

**KARŞILAŞTIRMALI PERFORMANS ANALİZİ:**

**MENDELSSOHN OP.64 Mİ MİNÖR**

**KEMAN KONÇERTOSU, CADENZA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ash Sıla BULAT**

**Eskişehir, 2023**

**KARŞILAŞTIRMALI PERFORMANS ANALİZİ: MENDELSSOHN OP.64 Mİ  
MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU, CADENZA**

**Aslı Sıla BULAT**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Danışman: Prof. Saliha Özlem SÜMER**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Temmuz, 2023**

## ÖZET

### KARŞILAŞTIRMALI PERFORMANS ANALİZİ: MENDELSSOHN OP.64 Mİ MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU, CADENZA

Aslı Sıla BULAT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2023

Danışman: Prof. Saliha Özlem SÜMER

Bu çalışmada, performans analizinin tanımı yapılmış, gelişmekte olan bu disiplinin önemi ve gerekliliği anlatılmış, performansın tarihsel süreç içerisindeki gelişiminden, Mendelssohn mi minör keman konçertosunun diğer romantik konçertolar arasındaki konumundan, eserin karakteristik özelliklerinden bahsedilmiş, yorum farklılıkları ve bestecinin belirlemiş olduğu dinamiklerin ne kadarına sadık kalındığı incelenmek üzere aşağıda belirtilen üç performansı karşılaştırma yolu ile bir performans analizi yapılmıştır:

- Maxim Vengerov-Kurt Masur-Gewandhausorchester Leipzig-1993
- Hilary Hahn-Hugh Wolff-Oslo Filharmonien-1998
- Augustin Hadelich-Miguel Harth-Bedoya-Norwegian Radio Orchestra-2015

Çalışmada kullanılan kesitler Carl Flesch edisyonundan alınmış olup, olası değişikliklerden dolayı bestecinin el yazması da göz önünde bulundurulmuştur. Araştırma hangi yorumun daha doğru veya yanlış olduğunu kanıtlamak amacıyla değil, yorumlardaki farklılıkları teorik bir zemin üzerinde açıklamak amacıyla yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Performans, Müzik Performans Analizi, İcracı, Yorumcu

## ABSTRACT

### COMPARATIVE PERFORMANCE ANALYSIS OF MENDELSSOHN'S OP.64 E MINOR VIOLIN CONCERTO, CADENZA

Aslı Sıla BULAT

Department Of Music

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, July, 2023

Supervisor: Prof. Saliha Özlem SÜMER

In this study, the definition of performance analysis is given, the importance and necessity of this developing discipline is explained, the historical development of performance is discussed, and the position of Mendelssohn's Violin Concerto in E minor among other Romantic concertos, as well as its characteristic features, are described. The interpretation differences and how much the performers adhere to the dynamics set by the composer are examined through a performance analysis by comparing three performances.

- Maxim Vengerov-Kurt Masur-Gewandhausorchester Leipzig-1993
- Hilary Hahn-Hugh Wolff-Oslo Filharmonien-1998
- Augustin Hadelich-Miguel Harth-Bedoya-Norwegian Radio Orchestra-2015

The excerpts used in the study were taken from the Carl Flesch edition, and the composer's manuscript was also taken into account due to possible changes. The research was not conducted to prove which interpretation is more correct or incorrect, but rather to explain the differences in interpretations on a theoretical basis.

**Keywords:** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Performance, Music Performance Analysis, Performer, Interpreter

## **TEŐEKKÖR**

Yüksek Lisans eğitiminin başından beri koşullar nasıl olursa olsun benden desteğini ve ilgisini esirgemeyen danışmanım Prof. Saliha Özlem Sümer'e, her zaman yanımda olan sevgili eşim Eylül Can Akdaę'a, aileme ve köpeğim Kora'ya, çalışma boyunca her türlü soruma sabırla cevap veren değerli dostlarım Senem Hazal ve Refikcan Taşar'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tez 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.

Aslı Sıla BULAT

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
TABLOLAR DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	x
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. MÜZİKTE PERFORMANS .....	4
1.1. Performansın Tarihsel Süreci .....	4
1.2. Performansı Şekillendiren Unsurlar .....	7
1.2.1. Ezber .....	7
1.2.2. Artikülasyon .....	7
1.2.3. Dinamikler.....	8
1.2.4. Tempo .....	8
1.2.5. Form ve armoni.....	8
1.2.6. Sosyolojik ve tarihsel altyapı .....	9
1.2.7. Teknik yeterlilik .....	9

### İKİNCİ BÖLÜM

2. MENDELSSOHN VE OP. 64 Mİ MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU.....	10
2.1. Tarihsel Çerçeve ve Bestecinin Hayatı.....	10
2.2. Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu .....	13
2.2.1. Cadenza .....	15

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

	<u>Sayfa</u>
<b>3. ANALİZ</b> .....	<b>16</b>
<b>3.1. Tanımlar</b> .....	<b>17</b>
<b>3.1.1. Sesin gürlüğünü etkileyen dinamikler</b> .....	<b>17</b>
<b>3.1.2. Tempoyu ve sesin süresini etkileyen dinamikler</b> .....	<b>17</b>
<b>3.1.3. Artikülasyonu etkileyen dinamikler</b> .....	<b>18</b>
<b>3.2. Maxim Vengerov-1993</b> .....	<b>19</b>
<b>3.3. Hilary Hahn-1998.</b> .....	<b>24</b>
<b>3.4. Augustin Hadelich-2015</b> .....	<b>29</b>
<b>3.5. Yorumlarım Karşılaştırmalı Analizi</b> .....	<b>34</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>41</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>43</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	
<b>EKLER</b>	

## TABLULAR DİZİNİ

### Sayfa

<b>Tablo 3.1.</b> Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Maxim Vengerov'un yorumunun karşılaştırılması .....	<b>19</b>
<b>Tablo 3.2.</b> Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Hilary Hahn'ın yorumunun karşılaştırılması .....	<b>24</b>
<b>Tablo 3.3.</b> Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Augustin Hadelich'in yorumunun karşılaştırılması .....	<b>29</b>
<b>Tablo 3.4.</b> Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile üç yorumunun karşılaştırılması .	<b>34</b>
<b>Tablo 3.5.</b> Üç yorumcunun yaklaşık tempoları .....	<b>35</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1. Artikülasyonu etkileyen dinamikler .....	18
Şekil 3.2. Cadenza'nın birinci kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri .....	20
Şekil 3.3. Maxim Vengerov birinci kesit ses grafiği.....	20
Şekil 3.4. Cadenza'nın ikinci kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri.....	21
Şekil 3.5. Maxim Vengerov ikinci kesit ses grafiği.....	21
Şekil 3.6. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri .....	22
Şekil 3.7. Maxim Vengerov üçüncü kesit ses grafiği .....	22
Şekil 3.8. Cadenza'nın dördüncü kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri.....	23
Şekil 3.9. Maxim Vengerov dördüncü kesit ses grafiği .....	23
Şekil 3.10. Cadenza'nın birinci kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri .....	25
Şekil 3.11. Hilary Hahn birinci kesit ses grafiği.....	25
Şekil 3.12. Cadenza'nın ikinci kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri.....	26
Şekil 3.13. Hilary Hahn ikinci kesit ses grafiği .....	26
Şekil 3.14. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri .....	27
Şekil 3.15. Hilary Hahn üçüncü kesit ses grafiği.....	27
Şekil 3.16. Cadenza'nın dördüncü kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikler .....	28
Şekil 3.17. Hilary Hahn dördüncü kesit ses grafiği .....	28
Şekil 3.18. Cadenza'nın birinci kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri .....	30
Şekil 3.19. Augustin Hadelich birinci kesit ses grafiği.....	30
Şekil 3.20. Cadenza'nın ikinci kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri.....	31
Şekil 3.21. Augustin Hadelich ikinci kesit ses grafiği .....	31
Şekil 3.22. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri .....	32
Şekil 3.23. Augustin Hadelich üçüncü kesit ses grafiği.....	32
Şekil 3.24. Cadenza'nın dördüncü kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri ....	33
Şekil 3.25. Augustin Hadelich dördüncü kesit ses grafiği .....	33
Şekil 3.26. Cadenza, birinci kesit.....	36
Şekil 3.27. Birinci kesit karşılaştırmalı ses grafiği .....	36
Şekil 3.28. Cadenza, ikinci kesit.....	37
Şekil 3.29. İkinci kesit karşılaştırmalı ses grafiği.....	37

<b>Şekil 3.30.</b> Cadenza, üçüncü kesit .....	<b>38</b>
<b>Şekil 3.31.</b> Üçüncü kesit karşılaştırmalı ses grafiği .....	<b>38</b>
<b>Şekil 3.32.</b> Cadenza, dördüncü kesit .....	<b>39</b>
<b>Şekil 3.33.</b> Dördüncü kesit karşılaştırmalı ses grafiği.....	<b>40</b>

## GİRİŞ

Müzikoloji alanında canlı veya kaydı alınmış herhangi bir müzik performansının yorum farklılıkları, yorumcunun eser üstündeki etkisi gibi değişkenler hedef alınarak incelenmesini konu alan disipline performans analizi adı verilmektedir. Performans analizinin amacı görece soyut olan ve bir müzik eserinin her icrasında yeniden şekillenen yorum farklılıklarını somutlaştırmaktır. Karşılaştırmalı performans analizi, iki veya daha fazla icranın, eserin temel nitelikleri göz önünde bulundurularak birbirleri ile kıyaslanması yoluyla yapılmaktadır.

Performans analizi, müzik öğretmenleri ve öğrencileri tarafından kullanılabilir. Öğrenciler, performans analizi yaparak, kendi yorumlarını ve tekniklerini geliştirebilirler. Öğretmenler ise, öğrencilerinin performansını değerlendirerek, onların eksiklerini ve geliştirilmesi gereken alanlarını tespit edebilirler (Cook, 2013).

Müzik, sanat eserinin sanatçıdan dinleyiciye aktarılmasında bir köprü niteliği taşıyan icracı/yorumcuya ihtiyaç duyan bir sanat dalıdır. Burada icracı ve yorumcunun iki farklı anlamda kullanılmasının sebebi; icracı kelimesi (*ing. performer*) bir müzik eserini seslendiren kişi olarak tanımlanırken, yorumcu kelimesi (*ing. interpreter*), icraya kendinden bir şeyler katarak seslendiren kişi olarak tanımlanmaktadır (Apel, 1974). Görsel sanatların büyük bir çoğunluğunda eserin somutlaşması veya aktarılması için ikinci bir kişiye veya nesneye ihtiyaç duyulmaz. Fakat müzikte eserin kâğıt üstündeki halinden çıkıp anlamlı bir sesler bütününe dönüşmesi için enstrümanlara ve icracılara ihtiyaç vardır.

Eserlerin yazılı bir materyalden yola çıkarak seslendiriliyor oluşu, her yorumun eşsiz ve görece soyut olmasına sebebiyet vermektedir. Performans analizi, her bir icrada farklılıkların ortaya çıktığı yorumların soyut ve subjektif olan özelliklerini, eserin nitelikleri bağlamında somutlaştırma ve performanslardaki unsurları belirginleştirme amacı ile yapılmaktadır.

Gerçekleştirilen her performans; icracının fiziksel yapısı, duyu durumu, eğitim süreci, donanımı, hayal gücü, teknik kapasitesi gibi etkenler tarafından şekillenir. Teknik yeterlilik, hayal gücü, esere, eserin bestecisine ve eserin yazıldığı döneme dair donanımlı olmak her yorumcudan beklenen niteliklerdir. Bu durumu ünlü keman öğretmeni Ivan Galamian “Principles of Violin Playing and Teaching” adlı kitabında şu cümleler ile ifade etmiştir:

“Teknik, sanatsal yorumu hizmet eden bir araçtır. Fakat başarılı bir performans için teknik araçlara sahip olmak tek başına yeterli değildir. Buna ek olarak icracı, müziği iyice anlamalı, yaratıcı hayal gücüne ve kişisel bir duygusal yaklaşıma sahip olmalıdır” (Galamian, 1962).

Performansı etkileyen kişisel nedenlerin yanında, coğrafya, sosyolojik çevre yapısı gibi genel etkenler de mevcuttur. Bu bağlamda performans her ne kadar soyut ve teorik olamayacak bir olgu gibi görünse de aslında eserler üstünde değiştirici ve somut bir etkiye sahiptir.

Müzik dünyası içerisinde performans ve icracının önemi ile ilgili yaygın olan iki görüş bulunmaktadır; bir müzik eserinin icracıdan bağımsız olarak kendi başına var olduğunu ve icracının tek misyonunun eseri dinleyiciye iletmek olduğunu savunan görüş ve eserin icracının yorumu olmadığı takdirde sadece bir kâğıt parçasından ibaret kalacağını savunan görüş (Cook, 2007). İlk görüşte, eserin bestecinin elinden çıktığı andan itibaren kendi başına bir sanat eseri olarak var olduğu, yapılan veya yapılmayan icraların eserin niteliğini değiştirmeyeceği, kısacası eserin ortaya çıkmasında icracının yalnızca besteci ile seyirci arasında bir köprü oluşturma işlevinin olduğu savunulur.

İkinci görüşte ise, bir müzik eserinin yalnızca icracı yoluyla somutlaşacağı, eserin dinleyiciye bir icra yoluyla ulaşmasından dolayı icracının eser üstündeki etkisinin önemli ve büyük olduğu, her icranın esere yeni bir perspektif kazandıracığı ve ilk görüşte belirtildiği gibi icracının besteci ile dinleyici arasında bir köprü oluşturmamasının yanı sıra, her icrada eserin yeniden şekilleneceği savunulur. Bu iki görüşte de icracının önemi yadsınmaz ve her icracının eseri yorumlamasında ortaya çıkan farklılıklar performans analizi aracılığı ile somutlaştırılarak eğitim sürecini tamamlamamış icracılara yol gösterici bir nitelik oluşturabilir.

Bu çalışmada, performans analizinin tanımı yapılmış, gelişmekte olan bu disiplinin önemi ve gerekliliği anlatılmış, performansın tarihsel süreç içerisindeki gelişiminden, Mendelssohn’un mi minör keman konçertosunun diğer romantik konçertolar arasındaki konumundan, eserin karakteristik özelliklerinden, *cadenza* bölümünün yapısından bahsedilmiş ve eserin *cadenza* bölümü üzerinde, aşağıda belirtilen üç yorumu karşılaştırma yolu ile bir performans analizi yapılmıştır:

- Maxim Vengerov-Kurt Masur-Gewandhausorchester Leipzig-1993
- Hilary Hahn-Hugh Wolff-Oslo Filharmonien-1998
- Augustin Hadelich-Miguel Harth-Bedoya-Norwegian Radio Orchestra-2015

Eserin analizinde referans olarak kullanılacak olan Carl Flesch edisyonu, bestecinin el yazması ile karşılaştırılmış ve el yazmasına sadık kalınması nedeniyle bu edisyon seçilmiştir. Edisyonda yazılı bulunan bütün dinamikler ve işaretler tablo yoluyla gösterilmiş, genel olarak her performansta belirleyici olan unsurlar listelenmiş ve yorumların ilk kıyaslaması edisyon ile kayıtlar arasında yapılmıştır.

Daha sonra bu kıyaslama doğrultusunda üç yorum birbirleri ile karşılaştırılmış ve bu karşılaştırma yazılı anlatımın yanı sıra yine tablo yoluyla betimlenmiştir. Çalışmada yorumcu farklılıklarının nesnel bir şekilde yansıtılabilmesi için yazılı anlatım ve tabloların yanı sıra gürlük düzeylerini yansıtan grafikler, görsel ve sayısal veriler kullanılmıştır.

Analiz yapılırken sırasıyla izlenen adımlar aşağıdaki gibidir:

- Karşılaştırması yapılacak kayıtlar seçilmiş,
- El yazması ile karşılaştırılarak referans alınacak edisyon belirlenmiş,
- Seçilen edisyon üzerinden *cadenza* bölümünde kullanılan dinamikler belirlenmiş,
- Kayıtlar belli kesitler üstünden ayrı ayrı analiz edilerek seçilen edisyon ile kıyaslanmış,
- Son olarak üç kayıt birbirleri ile kıyaslanarak çıkartılan tablo yoluyla performans farklılıkları gözlenmiştir.

Analizin amacı, incelenen yorumların ne derece doğru veya yanlış olduğunu irdelemek değil; yapılan yorumların özelliklerini belirlemek, diğer yorumlar ile kıyaslama imkânı sunmak, besteciye ne kadar sadık kalındığını ve bestecinin varsa eser ile ilgili düşüncelerinin hangi seviyede yansıtıldığını tespit etmek ve yorumlardaki farklılıkların hangi mesleki donanımlardan etkilendiğini belirlemektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. MÜZİKTE PERFORMANS

#### 1.1. Performansın Tarihsel Süreci

Batı müziğinde performans, günümüzde yorumlayıcı bir sanat olarak görülmektedir. Fakat geçmişte müzik alanında bestecisinden icracısına her birey sanatçı değil zanaatçı olarak tanımlanmıştır. Müzikal etkinliğin en eski biçimi olan performansın kökenlerini saptamak zordur. Günümüzde aşına olduğumuz, izleyicilerin özellikle planlanmış bir müzik etkinliğini dinlemek için bir araya gelme geleneği nispeten yeni bir olgudur. Tarihsel olarak, müzikal etkinliklerin neredeyse tümü otoriteler tarafından belirlenen koşul ve ortamlarda gerçekleştirilmiştir.

Klasik Batı müziği ile ilgili ilk estetik teoriler antik çağlarda şekillenmiştir. Antikçağ uygarlıkları, daha önceki kültürlerde müziğe verilen rolü genişletmiştir. Belirli enstrümanlar, belirli dini şiir türlerine eşlik amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Birincil amacı dini olmakla birlikte, müziğin törenlerde, ziyafetlerde ve spor etkinliklerinde sürekli olarak kullanıldığı bilinmektedir. Müzik, bir meslek olarak ilk kez Sümer kültüründe gelişmiştir. Bu eski kültürlerde, ticaret, göç, askeri fetih ve evlilikler sürecinde farklı müzik gelenekleri değiş tokuş edilerek Batı müziğinin temelini oluşturan ortak uygulamalar bütünü oluşturulmuştur. En eski icra biçimi şarkı söylemektir. Orta Çağ'ın sonlarına kadar özellikle dini otoriteler tarafından enstrüman ve icracılara iyi gözle bakılmamıştır fakat şarkı söylemek tam tersi, özellikle kiliseler tarafında desteklenen bir icra biçimi olmuştur (Lawson and Stowell, 2012).

Batı müziği terminolojisinin, temel müzik teorisi ve felsefesinin, temel nota uygulamalarının ve akustik fiziğin temellerinin büyük bir kısmı Antik Yunan dönemine aittir. Bununla birlikte Yunan toplumunda müziğin büyük etik önemi, müzikte ustalığın ve icranın eğitimin önemli bir parçası haline gelmesine neden olmuştur. Fakat notasyon pratikleri gelişmemiş olduğu ve sözlü gelenek hâkim olduğu için bu çağlardan günümüze çok az sayıda müzik örneği ulaşabilmiştir.

Orta Çağ'a gelindiğinde ise icra gelenekleri kilise tarafından ve gezici müzisyenler tarafından şekillendirilmiş ve devam ettirilmiştir. Kilise dışında yapılan performanslar köylüleri ve soyluları eğlendirmek amaçlı yapılmaktaydı (http-1).

Enstrümanlar Orta Çağ boyunca yaygın olarak kullanılırken, işlevleri öncelikle vokal polifonik müzikte sesleri ikiye katlamak veya onların yerine geçmek veya dans için müzik sağlamaktı (http-1).

On beşinci yüzyılda enstrümcular, neredeyse tamamen yazılı bir müzik olmadan performans sergilemişlerdir. Eserler kulaktan kulağa olacak şekilde yayılmış ve bunun bir sonucu olarak kalıcılık sağlayamamışlardır. Bundan dolayı performansların büyük bir bölümü doğaçlama şeklinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde profesyonel bir müzisyenden beklenen en önemli nitelik, hafıza kapasitesi olmuştur. Nota olmadan çalıştıkları için, performans uygulamalarının üstü örtülü kalmış ve günümüzde sadece teorik, arşivsel ve ikonografik kaynaklar dolayısı ile bu performanslardan haberdar olunmuştur.

Performans disiplinin gelişmesine büyük oranda katkı sağlayan notasyon sistemi ve müziğin basılı olarak muhafaza edilmesinin kökenleri on altıncı yüzyıla dayanmaktadır. Nota basımdan sonra, müzik performansı üzerindeki bir sonraki önemli etki, daha önce icracı ve dinleyici ayrımının bulunmadığı müzik deneyimindeki katılımcıların kutuplaşmaya başlamasıyla seyirci kavramının kademeli olarak ortaya çıkmasıdır (Bowen, 2001). Bu döneme kadar müzikal performanslar hala büyük oranda dini sebepler ile yapılıyor olsa da sekülerleşen bir performans anlayışı da kendini göstermeye başlamıştır. Fakat kilisenin yaygın etkisi nedeniyle, orta çağ döneminin büyük bir bölümünde kutsal ve seküler yönler arasındaki ayrımı belirleyen çizgi oldukça incedir. Kişinin hangi sınıftan olursa olsun belli bir düzeyde müzik bilgisi olması ve bir enstrüman çalıyor olması toplumun her katmanında kabul gören bir görüş olmuştur (Lawson and Stowell, 2004).

Rönesans döneminde ortaya çıkan form, polifoni ve modern tonalite kavramlarıyla birlikte hem notasyon pratiği hem de müzikal icra gelişmeye başlamıştır. Dönemin enstrümantal toplulukları standartlaştırılmamıştır, ancak viyollerin, *recorder* ve *shawms* gibi tahta nefesli çalgıların veya *kornet* ve *sackbut* (erken trombon) gibi bakır nefesli çalgıların kullanımı yaygındır. Esasen klavye eserleri olan *preliüd* ve *toccatta* dışında her türlü form, topluluklar tarafından icra edilmektedir (Lawson and Stowell, 2004).

Dönemin icra anlayışında, müzisyenler tarafından benimsenen en önemli unsur süslemelerdir. Her icracı eseri kendi perspektifinde daha anlamlı kılmak için süslemelere başvurmuştur. Ayrıcı icralar sırasında müzisyenler, performansın etkisini arttırmak amacıyla eserin karakterine ve ruhuna uygun kostümler tercih ederlerdi.

İcracı kavramı, Barok dönemde müziğin ve performansın merkezi bir figürü olarak ortaya çıkmıştır. Barok dönemde icracı kavramının önem kazanması, icracının teknik ve müzikal becerilerini gösterme eğilimi, yazılan eserlerde gelişerek kendini gösteren yeni tekniklerle birlikte enstrümanlar da istikrarlı bir gelişme göstermiştir.

Enstrümanların ve müzik yazım sisteminin gelişimleriyle beraber, yazılan eserler de potansiyel dahilinde karmaşıklaşmıştır. Bu durum icracılara virtüözitelerini gösterme imkânı ve zorunluluğu sağlamıştır.

Barok dönemle beraber doğaçlama geleneği de azalmış ve icra sırasında esere bestecinin yazdığı şekli ile sadık kalınmaya başlanmıştır. Besteciler de eserleri üstünde daha tutucu olmaya başlamış ve eskisine kıyasla çok daha detaycı bir nota yazım geleneği ortaya çıkmıştır (Lawson and Stowell, 2012).

Klasik dönem müzik performanslarının temelinde; disiplin, doğruluk ve müzikal netlik gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Müzisyenler, icra ve yorumların daha bilinçli yapılması ve eserlerin aktarımının besteciye sadık kalınarak yapılabilmesi amacıyla; form, müzikal yapı ve armoni gibi kavramlar üstüne yoğunlaşmış ve pratik çalışmalarının yanında teorik çalışmalara da yer vermişlerdir.

Romantik dönemde performans, müziğin saray ve soyluların tekelinden kurtularak, yeni zenginleşmiş orta sınıflar ve bağımsız müzik girişimcileri tarafından desteklenen halka açık konserlere doğru evrilmiştir. Bu durum klasik müziğin daha geniş çevrelerce tanınmasına ve bu alanda ticari bir yönelimin başlamasına sebep olmuştur. Her türlü sosyal etkileşimde, saray ve şehir merkezi törenlerinde, dini törenlerde, sosyal kulüpler ve ev eğlencelerinde önemli bir konuma sahip olan müzik aynı zamanda sofistike ve ince zevkin yanı sıra statü ve harcama gücünü de belirleyen bir sosyal olgudur.

Konser etkinliğinin büyük ölçüde genişlemesi ve müzisyenlerin giderek uluslararası üne kavuşması sonucunda performans uygulamaları standartlaştırılmaya başlanmıştır (Lawson and Stowell, 2004).

19. Yüzyılın başlarında, stil ve zevkin yanında, netlik ve artikülasyon vurgusu, entonasyon hassasiyeti ve doğru icra önem kazanmış; bestecilerin notasyonu giderek daha da kesinleştikçe, müzisyenlerin yorum kararları teknik, tempo, ritmik ve dinamik nüanslar ve karakter gibi konularla sınırlı kalmaya başlamıştır. 19. Yüzyılın performans disiplinleri büyük ölçüde günümüze yansımıştır (Brown, 1999).

Şüphesiz 20. yüzyıl müzik performansına etki eden en büyük unsur teknolojinin gelişimi olmuştur. Yayın ve kayıt teknolojileri, sanatçılar için potansiyel izleyici kitlesini daha da genişletmiş ve aynı zamanda halka açık performans alanlarının fiziksel gereksinimini azaltmıştır.

Günümüzde herhangi bir performansa ulaşım çok daha kolay hale gelmiştir. Bu sayede gerek müzik severlerin gerek profesyonel müzisyenlerin gerek eğitime devam eden icracıların entelektüel veya mesleki donanım bağlamında erişim sağlayabilecekleri geniş bir mecra oluşmuştur.

## **1.2. Performansı Şekillendiren Unsurlar**

Her performansın eşsiz olması her icracının teknik yeterliliği, mesleki donanımı ve esere bakış açısının değişiklik göstermesinden kaynaklanmaktadır. Performans eylemini icra ve yorum olarak iki başlığa ayırarak olursak; icra kısmında değişmez kuralların (kullanılan teknikler, dinamikler, notasyon, form ve armonik yapı vb.) bulunduğunu, yorum kısmının ise her icracıda değişiklik gösteren, kişisel görüş ve deneyimlere dayandığını görürüz. Her yorum görece eşsiz olsa da performansları etkileyen unsurlar sabittir.

### **1.2.1. Ezber**

Ezber çalma, günümüzde bir performansın temel gerekliliklerinden bir tanesidir. Çalınan eserin notadan bağımsızlaşarak ezbere icra edilmesi, müziğin derin bir şekilde içselleştirilebilmesinde büyük bir rol oynar. Ezber çalma, icracının eserin nota, ritim ve armoni gibi teknik unsurlarını tamamen özümsemesine fakat icra sırasında bu teknik unsurlardan sıyrılıp ustalıklı bir yorum yapabilmesine yardımcı olur. Eseri ezberlemeden çalmak ise icracının notadaki teknik detaylarda kaybolmasına, dolayısıyla da eserin akıcı ve tamamen sindirilmiş şekilde yorumlanamamasına sebep olabilir.

### **1.2.2. Artikülasyon**

Artikülasyon, notaların nasıl bağlanacağı, kesileceği veya vurgulanacağı gibi faktörlere bağlıdır. Bu faktörler, çalınan eserin stili, dönemi ve bestecinin tercihlerine göre değişiklik gösterir. Artikülasyonu belirleyen tanımlar (*legato*, *staccato*, *tenuto*, *aksan*, *marcato* vb.) eserin yorumlanmasında yol gösterici olan unsurlardır.

### **1.2.3. Dinamikler**

Dinamikler bir eseri sıralanmış nota ve ritim kalıpları olmaktan çıkartıp, bestecinin anlatmak istediğini dinleyicisine iletmeyi sağlayan, köprü niteliği taşıyan unsurlardır. Nasıl ki herhangi bir vurgu olmadan yapılan bir konuşma dinleyiciler üstünde gerekli etkiyi sağlayamazsa, müzik için de aynı durum geçerlidir.

Yorumlamada en büyük paya sahip olan, eserin karakterini, ruh halini, ana fikrini yansıtan dinamikler, gerek bestecinin yazdığı haline tamamen sadık kalınarak, gerek icracının üstüne düşünüp aktarmak istediklerini destekleyecek şekilde yaptığı değişikliklerle birlikte her performansta ön planda olmalıdır.

#### **1.2.4. Tempo**

Performansın en temel ve en çok değişiklik gösteren niteliklerinden biri olan tempo, tarihsel süreçte defalarca yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Yorumla en çok etki edebilecek kavramlardan biri olarak dinleyicinin algısında göz ardı edilemeyecek bir farklılık yaratır.

Metronomun icadıyla birlikte (1814), önceden sadece aşağı yukarı bir tempo belirtilen terimler yerine, spesifik olarak tempoyu belirlemek mümkün hale gelmiştir. Çalınan herhangi bir eserin temposu, eserin karakterini oldukça değiştirebilecek nitelikte olduğu için, bestecilerin bir karışıklığa izin vermeyecek şekilde net tempo aralıkları belirlemesi, söz konusu eserlerin yazımlarından çok sonra da doğru bir şekilde icra edilmesine olanak sağlamaktadır.

#### **1.2.5. Form ve armoni**

Eserlerin iskeletini oluşturan form yapısı ve temaların gidişatını şekillendiren armonik yapı; yorumlanacak olan eseri en temelden başlayarak doğru bir şekilde tanımak ve icra sırasında ana çerçeveyi oluşturan söz konusu iki unsur ile kullanılacak olan dinamikleri birbirlerini ortaya çıkartacak ve destekleyecek şekilde organize eden bir çalma prensibi benimsemek yorumcuyu daha nitelikli ve donanımlı kılacaktır. Her icracı repertuvarına ekleyeceği eserleri çalışırken sadece icra pratikleri üstünde değil, teorik zemin üstünde de çalışmalar yapmalıdır.

#### **1.2.6. Sosyolojik ve tarihsel altyapı**

Eserin hangi dönemde, hangi coğrafyada, hangi toplumsal koşullarda yazıldığını bilmek, eserin yazıldığı dönemin tarihsel altyapısını ve sosyolojik olgularını bilmek, bestecinin hayatı, yaşam koşulları ve dünya görüşü gibi konularda bilgi sahibi olmak; icranın daha derinlikli olmasına, eserin daha iyi anlaşılması ve dolayısıyla daha iyi aktarılmasına yardımcı olur. Bestecinin eserini yazarken neler düşündüğünü, eser ile ne anlatmak istediğini, neye dikkat çekmek istediğini anlamlandırabilmek yorumcuyu daha nitelikli hale getirecektir.

### **1.2.7. Teknik yeterlilik**

Son olarak bahsedilse de aslında performans için en büyük etkiye sahip olan olgu teknik yeterliliktir. İcracı eseri kusursuz bir şekilde ezberlemiş, eserin form ve armoni analizini yapmış, bestecinin belirlediği bütün dinamiklere ve tempolara sadık kalmış, eserle ilgili detaylı bir araştırma yapmış ve edindiği bütün bilgiler doğrultusunda kendi yorum fikrini ortaya koymuş olsa bile, eseri gerektiği gibi icra edebilmesini sağlayacak teknik yeterliliğe ve uzmanlığa sahip değilse söz konusu hiçbir unsuru performansına yansıtamaz ve dinleyici ile paylaşamaz. Dolayısıyla teknik çalışma ve öğrenme süreci bir icracının eğitim hayatında en büyük paya sahiptir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MENDELSSOHN VE OP. 64 Mİ MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU

#### 2.1. Tarihsel Çerçeve ve Bestecinin Hayatı

Fransız Devrimi'nden sonra yaşanan politik ve sosyokültürel değişimler neticesinde yeni bir akım olarak ortaya çıkan Romantizmin doğuşuyla birlikte, 19. yüzyılın başlarında, Avrupa'da müzik sahnesinde de önemli değişimler yaşandı. Toplumun her alanında ortaya çıkan özgürlük, demokrasi, kalıplardan kurtulma gibi olgular sanat alanında da kendini göstermiş; sanatçılar müzikte yeni ifade tarzları ve duygusal ifadeyi vurgulamak için özgürleşme gibi arayışlara girmişlerdir. Romantizm, dönemin sosyal sıkıntılarına, rejim baskılarına ve klasisizmin sanatçıyı engelleyen kuralcı tutumuna bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde doğadan esinlenme fikri sanatçılarca benimsenmiştir. Kendi iç dünyalarını, duygularını, hayallerini, ruhsal gelgitlerini eserlerine aktaran Romantik besteciler, kusursuzluk kaygısından kurtularak kişisel anlatımlarını kuralların üstünde görmüşlerdir. Bu dönemde müzikte daha zengin ve kompleks bir yapı arayışının sonucunda form, armoni, ritim ve tını renklerinde köklü değişimler yaşanmıştır (Say, 2006).

Romantik dönem müziği, klasik dönem müziğine göre farklı bir ifade tarzına sahiptir. Klasik dönemde, besteciler genellikle belirli kurallar ve standartlar dahilinde eser verirlerdi. Ancak romantik dönemde, sanatçılar duygusal ifadeyi ön plana çıkartarak kendilerini sınırlamadan üretme düşüncesini benimsediler. Dönemin temel özelliklerinden biri, büyük orkestra ve koro kullanımınıdır. Sanatçılar, müziği daha dramatik hale getirmek adına enstrüman kullanımındaki çeşitliliği arttırmışlardır. Sanat eserleri sıklıkla; doğa, aşk, ölüm, mistisizm gibi kavramlar üstüne kurulmuştur.

Bu dönemin önde gelen bestecileri arasında Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner ve Chopin gibi isimler yer almaktadır.

Romantik akımın öncü bestecileri arasında yer alan Jacob Ludwig Felix Mendelssohn (1809-1847), varlıklı ve saygın bir aristokrat ailenin dört çocuğundan biri olarak Almanya'nın Hamburg şehrinde dünyaya geldi (İlyasoğlu, 2008).

Mendelssohn'un ailesi, o dönemde kültürel ve ticari açıdan önemli bir şehir olan Hamburg'un önde gelen entelektüellerindendi.

Ailesinin filozoflar, edebiyatçılar, düşünürlerle yakın ilişkide olmasının yanında sanat ve müziğe olan ilgilerinin de etkisiyle çok erken yaşta müziğe yönelen Mendelssohn, olağanüstü yetenekleriyle kısa sürede dikkat çekti (<http-2>).

Mendelssohn üç yaşına geldiğinde, ailesi Fransızların Hamburg'u işgal etmesi sonucu Berlin'e kaçmak zorunda kalmıştır. Müzik eğitimine dört yaşına geldiğinde Johann Sebastian Bach tutkunu olan annesinden aldığı piyano dersleri ile başlamıştır.

Çalışkanlığı en önemli erdem olarak tüm ailesine benimseten babası Abraham Mendelssohn, çocuklarını son derece sert kurallara sahip bir disiplin içerisinde yetiştirmiştir. Çocuklarını okula göndermeyip evde eğitim vermeyi tercih ettiği için Felix, içe dönük bir karaktere sahip olarak büyümüştür (Klasik Müzik Koleksiyonu, 1995-2002).

Berlin'in alanında en iyi kişilerinden ders alan Mendelssohn, keman ve viyola derslerini Konzertmeister Henning ve daha sonra Eduard Rietz'den, piyano derslerini Carl Friedrich Zelter'den, genel kültür derslerini ise Paul Heyse'nin babası Heyse'den almıştır. 1816 yılında ailesiyle birlikte Paris'e gider. Burada babası Abraham onu zamanın saygın opera bestecisi Luigi Cherubini (1760-1842) ile tanıştır ve Cherubini ona mutlaka müziği meslek edinmesini öğütler. Bu öğüdü yerine getiren Mendelssohn, 1820 yılında bestecilik çalışmalarına başlamıştır (Klasik Müzik Koleksiyonu, 1995-2002).

1821 yılında hocası Carl Friedrich Zelter öğrencisi Mendelssohn'a, Goethe'nin evinde Carl Maria von Weber'le bir araya gelme ve yeteneklerini gösterme şansı tanıdı. Bu buluşmada Mendelssohn büyük hayranlık ve destek kazanmıştır (İlyasoğlu, 2008).

Berlin Üniversitesi'nde eğitimine devam etmesini yürekten isteyen ailesinin bu dileğini büyük bir azim ve çalışkanlık ile yerine getiren besteci, iyi bir satranç oyuncusu, dansçı, ressam ve binici olarak da çevresinde tanınmış ve sevilmiştir. Müzikten sonra en büyük yeteneği sayılabilecek resim konusunda da kendini oldukça geliştiren Mendelssohn, öğretmenini Carl Wilhelm Kolbe ile resim çalışmaları yaptı ve birçok eser yarattı. Besteci müzikal eserlerinde resim sanatından da ilham almakta ve bestelerinde görsel bir imgelem kullanmaktaydı (İlyasoğlu, 2008).

Eğitimini tamamladıktan sonra babasının desteği ile üç yıllık bir dünya turuna çıkan Mendelssohn, başarılı geçen konserleri sayesinde George Friedric Handel'den sonra en sevilen Alman besteci olarak görülmeye başlanmıştır ([http-2](#)).

Bu dünya turu sırasında önemli eserlerinin tohumu atılmıştır. İskoçya'ya yaptığı bir gezide önce İskoç Senfonisi için ilk fikirlerini, daha sonra da Fingal Mağarası Uvertürü'nün taslaklarını yazmaya başlamıştır.

1830-1832 yılları arasında gerçekleşen turne besteciyi Güney Almanya, Avusturya, İtalya, İsviçre, Fransa ve tekrar İngiltere'ye sürükledikten sonra Berlin'de sona ermiştir (Klasik Müzik Koleksiyonu, 1995-2002).

1835 yılında babasının beklenmedik ölümü, Mendelssohn'u uzun süren bir depresyona itmiş, müzik yaşamına ancak gelecekte eşi olacak olan Cécile Jeanrenaud'ın yardımlarıyla dönmüş, 1837 yılında gerçekleşen evlilikten beş çocukları olmuştur.

1835 yılında, Leipzig Gewandhaus orkestrasını yönetmek üzere davet edilen genç sanatçı, kendisine bu kurumun Müzik Direktörlüğü teklif edildiğinde önce "Görevi başındaki meslektaşımın yerini almam kabul edilemez bir davranış olur. Bunun sonucu hem kurum hem de müzik büyük zararlar görür." diyerek teklifi reddetmiş fakat belli bir süre sonra yönetim uygun bir tarzla kendisine devredilmiştir (İlyasoğlu, 2008).

18 Mart 1847 tarihinde, Gewandhaus Orkestrası'nı son kez yönetmiş olan Mendelssohn, Frankfurt'a döndüğünde hayatında en sevdiği insan olan ablasının ölüm haberini almıştır. Sonrasında orkestra şefliği işine geri dönmek istemeyen besteci, son zamanlarını Leipzig Konservatuvarı giriş sınavlarının düzenlenmesine ve denetimine harcamış, kurumu elinden geldiğince korumuştur.

28 Ekim 1847'de geçirdiği beyin sarsıntısı sonucu kısmi felce uğrayan besteci, 3 Kasım günü tekrarlayan rahatsızlık sonucu, 4 Kasım 1847'de hayatını kaybetmiştir.

Mendelssohn, son derece karmaşık yapıya sahip bir sanatçı portresi çizmektedir. Eserlerinin ardındaki felsefi düzlemle, zaman zaman içinde bulunduğu salon toplantıları için bestelediği yapıtları arasındaki çelişki, yeni ve çağdaş müzik eserlerine verdiği değer ile eski müziğe olan tutkusunda da kendini hissettirir (http-2).

Mendelssohn, iyi bir besteci ve ressam olmasının yanı sıra, entelektüel ve çok yönlü bir bireydir. Müzik tarihinde diğer bestecilerle kıyaslanırsa, yüksek standarda sahip bir yaşam sürmüş ve besteci kimliğinin değeri yaşadığı süre boyunca takdir görmüştür.

Felix Mendelssohn-Bartholdy'nin, 1933-1945 yılları arasında tüm Almanya'da çalınması yasaklanan eserleri, her geçen gün daha da artan bir yoğunlukla yorumlanıyor. Yapılan istatistiklere göre, İngiltere ve ABD, bestecinin eserlerinin en çok seslendirildiği ülkeler arasında ilk sırada yer almaktadır. Bu ülkeleri, Almanya, Rusya ve İsviçre izlemektedir (Klasik Müzik Koleksiyonu, 1995-2002).

Tarih bilincinin müziğe yerleşmesi yolunda öncü bir kimliğe sahip olan Mendelssohn, klasisizm ve romantizm akımları arasında köprü niteliği taşıyan eserleriyle yenilikler sunmuştur (Say, 2006).

## 2.2. Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu

Mendelssohn'un Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu, etki gücü ve melodik yeniliklerin inceliğiyle, günümüz keman repertuarının en seçkin eserleri arasında yer almaktadır. Zarif ve lirik bir tarzda yazılmış olan eser, bestecinin keman ve orkestra arasında etkileyici bir etkileşim kurduğu ve müzikal anlatıyı özenle işlediği bir yapıya sahiptir. Kemanın virtüöz tekniği ve duygusal ifadesi bu konçertonun önemli özelliklerindedir.

İlk kez 1845 yılında Leipzig'de yorumlanan eser, dönemin ünlü kemancılarından ve Mendelssohn'un yakın arkadaşı olan Ferdinand David (1817-1873) için yazılmıştır. 1835 yılında, Leipzig Gewandhaus Orkestrası'na baş şef olarak atanmasından sonra Mendelssohn, çocukluk arkadaşı Ferdinand David'i orkestranın başkemancısı olarak atamış; eserin temelleri bu profesyonel iş birliğinden kaynaklanmıştır (Aktüze, 2007).

Mendelssohn 30 Temmuz 1838'de Ferdinand David'e gönderdiği mektupta "Gelecek kış senin için bir keman konçertosu yazmak istiyorum. Kafamda Mi minör tonda bir şey var ama, başlangıcına bir türlü karar veremiyorum." diye yazar; David ise hayranlıkla onu destekler: "Sana söz veriyorum: Konçertoyu öyle bir çalacağım ki, gökteki melekler bile mutluluk duyacak (http-2).

Yazılışı 1838'den 1844'e kadar, 6 yıl süren ve Frankfurt yakınlarındaki Taunus dağlarındaki Soden'de tamamlanan esere, üzerinde icracılar için yaptığı düzeltmeler nedeniyle David'in büyük yardımı dokunmuştur. Eser, profesyonel bir kemancının katkılarıyla bestelenen ilk konçertolardandır (Aktüze, 2007).

Eserin dünya prömiyeri 13 Mart 1845'te kemancı David ve şef Niels Vilhelm Gade yönetimindeki Gewandhaus Orkestrası tarafından Leipzig'de gerçekleştirilmiştir.

Eserin 1. bölümünde (*Allegro, molto appassionato*), o çağa kadar alışılmış orkestra girişi yerine lirik temayı önce solo keman sunar. Bir romans olan 2. Bölüm (*Andante*) Mendelssohn'a özgü "sözsüz şarkı" biçimindedir. Şarkı A-B-A formuyla, fakat kısaltılmış biçimde işlenir. Eserin 3. bölümünde (*Allegretto non troppo-Allegro molto vivace*) ise bestecinin diğer bir önemli eseri olan *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı anımsatan temalar bulunmaktadır (Aktüze, 2007).

Konçerto, solo kemana eşlik eden iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, iki korno, iki trompet, timpani ve yaylı sazlardan oluşan standart klasik orkestra için bestelenmiştir. Konçertonun standart "hızlı-yavaş-hızlı" yapısıyla üç bölümden oluşmasına ve her bölümün geleneksel bir müzikal formda olmasına rağmen, eser oldukça yenilikçidir.

Mendelssohn'un bu eser dahilinde getirdiği en büyük yenilikler; bölümlerin arasız (*attaca*) olması, ana temanın orkestradan önce solist tarafından duyuruluyor olması ve *cadenza* bölümünün eserin sonunda değil yeniden sergiden önce, bölümün ortasında yer almasıdır.

Mendelssohn'un Op. 64 mi minör Keman Konçertosu, bestecinin son büyük orkestra çalışmasıdır ve keman repertuarının önemli bir parçası olarak kabul edilir. Bu konçerto, dünya çapında en çok icra edilen keman konçertolarından biri olarak tanınır. Genellikle yaklaşık yarım saatlik bir süreye sahip olan tipik bir performansla sunulur.

### 2.2.1. Cadenza<sup>1</sup>

*Cadenza*, doğaçlamaya benzer bir yapıda olan, çeşitli uzunluklara sahip, genellikle icracının teknik ustalığını sergilemesi amacıyla yazılan pasaj ya da kısımdır. Erken dönem konçertoların büyük bir kısmında yazılı bir *cadenza* bulunmamaktadır ve icracının *cadenza*'yı kendisi yazması beklenir. Bu durum Beethoven'ın, 5. Piyano Konçertosu için icracı tarafından çalınması zorunlu tutulan bir *cadenza* yazmasıyla değişmiştir (Apel, 1974: 120-121).

Mendelssohn'dan önce, *cadenza* terimi genellikle "sonat allegrosu" formunun üçüncü ve son bölümünün doruk noktasına yerleştirilen, icracının teknik niteliklerini gösterme amacı taşıyan bir bölümü ifade etmek için kullanılırdı.

Ancak, bu geleneksel yerleşimden farklı olarak Mendelssohn, birçok farklı dinamiğe sahip olan *cadenza* bölümünü, gelişme kısmından sonra ve yeniden sergi kısmından önce, yani bölümün ortasında kullanmayı seçerek bir yenilik ortaya koymuştur. Bu yenilik, daha sonra Tchaikovsky, Sibelius ve Rachmaninoff gibi birçok besteciye ilham vermiştir.

Çoğu besteci eserlerindeki yoğunluğu fortissimo gibi yüksek nüanslar ile yaratırken, Mendelssohn sıklıkla eserlerindeki en önemli anlarda en düşük nüansları kullanmayı tercih etmiştir.

Eserin bu kısmında, gelişme kısmı kemanın tamamen yalnız kaldığı *cadenza*'ya bir geçiş sağlamaktadır. *cadenza*'nın sonunda, bölümün en başında solo keman tarafından duyurulan ana tema, bu kez orkestra tarafından duyurulur (Akın, 2021).

---

<sup>1</sup> Bir konçerto bölümünün ya da ariyanın sonunda yorumcunun tüm ustalığını sergilediği genellikle solo kısım (Kadans). Bu kısmı bestecilerden başka yorumcular da kendi virtüözlüklerine göre yazmış ya da değiştirmişlerdir. Cadenza seslendirilirken eşlik, orkestra susar ve bu susuş bir *taç* işareti ile belirlenir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ANALİZ

- Analiz yapılırken öncelikle kullanılacak kesitlerde bulunan bütün dinamikler açıklanmış, kullanılacak kısaltmalar belirtilmiştir.
- Her performansa ait ayrı bir alt başlık verilmiş ve icralar sırasıyla belirlenmiş olan edisyon bağlamında incelenmiştir.
- Her performans için ölçü numaraları belirtilerek edisyonda yazan ve icracıların kullanmış olduğu dinamikleri belirlemek amacıyla tablolar hazırlanmıştır.
- Her performans için seçili edisyondan alınan kesitler üzerinde; edisyonda yazan ve icracıların uygulamış olduğu dinamikler kırmızı renk ile işaretlenmiş, ayrıca icracının kendi yorumu ile eklenen dinamikler yine kırmızı ile belirtilmiştir. (Üzerinde hiçbir vurgu yapılmamış dinamikler edisyonda yazılı bulunan fakat icracıların uygulamadığı dinamiklerdir.)
- Kullanılan tablo ve kesitler metin haline getirilmiştir.
- 3.5. Karşılaştırmalı Analiz bölümünde, üç performansı birbiriyle karşılaştırarak bir inceleme yapılmıştır.
- Karşılaştırmalı analiz yapılırken ölçü numaraları belirtilerek edisyonda yazan dinamikler ve üç icracının analizinde bulgulanmış dinamikleri belirlemek amacıyla dördüncü bir tablo hazırlanmıştır.
- Son olarak bulguların kişisel deneyimden uzaklaştırılıp somutlaştırılması amacıyla; icraların *Sonic Visualiser* ve *Audacity* programları ile elde edilen ses grafiklerine yer verilmiştir.
- Kullanılan edisyon ve bestecinin el yazması ektedir.

### 3.1. Tanımlar<sup>2</sup>

#### 3.1.1. Sesin gürlüğüünü etkileyen dinamikler

Crescendo (*cresc.*  $\llcorner$ ): Sesin gürlüğüünün artmasını belirleyen terim.

Decrescendo (*decresc.*  $\lrcorner$ ): Sesin gürlüğüünü azaltarak.

Diminuendo (*dim.*): Sesin giderek azaltılması. (=decrescendo)

Forte (*f*): Kuvvetli, güçlü.

Fortissimo (*ff*): Çok güçlü.

Mezzo Forte (*mf*): Yarı kuvvetli ne yüksek ne de hafif sesle.

Piano (*p*): Hafif, yumuşak sesle.

Pianissimo (*pp*): Çok hafif.

Poco a poco: Biraz, oldukça, azar azar

#### 3.1.2. Tempoyu ve sesin süresini etkileyen dinamikler

Ad Libitum: Tempo ve ifadenin yorumcunun isteğine bırakılması.

A Tempo: Asıl tempoda, ilk hızda. Herhangi bir tempo değişiminden sonra kullanılır.

Calando: Alçaltarak anlamında; sesin gürlüğüünün azaltılması yanında hızının da yavaşlatılması.

Fermata: 15. yy.'dan beri notanın ya da sunmanın üstüne veya altına belirsiz bir süre uyulmak için konulan durma, susuş işareti. Solo konçertolarda kadansı belirlemek için kullanılan işaret. General pause'yi belirleyen işaret. Durak noktası.

Largamente: Geniş tutularak, ağırlığını hissettirerek.

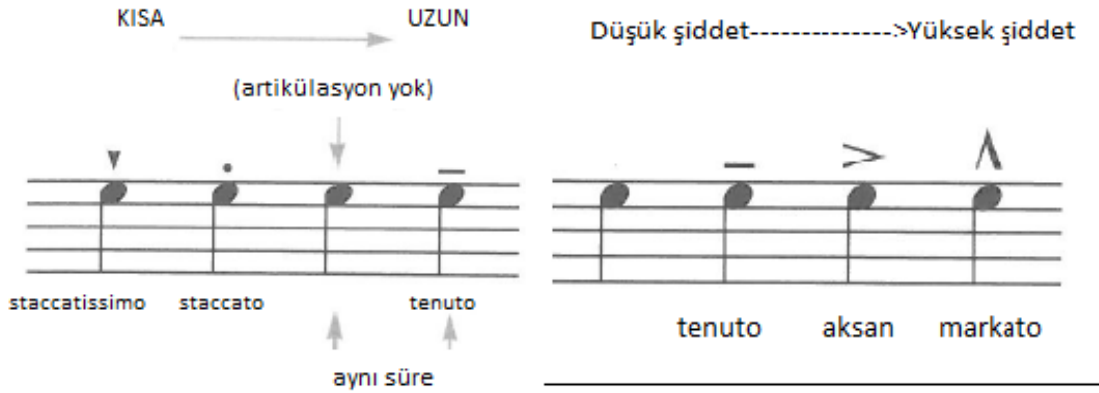
Rubato: (İt.) Hırsızlık yapmak, çalmak karşılığı *Rubare* sözcüğünden, özellikle Romantik çağda *Tempo rubato* tanımıyla çok kullanılan, tempo ve ritimde özgür, esnek davranarak melodinin seslerini, akorlarını kendi istediği anlatımda, değerinden çalarak, geciktirerek seslendirmek.

Tempo I: Yine eski, 1. Tempoda. (Tempo primo)

---

<sup>2</sup>Aktüze, İ. (2003). Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. Pan Yayıncılık. İstanbul.

### 3.1.3. Artikülasyonu etkileyen dinamikler



Şekil 3.1. Artikülasyonu etkileyen dinamikler

Accent (>): Aksan. Vurgu.

Detaché: Ayrılmış, kopuk. Genellikle yaylı çalgılarda birbirini izleyen seslerin yayın alt ve üst kısımlarının değişimiyle bağımsız, kesik ama tam değerini vererek çalınması.

Legato: Notaları birbirine bağlı seslendirmek; örn. kemanda yayı kaldırmadan çekmek, vokalde tek nefesle söylemek. Bağlı.

Martele: Çekiç tarzı vuruş. Sert, kararlı çalınışı gösteren çivi (^) benzeri işaret. Keman ailesinde yayı sıçratmadan ucuyla vurarak ses çıkarışı.

Saltando: Yayı sıçratarak, atlatarak çabuk tempoda kullanım.

Segue: Arasız devam ediniz. Aynı (=simile) anlamında.

Staccato: Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta işareti ile yazılır.

Staccatissimo: Çok keskin, ani.

Tenuto (-): Tutmak, sürdürmek anlamında. Genelde sesi tam değerinde tutmak. Bazen *legato* gibi bağlı çalmak.

Trill (*tr*): Çok kullanılan bir süsleme biçimi: Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki (komşu) notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.

### 3.2. Maxim Vengerov-1993

Maxim Vengerov (1974), Rus asıllı keman virtüözü ve orkestra şefidir. 5 yaşında kemana başlayan Vengerov, kısa sürede yeteneği keşfedilerek Moskova Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Bu bölümde, 21. yüzyılın en ünlü solistlerinden biri olan Maxim Vengerov'un 1993 yılında Kurt Masur'un yönetimindeki Gewandhausorchester ile gerçekleştirdiği performansın analizi yapılmıştır (http-3).

**Tablo 3.1.** Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Maxim Vengerov'un yorumunun karşılaştırılması

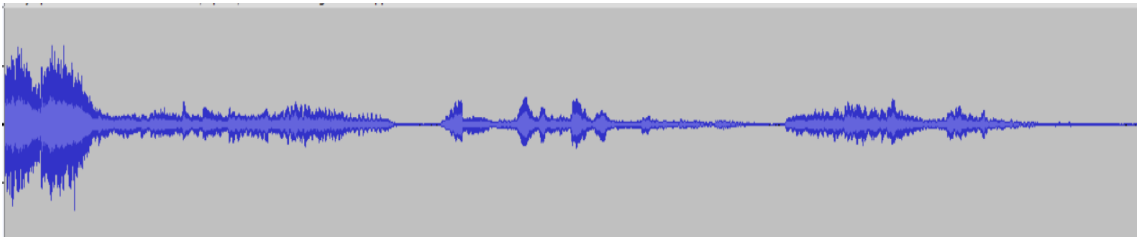
Ölçü	Carl Flesch Edisyonu	Maxim Vengerov
1	<i>ff</i> >	<i>f</i> - >
2	>	- >
3	∩ <i>f</i>	∩ > << <i>mf</i>
4-5	>	- >
6	∩ <i>f</i>	∩ <i>decresc. p</i> >
7-8	>	- >
9	∩ >>> <i>pf</i>	∩ > >>> <i>pp mf</i>
10	<i>p</i> <<< <i>cresc.</i>	<i>p</i> <<< >
11	>>>	>>>
12	- <i>f</i>	<i>mf</i> - >>>
13		<i>mf</i>
14	<<<	<<<
15	>>>	<<<
16	-	- <i>f</i>
18-19	<<< >>>	<<<
20	-	- <i>ff</i>
21-24	- >>>	- >>>
25	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> <i>pf</i> -	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> <i>pf</i> -
26	-	-
27	-	- >>> <<<
28	<i>dim.</i> -	- >>> <i>p</i>
29	<i>cresc.</i> -	<i>cresc.</i> -
30	-	-
31	<i>dim.</i> -	<i>dim.</i> -
32	<<< -	<<< -
33	<i>dim. e calando</i> -	<i>dim. e calando</i> -
34-53	<i>Poco a poco in tempo e saltando</i> <i>pp cresc. ff</i>	<i>Poco a poco in tempo e saltando</i> <i>p - mf cresc. ff</i>

Şekil 3.2.'de görülebileceği gibi ilk kesitin en çok dikkat çeken özelliği; Vengerov'un aksanları *tenuto* ile birleştirerek daha yumuşak bir ton elde etmesidir. Aksanlar olması gerektiği gibi vurgulu duyulsa da sert veya keskin değil, sesleri belli bir miktar uzatarak yapılmıştır.

Kullanılan ilk kesiti üç kalıp olarak bölümlere ayırmak gerekirse; ilk *fermata*'nın bulunduğu si notasını bir aksan ile belirginleştirdikten sonra giderek hızlanan bir artikülasyon ile *cresc.* yaparak *f* nüansına ulaşan Vengerov, ikinci kalıba daha düşük bir nüans ile (*mf*) başlamaktadır. Beşinci ölçünün son notası olan do'yu belirgin bir ölçüde tuttuktan sonra ilkinin aksine, altıncı ölçüde gelen *fermata*'dan sonra artikülasyonu hızlandırırken *decresc.* yapmakta ve ölçünün sonunda *p* nüansı ile ikinci kalıbı tamamlamaktadır. Kesitin son kalıbına *f* nüansı ile başlamakta ve dokuzuncu ölçüdeki *fermata*'dan sonra önceki iki kalıpta da olduğu gibi giderek hızlanan bir artikülasyon ile *decresc.* yaparak bu sefer *pp* nüansına düşmektedir. Bu kesitin en düşük nüansı olan *pp* ile ses grafiğinde de görülebileceği üzere dokuzuncu ölçünün sonunda karşılaşılmaktadır.

The image shows a musical score for the first section of a Cadenza ad libitum. It consists of three staves (1, 4, and 7) in G major. The first staff (1) starts with a forte (*ff*) dynamic and features several accents (circles with a dot) and tenuto marks (horizontal lines above notes). The second staff (4) includes a fourth measure rest (IV.) and a decrescendo (*decresc.*) marking. The third staff (7) ends with a piano (*pp*) dynamic and a tempo change to 'Tempo I.'. The score is published by Edition Peters (number 9685).

Şekil 3.2. Cadenza'nın birinci kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri



Şekil 3.3. Maxim Vengerov birinci kesit ses grafiği

Şekil 3.4.'de görüleceği üzere kesitin ilk iki ölçüsünde (onuncu ve on birinci ölçüler), edisyonda yazılı bulunan *p*, *cresc.* ve *decrec.* nüanslarını aynen uygulayan Vengerov ek olarak onuncu ölçünün ikinci yarısında gelen do notasında aksan yapmaktadır.

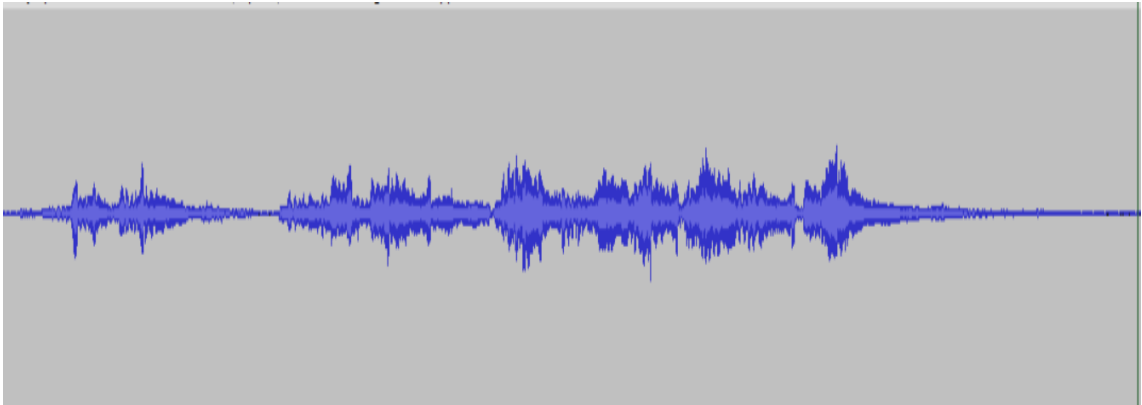
On üçüncü ölçüden yirminci ölçünün sonuna kadar edisyonda *cresc.* ve *decrec.* nüanslarının yazılı bulunmasına karşın, icracı her dört ölçüde bir *mf*, *f*, *ff* olacak şekilde nüansı kademeli olarak arttırarak ve artikülasyonu hızlandırarak yirmi birinci ölçüye geldiğinde *ff* nüansına ve aynı zamanda *cadenza*'nın bu noktasına kadar karşımıza çıkan en yüksek gürlüğe ulaşmıştır.

Yirmi dördüncü ölçünün sonunda yapılan *decrec.* ile, yirmi beşinci ölçünün başında *p* nüansına dönmüştür.



The image shows a musical score for Violino, consisting of two staves. The top staff starts at measure 10 and ends at measure 20. The bottom staff starts at measure 21 and ends at measure 25. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also articulation markings such as *tr* (trills) and *V* (accents). The tempo marking *(a tempo, ma largamente e rubato)* is present at the beginning of the second staff. Red circles and arrows highlight specific notes and dynamics in the score.

Şekil 3.4. *Cadenza*'nın ikinci kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri



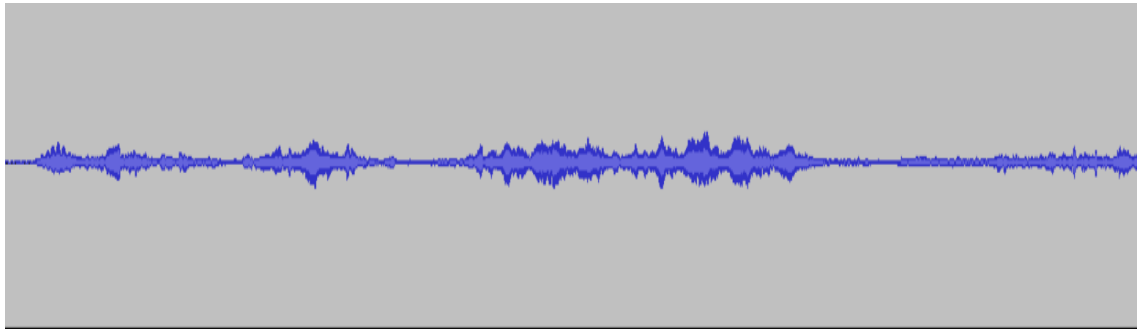
Şekil 3.5. Maxim Vengerov ikinci kesit ses grafiği

Yirmi beşinci ölçünün ikinci yarısına ortalama bir gürlük seviyesinde ve oldukça yavaş bir tempoda başlayan icracı her yeni vuruşta tempoyu biraz daha hızlandırmış ve kesit üstünde belirtildiği şekilde bazı vuruş başlarında *tenuto* yaparak sesleri tutmuştur. Yirmi sekizinci ölçünün başında bulunan *dim.* ölçünün son çeyreğinde yapılmıştır. Yirmi dokuzuncu ve otuz üçüncü ölçüler arasında edisyonda yazılı bulunan *cresc.* ve *dim.* nüansları icracı tarafından uygulanmış ve ek olarak otuz dördüncü ölçünün başında *p* nüansına düşülmüştür.

*Saltando*'yu yazıldığı gibi otuz dördüncü ölçüde değil otuz beşinci ölçüde başlatan icracı yine aynı ölçüde orijinal tempoya dönüş yapmıştır. Otuz sekizinci ölçüye kadar nüans *p* olarak devam etmiştir.

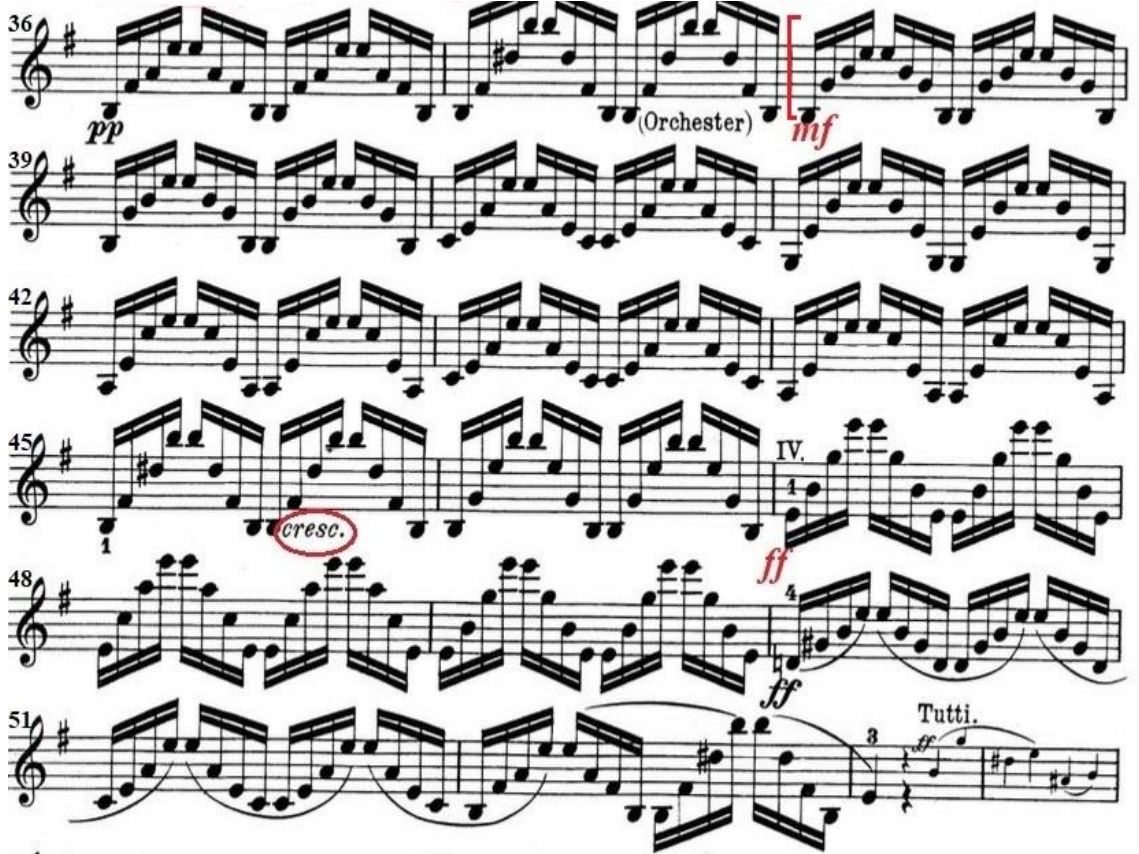
The image displays a musical score for the third section of a Cadenza, spanning measures 21 to 36. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is "(a tempo, ma largamente e rubato)". The score includes several dynamic markings: *p* (piano) at measure 21, *dim.* (diminuendo) at measures 27, 30, and 33, *cresc.* (crescendo) at measure 29, and *dim. e calando* (diminuendo and ritardando) at measure 33. The tempo marking changes to "segue poco a poco in tempo e saltando" at measure 33. The score is marked "(Orchester)" at the bottom. Red circles and brackets highlight specific dynamic markings and tempo changes.

Şekil 3.6. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri

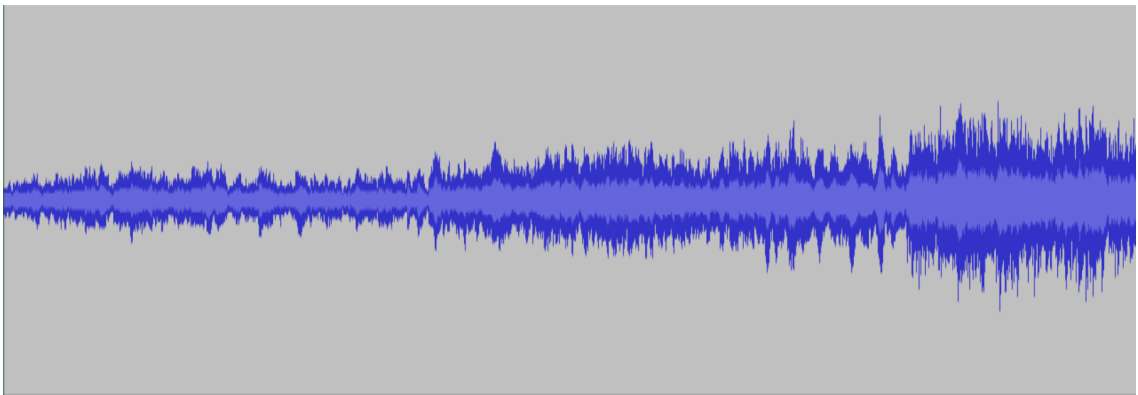


Şekil 3.7. Maxim Vengerov üçüncü kesit ses grafiği

Otuz sekizinci ölçüde *mf* ile gürlüğü arttıran Vengerov, kırk beşinci ölçünün ikinci yarısına kadar bu nüansı korumuş ve sonrasında büyük bir *cresc.* ile orijinalde yazılmış olandan dört ölçü önce olacak şekilde *ff* nüansına ulaşmıştır. Elli üçüncü ölçüde gelen *tutti*'ye kadar mevcut nüansı koruyarak *cadenza*'yı tamamlamıştır (http-4).



Şekil 3.8. Cadenza'nın dördüncü kesiti üstünde Maxim Vengerov'un dinamikleri



Şekil 3.9. Maxim Vengerov dördüncü kesit ses grafiği

### 3.4. Hilary Hahn-1998

Hilary Hahn (1979), Amerikalı keman virtüözüdür. Henüz dört yaşında Peabody Konservatuarı'nda Suzuki metodu ile keman derslerine başlayan Hahn, keman eğitimine Curtis Müzik Enstitüsü'nde devam etmiştir. 1991 yılında ilk defa orkestra önünde solist olarak çalan Hilary Hahn, iki yüzden fazla şehirde en önemli orkestralar ile konserler vermiştir. Bu bölümde, kendi jenerasyonunun en iyi keman virtüözlerinden biri olarak görülen Hilary Hahn'ın 1998 yılında Hugh Wolff'un yönetimindeki Oslo Filarmoni Orkestrası ile gerçekleştirdiği performansın analizi yapılmıştır (http-5).

**Tablo 3.2.** Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Hilary Hahn'ın yorumunun karşılaştırılması

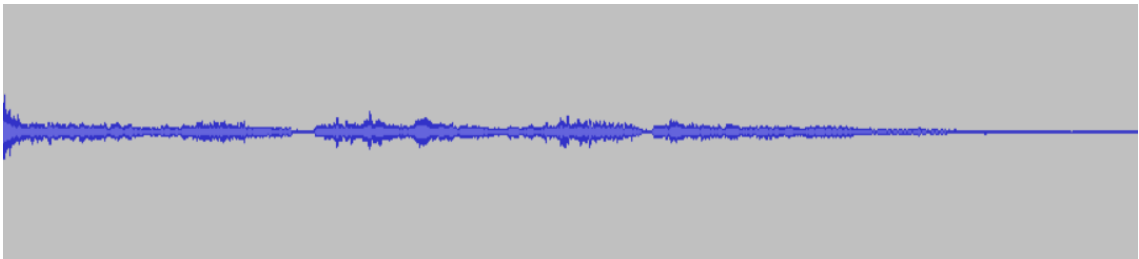
Ölçü	Carl Flesch Edisyonu	Hilary Hahn
1	<i>ff</i> >	<i>f</i> >
2	>	>
3	∩ <i>f</i>	∩ > < <i>ff f</i>
4-5	>	>
6	∩ <i>f</i>	∩ < <i>ff f</i>
7-8	>	>
9	∩ ≡ <i>pf</i>	∩ ≡ <i>p pp</i>
10	<i>p</i> < <i>cresc.</i>	<i>p</i> < <i>cresc.</i>
11	≡	<
12	- <i>f</i>	<i>mf</i> -
13		<i>mf</i>
14	<	<
15	≡	<
16	-	<i>f</i>
18-19	< <	<
20	-	<i>ff</i>
21-24	- ≡	> ≡
25	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> <i>pf</i> -	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> <i>p mf</i> -
26	-	-
27	-	- ≡
28	<i>dim.</i> -	-
29	<i>cresc.</i> -	<i>cresc.</i> -
30	-	- <
31	<i>dim.</i> -	<i>dim.</i> - ≡
32	< -	< -
33	<i>dim. e calando</i> -	<i>dim. e calando</i> - <i>mf</i>
34-53	<i>Poco a poco in tempo e saltando</i> <i>pp cresc. ff</i>	<i>Poco a poco in tempo e saltando</i> <i>mf &gt; cresc. ff</i>

Hahn, *cadenza*'nın başına edisyonda belirtildiği gibi *ff* değil *f* nüansı ile başlamıştır. Yazılı bulunan bütün aksanları aynı şekilde uygulamış ve üçüncü ölçüde *fermata*'nın bulunduğu si notasında da aksan yaptıktan sonra artikülasyonu hızlandırarak ve aynı zamanda *cresc.* yaparak ölçünün sonunda *ff* nüansına ulaşmıştır. Üçüncü ölçünün son vuruşu ile *f* nüansına geri dönmüş ve dördüncü ve beşinci ölçülerde bulunan aksanları da aynı şekilde icra etmiştir.

Altıncı ölçünün başında gelen *fermata*'dan sonra daha önce olduğu gibi artikülasyonu hızlandırmış, *cresc.* ile *ff* nüansına ulaşmıştır. Altıncı ölçünün son vuruşunda tekrar *f* nüansına dönen icracı, yedinci ve sekizinci ölçüdeki aksanların da tamamını uyguladıktan sonra dokuzuncu ölçüdeki *fermata* ile önceki iki kalıptan farklı olarak artikülasyonu yavaşlatmış ve ölçünün başında *decrec.* ile edisyonda yazıldığı noktada *p* nüansına düşmüştür. Ölçünün ikinci yarısında *decrec.* yapmaya devam ederek son *fermata*'ya *pp* nüansında gelinmiştir. Birinci kesitin neredeyse tamamı tempo içinde çalınmıştır. Dramatik yavaşlamalara, duraksamalara ve hızlanmalara rastlanmamaktadır.

The image shows a musical score for the first section of a Cadenza ad libitum. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef and starts with a dynamic marking of *ff*. The second staff is in treble clef and starts with a dynamic marking of *f*. The third staff is in bass clef and starts with a dynamic marking of *p*. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fermatas. The tempo is marked as *Tempo I.* at the end of the section. The score is published by Edition Peters, with the number 9685.

Şekil 3.10. Cadenza'nın birinci kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri

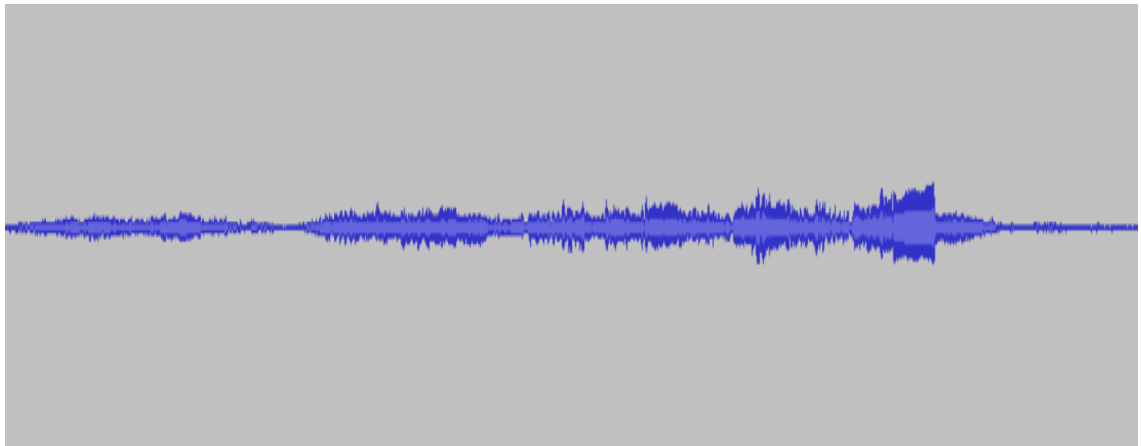


Şekil 3.11. Hilary Hahn birinci kesit ses grafiği

Onuncu ölçünün *auftakt*'ına *p* nüansında başlayan Hahn, onuncu ve on birinci ölçüler boyunca devam eden bir *cresc.* ile *mf* nüansına yükselmiştir. On dördüncü ve on beşinci ölçülerde yapılan ikinci *cresc.* ile *f* nüansına, on sekizinci ve on dokuzuncu ölçülerde yapılan üçüncü *cresc.* ile *ff* nüansına ulaşılmıştır. Bu durumda Hahn onuncu ölçünün başında edisyonda bulunan genel *cresc.* nüansını dört ölçülük gruplar halinde yerine getirmiş ve yirmi birinci ölçüde ulaşılan *ff* nüansını yirmi dördüncü ölçünün ilk yarısına kadar korumuştur.

Yirmi dördüncü ölçünün ikinci yarısında gelen *do#* notası bir aksan ile belirtildikten sonra edisyonda yazılı bulunan *decresc.* uygulanmış ve ikinci kesitin sonuna *p* nüansı ile gelinmiştir. İkinci kesit başından sonuna kadar giderek hızlanan bir artikülasyon ile icra edilmiştir.

Şekil 3.12. Cadenza'nın ikinci kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri



Şekil 3.13. Hilary Hahn ikinci kesit ses grafiği

Yirmi beşinci ölçünün ikinci yarısına edisyonda yazandan daha düşük bir nüansla başlanmış ve otuz üçüncü ölçünün sonuna kadar yazılı bulunan bütün *tenutolar* icracı tarafından aynı şekilde yapılmıştır. Orijinal olarak yirmi sekizinci ölçüde yazılı bulunan *dim.* yirmi yedinci ölçünün başında yapılmıştır. Yirmi dokuzuncu ölçüdeki *cresc.*, otuz birinci ölçüdeki *dim.*, otuz ikinci ölçüdeki *decresc.* ve otuz üçüncü ölçüdeki *dim. e calando* edisyonda yazıldığı şekilde yapılmış ve otuz dördüncü ölçüden itibaren orijinal tempoya dönülerek *mf* nüansında devam edilmiştir.

The image shows a musical score for Hilary Hahn's Cadenza, measures 21 to 36. The score is in G major and 3/4 time. It features various dynamic markings and performance instructions. Red circles and arrows highlight specific dynamics and markings. The score is labeled '(Orchester)' at the bottom.

Measure 21: *(a tempo, ma largamento e rubato)*, *p*, *mf*

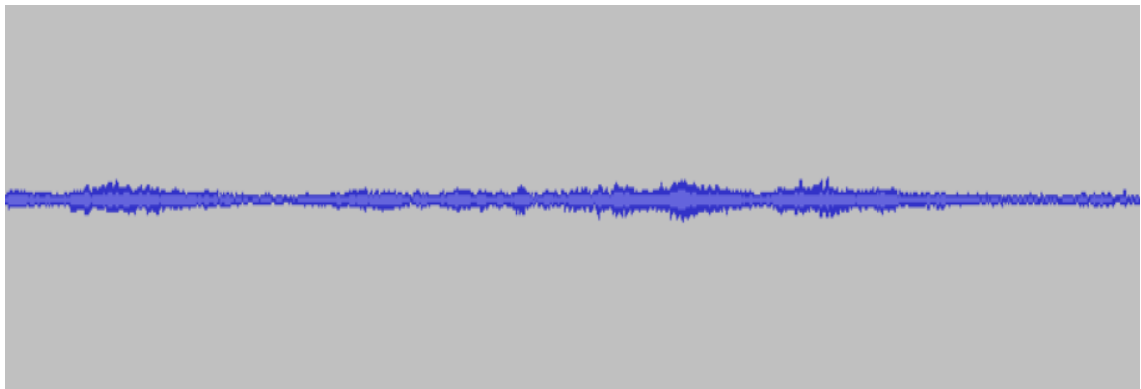
Measure 27: *dim.*

Measure 30: *dim.*

Measure 33: *dim. e calando*, *mf*, *poco a poco in tempo e saltando*, *segue*

Measure 36: *(Orchester)*

Şekil 3.14. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri



Şekil 3.15. Hilary Hahn üçüncü kesit ses grafiği

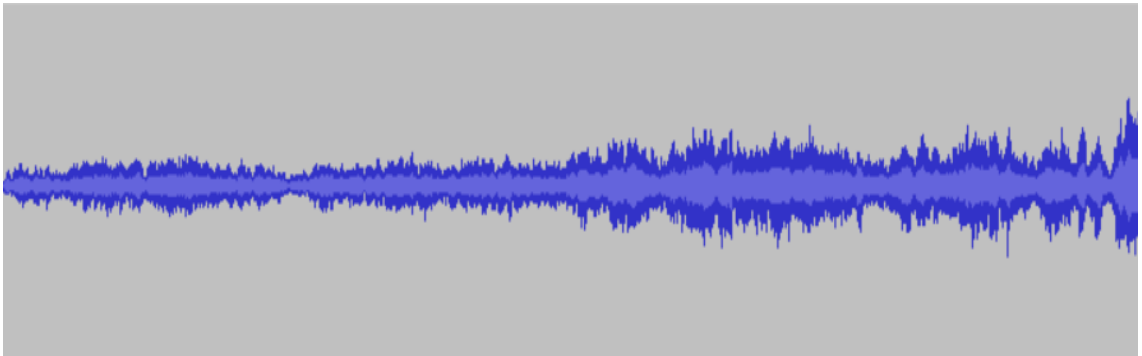
İcracı otuz dördüncü ölçüye *mf* nüansında başlamış ve kırk üçüncü ölçüye kadar edisyonda yazan *pp* nüansı yerine *mf* ile devam etmiştir. Kırkıncı ölçünün başında ve kırk üçüncü ölçünün başında belirgin aksanlar yapılmıştır. Kırk dördüncü ölçüde edisyonda yazandan bir ölçü önce *cresc.* yapmaya başlamıştır. Kırk altıncı ölçüde yine edisyonda yazandan dört ölçü önce olacak şekilde *ff* nüansına ulaşılmış ve kesitin sonunda gelen *tutti*'ye kadar aynı nüansta devam edilmiştir (http-6).

The image displays a musical score for the fourth section of a Cadenza, spanning measures 36 to 51. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and performance instructions are as follows:

- Measure 36: *pp* (pianissimo)
- Measure 39: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 42: *cresc.* (crescendo)
- Measure 45: *cresc.* (crescendo)
- Measure 48: *ff* (fortissimo)
- Measure 51: *ff* (fortissimo) and *Tutti.* (Tutti)

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "(Orchester)" is written below the staff in measure 36. The word "Tutti." is written above the staff in measure 51. The score is divided into four systems, with measures 36-38, 39-41, 42-44, and 45-47 in the first system, 48-50 in the second, and 51 in the third.

Şekil 3.16. Cadenza'nın dördüncü kesiti üstünde Hilary Hahn'ın dinamikleri



Şekil 3.17. Hilary Hahn dördüncü kesit ses grafiği

### 3.3. Augustin Hadelich-2015

Augustin Hadelich (1984), İtalyan-Alman-Amerikan keman virtüözüdür. Müziğe 5 yaşında babası ile başlayan Hadelich, keman eğitimini The Juilliard School'da tamamlamıştır. 2006 yılında Indianapolis Uluslararası Keman Yarışması'nı kazanan Hadelich, günümüzün en önemli keman solistlerinden biri olarak mesleğine devam etmektedir. Bu bölümde, Augustin Hadelich'in 2015 yılında Miguel Harth-Bedoya'nın yönetimindeki Norveç Radyo Orkestrası ile gerçekleştirdiği performansın analizi yapılmıştır (http-7).

**Tablo 3.3.** Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile Augustin Hadelich'in yorumunun karşılaştırılması

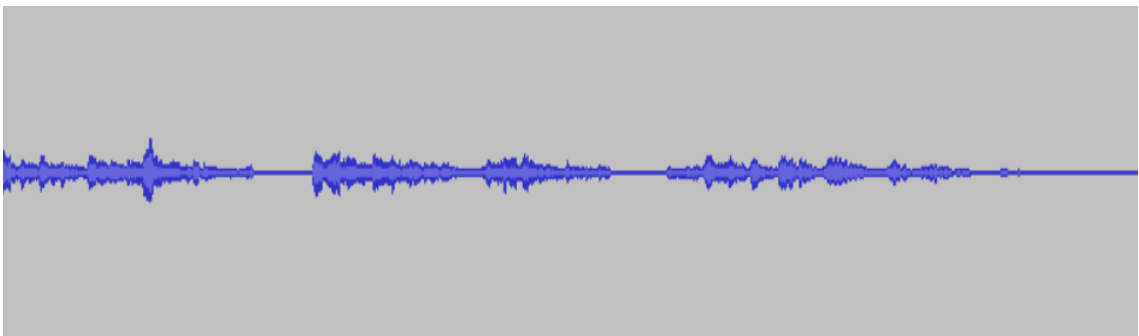
Ölçü	Carl Flesch Edisyonu	Augustine Hadelich
1	<i>ff</i> >	<i>ff</i> >
2	>	>
3	<i>f</i>	∩ > <i>fff</i>
4-5	>	>
6	∩ <i>f</i>	∩ > <i>f mf</i>
7-8	>	> ≡
9	∩ ≡ <i>pf</i>	∩ > ≡ <i>p pp mf</i>
10	<i>p</i> ≡ <i>cresc.</i>	<i>mf</i> ≡ <i>cresc.</i>
11	≡	≡
12	- <i>f</i>	<i>mf</i> ≡
13		<i>p mf</i>
14	≡	≡
15	≡	≡
16	-	
18-19	≡ ≡	<i>f</i> ≡
20	-	-
21-24	- ≡	- <i>ff</i> ≡ >
25	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> <i>pf</i> -	<i>a tempo, ma largamente e rubato</i> ≡ <i>pf</i> -
26	-	-
27	-	
28	<i>dim.</i> -	-
29	<i>cresc.</i> -	<i>f</i>
30	-	>
31	<i>dim.</i> -	>
32	≡ -	>
33	<i>dim. e calando</i> -	> ≡
34-53	<i>Poco a poco in tempo e saltando</i> <i>pp cresc. ff</i>	<i>mf decresc. p</i> ≡ <i>f cresc. ff</i>

*Cadenza*'nın başına edisyonda yazıldığı gibi *ff* nüansında ve tempoda başlayan Hadelich, birinci ve ikinci ölçülerde bulunan aksanları da aynı şekilde uygulamaktadır. Üçüncü ölçünün başındaki *fermata*'ya yine bir aksan ile başlayan icracı ölçünün sonuna doğru artikülasyonunu hızlandırmakta ve mevcut nüansı korumaktadır.

Üçüncü ölçünün son vuruşuyla beraber gürlüğü forte nüansına indirerek ikinci kalıpta da yazılı bulunan bütün aksanlar olduğu gibi uygulanmıştır. Altıncı ölçüdeki *fermata*'ya da önceki kalıpta olduğu gibi bir aksan ile başlamakta ve *f* nüansını ölçünün sonuna kadar devam ettirmektedir. Altıncı ölçünün son vuruşuyla beraber *mf* nüansına düşen Hadelich, yedinci ve sekizinci ölçülerde gelen aksanları da yazıldığı şekilde uygulamıştır. İcraçı kesitin her kalıbına bir öncekinden daha düşük bir nüans ile başlamıştır. Dokuzuncu ölçüye bir *decresc.* ile gelmiş ve ölçü başındaki *fermata*'dan sonra ikinci bir *decresc.* ile *p* nüansına düşmüştür. Ölçü başında yazılana ek olarak ölçü sonunda da *decresc.* yapılmış ve kesitin sonuna *pp* nüansı ile gelinmiştir.

The image shows a musical score for the first section of a Cadenza, titled "Cadenza ad libitum." The score is written for three staves (1, 4, and 7). The first staff (treble clef) starts with a forte (*ff*) dynamic and features several accents (circles with a dot) and a fermata over the third measure. The second staff (treble clef) continues the melody with various dynamics including *mf* and *p*. The third staff (bass clef) shows a bass line with dynamics like *p* and *pp*, and includes a *Tempo I.* marking. The score is annotated with red circles and arrows, highlighting specific dynamic and articulation points. The publisher's name "Edition Peters" is visible at the bottom left.

Şekil 3.18. *Cadenza*'nın birinci kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri



Şekil 3.19. Augustin Hadelich birinci kesit ses grafiği

Hadelich, onuncu ölçüye edisyonda yazıldığı gibi *p* değil *mf* nüansında başlamıştır. Onuncu ve on birinci ölçülerde bulunan *cresc.* ve *decrec.* nüansları aynı şekilde yapılmış fakat on ikinci ölçü ve devamında yazılanın aksine ikinci bir *decrec.* ile *p* nüansına inmiştir.

On üçüncü ölçünün ikinci yarısında *mf* nüansına geri dönen icracı, on dördüncü ölçüde *cresc.* yapmaya başlayarak on yedinci ölçüde *f* nüansına ulaşmıştır.

On sekizinci ölçüde gelen ikinci *cresc.* ile yirmi birinci ölçüye *ff* nüansında ulaşan Hadelich, yirmi dördüncü ölçünün sonuna kadar aynı gürlükte kalmıştır. Yirmi beşinci ölçüdeki *fermata*'nın sonunda, yazılandan oldukça geç bir zamanda ve görece ani bir *decrec.* yapılmıştır.

The image shows a musical score for Violino, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is in 3/4 time and features various dynamics and performance instructions. The top staff starts with a *mf* dynamic, followed by a *cresc.* instruction (circled in red) and a *p* dynamic. The bottom staff starts with a *ff* dynamic, followed by a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The score includes trills, slurs, and a *fermata* mark. The tempo instruction is *(a tempo, ma largamente e rubato)*. The score is numbered 10 and 21 at the beginning of the staves, and 7 at the end of the top staff.

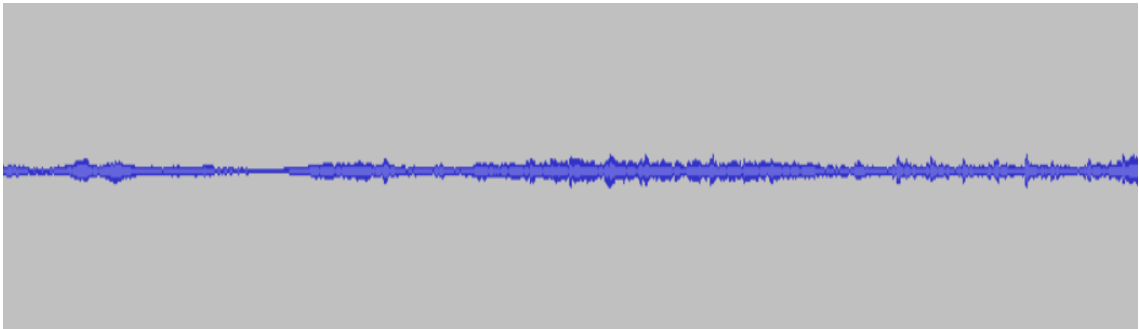
Şekil 3.20. Cadenza'nın ikinci kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri



Şekil 3.21. Augustin Hadelich ikinci kesit ses grafiği

Yirmi beşinci ölçünün ikinci yarısına yazıldığı gibi *f* nüansında ve *a tempo* olarak başlayan icracı otuz üçüncü ölçünün sonuna kadar yazılı bulunan *tenuto*'lardan sadece üç tanesini yapmış fakat otuzuncu ve otuz üçüncü ölçüler boyunca her vuruş başını aksan ile belirtmiştir. Otuz üçüncü ölçüde bulunan *dim. e calando* yerine otuz birinci ölçüde yaptığı *dim.* ile *f* nüansından *mf* nüansına inen icracı, tempoda herhangi bir yavaşlama yapmamıştır. Otuz dördüncü ve otuz altıncı ölçüler arasında *mf* nüansını korumuş, otuz yedinci ölçüde yaptığı *decresc.* ile *pp* nüansına düşmüştür. Aynı zamanda otuz dördüncü ölçüde bulunan *poco a poco in tempo e saltando*'yu yaklaşık altı ölçü önce, yirmi sekizinci ölçüde başlatmıştır.

Şekil 3.22. Cadenza'nın üçüncü kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri

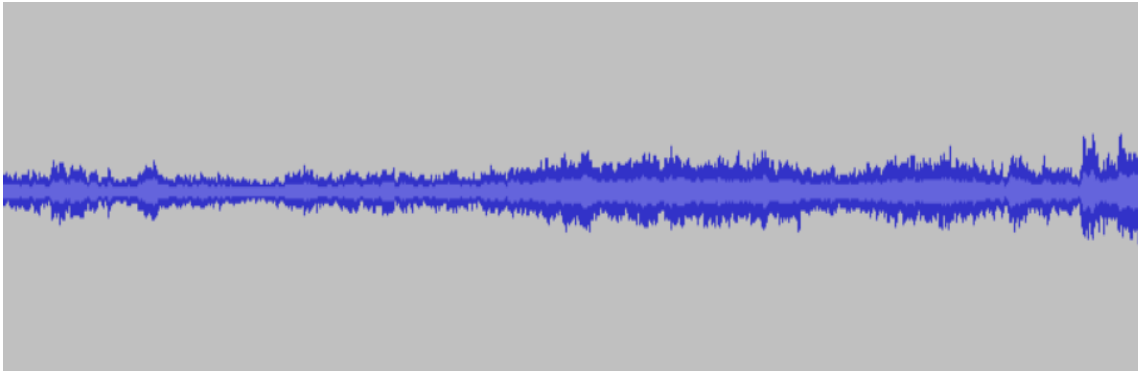


Şekil 3.23. Augustin Hadelich üçüncü kesiti ses grafiği

Otuz sekizinci ölçüde başlayan *pp* nüansı, kırk dördüncü ölçünün ikinci yarısına kadar korunmuştur. Kırk dördüncü ölçünün ikinci yarısında ani ve dramatik bir *cresc.* yaparak bir sonraki ölçüde *f* nüansına ulaşan Hadelich, kırk beşinci ölçünün ikinci yarısında yazılı bulunan *cresc.* nüansını da yaparak edisyonda yazıldığı noktada yani ellinci ölçüde *ff* nüansına ulaşmış ve *Cadenza*'nın sonuna kadar bu nüansı korumuştur (http-8).

The image shows a musical score for a Cadenza, measures 36 to 51. The score is written for a string ensemble (Orchester) and features a dynamic range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score is in 4/4 time and G major. The dynamics are marked as follows: *pp* at measure 36, *f* at measure 45, *cresc.* at measure 46, and *ff* at measure 50. The score also includes a *Tutti.* marking at measure 51. The score is annotated with red markings: a bracket under measures 36-44, a red *pp* marking at measure 44, a red *f* marking at measure 45, a red *cresc.* marking at measure 46, a red *ff* marking at measure 50, and a red *Tutti.* marking at measure 51.

Şekil 3.24. *Cadenza*'nın dördüncü kesiti üstünde Augustin Hadelich'in dinamikleri



Şekil 3.25. Augustin Hadelich dördüncü kesit ses grafiği

### 3.5. Yorumların Karşılaştırmalı Analizi

Tablo 3.4. Flesch edisyonu üstündeki dinamikler ile üç yorumunun karşılaştırılması

Ölçü	Carl Flesch Edisyonu	Vengerov	Hahn	Hadelich
1	<i>ff</i> >	<i>f</i> - >	<i>f</i> >	<i>ff</i> >
2	>	- >	>	>
3	◡ <i>f</i>	◡ > ◡ <i>mf</i>	◡ > ◡ <i>ff f</i>	◡ > <i>fff</i>
4-5	>	- >	>	>
6	◡ <i>f</i>	◡ <i>decresc. p</i> >	◡ ◡ <i>ff f</i>	◡ > <i>f mf</i>
7-8	>	- >	>	> ≡
9	◡ ≡ <i>p f</i>	◡ > ≡ <i>pp mf</i>	◡ ≡ <i>p pp</i>	◡ > ≡ <i>p pp mf</i>
10	<i>p</i> ◡ <i>cresc.</i>	<i>p</i> ◡ >	<i>p</i> ◡ <i>cresc.</i>	<i>mf</i> ◡ <i>cresc.</i>
11	≡	≡	◡	≡
12	- <i>f</i>	<i>mf</i> - ≡	<i>mf</i> -	<i>mf</i> ≡
13		<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p mf</i>
14	◡	◡	◡	◡
15	≡	◡	◡	◡
16	-	- <i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
18-19	◡ ≡	◡	◡	◡
20	-	- <i>ff</i>	<i>ff</i>	-
21-24	- ≡	- ≡	> ≡	- <i>ff</i> ≡ >
25	<i>a tempo, ma largamente e rubato p f -</i>	<i>a tempo, ma largamente e rubato p f -</i>	<i>a tempo, ma largamente e rubato p mf -</i>	≡ <i>p f -</i>
26	-	-	-	-
27	-	- ≡ ◡	- ≡	
28	<i>dim.</i> -	- ≡ <i>p</i>	-	-
29	<i>cresc.</i> -	- <i>cresc.</i>	<i>cresc.</i> -	<i>f</i>
30	-	-	- ◡	>
31	<i>dim.</i> -	- <i>dim.</i>	<i>dim.</i> - ≡	>
32	◡ -	◡ -	◡ -	>
33	<i>dim. e calando</i> -	<i>dim e calando.</i> -	<i>dim. e calando</i> - <i>mf</i>	> ≡
34-53	<i>Poco a poco in tempo e saltando pp cresc. ff</i>	<i>Poco a poco in tempo e saltando p - mf cresc. ff</i>	<i>Poco a poco in tempo e saltando mf &gt; cresc. ff</i>	<i>mf decresc. p</i> ◡ <i>f cresc. ff</i>

Tablo 3.5.'te üç yorumcunun *Cadenza* boyunca uygulamış oldukları tempolar verilmiştir. Görüldüğü üzere Hilary Hahn ve Augustin Hadelich'in temposu Maxim Vengerov'un temposuna göre belirgin olarak daha hızlıdır. Verilmiş olan en hızlı metronom sayılarına *Cadenza*'nın otuz dördüncü ve elli üçüncü ölçüleri arasında ulaşılmıştır.

Aynı zamanda eserin birinci bölümünün başında kullanılan tempolar ile *Cadenza*'nın sonunda ulaşılan tempolar kıyaslandığında üç yorumda da daha hızlı bir tempo ile karşılaşılmaktadır.

**Tablo 3.5.** Üç yorumcunun yaklaşık tempoları

<b>Maxim Vengerov</b>	$\text{♩} = 90-104 \text{ bpm}$
<b>Hilary Hahn</b>	$\text{♩} = 105-117 \text{ bpm}$
<b>Augustin Hadelich</b>	$\text{♩} = 102-107 \text{ bpm}$

Birinci kesite bakıldığında Maxim Vengerov'un yorumunda her üç ölçüde bir azalan bir nüans örüntüsüne rastlanmaktadır. Hilary Hahn'ın yorumunda ilk altı ölçüde artan ve kesitin sonunda azalan nüanslar; Augustin Hadelich yorumunda baştan sona yüksek nüanslar karşımıza çıkmaktadır.

İlk kesitin birinci, ikinci, dördüncü, beşinci, yedinci ve sekizinci ölçülerinde yazılı bulunan aksanlar Hahn ve Hadelich tarafından belirgin bir şekilde uygulanırken, Vengerov tarafından daha yumuşak ve *tenuto* ile birleşen aksanlar uygulanmaktadır.

Üç yorumcu da üçüncü, altıncı ve dokuzuncu ölçülerin başında bulunan *fermata*'lardan sonra giderek hızlanan bir artikülasyon tercih etmiştir ve dokuzuncu ölçünün başından itibaren *p*, *pp* gibi düşük nüanslar kullanmışlardır. Yine dokuzuncu ölçünün son notasında yazılı bulunan *f* nüansı, ses grafiğinde de görüleceği gibi üç yorumcu tarafından da daha düşük bir nüans ile değiştirilmiştir.

Cadenza ad libitum.

1

4

7

ff

IV.

V 1

V 2

V 3

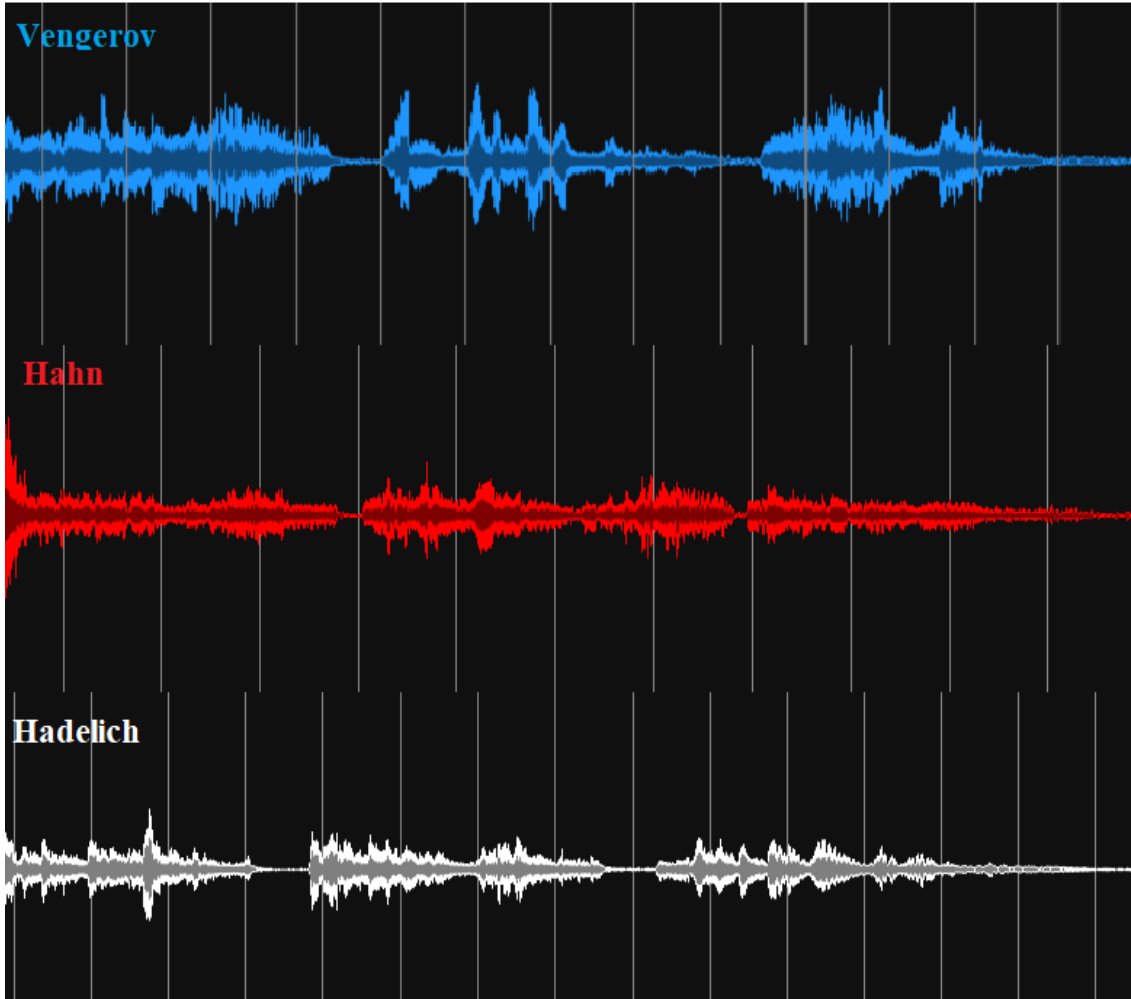
p

Tempo I.

Edition Peters.

9685

Şekil 3.26. Cadenza, birinci kesit



Şekil 3.27. Birinci kesit karşılaştırmalı ses grafiği

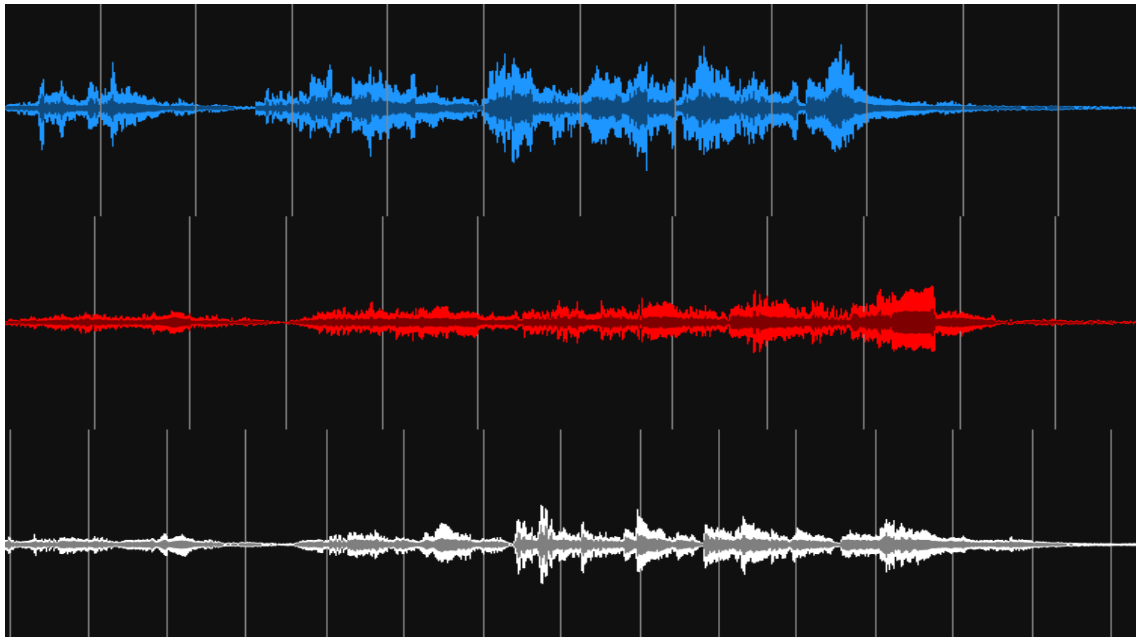
*Cadenza*'nın onuncu ve on birinci ölçülerinde bulunan *cresc.* ve *decresc.* nüansları Vengerov ve Hadelich tarafından uygulanmış fakat Hahn onuncu ölçüde başladığı *cresc.* nüansını on birinci ölçüde de devam ettirmiştir.

Üç yorumcu da on beşinci ölçüde gelen *decresc.* yerine *cresc.* yapmaya devam etmektedir. Bu kesitin her icracı tarafından uygulanan ortak dinamiği onuncu ölçünün başında başlayan ve yirmi dördüncü ölçüye kadar devam eden *cresc.* nüansını her dört ölçüde bir nüansı arttıracak şekilde uygulamış olmalarıdır.

Yirmi dördüncü ölçünün ikinci yarısında bulunan *decresc.* Vengerov ve Hahn tarafından zamanında uygulanmış fakat aynı nüans Hadelich tarafından yirmi beşinci ölçünün ilk notasındaki *fermata*'nın sonuna doğru uygulanmıştır. Üç yorumcu da yirmi dördüncü ve yirmi beşinci ölçülerde *rit.* yapmaktadır.



Şekil 3.28. *Cadenza*, ikinci kesit

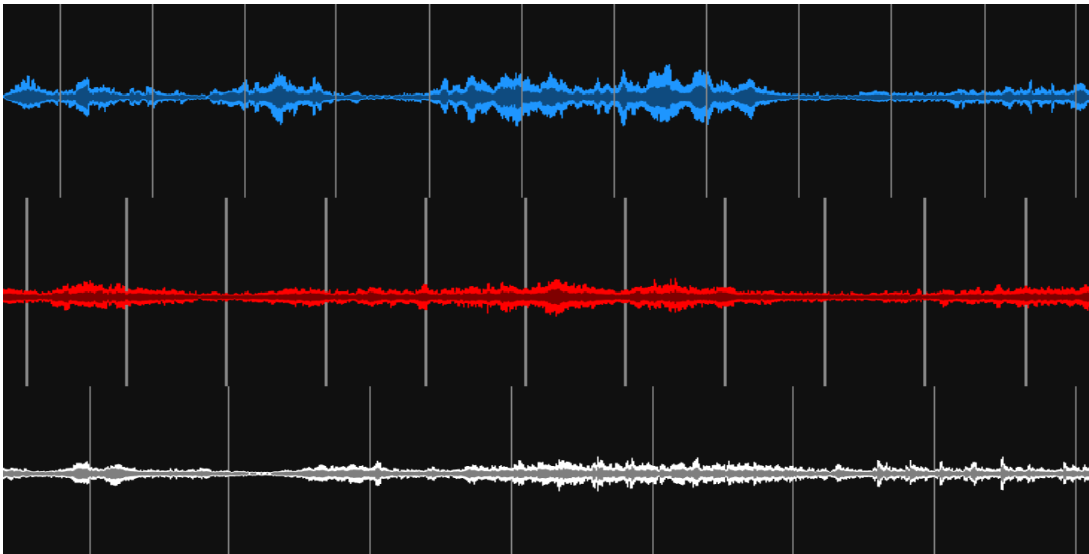


Şekil 3.29. İkinci kesit karşılaştırmalı ses grafiği

Yirmi beşinci ölçünün ikinci yarısına üç yorumcu da *Cadenza*'nın başından daha yavaş bir tempoda gelmektedir. Yirmi beşinci ve otuz üçüncü ölçüler arasında yazılı bulunan *tenuto* 'lar Vengerov ve Hahn tarafından olduğu gibi uygulanmış ve *a tempo*'ya otuz beşinci ölçüde gelinmiştir. Hadelich'in yorumunda ise bahsedilen *tenuto*'ların sadece üç tanesi yapılmış, yirmi sekizinci ölçüde *a tempo*'ya gelinmiş ve otuzuncu ölçüden itibaren her vuruş başında aksan uygulanmıştır.

21 (a tempo, ma largamente e rubato)  
27 dim. cresc.  
30 dim.  
33 dim. e calando poco a poco in tempo e saltando segue  
36 pp (Orchester)

Şekil 3.30. *Cadenza*, üçüncü kesit

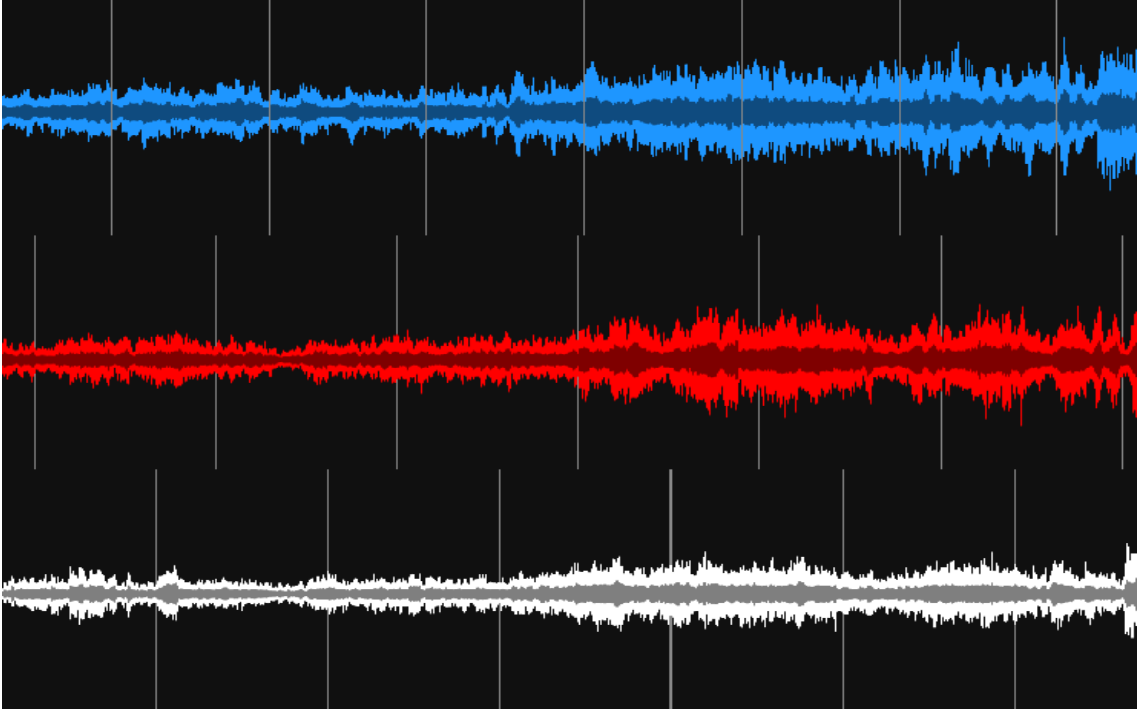


Şekil 3.31. Üçüncü kesit karşılaştırmalı ses grafiği

*Saltando*'ya Hadelich yirmi sekizinci ölçüde başlarken Vengerov ve Hahn otuz beşinci ölçüde başlamıştır. Otuz üçüncü ölçüde bulunan *dim. e calando*, Vengerov ve Hahn'ın yorumlarında uygulanmış fakat Hadelich *a tempo*'ya çok daha önce ulaştığı için uygulamayı tercih etmemiştir.

Vengerov, *Cadenza*'nın otuz sekizinci ölçüsüne *mf* nüansında başlamış, kırk beşinci ölçünün ikinci yarısında yazılı bulunan *cresc.* ile kırk yedinci ölçüde *ff* nüansına ulaşmıştır. Hahn, otuz sekizinci ölçüye *mf* nüansında başlamış, kırk dördüncü ölçüde *cresc.* yapmaya başlayarak kırk altıncı ölçüde *ff* nüansına ulaşmıştır. Hadelich ise, otuz sekizinci ölçüye *pp* nüansında başlamış, kırk dördüncü ölçünün ikinci yarısında yaptığı *cresc.* ile kırk beşinci ölçünün başına *f* nüansı ile gelmiş ve ölçünün ikinci yarısında yazılı bulunan *cresc.* nüansını da uygulayarak ellinci ölçüde *ff* nüansına ulaşmıştır.

Şekil 3.32. *Cadenza*, dördüncü kesit



Şekil 3.33. Dördüncü kesit karşılaştırmalı ses grafiği

## SONUÇ

Bu çalışma yorumların niteliğini belirlemek ya da hangi yorumun geçerli olup hangisinin geçerli olmadığını kanıtlamak amacıyla yapılmamıştır. *Cadenza* üstünde yapılan performans analizi sonucunda üç farklı yorumun kendi içlerinde hangi dinamikleri barındırdığı, birbirleri ile kıyaslandığında ne gibi farklılıklarla karşılaştığı ve seçilen edisyon üzerinde icracıların hangi dinamikleri değiştirip hangilerini olduğu gibi uyguladıkları belirlenmiştir.

Performans kavramının içinde barındırdığı unsurlardan biri de her yorumcunun kasıtlı veya kasıtsız olarak eserler üzerinde yaptığı değişikliklerin kaçınılmaz olmasıdır. Her icracının da aynı eseri icra ediyor olsa bile her performansı bire bir aynı olamayacaktır. Ancak yorumcunun, bestecinin eserini üretirken ortaya atmış olduğu fikirden ve eserin genel çerçevesinden fazlaca uzaklaşması da mümkün olmamaktadır. Her yorum estetik bakış açıları ile birbirinden farklı çok sayıda detay içerse de yorumcunun bestecinin yazmış olduğu haliyle esere sadık kalması da gerekmektedir.

Performans analizinin amacı ve işlevi, yapılan icraların gerek metin gerek tablolar gerek ses grafikleri yoluyla somutlaştırılarak dinleyiciye veya öğrenim hayatı devam eden icracılara örnek teşkil etmesine olanak sağlamak, ayrıca yazılı eserin ve yorumcunun yeniden yaratım sürecinin birbirleri ile olan ilişkisini teorik bir zeminde inceleyebilmektir.

Yapılan analizler sonucunda; *Cadenza*'nın başından sonuna kadar, dinamiklerin detaylı bir şekilde belirlenmiş olmasının yorumlardaki kayda değer farklılıkları ortadan kaldıramamış olduğu görülmektedir.

Performansı Şekillendiren Unsurlar bölümünde belirtilen bütün öğeler, icracının performans öncesinde gerçekleştirmiş olduğu çalışmaların bir sonucu olan birikimlerdir. Fakat performans anında meydana gelebilecek olan değişiklikler her performansı eşsiz kılan en önemli noktalardan biridir.

Yapılan çalışma sonucunda; seçilen üç yorumu birbirinden ayıran noktalara dikkat çekilmiş ve her yorumcunun donanımları doğrultusunda şekillenmiş olan estetik düzlemde alınmış müzikal kararlar belirlenmiştir.

Üç yorum birbiri ile kıyaslandığında; edisyona en sadık kalan yorumcunun Vengerov olduğu görülmektedir. Vengerov, *Cadenza*'nın başından itibaren dramatik nüans değişimleri kullanmış, daha yavaş tempolar seçmiş ve *rubato*'yu oldukça sık kullanmıştır.

Hadelich ve Hahn ise *Cadenza*'nın başından itibaren ortalama olarak *a tempo*'da kalmıştır. Hadelich'in aynı zamanda bütün *Cadenza* boyunca genel olarak daha yüksek nüanslar tercih ettiği ses grafiklerinde görülmektedir. Vengerov'un yorumunda süre değerleri ile daha sık oynandığı göze çarparken diğer iki yorumda *tenuto* yerine kullanılan aksanlar artikülasyonu daha net kılmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akın, S. H. (2021) Karşılaştırmalı bir müzik performansı analizi örneği: Şostakoviç, Op. 107/III. 11. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*'nda sunulan bildiri.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak: Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music: second edition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bowen, J. A. (2001). *Finding the music in musicology: performance history and musical works*. New York: Oxford University Press.
- Brown, C. (1999). *Classical and romantic performing practise 1750-1900*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2007). *Changing the musical object: approaches to performance*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press.
- Galamian, I. (1962). *Principles of violin playing and teaching*. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- ..... (1995-2002). *Klasik müzik koleksiyonu*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Lawson C, Stowell R. (2012). *The cambridge history of musical performance*. New York: Cambridge University Press.
- Lawson C, Stowell R. (2004). *The historical performance of music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

## **İnternet Kaynakları**

**http-1:** <https://www.britannica.com/art/musical-performance/The-Middle-Age> (Erişim tarihi: 16.02.2023)

**http-2:** <https://www.britannica.com/biography/Felix-Mendelssohn> (Erişim tarihi: 07.09.2022)

**http-3:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Maxim\\_Vengerov](https://en.wikipedia.org/wiki/Maxim_Vengerov)

**http-4:** <https://open.spotify.com/track/1KpZV5L3I2PWF1zIXFLkI?si=23f613c4916045ae> (Erişim tarihi: 25.06.2022)

**http-5:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Hilary\\_Hahn](https://en.wikipedia.org/wiki/Hilary_Hahn)

**http-6:** <https://open.spotify.com/track/7y9ygf5AHcHwoSlnhFvF6F?si=96a1b593069d41ff> (Erişim tarihi: 25.06.2022)

**http-7:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Augustin\\_Hadelich](https://en.wikipedia.org/wiki/Augustin_Hadelich)

**http-8:** <https://open.spotify.com/track/6ch2hfpqZv3YsBQT4YXgMl?si=6cb7fd76c22d45fb> (Erişim tarihi: 25.06.2022)

# EKLER

EK-1 Mendelssohn Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu, Cadenza, Carl Flesch

Edisyonu

6

Solo. Violino.

*p* tranquillo

*f*

*cresc.*

*dim.*

*sempre più p*

*al - - pp pp sempre pp*

*cresc.*

Cadenza ad libitum.

*ff*

*IV.*

*V 3*

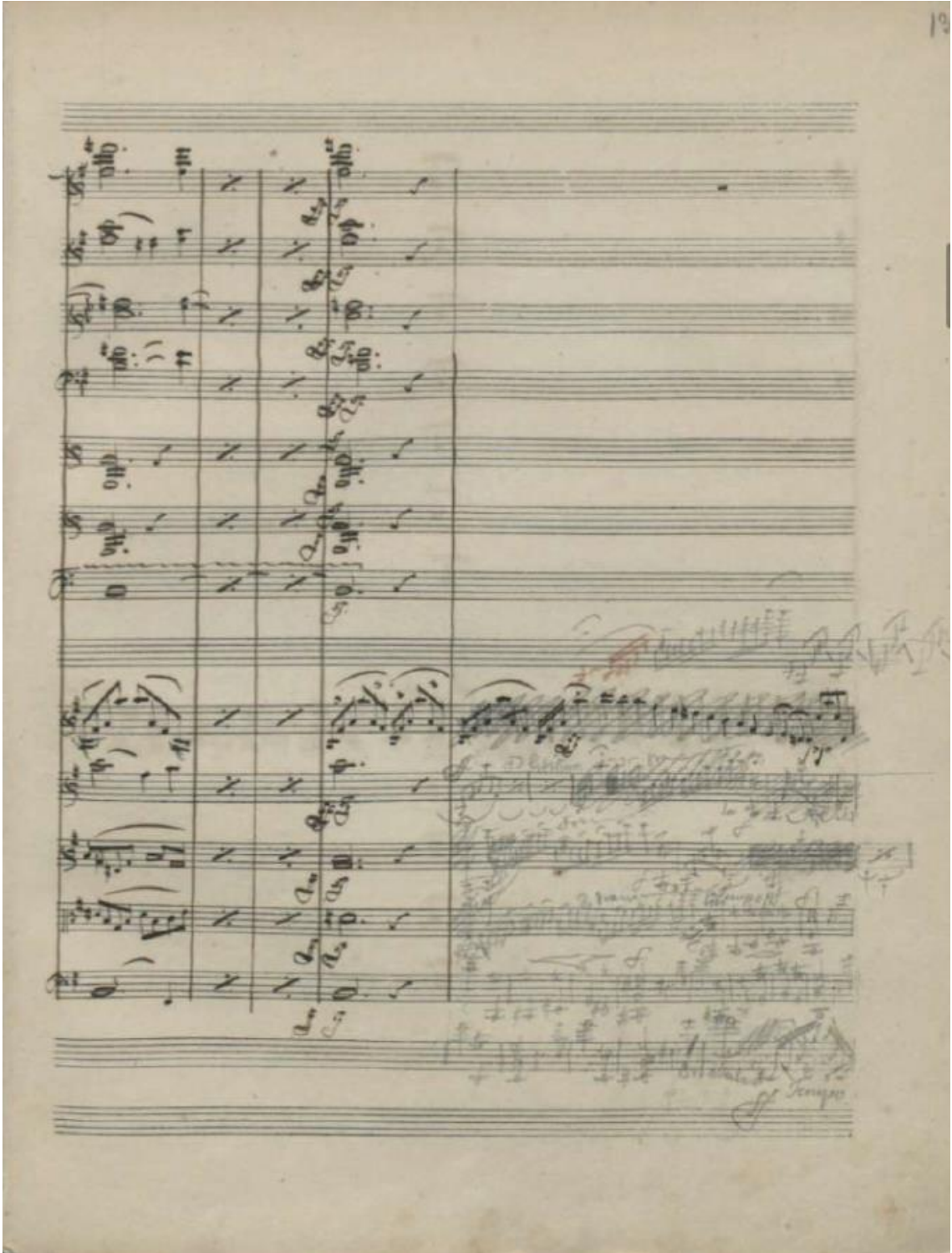
*p*

Tempo I.

Edition Peters. 9685



EK-2 Mendelssohn Op. 64 Mi Minör Keman Konçertosu Bestecinin El Yazması



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of five staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation is sparse, with some notes and rests visible. Below this system, there is a section of dense, handwritten notes and markings, including the word "aspett." and various rhythmic symbols. This section is followed by another system of five staves, also with treble clefs and common time signatures. The bottom of the page features two more empty systems of staves. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration.



