

T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**ROBERT SCHUMANN'IN OP.105 LA
MİNÖR KEMAN SONATININ İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

GÖKNUR BİLGİN

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM DUYGU DAĞ

EDİRNE 2021

Tezin Adı: Robert Schumann'ın Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nın İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Hazırlayan: Göknur BİLGİN

ÖZET

İlk Romantiklerden olan Robert Schumann, aynı zamanda, otoriteler tarafından Alman Romantizminin en romantiği olarak kabul edilir. Eserlerindeki form ve yapısal farklılıklarla, çok sevdiği edebiyat eserlerinin etkisiyle bestelediği ve Romantizm öğeleriyle dolu eserlerle, zamanının en yaratıcı ve yenilikçi bestecilerindendir.

Schumann'ın oda müziği eserleri arasındaki tek üç bölümlü sonat olan Op.105 La Minör Keman Sonatı da bu özellikleri taşıyan en güzel örneklerdendir. Bu araştırma ile, keman repertuvarında önemli eserlerden biri olan keman sonatını icra etmek isteyen müzisyenlere yardımcı olabilmek ve eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamak amaçlanmıştır.

Bu çalışmada, eseri detaylarıyla inceleyebilmek adına, Schumann'ın hayatı, Romantik dönem ve Romantik dönemdeki müzik stili, eserin formu olan sonat formu, besteleniş süreci ve içerdiği keman çalma teknikleri araştırılmıştır. Son olarak da; keman sonatı çalışılırken karşılaşılabilecek zorluklar, çalışma önerileri ve etütler sunularak çözülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Sonat, Keman, Analiz, Romantik Dönem

Name of Thesis: Analysis of Robert Schumann's Op.105 A Minor Violin Sonata in terms of Performing Techniques

Hazırlayan: Gökür BİLGİN

ABSTRACT

Robert Schumann, one of the first romantics, is also considered by the authorities to be the most romantic of German Romanticism. He is one of the most creative and innovative composers of his time, with the form and structural differences in his works, and with works full of romance elements that he composed with the influence of his favorite literary works.

Op.105 A Minor Violin Sonata, which is the only three-part sonata among Schumann's chamber music works, is one of the most beautiful examples with these features. With this research, it is aimed to help musicians who want to perform the violin sonata, which is one of the important pieces in the violin repertoire, and to provide a better understanding of the piece.

In this research, in order to examine the piece in detail, Schumann's life, his music style in the romantic period and the romantic period, the sonata form of the piece, the composition process and the violin playing techniques it contains were investigated. Finally; Difficulties that may be encountered while studying violin sonata were tried to be solved by presenting study suggestions and etudes.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Sonata, Violin, Analysis, Romantic Period

ÖNSÖZ

Bu tezde, Robert Schumann'ın önemli eserlerinden biri olan Op. 105 La Minör Keman Sonatı, icra teknikleri açısından incelenmiştir. Bu eseri icra etmek isteyen ve benzer konularda araştırma yapan kişiler için, kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında ve müzik eğitimimde; bana yol gösteren, bilgisini, tecrübesini ve desteğini esirgemeyen, başta danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özlem Duygu Dağ'a, Konservatuvar Müdürümüz Prof. Ahmet Hamdi Zafer'e, üzerimde büyük emeği olan hocam merhum Doç. Zuhra Mansurova' ya, destek ve hoşgörülerinden dolayı tüm hocalarıma, tez yazım sürecim ve tüm hayatım boyunca destekçim olan ve bana güvenleriyle yanımda olan sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1. Problem	2
1.1 Alt Problemler	2
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4 Sınırlılıklar.....	3
1.5 Tanımlar	3
BÖLÜM II	5
YÖNTEM	5
2.1 Araştırma Modeli	5
2.2 Evren ve Örneklem.....	5
2.3 Verilerin Toplanması.....	5
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	5
III. BÖLÜM	6
BULGULAR VE YORUMLAR	6
3.1 Robert Schumann'ın Hayatı	6
3.1.1 Robert Schumann'ın Keman Eserleri	15
3.2 Romantik Dönem	18
3.3 Op. 105 La Minör Keman Sonatının Form Düzeni.....	24
3.4. Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nın İçerdiği Keman Çalma Teknikleri	28

3.4.1. Detache	28
3.4.1.1. Basit Detache.....	28
3.4.1.2. Vurgulu veya İfadeli Detache	29
3.4.2. Legato	29
3.4.3. Staccato.....	30
3.4.4. Spiccato.....	31
3.4.5. Martele.....	32
3.4.6. Tril	32
3.4.7. Vibrato	33
3.4.7.1. El Vibratosu	33
3.4.7.2. Kol Vibratosu.....	34
3.4.7.3 Parmak Vibratosu.....	34
3.4.8. Çift Sesler ve Akorlar	34
3.5. Robert Schumann'ın Op.105 La Minör Keman Sonatı'nın İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi	36
3.5.1 Birinci Bölüm (Mit leidenschaftlichem Ausdruck)	36
3.5.2 İkinci Bölüm (Allegretto)	56
3.5.3 Üçüncü Bölüm (Lebhaft).....	67
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA	79

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 1.-5. ölçüler arası.....	36
Şekil 2: Sevcik Otakar, <i>Shifting the Position and Preparatory Scale Studies</i> op.8 No:52	39
Şekil 3: Carl Flesch <i>Scale System</i> La minör Egzersiz	39
Şekil 4: İvan Galamian, <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Parmak Esnekliği için Çalışma.....	41
Şekil 5: Alberto Bachmann, <i>An Encyclopedia of the Violin Glissando</i> Geçiş Örneği.....	42
Şekil 6: Alberto Bachmann, <i>An Encyclopedia of the Violin Glissando</i> Geçiş Örneği.....	43
Şekil 7: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 11-16. ölçüler arası	43
Şekil 8: Jacob Don't, Etüdlar ve Kaprisler Op.35 No:7 1-18. ölçüler arası.....	44
Şekil 9: Sevcik Otakar, <i>School of Bowing Technique</i> Op.2, Part 1 No:5	45
Şekil 10: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 17-29. ölçüler arası.....	46
Şekil 11: İvan Galamian, <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Pozisyon Geçiş Örneği	46
Şekil 12: İvan Galamian, <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Pozisyon Geçiş Örneği	47
Şekil 13: İvan Galamian, <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Pozisyon Geçiş Örneği	47
Şekil 14: İvan Galamian, <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Pozisyon Geçiş Örneği	47
Şekil 15: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	48
Şekil 16: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	48
Şekil 17: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	48
Şekil 18: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	49
Şekil 19: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	49
Şekil 20: Pozisyon Geçiş Çalışma Önerisi.....	49
Şekil 21: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 32 ve 34. ölçüler arası	50

Şekil 22: Sevcik Otakar, <i>School of Bowing Technique Op.2, Part 2 No:15</i>	51
Şekil 23: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 59-61. ölçüler arası.....	51
Şekil 24: Henry Schradieck, <i>The School of Violin Technics Book 2 No:6</i>	52
Şekil 25: Henry Schradieck, <i>The School of Violin Technics Book 2 No:5</i>	52
Şekil 26: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 78-80. ölçüler arası	53
Şekil 27: Sevcik Otakar, <i>School of Bowing Technique Op.2, Part 2 No:24</i>	53
Şekil 28: Henryk Wieniawski, <i>Etudes-Caprices Op.18 No:6 Allegro non troppo</i>	54
Şekil 29: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 183 ve 184. Ölçüler.....	54
Şekil 30: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 189-190. Ölçüler	55
Şekil 31: Carl Flesch, <i>Scale System La Minör Gam Kromatik Dizisi</i>	55
Şekil 32: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 208. ve 209. Ölçüler	55
Şekil 33: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 1-3. ölçüler arası	57
Şekil 34: Bağ Çalışması Önerisi	58
Şekil 35: Bağ Çalışması Önerisi	58
Şekil 36: Bağ Çalışması Önerisi	58
Şekil 37: Bağ Çalışması Önerisi	59
Şekil 38: Bağ Çalışması Önerisi	59
Şekil 39: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 8. ve 9. Ölçüler	60
Şekil 40: Schumann, İkinci Bölüm 14-18. ölçüler arası.....	60
Şekil 41: Schumann, İkinci Bölüm 20-29. ölçüler arası.....	61
Şekil 42: Schumann, İkinci Bölüm 45-48. ölçüler arası.....	61
Şekil 43: Pierre Rode, <i>24 Caprice for Solo Violin No:18</i>	62
Şekil 44: Schumann, İkinci Bölüm 64. ve 65. Ölçüler	62
Şekil 45: Henry Schradieck, <i>School of Violin Technics No:2 1-12.</i> Ölçüler arası	63
Şekil 46: <i>Tril Çalışması Önerisi</i>	64
Şekil 47: <i>Tril Çalışması Önerisi</i>	64
Şekil 48: <i>Tril Çalışması Önerisi</i>	64
Şekil 49: <i>Tril Çalışması Önerisi</i>	64
Şekil 50: <i>Tril Çalışması Önerisi</i>	65

Şekil 51: İvan Galamian <i>Principles of Violin Playing and Teaching</i> Tril Çalışması Örneği.....	65
Şekil 52: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 75. ve 79. ölçüler arası.....	66
Şekil 53: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 1-5. ölçüler arası	67
Şekil 54: Simon Fischer, <i>Practice</i> Farklı Ritim Kalıpları Çalışmaları Örneği... 	68
Şekil 55: Simon Fischer, <i>Practice</i> Farklı Aksan Çalışmaları Örneği	68
Şekil 56: Simon Fischer, <i>Practice</i> Farklı Aksan Çalışmaları Örneği	69
Şekil 57: Simon Fischer, <i>Practice</i> Farklı Aksan Çalışmaları Örneği	69
Şekil 58: Ritim Çalışması Önerisi.....	69
Şekil 59: Ritim Çalışması Önerisi.....	70
Şekil 60: Ritim Çalışması Önerisi.....	70
Şekil 61: Ritim Çalışması Önerisi.....	70
Şekil 62: Bağlı Çalışma Önerisi	70
Şekil 63: Bağlı Çalışma Önerisi	70
Şekil 64: Bağlı Çalışma Önerisi	70
Şekil 65: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 29-31. ölçüler arası	71
Şekil 66: Jacob Don't, Etüdlere ve Kaprisler Op.35 No:9 1. Ve 32. ölçüler arası	71
Şekil 67: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 37-40. ölçüler arası	72
Şekil 68: Sevcik Otakar, <i>School of Bowing Techniques Book 2</i> No:17	72
Şekil 69: Sevcik Otakar, <i>School of Bowing Techniques Book 2</i> No:17	73
Şekil 70: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 48-51. ölçüler arası	73
Şekil 71: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 166-167. ölçüler.....	74
Şekil 72: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 168-177. ölçüler arası	75
Şekil 73: Schumann, Üçüncü Bölüm 191-196. ölçüler arası.....	75
Şekil 74: Schumann, Üçüncü Bölüm 198-204. Ölçüler arası.....	75
Şekil 75: Çift Sesler için Çalışma Önerisi	76
Şekil 76: Çift Sesler için Çalışma Önerisi	76
Şekil 77: Çift Sesler için Çalışma Önerisi	76
Şekil 78: Schumann, Üçüncü Bölüm 207-213. ölçüler arası.....	77

BÖLÜM I

GİRİŞ

Robert Schumann 8 Haziran 1810'da Saksonya Krallığı'nın Zwickau kasabasında dünyaya gelmiştir. İlk Romantiklerden olan Schumann, Romantizmi tam anlamıyla yaşayan ve eserlerine yansıtan, kendinden sonra gelen Romantiklere ilham olan bir bestecidir. Müziğe ve edebiyata olan ilgisi küçük yaşlarda başlamıştır. Bu sebeple edebiyatla müziği kaynaştırmayı sevmiştir. Genç yaşta babasının ve kardeşlerinin kaybıyla ruh sağlığı olumsuz yönde etkilenmiştir. Friedrich Wieck ile tanışması ve ondan piyano dersleri almaya başlaması hayatının dönüm noktalarından sayılmıştır. Piyano çalmayı çok sevmesine rağmen yaşadığı bir sakatlıktan dolayı piyanistlik kariyeri sona ermiştir ve bu süreçten sonra kendisini kompozisyona adanmıştır.

Hayatı boyunca ruh sağlığında sıkıntılar yaşayan Schumann'ın, yaşadığı bu psikolojik durumların, aslında yaratma sürecine olumlu yansıdığı düşünülmektedir. Buna en güzel örneklerden biri; Op.105 La Minör Keman Sonatı'dır. O dönem içinde yaşadığı problemler ve ardından geçirdiği bir buhran döneminde bu eser gelmiştir.

Keman repertuarının önemli eserlerinden biri olan Op.105 La Minör Keman Sonatı, Schumann'ın en önemli son dönem eserlerinden birisidir ve günümüzde sıklıkla seslendirilmektedir. Bu eser incelenerek, icra etmek isteyen müzisyenlere yardımcı olmak ve benzer konularda araştırma yapanlar için kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Eserin müzik dilini ve yorum inceliklerini anlamak için, Romantik dönem, Romantik dönemdeki müzik stili, Schumann'ın hayatı ve müzik anlayışı, eserin formu ve besteleniş süreci incelenmiştir. Son kısımda ise sonatın detaylı incelemesi yapıp, çalışma örnekleri sunulmuştur. Neden sonuç ilişkisine dayalı olarak yapılan bu çalışma, titiz bir şekilde araştırılarak neticelendirilmiştir.

1. Problem

Bu araştırmanın problemini; Robert Schumann'ın keman için yazdığı üç bölümlü sonatın, icra teknikleri açısından incelenmesi oluşturmaktadır.

1.1 Alt Problemler

1. R. Schumann'ın hayatı ve dönem içerisindeki yeri,
2. Romantik Dönem ve Romantik Dönemdeki müzik anlayışı,
3. Sonat formunun tarihi ve özellikleri,
4. R. Schumann op.105 La Minör Sonatı'nın içerdiği keman çalma teknikleri,
5. R. Schumann'ın Op.105 La Minör Keman Sonatı'nın incelenmesi ve seslendirilmesinde karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesine yönelik çalışma önerileri

1.2. Amaç

Bu araştırmanın yapılması ile; Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nı icra etmek isteyen müzisyenlere, icra hakkında fikir sunması ve karşılaşılabilecek teknik problemlerin nasıl çözüleceği hakkında yol göstermesi amaçlanmıştır. Eserin nasıl daha iyi yorumlanabileceği ile ilgili fikirler paylaşılmıştır ve eseri çalışırken yardımcı olabilecek etüt ve egzersizler önerilmiştir.

1.3. Önem

Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nı icra edecek olan keman öğrencileri ve öğretmenlerinin, eseri doğru yorumlamak ve icra etmek için faydalanabilecekleri bir kaynak olarak literatüre eklenmesi, araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, R. Schumann'ın Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nın İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

A tempo: İcrada tempo değişmesinden sonra, yeniden önceki tempoya dönüş.¹

Akor: Aynı anda duyulan ya da duyulma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi.²

Aksan: Vurgu, vurum.

Allegretto: Allegrodan daha yavaş tempo.

Con Passione: Çalan kişiye, belirli bir bölümü dramatik bir şekilde çalması için bir müzikal yönerge; duygu ve tutkuyla.³

Concerto grosso: Küçük bir çalgı grubunun (concertino), orkestranın geri kalan çalgılarıyla (ripieno) karşıt durumda olduğu yapıt.⁴

Crescendo: Sesin giderek derece derece artacağını, çoğalacağını belirten bir gürlük imi.⁵

Diminuendo: Sesi git gide azaltarak.⁶

Fermata: Durak notası.⁷

Forte: Güçlü gürlükte çalınması öngörülen.

Füg: Kontrpuan tekniğine dayalı bir besteleme şekli. Ana temanın veya kılavuz fikrin taklit yoluyla geliştirilmesi sonucunda biçimlenir.⁸

¹ <https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (17.05.2021).

² Ahmet Say, (2002): Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: s.18.

³ <https://www.freemusicdictionary.com/definition/con-passione/> (17.05.2021).

⁴ <https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (17.05.2021).

⁵ Evin İlyasoğlu, (2001): Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: s.300.

⁶ <http://sozluk.muzik2.net/forte-nedir-ne-demektir.html> (17.05.2021).

⁷ <http://sozluk.muzik2.net/fermata-nedir-ne-demektir.html> (17.05.2021).

⁸ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.301.

Konçerto: Solist ve ona eşlik eden orkestra için üç veya dört bölümlü konser parçası.⁹

Kromatik: On iki perdeli dizide, yarım perdeler sırasıyla çıkararak ya da inerek ilerleyiş.¹⁰

Lied: Bir şiir üzerine yazılmış, genel olarak piyano eşliğindeki şarkı.

Menuet: Eski bir Fransız dansı.

Oktav: Sekizli aralıktır.

Opera: Eser anlamında müzikli sahne oyunu.

Oratoryo: Kutsal konulu bir metin üstüne çalgılar, koro ve solistler tarafından söylenmek üzere yazılmış, sahnelenmeyi gerektiren tür.

Piano: Hafif, yumuşak çalmak.

Pianissimo: Pek hafif çalmak.¹¹

Ritardando: Hızı azaltarak, geciktirerek.¹²

Scherzo: Şakacı, nükteli çalgısal parça.

Senfoni: Orkestra için yazılmış, üç ya da dört bölümlü büyük müzik yapıtı.¹³

Süit: 16. yy.da bir yandan halk arasında, öte yandan saraylarda gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlayan dans parçaları demeti.¹⁴

Sforzando: Sesi birden kuvvetlendirerek.¹⁵

Tempo: Müzikte sesin süresi üzerine kurulmuş, ses hareketlerinin süre ve hızlarını ölçmeye yarayan sistemlerin temeli.

Tremolo: Bir nota yada bir akorun çok hızlı olarak tekrarı.

Toccata: Sözcük anlamı “dokunmak için” olan tuşlu çalgılar için yazılmış olan parça.

Uvertür: Müzikli sahne yapıtlarının, süit ve senfonilerin başındaki açılış, giriş müziği.¹⁶

Vivo: Çevik, uyanık.¹⁷

⁹ <https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (17.05.2021).

¹⁰ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.313.

¹¹ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.302,303.

¹² <http://sozluk.muzik2.net/ritardando-nedir-ne-demektir.html> (17.05.2021).

¹³ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.304.

¹⁴ <https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (17.05.2021).

¹⁵ <http://sozluk.muzik2.net/sforzando-nedir-ne-demektir.html> (17.05.2021).

¹⁶ <https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (17.05.2021).

¹⁷ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.305.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma tekniklerinden betimsel tarama ve kaynak taraması modeli kullanılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Robert Schumann'ın bestelemiş olduğu tüm eserler, örneklemini ise "Op. 105 La Minör Keman Sonatı" oluşturmaktadır

2.3 Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilere, Robert Schumann'ın hayatı incelenerek başlanmış, yaşadığı dönemi ve hayatını anlatan kitap, dergi, e-dergi, tez, e-kitap ve internet siteleri gibi kaynaklar incelenerek toplanmıştır. İnternette yer alan kayıtlar dinlenmiş, dönemin özellikleri de dikkate alınarak, eserin icrasındaki yorum ve teknikler doğrultusunda çalışma önerileri sunulmuştur.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ulaşılan veriler, R. Schumann'ın müziğinin yapısı, keman sonatında kullandığı keman çalma teknikleri ve bu tekniklerin, Schumann'ın müzik anlayışı doğrultusunda doğru bir şekilde uygulanabilmeleri açısından, çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Robert Schumann'ın Hayatı

Robert Schumann 8 Haziran 1810'da Saksonya Krallığı'nın küçük Zwickau kasabasında dünyaya gelmiştir. Chopin ile aynı yıl doğan Schumann, ilk Romantikler denilen büyük yeteneklerle aynı kuşaktır. Bu besteciler; Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner ve Verdi 'dir.

Schumann beş kardeşin en küçüğüdür. Babası Friedrich August Gottlob Schumann bir kitapçı ve aynı zamanda dönemin ünlü şairlerinden Lord Byron ve Walter Scott'un toplu eserlerini Almanca'ya çeviren ve yayımlayan ilk kişidir. Schumann küçük yaşlardan beri müzik ve edebiyatla ilgilidir.

“Yedi yaşında, Schumann yerel orgcu ile piyano derslerine başlar. Daha resmi bir piyanist eğitimi, on sekiz yaşında Leipzig'e taşınana ve konser piyanisti olmak amacıyla kendisini müziğe adanacağı sürece gerçekleşmez. Sekizinci ya da dokuzuncu yılında, bir dizi müzik deneyiminin sonucu olarak, müzik yapmasında en belirleyici eser olarak Mozart'ın 'Die Zuberflöte'si müziği şu ya da bu şekilde yapmasına karar vermesinde etkili oluyor. Canlı performans konusunda kesinlikle hevesli: Dokuz yaşında bir çocuk olarak okul arkadaşlarını bir tiyatro grubu olarak organize ediyor ve on birinci ve on sekizinci yılları arasında bir dizi gösteride piyanist, şair ve hatip olarak yer alıyor. Robert on beş yaşındayken, babası oğlu için beste dersleri düzenlemek için Carl Maria von Weber ile iletişime geçmiştir, ancak Weber aynı yıl öldüğünden hiçbir şey çıkmaz. Müzik alanında titiz bir eğitimden yoksun olan Schumann, aslında, kendi başına müzik notaları ve ders kitaplarını

*okuyan ve hayatı boyunca belirli noktalarda tek başına öğrenmeye dönecek olan bir otodidaktti.”*¹⁸

Schumann 1822 yılında, on iki yaşındayken ilk bestesini yazmıştır. Eser soprano, alto, piyano ve orkestra için bir oratoryodur ve dönemim en ünlü nota yayımcısı “*Breitkopf & Härtel*” tarafından basılmıştır. Bu sebeple Schumann kısa sürede tanınır hale gelmiştir.¹⁹

Kısa bir süre piyano eğitimi görse de, küçük yaşlarda Schumann’ın ilgisi babasının bir kitap dükkânı olmasının etkisiyle hep edebiyatta olmuştur. Okumayı çok sevmiş ve edebiyatla büyümüştür. Bu sebeple müzikle edebî düşüncüyü kaynaştırmayı en çok kullanan ve seven besteci olabilir. Schumann’ın en sevdiği yazar Jean Paul Richter’dir ve onun müzik ile ilgili yaptığı açıklamalardan büyük ölçüde etkilenmiştir.

Ağırlıklı olarak liedler yazmıştır. Bunların yanında bir edebiyat aşığı olan Schumann okumayı asla bırakmamıştır. Goethe, Shakespeare, Byron ve elbette Jean Paul okuyup, eserleri sayfa sayfa ezberlemiştir. Düzyazıya, şiire, kitaplara tutkun olan, neredeyse tüm sanatlarla ilgili, sürekli müzik, yaşam ve estetik tartışabileceğiniz tam bir Romantiktir.²⁰

Schumann, Leipzig’de hukuk eğitimi gördüğü sırada tanınmış bir piyanist olan Friedrich Wieck’ten piyano dersleri almaya başlamıştır. Wieck dünyanın önde gelen pedagoglarından biri olarak kabul edilir, bunun en önemli kanıtı tarihin önde gelen sanatçılarından biri olacak olan kızı Clara Wieck’dir. Friedrich Wieck Schumann’ın yeteneğini ve potansiyelini fark etmiştir hatta Schumann’ın annesine

¹⁸ Beate Perrey, *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, New York, 2007, s. 6.

¹⁹ Günay Tuzkaya, R. Schumann’ın Hayatı ve Yaratıcılığı, *Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Ankara, 2013, s. 8-9.

²⁰ Harold C. Schoenberg, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2013 s. 162.

mektup yazıp, Robert'in üç yıl içinde en büyük piyanistlerden biri olacağını vaat etmiştir.²¹

1830 yılında dönemin en büyük keman virtüözlerinden biri olan Niccolò Paganini'yi dinlemek için Frankfurt'a gitmiştir. Konserde duydukları karşısında büyük şaşkınlık geçiren Schumann, Paganini'nin kemandaki ustalığına hayran kalmıştır. Dinlediği bu konser hayatında dönüm noktası olmuştur. Bu konserden sonra konsantre olduğu tek şey Paganini'nin virtüözetisinin piyanoya nasıl aktarılacağı olmuştur.²² Paganini'nin etkisi altında kalan Schumann bundan sonra tüm zamanını tekniğini geliştirmeye ve piyanoda virtüöz olabilmeye adanmıştır. Parmağında yaşadığı bir sakatlıktan dolayı bu hayalini gerçekleştirememiştir ve o dönemden sonra kendini beste yapmaya adanmıştır.

“Schumann'ın ilk yapıtı, 1830'da tamamladığı Op.1 Abegg Çeşitlemeleri'dir. Bestecinin parlak fantezi gücünü sergileyen bu yapıt, o yıllarda duygusal bağı olan Meta Abegg adlı bir kızın soyadındaki harflerin Alman notasındaki A (La), B (Si), E (Mi), G (Sol), ve G (Sol) seslerinden oluşan motifin yinelenmesiyle yazılmıştır. Piyano için ikinci yapıtı Op. 2 Papillons (Kelebek, 1832) ve Op. 3 Paganini'in Bir Caprice'i Üzerine Çalışma (1832), onun bestecilik kumaşını daha başlangıçta ortaya koymuştur.”²³

1833 yılında kardeşi Julius, kolera salgınından dolayı hayatını kaybetmiştir. Schumann'ın ruh sağlığı genç yaşta yaşadığı acı kayıplar yüzünden olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu durum onu depresyona sürüklemiştir ve ilk kez intihar teşebbüsünde bulunmuştur fakat bu son olmayacaktır.

1834 yılında müzik anlayışını ifade etmek ve dönemin müziğini eleştirmek amacıyla öğretmeni Wieck, L. Schuncke ve J. Knorr ile birlikte “Müziğin Yeni Dergisi”ni kurmuştur. Eski dönem bestecilerinin önemini ve değerini belirtmek, yeni

²¹ Harold C. Schoenberg, *a.g.e.*, s.162.

²² Günay Tuzkaya, *a.g.e.*, s. 12-13.

²³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 6. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006, s. 369.

kuşağın gösterişçi virtüözite merakını eleştirmek için yazılar yazmıştır. Barok çağın, özellikle Bach'ın önemini vurgulamaya çalışmıştır. Ayrıca bu dergide yazdığı yazılarla Chopin ve Brahms gibi dönemin diğer bestecilerinin isimlerinin duyurulması adına da katkıda bulunmuştur. Derginin yayını 1845 yılına kadar sürdürmüştür.²⁴

*“Kendi yayınında Schumann, Romantik yan oyun hayalini gerçekleştirebilirdi. Davidsbund -David'in takımı- olarak bilinen bir dernek icat etti ve müzik tartışan ve eleştiri yazan dernek üyelerine takma adlar verdi. Schumann'ın kendisinin iki takma adı vardı-kendi doğasının taşkın yanını yansıtan, dışa dönük Florestan ve durgun yanını yansıtan, içe dönük Eusebius. Master Raro, Chiara, Jonathan ve benzeri adlar vardı. Hepsi gerçek insanlardı. Chiara, Clara'ydı; Master Raro, Friedrich Wieck'ti; Jonathan, Ludwig Schuncke'ydi. Davidçilerin tümü, kültürsüzlerle, güvenli ya da gösterişli müziğe dalmış müzik düzenbazlarıyla ya da hayal gücü kıt burjuvalarla ya da bilgiçlerle savaşmak için bir araya gelmişti”.*²⁵

Schumann, Friedrich Wick'ten piyano dersi aldığı yıllarda, kızı Clara Wieck'in piyano çalışından çok etkilenmiştir. Babası Clara'nın başarılı bir virtüöz olabilmesi için çok çaba sarf etmiştir. Clara da aynı şekilde sürekli piyano çalışmıştır ve repertuarını genişletmiştir. Verdiği konserlerde büyük beğeni toplamıştır ve bu durum Schumann'ın hoşuna gitmiştir. Hocasının evinde kaldığı sürece Clara ile Schumann arasında duygusal bir bağ doğmuştur ve bu bağ zamanla aşka dönüşmüştür. 1837 yılında nişanlanmışlar, daha sonra da evlenmişlerdir. Schumann, Clara ile evlendiği yıl 160'tan fazla *lied* yazmıştır ve *lied*lerini Clara'ya ithaf etmiştir. Bu yıllarda yazmış olduğu ünlü *lied*lerinde, piyanoyu eşlik olarak değil vokalle beraber sözler söyleyen ikinci bir vokal gibi düşünerek yazmıştır. Şan melodilerinden ziyade piyano için ayrı bir eser yaratmıştır ve bu da onun *lied* sanatındaki ustalığını ortaya koymuştur.

²⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 369.

²⁵ Harold C. Schoenberg, *a.g.e.*, s.166.

1840 yılında bestelenen ve içlerinde *Liederkreis op.39*, *Dichterliebe op.48*'de bulunan 130'dan fazla lied gerçek bir yaratıcı patlamadır. Schumann, piyano ve ses arasında, şiir ve müzik arasında tam bir birliktelik sağlayarak lied türünü mükemmelliğe taşır.²⁶

1841 Schumann'ın *senfoni* yılıdır. Daha 1838'de piyanonun kendisine dar geldiğini söylemiştir. 1841'de Op.52 Süit'i, op.54 Piyano Konçertosu ve 4 senfonisini bestelemiştir. Senfonide Beethoven'ı örnek almıştır fakat Romantizm çok daha egemendir. Sonraki yıl oda müziğine yönelmiştir. Op.41 yaylı dörtlülerini Mendelssohn'a adamıştır. Daha sonraki yıl ise Schumann için *oratoryo* dönemi olduğu söylenir. Dinî olmayan, kendi tarzında *oratoryo* yazmıştır ve başarı yakalamıştır. Aynı yıl Nisan ayında Mendelssohn Leipzig Konservatuari'nda yöneticilik yapmaya başladıktan sonra Schumann'ı kompozisyon ve piyano dersleri vermesi için davet etmiştir. Schumann bu teklifi kabul etmiş, dersler vermiştir ancak bir yıl sonra bu görevi bırakmıştır.²⁷

Kendisini artık tam anlamıyla kompozisyona, üretmeye adanmak isteyen Schumann'ın bir yandan sağlık durumu kötüye gitmiştir. Kendini ifade etmekte güçlük çekmeye başladığı söylenir. Sinir krizleri geçirmiştir ve sinir bozuklukları yaşamaktadır. Kulağında sürekli duyduğu tiz bir la sesi olduğunu söylemiştir. Bu psikolojik sorunlarla boğuşurken çıkardıkları dergiden de vazgeçmek durumunda kalmıştır. Ayrıca o dönem Mendelssohn'un müzik direktörlüğünü yaptığı Gewandhaus'taki görevini bırakmasıyla yerine kendinin seçileceğini düşünmüştür. Fakat halk onun yerine genç Danimarkalı Niels Gade'i seçmiştir. Bunun üzerine de büyük bir hayal kırıklığı yaşamıştır.²⁸

Bu olayların üzerine Clara ve Robert Schumann Leipzig'den ayrılarak Dresden'e taşınmışlardır. Schumann burada da bir hayal kırıklığı yaşamıştır çünkü burada resmî bir görevi yoktur ve sipariş de almamıştır. Ferdinand Hiller ile olan

²⁶“Robert Schumann”, bso.bilkent.edu.tr/tr/robert-schumann/ (08.01.2021).

²⁷ Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 371-372.

²⁸ “Robert Schumann”, <http://bso.bilkent.edu.tr/tr/robert-schumann/> (10.01.2021).

arkadaşlığı sayesinde Dresden'deki sanat çevresiyle tanışma imkânı bulmuştur. Evinde dinletiler düzenleyip toplantılara katılmıştır ve bu sayede birçok şair, ressam ve müzikçiyle bağlar kurmuştur. Sanatın diğer dallarıyla da iç içe olmasının etkisiyle müziğin diğer türlerinde de eser yazdığı düşünülmüştür. Bu dönemde Genova Operası'nı bestelemiştir. Hiller Dresden'den ayrılırken başında olduğu koronun yönetimini arkadaşı Schumann'a emanet etmiştir.²⁹

1849'da kentte ayaklanma başlayınca bu şehri de terk edip Düsseldorf'a yerleşmişlerdir. Bu kentte orkestra şefliği ve müzik yönetmenliği yapmıştır, fakat bozulan sağlığı bir süre sonra buna da engel olmuştur.

Keman için yazdığı ilk sonat olan la minör sonatının motivasyon kaynağı olarak da o dönem orkestra müdürlüğünü yaptığı orkestra ile yaşadığı gerilimler olarak görebiliriz. Yaşadığı psikolojik problemlerinden kaynaklı bazı hareketlerinden ve sessiz kişiliğinden memnun olmayan orkestra müzisyenleri ve koro üyeleri onu eleştirmeye başlamışlardır. Ekim 1853'te Dresden bestecisi Moritz Hauptmann'ın bir performansında çevresinden habersiz bir şekilde, müzik bittikten sonra hala orkestrayı yönetmeye devam etmiştir. Koronun birkaç üyesi onun yönetimi altında performans sergilemek istememiştir ve meseleler doruğa ulaşmıştır. Ertesi ay Schumann'a faaliyetlerini kendi çalışmalarıyla sınırlaması ve diğer tüm gösterileri yardımcısı Julius Tausch'a bırakması söylenmiştir. Bu hoş olmayan olaylardan sonra Schumann oda müziğine yönelmiştir. Bir daha orkestrayı yönetmemiştir.³⁰

Miyop olduğundan iyi göremez, otoritesi yoktur, devamlı rüyada gibidir, kendini doğru bir şekilde ifade edemez, vuruşları belirsizdir, ne söylediği duyulmamakta, anlaşılmamakta, kısa sürede yorulduğundan provaları bitirememektedir. Tüm müzisyenleri, özellikle de amatör koroyu karşısına alır. Bir soprano karısına şöyle yazmış "Sevgili kocanız milletle kavga etmeyi bırakıp biraz

²⁹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.372.

³⁰Misha Donat, "Violin Sonatas&Three Romances"

https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67180 (17.05.2021).

*daha dikkat istese, her şey daha kolay olur.” Durumu kabullenir şefliği yardımcısına bırakır, artık sadece kendi eserlerini yönetme yetkisine sahiptir.*³¹

Mart 1851’de piyano ve viyolonsel için “Märchenbilder”ini yazmıştır. Eylül ve aynı yılın Kasım ayının ilk günleri arasında hızlı bir şekilde la minör keman sonatı, sol minör piyano üçlüsü ve re minör keman sonatı gelmiştir.

Genellikle tek bir türe odaklanan yoğun hiperaktivite ataklarıyla beste yaptığı düşünülür. Clara Schumann Ekim 1851’de Düsseldorf’ta çalışmasına kilitlendiğinde heyecanla günlüğüne yazmıştır. “Robert yeni bir şey üzerinde çalışıyor. Bana ne olduğunu söylemiyor ama bunun bir keman piyano parçası olduğunu hissediyorum.” Clara Schumann keman sonatı hakkında “Yapıtın tüm karakteri beni olağanüstü bir şekilde büyülüyor ve başından sonuna kadar çalmak için sabırsızlanıyorum.” demiştir.³²

Robert Schumann, Wasielewski’ye la minör keman sonatını bazı insanlara çok kızgın olduğu bir zamanda bestelediğini söylemiştir. Öfkesi bu yaratıcı enerjide çıkışını bulmuş olmalı ki tüm sonatı bir hafta gibi çok kısa bir sürede tamamlamıştır.

Bu sonatta o dönemde yaşadığı psikolojik sorunlarının da etkisiyle, zihninin tedirgin ve endişeli halini, kişiliğinin dışa dönük hayali olan Florestan’ın dışavurumunu görebiliriz. Büyük dalgalanmalar ve duygusal karmaşa kompozisyonun çoğuna nüfuz etmiştir.³³

Schumann’ın 1850’den sonraki çalışmalarının çoğundaki duygusal baskılarının yansımaları, tek temalara veya güdülere odaklanma eğilimleri, monotematik sonat formu olarak ortaya çıkmıştır. Sınırlı tematik yapıyı kontrast

³¹“Robert Schumann”, <http://bso.bilkent.edu.tr/tr/robert-schumann/> (10.01.2020).

³² Georg Predota, “Florestan and Eusebius Robert Schumann: Violin Sonata No. 2 in D minor, Op. 121”

<https://interlude.hk/florestan-eusebiusrobert-schumann-violin-sonata-2-d-minor-op-121/>(17.05.2021).

³³ Georg Predota, “Florestan and Eusebius Robert Schumann: Violin Sonata No. 2 in D minor, Op. 121” <https://interlude.hk/florestan-eusebiusrobert-schumann-violin-sonata-2-d-minor-op-121/> (17.05.2021).

yoluyla, baştan sona ince bir şekilde sürdürür.³⁴ Temanın özelliklerini eserin her bölümünde hissedebileceğimiz bu form, inceleyeceğimiz la minör sonat için oldukça geçerlidir.

Bu sonat Schumann'ın senfonik olarak tasarladığı oda müziği çalışmaları arasındaki tek üç bölümlü sonattır. Diğer çalışmalarını dört bölüm olarak bestelemiştir. Besteci Misha Donat, *Yavaş* ve *Scherzo* bölümün işlevlerini birleştirerek oluşturduğu bu orta bölüm ile Schumann'ın, Beethoven'ın kitabından bir yaprak çıkardığı sonucuna varmıştır.

*“Atalarının sanatsal bütünlüğünün standartlarına bağlı kaldığı halde, daha eski bir kompozisyon tarzının sürdürülmesiyle açıkça ilgilenmeyen Schumann, bunu sanatsal değerlerde düşüş olarak görür. Schumann sonat formunu yanlış anlamadı, aksine Schubert ve Brahms gibi, kendi şartlarına göre yeniden tasarladı.”*³⁵

Düsseldorf'daki yıllarında bestelemiş olduğu Ren Senfonisi (1850), uvertürler ve Op. 112 Der Rose Pilgerfahrt, Messe ve Requiem, yine buradaki yıllarında tanıştığı kemancı Joseph Joachim'e adadığı keman konçertosunun yazdığı son verimli eserlerinden olduğu düşünülür. O zaman yirmili yaşlarda olan Brahms besteciyle tanışmak için Düsseldorf'a gelmiştir. Clara Schumann ile Brahms'ın ömür boyu süren dostluğu da bu şekilde başlamıştır.³⁶

Schumann'ın son yılları üzücüdür. Özellikle karısı Clara için çok etkileyici olduğu ve kalıcı bir yara bıraktığı düşünülmektedir. Zaten az konuşan biri olduğu söylenen Schumann artık hiç konuşmamaktadır. Halüsinasyonlar görmeye başlamıştır. Ayrıca kulağında sürekli duyduğu halüsinasyon olan La sesini de 17 Şubat 1854'te kağıda dökmüştür. Bu eser 'Hayalet Varyasyonları'dır. Ağırlaşan psikolojik hastalığı nedeniyle Schumann son zamanlarında hiç çalışmamıştır ve

³⁴ Scott Foglesong, “Schumann: Sonata No. 1 in A minor for Violin and Piano, Opus 105”, <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Schumann-Sonata-No-1-in-A-minor-for-Violin-and-Pia> (17.05.2021).

³⁵ Peter Smith, *Harmonies Heard from Afar: Tonal Pairing, Formal Design, and Cyclical Integration in Schumann's A-minor Violin Sonata, op. 105*, Music Theory of New York State, 2009, s.52.

³⁶ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.372.

ailesine bakamamaya başlamıştır. Zor zamanlar geçiren ailesine bakabilmek için Clara Schumann onu bırakıp turnelere çıkmak zorunda kalmıştır. Schumann 27 Şubat sabahı Ren Nehri'ne atlayıp intihara kalkışmıştır ve onu gören kayıkçılar tarafından kurtarılmıştır. Bu olaydan sonra kendi isteğiyle tımarhaneye yattığı söylenmektedir. Bir süre sonra kimseyi görmek istememiştir ve yemek yemeyi de bırakmıştır. 27 Temmuz 1856'da ağırlaştığında Clara Schumann yine bir turnededir ve durumunun ağırlaştığını duyunca hemen başucuna koşmuştur. Schumann'ın onu tanıdığı ve son kez sarıldığı anlatılır. Clara Schumann o an için "Bana gülümsedi, artık güçlükle hareket ettiği için, büyük bir çabayla tek koluyla bana sarılabildi. Ve bu sarılmayı dünyanın tüm hazinelerine değişmem" demiştir. O gün Schumann, 46 yaşında hayatını kaybetmiştir.³⁷ Robert Schumann bugün ismi "Eski Mezarlık" olarak anılan Bonn'daki Alter Friedhof mezarlığına defnedilmiştir ve bir anıt mezarı vardır.

*"Schumann 29 Temmuz 1856'da öldüğü sırada, müziği uluslararası bir ün kazanmaya başlamıştı. La minör Piyano Konçertosu popülerdi ve diğer eserleri de repertuvara girmeye başlıyordu."*³⁸

³⁷ "Robert Schumann", <http://bso.bilkent.edu.tr/tr/robert-schumann/> (13.01.2021).

³⁸ Harold C. Schoenberg, *a.g.e.*, s. 168.

3.1.1 Robert Schumann'ın Keman Eserleri

- Op. 131 Fantasy in C dur Violin and Orchestra (1853)
- WoO 23 Violin Concerto in D minor (1853)
- Op.105 Violin Sonata No:1 A minor (1851)
- Op.121 Violin Sonata No:2 in D minör (1851)
- WoO 27 Violin Sonata No:3 in A minör (1853)

Schumann keman için oldukça az eser bestelemiştir. Eserlerin tarihlerine baktığımızda, yaşamının son yıllarında keman eserleri yazmaya başlamış olduğunu görürüz. Yazmış olduğu sonatlar da keman ve piyano sonatı olarak geçmektedir. Op. 105 La Minör Keman Sonatı da Hofmeister tarafından 1852'de veya 1851'in sonlarında keman ve piyano için değil, piyano ve keman için bir sonat olarak yayınlanmıştır. Piyanist bir besteci olduğu için keman eserlerinin az olması şaşırtıcı değildir. Hayatı boyunca keman eserleri üzerine yönelmeyip son yıllarında yönelmesinin bir nedeni olabilir. Düsseldorf'ta orkestra müdürlüğü yaptığı dönemde, orkestra üyeleriyle yaşadığı tartışmaları ve orkestra üyeleri tarafından eleştirildiğini düşünürsek kendini her alanda kanıtlamak istemiş olabilir. Ayrıca 1851 yılında Gewandhaus Orkestrası'nın başkemancısı Ferdinand David'in ricası üzerine keman için iki sonat bestelemiş ve bu sonatları Ferdinand David'e ithaf etmiş olduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra Schumann'ın Niccolo Paganini'ye olan hayranlığını da bilmekteyiz. Piyanoda onun gibi bir virtüöz olmak istemiştir, keman eserlerinde de ondan ilham aldığını düşünebiliriz. Özellikle Paganini'nin kaprislerindeki teknik yenilikleri piyanoya aktarmak üzerine çok çalışmıştır. Örnek olarak Etudes After Paganini Caprices Op.3, Six Concert Studies on Caprices by Paganini Op.10 eserlerini verebiliriz. Zaten Paganini'ye hayran olan Schumann belki de hayatının bu döneminde, Ferdinand David ve Joseph Joachim'in de etkisiyle keman eserleri yazabilecek ilhamı kendinde bulmuştur.³⁹

³⁹ "Robert Schumann", https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Schumann#Notes (10.01.2022).

Schumann keman için yazdığı ilk eser olan Op. 131 Do Majör Fantazi hariç diğer tüm keman eserlerini minör tonda yazmıştır. Sonatlardan 1 ve 3 numaralı sonatları la minör tonda yazmıştır. 1 numaralı sonatı 3 bölümlü yazmış olmasına rağmen, 2 ve 3 numaralı sonatları dört bölümlü yazmıştır.

1851 yılında yazdığı 1 ve 2 numaralı sonatları Ferdinand David'in ricası üzerine bestelemiş ve ona ithaf etmiştir. 1 numaralı sonatı üç bölümlü yazarak klasik sonat formunun dışına çıktığı söylenebilir. Bölümlerin başlıklarında da Schumann'ın farkını görebiliriz. İlk bölüm "Tutkulu Bir İfadeyle", ikinci bölüm hızlı ve yavaş bölümü birleştirdiği düşünülen "Allegretto", üçüncü bölüm "Canlı". Eserin ilk özel performansı 16 Ekim 1851'de Clara Schumann ve Wilhelm Joseph von Wasielewski tarafından yapılmıştır. Resmi prömiyeri ise Mart 1852'de Clara Schumann ve Ferdinand David tarafından verilmiştir.⁴⁰

Hemen ardından gelen 2 numaralı sonatı dört bölümlü yazmıştır. Schumann bu sonat için "İlk Keman ve Piyano Sonatı beğenmedim, bu yüzden ikincisini yazdım, umarım daha iyi olmuştur." demiştir.⁴¹

3 numaralı sonat ise iki yıl sonra gelmiştir, son iki bölüm Robert Schumann, Albert Dietrich ve Johannes Brahms'ın ortak arkadaşları Joseph Joachim için besteledikleri "FAE" sonatının bir parçasıdır. Schumann daha sonra iki bölüm daha ekleyerek eseri tamamlamıştır ve döngüsel sonat formundaki son bestesi olmuştur.⁴²

Keman için yazmış olduğu ilk ve tek konçertoyu da oldukça kısa bir sürede tamamlamıştır. Schumann, keman konçertosunu yakın arkadaşı Joseph Joachim'e ithaf etmiştir. Keman konçertosunun prömiyeri yapılacağı zaman Robert Schumann, Joseph Joachim'e konçertonun notalarını göndermiştir. Joachim çalışmaya başladıktan bir süre sonra konçertoyu çok zor bulmuştur ve onun yerine konserde

⁴⁰"Violin Sonata No.1 (Schumann)",
[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_\(Schumann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_(Schumann)) (10.01.2022).

⁴¹"Violin Sonata No. 1 (Schumann)"
[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_\(Schumann\)#cite_note-6](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_(Schumann)#cite_note-6) (26.12.2021).

⁴² Violin Sonata No.1 (Schumann)",
[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_\(Schumann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_(Schumann)) (10.01.2022).

konçertodan kısa bir süre önce bestelemiş olduğu Do majör fantezisini yorumlamıştır. Schumann'a konçertoya daha çok çalışıp daha güzel şekilde icra edebileceğini ve daha iyi olacağını söylemiştir fakat hiçbir zaman bir konserde çalma fırsatı olmamıştır. Schumann ölmeden önce de eserin prömiyeri yapılamamıştır. Hatta Schumann'ın ölümünden sonra, Joseph Joachim Clara Schumann'a bu konçertonun dengesiz bir aklın kalitesiz bir ürünü olduğunu söylemiştir.⁴³

⁴³ Yarkın Tuncer , *Robert Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunun İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 2019.

3.2 Romantik Dönem

“Romantizm, eski Fransızcadaki “romance” (şiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18. Yüzyılların edebiyatında “masalsı”, “fantastik” özellikleri dile getiriyordu ve “usçu” anlayışın karşıtı olarak kullanılıyordu: “Duygu dolu”, “duyarlıklı”, “düşsel” vb. gibi... 19. Yüzyılın başlarında Almanya’da bir edebiyat akımı olarak Wackenroder, Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşlerin yapıtları için (1800-1830) romantik deniyordu. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hofmann, Beethoven’ın 5. Senfonisini değerlendiren bir yazısında kullanmıştır.”⁴⁴

Müzik tarihinde Romantik dönem 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir dönemi kapsayan müzik akımıdır. Müzikte Romantizmi Ludwig van Beethoven’dan sonra başlamış olarak görenler olduğu gibi, Beethoven’ı Romantik olarak görmeyenler de vardır. Fakat genel olarak müzik tarihçileri tarafından Beethoven ilk Romantik besteci olarak görülür ve onun müziği özgürleştiren ilk kişi olarak Romantizme bir yol gösterdiği düşünülür. İlhan Mimaroglu’na göre Romantik davranış, sanatçının duygularını açıklaması olarak tanımlanırsa, bütün sanatçıların, hatta Romantizme karşı durmuş olanların bile Romantik sayılması gerekir. Cavidan Selanik’e göre ise ortaçağın bazı eserlerinde bile Romantik öğeler görülebilir. Bu yönden Bach’ın mistisizmi bile Romantik sayılabilir. Mozart’ın operaları Klasizm’in örnekleri olarak kabul edilir fakat müzik eleştircisi Hoffmann ise, bu operalardaki Romantik değerlerden söz eder. Bu görüşlere bakılacak olursa Romantik dönemin başladığı ve bittiği tarih kesin olarak verilemez. O döneme kadar gelmiş olan her sanat eserinin Romantizmde payı olduğu düşünülür. Fakat 19. yüzyıl Romantizmin çok fazla ve dolu şekilde yaşandığı dönem olduğu için, o dönemin akımı olarak kabul edilir.

İlke Boran ve Kıvılcım Şenürkmez’e göre Romantik dönem, Beethoven’ın son dönem yapıtlarından Rossini’nin operalarına, Schubert’in liedlerinden

⁴⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.337.

Schöenberg'e kadar uzanan, 1814-1914 arasındaki yılları kapsar.⁴⁵ Ahmet Say ise Romantik dönemi 1800-1890 yılları arasında belirtmiş ve üç evreye ayırmıştır. Bu evreleri genel hatlarıyla şu şekilde belirtmiştir:

1. Erken Romantik Dönem (1800-1830)
2. Yüksek Romantik Dönem (1830-1850)
3. Geç Romantik Dönem (1850-1890)

Erken Romantik evrenin ilk örneklerinden biri; E.T.A. Hofmann'ın 1816 yılında bestelediği masalsi öğeler içeren *Undine* isimli operasıdır. Weber'in 1821 yılında bestelediği *Freischütz*'ü ilk büyük Romantik yapıttır. Schubert'in liedleri ve Rossini'nin operaları bu dönemin örneklerindedir.⁴⁶ Ludwig van Beethoven, Jan Ladislav Dussek ve Louis Spohr bu dönemin bestecilerindedir.

Yüksek Romantik evre 1830 yılında Fransa'da yaşanan Temmuz devriminin etkisiyle yönelmiştir. Romantizmin merkezi Viyana değil, Paris olmuştur. Victor Hugo ve A. Dumas bu evreyi derinden etkileyen yazarlardır. Bu evreyi temsil eden ilk eser Berlioz'un 1830 yılında bestelediği Fantastik Senfonisi olmuştur. Paganini'nin kemanda, Lizst'in piyanoda geliştirdikleri çalgı teknikleri ve virtüöziteleri, Chopin, Schumann ve Mendelssohn'un derin düşünceleriyle yaptıkları besteler bu dönemin temellerini oluşturmuşlardır.⁴⁷ Giacomo Meyerbeyeer, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Mihail Glinka, Giuseppe Verdi ve Richard Wagner bu dönemin bestecilerindedir.

Geç Romantik evre Mendelssohn, Chopin ve Schumann'ın ölmesinden sonra, Lizst'in Senfonik Şiirler'i Wagner'in *musikdram* kavrayışı ve Verdi'nin operaları bu dönemi yansıtır. Franck, Bruckner, Çaykovski ve Brahms'ın müziği ile de yükselişe geçer. Bu evre tarihçilik, doğalcılık ve ulusalcılık akımlarının hâkim olduğu bir

⁴⁵ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *a.g.e.*, s.169.

⁴⁶ Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 337.

⁴⁷ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.337.

evredir.⁴⁸ Puccini, Mahler, Rachmaninof, Debussy, Strauss gibi besteciler ise modern dönemi hazırlayan bestecilerdendir.

Romantizm kişinin özneliği, bireyselliği ve duygularına göre davranmasıdır. *Ben* kavramı ön plandadır. Romantikler için her şeyden önce kendileri gelir. En önemli şey onların duyguları ve hissettikleridir. Romantizmin etkilerinin en çok görüldüğü yazarlardan biri olan Jean-Jacques Rousseau, “İtiraflar” adlı kitabındaki “*Sadece ben. Kalbimi duyuyor ve insanları tanıyorum. Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmamışım; yaşayanlardan hiçbiri gibi yaratılmış olmadiğime inanmak cüretini gösteriyorum. Öteki insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım.*”⁴⁹ sözleriyle *ben* kavramını açıkça ifade etmiştir.

Romantizm, Klasik akımın kuralcılığına karşı bir başkaldırı olarak tanımlanabilir. 18. yüzyılda sanat toplumun belli bir kesiminin eğlencesi için yapılmaktadır. 19. yüzyılda besteci sadece kendini ifade etmek istemektedir ve buna göre müzik üretir.⁵⁰ 18. yüzyıl boyunca müzik kilise ve saraylar içindir. 19. yüzyılda ise evde müzik yapmanın veya halka açık performanslar vermenin popülaritesi artmıştır. Müzisyenler ve yazarlar bireyselliğe odaklanmışlardır ve sanatsal idealleri için müzik yapmaya başlamışlardır. Saf duygularını müziğe veya yazılarına yansıtmışlar ve bunu yaparken özgün davranmışlardır. Romantizm geleneksel sınırları aşan ve yeniliği çağrıştıran bir terimdir. Artık önemli olan sadece saf duygular olmuştur. Tutkular, heyecanlar, gece, gizem gibi konular Romantiklerin ilgi odağıdır.⁵¹

Avrupa’da çıkan ayaklanmalar, değişen siyasi sınırlar, özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramlar devrimci duyguları harekete geçirmiştir. Yaşanan ulusal krizler sonucu bir millete ait olma ve sahip çıkma duygusu artmıştır. Müzisyenler her zaman yaşadıkları ortamlardan ve olaylardan etkilenirler. Bu dönemde de gerek

⁴⁸ Ahmet Say, *a.g.e.*,s.337

⁴⁹ Jean Jacques Rousseau, *İtiraflar*, 3. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2002, s.11.

⁵⁰ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.77.

⁵¹ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 9. Baskı, W.W. Norton & Company, The United States of America, 2014, s.587.

bastırdıkları, gerek yaşadıkları tüm ulusal hislerini şarkılara, enstrümantal müziğe ve operaya dökmüşlerdir.⁵²

Yaşanan olaylar sonrası Avrupa'da değişen ekonomi müzisyenleri de etkilemiştir. Aristokrasi fakirleşmiştir. Müzisyenler artık bir prenze, saraya veya kiliseye hizmet etmez. Halka açık performanslar vermişler, öğretmenlik yapmışlar, ısmarlama üzerine veya sadece yayınlanması için besteler yapmışlardır. Halka açık yapılmaya başlanan performanslarla birlikte insanlar da zevklerine göre istedikleri müzikleri seçmenin ve dinlemenin keyfini yaşamışlardır.⁵³ Halkın para vererek, bugünkü anlamıyla bilet alarak girdiği halka açık konserlerin yapılmaya başlanmasıyla daha geniş salonlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Daha önce sadece soylular için konserler verilmekteydi bu sebeple daha az dinleyici kitlesini alacak küçük konser salonları mevcuttu. Ancak bu dönemde dinleyici kitlesi soyluların yerini orta sınıfa bırakmıştır. Bestelenen müzikte daha çok çalgıyı gerektirdiğinden geniş bir orkestrayı alabilecek daha büyük salonlar yapılmaya başlanmıştır. İlk halk konseri 1672'de John Banister adında bir kemancı tarafından düzenlenmiştir.⁵⁴

Bu dönemde besteciler iç dünyalarının karmaşasını anlatmak için armoni kurallarını ve çalgıların sınırlarını zorlamıştır. Yorumcular bunun da etkisiyle çalgılarında usta olmuşlardır. Çalgılarını çok iyi tanıyan ve buna kendi parlak yeteneklerini de katan bu virtüözlerin çalış tekniği dönemin ölçütü olmuştur.⁵⁵ Örneğin Paganini ve Lizst gibi virtüöz sanatçılar tek bir enstrümanda uzmanlaşıp sınırları zorlayan teknikleriyle izleyenleri büyülemişlerdir. Müzisyenlerin arasındaki rekabette bu nedenle artmıştır ve genellikle uzmanlaşma yoluyla iş bulmaya başlamışlardır. Bunun gibi birçok besteci de tek bir tür üzerinde çalışmıştır. Örneğin Chopin piyano müziğinde, Verdi ise operada uzmanlaşmıştır.⁵⁶

⁵² J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *a.g.e.*, s.587.

⁵³ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *a.g.e.*, s.589.

⁵⁴ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.79.

⁵⁵ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.81.

⁵⁶ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *a.g.e.*, s.589.

Romantik dönem müziğini diğer çağlardan ayıran birçok önemli özellik mevcuttur. Uzun ve duygulu müzik cümleleri ve bu cümlelerle anlatılmak istenenler, renkli armoni, daha yoğun bir ezgisel yapı, ritimde özgürlük ve biçimde katı kalıplardan arınmak bu dönemin özelliklerindedir. Tempo ve nüans işaretleri de gittikçe kalabalıklaşmıştır. Sadece *allegro* temposu demek yerine, daha net şekilde anlaşılacak istenen besteci bu tempoyu kendine göre şekle sokar ve *molto allegro non troppo* der. Aynı şekilde nüanslar da Romantik besteciler için yetersiz kalmıştır ve *fff* gibi veya tersine *pppp* gibi abartılı nüans işaretleri kullanmışlardır.⁵⁷ Bu özelliği Schumann'ın eserlerinde oldukça fazla görürüz. La Minör Keman Sonatında da kullandığı ifadesel bölüm başlıkları buna örnektir.

Klasik dönemle Romantik dönemi ayıran başlıca özellikler ise şöyledir; Klasik biçimde en baştaki motifin en sonda yinelemesi yani yeniden-serim geleneği yaygınken, Romantik armonide sona yaklaşılır gibi olup birkaç kez farklı yönlere gidilir ve ana temadan uzaklaşılır. Klasik biçimde kadans ve durak noktaları oldukça belirginken, Romantik eserlerde gerilimli akorlar çok fazladır ve parçanın sonuna varılamayan bir duygu yaratır. Dramatik bir anlatım yaratmak için uyuşumsuz sesler, gizemli bir hava yaratmak için majör yerine minör tonlar kullanılır. C.P.E Bach, Haydn ve Mozart'ın minör tonları kullanarak Romantizme hazırlık yaptığı düşünülür.⁵⁸

Besteciler hayali veya dünyanın gündelik gerçekliğinden uzak duyguları ve olayları aktarmak istemiştir. Sınırları aşan ifadelerle doyumsuz özlemini, fantezilerini ve doğanın zenginliğini anlatmışlardır.⁵⁹ Bu dönemde doğaya övgü oldukça fazladır. Kentleşme ve kentlerdeki kalabalıklar arttığı için köy hayatına duyulan özlem artmıştır. Kalabalıkların getirdiği bunalımdan kaçan sanatçılar doğaya sığınır ve doğanın saflığını över. Besteciler doğa seslerini notalarına aktararak adeta

⁵⁷ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.82.

⁵⁸ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s., 82.

⁵⁹J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *a.g.e.*, s.595.

müzikle resim yapmışlardır. Sanatçılar doğayı yalnız güzelliğiyle değil, fırtınasıyla, kışıyla, dikeniyile, yırtıcı hayvanlarıyla yani her yönüyle sanatlarında işlemişlerdir.⁶⁰

Ayrıca bu dönemde önem verilmeye başlanan bir diğer şey “programlı müzik”tir. Programlı çalışmalar hikâye tarzında anlatımlar yapar veya bir dizi olayı aktarırlar. Bir karakterin ruh hali ve duyguları üzerinden gidebilirler ve insanların hislerine dokunmak isterler. Programlı müzik sadece bu dönemin buluşu değildir. 17. ve 18. yüzyıl bestecileri de müzikleriyle belli duygularını, günlük hayatlarından kesitleri veya kendine özgü karakterleri anlatmayı istemişlerdir. Buna en güzel örnekler Biber’in *Mystery Sonatas*’ı, Couperin’in karakter parçaları veya Vivaldi’nin 4 Mevsim konçertolarıdır. Ama 19. yüzyılın program müziğinin asıl başlangıç noktası diyebileceğimiz eser Beethoven’ın *Pastoral Senfonisi*’dir. Yüzyılın ortalarına kadar müziği programlamaya adanmış besteciler arasında Mendelssohn, Schumann, Berlioz ve Lizst bulunur. Yüzyılın sonundaki temsilcileri ise Debussy ve Richard Strauss olmuştur.⁶¹

Bu dönemde yedili ve dokuzlu akorlara, kromatizme oldukça geniş yer verilmiştir. Modülasyonun sıkça kullanılmasıyla beraber yazı tarzı gittikçe özgürleşmiştir. Liedlerin yanında vals, Polonez, mazurka gibi dans türleri, nocturneler, romanslar, senfonik şiirler, konser uvertürleri gibi orkestral eserler ve bu dönemde oldukça gelişen opera, romantik dönemin en sık görülen eserlerinden olmuştur.⁶²

⁶⁰ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.79.

⁶¹ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *a.g.e.*, s.595.

⁶² Cavidan Selanik, *a.g.e.*, s. 160.

3.3 Op. 105 La Minör Keman Sonatının Form Düzeni

Klasik sonat çok bölümlü, oldukça geliştirilmiş, bir ya da iki çalgı için yazılmış çalgısal bir biçim olarak tanımlanır. Bu bakımdan oda müziği türleri içinde değerlendirilmiştir. İki türlü sonat vardır. İlki, *canzonelardan* doğan ve *süit* biçiminin İtalya'daki adı olan *oda sonatı*dır. Diğeri ise *füg* yazısını temel almış olan ve daha sonra Haydn ve Mozart'ın kesinleştireceği tür olan *kilise sonatı*dır. 1660'lardan sonra İtalyanlar *füg* yazısını temel alan kilise sonatını, dans bölümlerinden oluşan *süit* biçimini ifade eden oda sonatından ayırmışlardır. Bu iki tür aslında çok benzerdir. İkisi de yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere dört bölümden oluşmuştur ve genellikle iki keman ve sürekli bas için yazılmıştır. Flüt ve viola de gamba için yazılmış sonatlar da vardır. Ayrıca bu dönemdeki sonat tarzının gelişmesine ve bir kalıba sokulmasına en çok katkısı olan besteci Arcangelo Corelli ve yazdığı keman sonatlarıdır. İsveç'te, Kraliçe Kristina'nın sarayında görevli olduğu dönemde çok sayıda *trio sonat*, *solo sonat* ve *concerto grosso* bestelemiştir. Özellikle kilise için bestelediği dört bölümlü trio sonatların şeması Geç Barok dönemde çok sayıda besteci tarafından tercih edilmiştir. Barok dönemde çok genel ve oturmamış bir kavram olan sonat kavramı Domenico Scarlatti ve Johann Christian Bach gibi besteciler tarafından form açısından değişime uğramıştır ve klasik dönem sonatı olarak farklı bir formda yerleşmiştir. Scarlatti'nin sonatları iki temalı dans parçalarının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Tekrarlı iki temanın ilki dominant fonksiyonunda, ikincisi tonik fonksiyonunda kurulmuştur. Scarlatti bu iki temayı bazen benzer bazen de zıt tarzda olacak şekilde kurgulamıştır. Aralarında Mozart'ın da bulunduğu birçok besteci Scarlatti'nin sonat yazısından çok etkilenmiştir.⁶³

Sonat formunun gelişimindeki önemli isimlerden biriside J.S. Bach'ın ilk eşinden olan oğlu Carl Philip Emmanuel Bach'tır. Sonatın temeli olan ilk bölümdeki *sonat allegrosu* formunun ilk uygulayıcısı olarak kabul edildiği söylenir. C. Ph. Emmanuel Bach, klasik sonat formunun oturmasını sağlamıştır ve kendinden sonraki

⁶³ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010 s.109-110.

bestecileri oldukça etkileyip Klasizmin kapılarını açmıştır ve hatta Romantizmin de hazırlayıcısı olmuştur.

“Emmanuel Bach’ın sonatları, genelde ‘dans’ bölümünün bulunmadığı üç bölümlü sonatlardı. Sonatı temellendiren ilk bölüm, Exposition (sergileme), geliştirme ve Reprise (yeniden sergileme) öğelerinden oluşuyordu. Yayımlanan sonatları şu adları taşır: ‘Prusya Sonatları’ (6 sonat, 1742), ‘Württemberg Sonatları’ (6 sonat, 1744), ‘Deneme’ (6 sonat, 1753), ‘Amalien Sonatları’ (6 sonat, 1760).”⁶⁴

Carl Philip Emmanuel Bach’ın son halini verdiği, erken Klasik döneme ait çekirdek sonat formu, Haydn ve Mozart’a uzanan zaman aralığında dört bölümlü gelişkin formunu kazanmıştır. Bu ‘klasik dönem’ sonatı, yeni yapısıyla yaylılar dördlüsünün ve senfoninin temel biçimi haline gelmiştir. Bu yeni sonat şeklinin dört bölümü de, genellikle tempo, ton ve yapı açısından birbirinden ayrılıyordu.⁶⁵

Klasik sonat biçiminde ilk ve son bölüm arasında bazen bir bazen iki bölüm olabiliyordu. Eğer tek ara bölüm varsa bu bölüm ağır karakterlidir. Eğer iki ara bölüm varsa bunlardan ikincisi *Menuet* ya da *Scherzo*’dur.⁶⁶

“Hızlı bir birinci bölüm (bunu Fransız uvertüründen almıştı); alt güçlü tonunda ağır bir bölüm(koşut minör tonda da olabilir); eski dans süitlerinden gelme bir menuet; hızlı bir son bölüm (çoğunlukla rondo biçiminde).”⁶⁷

“Klasik biçimin gerçek yaratıcısı olan Haydn, birinci bölümden önce bazen ağır bir entrodüksiyon getirir, final olarak da çeşitleme yazardı. Mozart da buna benzer bir yöntem kullanıyordu. Fakat Beethoven ile Sonat ve doğal olarak Senfoni formu, o güne kadar bilinmeyen bir genişlik kazandı. Temalar, oranlarıyla, gerçek

⁶⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.280.

⁶⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.285.

⁶⁶ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, 1. Baskı, Doruk Yayınevi, Ankara, 1996, s.151.

⁶⁷ Curt Saschs, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çeviren İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s.196, akt. Ahmet Say *a.g.e.*, s.285.

müzik düşünceleri oldular. Serimde, iki temayı bağlayan modülasyonlu köprü genişledi. Böylece, Gelişim seksiyonu da genişledi. Koda uzayarak bitiş gelişimini yani Yeniden Gelişimi doğurdu. Burada, hemen her zaman gelişimde yararlanılan temalar daha özetlenmiş biçimde görünür. Ayrıca, Beethoven'de bazen çok önemli bir entrodüksiyonun, birinci bölümden önce ve ona bağlı olarak geldiği de olur.(...) Dördüncü bölüm olan Final'e Beethoven bazen sonat bazen rondo formu verir.”⁶⁸

Klasik sonatın gelişimi ilk olarak Haydn, onun gelişmelerini takip eden ve uygulayan Mozart, ardından da sonat formuna başka bir boyut kazandıran Beethoven sayesinde olmuştur. Sonat formu enstrümantal müziğin başlıca formlarından biri olmuştur. Yalnız keman, piyano veya oda müziği eserleriyle sınırlı kalmamıştır, konçerto ve senfonilerin de ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur. Senfonilerin ve konçertoların büyük bir kısmı sonat formunda yazılmıştır. Sonat formu Ahmet Say'a göre aslında sonatın birinci bölümünün (sonat allegrosu'nun) yapılanmasıdır. Romantik dönemde belirginleşen sonatın dört bölümlü formunda, ilk bölümde yapılanmayı belirleyen kurallar, gelişme bölümünde besteciyi kurallar çerçevesinde, hatta bazen kuralları da aşarak özgür bırakır. Özellikle Beethoven'ın sonatlarında birinci tema ile ikinci tema arasında karşıt öğeler oldukça fazla bulunur. Sonat formunda yer alan ve özellikle Beethoven'ın ilk örneklerini verdiği bu özgür müzikal düşünce yapısı kendinden sonraki çoğu besteciyi de etkileyecektir. Beethoven ile birlikte dört hareketli klasik yapısına kesin olarak kavuşan sonat formu, daha sonra büyük bir değişim göstermemiştir. Romantik dönemde ise sonat formunun en güzel örneklerini ise Frederich Chopin, Robert Schumann ve Liszt vermiştir.⁶⁹

Klasik sonat formunda ilk bölüm *sonat allegrosu*, ikinci bölüm *katlı lied formu*, üçüncü bölüm *menuet* ve dördüncü bölüm *rondo* formunda yazılmaktadır. Beethoven'dan sonra özgürleşmeye başlayan sonatlara en güzel örnek Schumann'ın La Minör Keman Sonatı'dır. Klasik sonat formundan farklı olarak üç bölümlü olarak, *hızlı-yavaş-hızlı* formda yazılmıştır. İlk bölüm Schumann'ın pek çok temasının da olduğu gibi kanon tarzına uygundur. Tutkulu bir temayla başlayan sonatta yeni

⁶⁸ Cavidan Selanik, *a.g.e.*, s.152.

⁶⁹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.285,287.

temalar geldiğinde de, ilk temayla ritim olarak örtüşen yerleri görebiliriz. Temaların kanonik olarak işlenmesiyle birbirlerinin etrafında dönerler ve doruk noktasına doğru ilerlerler. İkinci bölüm iki bölümlü bir rondo formunda yazılmıştır. Yavaş ve scherzo bölümün birleştirildiği bir bölümdür. Bu yavaş ve scherzo bölümün birleşimi, hızlı tempoda bir intermezzo gibi düşünülebilir. Üçüncü bölümde onaltılık notaların hareketi, genel olarak bütün bölüme hâkimdir. Gelişme bölümü, sergiye dayalı olarak yeni temalar sunar. Kanon etkilerini bu bölümde de görürüz. Sona doğru geldiğinde onaltılıkların koşuşturmacası içinde bir rahatlama anı olarak ilk bölümün ana teması kısa bir an duyurulur.⁷⁰

⁷⁰ Violin Sonata No.1 (Schumann) [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_\(Schumann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_No._1_(Schumann))

3.4. Op. 105 La Minör Keman Sonatı'nın İçerdiği Keman Çalma Teknikleri

3.4.1. Detache

Her nota için ayrı bir yay kullanarak yapılan sabit bir çekme ve itme hareketidir.⁷¹ Eğer aksanlı detache yapılıyorsa yay hızı hızlı-yavaş ve basınç ağır-hafif olmalıdır.⁷²

“Détaché”nin, birkaç türü bulunmaktadır. Bu türleri belirleyen en temel faktörün, icra edilen eserin stili olduğu söylenebilir. Kimi eserlerde, ayrı çalınan seslerin kesintisiz, enerjik ve akıcı bir pasaj halinde duyulması gerekirken; bazı eserlerde de daha “havalı” ve hafif duyulması tercih edilebilir.⁷³

Galamian'a göre dört farklı detache çeşidi vardır. *Basit Detache, Vurgulu Detache, Detache Porte, Portato, Detache Lance ve Foutte*. Eserin içerisinde kullanılan *detache* teknikleri ise şunlardır;

3.4.1.1. Basit Detache

Bu *detache* çeşidinde her nota için aynı ve sabit bir hareket yapılır. Notalar arasında boşluk olmaması gerektiğinden, tele yapılan baskı değiştirilmez. Her ses, bir sonraki sesin başlangıcına kadar aralıksız devam ettirilir. *Basit detache* yayın her bölümünde çalınabilir ve tüm yaydan çok küçük yaya kadar farklı uzunluklarda yapılabilir. Büyük yayla rahat bir hızda yapılabilir veya hızlı ritimde küçük yaylarlar yapılabilir. Ritim hızlandıkça kolun hareketi de ona göre kısalacaktır. *Detache*

⁷¹ İvan Galamian, *Principles of Violin Playing Teaching*, 2. Baskı, Prentice-Hall Inc., The United States of America, 1964, s.67.

⁷² Simon Fischer, *Practice*, 2. Baskı, Edition Peters, London, 2006, s.49.

⁷³ Özlem Duygu Öztürk, *20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri İle İlgili Uygulamalar*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Edirne, 2012 s. 98.

tekniki keman etütlerinde çok kullanılan bir türdür ve kolun esneklik kazanması açısından bu etütleri çalışmak önemlidir.⁷⁴

3.4.1.2. Vurgulu veya İfadeli Detache

Bu *detache* çeşidinde her vuruş, hem basınçla hem de ani bir hızla üretilen bir vurgu ile başlar. Fakat bu hareket marteledeki kısırtma hareketiyle karıştırılmamalıdır. Vuruşlar arasında istisnalar harici boşluk olmamalıdır.

Simon Fischer, *detache* çalarken düz bir yay değişikliği yapabilmek için, yay değişimlerinden hemen önce yayı hafifçe yavaşlatmayı ve basıncı da azaltmayı tavsiye etmiştir. Yay değişimlerinde önce durarak geçişler yumuşatılabilir, daha sonra durmadan, geçişten andaki son anda bu yumuşaklık sağlanarak tonun nasıl hafif devam ettiği gözlemlenebilir.⁷⁵

3.4.2. Legato

Bir yay içinde, iki veya daha fazla notanın çalınmasıdır. Galamian'a göre *legato* çalmada iki problem vardır. Biri sol el parmaklarının değişimi, diğeri ise tellerin değişimidir. İhtiyacımız olan ilk önemli şey sol elin parmaklarının ne çalacağını bilmesi ve rahat olmasıdır. Sol el net olduğunda parmaklar yayın çekişini etkilemez ve pürüzsüz bir legatoya ulaşılabilir. Sağ omuzumuz ise, eğer aynı telde bağlı çalışırsak, düz ses çalarken olduğu şeklinde olmalıdır.⁷⁶

Bağlı çalarken asıl problem tel değişiminde gerçekleşebilir. Geçişlerin yumuşak bir şekilde yapılması çok önemlidir. Yeni tele geçerken yapılacak hafif bir baskı iki sesin bağlanmasını kolaylaştıracaktır. Çok kısa bir an için çift ses oluşmalıdır ama bu çift ses o kadar özenle oluşturulmalıdır ki dinleyen tarafından

⁷⁴ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.67.

⁷⁵ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.49.

⁷⁶ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.64.

anlaşılmalıdır. Teller arasında birçok kez geçiş olduğu durumlarda ise yay iki tele de mümkün olduğunca yakın durmalıdır.⁷⁷

Auer tel geçişlerinde güzel bir *legato* elde etmek için, yay bir telden diğerine geçerken iki telin üzerinde duran parmakların yerlerini korumaları gerektiğini belirtmiştir. Parmaklardan biri kalkarsa tonun sürekliliği bozulacağı için genel kural olarak bir sonraki telin tonunu duyana kadar parmağın tel üstünden kalkmamasını önermiştir.⁷⁸

Bir diğer problem de pozisyon değişimlerinde gerçekleşebilir. Faruk Tamer bu durumlarda yayın temas noktası iyi ayarlanmasını, yay çekişinin yavaşlatılmasını ve basıncın azaltılmasını önermiştir. Bu çok dikkatli yapılmalıdır ve bağlı çalışta bir kesiklik duyulmamalıdır.⁷⁹

3.4.3. Staccato

Her bir yay üzerinde kısa, açıkça ayrılmış vuruşların art arda gelmesiyle oluşur ve yayın kılları telin içinde kalırmış gibi olur. Yay her vuruş için sıkı ayarlanır ve her vurgu, her nota çalındıktan sonra serbest bırakılır. Galamian'a göre *staccato* çok kişisel bir türdür ve iyi staccatoyu bulmak için her türlü kol, parmak ve el ayarlamalarını deneyerek bulmak gerekir. Hareketin kendisi ve sol el parmakları ile koordinasyonu iki ayrı problemdir ve bu iki problemi ayrı ayrı çalışmak gereklidir. Önce tek bir nota ile sonra iki, üç, dört ya da daha fazla nota ile belli ritmik kalıplarda ve yayın farklı kısımlarında çalışılmalıdır. Daha rahat *staccato* yapabilmek için sağ kol içeri çekilebilir, sadece işaret parmağı ve baş parmak ile yayı tutup biraz sağa eğerek çalışmalar yapılabilir.⁸⁰

⁷⁷ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.65.

⁷⁸ Leopold Auer, *Violin Playing As I Teach It*, 2. Baskı, Frederick A. Stokes Company, New York, 1921, s.82.

⁷⁹ Faruk Tamer, *Kemanda Yay Teknikleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2002 s.12.

⁸⁰ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.79.

Simon Fischer'e göre *staccato* yaparken önemli konulardan biri yay tasarrufudur bir pasaj çalarken, pasajın başında fazla yay kullanmaktan ve yayın ortasına gelmekten kaçınılmalıdır.⁸¹

İsviçreli kemancı Alberto Bachmann ise *staccato* hakkında şunları söylemiştir; “*Staccato bilekten değil dirsekten gelmelidir ve belli bir uzunlukta olan geçişlerde kolun istemsiz bir şekilde sertleşme eğilimi vardır. Staccato'larını bileğinden üreten oyuncular, çok zayıf bir staccato'ya sahipler ve kesinlikle dinçlikten yoksundurlar.*”⁸²

3.4.4. Spiccato

Bu teknikte yay havadan atılır ve her notada sonra tekrar havaya kaldırılır. *Spiccato*, yayın kullanımına bağlı olarak çok geniş veya çok kısa çalınabilir. Yayın tel üzerine ne kadar yükseklikten bırakıldığı da önemlidir. Yay bırakıldığı yükseklik arttıkça ton daha gür ve keskin duyulacaktır. Spiccatonun geniş ve yavaş yapılması gerektiğinde yayın alt yarısı kullanılmalıdır. Eğer hızlı ve kısa yapılması gerekiyorsa, yayın ortası hatta biraz daha uca yakın kısmı kullanılır. Hareket asıl koldan gelmektedir fakat bazı durumlarda parmakta devreye girebilir. Kol ve bileğin biraz yüksekte tutulması yardımcı olabilir. Hız arttıkça ise hareketin kaynağı koldan ele ve parmaklara doğru kayacaktır.⁸³

Liberman ve Berlyançik, elde edilen tonun niteliğine göre, spiccatonun iki türünden bahsetmiştir. Birincisi yumuşak karakterde, *sıradan spiccato* olarak adlandırdıkları ve dans müziğin zarafetini ya da oyun niteliğindeki müziklerde tercih edilen yay çeşididir. Diğeri ise dramatik ve enerjik müziklerde tercih edilen *keskin spiccato*dur.⁸⁴

⁸¹ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.91.

⁸² Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin, Dover Publications Inc., The United States of America*, 2008, s.276.

⁸³ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.75.

⁸⁴ Özlem Duygu Öztürk, Doktora Tezi, s.109.

Spiccato çalışılırken, önce yayın alt kısmında, geniş yaylarla ve düz vuruşlarla çalışmaya başlanmalıdır. Kol öndedir, el ve parmaklar esnek tutularak onu takip eder. Bu çalışma iyi olmaya başladığında, yayın orta kısmına doğru gidilerek daha kısa vuruşlarla çalışmalar yapılmaya başlanılabilir.⁸⁵

3.4.5. Martele

Martele, yayın herhangi bir kısmında, yayın tümü kullanılarak veya çok küçük miktarda yay kullanılarak çalınabilir. Her yay çekişinde ve itişinde yaya bir baskı uygulanır ve yayın sonunda bu baskı serbest bırakılır. Her yay arasında küçük bir boşluk bırakılır. *Martele* uygulanırken bilek biraz daha aşağıda ve önkol olabildiğince hafif olmalıdır. Uygulanan baskı koldan gelmektedir fakat vuruş ne kadar kısa ve dinamikler ne kadar hafifse, el ve parmaklar o kadar aktif hale gelir.⁸⁶

3.4.6. Tril

Bir tür süsleme olan *tril* bir notadan yarım veya bir ton yukardaki notaya gidip gelme işidir. İspanyol çellist ve orkestra şefi Pablo Casals, trilleri bir notayı yüceltmek olarak nitelendirmiştir.

Tril çalınırken parmaklar çok yukarı kaldırılmamalıdır ve tuşeye sert vurulmamalıdır. Bu parmaklarda gerginliğe sebep olur ve trili yavaşlatabilir. Parmaklar rahat olmalı ve her zaman tuşeye yakın tutulmalıdır.⁸⁷

Tril çalışılırken her kişi kendi zayıf parmaklarını belirleyip o parmakları güçlendirmeye yönelik çalışmalar yapmalıdır. Genellikle 3. ve 4. parmaklarımız zayıf olabilmektedir fakat güçsüz parmağımız hangisi olursa olsun dört parmak farklı tellere yerleştirilmeli, sırayla, yavaş ve eşit bir hareketle kaldırılıp indirilerek

⁸⁵ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.77.

⁸⁶ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.71.

⁸⁷ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.30.

güçlendirilmelidir.⁸⁸ Parmakların kuvveti sadece trilde değil keman çalmanın temelinde önemli bir unsurdur.

Trillerin başından çok sonları önemlidir, net bir şekilde bitmesi gerekir. Simon Fischer trilli bir pasajı önce, trillerin dikkati dağıtmaması adına çalınacak pasajı trilsiz çalışmayı, ritim oturduktan sonra trilleri eklemeyi tavsiye etmiştir. Ayrıca trillerin sayısı da şansa bırakılmamalı ve sayılarak her seferinde yeni bir *trill* notası ekleyerek çalışılmalıdır. Hatta yavaş tempoda olması gerekenden daha fazla *trill* eklenerek çalışılırsa, asıl tempoda çalındığında bu çalışma da rahatlık sağlayacaktır.⁸⁹

3.4.7. Vibrato

Latince vibrare (titremek) sözcüğünden türemiştir. Parmağın ileri geri hareketiyle, tel üzerindeki hızlı salınımıyla tona dalgalı bir etki vererek, müzikal bir cümleye ya da cümlenin tek bir notasına bile etkileyici bir nitelik kazandırmaktır. Müziği süslemek ve güzelleştirmek için kullanılan bir tekniktir.⁹⁰

Vibrato çeşitleri kolla, bilekle ve parmakla olmak üzere üçe ayrılır;

3.4.7.1. El Vibratosu

Bu türde el aşağı yukarı sallanır vaziyettedir. Daha çok bilek vibratosu olarak anılır. El salyangoza doğru geriye doğru sallanırken parmak kendini uzatır ve ardından el başlangıç noktasına döndüğünde orijinal kavisli konumuna geri döner.⁹¹

⁸⁸ Leopold Auer, *a.g.e.*, s.119.

⁸⁹ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.124.

⁹⁰ Leopold Auer, *a.g.e.*, s.59.

⁹¹ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.38.

3.4.7.2. Kol Vibratosu

Bu türde de hareket aynıdır ancak itme bilekten gelmek yerine artık ön koldan gelmektedir ve parmak daha pasif kalmaktadır. Parmak tel üzerindeki yerini korur fakat kolun hareketine göre şekillenecek kadar da esnektir.

3.4.7.3 Parmak Vibratosu

Parmak vibratosunda titreşim eldek etmek, diğer türlere göre daha zorlayıcıdır. El ve kol vibratosu tam olarak anlaşılıp kontrol sağlanıncaya kadar bu *vibrato* çeşidi öğrenilmemelidir. İtme hareketi bu sefer parmağın hareketine destek olarak hafifçe esneyen el ve eklem kısmından sallanan parmağın kendisinden gelir. Genişlik olarak diğer türlerden daha küçüktür.⁹²

Galamian her çeşidin kendine has özellikleri olduğunu ve parçaya katılmak istenen renge göre üçünün de kullanılabileceğini, bu sebeple bu üç vibrato çeşidinin de geliştirilmesi gerektiğini düşünmektedir. *Vibrato* da oldukça kişiye özeldir ve her müzisyenin vibrato tipi farklıdır. Bu *vibrato* çeşitlerinden birisi mutlaka baskın gelecektir. Fakat çalınan esere katılmak istenen duygu ve renklere, eserin yazıldığı dönemin stiline göre, hangi *vibrato* tipinin daha uygun olacağını belirleyip uygulamak daha doğru olacaktır.⁹³

3.4.8. Çift Sesler ve Akorlar

Çift ses, iki sesin aynı anda çalınmasıdır ve burada da önemli olan parmakların tele fazla baskı yapmaması gerektiğidir. Elin sertliğinden mümkün olduğunca kaçınılmalıdır. Bunu sağlayabilmek için de ilk olarak başparmağın hafifliğini sağlamak gerekir çünkü başparmağın gerginliği bütün eli etkilemektedir.

⁹² İvan Galamian, *a.g.e.*, s.40.

⁹³ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.37-38.

Çift seslerle ilgili önemli sorun, her iki notasını aynı anda duyuramamaktır. Bu sorunu çözmek içinde değişik ritim kalıplarında çalışmalar yapılabilir.⁹⁴

Akor çalarken doğabilecek üç temel sorun vardır ve bunlara ayrı ayrı çalışmak gereklidir. Entonasyon, parmakların akorları oluşturmak için nasıl bastığı ve ses üretimiyle ilgilidir. Kırık akorlarda, eğer üç sesli akorsa önce pes iki ses sonra tiz iki ses duyulur. Orta tel merkezdir ve onun sesi akor boyunca duyulur. Akorun kırıldığı yerde baskı uygulanabilir. Dört sesli akorlarda da önem verilecek seslere göre hareket edilmelidir. Tiz sesler duyurulmak isteniyorsa vuruştan önce pes sesler çalınır, o parmaklar kaldırılır ve böylece tiz seslerde daha rahat vibrato yapılabilir. Pes seslere önem verilmek isteniyorsa bütün parmaklar telde kalabilir. Yüksek bir bilek ve dirsek akor çalmak için uygun değildir çünkü kolun ağırlığını kullanmasını engelleyerek sesi azaltabilir. *Akor* çalınırken en iyisi yayın havadan düşmesidir.⁹⁵ Bunlar dışında bütün akor denilen, yayı kırmadan çalınan ve daha çok polifonik tarzda kullanılan, ters kırık akor denilen akor çeşitleri de vardır.

⁹⁴ İvan Galamian, *a.g.e.*, s.28-29.

⁹⁵ Galamian, *a.g.e.*, s.89.

3.5 Robert Schumann'ın Op.105 La Minör Keman Sonatı'nın İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

3.5.1 Birinci Bölüm (Mit leidenschaftlichem Ausdruck)

“Tutkulu Bir İfadeyle” sonatın ilk bölümünün başlığıdır. Bölümün başlığında da ifade edildiği gibi, verilmek istenen duygu ve tutku, kemanın sol telinin yoğun ve zengin tonunun kullanımıyla ifade edilir. Bu nedenle eserin ilk 9 ölçüsü sol telinde ve yoğun bir vibratoyla çalınır. İlk ölçüde, do notasından *crescendo* ile forteye giden, fa notasındaki *sforzando* sonrası *diminuendo* ile mi notasına dönen bir açılıp kapanma vardır. Esere *piano* nüansı ile başlayıp birden nüans olarak yükselmemiz gerektiği için, yayı iterek başlamak bu efekti daha kolay vermemizi sağlayabilir. Buradaki nüans değişimini belli edebilmek adına *forte* nüansa giderken yayın hızı arttırılmalı, *piano* nüansa giderken yayın hızı yavaşlamalıdır.

Şekil 1: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 1.-5. ölçüler arası



İlk ölçüde gelen dörtlük fa notasının ardından gelen sekizlik mi notası veya 3. ölçüde gelen dörtlük mi notasının ardından gelen sekizlik re notası sönerek çalınmalıdır. Schumann'ın bu ritimdeki çoğu kısma *diminuendo* koyarak bu efekti vermek istediği düşünülebilir. Bölümde sıklıkla gelen bu efekt stil olarak Mozart'a benzetilebilir. İfade olarak güçlü vuruşların zayıf vuruşlara göre daha vurgulu olması ve ikinci notanın sönerek çalınması Mozart'a ve Klasik Döneme ait bir stil olmasına rağmen burada da karşımıza çıkar.

Vurgu; stilin en basit ve aynı zamanda en önemli belirleyicilerindendir. 18. yüzyıl sonlarına doğru kullanımı artmıştır çünkü müziğin katı ve anlamsız

performanslar olmaktan çıkması istenmiştir. Besteciler giderek artan bir şekilde, bireysel ifade vurgu kalıplarını, müziğin karakterinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. 18. ve 19. yy.'larda vurgular birkaç çeşite ayrılmışlardır.

Bunlardan ilki 18. yy.'da yaygın olan metrik vurgulardır. Vurgular belli bir ritmik kalıba oturtulmuştur. Genel olarak güçlü vuruşların zayıf vuruşlara göre daha vurgulu olması gerektiği düşünülür.⁹⁶ Parçanın ritmine göre bazı değişiklikler olabilir. Notalar daha küçük değerlere bölündüğünde her biri farklı *vurgu* derecesinde olabilir. Bu çeşit Klasik Dönemde daha çok benimsenen ve kullanılan bir stildir.

Diğer bir çeşitte biçimsel ve ifadeye yönelik vurgulardır. Bu vurgular, metrik vurgu ile tanımlanandan daha büyük ölçekli bir müziğin yapısal özelliklerini temsil etmiştir. Müzikte belirtmek istenen düşüncenin veya yansıtılmak istenen hissin üzerinde durulmasıyla yapılan vurgulardır. Heninrich Christoph Koch bunu tıpkı insanların konuşurken yaptıkları doğal vurgulara benzetmiştir.

“Tıpkı konuşmada olduğu gibi eğer konuşmacı duygularıyla konuşuyorsa, kullandığı kelimelerdeki belirli hecelere özel vurgular yapar, böylece konuşmanın içeriği dinleyicilere açık bir şekilde iletilmiş olur. Bu sebeple bir hissi ifade eden bir müziğin icrasında da dinleyicilere aynı etkiyi yapabilmek için belirli notalara bir vurgu yapmak gerekir.”⁹⁷

Bu çeşit daha çok Romantik dönemde benimsenen bir stildir ve Romantik dönemin duygu odaklı icrasına daha uygundur.

Schumann ilk bölümün genelinde *legato* yay çeşidine yer vermiştir. Eserin ilk bölümü genel olarak *legato* yaylarla çalınmaktadır. Geniş bir *vibrato* yapılmalıdır ve cümlelerin bütünlüğü açısından vibrato kesintisiz olmalıdır.

⁹⁶ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, 2. Baskı, Oxford University Press, New York, 2002, s.9.

⁹⁷ Clive Brown, *a.g.e.*, s.19.

Nicolo Pasquali “The Art of Fingering the Harpischord” adlı kitabında şöyle der; “*Legato öğretilmeye çabalanan genel bir temas olduğundan nerdeyse, her tür pasaja uygundur.*” Yani legatonun tek anlamı sadece notaları birbirine bağlamak değil, ifade olarak bağlı çalmak ve cümleleri bağlı düşünmektir.

Legato tekniği hakkında Liberman ve Berlyançik beş farklı yay bölünmesi olduğundan bahsederler. Bahsettikleri birinci tür; tam yayın eşit bölünmesidir. Bu bölümlenme, melodinin sakin seyrettiği ve yüksek ses seviyelerine çıkılmayan icralarda kullanılır. İkinci tür; yayın uzunluğunun eşit olmayan şekilde bölünmesidir. Karakter olarak heyecanlı ve büyük *crescendolar*a yükseldiği durumlarda kullanılır. Başlangıçta yayın ekonomik kullanılıp, uca doğru hızlandırılması tavsiye edilir. Üçüncü tür; ikinci türün tam tersi olarak görülebilir. Müzikal zirvenin ardından *diminuendo* ile birlikte nüansın düştüğü durumlarda kullanılan eşit olmayan yay bölünmesidir. Başlangıçta hızlı çekilen yayın hareketinin yavaş yavaş zayıflamasıyla elde edilir. Dördüncü ve beşinci türler ise bir bağ içinde birbirine zıt olan iki nüansın bulunduğu durumlarda kullanılan eşit olmayan yay bölümlenmeleridir. Örneğin *crescendo* ve *diminuendo* nüansın art arda geldiği bir durumda yayın hareketi yavaş başlar sonra hızlanır ve bağın sonuna doğru tekrar yavaşlar.⁹⁸

İlk bölümün başında da aynı bağın altında *diminuendo* ve *crescendo* nüanslar verilmiş olduğu için, dördüncü ve beşinci türe ait, bu eşit olmayan yay bölümlenmesini kullanmamız gerekecektir. Yay hızı olarak; yavaş başlayıp *crescendo* olan zirveye doğru hızlanılmalı, *diminuendo*ya doğru da yavaşlanmalıdır. Birinci bölümün genelinde, nüansın değiştiği tüm bağlı cümlelerde yay bölümlenmesi konusuna dikkat edilmeli ve yayın hızı ona göre ayarlanmalıdır.

Yapılacak olan pozisyon değişimleri de legatoyu kesintiye uğratmadan yapılmalıdır. Eserin ilk dokuz ölçüsü notanın üzerinde de belirtildiği gibi sol telinde çalınmalıdır. Sol telinde sağlıklı pozisyon değişimi ve seslerin temizliği için,

⁹⁸ Özlem Duygu Öztürk, Doktora Tezi, s.93-95.

Sevcik'in aynı telde yapılan pozisyon değişimleriyle ilgili aşağıdaki egzersizi çalışılabilir.

Şekil 2: Sevcik Otakar, *Shifting the Position and Preparatory Scale Studies* op.8 No:52

Sevcik — Shifting the Position and Preparatory Scale Studies
52.

Carl Flesch'in aşağıdaki gam egzersizi de ilk pasajın entonasyonuna yardımcı olacak bir çalışmadır.

Şekil 3: Carl Flesch *Scale System* La minör Egzersiz

Bu bölümü, karakterine uygun bir şekilde icra edebilmek için kemandan çıkan ton çok önemlidir. Berrak bir ton elde edebilmek adına dikkat edilmesi gereken bazı hususlar bulunmaktadır. Ton üretiminde tele baskı uygulamaya çalışmak yanlış bir yöntemdir. Elde edilen sesin asıl kaynağı yayın nasıl tutulduğıyla alakalıdır. Yay tutuşu hafif olmalıdır ancak kontrol edilebilecek sertlikte tutulmalıdır. Yaya uygulanacak baskı parmakdan gelmelidir. Hem dip kısımda hem de uç kısımda eşit bir ton elde edebilmek için, el yayın dip kısmındayken hiç baskı uygulanmamalıdır. Burada zaten elin doğal ağırlığı istenen ses için yeterli olacaktır. Fakat el yayın uç kısmındayken tam tersi elden uzaklaşıldığı ve güç azaldığı için, ek bir baskı uygulamak gereklidir. Ayrıca yayın konumu, elde etmek istenilen sese göre tuşeye veya köprüye yakın olmalıdır. Yumuşak bir ton elde etmek için tuşeye yakın, daha güçlü bir ton için köprüye yakın çalınmalıdır.⁹⁹

Bölümde kullanacağımız vibratoların çeşidi de çok önemlidir. Çünkü bölümün başında da görüldüğü üzere, verilmek istenen tutkulu ifade doğrultusunda, *vibrato* ile renklendirilmesi gereken uzun notalar vardır. Bu kısımda, daha önce bahsedilen *vibrato* çeşitlerinden en uygun olanı bilekten veya koldan gelen bir *vibrato* olacaktır. Parmak vibratosu burada aktarılmak istenen duygu için çok naif kalacaktır. Eserin dönemi de bu seçimi yaparken önemli bir kriterdir. Romantik dönemde, özellikle Schumann'ın eserlerinde daha geniş ve yoğun bir *vibrato* kullanılmalıdır. Genelde *forte* çalarken daha yoğun ve geniş, *piano* çalarken daha hafif ve yavaş vibratolar yapılır. Fakat burada, *piano* çalarken de vibratonun yoğunluğunu azaltmamak bölümün karakterine daha uygun olacaktır. Cümlenin bütünlüğü açısından da vibratonun devamlılığı ve durdurulmadan uygulanması önemli bir husustur.

18. yy.'dan itibaren, besteciler ve müzik yazarları tarafından, *vibrato* hakkında birçok fikir ve kullanım çeşidi ortaya atılmıştır. 18. yüzyılda ve hatta 19. yy.'ın sonlarına dek, bir süsleme olarak seçicilikle kullanılan vibrato, 19. yy. sonlarından itibaren sürekli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sürekli *vibrato*,

⁹⁹ Leopold Auer, *a.g.e.*, s.58.

vibratonun her seste ve durmaksızın uygulanması olarak tanımlanmıştır. Önceki yüzyıllarda genel olarak dikkatli kullanımı tavsiye edilen vibratonun, elli sene gibi bir sürede değiştiği düşünüldüğünde; bu oldukça kısa bir süredir ve ani bir değişim olarak değerlendirilmiştir.¹⁰⁰

“Zdenko Silvela’ya göre; yeni konser salonlarının büyüklüğü, dinleyicilerle daha etkili iletişim kurma gerekliliği, 1830’lu yıllardaki müzikal yazım stiline değişimi gibi sebepler, sürekli vibratonun çıkış noktası olmuştur.”¹⁰¹

Galamian’a göre, *vibrato* yapılırken en önemli şey elin esnekliğidir. El enstrümanın sapını sıkarak tutmamalıdır. Sıkarken titretmeye çalışmak gerginlik yaratacağından, elin hareketini kısıtlayacaktır. Hangi tür *vibrato* yapılırsa yapılsın, parmak eklemlerinin esnek ve gevşek olması gerekmektedir. Esnekliği arttırmak için, parmakları telin üstüne yerleştirmek ve yayı kullanmadan, parmağı öne ve arkaya doğru kaydırarak, tırnağa en yakın eklem gerilip bükülmelidir. Bir başka yöntem olarak da, geçişi gerçekleştirmek için sadece parmak hareketini kullanarak, eli veya bileği hareket ettirmeden, aynı nota önce yüksek numaralı parmakla, sonra bir alt numaralı parmakla çalınmalıdır.¹⁰² Aşağıda, Galamian’ın bu çalışma için örnek alıştırmaları verilmiştir.

Şekil 4: İvan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Parmak Esnekliği için Çalışma



Yine bölümün karakterine uygun olarak, bazı geçişlerde ölçülü bir şekilde *glissando* yapmak müziğe renk katacaktır. Örneğin 4. ölçüde sol telindeki si notasına giderken veya 14. ölçüde si notasına dönülürken parmak hafif kaydırılarak geçiş yapılabilir. *Glissando* yaparken parmakla fazla baskı uygulamaya gerek yoktur.

¹⁰⁰ Özlem Duygu Dağ, “Keman Vibratosu ile İlgili 18. Yüzyıldan Günümüze Değişen Yaklaşımlar”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, 2011, s.113.

¹⁰¹ Özlem Duygu Dağ, *a.g.m.*, s.113.

¹⁰² İvan Galamian, *a.g.e.*, s. 41.

Baskı fazla olduğunda glissando da yavaşlar ve doğal havasını kaybeder. Parmağın telin üstünde gidilecek notaya doğru hafifçe kayması yeterli olacaktır.

Glissando veya diğer adıyla *Portamento* birbirinden uzaktaki iki sesin arasındaki seslerin az çok duyulabileceği bir kaydırma hareketiyle bağlanmasıdır. Glissandonun ilk olarak vokal müzikte kullanıldığı, besteci ve icracıların vokal müzikteki bu efekti icralarında ve bazen de notasyona dökerek kullandığı belirtilmektedir. İnsan sesinden ödünç alınan bir araç olarak görülmektedir. Özellikle yaylı çalgılarda kullanımı daha yaygındır çünkü yayla çalma, şarkı söyleme ile büyük ölçüde benzerdir. *Glissando* kullanımında tartışılan konu, nerede ve ne kadar kullanılması gerektiğidir. Bazı müzik yazarları kötüye kullanılması tehlikesi olduğundan her zaman dikkatli uygulanması gerektiğini vurgulamışlardır. Çünkü entonasyon hatalarını gizlemek veya duygulu bir ifade yaratmabilmek için abartılı *glissando* kullanımına başvurulmuştur. Glissandonun her dönemde ölçülü ve oranlı kullanılması gerektiği belirtilmiştir fakat neyin zevkli veya orantılı olduğuna dair fikirler her dönem, kişiden kişiye değişmektedir.¹⁰³

Glissando uygulanırken de, tıpkı pozisyon geçişinde olduğu gibi hangi parmakla geçildiği önemlidir. İsviçreli kemancı Alberto Bachmann bu kayma çeşitlerini ikiye ayırmıştır. Genelde daha çok kullanılan ve Bachmann'ın da tavsiye ettiği ilk çeşitte; bulunulan notanın parmağıyla, direk şekilde, geçilecek olan pozisyona kaydırma hareketi yapılır ve sonra gidilecek olan nota çalınır.

Şekil 5: Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin Glissando Geçiş Örneği*



¹⁰³ Clive Brown, *a.g.e.*, s.558,587.

Bir diğ er uygulama çeşidi olarak, geçiş yapılmadan önce gidilecek olan notanın parmağı yerleştirilir ve o parmakla kaydırma hareketi yapılır. Bachmann bu geçiş çeşidini takdir etmemektedir.

Şekil 6: Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin Glissando Geçiş Örneği*



Sonuç olarak *Glissando* ölçülü ve zevkli bir biçimde kullanıldığında cümleye heyecan ve ifade kazandıran efektlerden birisidir. Fakat çok sık kullanılması veya hızının çok yavaş olması cümleyi basitleştirir.¹⁰⁴

Pasaj *legato* devam ederken *sforzando* ve aksanlarla süslenmiştir. Sforzandoları yaparken yay mutlaka telin üstünde olmalıdır ve yay ani bir baskı uygulanmalıdır. Bunun yanında yayın o andaki hızı da çoğaltılmalıdır. Net duyulabilmesi için sforzandodan önce *es* gibi ufak bir duraksama ile yay durdurulur. Bu şekilde daha güçlü ataklar yaratılabilir. 11. ölçüde tekrar *piano* nüansla başlayan pasajda, sforzandolu fa notasına kadar *crescendo* sürdürülmelidir. Bu nüansları gösterebilmenin en iyi yolu yayın hesaplanmasıdır. 11. Ölçüye yayın ucunda başlanır ve sforzandolu fa notasına gidildikçe dibe doğru gelinir.

Şekil 7: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 11-16. ölçüler arası



¹⁰⁴ Leopold Auer , *a.g.e.*, s.69.

Legato tekniğini geliştirmek adına, tek yayda gam çalışmak oldukça faydalı olacaktır. *Legato* gam çalışılırken önemli olan geçişlerin hızıdır. Geçişler olabildiğince hızlı ve parmaklar esnek olmalıdır. Pozisyon geçişlerinde özellikle başparmağın esnekliği geçiş için kolaylık sağlar. Eserin tonu olan la minör gamını tek yayda çalışmak *legato* pasajların geliştirilmesi için tavsiye edilir.

Legato bağın, içindeki tel değişimlerinin ve aksanların çalışılması için Jacob Don't'un aşağıdaki etüdü önerilir. Ayrıca etüdün başında verilen farklı çalışma çeşitleriyle de çalmak faydalı olacaktır.

Şekil 8: Jacob Don't, Etüdü ve Kaprisler Op.35 No:7 1-18. ölçüler arası



İlk bölümün genelinde sıklıkla kullanılan *diminuendo* ve *crescendo* nüanslarıyla gerçekleştirilen açılıp kapanmaları belli edebilmek önemlidir. Nüansları daha net gösterebilmek adına Sevcik'in aşağıdaki egzersizi önerilir.

Şekil 9: Sevcik Otakar, *School of Bowing Technique Op.2, Part 1 No:5*

The musical score is presented in five staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 69 and a dynamic marking of *pp*. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, *ff*, *p*, *p*, and *f*. It also features a *Crescendo - decrescendo* marking. The score includes slurs, accents, and specific bowing techniques like 'W' (wedge) and 'N' (natural). The score is framed by a black border.

19. ölçüde başlayan *crescendo* ile 23. ölçüde gelecek *forte* pasaja hazırlık yapılmıştır. Bu *crescendo*yu daha belirgin gösterebilmek için 19. ölçüdeki si notasında nüans olarak düşülmeli ve pasaja *piano* başlanmalıdır. Daha sonra zirvedeki fa notasına doğru nüans kademeli olarak arttırılmalıdır. Bölümün en yüksek yerlerinden birisi, 23. ölçüdeki *forte* fa notasıdır. Fa notasına yayın dip kısmından başlanmalı ve vibratoyla desteklenmelidir. Aynı ölçüdeki onaltılık notalar hızlı olduğundan vuruşa sığdırılmasına dikkat edilmelidir. 25-26. ölçülerdeki ilk notalar olabildiğince vurgulu olmalı, onaltılık notalar ise havalı yaylarla çalınarak belli edilmelidir. Her *aksan* için yay kaldırılıp dibe doğru getirilmelidir. Tel geçişleri için sağ kol ile büyük hareketler yapmaktan kaçınılmalıdır, hareket bilekten gelmelidir ve tele yakın kalınmalıdır.

Şekil 10: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 17-29. ölçüler arası

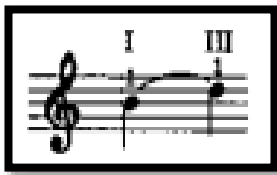


Pozisyon geçişleri için de ayrıca çalışmamız gerekir. Geçişler pürüzsüz ve net olmalıdır. Önemli olan başparmağın esnekliğidir. Diğer parmaklarla beraber hareket etmesi gerekmektedir ve elin şekli bozulmamalıdır. Başparmağı geriye doğru açarak çalışmak geçişler için faydalı olacaktır. Kemanı çene ile omuz arasına sağlam yerleştirmek elin esnek kalabilmesi açısından önemlidir.

Galamian'a göre 4 farklı geçiş tekniği kullanılabilir.

- 1) Aynı parmakla yeni notaya direk kayılır ve o parmakla çalınır.

Şekil 11: İvan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Pozisyon Geçiş Örneği



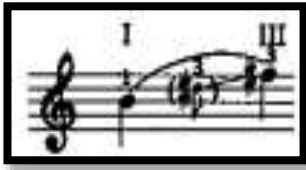
- 2) Geçiş tuşedeki çalınan parmakla yapılır fakat sonra varılacak ses çalınır. Bu parmağa pilot parmakta denir. Bu parmak geçilen pozisyona referans sağlar. Geçiş gizli olarak yapılır ve bu kontrollü geçiş ile entonasyon sağlama alınır.

Şekil 12: İvan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Pozisyon Geçişİ Örneği



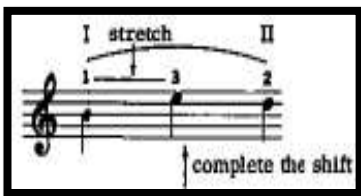
- 3) Geçiş yapılmadan önce gidilecek sesin parmağı yerleştirilir ve geçiş o parmakla yapılır. Bu geçiş tekniği de pilot parmakla aynı mantıktadır. Fakat bu sefer ulaşacağımız sesin parmağıyla geçişi yaparız.

Şekil 13: İvan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Pozisyon Geçişİ Örneği



- 4) Parmak geçiş yapılmadan önce gidilecek sesin sonraki notasına uzatılır, uzatılan parmak yerine yerleştirildikten sonra ses çalınır.

Şekil 14: İvan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Pozisyon Geçişİ Örneği

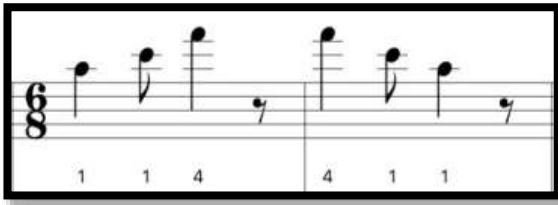


Eserdeki pozisyon geçişlerinde de bu tekniklerden hangisinin kullanılacağına, hangi geçiş türünün bizim için daha rahat olabileceğine karar verip ona göre

uygulanmalıdır. Pasaj içindeki pozisyon geçişleri, el zorlanmadan, rahat bir şekilde ve en temiz entonasyona ulaşıncaya kadar tekrar ederek çalışılmalıdır.

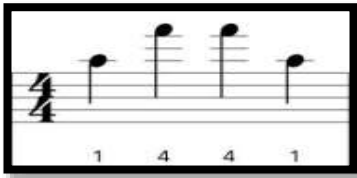
22. ölçüden itibaren gelen pozisyon geçişleri için aşağıdaki örnekte verildiği gibi, her pozisyon geçişi ayrı ayrı birkaç kere tekrar edilerek çalışılmalıdır.

Şekil 15: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



İlk çalışmada 22. ölçünün son notasında başlayan la-fa pozisyon geçişi için pilot parmak kullanılarak, tuşedeki parmakla geçilir, do notası duyulduktan sonra fa notası çalınır ve aynı parmaklarla geri dönülür.

Şekil 16: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



1. Parmağın yardımıyla geçişe alışıldıktan sonra, la notasından fa notasına direk geçiş çalışılır.

Şekil 17: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



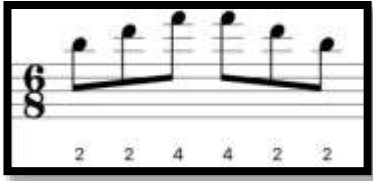
23. ölçüdeki 4. parmakla yapılan fa-re geçişi, önce çalışmanın ilk ölçüsünde yazıldığı gibi birkaç kere tekrar edilir. 2. ölçüde bir nota daha eklenerek, 3. ölçüde ise yine aynı notalarla fakat ritim değiştirilerek tekrar edilir.

Şekil 18: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



Yine 23. ölçüde gelen si-re pozisyon geçişi birkaç kere ayrı şekilde tekrar edilir.

Şekil 19: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



Sonra bir nota daha eklenir ve yazılan parmaklarla çıkılıp inilir.

Şekil 20: Pozisyon Geçişi Çalışma Önerisi



24. ölçüdeki fa-sol diyez arası geçiş birkaç kere tekrar edilir. Bu geçişler farklı ritim kalıplarıyla da ritim kalıplarıyla da çalışılabilir.

Eseri incelerken, icracıya fayda sağlayabilecek şeylerden biri de, eseri icra etmiş ünlü kemancıların kayıtlarını dinlemek ve izlemektir. Schumann'ın bu sonatını icra eden ünlü kemancılar arasında, İtzhak Perlman, Gidon Kremer, Oleg Kagan, Leonidas Kavakos ve Augustin Hadelich'in kayıtları bulunmaktadır. Görsel kayıtlar, nerede hangi yay çeşidinin kullanıldığını, yayın hangi kısmında çalındığını görmek ve fikir edinmek açısından fayda sağlayacaktır. Fakat görsel kayıt olarak, sadece Leonidas Kavakos¹⁰⁵ ve Augustin Hadelich¹⁰⁶'in kayıtlarına ulaşılabildiği için, bu kayıtlardan örnekler verilebilir.

32. ve 34. ölçüler arası onaltılık notalarda *detache* tekniği kullanılmıştır. *Detache* notalardaki her yay çekiş ve itişinde eşit tonlar duyulmasına dikkat edilmelidir ve ardından gelen *sforzando* nota için enerji toplanmalıdır. İki kayıt da incelendiğinde *detache* notaların, yayın kaldığı kısımda, uçta veya dipte yapıldığı görülür. Sforzandolu notalar için ise hızlı bir yay kullanılır. Sforzandoları güçlü bir şekilde uygulayabilmek için *detacheler* çalınırken yayın yönüne göre, dibine veya ucuna doğru yaklaşılması gereklidir.

Şekil 21: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 32 ve 34. ölçüler arası



Bu kısımdaki ve ilk bölümde daha sonra da karşılaştığımız onaltılık notalar için Sevcik'in aşağıdaki alıştırması çalışılabilir.

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9klbiQw79GU> (17.05.2021).

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=s5OP5nje-E> (17.05.2021).

Şekil 22: Sevcik Otakar, *School of Bowing Technique Op.2, Part 2 No:15*



59.-61. ve 173.-177. ölçülerde karşılaştığımız çift ses oktav notaların temiz çalınması için önemli husus elin sertliğinden kaçınmaktır. Oktav çalarken her iki parmağı da yerine yerleştirip önce alt sonra üst ses olacak şekilde çalmak iyi bir egzersiz olabilir. Çift ses olarak çaldığımızda ise dikkatli dinleyerek kalın sese doğru daha fazla baskı uygulanabilir çünkü kulak ince sesleri duymakta daha hızlıdır. Birinci ve ikinci parmakları daha geriye uzatırken, üçüncü ve dördüncü parmakları öne doğru götürmek parmağı daha ileriye yerleştirebilmek entonasyon açısından faydalı olabilir.¹⁰⁷

Şekil 23: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 59-61. ölçüler arası



Oktav sesleri çalışılırken; önce sesleri duyup doğruluğunu kontrol etmek adına, alt sesler ve üst sesler sırayla çalınabilir. Daha sonra parmaklar iki sesi de çalacakmış gibi yerlerine yerleşirler fakat yayla sadece alt sesler çalınır. Tam tersi yine parmakları yerleştirip, bu sefer sadece üst sesleri çalınır. Oktavları daha rahat ve temiz çalabilmek için Henry Schradieck 'in aşağıdaki egzersizleri önerilir. İlk

¹⁰⁷ Leopold Auer, *a.g.e.*, s.28-29.

örnekte önce alt sesler ve üst sesler çalışılacaktır. Sesleri ayrı çalarken bahsedildiği gibi iki parmağın da tuşeye yerleştirilmesi tavsiye edilir.

Şekil 24: Henry Schradieck, *The School of Violin Technics Book 2 No:6*

Diğer oktav çalışması örneğinde artık çift ses olarak çalışılacaktır.

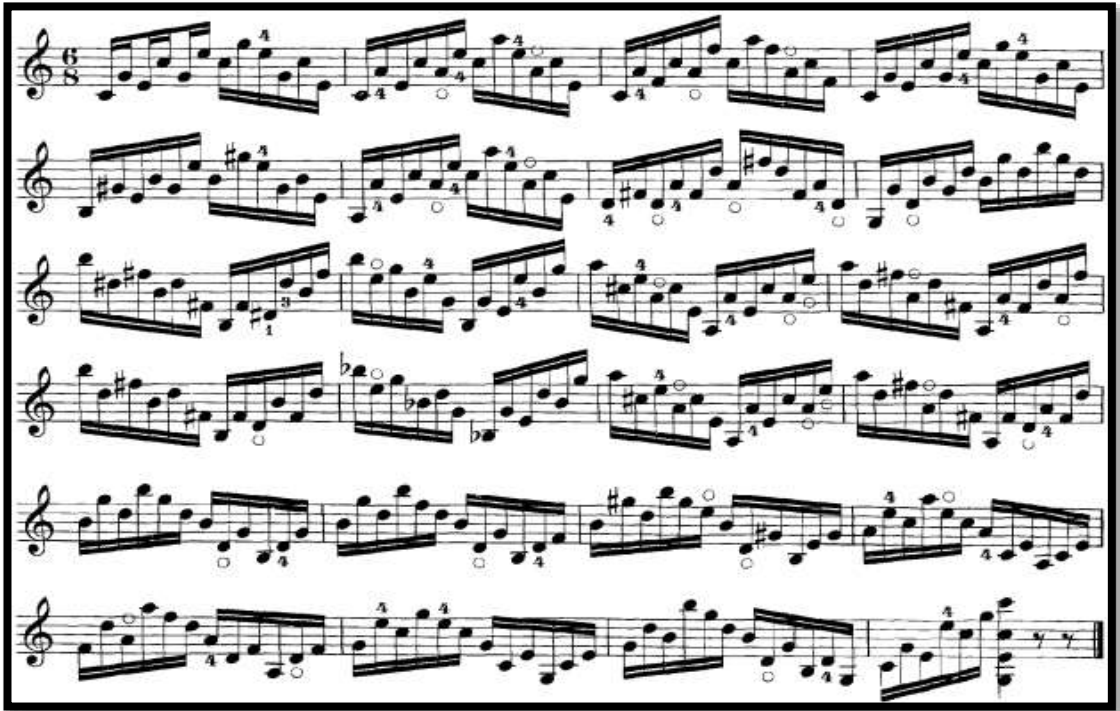
Şekil 25: Henry Schradieck, *The School of Violin Technics Book 2 No:5*

Şekil 26: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 78-80. ölçüler arası



78. ölçüde gelen tel geçişleri çalışılırken yay teller üzerinde birbirine yakın durmalıdır. Özellikle la ve re telin arasındaki geçişte kol çok fazla yukarı veya aşağı hareket ettirilmemelidir. Küçük hareketlerle iki tel arasındaki geçişi sağlamak yeterli olacaktır. Kayıtlar incelendiğinde; Hadelich'in bu kısmı yayın ortasında ve daha keskin bir ifadeyle çaldığı görülür. Kavakos'un icrasında ise yayın daha ucuna doğru ve oldukça hafif bir ifadeyle çalınmıştır. Pasajda nüans değişimi olmadığı ve notaların eşit duyulması gereken bir yer olduğu göze alındığında uca yakın çalınabilir. İki tel arasındaki geçişi çalışmak için Sevcik'in aşağıdaki alıştırması önce aslı gibi, sonra iki bağlı yaylarla çalışılabilir.

Şekil 27: Sevcik Otakar, *School of Bowing Technique Op.2, Part 2 No:24*



Ayrıca Wieniawski'nin 6 numaralı etüdünün ikinci bölümü de tel geçişlerini geliştirmek için uygun bir çalışmadır.

Şekil 28: Henryk Wieniawski, *Etudes-Caprices Op.18 No:6 Allegro non troppo*



183. ölçü bölümde ilk defa çift piano nüansının geldiği yerdir. Eserin en sessiz ve gizemli kısmı olmalıdır. Bu kısım yayın uç kısmına yakın çalınmalı ve sağ elde hiçbir baskı olmamalıdır. *Vibrato* yapmamak veya belirtilmek istenen notada hafif bir *vibrato* yapmak bu cümle için uygun olacaktır.

Şekil 29: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 183 ve 184. Ölçüler



189. ölçüde gelen pasaj, ilk bölümün en ateşli kısmıdır. Yay *martele* tekniğine yakın çalınmalıdır. Yayın üst yarısı tercih edilmelidir ve yay her vuruş için sıklığını kaybetmemelidir. Her ölçünün başındaki notalar hafif vurgulu ve üstünde durularak çalınmalıdır. Kavakos'un kaydı incelendiğinde de yayın üst yarısının tercih edildiği

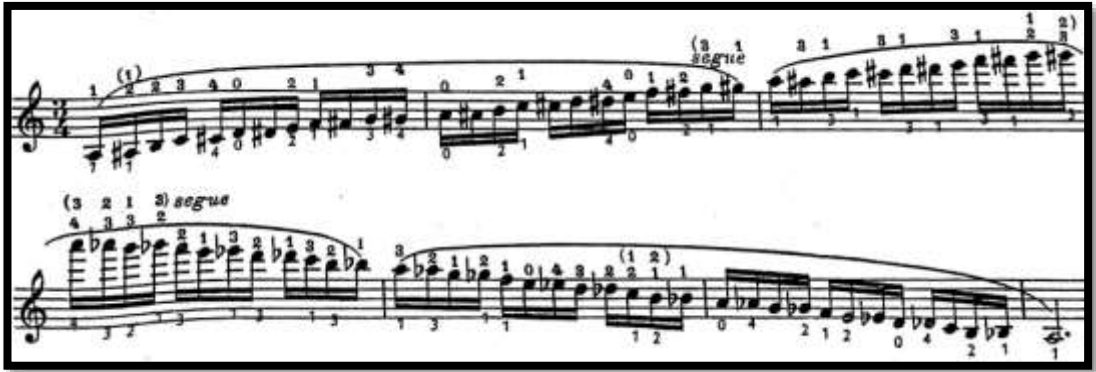
görülür. *Kromatik* notalarla ilerleyen pasajda doğru parmak numaraları bulunarak çalınmalı ki her nota net şekilde duyulabilsin. Kaydırma yapmak bu kısımda güzel duyulmayabilir ve parmağı zorlayabilir. Bu sebeple 189. ölçüde gelen *kromatik* notaların parmak numaraları sırayla; 1-2-3-4-1-2, 3-4-1-2-3-4 şeklinde çalınabilir.

Şekil 30: Schumann, Keman Sonatı Birinci Bölüm 189-190. Ölçüler



Kromatik sesleri çalışmanın en iyi yolu gam üzerinde çalışmaktır. Ayrıca eserin tonu olan la minör gamını çalışmak eserin tümü için faydalı olabilir. Kromatikler için aşağıdaki örnekte Carl Flesch'in gam kitabından la minör *kromatik* seslerin dizisi verilmiştir. Bu egzersizi çalışmak da *kromatik* seslerde entonasyon temizliğini sağlamak ve parmakların birbirine olan yakınlığını veya uzaklığını anlama konusunda fayda sağlar.

Şekil 31: Carl Flesch, Scale System La Minör Gam Kromatik Dizisi



Şekil 32: Schumann, Keman Sonatı 1. Bölüm 208. ve 209. Ölçüler



Birinci bölüm iki sforzandolu akor ile bitmektedir. Bölüm boyunca hissettirilen gel gitli hava ve dalgalanmalar bu iki *forte* akorla son bulur. Bu sebeple, akorlar oldukça güçlü ve kesintisiz çalınmalıdır. Bu üç sesli akorlar kırılmadan çalınmalıdır. Akorları kırmadan çalabilmek için yayın düz tutulması ve kıllarının tamamının kullanılması önerilir. Bilek olabildiğince düz olmalıdır. Yayın hareketi dip kısımdan değil daha geriden başlamalıdır. Bunu yapabilmek için yay havadan bırakılır ve bu hareket üç sesi beraber duymada yardımcı olur. Hadelich kaydında akorları oldukça hızlı ve ani bir şekilde çalmıştır. Kavakos ise biraz daha üstlerinde durarak ve uzatarak çalmıştır. İlk akor kısa çalınsa bile, ikinci akor bölümün son akoru olduğu için, hafif uzatılarak çalınabilir.

Akorların entonasyonunu çalışmak için; oktav çalışırken olduğu gibi tüm parmaklar akoru çalacak gibi bir araya getirilir fakat önce sadece alt sesler çalınır. Sonra aynı çalışma uygulanarak sadece orta sesler, en son olarakta üst sesler çalınır. Daha sonra yine tüm parmaklar çalacakmış gibi hazırlanarak sadece alt iki ses veya sadece üst iki ses çalınacak şekilde çalışmalar yapılabilir.

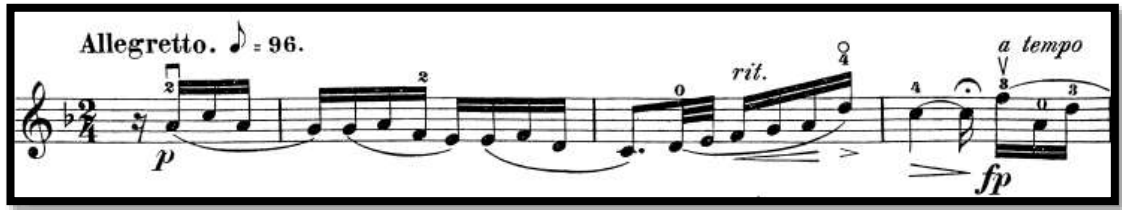
3.5.2 İkinci Bölüm (Allegretto)

Schumann'ın oda müziği eserleri arasında tek üç bölümlü eser olan bu sonatta, dört bölümlü sonatlarda olan yavaş kısımla *Scherzo* kısmını birleştirdiği düşünülür. Müzik yazarı Scott Fogleson bu bölümü; kısa cümleleri, sık tempo değişiklikleri ve metrik belirsizliğinden dolayı gözyaşlarının arasından sinsi bir gülümseme olarak tanımlamıştır. Bu yüzden bu bölüm hem dingin hem de neşeli bir bölümdür.

Bölümde tempo *Allegretto*'dur fakat ana temanın ritardando ile biten cümleleri ve ardından gelen duraklama hissi ile sonatın diğer bölümleri ile arasındaki dinlenme hissini sağlayacak kadar sakin bir bölümdür.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Misha Donat, "Violin Sonatas & Three Romances"
https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67180 (17.05.2021).

Şekil 33: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 1-3. ölçüler arası



Oldukça sakin ve *piano* nüansla başlayan bölümün başında geniş ve hafif yaylar kullanılmalıdır. Sesler daha hafif bir vibratoyla desteklenmelidir. Pasaja 3. pozisyonda başlamak ritardandoya gelene kadar pozisyon değişimi gerektirmediğinden daha doğru ve rahat olacaktır. Nüans değişene kadar sakin karakteri bozmamak adına, yay eşit bölünmeli ve hızı tüm notalarda aynı olmalıdır.

Bu kısımda yine *legato* yay çeşidi kullanılmıştır. Sadece bağlı notaların değil, cümlelerin de bağlı düşünülmesi gerekmektedir. Örneğin parçanın başından ritardandoya kadar olan kısım nüansın ve yaydaki baskının stabil devam ettiği bir cümledir. Yay değişimlerinin, notalar arasında boşluk olmadan ve nüans değişmeden, tek harekette çalınıyormuş gibi duyulması gerekmektedir. Eğer bağlı notaların aralarındaki yay değişimleri belli edilirse, cümlenin bağlı yapısı bozulmuş olacaktır.

Yay değişimlerini belli etmemek adına yapabileceğimiz en iyi şey bileğin hareketini kontrol etmektir. Yayı çekme ve itme anlarında yayın hızı yavaşlamalıdır. Çekme hareketine başlanırken; bilek ile yay aşağı doğru çekilir, o sırada parmaklar yukarı doğru biraz esneyerek eylemi yumuşatır. Tam tersi itme hareketine başlanırken; parmak yayı aşağı doğru çekerken, bilek yukarı doğru esnemeye başlar. Yay değişimlerinde, bileğin bu hareketine dikkat etmek, geçişlerin yumuşaklığını sağlayacak ve cümlenin bütünlüğünü koruyacaktır. Bilek ve parmaklarının hareketlerinin oturması için, boş tellerde ve çok yavaş bir tempoda, elin hareketleri izlenerek çalışılabilir.

İkinci ölçüdeki yay değişimlerine denk gelen sol-sol ve mi-mi notalarını ifade olarak bağlı çalabilmek için şöyle bir çalışma yapılabilir;

Bölümün başından itibaren çalmaya başlanılır ve ikinci ölçüdeki yay değişimi yapıp sol notası çalındıktan sonra durulur. Bu çalışma birkaç kere tekrar edilir.

Şekil 34: Bağ Çalışması Önerisi



Baştan itibaren tekrar çalınır ve bu sefer bir nota daha eklenir. 2. Ölçüdeki la notası çalındıktan sonra durulur. Birkaç kere tekrar edilir.

Şekil 35: Bağ Çalışması Önerisi



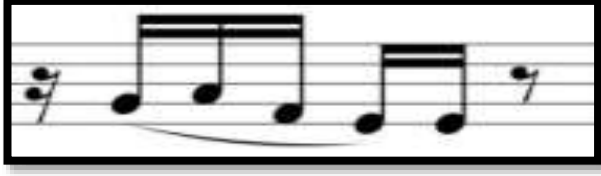
Bir nota daha eklenir ve ikinci ölçüdeki ilk fa notasına gelindiğinde durulur. Bu şekilde her seferinde notaların sayısı arttırılıp, birer nota ekleyerek çalışılabilir.

Şekil 36: Bağ Çalışması Önerisi



Daha sonra 2. Ölçüdeki mi-mi arasındaki yay değişimine geldiğimizde yine aynı çalışma uygulanır. Bu sefer ikinci ölçüdeki ikinci sol notasından itibaren alınıp, ikinci mi notası çalındıktan sonra durulur.

Şekil 37: Bağ Çalışması Önerisi



Bir nota daha eklenir, 2. ölçüde ikinci kez gelen fa notası çalındıktan sonra durulur.

Şekil 38: Bağ Çalışması Önerisi



Son olarak, çalışılan bu kısımlar birleştirilir ve devamı da eklenerek pasaj tamamlanır. Her bir çalışmanın orijinal yaylarla çalınmasına dikkat edilmelidir. Bu çalışma örnekleri gibi birçok kombinasyon yapılarak çalışılabilir. Pasajı bu şekilde kısım kısım birleştirmek, elin değişimlerdeki esnekliğini kazanması açısından faydalı olacaktır.

3. ölçüye gelindiğinde la notasından re notasına bir pozisyon değişimi vardır. Re notası 4. parmakla alıp sonra gelen ritardandolu uzun do notası 3. parmakla alınmalıdır. Bu şekilde daha rahat vibrato yapılabilir. La notasından re notasına yapılan geçişte pilot parmak kullanmak sesin temizliği açısından faydalı olabilir. Re notasına giderken 2. Parmağımızla önce do notasını bularak gidebiliriz veya pozisyon geçmeden 3. Parmağımızı koyup direk geçebiliriz. Fakat re notasından sonra zaten do notasını çalacağımız için do notasını bularak geçmek daha mantıklı olacaktır.

Re notasında yazan aksanı yapmak için yayla çok baskı uygulanmamalıdır. Hala piano nüansının içinde olduğumuzu düşünülürse, aksan sadece hızlı yay

çekerek belli edilmelidir. Nüanstaki küçük açılıp kapanma da yine aynı şekilde yayın hızıyla belli edilebilir.

9. ölçüde uzun do notasının ardından kısa bir duraksama yapılır ve ardından spiccato yeni karakterde bir cümle başlar. Buradaki noktalar ne tam olarak spiccatoyu, ne de tam olarak staccatoyu ifade etmektedir fakat yine de spiccatoya daha yakındır. İkisinin arasında bir yay hareketi kullanılmalıdır. Yay hafif zıplatılmalıdır fakat tellerden çok uzaklaşılmalıdır. *Spiccato* notaların yayın orta kısmında yapılması önerilir. *Spiccato* kişiden kişiye değişen bir türdür ve kişi spiccatoyu en rahat çalabildiği yeri bulup o kısımda yapması daha doğru olacaktır. *Spiccato* rahat çalındığında artikülasyon da net olacaktır. *Spiccato* çalışılırken normalde çalarken kullanılanın yayın dörtte biri kullanılarak çalışmak tavsiye edilir. Ardın yavaş yavaş yay miktarı arttırılır.

Şekil 39: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 8. ve 9. Ölçüler



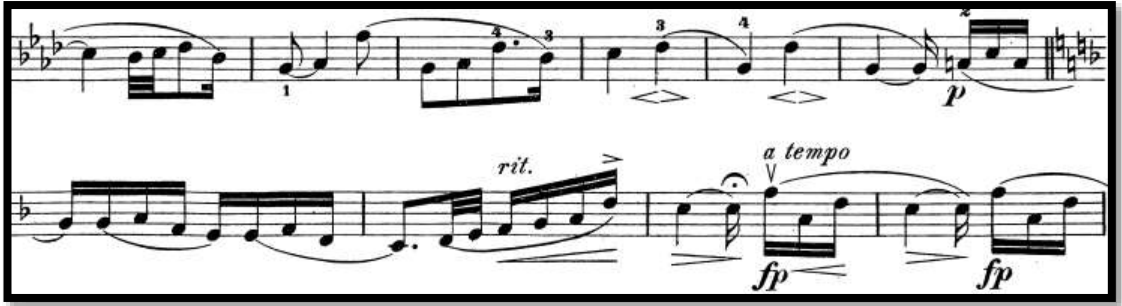
16. ölçüde gelen tonalite değişiminden önce küçük bir duraksama ile o değişimi belli etmek gereklidir. Tonalite değişimiyle birlikte gelen bu pasajda, ikinci bölümün dingin havasından bir anda daha dramatik bir ifadeye geçiş yapılır. Bu pasaj tempo bakımından biraz daha esnek çalınabilir. Nüans pianissimodur bu sebeple baskısız yaylarla ve çok geniş olmayan bir *vibrato* ile çalınmalıdır.

Şekil 40: Schumann, İkinci Bölüm 14-18. ölçüler arası



25. ölçüde başlayan ana tema ve 26. ölçüde ana tonaliteye dönülmesiyle birlikte daha geniş yay kullanılmalıdır ve nüans olarak yükselinmelidir. Tekrar hafif yürük tempoya geri dönülüp, iki kısım arasındaki duygu farkı olabildiğince belli edilmedilir.

Şekil 41: Schumann, İkinci Bölüm 20-29. ölçüler arası



45. ölçüde başlayan bol miktarda *sforzando* bulunan pasajı çalarken dikkat edilmesi gereken en önemli şey yay hesaplamasıdır. *Sforzando* yapılırken verilmek istenen etki sadece baskı ile verilmez, yayın hızı da yardımcı olur. 45. ölçüdeki üçleme eğer üç bağlı yapılacaksa, yay ilk olarak yavaş çekilirse sol notasında *sforzando* yapabilecek yay kalır. Fakat daha güçlü vurgu yaratmak için üçlemelerdeki *sforzando* notalar ayrı yayla da çalınabilir.

Şekil 42: Schumann, İkinci Bölüm 45-48. ölçüler arası



Bağ içindeki aksanların geliştirilmesi için Rode'un aşağıdaki 18 numaralı etüdü çalışılabilir

Şekil 43: Pierre Rode, 24 Caprice for Solo Violin No:18

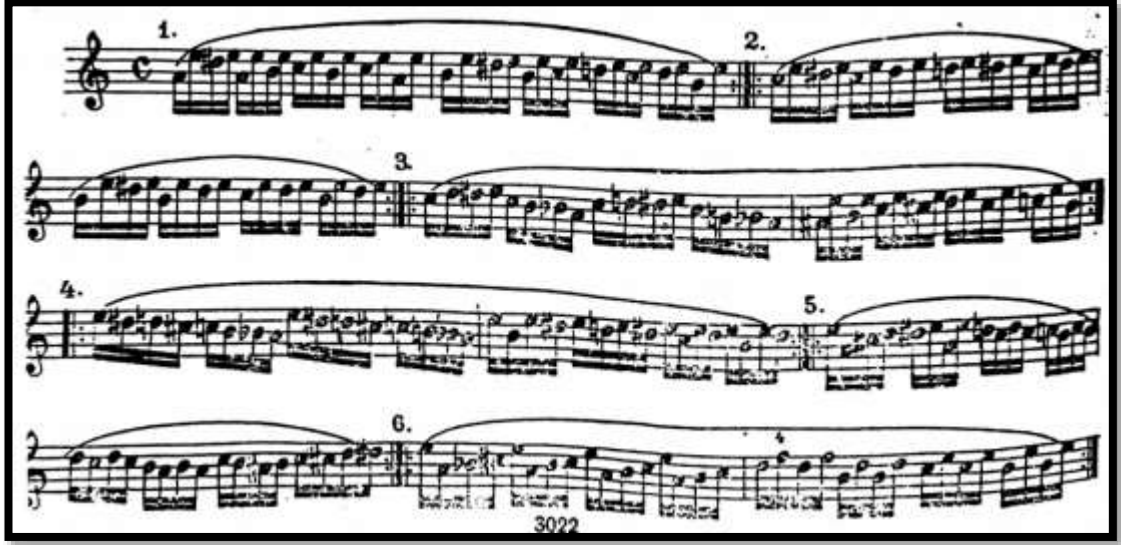


64. ölçüyle birlikte başlayan *spiccato* ve trilli pasaj ikinci bölümde yeni bir soluktur. Bu pasajı en rahat çalabileceğimiz kısım üçüncü pozisyon olduğu için trilleri yaparken zorlanılabilir. Triller genelde güçsüz parmak olan 4. Parmakla yapılacaktır bu sebeple 4. Parmak kuvvetlendirilmeli ve kasılması engellenmelidir. Parmağı çok fazla yukarıya kaldırmak elin sertleşmesine ve kasılmasına neden olacağından parmağı tuşeye yakın tutmak daha doğrudur. 4. parmağı güçlendirmek için Shradieck'in 2 numaralı egzersizi tavsiye edilir.

Şekil 44: Schumann, İkinci Bölüm 64. ve 65. Ölçüler



Şekil 45: Henry Schradieck, *School of Violin Technics* No:2 1-12. Ölçüler arası



Mozart trilleri hızına göre dört çeşide ayırmıştır; yavaş, orta, hızlı ve hızlanan tril. Yavaş ve dramatik parçalarda yavaş *tril*, canlı fakat ılımlı ve yumuşak tempolu parçalarda orta hızda *tril*, çok canlı ve hareketli parçalarda hızlı *tril*, kadanslarda ise hızlanan *tril* kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Trillerin çok hızlı yapılmamasını tavsiye etmiştir çünkü fazla hızlı trilleri anlaşılmaz ve meleyen bir keçi sesine benzetmiştir. Ayrıca trillerin hızının, eserin icra edileceği mekan dikkate alınarak ayarlanması gerektiğini belirtmiştir. Örneğin halı kaplı, perdeli veya dinleyicilerin çok yakın olduğu yerlerde, hızlı *tril* yapmanın daha iyi bir etkiye sahip olacağını, çok yankılanan, dinleyicilerin uzakta olduğu büyük bir salonda ise yavaş bir *tril* yapmanın daha iyi olacağını belirtmiştir.¹⁰⁹

Trilleri rahat çalabilmenin yolu parmağı erken hazırlamak ve pasaj piano nüansında olmasına rağmen trilleri hafif bir vurgu ile çalmaktır. Trillerde vurgu yapmak trilin çalınmasını kolaylaştıracak etkenlerdendir. Burada yaptığımız *tril*, bölümün hareketliliğinden ve hızından dolayı hızlı trill olacaktır. Ayrıca bu kısımda kaç tane *tril* yapacağımıza karar verip ona göre çalışmak gereklidir. 4. Parmağa denk gelen *tril* notası, hem parmağın güçsüz oluşundan, hem de ritimden kaynaklı en fazla iki kere yapılabilir. Kayıtlar incelendiğinde de trillerin iki kere yapıldığı görülür.

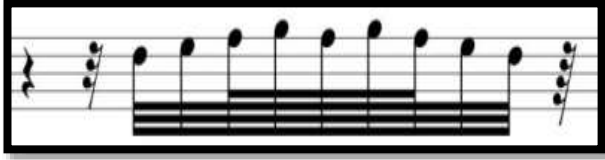
¹⁰⁹ Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, 2. Baskı, Oxford University Press, New York, 1951 s.189.

Çalışırken triller farklı ritim kalıplarıyla çalınabilir. Örneğin her seferinde bir *tril* notası arttırılarak bir ritim kalıbı oluşturulur.

Şekil 46: *Tril Çalışması Önerisi*



Şekil 47: *Tril Çalışması Önerisi*



Şekil 48: *Tril Çalışması Önerisi*



Noktalı ritim kalıpları kullanılarak da çalışılabilir. Simon Fischer trillerle ilgili önerisinde bu ritim kalıbıyla çalışırken parmağın sanki çok sıcakmış gibi telden kaldırılmasını önermiştir.

Şekil 49: *Tril Çalışması Önerisi*



Şekil 50: *Tril Çalışması Önerisi*



Tril bazı yönleriyle vibratoya benzemektedir. Vibratonun hız ve genişliğe sahip olduğu gibi, triller de hız ve parmak yüksekliği oranlarına sahiptir. *Vibrato* yaparken daha hızlı titreşim için parmağın hareket ettiği mesafeyi azaltarak titreşimi daha dar yapmak gibi, trilde de daha fazla nota çalabilmek için parmakları tuşeye yakın tutarak, parmakla tuşe arasındaki mesafeyi azaltabiliriz. Fakat parmaklar tuşeye çok yakın olarak çalınırsa da istenmeyen pürüzlü bir ses çıkabilir. Bu durumda en doğru mesafeyi ayarlamak için, parmak en düşük şekilde, bir notada *tril* yapılmaya başlanmalıdır. *Tril* pürüzsüz ve hızlı yapılmaya başlanana kadar parmak kaldırılmalıdır ve en doğru yükseklik bulunmalıdır.¹¹⁰

Galamin'a göre kısa bir trilin başlangıcına çok özen gösterilir fakat asıl özen gösterilmesi gereken yer sonudur. Sonunda tril parmağıyla yapılan hafif *pizzicato* hareketi, trilin netlik ve canlılıkla sonlanması açısından faydalı olacaktır. Galamin bu tekniğin geliştirilmesi adına Don't op.35 6 numaralı etüdün aşağıdaki örnekte gösterildiği şekilde çalışılmasını önermiştir.

Şekil 51: İvan Galamin *Principles of Violin Playing and Teaching* Tril Çalışması Örneği



Galamin'ın önerdiği bu çalışma stilinde sol el, artı ile işaretlenmiş notalarda parmak pizzicatosu yapacaktır. Parmak pizzicatosu sol elin parmaklarından biri ile teli çekerek yapılmaktadır. Notayı çalan ve çekme hareketini yapacak olan parmaklar

¹¹⁰ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.123.

sağlam olmalıdır. Dirsek biraz öne çıkarılmalıdır ve çekme hareketi aşağı yönde yapılmalıdır. Bu şekilde parmağın etli kısmı kullanılır ve daha net bir ton elde edilir.

Don't'un bu etüdünü asıl haliyle çalışmakta triller için faydalı bir çalışma olacaktır. Aynı zamanda 3. ve 4. parmağın kuvvetlenmesine katkı sağlayacak bir etüdtür.

Şekil 52: Schumann, Keman Sonatı İkinci Bölüm 75. ve 79. ölçüler arası



Büyükten küçüğe dalgalanmaların ve değişimlerin olduğu ikinci bölüm, sonunda gelen *pianissimo* pasajla birlikte giderek kaybolarak söner. 75. Ölçüden itibaren tamamen sessizlik hakim olmalıdır ve yaya hiç baskı uygulanmadan, yay değişimleri belli edilmeden düz bir çizgide çalınmalıdır. Son iki ölçüde gelen *pizzicato* akorlar ile bölüm tamamen havaya kaybolmaktadır. Bu sebeple pizzicatolar tamamen baskısız ve hafif çalınmalıdır. Parmağın etli kısmı kullanılmalıdır fakat agresif bir ton çıkmamalıdır, aksine oldukça yumuşak duyulmalıdır. Bu efekti yaratabilmek için pizzicatoların tuşeye yakın çalınması gereklidir ve akorların sonunda el havaya kaldırılıp, sesin sönmesine izin verilmelidir. Kayıtlar incelendiğinde iki sanatçının da parmaklarını sadece tele dokundurdukları, pizzicatoları tuşenin üzerinde çaldıkları görülür.

Pizzicato, parmağın tüm genişliği kullanılarak çalınmalı ve hiç çaba harcamadan telin serbest bırakılması gereklidir. Bu şekilde bir arp gibi kaliteli bir ton elde edilebilecektir.¹¹¹

¹¹¹ Leopold Auer, *a.g.e.*, s. 128-129.

3.5.3 Üçüncü Bölüm (Lebhaft)

Son bölümün oldukça enerjik ve kıvrak bir havası vardır. Bölümün başlığı canlı, hareketli anlamına gelmektedir. Misha Donat tarafından hafif adımlarla ilerleyen karakteristik bir dansa benzetilmektedir.

Şekil 53: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 1-5. ölçüler arası



Piano nüansla başlayan girişte *staccato* gibi tele yakın *spiccato* yapılmalıdır. Bu tekniğin en rahat uygulanabileceği yer yayın orta ve alt yarı arasındaki kısımdır. Daha uca gidilirse yayın kontrolü ve seslerin eşitliği bozulabilir. İcracı bu kısımda daha önce bahsedildiği gibi, yayın en rahat ettiği noktasını bulup ona göre çalmalıdır. Her nota net ve eşit şekilde duyulmalıdır. Nota ilk baskıyla çalındıktan sonra el serbest bırakılır, yay her nota için bu şekilde aynı sıklıkta ayarlanmalıdır.

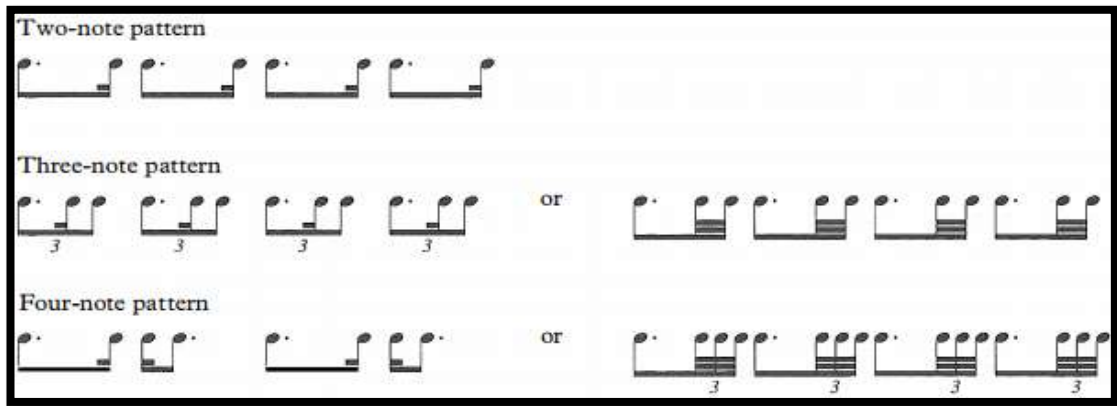
Bu pasajdaki artikülasyonu geliştirmek için farklı ritimlerle ve aksanlarla çalışmak oldukça faydalı olacaktır. Farklı ritimlerle ve aksanlarla çalışarak pasajı daha karmaşık hale getirmek aslında o pasajı daha net görmemizi sağlar.

*“Ritim pratiği, zihne çözmesi için bir dizi zamanlama ve koordinasyon problemi oluşturarak çalışır. Bunları çözerken pasajın zihinsel resmi daha net hale gelir ve her zihinsel komuta verilen fiziksel tepki daha hızlı hale gelir.”*¹¹²

Çalışırken kullanılacak oldukça fazla ritim kombinasyonu yaratılabilir. Ancak aşağıdaki örnekte Simon Fischer’in önerdiği, basit iki notalı, üç notalı veya dört notalı, noktalı ritm kalıplarının dışındaki kalıplar çalışmak için çok gerekli olmayacaktır.

¹¹² Simon Fischer, *a.g.e.*, s.36.

Şekil 54: Simon Fischer, *Practice* Farklı Ritim Kalıpları Çalışmaları Örneği



Çalmanın dört ana faktörü perde, ses, ritim ve fiziksel kolaylıktır. Örnekteki her ritim kalıbı bu dört faktör gerçekleşene kadar çalışılmalıdır. Her nota uyum içinde olmalı, her nota tamamen temiz duyulmalı, ritimler eşit ve keskin olmalı ve pasajı o ritim kalıbında çalınırken zorlanılmamalı. Ayrıca farklı ritim kalıplarında pratik yapılırken ritmin bozulmaması veya yavaşlamaması açısından ilk başta metronomla çalışmak faydalı olacaktır.¹¹³

Bir pasajı iyileştirmenin en iyi yollarından biri de aksanlarla çalışmaktır. Tıpkı farklı ritim kalıplarında çalışırken olduğu gibi burada da dikkat etmemiz gereken faktörler aynıdır. Her nota temiz ve eşit duyulana kadar, pasaj farklı aksanlarla birlikte çalınırken zorlanılmayana kadar çalışılmalıdır. Aksanlar çalınırken olabildiğince az çaba sarf edilmelidir. Yavaş tempoda çalışılmaya başlanılmalı ve olabildiği kadar kademeli olarak hızlanılmalıdır.

İlk olarak her grupta bir *aksan* çalınır. Sırayla birinci notada, ikinci, üçüncü ve dördüncü notada olmak üzere aksanlar eklenir.

Şekil 55: Simon Fischer, *Practice* Farklı Aksan Çalışmaları Örneği



¹¹³ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.36-37.

Daha sonra her grupta iki notaya *aksan* eklenerek çalınır. İlk grupta birinci ve ikinci notaya, ikinci grupta ikinci ve üçüncü notaya, dördüncü grupta üçüncü ve dördüncü notaya, son grupta da birinci ve dördüncü notaya *aksan* eklenerek çalışılır.

Şekil 56: Simon Fischer, *Practice* Farklı Aksan Çalışmaları Örneği



Son olarak da, ilk grupta birinci ve üçüncü notalar, ikinci grupta ise ikinci ve dördüncü notalar *aksan* ile çalınır.

Şekil 57: Simon Fischer, *Practice* Farklı Aksan Çalışmaları Örneği



Ayrıca bu çalışma sırasında aksanları yaparken, sadece *aksan* yazılı olan notaya büyük bir baskı uygulayarak vurgulamak yerine, aksan yazılı olmayan notaları daha az sesle çalmak aradaki farkı belli edebilmek adına yeterli olacaktır. Sağ elle fazla bir baskı ile birlikte ağır bir hareket yapmaya gerek olmayacaktır.¹¹⁴

Bu çalışma örneklerine bakılarak 3. bölümdeki sekizlik notaların artikülasyonu için aşağıdaki örneklerde verilen ritim çalışmaları uygulanabilir;

Şekil 58: Ritim Çalışması Önerisi



¹¹⁴ Simon Fischer, *a.g.e.*, s.43.

Şekil 59: Ritim Çalışması Önerisi



Şekil 60: Ritim Çalışması Önerisi



Şekil 61: Ritim Çalışması Önerisi



Veya farklı bağ çeşitleri eklenerek çalışılabilir;

Şekil 62: Bağlı Çalışma Önerisi



Şekil 63: Bağlı Çalışma Önerisi



Şekil 64: Bağlı Çalışma Önerisi



Şekil 65: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 29-31. ölçüler arası



27. ölçüde başlayan pasajda, trilli notalarla beraber gelen piano nüans içindeki küçük açılıp kapanma net bir şekilde duyurulmalıdır. Daha sonra gelen çift ses ve akor tam tersi *forte* çalınmalı, keskin bir ifade olmalıdır. Bu sebeple *akor* kırılmadan, düz ve hızlı arşeyle çalınması önerilir. Bu kısımdaki trilleri pürüzsüzleştirmek için, önce triller olmadan çalışılmalı, daha sonra her seferinde bir *tril* notası eklenerek çalışılmalıdır. Trillerin ve akorların çalışılması için Don't'un aşağıdaki örnekte verilen 9 numaralı etüdü tavsiye edilir.

Şekil 66: Jacob Don't, Etüdü ve Kaprisler Op.35 No:9 1. Ve 32. ölçüler arası

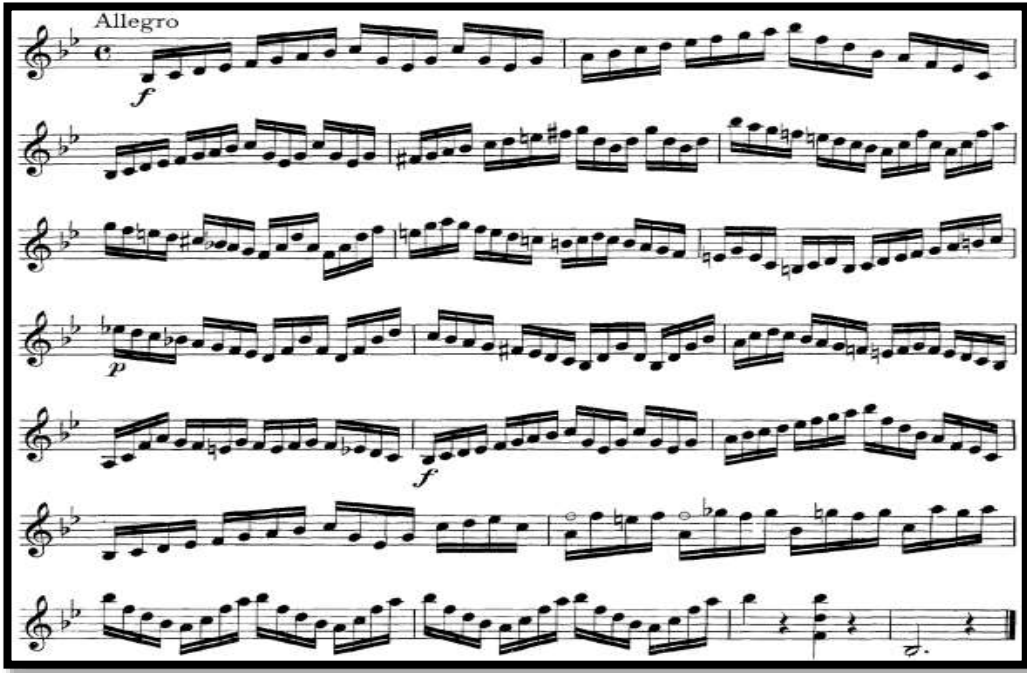


Şekil 67: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 37-40. ölçüler arası



37. ölçüde gelen *legato* pasajın içindeki staccatoların eşit ve sağlam çalınabilmesi için yayı tasarruflu kullanarak staccatonun bulunduğu notalara daha fazla yay bırakılmalıdır. Noktalı notalar, yay telden kaldırılarak çalınmalıdır. Bağ içinde bulunana staccatoların çalışılması için aşağıdaki örnekte verilen Sevcik'in 17 numaralı etüdünün, verilen *staccato* çalışma çeşitleriyle çalınması tavsiye edilir.

Şekil 68: Sevcik Otakar, *School of Bowing Techniques Book 2 No:17*



Bu etüd yine Sevcik'in vermiş olduğu aşağıdaki farklı çalışma çeşitleri ve ritimler çalışılmalıdır.

Şekil 69: Sevcik Otakar, *School of Bowing Techniques Book 2 No:17*



48. ölçüde gelen pasajda, nüans *piano* olduğundan önce küçük ve sıkı yaylar kullanılmalı, 51. ölçüde *crescendo* ile birlikte doruğa doğru çıkılırken yay genişletilmeli ve baskı arttırılmalıdır.

Liberman ve Berlyançık, iki telde gelen bu tarz pasajları daha rahat çalabilmek adına, yayın kıllarının geçilecek telin seviyesine doğru yaklaştırılmasını belirtmiş ve pasajların önce legato olarak çalışılmasını tavsiye etmişlerdir.¹¹⁵

Şekil 70: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 48-51. ölçüler arası



Müzik yazarları tek bir *staccato* işareti olduğu konusunda bölünmüşlerdir çünkü nokta işaretleri eski dönemlerden beri besteciler tarafından çok farklı işlevlerde kullanılmışlardır. C.P.E. Bach, bulanık olmayan *staccato* için yalnızca bir işaretin gerekli olduğu görüşünü benimseyen bestecilerdendir fakat icracının bu tek bir işareti, parçanın karakterine veya ritmine göre daha farklı şekillerde çalabileceğini de belirtmiştir.¹¹⁶

1800'lü yıllardan sonra doğan bestecilerin müziğinde kullanımı oldukça artan nokta ve çizgilerin nasıl çalınacağı ise bestecinin daha net işaretlemeleriyle anlaşılır. Farklı *staccato* türlerini belirtmek için farklı noktalar ve çizgi işaretleri kullanılmaya başlanmıştır. Schumann genellikle noktaları kullanmıştır. Fakat noktalar ve çizgiler

¹¹⁵ Özlem Duygu Öztürk, Doktora Tezi, s.114.

¹¹⁶ Clive Brown, *a.g.e.*, s.200.

arasındaki farkı belirtmeye gösterdiği özen nota yazımından anlaşılır. Ayrıca bu konu hakkındaki görüşü 1879'da Joachim'e yazdığı bir mektubunda da kanıtlanmıştır.¹¹⁷

Üçüncü bölüm, sonlarına doğru gelen ilk bölümün temasının duyulacağı ana kadar sürekli hareketlilik içinde ilerlemektedir. İlk bölümden gelen bu tema hızlı notalardan oluşan bir yağmurun ortasında, karanlığın içinden bir ışık gibi belirerek bu havayı lirik bir pasajla kırar. Schumann burada ilk bölümün açılış hareketine bir referans yaptığı düşünülmektedir. İlk bölümü anımsatacak bu kısa tema heyecanlı bir son yaratmaktadır.¹¹⁸

Birinci bölümün ana temasının duyulmasından önce yoğun bir *crescendo* yapılmaktadır. Crescendonun yapılabilmesi için yay gittikçe çoğaltılmalıdır. Son noktalı nota ile havada kalan yay ardından gelecek *piano* nüanstaki ana tema için yumuşak bir şekilde tellere yerleştirilmelidir.

Şekil 71: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 166-167. ölçüler



Bölüm hareketli ve keskin bir karakterde ilerlerken araya giren bu tema ile bölümün karakteri arasındaki zıtlık belli edilmelidir. 168-175. ölçüler arası ilk bölümü anımsatması gerektiği için yoğun *vibrato* ile çalınmalıdır. 172. ölçüde gelen nüans ise bölümdeki tek *pianissimo* yerdir. Gizemli bir duygu yaratmalıdır bu sebeple yayın ucunda ve çok hafif *vibrato* ile çalınmalıdır. *Vibrato* yapılmaması da tercih edilebilir.

¹¹⁷ Clive Brown, *a.g.e.*, s.205.

¹¹⁸ Scott Foglesong, "Schumann: Sonata No. 1 in A minor for Violin and Piano, Opus 105", <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Schumann-Sonata-No-1-in-A-minor-for-Violin-and-Pia> (17.05.2021).

Şekil 72: Schumann, Keman Sonatı Üçüncü Bölüm 168-177. ölçüler arası



Bölümün en gösterişli kısımlarından biri olan 192. ölçüdeki ikinci çift ses için yay havadan bırakılmalı ve bütün yay kullanılmalıdır. İlk çift ses aslında diğer motifin bir parçasıdır bu sebeple ikinci çift ses daha belirgin ve kuvvetli çalınmalıdır. Bunun için ilk çift sestem sonra, *es* gibi, hafif bir duraksama yapılmalıdır. 196. ölçüde gelen *akor* kırılarak çalınmalıdır. Üstünde durulacak notalar, akorun üst notaları olan la-la olduğundan, akora vuruştan önce başlanılıp, akorun ilk iki notası olan re-la vuruştan önce duyurulmalıdır. Üst sesler ise vuruşla birlikte duyurulmalıdır.

Şekil 73: Schumann, Üçüncü Bölüm 191-196. ölçüler arası



198. ölçüde başlayan üçlü ve altılı çift sesler çalınırken parmakların tuşeye hızlı bir şekilde yerleştirilmesi önemlidir. Sol elin parmaklarının tuşedeki doğru yerlerine yerleştirilmesi için zamana ihtiyacı vardır. Bu zamanı hızlandırmak için bir çift ses çalınırken, sıradaki çift ses düşünülmelidir ve çalınan çift sesin sonunda, sıradaki çift sesin parmakları hızlıca yerleştirilmelidir. Elin sıkılmaması ve başparmağın esnekliği, çift seslerin rahat çalınabilmesi açısından önemli bir husustur.

Şekil 74: Schumann, Üçüncü Bölüm 198-204. Ölçüler arası

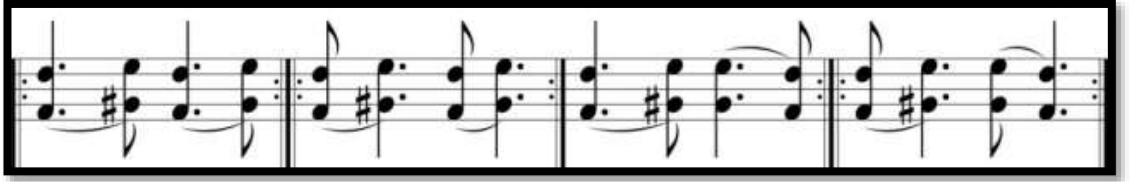


Bu kısımdaki çift ses geçişlerinin rahat ve zamanında çalınabilmesi için her geçiş ayrı ayrı tekrar edilmelidir. Örneğin fa-re ve sol diyez-mi arasındaki geçiş aşağıda örneklerde verildiği gibi farklı ritim kalıplarıyla tekrar edilebilir.

Şekil 75: Çift Sesler için Çalışma Önerisi

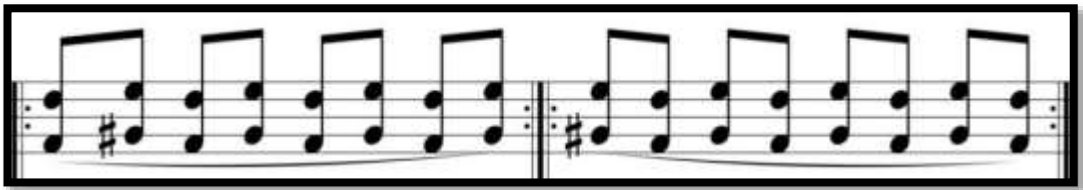


Şekil 76: Çift Sesler için Çalışma Önerisi



Son olarak da *tril* gibi, çalınması mümkün olan tempoya kadar, gittikçe hızlanılarak çalışılabilir.

Şekil 77: Çift Sesler için Çalışma Önerisi



Bu örnek çalışmalar, pasajdaki her çift ses geçişi için, aynı şekilde uygulanarak çalışılabilir.

207. ölçüde başlayan *tremolo* notaların hızlı çalınması gerektiği için, yayın hafif zıplatılması sağ el için rahatlık sağlayabilir. Kayıtlar incelendiğinde, Hadelich bu pasajı yayın orta ve dip kısmı arasında çalmıştır. Kavakos ise, uca yakın kısmı kullanmıştır. Başka bir fikir olarak; burada *crescendo* yapılması gerektiği için, yayın

ortasında başlanıp dibe doğru yaklaşılabilir. Eseri icra edecek kişinin, tremoloları en rahat çalabildiği yay bölümünde alması daha doğru olacaktır. Önce yavaş tempoda ve her seferinde bir *tremolo* notası eklenerek çalışılabilir.

Şekil 78: Schumann, Üçüncü Bölüm 207-213. ölçüler arası



210. ölçüde gelen akorlar, temponun hızından dolayı, yay kırılmıyormuş gibi, hepsi eşit duyurularak çalınabilir. 212. ölçüde gelen akor ise, son akor olduğu için daha keskin, kırık ve uzun çalınabilir. Kayıtları incelediğimizde, Hadelich'in buradaki tüm akorları tek bir harekette ve kısa çaldığı görülür. Kavakos ise akorların biraz daha üstünde durmuştur, son akorda ise yayı kırarak sesleri iki çift ses olarak ayırmıştır. Akor çalınırken yay olabildiğince düz tutulmalıdır ve bilek esnek olmalıdır. Sforzandoları duyurabilmek için yay havadan gelmeli ve hafif bir baskı uygulanmalıdır. Baskı ölçülü uygulanmalıdır çünkü yaydaki fazla baskı akorun pürüzsüzlüğünü bozabilir. Bölümün son notası olan puandorglu la notası için de, akordan sonra havada kalan yay, aynı şekilde havadan bir daire çizermiş gibi gelmeli ve notanın sonunda da yine havaya kaldırılıp bitirilmelidir.

SONUÇ

Robert Schumann'ın hayatına bakıldığı zaman neredeyse her türden, Romantik öğelerle dolu besteler yaptığı görülür. Zor bir yaşamı olmasına rağmen, oldukça yaratıcı bir bestecidir. Bu sebeple, yaşamındaki zorlukların onun müziğini beslediği düşünülür.

Op. 105 La Minör Keman Sonatı incelendiğinde, birçok açıdan keman repertuarındaki önemli eserlerden biri olduğu görülür. Yaşadığı dönemin büyük ve yaratıcı bestecilerinden olan Schumann'ın hayatı ve müzik stili ile ilgili kaynaklardan toplanarak incelenen bilgiler sonucunda, çalışmalarının Romantik eserler olduğu ve planlı müzikler bestelediği söylenebilir. Hayatı boyunca ilgi duyduğu edebiyat sayesinde derin ve anlamlı eserler bestelemiştir. Yazdığı eserlerinde olduğu gibi, dinlediği eserlerde de her zaman anlam aramıştır.

Eserin I. bölümü, Schumann'ın başlığında da anlatmak istediği gibi, inişli çıkışlı pasajları ve lirik cümleleriyle tam bir Romantik müziktir. Üç bölümlü olan sonatın II. bölümü, Schumann'ın klasik dört bölümlü sonat formundan uzaklaşıp, yenilik yarattığı bir bölümdür. Sık tempo değişiklikleri ve belirsizliğiyle, hem dingin hem de neşeli bir hava yaratarak, ikinci ve üçüncü bölümü tek bölümde birleştirdiği düşünülür. III. bölüm, ilk iki bölümün tam aksine enerjik ve kıvraktır. Bu oldukça hareketli bölüm, bir dans parçasını andırır.

Schumann'ın anlatmak istediği duygu ve ifadeyi anlayabilmek için, onu tanımak, hayatını ve yaşadığı dönemin özelliklerini araştırmak önemlidir. Bir eserin hangi döneme ait olduğunu ve nasıl ortaya çıktığını öğrenmek, icracıyı etkileyen en önemli faktörlerdendir. Sonuç olarak; bu çalışmayla, Schumann'ı daha iyi tanıyabilmek ve eserini daha anlamlı bir şekilde icra edebilmek için kaynak oluşturulmuş ve literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Auer, Leopold, *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company, 2. Baskı, New York, 1921.

Bachmann, Alberto, *An Encyclopedia of the Violin*, Dover Publications Inc., The United States of America, 2008.

Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice*, Oxford University Press, 2. Baskı, New York, 2002.

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, W.W. Norton&Company, 9. Baskı, The United States of America, 2014.

Boran, İlke, Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2010.

Dağ, Özlem Duygu, “Keman Vibratosu ile İlgili 18. Yüzyıldan Günümüze Yaklaşımlar”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, 2011.

Fischer, Simon, *Practice*, Edition Peters, 2. Baskı, London, 2006.

Galamian, İvan, *Principles of Violin Playing Teaching*, Prentice-Hall Inc., 2. Baskı, The United States of America, 1964.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2001.

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 2. Baskı, 1999.

Mozart, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford University Press, 2. Baskı, New York, 1951.

Öztürk, Duygu (2012), 20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri İle İlgili Uygulamalar, Doktora Tezi Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Perrey, Beate, *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, New York, 2007

Rousseau, Jean Jacques, *İtirafılar*, Doruk Yayıncılık, 3. Baskı, Ankara, 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006.

Harold C. Schoenberg, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2013.

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayınevi, 1. Baskı, Ankara, 1996.

Susch, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.

Smith, Peter, *Harmonies Heard from Afar: Tonal Pairing, Formal Design and Cyclical İntegration in Schumann's A-minor Violin Sonata*, Music Theory of New York State, 2009.

Tamer, Faruk(2002), *Kemanda Yay Teknikleri*, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tuncer, Yarkın (2019) , Robert Schumann’ın Re Minör Keman Konçertosunun İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tuzkaya, Günay(2013), R. Schumann’ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyoano Konçertosunun İncelenmesi, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

<https://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml> (erişim tarihi 17.05.2021)

<https://www.freemusicdictionary.com/definition/con-passione/> (erişim tarihi 17.05.2021)

<http://sozluk.muzik2.net/forte-nedir-ne-demektir.html> (erişim tarihi17.05.2021)

<http://sozluk.muzik2.net/fermata-nedir-ne-demektir.html> (erişim tarihi 17.05.2021)

<http://sozluk.muzik2.net/ritardando-nedir-ne-demektir.html> (erişim tarihi 17.05.2021)

<http://sozluk.muzik2.net/sforzando-nedir-ne-demektir.html> (erişim tarihi 17.05.2021)

<https://listelist.com/robert-schumann-kimdir/> (erişim tarihi 17.05.2021)

“Robert SCHUMANN”,<http://bso.bilkent.edu.tr/tr/robert-schumann/> (erişim tarihi 08.01.2021)

Misha Donat, “Violin Sonatas & Three Romances”, https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67180 (erişim tarihi 17.05.2021)

Georg Predota, “Florestan and Eusebius Robert Schumann: Violin Sonata No. 2 in D minor, Op. 121”, <https://interlude.hk/florestan-eusebiusrobert-schumann-violin-sonata-2-d-minor-op-121/> (erişim tarihi 17.05.2021)

Scott Foglesong, “Schumann: Sonata No. 1 in A minor for Violin and Piano, Opus 105”, <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Schumann-Sonata-No-1-in-A-minor-for-Violin-and-Pia> (erişim tarihi 17.05.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=9klbiQw79HU> (erişim tarihi 17.05.2021)

https://www.youtube.com/watch?v=_s5OP5nje-E (erişim tarihi 17.05.2021)