

## **MUS398 KORREPETİSYON VI** **Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU**

### **EDOUARD LALO'NUN VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN PIYANO EŞLİĞİ İLE ÇALIŞILMASI VE İCRA EDİLMESİ**

Edouard Lalo (1823-1892), Kuzey Fransa'nın Lille kentinde dünyaya geldi. Gençlik yıllarında bu kentin konservatuarında müzik eğitimi aldı. 16 yaşından itibaren ise Paris Konservatuarı'nda François Antoine Habeneck ile çalıştı. Birkaç yıl Paris'te öğretmenlik yaptıktan sonra 1848'de arkadaşlarıyla, önce viyola ve daha sonra ikinci keman çaldığı Armingaud Dörtlüsü'nü kurdu. Lalo'nun operaya olan ilk ilgisini, 1865 yılında evlendiği ve bir kontralto olan karısı uyandırmış ve onu, en önemlisi *Le Roi d'Ys* olan sahne eserlerini bestelemeye yönlendirmiştir. Ne yazık ki bu eserler asla gerçekten popüler olamamış ve özgünlüklerine rağmen, çok ilerici ve Wagnerian oldukları gerekçesiyle ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Bu durum Lalo'yu, ağırlıklı olarak oda müziği ve orkestra eserleri yazmaya yönlendirmiştir.

Lalo, Fransız müziğinin en bilinen isimlerinden biri olmamasına rağmen, kendine özgü tarzı ona bir popülerlik kazandırmıştır. Keman ve orkestra için bestelediği *Symphonie Espagnole* adlı eseri keman repertuarında, Viyolonsel Konçertosu ise viyolonsel repertuarında önemli bir yere sahiptir. Lalo'nun müzikal tarzında, onu dönemin diğer Fransız bestecilerinden ayıran oldukça sağlam bir melodik yapı ve renkli bir orkestrasyon dikkat çekmektedir. Lalo'nun en renkli eserlerinden biri olan re minör *Scherzo*'da, bu kendine has tarzı ve kuvvetli ifade biçimi gözlemlenebilir. Yukarıda sözü geçen ve Ys şehrinin efsanesine dayanan bir opera olan *Le roi d'Ys*, Lalo'nun en karmaşık ama güçlü eseridir. Uzun yıllar boyunca bu eser, başarısız ve sahnelenemez olarak kabul edilmiş olup, Lalo'nun 65 yaşında olduğu 1888 yılına kadar sahnelenmemiştir.

Edouard Lalo 1892'de Paris'te ölmüş ve Arthur Coquard tarafından tamamlanan *La Jacquerie* operası da dahil olmak üzere birkaç tamamlanmamış eser bırakmıştır.

Günümüzde *Symphonie Espagnole*, Lalo'nun bestelediği her şeyi gölgede bırakıyor gibi görünse de, birkaç yıl sonra yazdığı Viyolonsel Konçertosu, onun en büyük başarıları

arasında yer almaktadır. Eserin yazıldığı sıralarda, R. Schumann'ın ve C. Saint-Saëns'ın viyolonsel konçertoları dışında, bu tür için fazla model yoktu. Keman virtüözleri ve piyanistler solist olarak uzun süredir rağbet görmelerine karşın, viyolonsel çalgısı hala solo bir kariyer için tam olarak kabul edilmemişti. A. Dvorak bile, 1896'da prömiyeri yapılan Viyolonsel Konçertosu'nun bu repertuvarın temel taşı haline geleceğini tahmin edemezdi.

Lalo Viyolonsel Konçertosu'nu 1876 yılında çellist Adolf Fischer için bestelemiştir ve eser ertesini yıl, solist olarak A. Fischer tarafından ilk kez seslendirilmiştir. Bu eserde, daha önceki eseri *Symphonie Espagnole*'de de bulunan İspanyol rengi ve ritimleri yaygın şekilde gözlemlenmektedir. Lalo bu eserlerinde, *Carmen* operasında Bizet'nin yaptığı gibi, yüzyılın sonlarında Fransız bestecileri çeken İspanyol atmosferini yansıtmak istemiştir. Ancak Lalo'nun eserlerinde, L. van Beethoven gibi Alman ustalarını çağrıştıran izlere de rastlanmaktadır.

Edouard Lalo'nun re minör Viyolonsel Konçertosu 3 bölümden oluşmaktadır:

1. Lento – Allegro maestoso

2. *Intermezzo*: Andantino con moto – Allegro presto – Andantino - Allegro presto

3. *Introduzione*: Andante – Allegro vivace

İlk bölüm lento olarak başlar. Orkestranın birkaç ölçülük açılışının ardından solo viyolonselin *ad libitum* girişi 3 kere tekrar edilir. Bu bizi, hızlı ve agresif arpejlerin ve onaltılık notaların bulunduğu ve bölüm boyunca da sürecek olan *allegro maestoso*'ya götürür.

İkinci bölüm, sol minör yavaş bir *andantino* kısım ile başlayıp daha sonra sol majör canlı bir *allegro-presto*'ya geçer. Bu *allegro-presto* kısmı, P. I. Tchaikovsky'nin kısa bir süre önce yazdığı 1. Piyano Konçertosu'nun ortasında kullandığı *Scherzo*'ya benzemektedir<sup>1</sup>. Ardından bölüm *andantino* temposuna geri döner. İkinci bölüm bitmeden önce, *allegro* tekrar geri gelir ve solo viyolonselin orkestra ile birlikte birlikte çaldığı pizzicato akorlar ile bölüm biter.

---

<sup>1</sup> Rus besteci P. I. Tchaikovsky aslında, Lalo'nun *Symphonie Espagnole* adlı eserinden çok etkilendiğini ve bu eserin kendi keman konçertosunda iz bıraktığını söylemiştir.

Üçüncü bölümü solo viyolonsel yavaş bir *andante* ile açar ve daha sonra orkestra bunu devralır. Viyolonsel solo, bölümün de formu olan *rondo* temasını güçlü bir girişle verir ve ardından *allegro vivace* kısmı başlar. Bölümün geri kalan kısmı da bu *allegro vivace* temposunda devam eder. Bölüm, solo viyolonsel teknik onaltılık pasajının ardından gelen sansibl notasındaki uzun trilin toniğe çözülmesi ile biter.

### Birinci Bölüm: Lento – Allegro maestoso



Örnek 1:

Eserin birinci bölümünün girişindeki viyolonsel resitatif/kadans tarzı ad libitum solo pasajları, tutti orkestranın akorları ile biter. Burada viyolonsel solo pasajının ardından piyanonun akoru beklenmeli ve viyolonsel uzun notasını, piyanonun *f* akoru ile tam aynı anda kesmelidir. Notasyonda viyolonsel uzun notasının bağlı gelen sekizliği staccato değilken, piyanonun sekizlik akoru staccato olsa da, bu iki ses aynı kısalıkta düşünülmeli ve aynı anda kesilmelidir. Bu pasaj, benzerleri iki kez daha gelmek suretiyle üç kere tekrarlanmaktadır.



Örnek 2:

Yukarıdaki örnekteki ölçülerde bir *stringendo* (sıkıştırma) söz konusudur. Bu *stringendo*, viyolonselın puandorglu notasına kadar devam eder ve puandorglu notadaki beklemenin ardından gelen orkestranın geniş iki akorunun ardından ritardandoya girilir.

Bu pasajda solo viyolonsel ve piyano eşliğinde aynı ritmik motif kullanılmıştır. Her ne kadar yazılışı tamamen aynı görünmese de aynı duyulmaktadır. Farkı, viyolonselın bu ritmik motife uzun sestem sonra girmesi, eşliğin es'ten sonra girmesidir. Bu karşılıklı ritmik alışveriş, aynı artikülasyonda yapılmalı, birlikte ve dengeli bir tempoda sıkıştırmaya gidilmelidir.



Örnek 3:

Yukarıdaki örnekteki solo viyolonselın puandorglu notası ve eşliğin puandorglu akoru tamamen aynı ritimde yazılmıştır ve sesin aynı anda kesilmesine özen gösterilmelidir. Viyolonsel uzun ses çalmakta iken eşlik partisi yürüyen motifi çalar ve viyolonsel eşlik partisini gözetir.



Örnek 4:

Birinci bölümün melodik teması yukarıdaki örnekte verilmiştir. Örnek 2'deki ritmik motife burada da rastlanır. İlk ölçünün sonunda solo viyolonsel ve eşlik partisi aynı ritmi çalmaktadır. Buranın birlikteliğine dikkat etmek gerekir. Eğer bu onaltılık ritm her seferinde tam yazıldığı gibi ve keskin çalınırsa, beraberlikte de sorun olmayacaktır.

Örneğin ikinci ölçüsünün sonunda eşlik partisi staccato, aksanlı ve *f* bir akorla keskin bir bitiş yapar. Ama bunun üzerindeki solo parti uzun bir re çalmaktadır ve bu re ölçü sonuna kadar tutulacaktır. Burası, Örnek 1'deki durumla karşılaştırılmamalı ve karıştırılmamalıdır. Her ne kadar birbirlerini andırsalar da buradaki fark belli edilmeli ve solo viyolonsel uzun re notasını diğer ölçüye kadar uzatarak çizgiyi devam ettirmelidir.



Örnek 5:

Örnek 2 ve Örnek 4'teki ritmik motif, tüm bölümü etkisi altına alan motiftir. Bu örnekte solo partinin legato ve akıcı pasajına zıtlık olarak eşlikte bu keskin ve ritmik motifi görmekteyiz. Bu ve benzeri pasajlarda bu tür ritmik ve artikülatif farklılık ve zıtlıkları belli etmek gerekmektedir. Solo partisi ne kadar legato çalıyor, eşlik partisi de ritmini o kadar keskin ve köşeli yapmalıdır.

Bahsedilen bu onaltılık ritmik motif, ikinci ölçünün ve *poco ritardando*'nun sonunda da görülmektedir. Ancak bu durum farklıdır ve ritardando'nun sonuna denk gelen bu motif, rahat icra edilmeli, az evvel eşliğin yaptığı gibi keskin olmadan trile yumuşak bir geçiş yapmalıdır.



Örnek 6:

12/8lik ölçü vuruşu genelde her vuruşa 6şar onaltılık ve türevleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Buradaki 4leme ritmi, bölümde ilk kez burada görülür. Bu ritmi solo-eşlik-solo arka arkaya tekrarlar. Burada dikkat edilmesi gereken, solo partinin es bekleyerek ve sayarak değil, eşlik partisini gözeterek ve onun 4lemesinin ardından devam ediyorcasına çalmaya özen göstermesidir. Özellikle viyolonselci bölümü eşliksiz çalıştığı zamanlarda, bu durumun farkında olmalı ve 4lemeye yeni bir başlangıç gibi girmemeli, içinden eşliğin 4lemesini düşünerek çalmalıdır. Böylelikle ritimde aksama yaşanmaz ve pasaj kesintisiz 4lemeler varmış gibi akıcı duyulur.



Örnek 7:

Bu örnekte viyolonsel, ikinci ölçünün ikinci vuruşundaki motife, uzun bir notadan sonra yeni bir başlangıç yapıyor gibi girmemelidir. Uzun notasını çalarken eşlik partisinin çizgisini takip etmeli ve eşlik partisinden ikinci ölçünün başındaki ritmik motifinin ardından, onun devamı niteliğinde aynı ritmik motif ile kesintisiz devam etmelidir. Solo viyolonsel, ikinci ölçünün sonundaki bağlı notasını, eşlik partisinden *f* ve aksanlı akoru ile aynı anda keserek bitirmelidir.



Örnek 8:

Solo viyolonsel partisinin *dolcissimo* (çok tatlı) ve *espressivo* (ifadeli) olması gerektiği belirtilmiş olan yukarıdaki örnekte, bölümün temel karakteristiğini yansıtan ritmik motif, ifadeli anlatım ile birlikte deforme edilmemelidir. Çünkü hemen arkasından orkestra da aynı ritmik motif ile cevap verecektir ve üstelik eşlik partisi için *dolciss. espr.* ifadesi kullanılmamıştır. Solo viyolonselın tatlı ve ifadeli anlatımına, partide görülen ikilemeler yardımcı olacak, müziğe organik bir *espressivo* anlatım katacaktır.



Örnek 9:

Bu örneğin birinci ve ikinci ölçülerinin sonunda eşlik partisi ve solo partide yer alan onaltılık ritimler, her ne kadar yazımı aynı gözükme de birbirinin aynıdır ve aynı duyulmalıdır.



Örnek 10:

Bölüm bu pasajdan itibaren farklı bir karaktere bürünüyor gibi gözükmektedir. Ancak böyle değildir ve müzik *a tempo* devam etmektedir. Üstelik solo viyolonsel partisinde, bölümün tamamına egemen olan keskin ritmik motif yine karşımıza çıkmaktadır. Buranın müziğin öncesinden tek farkı, eşlik partisinin vuruş başlarını veren akor ve oktavlarının, müziğe yürüyen ve marş gibi bir ifade vermesidir. Ancak bu ifade ve eşlik partisinin bu yürüyen yapısı hızlanmaya müsaittir ve burada kesinlikle hızlanılmamalı, aynı tempo devam edilmelidir.

### İkinci Bölüm: *Intermezzo*



Örnek 11-a:



Örnek 11-b:





Örnek 11-c:

Bölümün başında ve ortasında gelen *Andantino* kısımları, 9/8'lik ve arka arkaya sekizliklerden oluşan ritm yürüyüşü ağırlıklıdır. Bu ritmik kalıbı, cümle sonlarının onaltılık ritm içeren ritmik ögesi bitirir. Bu ritmik kalıba her *andantino* kısımda, Örnek 11-a, 11-b ve 11-c'deki şekliyle 3 kere rastlanır. Bu onaltılık notalarla başlayan kalıbı tempoda ve keskin bir ritimle çalmak gerekir. Özellikle Örnek 11-c'de cümle ritardando ile bitmektedir ve cümlenin son notası bu onaltılık kalıpla ve *a tempo* verilmektedir. Bu da bize, bahsettiğimiz ritmik kalıbın tempoda ve ritmik çalınması gereğini gösterir.



Örnek 12:

İlk *Andantino* kısım ilk *allegro-presto* kısma bağlanırken bir köprü bulunur. Bu köprü kısmı her ne kadar birazdan gelecek olan *allegro* kısmın eşliğinin aralıklı ritmik kalıbını vererek onun bir habercisi olsa da, *l'istesso tempo* yani bir önceki *andantino* ile tamamen aynı tempo çalınması gereği belirtilmiş, bir önceki kısmın noktalı dörtlük notası ile bu kısmın noktalı dörtlük notasının da aynı eşit sürede olması gerektiği de belirtilerek bu ifade sabitlenmiştir.



Örnek 13:

*L'istesso tempo* köprüünün solo viyolonseldeki son notası ile hızlı *allegro-presto* kısma girilir. Bu son nota uzun tutulurken eşlik partisi yeni tempoyu ve aralıklı ritmik kalıpları verir. Solo viyolonsel gerçek müziğine 4. ölçüdeki auktakt'ı ile 5. ölçüde girer.



Örnek 14:

Bu *allegro-presto* kısmın solo partideki ritmik motifinde, yukarıdaki örneğin 2. ve 3. ölçülerindeki onaltılık nota ve es'ten sonra gelen dörtlük senkoplar baskındır. Eşlik partisinin aralıksız devam eden staccato (pizzicato) sekizlikleri, solo partinin daha serbestmiş gibi gözükken yazısında en ufak bir ritmik aksamaya izin vermemektedir. Bu durum viyolonselciyi en çok da, bahsedilen onaltılık nota ve es kalıbının ardından senkopa girerken zorlar. Solist bu ritmi çalarken, ikinci nota olan dörtlük senkopa geç girmemeli, mümkün olduğunca erken düşünmelidir. Bu ritmin sadeleşmiş halinin, arka arkaya iki sekizlik olduğunu gözden kaçırmamalı ve es'ten etkilenip bekleme yapmamalıdır.



Örnek 15:

İlk *Allegro-presto*'dan *andantino* kısmın ikinci gelişine geçişte, ritardando veya rallentando gibi bir yavaşlama belirtici ifade yer almamaktadır. *Andantino (Tempo I)*'den önceki 4 ölçüde eşlik partisinin akorlarının, organik bir ritardando etkisini veriyor olması, bu geçişteki seyrelme ihtiyacını zaten karşılamaktadır. Örnek 13'te de olduğu gibi, bu geçişin solo partideki son notası ile *andantino* kısma geçilir. Solo parti bu yeni kısmın gerçek girişini 2. ölçünün sonundaki auktakt'ın ardından 3. ölçüde, eşlik partisi ise direkt olarak 3. ölçüde vermektedir. Melodi her ne kadar eşlik partisinde başlıyor gibi gözükse de eşlik partisi *ppp* nüansta, solo parti her ne kadar eşlik çizgisi ile melodiyi destekliyor gibi görünse de bir *crescendo*'nun ardından *f* devam etmektedir. Bu nüanslara dikkat edilmeli, gözden kaçırmamalı, hatırladığımız melodi eşlik partisinde geliyor diye onu yüksek, solo partiyi alçak dinamikte çalmamalıdır.



Örnek 16:

İkinci *andantino* kısımdan ikinci *allegro-presto* kısma, solo viyolonsel için *ad libitum* (serbest) bir pasajı ile rahatça geçilir ve direkt eşlik partisi yeni hızlı tempoya girer. *Allegro-presto*'nun solo partideki ilk notası, aslında *andantino* kısmın son notasıdır. Her ne

kadar bu son nota başlangıç değil de bitiş hissi ile çalınmalıysa da, eşlik partisinin girişi ile çakıştığı için ve serbest bir pasajdan buraya geldiği için, vsolist bu son notasını, eşlik eden kişinin ya da orkestra şefinin giriş vermesi ile çalmalıdır. Bu bir başlangıç hissi yaratacak olsa da, o sırada tüm dikkati eşlik partisinin yeni ve hareketli temposu çekeceği için mühim olmayacaktır.



Örnek 17:

Eserin bu ikinci bölümü, *allegro* temponun orkestra ve solo partideki pizzicato nota ve akorları ile biter. Son iki ölçüde eşlik ve solistin aynı anda çalması gereken üç adet sol notası, kesinlikle en ufak bir yavaşlama yapılmadan ve *in tempo* (tempoda) bitirilmelidir. Böylelikle bu pizzicato notalarda birliktelik için ekstra bir efor harcamak gerekmeyecektir.

### Üçüncü Bölüm: *Introduzione*



Örnek 18:

Son bölüme, solo viyolonselın 9 ölçülük si bemol minör tonunda, *Andante* ve resitatif tarzı bir girişi ile başlanır. Bu sırada eşlik partisi uzun oktavları ile armoniye destek olan baslar çalmaktadır. Ardından 10. ölçüde gelen bölümün temposunu eşlik partisi verir. Bu son bölüm, Örnek 18’de de görüldüğü gibi bu sefer re minör tonundaki tutti eşlik partisının ardından, 19. ölçüde solo viyolonselın girişi ile gerçekten Re Majör tonunda başlar.



Örnek 19:

Bölümün *con fuoco* (ateşli) solo girişinde melodik cümle, alışılmışın aksine 5 ölçüden oluşmaktadır. Bu durum da eserdeki otantik atmosferin oluşmasında rol oynamaktadır. Solo partisi, 1 prova numaralı yerin 3. ölçüsünden önceki ritmin ardından 3. ölçüye erken düşmemeli, hatta çok ufak bir başlangıç nefesi hissettirmelidir. Böylelikle cümleleme 2+3 şeklinde olacaktır. Tüm bu 5 ölçülük cümlede solo viyolonsel partisinde 3 tane aksan yer almaktadır. İşte bu düzensiz zamanlarda gelen aksanlar da, bölümdeki İspanyol havasının oluşmasında etkilidir ve bu aksanlara özenli itaat edilmelidir.



Örnek 20:

Bu örnekte solo ve eşlik partisinde çok kısa bir zamanda tekrarlayan arka arkaya gelen noktali ritimler bulunmaktadır. Bunların birlikteliği oldukça problemlili olacağına benzese de, her iki kişi de partilerini tam ritminde ve aksamadan çalarlarsa, bu iki parti kolaylıkla keşişecektir. Solo viyolonselci çalan kişinin noktali ritmlerine, yeni bir şeye başlıyormuş gibi girmemesi, eşlik partisindeki aynı ritmi dinleyip, onun devamı niteliğinde çalması, bu pasajın aksamaması için bir başka ipucu olabilir.

The image shows a musical score for Example 21. It consists of two systems of music. The first system has a bass clef staff (violin) and a grand staff (piano). The violin part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The piano part starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second system has a treble clef staff (violin) and a grand staff (piano). The violin part starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The piano part starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The score includes dynamic markings such as ppp, pp, mf, and pp, and tempo markings such as poco rit., a tempo, and pp leggiero.

Örnek 21:

Eserin bu ölçüleri geçiş ölçüsü karakterindedir. Örneğin 8. ölçüsündeki *poco rit.*'nin ardından tekrar *a tempo*'ya girilmektedir. Bu ritardando'nun öncesindeki geçiş karakterindeki ölçülerde herhangi bir yavaşlama ve sakinleşme ibaresi görülmemekle beraber, örneğin 3. ölçüsünde solo viyolonsel partisinin noktali ritm olmayan yazısı, organik olarak bir genişleme etkisi vermektedir. Viyolonselcinin bu etkiden kaçmaması, notada yazmamasına rağmen bir sakinleşmeye gitmesi kabul edilebilmektedir. Ancak bu bahsi geçen iki ölçünün öncesinde ve ardındaki eşlik partilerinde, notasyondaki noktali ritimlerden de kaynaklı olarak *in tempo* ve ritmik bir çalınış söz konusu olacaktır. Daha sonra her iki parti de bir ritardandoya giderek, beraberce ve *a tempo*'da, bölümün temalarından birine ulaşırlar.



Örnek 22:

Örnek 21'deki durumun bir benzerine bu örnekte de rastlanmaktadır. Eşlik partisinin noktalı ritimli ritmik gelişinin ardından, solo viyolonsel noktalı ritm içermeyen *espressivo* (ifadeli) 4 ölçünün ardından, Örnek 21'de olduğu gibi yine bir *rallentando*'ya ulaşır ve arkasından eşlik partisi *a tempo* ve noktalı ritimli ritmik motifi ile bölüme devam eder. Solo parti bu pasajda da acelesiz ve organik genişleme etkisine karşı koymadan çalmalıdır.



Örnek 23:

Örnekteki solo partinin *rallentando*'sunun son ölçüsündeki aksanlı senkop notaları ile 3. ölçüde *a tempo*'ya girilmektedir. Bu senkopların *rallentando* ile genişlemeye devam ederek yapılmasının ardından 3. ölçüye eşlik ile beraber girmek zordur. Bu sebeple senkopların sonundaki artık sekizlik nota *a tempo*'ya dahil edilebilir. Böylelikle müzik olumsuz etkilenmemekle beraber birliktelik sorunu daha kolay çözülecektir.



Örnek 24:

Bölümün bu ölçülerinde solo parti ve eşlik partisi paralel çalmaktadır. Solo parti birinci, eşlik partisi 3lü aralık geriden ikinci sesi vermektedir. Artikülasyonlarının ve dinamiklerin de paralel olması beklenen bu pasajda dikkati çeken birkaç fark vardır. 2., 3. ve 4. ölçülerde solo partide crescendo ile açılan dinamik, eşlik partisinde yoktur ve sadece tek bir notada görülen dinamik değişimini subito olarak ister, gerisi tamamen *pp*'dir. Bir diğer farklılık ise artikülasyondadır. Bölüme karakteristiğini veren ritmik motiflerden biri olan 1. ölçünün sonundaki noktalı sekizlik ve bağlı giden dördlük kombinasyonu, eşlik partisinde karşımıza, noktasız sekizlik ve bağlı giden dördlük kombinasyonu olarak çıkar. Viyolonsel çalanın bu ufak ama önemli farklılığı gözden kaçırmaması ve belli etmesi gerekmektedir.



Örnek 25-a:





Örnek 25-b:



Örnek 25-c:

Bu üç örnekte, solo partide oldukça virtüözik onaltılık pasajlar görülmektedir. Örnek 25-a'nın eşlik partisindeki devamlı staccato sekizlikler, tempoda en ufak bir aksamayı dahi kaldıramaz. Bu sebeple viyolonselcinin, bu örneğin 2. ölçüsündeki bağlı gelen notanın ardından fazladan bekleme yapmadan ve hemen onaltılık pasajına devam etmesi gerekir. Aynı durum Örnek 25-b ve 25-c'de de söz konusudur. Ancak buralardaki zorluk, viyolonselcinin onaltılık pasajlarının ardından, bir sonraki ölçüye eşlik partisi ile aynı anda düşme zorluğudur. Burada da onaltılıklar kesinlikle aksamadan ve metronomik çalınmalıdır. Öyle ki eşlik yapan kişi onaltılıkları takip etmez, metronomik sayarak bir sonraki ölçüye girer.



Örnek 26-a:



Örnek 26-b:



Örnek 26-c:

Örnek 11’de verilen ve eserin ikinci bölümünde rastlanan onaltılık ritmik motif, bu bölümde de kendini hatırlatmaktadır. Örnek 26-a’da eşlik partisinde ilk kez hatırlatılan bu motif, ardından Örnek 26-b’de solo viyolonsel partisinde gelmektedir. Bu ritim, Örnek 11’de anlatıldığı gibi tam temposunda ve ritmik düşünülmesi ve çalınmalıdır. Aksi takdirde denk gelmesi oldukça zor olan diğer parti ile aynı anda düşmeyecektir. Bu durum karşımıza Örnek 26-c’de biraz farklı çıkmaktadır. Solo viyolonsel partisinin ritardando’sunun ardından a tempo gelen bu ritmik motif, bu sefer aksanlı yazılmıştır. Her ne kadar a tempo çalınması gerekse de, aksanların da varlığı, viyolonselciyi biraz serbestliğe teşvik edebilir. Eşlik partisini ile birlikteliğin problemlili olmayacağı bu pasaj, diğerlerine kıyasla daha farklı çalınabilir.