme sahip olması ve temaların işlenişinin bölme ve birleştirmeye dayalı olması önemli bir özelliktir. Çalgıların kendi özelliklerini ön plana çıkaran, bütün partilere eşit değer veren akıcı bir kontrpuan anlayışı benimsemiştir. Aynı nitelikleri Mozart etkisiyle ama kendinden ödün vermeden yazdığı piyano sonatlarında ve senfonilerinde de görmek mümkündür. Ayı, Kraliçe ve Tavuk Senfonileri gibi. Haydn'ın senfonilerinde üçüncü bölüm olarak kullandığı menuet, zarif saray dansı ve barok dönem orkestra süitlerindeki alışılmış özelliğinden uzaklaşıp zamanla temposu hızlı, canlı bir senfonik bölüm halini almıştır. 5. Senfoni ve Sürpriz Senfonisinde olduğu gibi. Besteci monothematic exposition olarak bilinen türe hayrandı ve bu tür için belirleyici olan unsur eserin giriş kısmıydı. Onu Mozart ve Beethoven'den ayıran en belirgin özelliği ise tekrar kısımları, motifleri kullanımı ve tematik ilerleme şekliyle kendini belli eder.

Müzik hayatının beşinci ve son evresi olan 1791-1803 yılları arasında bestecinin ustalığı Londra'da kaldığı dönemde çalgı müziğinde, Viyana'ya döndükten sonra ise ses müziğinde görülür. Londra'da kaldığı bu dönem Haydn'ın olgunluk dönemi olarak adlandırılabilir. Bu evrede yazdığı senfonilerinde anlatım gücünün arttığı görülmektedir. 1791-1795 yıllarında yazdığı 12 Londra Senfonisi

romantizm etkisindedir. On iki senfoninin yalnızca bir tanesinin ismi Londra Senfonisi olup diğerleri Şaşırtma, Askeri, Saat, Davul gibi farklı isimlere sahiptir. Haydn 1790'larda yaptığı İngiltere seyahatlerinden etkilenmiş ve Charles Rosen'in 'popüler tarz' olarak adlandırdığı beste tarzını geliştirerek büyük başarı yakalamıştır. Çağın doğaya dönüş tarzından etkilenmiş, gülünç olarak nitelendirilen halk müziğini son derece ciddiye alması ve halk öğelerini sıklıkla kullanması onu eleştirilere maruz bırakmış fakat besteci halk müziği unsurlarını geliştirmeyi seçmiş, kendini ispat ederek saygı kazanmıştır. Haydn'ın her yapıtında ciddiyetle işlediği dramatik patlamaların ve derin düşüncelerin aracı olan temalar halk üslubundan gelmektedir. Sadece Avusturya halk kültürü malzemelerini değil imparatorluk içindeki birçok halkın varlığını yansıtacak Hırvat ve Macar halk öğelerini de kullanmış, bu öğelerin en zengin ve yaratıcı kullanımı da bestecinin büyük yapıtlarında dramın en yüksek noktası olarak görülmüştür. Halk müziği unsurları daha geniş kapsamlı bir yapının dengeleyici unsurları olarak işlev görmüştür. Bu yıllarda koro müziğiyle ilgilenmiş missalar, operalar ve oratoryolar bestelemiştir. En önemli iki örneği Yaratılış Oratoryosu ve Mevsimler Oratoryosudur. Halk müziği unsurlarını kullandığı Yaratılış Oratoryosu'nda bu unsurları yenileştirmiş aynı zamanda da bunu halka, halkın özelliği olduğunu hissettirecek şekilde harmanlamayı başarmıştır. Soprano aryası 'Yemyeşil Örtüyle' buna örnek olabilir. Mevsimler Oratoryosu'nun çıkış noktası ise Haydn'ın köylüye duyduğu sempatidir. Eser köylülerin zorlu uğraşına bir övgü niteliği taşımaktadır. Haydn'ın halk müziği unsurlarını ele alışı, zannedilenin aksine bu müziğin gülünç müzik olduğu düşüncesini yıkışı, kendi fikirleri, duyguları ve dramatizmiyle harmanlayıp öğeleri kullanışı Smetana, Mussorgsky, Dvořák'a uzanan halk öğesi çizgisinin başlangıcını oluşturmuştur. Haydn'ın ortaya koyduğu müziksel düşüncelerin yeni ve cüretkar yapısı basın ve kamuoyunun onu yaşayan en büyük müzik dehası olarak hararetle alkışlamalarını sağlamıştır.

1795 yılında Viyana'ya dönmesiyle birlikte Haydn'ın kariyerindeki son dönüm noktası başlamıştır. Müzikal tarzında çok küçük değişimler olmasına karşın peşinden gittiği amaçlar kökten değişmiştir. Haydn zamana yayarak çalışmanın keyfini çıkarmaya başlamış, eserlerinde de hayatın anlamı ve insanlığın hedefleri gibi konular işlemiştir. Döneminde ileri müzik görüşüyle dikkat çeken Haydn'ın

müziğindeki espri anlayışı diğer bestecilerde olmayan bir özelliktir. Onun müzikal esprisi eserlerinin dinleyiciyi şaşırtan sonlarla bitmesini sağlamıştır. Farklı üslup ve anlatım şekillerini birleştirerek erken sayılabilecek bir dönemde klasik sentezi elde etmiş, kullandığı farklı öğeler Haydn’la şekillenmiş ve klasik dönem müziğinin temelini oluşturmuştur.

Besteci müzik hayatının ilk yıllarından itibaren ‘dört bölümlü klasik formu’ kullanmış, aydınlık ve mantıklı bir yazım yolu izleyerek bütün partilere eşit değer veren akıcı bir kontrpuan anlayışını benimsemiştir. Eserlerini yalın ve melodik biçimde inşa etmiş, ustaca gelişme bölümleri yazmış ve dramı da giderek arttırmıştır. Gelişme bölümünü, müzikteki hareketin kalbi haline getirecek şekilde genişletmiş, senfoni, sonat ve yaylı dörtlülerin diğer bölümlerinin duygu yoğunluğunu arttırmıştır. Ağır bölümlere gelişimsel dramatik bir karakter, menuetto üçüncü bölümlere müzikal zenginlik ve kapanıştaki mutlu sona da ayrı bir dramatizm kazandırmıştır. Bestecinin sayısız yeniliklerinden biri de ritmik buluşları ve gelişme bölümlerinde bu ritmik yenilikleri işlemesidir. Senfoni ve oda müziği eserleri hiçbir tartışmaya imkan tanımayan işçilik örnekleridir. Haydn’ın senfoni ve yaylı çalgılar dörtlüsü içindeki dramı ne şekilde yoğunlaştırdığı eserlerin giriş bölümlerini ele alış tarzından anlaşılır. Senfoninin ve yaylı çalgılar dörtlüsünün babası olarak anılmasının sebebi de buradan gelir. Müzik hayatının ilk dönemlerinde hafif bir yapıya sahip olan ama kesinlikle sıradan olmayan divertimentoyu hafif çalgı müziği parçası gibi düşünerek sıkça kullanmış, 66 divertimento yazmış ve en önemli temsilcisi olmuştur. Klasik dönem öncesinden beri gelişmekte olan bu biçimden esinlenerek yaylı çalgılar dörtlüsünü türetmiş, zamanla divertimentolar nefesli ve yaylı çalgıların karışımıyla ortaya çıkan orkestra parçaları olmuşlardır. Çeşitli küçük biçimlerin yapısal ilkelerini birleştirerek sonat-senfoniye ortaya çıkarmış, divertimento ve İtalyan komik opera üvertürlerini değiştirerek elde ettiği sentezle piyano sonatını, yaylı çalgılar dörtlülerini ve senfoniye geliştirmiştir. Haydn’la birlikte Mannheim Okulu müzisyenleri ve İtalyan besteciler de bu ilkeler altında çalışmayı sürdürmüşlerdir. Haydn’ın saf müzik yapma isteğiyle kamçılanan yaratıcılığı ‘rondo’ türünü zenginleştirmesi ve ‘füg’ türünü klasik tarza sokmasını sağlamıştır.

Besteci, varyasyonları iki alternatif tema üzerine kurulan ‘double variation’ formunun da temsilcisi olmuştur.

Haydn değişik müzik türlerinde aşamalar yapmış ve çalgısal müziğin babası olarak tanımlanır. Hemen hemen tüm eserlerinde açıklık, özgürlük, mükemmel bitiş, birincil ve ikincil temaların bütünlüğü, farklı tema denemeleri, espri anlayışı göze çarpar. Senfonilerinde boyutları genişletmiş, form olanaklarını zenginleştirmiş canlı ve olgun yapıtlar sunmuştur. Yaylı çalgılar dörtlüleri üst düzey müzik yapıtlarıdır ve oratoryolarındaki ifade zenginliğiyle kendinden önceki bestecileri aşmıştır. Senfonileri amatör orkestraların kurulmasına yol açmış, dörtlüleri müzik etkinliklerinin vazgeçilmez parçası olmuş böylece müzik kültürünün gelişmesini sağlamıştır.

3. VİYOLONSEL KONÇERTOSU HAKKINDA BİLGİ (Hob.VII b.No.2)

Haydn'ın konçertoları genellikle senfonik eserlerinin gölgesinde kalmıştır. Re Majör viyolonsel konçertosu ise müzik değerinin üstünlüğü nedeniyle ilgi gören ve günümüzde en çok çalınan konçertolarından biridir.1783 yılında bestelenen bu eserin Haydn'a ait olmadığı uzun zaman tartışılmış, Esterhazy Kontluğu orkestrası viyolonselcisi ve Haydn'ın kompozisyon öğrencisi Antonin Kraft'ın (1752-1820) yazdığı öne sürülmüştür.

Haydn'ın mutlaka başa yazdığı In Nomine Domini (tanrının adıyla) yazısının olmaması ve eserin son sayfasının yırtılmış olması nedeniyle Fine Laus Deo (tanrının yardımıyla bitti) ibaresinin bulunamaması buna sebep olmuştur.1837 yılında yayımlanan Schilling Müzik Ansiklopedisi de konçertoyu Antonin Kraft'ın yazdığını savunmuş, eserin orijinalinin Haydn'ın elyazması olduğu ise 1950'de bulunan otografla⁷ doğrulanmıştır.Eserin içinde, bir virtüözün yardımı olduğu fikrini uyandıran parlak geçişler, etkisi yoğun olan çift sesler ve tizlere varan yorum Haydn'ın gösterişsiz yapısıyla uyumlu olmasa da konçertonun onun stilinde yazıldığı görülür. Eserin Haydn tarafından bestelendiğinin anlaşılmasıyla, Antonin Kraft için bestelediği de anlaşılmıştır.

Eserin bugün çalınan şeklini Belçikalı müzikolog ve besteci François Gaveart 1890 yılında düzenlemiştir. Konçerto yaklaşık 27 dakika sürer ve üç bölümden oluşur.

Ünlü orkestra şefi Herbert von Karajan Haydn'ın yüzlerce eseri arasından Senfoni No.88, Senfoni No.92 'Oxford' ve Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nu "En Güzel 100 Konser Yapıtı" kapsamında değerlendirmiştir.

⁷ Bir yazarın veya kişinin kendi elinden çıkan yazı

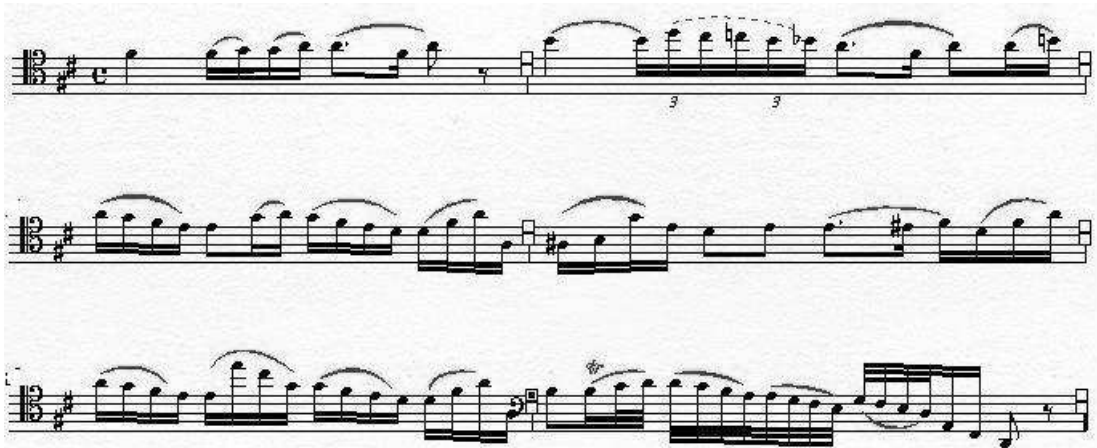
4. VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ

Konçerto 1. Bölüm (Allegro moderato)

Konçertonun form analizi klasik konçerto formunun kuralları çerçevesinde yapılmalıdır. Klasik konçerto formu; birinci bölümü sonat formu (hızlı), ikinci bölümü 3 bölmeli lied biçimi (yavaş) ve üçüncü bölümü rondo (hızlı) formundan oluşur. Klasik konçertoların ilk bölümünün formu olan sonat formu sergi, gelişme ve yeniden sergiden oluşur. Gelişme ve yeniden sergi kısımlarının arasında bu eserde de görüldüğü gibi genellikle kadans yer alır.

Birinci bölüm 4/4 lük ölçüde, Re Majör tonda, Allegro moderato tempoda yazılmıştır ve birinci kemanların ön sergiyi yapmasıyla birlikte geniş bir orkestra girişiyle başlar. Haydn bu bölümde iki temanın karşıt olarak sergilenmesini önlemiştir. Cantabile yapıdaki ana temayla romantik yan tema ustaca düzenlenmiştir ve bölüme viyolonsel egemendir. İlk 12 ölçü A teması işlenir, 13.ölçü ile birlikte çekenden eksene geçiş yapılır ve B teması obua ve klarnette duyulur. Köprüyle koda ya girilir, 26.ölçüde klarnetlerde tekrarlanan A temasıyla soloya giriş hazırlanmış olur. İlk orkestra girişinin bitmesiyle solist ikinci ve asıl sergiyi 29.ölçüde sunar.

Şekil 1: A temasının ilk altı ölçüsü (29-34.ölçü)



A ve B teması arasında orkestranın köprü görevi gördüğü birleştirici unsurlarla solistin durakları tamamlanır ve bir sonraki girişi hazırlanmış olur. Solistin esas temayı sergilemesinden sonra orkestradaki uzatmayla 50.ölçüde B temasına geçiş yapılır.

Şekil 2: B temasının ilk dört ölçüsü (50-53.ölçü)



Şekil 2'deki dört ölçü sonrasında gelen 24 ölçülük kısım 77.ölçüde orkestrada gelen A temasına giden hareketin köprüsü niteliğindedir.

89.ölçüdeki kodettaıyla gelişim bölümüne 92.ölçüde geçilir. Şekil 3'deki kısım açılış temasının farklı tonda gelmesinden oluşur. Gelişim sürecinde açılış temasının üstüne işlenen yeni bir tema ortaya çıkar. Bu yeni temanın daha duygulu ve dramatik yapıda olduğu gözlenir.

Şekil 3: Gelişim sürecinin ilk altı ölçüsü (92-97.ölçü)



Şekil 4: Açılış temasının üstüne işlenen yeni tema (98-100.ölçü)



Solo viyolonselde 121.ölçüde başlayan kodanın bitimi ve ardından dönüş köprüsünün orkestrada sunumuyla bu yeni tema kapanışta tekrar esas tema haline döner ve yeniden serim solist tarafından 136.ölçüde yapılır.

Şekil 5: Yeniden serim (136-141.ölçü)



Hemen ardından B temasının eksende gelmesi ve küçük bir kodayla 168.ölçüde kadans bölümüne geçilir. Kadans bölümü solo viyolonselın kadansa başlaması için yapılan hazırlık bölümüdür. Kadansın bitimiyle orkestra kodayı çalar ve bölüm biter.

Şekil 6: Kadans bölümü ilk (168-181.ölçü)



Konçerto 2. Bölüm (Adagio)

Adagio tempoda La majör tonda yazılmış olan bölüm duygulu melodisiyle erken romantik çağın habercisi niteliğindedir. Bölüm solistin temayı sunmasıyla başlar. Solistin ardından tema orkestrada tekrarlanır.

Şekil 7: A teması (1-8.ölçü)

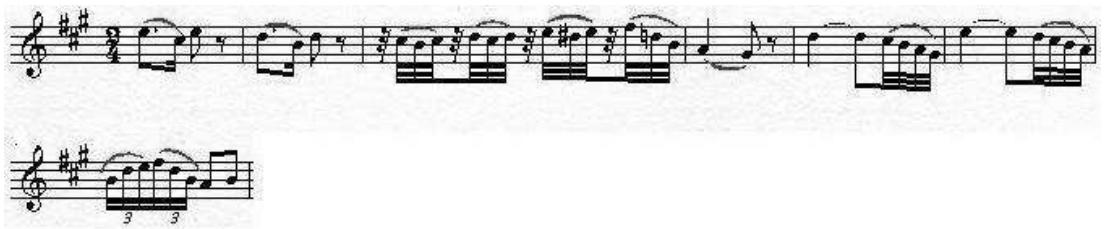


17. ölçüde B teması solistte duyulur, A¹ de diyebileceğimiz geçiş teması A temasına benzer ve hemen ardından gelen orkestradaki uzatmayla C temasına gelinir.

Şekil 8: B teması (17-20.ölçü)



Şekil 9: A¹ geçiş teması (32-39.ölçü)



Şekil 10: C teması, minör bölme (43-46.ölçü)

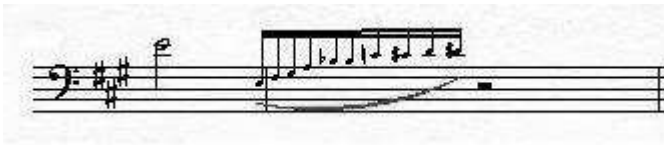


Dört ölçümlük bir minör bölmeyi yeni bir ton değişimi izler ve kromatik seslerle yaratılan kararsız hava bizi esas temaya götürür.

Şekil 11: Yeni bir ton değişimi (47-52.ölçü)



Şekil 12: Kromatik ve kararsız hava (52.ölçü)



Tekrarlanan esas temanın arkasından 62.ölçüde gelen kadans ve orkestranın işlediği kodetta ile bölüm sonlanır.

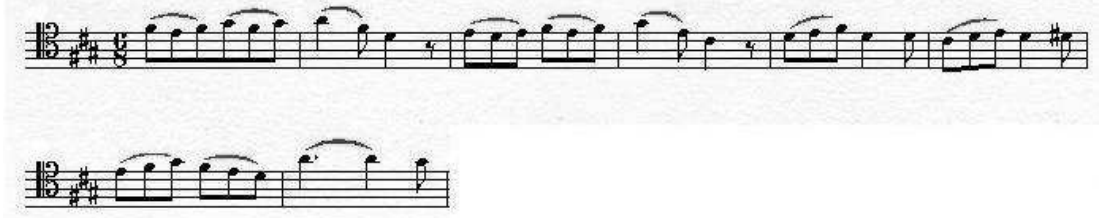
Konçerto 3. Bölüm (Rondo-Allegro)

Ritmik açıdan itici bir güce ve oldukça enerjik bir yapıya sahip olan üçüncü bölüm Allegro tempoda yazılmıştır. Haydn'ın virtüöz konçerto anlayışını sergileyen çabuk bir Rondo'dur ve klasik çağ konçerto biçimine bir örnektir. Bu rondo 'mayısta fındık toplamaya gidiyoruz' adlı çocuk şarkısının teması üzerine kurulmuştur.

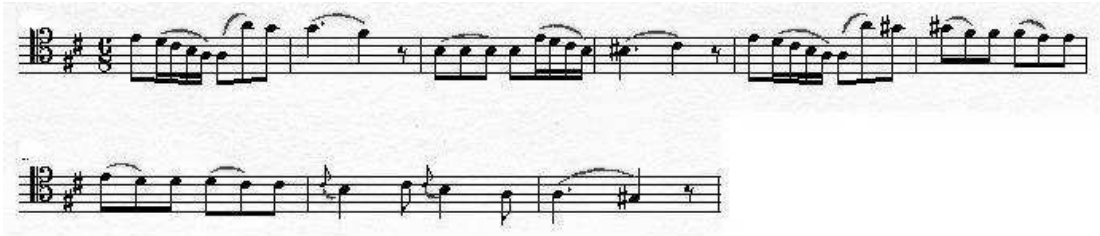
Solonun ve orkestranın neşeli sunumuyla bölüm başlar. Diğer iki bölüme göre oldukça kısa ve akıcı olan rondo formda her şey birbirinin ardına dizilmiş gibidir.

Esas temanın (A) işlenmesinin ardından 17.ölçüde başlayan B teması ve köprücük diyebileceğimiz bağlayıcı unsurun bitimiyle 34.ölçüde A temasına dönüş yapılmış olur.

Şekil 13: A teması (1-8.ölçü)

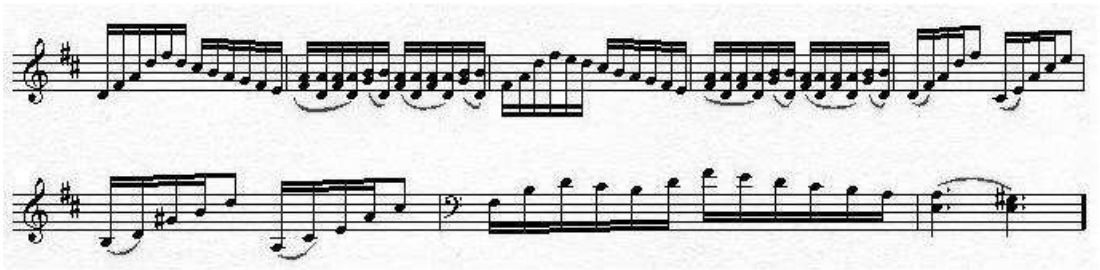


Şekil 14: B teması (17-25.ölçü)



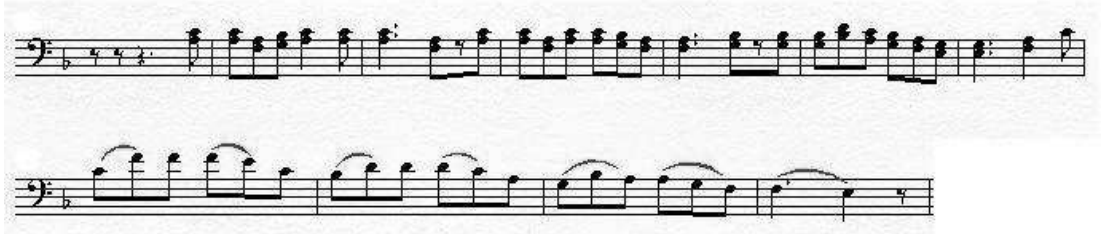
Orkestrada tekrarlanan esas tema bizi 50.ölçüdeki C temasına götürür.

Şekil 15: C teması (50-57.ölçü)



Koda esas temaya dönüşü çekende hazırlar. A temasının sergilenmesinin ardından orta bölümde re minör tonda daha ciddi bir hava orkestrada belirir. İçinde D diye adlandırabileceğimiz bir temayı da barındıran minör kısım 172.ölçüde majöre yani bölümün başındaki serime bağlanır.

Şekil 16: D teması (128-138.ölçü)



Soliste geniş olanaklar sağlayan artistik pasajlar ve parlak tuttiler ile başlanan hızda sona ulaşılır.

4.1. Edisyonların İncelenmesi

Bu başlık altında Franz Joseph Haydn Op.101 Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nun Maurice Gendron edisyonu temel alınarak Julius Klengel, Leonard Rose, Joachim Stutschewsky, Maurice Gendron, Cros-Saint-Ange ve François-Auguste Gaveart tarafından yazılmış edisyonlarının farklılıklarına değinilecektir.

Haydn'ın yazdığı Re Majör Viyolonsel Konçertosu zamanın ünlü viyolonselcileri ve müzik adamları tarafından konçertonun özü bozulmadan, ufak değişiklikler ve kişisel yorumlar katılarak düzenlenmiş, özellikle kadans kısımlarında hem solistin teknik becerilerini sergileyeceği hem de düzenlemeyi yapan kişinin nota üstündeki hakimiyetini ortaya koyacağı şekilde yazılmışlardır. Edisyonlarda solo partideki değişiklikler ışığında orkestra tuttilerinin de zaman zaman uzayıp kısaldığı görülür.

Konçerto 1. Bölüm (Allegro Moderato)

Birinci bölümde solo girişi orkestranın yaptığı sunumun sonrasında 29.ölçüde gelmektedir. A temasının bitiminden önce çıkıcı ve inici gamın ardından gelen ve bizi re diyez sesine götüren 45.ölçünün üçüncü zamanını Rose ve Gaveart çıkıcı bir gam olarak, Klengel, Ange ve Stutschewsky ilgili tonda arpej, Gendron ise re oktav seslerini kullanarak yazmıştır.

Şekil 17a: Rose ve Gaveart (45.ölçü)



Şekil 17b: Klengel (45.ölçü)



Şekil 17c: Ange (45.ölçü)



Şekil 17d: Stutschewsky (45.ölçü)

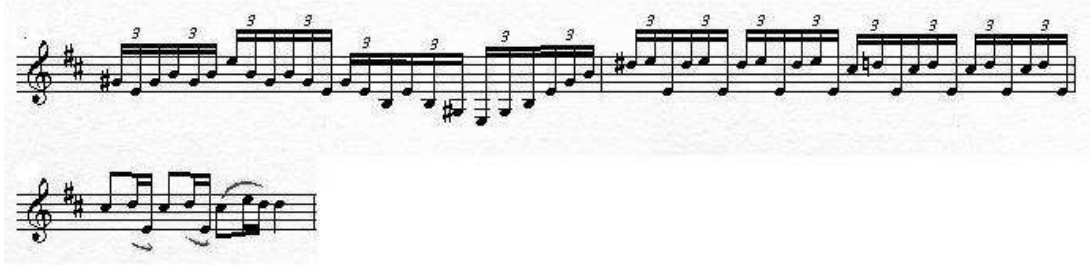


Şekil 17e: Gendron (45.ölçü)



İncelenen edisyonlarda B teması içinde 62-64. ölçülerde eşlik açısından aynı armonik temel üzerinde iki farklı yazı dili görülür. Gendron, Klengel ve Stutschewsky arpejin esas seslerini kullanırken, Gaveart, Rose ve Ange inici süslemeli bir arpej kullanmış ve çeşitlendirmiştir. Bölüm boyunca cümle sonlarındaki akorları hazırlayan arpej ve müzikal hareketlerin de çeşitlendirilmiş olduğu görülür.

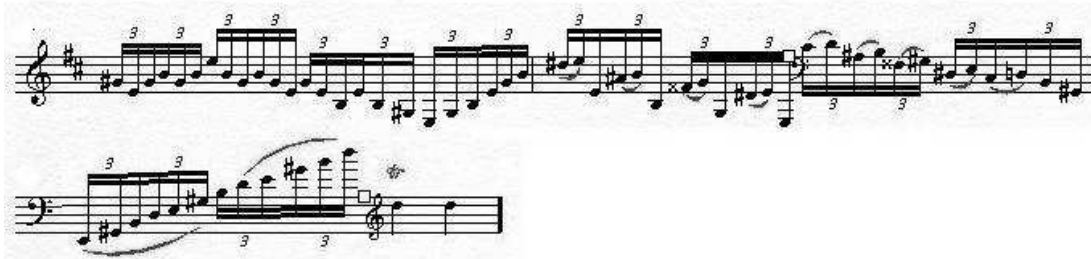
Şekil 18a: Gendron, Klengel ve Stutschewsky (62-64.ölçü)



Şekil 18b: Gaveart, Rose (62-64.ölçü)

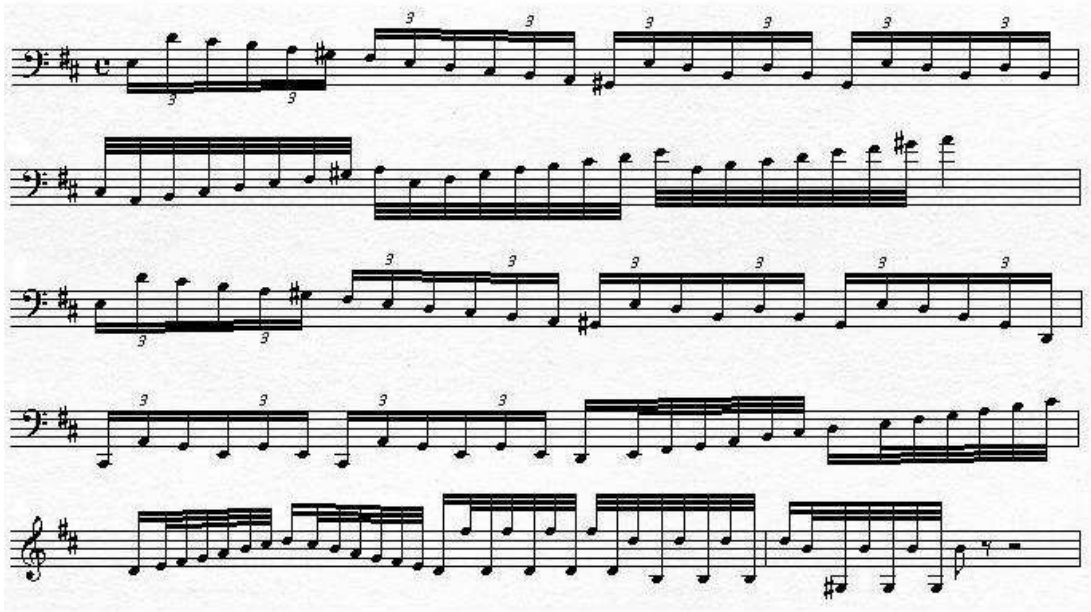


Şekil 18c: Ange (62-64.ölçü)

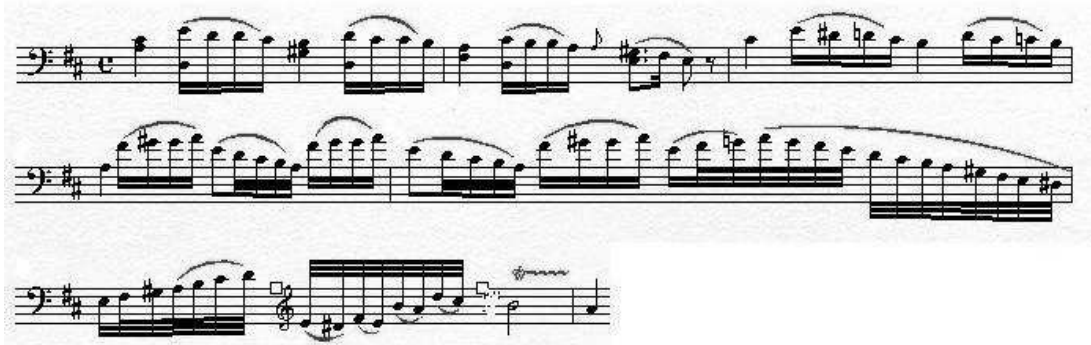


Ange, Stutschewsky, Gendron ve Klengel'in 71.ölçüdeki B^2 temasına gelmeden önce kullandıkları altı ölçülük bağlayıcı unsur Rose ve Gaveart tarafından kullanılmamıştır. Şekil 18'de görülen 64.ölçüye B^2 teması bağlanmıştır.

Şekil 19a: Altı ölçülük bağlayıcı unsur



Şekil 19b: B² temasına bağlanış (Rose,Gaveart)



92.ölçüde başlayan ve temanın do sesinden hatırlatılması olan gelişim bölümünün ilk altı ölçüsü Rose ve Gaveart'ın edisyonlarında kullanılmamış, altı ölçülük kısaltılmış orkestra tuttisiyle soloya giriş yapılmıştır. Diğer edisyonlarda ise 92.ölçüde başlayan bu kısım mevcuttur.

Şekil 20a: Rose ve Gaveart'ın kısaltılmış orkestra tuttisi



Şekil 20b: Gelişim bölümünün ilk altı ölçüsü (92.ölçü)



127.ölçüdeki koda bitirişini Stutschewsky, Klengel ve Gendron tekrar seslerini kullanarak, Ange, Rose ve Gaveart inici arpej kullanarak yazmıştır.

Şekil 21a: Stutschewsky,Klengel ve Gendron'un koda bitirişi



Şekil 21b:Ange, Rose ve Gaveart'ın koda bitirişi



136.ölçüde yeniden serim dediğimiz on yedi ölçülük kısım Rose ve Gaveart'ın edisyonlarında kullanılmamış, Şekil 21a'daki 127.ölçünün arkasından gelen sekiz ölçülük orkestra tuttisiyle B temasının eksende gelişi sunulmuştur.

Şekil 22: 127.ölçünün B temasına orkestra tuttisiyle bağlantısı



Diğer edisyonlarda olan yeniden serim kısmının bitiminden önce 151.ölçünün üçüncü zamanını Ange çeşitlendirerek yazmış, Gendron, Stutschewsky ve Klengel ise aynı yazım şeklini kullanmışlardır.

Şekil 23a: Ange (151.ölçü)



Şekil 23b: Gendron, Stutschewsky ve Klengel (151.ölçü)



Kadans bölümünden üç ölçü önce bizi kadans bölümüne götüren 165.ölçüdeki hareketin her edisyonda farklı yazıldığı görülür. Belirgin olarak göze çarpan ise Gaveart, Rose, Stutschewsky ve Klengel'in edisyonlarındaki bir ölçülük fazlalıktır.

Şekil 24a: Gaveart ve Rose (165.ölçü)



Şekil 24b: Stutschewsky (165.ölçü)



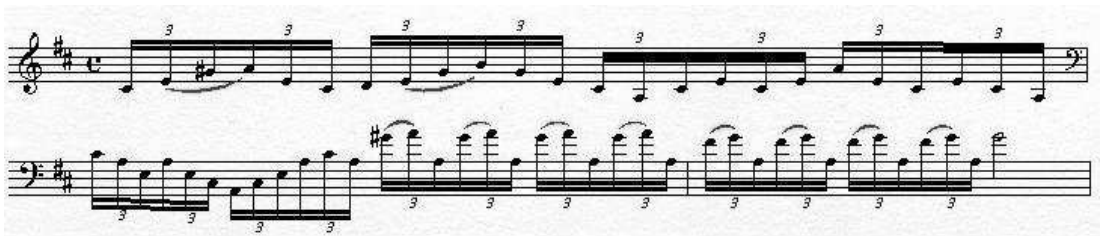
Şekil 24c: Klengel (165.ölçü)



Şekil 24d: Ange (165.ölçü)



Şekil 24e: Gendron (165.ölçü)

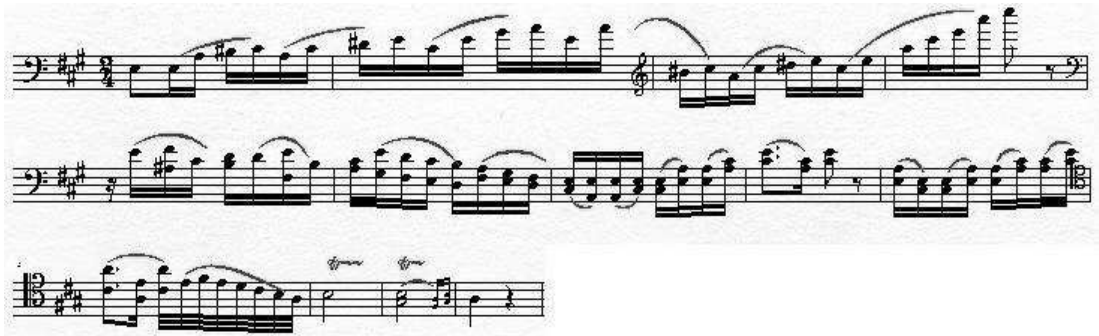


Konçerto 2. Bölüm (Adagio)

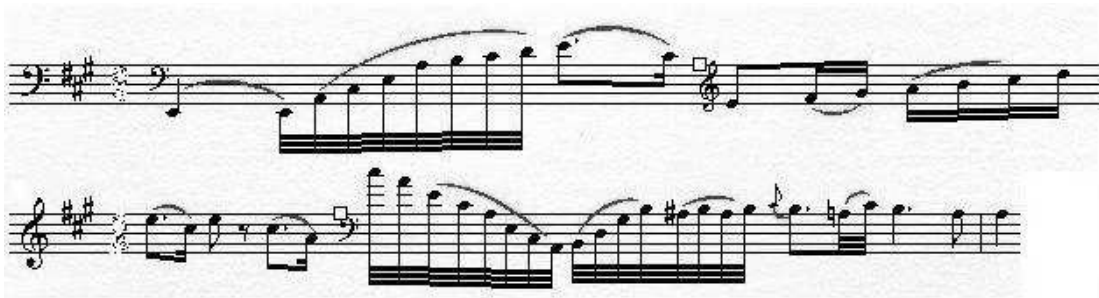
Konçertonun bu bölümünde edisyonlar arasındaki farklılık bölüm sonundaki kadanstır. Ange edisyonunda kadans yerini belirtmiş fakat kadans yazmadan icracının yorumuna bırakmıştır.

Klengel on ölçülük kendi kadansını, Gendron iki ölçülük kendi kadansını yazmıştır. Rose, Gaveart ve Stutschewsky ise Gaveart'ın yazdığı kadansa edisyonlarında yer vermişlerdir.

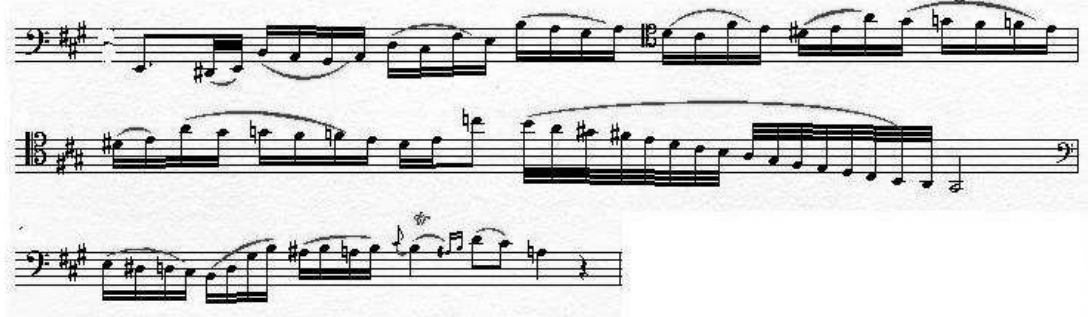
Şekil 25a: Klengel kadansı



Şekil 25b: Gendron kadansı



Şekil 25c: Gaveart kadansı



Konçerto 3. Bölüm (Rondo-Allegro)

Konçertonun son bölümü re majör tonda rondo formundadır. Bölümün ortasında re minör tonda gelen karamsar hava Gendron ve Ange'ın edisyonunda orkestra tuttisiyle başlamıştır. Gaveart, Rose, Klengel ve Stutschewsk'de ise orkestra sergisine solist de eşlik etmiştir.

Şekil 26a: Minör kısım girişi orkestra sergisiyle

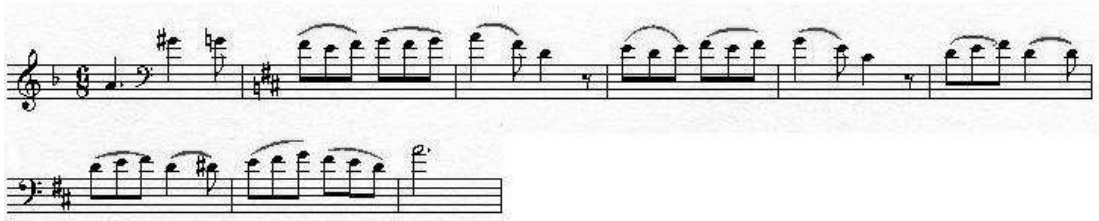


Şekil 26b: Minör kısım solist eşliğiyle



Re minör kısmın uzatmayla ana tona bağlandığı yerde bazı edisyonlarda kadans yazılmıştır. Ange eser içinde hiçbir bölümde kadans yazmadığı gibi bu bölümde kadans yerini de belirtmemiştir. Gendron ve Ange minör kısmı ana tona kadanssız bağlamıştır.

Şekil 27a: Ana tona kadanssız geçiş



Gaveart, Rose ve Stutschewsky ise edisyonlarında Gaveart'ın yazdığı yirmibeş ölçülik kadansı kullanmışlardır.

Şekil 27b: Gaveart kadansı



Klengel re minör tonda elli ölçülek uzun bir kadansla ana tona geçiş yapmıştır.

Şekil 27c: Klengel kadansı



Yazılmış olan kadanslar bölüm içinde daha önce kullanılmış olan motiflerin minör tonda farklı bir hava yaratılarak tekrar ele alınışdır. Kadans yapılan kromatik gamla ana tona bağlanır. Majör ton bize eserin bitişini işaret eder ve kodayla eser biter. Kodada ise aynı eşlik partisi üzerine her edisyonun çeşitlendirilmiş bir solo parti yazdığı görülür.

Şekil 28a: Gendron kodası



Şekil 28b: Ange kodası



Şekil 28c: Klengel kodası



Şekil 28d: Stutschewsky kodası



Şekil 28e: Rose ve Gaveart kodası



4.2. Kadansların İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde Joseph Haydn Re Majör Viyolonsel Konçertosu için yazılmış olan, en çok bilinen ve çalınması tercih edilen Julius Klengel, François-Auguste Gaveart, Leonard Rose, Maurice Gendron, Bernhard Cossman, Hugo Becker ve David Popper'in yazmış olduğu kadanslar incelenecek, konçerto temalarının ne şekilde kullanılarak kadansa dahil edildiğine değinilecektir.

Konçerto formunda besteci tarafından esere yerleştirilen kadans, orkestra beklerken solistin teknik becerilerini sergilediği gösterişli ve özgür solo çalgı parçasıdır. Klasik dönem öncesinde solistin ana temadan yola çıkarak yaptığı doğaçlamalardan oluşan kadanslar zamanla besteciler ve düzenleme yapanlar tarafından notalara dahil edilmiş, böylece çalıcıya seçme şansı tanınmış eser hakkında farklı fikirler edinebilmesi de sağlanmıştır.

Julius Klengel

Klengel konçertonun tüm bölümleri için kadans yazmıştır. Birinci bölümün kadansını 4/4 lük ölçüde sunulmuştur. A temasının ilk ölçüsünü çift ses olarak sunduğu başlangıçtan sonra re majör arpeji çeşitlendirerek ve ritmik detaylarla süsleyerek kullanılmıştır. Konçerto birinci bölümün gelişim kısmında 107.ölçüde karşımıza çıkan si majör çıkıcı arpej hareketini ve iki ölçü sonraki la majör hareketi değiştirmeden yazmış, la teli tekrarlarıyla yazılmış ısrarlı pasaj sonrasında A teması çift ses olarak, sanki orkestra eşliğiyle çalınıyormuş havası yaratan akorun sesleriyle solistin sunumuna derinlik katacak şekilde yazılmıştır. 5/4 lük tek ölçülük değişimin ardından arpejlerle birbirine bağlanan tema hatırlatıcıları kadans bölümünde karşılaştığımız la majör harekete bizi götürür ve kadansın biteceği anlaşılmış olur. Tril yapılan seslerle geline ana tonda kadans biter.

İkinci bölüm için yazılmış kadans birinci bölümdeki ayna fikriyle işlenen temaya benzer özelliktedir. A teması ilk kez kadans bitmeden hemen önce çift ses arpejlerin arkasından duyulur.

Üçüncü bölüm kadansı rondo formundaki A temasının la majör tonda sunulmasıyla başlar. C temasının minör yazımı karşımıza çıkar ve üçüncü bölümün minör kısmını D temasına bağlayan oktav seslerinden oluşan köprünün bir benzeri de kadansın içindeki D teması gelişini hazırlar. La sesinden başlanan kromatik gamla majör tona geçilir.

François-Auguste Gaveart

Gevaert konçertonun her bölümü için kadans yazmıştır. Kadansını re majör tonda A temasının ilk ölçüsünün sunumuyla başlatan Gaveart ikinci ölçüde re minör tonda temayı tekrar etmiş ve si bemol majöre geçiş yapmış, böylece B teması sergilenmiştir. Kadansın içinde Allegro tempoda çalınması istenen bir gelişme bölümü yazılmıştır. Modülasyonlarla ulaşılan la sesinden yapılan gam ana tondaki arpejle re sesinde kadansın bitmesine yardımcı olmuştur.

İkinci bölüm kadansı bölüm içinde geçen hiçbir tematik yapı ve unsurla benzerlik göstermeksizin ton içinde bölümün bitişini hazırlayan bir köprü niteliğindedir.

Üçüncü bölüm kadansı fikir olarak üçüncü bölümle benzerlik gösterse de, bölümün hatırlatılması ve temaların işlenmesi niteliğini taşımaz. B temasının bağlama ögesinin bir benzeri karşımıza çıkar. Esas amaç ise kromatik gamla majör tona ulaşmak.

Leonard Rose

Rose birinci bölüm için iki kadans yazarak soliste seçenek sunmuştur. Birinci kadans A temasının ilk ölçüsünün sunulmasıyla başlatılmış ve üçüncü ölçüdeki ton değişimiyle etkisi arttırılmıştır. birinci bölümün gelişim kısmında 98.ölçüde gördüğümüz tema kadans içinde önce si bemol sonra si naturel sesinden tekrarlanmıştır.A teması kadans boyunca farklı tonlarda bize bölümü hatırlatmaya devam eder.

İkinci kadans ilkinde göre daha uzundur. Ana tema üçüncü ölçüde minör olarak sunulmuş, birinci bölümün gelişim kısmındaki tema fa sesinden yazılmış, yine gelişim kısmında kullanılmış yapılar sık hatırlatmalarla birbirine bağlanmıştır. Gelişim kısmının koda yapısı sırasıyla re, re diyez ve mi seslerinde tekrarlanarak ana temayla kadans bitirilmiştir.

Maurice Gendron

Gendron diğer kadans yazarların aksine ölçü çizgisi ve tempo belirlemeden kadansını yazmıştır. Bu detay çalıcının kişisel yorumunu üst düzeye ulaştırması ve rahat hissetmesi için düşünüldüğü fikrindeyim. Re majör ana temayla başlayan kadans, birinci bölümün gelişim kısmındaki temanın önce tek ses, sonra çift ses olarak sunulmasıyla devam eder. Do minör akorla umutsuz bir hava yaratılan kadansın gelişim kısmı birinci bölümün gelişim kısmının kodesini da içerir. A ve B teması arasında gördüğümüz bağlayıcı unsurlar çeşitlendirilmiş olarak kullanılmış ve ana tondaki tema tekrarıyla kadansı sonlandıran gama ulaşılmıştır.

Gendron'un ikinci bölüm için yazdığı kadans tam bir kadans olmaktan çok bölümün biteceğinin habercisi gibidir. A temasının farklı oktavlardaki tekrarlarını gamlar birbirine bağlar, yine aynı gamlarla la sesinde bölüm sonlandırılır.

Bernhard Cossman

Cossman kadansında çalınması istenen tempoyu ‘Largo e pesante’ olarak belirtmiştir. 4/4 lük ölçüde yazılmış kadansın ikinci ölçüsünde A teması sunulmuştur. 2/4 lük tek ölçülük değişimin ardından gelen otuz altılık üçlemelerle yazılmış olan pasajın bas sesleriyle B teması hatırlatılmış, çift ses olarak tekrar işlenmiş olan B temasının sanki iki viyolonsel çalıyormuş gibi duyulması sağlanarak etkisi arttırılmıştır.

Hugo Becker

Becker konçertonun birinci ve ikinci bölümleri için kadans yazmıştır. Birinci bölüm kadansının Gaveart kadansı ile büyük ölçüde benzerlik taşıdığı fark edilir. A temasının sık sık kullanıldığı kadansta B temasının çift ses olarak işlendiği kısım Gaveart kadansındaki gelişim bölümüne bağlanır. 3/4 lük ölçü değişiminden önce kullanılmış olan birinci bölümün gelişim temasının çift seslerle etkisi kuvvetlendirilmiştir. Trilli kromatik sesler kadansın bitmesini sağlar.

Becker ikinci bölüm için yazdığı kadansı, konçertonun birinci bölümünün gelişim kısmındaki çeşitlendirilmiş arpeje benzer la majör bir arpeje başlatmıştır. Kadans, birinci bölümdeki B² temasının işlenmesiyle devam eder ve ana tonda biter.

David Popper

Popper’in yazdığı kadans içinde temposu ‘Andante’ ve ‘Lento’ olarak belirtilmiş kısımlar dikkati çeker. La sesiyle başlayan çeşitlendirilmiş gam üçüncü ölçüdeki ana tema sergisini hazırlamış, tema farklı tondan değişik bir etki yaratarak yazılmıştır. Birinci bölümde solist girişinden önce orkestra tuttisinin çaldığı koda

Andante yazılmış kısma bağlanır, burada üçüncü bölümdekine benzer üç zamanlı bir hareket dikkat çeker. Lento temposuyla yazılmış kısım trilli kromatik çıkışla ana tonda kadansın bitmesini sağlar.

4. JOSEPH HAYDN'IN ESERLERİ

Senfonileri

- Senfoni No. 1 in D major (1759)
- Senfoni No. 2 in C major (1764)
- Senfoni No. 3 in G major (1762)
- Senfoni No. 4 in D major (1762)
- Senfoni No. 5 in A major (1762)
- Senfoni No. 6 in D major, *Le Matin* (1761)
- Senfoni No. 7 in C major, *Le Midi* (1761)
- Senfoni No. 8 in G major, *Le Soir* (1761)
- Senfoni No. 9 in C major (1762)
- Senfoni No. 10 in D major (1766)
- Senfoni No. 11 in E flat major (1769)
- Senfoni No. 12 in E major (1763)
- Senfoni No. 13 in D major (1763)
- Senfoni No. 14 in A major (1764)
- Senfoni No. 15 in D major (1764)
- Senfoni No. 16 in E flat major (1766)
- Senfoni No. 17 in F major (1765)
- Senfoni No. 18 in G major (1766)
- Senfoni No. 19 in D major (1766)
- Senfoni No. 20 in C major (1766)
- Senfoni No. 21 in A major (1764)
- Senfoni No. 22 in E flat major, *Philosopher* (1764)
- Senfoni No. 23 in G major (1764)
- Senfoni No. 24 in D major (1764)
- Senfoni No. 25 in C major (1766)
- Senfoni No. 26 in D minor, *Lamentatione* (1770)
- Senfoni No. 27 in G major (1766)

- Senfoni No. 28 in A major (1765)
- Senfoni No. 29 in E major (1765)
- Senfoni No. 30 in C major, *Alleluia* (1765)
- Senfoni No. 31 in D major, *Hornsignal* (1765)
- Senfoni No. 32 in C major (1766)
- Senfoni No. 33 in C major (1767)
- Senfoni No. 34 in D minor (1767)
- Senfoni No. 35 in B flat major (1767)
- Senfoni No. 36 in E flat major (1769)
- Senfoni No. 37 in C major (1758)
- Senfoni No. 38 in C major, *Echo* (1769)
- Senfoni No. 39 in G minor (1768)
- Senfoni No. 40 in F major (1763)
- Senfoni No. 41 in C major (1770)
- Senfoni No. 42 in D major (1771)
- Senfoni No. 43 in E flat major, *Mercury* (1772)
- Senfoni No. 44 in E minor, *Trauer* (1772)
- Senfoni No. 45 in F sharp minor, *Farewell* (1772)
- Senfoni No. 46 in B major (1772)
- Senfoni No. 47 in G major, *The Palindrome* (1772)
- Senfoni No. 48 in C major, *Maria Theresia* (1769)
- Senfoni No. 49 in F minor, *La Passione* (1768)
- Senfoni No. 50 in C major (1773)
- Senfoni No. 51 in B flat major (1774)
- Senfoni No. 52 in C minor (1774)
- Senfoni No. 53 in D major, *L'impériale* (1778-1779)
- Senfoni No. 54 in G major (1774)
- Senfoni No. 55 in E flat major, *The Schoolmaster* (1774)
- Senfoni No. 56 in C major (1774)
- Senfoni No. 57 in D major (1774)
- Senfoni No. 58 in F major (1774)
- Senfoni No. 59 in A major, *Feuer* (1769)

Senfoni No. 60 in C major, *Il distratto* (1774)
Senfoni No. 61 in D major (1776)
Senfoni No. 62 in D major (1781)
Senfoni No. 63 in C major, *La Roxelane* (1781)
Senfoni No. 64 in A major, *Tempora Mutantur* (1775)
Senfoni No. 65 in A major (1778)
Senfoni No. 66 in B flat major (1779)
Senfoni No. 67 in F major (1779)
Senfoni No. 68 in B flat major (1779)
Senfoni No. 69 in C major, *Laudon* (1779)
Senfoni No. 70 in D major (1779)
Senfoni No. 71 in B flat major (1780)
Senfoni No. 72 in D major (1763-1765)
Senfoni No. 73 in D major, *La Chasse* (1782)
Senfoni No. 74 in E flat major (1781)
Senfoni No. 75 in D major (1781)
Senfoni No. 76 in E flat major (1782)
Senfoni No. 77 in B flat major (1782)
Senfoni No. 78 in C minor (1782)
Senfoni No. 79 in F major (1784)
Senfoni No. 80 in D minor (1784)
Senfoni No. 81 in G major (1784) The "Paris symphonies"
Senfoni No. 82 in C major, *The Bear* (1786)
Senfoni No. 83 in G minor, *The Hen* (1785)
Senfoni No. 84 in E flat major, *In Nomine Domini* (1786)
Senfoni No. 85 in B flat major, *La Reine* ("The Queen") (1785)
Senfoni No. 86 in D major (1786)
Senfoni No. 87 in A major (1785)
Senfoni No. 88 in G major (1787)
Senfoni No. 89 in F major (1787)
Senfoni No. 90 in C major (1788)
Senfoni No. 91 in E flat major (1788)

Senfoni No. 92 in G major, *Oxford* (1789)

"Londra Senfonileri"

Senfoni No. 93 in D major (1791)

Senfoni No. 94 in G major, *The Surprise* (1791)

Senfoni No. 95 in C minor (1791)

Senfoni No. 96 in D major, *The Miracle* (1791)

Senfoni No. 97 in C major (1792)

Senfoni No. 98 in B flat major (1792)

Senfoni No. 99 in E flat major (1793)

Senfoni No. 100 in G major, *Military* (1793-1794)

Senfoni No. 101 in D major, *The Clock* (1793-1794)

Senfoni No. 102 in B flat major (1794)

Senfoni No. 103 in E flat major, *Drumroll* (1795)

Senfoni No. 104 in D major, *London* (1795)

Hob. I/105 in B flat major, *Sinfonia Concertante* (1792)

Hob. I/106 (1769)

Hob. I/107 in B flat major *Senfoni A* (1762)

Hob. I/108 in B flat major *Senfoni B* (1765)

Konçertoları

Hob. VIIc:1 D-Major Kontrabas konçertosu

Hob. VIIe:1 E-flat - Major Trompet konçertosu (1796)

Hob. VIIf:1 D-Major Flüt konçertosu (1780)

Piyano konçertoları

Konçerto No. 1 in C, Hob. XVIII/1 (1756)

Konçerto No. 2 in D, Hob. XVIII/2 (1767)

Konçerto No. 3 in F, Hob. XVIII/3 (1771)

Konçerto No. 4 in G, Hob. XVIII/4 (1770)

Konçerto No. 5 in C, Hob. XVIII/5 (1763)

Konçerto No. 6 in F (Double Concerto), Hob. XVIII/6 (1766)

Konçerto No. 7 in C with strings, Hob. XVIII/7 (1763)

Konçerto No. 8 in C, Hob. XVIII/8 (1766)

Konçerto No. 9 in G, Hob. XVIII/9 (1767)

Konçerto No. 10 in C, Hob. XVIII/10 (1771)

Konçerto No. 11 in D, Hob. XVIII/11 (1779-80)

Flüt ve obua koncertoları

Konçerto No. 1 in C major, Hob.:VIIh/1, (1786)

Konçerto No. 2 in G major, Hob.:VIIh/2, (1786)

Konçerto No. 3 in G major, Hob.:VIIh/3, (1786)

Konçerto No. 4 in F major, Hob.:VIIh/4, (1786)

Konçerto No. 5 in F major, Hob.:VIIh/5, (1786)

Keman konçertoları

Hob. VIIa:1 C-Major (1765)

Hob. VIIa:2 D-Major (1765)

Hob. VIIa:3 A-Major (1770)

Hob. VIIa:4 G-Major (1769)

.

Viyolonsel konçertoları

Hob. VIIb:1 C-Major (1780)

Hob. VIIb:2 D-Major (1783)

Hob. VIIb:3 C-Major (1780)

Hob. VIIb:4 D-Major (by G.B. Costanzi ?, 1772)

Hob. VIIb:5 C-Major (by Carl Popper ?, ca.1769)

Baryton konçertoları

Hob. XIII:1 D-Major (1770)

Hob. XIII:2 D-Dur (1770)

Hob. XIII:3 for 2 Barytons D-Major (1770)

Korno konçertoları

Hob. VIIId:1 D-Major (1765)

Hob. VIIId:2 for 2 Horns E-flat-Major

Hob. VIIId:3 Hornkonzert Nr.1 D-Major (1762)

Hob. VIIId:4 Hornkonzert Nr.2 D-Major

2 Lyra organizzata konçertosu

Hob. VIIh:1 C-Dur (1786)

Hob. VIIh:2 G-Dur (1786)

Hob. VIIh:3 G-Dur (1786)

Hob. VIIh:4 F-Dur (1786)

Hob. VIIh:5 F-Dur (1786)

Overtures H Ia 1-16

Divertimenti in 4 and more Parts H II 1-47

String Quartets H III 1-83b

Divertimenti in 3 Parts H IV 1-11

String Trios H V 1-21

Various Duos H VI 1-6

Concerti for Various Instruments H VII

Marches H VIII 1-7

Dances H IX 1-29

Various Works for Baryton H X 1-12

Trios for Baryton, Violin or Viola, Cello 1-126

Duos with Baryton H XII 1-25

Divertimenti with Piano H XIV 1-13

Trios with Piano, Violin or Flute, Cello H XV 1-40

Piano Duos H XVa

Piano Sonatas H XVI 1-52

Piano Pieces H XVII 1-12

Piano 4 Hands H XVIIa 1-2

Pieces for Mechanical Clock (Flötenuhr) H XIX 1-32

Instrumental Works about *The Seven Last Words* H XX

Choral Version of *The Seven Last Words* H XX/2

Oratorios H XXI 1-3

Masses H XXII 1-14

Other Sacred Works H XXIII

Cantatas and Arias with Orchestra H XXIV

2, 3, and 4 Part Songs H XXV

Songs and Cantatas with Piano H XXVI

Canons H XXVII Sacred 1-10 Secular 1-47

Operas H XXVIII 1-13

Marionette Operas H XXIX

Incidental Music H XXX

Arrangements of (273) Scottish and (60) Welsh Folksongs H XXXI

SONUÇ

Bu çalışmada konçertoyu çalacak kişinin çeşitli çalışma yöntemleri geliştirebilmesi, eserin form yapısı ve karakteriyle ilgili bilgi sahibi olabilmesi için konçertonun incelenmesi sunulmuştur. Edisyonlar arasındaki farklılıklar çalıcıya seçme şansı tanırken aslında edisyonların Haydn'ın müzik dilinden uzaklaşmadan ufak değişikliklerle esere renk kattığı görülür.

ТРИ КАДЕНЦИИ

Каденция к I части

Julius Klengel

Ю. КЛЕНГЕЛЬ
(1859 - 1932)

The musical score is written for cello and includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *f*, *p*, *cresc.*), articulation (*ritard.*), and fingerings. The key signature is D major (two sharps). The score consists of ten staves of music, with the final staff ending with a double bar line and the Roman numerals II and I.

Musical score for a bassoon or similar woodwind instrument, featuring ten staves of music. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings.

Dynamics and markings include:

- p* (piano)
- cresc. poco a poco* (crescendo, little by little)
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- p* (piano)
- cresc.* (crescendo)

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

This page of musical notation contains ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Articulations like trills (*tr*) and accents (*acc*) are present. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom of the page features a publisher's mark and the number M. 25896.

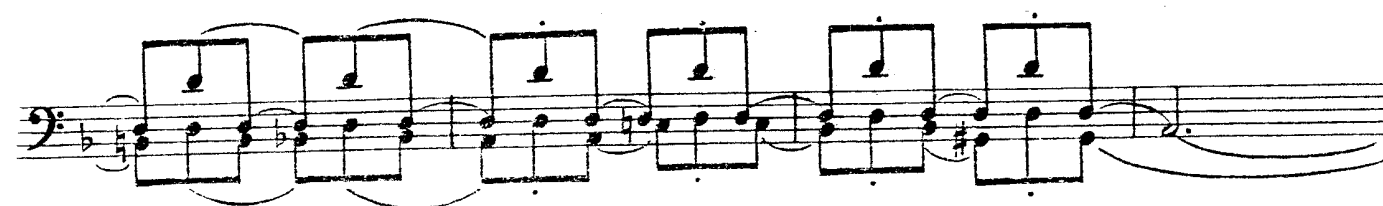
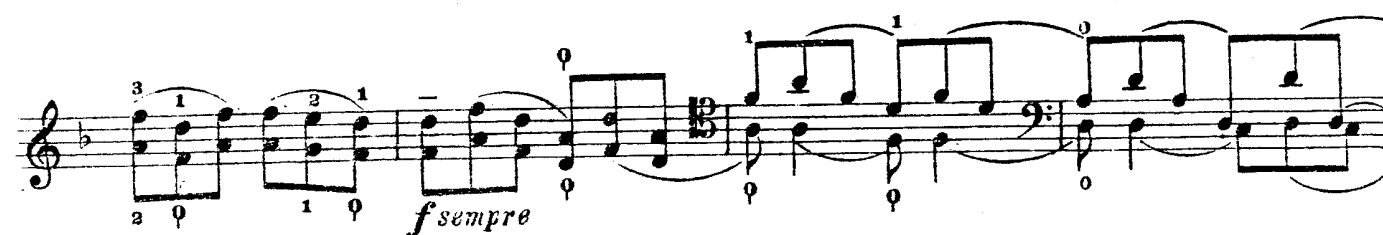
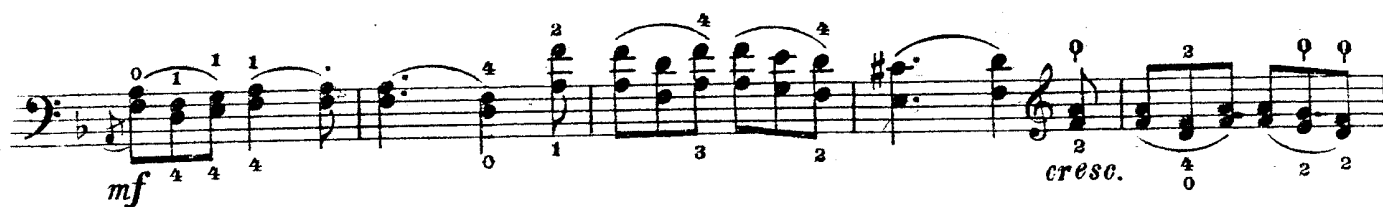
The notation is as follows:

- Staff 1: Bass clef, F# key, 2/4 time. Starts with a triplet of eighth notes (F#, G#, A) and continues with various eighth and sixteenth note patterns. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated.
- Staff 2: Bass clef, F# key, 2/4 time. Continues the melodic line with slurs and fingerings.
- Staff 3: Bass clef, F# key, 2/4 time. Features a *mf* dynamic marking and a *p* dynamic marking. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 4: Bass clef, F# key, 2/4 time. Continues the melodic line with slurs and fingerings.
- Staff 5: Bass clef, F# key, 2/4 time. Includes a *cresc.* dynamic marking and a *f* dynamic marking. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Bass clef, F# key, 2/4 time. Continues the melodic line with slurs and fingerings.
- Staff 7: Bass clef, F# key, 2/4 time. Includes a *de* marking and a *f* dynamic marking. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Treble clef, F# key, 2/4 time. Continues the melodic line with slurs and fingerings.
- Staff 9: Treble clef, F# key, 2/4 time. Includes a *f* dynamic marking and a *tr* marking. Features a triplet of eighth notes.
- Staff 10: Treble clef, F# key, 2/4 time. Continues the melodic line with slurs and fingerings.

M. 25896.

Каденция к III части

This page contains five staves of musical notation for a bassoon part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics like *mf*, *f*, and *cresc.* are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



ТРИ КАДЕНЦИИ

Каденция к I части

Francois Gaveart

Ф. ГЕВАРТ
(1828-1908)

The musical score is written for a single cello on a single staff. It begins with a forte (f) dynamic and a 4/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of 11 staves of music. The first staff contains a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff continues the melody with some rests. The third staff features a series of sixteenth-note runs. The fourth and fifth staves contain more melodic lines with some rests. The sixth staff has a series of sixteenth-note runs. The seventh staff continues the melodic line. The eighth and ninth staves feature a series of sixteenth-note runs. The tenth staff continues the melodic line. The eleventh staff ends with a final cadence. The score is marked with various dynamics, including forte (f) and piano (p). It also includes many fingerings and slurs.

Allegro

pp
cresc.
più cresc.
ff
f

Каденция к II части

[illegible]

Каденция к III части

Allegro

p *cresc. poco a poco* *dim.*

sf *pp* *f* *pp* *riten.* *ten. ten.*

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It features multiple staves with complex fingerings, dynamics, and tempo markings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like *meno mosso*, *con brio*, *marcato*, *elegante p*, *maestoso*, *leggiere*, and *breve*. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is dense and detailed, with many fingerings and dynamics indicated throughout the score.

Bernhard Cossman
Б. КОССМАН
(1822–1882)

[illegible]

*¹) Вступление с последним аккордом оркестра.

Musical notation for a piano piece, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Pedal markings (II, III) are present throughout. The piece includes tempo changes from *poco rit.* to *a tempo* and dynamic markings like *dolce*, *pp*, and *f*.

*) Вступление оркестра.

ДВЕ КАДЕНЦИИ

Каденция к I части

Hugo Becker
Г. БЕККЕР
(1864—1946)

Pesante

f *ff* *p* *rit.* *a tempo* *poco a poco accelerando* *morendo* *pp* *sf* *poco accel.* *accel.* *rit.* *f* *p* *rit.* *p*

40

mp

f *energico*

sf

accel.

a tempo

rit.

ff

Каденция к II части

Adagio

f

accel.

rit.

lento

poco a poco accel.

rit.

a tempo

II

lento

III

ff

Каденция к I части

David Popper

Д. ПОППЕР
(1843-1913)

ad libitum

p *crescendo* 1

Tempo I

cantabile

pizz.

ritenuto *f*

pp

ff *risoluto*

ff

3 rit. *a tempo*

p

rit.

accel. *rit.*

Andante

p

Musical score for a piece, page 16. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into several sections with tempo and performance instructions.

The first section begins with a treble staff featuring a melodic line with a *dolce* marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and an *accel.* (accelerando) instruction. The tempo is marked *Tempo I*.

The second section continues the melodic and harmonic development, with the bass staff marked *ad libitum*. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo), with a *lunga* (long) note indicated. The tempo remains *Tempo I*.

The third section features a more complex melodic line in the treble staff, with a *rit.* (ritardando) instruction. The tempo is marked *Lento*. The bass staff continues the accompaniment, with a *rit.* instruction and a *Lento* tempo marking.

The fourth section returns to a *Tempo I* marking. The treble staff features a melodic line with a *rit.* instruction. The bass staff provides a harmonic accompaniment, with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *p* (piano) dynamic marking.

The fifth section continues the melodic and harmonic development, with the bass staff marked *poco cresc.* (poco crescendo). The tempo remains *Tempo I*.

The sixth section features a more complex melodic line in the treble staff, with a *leggiere* (leggiero) instruction. The tempo remains *Tempo I*.

The seventh section continues the melodic and harmonic development, with the bass staff marked *rit.* (ritardando). The tempo remains *Tempo I*.



No. 3049

HAYDN

Violoncello-Konzert

D dur – Ré majeur – D major

(mit Kadenzen)

(Klengel)

JOSEPH HAYDN

KONZERT

FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER

FÜR VIOLONCELLO
UND KLAVIER

HERAUSGEGEBEN VON
JULIUS KLENGEL

C. F. PETERS CORPORATION

NEW YORK

-

LONDON

-

FRANKFURT

Konzert.

Jos. Haydn.

Allegro moderato.

Pianoforte.

p dolce

p

mf

sf

f

p dolce

First system of piano music. The treble clef staff begins with a *cresc.* marking and contains a series of chords and moving lines. The bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Second system of piano music. The treble clef staff starts with a *p* (piano) dynamic marking, followed by a *f* (forte) marking. The bass clef staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Third system of piano music. The treble clef staff begins with a *p* (piano) dynamic marking, followed by a *f* (forte) marking. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of piano music. The treble clef staff starts with a *p* (piano) dynamic marking, followed by a *f* (forte) marking. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of piano music. The treble clef staff begins with a *cresc.* marking, followed by a *f* (forte) marking. The bass clef staff starts with a *cresc.* marking and ends with a *f* (forte) marking.

First system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a rest, followed by a melodic line marked *mf* and *espress.* The bottom staff (bass clef) features a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *p*.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *mf*.

Third system of musical notation. The top staff begins with a rest, followed by a melodic line marked *mf* and *p*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *p* and *pp*.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line marked *cresc.* and *f*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *cresc.* and *cresc.*

Fifth system of musical notation. The top staff features a melodic line marked *f*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *f*.

B

p cantabile

pp

mf

p

p

sf

mf

pp

p

p

mf

p

cresc.

f

pp

p

pp

cresc.

mf

pp

cresc.

f

dimin.

poco ritard.

p

pp

cresc.

mf

dimin.

poco ritard.



First system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking, leading to a *C* time signature change. The bottom staff (bass clef) starts with a *f* dynamic and a *p* dynamic marking. The system concludes with a *pp* dynamic marking.



Second system of musical notation. The top staff (treble clef) features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The bottom staff (bass clef) includes a *cresc.* marking, a *p* dynamic, and a *f* dynamic. The system ends with a *p* dynamic marking.



Third system of musical notation. The top staff (treble clef) starts with a *mf* dynamic and a *espress.* marking. The bottom staff (bass clef) includes a *p* dynamic, a *pp* dynamic, and a *p* dynamic. The system concludes with a *p* dynamic marking.



Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The bottom staff (bass clef) includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The system ends with a *f* dynamic marking.



Fifth system of musical notation. The top staff (treble clef) starts with a *p* dynamic. The bottom staff (bass clef) includes a *p* dynamic. The system concludes with a *p* dynamic marking.

First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, marked *mf*. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes, marked *cresc.* and *f*.

Second system of musical notation. The treble staff includes trills (*tr*) and a melodic line marked *mf cantabile*. The bass staff features a piano introduction (*p*) with chords and a melodic line.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line marked *p dolce*. The bass staff continues with chords and a melodic line.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line marked *mf espress.*. The bass staff includes a forte section (*f*) and a piano section (*p*) with chords and a melodic line.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line marked *f*. The bass staff includes a mezzo-forte section (*mf*) with chords and a melodic line.

Violin part: *p espress.*

Piano part: *f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*, *cresc.*, *cresc.*, *mf*

The musical score is for a piano and violin duo. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The violin part is written on a single staff, and the piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a large 'E' above the violin staff. The second system features a crescendo in the piano part. The third system includes a change of key signature to one sharp (F#) and a change of time signature to 2/4. The fourth system continues in the new key and time signature, with a crescendo in the piano part. Dynamics include *p espress.*, *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, and *mf*.

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with a crescendo (*cresc.*) marking. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score, starting with a section marked 'F'. The top staff has a piano (*p*) and expressive (*espress.*) marking. The piano accompaniment in the middle and bottom staves starts with a forte (*f*) dynamic and then transitions to pianissimo (*pp*). The key signature and time signature remain the same.

Third system of the musical score. The top staff continues with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The piano accompaniment in the middle and bottom staves starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and also includes a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a tenuto (*ten.*) and sforzando (*sf*) marking. The key signature and time signature remain the same.

Fourth system of the musical score. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The piano accompaniment in the middle and bottom staves starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a tenuto (*ten.*) and mezzo-forte (*mf*) marking. The key signature and time signature remain the same.

First system of a musical score. The top staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a trill (*tr*) at the end. The bottom staff (bass clef) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a series of chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The top staff (treble clef) contains a complex melodic passage with fingerings 2, 1, 3, 4, 3, 1 and 8, 4, 3, 1. The bottom staff (bass clef) is marked *f* and consists of a dense, rhythmic chordal texture. The key signature remains two sharps.

Third system of the musical score. The top staff (treble clef) continues with a melodic line. The bottom staff (bass clef) is marked *ff* and features a series of chords. The key signature remains two sharps.

Fourth system of the musical score. The top staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (bass clef) is marked *f* and contains a melodic line. The key signature remains two sharps.

G

mf cantabile

p

cresc.

f

cresc.

f

mf

p

pp

H

mf

mf

f

p

First system of musical notation. The top staff (bass clef) features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom staff (treble clef) has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

Second system of musical notation. The top staff continues the rapid melodic line. The bottom staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo).

Third system of musical notation. The top staff continues the rapid melodic line. The bottom staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Fourth system of musical notation. The top staff continues the rapid melodic line. The bottom staff has a more active accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). A first ending bracket labeled "I" is present.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the rapid melodic line. The bottom staff has a more active accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), and *p* (piano).

First system of the musical score. The upper staff features a complex melodic line with dynamic markings *mf*, *f*, *p*, and *cresc.*. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes, marked *mf* and *pp*.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic development with dynamics *f*, *p*, and *ritard.*. The lower staff features sustained chords and moving lines, marked *mf* and *p*.

Third system of the musical score, marked with a large 'K' at the beginning. The upper staff has a melodic line with dynamics *p* and *p*. The lower staff is marked *pp dolce* and features a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper staff includes triplets and is marked *mf asspress.*. The lower staff has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*.

Fifth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment marked *mf*.

First system of a musical score in D major. The bass staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand features a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a simple bass line. Dynamics include *pp cresc.* and *ff*.

Second system of the musical score. It includes a *Kadenz.* (cadenza) section. The right hand has trills marked *tr* and *ff*. The left hand has a *ff* dynamic. The system concludes with a *ff* dynamic.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *p* (piano) dynamic.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *f* (forte) dynamic.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic.

Adagio.

p dolce

p

espressivo

mf

sf

sf

A *cantabile*

mf
p
p
cresc.
cresc.
p

B *p dolce*

pp

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of sixteenth-note chords and a melodic line. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff includes a sixteenth-note figure marked with a '6' and a dynamic marking of *f* (forte). The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a series of chords.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the musical themes established in the previous systems, with complex chordal textures in both staves.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes dynamic markings of *p*, *cresc.*, *mf*, and *p*. The bass staff includes markings of *pp* (pianissimo) and *cresc.*, followed by a *p* marking at the end.

C

pp

pp sempre

mf

Kadenz.

f Kadenz.

p

sf

pp

Detailed description: This page contains a musical score for piano, measures 18 through 27. The key signature is C major (one sharp, F#). The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. Measure 18 starts with a piano (pp) dynamic. The first system (measures 18-21) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 22-25) continues the melodic line, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking in measure 25. The third system (measures 26-27) includes a cadenza (Kadenz.) in measure 26, marked with a forte (f) dynamic, and a piano (p) dynamic in measure 27. The fourth system (measures 28-31) features a sf (sforzando) dynamic in measure 28, followed by a pp (pianissimo) dynamic in measure 30.

Allegro.

mf

p

mf

A

p dolce

pp



First system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The bottom staff (bass clef) begins with a *p* dynamic. The key signature is one sharp (F#).



Second system of musical notation. The top staff (treble clef) features a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The bottom staff (bass clef) features a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The key signature is one sharp (F#).



Third system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a *f* dynamic and a *p* dynamic. The bottom staff (bass clef) begins with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The key signature is one sharp (F#).



Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) continue the musical piece. The key signature is one sharp (F#).



Fifth system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The bottom staff (bass clef) begins with a *mf* dynamic. The key signature is one sharp (F#).

B

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff, with a crescendo marking. The third system features a piano (p) dynamic marking in the bass staff. The fourth system features a crescendo (cresc.) marking in the bass staff. The fifth system features a mezzo-forte (mf) dynamic marking in the bass staff. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

mf

cresc.

pp

p

p

cresc.

cresc.

mf

mf

p

First system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of the musical score. The upper staff includes a *f* marking and a *p* marking. The lower staff includes *cresc.*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *p* markings.

Third system of the musical score. The upper staff includes a *pp* marking and a *dolce* marking. The lower staff includes a *pp* marking.

Fourth system of the musical score. The upper staff includes *ritard.*, *a tempo*, and *f* markings. The lower staff includes *ritard.*, *a tempo*, *pp*, and *f* markings.

Fifth system of the musical score. The upper staff includes a *mf* marking and a *C* time signature change. The lower staff includes *sf* and *pp* markings.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, key of D major, with a *dim.* marking. The bottom two staves are a grand staff in treble and bass clefs, also in D major, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.



Second system of musical notation. The top staff continues the melody with a *p* marking. The bottom two staves feature a grand staff with a *pp* marking, showing a more complex accompaniment with sustained notes and moving lines.



Third system of musical notation. The top staff continues the melody. The bottom two staves show a grand staff with a more active accompaniment, including some sixteenth-note patterns.



Fourth system of musical notation. The top staff has a *p* marking and a *cresc.* marking. The bottom two staves have a *pp* marking and a *cresc.* marking, indicating a dynamic increase in the accompaniment.



Fifth system of musical notation. The top staff has a *f* marking. The bottom two staves have a *f* marking, showing a strong, active accompaniment with many sixteenth notes.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo).



Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo). A key signature change to D major is indicated by a large 'D' above the staff.



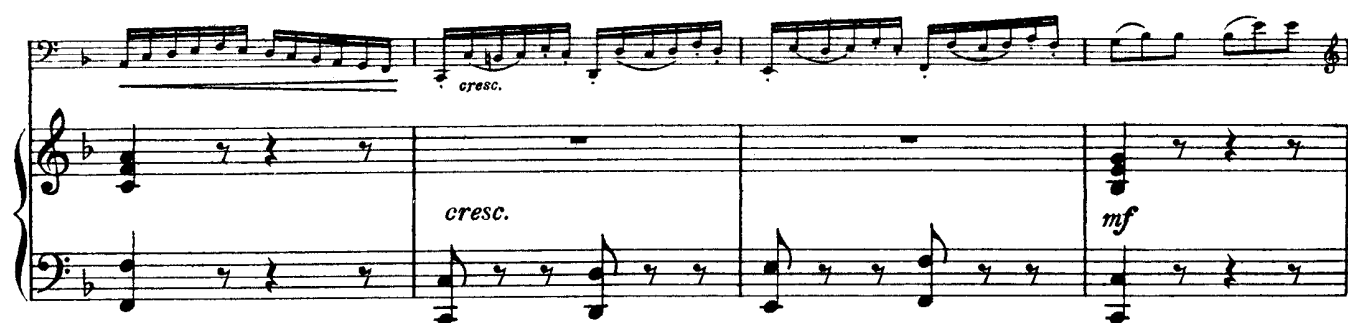
Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo).



Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo).



Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo).



First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *cresc.* The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, also marked *cresc.* The system concludes with a *mf* dynamic marking.



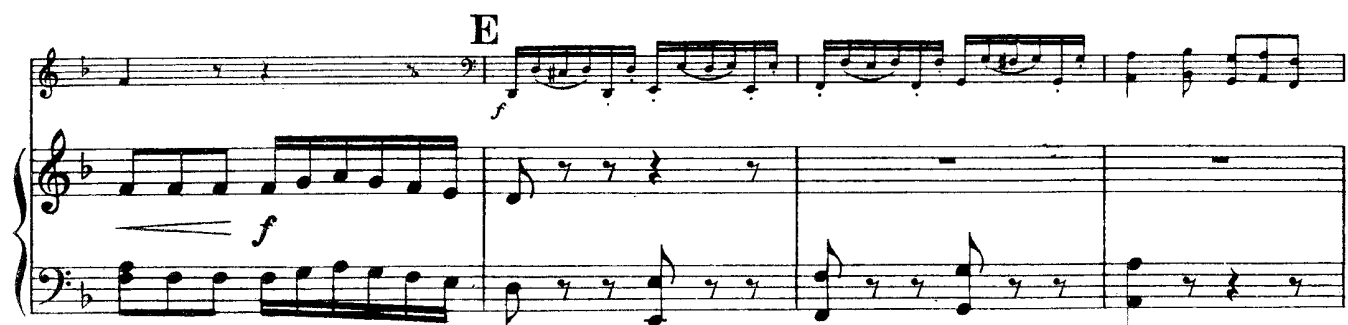
Second system of musical notation. The top staff features a melodic line with a *dim.* marking and a *p dolce* marking. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with a *dim.* marking and a *p* marking.



Third system of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.



Fourth system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.



Fifth system of musical notation. The top staff begins with a key signature change to E major, indicated by a large 'E' above the staff, and contains a melodic line with a *f* marking. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, also marked *f*.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The lower staff (bass clef) also begins with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff (bass clef) features a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a sforzando (*sf*) marking.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) is marked *Kadenz.* and contains a melodic line. The lower staff (bass clef) is also marked *Kadenz.* and contains a piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a key signature of two sharps and a piano (*pp dolce*) dynamic. The lower staff (bass clef) also begins with a key signature of two sharps and a piano (*pp*) dynamic. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp.

First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a trill (tr) on a quarter note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a half note followed by eighth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Second system of musical notation. The top staff continues with eighth notes, marked with *cresc.* (crescendo) and *poco* (poco). The bottom staff features a half note followed by eighth notes, also marked with *cresc.* and *poco*.

Third system of musical notation. The top staff continues with eighth notes, marked with *poco* and *f* (forte). The bottom staff features a half note followed by eighth notes, marked with *a* (accanto), *poco*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The top staff continues with eighth notes, marked with *ff* (fortissimo). The bottom staff features a half note followed by eighth notes, marked with *ff*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. A small '8' is written below the bottom staff at the end.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

- AKTÜZE, İlkin (2004), **Müziği Okumak**, Pan Yayıncılık-İstanbul
- FİNKELSTEİN, Sidney (1995), **Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)**, Çev.M.Halim Spatar, Pencere Yayınları-İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, Remzi Kitabevi
- MİMAROĞLU, İlhan (1995), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları-İstanbul
- SACHS, Curt (1965), **Dünya Musiki Tarihi**, Çev.İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi-İstanbul
- SAY, Ahmet (1994), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları-Ankara
- SELANİK, Cavidan (1996) **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayınları-Ankara
- PAMİR, Leyla (1989), **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları-İstanbul
- The Larousse Encyclopedia of Music**, Edited by Geoffrey Hindley

ÖZGEÇMİŞ

Elif ERKLİ

1984 yılında Eskişehir’de doğdu. 1989 yılında Anadolu Üniversitesi Çocuk Korosu’na katıldı. 1994 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Hazırlık Sınıfına kabul edildi ve viyolonsel eğitimine Gülyar BALCI ile başladı. 1995 yılında tam zamanlı olarak öğrenimine devam etti. 1997 yılında Doç. Eldar İSKENDEROV, 1998 yılında Melih KARA ve 2000 yılından itibaren de viyolonsel çalışmalarına Doç.Yuri SEMENOV ile devam etti.

2003 yılında İş Sanat Genç Yetenekler Yarışması’na, 2004 yılında Yamaha’nın düzenlemiş olduğu Genç Müzisyenler Yarışması’na katıldı. Aynı yıl TRT 4 için yapılan çekimlerde M. Glinka ‘Nokturn’ü seslendirdi. Öğrenimi sırasında Ali SAK ve Hayrettin HOXA ile çalışma fırsatı buldu. 2005 yılında Doç.Yuri SEMENOV’un viyolonsel sınıfından mezun oldu ve aynı yıl Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası’nın açmış olduğu sınavı kazanarak orkestradaki görevine başladı. 2007 yılında Bodrum - Gümüşlük Eklisia Yaz Müzik Okulu’nda Markus BEUL ve Tobias KÜHNE’nin viyolonsel ustalık kursuna katıldı aynı zamanda Alma KUARTET ile oda müziği çalıştı. 2008 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ‘Viyolonsel Grup Şefi’ Oğuzhan Kavruk ile çalıştı.

Anadolu Senfoni Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nün üyesi olan Elif Erkli Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Solist’i Çağıl Yücelen Akın ile oda müziği çalışmalarına devam etmektedir.