

# **MUS397 KORREPETİSYON V**

## **Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU**

### **ROBERT SCHUMANN'IN OP.113 "MÄRCHENBILDER" ESERİNİN PIYANO EŞLİĞİ İLE ÇALIŞILMASI VE İCRA EDİLMESİ**

Şubat 1851'de Ren Senfonisi'nin başarılı galasının ardından ertesi ay Schumann, birden fazla enstrümana uyarlanabilen oda müziği eserlerinden biri olan Märchenbilder'i (Masal Tabloları) besteledi. Bu eser hem viyola hem keman ile çalınabilmektedir, ancak bestecinin ilk tercihi viyoladır. 4 parçadan oluşan bu eseri bestelemesine vesile olan kişi, Schumann'ın Düsseldorf orkestrasının lideri olarak işe aldığı keman virtüözü Wilhelm Joseph von Wasielewski idi. Hangi bölümün hangi masala ait olduğu belli olmasa da (besteci bu konuda hiçbir ipucu bırakmamıştır), bu dört parça Schumann'ın gençliğinin iki kurgusal kişisini dönüştürmüş olarak canlandırıyor gibi görünmektedir: Eusebius ve Florestan. Piyano ve viyola arasındaki hüzünlü müziklerin hayalperest Eusebius, ritmik olarak ısrarlı olan ikinci hareketin ise çarpıcı Florestan tarafından karşılandığı düşünülebilir. Bu iki kişilik 3. parçada biraraya gelmektedir. Öyle ki parlak Si Majör kenar kesitlerin arasında re minör egzotik kısımlar başarıyla sıkıştırılmıştır. Eusebius finalde son sözü, viyolanın puslu seslerinde *Langsam mit melancholischem Ausdruck* (melankolik bir ifade ile yavaşça) ibareli bir ninni ile söyler.

Derste piyano eşliği ile çalarken ve ayrıca çalışırken dikkat edilecek hususlar kısaca şöyle özetlenebilir:

- Bu eserde piyano partisinin eşlik değil, viyolonsel partisi ile eşit olduğu ve her iki partinin sadece bir araya geldiği zaman bir bütün oluşturacağı unutulmamalıdır. Viyolonsel partisi solo çalışılırken cümle başı gibi duyulabilen bir pasajın, piyano ile çalındığında, aslında piyanonun bir cümlesinin devamı olduğu görülebilir. Bu bağlamda bir nota ve biçim analizi yapılmalı ve piyano ile çalarken (veya solo viyolonsel partisini çalışırken) bunlara dikkat edilmelidir. Örnek: 1, 6 vb.
- Piyanonun ve viyolanın tam anlamıyla unison çaldığı pasajlar, viyolanın entonasyonuna özellikle daha çok dikkat etmesi gereken yerlerdir. Buradaki en ufak bir entonasyon hatası, çok fazla dikkat çekecektir. Örnek: 30 vb.
- Piyano eşliğinde çalınan her eserde olduğu gibi bu eserde de paralel nüans ve aksanlara dikkat etmek, mümkün olduğunca piyano ile aynı gürlük ve oranda paralel nüans yapmaya çalışılmalıdır. Derslerde buna yönelik çalışmalar yapılacaktır. Örnek: 5, 7, 15, 16, 25, 27 vb.
- Schumann'ın eserlerinin bir özelliği ve bu eserin tipik bir özelliği olarak, piyano ve viyolonsel partisinde her zaman paralel nüans ve aksan

görülmez. Nota dikkatli incelenmeli bu pasajlar not edilerek dikkatli bir nüans çalışması yapılmalıdır. Örnek: 8, 10, 18, 20, 21, 22, 26 vb.

- Piyano eşliği ile çalınan eserlerde genel olarak dikkat edilmesi gereken bir husus da, paralel ritimdeki nota ve akorların aynı kısalıkta ve artikülasyonda çalınmasıdır. Buna appoggiatürlerde ve cümle/kesit/bölüm sonlarındaki akorlarda özellikle dikkat etmek gerekir. Derste bu yönde pratik çalışmalar yapılır. Örnek: 5, 23 vb.
- Schumann'ın eserlerindeki tempo ve ifade belirten tanımlar, kendi el yazısında olduğu gibi, tüm edisyonlarda Almanca'dır. Eser çalışılmaya başlanmadan tüm Almanca ifadeler özenle tercüme edilmelidir. Örnek: 15, 18 vb.
- Yine Schumann'ın eserlerinin ve bu eserin tipik bir özelliği, kanonik yapıya sıklıkla rastlanmasıdır. Bir motif kanonik şekilde ardarda piyano ve viyolonsel partisinde görülmektedir. Bu tür kanonik yapılar, eser çalışılmaya başlandığında analiz edilmeli ve eser yorumlanırken çalan için olduğu kadar dinleyen için de farkındalık sağlanmalıdır. Örnek: 8, 18 vb.
- Bir Schumann karakteristiği olarak, unison melodik motiflerde paralel olmayan ritimler görülür. Bu ritimleri aynı yapmaya çalışmamak, aksine yazdığı gibi çakışmalara izin vermeden icra etmek gerekir. Örnek: 17 vb.

Bu bahsedilen, derslerde dikkat edilmesi ve ders dışı ayrıca çalışılması gereken hususlara örnek olması için eserin her parçasından bazı pasajlar seçilmiştir. Eserin tamamı, bu örnekler ışığında çalışılmalı ve icra edilmelidir.

### No.1 Nicht schnell (Hızlı değil)

Örnek 1: (8-9. ölçüler)



Örnekte 8. ve 9. ölçüler görülmektedir. 8. ölçü ile biten ilk cümleden sonra 9. ölçüye birlikte girme çalışmaları yapılmalıdır. Bu girişi piyano partisi verir çünkü 8 ölçü süren viyolanın melodik girişinin ardından bu 9. ölçüde piyano, yeni melodisini seslendirmeye başlamaktadır.

Örnek 2: (9-10. ölçüler)



Örnek 3: (11-12. ölçüler)



Örnek 2'de piyano partisinde 2 ölçü boyunca yer alan melodik motif, inen basamaklarla hemen ardından 2 ölçü boyunca viyolada da duyulur. Viyolanın, piyanonun artikülasyonunu takip edip ardından benzer şekilde devam ettirmesi gerekir. Burada önemli bir konu da, bu 4 kez tekrarlanan inici melodik kalıptaki mordanlı ritmik kalıptır. Mordan, 16lıkların akışı içinde bu 16lık ritmi aksatabilir. Burayı mordansız çalışarak tam olarak ritmi kavramalı, sonradan mordan eklenerek bu kalıptan şaşmamaya çalışılmalıdır. Bunun bir çalışması da piyano yardımı ile aynı anda çalarak ve karşılaştırarak yapılabilir.

Örnek 4: (13-14. ölçüler)



Bu örnekte ilk ölçüde viyola partisinde yer alan 16lık motif, hemen ardından piyanoda da tekrar edilir. Bu kez motifi ilk sunan viyola olduğu için, piyanonun bu artikülasyonu devam ettirmesi beklenir. Ancak piyanonun gittiği armoni ve ton daha yukarıda olduğu için nüansı da farklı belirtilmiştir. Bu ayrıntı gözden kaçmamalıdır.

Örnek 5: (21. ölçü)



Örnek 4'teki pasajın devamı örnek 5'te verilmiştir. Karşılıklı motifsel atışmalardan sonra iki parti birleşerek unison bir ritme varır. Buradaki

16lıklardan sonraki akorları piyano ve viyolanın birbirleri ile ve her iki akoru kendi içinde aynı kısalıkta çalması gerekir. Bunun pratik çalışmaları yapılır.

Örnek 6: (24-25. ölçüler)



Bu örnekte piyanoda yer alan staccato 16lık çıkıcı pasaj, hemen ardından viyolada taklit edilmektedir. Ancak viyolanın çaldığı sırada piyano partisinin boş olması, onu tempoda koşmaya ve sıkıştırmaya itebilir. Bu eğilimi artıran bir faktör de staccato artikülasyonda çalacak olmasıdır. Viyola çalan için bu sorunu aşmanın en iyi yolu, kendisinden hemen önce çalan piyano partisini dinleyip devamı niteliğinde 16lıklarını çalmasıdır ve bu pasajın pratik çalışmaları yapılır.

Örnek 7: (26-28. ölçüler)



Örnek 4 ve 5'in çok benzeri bu pasajda da birbirini taklit eden motiflere dikkat etmek, onları birbirini tamamlayacak şekilde çalmak, pasajın sonundaki dörtlük akor ve notaları ise kendi içinde ve birbirleriyle aynı kısalıkta çalmak gerekir.

Örnek 8: (42-44. ölçüler)



Bölümün sonuna gelirken yer alan bu pasaj, tüm bölümde sadece 1 kere karşımıza çıkar, benzerleri yoktur. Aslında önceki örneklerde yer alan 16lık motif burada stretto (sıkışık) olarak karşımıza çıkar. Kanonik yapıdaki bu

pasajda her enstrüman kendi içinde anlatım adına rubato yapmaya karr verirse, bu bir kaos doğurur, senkronizasyonda sorunlar çıkar. Bu sebeple bu pasajı düz geçmek, fazla ifadeli yorumlamamak daha uygun olacaktır. İki parti de aynı önemdedir ve bu pasajda önemli olan motiflerin melodik yapıları değil, kanonik yapılarıdır.

Örnek 9: (56-57. ölçüler)



Burada, yine bölümde sadece 1 kez karşımıza çıkan ve viyolada 5leme ritminden oluşan çıkıcı bir pasaj bulunmaktadır. Pasajın sonu trill ile bitişe ulaştığında, bu bitiş aslında piyano partisinde bir başlangıçtır. Bu ölçüde önemli olan, viyolanın ritmi ne kadar doğru icra ettiği değil, dörtlüklere birlikte gelmiş olunmasıdır. Pratikte çalışırken ritmik olunmalı, zamanla müzikal genişlemeler denenmelidir.

Örnek 10: (58-59. ölçüler)



Burada esas melodik önem piyanodadır ve viyola eşlik görevindedir. Piyanoyu iyi dinlemeli ve anlatımına izin vermelidir. Piyano partisindeki anlık değişimlere uyum sağlayabilmesi için bu partiyi çok iyi tanımalıdır. Üstelik 2. Ölçüdeki senkop ritm, karışıklığa çok ihtimal verebilir. Bu senkop ritm *p* nüasin içinde ama çok net bir ritme icra edilmelidir.

Örnek 11: (62-64. ölçüler)



Bu örnekteki 65. ölçüde 3. vuruşa özenle gelinmelidir. Bu, piyano partisinde çok net belirtilmiştir. Aslında burada esas olan, viyola partisinin melodisidir. Piyano ise bahsi geçen 3. vuruştaki akor ile bu melodik yapının nüans planını desteklemektedir. Bu akor ve notanın aynı anda çalınması için plan yapılır ve pratik çalışmalarla tekrar edilir.

Örnek 12: (66-68. ölçüler)



Bölümün finalinde piyanodaki uzun trilin üzerindeki viyola partisi, hem bölümün sonuna geldiği için, hem inici bir parti olduğu için, hem de *pp* bir nüansa olduğu için yavaşlama eğiliminde olacaktır. Piyanoda her ne kadar dörtlükler varsa ve de viyola partisini toparlayacak gibi görünse de, bu dörtlüklerin aslında devamlı bir trilin içinde olması ve sadece sol elde net akorlar bulunuyor olması, bu akorların da senkop ritimde olması sebebi ile, viyola partisini çok da toparlayamayacaktır. Bu sebeple viyolacı burada çok dikkatlice in tempo çalmalı, yavaşlama tehlikesinin farkında olarak özellikle dikkat göstermelidir.

## No.2 Lebhaft (Canlı)

Bu parçanın formu A - B - A - C - A - D (koda) şeklindedir. A kesitleri Fa Majör tonunda, çok keskin ritimli ve kararlı karakterdedir. B, C ve D(koda) kesitleri ise daha lirik görünmekle birlikte A kesitleri ile aynı tempodadır ve müziğin tansiyonunu gevşetmemelidir. B kesiti re minör, C kesiti Si bemol Majör, D (koda) ise parçanın tonu olan Fa Majör tonundadır. Ana A kesitlerinden bu ara kesitlere hep aynı 4 ölçülük köprü ile geçilir. Bu köprüler piyanonun uzun akorları ve viyolanın 3leme arpejlerinden oluşur ve üzerinde biraz çekingen ve sessiz çalınacağını ifade eden *Etwas zurückhaltend* yazısı bulunur. (Örnek: 15)

Örnek 13: (3-6. ölçüler)



Bu parçanın ana kesitini (A) oluşturan ritm, noktalı sekizlik ve 16lıktan oluşan kalıptır. Bu 16lıklar bazen iki 32lik şeklinde de görülür. Bu ritmin en büyük tehlikesi 3leme gibi çalınma tehlikesidir. Bu tehlikenin farkında olarak, her zaman akılda 16lık ritmi olmalıdır. Hem viyolada hem de piyanoda aynı ritm bulunduğu ve parçanın temposunun çok hızlı olacağı düşünüldüğünde, bu ritmik kalıpları piyano ile senkronize seslendirmek için piyano eşliği ile ve solo viyola ile ayrıca çalışmalar yapılmalıdır. Bu çalışmalar solo viyola çalışırken metronomu 16lık ritme kurarak, piyano ile çalışırken de piyanonun metronom görevini üstlenerek 16lıklar eklemesi yöntemi ile çalışılabilir.

Örnek 14: (7-8. ölçüler)



Örnek 13'teki viyola ve piyanoda görülen ritmik paralellik, kesitin ilerleyen ölçülerinde viyolada uzatma bağlarının bulunduğu versiyona döner. Bu ritm, baştaki ritimden daha risklidir. Viyolanın 16lıklarını erken basma tehlikesi vardır. Bunu aşmak için yine metronomla çalışmalar yapılmalı ve bu 16lık notalar, ritmik motifin son notası değil de bir sonraki vuruşun öncesinde gibi düşünülmelidir. Bu pasajın piyano ile çalınırken tek avantajı, piyano partisinin 1. vuruşları seslendiriyor olmasıdır.

Örnek 15: (47-51. ölçüler)



Yukarıda bahsi geçen ve ana kesitler ile ara kesitleri bağlayan köprü niteliğindeki 4er ölçülük geçiş bu örnekte verilmiştir. Her iki enstrümanda da aksanla başlayan pasaj, iki ölçü boyunca diminuendo yapılmadan forte nüans korunarak (hatta belki crescendo yapılarak) ardından diminuendo ile gitgide eritilmelidir. *Etwas zurückhaltend* yazısı, pasajın son 2 ölçüsünden itibaren daha sakin bir ses ile çalınmasını ifade etmektedir. Bu ifadeyi paralel yapılan diminuendo da destekler. *Im Tempo* yazısı, yeni gelen re minör tonundaki ara kesitin, gelinen tempoda (aynı tempoda) çalınmasını ifade etmektedir. Kesitin re minör tonunda oluşu ve önceki keskin ritm yerine daha yatay ve akıcı bir ritmin baskın oluşu ile, temponun yavaşlaması hatasına düşülmemelidir.

Örnek 16: (31-34. ölçüler)



Ana kesitin bu örnekteki ölçüleri, viyolanın en zorlanacağı ölçüler olacaktır. Çünkü bu kez piyanonun vuruş başları bağlı gelmektedir ve viyolayı ritmik anlamda rahatlatacak ve destekleyecek ölçü ve vuruş başları bu kez duyulmayacaktır. Buradaki tehlike, viyolanın ritmik hareketini kaybetmesi, onu tutan bir faktör olmadığı için koşma eğiliminde olacak olmasıdır. Viyola çalan kişinin bu tehlikenin farkında olması ve kendini dizginlemesi gerekir.

Örnek 17: (24-25. ölçüler)



Schumann'ın eserlerinin tipik bir karakteristiği de her iki enstrümanda paralel giden çizgide, bir anlık ritm farklılığı sürprizi yaratmasıdır. Örnek 16'nın 2. ölçüsüne bakılacak olursa; ölçünün ikinci yarısında piyano aynı ritmik kalıba devam ederken hemen üstünde viyolada ritmi değiştirmiştir. Örnek 17'de ise kısmen paralel giden 2 enstrüman çizgisinde, 1. ölçünün 2. yarısında bu kez noktalı ritm devam eden viyolanın altındaki piyano partisinin ritmini değiştirmiştir. Bu farklılıklar icra sırasında gizlenmemeli, tam tersine çok belirgin yapılmalıdır.

Örnek 18: (119-121. ölçüler)



Bu örnekteki 2. ara kesitte Schumann eserlerinin tipik başka bir özelliği olan kanonik yapı göre çarpılmaktadır. Bu tür bir pasajı çalarken, motifi ilk çalan



enstrüman nüans ve artikülasyon anlamında taklit edilmeli ve her motif birbirine müzikal anlamda bağlanmalıdır. Bu tür pasajlarda paralel olmayan nüans ve aksanlar mutlaka bulunacaktır. Özellikle bunlar gözden kaçırılmamalı ve belirtilmelidir.

Bu 2. ara kesitteki bir tehlike de yukarıdaki örnekte önce piyano, ardından viyolada görülen motifte, viyolanın ilk dörtlük notasına erken girme tehlikesidir. Bu sadece yukarıdaki örnekte değil, bu ara kesitteki her buna benzer girişte söz konusudur.

Örnek 19: (194-208. ölçüler)

The musical score for Example 19, measures 194-208, is presented in two systems. The first system shows the piano (p) and violin (v) parts. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part enters in the second measure. The score includes dynamic markings like *sf*, *pp*, and *sf*, and tempo markings like *In Tempo*. There are also some performance instructions like "a. a." and "a. a." with asterisks. The second system continues the piano part, showing a more complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a double bar line.

Bu örnek eserin bu parçasının bitişi, aynı zamanda 3. kez gelen ara kesit ve kodasıdır. Yine diğer ara kesitlerde olduğu gibi 4 ölçülük köprü pasajı ile bu kesite girilir ve bu kesit de diğer ara kesitler gibi *In Tempo* olmalıdır. Paralel aksanlara dikkat edilmelidir. Bu bitişin tehlikesi, 2. satırda gelen ana kesit ritminin gevşek ve yavaş yapılma tehlikesidir. Böyle olmamalıdır. Tabii ki bir sakinlik söz konusudur ama ritmin keskinliği kaybedilmemelidir. Ardından viyolada gene 2 ölçülük 8lik pasajda da yavaşlama tehlikesi vardır. Bu pasajda 2 kere gelen motif, hemen ardından 3. kez, bu sefer piyanoda gelmektedir. Bu da düşünüldüğünde bu pasajın devamlılığının olması gerektiği kanısına varılır. Son ölçülerde ana ritmik motif yine hatırlatılır. Bu hatırlatmada kesinlikle ritardando yapılmamalıdır. Aksi takdirde ritm karakterini yitirecektir ve ana ritmi hatırlatma işlevini yitirecektir.

### No.3 Rasch (Hızlı)

Bu parça eserin en hızlı ve viyolanın tekniğini göstereceği parçasıdır. A-B-A formundadır. Başta ve sondaki hızlı ve telaşlı A kesitlerinin arasında daha lirik bir B kesiti bulunur. Bu kesit de 2. parçada olduğu gibi, ana kesitler ile aynı tempoda olmalıdır. Ama yapısı ve yazısı daha lirik görüldüğü için, aynı tempoda da olsa yavaşmış izlenimi verecektir ki bu doğaldır.

Örnek 20: (1-2. ölçüler)

**Rasch.**  
Mit springendem Bogen.

Mit  $\text{cresc.}$

Parçanın girişinde piyano partisine yazılan crescendo nüans üzerinde viyolada sadece *P* nüans bulunmaktadır, 2. ölçüde *sf* piyano akorunun üzerinde hafif başlayan ve crescendo ve diminuendo yapan bir viyola partisi görülmektedir. Bu plan, paralel olmayan nüans planına bir örnektir. Ancak piyanonun ilk ölçüsüne yazılan crescendo nüans işareti anlamsızdır, nitekim piyano *p* nüanstaki akorunu bastıktan sonra crescendo yapamaz. Dolayısı ile 1. ölçüdeki nüans planı paralel olmayan plan gibi yazılmış olsa da, seslendirildiğinde paralel olarak *p* duyulacaktır.

Örnek 21: (18-19. ölçüler)

Bu örnek de paralel olmayan nüansa örnektir. Viyola partisinde crescendo ve diminuendo yapılırken, piyano bu nüansa sadece 19. ölçünün başındaki dinamikte katılır. Bu zıt nüansları oldukça belirgin icra etmek gerekir. Aksi takdirde eseri bilmeyen bir kulak, paralel olması gereken bir nüans planının iyi icra edilmediğini düşünebilir.

Örnek 22: (5-6. ölçüler)

Yukarıda yine dikkatli icra edilmesi gereken bir nüans planı bulunmaktadır. Viyola örnekteki pasaja *p* nüansta gelmiştir ve ancak 6. ölçünün sonunda crescendoya başlayacaktır. Bunun yanında piyano partisi tamamen *ff* dir. Aynı zamanda karakter olarak da zıttırlar. Viyolanın bağlı ve akıcı 16lıklarının tersine, piyanoda kararlı, kuru ve kesik icra edilmesi gereken bir pasaj vardır.

Örnek 23: (22. ölçü)

Burada ölçünün son yarısındaki piyanonun sekizlik sol el oktavları staccato artikülasyonda yazılmış olmasına rağmen viyolanın sekizlik akorlarında staccato işareti bulunmamaktadır. Fakat bu iki motif birbirine paraleldir ve aynı artikülasyonda icra edilmelidir. Dolayısı ile viyolanın akorları staccato yazmamasına rağmen, piyanoya uyacak şekilde kısa ve kesik kesik çalınmalıdır.

Örnek 24: (29-30. ölçüler)

*Marchenbilder* eserinin bu parçasının büyük bir karakteristik özelliği olan paralel olmayan nüanslar, yukarıdaki örnekte paralel şekilde gelmiştir. Diğerlerine dikkat edildiği şekilde bu örnekteki pasajın da aynı nüansta icra edilmesi beklenmektedir.

Örnek 25: (37-38. ölçüler)



Örnek 24'teki ile aynı şekilde, burada da aksanlar paralel uygulanmalıdır. Fakat Örnek 26'da durum farklı olacaktır.

Örnek 26: (56-57. ölçüler)



Örnek 25'in aksine burada da asenkron aksanlar vardır. Bunu çok net bir biçimde belirtmek gerekir.

Örnek 27: (98-100. ölçüler)



Örnekte olduğu gibi viyolada 16lıklardan oluşan ana kesitin 16lıkları bitip de ritmik motife geçildiği noktalarda; 16lıklardan hemen sonra gelen ilk 8lik notanın 16lık motifine ait olduğu unutulmamalı ve hemen ardından gelen *ff* 8lik nota ile ilişkili olmadığı için müzikal anlamda bağlanmamalıdır. Tam tersine, kısa kesilerek bir sonraki *ff* yeni motife girilmelidir.

Örnek 28: (104-107. ölçüler)



Parçanın finalindeki 4 ölçü yukarıda verilmiştir. Viyola, auktakt ile başlayan son çizgisinde sol diyez'i uzun tutmamalı ve arkasından gelen ölçüdeki 8liklerde kesinlikle yavaşlamamalıdır. Sonuç olarak bu pasaj neredeyse *in tempo* çalınmalıdır. Sadece son 8liklerde ritardando'ya kaçmaksızın belki biraz sakinleşilebilir.

Yazıda paralel gibi gözükme de burada paralel bir nüans planı bulunmaktadır. Piyano *sfz* akorundan sonra bilinçli olarak *p* nüansa düşemese de, akor basıldıktan sonra organik olarak zaten *p* duyulacağı için notaya bu işaret, 3 vuruş süren bu uzun akordan sonra ilk gelen akora yazılmıştır. Sonuç olarak paralel yazılmayan nüans planı, paralel duyulacaktır.

Parçanın son akorunda birliktelik, ayrı bir çalışma sonucu ve planlanarak sağlanabilecektir. Viyolada aynı anda çalınacak gibi görünen akor, yapısından ve teknikten solayı kırık akor olarak çalınacaktır. Böylelikle hem piyanoda hem de viyolada (yazmasa da) kırık akor olacaktır. Burada birlikte denk gelmesi gereken sesler, piyanonun sol ek akoru ile sağ el üst sesi ve viyolanın kırılan akorunun son notası olmalıdır. Burada viyola çalan, piyaniste uyacak ve onun sol el akorunu gözleyecektir.

**No.4 Langsam, mit melancholischem Ausdruck (Yavaş, melankolik bir ifade ile)**

Eserin hem son hem de en yavaş parçasıdır. Besteci tarafından parçanın üstüne yazılan yazı ile, melankolik bir ifade ile çalınmasının istendiği anlaşılmaktadır. A-B-A formundadır. Re majör tonundaki kenar kesitlerin (A) arasında Fa Majör bir ara kesit (B) vardır. Genellikle ana melodi, bir enstrümanda melodi diğesinde onun paralel 3lüsü şeklinde karşımıza çıkar.

Örnek 29: (1-2. ölçüler)



Parçanın ana melodisi, parçanın en başında viyolada verilirken piyano ona 3lüsünden paralel eşlik eder. Viyolanın, pes registerde olmasına rağmen melodiyi çaldığı için *pp* değil de daha sonoriteli çalması beklenir. Sonuçta nüans işaretleri görecelidir ve *pp* burada, bu sebeplerden dolayı daha sesli icra edilmelidir.

Parçanın temposunu piyanonun eksik ölçüdeki ikinci 16lık notası verir. Viyola bu eksik ölçünün ritmine göre tempoyu alıp devam etmelidir.

Örnek 30: (75-77. ölçüler)



Parçanın başında ve örnek 29'da gördüğümüz plan, parçanın devamında tam tersi şekliyle belirir. Bu sefer melodi sesini piyano çalmakta, viyola ise ona 3lü alttan eşlik etmektedir. Buradaki subito (aniden) yapılacak olan *pp* nüans gözden kaçmamalıdır.

Örnek 31: (9-11. ölçüler)



Şimdi ise melodi her iki enstrümanda da unison çalınmaktadır. Bu tür yerlerde viyola (veya enstonasyon problemi olabilecek tüm çalgılar) entonasyonuna her zamankinden daha çok dikkat etmelidir. Aksi taktirde aynı sesleri çalan piyano

ile uyumsuzluğu çok daha fazla göze çarpacaktır. Piyano ile viyola, piyanonun sadece kenar sesler olan sol el bas oktavları ve sağ el melodisini çalması ile entonasyon çalışmaları yapmalıdır.

Örnek 32: (29-34. ölçüler)

Bu örneğin ilk yazısında paralel aksanlar görülmektedir. Bunlar özenle icra edilmelidir. Bu örnek aynı zamanda A ana kesitinden B ara kesitine geçilen noktayı da göstermektedir. Bu Fa Majör kesite auktakt ile girilmektedir ve bu auktakt ve kesite oldukça acelesiz ve birlikte girilmelidir. Re majör tonundan Fa majör tonuna bu modülasyonsuz ani geçiş, acele yapılmamalıdır. Tam da bu geçitteki viyolanın fa-la akoru uzatılmaya eğilimlidir. Kesinlikle Fa Majör ölçünün ikinci 8lik vuruşuna uzamamalıdır. Aksi takdirde tam da bu vuruşt piyanoda farklı bir armoni (işleme akoru) vardır ve viyolanın akorunun uzaması yanlış ve kötü tınlayacaktır.

Fa Majör tonundaki B ara kesitinin tipik özelliği, piyanonun A kesitindeki ile benzer legato gidişine, viyolanın kesik kesik 32lik arpejler ile eşlik etmesidir. Bu 32lik arpejler, piyanonun akan melodisi üzerinde olduğu için herhangi bir yavaşlama yapılmamalıdır. Bu arpejler solo viyola çalışırken farkında olmadan, refleks olarak sonda yavaşlanarak bitirebilir. Ama bu hatadan, piyano eşliği ile çalışırken dönülmelidir. Piyanonun melodik çizgisi bu yavaşlamaları tolere edemez ve etmemelidir de. Ayrıca bu 32lik grupların son notasında da uzatma eğilimi görülebilir. Son 32lik notalar kesinlikle kısa ve eriyerek bitmelidir.

Örnek 33: (39-40. ölçüler)

Yukarıdaki örnekte viyolanın girişi *sf* olmasına rağmen, aynı anda piyano partisinde *p* başlayan ufak bir crescendo görülmektedir. Piyano kendi aksanını,

viyolanın *sf* notasının bağı devam edişinde yapar. Bu zıtlıklar belirgin bir şekilde icra edilmelidir.

Örnek 34: (93-94. ölçüler)



Bu örnekte eserin bu son parçanın ve dolayısıyla eserin bitişi verilmektedir. Bu bitiş, büyük çaplı bu tür bir eser için oldukça mütevazi bir bitişdir. Piyanonun sekizliklerinin staccato olmadığı, aynı zamanda da bağı olduğuna dikkat etmek gerekir. Bu sırada viyola pizzicato yapıyor olsa da piyanonun akorları daha uzun olmalı, viyolanın sını pizzicato akorunun altında ise piyanonun akoru tınlamaya devam etmelidir. Bu tür artikülasyon ve nüanslardaki zıtlıklar ve paralel olmayan durumlar çok net ve belirgin yapılmalıdır. Aksi takdirde eserin ayrıntılarını bilmeyen biri, bu icranın dikkatsiz yapıldığını sanabilir. Kısaca, bu tür farklılıklar göstere göstere yapılmalıdır.