

Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar

Editörler

Ayşe Özlem AKDENİZ

Arman ARTAÇ



LIVRE DE LYON

2023

Müzik

Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar

Editörler

Ayşe Özlem AKDENİZ & Arman ARTAÇ



LIVRE DE LYON

Lyon 2023

Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar

Editörler

Ayşe Özlem AKDENİZ & Arman ARTAÇ



LIVRE DE LYON

Lyon 2023

Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar

Editors • Assoc. Prof. Ayşe Özlem AKDENİZ • Orcid: :0000-0003-2383-7121
Prof. Arman ARTAÇ • Orcid: 0000-0002-6115-8114

Cover Design • Motion Graphics

Book Layout • Motion Graphics

First Published • December 2023, Lyon

e-ISBN: 978-2-38236-644-8

DOI: 10.5281/zenodo.10433484

copyright © 2023 by **Livre de Lyon**

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission from the Publisher.

Publisher • Livre de Lyon

Address • 37 rue marietton, 69009, Lyon France

website • <http://www.livredelyon.com>

e-mail • livredelyon@gmail.com



LIVRE DE LYON

ÖNSÖZ

Müzik, insan duyularını ve duygularını en etkili şekilde harekete geçiren sanatsal bir ifade biçimidir. Geniş bir sanat yelpazesini kapsayan müzik, tarih boyunca farklı kültürlerde, dönemlerde ve sanatçılarda çeşitli sanatsal yaklaşımlara ev sahipliği yapmıştır.

Sanatsal yaklaşımlar, müziği oluşturan unsurların düzenlenmesi, ifade edilmesi ve yorumlanması sürecinde farklı bakış açılarını içerir. Melodi, armoni, ritim ve form gibi temel unsurlar, sanatçıların müziği şekillendirmesinde ve dinleyicilere aktarmasında önemli rol oynar. Bu unsurlar sanatsal yaklaşımların temel taşlarını oluştururken, müziğin çeşitli türlerinde ve dönemlerinde ortaya çıkan farklı sanatsal anlayışların da temelini atmaktadır.

Müziğin evrimi Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemler gibi farklı müzikal zaman dilimlerinde gerçekleşmiştir. Her dönem farklı bir müzik dili kullanımına, yeni tekniklerin keşfine ve estetik anlayıştaki değişimlere tanıklık etmiştir. Bu çeşitlilik, müzikteki sanatsal yaklaşımların zenginliğini ve müziğin evrensel bir sanat formu olarak evrimini göstermektedir.

Bu kitap müziğin sanatsal zenginliğini keşfetmek ve anlamak isteyen okuyuculara rehberlik etmeyi amaçlamaktadır. Sanatsal yaklaşımları anlamak, müziği sadece bir sesler topluluğu olmaktan çıkarıp derin bir anlam ve duygusal zenginliğe dönüştüren bir süreçtir.

Kitabımızda büyük emeği geçen başta yazarlarımız olmak üzere, editörlerimize, hakemlerimize ve tasarım ekibimize teşekkürlerimizi sunarız.

Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ & Prof. Arman ARTAÇ

İÇİNDEKİLER

	ÖNSÖZ	I
BÖLÜM I.	JOHANNES BRAHMS'IN OP. 30 SAYILI SCHERZO'SUNUN KEMAN VE PİYANO PARTİSİNİN İNCELENMESİ	1
	<i>Ayşe Özlem AKDENİZ & Arman ARTAÇ</i>	
BÖLÜM II.	FRANCESCO PAOLO TOMASO SUPRIANI'NİN SOLO VİYOLONSEL İÇİN BESTELEDİĞİ 12 TOCCATA ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	15
	<i>Nur AYDAY</i>	
BÖLÜM III.	SİSTEMATİK MAKAMSAL VİYOLONSEL EĞİTİMİ: ÖĞRETİM YAKLAŞIMINDA ÖNEMLİ BAŞLIKLAR	31
	<i>Levent DEĞİRMENCİOĞLU</i>	
BÖLÜM IV.	JOHANNES BRAHMS'IN OP.79 NO:2 RAPSDİSİ'NİN FORM ANALİZİ	47
	<i>Deniz EĞİLMEZBAŞ</i>	
BÖLÜM V.	IGOR STRAVINSKY VE PİYANO BAĞLAMINDA FA DİYEZ MİNÖR SOLO PİYANO SONATININ İNCELENMESİ	65
	<i>Melis PINAR</i>	
BÖLÜM VI.	LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.50 FA MAJÖR ROMANSI'NİN KEMAN VE PİYANO PARTİSİNİN İNCELENMESİ	87
	<i>Özge GÜNCAN & Uğur ÇİT</i>	
BÖLÜM VII.	RUS KEMAN EKOLÜNÜN ÖNEMLİ BESTECİLERİ VE KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİNİN ÖZELLİKLERİ	105
	<i>Yılmaz LEKESİZGÖZ & Hüseyin Bülent AKDENİZ</i>	

BÖLÜM I

JOHANNES BRAHMS'IN OP. 30 SAYILI SCHERZO'SUNUN KEMAN VE PİYANO PARTİSİNİN İNCELENMESİ

Analysis of the Violin and Piano Part of Johannes Brahms Scherzo Op. 30

Ayşe Özlem AKDENİZ¹ & Arman ARTAÇ²

¹(Doç.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /
Müzik Bölümü / Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı,
E-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr
ORCID:0000-0003-2383-7121

²(Prof.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /
Sahne Sanatları/ Opera Anasanat Dalı,
E-mail: aartac@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6115-8114

1. Giriş

1833-1897 yılları arasında yaşamış olan Alman besteci Johannes Brahms, piyano eserleri, konçertoları, senfonileri, oda müziği eserleri, piyano ve keman sonatları, koro ve lied'leri ile Romantik dönemin en önemli bestecilerden biri olmuştur.

Brahms'ın müziği, Klasik dönemin belirli formlara dayalı müzikal yapılarını Romantik dönemin duygusal derinliği ile birleştirerek müzik literatüründe kendine özgü bir yer edinmiştir.

Johannes Brahms, müziğinde Klasik ve Romantik öğeleri ustalıkla birleştirmiş ve Romantik dönemi üst sınırlarına taşımış önemli bir bestecidir. Derinlemesine işlenmiş temalar, alışılmadık armonik yapılar ve soluksuz, etkileyici cümleler, onun müziğinin temel özellikleridir. Brahms geleneksel

armoninin ötesine geçerek dinleyiciye duygusal bir zenginlik sunmuştur. Müziğinde kontrpuanı ustalıkla kullanması Brahms'ın eserlerini karmaşık ve katmanlı hale getirmiştir. Farklı partiyonları bir araya getirerek müziğinde derinlik ve zenginlik yaratmıştır. Brahms'ın eserleri hem Klasik hem de Romantik müziğin en güçlü unsurlarını bir araya getirerek kendine özgü bir müzik dili yaratır. Derinlik, duygu ve teknik bakımından zengin olan eserleri müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. (Akdeniz, Artaç, 2023, 263)

Alman orkestra şefi ve piyanist Hans von Bülow Brahms'ı müziğin 3B'sinden (Bach, Beethoven, Brahms) biri olarak tanımlamıştır (Alpagut ve Kalender 2017, 738).

Alman besteci Johannes Brahms'ın Do minör Scherzo'su keman repertuarında en çok çalınan eserlerden biridir. Bu enerjik ve dinamik yapılu Scherzo, keman ve piyano için yazılmış dört bölümlük bir eser olan "FAE" sonatının bir parçasıdır ve dönemin üç bestecisi olan Johannes Brahms, Robert Schumann ve öğrencisi Albert Dietrich arasındaki bir işbirliğinin sonucudur. Schumann'ın bir fikri olan bu sonatın her bölümünü, ikinci ve son bölümleri yazan Schumann hariç ayrı bir besteci yazmış ve eseri, aynı zamanda arkadaşları olan büyük kemancı Joseph Joachim'e bir övgü olarak ithaf etmişlerdir. Sonat 1853 yılında Düsseldorf'ta yazılmıştır. Eserde F, A, E (Fa, La, Mi) notalarının kullanılmasının sebebi, Joachim'in, "Frei aber einsam" (Özgür ama yalnız) şeklindeki Romantik ifadeyi kişisel sloganı olarak benimsemesi ve bu ifadenin ilk harflerinin F, A, E olmasıdır. Scherzo, sonatın diğer bölümlerinin yanında ilk duyulduğu anda insanı etkileyen ve akılda kalan melodisi ile diğer bölümlerden çok daha fazla sevilmiş ve ayrı bir parça olarak konser repertuarlarında çokça yerini almıştır.

2. Scherzo

Scherzo İtalyanca bir kelimedir ve "Şaka" anlamına gelir. Müzikal anlamda ise sıklıkla bir senfoni, sonat ya da yaylı sazlar kuartetinin 3. Bölümünü oluşturur. Bu bölümler genellikle canlı ve şakacı karakterdedir. Eserlerin yavaş tempolu bölümlerinin yarattığı kasvetli ve ağır havayı yumuşatır. Klasik müzik formlarında Scherzo bölümleri sadece şakacı anlamını taşımaz, bunun yanında Grotesk ve Fantastik karakterleri de içerebilmektedir. Scherzolar Beethoven'dan sonra menuetlerin yerine kullanılmıştır. Scherzonun sonat ve kuartetlerde ikinci veya üçüncü bölüm olarak yer alması Beethoven'le birlikte bir kural halini almıştır (Kargı, 2009, 26).

Orijinalinde 3 zamanlı olan Scherzoyu Mendelssohn ve Schumann iki zamanlı olarak yazmışlardır. Romantik dönemden itibaren Frederic Chopin ve Johannes Brahms gibi besteciler, Scherzo'yu tamamen ayrı parçalar olarak kullanmışlardır.

Romantik dönemde Brahms'tan önce yazılmış olan, Mendelssohn'un mi minör ve si minör scherzo'ları uzunlukları ve formlarından dolayı bir sonat bölümünü aşmayacak kadar kısa ve tek düzedir. Yani hangi teknik özelliğe dayanırsa dayansın sonuna kadar aynı şekilde devam eder. Bir diğer besteci olan Schubert'in scherzoları, Mendelssohn'unkiler kadar kısa olmasa da, dönemin Klasik sonatlarında olduğu gibi trio bölümü de içerir.

Mendelssohn'un Mi minör ve Si minör Scherzo'ları, Romantik dönem öncesinde Brahms tarafından yazılmış olanlara kıyasla daha kısa ve tek düzedir. Uzunlukları ve formları, bir sonat bölümünü aşmayacak kadar kısa oldukları için hangi teknik temellere dayanırlarsa dayansınlar sonuna kadar tekdüze devam ederler.

Schubert'in scherzo'ları ise, Klasik dönem sonatlarında olduğu gibi, trio bölümünü içermektedir. Ancak, scherzo formu Chopin ile birlikte önemli bir değişim geçirmiş, teknik özellikleri artmış ve süresi uzamıştır. Bunun sonucunda scherzolar tek başına konserlerde icra edilebilecek kadar büyük ve etkileyici bir yapıya sahip olmuştur.

Bu nedenle, scherzo formu Romantik dönemde önemli bir değişim ve gelişim göstermiştir. Brahms öncesinde Mendelssohn'un eserleri daha kısa ve tek düze bir formda kalırken, Schubert'in eserleri Klasik dönem sonatlarının geleneğini sürdürmektedir. Chopin ise scherzo formunu hem teknik açıdan zenginleştirmiş hem de süresini uzatarak büyük bir eser haline getirmiştir. (Coşkun, 2021, 125). Bu özellik Brahms'ın Op. 4 Scherzo'su için de geçerlidir.

Scherzo aynı zamanda bir ifade terimidir, müziğin eğlenceli ve canlı bir şekilde çalınması gerektiğini belirtir.

3. J. Brahms'ın Op. 30 Sayılı Scherzo'sunun Keman ve Piyano Partisinin İncelenmesi

Johannes Brahms
(Düsseldorf, Okt. 1853. Veröffentlichung 1906)

Allegro

Violine

Pianoforte

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Scherzo Op. 30, specifically the first system. It is written for Violin and Piano. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score shows the first few measures of the piece, with the violin part starting with a series of eighth notes and the piano part providing a harmonic accompaniment. Dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff' are present in the piano part.

Görsel.1.(http-1) Brahms Scherzo 1-11. ölçüler arası

Brahms'ın ilk kez Ekim 1853'te Almanya'nın Düsseldorf kentinde yayımlanan keman ve piyano için Scherzo'su, keman repertuarının en beğenilen ve en sık çalınan eserlerinden biridir. Allegro (hızlı, neşeli) temposunda yazılmıştır.

Brahms bu erken dönem Scherzo'sunda, Beethoven'ın Beşinci Senfonisi ve Appassionato sonatından etkilenmiştir. Eser do minör tonunda, 6/8'lik tartıma sahiptir ve tematik bağlantılar içerir.

Motif gelişimi ve metrik uyumsuzluk Brahms'ın kompozisyon dilinin temel unsurları olarak kabul edilir. Walter Frisch'in çalışması, Brahms'ın sonat formlarında serginin sonunda veya yeniden geçişlerde metrik değişiklikleri kullanmasını ve bu değişiklikleri tonal olarak önemli bir noktada çözme eğilimini vurgular (McClelland, 2005, 144).

Eser, kemanda 2 kez tekrarlanan forte nüansındaki sol notası üzerinde boş telde 3 sekizlik nota ve 1 aksanlı noktalı sekizlik notanın oluşturduğu motif ile enerjik bir şekilde başlar. Bu fırtınalı girişten sonra 2. ölçünün son sekizliğinde piyano, karşıt ama aynı zamanda da uyumlu bir şekilde ritmik yapıyı bozmadan kuvvetli bir şekilde temaya dahil olur. 3. ölçüde keman sol notasını merkezde tutarak ve yükselip alçalarak temaya eşlik etmeye başlar. Piyano 5. ölçüden

itibaren gelen ve 6 ölçü boyunca devam crescendo ile 10. ölçüde Do Minör 7'li akorla çift forteye ulaşır. 10. ölçüde keman, piyanoyla aynı motifi çift forte nüansında, başlangıç temasının tekrarı olan si notasıyla çalarak dinamik atmosfere katkıda bulunur.



Görsel.2. 12-22 ölçüler arası

Keman 11. ölçünün son sekizliğinde gelen si bemol notası ve 12. ölçünün başında 5 sekizlik değerindeki aksanlı do bemol notasının oluşturduğu motif tekrarlarla 14. ölçüye kadar devam ederken, piyanoda ise aynı ölçülerde, sekizlik sol ve 5 sekizlik değerinde aksanlı la notası akorun tepe noktasındaki notalar olarak kemana eşlik eder. Akorların diğer notaları ise sekizlik mi ve 5 sekizlik değerindeki fa'dır. Keman ve piyanonun ortak oluşturduğu bu eksik beşli akor dizisi temaya tutkulu bir anlatım katar. Burada gelen aksanlı gelen notaların hem kemanda hem de piyanoda belirgin bir şekilde çalınması, Brahms'ın müzikal anlayışını yansıtmaya bakımdan gereklidir.

Keman partisindeki 18. ölçünün son sekizliğinde gelen si bemol notası ve 19. ölçünün başında 5 sekizlik değerinde aksanlı olarak gelen do bemol notasından sonra yapılan çıkış, ilkinden farklı olarak tiz notalara doğru devam eder ve 24. ölçüde gelen mi bemol notası ile birlikte zirveye çıkarken piyano ile birlikte önce birinci oktavda daha sonra da ikinci oktavda aşağı inerek 26. ölçünün ilk dörtlüğünde keman partisindeki mi bemol notasıyla cümleyi sonlandırır. Piyanonun sol elinde kemanın 3. ölçüde yaptığı yükselip alçalma hareketi 18. ölçüde başlar ve 5 ölçü boyunca devam eder.

Görsel.3. 23-33. ölçüler arası

27. ölçüde başlayan 1. dolap, 30. ölçüye kadar piyanoda noktalı sekizlik notalarla devam eder kemanda girişteki çaldığı kemanda 2 kez tekrarlanan forte nüansındaki sol notası üzerinde boş bir tel ile 3 sekizlik nota ve 1 vurgulu noktalı sekizlik nota ile röpriz yaparak tekrar başa döner.

31. ölçüde ise 2. dolapta gelen piyanonun staccato noktalı sekizlikleri vardır. 32. ölçütünün 3. sekizliğindeki kemanla başlayan yeni melodi, röprizden önce gelen temaların aksine daha sakin ve duygusaldır. Burada tempo biraz daha genişlediği için kemanın çaldığı cümlelerin serbest ve müzikal hareketlerini piyanonun da iyi bir şekilde takip etmesi gereklidir. Bu ölçülerde piyano partisi aksanlı olarak çalınan noktalı dörtlüklerden oluşur.

Görsel.4. 34-46. ölçüler arası

41. ölçünün başındaki piyano nüansına kadar devam eden bu duygusal temanın ilk ana cümlesinden sonra, aynı tema 43. ölçüde daha ritmik ve görkemli bir şekilde çift forte nüansında serbest bir şekilde çalınmalıdır. Piyano eşliği ile tema 2 ölçü sonra kanon olarak duyurulur.



Görsel.5. 47-53. ölçüler arası

47. ölçüden başlayan ve 6 ölçü boyunca süren diminuendo ile birlikte devam eden nüans, 52. ölçünün başındaki notayla birlikte nihayete erer. 52. ölçüde piyanonun sekizlik staccato notalarının ortaya koyduğu dinamizm, 54. ölçüde yükselen kromatik oktav hareketleriyle 64. ölçüye kadar devam eder.



Görsel.6. 54-65. ölçüler arası

54. ölçünün 2. noktalı dördlüğünde piyano nüansa başlayan kemanın, bağlı ve yükselip alçalan küçük müzikal dalgaları, 61. ölçünün son noktalı dördlüğünden sonra gelen küçük cümlede ise daha hareketli ve daha ifadeli çalınmalıdır. Cümle başlarında yükselen nüans cümle sonlarına doğru müziğin dinamiğine göre alçalmalıdır.

The image shows a musical score for measures 66-78. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as 'un poco rit. pp' and 'pp', and tempo markings 'a tempo'. The music consists of a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Görsel.7. 66- 78. ölçüler arası

65. ölçüde staccato bağlı üçlemelerle kemanda başlayan müzikal giriş, sonunda 71. ölçüde gelen ve 4 ölçü boyunca bazen staccato bazen de bağlı devam eden re notasıyla cümle, 74. ölçüde sona ererken, aynı ölçüde ise bu kez yeniden sergide ilk tema keman yerine piyanoda duyulur.

79 *cresc.* *sempre cresc.*

86 *ff* *ff*

92

103 *dim.* *dim.*

103 *Trio Più Moderato*

(91) a

Görsel.8. 79-116. ölçüler arası

78. ölçüdeki ilk sekizlik “es”ten sonra sekizlik notalarla gelen dalgalı hareketlerle keman piyanoya katılır ve aynı ölçünün son noktalı dörtlüğünde gelen sekizlik notalarla ve piyanonun başlattığı kreşendo ile başlangıç teması, dinamik ve ilkinde göre biraz daha güçlü ve kararlı bir şekilde tekrar çalınır. 83. ölçüde gelen sol notası ve ondan gelen benzer noktalı notalar yayın dip bölümünde tel üstünden sıçratarak ritmik ve keskin bir şekilde yapılmalıdır. 102. ölçüye kadar sergide tema aynı şekilde geldiği için önceki uyarılar dikkate alınmalıdır.

103. ölçüde başlayan ve sol majör tonunda yazılmış olan “Trio” kısmı “Piu Moderato” temposunda 2/4’lük ve forte olarak başlar. Piyanonun sol el partisinde ikilik değerlerde oktavlar gelirken sağ el partisinde ise başında es olan üçleme sekizlik notalarla ilk dörtlük, daha sonrasında ise dörtlük değerinde notalar yer alır. Bu hareket valse benzeyen dans adımlarını andırır. Ana melodinin olduğu kemanda ise noktalı notalar dahil çok geniş bir arşe kullanılmalı, sıcak ve koyu bir tını yakalanmalıdır. 108 ölçünün son sekizliği ile birlikte başlayan ve 4 ölçü boyunca devam eden kreşendo ile birlikte müziğin gitmesi gereken yer 113. ölçüde vurgulanması gereken en önemli nota sol notasıdır. Daha sonra müzikal atmosfer, forte nüansından Trio kısmının ilk ana cümlesinin bittiği 116. ölçüye kadar yavaş yavaş azaltılır.



Görsel.9. 117-132 ölçüler arası

117. ölçüde piyano nüansında başlayan Trio’nun ikinci ana cümlesi, daha ifadeli ve bağlı bir şekilde çalınmalıdır. 122. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren kendisini tekrarlayan tema, daha “sostenuto” (tutularak) çalınmalı ve

cümle daha da belirginleştirilmelidir. Piyano partisi ise 2 dörtlük vuruştan sonra başka tonda keman partisine cevap vererek karşılıklı romantizmi ortaya çıkarır. Bu kısım Trio'nun en etkileyici ve dokunaklı kısmıdır.



Görsel.10. 133-145.ölçüler arası

133. ölçüden başlayan crescendo ile birlikte 136. ölçünün ikinci dörtlüğünde forte nuansta başlayan la notası ve 137. ölçünün ilk dörtlüğünde gelen vurgulu do notası ile birlikte aynı ölçünün ikinci yarısında gelen yavaşlama ve diminuendo ile birlikte 139. ölçüde Trio sona erer.



Görsel.11. 140-146 ölçüler arası

140. ölçüde yeniden sergiye geçilir. 238. ölçüde başlayan kodaya kadar bu kısım sergi kısmıyla birebir aynıdır.



Görsel.12. 232-238 ölçüler arası

238. ölçüde başlayan koda, eserin hareketli kısmını tempoyu ağırlaştırmadan sakın ama görkemli bir havaya sokar. Koda do majör tonundadır. İki ölçüyü kapsayan kuvvetli akorlar piyanoda bir orkestra tınısını andırır. Keman kodanın temasını büyük yay kullanarak bağlı ve güçlü bir yorumla çalar. Eserin sonunda 253. ölçüden itibaren 6 ölçü içerisinde hem piyanoda hem kemanda geniş bir do majör akoru 4 kez duyulur ve eser sona erer.

4. Sonuç

20'nci yüzyıl öncesi müziğine bilinçli bir şekilde yaklaşan her müzikseverin Brahms'ın müziğine hayranlık duyması doğaldır. Brahms eserlerinde Klasik ve Romantik müzikal ifadeleri kaynaştırmıştır. Besteci, müzikal formlara ve geleneksel kalıplara büyük ölçüde bağlı kalmasına rağmen, yenilikçi bir yaratıcılığa sahip derin bir Romantikti. Klasik dönemin formlarına yatkındı, ancak "form" kavramına geniş ve yumuşak bir kavrayışla yaklaştı. Brahms'ın "tematik malzemeleri" de oldukça zengindir. Brahms'ta "scherzo" biçimi, o dönemde bilinmeyen bir genişlik ve bağımsızlık kazanmıştır. (Say, 1994, 400)

Brahms'ın scherzoları, Romantik dönemin ötesine geçen bir evrenselliğe sahiptir. Besteci bu eserlerinde geleneksel yapıları modern bir anlatımla birleştirerek dinleyiciyi derin bir müzikal deneyime davet eder. Scherzolarında duygusal lirizmi, coşkulu ritimleri ve karmaşık yapıları ustalıkla bir araya getirmesi, eserlerini zamansız kılan unsurlardan biridir. Brahms'ın scherzolarının

güzelliği, müziğin dilsel zenginliği ve duygu ifadesinin inceliği ile birleşir. Besteci her scherzo da kendine özgü bir müzikal imza bırakarak dinleyiciye derin bir düşünme ve estetik bir zevk sunar. Bu eserler Brahms'ın dehasının ve müzikal evriminin önemli bir yansımasıdır ve Klasik müzik repertuarının vazgeçilmez bir parçası olmaya devam etmektedir.

Brahms'ın keman için Do minör Scherzosu da bestecinin üstün müzikal dehasını ve derin duygusal zenginliğini yansıtan en önemli eserler arasında yer alır. Brahms bu scherzosunda, Klasik formları ustalıkla kullanarak dinleyiciye derin düşüncesini ve duygusal yoğunluğunu virtüöz tekniğiyle birleşerek etkileyici bir şekilde aktarmayı başarmıştır.

Bestecinin do minör scherzosu, belirli bir teknik seviyeye ulaşmış olmayı gerektirir. Yapılan analiz sonucunda, bestecinin yaratıcı duygusal dünyasını yansıtan dinamik, sürükleyici ve ayrıntılı bir eserin ortaya çıktığı görülmüştür. Epik ve heyecan dolu cümlelere de sahip olan bu eser, icracılar için ileri derecede bir müzikal anlayışı de gerektirmektedir. Brahms müziğine özgü çalışmalar yapmak, bestecinin tarzını anlamak, müzikal yazısını doğru şekilde yorumlamak ve çalgı üzerinde doğru bir performans sergilemek için bir gerekliliktir.

Bu çalışma söz konusu scherzoyu çalışacak öğrencilere ve profesyonel icracılara yorum açısından bir rehber olma niteliğindedir.

Kaynakça

Akdeniz, A. Ö. ve Artaç, A. (2023). Konservatuvar Eğitiminde Brahms'ın Op.108 Re Minör Keman- Piyano Sonatının, Bestecinin Müzikal Stil Ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi ve Öneriler. Rast Müzikoloji Dergisi, 11(2), 263-288.

Alpagut, U. ve Kalender, C. (2017). Bir Keman Eserinin Form Yapısı ve Keman Çalma Teknikleri Yönlerinden İncelenmesi: Ludwig Van Beethoven Op.50 F -Dur Romance, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10(54), 738-746.

McClelland, R. (2005). Tonal and Rhythmic-Metric Process in Brahms's Early C-Minor Scherzos. Intersections, Canadian Journal of Music 26(1), 123-147.

Coşkuner, Ö. (2021). "Johannes Brahms'ın Op. 4 Sayılı Scherzo'sunun Teknik Açısından İncelenmesi ve Öneriler". Sanat Eğitimi Dergisi, 9/2, Güz, s. 117-127.

Kargı, I. (2009). Frederic Chopin'in Müzik ve Form anlayışı açısından Scherzo'larının incelenmesi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Edirne 2009

Say, A. (1994). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Görsel Kaynaklar

(http.1)https://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/f/fd/I_Brahms_Scherzo_Op4_Ponti_1959.mp3 (Erişim tarihi: 26.11.2023).

BÖLÜM II

FRANCESCO PAOLO TOMASO SUPRIANI'NİN SOLO VİYOLONSEL İÇİN BESTELEDİĞİ 12 TOCCATA ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

*A Study of the 12 Toccatas for Solo Violoncello by
Francesco Paolo Tomaso Supriani*

Nur AYDAY

*(Öğr. Gör.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar
E-mail: nayday@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5971-1275*

1. Giriş

Barok dönem, Rönesans'tan sonraki 17. yüzyıl ile 18. yüzyılın ikinci yarısını içinde barındıran, başlangıcı yaklaşık olarak 1600'lere bitişi ise Johann Sebastian Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'lere dayanan geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Birçok teorik ve müzikal gelişimin bulunduğu görkemli bir dönemdir (Ayday, 2019, s.3).

İtalya'nın Avrupa müzik yaşamına etkileri 16. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıla kadar sürmüştür. Venedik, Napoli ve Floransa 17. yüzyılın başlarında Avrupa'nın diğer ülkelerini etkileyen önemli müzik merkezleri olmuştur (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.43). Bu merkezlerden biri olan Napoli, M.Ö. 6. yüzyılda Yunanlılarca kurulan bir şehirdir. Sırasıyla Yunanlılar, Etrüskler, Romalılar, Gotlar, Bizanslılar, Lombardlar, Normanlar ve Angevinler tarafından şehre yüzyıllarca hükmedilmiştir. 1430'larda şehrin Aragonlu V. Alfonso (Aragon, Sardinya ve Sicilya kralı) tarafından fethedilmesi bir dönüm noktası olmuştur. Kralın yönetimi altında hümanist çalışmalar başlatılarak, Napoli'nin Rönesans sanatı için odak noktası haline gelmesi sağlanmıştır. Şehirde müzik

eğitimi için ana merkezler haline gelen dört konservatuar bulunmaktadır. Bu konservatuarlar Avrupa'daki başlıca icra ve bestecilik okullarına mensup olan ya da bu okulları etkileyen müzisyenleri yetiştirmiş olması ile ünlüdür. Öğrencilere şarkı söyleme, beste yapma, klavye, keman, viyolonsel ve nota yazımı gibi farklı müzik becerileri konusunda eğitim veren bu okullar, aynı zamanda şehrin aktif müzik yaşamına da katkı sağlamıştır. Bu bağlamda ilk nesil virtüöz viyolonsel icracıları da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Francesco Alborea, Francesco Paolo Tomaso Supriani, Rocco Greco ve Giulio Ruvo gibi isimler en seçkin olanlarından sayılmaktadır (Blasco, 2015, s.4-6).

Bu birinci nesil virtüöz müzisyenler göstermektedir ki aslında Napoli sadece operatik ya da vokal müziğin merkezi değil aynı zamanda çok yönlü bir çalgı müziği repertuarına da sahip zengin bir sanat şehridir. Vokal ve dini müziğin önde gelen temsilcileri aynı zamanda çalgı müziği için yazılmış eserlerin de yaratıcıları olmuştur. Bunlar; Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Porpora, Nicola Fago ve Giovanni Battista Pergolesi'dir. Napoliten müziğin gelişimi açısından en canlandırıcı ivme ise 1684'te Napoli ekolünün kurucusu olarak kabul edilen Alessandro Scarlatti ile gerçekleşmiştir. Yaylı enstrümanların ustalıklı kullanımı, tekrarlanan notalar ve gam dizilerinin yer aldığı pasajlar, ritornelloları oluşturan armonik koral ve solo müzikler ileriki dönemlerde Napoliten stilini oluşturan unsurlar haline gelmiştir (Laird, 2009, s.31). Çalgı müziğine ait ilk örnekler olan Napoliten sonatlar ise 1700'lerden itibaren Giovanni Carlo Cailo, Pietro Marchitelli ve Giuseppe Antonio Avitrano gibi besteciler tarafından bestelenmiştir. Ancak bu önemli mirasın çok sınırlı bir kısmı el yazmaları halinde korunabilmiştir. Bu nedenle, Napoli'de çalgı müziği için yazılmış eserlerin birçoğu bugün bilinmemektedir (Wilk, 2021, s.31-33).

Bu dönemde, 15. yy.'dan itibaren Rönesans ve Barok dönemin batı müziği repertuarı içerisinde sıklıkla kullanılmış olan viol, viola de gamba, bass de violone gibi enstrümanların teknik sınırlılıklarından dolayı yerini almaya hazırlanan viyolonsel, ilk olarak Antonius Stradivarius tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Fiziksel bütünlüğünü genel hatlarıyla barok dönemin sonlarına doğru kazanmıştır. Eski enstrümanların gelişen ve değişen müzikal dile ayak uyduramaması ve beklentilerin altında kalması, viyolonsel tercih edilmesinin önünü açmıştır. Viyolonsel ile doğru orantılı bir şekilde solo repertuarın da gelişiminin sağlandığı bu dönemde, doğaldır ki viyolonsel icracılarının da tanınırlığı artmıştır (Doğangün, 2020, s.704-707). Bu virtüöz viyolonsel icracılarından bir tanesi de Francesco Paolo Tomaso Supriani'dir.

2. Francesco Paolo Tomaso Supriani'nin Biyografisi

Adı belgelerde kimi zaman Sopriani kimi zaman da Scipriani olarak gösterilen Francesco Paolo Tomaso Supriani, 11 Temmuz 1678 tarihinde İtalya'da Bari yakınlarındaki Conversano'da doğmuştur. On dört yaşındayken Pieta dei Turchini Konservatuarına giren Supriani'nin 13 Nisan 1693 tarihli kabul sözleşmesinde konservatuvarda iki yıl boyunca kastrato olarak çalışacağı belirtilmektedir. O zamanlarda çocuk soprano lar ya da Napoli'nin taşrasından gelen ve şehrin tiyatro sahnelerinde şarkıcı olma şansı arayan çok sayıda kastrato bulunmaktadır ve Supriani'nin de bunlardan biri olduğu düşünülmektedir. Ancak Giovanni Carlo Cailo'nun rehberliğinde eğitim gördükten sonra kariyeri beklenmedik bir şekilde değişerek, konservatuardan olağanüstü bir viyolonsel icracısı olarak mezun olmuştur. Habsburg Arşidükü Charles (İmparator VI. Charles), Rofrano Markisi Girolamo Capece'yi şehrin en iyi ve genç müzisyenlerini seçip İspanya'ya getirmesi için Napoli'ye gönderdiğinde, muhtemelen Kraliyet Şapeli'nde yedek viyolonselci olarak görev yapmaktadır. Napoli Kraliyet Şapeli'nin vicemaestro'su Giuseppe Porsile de Real Capilla de Barselona'ya katılmak üzere giden üç şarkıcı ve dört enstrüman icracısından oluşan bir virtüöz grubuna liderlik etmesi için çağırılmıştır. Bu bilgi 6 Aralık 1707 tarihine ait bulunan bir belge ile kanıtlanmaktadır. Belgenin içeriği yeni şapel için seçilen müzisyenlerin isim ve maaşlarının bulunduğu bir liste şeklindedir. 1708 tarihli Kraliyet Şapeli personel kayıtları ve yine dönemin diğer belgelerinde Supriani'nin aylık 17 düka maaşla Violencello de Spagna olarak atandığı da doğrulanmaktadır (Olivieri, 2009, s.118-119). 1711 yılında Barselona'daki görevi bittiğinde tekrar Napoli'ye dönerek hayatının geri kalanında, 28 Ağustos 1753'e kadar Napoli Kraliyet Şapeli'nde virtüöz bir viyolonselci olarak kendini kanıtlamıştır.

Supriani 18. yüzyılın ilk on yıllarında Napoli'de Napoliten ekolüne mensup önemli bir figür ve virtüöz bir çellist olarak viyolonseli, geleneksel 'continuo' sınırlılıklarından çıkarak solo enstrüman statüsüne ulaşmasına yardımcı olmuştur. Kendisi ve hocası olduğu düşünülen bir başka ünlü Napolili müzisyen Francesco Alborea ile, sol elde daha üst pozisyonlarda çalmayı kolaylaştıran başparmak (pus) pozisyonunu kullanan ve enstrümanın kapsamını genişleten ilk viyolonselciler arasında oldukları varsayılmaktadır (Szabo, 2018 s.97).

Supriani'nin yetenekli bir viyolonsel virtüözü olmasının yanında diğer bir önemli özelliği de viyolonsel için günümüze ulaşan en eski metotlardan birini bestelemiş olmasıdır. Eserin orijinal başlığı "Principij da imparare a suonare

il violoncello e con 12 Toccate a solo” şeklindedir. Türkçesi ise viyolonsel çalmayı öğrenmek için temel prensipler ve 12 solo toccata’dır. Bu eserin el yazmasının bir kopyası Napoli’deki Biblioteca Conservatorio di Mostra San Pietro a Majella’da saklanmaktadır (http-1).

Biografisi ile ilgili çok detaylı bilgiye sahip olunamayan Supriani’nin yazdığı eserler ise şu şekildedir; İki viyolonsel ve basso continuo için sonatlar, bir senfoni, bas eşlikli bir çalışma ve Principij da imparare a suonare il violoncello con 12 Toccate a solo.

3. Viyolonsel Müziğinde Nadir Bir Form: Toccata

Rönesans’ın çoksesli ancak durağan ritmik düşünceleri barok dönemde artık çok daha özgür olma eğilimindedir. Nota değerleri, ölçü çizgileri olmaksızın, kuvvetli ve zayıf zaman anlayışının benimsenmesi ile düzenli kalıplardan oluşan, bir ritim üslubu şeklinde kullanılmıştır. Aynı zamanda doğaçlamaya da izin veren formlar yine bu dönemde oluşturulmuştur (Ayday, 2019, s.4). Bu bölümde bahsedilen müzikal formlar tam da bu özgür tutumu karşılamaktadır.

16. yüzyılda doğup, barok dönem boyunca enstrümantal müzikte kullanılan toccata kavramı, tek bölümlü bir çalgı müziği parçası olarak betimlenmektedir. Bu kavram genellikle org ve çembalo gibi klavyeli çalgılar için yazılmış bir formdur. Terimin kaynağında İtalyanca dokunmak anlamına gelen toccare sözcüğü bulunmaktadır (Say, 2002, s.520). Güçlü geniş akor dizilimleri, parlak ve hızlı pasaj çalışmaları barındıran toccata’lar, Frescobaldi, Scheidt, Froberger, Buxtehude ve Pachelbel’in org eserlerinde sıklıkla görülmektedir. Bach’ın bestelemiş olduğu org toccataları ise bu türün en parlak örneklerini sunmaktadır. Toccata’yı genel olarak bir füg yapısı takip etmektedir. Prelüd ve fantasia gibi özgür bir formu bulunan toccata, yeri geldiğinde bir fantasia ya da prelüdün de yerini alabilmektedir. Modern literatürde kullanılan toccata ise genellikle piyano için hızlı pasajlar içeren canlı, virtüöz bir parça anlamına gelmektedir. Robert Schumann’ın Op.7 numaralı toccata’sı ve Rheinberger’in toccata’sı bu kategoriye girmektedir (Leichtentritt, 1951, s.84).

16. yüzyılda bestelenerek org veya çembalo ile seslendirilen toccata’larda sıklıkla kullanılan kırık kadanslar, müzik anlatımının kahramanlık öyküleri havasında olmasını sağlamaktadır. Öte yandan bu eserler bir giriş parçası olarak çoğu zaman prelüdün yerini alarak, 17. yüzyılın ikinci yarısında en parlak dönemini yaşamıştır. Kesin bir yapısı bulunmayan ve kuruluş gözetmeyen bir

çalgi müziği olan toccata'nın bilinen en eski örnekleri Andrea Gabrieli'ye aittir. 18. yüzyılın ortalarında artık unutulmaya başlanan toccata formu, geleneksel biçimiyle olmasa da önce Schumann, daha sonrasında ise 20. yüzyılın Debussy, Reger ve Ravel gibi çağdaş bestecileri tarafından tekrar kullanılan bir biçim olmuştur (Say, 1992, s.1182).

Toccata denilince akla gelen ve müzik tarihi boyunca farklı isimler alarak başkalaşan diğer müzik formlarında da bahsetmek gerekir ki, bu formlar arasında fantasia, ricercare ve capriccio yer almaktadır.

İtalyanca bir kelime olan fantasia, özgür ve düş gücünden kaynaklanan bir formda, şiirsellik gibi nitelermelere sahip bir çalgı müziği parçası olarak tanımlanmaktadır. Özgür ve yaratıcılığın yüksek olduğu bir biçim olan fantasia, aslında müzik tarihi boyunca ricercare, toccata, capriccio gibi değişik adlar ile, kimi zaman da belli bir formun içinde kendisine yer bularak yaşamını sürdürmüştür (Say, 2002, s.194). Ricercare ise kaynağını motet formundan alan, bir tema ve aynı temanın ritmik varyasyonları üzerine, bir dizi fugal gelişimi içinde barındıran bir form olarak tanımlanmaktadır. Fantasia ve capriccio gibi 17. yüzyılın gelişmiş enstrümantal müziğinin neredeyse tamamı, bir temayı ritmik veya metrik olarak değiştirme ve onu çeşitli şekillerde art arda birkaç kez fugal olarak işleme ilkesini geniş ölçüde kullanımı ile ortaya çıkmaktadır (Leichtentritt, 1951, s.318-319). 17. yüzyıldaki anlamıyla fantasia da aslında ricercare'nin bir türüdür. İlk ricercare örnekleri, 15. yüzyılın sonlarında bestelenmiş, tam olarak 1506 yılında İtalyan nota basım ve yayıncısı Petrucci tarafından yayımlanmıştır. Yaratıcılığın ön planda tutulduğu örnekler ise 16. yüzyılın ortalarından itibaren yazılmaya başlanmıştır. Motet gibi taklitli kontrpuan yazısına dayanan bu çalgı müziği, özellikle yaratıcı taraflarıyla füg formuna temel olmuştur. Ancak 18. yüzyılda gelişen bir form niteliğiyle füg'ün koşulsuz egemenliği adını tarihin eski sayfalarında kalmıştır. Müzik tarihçilerinin ricercare üzerinde önemle durmasının asıl sebebi füg'ün doğmasına yardımcı olduğu rolünden kaynaklanmaktadır (Say, 1992, s.1182). Capriccio'da ricercare'ye oldukça benzemektedir. Genel olarak daha açık ve virtüözite odaklı gelişen bir form olması, capriccio'yu ricercar'dan ayıran en temel özelliktir (Leichtentritt, 1951, s.318-319). Düşsel özellikte özgür biçimde yazılmış eser anlamına gelen capriccio'nun bir diğer önemli özelliği ise temanın başka bir besteciden alınabiliyor olmasıdır (Say, 2002, s.92).

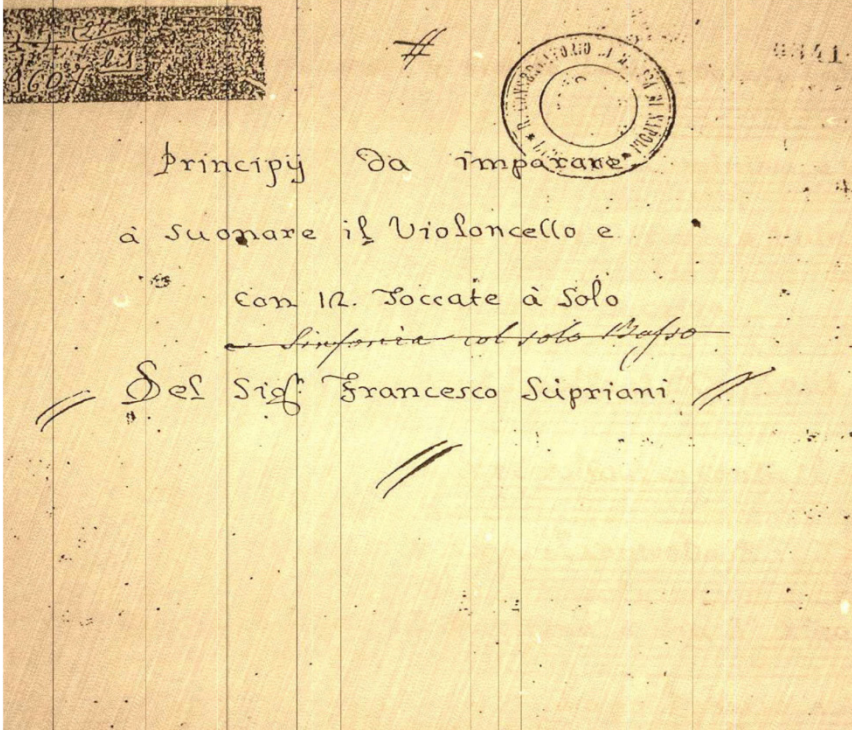
Supriani'nin bestelemiş olduğu ve viyolonsel çalmayı öğrenmenin barok ilkelerini gösteren toccata başlıklı eserine geldiğinde ise bu başlığın bir solo

yaylı çalgı eseri için alışılmadık bir durum yarattığı görülmektedir. Bestecinin solo viyolonsel eseri için seçtiği bu başlık, -müzikal formların bilgileri ışığında- serbest bir tarzda yazılmış hızlı ve virtüözite gerektiren bir kompozisyona dikkat çekmek amacı taşımaktadır.

4. Solo Viyolonsel için 12 Toccata

1700'lerdeki enstrüman eğitiminde genel olarak yaylı çalgı öğretmenleri hem öğretici amaçlardan dolayı hem de halka açık performanslarda öğrencileri tarafından çalınması için tüm çalgı müziklerinin bestelenmesinden sorumlu tutulmaktadır. Bununla birlikte öğretmenler, yalnızca mastricelli adı verilen daha ileri düzeydeki öğrencilerin eğitimiyle kişisel olarak ilgilenmektedir. Karşılıklı eğitim uygulaması ile mastricelli'ler de sırayla daha genç ve daha az deneyimli öğrencilere öğrendikleri teknikleri ve kavramları aktarmaktan sorumludur. Dönemin şartları göz önüne alındığında bu geniş bir öğrenci kitlesine eğitim vermenin en etkili ve ucuz yöntemi olarak görülmektedir. Bu yöntem müzisyenlerin sonraki çırak ve kuşaklara öğretim yöntemlerini aktarmanın sürekliliğini garanti altına almaktadır. Bu nedendir ki müzik öğretimi sıralı sözlü olarak ve öğretmenden öğrenciye doğrudan taklit yoluyla aktarılan bir zanaat olarak görülmektedir. Bu durum 18. yüzyılın başlarında İtalya'da enstrüman tekniği üzerine neredeyse hiç eser bulunmamasını da açıklamaktadır. Ancak Francesco Paolo Tomaso Supriani, Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 Toccate a solo eseri ile dikkate değer bir istisnayı temsil etmektedir (Olivieri, 2009, s.117-118).

Viyolonsel tarihinde bu enstrüman için günümüze ulaşan en önemli İtalyan ders kitabı olarak görülen bu eserin el yazmaları halen Napoli'deki San Pietro a Majella Konservatuvarı kütüphanesinde korunmaktadır. El yazması olarak kalması ve basımının gerçekleştirilmesinden dolayı sınırlı bir etkiye sahip olsada, 18. yüzyıl İtalyan viyolonsel geleneğinin teknik başarıları hakkında değerli bir bilgi deposu oluşturmaktadır. Görülmektedir ki besteci herhangi bir öğretmenlik pozisyonunda bulunmamasına rağmen net bir şekilde pedagojik amaçlı bir eser tasarlamıştır.



Şekil 1. (http-2) 12 Toccata eserinin el yazması kapağı.

1720 yılında yazılan eser, müzikolog ve aynı zamanda da bir çellist olan Luigi Silva tarafından yeniden keşfedilerek yayınlanmıştır (http-3). Metod, öğretici olması amacıyla farklı becerileri aşamalı bir şekilde sergileyen kısa bir müzik bilgisi çalışmasının bulunduğu ilk bölüm ile başlamaktadır. Burada nota değerleri ve isimleri, suslar, anahtarlar, ölçüler ve tempo göstergeleri gibi müzik teorisinin temel ilkeleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Teorik bilgi çalışmalarının ardından ise bazı gam egzersizleri, üçlü, dördü ve oktavların yer aldığı varyasyonlu teknik hazırlık alıştırmaları gelmektedir. En sonunda da on iki tane toccata'ya yer verilmiştir. Bu bölümde besteci eserin başlığında da önerdiği gibi toccata biçimine özgü doğaçlama ve yarı doğaçlama parçalar geleneğini takip ederek bölümlerde viyolonsel tekniğinin çeşitli yönlerini incelemiştir. Tel geçişleri, on altılık notalar, çeşitli ritim kalıplarında kullanılan yaylar gibi. Eserde beşinci pozisyonun yanı sıra bas ve tenor anahtarlarının da kullanıldığı görülmektedir.

İlk Toccata 3/4'lük üçlü zamanda Sol majör tonundadır; melodik çizgiyi temsil eden tiz notalarla eşlikteki pes notaları değiştiren akorlarla kontrpuan formunda sunulmaktadır. A-B-A formunda, üç bölümü bulunmaktadır. A bölümü

Sol Majörde, B bölümü La minör bir modülasyonla Do Majörde ve son A ise tekrar Sol majörde bitmektedir. Bu toccata tel geçişlerine odaklanmaktadır.

Toccata Prima

1-15. ölçüler.

Şekil 2. (http-2) Birinci toccata, 1-15. ölçüler.

La minör tonundaki ikinci toccata, 4/4'lük ölçü birimindedir. Bölümde oktav atlamalarına özellikle dikkat çekerek, sık tel geçişlerinin çalışılmasına odaklanılmıştır. Birinci toccata'da olduğu gibi üç bölümden oluşmaktadır. Do majörde bir modülasyon ile La minörde A, Mi minörde B ve La minörde A'ya tekrar dönüş şeklindedir.

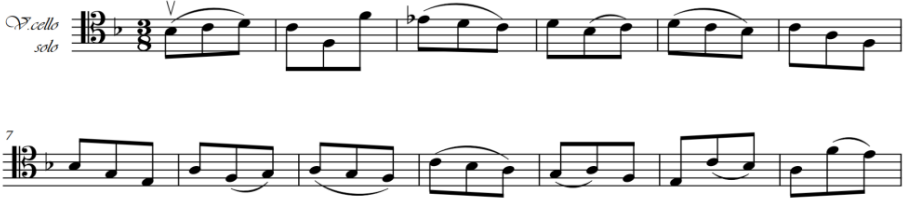
Toccata Seconda

1-12. ölçüler.

Şekil 3. (http-2) İkinci toccata, 1-12. ölçüler.

3/8 zamanlı rahat dans karakterindeki üçüncü toccata, legato ve farklı bağlarda yay çalışmalarını amaçlamaktadır. Bölüm Si bemol Majör tonundadır.

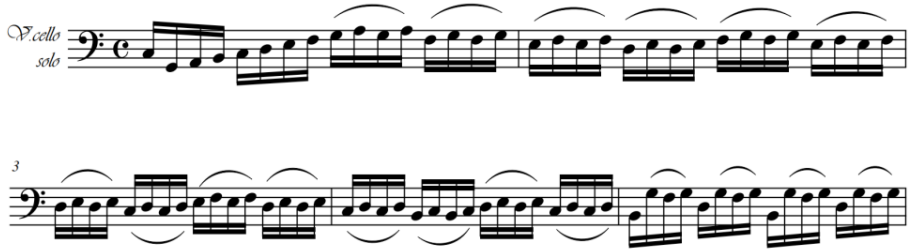
Toccata Terza



Şekil 4. (http-2) Üçüncü toccata, 1-13. ölçüler.

4/4'lük, ikili zamanda ve Do Majör tonundaki dördüncü toccata, trill benzeri ardışık ve devamlılığı olan onaltılık pasajlara sahiptir. Bölümdeki yarı kromatik yazı ile karakteristik bir agitato gösterilmektedir. Aynı zamanda doğaçlama ve virtüözite gerektiren de bir karaktere sahiptir.

Toccata Quarta



Şekil 5. (http-2) Dördüncü toccata, 1-5. ölçüler.

Eksik ölçü ile başlayan ve sebare ikili zamana sahip Mi minör tonundaki beşinci toccata, ritmik olarak çok belirgindir ve bir dans şeklindedir. Bölümün sonunda ritmik karakterini sürdüren ancak daha yumuşak, melodik bir orta bölüm gelmektedir.

Toccata Quinta



Şekil 6. (http-2) Beşinci Toccata, 1-10. ölçüler.

Re Majör ve 2/4'lük zamana sahip altıncı toccata'da tematik unsur, zaman zaman alçalan üçlemelerle değişen noktalı ama oldukça yumuşak bir ritime odaklanmaktadır.

Toccata Sexta



Şekil 7. (http-2) Altıncı toccata, 1-9. ölçüler.

Yedinci toccata, Fa Majör tonunda, 12/8'lik zaman biriminde, açıkça çok rahat bir karaktere sahip, pastoral bir yapıya sahiptir. Bölümde dönemin ünlü gigue veya siciliana dans ritimlerinin olanaklarının öğretilmek istenildiği görülmektedir.

Toccata Settima



Şekil 8. (http-2) Yedinci toccata, 1-6. ölçüler.

Sol minör tonundaki sekizinci toccata, anahtar üzerinde tek bir bemol bulunmasına rağmen, çeşitli modülasyonlara sahip yarı kromatik perdeler içinde çıkıcı ve inici dizilerin bulunduğu onaltılık pasajları ile virtüöz bir tarza sahiptir.



Şekil 9. (http-2) Sekizinci toccata, 1-8. ölçüler.

Üçlü zamanda dans karakterli dokuzuncu toccata, La Majör tonunda, enstrümanın temel teknik olanaklarının bir özeti olarak, aralık atlamaları ile melodik çizgileri değiştiren akıcı bir ilerleme sunmaktadır.



Şekil 10. (http-2) Dokuzuncu toccata, 1-8. ölçüler.

Re minör ve 4/4'lük zamana sahip onuncu toccata, ritmik bir eksik ölçü ve tempolu bir girişle başlamaktadır. Hemen ardından virtüözük iki tel arasındaki onaltılık pasajların bulunduğu atlamalar ile aynı telde çalınan ses tekrarı çalışmaları çok belirgin bir şekilde görülmektedir.



Şekil 11. (http-2) Onuncu toccata, 1-5. ölçüler.

On birinci toccata, La minör tonunda, 12/8'lik ölçüde pastoral bir dile sahiptir. Bölümün orta kısmında, belirgin bir karakteri vurgulayan yay geçişleri ile aralık ve akor atlamaları bulunmaktadır. Gigue ve siciliana danslarına ait ritmik bir karakterdedir.



Şekil 12. (http-2) On birinci toccata, 1-9. ölçüler.

Yine 12/8'lik on ikinci toccata, Fa minör tonunda, melodik ve yumuşak bir bölümdür. Bu toccata, çoklu tel değişimlerinin ve büyük aralıklı tel atlamalarının varlığı sebebiyle diğerlerinden daha karmaşık bir yapıya sahiptir.



Şekil 13. (http-2) On ikinci toccata, 1-10. ölçüler.

5. Sonuç

Günümüze kadar ulaşan çok kısıtlı bir literatür olsa da görüyoruz ki İtalya’da ve özellikle Napoli’de yaşamış viyolonsel virtüözleri 18. yüzyıl viyolonsel teknik ve icrasının gelişiminde önemli ve belirleyici bir rol oynamıştır. Bu enstrümanın sadece eşlik görevi üstlendiği bir rolden solo bir role kademeli olarak yükselişi, müzik tarihi için oldukça değerlidir. Napoli’de yaşanan bu gelişme, viyolonselın sahip olduğu önemli işlev ve dört konservatuvarda kurulan eğitim sisteminin olağanüstü ürünleriyle beslenmiştir. Supriani ve diğer seçkin Napoliten virtüöz müzisyenlerin eserlerinin incelenmesi, Napoli’nin viyolonsel repertuarının gelişiminde en önemli merkezlerden biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Toccata’ların teknik karakteri ve her şeyden önce virtüözik detaylandırma örnekleri, bu eserin öğretim için tasarlandığını, virtüöz viyolonselciler için olmasa bile daha ileri düzeydeki öğrencilere yönelik olduğunu düşündürmektedir. Bu yüzden Supriani’nin besteleri, 18. yüzyıl icra pratiği çalışmalarının öğretmenden öğrenciye nasıl aktarıldığını ortaya koyduğu için çok önemli bir kaynağı temsil etmektedir. Aynı zamanda da Napoliten viyolonsel okulunun pedagoji geleneğinin bir parçası ve ileri düzeydeki parlak vitüözitesinin gelişimini işaret etmektedir. 18. yüzyıl edebiyatında yer alan bu eserlerin günümüzde yeniden

kullanılarak müzik öğrenimine hem solo hem de kontrpuantal eşlik icra pratiği bakımından faydalı bir model olarak yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020). *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*. Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar, Livre de Lyon, s.43.

Ayday, N. (2019). *Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) BWV 1029 Numaralı Viola da Gamba ve Klavsen Sonatının Dönemsel ve Çalgısal Eksende Biçimsel ve Teknik İncelemesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s.3-4.

Blasco, I. S. (2015). *The Cello in Naples in the Early 18th Century: Teaching Methods and Performance Practice*. Yüksek Lisans Tezi. Den Haag: Royal Conservatoire The Hague, s.4-32.

Doğangün, D. (2020). Besteci-Viyolonselciler 18. ve 19. Yüzyıllarda İtalya-Fransa-Almanya Örneği. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi* 5(2), s.704.707. ISSN: 2149-9535 / 2636-7777.

Laird, P. R. (2009). *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music edited by Simon P. Keefe*. Cambridge: Cambridge University Press, s.31-37. ISBN: 978-0-521-66319-9.

Leichtentritt, H. (1951). *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press, s.84-319.

Olivieri, G. (2009). *Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eighteenth Century: Francesco Paolo Supriani Principij da Imparare a Suonare Il Violoncello edited. by Timothy D. Watkins Performance Practice: Issues and Approaches*. Ann Arbor: Steglein Publishing, s.117-119.

Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi 4.Cilt*. Ankara: Başkent Yayınevi, s.1182.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.92-520.

Szabo, Z. (2018). *Francesco Supriani Principles to Learn to Play the Cello Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, s.97.

Wilk, P. (2021). Neopolitanska Praktyka Wykonawcza w Instrumentalnej Muzyce Zespołowej XVIII Wieku. *Roczniki Humanistyczne* LXIX(12), s.31-33. DOI: 10.18290/rh216912-3.

http-1: <https://www.lafeltrinelli.it/virtuose-fatiche-musica-comp-leta-per-cd-francesco-supriani-les-amies-partimentistes/e/0746160916408> (Erişim Tarihi: 06.12.2023)

http-2: [https://imslp.org/wiki/Principij_da_imparare_%C3%A0_suonare_il_violoncello_e_con_12_Toccate_%C3%A0_solo_\(Supriani%2C_Francesco_Paolo\)](https://imslp.org/wiki/Principij_da_imparare_%C3%A0_suonare_il_violoncello_e_con_12_Toccate_%C3%A0_solo_(Supriani%2C_Francesco_Paolo)) (Erişim Tarihi: 06.12.2023)

http-3: <https://musiqueclassique.forumpro.fr/t13408-francesco-paolo-scipriani-supriani-ou-supriano-1678-1753> (Erişim Tarihi: 06.12.2023)

BÖLÜM III

SİSTEMATİK MAKAMSAL VİYOLONSEL EĞİTİMİ: ÖĞRETİM YAKLAŞIMINDA ÖNEMLİ BAŞLIKLAR*

Systematic Modal Cello Training: Important Titles in Teaching Approach

Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi,

E-mail: leventdegoglu@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7162-8645

1. Giriş

Türk müziği icra kültürüne Tamburi Cemil Bey (1873-1916) ile girdiği kabul edilen viyolonsel, aslında viyolonsel dışındaki diğer Türk müziği çalgılarında ustalıkları bilinen, fakat aynı zamanda viyolonsel de çalan Şerif Muhiddin Targan, Mesut Cemil, Tarık Kıp, Fırat Kızıltuğ, İsmail Akdeniz, İhsan Özgen vb. önemli icracılar vasıtasıyla, icra topluluklarında yer bulmuş, kendine has tınısı ile Türk müziği çalgı topluluklarının kadim bir üyesi olmuştur. Müzik kültürümüze girdiği zamandan bu yana Türk müziği alanında viyolonsel eğitimi veren ya da alan kişilere yönelik bilgimiz çok sınırlı olsa da, bu alandaki eğitimin diğer Türk müziği çalgılarında olduğu gibi usta-çırak yöntemiyle sürdürüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Usta-çırak yöntemiyle sonraki nesillere aktarılan viyolonsel icracılığı, seksenli yılların sonuna gelindiğinde, eğitim adına kurumsal bir karşılık bulmuş; alan yazındaki bilgilere göre, eğitimi ilk olarak Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı'nda lisans düzeyinde başlamıştır.

* Bu araştırma, "Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistematik Bir Yaklaşım" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Günümüzde, Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda, Afyon Kocatepe Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda, Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ve Erciyes Üniversitesi GSF Müzik Bölümü'nde viyolonsel Türk müziğindeki eğitimi devam ettirilmektedir.

Viyolonsel Türk müziği alanındaki eğitim faaliyetlerinin kurumsal bir yapı kazanmasıyla birlikte başlayan ve devam eden gelişmeler, eğitim-icra boyutunda yaşanan problemleri daha çok belirginleştirmiş; bu durum, akademik yaklaşımlara ve bu bağlamda yapılan çalışmalara zemin hazırlamıştır. Son yıllarda çalgının Türk müziğindeki eğitimi ve icra pratiklerine yönelik olarak yapılan çalışmaların sayısı artmış; bu kapsamda yardımcı ders materyalleri (metot kitaplar, etüt kitapları vs.) üretilmiştir.

Türk müziği çalgılarına yönelik yardımcı ders materyallerini ve yaklaşımları incelediğimizde; usta-çırak eğitim yöntemi ile birlikte kullanılabilir bu yaklaşımların tamamında, Batı müziği çalgılarının eğitiminde izlenen yaklaşımların örnek alındığını, bu doğrultuda ilgili yaklaşımların ya aynen kullanıldığını ya da çalgının ve müziğin özelliklerine göre yeniden tasarlanarak kullanıldığını söyleyebiliyoruz. Aynı bakış açısıyla makamsal viyolonsel eğitimine yönelik süreçlerde de benzer bir tutumun varlığından söz etmek mümkündür. Viyolonsel Türk müziğindeki eğitimine ilişkin çalışmalarda da viyolonsel Batı müziğindeki eğitimine yönelik birçok yaklaşımdan yararlanılmıştır. Bu yaklaşımların bazıları (yay teknikleri, sol el pozisyonları vs.) doğrudan uygulanabilir olsa da bazıları Türk müziğinin yapısı ve icra pratiklerindeki incelikler nedeniyle bütüncül bir öğretim yaklaşımı oluşturmada yetersiz kalmıştır.

Viyolonsel Türk müziğindeki eğitimine ilişkin bir öğretme yaklaşımı geliştirilecekse burada izlenmesi gereken yol, Türk müziğinin kendi dinamiklerine göre usta çırak yöntemi ile birlikte kullanılabilir sistematik bir yaklaşımdan geçmektedir.

Peki, neden sistematik bir yaklaşım? Sistematik kavramı, Türk Dil Kurumunda (2023) “Düzen; belli ilkelere, kurallara uyan; sistemli” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımda yer alan düzen, ilke, kural kavramları aslında tüm alanlardaki öğretim yaklaşımlarının içinde var olan, var olması gereken kavramlardır. Özellikle formal eğitimin hiçbir aşaması, yukarıda sıralanan kavramlardan bağımsız olarak düşünülmemelidir. Makamsal viyolonsel eğitimine yönelik hazırlanacak bir öğretim yaklaşımında da bu kavramlar ve

kavramalara yönelik pratikler mutlaka karşılık bulmalıdır. Bu araştırmada, sistematik bir anlayışla hazırlanacak makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında düzen, ilke ve kural oluşturmak adına, ele alınması gerekli önemli başlıklar tartışılacaktır.

1.1. Öğrencinin Hazırbulunmuşluk Düzeyi

Çalgı eğitiminde alan (Batı müziği ya da Türk müziği) ve çalgı türü ne olursa olsun; öğrencinin bilgi birikimi, becerileri öğretim yaklaşımının hangi önceliklerle, hangi düzeyden başlaması gerektiği konusunda belirleyicidir. Bu durum, araştırmada “Teori” ve “İcra” alt başlıkları üzerinden tartışılmıştır.

1.1.1. Teori

Makamsal viyolonsel eğitimine başlayacak bir öğrencinin çalgısı ve Batı-Türk müziği alanıyla ilgili temel bilgilere (müziğin temel kuramlarına) sahip olması bu aşamada çok önemlidir. Öğrenciler bu noktada farklı bilişsel donanımlarla çıkmaktadır eğitimcilerin karşısına. Bu öğrencileri “Batı müziği viyolonsel eğitimi almış öğrenciler”, “Türk müziği viyolonsel eğitimi almış öğrenciler” ve “hiç viyolonsel eğitimi almamış öğrenciler” olmak üzere üç başlık üzerinden kategorize edebiliriz.

Adayların bilişsel yapıları hangi kategoride olursa olsun, makamsal viyolonsel eğitimine başlayacak bir öğrencinin, öncelikli olarak Türk müziği ses sistemini bilmesi beklenmelidir. Öğrenci, Türk müziği ses sistemini bilmeden başlangıç aşamasındaki icra pratikleri için tercih edilen makama/makamlara yönelik teorik bilgilere hakim olmadan öğretime kesinlikle başlanmamalıdır. Bu noktada, hazırlanacak sistematik makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımının, programlarda yer alan nazariyat (Türk müziği teorisi) dersleri ile eş güdümlü yürütülecek şekilde, ihtiyaç duyulması halinde de teoriye yönelik bilgilerin viyolonsel eğitimcisi tarafından öğretilbileceği bir yaklaşım ile hazırlanması gereklidir.

Türk müziği, yapısı itibarıyla icra pratiklerinde üslubu yansıtan inceliklerin (nüanslar, süslemeler, artikülasyonlar vs.) bir usta icracıdan dinleyerek öğrenildiği (çoğu zaman taklit yoluyla) bir müzik türüdür. Yani müziğin üslubunu yansıtan inceliklerin tamamının müzik yazısı üzerinden öğrenildiği bir yaklaşımdan söz edilemez. Bu aşamada, öğrenciye teori öğretimiyle paralel bir şekilde, dinleyerek öğrenme alışkanlığı da kazandırılmalıdır.

1.1.2. İcra

Teori bölümünde üç farklı kategoride öğrenci adayından bahsetmiştik. İcra pratiklerine yönelik öğretim yaklaşımları bu noktada aday türüne göre farklılık gösterebilmektedir. Viyolonsel, perdesiz bir çalgı olması nedeniyle Türk müziğinin dokusu ile uyumlu (kolay adapte olabilen) bir çalgı gibi görünse de; tel kalınlıkları, geniş tuşesi, perdeler arasındaki uzaklıklar, kullanılan sol el pozisyonlarının çeşitliliği vb. nedenlere bağlı olarak, Türk müziğinin yapısını bütüncül bir seslenme (özel perdeler, ses taşımalar, vibratolar, üslup vs.) ile yansıtma noktasında zor bir çalgıdır. Bu nedenle, tüm kategorilerdeki öğrencilerden bahsedilen bütüncül seslenmeyi, en azından temel seviyede sağlayabilecek bir icra düzeyi beklenmelidir ki bu düzeyin oluşması için viyolonsel çalgı olarak özelliklerini tanımak, icra tekniklerini (sağ-sol el) çözümlemek gerekecektir. Bu noktada akla gelen ilk soru, “Temel icra düzeyinin sağlanması için nasıl bir yol izlenmelidir?” sorusudur.

Viyolonsel, Batı menşeli bir çalgıdır ve ortaya çıktığı tarihlerden günümüze kadar Batı müziği alanında nitelikli bir şekilde kullanılmasını, çalgıdan en üst düzeyde verim elde edilmesini sağlayan; pedagojisi, bilimsel tutarlığı ve kendine özgü sistematiği ile alanında otorite icracılar ve eğitimciler tarafından kabul görmüş onlarca öğretim yaklaşımı geliştirilmiştir. Bu yaklaşımların ilk bakıştaki ortak özellikleri çalgıyı sıfırdan öğretebilme adına oluşturulmuş, kolaydan zora ilkesini benimseyen bir sistematiğe sahip olmaları şeklinde ifade edilebilir. Makamsal viyolonsel eğitimine başlayacak bir öğrenciyi, yukarıda bahsedilen Türk müziğinde bütüncül bir seslendirme adına temel icra düzeyine ulaştırabilmek için; hangi kategoride olduğuna bakılmadan, viyolonsel Batı müziğindeki öğretim yaklaşımlarından yararlanılmalıdır. Bu noktada çalgıyı çözümleme, icra tekniklerini öğretme adına temel düzeyde yeniden bir öğretim yaklaşımı oluşturma yoluna gidilmemelidir. Tüm bu açıklamalardan hareketle, sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında ilk olarak teori ve icra düzeyi konuları ele alınmalıdır.

1.2. Türk Müziği-Batı Müziği Dört Ses Farkı

Teori ve icra noktasında belirli bir seviyeye ulaştığı varsayılan öğrencinin, makamsal viyolonsel eğitiminde bir sonraki aşamada öğrenmesi gereken konu; Türk müziği ile Batı müziği arasında aynı frekanstaki perdelerin farklı isimlendirilmesi ile ortaya çıkan ve ezberden ‘dört ses farkı’ olarak ifade edilen konu olmalıdır.

Bilindiği üzere, zaman içinde kabullenilmiş bir icra pratiğinin yansıması olarak, Türk müziğindeki perdeler Batı müziğindeki frekans karşılıklarına göre dört ses daha pest isimlendirilmektedir. Bu yaklaşıma göre Türk müziğinde yerinden (Bolahenk) akortta Dügâh (La) olarak isimlendirilen perde, Batı müziğindeki dört ses peste bulunan Mi sesine (**Mi-Fa-Sol-La (Dügâh)**) denk gelmekte, Mi sesi Dügâh olarak kabul edilmektedir. Hazırlanacak sistematik makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında, öğrencinin temel icra becerilerini Batı müziği öğretim yaklaşımları üzerinden öğreneceğini düşündüğümüzde, Batı ve Türk müziği ses sistemi karşılaştırması üzerinden yapılacak olan bu isimlendirme pratiği daha da önem kazanmaktadır.

Türk müziği makamlarında bulunan perdelerin, Batı müziğinden farklı olarak kendine has isimleri (Dügâh, Neva, Hüseyini vs.) olduğunu biliyoruz. Ancak icra ortamlarında bu perdeler Batı müziğindeki karşılıkları (La, Re, Mi vs.) ile de telaffuz edilmektedirler. Bu noktadaki karmaşa ve en çok sorulan soru; eğer bir perde ismi veriliyorsa, bu isimlendirmenin hangi müzik türüne göre yapıldığının tespiti üzerinedir. Türk müziğinde ya da Batı müziğindeki icra pratiklerinde bir perde, örneğin ‘La’ olarak isimlendirilmişse, bu perdenin Batı müziğindeki La sesi mi olduğu, ya da dört ses farkına göre Batı müziğindeki Mi sesine karşılık gelen Dügâh (La) perdesi mi olduğu anlaşılmaya çalışılmaktadır. Özellikle Batı müziği çalgılarının bulunduğu icra topluluklarındaki çalgı akortlarının yapılmasında, karar perdelerinin belirlenmesinde, ses alanının tercihinde, transpoze vb. icra pratiklerinde dört ses farkı sürekli olarak bir karmaşa odağında gündeme gelmektedir. Sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında, icra pratiklerine yönelik birçok konuda belirleyici olan dört ses farkı konusu, ikinci başlık olarak ele alınmalıdır.

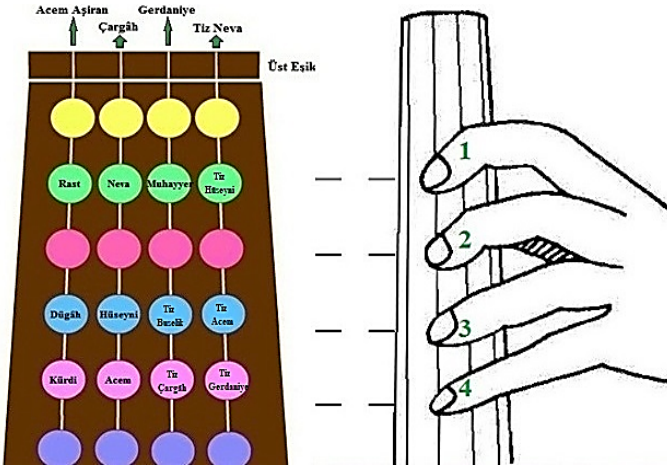
1.3. Başlangıç Aşaması İcra Pratikleri İçin Makam Seçimi

Teori ve icra noktasında belirli bir seviyeye ulaştığı ve dört ses farkını öğrendiği varsayılan bir öğrencinin bir sonraki aşamada öğrenmesi gereken konu, temel düzeydeki teori ve icra becerilerine göre başlangıç aşaması için seçilen uygun makamı tuşe üzerinde konumlandırabilme konusudur.

Viyolonselın Batı müziğindeki öğretim yaklaşımlarında, temel pozisyon (1. pozisyon) dahil olmak üzere sekiz ve ilerisi pozisyonların olduğu kabul edilmektedir. Burada ifade edilen temel pozisyon, sol elin doğal yapısının korunarak, 1. parmağın boş telden hemen sonraki notayı seslendirecek şekilde konumlandığı pozisyonudur. Aşağıdaki şekilde sol elin temel pozisyonu resmedilmiştir.

Türk müziğindeki çalgıların öğretme yaklaşımlarına yönelik örnekleri incelediğimizde, Batı çalgılarının öğretim yaklaşımına benzer bir yaklaşımla, ilk olarak sol el temel pozisyon bilgisinin verildiğini söyleyebiliriz.

İlk başlıkta ele alınan, asgari icra düzeyinin sağlanması konusu da, temel sol el pozisyonunun odağa alındığı bir yaklaşımı içermektedir. Konu tüm yönleriyle kavrandığında, öğrenci en azından sol el temel pozisyonunu tüm tellerde konumlandırabilmeli, pozisyon içindeki sesleri ustalıklarla seslendirebilir. Bu noktadan hareketle, başlangıç aşaması için seçilecek makamın yapısının (değiştirici işaretler, perdelerin dizilimi, özel perdeler vs.) temel pozisyon merkeze alınarak belirlenmesi çok önemlidir. Temel pozisyon dışına çıkan perdelerin, dolayısıyla bu perdeleri içerecek makamların seslendirilmesi bu aşamada öğrenciyi zorlayacaktır.



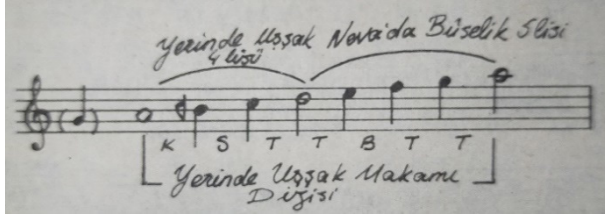
Şekil 9. Bolahenk akortta tuşe üzerinde tel isimleri, perdeler ve sol el temel pozisyonun konumu. (Değirmencioğlu, 2021, s.85)

Peki, sistematik bir makamsal viyolonsel öğretimi yaklaşımında, sol elin odağa alındığı bir makam seçimi nasıl yapılmalıdır? Bu soruya cevap verebilmek için “Makam Özellikleri” ve “Tercih Edilecek Akort” olmak üzere iki önemli alt başlığı incelemek gerekmektedir.

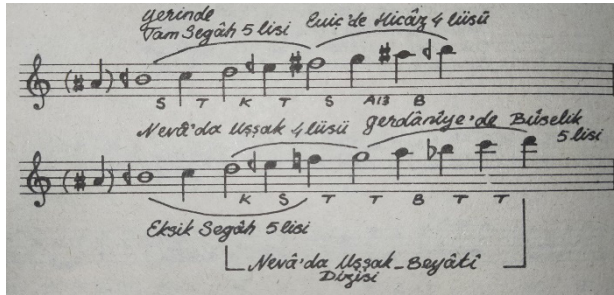
1.3.1. Makam Özellikleri

Türk müziği teorisinin açıklanmasında ve öğretilmesinde hakim sistem olarak kabul edilen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yönelik nazari kitaplarda, Türk müziği makamları Basit, Şed ve Mürekkep (Bileşik) olmak üzere üç başlıkta incelenmektedir. Genel açıklamalarla, “Basit Makamlar” isminden de anlaşıldığı

gibi basit yapılı makamları, “Şed Makamlar”, tüm yapısal özellikleri korunarak başka perdelere göçürülmüş (transpoze) makamları, “Mürekkep Makamlar” da yapısında birden fazla makam dizisi olabilen, bu bağlamda basit makamlara göre yapısında özel perdeler, iç içe çeşniler vs. bulunduran makamları ifade etmektedir. Göçürme makamları bir tarafa ayırırsak, makamları basit ve karmaşık (zor) yapılı makamlar olarak sınıflandırabiliriz. Makam özelliklerinin daha iyi anlaşılabilmesi adına aşağıda Basit ve Mürekkep Makam örnekleri paylaşılmıştır.



Şekil 10. Basit Makam örneği; Uşşak Makamı (Özkan, 1998, s.120)



Şekil 11. Mürekkep Makam örneği; Segâh Makamı (Özkan, 1998, s.276)

“Dört Ses Farkı ve Yaygın Akortların Kavranması” başlığı altında Makamsal viyolonsel eğitimine başlayacak öğrencilerin temel teori bilgilerine sahip olacağını varsaymıştık. Bu noktadan hareketle sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında basit yapılı makamların tercih edilmesi doğru olacaktır.

1.3.2. Tercih Edilecek Akort

“Dört Ses Farkı ve Yaygın Akortların Kavranması” başlığı altında Türk müziğinde solist ve çalgı topluluklarının tercihine göre farklı akortların (ses alanları) tercih edilebileceğinden bahsetmiştik. Başlangıç aşamasına yönelik olarak yapılacak makam tercihi, akort önemli bir konudur ve icra kolaylığı

sağlaması noktasında doğrudan belirleyicidir. Tercih edilen akorda göre makam perdelerinin tuşe üzerinde konumlanması değişecektir, bu nedenle öğretim yaklaşımında makam yapısı ve akort seçimi eş güdümlü olarak düşünülmelidir. Bazı makamların (basit yapılu makamlar olsa bile) seçilen akorda göre tuşe üzerinde konumlandırılmasında temel pozisyonun dışına çıkan perdeler olacaktır ki bu öğrenciyi zora sokacak bir durum olarak karşımıza çıkacaktır. Bu noktadan hareketle, sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında, başlangıç aşamasında temel pozisyonun dışına çıkılmayacak bir akort tercihin yapılması doğru olacaktır. Aşağıda, Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan akortlara göre yapılabilecek Basit Makam tercihlerinin yer aldığı bir tablo verilmiştir.

Tablo 1. Yaygın akortlara göre sol elin temel konumuna uygun olan Basit Makamlar (Değirmencioglu, 2021, s.86)

	AKORTLAR			
	<i>Bolahenk</i>	<i>Sipürde</i>	<i>Kız Neyi</i>	<i>Mansur</i>
<i>Makamlar</i>				
<i>Çargâh Makamı</i>		X		X
<i>Buselik Makamı</i>		X		X
<i>Rast Makamı</i>		X		X
<i>Uşşak Makamı</i>		X		X
<i>Hicaz Makamı</i>				
<i>Uzzâl Makamı</i>				
<i>Hümayun Makamı</i>				
<i>Zirgüleli Hicaz Makamı</i>				
<i>Neva Makamı</i>		X		X
<i>Hüseyni Makamı</i>		X		X
<i>Karcığar Makamı</i>				
<i>Basit Suzinak Makamı</i>				
<i>Kürdi Makamı</i>	X	X	X	X

Tablo incelendiğinde, Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva, Hüseyini ve Kürdi makamlarının ilgili akortlar üzerinden sol elin temel pozisyonu içerisinde seslendirilebileceği, dolayısıyla başlangıç aşaması için uygun olduğu görülmektedir. Hicaz (ailesi), Karcığar ve Basit Suzinak makamlarının tüm

akortlar üzerinden de sol elin temel pozisyonu içerisinde seslendirilemeyeceği, dolayısıyla başlangıç aşaması için uygun olmadığı görülmektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında, bütün akortlar üzerinden seslendirilmesi uygun olan tek makamın Kürdi makamı olduğu görülmektedir. Kürdi makamından sonra tercih edilecek en uygun makamlar, Sipürde ve Mansur akortlar (bir ses ve beş ses kararlar) üzerinden seslendirilmesi uygun olan Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva ve Hüseyini makamları içerisinde seçilebilir. Bu noktadan hareketle, sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında başlangıç aşaması için Kürdi Makamı tercih edilmelidir.

1.4. Anahtar Kullanımı

Bilindiği üzere, Arel- Ezgi-Uzdilek sistematigi üzerinden öğretimi yapılan Türk müziğinde kullanılan tek anahtar sol anahtardır. Türk müziği makamlarının anlatımında ve ilgili repertuarın (Türk halk müziği de dahil olmak üzere saz eserleri ve sözlü eserler) yazılmasında, Türk müziği çalgılarının tamamının eğitiminde kullanılan kaynaklarda, yardımcı ders materyallerinde (etüt kitapları, metotlar vs.) sol anahtarı kullanılmaktadır.

Viyolonsel Türk müziği icra kültürüne yaklaşık iki asır önce girmiş, kendisine has icra kabiliyeti, tınısı, ses alanı vb. özellikleri ile Türk müziği çalgısı olma sürecini tamamlamıştır. Artık viyolonseli de Türk müziği çalgıları grubunda ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda icralarda viyolonsel de diğer Türk müziği çalgıları gibi aynı repertuarı seslendirmekte dolayısıyla aynı anahtarı okumaktadır.

“Öğrencinin Hazırbulunuşluk Düzeyi” başlığı altında makamsal viyolonsel eğitimi almak isteyen öğrencileri üç kategoride incelemiş; öğrenci hangi kategoride yer alırsa alsın, viyolonseli icra teknikleri bakımından çözümlmek, bu bağlamda asgari bir icra düzeyi sağlamak adına mutlaka Batı müziği viyolonsel öğretim yaklaşımlarından faydalanılması gerektiğini vurgulamıştı. Viyolonselin menşeyini, makamsal viyolonsel eğitimi başlangıç aşamasında asgari bir icra düzeyi sağlama adına Batı öğretim yaklaşımları üzerinden yapılacak icra pratikleri düşündüğümüzde, makamsal viyolonsel eğitiminde kullanılacak anahtarın fa anahtarı olması yönünde bir görüş oluşabilir ki; yapılan akademik çalışmalarda bu görüş savunan ve çalışmalarında fa anahtarı kullanan araştırmacılar, icracılar mevcuttur. Aşağıda, makamsal viyolonsel eğitimine yönelik araştırmalarda fa anahtarının kullanımına ilişkin örneklere yer verilmiştir.

Bestenigar Taksim Tanburi Cemil Bey

Şekil 12. Bestenigâr makamında taksim. (Özgen Öztürk, 2009, s.61)

Çalın Davulları Çaydan Aşağıya

Derleyen
Nihat KAYA
Viyolonsel Düzenleme
Barış DEMİRÇİ

$\text{♩} = 200$

Şekil 13. Çalın Davulları isimli türkü. (Demirci, 2013, s.122)

Aksak

Şekil 14. İsmail Akdeniz'e ait bir icra. (Kılıç, 2015, s.100)

Örneklerde görüldüğü üzere, makamsal viyolonsel eğitimine yönelik olarak yapılan çalışmalarda bazen bir taksim, bazen bir icradan kesit, bazen de bir türkünün notası yazılırken fa anahtarı kullanılmıştır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Aynı şekilde makamsal viyolonsel eğitimine yönelik olarak yapılan çalışmaların bazılarında da sol anahtarının kullanıldığını görmekteyiz. Aşağıda sol anahtarının kullanımına ilişkin örneklere yer verilmiştir.

Hicaz (Makamı) Dizisi Seyir Örneği

Sofyan Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Şekil 15. Hicaz makamında seyir. (Değirmencioğlu ve Andaç, 2021, s.5)

Rast Etüd

Yürük Semâi

Şekil 16. Rast makamında etüd. (Özgüller, 2007, s.50).

Örneklere görüldüğü üzere, makamsal viyolonsel eğitimine yönelik olarak yapılan çalışmalarda sol anahtar kullanılmaktadır. Farklı anahtar kullanma tercihleri olsa da, gerek eğitimcilerin gerekse öğrencilerin düşüncelerini halen meşgul eden, cevabı henüz netleştirilemeyen bir soru vardır: İcra pratikleri açısından hangi anahtarın kullanılması daha faydalıdır?

Çalışmalarda fa anahtarını kullanan ya da kullanılması görüşünü savunan kişilerin düşünce zemininde, viyolonsel evrensel bir çalgı olması, kimliği itibarıyla de fa anahtar okuması gerektiği yaklaşımı hakimdir. Çalgının kimliğinden ve kökleşmiş evrensel öğretim yaklaşımından hareketle ortaya çıkan bu görüşün, Türk müziği alanında karşılık bulması maalesef imkânsızdır. Yukarıdaki bölümde bahsettiğimiz üzere, Türk müziğinde yazılmış tüm sözlü eserler ve saz eserleri sol anahtar üzerinden yazılmıştır.

Öğretim yaklaşımlarındaki icra pratiklerinde fa anahtar okuyarak öğrenimini sürdüren bir öğrenciyi bu noktada yeni zorluklar bekleyecektir. İcra ortamlarında, hazırlıklı ya da hazırlıksız olarak seslendirilecek tüm eserlerin fa anahtarına dönüştürülmesi gibi büyük bir sorun ortaya çıkacaktır ki; bu soruna Türk müziğindeki yaygın akortlara yapılacak transpozeler de dahil olduğunda

icra pratiklerinin böyle bir yük ile sürdürülebilmesi mümkün olmayacaktır. Tüm bu zorlukları yaşamamak adına, viyolonsel de artık bir Türk müziği çalgısı olması kabulünden hareketle, sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında yer alacak her türlü formdaki çalışma, eser, mutlaka ve mutlaka sol anahtarında yazılmalıdır. Başlangıç aşamasında, dört ses farkı da gözetilerek öğrencilere icra pratiklerinde sol anahtarı okuma çalışmaları yapılmalıdır.

1.5. Farklı Akortların Kavranması ve İcralarda Kullanılması

Teori ve icra noktasında belirli bir seviyeye ulaştığı, dört ses farkını öğrendiği, sol anahtarını ideal bir düzeyde okuduğu varsayılan öğrencinin, sonraki aşamada öğrenmesi gereken konu, zihin pratikleriyle yapılabilen transpoze icra konusudur. Türk müziğinde solistlerin ses sınırlarına, koro şeflerinin ve çalgı toplulukların tercihinine göre kullanılan akortlar farklılık gösterebilmektedir. En yaygın olarak kullanılan akortlar Bolahenk (yerinden), Sipürde (bir ses), Kız Neyi (dört ses) ve Mansur (beş ses) akort olarak sıralanabilir.

“Makam Özellikleri” başlığında dört ses farkının kavranmasıyla ilgili bir zihin pratiğinden bahsetmiştik. Bu durum özellikle de temel viyolonsel eğitimini Batı öğretim yaklaşımları üzerinden almış bir öğrenci için karmaşık bir durum olarak resmedilmiş, bu konuda sık karşılaşılan bir sorudan; ‘La’ olarak isimlendirilen bir perde için “Türk müziğindeki La mı? Batı müziğindeki La (Dügâh) mı?” bahsedilmişti.

Solistlerin ses sınırlarına, koro şeflerinin ve çalgı toplulukların tercihinine göre gerçekleştirilecek icra pratiklerinde, akordun bazen planlı olarak bazen de plansız (irticalen) değişecek olma durumu, öğrenciye yeni sorumluluklar yükleyecek, bu durum zihinden yapılan transpoze pratiklerini daha da karmaşık hale getirecektir. Bu noktada yeni bir sorunun ortaya çıkması muhtemeldir: “Hangi akorda göre La ya da Dügâh?” Bu soruyla birlikte, zihinsel icra pratiklerini düşünmek ve uygulamak, özellikle yeni başlayan öğrenciler için çözümlenmesi ve uygulanması son derece karmaşık olan bir yapıya bürünecektir.

Yapılan tespitlerden hareketle, öğrencinin en azından yaygın olarak kullanılan akortları hızlı bir şekilde düşünebilmesi, zihninden yapacağı transpoze pratikleriyle icra edilen makamı tuşe üzerinde konumlandırabilmesi adına, transpoze pratiklerine hakim olması kaçınılmazdır. Hazırlanacak olan sistematik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında, Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan akortlar ve akortlar göre yapılacak zihin temelli transpoze pratikleri, önemli bir başlık olarak ele alınmalıdır.

2. Sonuç ve Tartışma

Sistemik bir anlayışla hazırlanacak makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımında düzen, ilke ve kural oluşturmak adına ele alınması gerekli önemli başlıkların tartışılmasının amaçlandığı bu çalışmada, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Makamsal viyolonsel eğitiminde, Türk müziği teorisi ve temel icra becerilerine yönelik olarak “Öğrencinin Hazırbulunuşluk Düzeyi” konusu önemlidir. Sistemik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımı oluşturulurken, teori ve temel icra pratikleri konuları öncelikli olarak ele alınmalıdır.

Makamsal viyolonsel eğitiminde, Batı müziği ve Türk müziği arasında, aynı frekanslı perdelerin farklı isimlendirilmesinden kaynaklanan “Batı Müziği-Türk Müziği Dört Ses Farkı” konusu önemlidir. Sistemik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımı oluşturulurken bu konuyla ilgili teorik bilgiler ve pratikler ikinci aşamada ele alınmalıdır.

Makamsal viyolonsel eğitiminde, “Başlangıç Aşaması İcra Pratikleri İçin Makam Seçimi” konusu önemlidir. Sistemik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımı oluşturulurken bu konu “Makam Özellikleri” ve “Tercih Edilecek Akort” olmak üzere iki alt başlık üzerinden üçüncü aşamada ele alınmalıdır.

Makamsal viyolonsel eğitiminde “Anahtar Kullanımı” konusu önemlidir. Sistemik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımı oluşturulurken bu konu icra pratikleri üzerinden dördüncü aşamada ele alınmalıdır.

Makamsal viyolonsel eğitiminde “Farklı Akortların Kavranması ve İcralarda Kullanılması” konusu önemlidir. Sistemik bir makamsal viyolonsel öğretim yaklaşımı oluşturulurken bu konu icra pratikleri üzerinden beşinci aşamada ele alınmalıdır.

Araştırma sonuçları değerlendirildiğinde, ortaya çıkan başlıkların sistemik kavramının tanımında yer alan; ilke, kural ve düzen ifadelerinin makamsal viyolonsel öğretimi için hazırlanacak bir öğretim yaklaşımındaki yansımaları olduğunu söyleyebiliriz. Makamsal viyolonsel eğitimi adına nitelikli bir öğretim yaklaşımının hedeflendiği tüm çalışmalarda, her biri müstakil ve önemli bir aşamayı temsil eden bu başlıklar, mutlaka dikkate alınmalıdır.

Kaynakça

Çakmakoğlu, B. & Yalçın, M. (2006). *Kemençe Metodu 1*. İzmir: Sade Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret.

Değirmencioğlu, L. (2021). *Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar II. Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi: Kolay Bir Başlangıç İçin Makam Tercihi*, Fransa: Livre de Lyon Yayın Evi.

Değirmencioğlu L. & Andaç, H. M. (2021). *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi Bolahenk Akortta 20 Makam Dizisi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayın Evi.

Demirci, B. (2013). Viyolonsel Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğine Yönelik Bir Çalışma Modeli, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), 117-129.

Esen, H. (2006). *Klasik Kemençe Metodu*. İstanbul: Eyüp Musiki Vakfı Yayınları.

Kılıç, A. (2015). *Türk Müziği Viyolonsel İcracıları ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi.

Özgen Öztürk, Y. (2009). *Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

Özgüller, Ö.(2007). *Türk Müziği'nde Viyolonsel* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi.

Özkan, İ. H.(1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2023). Sözlük. <https://sozluk.gov.tr> (3 Aralık, 2023)

Sapozhnikov, R.E. (1958). *Viyolonsel Metodu*. Moskova: Devlet Müziği Yayın Evi.

Steiner, A. (1956). *Violoncell Shule*. Hamburg: Hans Sikorsky.

Suzuki, S. (2003). *Suzuki Cello School Volume 1*. USA: Summy-Brirchard Inc.

BÖLÜM IV

JOHANNES BRAHMS'IN OP.79 NO:2 RAPSODİSİ'NİN FORM ANALİZİ

Form Analysis of Johannes Brahms' Op.79 No:2 Rhapsody

Deniz EĞİLMEZBAŞ

Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı

E-mail: denizegilmmezbas@anadolu.edu.tr

ORCID: 0009-0007-1066-8783

1. Giriş

Barok dönemin öncülüğünde ortaya çıkan sonat, konçerto ve suit gibi formlar, önce Klasik dönemde sonra da Romantik dönemde daha da gelişmiş, eserlerdeki müzikal yoğunluk ve güçlü anlatım sayesinde zengin bir kimlik oluşturmuştur (Akdeniz&Akdeniz 2020, s. 3170).

Brahms'ın Op.79 No:2 Rapsodisi, ünlü bestecinin romantik dönem eserlerinden biridir ve özellikle piyano repertuarında önemli bir yer tutar. Bu rapsodi, müziğin duygusal derinlikleriyle ve yapısal karmaşıklığıyla dikkat çeker. Form analizi, eserin bölümlerini ve yapısal unsurlarını anlamamıza yardımcı olurken, Brahms'ın kompozisyon becerilerini ve müziğin içsel dünyasını keşfetmemize olanak tanır. Op.79 No:2 Rapsodisinin bu derinlemesine analizi, Brahms'ın estetik anlayışını ve eserin çeşitli tematik gelişimlerini ortaya koymak adına önemli bir açılış noktası sunar.

Gelenekselci bir besteci olan Brahms, müziğin evrensel formlarını özenle işleyerek, özgün eserlerini yaratmış bir sanatçıdır. Bu yaklaşım, Brahms'ın Op.79 No:2 Rapsodisinde de kendini gösterir. Rapsodi, genellikle özgür ve serbest bir biçimle ilişkilendirilen bir türdür, ancak Brahms bu eserinde bile geleneksel bir yaklaşımı benimsemiştir.

Sonat allegrosu formu, klasik müzikte sıkça kullanılan ve belirli bir yapıyı ifade eden bir formdur. Brahms, rapsodi türünü bu geleneksel form içinde ele

alarak, eserine bir düzen ve tutarlılık katmıştır. Böylece, duygusal derinliği ve özgünlüğüyle tanınan Brahms, geleneksel formu kullanarak eserini güçlü bir müzikal çerçeve içinde şekillendirmiş ve dinleyiciye beklenmedik ve etkileyici bir deneyim sunmuştur. Op.79 No:2 Rapsodi, Brahms'ın sanatında gelenek ile özgünlüğü ustalıkla birleştirdiği bir örnektir.

2. Brahms'ın Önemi

1833-1897 yılları arasında yaşamış olan Johannes Brahms, Hamburg'da doğmuştur. Hans von Bülow'un Bach ve Beethoven'den sonra Brahms'ı Alman müziğinin Üç B'sinden biri olarak nitelemiştir.

Romantik dönemin etkileyici figürlerinden biri olan Alman besteci ve piyanist Johannes Brahms, geniş bir repertuvara sahiptir. Senfonilerden piyano ve oda müziği eserlerine, konçertolardan koro eserlerine kadar, iki yüzden fazla şarkı da dahil olmak üzere çeşitli türlerde birçok eser bestelemiştir. yüzyılın ikinci yarısının önde gelen bestecilerinden biri olan Brahms, senfoni ve sonat formlarının usta bir şekilde işlendiği bir sanatçı olarak kabul edilir. Bu dönemde, 3 piyano, 3 keman, 2 viyola, 2 viyolonsel ve 2 klarnet sonatı bestelemiş; klasik döneme ait sonat formunu, romantik ve modern bir anlayışla zengin müzikal ifadelerle geliştirmiştir (Akdeniz&Artaç, 2023,s.263).

Brahms'ın müziği, sadece klasik ya da sadece romantik olarak nitelendirilemez; çünkü bu iki ayrı tür, Brahms'ın eserlerinde ayrılmaz bir denge içinde bulunur. Brahms'ın müziği, hem klasik hem de romantik öğeleri içeren, adeta «Klasik zeminde romantik bir anlatım ya da romantik zeminde klasik bir anlatım» olarak tanımlanabilecek bir sanat harikasıdır. Klasik zemin, burada geçmişin sonat, senfoni, konçerto gibi formlarını temsil eder. Brahms, zaman zaman geçmişin müzik formlarına öyle bir bağlılık gösterir ki; bu katı bağlılık, duygusal bir melankoli atmosferinin nasıl doğabileceği konusunda insanı hayrete düşürür. Diğer taraftan, zaman zaman öylesine romantik bir anlatım sergiler ki; özgür bir ifadenin, kuralların belirlediği bir çerçevede nasıl bu kadar etkileyici olabileceğine şaşırılmamak elde değildir (Eren, 2014, s.132).

Klasik Batı Müziği tarihinde önemli bir konuma sahip olan Alman besteci Johannes Brahms, romantik dönemin etkisi altında yaşamış ve özellikle piyano eserleriyle müzik dünyasına derin izler bırakmıştır. Bestelediği piyano eserleri, kendine özgü bir derinlik, duyarlılık ve etkileyici bir yapı ile öne çıkmış, Brahms'ı piyano yorumcuları arasında vazgeçilmez kılmıştır. Sanatçının piyano eserlerindeki bu etkileyici öğeler, onun müziğindeki duygu yoğunluğunu ve teknik ustalığını vurgular (Coşkun, 2021.s.17).

Brahms, Alman düşüncesinin kurallara bağlı ve biçimci ortamında yetişmesine rağmen, Romantik dönemin en melankolik ve içten eserlerini ortaya koyabilmiştir. Klasik yapı ve geleneksel düşünce, onun duygularını ve hayal gücünü hiçbir şekilde sınırlamamıştır. Ancak vurgulanması gereken önemli bir nokta vardır: Brahms ne kadar coşkulu ve duygusal olursa olsun, hissettiklerini her zaman kontrol ve sistem çerçevesinde ifade etmiştir (Eren, 2014, s.132).

Brahms, yeni müzikal keşifler yapma yerine, önceki dönemin eserlerini analiz ederek geleneği benimsemeyi ve bu alanda ustalaşmayı temel hedef olarak belirlemiştir. Beethoven'ın gölgesinde küçük düşme endişesi taşıyan Brahms, bu nedenle 40 yaşına kadar senfoni yazmaktan kaçınmıştır.

Brahms, müzikteki yenilikçi yaklaşımını ortaya koymak için tonal geçişlerde sıkça kullanılan akor çeşitlemeleri ile birlikte farklı derecelerdeki akorların ve ikincil akorların ustalıkla bir biçimde kullanımını tercih etmiştir. Bu özgün müzikal strateji, Brahms'ın eserlerinde derinlik ve çeşitlilik yaratmak için geleneksel harmonik yapıları dönüştürme yeteneğini vurgular. Akorların özenle seçilmiş kombinasyonları ve çeşitlemeleri, Brahms'ın müziğinin zengin ve duygu yüklü bir dokuya sahip olmasına katkıda bulunmuştur.

2.1. Rapsodi

Rhapsode, Yunanca “rhapsōidos” veya modern kullanımda “rhapsodist”, klasik Yunanistan'da profesyonel bir icracı anlamına gelir. MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllarda epik şiirler okurlardı ve rhapsodlar özellikle Homeros destanlarının (İlyada ve Odysseia) performanslarına odaklanmışlardı. Ayrıca Hesiod'un katalog şiirlerini ve Archilochus gibi diğer şairlerin hicivlerini de icra etmişlerdir. Platon'un diyaloglarından biri olan “Ion”, Sokrates'in rhapsode ile yüzleştiği bir sahne içerir ve bu diyalog, bu icracıların incelenmesi için önemli bir bilgi kaynağıdır (Saleh, 2018,s. 4).

Müzikte ise “Rapsodi” terimi, genellikle ulusal ezgilerden ve halk şarkılarından ilham alınarak oluşturulan, özgür biçimli bir müzik parçasını ifade eder. Bu tür, sanatçının duygusal ve yaratıcı özgürlüğünü vurgularken, ulusal kültürün izlerini taşıyan melodik öğelerle zenginleşir. (Say, 2001, s.161)

19. ve 20. Yüzyıllarda bu türde eser yazılmış önde gelen eserler arasında; Franz Liszt'in 19 “Macar Rapsodisi”, Dvorak'ın “Slovak Rapsodileri”, Lalo'nun “Norveç Rapsodi'si” bulunmakta olup, 20. Yüzyılda rapsodinin en büyük ustası Bela Bartok olmuştur. Brahms'ın piyano için bestelediği Op.79 No:2 Rapsodisi, özgür form geleneğinden saparak, dikkate değer bir ayrıcalık kazanmıştır çünkü

sonat formunda yazılmıştır. Bu eser, diğer rapsodilerden farklı bir yapısal yaklaşım benimseyerek Brahms'ın bestecilik vizyonunu öne çıkarır. Sonat formu, geleneksel yapısal düzeni içinde eserin derinliğini ve tutarlılığını vurgulayarak dinleyiciye güçlü bir müzikal deneyim sunar. Brahms'ın bu eseri, özgün tarzını ve sıra dışı bestecilik anlayışını daha da vurgulayarak repertuarındaki özel bir konuma sahiptir.

Brahms'ın bestelediği Op. 79 No:2 Rapsodi, bestecinin kariyerinde önemli bir noktayı temsil eder. Bu eser, Brahms'ın genel bestecilik tarzını ve müzikal zenginliğini yansıtan bir örnek olarak kabul edilir. Rapsodi, klasik formu modern ve romantik bir yaklaşımla birleştirirken, özgün melodik yapıları, harmonik zenginlikleri ve duygusal derinliğiyle dikkat çeker. Eser, teknik ustalığı, duygusal yoğunluğu ve özgün müzikal dilin zenginliği ile Brahms'ın bestecilik becerilerini sergiler. Aynı zamanda, bu rapsodi, bestecinin geniş repertuarındaki önemli piyano eserlerinden biri olarak kabul edilir ve piyano müziğindeki Romantik dönemin etkileyici örneklerinden biridir.

3. Brahms'ın Op.79 No:2 Rapsodisi'nin Form Analizi

Brahms'ın besteleme stilini anlamak için, Hongrois stili gibi belirgin özellikleri anlamak ve diğer karakteristik öğelerini gözlemlemek önemlidir. Özellikle, Brahms'ın "Op. 79, Sol Minör Rapsodi No. 2" adlı eserinde, ana besteleme tekniği olarak aralık döngülerini kullanmıştır. Brahms'ın aralık döngüleri gibi özgün teknikleri benimsemesi, onun bestecilik tarzını anlamak ve eserlerini derinlemesine değerlendirmek için önemli bir adımdır (Weaver, 2018, s.13).

Op. 119 No. 4 ve Op. 79 Rapsodileri Brahms'ın piyano için bestelediği rapsodilerinden oluşan bir üçlü oluşturarak müzik literatürünün en önemli eserleri arasında yerini alır. Antik rapsodi kavramına göre tasarlanan ve epik gerilim geliştiren bu eserler, Op. 76'nın piyano minyatürlerinde ortaya konan teknik ve kompozisyon kalıplarını takip eder (Shwan, S., & Drăgulin,2021).

Tablo 1: Form kesitlerinin ölçü sayıları

Form Kesitleri	Ölçüler	
SERGİ	1	32
GELİŞME	33	85
YENİDEN SERGİ	86	123

Brahms, gelenekselci bir besteci olmasına rağmen, müziğin sınırlarını zorlamaktan çekinmemiş ve özgür bir biçim olarak kabul edilen rapsodiyi, geleneksel sonat allegrosu formunda yazmıştır. Bu, Brahms'ın müziğindeki sınırları esnetme ve yenilikçi ifade biçimleriyle geleneksel yapıları birleştirme isteğini yansıtan bir örnektir. Rapsodinin sonat allegrosu formu içinde ele alınması, Brahms'ın eserlerindeki klasik ve romantik unsurları ustaca bir araya getirerek dinleyiciye derinlikli ve dengeli bir müzikal deneyim sunma çabasını gösterir. Yenilikleri akorsal bağlamda yapan besteci eserde; V'in V'i gibi ikincil dominant akorlarını sıkça kullanmıştır. Fakat bunları çözmek yerine başka ikincil dominant akorlarıyla çeşitlemiştir. Örneğin, Alman 6'sını II'nin V'ine, II'nin V'ini VI'nın V'ine onu da IV'ün V'ine bağlamış ve bu şekilde tonal bağlamda kaymalar yaratmıştır. Fakat besteci bu muğlaklık içerisinde formal olarak çok klasik bir form olan sonat allegrosu formunu kullanmıştır.

Eserin formal ve armonik analizi, rapsodinin özgürlükçü form anlayışı ile bağdaşmadığını, aksine klasik bir form olan sonat allegrosu formunda olduğunu göstermektedir. Ancak, bu analiz aynı zamanda rapsodi anlayışına daha uygun bir şekilde, özellikle armonik bağlamda daha özgürlükçü ve esnek bir yaklaşım sergilediğini açıkça ortaya koymaktadır. Brahms'ın bu eserinde geleneksel form ile özgür ifadeyi birleştirmesi, müziğin evrensel normlarına meydan okuyarak dinleyicide etkileyici bir denge oluşturmasına neden olur. Bu çifte yaklaşım, Brahms'ın bestecilik becerilerini ve müziğin sınırlarını nasıl genişletebileceğini gösteren dikkate değer bir örnektir.

3.1. Sergi Kesiti

Tablo 2. Sergi Kesiti Ölçü Sayıları

Sergi	Ölçüler	
1. Tema	1	8
Köprü	9	13
2.Tema	14	20
2.Tema 2.Grup	21	28
Codetta	29	32

Eser, sergi, gelişme ve yeniden sergi kesitlerinden oluşmaktadır; klasik bir sonat allegrosunda olduğu gibi sergi kesiti röpriz de yapmaktadır. Sergi kesiti ise oldukça detaylı bir yapıya sahiptir; 1. tema, köprü, 2. tema 1. grup, 2. tema 2. grup ve codetta gibi bölümlerden oluşmaktadır. Bu bölümler, eserin içsel çeşitliliğini ve yapısal karmaşıklığını vurgulayarak Brahms'ın kompozisyon

becerilerini ortaya koymaktadır. Sonat allegro formunu kullanarak eserini inşa etmesi, Brahms'ın klasik formu ustalıklı benimsemesini ve bu yapıları kendi özgün tarzıyla zenginleştirmesini yansıtan önemli bir özelliktir.

sonat allegrosu formu *To Frau Elisabeth von Herzogenberg*
sergi RHAPSODY, in G minor

Sol min

(Published in 1880)

Edited by Rafael Joseffy

I. Tema

JOHANNES BRAHMS, Op. 79, №2

periyot **Temel fikir**
Öncül *Molto passionato* *ma non troppo allegro* **Karşıt fikir**

PIANO

Sol min V⁵ VI⁶ Fa maj // V⁺ 7 6 V⁵ // V⁺ 3 Sol maj

Soncul **Temel fikir**

4 *rit.* *a tempo* *l.h.* *l.h.*

7 **Karşıt fikir** *rit.* *a tempo* **Köprü** 2+3 (2+1)

La maj // Si maj // Sol maj

II. Tema

10 V I V IV⁺ V I V I V I V I V 4 3 V⁺ V

Sol min *

Şekil.1. J. Brahms Rapsodi Sergi, 1.tema-köprü

Sergi kesitinin başında 1. tema görülmekte ve 1. tema 8 ölçülük bir periyottan oluşmaktadır. Öncül ve sonculdan oluşan bu periyot; “temel fikir, karşıt fikir; temel fikir, karşıt fikir” paralel yapılanmasında görülmektedir. 1. temanın armonik yapısı genel olarak her ölçüye ortalama 2 akor gelecek şekildedir. 2., 6., ve 8. ölçülerde tek akor bulunmakta, bu ölçülerin dışındaki 5 ölçüde ikişer akor bulunmaktadır. Ton değişimlerinin sıkça kullanıldığı temada, sağ elin sol el üzerinden geçerek çapraz motif kullanımı dikkat çeker. Bu özellik, Brahms'ın bestecilik becerilerini ve piyano tekniğini etkileyici bir biçimde bir araya getirme yeteneğini ortaya koymaktadır. Sağ elin sol el üzerinden geçişi, notalar arasında zengin bir etkileşim yaratırken, çapraz motifler ise temanın dokusuna derinlik ve dinamizm katar. Brahms'ın bu teknik tercihi, eserindeki temaları sadece melodi veya harmoni olarak değil, aynı zamanda çalgı tekniği ve dokusuyla da zenginleştirdiğini gösterir.

Köprü 2+3(2+1) yapılanmasında bir cümleden oluşmaktadır. Cümlenin ikinci yarısına bir kadans eki gelerek müzik sol majörden de sol minöre bir geçiş yapmakta, hemen arkasından 2. temaya bağlanmaktadır. 11. ve 12. ölçüler 9. ve 10. ölçülerin başka bir sestem tekrarı olarak bir marş armonik yapısı oluşturmuşlardır. Ölçü, bu yapıya eklenmiş bir kadans kuyruğunu içerir. Bu kadans kuyruğu, eserin akışını geçici bir duraklatma ve duygusal bir vurgu noktası yaratma amacını taşır. Bu şekilde, Brahms, yapısal olarak zengin ve duygusal derinliği olan bir müzikal anlatı oluşturur.

14. ölçüye auktakt ile başlayan 2. tema, re minör tonunda Alman 6'lısıyla V'in V'i derecesi üzerinde başlamakta, hemen arkasından V gelmekte ve tekrar V'in V'i şeklindeki akorlarla genel olarak ana dereceleri duyurmak yerine derecelerin ikincil dominantları kullanılarak ton muğlaklaştırması yaratılmıştır. Köprüde her ölçüde ortalama 4 akor varken, 2. temadaki ölçülerde genellikle ölçü başına 2 akor bazen 3 akor kullanılmıştır. 2. temada armonik ritim 1. temaya göre daha yoğun olmakla beraber, köprüye göre daha az yoğun bir armoni değişimi görülmektedir.

Buradaki cümle yapılanması ise 3+4 şeklindedir. Cümlede ilk 3 ölçü 2+1 şeklinde, 2. 3 ölçü ise 2+1'e 1 ölçüde eklenerek kurgulanmıştır. 15. ölçü 14. ölçünün tekrarıdır. 16 ölçü ise aynı kalıbın farklı bir sestene gelmesi ile armonik bir yürüyüş oluşturur. 17.-19. ölçüler de 14.-16. ölçülere paralel şekilde kurgulanmıştır. 20. ölçü ise bu yapıya eklenmiş bir kalış akorundan oluşmaktadır.

codetta: kuyrukçuk

Şekil.3. Codetta

21. ölçüde auktaktla "2. tema 2. grup" veya "kapanış teması" diye de adlandırılan kısım bulunmaktadır. Burası da "cümle" yapılanmasında olup, "temel fikir, temel fikir, devam ve kalış" şeklinde kurgulanmıştır. 21.-24. ölçülerde görülen 2. tema 2. grup cümlesi, 25.-28. ölçüler arasında bir oktav yukarıdan tekrarlanmıştır. Sergi kesiti 29. ölçüde tekrar yeni bir cümle yapılanmasıyla

codetta ile bitirilmiştir. Codettada da “temel fikir, temel fikir, devam, kalış” şeklinde bir cümle yapılanması gözükmektedir. Buradaki armoni kurgusu da ölçü başına 3-3-5 ve 1 şeklinde düzensiz olarak kullanılmıştır. Diğer kesitlere göre daha yoğun olduğu söylenebilecek şekilde akor değişimleri bulunmaktadır. Buradaki armonik ritmin daha hızlı olduğu görülmektedir.

3.2 Gelişme Kesiti

GELİŞME 4+4 I. tema materyali

33 do min 6 fa maj lab maj fa maj

36 fa maj lab maj

39

Şekil.4. Gelişme kesiti

33. ölçüde başlayan «Gelişme» kesiti, 4+4 şeklinde bir cümle yapısında bestelenmiştir ve bu bölümde eserin temel materyali olarak 1. tema materyali öne çıkmaktadır. Sergi kesitindeki ilk 8 ölçü, bu gelişme kısmında yeniden ele alınarak işlenmiş ve eserin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım,

Bunun ardından 41.-53. ölçüler arasında 12 ölçümlük 4+4+4 şeklinde, 33.-40. ölçüler arasındaki cümlelerin tekrarı farklı bir tonda gelmektedir. Do minörle başlayan gelişme bu ikinci cümlede sol diyez minörde bestelenmiştir.

Bu kısımda sol diyez minör, do diyez majör, mi majör tonlarında, gelişmenin başlangıcındaki 8 ölçümlük temaya paralel kurgulanmış 12 ölçümlük bir tema görüyoruz. İlk 4 ölçüden hemen ardından bu 4 ölçünün başka tonda tekrarı gelmiş, gelişmenin ilk cümlesinin 2. dört ölçüsünün de bunun ardından eklendiğini görülmektedir. Burada her iki cümle arasındaki paralel yapılanmanın ortasına ekstradan bir 4 ölçü gelecek şekilde bir genişletme söz konusudur.

II. tema 2. grup materyali

53 *p mezza voce*
Si min

56 Sol maj Sol min

59 *ff* *p*
Sol maj Sol min

62 *ff* *p dim.* *ppp*
una corda

Şekil.6. Gelişimin devamı

53. ölçüden itibaren si minörün V. derecesindeki kalışım ardından ve 2. temanın 2. grubundan alınan materyal ile bu müziğin gelişme kesiti devam etmektedir. Bu bölümde özellikle 53. ve 60. ölçüler arasında kurulan 8 ölçülük bir yapılanma ön plana çıkmaktadır. Si minörden sol majöre ve sol minöre yapılan modülasyonlar, eserin tonal çeşitliliğini artırarak dinleyiciye beklenmedik bir müzikal seyahat sunmaktadır. Brahms'ın bu modülasyonlarla tonal renkleri nasıl ustalıkla kullandığı, gelişme kesitindeki yapıları daha da zenginleştirerek eserin içsel dinamiklerini güçlendirdiğini göstermektedir.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Op. 79 No. 2, specifically measures 65 to 76. The score is in G minor and features a complex modulation sequence. Measure 65 is marked 'sotto voce' and 'l.h.'. Measure 67 is marked 'geçit +5 akoru' and 'sib maj'. Measure 70 is marked 'sol min'. Measure 73 is marked 'do min'. Measure 76 is marked 'geçit' and 'l.h.'. The score includes various chord symbols and annotations such as 'V 4', 'VI', 'V', 'V+2', and 'V'. The bass line is marked 'l.h.' throughout.

Şekil.7. Gelişmenin devamı

Hemen ardından tekrar bemollü tonlara bir geçişle sol majör ve sol minör geçişleri bulunmaktadır. Burada sol minörün ön plana çıktığı özellikle sol'ün

vurgulandığı, bir kesit görülmektedir. Bu 2. tema 2. grup materyali 53.-64. ölçüler arasında devam etmektedir.

79 l.h. l.h. l.h.
ff p
la min V + IV 6 V +

82 l.h. l.h. l.h. l.h.
pp riten. dim.
Pedal

85 lunga a tempo I TEMA l.h. l.h. l.h.
f

88 rit. a tempo l.h.
rit. a tempo

91 l.h. l.h. l.h. l.h.
rit. a tempo

Şekil.8. Yeniden Sergi

65. ölçüde ana tema, yani 1. tema materyali, 2. tema 2. gruptaki eşlik figürüyle birlikte görülmektedir. Burada bir sentez yapıldığı söylenebilir. Her ne kadar 3'lemeler 1. temada bulunsa da, burada 2. tema 2. grubun ara parti eşlik

figürü bariz şekilde 1. temadaki dörtlüklerle ilerleyen atlamalı melodi ile birlikte kullanılmıştır. Burada arka arkaya ton değişimleri gözükmemektedir. Sol minörde başlayan bu kesit, önce si bemol majöre, ardından tekrar sol minöre geçmekte, daha sonra do minöre bir modülasyon yapmakta ve tekrar la minöre geçerek, en sonunda ise sol minöre geçerek yeniden sergiye bağlanmaktadır.

KÖPRÜ -

94

103

II. Tema

97

mp

V_v

sol min

100

cresc.

103

II. TEMA 2. grup

105

f

p mezza voce

Şekil.9. Yeniden Sergide Köprü, 2. Tema ve 2.tema 2.grup

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. The first system (measures 108-111) features a piano and bass staff with a 2/4 time signature. The piano part includes a melodic line with a crescendo and a forte dynamic. The bass part provides harmonic support with chords and single notes. The second system (measures 111-114) continues the piano part with a melodic line and a forte dynamic. The third system (measures 114-116) is labeled 'CODA' and 'codetta' in red. It features a piano part with a forte dynamic and a bass part with a melodic line. The fourth system (measures 116-119) is labeled 'CODA' and '116' in red. It features a piano part with a forte dynamic and a bass part with a melodic line. The fifth system (measures 119-121) is labeled '11' and features a piano part with a piano dynamic and a bass part with a melodic line. The score includes various musical notations such as dynamics (f, cresc., ff, p dim., pp, ff), articulation (accents, asterisks), and performance instructions (quasi rit.).

Şekil.10. Codetta, coda

Yeniden serginin 1. teması ve köprüsü sergideki haliyle olduğu gibi kullanılmıştır. 2. tema ise ton değişimi beklentileri karşılayacak şekilde ve klasik bir sonat allegrosu formunda görüleceği üzere farklı bir tonda gelmiştir. Sergi kesitinde re minörden gelen 2. tema, yeniden sergi kesitinde sol minörde bestelenmiştir. Bu kesitte de 2. tema 2. grup bulunmakta ama codetta bu kesitte sergi kesitinden farklı olarak 4 ölçü değil, 2 ölçü olarak kullanılmıştır. Bunun ardından kapanış 8. ölçünlük bir coda görülmektedir ve müzik bu şekilde sonlanmaktadır.

4.Sonuç

Brahms, rapsodi gibi daha özgür bir eserde bile klasik bir form olan sonat allegrosu formunu tercih etmiştir. Bu tercih, Brahms'ın geleneksel müzik yapılarına duyduğu bağlılığı ve klasik formun estetik gücüne olan inancını vurgular. Sanatçının özgün ve duygusal bir müzikal dil kullanması, Brahms'ın eserlerinde klasik formun belirgin izlerini taşısa da bu durum bestecinin ne kadar gelenekçi bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir. Brahms, müziği evrimleştirirken, eserlerinde klasik müzik geleneğinin sağlam temellerini sürdürmüş ve bu geleneği yenilikçi bir anlayışla zenginleştirmiştir. Köklerine bağlı kalmak, Brahms'ın eserlerinde duygusal derinlik ve yapısal bütünlük sağlamasına olanak tanımıştır. Bu şekilde, Brahms, gelenekçi bir besteci olarak kabul edilirken aynı zamanda müziğiyle çağdaş ve etkileyici bir iz bırakmıştır.

Hatta periyot ve cümle yapılarını klasik dönemde olduğu gibi korumakla kalmayıp, 1. Tema, köprü, 2. Tema, 2. Tema 2. grup ardından gelişme evresi gibi klasik müzikte tanıdık olan yapıları da sürdürmüştür. Gelişme evresindeki tonal farklılıklar ve armonik zenginlik, eserin içinde çeşitlilik yaratırken, tonun muğlaklaştırılması ve çok farklı akorların arka arkaya gelmesi, Brahms'ın müziğinde çağdaş bir dokunuş sağlamıştır. Bu armonik çeşitlilik, eserin dinamik zenginliğine katkıda bulunmuş ve dinleyiciyi şaşırtıcı bir müzikal keşfe yönlendirmiştir. Bu bağlamda, Brahms'ın müzikal yapıları korurken aynı zamanda bu yapıları sınırlarını zorlayarak yenilikçi bir anlayışı benimsediği görülmektedir.

Yeniden sergide de ana tonda gelen 1. Temanın ardından köprü de tamamen aynı kullanılmış, sadece 2. Tema beklenildiği üzere farklı tonda gelmiştir. Buradaki tonal yapı sürekli değişkenlik göstermektedir. Sergide sol minörün minör dominant tonu olan re minörde gelen 2. Tema, yeniden sergide beklenildiği gibi ana tonda yani sol minörde gelmiştir. Yeniden serginin sonunda codetta'dan sonra ayrıca bir coda bulunmaktadır. Formal olarak burada Brahms'ın klasik form anlayışını sürdürdüğü açıkça görülmektedir. Besteci, müziğinde kullanmış olduğu farklı akorlar sayesinde eserlerinin armonik yapısını zenginleştirmiş ve kendi müzikal dilini yaratmıştır. Bu, Brahms'ın romantik anlayışını klasik müzik yapıları içinde ustaca entegre etmesini sağlamıştır.

Kullandığı akorlar, eserlerinin duygusal derinliğine katkıda bulunarak Brahms'ın müziğini özgün ve tanınabilir kılmıştır. Romantik dönemin duygusal ifade öğelerini, klasik formlar içinde ustalıkla kullanarak Brahms, geleneksel yapıları muhafaza ederken aynı zamanda onlara çağdaş bir dokunuş

kazandırmıştır. Bu, bestecinin klasik formu sadece korumakla kalmayıp, aynı zamanda onu zenginleştirerek ve döneminin duygusal zenginlikleriyle birleştirerek nasıl ustalıklı kullanabildiğini gösteren önemli bir özelliktir.

Kaynakça

Akdeniz, A. Ö., & Akdeniz, H. B. (2020). *Barok Dönem Bestecilerinden A. Corelli ve Op. 5 No 12 La Folia Adlı Eserinin İncelenmesi*. SHJR Dergisi, 61(1), s. 3170.

Akdeniz, A. Ö., & Artaç, A. (2023). Konservatuvar eğitiminde Brahms'ın op. 108 re minör keman-piyano sonatının, bestecinin müzikal stil ve çalış teknikleri açısından incelenmesi ve öneriler. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11(2), 263-288.

Çoşkun, Ö. (2021). Johannes Brahms'ın Op. 4 Sayılı Scherzo'sunun Teknik Açısından İncelenmesi ve Öneriler. *Sed-Sanat Eğitimi Dergisi*, 9(2), 117-127.

Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları* Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara. s.132

Saleh, T. F. (2018). *Analisis Struktur Rhapsody In B Minor Op. 79 No. 1 Karya Johannes Brahms* (Doctoral dissertation, Institut Seni Indonesia Yogyakarta).

Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. (1. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s.131.

Shwan, S., & Drăgulın, S. (2021). The "Wild Beauty" Of Brahms's Rhapsodies, Op. 79. Structural Analysis And Comparative Analysis Of Performances. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Musica*, 66 (2).

Weaver, B. G. (2018). *Comparison of Johannes Brahms's Rhapsody, op. 119, no. 4 and Rhapsody no. 2 in G minor, op. 79*.

BÖLÜM V

IGOR STRAVINSKY VE PİYANO BAĞLAMINDA FA DİYEZ MİNÖR SOLO PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

*An Analysis of the F Sharp Minor Solo Piano Sonata in the
Context of Igor Stravinsky and Piano*

Melis PINAR

*Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Müzik Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE
E-mail: melispnr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7180-8360*

1. Giriş

Rus-Amerikalı besteci, orkestra şefi, piyanist ve müzik yazarı Igor Stravinsky (1882-1971) 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Özellikle Sergei Diaghilev öncülüğünde Ballet Russes için “Ateş Kuşu”, “Petruşka” ve “Bahar Ayini” adlı baleleri ile bütün dünyada tanınır hale gelmiştir. Besteci olarak Stravinsky çoğunlukla bale eserleriyle tanınmış olsa da diğer müzik türlerinde de oldukça başarılı besteler yapmış olduğu anlaşılmaktadır.

Stravinsky'nin etiketinde piyanist ibaresinin yer alması benim için bestecinin en dikkat çekici olan yönü olmuştur. Piyano eğitimi sürecinde kullanılan repertuvar listesinde bestecinin piyano eserlerine çok az yer verilmesi beni bu araştırmaya yöneltti. Ülkemizde Stravinsky'nin piyano eserlerini seslendiren piyanistlerin sayısının oldukça az olduğunu görmekteyiz. Bestecinin piyano eserlerinin repertuvarında daha sık yer almasının müziğe değer katacağına inanıyorum.

Bu konu ile ilgili yapılan literatür taraması sonucunda; Stravinsky'nin iki adet solo piyano sonatı bestelediği görülmektedir (1904 yılında Fa diyez minör

piyano sonatı ve 1924 yılında bestelediği solo piyano sonatı). Bu araştırmanın konusu olan Stravinsky'nin Fa diyez minör piyano sonatı oldukça ilgi çekici olmasına karşın icracıların çalmayı çok tercih etmedikleri anlaşılmaktadır. Bu araştırma ile piyanistlere ışık tutarak bu eserlerin daha sık çalınmasına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Stravinsky'nin yaratıcılık dönemleriyle birlikte Stravinsky ve piyano konuları incelenmiştir. İkinci bölümde ise bestecinin 1904 yılında bestelediği Fa diyez minör piyano sonatı ile ilgili bilgi ve detaylı analizi yer almaktadır.

2. Stravinsky'nin Yaratıcılık Dönemleri

Stravinsky, 20. yüzyılın ilk yarısında müzikte önemli gelişmelerin öncüsü olmuş bir bestecidir. Yapıtları çeşitlilik gösterdiği için tek bir akım ile ilişkilendirilmesi zor bir kimliktir (Boran-Şenürkmez, 2018, s. 263).

Stravinsky'nin yaratıcılık evresi üç döneme ayrılabilir:

- 1) 1920'ye kadar süren ve Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem.
- 2) 1920-1950 yılları arasındaki Neo-Klasik dönem.
- 3) 1950-1971 yılları arasında çalıştığı Serial dönem (Say, 2000, s. 487).

2.1. 1920'ye Kadar Süren ve Rus Müziğinden Yararlandığı İlk Dönem

Bestecinin 1920 yılına kadar süren ilk yaratıcılık evresi Rus müzik ekolü etkisindedir. Besteci, konservatuvar eğitimi almamıştır ve kendini dışarıdan yetiştirmiştir. İlk olarak eğitimine Feodor Akimento ile armoni çalışarak başlamış, daha sonra Vassily Kalafaty ile armoni ve kontrpuan çalışmalarını sürdürmüştür (White, 1979, s. 24). Daha sonra büyük hayranı olduğu hocası N. Rimsky-Korsakov ile çalışmalarına başlamıştır.

Bu yıllarda Stravinsky'yi müzikal anlamda en çok etkileyen besteciler ulusal Rus müziğinin iki büyük temsilcisi olan M. Musorgski (1839–1881) ve N. Rimsky-Korsakov (1844–1908) ile daha kozmopolit olan A. Glazunov (1865–1936) olmuştur (Taruskin, 2016, s. 142).

Bu dönemde aynı zamanda Stravinsky, Sergei Diaghilev ile tanışmış ve yaptıkları işbirlikleri sayesinde ortaya Stravinsky'nin belki de en önemli bale eserleri ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda piyano için bestelediği fa diyez minör sonat'da bu döneme aittir.

2.2. 1920-1950 Yılları Arasındaki Neo-Klasik Dönem

1920’li yılların başlarında birçok müzisyen Stravinsky gibi 18. yüzyıl müziğine yönelmiş, Rönesans, Barok ve Klasik dönem müzik unsurlarını eserlerinde kullanmışlardır. Bu akım Stravinsky’nin eserlerini oldukça etkilemiş ve besteci oldukça başarılı eserler ortaya koymuştur. Stravinsky’nin, ilk dönem eserlerinde izlenimcilik ve folklor izleri görülse de geçmişteki büyük ya da küçük ustalardan esinle müziğe yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır (Mimaroglu, 2009, s. 146).

Romantizm ve izlenimciliğe karşı ortaya çıkan bu akım “Bach’a dönüş” olarak adlandırılmış, akımın takipçisi besteciler genellikle büyük orkestralar yerine dönem özellikleriyle uyumluluğundan dolayı küçük gruplar tercih etmişlerdir. Avrupa’da savaş sonrası yaşanan ekonomik sıkıntı bunun en büyük sebeplerinden biridir. Yeni-klasikçi düşünceyle yazılmış eserler genelde tonal yapıda, polifonik yazı içeren fügler, concerto grossolar veya barok dans süitleridir. Buna karşın yeni-klasikçilik bir stil değil akım olarak adlandırılmıştır. Bu akımın bir başka önemli özelliği ise; bestecilerin eserlerini 18. yüzyıl formlarına dayandırmasına rağmen, yapıtların hala modern tınılardan oluşmasıdır (Kamien, 1988, s. 446).

Besteci için neo-klasik düşünce, geçmişte yazılmış bir müzik maddesinin farklı şekilde işlenerek 20. yüzyıla aktarılmasıdır. Stravinsky’nin müzikte anlatıma değil de yapıya önem vermesi sebebiyle yeni-klasikçi anlayışla yazdığı eserlerinde en çok kullandığı yöntem kontrpuandır (Pamir, 2000, s. 387).

Bestecinin bu dönemde bestelediği önemli eserlerden bazıları “*Oedipus Rex*”, “*Apollon Musagete*” ve “*Rake’s Progress*” adlı operasıdır. Aynı zamanda Stravinsky’nin 1924 yılında bestelediği ikinci piyano sonatı da bu döneme dahildir.

2.3. 1950-1971 Yılları Arasında Çalıştığı Serial Dönem

Stravinsky’nin yeni-klasikçilikten sonra etkilendiği ikinci büyük akım, 20. yüzyılın en büyük kuramcısı, belki de en büyük öğretmeni olan Arnold Schönberg’in dokuz yıllık bir süreç ardından 1920’lerde müzik dünyasına tanıttığı ‘on iki nota sistemi’ yani ‘serializm’ (dodekafoni) olmuştur (Mimaroglu, 2013, s. 74).

İlk zamanda Stravinsky serial müziği kendine yakın bulmasa da, 1952’de yapılan bir söyleşide “Serial besteciler, saygı duyduğum bir disipline sahip biricik bestecilerdir” demiştir. Bu fikir değişikliğinde Robert Craft’ın etkisi

büyüktür. Her ne kadar serial müziğin kuramcısı Arnold Schönberg olsa da, Stravinsky'nin eserlerindeki seriyalizmin asıl esin kaynağı Anton Webern'in müziğidir (Schonberg, 2013, s. 457).

Bu dönemin başlıca yapıtları; “*Agon* (1956)”, “*Piyano ve Orkestra için Bölümler* (1959)” “*Requiem Canticles* (1966)’dır.

Görüldüğü üzere Stravinsky üç ayrı dönemde değişik akımlara yönelmiş, değişik teknik ve stillere öncülük etmesine rağmen tutarsız olmakla suçlanmıştır. Hemen her kılığa büründüğü 20. yüzyılda, başta Bahar Ayini olmak üzere birçok eseriyle, müziğin başta gelen bestecilerinden biri olarak tarihteki yerini almıştır (Say, 2000, s. 489-490).

2.4. Stravinsky ve Piyano

Müziyen bir aileden gelen Igor Stravinsky, piyano eğitimine ilk olarak 9 yaşında Madam Snetkova ile başlamış, ardından Anton Rubinstein'in öğrencisi Leokadiya Kashperova ile çalışmalarını sürdürmüştür. Kashperova'nın öğreticiliğinde Stravinsky; Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelsshon ve Schumann gibi bestecilerin eserlerini çalışma fırsatı bulmuş aynı zamanda Rimsky-Korsakov'un operalarının 4 el düzenlemelerini de hocası ile birlikte çalma imkanı bulmuştur. Kashperova'nın piyano eğitimi Stravinsky için piyano tekniği kullanımı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir (White, 1984, s. 23-24).

Stravinsky için piyanonun yeri diğer bestecilerden daha farklıdır. Besteciye göre bu enstrüman farklı işlevleri olan ve farklı amaçlara hizmet edebilecek yapıya sahiptir. Eser taramasında solo piyano eserlerinin sayısı oldukça az olmasına rağmen orkestra içinde piyanoyu sıklıkla kullandığı anlaşılmaktadır.

Stravinsky, pianoforte'yi senfonik orkestranın ayrılmaz bir üyesi olarak kullanan ilk bestecilerden biridir. Piyanonun orkestraya dahil edilmesi, erken dönem eserlerinden olan 1909 yılında bestelediği “*Ateş Kuşu*” balesinden, 1966 yılında bestelediği son eserlerinden biri olan “*Requiem Canticles*”a kadar neredeyse çoğu eserinde yer vermiştir (Rauscher, 1991, s. 2).

Besteci enstrümanı nasıl gördüğünü şu sözlerle açıklar;

“Piyano, orkestral çalışmalarda benim için harika bir vurmali çalgıdır. Piyanonun kendi kişiliği ve önemi vardır. Tüm sanatlar gibi, kronolojik bir gelişime tabidir. Geçmişte piyanoya sanki şarkı söylemek amacıyla yapılmış vokal enstrüman rolü biçilmişti ancak bir vurmali çalgı olarak kendine özgü

ve çok belirgin bir karaktere sahiptir. Bu piyano kavramı aklımda uzun bir süre boyunca büyük bir ağaç gibi gelişti. Geçtiğimiz yıl konçertomda meyve verdi. Piyanoyu vurmali çalgı olarak hak ettiği yere getirmeye çalıştım.” (Joseph, 1983, s. 158).

Besteci piyanoyu genellikle lirik olmayan, kuru ve bağımsız bir stilde, çok sayıda aksan ve sforzandolar ile kullanmıştır (Rauscher, 1991, s. 123). Stravinsky'nin eserlerinde pedal kullanımı oldukça sınırlıdır. Bunun nedeni olarak bestecinin küçük yaşta piyano dersleri aldığı Leokadiya Kashperova gösterilebilir. Besteci ve Robert Craft'ın Anılar ve Yorumlar adlı kitabında şu anısı anlatılmaktadır;

“Piyano öğretmenim pedal kullanımımı yasaklamıştı. Her zaman parmaklarımla sanki bir orgcuymuşum gibi notaları bağlamam gerekirdi. Belki de pedal kullanan bir besteci olmamamın nedeni budur” (Craft, 1960, s. 25-26).

Besteci sadece piyano için eserler yazmakla kalmamış aynı zamanda bestelediği “*Petruška*”, “*Bahar Ayını*” ve “*Apollon Musagète*” adlı bale eserlerinin de dört el piyano transkripsiyonlarını da yapmıştır.

3. Fa Diyez Minör Piyano Sonatı (1903-1904)

Stravinsky'nin Fa diyez minör piyano sonatı 1903-1904 yılları arasında Nikolai Rimsky-Korsakov ile çalıştığı yıllarda yazılmıştır. Bestecinin Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem eserlerindedir. Sonat, Nicolas Richter'e ithaf edilmiştir. Eser 4 bölümden oluşmaktadır. Son iki bölüm ara verilmeden çalınır.

- I. Allegro
- II. Scherzo (*Vivo*)
- III. Andante
- IV. Finale. Allegro – Andante

3.1. Birinci Bölüm – Allegro

Birinci bölüm; sonat allegro formundadır. Sergi (eksponziyon) 21 ölçülü A teması ile fa diyez minör tonunda, fortissimo (ff) nüansında kahramanca bir karakterde sunulmuştur. Kullanılan oktavlar ile piyanonun nüans kapasitesi artırılmıştır. A temasının ilk dört ölçüsü ilk cümlede birinci derece ile başlamakta olup beşinci (dominant) derecede sonlanmaktadır. İki oktav kadar yukarı çıkan A teması 21. ölçüde sonlanır.



Şekil 1. A teması: 1-4. Ölçüler.

22. ölçüde fortissimo (ff) nüansı ile başlayan bağlayıcı köprü 24. ölçüde gelen diminuendo (dimin.) nüansı ile 27. ölçüde yerini pianissimo (pp) nüansına bırakır. Tempo giderek yavaşlatılarak 33. ölçüde B temasına geçiş sağlanır.



Şekil 2. Bağlayıcı köprü: 22-24. Ölçüler.

B teması eserin tonunun ilgi majörü olan La majör tonunda gelmektedir. A temasının kahramanca ve cesur karakteri B temasında yerini daha sakin ve pastoral bir karaktere bırakmaktadır. İnci ve çıkıcı nüanslar ile devam eden B teması 45. ölçüde forte (f) nüansına ulaşır ve 60. ölçüde piano (p) nüansı ile B teması son bulur.



Şekil 3. B teması: 33 – 36. Ölçüler.

Tamamlayıcı köprü 61. ölçüde ana tempoya dönüş yapılarak (a tempo) ve piano (p) nüansı kullanılarak başlamaktadır. Bu köprüde B temasından motifler kullanılmış olup Gelişme bölümüne geçiş için hazırlıktır. 70. ölçüye kadar devam etmektedir.



Şekil 4. Tamamlayıcı Köprü: 61 – 64. Ölçüler.

Gelişme kısmı 71. ölçüde başlamakta ve 182. ölçüye kadar sürmektedir. Pianissimo (pp) nüansı ile başlayan gelişme kısmı yükselerek 97. ölçüde fortissimo (ff) nüansına kadar taşınır. 106. ölçüde “Appassionato” teriminin kullanımı, eserdeki Beethoven öykünmesine bir örnek olarak gösterilebilir. 182. ölçüde ritenuto (rit.) ve sol elde kullanılan dörtlüklerden oluşan inici oktavlar ile A temasına geçiş sağlanır.



Şekil 5. Gelişme: 71-73. Ölçüler.



Şekil 6. Appassionato: 106. Ölçü.

183. ölçüde A temasının Fa diyez minör tonunda ve fortissimo (ff) nüansı ile kahramanca girişi ile yeniden sergi başlamaktadır. Fortissimo (ff) nüansı A teması boyunca sürdürülmektedir.



Şekil 7. A teması: 183 – 186. Ölçüler.

204. ölçüde fortissimo (ff) nüansında gelen bağlayıcı köprü 206. ölçüde gelen diminuendo (dim) nüansı ile 209. ölçüde yerini pianissimo (pp) nüansına bırakır. Tempo yavaşlatılarak 215. ölçüde gelecek olan B temasına hazırlık yapılmaktadır.



Şekil 8. Bağlayıcı köprü: 204 – 207. Ölçüler.

Yeniden Sergi kısmında gelen ve piano (p) nüansı ile başlayan B teması bu kez La Majör tonu yerine 215. ölçüde Fa diyez Majör tonunda verilmekte olup 242. ölçüye kadar sürmektedir.



Şekil 9. B teması: 215 -218. Ölçüler:

243. ölçüde gelen tamamlayıcı köprü 3 kısımdan oluşmaktadır. 1. kısım 243-252. ölçüler arası, 2. kısım 253-270. ölçüler arası, 3. kısım ise 271 ve 274. ölçüler arasında gelmektedir.



Şekil 10. 1. Tamamlayıcı Köprü: 243- 246. Ölçüler:



Şekil 11. 2. Tamamlayıcı Köprü: 253 ve 254. Ölçüler.



Şekil 12. 3. Tamamlayıcı Köprü: 271-274. Ölçüler.

275. ölçüde başlayan coda kısmı piano (p) nüansı ile başlamaktadır. Uzun süren tempo ve nüans tırmanışından sonra pianissimo (pp) nüansı ile bölüm son bulmaktadır.



Şekil 13. Coda: 275-277. Ölçüler.

3.2. İkinci Bölüm – Scherzo (Vivo)

İkinci bölüm; karakter olarak birinci bölümün kahramansal niteliği yerine şakacı bir üslupta yazılmıştır. Bu bölümde form olarak gelişmiş 3 bölmeli form kullanılmıştır. A bölmesi La Majör tonunda verilmiştir ve sade 3 bölmeli formda yazılmıştır. 3 periyoddan oluşmaktadır. İlk periyod 12+12 ölçüden oluşan 2 cümle (a+a¹) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölme 2/4'lük ölçü rakamında yazılmıştır. Bölümün başında ise tempo ibaresi olarak Vivo (canlı) yazılmış olduğunu görmekteyiz.

Pianissimo (pp) nüansı ile başlayan a cümlesi çıkıcı notalarda crescendo, inici notalarda diminuendo kullanımı ile 12. ölçüdeki Sforzando'ya (Sf) kadar sürdürülmektedir. 13. ölçüde başlayan ve bir oktav üstten gelen a¹ cümlesi de a cümlesiyle nüans ve karakter açısından benzerlik göstermektedir.



Şekil 14. A bölümü, a cümlesi: 1-5. Ölçüler.



Şekil 15. A bölümü, a¹ cümlesi: 13-16. Ölçüler.

25. ölçüde ikinci periyod olarak b cümlesi gelmektedir. Bu cümlede diğer cümlelerin aksine staccato yazım tarzı kullanılmıştır. 81. ölçüde, 12+26 ölçülük üçüncü periyod 2 cümleden oluşmaktadır (a^2+a^3). 119. ölçüde başlayan pianissimo (pp) nüansındaki coda crescendo nüansı kullanılarak 145. ölçüde fortissimo (ff) nüansına ulaşır ve büyük A bölümü tamamlanır.



Şekil 16. A bölümü, b cümlesi: 25-28. Ölçüler.



Şekil 17. A bölümü, a^2 cümlesi: 81-84. Ölçüler.



Şekil 18. A bölümü, a^3 cümlesi: 93-96. Ölçüler.

B bölümü Fa majör tonunda gelmekte olup epizod olarak kullanılmıştır. A bölümü ile karakterleri oldukça zıt ve daha sakindir. Bu bölme de 3/4'lük ölçü rakamı kullanılmış olup piano (p) nüansı ile başlamaktadır. Bu bölmede kullanılan nüanslar A bölümüne göre daha sade olmakla birlikte piano (p) ve pianissimo (pp) nüansları arasında geçtiğini söyleyebiliriz. 225. ölçüde 2/4'lük ölçü rakamına geçiş yapılır. Ana tona dönmek için sağ elde tekrarlayan kromatik motifler ile A_1 bölümüne geçiş için hazırlık yapılır.



Şekil 19. B bölümü: 146-149. Ölçüler.

257. ölçüde A_1 bölümü tekrar sunulur. Bu sefer röpriz uzatılmış olarak karşımıza çıkmaktadır ve üç periyoddan oluşmaktadır. İlk periyod ($a+a^1$) a

cümlesi 257-268. ölçüler arasında yer almaktadır. Akabinde gelen a^1 cümlesinin 269-280. ölçüler arasında yer almasıyla beraber ilk periyod tamamlanır.



Şekil 20. A_1 bölümü, a cümlesi: 257-259. Ölçüler.



Şekil 21. A_1 bölümü, a^1 cümlesi: 269-273. Ölçüler.

İkinci periyod olarak gelen b 281-326. ölçüler arası gelmektedir.



Şekil 22. A_1 bölümü, b cümlesi: 281-284. Ölçüler.

Üçüncü periyod iki cümleden oluşmaktadır. (a^2+a^3). 325-336. ölçüler arasında a^2 cümlesi, 337-399. ölçüler arasında ise a^3 cümlesi yer almaktadır. 399. ölçüde forte (f) nüansı ile başlayan coda kısmı temponun giderek hızlanması ile 429. ölçüde fortissimo (f) nüansında gelen La majör akoru ile birlikte bölüm sonlanır.



Şekil 23. A_1 bölümü, a^2 cümlesi: 325-331. Ölçüler.



Şekil 24. A_1 bölümü, a^3 cümlesi: 337-340. Ölçüler.

poco a poco più accelerando



Şekil 25. Coda: 399-401. Ölçüler.

3.3. Üçüncü Bölüm – Andante

Üçüncü bölüm; en sakin bölüm olmakla beraber karamsar bir karakter ile başlar. Bu bölüm serbest 5 bölmeli formda yazılmıştır. A bölümü Re majör tonunda verilmiştir ve 1 periyod 3 cümleden oluşmaktadır ($a+a^1+a^2$). İlk cümle olan a ; 1-8. ölçüler arası piano (p) nüansında sunulmaktadır. İkinci cümle olan a^1 ; 9-15. ölçüler arası, üçüncü cümle a^2 ; ise 16-28. ölçüler arasında yer almaktadır.



Şekil 26. A bölümü, a cümlesi: 1-5. Ölçüler.



Şekil 27. A bölümü, a₁ cümlesi: 9-12. Ölçüler.



Şekil 28. A bölümü, a₂ cümlesi: 16-18. Ölçüler.

B bölümü 29-56. ölçüler arasında yer almaktadır. Bu bölümün başında kullanılan poco agitato ibaresi ve sol elde gelen onaltılık notalar ile bölümün temposu hızlandırılmıştır. Sağ elde gelen kromatik melodi ile birlikte crescendo yapılmaktadır. 38. ölçüde bölme zirveye ulaştıktan sonra Ritenuto ile hız bir anda düşürülerek sönümlenir ve bunu 41. ölçüde gelen decrescendo destekler. 42. ölçüde ana tempo olan Andante'ye dönüş yapılmaktadır.



Şekil 29. B bölümü: 29-32. Ölçüler:

C bölümü ise 57-89. ölçüler arasında yer alır. Pianissimo (pp) nüansında sunulan C bölümü eserin ana karakteri ile zıt bir fikirdedir. Sağ elde kullanılan onaltılık altılama notalar sayesinde farklı tempo izlenimi yaratılır. 59. ölçüde sağ elde gelen melodi rus halk müziği teması izlenimi taşır. 69. ölçüde bölüm oktav kapasitesi açısından en yüksek seviyeye ulaşır.



Şekil 30. C bölümü: 57-58. Ölçüler:

Tekrar gelen A bölümü ilk seferinde olduğu gibi 3 cümleden oluşmaktadır (a+a¹+a²), a; 90, a¹; 99 ve a²; 106. ölçüde başlamaktadır.



Şekil 31. A bölümü: a cümlesi 90-94. Ölçüler:



Şekil 32. A bölümü: a¹ cümlesi 99-103. Ölçüler.



Şekil 33. A bölümü: a² cümlesi 106-108. Ölçüler.

B bölümü 118. ölçüde kendini tekrar duyurur. 127. ölçüde tekrar bölmenin zirvesine ulaşılır ve forte (f) nüansına kadar tırmanılır. Akabinde devam eden kromatik çıkıcı-inici melodi ile 144. ölçüde piano (p) nüansına geri dönüş yapılmaktadır. 153. ölçüde gelen köprü, dördüncü bölüme arası geçmek için kullanılarak bölüme bizi hazırlamaktadır. Unison olarak kullanılmış noktalı onaltılık notalardan oluşan motifler ile birlikte adeta bir teknik çalışma izlenmi yaratılmış ve 4. bölümde de karşımıza çıkacak olan bu motiflerin burada ön hazırlık olarak sunulduğu görülmüştür. 166. ölçüye kadar giderek artan nüans kapasitesi sol elde gelen oktavlar ile artırılmış ve 167. ölçüde fortissimo (ff) nüansına ulaşılmıştır. Akabinde decresendo ve inici notalar kullanılarak diğer bölüme geçiş için yumuşak bir doku yaratılmıştır



Şekil 34. B bölümü: 118-119. Ölçüler.



Şekil 35. Köprü: 159-161. Ölçüler.

3.4. Dördüncü Bölüm -Allegro – Andante

Dördüncü bölüm; rondo formunda yazılmış olup üçüncü bölüm ile arasında duraklama olmadan (attaca) devam edilir. A teması Fa diyez Majör tonunda başlamaktadır. Piano (p) nüansında başlayan bu bölüm sakin bir temaya sahiptir. Adeta bir önceki bölümde hissettirilmiş olan iç sıkıntıları bir kenara bırakmış izlenimi verilmektedir. Bu temada 7. ölçüde sol elde gelen oktavlar 44 ölçü boyunca temanın sonuna kadar sürdürülmüş olup küçük elli piyanistler için teknik açıdan zorluk oluşturabilmektedir.



Şekil 36. A Teması: 1-7. Ölçüler

51. ölçüde B teması kendini duyurur. Si minör tonundadır. İlk tema ile oldukça zıt bir karakterdedir. Noktalı ritimli karakter burada yerini senkoplara bırakmaktadır. Oktav karakteri bu temada sağ elde sağlanmış ve sol el ile de desteklenmiştir. İki elde de fa anahtarı kullanımı sayesinde daha koyu bir ton elde edilmiştir. B teması 75. ölçüde ikinci kez duyurulur bu sefer aksanlar ile

desteklenmiş fortissimo (ff) nüansında gelmekte olup ritenuto kullanımı ile hız düşürülerek daha ihtiraslı bir tema yaratılmıştır. Bestecinin burada sanki viyolonsel için yazılmış bir solo düşündüğü hissetilmektedir.



Şekil 37. B Teması: 51-57. Ölçüler.

125. ölçüde A teması tekrar karşımızda belirir ve ilk seferki gelişinde olduğu gibi Fa diyez Majör tonunda verilmiştir. Bu temanın, ilk gelen A temasına göre oktav ve akor kullanımı sayesinde daha yoğun oluşunu söyleyebiliriz. Sol elde gelen oktav motifleri bu temada da sürdürülmektedir.



Şekil 38. A Teması: 125-130. Ölçüler.

C teması 163. ölçüde Re majör tonunda sunulur. Piano (p) nüansında başlayan sakin tema 200. ölçüde con bravura yazısının gelmesi ile birlikte cesur bir havaya bürünür. Tempo hızlandırılır ve 220. ölçüde forte nüansına ulaşılır. 230. ölçüde Andante temposuna geri dönüş yapılır. 263 ölçüde gelen sus ile birlikte gelecek olan A temasına hazırlık yapılır.



Şekil 39. C Teması: 163-166. Öçüler.

3. kere kendini duyuran A teması 263. ölçüde Fa diyez Majör tonunda tekrar gelir. 299. ölçüye kadar ilk gelen A temasının birebir aynı yazım stili kullanılmıştır.



Şekil 40. A Teması: 263-267. Ölçüler.

318. ölçüde Coda'nın gelmesi ile eser sona yaklaşır. Pianissimo (pp) nüansında başlayan coda, dinamiklerin artması ile 342. ölçüde fortissimo (ff) nüansına kadar yükselir ve görkemli uzatılmış kadansvari bir bitişle sonlanır.



Şekil 41. Coda: 318-321. Ölçüler.

4. Sonuç

Rus-Amerikalı besteci Igor Stravinsky'nin Rus folklorundan ilham alan besteleri, müziğin evriminde çığır açan yenilikler ve yaratıcılığını belirleyen etkileyici unsurlar içerir. Stravinsky, Rus kültüründen beslenen eserlerinde geleneksel melodileri modern bir bakış açısıyla işleyerek dinleyiciye eşsiz bir deneyim sunmuştur. Rus folkloruna ait unsurları ustalıkla harmanlayan besteci, ritmik karmaşıklığı, zengin orkestrasyonu ve disiplinli yapılarıyla tanınır. Stravinsky'nin eserleri sadece çağdaş müzik sahnesini dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda müzikal sınırları zorlayarak gelecek nesillere ilham verici bir miras bırakmıştır (Akdeniz, 2018, s.1).

Igor Stravinsky, hayatı boyunca solo piyano için sadece iki piyano sonatı yazmıştır. Fa diyez minör sonatını 1904 yılında diğer sonatını ise 1924 yılında bestelemiştir. Bu sonatlar bestecinin iki farklı yaratıcılık dönemine aittir. Fa diyez minör piyano sonatı ilk yaratıcılık evresi olan Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem, 1924 yılında bestelediği diğer sonat ise 2. yaratıcılık evresi olan Neo-Klasik dönemine aittir. Bu sonatın detaylı form analizinin yapılması sonucunda elde edilen bulgular şu şekilde sıralanabilir:

Sonatin ilk bölümünde Sonat Allegro formu kullanılmıştır. Eserde Beethoven'ın Op. 57 "Appassionata" piyano sonatından malzeme kullanıldığı saptanmıştır. Fa diyez minör sonatında nüans kullanımı oldukça çeşitlidir. Sonatını oldukça uzun soluklu ve 4 bölümlü olarak besteleyen besteci, bütün bölüm adlarında tempo ibareleri kullanmıştır. Geleneksel tonal yapıya uyulmuştur. Sonatın edisyonunda pedal işareti kullanılmamıştır. Sonuç olarak bu bağlamda sonatta bestecinin dönem özelliklerini başarıyla koruduğu tespit edilmiştir.

Kaynakça

Akdeniz, A.Ö. (2018). *Stravinsky: Rus Balelerinin Rus Halk Müziği ile İlişkisi*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 4(7), 21-31. <https://doi.org/10.5578/amrj.66478>

Boran, İ.ve Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. Yapı Kredi Yayınları.

Joseph, C. M. (1983). *Stravinsky and the Piano*. UMI Research Press.

Kamien, R. (1988). *Music An Appreciation*. Mc Grow-Hill Book Company.

Mimaroğlu, İ. (2009). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (2013). *11 Çağdaş Besteci*. Pan Yayıncılık.

Pamir, L. (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*. Boyut Kitapları.

Rauscher, J. F. (1991). *Treatment Of The Piano In The Orchestral Works Of Igor Stravinsky*. Texas Tech University.

Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, H. (2013). *Büyük Besteciler*. Doğan Egmont Yayıncılık.

Stravinsky, I. ve Craft, R. (1960). *Memories and Commentaries*. Faber and Faber.

Stravinsky, I. (1974). *Sonata In F# Minor for Piano*. Faber and Faber

Taruskin, R. (2016). *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. University of California Press.

White, E. W. (1979). *Stravinsky: The Composer and His Works*. University of California Press.

BÖLÜM VI

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.50 FA MAJÖR ROMANSI'NİN KEMAN VE PİYANO PARTİSİNİN İNCELENMESİ

*Analysis of the Violin and Piano Part of Ludwig Van
Beethoven's Op.50 F Major Romance*

Özge GÜNCAN¹ & Uğur ÇİT²

¹(Öğr. Gör.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /
Müzik Bölümü / Piyano Anasanat Dalı,
E-mail: ozgeguncan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6376-5743

(Dr. Öğr. Üyesi ²). Tunceli, Türkiye, Munzur Üniversitesi/
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
E-mail: ugurcit@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4822-4551

1. Giriş

A lman besteci ve piyanist Ludwig van Beethoven (1770-1827), müziğin klasik dönemden Romantik döneme geçişinde önemli bir figürdür. Beethoven'ın müzik anlayışını anlamak için eserlerinin gelişimini, zamanının etkilerini ve kişisel yeniliklerini göz önünde bulundurmak önemlidir.

Beethoven kariyerine 18. yüzyılın sonlarındaki klasik dönemde başladı. Bununla birlikte, müzikal yaklaşımı dönemin diğer bestecilerinden belirgin bir şekilde farklıydı. Klasik dönem genellikle dengeli formlar, yumuşak melodi çizgileri ve düzenli yapılarla karakterize edilirdi. Beethoven bu klasik ilkeleri benimseyerek işe başlamış, ancak zamanla kendi tarzını geliştirmiştir.

Beethoven geleneksel müzik formlarını genişleterek ve döneminin sınırlarını zorlayarak müziğe yeni yönler kazandırmıştır. Örneğin, senfonilerinde,

konçertolarında ve diğer büyük ölçekli eserlerinde, geleneksel formları genişleterek ve çağının sınırlarını zorlayarak müziği yeni yönlere götürmüştür. Örneğin, senfonilerinde, konçertolarında ve diğer büyük ölçekli eserlerinde, geleneksel formları genişleterek ve çağının sınırlarını zorlayarak müziğe yeni yaklaşımlar kazandırmıştır.

Beethoven'ın müziği derin duygusal ifade ve dramatik yoğunluk ile karakterize edilir. Özellikle romantik dönemin öncüsü olarak kabul edilen besteci, duygusal ifadeyi vurgulamış ve müziği kişisel bir ifadeye dönüştürmüştür. Eserleri içsel çatışmalar, tutku ve dramatizasyonla dolup taşar.

Ludwig van Beethoven, keman ve piyano eserleriyle ve özellikle de keman sonatlarıyla müzik tarihine önemli bir miras bırakan çığır açan bir bestecidir. Keman için bestelediği eserler, sadece Beethoven'ın müzikal evrimini değil, aynı zamanda döneminin sanatsal atmosferindeki değişen beğenilere de dokunan önemli eserler arasında kendine sağlam bir yer bulur. Beethoven'ın keman sonatları, sadece kendi dönemi için değil, aynı zamanda sonraki kuşaklar için de ilham kaynağı olmuş, müziğin evrensel dilinde bir zirve temsil etmiştir. Bu eserler, sanatın sürekli evrimine ve yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir deha tarafından işlenmiş derin bir müzikal mirası temsil eder.

2. Beethoven'ın Keman ve Piyano İçin Yazdığı Eserler

Beethoven, Viyana'daki müzik ortamının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kendisinden önceki bestecilerin geleneksel melodi ve orkestrasyon tekniklerinin yeterli olmadığını, bu dönemden önce yazılan eserlerde enstrümanların ses renklerinin mümkün olan en yalın şekilde kullanıldığını düşünen büyük bir bestecidir (Akdeniz & Cinxo, 2022.s.131-132).

Viyana'daki geleneksel müzik otoritelerine rağmen, Beethoven, Haydn ve Mozart'ın etkisine kapılmamak için büyük bir çaba göstermiş ve eserlerinde kendi prensiplerinden ödün vermemek adına yoğun bir çaba sarf etmiştir. Tüm yapıtlarında yaratıcı fikirlerini ve radikal görüşlerini ortaya koymayı tercih etmiştir (Başaran,2020, s.6).

Beethoven'ın keman için bestelenmiş eserleri, döneminin müzik normlarına meydan okuyan ve çığır açan yenilikçi bir yaklaşımı yansıtır. Keman ve piyano arasındaki muazzam denge, sadece enstrümanların etkileyici tek başlarına performans sergilemelerini değil, aynı zamanda birbirleriyle etkileşim içindeyken de sanatını zirveye taşır. Beethoven'ın keman eserleri, bu ikili arasındaki yoğun diyalog sayesinde dinleyiciyi duygusal bir serüvene davet eder, sanatın gücünü ve duygu derinliğini gözler önüne serer.”

Keman ve piyanonun farklı renklerinin kullanılması, Beethoven'ın enstrüman bilgisindeki ustalığı sayesinde beklenti atmosferini oldukça net bir şekilde yansıtır (Özkan, 2022, s.109). Ayrıca, Beethoven'ın keman sonatlarındaki temel müzikal malzemeyi genişleterek ve derinleştirerek, sadece kendi döneminde değil, aynı zamanda gelecek kuşaklardaki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Kemanın tınısını ve teknik potansiyelini yeni ufuklara taşıyan Beethoven, keman-piyano kombinasyonunu kullanarak müziğin evrensel dilinde zengin ve çeşitli bir anlatım sunmuştur. Onun bu yenilikçi yaklaşımı, müziğin evrimine büyük katkılarda bulunmuş ve sanat dünyasında bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Hayatı boyunca 32 piyano sonatı, 10 piyano ve keman sonatı, 5 piyano ve çello sonatı gibi sayısız eser bestelemiş olan Ludwig van Beethoven, dört bölümlü sonat formunu benimsemekte ve kullanmaktaki ustalığı ile tanınan en önemli bestecilerden biridir. Beethoven'ın bu geniş repertuarı, dört bölümlü sonat formunu zenginleştirerek, derinleştirerek ve çeşitlendirerek müziğin evrimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu şekilde, bestecinin eserleri klasik müzikteki sonat formunun zirvesini temsil etmiş ve müzikal geleneği ileriye taşımıştır(Tamer, 2023,s.268).

Beethoven'ın keman eserleri;

Beethoven toplam on keman sonatı bestelemiştir. Bu sonatlar genellikle bir keman ve bir piyano için yazılmıştır. Beethoven'ın keman sonatları, döneminin müzikal zenginliğini ve derinliğini yansıtan önemli eserlerdir. Özellikle Op. 47 "Kreutzer" Keman Sonatı en ünlü ve etkileyici olanlarından biridir.

Beethoven'ın keman konçertoları da önemli eserleri arasındadır. En bilineni Keman Konçertosu Op. 61'dir. Bu eser klasik müzik repertuarının temel taşlarından biridir ve virtüözitenin yanı sıra lirizm de içerir.

Beethoven'ın keman için yazdığı diğer eserler arasında bazı romanslar ve tematik çeşitlemeler yer alır. Bu eserler duygusal yoğunlukları ve çeşitli tematik yapıları ile öne çıkar. Beethoven keman için bazı tek bölümlü eserler de yazmıştır. Beethoven'ın keman ve orkestra için bestelediği sol majör Opus 40 ve Fa majör Opus 50 Romansları ve Op. 96 "Bahar" adlı tek bölümlü keman sonatı konçerto ve sonatlarından sonra bestecinin en önde gelen eserleri arasında önemli bir yere sahiptir.

Beethoven'ın piyano eserleri;

Beş piyano konçertosu, otuz iki piyano sonatı, keman, viyolonsel ve piyano için konçerto ve bir çok oda müziği eseri bulunmaktadır. İlk üç piyano sonatı 1783 yılında yayınlanınca Beethoven'ın üstün yeteneği farkedilmiştir.

Tutkulu, dramatik ve üstün müzikalite anlayışına sahip olan Beethoven uzun yıllar Joseph Haydn'ın yanında çalışmıştır. Haydn ve Mozart'tan etkilenecek devraldığı tüm müzikal prensipleri geliştirmiştir.

İfade gücü ve teknik sınırları çok üst seviyededir. Klasik Batı Müziği'nin en temel amaçlarından biri olan sonat biçimine çok büyük katkı sağlamıştır ve genel olarak müzikal düşüncelerini bu biçimle açığa vurduğu görülmektedir. Yapısal olarak düşünme fikri Beethoven'da oldukça belirgindir. Temalar, biçimlerin netliği, motifsel tematik gelişimin dengesi, karşıtlıkların sergilenmesi, kadans modelindeki armonileri ve aynı zamanda derin bir sadelik tüm yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır.

Beethoven'ın biçim algısını geliştiren motifler, temalarıyla iç içe görülmektedir ve bu yüzden eserlerindeki bütünlük her zaman korunmuştur. Bütün piyano sonatlarında bu oluşum mevcuttur ve gizli motif-tema işbirliği net bir şekilde duyulmaktadır. Beethoven'ın motifsel tematik öğeleri bir sonraki dönemin çağdaşlarına örnek olmuştur. Klasik Dönemi 19. Yüzyıla taşıyan tüm müzisyenlere de yol gösterici olmuştur ve etkilemiştir. Özellikle Op. 109 Piyano Sonatı Romantik Dönem'in başlangıcı için önemli bir örnek olmuştur.

3. Beethoven'in Fa Majör Opus 50 Romansı'nın Keman ve Piyano Partisinin İncelenmesi

Barok dönemde ortaya çıkan sonat, konçerto ve süit gibi formlar Klasik dönemde daha da gelişerek eserlerde müzikal derinliği olan, zengin bir kimlik ortaya koyan, güçlü ve etkileyici bir ifade biçimine dönüşmüştür (Akdeniz & Akdeniz 2020, s. 54-55).

Adagio Cantabile, Op. 50 Romance, Beethoven tarafından bestelenen iki Romanstan ilkidir (Keller, 2016). İki Romans'ın ne zaman ve neden yazıldığına dair kesin bir bilgi olmamasına rağmen, Bir görüşe göre, Romanslardan biri Beethoven'ın 1790'larda bestelemeye başladığı ve yarıda bıraktığı bir eserdir. Diğer bir görüşe göre ise bu eser Do Majör Keman Konçertosu'nun ilk bölümünden bir alıntı olabilir. Ancak, iki Romansın Beethoven Viyana'ya taşındıktan sonra yazıldığı da tahmin edilmektedir (Kalender & Alpagut, 2017, 739).

İlk olarak Aralık 1803'te Hoffmeister etiketiyle Sol Majör Romans Leipzig'de "Beethoven Op. 40" adıyla yayınlandı. Fa Majör Romans ise Mayıs 1805'te Beethoven Op. 50 olarak "Bureau d'Arts et d'Industrie" etiketiyle yayınlandı (Keller,2016).

Müzikal açıdan bakıldığında Adagio Cantabile, duygusal bir yoğunluk ve lirizme sahiptir. Beethoven'ın romantik dönem eserlerine özgü olarak, eser içerisinde güçlü bir duygusal ifade ve dramatik bir atmosfer bulunmaktadır. Adagio tempo seçimi, eserin hissiyatını ve izleyiciye iletmek istediği duyguları vurgulamada önemli bir rol oynar.

Teknik açıdan ise Beethoven, kemanın çeşitli teknik zorluklarını ustalıkla kullanarak eserine zenginlik katmış. aynı zamanda, piyano ile keman arasındaki etkileşimdeki hassasiyet, Beethoven'ın bu iki enstrüman arasındaki dengeyi ve kontrastı ustalıkla yönetmiştir.

4. Yapısal Analiz

Fa majör No:2 Op.50 Romance, Beethoven'ın derinlik, duygusal lirizm ve üst boyutta teknik ustalığına iyi bir örnek olduğu bilinmektedir. Bu eser, romantik döneme yatkınlık taşıırken aynı zamanda Beethoven'ın klasik formlara getirdiği yenilikçi bakışı da barındırmaktadır. Beethoven'ın duyurmak istediği varyasyonlar ve tonal hareket farklılıkları, eserin sürekli taze ve dikkat çekici kalmasını sağlamaktadır. Dinleyicilere yoğun duygu aktarımlı bir deneyim sunan bu eser, bu türdeki repertuarın önemli parçalarından biridir.

Açılış bölümü, fa majör tonundadır ve kemanın lirik melodisiyle oluşan derin ve büyüleyici teması, eserin ana temasını oluşturur. Sade bir piyano eşliğiyle başlayan eserde; sonrasında bu temayı piyano partisi devralmıştır, aynı dinginlik, sadelik ve uzun bir girişle sergilendiği görülmektedir. Piyano, kemanın yorumlama gücünü desteklerken arka planda iyi dinlenen, müzikal bir eşlik sunulmaktadır. Bu giriş, eserin tonalitesi olan fa majörü net bir şekilde vurgulamaktadır.

ROMANZE.

Op. 50.

Adagio cantabile.

dolce

Adagio cantabile.

Solo.

p

mf

cresc.

f

Tutti.

Görsel.1. 1- 9. ölçüler arası

9. ölçüden sonra başlayan piyano partisindeki temanın 16. ölçüye kadar sürdüğü görülmektedir. Başlangıçta da keman partisinde sunulan bu lirik tema, ağırbaşlı ve yoğun duygulu bir hüznle doludur.

Görsel.2. 10-16. ölçüler arası

Eserin orta kısmı, tonal farklılıklar ve müzikalite açısından bir kontrast yaşatmaktadır. Bu bölüm, eserin dinamik yönünü kuvvetlendirir ve dinleyiciyi bir duygusal gerginlikle karşılaştırmaktadır. Fakat Beethoven, bu gerginliği sonunda çözümlyerek eserin daha da gizemli olmasını sağlamıştır. 28 ve 33. ölçüler arasında piyano tekrar keman partisine temayı bırakarak, kemanda teknik gelişimin üst sınırdı olduğu bir parti görülmektedir. Otuzikiliklerle bezenmiş bu geçiş; yeniden gelecek olan temaya bir hazırlık niteliğindedir. Romance'ın tekrar eden A bölümü, kemanın duygusal lirik yapısını tekrar vurgular ve dinleyiciyi eserin başına döndürmeye yönelmektedir.

Görsel.3. 17-29. ölçüler arası

Beethoven, eserde çeşitli ornamentasyonları ve teknik kapasite sınırlarını kullanarak kemanın yeteneklerini vurgulamaktadır. 29. ölçüden itibaren görülen otuzikilik uzun yürüyüşler örnek olarak gösterilmektedir.

The image shows a musical score for Beethoven's Violin Sonata No. 10, Op. 16, measures 30-36. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex violin part with rapid sixteenth-note passages and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *dim.*, *cresc.*, *sf*, *mf*, and *ff*. A section marked 'B' begins at measure 33. The score is numbered 8932 at the bottom.

Görsel.4. 30-36. ölçüler arası

37. ölçüdeki küçük atışmaların olduğu bu kısımda keman partisindeki üçlemeler bizi temaya yaklaştırdığı görülmektedir ve fa majör teması yine aynı belirginlikte karşımıza çıkmaktadır.

The image displays a musical score for the first system of the first movement of Ludwig van Beethoven's Op. 50 in F major. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the violin part with dynamics *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *poco a poco*, and the piano part with *pp*, *cresc.*, and *dim.*. The second system shows the violin part with *dolce* and the piano part with *p*. The third system shows the violin part with *mf* and the piano part with *mf*, *cresc.*, and *f*, ending with a *Tutti.* marking.

Görsel.5. 37-48. ölçüler arası

48 ve 57. ölçüler arasında piyano partisinde birinci temanın lirik ve duygulu temasının tekrar sergilendiği görülmektedir. Keman ve piyanonun birinci temadaki tonal hareketleri, eserin duygusal derinliğini ve zenginliğini vurgulamaktadır.



Görsel.6. 49-55. ölçüler arası

Sonrasında aynı tema aynı şekilde piyano partisinde tekrar sergilenmektedir. Fakat burada piyano partisindeki tema geçişinin sonunda minör tonda bir geçiş yapılarak dinleyiciyi ikinci temaya götürmektedir. Bu gergin ama bir o kadar naif küçük ikinci tema hareketi 58. ölçüden itibaren açık bir şekilde görülmektedir. Orta bölüm, A bölümünden farklı bir tonal yapıya veya karaktere sahiptir. Beethoven'ın yazılarında sıkça görülen bir özellik olan kontrast, bu bölümde oldukça belirgin olduğu görülmektedir.



Görsel.7. 56-61. ölçüler arası

Kısa süren bu ikinci tema; sonrasında birinci temayla paslaşarak ilerlemektedir. 69. ölçüden itibaren ise eserin başında görülen kısa atışmaların tekrar karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu atışmaların sonundaki kadans hareketi bizi son kez ana tema yani romans motifine götürür.

The image displays a musical score for the second theme of Beethoven's Op. 50, covering measures 62 to 70. The score is written for violin and piano. The violin part begins with a melodic line in F major, marked 'decresc.' and 'espressivo'. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes, marked 'decresc.' and 'p'. The score includes dynamic markings such as 'decresc.', 'espressivo', 'dolce', 'sf', and 'Solo.'. The key signature is F major and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, with the first system ending at measure 69 and the second system ending at measure 70. The third system begins with a 'D' time signature change and a 'Solo.' marking.

Görsel.8. 62-70. ölçüler arası

Atışmaların 71 ve 77. Ölçüler arasında da olduğu görülmektedir. Beethoven, bu atışmalarda beklenmeyen öğeler kullanarak, eserin daha zengin bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır.

The image shows a musical score for a piano piece, measures 71-77. The score is in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages. The vocal line is in the right hand of the piano, with lyrics "f di - mi - nu - en - do". The score includes dynamic markings such as "dolce", "mf", "dim.", "Solo.", and "p".

Görsel.9. 71-77. ölçüler arası

79. ölçüde keman partisinde gelen temada bir takım küçük süslemeli pasaj hareketleri farkedilmektedir. Bu çeşitli dinamik hareketler, eserin ifade gücünü arttırmaktadır.

The image displays a musical score for the Violin and Piano parts of the first movement of Beethoven's Op. 50, F Major Romance. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the violin part with a dynamic marking of 'p' and a 'dolce' instruction, and the piano part with a dynamic marking of 'p'. The second system continues the violin part with a dynamic marking of 'p' and the piano part with a dynamic marking of 'p'. The third system shows the violin part with a dynamic marking of 'mf' and the piano part with a dynamic marking of 'sf'.

Görsel.10. 77-85. ölçüler arası

88. ölçüye kadar keman ve piyanonun yürüyüşü ardından; 89. ölçüden itibaren keman partisine büyük bir kadans hareketi yapması için giriş veren piyano partis bitiminde, keman partis uzun ve oldukça melodik bir kadans sergisi ile bu kez piyano eşliğinde karşımıza çıkmaktadır.

The image shows a musical score for a piano and violin piece, measures 86-92. The score is in 3/4 time and F major. It features a violin solo section starting at measure 86, marked 'F Solo.' and 'P e leggiero'. The piano part is marked 'Tutti.' and 'ff'. The violin part has a 'Solo.' section starting at measure 90, marked 'p'. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'f', and 'mf'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Görsel.11. 86-92. ölçüler arası

Dinleyiciyi finale taşıyan bu sergi sonrası 96. ölçüde küçük bir koda görünümüyle ve sakin yapıdaki karakterde, fa majör tonalitesinde bir sadelikle eser son bulmaktadır. Eserin sonunda karşımıza çıkan koda kısmı, duygusal bir yükseliş sunmaktadır ve eserin yoğun bir etkiyle tamamlandığı görülmektedir. Kemanın çaldığı duygusal lirik yapı, piyanonun destekleyici gücüyle birleşir ve eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye çıkarmıştır.

The image shows the first system of the Violin Concerto in F major, Op. 50, by Ludwig van Beethoven. The score is in 3/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a melodic line marked 'mf cresc.' and 'f'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'p cresc.', 'f', 'mf', and 'sf'. The first system ends with a fermata over the final note of the violin part.

Görsel.12. 93-103.ölçüler arası

5. Sonuç

Beethoven müziğin teknik yönlerini de genişletmiştir. Piyano ve orkestra için yazdığı eserlerde, enstrümanların teknik yeteneklerini sınırlarının ötesine taşımıştır. Bu, enstrümanlar arasındaki etkileşimi derinleştirdi ve onları daha dramatik ve etkileyici bir şekilde kullanmasını sağladı.

Beethoven'ın müziği, zamanının sınırlarını zorlaması, duygusal derinliği, yenilikçi yapıları ve kişisel ifadeye verdiği önemle karakterize edilir. Bestecinin eserleri müziği sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp derin duygusal ve

entelektüel katmanlara sahip bir sanat formuna dönüştürmüştür. Beethoven'ın etkisi Romantik dönemin ve ötesinin müziğini büyük ölçüde etkilemiştir ve müzikal mirası bugün hala canlıdır.

Adagio Cantabile, Op. 50 Romans, Beethoven tarafından bestelenen iki Romans'ın ilkidir. İki Romanstan ne zaman ve neden yazıldığına dair kesin bir bilgi olmamasına rağmen, bir görüşe göre, bu Romanslardan biri Beethoven'ın 1790'ların başlarında bestelemeye başladığı ve daha sonra yarıda bıraktığı bir eserdir. Bu dönemde Beethoven'ın müzikal tarzında belirgin değişiklikler gözlemlendiği ve bestecinin kariyerinde önemli evrelerin yaşandığı düşünülmektedir. Romansın tamamlanmamış olması, Beethoven'ın sanatsal keşiflerini ve denemelerini yansıtan ilginç bir dönemsel bakış açısı sunabilir.

Adagio Cantabile, Op. 50 Romans," Ludwig van Beethoven'ın bestelemiş olduğu etkileyici bir romantik eserdir. Bu Romans, duygusal derinliği, zarafeti ve teknik ustalığıyla dikkat çeker.

Beethoven'ın eserlerini ve tarzını yorumlamak, icracının karmaşık bir yapıya sahip olan bu müziği olabildiğince basit bir şekilde sunmasını gerektirir. Aynı zamanda, icracının, Beethoven'ın müzik metnindeki tüm hassas işaretlere saygı göstererek, eserin derinliğini ve duygusal zenginliğini en iyi şekilde ifade etmesi önemlidir (Akdeniz & Artaç 2023, s,108).

Kaynakça

Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020). *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*, Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar Livre de Lyon, s. 54-55.

Akdeniz, A.Ö.,& Cinxo, O. (2022). *Klasik Dönem Bestecilerinden Ludwig Van Beethoven'ın Müzikal Yaşamı*. Müzik Eğitiminde Akademik Çalışmalar. Livre de Lyon, s.131-132

Akdeniz, H.B., & Artaç. A. (2023). *Ludwig Van Beethoven'ın Op. 12 No. 3 E Bemol Majör Keman -Piyano Sonatının Analizi* Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar Metodoloji, Araştırma ve Uygulama Livre de Lyon, s.108

Başaran, İ. (2020). *Ludwig van Beethoven'ın Müziği ve 7. Keman Sonatı* (Doctoral s. dissertation, Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), s. 6.

Kalender, C., & Alpogut, U. (2017). *Bir Keman Eserinin Form Yapısı ve Keman Çalma Teknikleri Yönlerinden İncelenmesi: Ludwig van Beethoven op. 50 F-Dur Romance*. Journal of International Social Research, 10(54).

Keller,J.M.(2016).<https://nyphil.org/~media/pdfs/programnotes/1617/Beethoven-Romance-No-2-for-Violin-and-Orchestra.pdf>. Erişim Tarihi: 29.11.2023.

Özkan, Ç. (2022). *Ludwig van Beethoven'ın Op. 96 Keman-Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümünün Karakter ve Tematik Analizi*. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 4(1), 101-112.

Tamer, F. (2023). Ludwig van Beethoven'ın “Kreutzer” Piyano ve Keman Sonatının Performans Analizi. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 24(44), 267-278.

Görsel Kaynaklar

[https://imslp.org/wiki/Romance_in_F_major,_Op.50_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Romance_in_F_major,_Op.50_(Beethoven,_Ludwig_van)). Erişim Tarihi: 01.12.2023

BÖLÜM VII

RUS KEMAN EKOLÜNÜN ÖNEMLİ BESTECİLERİ VE KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Important Composers of Russian Violin School and Characteristics of Their Violin Playing Techniques

Yılmaz LEKESİZGÖZ¹ & Hüseyin Bülent AKDENİZ²

¹(Doktora Öğr.), Anadolu Üniversitesi

E-mail: yilmazlekesizgoz@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8710-4667

²(Prof.) Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar;

E-mail: hbakdeniz@anadolu.edu.tr;

ORCID: 0000-003-4128-898

1. Giriş

Rus Keman Okulu, müzik dünyasında önemli bir yere sahip olan bir keman çalma geleneğini ifade eder. Rusya'nın zengin kültürel mirasının bir parçası olarak ortaya çıkmış ve özellikle 19. ve 20. yüzyıl Rus müziğinde etkili olmuştur. Rus Keman Okulu, icracılara teknik ustalık, duygusal ifade ve yorumlama becerileri konusunda geniş bir perspektif sunar. Bu okul, ünlü keman virtüözlerinin yetişmesine katkıda bulunmuş ve keman icrasının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Rus Keman Okulu, özgün stili, derin duygusal ifadesi ve teknik inceliğiyle tanınan bir geleneği temsil etmekte olup, keman icrasının uluslararası sahnesinde saygın bir yere sahiptir.

Bu geleneğin öncüleri arasında yer alan ünlü besteciler ve keman virtüözleri, kişisel dokunuşlarıyla eserlere yeni bir boyut kazandırdı. Rus Keman Okulu, öğrencilerine müziğin sadece notalardan öte bir anlamı olduğunu

öğreterek eserlere duygusal bir derinlikle yaklaşmalarını sağlamakta ve aynı zamanda, kendine özgü tarzı ve teknik inceliğiyle tanınan bu okul, kemanın evrensel diline katkıda bulunarak dünya çapında saygı görmektedir.

Rus Keman Okulu'nun mirası, sadece geçmişte değil bugün de genç müzisyenlere ilham vermeye devam etmekte ve bu geleneğin sürdürülmesi, kemanın gelecekteki gelişimine önemli bir katkı sağlamaya devam etmektedir.

2. Rus Keman Ekolü

Rusya'nın keman geleneğinin diğer Avrupa ülkelerinden farklı bir evrim gösterdiğini belirtmek önemlidir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarına kadar, Rusya'da ulusal bir keman ekolü oluşmamıştı ve keman eğitimi genellikle yabancı kökenli müzisyenler ve kaynaklar tarafından yönlendiriliyordu. Ancak, bu dönemde Ivan Khandoshkin ve Nikolai Afanasiev gibi önemli kemancılar, Rus müziğine ve kültürüne önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Ivan Khandoshkin (1747-1804), Rus folklorik müziğini keman repertuarına uyarlamada öncü bir figürdü. Rus temalarını kemanla başarıyla birleştirmesiyle bilinir ve aynı zamanda Rus şarkılarını icra eden ve bestecilik yapan ilk kişilerden biridir. Khandoshkin'in çalışmaları, Rus müziğinin zenginliğini ve çeşitliliğini keman müziği aracılığıyla daha geniş bir kitleye ulaşturmaya yönelik önemli adımlardan birini temsil eder. Nikolai Afanasiev (1821-1898) ise önemli bir Rus kemancısı ve bestecisiydi. "Volga" adlı eseri, ünlü bir İlk Rus kuarteti olarak bilinir ve bu eseriyle Rus Müzik Topluluğu'ndan ödül almıştır. Afanasiev'in eserleri, Rus kültürünü ve manzarasını keman müziği aracılığıyla yansıtarak, ulusal bir kimlik oluşturmada önemli bir rol oynar. Aynı zamanda bu kemancılar, kendi dönemlerinde Rus müziğini uluslararası sahnede temsil etme çabalarıyla tanınırlar ve Rus keman geleneğinin temellerini atmışlardır. Ancak, ulusal bir keman ekolünün tam anlamıyla oluşması daha sonraki dönemlere, özellikle 20. yüzyıla kadar devam edecektir (Öztürk Ö. D., 2012, s. 13).

Afanasiev'e ödül veren bu Rus Müzik Topluluğu, St. Petersburg ve Moskova'da kurulan konservatuvarların oluşmasında önemli bir rol oynadığı oynamıştır. 1859 yılında kurulan bu topluluk, ünlü piyanist Anton Rubinstein'ı Rusya'ya getirerek müzik seviyesini yükseltmeyi ve müzik eğitimi yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Anton Rubinstein, burada hem bir piyanist olarak kariyer yapmış hem de müzik eğitimi alanında öne çıkan bir isim olmuştur. Bu topluluk, Rusya'daki müzik ekolünün temellerini atmış ve ülkede müzik ve keman ekolü için yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. Bu dönemde, müzik eğitimi ve kültürü daha geniş kitlelere ulaşmış, yeni yeteneklerin

keşfedilmesi ve yetiştirilmesi için zemin de oluşturulmuştur. St. Petersburg ve Moskova'da kurulan konservatuvarlar, Rus müziğinin gelişimine büyük katkı sağlamış ve yetenekli müzisyenlerin yetişmesine olanak tanımıştır. Bu topluluk ve kurulan konservatuvarlar, Rus müziğinin ve keman ekolünün uluslararası alanda tanınmasına da katkıda bulunmuşlardır (Fedorean, 2018, s. 136).

Rus Keman Ekolü, 19. yüzyılın ortalarında Moskova ve St. Petersburg'da gelişen bir keman okulu olarak bilinir. Bu dönem de ülkeye davet edilen H. Wieniawski de Rus Müzik Topluluğunun başına getirilir. Görevde kaldığı süre boyunca birçok öğrenci yetiştiren Wieniaeski Rus keman tekniğinin gelişim aşamasına kendi keman tekniği ve virtüözite konusundaki katkıları ile önemli derece de katkı sağlamıştır (Rodrigues, 2009, s. 20).

Bazı araştırmalara göre Leopold Auer ve Pyotr Stolyarsky, Rus keman ekolünün temelini atmış önemli isimlerdir. Leopold Auer, önemli bir kemancı ve pedagoğu. Wieniawski'nin Rusya'dan ayrılması üzerine Petersburg Konservatuvarı'na davet edildi ve burada 49 yıl boyunca burada görev yaparak birçok öğrenci yetiştirdi. Auer, burada keman eğitim metotları ve virtüöziteye olan katkısıyla çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Pyotr Stolyarsky ise Ukraynalı bir kemancı ve pedagoğu. Odessa'da kendi keman okulunu kurarak birçok öğrenci yetiştirdi. En ünlü öğrencilerinden biri, David Oistrakh'tır. Stolyarsky'nin öğrencileri arasında yer alan sanatçılar, Sovyet keman okulunun gelişimine önemli katkılarda bulundular. Bu iki isim, Rus keman geleneğini şekillendirerek öğrencilere kendi teknik ve müzikal anlayışlarını aktardılar. Rusya'nın keman geleneği, Auer ve Stolyarsky'nin öncülük ettiği bu öğretim ve eğitim sistemleri sayesinde büyük bir etki yaratmış ve birçok başarılı kemancıyı yetiştirmiştir (Fedorean, 2018, s. 137).

İlerleyen yıllarda Auer ülkeden ayrılıp Amerika'ya yerleşse de Stolyarsky ve öğrencileri, Sovyetler Dönemi Rusya'sında ve sonrasında dünya çapında tanınmış kemancılar haline gelmiştir. Bu dönemde, Stolyarsky'nin liderliğindeki keman okulu büyük bir gelişim göstermiş ve öğrencileri uluslararası alanda çeşitli ödüller kazanmıştır. Öğrencileri, Avrupa'nın önde gelen keman yarışmalarında başarı elde etmiş ve Stolyarsky'nin öğretim metodolojisi ve müzikal etkisi Rus Keman Ekolünü şekillendirmiştir. Stolyarsky'nin mirası, öğrencilerinin yeteneklerini geliştirmeye odaklanan özgün öğretim yöntemleri ve Sovyet dönemi müzik eğitimine olan katkıları ile bilinir. Onun etkisi, öğrencilerinin dünya çapında tanınmış kemancılar olarak yetişmeleri ve müziğe katkıda bulunmalarıyla devam etmektedir (Öztürk Ö. D., 2012, s. 21).

Rus keman ekolü genellikle disiplinli ve teknik açıdan güçlü bir eğitim anlayışıyla bilinir. Rus keman okulları, öğrencilere geniş bir repertuar ve teknik

beceri yelpazesi kazandırmaya amaçlar. Teknik hassasiyet, repertuar zenginliği, müzikal ifade ve bilimsel temellere dayanan metotları Rus keman ekolünü diğer Avrupa ekollerinden ayıran önemli hususlardır.

3. Rus Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler

P. I. Tchaikovsky (1840-1893)

Piotr Ilyich Tchaikovsky, günümüzün en parlak ve seçkin bir eser olan keman konçertosunu yazmış ve bu eseri keman repertuarının klasiklerinden biri haline getirmiştir. Bunun yanında valse scherzo ve méditation gibi eserler de Tchaikovsky'nin keman repertuarına kattığı önemli eserlerdir.

Tchaikovsky'nin Op. 35 Re Majör Keman Konçertosu, keman repertuarının önemli ve zorlu eserlerinden biridir. Bu konçerto, ünlü Rus besteci tarafından 1878'de yazılmıştır ve keman sanatının zirvesindeki eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Keman Konçertosu hem teknik zorlukları hem de derin müzikal ifadesiyle tanınır. Teknik bakımdan sağ elin hızlı yay kullanımı, karmaşık çift sesli geçişler, sol elin hızlı ve akıcı anlatım tarzı ile birçok teknik zorluk içermektedir. Bu yapıt bir keman sanatçısının virtüöz yeteneklerini sergilemesini gerektiren bir eserdir. Ayrıca, konçerto, romantik ve tutkulu müzikal ifadesini yansıtan zengin melodiler içerir. Özellikle ikinci bölüm, zarafeti ve melankolik üslubu ile dikkat çeker. Üçüncü bölüm ise enerjik ve coşkulu bir karaktere sahiptir.

“Tchaikovsky Keman Konçertosu, yüksek bir müzikaliteyi ve oldukça ileri bir teknik seviyeyi içermektedir. Devrin en ünlü virtüözleri tarafından “çalınmaz zorlukta” olarak nitelendirilmiştir (Erengönül, 2013, s. 90)”. Bu eserin yanı sıra bestecinin keman repertuarına katkıları sadece ünlü keman konçertosu ile sınırlı değildir. Aynı zamanda diğer önemli keman eserleriyle de dikkat çeker. *Serenat, Op. 48, Valse-Scherzo, Op. 34, Souvenir d'un lieu cher, Op. 42* ve *Pezzo Capriccioso, Op. 62* gibi eserler Tchaikovsky'nin keman repertuarına kattığı çeşitlilik ve derinlikler ile bilinir. Her biri kemancılar için farklı teknik zorluklar ve müzikal ifade olanakları sunar. Bu eserler, günümüzde de sıkça konser repertuarlarında yer alır ve keman sanatçıları tarafından sıklıkla seslendirilir.

Leopold Auer (1845-1930)

Leopold Auer (1845–1930), aslen Macar olan bir keman virtüözü ve eğitimcisidir. Auer, kariyerine J. Dont ile çalışarak başlamış ve Dont'un

hazırlayıcı alıştırmalarıyla Rode ve Kreutzer'in etütlerini geliştirmiştir. Dont ile uzun yıllar süren çalışmalarının ardından, hayatının dönüm noktası olarak nitelendirdiği olay Joachim ile tanışması olmuştur. Joachim'den etkilenen Auer, 1868 yılında Rubinstein'in daveti üzerine Rusya'ya yerleşmiş ve Wieniawski'nin yerini almıştır. Rusya'da uzun yıllar boyunca önemli pozisyonlarda çalışmıştır. 1917 devriminden sonra, 1918 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş ve hem icracı olarak hem de öğretmen olarak saygın kurumlarda çalışmıştır. Auer, virtüözlüğünden çok eğitimci olarak ön plana çıkmıştır. 20. yüzyılın önemli kariyerlere sahip kemancılarını yetiştirmiştir. En tanınmış öğrencisi, Auer'in öğrencilik hayatının dönüm noktası olarak nitelendirdiği Joachim'den etkilenen Jascha Heifetz'dir. Heifetz, Auer'in öğrencisi olarak büyük bir başarı elde etmiş ve kariyerinin önemli bir ismi olmuştur (Ketenci, 2005, s. 16-19).

Leopold Auer, temsil ettiği Rus keman ekolüyle diğer ekollerden ayrılan önemli özelliklere sahiptir. Bu ekolün öne çıkan özellikleri şunlardır:

a. Bilimsel Temellere Dayalı Yeniden Yapılandırma: Auer, keman icrası ve keman öğretimini bilimsel esaslara dayandırarak yeniden yapılandırmıştır. Bu yaklaşım, öğrencilerine sadece sanatsal bir ifade kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda teknik ve fiziksel açıdan sağlam bir temel oluşturmuştur.

b. Pedagojik Katkıları: Auer'in keman eğitimine yaptığı katkılar, günümüz keman eğitimi ve literatüründe önemli bir yer tutar. Öğrencilerine sadece enstrümanlarını çalmayı değil, aynı zamanda müzik teorisini, anlayışını ve yorumlama becerilerini de öğretmiştir.

c. Farklı İcra Stillerini Destekleme: Auer'in öğrencilerinin farklı özelliklerine göre farklı icra stillerini benimsemelerini desteklemesi, onun öğretim yaklaşımının esnekliğini gösterir. Bu, öğrencilerin bireysel yeteneklerini ve sanatsal ifadelerini geliştirmelerine olanak tanımıştır.

d. Uzun Süreli Rusya'da Kalışı: St. Petersburg'da tam 49 yıl boyunca kalan Auer, Rus keman ekolünün önemli bir sembolü olmuştur. Bu süre zarfında, keman eğitimi alanında ciddi bir sistem oluşturarak Rus keman ekolünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

e. Öğrenci Bağlantıları: Auer'in yetiştirdiği virtüöz öğrencileri, Rus keman ekolünü temsil eden önemli isimler olmuştur. Auer'in öğrencileri arasında yer alan virtüöz kemancılar ve pedagoglar, onun öğretim tarzını devam ettirmiş ve kendi dönemlerinde etkileyici kariyerlere imza atmışlardır.

Leopold Auer, keman eğitimi ve icrasındaki bu katkılarıyla hem öğrencileri hem de keman müziği dünyasına derin izler bırakmış önemli bir figürdür (Fedorean, 2018, s. 139).

Aleksandr Glazunov (1865-1936)

Alexander Glazunov, 1865-1936 yılları arasında yaşamış Rus besteci ve orkestratördür. Rus romantik müziğinin önemli temsilcilerinden biridir. Glazunov, müzik eğitimine St. Petersburg Konservatuarı'nda başlamış ve öğretmeni olarak Nikolai Rimsky-Korsakov'un etkisi altında kalmıştır. Rimski-Korsakov'un yanı sıra Mily Balakirev ve Aleksandr Borodin gibi önemli Rus bestecileriyle de ilişkisi olmuştur. Glazunov'un müzik tarzı, romantizmin özelliklerini taşımakla birlikte, kendi dönemiyle uyumlu bir evrim göstermiştir. Rus müzik geleneğine bağlı kalarak, eserlerinde Rus halk müziği motiflerini ve lirizmi sıkça kullanmıştır. St. Petersburg Konservatuarı'nda uzun yıllar hocalık ve yöneticilik yapması, onu Rus müziğinin gelecek nesillerini etkileme fırsatı sağlamıştır. Öğrencileri arasında Dmitri Shostakovich gibi ünlü isimler bulunmaktadır. Glazunov'un keman-piyano için yazdığı "Meditation" ve keman için yazdığı konçerto, özellikle ünlü kemancı ve pedagog Leopold Auer'e adanmıştır. Op. 82 La Minör Keman Konçertosu, Glazunov'un kemanın çeşitli müzikal olanaklarını ve teknik özelliklerini kullanarak virtüoziteyi vurguladığı önemli bir eserdir. Bu konçerto, Rus müzik kültürünün derinliklerine inen ve özgün öğeleri barındıran bir yapıya sahiptir. Glazunov'un eserleri, Rus müziğinin zengin ve duygusal geleneğini sürdürme çabasını yansıtarak, günümüzde de konser repertuarlarında sıklıkla yer almaktadır (Karakaya, 2015, s. 24).

Piotr Stolyarsky (1871-1944)

Pyotr Stolyarsky, Rus keman eğitiminin önde gelen figürlerinden biridir. 20. yüzyılın başlarında Rus keman ekolünün oluşturulmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Odessa Konservatuarı'nda öğretmenlik yapmış ve kendi adını taşıyan keman okulunu kurarak birçok ünlü kemancının yetişmesine öncülük etmiştir. Stolyarsky'nin öğrencileri arasında adı en çok bilinenler arasında David Oistrakh, Nathan Milstein, Boris Goldstein, Samuil Furer, Elizaveta Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fiktengoltz, Albert Markov gibi virtüözler bulunmaktadır. Bu öğrenciler, uluslararası alanda büyük başarılar elde etmiş ve dünya çapında tanınmış kemancılar olmuşlardır. Stolyarsky'nin pedagojik yöntemleri ve öğrencilerinin başarıları, Rus keman okulunun

20. yüzyılda önemli bir güç haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Onun öğrencileri, uluslararası yarışmalarda bir dizi ödül kazanmış ve Rus keman ekolünü dünya genelinde temsil etmişlerdir. Stolyarsky'nin mirası, Rus keman eğitim geleneğinin devam etmesinde ve güçlenmesinde etkili olmuştur (Öztürk Ö. D., 2012, s. 21).

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sergei Prokofiev, 20. yüzyılın önemli Rus bestecilerinden biridir ve geniş bir müzikal yelpazeye sahip bir repertuvara imza atmıştır. Özellikle keman eserleri, Prokofiev'in bestecilik tarzının öne çıkan özelliklerini yansıtır. Prokofiev'in keman konçertoları, keman sonatları ve diğer keman eserleri, onun karakteristik özelliklerini taşıyan bir estetikle dikkat çeker. Dinamizm, büyüleyici güç, mizah duygusu ve masalsi melodiler, Prokofiev'in eserlerini diğerlerinden ayıran unsurlardır. Bunun yanında, sert anlatımı ve teknik zorluklarıyla bilinen eserleri, keman virtüözlerine büyük meydan okumalar sunar. Keman konçertoları, genellikle romantik ve lirik melodilerle doludur, ancak aynı zamanda modern ve deneysel unsurları da içerir. Kemanın çeşitli teknik unsurlarını kullanarak, çalgının potansiyelini genişletmiş ve keman literatürüne önemli katkılarda bulunmuştur. Prokofiev'in keman eserleri, günümüzde konser sahnelerinde sıklıkla icra edilmekte ve keman repertuarının önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir. Bu eserler hem sanatçılar hem de dinleyiciler için müzikal bir zenginlik sunmaktadır (Hotaşlı, 2021).

Ivan Galamian (1903-1981)

Ivan Galamian, 1902 yılında İran'ın Tahran şehrinde doğdu. Keman öğretmenliği ve pedagoji alanındaki çalışmalarıyla tanınan bir isimdir. Galamian, Juilliard School of Music'te uzun yıllar boyunca öğretmenlik yapmış ve öğrencileri arasında birçok ünlü kemancı yetiştirmiştir. Galamian'ın eğitim metodolojisi, keman çalma teknikleri üzerine odaklanan ve öğrencilerine disiplinli bir şekilde pratik yapmayı öğreten bir yaklaşımı içerir. Öğrencilere en iyi performanslarını ortaya koymaları için gerekli olan temel becerileri kazandırmak amacıyla bir dizi teknik ve egzersiz geliştirmiştir. Galamian'ın en önemli eserlerinden biri olan "Principles of Violin Playing and Teaching," keman eğitimiyle ilgili temel prensipleri açıklar ve öğrencilere keman çalma konusundaki temel becerileri kazanmalarına yardımcı olur. Bu kitap, günümüzde hala birçok keman öğrencisi ve öğretmeni tarafından kullanılan önemli bir kaynaktır. Öğrencileri arasında

yer alan Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Chin Kim gibi isimler, Galamian'ın öğretim yöntemleri sayesinde kariyerlerinde önemli başarılar elde etmişlerdir. Ayla Erduran da Türk kemancısı olarak, Galamian'ın öğrencilerinden biridir ve Galamian'ın eğitim prensiplerini benimsemiştir (Mumcu, 2004, s. 8).

Aram Khachaturian (1903-1978)

Aram Khachaturian, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden biridir ve özellikle Sovyet müziğinin önde gelen temsilcilerinden biri olarak bilinir. Khachaturian'ın müziği, doğu ve batı kültürlerinin etkileşimini yansıtan özgün bir tarzda gelişmiştir. Ermeni kökenli olmasına rağmen, Azerbaycan ve Türk motiflerini müziğinde başarıyla kullanması, onun eserlerini geniş bir dinleyici kitleyle buluşturmuştur. Keman konçertosu, Khachaturian'ın halk müziğinden etkilenen özgün bir tarza sahip olduğunu gösteren önemli bir eseridir. Halk müziğinin ritmik özellikleri, çeşitli melodiler ve zengin orkestrasyon, Khachaturian'ın bestecilik tarzının belirgin özellikleridir. Konçertonun teknik zorlukları, keman virtüözlerinin becerilerini sınıyor ve onlara iddialı bir repertuar sunuyor. Khachaturian'ın eserleri, Gürcistan, Rusya, Ukrayna, Türkmenistan, Azerbaycan ve Türkiye gibi birçok ülkeden gelen halk müziği unsurlarını içerir. Bu, onun müziğinin geniş bir coğrafi ve kültürel çeşitlilik içerisinde kök salmasını sağlamıştır.

Keman konçertosu, lirik anlatımıyla dikkat çeker ve geleneksel ezgilerin modern bir yorumunu sunar. Orkestrasyon içindeki modal yapı, çağdaş Türk müziğinin küresel müzik sahnesindeki etkileyici varlığını yansıtabilir ve Khachaturian'ın eserleri, keman eğitimi ve repertuarında önemli bir yer işgal eder (Bilgin & Efe, 2010, s. 607).

Dmitri Şostakoviç (1906-1975)

Şostakoviç 20. yüzyılın önemli bestecilerinden biridir. Rus besteci, döneminde sık sık siyasi baskılara maruz kalmış ve eserleriyle hem Sovyet yetkilileriyle hem de müzik eleştirmenleriyle çatışmalara girmiştir. Şostakoviç'in keman repertuarına önemli katkılarından biri, iki keman konçertosudur. Keman Konçertosu, özellikle keman literatüründe önemli bir yer edinmiştir. Eser, 1947'de bestelenmiştir ve romantik ve modern öğeleri birleştirerek dikkat çeker. Bu konçerto, Şostakoviç'in duygusal yoğunluğunu ve dramatik anlatımını ifade etme konusundaki yeteneğini sergiler. Orkestrasyonun gücü ve kemanın virtüözitesi, eserin başarısında etkili olan unsurlardır. Şostakoviç'in

diğer keman konçertosu da benzer şekilde önemlidir. İkinci Keman Konçertosu, 1967’de bestelenmiştir. Bu eser, birinci konçertonun dramatik özelliklerini taşıırken, aynı zamanda farklı bir duygusal derinliği ve teknik zorlukları içerir. Ayrıca, keman sonatı da bestecinin keman repertuarındaki önemli eserlerden biridir. Bu eserler, Şostakoviç’in müzikal dilini ve derin anlatımını keşfetmek isteyen müzikseverler için ilgi çekici kaynaklardır. Şostakoviç’in keman eserleri hem teknik zorlukları hem de duygusal derinliğiyle tanınan eserler arasında yer almaktadır (Aşan, 2015, s. 61).

4. Rus Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri

Rus keman ekolü, özellikle 19. yüzyıl başlarında Fransız keman çalma teknikleri ve Fransız keman okulunun etkisi altında şekillenmiştir. Bu etkileşim, Fransız kemancılar Baillot ve Kreutzer’in Rusya’ya yaptıkları ziyaretlerle başlamıştır. Bu ziyaretler, Rusya’da ulusal sanatçıların da katkılarıyla keman çalgısının hem müzikal hem de teknik açıdan gelişimini başlatmıştır. Bu dönemde Rus keman ekolünün temellerini atan isimler arasında öne çıkanlar arasında Pierre Rode, Charles-Auguste de Bériot, ve Rodolphe Kreutzer gibi Fransız kemancılar yer almaktadır. Bu ustalar, Rus kemancılarına hem çalma teknikleri hem de kompozisyon konusunda önemli katkılarda bulunmuşlardır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 96).

Keman çalma tekniği konusunda farklı görüşlerin olması oldukça yaygındır ve farklı öğretmenler veya okullar farklı yöntemleri savunabilir. Rus keman tekniğinde iki temel keman tutuşu öne çıkmaktadır. Birincisi; keman çene ve köprücük kemiği arasında tutulur. Dayanma noktası birdir. İkinci yöntem ise; keman, çene ile köprücük kemiği arasında tutulurken, sol el tutuşu destek verir. Dayanak noktası ikidir. Kemancı esas olarak çene ile tutma taraftarı olan kişi Livov’dur. Livov, keman sapını hemen hemen hiç tutmadan sol kolun rahat bir şekilde pozisyonları değiştirebilmesi açısından, bastırarak vücudu adeta düz köşesi değercesine tutmayı önermiştir. İkinci tutuş yönteminde keman her zaman iki noktada, çene ile köprücük kemiği arasında ve sol elin baş parmağı ile işaret parmağı arasında tutulur. Sol el tutuşu ve baş parmağı konulu hakkında Rus kemancıların farklı düşünceleri vardır. L. Mozart’ın, baş parmağın birinci ve ikinci parmağa yakın tutulması önerisine karşın Yankelevich; “biz bu görüşü katılmayız, çünkü başparmağın ileriye doğru kayması, dördüncü parmağın uzama imkanını sınırlayacaktır” demiştir (Merdinli, 1998, s. 4-6).

Ivan Galamian'ın keman çalma tekniği ile ilgili önerilerini yansıtmaktadır. Galamian, öğrencilerine keman çalmada doğru pozisyon ve teknikleri öğretirken, fiziksel özelliklere ve vücut yapısına dikkat etmektedir. İşte Galamian'ın bazı temel prensipleri:

4.1. Kol ve Parmak Pozisyonu:

Kolların ve parmakların uzunluğuna bağlı olarak, dirseklerin pozisyonu farklılık gösterebilir. Uzun kollu öğrencilerin dirseklerini sol tarafta, kısa kollu öğrencilerin ise sağ tarafta tutmalarını önerir. Parmakların doğru konumlandırılması, çeşitli ve farklı görevleri yerine getirmeyi kolaylaştırabilir.

4.2. Sol Dirsek Pozisyonu:

Uzun kollu öğrencilerin dirseklerini nispeten daha solda, kısa kollu öğrencilerin ise mümkün olduğunca sağda tutmalarını önerir.

4.3. Sol Elin Yerleşimi:

Sol elin keman sapından uzakta durmaması gerektiğini savunur. Ancak, elin keman sapının her iki tarafına hafifçe temas etmesi, çalgıyla daha iyi uyum sağlayabileceği bir denge oluşturabilir.

4.4. Parmak Tutuşu ve Serbest Hareket:

Kolların, ellerin ve parmakların serbest hareket etmesi için eli sıkılmayı ve işaret parmağının keman sapına temasını üçüncü pozisyona kadar sürdürmeyi önerir. Üst pozisyonlara çıkarken işaret parmağının sapından ayrılması gerektiğini vurgular.

4.5. Parmak Pozisyonu:

Birinci parmağın tel üzerine bastığında, yaklaşık olarak bir karenin üç kenarının şeklini almasını önerir. Bu, doğru intonasyonu ve temiz notaları sağlamak için önemlidir. Galamian'ın öğretileri, öğrencilerine çalgılarını daha etkili ve rahat bir şekilde çalmaları için temel prensipler sunar. Her öğrencinin vücut yapısı farklı olduğu için, bireysel ihtiyaçlara ve özelliklere göre uyarlamalar yapmak da önemlidir (Göküstün, 2012, s. 20).

Bir diğer Rus keman eğitmeni Auer'e keman çalma tekniği konusunda birçok öğrenci yetiştirmiş ve keman eğitimine dair pek çok görüş belirtmiştir.

4.6. Keman Tutuşu:

Auer'e göre, keman tutuşu oldukça kritiktir ve öğrencilerin kemani doğru bir şekilde tutmaları, ilerideki gelişimlerini doğrudan etkilemektedir. Başın kemanla uyumlu bir şekilde pozisyon alması ve sol kolun doğru bir şekilde konumlandırılması önemlidir. Ayrıca parmakların tellere dik bir şekilde yerleştirilmesi ve sert bir şekilde basılması önerilmiştir.

4.7. Başın Kemana Sabitlenmesi:

Auer, başın kemanla sabitlenmesini önererek, öğrencinin tuşe ve kemanın her parçasını rahatça görmesini sağlamayı hedeflemiştir. Bu, çalıcının en iyi şekilde kemani kontrol etmesine ve çalmasına yardımcı olabilir.

4.8. Parmak Pozisyonu:

Sol kolun biraz öne doğru itilmesi ve parmakların tellere dik konumda olması, doğru teknikleri benimsemek açısından önemlidir. Bu, doğru ses üretimi ve notalara doğru şekilde basma yeteneği için temel oluşturabilir.

4.9. Keman Yastığı Kullanımı Karşıtlığı:

Auer, keman yastığı kullanımına karşı çıkmış ve bunun kemanın tonuna ve ses dengesine zarar verebileceğini belirtmiştir. Ona göre, doğrudan kemanın üzerine oturmak, en iyi sesi elde etmek için daha uygun bir yöntemdir. Auer'in öğretileri, öğrencilerine teknik mükemmeliyet ve duygu ile çalma konusunda derin bir anlayış kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu prensipler, keman eğitiminde disiplinli bir temel oluşturarak öğrencilerin ustalık seviyelerini artırmayı hedeflemektedir (Auer, 1921, s. 26-27).

Ivan Galamian, vibrato kullanımı hakkında birçok görüşlere bildirmiştir. Vibrato, keman çalarken tonun zenginleştirilmesi, ifade gücünün artırılması ve müziğin daha duygusal hale getirilmesi için kullanılan önemli bir tekniktir. Galamian'ın vibrato konusundaki görüşleri şu şekildedir:

4.10. Dinamiklere Göre Ayarlama:

Galamian'a göre, vibrato tekniği, çalınan dinamiğe bağlı olarak ayarlanmalıdır. Forte (kuvvetli) dinamiklerde vibrato daha sıkı ve geniş olmalıdır. Piyano dinamiklerinde ise vibrato daha yumuşak, daha dar ve daha

yavaş kullanılmalıdır. Bu, çalınan müziğin karakterine ve ifadeye uygun bir vibrato kullanımını sağlar.

4.11. Vibrato Türleri:

Galamian, farklı vibrato türleri arasında kol vibratosunu en yoğun, parmak vibratosunu ise en yumuşak olarak değerlendirir. Kol vibratosu genellikle daha büyük ve güçlü bir etki yaratırken, parmak vibratosu daha ince ve narin bir dokunuş sağlar. Dinamiklerdeki değişikliklere göre, vibrato türleri de uygun şekilde kullanılmalıdır.

4.12 Dinamik Değişikliklerdeki Uygulama:

Güçlü dinamiklerde, özellikle forte çalarken, Galamian, kol vibratosunun daha hareketli hale gelmesi gerektiğini belirtir. Bu durum, daha güçlü ve vurgulu bir ton elde etmek için gereklidir. Yumuşak esnemelerde ise vibrato parmaklar ve ellerle sınırlandırılmalıdır. Bu, daha narin ve yumuşak bir ifade elde etmek için uygundur.

4.13 Yumuşak Geçişlerdeki İstisnalar:

Galamian, özellikle bazı yumuşak geçişlerde güçlü ve hızlı bir vibrato kullanımının gerekebileceğini ifade eder. Bu, müziğin akışına ve duygusal içeriğine bağlı olarak değişebilir. Galamian'ın vibrato üzerine bu görüşleri, öğrencilere çeşitli dinamik ve duygusal bağlamalarda etkili bir vibrato tekniği geliştirmelerine yardımcı olabilir (Göküstün, 2012, s. 39).

Leopold Auer'un keman icrasıyla ilgili görüşleri, kişiselleştirilmiş ve özgün bir yaklaşım benimsemeye vurgu yapar. Auer, kemanın mümkün olduğunca yüksek tutulması gerektiğini önerir. Bu, ses yüksekliğine ve projeksiyonuna önemli bir katkı sağlayabilir. Yüksek keman tutuşu, çalgıcının sesini daha iyi kontrol etmesine ve dinleyiciye daha etkili bir şekilde iletilmesine olanak tanır. Baş parmağın hiçbir zaman tuşenin üzerine uzanmaması gerektiği vurgulanmıştır. Bu, özellikle sol telinin kullanımını kolaylaştırarak çalıcının teknik becerilerini geliştirmeyi amaçlar. Auer, doğru el pozisyonunun önemine vurgu yapar. Mi telinde 1. parmak (fa), La telinde 2. parmak (do), Re telinde 3. parmak (sol) ve Sol telinde 4. parmak (re) olduğunu savunur. Bu parmak düzeniyle yapılan egzersizlerin öğrencinin teknik becerilerini geliştirmesine yardımcı olabileceğini belirtir. Auer, yay tutuşuyla ilgili kesin bir fiziksel kural

olamayacağını savunur. Her bireyin vücut yapısı farklıdır ve bu nedenle her kemancının kendine özgü bir yay tutuşu olabilir. Joachim, Ysaÿe ve Sarasate gibi ünlü kemancıların farklı yay tutma stillerine sahip olmalarının, ses renklerini ve tınlarını en iyi yansıtan şekillerde çalmalarına engel olmadığını belirtir. Auer, öğrencilerine bireysel farklılıklarını anlamalarını ve kendi vücut yapılarına uygun bir teknik geliştirmelerini teşvik eder. Bu, öğrencilere kendi benzersiz ses renklerini ve ifade tarzlarını keşfetme fırsatı sunar (Auer, 1921, s. 32).

Rus keman ekolü, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren büyük bir etki ve başarı elde etmiş bir keman okulu geleneğidir. Bu ekol, öğrencilerine özgün bir teknik ve duygusal ifade tarzı kazandırmış ve birçok dünya çapında ünlü kemancıyı yetiştirmiştir. Rus keman ekolü, öğrencilerine genellikle güçlü teknik beceriler, derin müzikal anlayış ve duygusal ifade konularında özel bir vurgu yapar. Aynı zamanda, öğrencilere genellikle yoğun bir çalışma disiplini ve sahne performanslarına yönelik hazırlık konusunda da önemli beceriler kazandırılır.

Rus keman ekolü, adını dünya çapında tanınmış kemancılardan alır. David Oistrakh, Jascha Heifetz, Itzhak Perlman, Leonid Kogan, Maxim Vengerov, Arkady Futer, ve Arkady Yaniv gibi isimler, bu ekolün temsilcileridir ve bu sanatçılar Rus keman okulu geleneğinin zirvesinde yer alır. Bu kemancılar, kendi dönemlerinde ve sonrasında hem teknik ustalıklarıyla hem de müzikal anlayışlarıyla büyük övgü toplamışlardır

5. Sonuç

Rus Keman Ekolü, müzik dünyasına damgasını vurmuş bir geleneği temsil eder. Sadece teknik ustalığı değil, aynı zamanda duygusal derinliği ve özgün yorum tarzını vurgulayan bir anlayışı ifade eder. Rusya'nın zengin kültürel mirasının bir parçası olarak ortaya çıkan bu keman ekolü, özellikle 19. ve 20. yüzyıl Rus müziğinde etkili olmuş ve uluslararası alanda saygın bir konum elde etmiştir.

Rus Keman Okulu, icracılara geniş bir perspektif sunar. Sadece kemanın teknik inceliklerine odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda eserlere duygusal derinlik katma ve müziği kişisel bir yorumla zenginleştirme becerisi de kazandırır. Bu okul, ünlü keman virtüözlerinin yetişmesine katkıda bulunmuş ve keman icrasının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Bu okul, özgün tarzı, derin duygusal ifadesi ve teknik inceliğiyle tanınan bir geleneği temsil etmektedir. Bu özellikler öğrencilere kendi sanatsal kimliklerini bulma ve geliştirme fırsatı sunar. Okulun etkisi sadece keman çalma tekniği

üzerinde değil, aynı zamanda genel müzik anlayışı ve yorumlama pratiği üzerinde de hissedilmektedir.

Bugün, Rus Keman Ekolü'nün mirası hala yaşamaktadır. Bu geleneğin öğretilerinden ilham alan genç keman virtüözleri, kendi sanatsal yollarını bulmaya ve onun izinden gitmeye çalışmaktadır. Rus Keman Okulu, keman sanatının evrenselliğini ve sürekliliğini sembolize ederek geçmiş, bugün ve gelecek arasında köprü kurmaktadır. Bu geleneğin etkisi müzik dünyasının geleceğinde önemli bir rol oynamaya devam edecektir.

Kaynakça

Aşan, B. S. (2015). *Dmitri Şostakoviç Keman Konçertosu'nun Keman Repertuarındaki Yeri ve Önemi Açısından İncelenmesi ve Yoruma Yönelik Uygulanması*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Auer, L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. Londra: Duckworth & co. 3 Henrietta Street, Govent Garden, . Bilgin, S., & Efe, M. (2010). *Haçaturyan Keman Konçertosu Üzerine Bir Çalışma*. Mayıs 2010 Cilt:18 No:2 Kastamonu Eğitim Dergisi 607-612.

Erengönül, G. (2013). P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu' nun Yoruma Yönelik İncelenmesi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Fedorean, A. K. (2018). *Leopold Auer'in Rus Keman Ekolündeki Yeri ve Önemi*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 1 (2018): 132-140.

Göküstün, M. (2012). *Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerinde Etkisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hotaşlı, P. (2021). *S. Prokofiev ve Op.80 No.1 Fa Minör Keman-Piyano Sonatı*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karakaya, A. A. (2015). *A. K. Glazunov'un Yaşamı ve Opus 82 La Minör Keman Konçertosu'nun İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ketenci, N. Y. (2005). *Alman Keman Ekolü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Merdinli, Ö. (1998). Keman Sol El Tekniğinin Galımian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mumcu, D. (2004) İvan Galamian ve Keman Öğretim Metodu, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Rodrigues, R. E. (2009). *Selected Students of Leopold Auer – A Study in Violin Performance-Practice (Department of Music School of Humanities, unpublished thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of „Doctor of Philosophy“)*. Birmingham.

Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk Keman Okulu'nun Oluşumu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, Ö. D. (2012). *20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikeri ile İlgili Uygulamalar*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ISBN 978-2-38236-644-8



9 782382 366448



LIVRE DE LYON

-  livredelyon.com
-  [livredelyon](https://twitter.com/livredelyon)
-  [livredelyon](https://www.instagram.com/livredelyon)
-  [livredelyon](https://www.linkedin.com/company/livredelyon)