

# **MUS197 KORREPETİSYON I**

## **Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU**

### **LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.23 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN PİYANO EŞLİĞİ İLE ÇALIŞILMASI VE İCRA EDİLMESİ**

Beethoven'ın keman ve piyano için on tane sonatından dokuzu, viyolonsel piyano sonatları ve yaylı kuartetlerinin aksine, 1797 ile 1803 yılları arası gibi dar bir zaman dilimi içinde yazılmıştır. Böylece Op.23 bu sonatını da içine alan keman ve piyano için sonatlarının, Beethoven'in 'erken' ve 'orta' dönemlerinde yazıldığı söylenebilir.

İlk üç keman sonatından daha yeni ve daha yoğun bir ruhta olan Op. 23 sonatı, 1801 yılında bestelenmiş ve Beethoven tarafından o zamanın önde gelenlerinden Count Moritz von Fries'e ithaf edilmiştir.

Sonat, sonat birinci bölümleri için pek de alışılmadık bir şekilde Presto bir bölümle başlar. Bu bölümün oldukça zengin gelişme bölümü vardır. İkinci bölüm de alışılmadık bir şekilde, hızlı bir bölümün takip ettiği yavaş bir scherzo ile başlar. Üstelik beklenmedik bir şekilde füg ile geliştirir. Gergin ve enerjik final bölümü ise ani aksanlar, duraklamalar, başlamalar ve sık ton değişimleri ile doludur.

Beethoven'in özellikle orta dönem eserlerinin tipik özellikleri, bu sonatta da karşımıza çıkmaktadır ve bestecinin ve dönemin karakteristiğini aktarabilmek için bu özellikleri belirtmeye özen göstermek gerekir:

- Her iki enstrümanda arka arkaya gelen, birbirini takip eden, birbirini tamamlayan ritmik veya melodik motifler. Örnek: 1, 4, 6, 10,21, 27, 28, 32, 39 vb.
- Bir partide gelen motifin tamamen aynısının, hemen ardından diğer partide yer alması. Örnek: 1, 2, 14, 19-20 vb.
- Subito nüans değişimleri ve ani aksanlar. Örnek: 9, 10, 17, 22, 34 vb.
- Her iki partide de aynı yapılması beklenen artikülasyonlar. Örnek: 3, 7, 15, 25, 26, 30, 31 vb.
- Ani tonalite, tempo veya karakter değişimleri. Örnek: 17, 30, 34 vb.
- Aksi belirtilmedikçe cümle, kesit, eser bitişlerinde yavaşlama, ritandando, rallentando yapılmaması. Örnek: 5, 7, 16, 17, 45 vb.

## 1. Bölüm: *Presto*

*Presto* (hızlı) tempodaki birinci bölüm 6/8'lik tartımdadır. Form açısından inceleyecek olursak:

- Sergi kısmını ilk 68 ölçü oluşturur. Birinci konu la minör tonunda ilk 23 ölçüde gelir. Ardından 5 ölçümlük bir ton değişimi kısmında ton la minörden mi minör'e geçer. İkinci konu ise mi minör tonunda gelir ve 17 ölçü sürer, ardından 23 ölçümlük bir bir kodetta ile Sergi kısmından Gelişme kısmına geçilir.
- Gelişme kısmı toplamda 96 ölçü sürer. Bu kısımda birinci konunun teması re minör olarak, kodettanın teması ve la minör tonunda yeni bir tema daha kullanılmıştır.
- Yeniden Sergi kısmında ise yine birinci konu ve arada bir ton geçişi ile ikinci konu kullanılır ve koda ile bölüm biter.

### Örnek 1 (5-7. ölçüler)



Bu bölümde çokça rastlanan bir motif bu örnekte verilmiştir. Buradaki ölçü ortalarına denk gelen ters aksanlara dikkat etmek ve beraber yapmak gerekir.

### Örnek 2 (9-10. ölçüler)



Örnek 1'de yer alan motifler, biraz sonra gelen bu ölçülerde yer değiştirmiş, Örnek 1'de kemanda yer alan motif piyanonun sağ eline, piyanonun sağ elinde yer alan motif ise kemana geçmiştir. Bu tür değiş tokuş ayrıntıları, piyano ile birlikte çalmayı direkt etkilemese de, bunların farkında olmak dolaylı olarak birlikte çalışı etkileyecektir. Bu tür pasajlara Beethoven yazısında çokça rastlanmaktadır. Eser çalışılmaya başlanmadan piyano notasından, nota üzerinde bunun bir ön çalışması yapılmalıdır.

Örnek 3 (17-19. ölçüler)



Bu örnekte paralel yapılması gereken artikülasyon ve nüanslar bulunmaktadır. Özellikle örneğin ikinci yarısındaki appoggiatür artikülasyonunu kemanın, piyano ile aynı şekilde yapması gerekir ve bunun alışmaları yapılır. Staccato bırakılan appoggiatürler sivri ve köşeli staccatodan öte, eriterek çalınmalıdır.

Örnek 4 (24-25. ölçüler)



Kemanın bağlı giden noktalı dörtlüğünden sonraki sekizliklere geç girmemek gerekir. Bu tür bağlı giden notaların en büyük tehlikesi budur. Bunun farkında olmak ve buna yönelik metronomla çalışmalar yapmak gerekir. Bu pasajda bize yardımcı olacak şey, bağlı gelinen notanın altında ve vuruş başında piyanoda bir nota veya akor bulunmasıdır. Bu nota veya akor duyulur duyulmaz sekizliklere girmek gerekir. Derste bu tür pasajların pratik çalışmaları yapılacaktır.

Örnek 5 (27-28. ölçüler)



27. ve 28. ölçülerde bir bitiş hissi vardır. Fakat bu bizi yanıltmamalı, kesinlikle herhangi bir yavaşlama, ritenuto, ritardando yapılmamalıdır. Tamamen in tempo biten bu pasajın ardından yeni pasaja direkt girilmelidir.

Örnek 6 (38-40. ölçüler)



Piyanonun verdiği melodik çizgiyi hemen ardından keman devam ettirmektedir. Burada keman, pasajına, yeni bir başlangıç yapıyor gibi girmemeli, piyanoyu dinleyerek onun devamı niteliğinde girmelidir. Bu tür pasajların tehlikesi, keman çalan tek başına, piyano eşiksiz çalışırken, es'lerden sonra gelen bu tür bir başlangıcı, gerçek bir başlangıç sanabilir. Eseri ve piyano partisini iyi tanımalı ve bu tür pasajlara birer işaret konulmalıdır.

Örnek 7 (50-53. ölçüler)



Bu ölçülerde paralel nüans ve paralel *sf* yapılmalıdır. Keman da piyano gibi, yukarıdaki örneğin 2. ve 4. ölçülerdeki, dörtlüğün ardından gelen sekizliklerini eritmeli ve kısa kesmelidir. Bir bitiş hissinin duyulduğu 4. ölçünün sonunda yavaşlama yapılmamalıdır.

Örnek 8 (58-59. ölçüler)



Burada paralel artikülasyon veya nüansın aksine, *sf* 'ların arka arkaya karşılıklı yapılması gerekmektedir. Burada da yine bağlı notadan sonra gelen sekizliklerin gecikmemesi çalışmaları yapılmalıdır.

Örnek 9 (61-63. ölçüler)



Paralel yapılması gereken ani nüans ve artikülasyon değişimlerine bir örnek de yukarıda verilmiştir. *F* gelinen bu pasajda subito *p* nüansa düşülmesi gerekir. Bu *p* nüans içinde ise ani bir *sf* bulunmaktadır. Bunları piyano ile paralel yapılması gerekir.

Örnek 10 (72-75. ölçüler)



Burada birkaç noktaya birden dikkat etmek gerekmektedir. Öncelikle farklı zamanlarda gelen *fp* aksanı, kanon etkisi vermektedir. Örneğin 3. ölçüsünde ise bu aksan birlikte yapılır. Kemanın, örneğin 4. ölçüsünde bağlı gidilen motife, yeni bir başlangıç yapıyor gibi başlamaması gerekir.

Örnek 11 (92-94. ölçüler)



Yine paralel yapılan bir crescendo ve kanonik yapıda arka arkaya gelen *sf*'lara dikkat edilmeli ve bu pasajların pratik tekrarları yapılmalıdır.

Örnek 12 (132-135. ölçüler)



Puandorg'lara gelirken biraz tempoda sakinleşmeye dikkat edilmelidir. Burada da puandorg'lu bir akora gelirken kemanın son birkaç sekizliğini az da olsa sakinleştirmesi uygun olacaktır. Puandorglu akordan keman ve piyanonun aynı anda çıkması gerekmektedir. Burada her iki çalgıcı da birbirini gözlemleyecektir.

Örnek 13 (147-149. ölçüler)



Piyano sağ elinin ilk ölçüsünün son sekizliği auftakt'tır. Bunun artikülasyonu piyanonun sol elini etkilediği gibi keman partisini de etkilemelidir. Keman partisinde auftakt gibi yazılmamış olan sekizlik notanın, piyanonun benzeri gibi çalınması uygun olacaktır. Aksi takdirde keman ikinci ölçüdeki akoruna geç girme tehlikesinde olur.

Örnek 14 (152-157. ölçüler)



Piyanonun sol elindeki 4 ölçülük melodi, başladıktan 2 ölçü sonra, kanon gibi kemanda gelmektedir. Bu tür kanonik ve/veya taklitli yerlerde ilk hangi enstrüman motifi çalışırsa, diğerinin onu iyi dinleyip aynı nüans, anlatım ve artikülasyonda çalması beklenir. Üstelik burada ton ve sesler de tamamen aynı olduğu için tam anlamıyla bir kanonik yapı söz konusudur ve kemanın kesinlikle piyano nasıl çaldıysa aynısını taklit etmesi gerekir. Bu tür yerlerin piyano eşliği ile pratikteki çalışması, piyanistin her tekrarda farklı nüans ve artikülasyon yapması ve kemancının bunu taklit edip edememesi yönünde olacaktır.

Örnek 15 (160-163. ölçüler)



Piyanonun sol elinin artikülasyonu ile kemanınki aynıdır. Dikkatlice aynı yapılmalıdır. Bu nota yazımında dörtlüklere konan staccato işareti yanılmamalıdır. Bu işaret keskin ve sivri bir staccatoyu değil, dörtlüğün tam dörtlük uzunluğunda çalınmaması gerektiğini, ikili bağın ikinci notası olmasından ötürü eritilerek bırakılması gerektiğini anlatmaktadır. Sadece örneğin 4. ölçüsünün sonundaki dörtlüğün staccato işareti, gerçek staccatoyu anlatmaktadır.

Örnek 16 (180-183. ölçüler)



Bu örneğin ilk yarısında bir bitiş hissi vardır. Ancak kesinlikle herhangi bir yavaşlama yapılmamalıdır. Bu pasaj *in tempo* bitirildikten sonra keman hemen auftakt'ına girmelidir. İkinci tehlike ise bu auftakt'ın geniş çalınma tehlikesidir. Burada da yeni bir başlangıç hissi yavaş girilerek değil, tamamen *in tempo* yapılmalıdır.

Örnek 17 (240-244. ölçüler)



Yukarıda 2. ve 3. gelişleri verilen 2 ölçülük bu motif toplamda arka arkaya 3 kere gelmektedir. 1. gelişte ritardando yapma eğilimi olmasa da yukarıdaki örneğin ilk 2 ölçüsünde verilen 2. gelişte yavaşlama eğilimi başlar. Bunu yapmamaya dikkat etmek, sadece yukarıda 3. ve 4. ölçülerde görünen 3. gelişte ritardando yapmak gerekir. *A tempo* pasaja gelmeden hemen önce organik bir puandorg

hissi vardır. Bundan kaçınmaya gerek yoktur. Piyanistin giriş vermesiyle *ff* dinamikteki *a tempo* final pasajına girilir.

### Örnek 18 (150-153. ölçüler)



Bölüm aynı kısalıkta çalınması gereken akor ve notalarla, kesinlikle ritardando veya rallentando yapmadan, tempoda bitirilir.

## 2. Bölüm: *Andante scherzoso, piu Allegretto*

Tempo olarak Allegretto'ya yakın bir Andante temposunda ve *scherzoso* (şakacı, oyuncu) karakterde çalınmalıdır. La majör tonunda, 2/4'lük tartımda ve Sonat formundadır. Form açısından ayrıntılı inceleyecek olursak:

- Sergi kısmını ilk 87 ölçü oluşturmaktadır. Bunun 32 ölçüsünü birinci konu oluşturur ve 18 ölçülük bir geçiş kısmı ile La Majörden Mi Majöre modülasyon yapılır. Böylelikle ikinci konu Mi Majörde gelmiş olur. 25 ölçülük ikinci konunun ardından 12 ölçülük bir kodetta ile Gelişme kısmına bağlanılır.
- Gelişme kısmı toplam 36 ölçüdür. Burada birinci konumuz iki kere kullanılmış, arasında da bir geçiş teması yerleştirilmiştir.
- Yeniden Sergi kısmı ise toplamda 72 ölçü uzunluğundadır. Bu kısmı La Majör tonunda birinci konu, ve bir geçişin ardından yine La Majör tonunda ikinci konu oluşturur. Aynı tonda 12 ölçülük bir koda ile de bölüm biter.

### Örnek 19 (10-12. ölçüler)





Bu örnekteki tüm karşılıklı motifler appoijyatüdür ve appoijyatür gibi artiküle edilmesi beklenir. Piyanonun sol elindeki bağlı ve noktalı artikülasyonun ardından taklit karakterinde gelen sağ elin bağlı motifleri de, 2. notaları noktalı olmasa da sol elin motifi ile aynı artikülasyonda icra edilmelidir. Keman ile piyanonun sol eli de kesinlikle aynı artikülasyondadır. Kemanın, bu ritmik motifin 2. ve staccato noktalı notalarını sıçratarak değil, piyanonun yapacağı gibi eriterek (ilk notadan daha hafif ve zıplatmadan yumuşak kısa bırakarak) çalmalıdır.

#### Örnek 20 (18-21. ölçüler)



Bu örnekte de bir önceki örnekteki appoijyatür motifleri yer almaktadır. Notada 2. ses ve akorlarda staccato noktalaması olmaması bizi yanıltmamalıdır. Burada da bir önceki ile aynı appoijyatür artikülasyonu yapılacaktır. Ancak bu kez önceki örnekte keman ve piyanonun sol elinin çaldığını bu kez piyano sağ ve sol elde çalmakta, önceki örnekte piyanonun sağ eli ile verdiği cevabı ise bu kez keman vermektedir. Kemanın, piyanonun sorusuna cevap verir nitelikte çalması gerekir. Piyanoyu iyi dinlemeli ve onun genel anlamda yapacağı cümleleme nüansını takip ederek ona cevap vermelidir.

#### Örnek 21 (34-39. ölçüler)



Bu bölümün ikinci teması olarak bir füg kullanılmıştır. Füg ilk olarak piyanonun sol elinde, ardından tam bir füg örneği olarak V. derecesinde kemanda gelmektedir. Temayı ilk önce piyano çaldığı için, kemanın ikinci tez gelen temayı piyano ile aynı artikülasyonda çalması gerekir. Temanın başındaki trill piyano ile kemanda aynı sayıda tekrar ile yapılmalıdır.

Örnek 22 (47-50. ölçüler)



Bu örnekte Beethoven eserlerinin tipik bir özelliği olarak subito (ani) *f* ve *p* nüanslar bulunmaktadır. Keman ve piyanoda paralel nüans yapılması gereken bu tür pasajlarda, *f* olan ölçünün sonunda *p* nüansa giderken diminuendo yapılmamalı, *p* olan ölçünün sonunda da *f* nüansa giderken crescendo yapılmamalıdır. Ayrıca bu ve benzeri pasajlarda (keman ve piyanonun melodiyi paralel 3lüsünden çaldığı pasajlarda) hangi enstrüman 3lünün üst sesini (asıl melodi sesini) çalıyor ise, alt sesi çalan diğer enstrüman bunun farkında olmalı ve üst sesi çalan enstrümanı dinleyerek onun 3lüsü olacak şekilde volüm ve anlayışla çalmalıdır. Bu örnekte de üst sesi piyano, alt 3lüsünü ise keman çalmaktadır. Keman piyanoyu dinlemeli ve onun yapacağı nüansın altında 3lü ile eşlik etmelidir.

Örnek 23 (55. ölçü)



55. ölçüden itibaren yeni bir ritmik motif görülür. Bu noktalı 16lık ve 32likten oluşan ritmik motifi ilk piyano verir. Bu ritm kestiri çalınmalı, tüm noktalı ritimlerde olduğu gibi, noktalı notadan sonra gelen küçük değerdeki nota, önceki noktalı notada değil de kendinden sonra gelen noktalı notaya aitmiş gibi düşünülmelidir. Böylece ritmin hantal olması tehlikesinin önüne geçilir ve ritm daha kıvrak ve doğru olur.

Örnek 24 (63-66. ölçüler)



İlk olarak piyanonun verdiği bu noktalı ritmik motif, hemen ardından kemanda da gelir. Bu ritm Örnek 23'te anlatıldığı gibi düşünülmelidir. Özellikle de yukarıdaki örneğin sonunda keman ve piyano aynı anda bu ritmi çalacağı zaman, bu ritmin aynı keskinlikte ve karakterde icra edilmesi daha da bir önem teşkil eder.

Bu örnekte bir de *sf*'lar bulunmaktadır. Örneğin başında sağ elde gelen *sf* dışında hepsi paralel yapılacaktır. Kemanda bulunan bağ işareti artikülasyonu değil de arşelemeyi göstermektedir. Çünkü burada Örnek 19 ve 20'dekine benzer bir appojyatür vardır. Kemanın da piyanoda yazan bağlara uygun artikülasyon yapması beklenmektedir.

#### Örnek 25 (71-73. ölçüler)



Bu örneğin başındaki staccato notalarda şuna dikkat etmek gerekir. Staccato sekizlik nota ile staccato 16lık nota aynı kısalıkta çalınmamalıdır. Aynı kısalıkta çalınması istenseydi, besteci tarafından notalara aynı ritmik değer verilir. Bu hata, çoğu kez yapılan bir hatadır. Notanın üzerinde staccato noktası görüldüğü zaman, bazen düşünmeden, sadece kısa çalınır. Halbuki staccato noktasının hangi değerde bir notanın üzerinde olduğu önemlidir. Staccato noktasının, notanın değerini yarıya düşürdüğünü düşünmek ve ona göre çalmak, bu hatayı önlemek için bir düşünce yöntemi olabilir. Ayrıca bu örneğin 2. ölçüsündeki appojyatür artikülasyonu piyano ve kemanda aynı şekilde eriterek yapılmalı ve 3. ölçüsündeki sekizlik notalar piyano ve kemanda aynı kısalıkta çalınmalıdır.

#### Örnek 26 (82-83. ölçüler)



Noktalı ve bağlı nota artikülasyonu kemanda ve piyanoda aynı şekilde yapılmalıdır. Bu artikülasyon yazısı, kemanın yapısına daha uygun bir yazıdır. Bu sebeple burada bu kez piyano, kemanı örnek alıp onunla aynı şekilde çalmaya çalışacaktır. Bu örnekteki kısa cümlecik de bir appojyatür ile bitmektedir.

Keman 2. ölçünün 2. notası olan sekizlik notayı, değerinden daha kısa ve eriterek bitirmelidir.

### Örnek 27 (93-96. ölçüler)



Örnek 21’de ilk kez karşımıza çıkan füg konusu burada kendini kısa motiflerle hatırlatır. Bu 3lü kanonik yapı, füğün ilk geldiğindeki karakteri unutmadan ve aynı kararlı karakterde çalınmalıdır. Füg temasının ilk sekizlik notası piyanoda ne kısalıkta çalınmış ise, keman da aynı kısalıkta çalmaya dikkat etmelidir. Puandorglu notalarda iletişim içinde olunup piyanistin eli ile kemanın arşesi aynı anda enstrüman ile temastan kesilmelidir.

### Örnek 28 (141-143. ölçüler)



Bu pasaj Örnek 20’deki pasajın süslü halidir. Piyanodaki appoggiatür akorlar tamamen aynıdır, ancak kemanın bunlara cevabı bu kez, tam ters karakterde bir artikülasyon olan staccato bir şekilde ve tekrarlı notalarla gelmektedir. Burada da keman, Örnek 20’de olduğu gibi piyanonun soru motiflerini dinleyerek onun yaptığı cümlemeye, aynı nüanslar ile yanıt vermelidir.

### 3. Bölüm: *Allegro molto*

Bu son bölüm Sonat Rondosu formundadır. Genel şeması A-B-A-C-A-D-A’-Koda şeklindedir. İlk 20 ölçüde yer alan A ana temasının ardından ilk ara kesit (B) Do Majör tonunda gelir. Bu ara kesitte birçok minör tona geçiş yapılır ve kesit bizi la minörde bırakır. Tekrar gelen la minör A ana kesitinin ardından ikinci ara kesit (C) direkt La Majör tonunda gelir. Tamamen A kesiti ile aynı uzunlukta olan C kesitinin ardından tekrar A ana kesiti verilir. Ardından son ara kesit olan D kesitine direkt Fa Majör tonunda girilir. Son kez gelecek olan A’dan sonra yaklaşık 100 ölçülük uzun bir Koda gelir. Bu kodada A ana kesitinin ve B, C ve D

ara kesitlerinin motifleri kullanılmış olup, adeta bölümü bitirirken bölümde kullanılan tüm motif ve temaları bize hatırlatmak istemiştir.

### Örnek 29 (1-8. ölçüler)



Son bölümün girişini piyano yapmaktadır. Bu sırada keman 2. planda eşlik notaları ile eşlik eder. Keman bunun bilincinde olmalıdır. Ayrıca 5. ve 6. ölçülerde bağlı gelen ve giden senkop notalarda gecikmemelidir. Bunun bir yolu la notalarını değeri kadar tamı tamına 2 vuruş değil, biraz daha kısa çalmak olacaktır ki bir sonraki notaya zamanında gidilebilsin. 5. ve 6. ölçülerdeki nüans da piyano ile tamamen paralel yapılmalıdır.

### Örnek 30 (13-15. ölçüler)



Yukarıdaki örnekte çok kısa mesafelerde büyük nüanslar yapılması gerekir. 13. ölçüde 1 ölçü içerisinde (tempo oldukça hızlı olduğu da düşünülürse çok kısa bir süre içerisinde) *sf*ya varacak kadar büyük bir crescendo yapılmalı, 14. ölçüde ise bu gelinen yüksek volümden 1 ölçü içerisinde *p*'ya inilmelidir.

### Örnek 31 (33-39. ölçüler)



Örneğin 3. ölçüsünde kemanda senkop görülmektedir. Senkopun son notası aynı zamanda bir sonraki ölçünün de auktıdır. Her iki durumda da bu ölçünün son la notası geç çalınmamalıdır. Bunun için de bir önceki iki vuruşluk la'yı olduğundan biraz daha kısa keserek diğer la'ya zamanında gidilmelidir.

Piyano ve kemanda 4-6. ölçülerde paralel appojiyatür motifleri yer alır. Bunlar beraber ve aynı kısalıkta eriterek yapılmalıdır. Bu pasajda melodik çizgi kemanda, paralel 3lüsü ise piyanodadır. Keman bunun farkında olup daha yukarıda çalabilir.

### Örnek 32 (47-48. ölçüler)



Burada bir motif alışverişi görülmektedir. Kemandaki ve piyanodaki ritmik motifler tamamen aynı olmasalar da prensipte aynıdır: Bağlı bir arpej ve staccato dörtlükte eriyerek bir bitiş. Bunlar aynı artikülasyonda yapılmalı ve genel nüans çizgisi (cümleme) konusunda iletişim içinde olunmalıdır.

### Örnek 33 (49-55. ölçüler)



Her zaman puandorglu nota veya akora gelirken bu hissettirilmelidir. Örnek 32'nin hemen devamı olan bu örnekte, 48. ölçüden puandorglu 49. ölçüye geçerken biraz sakinleşilir. Bu ani Adagio tempoya geçişten sonra keman ve ardından piyanoda küçük birere kadans bulunur. Piyano, kemanın yaptığına (puandorg ile bittiği için daha sakin bir bitişle) cevap verir karakterde olmalıdır. Ardından aniden a tempo'ya girilir.

### Örnek 34 (78-83. ölçüler)



Yukarıda bahsedilen ve puandorga biraz sakin gelmesi prensibi burada da söz konusudur. Aynı kısalıkta yapılması gereken karşılıklı akor atışmalarının

ardından puandorg akorundan önceki kemanın iki notası ve piyanonun akoru, sakinleşerek gelmelidir. Üstelik piyanonun akoru, crescendo ile *f*'ye gelinen bir pasajın ardından subito *p* olacaktır. Bunun için de ekstra bir zamana ihtiyaç duyulur. Ardından benzer akorlara a tempo girilmelidir.

### Örnek 35 (90-93. ölçüler)



Örnek 34'te başlayan pasajın sonu burada verilmiştir. Burada da puandorgdan hemen önceki 2 nota piyano ve kemana ait olduğu için, ortak bir sakinleşme yapılması gerekir. Puandorgdan, piyanistin elinin ve kemanın arşesinin enstrümandan aynı anda temas kesmesi ile çıkılmalıdır.

### Örnek 36 (111-114. ölçüler)



Bu örnekte 3. temaya gidiş verilmektedir. Ölçünün ilk yarısı bitiş, ikinci yarısı 3. temaya giriş auktakt'ıdır. Bu ölçü tamamen in tempo sayılmalı, esler kesinlikle fazladan yapılmamalı, sekizlik pasajın sonunda yavaşlanmamalıdır. Yeni gelinen temada keman ve piyano partileri birlik notalardan oluştuğu için, tempo ve karakter yavaşlamış ve yumuşamış gibi düşünülme tehlikesi doğar. Halbuki aynı tempodayızdır. Kemanın auktakt notası ile birlik nota arasında ekstra bekleme yapılmamalı, ilk birlik notaya yavaş geçilmemeli, bu auktakt, direkt ve in tempo bir giriş olmalıdır.

### Örnek 37 (122-125. ölçüler)



Bu örnek, melodinin piyanoda olduğu ve kemanın tamamen eşlik yaptığı yerlere bir örnektir. Üstelik bu eşlikte ölçüler de birbirinin tamamen aynıdır. Keman çalanın düşeceği hata şu olabilir: Piyano partisini iyi bilmiyorsa ya da henüz öğrenmemişse, bu 4 ölçünün altında ne olduğunu bilmediği için, tek başına piyano eşiksiz çalışırken her ölçüyü birbirinin aynı çalacaktır. Halbuki burada 4 ölçülük kendi içinde yükselip alçalmakta olan bir cümle vardır. Keman partisinin, piyanodaki bu cümlelemeye paralel bir şekilde bu 4 ölçü ile eşlik etmesi gerekir. Bahsi geçen bu cümleleme basit anlamıyla küçük bir crescendo ile diminuendodur.

#### Örnek 38 (154-157. ölçüler)



37. örnekteki melodi, burada çeşitlenmiş haliyle gelmektedir. Bu sefer piyanonun sol eli ve keman dolgun bir eşlikle melodiye eşlik eder. Buranın bir çalışma yöntemi, piyanonun sağ elindeki melodiye çalmadan sadece 3leme eşliklerin çalışılmasıdır. Böylece 3lü aralıklarla paralel çalan piyano ve keman aynı anda ve aynı eşlik karakteri yapısında çalmayı pratik eder.

#### Örnek 39 (178-185. ölçüler)



Burada takipli bir motifsel yapı vardır. Asıl olan dayanağımız piyanonun sol elindeki birlik notalardır. Bunun üzerinde piyano ve keman tarşılıklı olarak atışır. Burada müzikal anlamda bir konulma gerçekleşmeli, keman piyanonun motifine cevap vermeli, ardından da piyano kemanın motifine cevap vermeli ve bu böyle devam etmelidir.

#### Örnek 40 (187-194. ölçüler)





Keman ve piyano paralel melodi çalıyor gibi görünse de, burada asıl melodik çizgi piyanodadır. Keman ona kimi zaman 3lü kimi zaman 5li armonik tamamalamalar ile eşlik etmektedir. Kısaca melodinin üzerine 2. sesi çalmaktadır. Keman bunun farkında olmalı ve eşlik patisi çaldığını unutmamalıdır. Kulağı hep piyanoyu takip edip onun cümlelemesi ile paralel, ancak onu bastırmadan ve sadece armonik olarak tamamlayarak çalmalıdır. Her iki çalgının da paralel trill yaptığı yerde, trilin kaç tekrardan oluşacağı planlanmalı ve aynı şekilde çalınmalıdır.

#### Örnek 41 (223-226. ölçüler)



Bölümün kodaşında yer alan bu kısımda piyano ve kemanda karşılıklı akor atışmaları görülmektedir. İlk akor (güçlü vuruştaki akor) piyanoda olduğu için, keman *f* fakat ona karşılık verir karakterde olmalıdır. Piyanonun plake çalabildiği akorlara gelen kemanın karşılığı kemanın teknik yapısından ötürü kırık akor olarak çalınacaktır. Her durumda piyano ile kemanın akorlarının aynı kısalıkta olması gerekmektedir. Bunun pratik çalışması yapılmalıdır.

#### Örnek 42 (230-233. ölçüler)



Bu örneğin pratik çalışması, piyanonun akorlarını çalmadan ve sadece piyanonun sol eli ile kemanın çalarak çalınması ile yapılabilir. Keman partisinin sadece başına yazılmış olan staccato noktaları devamında yazılmamıştır. Tamamen aynı ritmik yapıda giden pasajlarda bu tür bir yazım, edisyonlarda, pasajın tamamı staccato olacak şekilde yorumlanır. Piyanonun sol eline hiç işaret konulmamış olması bizi yanıltmamalıdır. Sonuçta keman partisine yazılan staccato işareti ile piyanoya yazılan staccato işareti, enstrümanların yapılarından ötürü aynı yorumlanamayacağı için, aslında burada piyanoya staccato işareti konulup konulmaması o kadar da önemli değildir. Klasik dönem eserlerinin tipik özellikleri düşünüldüğünde bu tür paralel 2 enstrüman partis, kesinlikle aynı artikülasyonla çalınmalıdır. Kemanın algıladığı ve yapacağı staccato, piyanodaki *non legato* çalım tarzına denk gelir. Dolayısı ile piyanodaki 8likler *non legato* (bağısız, ama piyano yazımındaki staccato değil) çalınmalıdır.

### Örnek 43 (283-286. ölçüler)



Bu örnek, Örnek 39'a benzemektedir. Karşılıklı atışmalar kemanda başlamakta, piyanoda devam etmektedir. Yine piyanonun sol elinde, bize destek sağlayan ve yol gösteren oktavlar vardır. Atışmalar bu kez kemanda başladığı için, piyanist kemani iyi dinleyerek ona cevap verir karakterde çalmalıdır. 3 tane dörtlükten oluşan bağlı motifin son dörtlüğü mutlaka yazıldığı gibi değil, dörtlükten daha kısa değerde ve eriterek çalınmalıdır.

### Örnek 44 (301-304. ölçüler)



Sol elin çizgisi ile keman çizgisinde converted (ayna çevrimi) bir durum görülmektedir. Bu pasajın çalışılması da, Örnek 42'dekine benzer şekilde, sadece piyano sol eli ve kemanın çalınması şekline yapılabilir. Burada asıl kulağımıza tanıdık gelen melodi piyanonun sol elinin çaldığıdır. Converted versiyonu kemandakidir. Bunun farkında olunmalı ve bu bilinçle icra edilmelidir.

### Örnek 45 (326-330. ölçüler)



Burada da çok kısa bir zamanda nüans değişimi istenmektedir. Hızlı bir tempoda çok kısa sayılabilecek 1 ölçülük bir mesafede crescendo ve yine 1 ölçülük mesafede bu crescendodan dönüş olarak diminuendo yapılması gerekmektedir.

Bölümün sonunda ritardando veya rallentando yazısı bulunmamaktadır. Dolayısı ile notaya sadık olunmalı ve bitişte yavaşlama yapılmamalıdır. Belki sadece son birlik notada çok az geç gelinebilir. Bu tercihtir. Ancak bundan daha fazlası, sakinleşmeye 228. ölçüden başlanması uygulanmamalıdır. Zaten 228. ölçüdeki diminuendo bu hissi organik olarak verecektir. Dolayısı ile ekstra bir

yavaşlamaya gerek kalmamakta, bu etki nota yazımının içinde doğal olarak bulunmaktadır.