

**KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA VE J. HAYDN  
(Hob. VIIIb. No.2) VİYOLONSEL KONÇERTOSU  
İÇİN YAZILMIŞ KADANSLARIN TEKNİK OLARAK İNCELENMESİ**

Derya KIRAÇ

Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Anasanat Dalı  
Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Ocak 2016

**KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA VE J. HAYDN  
(Hob. VIIb. No.2) VİYOLONSEL KONÇERTOSU İÇİN YAZILMIŞ  
KADANSLARIN TEKNİK OLARAK İNCELENMESİ**

Derya KIRAÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman : Prof. Dr. Ozan Tunca

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2016

## ÖZET

### KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA VE J. HAYDN (Hob. VIIb. No.2) VİYOLONSEL KONÇERTOSU İÇİN YAZILMIŞ KADANSLARIN TEKNİK OLARAK İNCELENMESİ

Derya KIRAÇ

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2016

Danışman: Prof. Dr. Ozan TUNCA

Klasik Batı Müziği'nde, yorum anında doğaçlama denildiğinde sınırlı olsa da belli uygulamalardan bahsetmek mümkündür. Klasik dönem konçerto biçiminde karşılaştığımız kadans ise, doğaçlamaya olanak sağlayan özelliğiyle bu uygulamaların içerisinde belki de en dikkat çekenidir. Fakat bu dönem konçertoları için daha sonraki süreçte önemli virtüözler tarafından yazılmış hazır kadansların oluşu ve yorumcuların eseri seslendirirken onları tercih etmesi, kadanstaki doğaçlama işlevselliğinin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Kadansın yorumcu tarafından yaratılması, eserin kadans kısımları için kendi müzikal fikrini oluşturabilmesinin yorumculuğuna ne gibi katkılar sağlayacağı düşüncesi, böyle bir çalışmanın oluşmasına ilham veren etkenlerden biridir. Bu çalışmada kadans kavramından yola çıkarak; Klasik Batı Müziği'nde doğaçlamanın varlığına, tarihsel süreçteki yeri ve değişen kimliğine, besteci ve teorisyenlerin doğaçlama ile ilgili görüşlerine değinilmiştir. Ayrıca viyolonsel repertuarında önemli bir yeri olan J. Haydn'ın Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu için yazılmış kadanslar teknik olarak incelenmiş, bu konçertonun birinci ve ikinci bölümü için özgün iki kadans yazılmıştır.

Bu çalışma Klasik Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlarda doğaçlamanın, çalgı eğitiminin bir parçası olarak değerlendirilmesinin önemi üzerine odaklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Doğaçlama, Klasik Konçerto, Klasik Kadans, Haydn, Viyolonsel

## **ABSTRACT**

### **IMPROVISATION IN WESTERN CLASSICAL MUSIC AND TECHNICAL ANALYSIS OF CADENZAS COMPOSED FOR J. HAYDN CELLO CONCERTO (Hob. VIIb:2 No.2)**

Derya KIRAÇ

Master of Musical Arts

Anadolu University The Institute of FineArts, January 2016

Advisor: Prof. Dr. Ozan TUNCA

In Western Classical music, it is likely to talk about some practices in improvisation during performances despite the limitations. Cadenza, appearing in concertos in the classical period, is, probably, the most remarkable one of among those practices with its potential to improvise. Yet available cadenzas, produced earlier by important virtuosos for this period, and the use of those cadenzas by the performers entailed a disregard of the function of improvisation as cadenza. The cadenza created by the performer and the importance of offering one's own musical ideas for the performer form one of the reasons of this study.

In this study, by looking at the concept of cadenza; the existence of improvisation in Western Classical music, its historical significance and development, and the opinions of composers and theoreticians are investigated. Furthermore, the cadenzas produced for J. Haydn's Violoncello Concerto No.2, (Hob. VIIb:2), with its unique place in cello repertoire, are analyzed technically and an original cadenza is written for the first and the second movement of this concerto.

This study also focuses on the importance of considering incorporating as a part of instrument training in conservatoire where the education of Western Classical music is provided.

**Key Words:** Improvisation, Classical Concerto, Classical Cadenza, Haydn, Violoncello

13.01.2016

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Derya KIRAÇ

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Derya KIRAÇ'ın “Klasik Batı Müziğinde Doğaçlama ve J.Haydn (Hop.VIIb.No.2) Viyolonsel Konçertosu İçin Yazılmış Kadansların Teknik Olarak İncelenmesi” başlıklı tezi 13 Ocak 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Üye : Doç. Burcu YAZICI

Üye : Yrd. Doç. Dilbağ TOKAY

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Doğaçlama, müzik eğitimim süresince ilgimi çeken konulardan biri olmuştur. Böyle bir çalışmayı yapmak fikri de, yüksek lisans resital programım için hazırladığım J. Haydn Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu'na kadans yazma isteğimi değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Ozan TUNCA ile paylaştıktan sonra gelişti. Doğaçlamamın Klasik Batı Müziği'ndeki yeri ve önemi adına, bu çalışmanın tüm meslektaşlarıma ve müzik eğitimi alan öğrencilere katkı sağlayabileceğini umuyorum.

Öncelikle tez çalışmam süresince desteğini ve emeğini esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Ozan TUNCA'ya, beni viyolonselle tanıştıran ve emeklerini esirgemeyen değerli hocam Okt. Melih KARA'ya, akademik çalışmalar yapmam için beni cesaretlendiren ve manevi desteği ile her zaman yanımda olan kıymetli hocam Prof. Dr. Nuray SERTER'e, çevirilerdeki yardımlarıyla ve manevi desteği ile tez boyunca yanımda olan değerli dostum Arş. Gör. Fatma EREN'e, tez süresince fikir paylaşımı yaptığımız, yorumlarını ve emeklerini esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Türker EROL'a, mizanpaj için Mustafa ABURŞU'ya, son olarak manevi desteği için özellikle annem Müyesser KIRIÇ'a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Derya KIRIÇ

## İÇİNDEKİLER

|                            |      |
|----------------------------|------|
| ÖZET .....                 | ii   |
| ABSTRACT.....              | iii  |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI..... | v    |
| ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....     | vi   |
| ÖZGEÇMİŞ .....             | vii  |
| İÇİNDEKİLER .....          | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....     | x    |
| GİRİŞ .....                | 1    |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA

|   |    |
|---|----|
| 1. DOĞAÇLAMA UYGULAMALARI .....               | 5  |
| 1.1. SÜSLEMELER .....                         | 5  |
| 1.1.1. Doğaçlama Süslemeler: Diminution ..... | 9  |
| 1.2. SÜREKLİ BAS (BASSO CONTINUO) .....       | 14 |
| 1.3. KADANS (CADENZA) .....                   | 16 |
| 1.4. EINGANGE / LEAD-IN (GİRİŞ).....          | 18 |
| 1.5 DOĞAÇLAMANIN AZALMASI .....               | 20 |
| 1.5.1. Ondokuzuncu Yüzyılda Doğaçlama .....   | 21 |
| 1.6. YİRMİNCİ YÜZYILDA DOĞAÇLAMA .....        | 22 |



## İKİNCİ BÖLÜM

### KLASİK KONÇERTO BİÇİMİNDE KADANS

|  |    |
|--|----|
| 2. KLASİK KONÇERTO .....                                       | 25 |
| 2.1. KLASİK KADANS (CLASSICAL CADENZA).....                    | 26 |
| 2.1.1. Klasik Kadansın İşlevi Ve Kadans Yazma Prensipleri..... | 27 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### JOSEPH HAYDN VE Hob. VIIb. No.2 VİYOLONSEL KONÇERTOSU

|   |    |
|---|----|
| 3. JOSEPH HAYDN (31 Mart 1732, Rohrau – 31 Mayıs 1809, Viyana)..... | 30 |
| 3.1. HOB. VIIb. NO.2 VİYOLONSEL KONÇERTOSU .....                    | 31 |
| 3.1.1. Birinci Bölüm İçin Yazılmış Kadansların İncelenmesi.....     | 31 |
| 3.1.2. İkinci Bölüm İçin Yazılmış Kadansların İncelenmesi .....     | 47 |
| 3.1.3. Birinci Ve İkinci Bölüm İçin Yazılmış Özgün Kadanslar .....  | 50 |

## SONUÇ

|                        |    |
|------------------------|----|
| TERİMLER SÖZLÜĞÜ ..... | 53 |
| KAYNAKÇA.....          | 55 |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 1:</b> H. Purcell süsleme örnekleri (1696) .....  | 6  |
| <b>Kaynak:</b> Vapaavuori, Hynnien, <i>Baroque Pianist</i> 1996, 102.....  | 6  |
| <b>Şekil 2:</b> J. S. Bach süsleme örnekleri (1720).....   | 7  |
| <b>Kaynak:</b> Vapaavuori, Hynnien, <i>Baroque Pianist</i> 1996, 102.....  | 7  |
| <b>Şekil 3:</b> J. P. Rameau süsleme örnekleri (1724).....   | 8  |
| <b>Kaynak:</b> Vapaavuori, Hynnien, <i>Baroque Pianist</i> 1996: 103.....  | 8  |
| <b>Şekil 4:</b> Diego Ortiz “ <i>Trattado de Glosas</i> ” (1553) .....   | 10 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf</a> (Erişim Tarihi: 21.04.2015).....  | 10 |
| <b>Şekil 5:</b> Johann Joachim Quantz Extempore Embellishments or Variations on Simple Intervals (Basit Aralıklar Üzerine Doğaçlama Süslemeler ve Çeşitlemeler) .....  | 11 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/39/IMSLP89219-PMLP121922-quantz_easy_fundamental_instructions.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/39/IMSLP89219-PMLP121922-quantz_easy_fundamental_instructions.pdf</a> (Erişim Tarihi: 21.04.2015)11                           |    |
| <b>Şekil 6:</b> W.A. Mozart Piyano sonatı F K332/300k 2. Bölüm Adagio.....   | 13 |
| <b>Kaynak:</b> <i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . (2nd edition. Vol.12), s.113, 2002 .....   | 13 |
| <b>Şekil 7:</b> L.v. Beethoven Piyano ve Üflemeliler için Quintet op.16 2.bölüm.....   | 14 |
| <b>Kaynak:</b> <i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . (2nd edition. Vol.12), s.113, 2002. ....   | 14 |
| <b>Şekil 8:</b> “Şifreli/Rakamlı bas” örneği .....   | 15 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann_Sebastian_Bach_Komm_S_sser_Tod_BWV_478.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann_Sebastian_Bach_Komm_S_sser_Tod_BWV_478.pdf</a> (Erişim Tarihi: 20.04.2015) .....           | 15 |
| <b>Şekil 9:</b> F. A. Gevaert edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği” .....  | 19 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP70938-PMLP18850-Haydn_-_Cello_Concerto_in_D_Major_Gevaert_cello.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP70938-PMLP18850-Haydn_-_Cello_Concerto_in_D_Major_Gevaert_cello.pdf</a> (Erişim tarihi: 07.11. 2015)..... | 19 |
| <b>Şekil 10:</b> M. Gendron edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği” .....  | 19 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982. ....  | 19 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 11:</b> J. Klengel edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği” .....  | 19 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/4/46/IMSLP23591-PMLP18850-Haydn__Cello_Concerto_in_D_HobVII2_cello_solo.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/4/46/IMSLP23591-PMLP18850-Haydn__Cello_Concerto_in_D_HobVII2_cello_solo.pdf</a> Erişim tarihi: (07.11.2015).                                  | 19 |
| <b>Şekil 12:</b> W. Lutoslawski Viyolonsel Konçertosu 1. Bölüm .....   | 24 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://community.orchestra.iam.pl/index.php?do=/document/331/lutos%C5%82awski-cello-concerto-full-score/">http://community.orchestra.iam.pl/index.php?do=/document/331/lutos%C5%82awski-cello-concerto-full-score/</a> Erişim tarihi: (11. 11. 2015) .....                             | 24 |
| <b>Şekil 13:</b> İlk temanın motifi.....   | 32 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 32 |
| <b>Şekil 14:</b> Gevaert’ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 33 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/76/IMSLP23618-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Gaveart_.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/76/IMSLP23618-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Gaveart_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 33 |
| <b>Şekil 15:</b> Abbiate’nin kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....  | 33 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....       | 33 |
| <b>Şekil 16:</b> Becker’ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi.....   | 34 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....       | 34 |
| <b>Şekil 17:</b> Gendron’un kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 34 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 34 |
| <b>Şekil 18:</b> Casals’ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi.....   | 35 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Casals_Mandozzi_-_Partitur.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Casals_Mandozzi_-_Partitur.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....         | 35 |
| <b>Şekil 19:</b> Klengel’in kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 35 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 35 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 20:</b> Ripfel'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....  | 35 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/da/IMSLP23619-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Ripfel_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/da/IMSLP23619-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Ripfel_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....              | 35 |
| <b>Şekil 21:</b> Brandukov'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 36 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 36 |
| <b>Şekil 22:</b> Cossmann'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....  | 36 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....  | 36 |
| <b>Şekil 23:</b> İkinci temanın motifi.....  | 36 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 36 |
| <b>Şekil 24:</b> Cossmann'ın kadansında ikinci tema motifinin işlenişi .....   | 37 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....  | 37 |
| <b>Şekil 25:</b> Déjardin'in kısa versiyon kadansında ikinci tema motifinin işlenişi.....  | 37 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 37 |
| <b>Şekil 26:</b> Déjardin uzun versiyon kadansında ikinci tema motifinin işlenişi.....   | 37 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 37 |
| <b>Şekil 27:</b> Brey'in kadansında ikinci tema motifinin işlenişi .....   | 38 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 38 |
| <b>Şekil 28:</b> Teyh 'in kadansında ikinci tema motifinin işlenişi.....   | 38 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....                     | 38 |
| <b>Şekil 29:</b> Gelişme kısmında görülen tema.....  | 38 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 38 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 30:</b> Teyh'in kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi .....  | 39 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....       | 39 |
| <b>Şekil 31:</b> Casals'ın kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi .....  | 39 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Casals_Mandozzi_-_Partitur.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Casals_Mandozzi_-_Partitur.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 39 |
| <b>Şekil 32:</b> Becker'in kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi .....  | 39 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 39 |
| <b>Şekil 33:</b> Gendron'un kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi.....  | 40 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 40 |
| <b>Şekil 34:</b> Gelişme kısmında görülen virtüöz pasaj .....  | 40 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 40 |
| <b>Şekil 35:</b> Déjardin'in uzun versiyon kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi.....   | 40 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 40 |
| <b>Şekil 36:</b> Teyh'in kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi.....   | 41 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....                 | 41 |
| <b>Şekil 37:</b> Klengel'in kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi .....   | 41 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..      | 41 |
| <b>Şekil 38:</b> Bölümden bir motif.....   | 42 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 42 |
| <b>Şekil 39:</b> Brey'in kadansında motifin işlenişi .....   | 42 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 42 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 40:</b> Teyh'in kadansında motifin işlenişi.....  | 42 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....                                    | 42 |
| <b>Şekil 41:</b> Feuermann'ın kadansında motifin işlenişi .....  | 42 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 42 |
| <b>Şekil 42:</b> Gelişme kısmında görülen virtüöz pasaj.....   | 43 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 43 |
| <b>Şekil 43:</b> Brandukov'un kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi.....  | 43 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....                | 43 |
| <b>Şekil 44:</b> Gendron'un kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi ...   | 43 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 43 |
| <b>Şekil 45:</b> Feuermann'ın kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi .....   | 43 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....            | 43 |
| <b>Şekil 46:</b> Üçlü (tierce) dizi .....  | 44 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 44 |
| <b>Şekil 47:</b> Abbiate'nin kadansında üçlü dizinin işlenişi .....  | 44 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....                  | 44 |
| <b>Şekil 48:</b> Brandukov'un kadansında üçlü dizinin işlenişi .....   | 44 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....                  | 44 |
| <b>Şekil 49:</b> Déjardin uzun versiyon kadansında üçlü dizinin işlenişi.....  | 44 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....  | 44 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Şekil 50:</b> Gendron'un kadansında üçlü dizinin işlenişi .....   | 45 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 45 |
| <b>Şekil 51:</b> Son virtüöz pasaj .....   | 45 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 45 |
| <b>Şekil 52:</b> Abbiate'nin kadansında son virtüöz pasajın işlenişi .....   | 45 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf">http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..... | 45 |
| <b>Şekil 53:</b> Klengel'in kadansında son virtüöz pasajın işlenişi .....  | 46 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..        | 46 |
| <b>Şekil 54:</b> Déjardin'in kısa versiyon kadansında son virtüöz pasajın işlenişi .....   | 46 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 46 |
| <b>Şekil 55:</b> İlk temanın motifi.....   | 47 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 47 |
| <b>Şekil 56:</b> Simmons'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 47 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/06/IMSLP385602-PMLP18850-Cadenza_to_Haydn_D_II.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/06/IMSLP385602-PMLP18850-Cadenza_to_Haydn_D_II.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015).....  | 47 |
| <b>Şekil 57:</b> Klengel'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 47 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) ..        | 47 |
| <b>Şekil 58:</b> Moffat'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....  | 48 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP23625-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_2__Moffat_.pdf">http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP23625-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_2__Moffat_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....     | 48 |
| <b>Şekil 59:</b> Abbiate'nin kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....  | 48 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf">http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015) .....   | 48 |
| <b>Şekil 60:</b> Gendron'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi .....   | 48 |
| <b>Kaynak:</b> Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982 .....  | 48 |

|   |    |
|---|----|
| <b>Şekil 61:</b> Déjardin'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi.....  | 49 |
| <b>Kaynak:</b> <a href="http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf">http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf</a> (Erişim Tarihi: 30.11.2015)..... | 49 |
| <b>Şekil 62:</b> Birinci bölüm için yazılmış özgün kadans.....  | 50 |
| <b>Şekil 63:</b> İkinci bölüm için yazılmış özgün kadans.....   | 51 |



## GİRİŞ

Doğaçlama, Latince *ex improviso*'dan gelir ve hazırlıksız demektir. Müzik sanatında da doğaçlama, o an yorumcunun içinden geldiği gibi anında oluşturduklarıdır (Aktüze, 2010: 169, 272). Doğaçlama yapabilmek bazen zihinde, bazen de kağıt üzerinde bir hazırlık gerektirebilir. Bu nedenle doğaçlama yapan kişinin, o müzik türü ya da stili ile ilgili belli birikime sahip olması beklenir. Müziğin neredeyse her türünde doğaçlamaya rastlanmakta hatta pek çok tür doğaçlama yaklaşımıyla bestelenmekte ya da yorumlanmaktadır. “Sanatsal yaratıcılığın özünde, yürekte gelen buluşları geliştirme edimi vardır. Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesidir (Say, 2012: 161)”.

Klasik Batı Müziği'nde doğaçlama bazı dönemlerde geleneğin bir parçası olarak görülürken, bazı dönemlerde ise kabul görmemiştir. Özellikle notasyonun gelişmediği, müziğin geleneksel olarak sürdürüldüğü ve aktarıldığı dönemlerde doğaçlama, müzik yapmanın bir yöntemi olarak görülmektedir. Hatta o dönemlerde müziği yazıya aktarmak yadırganmaktadır. “16. yüzyılda kilisede ve sarayda çalışan müzisyenlerden doğaçlama yapması beklenmekte, Ippolito Chamatero'nun *polifonik* ilahi koleksiyonunda yapılan doğaçlamaların kaleme alınması Chamatero tarafından tuhaf karşılanmaktaydı (Ferand, 1961'den aktaran Kossen, 2013: 5)”.

Doğaçlama yapabilmek yorumculuk niteliğinin bir göstergesi olarak görülmemelidir. Fakat genellikle iyi doğaçlama yapabilen yorumcuların teorik ve duyuşsal olarak müziği iyi özümlediği söylenebilir. “18. ve 19. yüzyılda piyanistlerin *prelude* doğaçlayabilme kabiliyetlerinin olması iyi bir armoni eğitimi ve iyi müzikal tutumun göstergesiydi (Kossen, 2013: 6)”. Zamanla değişen müzik-toplum ilişkisi, bestecilik ve yorumculuğun keskinleşen rolleri ve bu çalışmada da değinilecek olan birçok gerekçe, yorum anında doğaçlamanın bu müzik türünde özellikle 19. yüzyılda göz ardı edildiğini göstermektedir. Fakat günümüzde yapılan son çalışmalarda doğaçlama kavramının tekrar ele alındığı görülmekte, yorumcu için önemli bir uygulama olabileceği üzerinde durulmaktadır.

Ülkemizde Klasik Batı Müziği'nde doğrudan doğaçlamayı konu alan araştırma olmamasına rağmen, kısmen doğaçlama süslemeler ve kadans kavramına değinmiş değerli çalışmalar vardır. Doçent A. Burak. Basmacıoğlu'nun 2003 yılında yaptığı *17.ve 18 Yüzyıl Müziğinde Süslemeler* adlı yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, süslemelerle ilgili kapsamlı bir çalışmadır. Basmacıoğlu bu tezinde doğaçlama süslemelere de değinmekte ve örnekler sunmaktadır. Prof. Dr. Türev Berki'de *Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli* (1997) adlı yayımlanmamış doktora çalışmasında, Mozart'ın seçilen 10 kadansını incelemiş, istatistiksel çözümler yapmış ve bu sonuçlar doğrultusunda Mozart'ın kadanssız bir konçertosuna kadans yazmıştır. Arda Ekber'in 2009 yılında yazmış olduğu *Aynı Keman Konçertoları için Yazılmış Farklı Kadansların Karşılaştırmalı Analizi* adlı yüksek lisans tezinde, 17. 18. ve 19. yüzyılda kadans kavramına değinilmiştir.

Yurt dışında Klasik Batı Müziği'nde doğaçlama ve kadans üzerine yapılmış pek çok çalışma vardır. Derek Bailey *Doğaçlama* adlı kitabında pek çok müzik türünde doğaçlamayı, o alandan önemli kişilerle görüşme yaparak ele almış, kitabın ikinci bölümünde Barok dönemde ve org geleneğinde doğaçlamaya değinmiştir. Robin Moore 1992 yılında yayımlanan *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change* (Klasik Batı Müziği'nde Doğaçlamanın Azalması: Değişimin Yorumlanması) adlı makalesinde, doğaçlama yaklaşımını tarihsel süreçte değişen toplum-sanat ilişkileri bağlamında ele almıştır. Moore'un bu makalesinde Klasik Batı Müziği'ne karşı zaman içerisinde değişen yaklaşımla paralel olarak doğaçlamanın azalma nedenlerine yönelik önemli bulgular vardır. Boyan Bonev, *The Cadenza in Cello Concertos – History, Analysis, and Principles of Improvisation* (Viyolonsel Konçertolarında Kadans- Tarih, Analiz ve Doğaçlama Prensipleri) adlı doktora çalışmasında viyolonsel konçertolarında kadansların tarihinden, kadans yazma prensiplerinden söz etmiş ve J. Haydn'ın Hob.VIIIb. No.1 Viyolonsel Konçertosu'nun birinci ve ikinci bölümüne hangi tematik materyalleri kullandığını belirterek kadans yazmıştır. Rebecca Shanthi Kossen *The Investigation of Benefits of Improvisation for Classical Musicians* (Klasik Batı Müziği Yorumcuları için Doğaçlamanın Faydaları Üzerine Araştırma) adlı doktora çalışmasında doğaçlamanın, yorumculuğa yarar sağlayabileceği yönünde fikirlerini (görüşme yöntemi de kullanarak) sunmuştur. Philip Eugene Rush'ın *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music* (Yaylı

Çalgı Yorumcularının Klasik Batı Müziği'nde Doğaçlama Rehberi) adlı doktora çalışması da, Klasik Batı Müziği'nde Barok dönem, Klasik dönem ve 21. yüzyılda doğaçlama uygulamalarını ele almış kapsamlı bir çalışmadır. Joseph P. Swain'in 1988 yılında yayımlanan *Form and Function of Classical Cadenza* (Klasik Kadansın Biçim ve İşlevi) adlı makalesi, konçertodaki kadans kavramının kökeni ve gelişimine, besteci-teorisyenlerin kadans ile ilgili fikirleri ve günümüzde kadansın ele alınmış biçimine değinmiş değerli bir çalışmadır. Doğaçlamanın yeri ve tarihsel süreçte geçirdiği değişimin yanı sıra, onun öğrenilebilirliği üzerine egzersizlerin olduğu değerli kitap ve tezler de dikkat çekmektedir. Örneğin; Eugene Friesen'in 2012 yılında Berklee Press tarafından basılmış olan *Improvisation for Classical Musicians* (Klasik Batı Müziği Yorumcuları için Doğaçlama) adlı kitabında özgün bir yorum ve yazılı eserleri yorumlama konusunda doğaçlamanın yorumcuya katkılarından söz eder. Friesen bu kitabında doğaçlamayı geliştirmeye yönelik Klasik Batı Müziği eğitimi almış herhangi birinin kolaylıkla uyum sağlayabileceği egzersizler yazmıştır. Benzer bir çalışma Michael Thomas Geib'in *Teaching Improvisation To Orchestral Double Bass Players: Significance And Methodology* (2013) (Orkestra Kontrbasçıları için Doğaçlama Öğreniminin Önemi ve Metodolojisi) adlı doktora tezidir. Geib tezinde doğaçlama yapmayı geliştirebilmek üzere temel akorlar, ritmik yapılar ve yaygın kullanılan armoniler ile hazırlanan metot yazmıştır. Aynı zamanda kontrbas sanatçısı olan Geib, yazdığı egzersizleri farklı yay ve bağlarla da çeşitlendirmiştir. Benzer bir çalışma da Kevin Daniel Woosley'in *The Lost Art of Improvisation: Teaching Improvisation to Classical Pianists* (2012) (Kayıp Sanat Doğaçlama: Piyanistlere Doğaçlama Öğretimi) adlı doktora tezidir. Piyanistlere yönelik yazılmış egzersizlerin olduğu bu tezde, Woosley doğaçlama egzersizlerini genellikle armonik değişimler üzerine kurgulamıştır.

Avrupa müziğinde doğaçlamayı iki şekilde ele almak doğru olabilir. İlki, doğaçlama stilinde yazılmış besteler (*fug, prelude, toccata, impromptu, fantasia* vb.), ikincisi ise, notasyonda yazmayıp yorumlama anında yapılan doğaçlama uygulamalarıdır. Bu tezde tarihsel ve betimsel yöntemlerle yorumlama anında ve çalgı müziğinde yapılan doğaçlama kavramı ele alınmış, J. Haydn'ın Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu için seçilmiş kadanslarda tematik materyal analizi yapılarak aynı eserin birinci ve ikinci bölümü için özgün kadans yazılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA

Avrupa'da müziği korumak için kâğıda aktarmak fikri her dönemde önemli olmuştur. Fakat müziği kâğıda aktarma yöntemlerinin gelişimi çok da hızlı olmamıştır. Mimaroğlu 7. yüzyılda müziğin, günümüzde kullanılan notasyona göre çok ilkel olan *neumatik* adı verilen bir yazı sistemi ile kâğıda aktarıldığını belirtmektedir. Bu yazı sistemi ezginin hareketini kısmen birtakım işaretlerle gösterebildiği için, sadece ezgiyi bilen bir kişinin anlayabileceği niteliktedir. Nota yazımında tek çizgili portenin 9. yüzyılda, dört çizgili portenin 12. yüzyılda, günümüzde kullanılan beş çizgili porte ve ölçü çizgili yazım sisteminin kullanımına ise 16. yüzyılda ulaşılabilmektedir (Mimaroğlu, 2012: 24).

Notasyonun gelişimindeki yavaşlık ve kullanılan yazım sisteminin ilkeliği, müziği ancak hafıza yoluyla koruyup aktarmak için elverişlidir. Bu yolla ezgiyi çeşitlendirmek, ona bir şeyler eklemek hatta değiştirmek bile mümkün olabilir. Notasyonun gelişmediği bu dönemde doğaçlamayı, müzik yapabilme geleneğinin bir parçası olarak görebiliriz. Fakat 16. yüzyıldan önce yorumlama anında doğaçlama yapıldığına dair somut veriler sadece dönemin yazılı kaynaklarında görülmektedir. Wegman ve Horsley (2002: 99) doğaçlamanın varlığına dair günümüze ulaşabilen en güvenilir örneğin, erken dönem Hristiyan ayinlerinde okunan dualarda karşımıza çıktığını belirtmektedir. *Alleluia* kısımlarının son hecelerinde *melismatik* bir süsleme olan *jubilus*'ta yapılan doğaçlamadan, erken dönem Hristiyan din adamlarının yazılarında söz edilmektedir. S.t. (Aziz) Augustine bu doğaçlamayı; “kelimeler olmadan belli bir duygunun müzikal dışavurumu... Sevinçle arınmış bir aklın ifadesi.” olarak tanımlamıştır.

Doğaçlamayı, notasyonun gelişiminden önce müzik yapabilmenin bir yöntemi olarak kabul edebiliriz. Çünkü dönemin koşullarında müziği aktarmanın başka bir yöntemi olduğu bilinmemektedir. Fakat doğaçlamanın, notasyonun gelişiminden sonra da devam ettiği görülmektedir.

15. yüzyılın sonlarından itibaren Batı'da doğaçlama kavramı, serbest bir yorumu tanımlamak için kullanılmaktadır. Yorum, notaya alınmış bir kompozisyon şeklinde ise, doğaçlama bu kompozisyonun dışına çıkmaya eğilimlidir. Notasyonun gelişiminden sonra da doğaçlamanın kabul edilmesinin nedenlerinden biri; nota basım maliyeti, bir diğer nedeni ise yorumlamanın bilindik, kabul edilmiş geleneksel uygulamalarıdır (Nettl, Wegman, 2002: 98). Bu geleneksel uygulamalar besteciler tarafından birtakım sembollerle notasyonda kısaltılarak yazılmış ya da yazılmayıp yorumlama anında doğaçlama yapılmak üzere bırakılmıştır. Doğaçlamanın doğası gereği olmalı ki, zamanla bu sembollerin yorumlanışındaki farklılıklar karmaşıklığa neden olmuş; dönemin bazı besteci-teorisyenleri onların açıklamalarını ayrıntılı olarak kaleme almışlardır. Aşağıda yorumlama anında yapıldığı bilinen ve geleneksel olarak kabul görmüş doğaçlama uygulamalarından bahsedilmiştir.

## **1.DOĞAÇLAMA UYGULAMALARI**

### **1.1. SÜSLEMELER**

Süslemeleyi “dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere verilen ad” olarak tanımlayan Say, onların doğaçlama benzeri bir yolla gerçekleştiğini belirtmektedir (Say, 2012: 496). Bir ezgiye ya da sese eklenen bu süslemeler, eklendiği notanın değerinden alınarak yapılmakta ve genellikle belli sembollerle gösterilmektedir. “Biçimlendirilmiş süslemelerin notasyon üzerindeki en erken kullanımı 14. ve 15. yüzyılda, tuşlu çalgılar için yazılmış kaynaklarda görülmektedir (Kreitner, 2002: 708)”.

Süsleme figürlerin uygulamada nasıl olması gerektiği her zaman tartışmalı bir konu olmuştur. Bu figürler doğaçlama olarak yapıldığı bilinirken, daha sonraları kağıt üzerinde belli sembollerle gösterilmişlerdir. Besteci-teorisyenler eserlerde sembollerle gösterilen bu süslemelerin uygulamada nasıl olması gerektiği ile ilgili pek çok kaynak yazmışlardır. Fakat Kreitner (2001: 708), Barok dönem müziğinde artan süsleme figürlerin uygulamada nasıl olacağı ile ilgili bestecilerin, yorumcuların, müziği yazıya aktaranların, editör ve uzmanların her zaman hemfikir olmadıklarını, ayrıca

süslemelerin çağdaş yorum stillerinin de zaman ve mekan içerisinde büyük oranda çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir.

J. J. Quantz, süslemeleri temel (wesentlich) süslemeler ve planlı olmayan, rastgele yapılan (willkürlich) süslemeler olarak ele almış, günümüzde de pek çok kaynak bu sınıflamayı benimsemiştir. Temel süsleme figürleri; apojetür, tril, mordan gibi sembollerle gösterilen süslemelerdir. Rastgele yapılan süslemeler ise yazılmış olan ezginin ses aralarına yorumlama anında eklenen melodik figürlerdir. Doğaçlama süslemeler de denilen bu süsleme tipi özellikle eşlikli solo partide yapılır. Doğaçlama süslemeleri eklemenin ön koşulu, temel olarak eserin armonisini iyi bir şekilde anlamayı gerektirir (Lawson, Stowell, 1999: 70).

Aşağıda, Avrupa'nın farklı ülkelerinden bestecilerin süsleme örnekleri yer almaktadır. Temel süslemeler olarak ifade edilen bu süslemeler, sembolleri ve açılımlarıyla aktarılmışlardır. (Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3)



Şekil 1: H. Purcell süsleme örnekleri (1696)

**Kaynak:** Vapaavuori, Hynnien, *Baroque Pianist* 1996, 102.



Şekil 2: J. S. Bach süsleme örnekleri (1720)

**Kaynak:** Vapaavuori, Hynnien, *Baroque Pianist* 1996, 102.





yönettiği bir orkestra konserinde eserde bulunmayan süslemeler ekleyen orkestra üyelerini azarlamış ve bunun bir alışkanlıktan ileri geldiğini kabul etse de, onlara notada yazılanın dışında herhangi bir süsleme eklemelerini özellikle yasaklamıştır...” (Levin, 2002: 114). Klasik dönemde daha da belirginleşen bir anlayış da şudur ki; her çalgı tek tek eserin bütünlüğünü oluşturmak üzere besteci tarafından kurgulanarak yazılmış partiyonlara sahiptir ve bunun dışına çıkmak eserin bütünlüğünü bozabilir.

Romantik dönemde ise notasyonda yazmadığı halde süslemeler yapmanın, besteye ve besteciye saygısızlık olduğu düşünülmektedir. R. Schumann Genç Müzisyenlere Öğütler kitabında “İyi bestecilerin eserlerini değiştirmek, ihmal etmek, onlara yeni moda süslemeler eklemek değersiz bir alışkanlıktır. Bu, sanata yapabileceğiniz en büyük hakarettir” demiştir (Schumann, 1860: 14). Bestecilerin bu dönemde yorumcu tarafından yapılacak anlık doğaçlamalarla ilgili tutumlarını yadırgamamak gerekir. Çünkü 19. yüzyıl müzik anlayışında eserler artık yorumlama anında doğaçlama yapılmasının mümkün olamayacağı bir kurguda bestelenmektedir.

### **1.1.1. Doğaçlama Süslemeler: Diminution**

Rönesans ve Barok dönem sırasında doğaçlama süsleme bağlamında kullanılan bir terim olan *diminution*, daha kısa değerde notalarla uzun bir notanın yer değiştirdiği melodik figürü tanımlamak için kullanılmıştır. *Diminution*, İngilizce *division*, İtalyanca *passaggio*, İspanyolca *glosa* ve Fransızca *double* ile eş anlamlıdır (Garden, 2002: 352). 1550 yılından 1650 yılına kadar popülerliğinin zirvesinde olduğu bilinen bu süsleme tipinin yalnızca solo müzikte değil, polifonik müzikte hem yazılı hem de doğaçlama olarak uygulandığı bilinmektedir (Randel, 2003: 243). Temel süslemeler sadece nota üzerinde yapılan ve sembollerle gösterilen süslemeler iken, doğaçlama süslemeler ezginin ses aralarını dekoratif olarak süsleyerek bir sonraki sese bağlantı kurmayı amaçlar. Doğaçlama süslemeleri gösteren semboller yoktur. Fakat onların uygulanış yöntemleri, dönemin bazı besteci-teorisyenleri tarafından ayrıntılı olarak kaleme alınmış ve günümüze ulaşabilmiştir.

Bir polifonik eserde, toplu yorumlarda solo vokal, yaylı ya da üflemeli çalgıların yorumcuları için doğaçlama süslemeler ekleme yöntemlerini öğreten ilk kılavuz Sylvestro di Ganassi'nin 1535'de Venedik'te yayınlanan *Fontegara*'sı idi. Fakat bu yöntemin ilk olarak polifonik müziğin gelişimiyle ortaya çıkmış olduğuna inanılır. En erken bilinen örnekleri tuşlu çalgılar için yazılmış *tablaturlarda* görülmektedir (Horsley, 2002: 102).

Doğaçlama süslemeler genellikle solo partide yapılır ve yazılı ezgiye dâhil edilebilmesi risklidir. Horsley (2002: 101), süsleme yapılan partinin eşlik eden çalgıyla oluşacak uyumsuzluklardan kaçınması için yorumcunun teorik bilgiye ihtiyacı olduğunu ve bu bilgiler doğrultusunda uygun süslemeleri eklemesi gerektiğini savunmaktadır. Aksi halde kontrpuan ile ilgili hatalar ya da uyumsuzluklarla karşılaşmak olasıdır.

Doğaçlama süslemeleri eklerken oluşabilecek uyumsuzluklardan kaçınmak için, dönemin pek çok besteci-teorisyenleri tarafından bu tip süslemeleri ekleme yöntemleri kaleme alınmıştır. Aşağıda özellikle farklı dönemlerde yaşamış iki besteci-teorisyenin kaleme aldığı doğaçlama süsleme yöntemlerine örnekler verilmiştir.



Şekil 4: Diego Ortiz "*Trattado de Glosas*" (1553)

**Kaynak:** <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf> (Erişim Tarihi: 21.04.2015)



Şekil 5: Johann Joachim Quantz Extempore Embellishments or Variations on Simple Intervals  
(Basit Aralıklar Üzerine Doğaçlama Süslemeler ve Çeşitlemeler)

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/39/IMSLP89219-PMLP121922-quantz\\_easy\\_fundamental\\_instructions.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/39/IMSLP89219-PMLP121922-quantz_easy_fundamental_instructions.pdf) (Erişim Tarihi: 21.04.2015)

Diego Ortiz'in *Trattado de Glosas* ve Johann Joachim Quantz'ın *Extempore Embellishments or Variations on Simple Intervals* (Basit Aralıklar Üzerine Doğaçlama Süslemeler ve Çeşitlemeler) adlı kaynakları, bu yöntemin uygulanış biçimlerini veren pek çok kaynak içerisinden sadece ikisidir. Şekil 4 ve Şekil 5'te görüldüğü gibi ilk ölçüde yalın bir motif verilmiş, sonraki her ölçüde aynı yalın motifin ses araları farklı melodik figürlerle süslenmiştir.

Süslemelerin bu tipi Avrupa'nın her yerinde uygulansa da en çok *İtalyan stil*'de yazılmış müzikte dikkat çekmektedir. Fransız ve Alman besteciler, Barok dönemin sonuna kadar tercih ettikleri süslemelerin çoğunu notaya almalarına rağmen, doğaçlama süslemeler İtalyan müziğine uygun yorumlama için özellikle sonat ve konçertoların yavaş bölümlerinde hala gerekli görülmektedir (Garden, 2002: 352).

Doğaçlama süslemelerin dikkat çeken örneklerinden biri de viola bastarda çalgısında uygulamasıdır. Hızlı pasajlardaki kıvraklığı ile bilinen bu yaylı çalgı ve onda yapılan doğaçlama süslemeler, Barok dönemde bu çalgıyla özdeşleşmiştir. "İtalya'da 1580-1630 yıllarında dönemin kaynaklarında bahsedilen viola bastarda tekniği, polifonik bir

kompozisyonu model almaktadır. Bir sestem hemen bir diğere süsleyerek geçer ya da bazen tümünden yeni bir ses yaratarak yapı etrafında gezinir (Collins, Carter, 2002: 104)”. O dönemde yorumcuların bu çalgıda oldukça fazla doğaçlama süslemeler eklediğinden söz edilmektedir. Francesco Rognoni *Selva de varii passaggi* adlı kitabında viola bastarda yorumcularını ard arda altı *sekvensten* fazla doğaçlama yapmamaları için uyarmakta, eğer yaparlarsa sıkıcı ve kötü duyulacağını belirtmektedir... Ayrıca armonik uyumsuzluktan kaçınılması gerektiğini söyleyen Rognoni son olarak da “tatlı ve zarif bir arşe hareketinin” gereğinden fazla doğaçlama süsleme yapmaktan daha değerli olduğunu savunmaktadır (Robinson, 2002: 695).

Klasik dönemde de karşımıza çıkan doğaçlama süsleme figürler, zamanla besteciler tarafından kaleme alınmıştır. Özellikle bir önceki dönemde *röprizlerde* doğaçlama süslemeler ekleme geleneğinin, Klasik dönemde kabul edilmediği görülmektedir.

Çalgıda doğaçlama süslemelerin en bilinen klasik örneği, ana temanın tekrarında yapılırdı. Bunlar özellikle yavaş bölümlerde ve *rondo* 'larda karşımıza çıkmaktadır. Besteciler böyle tekrarlarda süslemeleri her zaman notaya almaz fakat el yazmalarında capo işaretleriyle bu süslemeleri gösterirdi. Bu yüzden modern edisyonlarda temanın aslına uygun yeniden basımı karışıklığa neden olmuştur. Besteciler sık sık eserleri yayımlanmadan ya da amatörler yorumlamadan önce ana temanın süslemelerini doğrudan doğruya sağlamışlardır... 1790'lara gelindiğinde besteciler, tematik röprizlerde yapılan doğaçlama süslemeleri ayrıntılı şekilde yazıya aktarmışlardır (Levin, 2002: 113).

Bazı bestecilerin kendi el yazmaları ile edisyonları karşılaştırıldığında farklılıklar olduğu da görülmektedir. W.A. Mozart'ın K332/300k Piyano Sonatı'nın ikinci bölümünde besteci, eserinde istediği süslemeleri ilk edisyonda ayrıntılı şekilde kaleme almıştır (Şekil 6). İlk dizek kendi el yazması, ikinci dizek ise eserin ilk edisyonudur.



Şekil 6: W.A. Mozart Piyano sonatı F 332/300k 2. Bölüm Adagio

**Kaynak:** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), s.113, 2002

Eserlerinin basılı halinde müziği tüm ayrıntılarıyla kaleme alma sorumluluğu Klasik dönemde besteciler tarafından giderek önemli hale gelmiştir. L. v. Beethoven'ın da eserlerinde seslendirilmesini istediği süslemeleri ayrıntılı olarak yazdığı görülmektedir. (Şekil 7)



Şekil 7: L.v. Beethoven Piyano ve Üflemeliler için Quintet op.16 2.bölüm

**Kaynak:** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), s.113, 2002.

## 1.2. SÜREKLİ BAS (BASSO CONTINUO)

Süreklî bas yaklaşık 1600'lerden sonra Avrupa'da, neredeyse iki yüzyıl süren ve akor çalmak için uygun tuşlu, telli ve yaylı çalgıların yorumcuları tarafından kullanılan bir eşlik uygulamasıdır (Williams, Ledbetter, 2002: 345). Besteciler o dönemde eşlik partisine sadece bir bas ezgisi yazıyorlardı. Süreklî bas yorumcusundan da, dönemin armoni kurallarını temel alarak bu bas ezgisinde akorlar oluşturması bekleniyordu. Oluşturulan akorlar da solo ezgiye eşlik etmek üzere düzenlenmekteydi. Çünkü "süreklî bas, *kontrpuan* anlayışından ziyade tek ezgililiği desteklemek amacıyla yapılmaktadır" (Cangal, 2010: 281).

Besteciler bazen de sadece armonik değişimleri belirtmek için bas çizgisine rakamlar eklemiş, bu nedenle uygulamaya şifreli/rakamlı bas (figured bass) da denilmiştir. Çoğu rakamlı bas metodlarının eşlik sanatından daha çok, dönemin armoni kurallarını öğretmek için yayımlandığı düşünölmektedir.

Şekil 8’de ikinci dizekte görölen fa anahtarında yazılmış şifreli/rakamlı bas eşliğinin, en alt dizekte açılımı örneklenmiştir.

*Komm, süßer tod*  
BWV 478

J.S. Bach (1685 - 1750)  
Lyrics anon. (1724)  
Realisation: Frej Wedlund

Adagio  $\text{♩} = \text{ca. } 66$

Komm, süs-ser... Tod, komm sel-ge... Ruh! Komm füh-re mich... in Frie-de,

Şekil 8: “Şifreli/Rakamlı bas” örneği

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann\\_Sebastian\\_Bach\\_Komm\\_S\\_sser\\_Tod\\_BWV\\_478.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann_Sebastian_Bach_Komm_S_sser_Tod_BWV_478.pdf) (Erişim Tarihi: 20.04.2015)

Sürekli bas, çalgılara ya da vokale eşlik etme ihtiyacıyla gelişmiştir. Collins ve Seletsky (2001: 107), 1600’lerin başında bazı Fransızca kaynaklarda sürekli bas eşliğinin yazılı bir teksti olmadan *basse continue pour le luth* (lut için sürekli bas) ya da *basse continue pour les instruments* (çalgılar için sürekli bas) ifadeleriyle göröldüğünü belirtmektedir. Bu ifadelerle sürekli basın başlangıçta bir eşlik ihtiyacıyla ortaya çıktığı ve bir teksti olmadığı için doğaçlama yoluyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Sürekli bas eşliği, akor geçişlerinde süslemeler eklemekte de özgür olabilmekteydi. J. D. Heinichen'e göre "süslemeli sürekli bas sanatı, hiçbir zaman sadece akor çalmak değildir, aynı zamanda her partide şurada veya burada süslemeler kullanmaktır..." (Bailey, çeviri, 2001: 44).

Sürekli bas yorumcusundan beklenen eşlik, notasyonda ayrıntılı bir şekilde yazılmadığı için bu uygulama doğaçlama yapmayı gerektirmektedir. Fakat onda yapılan doğaçlamanın dönemin armoni anlayışıyla şekillendiğini söylemek daha doğru olacaktır. Bu yüzden dönemin geleneği olarak kabul edilen sürekli basta, doğaçlamanın kasıtlı olarak yapıldığı düşünülmemelidir.

Lionel Salter sürekli bas eşliğinde yapılan doğaçlamayı aslında çok iyi özetlemektedir:

Kontinuo çalgıcısı çoğu zaman grubun şefi gibidir. O diğer insanlara bir ritmik mahmuz atmalıdır. Bu, olan biteni birleştirmenin bir yoludur. Besteci sadece bas çizgisini yazar. Armoniler ya ima edilmiştir ya da şifre tarzında rakamlarla belirtilir, klavye çalgıcısıysa bundan müziksel olarak anlamlı bir parti yaratmalıdır. Sanıyorum kontinuo çalış hakkında tamamen yanlış izlenim edindikleri yer burası. O, ne sizin bir klavye çalgıcısı olarak ne kadar akıllı olduğunuza dair gösteriş yapacağınız bir yerdir, ne de sadece sıkıcı bir akor dizisi. O topluluğun bir parçasıdır ve genel üsluba uygun olmalıdır – dokuya uymalıdır ve gruptaki diğer insanlar için bir uyarıcı görevi yapmalıdır. İki yönlü bir şeydir o: Kemancılar ve gruptaki diğer yaylı saz çalanlar klavsenciyi bir şeyler yaratmaya teşvik ederler, aynı şey klavsenci için de geçerlidir... Klavsenci farklı bir şeyler düşünebilir ve sonra diğerleri onu izler (Bailey, çeviri, 2001: 41).

### 1.3. KADANS (CADENZA)

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

Rönesans ve Barok dönemin teorik yazılarında bu anlamsal farklılık açıkça belli değildir. Büyük olasılıkla ilk kez İtalyanca kelime *cadenzayı puandorg* süslemeleri için; Fransızca kelime olan *cadenceyi* ise cümle ya da kısmın sonundaki armonik ilerlemeler için kullanan, J. Rousseau *Dictionnaire de musique* (1768)'nin İngilizce çevirmeni William Waring'dir. Fransa'da Rousseau'nun terminolojisinde bu ayrım nadiren görülse de 19. yüzyılda İngiliz yazarlar bu tanıma benimsemiş ve o zamandan beri İngilizce konuşulan ülkelerde genellikle bu tanım kabul edilmiştir. (Badura-Skoda, Jones, Drabkin, 2002: 783). Günümüzde de pek çok yabancı kaynak *cadenza* ve *cadence*



kelimelerini farklı iki başlıkta ele almışlardır. *Cadenza* ile bir eserin ya da bölümün sonuna doğru solistin virtüözitesini gösterebildiği, doğaçlama yapabildiği yer kastedilmektedir. *Cadence* ise tonal müzikte armoni kurallarıyla akor çözümlerini geciktirme yöntemlerine denmektedir. Bu çalışmada ele alınacak olan ise “Cadenza”dır. Cadenza terimi ilk kez 1500’lerin hemen öncesinde görülmektedir. Latince *clausula* (sonuç) ve *cadere* (düşmek) anlamına gelen *cadentia* ile eş anlamlı olarak kullanılan *cadenza*, aslında bir kısmın son notasından önceki inici bir melodik çizgiyi ifade eder. (Badura-Skoda, Jones, 2002: 783). İnici melodik çizgi akorun çözümlenmesini geciktirir. Bu nedenle *cadenzanın* *cadenceden* geldiğini söylemek de mümkündür. D. G. Türk, kadansın kökeninin *cadence* olduğuna işaret eder. “Geçmiş zamanlarda bu armonik ilerlemede akor çözülmeye önce küçük süslemeler yapılmaktaydı. Daha sonra bu süslemeler hoş gitti ve pasaj genişletildi, ölçülere katı şekilde bağlı kalınmadı. Buradaki bekleyiş ve genişletilen pasajda yapılanların hoş gitmesiyle yavaş yavaş kadans (*cadenza*) meydana geldi (Türk, 1789’dan aktaran Swain, 1988: 28-29)”. Ayrıca Türk, kadansın kökeninin büyük olasılıkla İtalya olduğu ve 1710-1716 yıllarına dayandığını belirtmektedir.

Aslında 18. yüzyıldan önce kadansın, kesin bir tanımı olduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat kadansın yapılan süsleme geleneğinin oldukça eskiye dayandığı görülmektedir.

13. yüzyılda Franco of Cologne’nin *Ars Cantus Mensurabilis*’te bahsettiği *punctus organicus*’dan; Klasik konçertoların *Eingänge* ve kadanslarına kadar bu yapı, yükselen heyecan ve çalgıda virtüözite sergilemek için bir fırsat aracı olmuştur. Erken dönemlerinden beri önemli bir evrim geçiren kadans, Klasik dönemde zirveye ulaşmıştır. Fakat zamanla yorumcuların dâhiliğine bırakılan unsurların çoğunu eserlerinde yazmaya başlayan besteciler, eserlerinin kadans kısımlarında tüm kontrolü üzerlerine almaya zorlanmışlardır (Rush, 2004: 20).

Klasik dönemde kadans kısımları besteci tarafından yazılmadığında, yorumcuya bırakılmaktaydı. Kadans kavramının zirveye ulaştığı söylenen bu dönemde de, onun dikkat çeken yönü yorumcu tarafından kurgulanmasıydı. Sonraları besteciler kadans kısımlarını eserlerine yazarak dâhil etmeyi uygun görmüşlerdir. “1880’lerden sonra konçerto kadanslarının (Brahms, Szamanovski ve Haçaturyan keman konçertoları hariç) neredeyse her zaman eserin bestecisi tarafından yazıldığı görülmektedir (Badura-Skoda, Drabkin, 2002: 789)”.

Bestecilerin kadansla ilgili tutumunun, eserlerinin saygınlığı için duydukları kaygıdan olduğu düşünülebilir. Beethoven önceleri konçertolarının kadanslarında solist tarafından doğaçlama yapılmasında bir sakınca görmezken, son piyano konçertosu olan Op.73 *Emperor (İmparator)*'da, solistten sadece yazılanı seslendirmesini ister. Beethoven'ın zamanla doğaçlama ile ilgili tutumunun değiştiğinden söz eden Geib (2013: 17), bu tutumun Beethoven'ın giderek artan işitme kaybından da kaynaklanabileceğini belirtmektedir.

Kadans kavramı, Klasik dönem konçertolarında yorumcunun yaratıcılığına olanak sağlayan özelliği ile araştırmanın ikinci bölümünde "klasik kadans" başlığında kapsamlı olarak ele alınmıştır.

#### **1.4. EINGANGE / LEAD-IN (GİRİŞ)**

"Eingange (giriş), Klasik dönemin bir diğer süsleme tipidir. Konçertoların *rondo* bölümlerinde ana temanın tekrarından önce bulunur. Ayrıca dönemin oda müziği ve solo sonatlarında da karşımıza çıkmaktadır (Rush, 2004: 27)". Eingange (giriş) iki tema arasında bağlantıyı sağlamaya yarayan bir köprü gibidir. Her ne kadar bu yapı bir *puandorg*dan sonra başlasa da, kadansla aynı amaçta yapılmadığı görülmektedir. "Eingange'nın işlevi sadece tekrar ile rondoyu bağlamaktır. Bu yapı genellikle basit bir pasaj ya da bir arpejden oluşur ve bölümden müzikal materyal içermemelidir (Bonev, 2009: 30)".

Ufak bir nefes ya da boşluk anlarında görülen Eingange (giriş), o anda bulunan ya da önceden tasarlanmış figürlerden oluşmaktadır. Tempoya sadık kalarak çalma zorunluluğu olmayan bu yapının, çok uzun olmaması beklenmektedir.

Bestecilerin Eingange (giriş) ile ilgili tutumu, kadansla ilgili tutumuna benzer. Zamanla bestecilerin bu yapıyı da kaleme almak istedikleri görülmektedir. "Beethoven, kendi üslubu geliştikçe, eserlerindeki Eingange (giriş) yapılarını yazıya geçirmekte daha büyük bir sorumluluk almıştır" (Polan, 1994: 82).

Şekil 9, Şekil 10 ve Şekil 11’de, J. Haydn Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu’nun üçüncü bölümünden Eingange örnekleri yer almaktadır.



Şekil 9: F. A. Gevaert edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği”

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP70938-PMLP18850-Haydn\\_-\\_Cello\\_Concerto\\_in\\_D\\_Major\\_\\_Gevaert\\_\\_cello.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP70938-PMLP18850-Haydn_-_Cello_Concerto_in_D_Major__Gevaert__cello.pdf) (Erişim tarihi: 07.11. 2015)



Şekil 10: M. Gendron edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği”

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982.



Şekil 11: J. Klengel edisyon 3.bölüm “Eingange Örneği”

**Kaynak:** [http://imslp.nl/imglnks/usimg/4/46/IMSLP23591-PMLP18850-Haydn\\_\\_Cello\\_Concerto\\_in\\_D\\_HobVII2\\_cello\\_solo.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/4/46/IMSLP23591-PMLP18850-Haydn__Cello_Concerto_in_D_HobVII2_cello_solo.pdf) Erişim tarihi: (07.11.2015)

Görüldüğü gibi ilk temaya tekrar dönmeden önce yapılan Eingange (giriş), dominant kalışı tekrar tonik dereceye taşır. Bu nedenle bağlantıyı kurarken armonik değişimi düşünmek ve eklenen figürü bu değişime göre kurgulamak önemlidir.

## 1.5. DOĞAÇLAMANIN AZALMASI

Avrupa'nın tarihsel sürecine bakıldığında yaşanan toplumsal olaylar, sanatın yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Sanatın alıcı kitlesi değişmiş ve çeşitlenmiş, toplumsal olaylardan sonra ortaya çıkan yeni fikirler ve yeni koşullar müzik sanatındaki algıyı da değiştirmiştir. Bu algının değiştiği yıllar, müzik sanatında 19. yüzyıla rastlamaktadır.

Avrupa müziğinin destekleyicileri ve yorumcuları bir zamanlar soylular olan profesyonel müzisyenler ve kilise topluluklarıydı. Kilise yaklaşık 1830'lardan itibaren bir çok alanda politik ve finansal gücün kaynağı olmayı durdurmuş, ekonomik özerklik orta sınıfın eline geçmiştir. Böylelikle 19. yüzyılda halka daha fazla ulaşabilen Klasik Batı Müziği'nin demokratikleştiği görülmüştür (Moore, 1992: 68-69). Artık müziği belirli bir kitlenin beğenisine göre yazmayan besteciler, eserlerindeki estetik anlayışı da kendilerine göre şekillendirmişlerdir.

Bu dönemde doğaçlama, serbest biçimlerde yazılan eserlerde besteciler tarafından işlenmiş, fakat yorum anında doğaçlamaya bırakılmamıştır. Kadanslar ve süslemeler eserlerin içerisine yine dâhil edilmiş, fakat besteciler tarafından yazılmışlardır. Yorumcunun ise yazılı bir eseri yorumlama biçiminde kendisini geliştirmesi beklenmiş, yazılı bir eseri seslendirirken doğaçlama yapmak ise riskli görülmüştür. Yeniden şekillenmiş yorumcu algısında, risk almak bir eseri doğru yorumlamaktan daha önemli değildir. Risk konusunun kayıt teknolojisinin gelişimiyle daha da arttığını düşünen Salter şöyle demektedir:

Modern kayıt teknikleriyle ve yayın imkanlarıyla hepimiz öyle şartlandık ki... Herkes yanlış bir adım atmaktan korkuyor. Biliyorsunuz bugün eğer çok defa çalacağınız bir plağınız varsa, çok iyi oturmayan basit bir şeyin bir sefer için önemi yokken tekrar tekrar dinleyeceğiniz için sonuçta kulağınıza batıyor. Kayıt yüzünden hepimiz önceden saptanmış mükemmel şeyler çalmaya zorlanıyoruz, bu yüzden şans elemanı – ve her zaman hiçbir şeyin çıkması şansı da var – göz ardı ediliyor...(Bailey, çeviri, 2011: 48).

Thurston Dart'a göre de, bir zamanlar doğaçlama olarak yapılan kontrpuanın yazıya aktarılması, Klasik Müzik yorumcuları arasında doğaçlamanın sonlanmasına neden olmuştur. Ayrıca Dart'ın şu söylemi dikkat çeker: Kontrpuanı yazıya aktarmakla “gözün adına kulak feda edilmiştir (Dart, 1967'den aktaran Kossen, 2013: 17)”.

### 1.5.1. Ondokuzuncu Yüzyılda Doğaçlama

19. yüzyılın ilk on yılında doğaçlama, özellikle piyanoda ön plana çıkmaktadır. Avrupa turnesine çıkan müzisyenlerin sık sık konserlerinde popüler melodiler ya da aryalardan esinlenen doğaçlamalar ürettikleri, örneğın F. Liszt ve J. N. Hummel gibi hem besteci hem de virtüözlerin, dinleyiciler tarafından verilen temalar üzerine doğaçlama yaptıkları bilinmektedir. Fakat 1840'lardan sonra doğaçlamada büyük bir azalma olduğu görölmektedir. Bunun bir nedeni, bestecilerin eserlerinde yorumcunun virtüözitesini gösterebildiğı unsurları kaleme almaya başlamasıdır. Bir diğer nedeni ise, doğaçlamanın (büyük olasılıkla artık bir gösteriye dönüştüğünden) gösterişe can atan burjuvaziye hitap ettiğı düşüncesi belirmiş, bu da doğaçlamaya karşı olumsuz bir bakış açısı getirmiştir. Bu nedenle 18. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan doğaçlamanın önemsizleştirildiğı ve 19. yüzyılda hızlıca azaldığı görölmektedir (Rink, 2002: 117-119). Hatta doğaçlama geleneğini devam ettirmek isteyen ya da notada yazılanın dışına çıkan yorumcuların eleştirildiğı bilinmektedir. "1892'de Vladimir von Pachmann, Beethoven'ın 3. Piyano Konçertosu'nda yavaş bölümün başlangıcında yaptığı doğaçlama ile, London Times tarafından 'artistik bir küstahlık' diye eleştirilmiştir (Hamilton, 2008'den aktaran Kossen, 2013: 9)".

Eseri yorumlama anında yazılı tekstten çıkmak yadırganırken, bir yandan doğaçlamanın müzik eğitim sürecine katkı sağlayacağı düşüncesi ile bu dönemde yazılmış bazı eserler olduğı da görölmektedir. Moore (1992: 63)'unda belirttiğı gibi C. Czerny'nin *Systematisches Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829) ve F. W. Kalkbrenner'in *Traité d'harmonie du Pianiste: Principes Rationnels de la Modulation Pour Apprendre à Preluder et à improviser* (1849) adlı eserlerinde, doğaçlamayı geliştirmeye yönelik detaylandırılmış yapılar görölmekte ve bu çalışmaların resmi eğitimde etkili olduğı düşünölmektedir.

Fakat bu kaynaklar piyanistlere yönelik hazırlanmış ve piyano çalgısıyla sınırlı kalmıştır. Oysa ki müziğı armonik açıdan değerlendirebilmek her yorumcu için gerekli görölmelidir. Teorik bilgileri uygulamaya geçirebilmek için doğaçlama, büyük bir fırsat olabilir. Bahsedilen fırsat sadece sahnede bir eseri seslendirirken değil, pratik yaparken de doğaçlamadan faydalanabilmek, onun eğitim sürecine katkı sağlayacağı yönlerini keşfedebilmektir.

Doğaçlama 19. yüzyılın ortalarından itibaren neredeyse yapılmazken, kiliselerde org doğaçlaması geleneği devam etmekteydi. “Bunun nedeni, büyük olasılıkla, kilise orgcusundan, bulunduğu çalışma şartlarında bir tür uyumun ve pratik buluş yeteneğinin beklenmesiydi. Çünkü her ne kadar kilise ayinlerinde kullanılacak geniş bir repertuvar olsa da pek çok yerde orgcunun kendisinin müzik yapması olağan uygulamaydı (Bailey, çeviri, 2011: 53)”.

Son olarak doğaçlamaya karşı farklı bir yaklaşımın da olduğuna değinmek gerekebilir. Doğaçlama yapmanın her zaman ‘özgür bir yaklaşımla müzik yapmak’ olduğunu söylemek doğru değildir. Çünkü doğaçlama sırasında kişi, müziksel algısını hem teorik hem de duyuşsal olarak kullanmaktadır. Yorumcu o an doğaçlama yaptığı müziğin stili ile ilgili şemalar oluşturabilir ve bu şemalar sürekli aynı yapı etrafında gezinebilir. Fakat aynı zamanda bütünselliği korumak için de şemalar önemlidir. “C. Czerny’e göre doğaçlama; yazılı bir eserden daha özgür olmasına rağmen, aslında ilginç ve anlaşılır kalma gerekliliğinden dolayı düzenli bir bütüne dönüştürülmelidir (Rink, 2002: 119)”. Belki de yorumcunun doğaçlama ile ilgili risk almak istememesinin nedenlerinden biri de, ‘bütünü’ koruma çabasıyla yeni fikirler üretememe endişesidir.

## **1.6. YİRMİNCİ YÜZYILDA DOĞAÇLAMA**

20. yüzyıl, yeni akımların ortaya çıkması ve teknolojinin gelişmesiyle pek çok yeniliklerin yaşandığı bir dönemdir. Müzikte tonal kavram değişmiş ve evrensellik anlayışı yerleşmiştir. Bu da yeni arayışlarla yeni türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Oldukça kapsamlı olan 20. yüzyıl müziğine, yorumlama anında doğaçlamayı arayan bir yaklaşımla değinilmiştir.

20. yüzyılda doğaçlama denildiğinde en dikkat çeken müzik türü cazdır. Bu müzik türü Avrupalı bestecilerin de oldukça ilgisini çekmiştir.

Caz, Amerikalı zencilerin din dışı müziğidir. Bu müzik türünde notasyona bağlı kalmak, Klasik Batı Müziği’ndeki kadar önemli değildir. Müziği ayrıntılı olarak yazıya geçirmekten ziyade verilen temalar üzerine doğaçlama yapılan bu müzik türünde, Avrupa’nın geleneksel armoni kuralları kabul edilmiştir. Majör ve minör modlardan

faydalanılmış, onlardan Caz'a özgü yeni gamlar üretilmiştir (Mimaroglu: 2012: 138-139). Pek çok Klasik Batı Müziği bestecisi eserlerinde Caz Müziği'nin etkilerini yansıtmışlardır. Fakat Caz Müziği'nde görülen yorum anında doğaçlama yaklaşımını, yorumcuya bırakmak yerine eserlerinde yazarak işlemişlerdir.

Bu dönemde besteciler sınırları zorlama ve geleneksel olanın dışına çıkma isteğiyle notasyonda arayışa girmişlerdir. Müzikte tını ve seslendirme yöntemleriyle ilgili bestecilerin arayışları, notasyona yeni sembollerin girmesine neden olmuştur. Bestecilikte özgürlüğün ifade biçimiyle gelen bu yenilikler yine yorumcu bakış açısından düşünüldüğünde bestecinin sınırlılığındadır. Örneğin, bu yüzyılda *grafik notasyon* denilen bir müzik yazısı geliştirilmiştir. John Cage'de grafik notasyonu sıklıkla kullanan bestecilerden biridir. Deneysel birçok çalışması olan Cage'in '4.33' adlı çalışmasında, piyanist 4 dakika 33 saniye piyanonun başında sessizce kalır. 4.33'de, kendiliğinden oluşan her şeyin aslında doğaçlamayla yakından ilgisi vardır. Fakat buradaki doğaçlama yorumcu tarafından değil, doğal ve kültürel çevre tarafından yapılmaktadır. Bestecinin istediği de budur. 4 dakika 33 saniye ile sınırlanan yorumcu, büyük olasılıkla bu sessizlik sırasında bir tuşa basmaya ya da 1 dakika 15 saniye sonra piyanonun başından kalkmaya cesaret edemezdi.

Bu dönemde yazılmış bazı eserlerde kısmen yorumcunun özgür olabildiği anlar görülmektedir. Örneğin F. Gulda'nın Viyolonsel Konçertosu'nda yorumcunun doğaçlama yapabilmesi için ayrılmış kısımlar vardır. Bu konçertonun kadansında yazılı olan kısmın yanı sıra, yorumcuya belli zaman dilimi ile doğaçlama yapmasına olanak tanıyan ifadeler yer almaktadır.

W. Lutoslawski'nin Viyolonsel Konçertosu'nda da besteci tarafından yorumcuya bırakılan anların olduğu görülür. Genellikle bu eserde ritmik unsurların yazılıp, seslerin belirtilmemiş olduğu pek çok figür ya da *ad libitum* ifadeleri vardır. Besteci tarafından yorumcuya bırakılmış bu anlar, yorumcu tarafından doğaçlamanın farklı bir biçimde tekrar ele alındığını göstermektedir (Şekil 12).



Şekil 12: W. Lutoslawski Viyolonsel Konçertosu 1. Bölüm

**Kaynak:** <http://community.orchestra.iam.pl/index.php?do=/document/331/lutos%C5%82awski-cello-concerto-full-score/> Erişim tarihi: (11. 11. 2015)

20. yüzyılda doğaçlama yapmak, eski müzik yorumcuları açısından ilgi çekici olmuştur. Eski müziği tekrar yorumlarken, onda yapılan doğaçlamalar da yeniden gündeme gelmiştir. Robert Levin gibi bazı müzisyenler 200 yıl önceki kadans ve *fantasia* doğaçlamalarına imrenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra sessiz filmlere yapılan ‘doğaçlama piyano eşliği’ de bu yüzyılda yorumlama anında doğaçlama yapmayı yeniden canlandırmıştır. Ayrıca doğaçlama, bu yüzyılda kilisede org geleneğinde de devam etmektedir (Griffiths, 2002: 125). Görüldüğü gibi 20. yüzyıl müzik sanatında, doğaçlama farklı bir yaklaşımla tekrar gündeme gelmiştir. Müzik türleri, çağın koşulları gereği birbiriyle daha çok etkileşime girmiş, bestecilerin müzikteki arayışları yorumculara daha yaratıcı olmaları konusunda bazı özgürlükler getirmiştir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### KLASİK KONÇERTO BİÇİMİNDE KADANS

#### 2. KLASİK KONÇERTO

Klasik konçerto; Usmanbaş'ın çevirisiyle *sololu konçerto*, “ilk olarak 18. yüzyılda Torelli'yle ortaya çıkmıştır. *Concerto grosso*'dan ayrıldığı nokta orkestranın karşısında solo çalgının olmasıdır (Hodeir, çeviri, 2011: 42)”. Klasik dönemde orkestra ile solonun sürekli bir diyalog halinde olduğu konçerto biçiminde, genellikle son *tuttiden* önce gerçekleştiği görülen ve soloya ait olan bir kadans kısmı yer almaktadır.

Aşağıda bahsedilecek kadans ve kadansta doğaçlamaya değinilmeden önce konçertoyu yapısal olarak ele almak gerekir:

Konçertonun kökeninin Barok dönemin İtalyan uvertürü Sinfonia olduğunu belirten Selanik (1996: 154), Klasik dönemde solist-orkestra yaklaşımının geliştiği ve Klasisizm anlayışında iki temalı yapısı ile solistin orkestraya karşı daha da güçlendiğini vurgular. Hodeir (çeviri, 2011: 42)'de konçertonun başlangıçta tek temalyken sonradan senfoniye benzeyerek sonat biçiminin iki temalılığını aldığını belirtmektedir.

Sergi bölmesinden önce iki temanın da orkestrayla duyurulduğu bir çeşit ön sergi bölmesi gelir. Gelişim bölmesi solo çalgının ustalık gösterilerine ayrılmıştır; böylece “şarkımsı” geçitlerin yanı sıra “parlak” geçitler gelir ki bu, konçertoya bildik bir hava verir. Geleneksel olarak konçertonun üç bölümü vardır (Hodeir, çeviri, 2011: 42-43).

Klasik konçerto biçimi solo çalgının teknik becerilerle donatıldığı ve çalgının olanaklarını zorlayan yapısından olmalı ki, günümüzde hala önemini yitirmemekte ve yorumcuların repertuvarlarında yer almaktadır.

## 2.1. KLASİK KADANS (CLASSICAL CADENZA)

Klasik Batı Müziği'nde doğaçlama süslemeler özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan ve İtalyan etkisinde kalan müzikte gelişmiştir. Süsleme geleneğiyle gelişen bir virtüöz pasaj olarak kadanslar, dinleyicilerin beklentilerini karşılamayı uman herhangi bir virtüözün, buluş yeteneğini ve virtüözitesini sunabileceği kaçınılmaz yerlerdir. Bazı oda müziği eserlerinde de karşılaştığımız kadanslar, genellikle solo bir eser için yazılmış konçerto bölümünün son *tuttisinden* önce gerçekleşir. Kadans sıklıkla tam kadansın (perfect cadence) hemen öncesinde gelen akor üzerinde bir puandorg ile başlar (Badura-Skoda, Drabkin, 2002: 785). Genellikle eserin, bir ya da iki bölümünde görülen kadans kısımları eserin bestecisi tarafından yazılmadığında, solist kendi kadansını yazabilme ya da doğaçlama yapabilme fırsatı yakalar.

Pek çok edisyonda kadansın yapılması beklenen yerde “kadans” ifadesini görmek mümkündür. Fakat Klasik dönem konçertolarında kadansın genellikle yapıldığı yer son *tuttiden* hemen öncedir. Solistin, kadans kısımlarında isterse seslendirdiği konçertonun tematik materyallerini de kullanarak kendi müzikal fikirlerini sunması beklenir. Orkestra bu sırada sessiz kalır. Solist, önceden yazmış/tasarlamış ya da o an doğaçlama yapabileceği kadansını seslendirir. Genellikle *tril* ile orkestraya kadansın sonuna yaklaştığını belirtir ve kadans son *tuttiye* bağlanır.

Bazı Klasik dönem konçertoları için önemli virtüözler tarafından yazılan hazır kadansların oluşu, zamanla kadansın solist tarafından oluşturulabileceği yönünü unutturmuştur. Belki de yorumcu kendi oluşturacağı kadansının hazır kadanslar kadar iyi olmayacağını düşünerek, var olan kadansları seslendirmeyi tercih etmiştir. Ayrıca günümüzde çalgı eğitimi sürecinde de kadans ile ilgili böyle bir beklentiyle karşılaşılmadığı görülmektedir.

### 2.1.1. Klasik Kadansın İşlevi Ve Kadans Yazma Prensipleri

Klasik Batı Müziği tarihinde kadansın nasıl olması gerektiği her zaman tartışmalı bir konu olmuştur. Genellikle, kadansın bölümden temalar içermesi ve dönemin stiline uygun olması beklenir. Kurallar koymak doğasına aykırı olsa da, Quantz ve D. G. Türk'ün kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili öneriler sundukları önemli yazıları vardır.

Quantz'a göre kadansın işlevi; parçanın sonuna doğru, dinleyicileri bir kez daha şaşırtmak ve onların kalbinde özel bir etki bırakmaktır. Ayrıca kadansın nasıl olması gerektiğiyle ilgili Quantz şöyle demektedir; “vokal müzikte ve üflemeli çalgılarda kadans, bir nefeste gibi yorumlanmalı ve kısa olmalıdır. Yaylı çalgılarda ise, daha özgür fakat uygun bir uzunlukta olması gerekir ve yorumcu, ona verilen bu özgürlüğü doğaçlama yeteneğini ve buluşlarını ortaya koyacak şekilde kullanılmalıdır” (Collins, Seletsky, 2002: 110). Fakat kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili dönemin besteci-teorisyenlerinin görüşleri farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; “Quantz ve D. G. Türk tematik kadansları desteklerken, G. Tartini ise kadansların özgür materyallerden oluşması gerektiğini iddia etmiştir (Bonev, 2009: 15)”.

Türk, on madde halinde kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili *Klavierschule (School of Clavier Playing, 1789)* kitabında yorumcuya bir takım talimatlarda bulunmuştur. Aşağıda da yer alan bu maddeler dönemin kadans anlayışına ve ondaki doğaçlama yaklaşımına ışık tutması açısından önemlidir.

1. Kadans, özellikle kompozisyonun etkisini güçlendirmeli ve eserin tüm önemli kısımlarını kısa bir özet şeklinde ya da özet bir düzenleme şeklinde sunmalıdır.
2. Kadans, sırf eserin ana karakterine uygun olsun diye bile eklenmiş zorluklardan oluşmamalıdır.
3. Kadanslar (özellikle melankolik karakterde eserlerde) çok uzun olmamalıdır.
4. Tonal değişimlerde dikkatli olunmalı, kısa kadanslarda farklı tonlara hiç geçiş olmamalı, olacaksa da sadece bağlantı noktalarında olmalıdır. Fakat çok dikkatli kullanılmalıdır. Hiç kimse hiçbir durumda bestecinin eser içinde kullanmadığı tonlara değişim yapmamalıdır.
5. İyi düzenleme için bir bütünlük gerekliyse, dinleyicinin dikkatini çekmek için de çeşitlilik gereklidir. Bu yüzden kadansta beklenmedik sürprizler kullanılmalıdır.
6. Her ne kadar güzel olursa olsun hiçbir düşünce aynı tonda ya da diğerinde tekrar kullanılmamalıdır.

7. Tek sesli kadanslar da bile, dâhil edilen her uyumsuzluk düzgün bir şekilde çözüme kavuşturulmalıdır.
8. Bir kadans bilgece olmak zorunda değildir. Ama yenilik, nükteli ya da zekice oluşturulmuş düşünceler bolluğundan oluşmalıdır. Bunlar vazgeçilmezdir.
9. Kadans boyunca aynı tempo ve ölçü sürdürülmemelidir. Özgün cümleler bir diğerine ustaca katılmalıdır. Tüm bir kadans düzenli olarak oluşturulmuş bir kompozisyondan ziyade, bir duygu yoğunluğunda biçimlenen hayal ürünü gibi olmalıdır.
10. Bir kadans önceden yazılmış ya da tasarlanmış olsa bile, yorumcu; sanki birbiri ardından gelen düşünceleri o an düşünülmüş gibi yorumlamalıdır (Türk, 1982'den aktaran Bonev, 2005: 16).

Bu on maddeden de anlaşıldığı gibi kadans, konçertonun bir parçası olarak düşünülüp eserin etkisini güçlendirmelidir. Kadansı eserden bağımsız, sadece teknik becerileri gösterebilmek üzere kurgulamak eserin genel bütünlüğünü bozabilir. Türk, kadansın doğaçlama yönüyle ön plana çıktığı Klasik dönemde yaşamış bir besteci-teorisyendir. Swain'e göre (1988, 32) Türk'ün bu talimatları belki de O'nun döneminin doğaçlama yaklaşımında aşırılıklara karşı alınan bir önlemdi.

Swain, günümüzde kadansın ele alınış biçimiyle ilgili üç yaklaşımın olduğundan söz etmektedir. İlki; kadansın kökenini ve 18. yüzyıl müzik teorisyenlerinin kadans hakkında yazdıklarını araştırmaktır. Fakat bu araştırmadan edinilenlere göre kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili mutlak doğrular yoktur. İkinci yaklaşım, yazılı kadansları (ki burada en çok özgün kadansı olan iki besteci Mozart ve Beethoven'ı ele almıştır) analiz etmektir. Kadansın işlevi, bölümle olan ilgisi ve genel yapısı hakkında fikir edinebilmek için, birebir kadansın kendisini incelemekten başka daha iyi bir kaynak bulmanın zor olduğunu belirtir. Son araştırmalar özellikle kapsamlı olarak Paul Badura-Skoda ve Paul Mies tarafından yapılanlar, bu ikinci yaklaşıma odaklanmaktadır. Fakat yazılı kadanslarda görülen unsurlar sadece konçerto ile birleştirildiğinde bir bütün olarak anlam ifade eder. Üçüncü yaklaşım ise, kadans sorununa ilk iki yaklaşımı göz ardı etmez fakat onlardan teorik yaklaşımlar çıkarmanın da riskli olabileceğini vurgular. Tıpkı günümüzdekilerin de olabileceği gibi o dönemde de eleştirmen ve teorisyenlerin yanılabilceğini söylemekte ve müziğin kendisini incelemekten, yazılı talimatları bir kural gibi benimsemenin doğru olmadığını söylemektedir (Swain, 1988: 28).

Geçmişte kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili yazılı talimatlar, bugünün anlayışıyla yanlış yorumlanabilir. Çünkü o talimatlar, dönemin müzik gelenekleri düşünülerek yazılmıştır. Bugün onları kesin kurallar olarak benimsemek neredeyse aradaki iki yüz elli yıllık sürede değişen müzik algısını görmezden gelmek olur. Ayrıca günümüzde kadansın solist tarafından yazılması ya da doğaçlanması nadiren görülmektedir. Bu nedenle o dönemin talimatlarını katı kurallar olarak düşünmek yerine, kendi kadansını oluşturmak isteyenlere fikir vermesi açısından ele almak daha pragmatik bir yaklaşım olacaktır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### JOSEPH HAYDN VE HOB. VIIB. NO.2 VİYOLONSEL KONÇERTOSU

#### 3. JOSEPH HAYDN (31 MART 1732, ROHRAU – 31 MAYIS 1809, VİYANA)

Avusturyalı besteci Haydn'ın kariyeri, geç Avusturya Barok'unun himaye sisteminde başlamış ve 19. yüzyılın başlarında gelişmekte olan Romantizmde özgür bir sanatçı olarak son bulmuştur. Haydn, 1760'lardan 1780'lere kadar zamanının en ünlü bestecisi olarak görülmüştür. Üç Viyana Klasiklerinin (Haydn-Mozart-Beethoven) ilki olarak bilinen Haydn, 1790'lardan ölümüne kadar da Avrupa'da kültür kahramanı ilan edilmiştir. Kariyerinin ilk yarısında bilinen vokal müzik için yazdığı eserleri, çalgısal eserleri kadar ünlüdür. Fakat ölümünden sonra (Yaradılış Oratoryosu hariç) çalgısal eserlerine odaklanılmıştır. Haydn senfoninin babası olarak bilinir ve yaylı dörtlüleri ile de değer görmüş önemli bir bestecidir. Ciddiyeti, duygu yoğunluğu ve gönderme eğilimi gibi unsurları kullanışı Haydn'ın müziğinde, O'nu özgün kılan özellikleri olarak görülmektedir (Webster, 2002: 171).

Çalışma sırasında karşılaşılan Tom Beghin ve Sander M. Goldberg'in "*Haydn and the Performance of Rhetoric*" adlı kitabında, Haydn'ın doğaçlama unsurunu işleyişinden bahsedilmektedir. Bestecilerin ve piyanistlerin ilgisini çekebilecek bu kitap, bestecilik tekniklerinde doğaçlama yaklaşımını ele aldığı için bu çalışmada sadece bir öneri olarak sunulmuştur.

### **3.1. RE MAJÖR HOB. VIIB. NO.2 VİYOLONSEL KONÇERTOSU**

Haydn'ın konçertoları genellikle senfonik ve oda müziği eserlerinin gölgesinde kalmasına rağmen viyolonsel için 1783'te yazmış olduğu Re majör Viyolonsel Konçertosu viyolonsel repertuarında önemli bir yerdedir. Bu konçertonun Haydn'a ait olup olmadığı tartışmaları yüzyıllarca sürmüştür. Eserin uzun yıllar Haydn'ın kompozisyon öğrencisi ve aynı zamanda viyolonselci olan Antonin Kraft tarafından yazıldığı iddia edilmiştir. Bunun nedeni ise Haydn'ın her eserinin başında belirttiği "In Nomine Domini" (Tanrının adına) yazısının bulunmamasıdır. Ayrıca son sayfada "Laus Deo" (Tanrının yardımıyla bitti) ibaresi de yırtılmıştır. Ayrıca Schilling Müzik Ansiklopedisi'nde de eseri Kraft'ın yazdığı savunulmaktaydı. Eser 1890 yılında müzikolog ve besteci F. Gevaert tarafından bugün bilinen haliyle müzik dünyasına kazandırılmıştır. Ayrıca 1950'de bulunan otografla eserin orijinalinin Haydn'ın kendi el yazması olduğu da ortaya çıkmıştır. Belki de Haydn'ın solo partiyi yazarken -Brahms ve Joachim'in ortak çalışması gibi- Kraft'ın fikirlerini de aldığı düşünülebilir. Çünkü eserde bir virtüözün yardımı olduğunu düşündürecek, teknik becerilerin ustaca kullanıldığı görülmektedir. Eser, Haydn'ın gösteriştan uzak kalma çabasıyla pek uygun görünmese de, onun stilinde yazıldığı açıktır (Aktüze, 2003: 1034-1035). Ayrıca Selanik (1996: 132), Haydn'ın gençlik yıllarında Baron de Fürnberg'in orkestrasında viyolonselci olarak yer aldığından söz etmektedir. Bu da Haydn'ın viyolonselcinin ses alanına hakim olabileceğini ve belki de Kraft'tan hiç yardım almamış olduğunu da düşündürebilir. Fakat Haydn'ın bir çalgıda virtüöz olduğu hiç bir kaynakta belirtilmemiş, O'nun konuşulan yönü besteciliği olmuştur.

#### **3.1.1. Birinci Bölüm İçin Yazılmış Kadansların İncelenmesi**

Viyolonsel repertuarında önemli bir yeri olan Haydn'ın Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu, teknik beceri gerektirecek pasajlar, ses ve renk arayışının el verdiği sadelikle iç içe işlendiğinden olmalı ki; günümüzde hala pek çok solistin repertuarında yer almaktadır. Eser için yazılmış kadans sayısının da oldukça fazla olması konçertonun popülerliğini desteklemektedir.







Şekil 14: Gaveart'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/76/IMSLP23618-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2-3\\_\\_Gaveart\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/76/IMSLP23618-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Gaveart_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 15: Abbiate'nin kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Abbiate\\_.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbiate_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 16: Becker'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Becker\\_.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

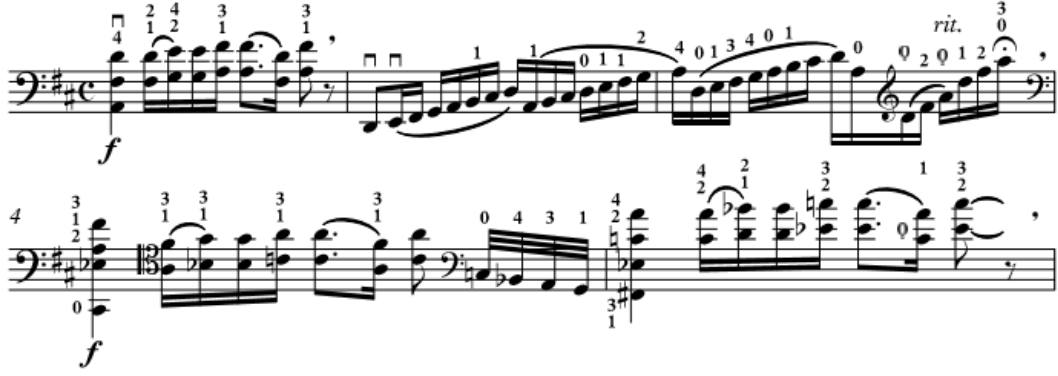
Gevaert, Abbiate ve Becker'ın kadanslarının hemen hemen aynı şekilde başladığı görülmektedir. Özellikle Gevaert ve Abbiate'nin kadansları neredeyse ikinci dizelin sonuna kadar aynıdır.

Bu motifi kadanslarının hemen başlangıcında Gendron, Casals, Klengel, Ripfel, Teyh, Cossmann ve Brandukov'da kullanmıştır.



Şekil 17: Gendron'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 18: Casals'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** <http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850->

Haydn\_d\_Dur\_Konzert\_Cadenza\_Casals\_Mandozzi\_-\_Partitur.pdf (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 19: Klengel'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850->

Haydn\_Vc\_Conc\_in\_D\_Cadenza\_1-2-3\_\_Klengel\_.pdf (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 20: Ripfel'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/da/IMSLP23619-PMLP18850->

Haydn\_Vc\_Conc\_in\_D\_Cadenza\_1-2\_\_Ripfel\_.pdf (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 21: Brandukov'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Brandukov\\_.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 22: Cossmann'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Cossman\\_.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Eserin ilk teması (Şekil 13) çalışmada incelenen tüm kadanslarda sıklıkla kullanılmıştır. Teyh, Dejaridin, Brey, Mandozzi ve Feuermann ise kadanslarının girişinde ilk temanın motifini kullanmamış, fakat kadanslarının içerisinde bu motifi işlemişlerdir.

İkinci temanın motifinin de kadanslarda oldukça sık kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 23: İkinci temanın motifi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 24: Cossmann'ın kadansında ikinci tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Cossman\\_.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP23617-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Cossman_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 25: Déjardin'in kısa versiyon kadansında ikinci tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 26: Déjardin uzun versiyon kadansında ikinci tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 27: Brey'in kadansında ikinci tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn\\_cadenza\\_cello\\_brey.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 28: Teyh 'in kadansında ikinci tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Teyh\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Şekil 29'da görülen gelişme kısmında görülen bir temanın, ele alınan kadanslar içerisinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 29: Gelişme kısmında görülen tema

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 30: Teyh'in kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Teyh\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 31: Casals'ın kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi

**Kaynak:** [http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn\\_d\\_Dur\\_Konzert\\_Cadenza\\_Casals\\_Mandozzi\\_-\\_Partitur.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP390613-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Casals_Mandozzi_-_Partitur.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 32: Becker'in kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Becker\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP23623-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Becker_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 33: Gendron'un kadansında gelişme kısmında görülen temanın işlenişi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982

Bölümün gelişme kısmında görülen bir virtüöz pasajın (Şekil 34), ele alınan kadanslarda işlenişi Şekil 35, Şekil 36 ve Şekil 37'de görülmektedir.



Şekil 34: Gelişme kısmında görülen virtüöz pasaj

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 35: Déjardin'in uzun versiyon kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf)

(Erişim Tarihi: 30.11.2015)





Şekil 36: Teyh'in kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

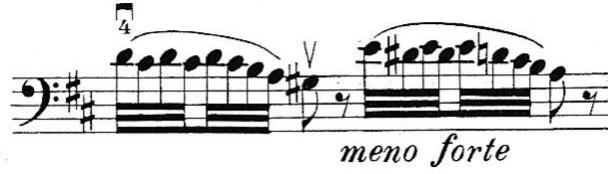
**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Teyh\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 37: Klengel'in kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2-3\\_\\_Klengel\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Şekil 38’de görülen motifin de ele alınan kadanslarda materyal olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 38: Bölümden bir motif

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 39: Brey’in kadansında motifin işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn\\_cadenza\\_cello\\_brey.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/10/IMSLP07688-Haydn_cadenza_cello_brey.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 40: Teyh’in kadansında motifin işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Teyh\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP23626-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Teyh_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 41: Feuermann’ın kadansında motifin işlenişi

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn\\_d\\_Dur\\_Konzert\\_Cadenza\\_Feuermann\\_Mandozzi.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Aşağıda bölümün gelişme kısmında görülen bir diğer virtüöz pasajın ele alınan kadanslarda işlenişi yer almaktadır.



Şekil 42: Gelişme kısmında görülen virtüöz pasaj

Kaynak: Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 43: Brandukov'un kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Brandukov\\_.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 44: Gendron'un kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 45: Feuermann'ın kadansında gelişme kısmında görülen virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn\\_d\\_Dur\\_Konzert\\_Cadenza\\_Feuermann\\_Mandozzi.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP380606-PMLP18850-Haydn_d_Dur_Konzert_Cadenza_Feuermann_Mandozzi.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Bölümün sonuna gelmeden önce görülen üçlü (*tierce*) dizinin de (Şekil 46), ele alınan kadanslarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 46: Üçlü (*tierce*) dizi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 47: Abbiate'nin kadansında üçlü dizinin işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Abbate\\_.pdf](http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 48: Brandukov'un kadansında üçlü dizinin işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1\\_\\_Brandukov\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP23621-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1__Brandukov_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 49: Déjardin uzun versiyon kadansında üçlü dizinin işlenişi

**Kaynak:** [http://imsip.nl/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://imsip.nl/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 50: Gendron'un kadansında üçlü dizinin işlenişi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982

Bölümde kadans başlamadan hemen önce görülen son virtüöz pasajın kadanslardaki işlenişi ise şöyledir:



Şekil 51: Son virtüöz pasaj

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 52: Abbiate'nin kadansında son virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Abbate\\_.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbate_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 53: Klengel'in kadansında son virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2-3\\_\\_Klengel\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3__Klengel_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Déjardin bu son virtüöz pasajı kısa versiyon kadansının hemen başlangıcında kullanmıştır.



Şekil 54: Déjardin'in kısa versiyon kadansında son virtüöz pasajın işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Bu kadansların içerisinde Ripfel, Gevaert'ın kadanslarında tematik materyallerden çok yararlanılmadığı görülmüştür. Virtüözite gerektiren pasajların daha sık kullanıldığı bu kadanslarda Ripfel ve Gevaert, en belirgin şekilde bölümün ilk temasını (Şekil.13) işlemiş ve onu çeşitlendirmişlerdir.

### 3.1.2. İkinci Bölüm İçin Yazılmış Kadansların İncelenmesi

İkinci bölüm için J. Simmons, A. Moffat, J. Klengel, L. Abbiate, M. Gendron, R. Déjardin'in yazmış olduğu kadanslarda tematik materyalin nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Özellikle bu bölüm için yazılmış kadansların birinci bölüm için olanlara göre daha kısa olduğu görülmektedir. Ayrıca bu kadanslar içerisinde en belirgin işlenen motif ilk temanın motifidir.



Şekil 55: İlk temanın motifi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982



Şekil 56: Simmons'un kadansında ilk tema motfinin işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/06/IMSLP385602-PMLP18850-Cadenza\\_to\\_Haydn\\_D\\_II.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/06/IMSLP385602-PMLP18850-Cadenza_to_Haydn_D_II.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 57: Klengel'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2-3\\_Klengel\\_.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP23622-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2-3_Klengel_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 58: Moffat'ın kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP23625-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_2\\_\\_Moffat\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP23625-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_2__Moffat_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)



Şekil 59: Abbiate'nin kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn\\_Vc\\_Conc\\_in\\_D\\_Cadenza\\_1-2\\_\\_Abbiate\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/51/IMSLP23624-PMLP18850-Haydn_Vc_Conc_in_D_Cadenza_1-2__Abbiate_.pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2015)

Gendron ve Déjardin'in ikinci bölüm için yazmış oldukları kadansların hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. (Şekil 60, Şekil 61)



Şekil 60: Gendron'un kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** Haydn, J. (Ed. Gendron) Schott, 1982





Şekil 61: Déjardin'in kadansında ilk tema motifinin işlenişi

**Kaynak:** [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn\\_in\\_D.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP375634-PMLP18850-haydn_in_D.pdf)

(Erişim Tarihi: 30.11.2015)

İkinci bölüm için incelenen kadanslarda, genellikle bölümden başka bir tema belirgin bir şekilde işlenmemiştir.

İncelenen kadanslarda genellikle tematik materyaller belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Fakat daha önce de bahsedildiği gibi tematik materyal kullanılmayan kadansların olması, bize kadansın kesinlikle tematik materyalden oluşması gerektiğini de göstermektedir.

Ele alınan kadanslarda genellikle ölçü çizgisi kullanılmamış olması dikkat çekmektedir. Bazılarında bir takım terimsel ifadelerin de kullanıldığı görülen bu kadanslarda, genellikle o an doğaçlama yapılıyor gibi bir üslup vardır.

İncelemeler sonucunda birinci ve ikinci bölüm için, eserden tematik materyalleri de işleyerek özgün kadans yazılmıştır. Kadanslar yazılırken Şekil 13, Şekil 23, Şekil 42, ve Şekil 46'da ele alınan tema ve motifler çeşitlendirilerek işlenmiştir.

### 3.1.3. Birinci Ve İkinci Bölüm İçin Yazılmış Özgün Kadanslar

#### J. Haydn (Hob. VIIIb) No:2 Viyolonsel Konçertosu I. Bölüm

Derya KIRAÇ

Kadans

*f* 2 4 2 2 *rit.* 3 *a tempo*

*rit.* 3

*a tempo* *rit.* *accel.* V V

*a tempo* *rit.*

2 1 3 1 3 *tr*

Şekil 62: Birinci bölüm için yazılmış özgün kadans

J. Haydn (Hob. VIIb.) No:2 Viyolonsel Konçertosu II. Bölüm

Derya KIRAÇ

Kadans

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two staves. The first staff begins with a forte (f) dynamic and features a series of sixteenth-note runs and slurs. The second staff starts with a ritardando (rit.) marking, followed by a return to a tempo (a tempo). It includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill (tr) at the end.

Şekil 63: İkinci bölüm için yazılmış özgün kadans

## SONUÇ

Müziğin her anını yazıya aktarabilmek şüphesiz özel bir yetenektir. Klasik Batı Müziği de notanın varlığı sayesinde günümüze kadar korunarak gelebilmiştir. Bu müziğin içerisinde besteciliğin gelişimi müziğin gelişimiyle, müziğin gelişimi de besteciliğin gelişimiyle doğru orantılıdır. Bestecilerin eskiden iyi birer yorumcu, aynı zamanda iyi yorumcuların da çoğunlukla bestecilik yeteneğine ve bilgisine sahip kişiler olduğu bilinmektedir. Fakat zaman içerisinde bestecilik ve yorumculuğun birbirinden ayrı iki kavram haline geldiği görülür. Günümüzde besteci yaratıcılığını ve özgünlüğünü yazdığı eserde, yorumcu ise yazılı eseri yorumlama üzerine geliştirmektedir. Yorumlamada bir özgünlük yakalayabilmek adına da yorumcunun her zaman arayış içerisinde olması beklenir.

Doğaçlamanın, yorumcunun yaratıcılığına ve özgünlüğüne katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmada, Klasik Batı Müziği'nin tarihsel sürecinde karşılaşılan doğaçlama uygulamaları araştırılmıştır. Bu uygulamalar içerisinde kadans kavramı, doğaçlamaya olanak sağlayan özelliğiyle bir araç olarak ele alınmış ve incelenmiştir. Yazılan özgün iki kadans, geçmişte ve günümüzde besteci-teorisyenlerin kadans için yazdıkları göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Ayrıca kadansların oluşumunda tematik materyallerin çeşitlenmesi, doğaçlama yöntemiyle şekillenmiştir.

Yorumcu kendi kadansını oluşturabilmeyi deneyerek doğaçlamanın alanına küçük bir adım atabilir. Doğaçlama yöntemiyle, seslendireceği bir eserin temalarını çeşitlendirerek kendisine belli egzersizler yaratabilir. Oluşturduğu küçük gruplarla doğaçlama yaparak duyuşsal farkındalığını geliştirebilir. Doğaçlamanın duyuşsal farkındalığı geliştirebileceği görüşünün yanı sıra, müzikte öğrenilen teorik bilgilerin doğaçlama yoluyla uygulamaya geçirilerek kalıcılığına katkı sağlayabileceği de düşünülmektedir.

## TERİMLER SÖZLÜĞÜ

**Ad libitum:** İsteğe bağlı. (*ad lib.*)

**Concerto grosso:** Barok Dönemde karşılaşılan, sonat formunda yazılmış müzik biçimi.  
Concerto Grossa'da orkestrayla beraber birden fazla solist olabilmektedir.

**Fantasia:** Özgür stilde, çalgı müziği için yazılmış tür.

**Füg:** Barok dönemde gelişen, kontrpuan tekniği kullanılarak yazılan ve taklit sanatını işleyen müzik biçimi.

**Grafik notasyon:** 20. yüzyılda çağdaş müzik yorumları için, grafik yöntemden yararlanılarak geliştirilmiş notasyon tekniği.

**Impromptu:** Hazırlıksız, doğaçlama gibi.

**İtalyan stili:** Rönesans'tan itibaren Avrupa sanatında etkisini gösteren üç stilden birisi. Diğerleri Alman ve Fransız stilleridir.

**Jubilus:** Kilise müziğinde duaların Alleluia (şükürler olsun) sözcüğüyle tekrarlanan sözsüz kısmı.

**Kontrpuan:** Polifonik müziğin uygulanmasında yer alan "Ezgiye karşı ezgi" olarak kullanılan terim.

**Lavta:** Telli çalgı.

**Lut:** Lavta.

**Melisma:** Tek hece üzerinde yapılan süsleme notalar kümesi.

**Monodie:** Tek melodik çizgiden oluşan müzik.

**Parti:** Müzik topluluklarında bir çalgıya ait olan yazılı notasyon.

**Pasaj:** Eserde ustalık gerektiren, teknik zorlukları da içerebilen kısım.

**Polifoni:** İki ya da daha fazla ezginin bağımsız fakat belirli kurullarla birliktelik oluşturduğu yatay çokseslilik.

**Prelude:** Esere ön hazırlık olması üzere kurgulanmış giriş parçası.

**Puandorg:** Notanın üzerinde yer alan notanın değerinin uzatılması gerektiğini belirten sembol.

**Punctus organicus:** Puandorg.

**Rondo:** Temalar ve tekrarları üzerine kurulmuş müzik formu. Bu müzik formunda, tekrarların arasında temaya karşıt olarak yazılmış kesitler bulunur. (rneğin; A-B-A-C-A)

**Rpriz:** Tekrar.

**Sekvens:** Ard arda farklı sesler üzerinde tekrarlanan nota grupları.

**Tablatur:** Rönesans'tan itibaren 18. yüzyıl ortalarına kadar kullanıldığı bilinen çalgı müziği yazısı.

**Tierce:** l aralık.

**Toccatu:** Barok dönemde karşılaşılan serbest biçimde yazılmış tek bölümlü çalgı müziği parçası.

**Tril:** Titretim. (*tr.*)

**Tutti:** Hep beraber. Solonun karşıtıdır.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*. (1. Basım) 3.Cilt. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (3. Basım) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Badura-Skoda, E., Jones, A.V., Drabkin, W. (2002) *Cadenza New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol. 4, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 783-789.
- Bailey, D. (2011). *Doğaçlama*. (2. Basım). (Çev. A. Bucak). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bonev, B. (2009). *The Cadenza in Cello Concertos – History, Analysis, and Principles of Improvisation*. Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 3603.
- Cangal, N. (2010). *Armoni*. (5. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Collins, M., Carter, S. A., Seletsky, R. E. (2002). *Improvisation New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, ss. 103-110.
- Garden, G. (2002). *Diminution New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.7, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 352.
- Geib, M. T. (2013). *Teaching Improvisation To Orchestral Double Bass Players: Significance And Methodology* Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 7387.
- Haydn, J. HobVIIb. No.2 Violoncello Concerto. (Ed. M. Gendron) Germany: Schott Music GmbH & Co KG, 1982.
- Hodeir, A. (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (3. Basım). (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kossen, R. S. (2013). *An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians* Western Australian Academy of Performing Arts.  
[http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=theses\\_hons](http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=theses_hons).  
(Erişim Tarihi: 03.12.2015)
- Kreitner, K. (2002). Ornaments *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.18, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 708.
- Lawson, C., Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction* Cambridge University Press.
- Levin, R. D., Rink, J., Griffiths, P. (2002). Improvisation *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 113-125.
- Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Moore, R. (1992). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.23 No.1, 63-69. <http://www.jstor.org/stable/836956>. (Erişim Tarihi: 18.07.2014)
- Nettl, B., Wegman, R. C., Horsley, I. (2002). Improvisation *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 98-102.
- Polan, D. (1994). The Eingang in Early Beethoven. *Performance Practice Review*: Vol.7: No.1 Article 6, DOI: 10.5642/perfpr.199407.01.06 s. 82.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. (4th edition). Harvard University Press s. 243.



- Robinson, L. (2002). Viola Bastarda *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.26, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 695.
- Rush, P. (2004). *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music*.  
Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 1939.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. (4. Baskı) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schumann, R. (1860). *Advice to Young Musician*. (çeviri Henry Hugo Pierson) Londra:  
Ent. St. Hall. Ewer&co.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. (1. Baskı). Ankara: Doruk  
Yayıncılık.
- Swain, J. P. (1988). Form and Function of the Classical Cadenza. *The Journal of  
Musicology*, Vol. 6, No.1 ss.27-59 <http://www.jstor.org/stable/763668>  
(20.11.2014)
- Vapaavuori, P – Hynnien, H, (1996). *The Baroque Pianist* (çeviri Mikko Korhonen)  
Könemann Music Budapest k216 s. 102-103.
- Webster, J. (2002) Haydn *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed.  
S. Sadie). Second Edition Vol.11, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 171.
- Williams, P., Ledbetter, D. (2002). Continuo *New Grove Dictionary of Music and  
Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.6, Londra: Macmillan  
Publishers Limited, s. 345.