



**ARAM HAÇATURYAN KEMAN KONÇERTOSUNUN
FORM VE İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kahraman Nice ÖZBAY

Eskişehir 2022

**ARAM HAÇATURYAN KEMAN KONÇERTOSUNUN FORM VE İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Kahraman Nice ÖZBAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

ARAM HAÇATURYAN KEMAN KONÇERTOSUNUN FORM VE İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Kahraman Nice ÖZBAY

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 24 Haziran 2022

Danışman: Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

Bu çalışmanın amacı, keman literatüründe önemli bir yeri olan ve aynı zamanda Doğu ile Batı müziğinin kesişim noktalarından birisi sayılan Ulusalçı akımın Sovyetler Birliği Ermeni bestecilerinden Aram Haçaturyan'ın Keman Konçertosunun icra ve yorum açısından incelenmesidir.

Bu kapsamda ilk olarak konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve elde edilen veriler betimsel analize tabi tutulmuştur. Bestecinin hayatı ve eserleri konusunda Türkçe oldukça az kaynağa rastlanılmış, konuyla ilgili İngilizce kaynaklardan faydalanılmıştır.

Bir eseri yorumlayabilmek için eser ve bestecisi hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunması gereklidir. Eserin analizine geçilmeden önce hem besteci hem de eserin tarihi ile ilgili araştırmalar yapıp elde edilen bilgiler sunulmuştur. Bunun ardından eser analizine ışık tutması açısından literatürde genel tarama yapılarak bilgiler derlenmiştir.

Daha sonra eserin besteleniş süreci incelenmiş, eser üzerinde biçimsel ve tonal analiz yapılarak bunlar tablolar halinde verilmiştir. Bunun ardından da eserde kullanılan çalım teknikleri incelenmiş ve kullanıldığı yerlerden örnekler verilmiştir. Son olarak da elde edilen veriler ışığında eserin yorumlanmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş dönem, Aram Haçaturyan, Keman, Konçerto.

ABSTRACT

EXAMINATION OF ARAM HACHATURYAN VIOLIN CONCERTO IN TERMS OF FORM AND PERFORMANCE TECHNIQUES

Kahraman Nice ÖZBAY

String Instruments Department

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, 24 June 2022

Supervisor: Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

The aim of this study is to analyze the Violin Concerto of Aram Haçaturyan, one of the Armenian composers of the Soviet Union, of the Nationalist movement, which has an essential place in the violin literature and is considered one of the intersection points of Eastern and Western music, in terms of performance and interpretation.

In this context, the literature on the subject was first searched, and the data obtained were subjected to descriptive analysis. There are very few sources in Turkish about the life and works of the composer, and English sources related to the subject were used.

In order to interpret a work, it is necessary to have in-depth knowledge of the work and its composer. Before analyzing the work, research about both the composer and the history of the work was done, and the information obtained was presented. After that, data was compiled by doing a general search in the literature to shed light on the analysis of the work.

Afterward, the composition process of the work was examined, formal and tonal analysis was made on the work, and these were given in tables. After that, the playing techniques used in the piece were examined, and examples were given from the places where they were used. Finally, in light of the data obtained, suggestions were made for the interpretation of the work.

Keywords: Contemporary era, Aram Khachaturian, Violin, Concerto.

24.06.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Kahraman Nice ÖZBAY

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. ARAM HAÇATURYAN	3
1.1. Aram Haçaturyan'ın Hayatı	3
1.2. Aram Haçaturyan'ın Müziğinin Genel Özellikleri	5
1.3. Aram Haçaturyan'ın Eserleri	7
1.3.1. Baleler	7
1.3.2. Senfonik eserler	7
1.3.3. Vokal orkestral.....	8
1.3.4. Konçertolar.....	8
1.3.5. Oda müziği eserleri.....	8
1.3.6. Piyano.....	9
1.3.7. Diğer küçük eserleri.....	9
1.3.8. Film müzikleri.....	10
1.4. Ulusalcılık Akımı.....	11
1.5. Sovyet Rusya'da Müzik	12
İKİNCİ BÖLÜM.....	14
2. KEMAN KONÇERTOSUNUN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ	14

2.1. Konçertonun Besteleniş Süreci	14
2.2. Konçertonun Biçimsel Özellikleri.....	16
2.2.1. Birinci bölüm, Allegretto con fermezza	17
2.2.2. İkinci bölüm, Andante sostenuto	20
2.2.3. Üçüncü bölüm, Allegro vivace	23
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	28
3. ESERDE YER ALAN ÇALIM TEKNİKLERİ VE ETÜT ÖNERİLERİ.....	28
3.1. Eserde Kullanılan Çalım Teknikleri	28
3.1.1. Legato çalım tekniği.....	28
3.1.2. Detaşe çalım tekniği.....	29
3.1.3. Staccato çalım tekniği.....	30
3.1.4. Spiccato çalım tekniği.....	31
3.1.5. Sautille çalım tekniği	31
3.1.6. Martele çalım tekniği.....	32
3.1.7. Çok sesli basışlar	32
3.2. Keman Konçertosu'nun Yorumlanmasına Yönelik Öneriler.....	33
3.2.1. Birinci bölüm, Allegretto con fermezza	33
3.2.2. İkinci bölüm, Andante sostenuto	42
3.2.3. Üçüncü bölüm, Allegro vivace	48
SONUÇ	56
KAYNAKÇA.....	57
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1. <i>Konçertonun bazı kayıtlarına ait bilgiler</i>	16
Tablo 2.2. <i>Konçertonun bölümleri</i>	17
Tablo 2.3. <i>Birinci bölüm form şeması</i>	17
Tablo 2.4. <i>İkinci bölüm form şeması</i>	21
Tablo 2.5. <i>Üçüncü bölüm form şeması.....</i>	24



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Aram Haçaturyan	4
Şekil 1.2. Üzerine bestecinin resmi basılan eski Ermeni parası	5
Şekil 2.1. Keman-Piyano, Birinci Bölüm, Giriş [1-9. ölç.]	18
Şekil 2.2. Keman Partisi, Birinci Bölüm, Tema I [1-24. ölç.]	19
Şekil 2.3. Keman-Piyano, Birinci Bölüm, Tema II [71-83. ölç.]	20
Şekil 2.4. Keman Partisi, İkinci Bölüm, A bölümü, Tema I [28-53. ölç.]	22
Şekil 2.5. Keman-Piyano, İkinci Bölüm, B bölümü, Tema II [163-168. ölç.]	22
Şekil 2.6. Keman-Piyano, İkinci Bölüm, A' bölümü, Tema I [198-208. ölç.]	23
Şekil 2.7. Keman-Piyano, Üçüncü Bölüm, Giriş [1-19. ölç.]	25
Şekil 2.8. Keman Partisi, Üçüncü Bölüm, Sergi, Tema I [40-76. ölç.]	26
Şekil 2.9. Keman Partisi, Üçüncü Bölüm, Sergi, Tema II [287-339. ölç.]	27
Şekil 3.1. Birinci Bölüm, Solo keman [101-102. ölç.]	28
Şekil 3.2. Birinci Bölüm, Solo keman [217-220. ölç.]	29
Şekil 3.3. Birinci Bölüm, Solo keman [56-61. ölç.]	30
Şekil 3.4. Birinci Bölüm, Solo keman [25-29. ölç.]	31
Şekil 3.5. Üçüncü Bölüm, Solo keman [140-146. ölç.]	31
Şekil 3.6. Birinci Bölüm, Solo keman [221-223. ölç.]	33
Şekil 3.7. Üçüncü Bölüm, Solo keman [869-881. ölç.]	33
Şekil 3.8. Birinci bölümde kullanılan ses genişliği	33
Şekil 3.9. Birinci Bölüm, Solo keman [10-14. ölç.]	34
Şekil 3.10. Birinci Bölüm, Solo keman [25-29. ölç.]	35
Şekil 3.11. Birinci Bölüm, Solo keman [37-43. ölç.]	35
Şekil 3.12. Birinci Bölüm, Solo keman [56-61. ölç.]	36
Şekil 3.13. Birinci Bölüm, Solo keman [74-82. ölç.]	36
Şekil 3.14. Birinci Bölüm, Solo keman [102-105. ölç.]	37
Şekil 3.15. Birinci Bölüm, Solo keman [125-128. ölç.]	37
Şekil 3.16. Birinci Bölüm, Solo keman [156-159. ölç.]	38
Şekil 3.17. Birinci Bölüm, Solo keman [160-161. ölç.]	38
Şekil 3.18. Birinci Bölüm, Solo keman [164-165. ölç.]	38

Şekil 3.19. Birinci Bölüm, Solo keman [176-180. ölç.].....	39
Şekil 3.20. Birinci Bölüm, Solo keman [192-195. ölç.].....	40
Şekil 3.21. Birinci Bölüm, Solo keman [218-219. ölç.].....	41
Şekil 3.22. Birinci Bölüm, Solo keman [335-343. ölç.].....	42
Şekil 3.23. İkinci bölümde kullanılan ses genişliği	42
Şekil 3.24. İkinci Bölüm, Solo keman [28-31. ölç.].....	43
Şekil 3.25. İkinci Bölüm, Solo keman [55-56. ölç.].....	43
Şekil 3.26. İkinci Bölüm, Solo keman [68-70. ölç.].....	44
Şekil 3.27. İkinci Bölüm, Solo keman [79-81. ölç.].....	44
Şekil 3.28. İkinci Bölüm, Solo keman [82-83. ölç.].....	44
Şekil 3.29. İkinci Bölüm, Solo keman [86-92. ölç.].....	45
Şekil 3.30. İkinci Bölüm, Solo keman [93-100. ölç.].....	46
Şekil 3.31. İkinci Bölüm, Solo keman [111-128. ölç.].....	47
Şekil 3.32. İkinci Bölüm, Solo keman [162-166.ölç.].....	48
Şekil 3.33. Üçüncü bölümde kullanılan ses genişliği	48
Şekil 3.34. Üçüncü Bölüm, Solo keman [67-70. ölç.]	49
Şekil 3.35. Üçüncü Bölüm, Solo keman [78-79. ölç.]	49
Şekil 3.36. Üçüncü Bölüm, Solo keman [105-108. ölç.]	50
Şekil 3.37. Üçüncü Bölüm, Solo keman [133-144. ölç.]	50
Şekil 3.38. Üçüncü Bölüm, Solo keman [174-182. ölç.]	51
Şekil 3.39. Üçüncü Bölüm, Solo keman [200-208. ölç.]	51
Şekil 3.40. Üçüncü Bölüm, Solo keman [224-231. ölç.]	52
Şekil 3.41. Üçüncü Bölüm, Solo keman [253-272. ölç.]	52
Şekil 3.42. Üçüncü Bölüm, Solo keman [347-354. ölç.]	53
Şekil 3.43. Üçüncü Bölüm, Solo keman [439-442. ölç.]	53
Şekil 3.44. Üçüncü Bölüm, Solo keman [595-597. ölç.]	54
Şekil 3.45. Üçüncü Bölüm, Solo keman [757-777. ölç.]	55
Şekil 3.46. Üçüncü Bölüm, Solo keman [860-864. ölç.]	55

GİRİŞ

Azerbaycan Gürcü ve Türk halk ezgileri motiflerinden yararlanarak klasik müzik dünyasında başarılı olan Ermeni asıllı Haçaturyan, 20. yüzyılın siyasi ve toplumsal koşullarında yetişmiş ve dönemin önemli sanatçıları arasında yerini almıştır.

20. Yüzyılda sömürgeciliğin sona ermesiyle birlikte siyasi ve toplumsal alanda genel olarak değişim hareketleri başlar. Bu değişim; ülkelerin coğrafi sınırlarını çizmek ve kesin bir kültür kimliği kazanmak doğrultusunda oluşurken; sanat alanına da “ulusalcı sanat” adıyla toplumların kültürel derinliklerine inmek olarak yansır.

Dünyadaki bu sanatsal yönelim Rus müziğinde “Rus Beşleri” (M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Cui, Modest Musorgski ve N. A. Rimski Korsakov) ile başlar. Rus ulusal müziği ekolünün temeli sayılan bu besteciler Glinka’yı Rus ulusal müziğinin babası diye nitelendirirler. Haçaturyan da Glinka’dan etkilenecek halk müziği motiflerini kullanıp zenginleştirerek müziğine yansıtmayı benimsemiştir. Başlayan bu hareketlilik ve öngörüler eşliğinde, ilk olarak halk arasında çalınıp söylenen müziğin arşivlenip kaydedilerek canlı tutulması ve “modal” kalıplardaki bu ezgilerden yeni bestecilerin yararlanabilmesi düşüncesiyle çalışmalar da başlamış olur.

Rus Beşleri’nin, başlattığı bu akım, “Her ülke kendi ulusal özelliğini taşıyan müziği üretmelidir” görüşünden hareketle, müzik alanına yerleşir. Rus Bestecilerle birlikte Haçaturyan da kendi ulusunun toprağında yatan kültür zenginliklerine yönelir ve yerel ezgileri büyük orkestra olanakları içinde işler. Halk ezgilerine uzanan çizgide, ezgisellik daha da yalın bir hal alırken, halk müziği ritimleri müziğin coşkusu arttırarak daha yoğun bir çatı oluşturarak Rus müziğine kimlik kazandıran öğeler arasında yer alır (İlyasoğlu, 2009, s. 227).

Bir eserin yorumlanmasından önce, yorumcunun o eserin bestecisinin sanat anlayışı ve yaşadığı dönemi, hayatının hangi döneminde bu eseri bestelediğini ve bestelerken nelerden etkilendiğini, etkilendiği akımların genel özelliklerini ve bestecinin diğer eserleri ile bu eseri arasında varsa bağlantılarını, eserin tüm biçimsel ve müzikal özellikleri ile tüm teknik detaylarını bilmesi elzemdir. Bunlar bilinmeden yapılan yorum eksik ve yanlış olacaktır. Bir eserin oluşum sürecini sağlamak için, ilk önce tüm öğeleri ayrı ayrı irdelenmeli, ardından bütüncül bir yaklaşımla ele alınmalıdır (Gönlüm Yalçın, 2015, s. 95).

Bu çalışmanın amacı keman literatüründe ulusal akımlardan etkilenen önemli eserlerden birisi olan Haçaturyan'ın Keman Konçertosu'nun detaylıca incelenerek icracı ve yorumculara eser hakkında detaylı bilgi vermek ve kaynak teşkil edilmesidir.

Bu amaç doğrultusunda ilkönce eserin bestecisi, sanat anlayışı, eserleri ve yaşadığı dönem hakkında literatür taraması yapılarak bilgiler derlenmiş ve sunulmuştur. Bunun ardından eserin türü olan konçertonun tarihine, çeşitlerine ve yapısal özelliklerine kısaca değinilmiş ve yorum ve icra kavramları irdelenmiştir. Bunun ardından eserin form analizi yapılarak gerekli biçimsel özellikleri verilmiştir. Burada form analizinin yanında eser icra teknikleri açısından da analiz edilip kullanılan keman çalım teknikleri gösterilmiş, eserde kullanılan bölgelerden örneklere yer verilmiştir. Son olarak da eserin yorumlanmasına yönelik teknik ve müzikal önerilerde bulunulmuştur.

Yapılan Türkçe literatür taramasında, Haçaturyan hakkında oldukça az çalışma yapıldığı görülmüştür. Literatürden ulaşılan iki çalışmadan konuya en yakın olanı Bilgin ve Efe'nin (2010) makaleleridir. Bu makalede Haçaturyan'ın keman konçertosu genel hatlarıyla incelenmiş ve bestecinin öneminden bahsedilmiştir. Diğer çalışma olan Demirkapı'nın (2008) tezinde ise bestecinin viyolonsel konçertosu yorumlama teknikleri başlığıyla ele alınmıştır. Yapılan bu çalışma, Türkçe literatürde kullanılan yöntemler ve kapsamı itibarı ile ilk çalışmadır.

İngilizce literatür taramasında ise, konuyla doğrudan ilgili olan Schultz'un (2017) doktora tezinde Haçaturyan'ın senfoni ve konçertoları incelenip karşılaştırmalar yapılmıştır. Bunun yanında bestecinin hayatı ve eserlerini konu edinen kitaplar da mevcuttur (Antokoletz, 1992; Shneerson, 1959; Tomoff, 2018; Yuzefovich, 1985).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ARAM HAÇATURYAN

Bu bölümde ilk olarak Aram Haçaturyan'ın hayatı ulaşılabilen kaynaklardan derlenerek betimsel analiz ile sunulmuştur. İkinci olarak bestecinin sanat anlayışı ve müziğinin genel özellikleri, besteciyi ve eserlerini inceleyen araştırmacıların görüşlerinden yola çıkarak ortaya koyulmuştur. Üçüncü olarak, keman konçertosuna daha bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşabilmek için bestecinin eserleri türler halinde sınıflandırılarak oluşturulan eser kataloğu incelenmiştir. Son olarak ise Haçaturyan'ın müziğini oluşturan en önemli düşünsel unsurlardan birisi olan ulusalcılık akımı ve yaşadığı dönem ve coğrafya olan Sovyet Rusya'da müzik iki başlık halinde incelenerek sunulmuştur.

1.1. Aram Haçaturyan'ın Hayatı

Asıl adı Aram İlich Haçaturyan olan besteci, yoksul bir Ermeni ailesinin oğlu olarak 6 Temmuz 1903 yılında Gürcistan'ın Tiflis kentinde doğar. 1921'de Moskova'ya gidene değin müzikle özel bir ilişkisi olmaz. On dokuz yaşında Moskova Devlet Üniversitesinde Fizik ve Matematik okumaya başlar.

Haçaturyan hiç profesyonel bir müzik eğitimi almadan, üstün yeteneği fark edilerek Mihail Gnessin tarafından Gnessin Enstitüsüne kabul edilir. Burada viyolonsel eğitimi alır. Viyolonsel eğitimi devam ederken 1925'te besteciliğe yönelerek eğitimini bu doğrultuda devam ettirir. Giderek müzik öğrenimine daha çok ağırlık verir ve Mihail Gnessin'den (1883-1957) bestecilik dersleri alır. 1929'da Moskova Konservatuvarına geçer ve besteci Nikolas Miyaskovski'nin (1881-1950) öğrencisi olur. 1930'larda sınıf arkadaşı Besteci Nina Makarova ile evlenir. Şekil 1.1.'de Haçaturyan'ın gençlik yıllarından bir fotoğrafı görülmektedir.



Şekil 1.1. *Aram Haçaturyan* (<http-1>)

1932’de, Ermenistan’ın SSCB’ye katılmasının onuncu yılı dolayısıyla yazdığı Birinci Senfoni ilk kez 1934’te, onun konservatuvarı bitirdiği yıl çalınır. Bu yapıtının daha önceki yapıtlarına göre önemli bir farkı, Avrupalı bestecilerin, özellikle de Ravel’in etkisinin azalarak, Ermeni müziği özelliklerinin ağırlık kazanmış olmasıdır.

1937’de Moskova’da seslendirilen “Stalin Şarkısı” adlı senfonik şiiri, SSCB’de ününün yayılmasını sağlar. Piyano Konçertosu ve Stalin Ödülü kazanan Keman Konçertosu ile öbür ülkelerde de tanınmaya başlar. Bu başarıları, 1939’da Lenin Nişanı alması ve 1942’de Gayane adlı balesiyle ikinci kez Stalin Ödülü’nü kazanması izler. Aynı dönemde, II. Dünya Savaşı’nın yol açtığı ortamdan esinlenerek ikinci Senfoni’yi besteler

Haçaturyan uzun yıllar Moskova’da kaldıktan sonra 1951 yılında 42 yaşında iken Gnnessin Devlet Müzik ve Eğitim Enstitüsünde kompozisyon profesörü olarak atanmıştır. Aynı zamanda besteciler birliğinde de etkin rolü bulunmaktadır.

İlk büyük eseri kabul edilen Piyano Konçertosu (1936), besteciye Sovyetler Birliği içinde ve dışında popülerleştirdi. Bunu Keman Konçertosu (1940) ve Çello Konçertosu (1946) izledi. Diğer önemli eserleri arasında Masquerade Suite (1941), Ermeni SSR Marşı (1944), üç senfoni (1935, 1943, 1947) ve yaklaşık 25 film müziği yer almaktadır. Fakat Haçaturyan en çok bale müziği olan Gayane (1942) ve Spartacus (1954) ile tanınır. En popüler eseri Gayane’dan “Sabre Dance” popüler kültürde yaygın olarak kullanılmış ve dünya çapında birçok müzisyen tarafından benimsenmiştir.

Haçaturyan, Besteciler Birliği'nde önemli görevlerde bulunup 1937'de Moskova şubesinin başkan yardımcısı olmuştur. 1939-1948 yılları arasında Birliğin Organizasyon Komitesi (Orgkom) Başkan Vekilliği yapmıştır. 1943'te Komünist Partiye katılan Haçaturyan, 1940'ların başı ve ortası boyunca bu konumunu Sovyet müziğini şekillendirmeye yardım etmek için kullanmıştır. Besteci anılarında birçok müzik türünde ve özellikle de tüm Sovyet cumhuriyetlerinde yaratıcı çalışmalar düzenleyen bir kuruma liderlik etmenin gururunu yaşadığını belirtmiştir (Tomoff, 2018).

1942'de, İkinci Dünya Savaşı'nın en ateşli döneminde iken Gayane Balesi, Perm'deki Kirov Balesi tarafından sergilendi. Bu performans Haçaturyan'a Sovyet Devlet Ödülü kazandıran büyük bir başarı getirmiştir. Haçaturyan, ödülün parasını Kızıl Ordu için bir tank üretiminde kullanılmak üzere devlete iade etti.

Haçaturyan 1 Mayıs 1978 tarihinde bugün Ermenistan sınırlarında olan Erivan'da ölmüştür. 1998 yılında Ermenistan'da 50 dram'lık kâğıt para üzerine resmi konularak anılmıştır. Şekil 1.2.'de bu paranın bir fotoğrafı görülmektedir. İyi bir besteci olmasının yanında pek çok başarılı performansı ile iyi bir orkestra şefi olduğunu da ispatlayan Haçaturyan, 1951 yılında Moskova ve Viyana'da en iyi besteci ve şef ödüllerini de alır. Bununla birlikte tüm yaşamı boyunca iki kez de Stalin ödülünü almıştır. Ermenistan eski ulusal marşının da bestecisi olan Haçaturyan'ın pek çok film müziği eseri de bulunmaktadır.



Şekil 1.2. Üzerine bestecinin resmi basılan eski Ermeni parası (<http-2>)

1.2. Aram Haçaturyan'ın Müziğinin Genel Özellikleri

Haçaturyan, on dokuz yaşına kadar, müzik olarak daha çok yöresel halk şarkılarını tanımıştır. Bu yüzden, 1926'da bestelediği ilk yapıtı keman ve piyano için Dans'ta ve aynı dönemdeki beste çalışmalarında, Kafkas halk müziğinin belirgin etkileri görülür. Bunu, Fransız müziğinde gelişmekte olan modern anlayış ve teknikleri benimsediği kısa

bir dönem izlese de üslubu daha sonra, Ermeni ve Gürcü halk müziklerinin etkisi altında fakat kendi şahsi anlayışı doğrultusunda gelişim gösterir. Ayrıca Gürcistan, Rusya, Ukrayna, Türkmenistan, Azerbaycan ve Türk halk şarkılarında, onun için esin kaynağı olmuştur. Haçaturyan, 1952 tarihli “Müzikte Halk Figürü Üzerine Düşüncelerim” adlı makalesinde, şehir çevresini ve onun kariyeri üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

Halk müziği yönünden zengin bir atmosferde büyüdüm: halkın hayatındaki popüler şenlikler, ayinler, neşeli ve üzücü olaylar, her zaman müzik eşliğinde, Ermenice, Azerbaycan ve Gürcü şarkılarının canlı ezgileri ve halk ozanları tarafından icra edilen danslar ve müzisyenler, hafızama derinlemesine kazınmış izlenimler, müzikal düşüncemi belirleyenlerdi. Müzik bilincimi şekillendirdiler ve sanatsal kişiliğimin temellerini attılar... Daha sonraki yıllarda müzik zevkimde meydana gelen değişimler ve gelişmeler ne olursa olsun, insanlarla yakın bir birliktelik içinde erken çocuklukta oluşan orijinal özleri her zaman olmuştur. Bunlar, tüm çalışmalarımı besleyen doğal toprak olarak kaldı (Orga, 1997, s. 1).

Ermeni halk müziğinin etkisi ile eserlerinde; besteciye özgün ritmik motifler, oldukça zengin bir ezgisellik ve orkestral renk çeşitliliği görülür. Çoğu eserinde lirik bir yapı hakimdir.

Bestecinin stili, renkli armoniler, büyüleyici ritimler, virtüözite, doğaçlamalar ve duyusal melodilerle ön plana çıkar. Ermenistan kökenli bale müziği, senfoni, konçerto ve film müziğini besteleyen ilk besteci olan Haçaturyan, 20. yüzyılın en ünlü Ermeni bestecisi olarak kabul edilir.

Eserlerinde hem Rusya'nın yerel müzik geleneklerini takip eder hem de büyük ölçüde Ermeni, Kafkas, Doğu ve Orta Avrupa ve Orta Doğu halklarının halk müziğini kullanmıştır.

1952 tarihli “Müzikte Halk Figürü Üzerine Düşüncelerim” başlıklı makalesinde, Haçaturyan kent ortamını ve kariyeri üzerindeki etkisini şöyle anlatmıştır:

Halk müziği açısından zengin bir atmosferde büyüdüm: halkın hayatındaki popüler şenlikler, ayinler, neşeli ve üzücü olaylar, her zaman müzik eşliğinde, Ermeni, Azerbaycan ve Gürcü müziklerinin canlı şarkıları ve halk ozanlarının yaptığı danslar [ashugs] ve müzisyenler-hafızamda derinden kazınmış olan, müzikal düşüncemi belirleyen izlenimler bunlardı. Müzik bilincimi şekillendirdiler ve sanatsal kişiliğimin temellerini attılar. Daha sonraki yıllarda müzik zevkimde meydana gelen değişiklikler ve gelişmeler ne olursa olsun, erken çocukluk dönemimde insanlarla yakın bir ilişki içinde oluşan orijinal unsurlar her zaman tüm çalışmalarımı besleyen doğal temel olarak kaldı (Orga, 1997, s. 1).

Haçaturyan daha sonra şöyle yazdı: “Ekim Devrimi tüm hayatımı temelden değiştirdi ve eğer gerçekten ciddi bir sanatçıya dönüştüysem, sadece insanlara ve Sovyet

Hükümetine borçluyum. Bu insanlara, tüm yaratıcı işlerim gibi tüm bilinçli hayatım adanmıştır (Orga, 1997, s. 2)”.

II. Dünya Savaşı’ndan önceki ve sonraki yıllar onun için çok verimli geçti. 1939’da Haçaturyan, aynı yıl tamamladığı Mutluluk adlı ilk balesi için Ermeni müzik folklorunu kapsamlı bir şekilde incelemek, halk müziği ve dans şarkıları toplamak için Ermenistan’a altı aylık bir seyahat yaptı. Ermenistan’ın ulusal kültürü ve müziğe yansıması ile olan iletişimi, kendisini ‘ikinci bir konservatuvar’ olarak ortaya koydu. Çok şey öğrendi, birçok şeyi yeniden gördü ve duydu ve aynı zamanda Ermeni halkının zevkleri ve sanatsal gereksinimleri hakkında fikir sahibi oldu (Orga, 1997, s. 2).

1.3.Aram Haçaturyan’ın Eserleri

Bestecinin eser listesi birçok kaynakta farklı şekillerde geçmektedir. Fakat yapılan araştırmalarda “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” adlı ansiklopedide en geniş kapsamlı ve güvenilir şekilde yer aldığı görülmüştür (Sommer vd., 1981, s. 1084). Bu eser listesi olabildiğince Türkçeleştirilerek ve eser türüne göre sınıflandırılarak bestelenme tarihleriyle birlikte aşağıda verilmiştir.

1.3.1. Baleler

- Shchastye (“Mutluluk”; Yerevan, 1939)
- Gayane (1939-41)
- Spartacus (1950-54)

1.3.2. Senfonik eserler

- Senfoni No. 1 (1934)
- Senfoni No. 2 Çan Senfonisi (iki versiyon: 1943, 1944)
- Senfoni No. 3 (Senfonik Şiir) (1947)
- Dans Süiti (1933)
- Gayane’den Süit No. 1 (1943)
- Gayane’den Süit No. 2 (1943)
- Gayane’den Süit No. 3 (1943)
- Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Milli Marşı (1944)
- Rus Fantezi (1944)
- Masquerade’den Süit (1944)
- Vladimir Ilich Lenin’in anısına Ode (1948)

- Stalingrad Savaşı'ndan Süit (1949)
- Zafer Şiiri (1950)
- Valensiyalı Dul'dan Süit (1952)
- Spartacus'den Süit No. 1 (1955)
- Spartacus'den Süit No. 2 (1955)
- Spartacus'den Süit No. 3 (1955)
- Spartacus'den Senfonik Resimler (1955)
- Karşılama Üvertürü (1958)
- Lermontov'dan Süit (1959)

1.3.3. Vokal orkestral

- Stalin hakkında Poem (1938)
- Üç Aria (Poem, Legend, Dithyramb), (soprano ve orkestra için) (1946)
- Ode of Joy (kadın solist, koro, kemanlar, arplar ve orkestra için ballade) (1956)
- Anavatan'a Ballade (solo ve senfoni orkestrası için) (1961)

1.3.4. Konçertolar

- Piyano Konçertosu (Re bemol majör) (1936)
- Keman Konçertosu (Re minör) (1940)
- Çello Konçertosu (Mi minör) (1946)
- Konçerto-Rapsodi (keman ve orkestra için) (1961)
- Konçerto-Rapsodi (çello ve orkestra için) (1963)
- Konçerto-Rapsodi (piyano ve orkestra için) (1968)

1.3.5. Oda müziği eserleri

- Yaylı Kuartet (1931)
- Trio (Klarinet, keman ve piyano) (1932)
- Roaming Ashug'un Şarkısı (çello ve piyano) (1925)
- Elegy (çello ve piyano) (1925)
- Piece (çello ve piyano) (1926)
- Dans No. 1 (keman ve piyano) (1926)
- Hayal (çello ve piyano) (1927)
- Pantomime (obua ve piyano) (1927)
- Allegretto (keman ve piyano) (1929)

- Song-Poem (Ashugs onuruna) (keman ve piyano) (1929)
- Süit (viyola ve piyano) (1929)
- Mass Dans (1932)
- Keman Sonatı (1932)
- Masquerade'dan Noktürn (keman ve piyano) (1941)
- Sonata-Fantasia (eşliksiz çello) (1974)
- Sonata-Monologue (eşliksiz keman) (1975)
- Sonata-Song (solo viyola) (1976)

1.3.6. Piyano

- Poem (1925)
- Waltz-Etude (1926)
- Andantino (1926)
- Poem (1927)
- “Solveig” Temasında Varyasyonlar (1928)
- Yedi Recitative ve Fugue'ler (1928, 1966)
- Süit (Toccata, Waltz-Capriccio, Dans)
- Dans No. 3 (1933)
- Marş No. 3 (1934)
- Budenovka (mass dance) (tarihsiz)
- Koreografik Vals (1944)
- İki Piyano için üç parça (Ostinato, Romance, Fantastic Waltz) (1945)
- Çocuklar için albüm No.1 (1947)
- Masquerade'den Vals (1952)
- Piyano Sonatini (1959)
- Piyano Sonatı (1961)
- Çocuklar için albüm No.2 (1965)

1.3.7. Diğer küçük eserleri

- Baghdasar Amca (1927)
- Khatabala (1928)
- Oriental Dişçi (1928)
- Onur Borcu (1931)
- Macbeth (1933)

- Yıkılmış Ev (1935)
- Büyük Gün (1937)
- Bakü (1937)
- Valensiyalı Dul (1940)
- Masquerade (1941)
- Kremlin Çanları (1942)
- Ses Avcısı (1943)
- Son Gün (1945)
- Güneyli Bale (1947)
- Hakikat Hakkında Masal (1947)
- Ilya Golovin (1949)
- Bahar Akımı (1953)
- Nebraska'dan Koruyucu Melek (1953)
- Lermontov (1954)
- Macbeth (1955)
- Kral Lear (1958)

1.3.8. Film müzikleri

- Pepo (1934-5)
- Zangezur (1937-8)
- Bahçe (1939)
- Salavat Yulayev (1941)
- Kız No. 217 (1945)
- Rus Problemi (1948)
- Vladimir Ilich Lenin (1948-9)
- Stalingrad Savaşı (1949)
- Onların Anavatanları Var (1950)
- Gizli Görev (1950)
- Amiral Ushakov (1953)
- Bastion Fırtına Gemisi (1953)
- Saltanat (1955)
- Othello (1956)
- Ölümsüz Sevgili (1956)

- Düello (1957)
- Barış Çanları (1962)

1.4. Ulusalcılık Akımı

Türkçe’de ulusallık kelimesi “milliyetçilik, millilik” anlamlarına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 1998, s. 2280). Ulusalcılık kelimesi de benzer manalarda kullanılmaktadır. Sanatta ulusalcılığı Say (2009, s. 549) şu şekilde tanımlar: “Ulusal bilincin sanat üzerindeki etkileriyle geliştirilmiş olan kavrayış. Genelde bir ‘akım’ özelliği kazanarak bazı ülkelerde ulusalcı bir okula dönüşmüş, daha çok edebiyat ve müzikte ağırlığı duyurmuştur.”

Avrupa’da 19. yy’da ortaya çıkan ve gelişen bazı siyasi akımlar ve fikirler halk arasında ulus bilincinin artmasına neden olmuş, bu düşünceler doğal olarak sanatta da kendini göstermiştir. Bu bilincin oluşmasında muhakkak Fransız Devrimi ve Aydınlanma Akımının rolü oldukça yüksektir. “19. Yüzyıl bestecilerinin kendi halkına duyduğu yakınlık, toprağa dönüş duygusu, ulusal müzik hareketinin gelişmesinde rol oynamıştır (Say, 2009, s. 549)”.

Aslına bakılırsa 19. yy’da sanat ve müziğin en önemli kaynağı olarak ulusal kaynaklar gösterilebilir. İlyasoğlu’na (2009, s. 182) göre Klasik Dönemi sonlandıran ulusçuluk ile 1860’lardan sonra meydana çıkan ulusçuluk anlayışları birbirinden farklıdır. Joseph Haydn (1732-1809), Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Gustav Mahler (1860-1911) ve Johannes Brahms (1833-1897) gibi Alman bestecilerin halk ezgilerinden müziklerinde yararlanmaları bu yüz yılda yeni bir stil doğurmuştur. Dolayısıyla tüm Avrupa ülkeleri de bu müziklerden etkilenmişlerdir. 1860’lardan sonra ortaya çıkan ulusalcı akımlar ise, İlyasoğlu’nun tanımıyla (2009, s. 182) “...kendine özgü yerleşik bir geleneği olmayan, başta Alman müziği gibi başka ülkelerin müziğine bağlı ülkelerde doğar.”

Bir yönden bakılınca da yabancı etkilere karşı kendi kültür öğelerini kullanarak karşı koyma olarak da tanımlanabilecek olan ulusçuluğun bilinçli yönlendirmelerle de devam ettiği söylenebilir. Avrupa’da bu dönemde pekçok ülkede halkın, feodal prenslikler ve özellikle de kilisenin baskılarından kurtulmasıyla kendi gelenek ve tarihlerine yönelmelerine yol açmış ve ulusal kimlikler oluşmaya başlamıştır.

Bu kimlikler her zaman olduğu gibi müziğe de yansımıştır. Başta Avrupalı ülkeler Alman müziği hegemonyasından birer birer kurtulma eğilimi gösterdiler. Halk

ezgilerinden faydalanan sanatsal müzik, salt müziğe nispeten daha geniş bir kitleye seslendiği için kısa sürede dinleyicilerden de yanıtlar alındı. “Başlangıçta Danimarka’da Gade, Norveç’te Grieg, Bohemya’da Smetana vardı. Çok sonra Macaristan, Finlandiya, İspanya, Polonya ve daha bir düzine başka ülke eklendi (Copland, 2015, s. 29)”.

Rus edebiyatı belki de ulusçu akımın en önde anılması gereken sanat dalıdır. Rus ulusalcılığı sadece edebiyatta kalmamış Mihail Glinka’nın (1804-1857) öncülüğü ile müzikte de kendini göstermiştir. Glinka’nın ardından ise Rus Beşleri ismiyle anılan Miliy Balakirev (1837-1910, Aleksandr Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Musorgski (1839-1881) ve Rimski Korsakov (1844-1908), Rus ulusal müziğinin en önemli temsilcileridir. Bunların yanında Piyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Igor Stravinski (1882-1971) ile Rus müziği Avrupa’da bilinir olmuştur.

Aslına bakılırsa Avrupa’da ve Rusya’da karşılık gören ulusalcı akım Fransız Devrimi’nin bu ülkelerdeki yansımasıydı denilebilir. Müzikte de kendini etkili bir şekilde gösteren ulusalcılık belli ekoller oluşturmaya başlamıştır. “Rus Okulu, Çek Okulu, İspanyol Okulu, Polonya Okulu, İsveç, Norveç, Danimarka ve Finlandiya’yı kapsayan İskandinav Okulu ve Macar Okulu... Elgar’dan Vaughan Williams’a uzanan ulusalcı İngiliz deyişini de aynı kapsamda değerlendirmek olanaklıdır (Say, 2009, s. 549)”.

Tabi ki ulusal müziği sanat müziğiyle birleştirmek o kadar kolay olmamıştır. Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944) bu konuda şunları söylemektedir:

Birden her şeyin tam ortasında işe koyulduklarında kendi tuğlalarını yapmak kadar (tuğla yapma tekniğini öğrenmek de dahil) ihtiyaç duydukları temel mimari ilkeleri de öğrenmek zorundaydılar. İşlerinin zorluğu düşünüldüğünde asıl şaşırtıcı olan şey, daha iyisini başaramamaları değil, ellerinden geleni yaptıkça başarıya ulaşmalarıydı (Copland, 2015, s. 30-31).

1.5. Sovyet Rusya’da Müzik

Sovyet Rusya’ya gelene kadar Rus sanat müziğinin tarihine bakacak olur isek I. Petro veya Büyük Petro (1672-1725) zamanına kadar gitmek gerekir. Petro sanatsal alanda bir dizi yenilikler yapmıştır. İlk olarak çok sesli askeri bandoları oluşturur. Burada Alman askeri bandolarını örnek almıştır. Daha sonra dünyadaki elçilikleri vasıtası ile büyük müzisyenleri ülkesine davet eder. Petro’nun ardından gelen Çariçe II. Katerina (1729-1796) da sanata oldukça önem vermiştir. Öncelikle iyi bir orkestra kurdurur. Rusça operaların yazılmasını teşvik eder ve İtalya’ya müzik eğitimi almak üzere öğrenciler gönderir (İlyasoğlu, 2009, s. 182).

Sovyet Rusya’da ise rejimin müzik alanındaki yönlendirmeleri müziğin halka indirilmesi yönündeydi. Bu fikirden ötürü halkın anlayamayacağı düşünülen her sanatsal fikre karşı tavır alınmış hatta engellemiştir. Rejimin siyasi yönlendirmeleriyle halk müziği desteklenmiş, arlık dönemi müzikal kültüründen uzaklaşılması istenilmiştir.

Siyasi gücün bu dönemde besteciler üzerinde etkisi o denli büyüktür ki, bunu bestecileri üzerinde baskı oluşturarak sağlarlar. Aynı fikirde olmayan bestecileri cezalandırıp eserlerinin seslendirilmesini engellerler. Destekledikleri bestecilerin eserlerinin büyük salonlarda seslendirilmesini desteklerler. Siyasi baskıya maruz kalan besteciler yeni eserlerini yine rejimin yönlendirmesi ile bestelerler. Özür dilemek amacıyla eserler bestelerler.

Sovyet Rusya’da rejimin bestecilere verdiği yaratıcılık reçetesini şöyle özetlemek eldedir: (1) Kolay anlaşılır ve söylenebilir melodiler yazmak; (2) Musiki dilinde her türlü deneyden kaçınmak; (3) Disonans (dissonant) ok sestten ve atonal, ya da dizisel dilden kaçınmak; (4) Rahmaninof’unkinden daha ileri bir armonik dden sakınmak; (5) Sovyet yaşayışını konu alan operalar yazmak; (6) Daha çok şarkı ve koro musikisi yazmak; ilgiyi genel olarak halkın şarkılarına çevirmek ve batıyı unutmak (Mimaroglu, 1970, s. 237-238).

Sovyet Rusya dönemindeki bestecilerden Prokofiyev (1891-1933) orta kuşak besteciler arasındadır. Prokofiev ile birlikte Reinhold Gliere (1875-1956) “İlya Murometz” senfonisi ile, Mihayl Ipolitof-Ivanof (1849-1927) “Kafkas Skeleri” adlı eseri ile bu gruba girer. Dimitri şostakovi (1906-1975) ve Aram Hacaturyan gibi besteciler ise yine aynı grubun daha genç yeleri arasındadır.

Rus senfonik müziğinin en üretken bestecisi 27 senfonisi ile Nikolai Miyaskovski’dir (1881-1950). Miyaskovski, Bolşevik devriminin ardından halk müziğine daha çok yönelmiş fakat romantizm akımına da bağlı kalmıştır.

Bir diğer önemli besteci kabul edilen Haçaturyan ise yapıtlarında hem kendi ulusal kimliğini, ait olduğu Ermeni halk kültür ve müziğini hem de aykovski’nin izinden giderek Rus romantik akımını yansıtır. Aram Haçaturyan’ın eserleri arasında en nls “Gayane” adlı balesi kabul edilir. Bu eserler besteci tüm dünyada tanınmıştır (Mimaroglu, 1970, s. 241).

İKİNCİ BÖLÜM

2. KEMAN KONÇERTOSUNUN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ

Bir eserin analizinde form ve armonik özelliklerinin yanında tarihsel bağlamını da ele almak önemlidir. Bu bölümde ilk olarak keman konçertosunun besteleniş süreci tarihsel olarak incelenmiştir. Ardından form ve tonal özellikleri nota üzerinde incelenerek tablolar oluşturulmuş, ardından eserin notasından kesit notalar örnek gösterilerek biçimsel özellikleri açıklanmıştır. Keman konçertosunun notası üzerinde de forma ilişkin göstergeler işaretlenmiş ve bu hali EK-1’de verilmiştir.

2.1. Konçertonun Besteleniş Süreci

Keman Konçertosu, Haçaturyan’ın 1940’ların başındaki disonans özellikler içeren müzikal dilinden kademeli olarak geri çekilişini en iyi yansıtan örneklerden birisidir. Bu müzikal dili daha sonra 2. ve 3. senfonilerinde de görülmektedir. Keman Konçertosu, bestecinin yazıldığı günden bugüne Batı müziğinde popülerliğini koruyan birkaç önemli eserinden birisidir.

Haçaturyan’ın keman konçertosunu dönemin en büyük keman virtüözlerinden David Oistrakh’a (1908-1974) ithaf etmiştir. Konçertoyu çok beğenen Oistrakh, eserden “...Haçaturyan’ın en iyi enstrümantal eserlerinden birisi... (Schultz, 2017, s. 352)” diye bahseder Ayrıca Oistrakh, Prokofiev ve Haçaturyan’ın keman konçertoları hakkında şunları söyler: “Bu konçertoların özellikle temaları ve parlak sergileri, keman sanatının gelişimini ilerleten yenilikçi ve cesur üsluptadırlar (Schultz, 2017, s. 352)”. Yine dönemin önde gelen diğer bir keman virtüözü olan Leonid Kogan (1924-1982) ise genç kemancılar için bunun bir ilham kaynağı, keman müziğinde yeni bir sayfa olduğu düşüncesinde hemfikirdir.

Bestecinin bu eser öncesinde “Keman ve Piyano için Si Bemol Majör Dans” ve Ashugs’a ithaf ettiği “Keman ve Piyano için Song-Poem” gibi keman için yazılan eserleri vardı fakat bu konçerto, solo keman için yazılan eserleri arasında en doruktakidir. Bu eserlerin bilinmesinde ve cazibesinin artmasında şüphesiz Oistrakh’ın rolü büyüktür. Oistrakh, Haçaturyan’ın eserleri hakkına: “Sıkça onları çaldım ve hala çalışıyorum. Haçaturyan’ın yaratılarındaki her şeyden yayılan o tuhaf parlak ışığı görüyorum bu nedenle onun şiirlerini ve ifadelerini çok seviyorum (Yuzefovich, 1985, s. 115)” demiştir.

Keman konçertosu 1940 yazında bestecinin yaşamında mutlu bir döneminde sadece iki aylık bir sürede yazılmıştır. Haçaturyan, Moskova’da on günlük bir Ermeni müziği

festivalinden ve Mutluluk Balesi’ndeki önemli başarısından kısa süre sonra gerçekleşen bu zamanı şöyle anlatmıştır:

Staraya Ruza’da bulunan kır evimde yaşıyordum. Müziği bir mutluluk dalgası gibi yazdım çünkü oğlumun doğumunu beklediğim için bütün varlığım sevinç halindeydi. Ve bu duygu, bu yaşam sevgisi müziğe aktarıldı. Hayal gücüm uçuyor gibiydi bu nedenle hızlı ve kolay çalıştım. David Oistrakh sık sık Moskova’dan ziyarete geldi ve tamamlanan parçaları çaldı. Onunla beraberken konçertoyu akılda tutarak yazıyordum ve bu büyük bir sorumluluktur. Tamamlandığında eseri Oistrakh’a adadım (Yuzefovich, 1985, s. 112).

Oistrakh ana temadaki materyalleri örnek alıp, birinci bölümde kendisi için kadans yazarak esere doğrudan katkıda bulunmuştur. Keman konçertosu Haçaturyan’ın Yuri Şaporin (1887-1966), Dimitri Kabalevski (1904-1987) ve Vano Muradelli (1908-1970) gibi besteci arkadaşlarından önce ilk kez Oistrakh ve besteci tarafından Staraya Ruza’da icra edildi. Bu müzisyenlerin esere tepkileri son derece olumluydu: Kabalevski, “Haçaturyan’ın yeni eserinin özgünlüğü, yeniliği, hızlı ilerleyen bölümü ve sınırsız sevinç, nazik lirizm ve gergin dramanın kontrastlarıyla bizi büyülediğini... (Yuzefovich, 1985, s. 113)” belirtmiştir.

Konçertonun ilk seslendirilişi 16 Kasım 1940’ta Alexander Gauk (1893-1963) tarafından yönetilen ve Oistrakh’ın çaldığı solo bölümle on günlük bir Sovyet müziği festivalinde gerçekleştirildi. Haçaturyan bu konser için provalar sırasında eserde sık sık değişiklikler yapmış, Oistrakh’ın öneri ve yönlendirmeleri ile son halini almıştır. Eser icra edilirken Myaskovski, Prokofiev ve Şostakoviç gibi birçok saygın besteci de seyirciler arasındaydı. Bu konser tıpkı daha sonra Leningrad’taki (Günümüzde St.Petersburg) ve Sovyetler Birliği’ndeki konserlerde olduğu gibi oldukça başarılıydı (Schultz, 2017, s. 353).

Haçaturyan’ın Keman Konçertosu’nun bestelenişi hakkında şunları söylemiştir:

Konçertomu bestelerken modellerim için Mendelssohn, Brahms, Çaykovski ve Glazunov’un konçertoları gibi dünya keman edebiyatının ulaşılabilir başyapıtları vardı. Senfonik gelişim ilkesini kullanan ve yine de genel olarak anlaşılabilir bir virtüöz parça yaratmak istedim. Hiç şüphe yok ki Keman Konçertosu’nun müzik dili Piyano Konçertosu’ndan daha çabuk anlaşılabilir ve diatoniktir (Shneerson, 1959, s. 51).

Müzik eleştirmeni ve yazar Yuzefovich, keman konçertosu hakkında “...müzik, özellikle de keman partisi, virtüözün icra ettiği cantilena, solistin doğaçlama yaptığı izlenimini yaratıyor. ...her bölüm bir dans havasında ya da reçitatif, şarkı söyleme kalitesini tasvir eder... (Yuzefovich, 1985, s. 115)” demiştir.

Shneerson, Konçertonun Ermeni halk şarkılarının ruhu ile doldurulduğunu belirtmiştir (Shneerson, 1959, s. 52). Şüphesiz Keman Konçertosunun müzikal materyali halk müziğiyle Piyano Konçertosuna kıyasla daha açık bir şekilde ilişkilidir. Yuzefovich'e (1985, s. 116) göre Ermeni halk şarkıları ve dans melodilerinin hiçbiri doğrudan aktarılmamasına rağmen, eserin yapı taşlarını oluşturuyorlar. Bunun yanında bazı halk ezgileri ve konçertonun tematik materyali arasında ciddi benzerliklerin olduğu da belirtilmektedir.

Antokoletz'in değerlendirmesine göre ikinci bölüm Ashug'un reçitativ tarzında, çok sayıda kromatik süslemesi, etkileyici apojatürleri ve dönüş süslemeleri ile Doğu Avrupa'daki halk çalgıları performanslarını hatırlatır. Açık uçlu melodik stil, diatonik ve genellikle oktatonik çingene müziği benzeri yapılar, modal sekvenslerin bir alternatifi olarak açıklanırken, kromatik modülasyondaki uyum ise olgun bir Romantik stili çağrıştırır. Ermeni kültürünün egzotik modal rengiyle sentezlenen müziği yirminci yüzyıla ait bir tarz ortaya çıkarır (Antokoletz, 1992, s. 329).

Tablo 2.1. Konçertonun bazı kayıtlarına ait bilgiler (<http-3>)

Yıl	Solist	Şef ve Orkestra
1946	David Oistrakh	Alexander Gauk, State Academic Symphony Orchestra of the Russian Federation
1947	Gerhard Taschner	Artur Rother, Berlin Radio Symphony Orchestra
1955	David Oistrakh	Aram Khachaturian, National Philharmonic Orchestra
1956	Ruggiero Ricci	Anatole Fistoulari, London Philharmonic Orchestra (stereo)
1964	Henryk Szeryng	Antal Doráti, London Symphony Orchestra
1977	David Oistrakh	Aram Khachaturian, Moscow Radio Symphony Orchestra
1984	Itzhak Perlman	Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra
1989	Valery Klimov	Evgeni Svetlanov, USSR Academy Symphony Orchestra
1990	Lydia Mordkovitch	Neeme Järvi, Royal Scottish National Orchestra
2004	Julia Fischer	Yakov Kreizberg, Russian National Orchestra
2007	Aaron Rosand	Kees Bakels, Malaysian Philharmonic Orchestra
2008	Nicolas Koeckert	José Serebrier, Royal Philharmonic Orchestra
2010	Ara Malikian	Jesús Amigo, Extremadura Symphony Orchestra
2011	Mikhail Simonyan	Kristjan Järvi, London Symphony Orchestra
2014	James Ehnes	Mark Wigglesworth, Melbourne Symphony Orchestra
2018	Nemanja Radulovic	Sascha Goetzel Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra
2020	Antje Weithaas	Daniel Raiskin, Staatsorchester Rheinische Philharmonie

2.2. Konçertonun Biçimsel Özellikleri

Üç bölümden oluşan konçertonun notasında yer alan bölüm başlıkları, tempo özellikleri ve ölçüsel yapılarına ilişkin özellikleri aşağıdaki Tablo 2.2.'de verilmiştir.

Tablo 2.2. *Konçertonun bölümleri*

Bölümler	Başlıklar	Tempo	Ölçü Birimi
1	Allegretto con fermezza	$\text{♩} = 132$	4/4
2	Andante sostenuto	$\text{♩} = 63$	3/4
3	Allegro vivace	$\text{♩} = 88$	3/8

2.2.1. Birinci bölüm, Allegretto con fermezza

Konçertonun sadeliği gösteren en güzel örnek, eserin form yapısında görülebilir. Birinci bölüm nispeten karmaşık olmayan bir sonat allegrosu formudur. İlk bölümün girişi gelişme potansiyeli açısından son derece zengin materyaller içerir. Besteci ustalığıyla gerçekte asıl konunun özü olan bu ilk motor ritim kalıbından zarif bir dans melodisi elde eder. Birinci bölüme ait form şeması aşağıdaki Tablo 2.3.'te gösterilmiştir:

Tablo 2.3. *Birinci bölüm form şeması*

Bölmeler	Ölçü Aralığı	Kısımlar	Ton
Giriş	1-9		
Sergi	10-15	Tema I	Re Minör
	16-24		
	39-44		
	45-53		
	62-73	Köprü	
	74-91	Tema II	La Majör
	91-97		Si Minör
	102-106		Si Minör (b9)
	106-116	Kodetta	Sol Majör
Gelişme	117-216		
	217-	Kadans	
Yeniden Sergi	224-228	Giriş	
	229-234	Tema I	Re Minör
	235-243		
	251-262	Köprü	
	263-281	Tema II	La Majör
	281-287		Si Minör
	292-297		Si Minör (b9)
	297-304s	Kodetta	Do Majör
Koda	305-343		



Şekil 2.1. Keman-Piyano, Birinci Bölüm, Giriş [1-9. ölç.]

Şekil 2.1.'de başlangıcı görülen iki kısımdan oluşan Giriş bölmesinin (1-5. ve 6-9. ölçüler) ardından hemen ana tema gelir. 10-15. ölçüler arasındaki kısım öncül, 16-24. ölçüler arasındaki kısım ise soncul karakterdedir. Temanın 10-24. ölçüler arasındaki ilk kısmı, 39-53. ölçüler arasında tekrar eder. 61-70. ölçüler arasında yer alan köprü, ikinci temaya geçişi sağlar. Şekil 2.2.'de birinci temanın başlangıcı görülmektedir.



Şekil 2.2. Keman Partisi, Birinci Bölüm, Tema I [1-24. ölç.]

Şekil 2.2.'de başlangıcı görülen birinci tema kendi içerisinde üç kısma ayrılabilir. 71-91 arası ölçüler, 91-97 arası ölçüler ve 102-106 arası ölçüler arasında yer alan ikinci temanın üç ana kısmının ardından 106-117. ölçüler arasında kısa bir kodetta yer alır. 117-216. ölçüler arasında yer alan Gelişme Bölmesinin ardından 217. ölçüde konçertonun kadansı başlar. Şekil 2.3.'te ikinci temanın başlangıcı görülmektedir.

Tema II

71 Poco meno mosso

mf espr.

p

p dolce

75

p

80

Şekil 2.3. Keman-Piyano, Birinci Bölüm, Tema II [71-83. ölç.]

Girişin ikinci yarısı, 222. ölçüde yeniden kullanılır. Girişin tekrardan gelmesi ana temanın da yeniden gelmesini kolaylaştırır. Şekil 2.3.'te başlangıcı görülen ikinci temanın da gelmesinin ardından yeniden sergi bölmesi bir kodetta ile son bulur. Koda, 303. ölçüde gelir. Koda'da büyük ölçüde giriş ve birinci tema materyalleri kullanılmıştır.

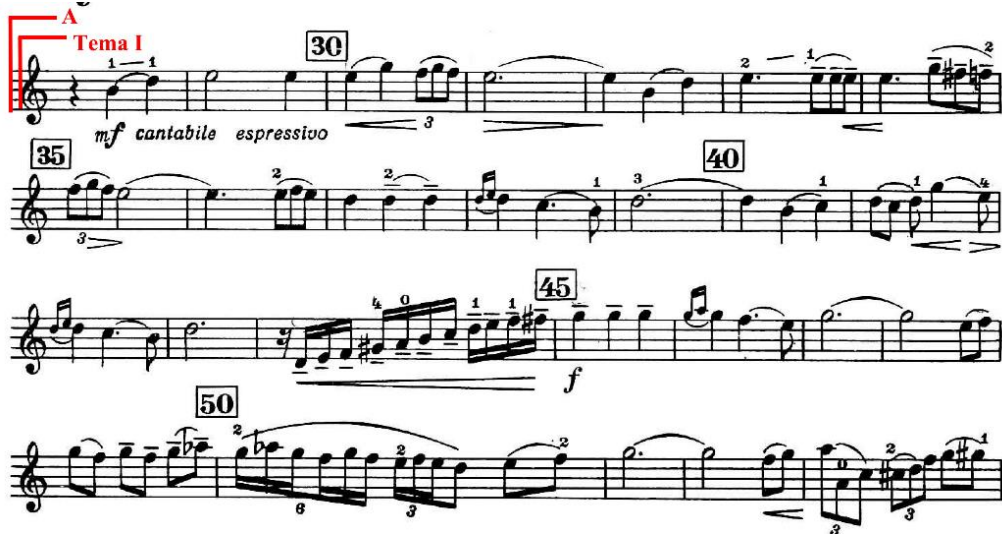
2.2.2. İkinci bölüm, Andante sostenuto

İkinci bölümde her ne kadar tematik gruplarla tam olarak uyuşmayan yapılanmalar mevcut olsa da bölümün üçlü bir form olduğu görülmektedir. Bölüm boyunca orkestra büyük ölçüde armonik bir temel sağlar. İkinci bölüme ait form şeması aşağıdaki Tablo 2.4.'te gösterilmiştir:

Tablo 2.4. İkinci bölüm form şeması

Bölmeler	Ölçü Aralığı	Kısımlar	Tonal Merkez
A	1-24	Giriş	Mib Majör-Fa Minör/Mi Majör-La Minör-Mi Minör
	25-69	Tema I	La Minör-Mib Majör-Re Minör
	70-92	Gelişme 1	F# Minör
	93-104	Tema I	La Minör
	105-127	Gelişme 2	La Minör-Lab Majör
B	128-144	Köprü	Lab Majör/Sol Majör
	145-161	Tema II	Sol Majör/Kromatik
	162-189	Tema II (Gelişmeli)	Kromatik/Sol Majör
A'	189-197	Giriş	Kromatik/Sol Majör-Mib Majör/Sol Majör-Fa Minör/Mi Majör
	198-237	Tema I	La Minör-Mib Minör
	238-250	Koda	La Minör-Fa Minör-La Minör

24 ölçü süren uzun bir girişin ardından 24-69. ölçüler arasında ilk temayı duymaktayız. Girişteki ton çeşitliliği burada biraz daha azalmaktadır. Temanın ardından ana tema malzemeleri gelişmeye başlar ve armonik sekvensler içeren bir kısım gelir. 70-92. ölçüler arasında yer alan bu kısma yeni bir tema değil de gelişmeli bir kısım demek daha doğrudur. Gelişme I'in ardından ilk tema çok kısa bir şekilde yine duyulur. Bu sefer tek bir ton hakimdir temaya. 12 ölçü süren temanın bu hatırlatmasının ardından yine tema materyallerinden oluşan gelişmeli bir kesit başlar. Gelişme II kısmı 127. ölçüde son bulur ve ardından yeni temanın geleceği yeni bölme 145. ölçüde başlar. Girişin ardından 25-127. ölçüler arasında kalan kısım, bölümün A bölmesini oluşturur. Şekil 2.4.'te A bölmesinin başlangıcı görülmektedir.



Şekil 2.4. Keman Partisi, İkinci Bölüm, A bölümü, Tema I [28-53. ölç.]

145-161. ölçüler arasında sol majörün hâkim ton olduğu yeni bir tema görmekteyiz. Bu tema 162. ölçüden itibaren gelişmeli olarak devam eder. Tema materyallerinin çokça kullanıldığı bu kısım bir temaya daha yakın olduğu için gelişme olarak değil de gelişmeli bir tema olarak değerlendirilmiştir. 145-189. ölçüler arasında kalan iki temadan oluşan bu kısım ise bölümün ikinci yani B bölümünü oluşturmaktadır. B bölümünün ardından bir geçiş köprüsü yer almamaktadır. Şekil 2.5.'te B bölümünün başlangıcı görülmektedir.

Şekil 2.5. Keman-Piyano, İkinci Bölüm, B bölümü, Tema II [163-168. ölç.]

189-197. ölçüler arasında baştaki girişi benzer bir şekilde yine görmekteyiz. Bu kısım yeni bölmenin bir girişi olarak değerlendirilebileceği gibi, A bölmesinden B bölmesine geçiş köprüsü olarak da değerlendirilebilir. Girişin ardından Tema I'ı görmekteyiz. Bu bölmeye A' bölmesi dememizin nedeni bu temadır. 198-237. ölçüler arasındaki temanın ardından bölümün kodaşı gelir. Buradan eserin sonuna kadar olan kısım kodadır. Koda hariç kısım bölümün üçüncü bölmesidir. Şekil 2.6.'da A' bölmesinin başlangıcı görülmektedir.



Şekil 2.6. Keman-Piyano, İkinci Bölüm, A' bölmesi, Tema I [198-208. ölç.]

2.2.3. Üçüncü bölüm, Allegro vivace

Üçüncü bölüm sonat allegrosu formundadır. Fakat sergi ve yeniden sergi bölmelerinde besteci kendine özgü yapılar geliştirmiştir. Uzun bir girişin ardından gelen Sergi bölmesinde genel olarak iki ana tema olmasının yanında temalar arasında epizodik bölmeler de yer almaktadır. 51-74. ölçüler arasında yer alan ilk temanın ardından 75. ölçüde kromatik dizinin hâkim olduğu epizod gelir. Epizodun ardından ise tekrar birinci tema gelir. Bu yapı ardından yine tekrar edilir. Sergi bölmesinin ilk kısmındaki bu biçimsel düzen kendi içinde bir Rondo duyuluşu hissettirir. Bunda ton ilişkilerinin de rolü büyüktür. 137-206. ölçüler arasında yer alan Tema I hariç diğer gelişlerinde hep aynı tonda gelmiştir. Üçüncü bölüme ait form şeması aşağıdaki Tablo 2.5.'te gösterilmiştir:

Tablo 2.5. Üçüncü bölüm form şeması

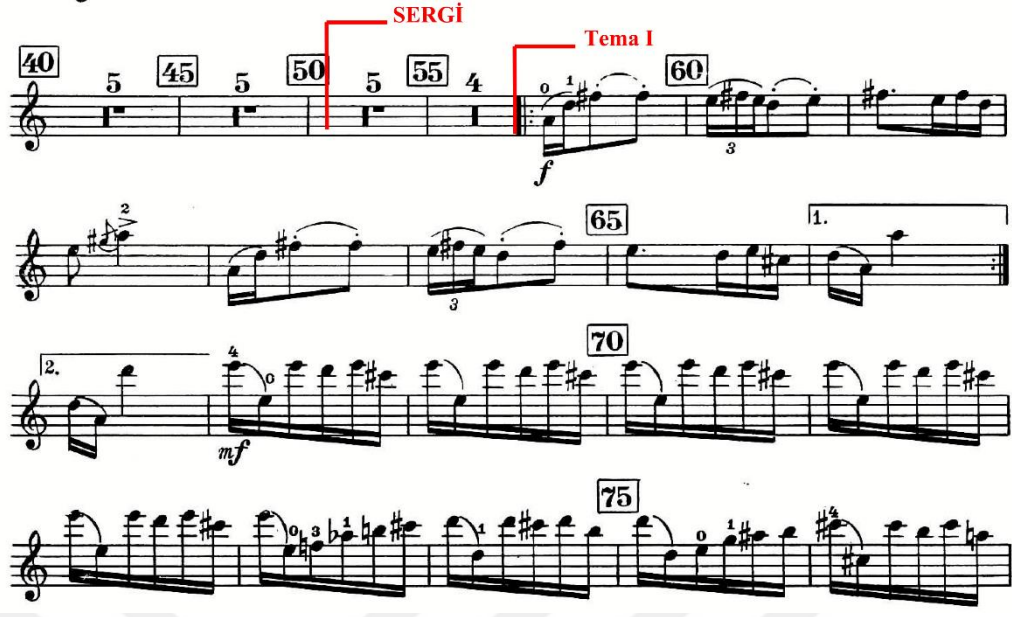
Bölme	Ölçü Aralığı	Kısımlar	Tonal Merkez
Giriş	1-50		Re Majör-Kromatik-LaMajör
Sergi	51-74	Tema I	Re Majör
	75-91	Epizod 1	Kromatik
	97-112	Tema I	Re Majör
	113-120	Epizod 2	Si Minör
	121-136	Tema I	Re Majör
	132-199	Tema I	F# Minör-Kromatik İniş-Sol Majör
	200-223	Giriş/Geçiş Köprüsü	Kromatik-La Majör
	224-242	Tema I	Re Majör
	243-250	Epizod 2	Si Minör
	251-269	Tema I-Gelişme	Re Majör-Kromatik
	270-288	Köprü	Do# Majör/Kromatik
	287-365	Tema II	Reb Majör/Kromatik-Do Majör
	365-378	Köprü	Re Majör/La Mjör
	379-488	Tema II	La Majör-Re Majör/La Majör-Re Majör
Gelişme	489-494	Kodetta	Mib Majör-Fa# Majör
	495-668		Fa# Majör/Kromatik-Si Majör/Kromatik-Mib Majör/Kromatik-La Majör
Yeniden Sergi	669-686	Tema I	Re Majör
	687-694	Epizod 2	Si Minör
	695-705	Tema I	Re Majör
	706-741	Tema I	F# Minör-Kromatik İniş-Sol Majör
	741-756	Köprü	Mib Minör
	757-782	Tema II/Tema I	Solb Majör/Mib Minör
	782-797	Köprü	Fa Majör/Kromatik
	798-827	Birinci Bölüm Materyalleri	Re Minör/Kromatik
	828-918	Koda	Fa Majör/Mi Majör-Re Minör-Re Minör/Mib Majör-Re Majör

Aşağıda yer alan Şekil 2.7.'de üçüncü bölümün giriş bölümünün başlangıcı görülmektedir. Şekilden de anlaşılacağı üzere giriş bölümünde solo keman olmadan orkestra çalmaya başlar.



Şekil 2.7. Keman-Piyano, Üçüncü Bölüm, Giriş [1-19. ölç.]

Her ne kadar Sergi bölümü içerisinde gelişimsel kısımlar yer alsada ana tema ve ikinci temanın varlığı bu kısma bölümün sergisi dememize neden olur. Tema I'in ısrarla tekrarının ardından 287. ölçüde başlı başına bir anlam ifade eden yeni bir tema gelmektedir. Yeni tema ilk temadan yapısal olarak oldukça farklıdır. Artık tema kalış gösterip epizodik bir kısım gelmemektedir. Aksine tema kendi içerisinde gelişmektedir. 287-365. ölçüler arasında yer alan Tema II, ardından gelen köprüden sonra bir daha tekrar etmekte ve Sergi bölümü 489-500. ölçüler arasında yer alan kodetta ile son bulmaktadır. Tema II, ilk temaya nispeten oldukça uzundur. Şekil 2.8.'de Sergi bölümünün başlangıcı görülmektedir.



Şekil 2.8. Keman Partisi, Üçüncü Bölüm, Sergi, Tema I [40-76. ölç.]

Sergi bölmesinin en çok dikkat özelliklerinden birisi Tema I'in ısrarla tekrar etmesi ve bölme içerisinde yer alan epizodik kısımlardır. Bunun yanında Tema I'in bir yer hariç her gelişinde aynı tonda gelmesi de diğer bir dikkat çeken noktadır. Bu tonal ilişki Tema II'de görülmemektedir. İki kez tekrar eden Tema II her seferinde farklı tonlarda gelmiştir. Bununla birlikte sergi bölmesinin buraya kadar olan kısmındaki Rondo duyulumu da kırılmıştır. Tema II'nin ikinci kez gelişinden önce arada yer alan köprü ise her iki temanın tonal düzenini sağlamıştır. Şekil 2.9.'da Tema II'nin başlangıcı görülmektedir.



Şekil 2.9. Keman Partisi, Üçüncü Bölüm, Sergi, Tema II [287-339. ölç.]

Sonat allegrosu formundaki eserlerde serginin ardından bir geçiş köprüsü ile gelişme bölmesine geçilir. Fakat bu bölümde, ilk bölümde de görüldüğü üzere serginin ardından bir geçiş köprüsü değil kısa bir kodetta gelmiştir. Kodetta her ne kadar önceki bölme bitirme rolünde olsa da kendi içerisindeki modülasyonlar ile sonraki bölmenin tonunu hazırlar.

501-670. ölçüler arasında yer alan kısım sonat allegrosunun Gelişme bölümüdür. Bu bölümde sergide sunulan malzemeler gelişime uğramışlardır. Kendi içerisinde kısım kısım belli tonların hakimiyetinden söz edilebilir fakat gelen olarak armonik sekvensler hakimdir denilebilir.

671-686. ölçüler arasında Tema I' i yine aynı tonda yeniden duyduğumuzda yeniden sergi bölmesinin başladığını anlamaktayız. Yeniden sergi bölümü, Sergiye nispeten daha kısadır. Tema I, burada daha az tekrar edilmiştir. Ayrıca Tema II ve Tema I 749-783. ölçüler arasında iç içe gelmiştir. 799-827. ölçüler arasında ise birinci bölüm materyallerinden oluşan epizodik bir yapı görülmektedir. Bu kısım eser biterken tekrar ilk bölümü hatırlatmak amaçlı konulmuştur. 828-918. ölçüler arasında yer alan koda ile birlikte hem bölüm hem de eser bitirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESERDE YER ALAN ÇALIM TEKNİKLERİ VE ETÜT ÖNERİLERİ

Bu bölümde ilk olarak keman konçertosunda yer alan keman çalım teknikleri incelenmiş ve literatürden bu çalım teknikleri ile ilgili bilgiler derlenmiştir. Ardından her bölüm için ayrı ayrı ve seçilen pasajlara yönelik çalım ve yorum önerileri getirilerek, çalım öncesi çalışmalar için etüt önerileri sunulmuştur. Bölümde isimleri ve kaynakları sunulan etütlerin notalarına EK-2, EK-3 ve EK-4’te yer verilmiştir.

3.1. Eserde Kullanılan Çalım Teknikleri

Eserde yedi farklı çalım tekniği yer almıştır: Legato, detaşe, staccato,bağlı staccato spiccato, sautille, martele ve çok sesli basışlar. Bu çalım teknikleri aşağıda açıklanarak eserde yer alan örnekleri gösterilmiştir.

3.1.1. Legato çalım tekniği

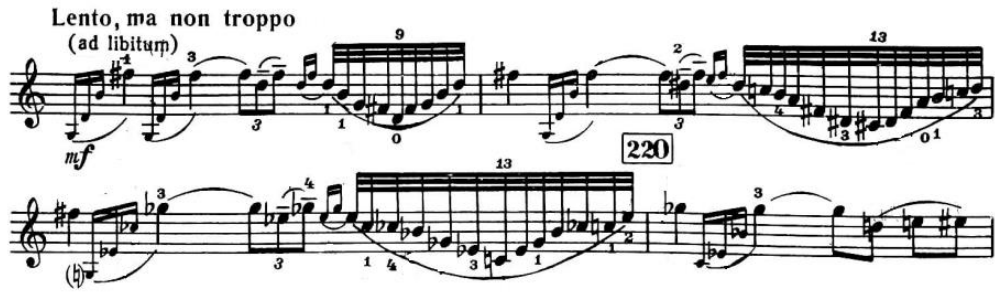
Say’a (2009, s. 770) göre legato: “...bağlı, bağlanmış anlamlarına gelir. Notaların birbirine bağlı şekilde seslendirilmesini gösteren terimdir ‘Staccato’nun karşıtıdır. Legando ve leggabile de aynı anlama gelir. ‘Legatissimo’, bu sıfatın en üstün derecesini ifade eder.” Keman’da ise bağ işareti altında ikiden fazla nota bulursa her biri yayın hareket yönü değiştirilmeden çalınır. Aynı tel üzerinde veya yan yana olan tellerde yapmak mümkündür (Sevsay, 2015, s. 9).

Haçaturyan Keman Konçertosunun üç bölümünde de legato tekniği çokça kullanılmaktadır. Şekil 3.1.’de görüldüğü gibi sadece iki nota bağları olduğu gibi daha fazla notanın da bağlı çalındığı yerler mevcuttur.



Şekil 3.1. Birinci Bölüm, Solo keman [101-102. ölç.]

Şekil 3.2.’de ise 1. Bölüm 217-220. ölçüleri arasındaki basamak notaları ve ad libitum olarak daha serbest çalınan dokuzlama ve on üçlemeler de legato tekniğiyle çalınmaktadır.



Şekil 3.2. Birinci Bölüm, Solo keman [217-220. ölç.]

3.1.2. Detaşe çalım tekniği

Aktüze (2010: 159)'ye göre Fransızca bir kelime olan detache: “Ayrılmış, kopuk. Genellikle yaylı çalgılarda birbirini izleyen seslerin yayın alt ve üst kısımlarının değişimiyle bağısız, kesik -staccato benzeri-, ama tam değerini vererek çalınması (Bağısız). Grand - Her bir notanın geniş hareketle, yayın tümüyle çalınışı.” anlamına gelmektedir. Detaşe tekniği ile çalınırken yayın yönü her notada değiştirilerek çalınır. Çalınan eserin temposu ve nüansına göre yayın kullanılan bölümü değişir. Tempo hızlandıkça yayın daha küçük bir kısmı kullanılır fakat yayın orta ve üst üçte birlik kısmı genellikle tercih edilir (Sevsay, 2015, s. 14). “En önemli temel yay tekniklerinden biri olan detache, legatonun zıddına, ayrı ayrı yazılmış olan sesleri yay değiştirmeleri yolu ile birbirinden ayırarak çalmak olarak tanımlamıştır.” (Flesch, 1929'den aktaran Ögüt, 2001, s. 28).

Haçaturyan Keman Konçertosunun üç bölümünde de detaşe tekniği kullanılmaktadır. Üç bölümde diğer tekniklere oranla en çok kullanılan yay tekniğinin detaşe olduğu da söylenebilir. Şekil 3.3.'te görüldüğü gibi tüm pasajın detaşe çalındığı yerler olduğu gibi legato ve detaşenin art arda kullanıldığı pasajlar da üç bölümde de çokça yer almaktadır.



Şekil 3.3. Birinci Bölüm, Solo keman [56-61. ölç.]

3.1.3. Staccato çalım tekniği

İtalyanca bir kelime olan staccato: “Sesleri kesik kesik duyurmak (Aktüze, 2010, s. 590)”, “Sesleri bağlamamak. Nokta nokta çalmak (Say, 1985, s. 1134)” anlamlarına gelmektedir. Sevsay’a (2015, s. 16) göre yaylı enstrümanlarda staccato yay tekniği ile çalınırken tempo çok hızlı olursa zıplayan yay tekniklerine geçilir. Staccato tekniğiyle çalınırken normal şartlar altında her notada yayın yönü değişir. Yalnızca çok hızlı pasajlarda gerektiği durumda yay art arda iterek veya çekerek staccato çalınabilir. Yaylı enstrüman yazımında notanın üzerine nokta konularak gösterilir. İkinci bir yöntem bağlı staccatodur. Staccatolar tek bağ içinde yapılır. Bileğin ve dirseğin konumu oldukça önemlidir.

Haçaturyan Keman Konçertosunun ikinci bölümünde staccato tekniği kullanılmamaktadır. Yalnızca birinci ve üçüncü bölümde özellikle staccato işareti görülmektedir. Üçüncü bölümde daha çok görülmesine rağmen birinci bölümde oldukça az ve aksan ile birlikte yer almaktadır. Şekil 3.4.’te görüldüğü gibi detaşe çalınan tüm pasajın yalnızca son iki notası staccato çalınmaktadır. Bunun yanında üçüncü bölümde tüm pasajın staccato çalındığı yerler olduğu gibi legato ve staccato’nun art arda kullanıldığı pasajlar da bulunmaktadır.



Şekil 3.4. Birinci Bölüm, Solo keman [25-29. ölç.]

3.1.4. Spiccato çalım tekniği

Yine İtalyanca kökenli bir kelime olan spiccato “Notaları birbirinden kopuk şekilde seslendirme (Say, 2009, s. 490)” anlamına gelir. Pikeli çalım tabiri de kullanılmaktadır. Yay hızlıca fakat hafif bir şekilde sıçratarak icra edilir (Say, 2009, s. 490). Aktüze’ye (2010, s. 596) göre ise: “...keskin Staccato. Bazen çabuk tempoda”dır. “Çok hızlı tempolarda spiccato yapıldığı gibi yavaş tempolarda da bu teknik uygulanabilir (Shatzkin, 1983’den aktaran Öğüt, 2001, s. 48)”. Bu teknikte genellikle yayın orta üçte birlik kısmı kullanılır ve yayın çekme-itme yönü her nota çalışta değiştirilir. Yay tele çarpar ve küçük bir sıçrayış gerçekleşir. “Staccato’dan ayırt edilsin diye portenin yukarısına ‘spiccato’ ya da ‘spicc.’ Yazılır. (her edisyonda yoktur) Nota başlarının yukarısına ya da aşağısına noktalar yazılır (Sevsay, 2015, s. 17)”.



Şekil 3.5. Üçüncü Bölüm, Solo keman [140-146. ölç.]

3.1.5. Sautille çalım tekniği

Fransızca’da “sautille”, İtalyanca’da ise “saltato” olarak kullanılan bu kelime, Say’a (2009, s. 466) göre “sıçratarak” anlamını taşır. Her iki dildeki adı da literatürde kullanılmaktadır. Say (2009, s. 463), “Yay tekniğinde bir terim: Yayı sıçratarak,

sektirerek” şeklinde, Aktüze (2010, s. 39) ise “Yayın hızlı ve sektirmeli çekilişi.” olarak tanımlar. Spiccato tekniğine oldukça benzeyen bu yay tekniği genellikle karıştırılır. Fakat en önemli farkları tempolarıdır. “Sautille o denli çabuk çalınır ki yay alışlagelmiş şekilde elle kontrol edilemez. Yayın devamlı olarak telden ayrılması, bileğin yaptığı yuvarlak hareketler sonucunda yayın tele çarpıp yukarı sıçramasının sonucudur (Sevsay, 2015, s. 19)”. “1750’den önce keman türü çalgılarda, -köprü kıvrımının yetersizliğinden yayı bu tarz sıçratmak mümkün olmadığı için- Corelli, Vivaldi gibi bestecilerin eserlerinde notaları ayrı (detache) çalmakla, non legato (bağısız) ya da Staccato ile eş anlamı da taşıyordu (Aktüze, 2010, s. 596)”.

3.1.6. Martele çalım tekniği

Fransızca “martele”, İtalyanca “martellato” olarak kullanılan bu tabir Aktüze’ye (2010, s. 369) göre: “Çekiç tarzı vuruş, keman ailesinde yayı sıçratmadan ucuyla vurarak ses çıkarış” anlamlarında kullanılmaktadır. Martele çalımında, yay teller üzerinde her ne kadar dursa da icra edilen notaların arasında oldukça belirgin duraklar vardır. Dolayısıyla notalar birbirinde anlaşılabilir seviyede ayrı duyulur (Sevsay, 2015, s. 15). “Martele elde edilmek istenilen sese göre yayın her üçte birlik bölümünde çalınabilir. Ağır ve oldukça kaba sesler için yayın topuk yakınındaki alt üçte biri kullanılır ki bu durumda yay telin üzerinde duramaz (Sevsay, 2015, s. 16)”.

3.1.7. Çok sesli basışlar

Yaylı enstrümanlarda aynı anda iki, üç ve dört ses çalınabilir. Bu durumlarda her tel başka bir sese basar. Bu teknik temel çalım tekniklerinden birisi değildir ve yukarıdaki temel çalım tekniklerinde uygulanabilir fakat bilinmesi gereken ayırt edici noktaları olduğu için ayrı bir başlıkta ele alınmıştır. Bu çok sesli basışlar genel olarak daha yüksek nüanslarda ve daha kısa tınlayan akorlar şeklinde kullanılır. Bunların amacı genellikle daha yüksek ses elde etmektir. Bununla birlikte çift ses basışlarda daha uzun sesler elde etmek de mümkündür.

Çoksesli basışlarda birbirine komşu olan teller kullanılır. Başka bir deyişle, kullanılan tellerin arasında tel atlamaya imkân yoktur. Yazılan notaların aynı anda çalınabilmesi esastır. ...bazı teknik ve anatomik nedenlerle birtakım aralıkların çalınması olanaksızdır. Yay birbirine komşu iki telde çatınabilecek bir aralığı uzun bir süre tutabilir. Bunda bir güçlük yoktur. Ancak, üçlü ya da dörtlü basışlar söz konusu olunca bu notalar arpej tarzında çalınır. Genellikle bu arpejler en alt notadan başlar. Çağdaş müzikte üst notadan başlayan “ters

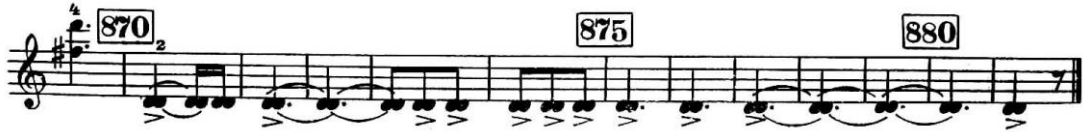
arpejler” de kullanılır. Gereğinde üstteki bir hatta iki nota (“ters arpejler”de alttaki bir ya da iki nota) uzun çalınabilir (Sevsay, 2015, s. 20).

Aşağıda Şekil 3.6.’da Haçaturyan, Keman Konçertosu 1. Bölümünden 221-223. ölçüler arasındaki çift sesli ve dört sesli basırlara örnek verilmiştir.



Şekil 3.6. Birinci Bölüm, Solo keman [221-223. ölç.]

Konçertonun ikinci bölümünde çok sesli basım hiç yer almamakta fakat birinci ve üçüncü bölümünde iki ve dört sesli pasajlar yer almaktadır. İki sesli pasajlar eserde Şekil 3. 6.’da görüldüğü gibi melodik şekilde de Şekil 3.7.’deki gibi tek sesin güçlendirilmesi şeklinde de geldiği yerler mevcuttur.



Şekil 3.7. Üçüncü Bölüm, Solo keman [869-881. ölç.]

3.2. Keman Konçertosu’nun Yorumlanmasına Yönelik Öneriler

3.2.1. Birinci bölüm, Allegretto con fermezza

Aşağıda yer alan Şekil 3.8.’de keman konçertosunun birinci bölümünde kullanılan ses genişliği gösterilmiştir:



Şekil 3.8. Birinci bölümde kullanılan ses genişliği

Pozisyonlar : 1-8.

Kullanılan Teknikler : legato, detache, staccato, spiccato, martele

Dinamikler : p-ff

Önerilen Etütler: Federigo Fiorillo “36 Caprices for Violin, Op.3” Kitabından 8, 19 ve 26 numaralı etütler (Fiorillo, 1850); Rodolphe Kreutzer “Études ou caprices” adlı kitabından 23 ve 24 numaralı etütler (Kreutzer, 1909). EK-1’de birinci bölüm için önerilen etütlerin notaları verilmiştir.

Bu oldukça markato olan kısım (10-14. ölç.), sağ kol sol teli hizasına göre ayarlanarak çalınmalıdır. İlk aksan için arşe sağlam bir şekilde teller üzerine yerleştirilmeli, çift sesler için bilek re teline kol seviyesi değişmeden düşmelidir. Çift basışlar için colle tekniği kullanılmalı, yayın alt üçte biri kullanılmalıdır. Notalar melodik hale geldikçe yayın alt üçte birlik kısmı kullanılmaya devam edilir. Şekil 3.9.’da 10-14. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.9. Birinci Bölüm, Solo keman [10-14. ölç.]

26. ölçünün dördüncü vuruşundaki flajöle sağ el birinci parmağı yaya yaslanarak aksanlı çalınmalı. Şekil 3.10.’da 25-29. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.12. Birinci Bölüm, Solo keman [56-61. ölç.]

74. ölçüden başlayan legato melodinin, ağır ve hızlı yay kombinasyonları kullanılarak üretilen güzel bir şarkı tonu ile çalınması gerekir. Vibratolar, nispeten geniş ve yavaş bir hareketle dolu ve gür olmalıdır. Özellikle 74-97. ölçülerdeki ritmik çeşitlilikte azami dikkat gerekmektedir. Çalışma aşamasında bu kısmın son haline gelene kadar vibrato ve mf nüansıyla çalışılması önerilir. Şekil 3.13.'te 74-82. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.13. Birinci Bölüm, Solo keman [74-82. ölç.]

102. ölçüdeki decrescendo'lar bir iç çekiş duygusu verir. Aşağı doğru glisandolar da bu hissi güçlendirir. Bu glisandoyu vurgulayabilmek için 103 ve 105. ölçülerin ilk

vuruşlarından hemen önce yay biraz çekilebilir. Şekil 3.14.'te 102-105. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.14. Birinci Bölüm, Solo keman [102-105. ölç.]

125. ve 126. ölçülerdeki do bemol majör yazımı, bu tonun anarmoniği olan si majör pratikleri yaparak çalmak kolaylık sağlayabilir. Bu hızlı pasajlarda yarım ve tam el çerçeveleri düşünülerek çalınırsa daha çabuk öğrenilecektir. Benzer taktikler 129 ve 130. ölçüler için de uygulanabilir. Şekil 3.15.'te 125-128. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.15. Birinci Bölüm, Solo keman [125-128. ölç.]

102. ölçüdeki iç çekiş teması 156. ölçüde oktavlı olarak bir daha gelmektedir. Önceki duygusal etkiyi burada da yansıtmak önemlidir. Oktavlar Aşağıdaki örnekte de verildiği üzere 1-3 veya 1-4 parmaklarıyla çalınabilir. Özellikle 157. ölçüdeki çift basamak notalarının değerini önceki notadan aldığına dikkat edilmeli ve önceden parmak numaraları mutlaka yazılmalıdır. Şekil 3.16.'da 156-159. ölçüler arası görülmektedir.



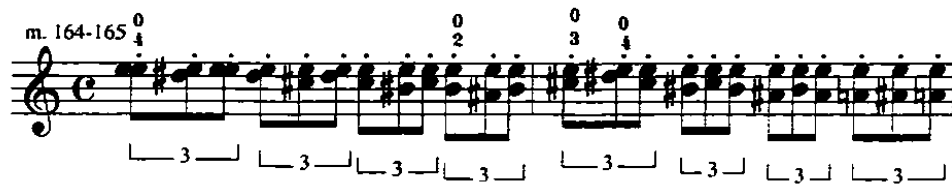
Şekil 3.16. Birinci Bölüm, Solo keman [156-159. ölç.]

160. ölçüde nüansın halen forte olduğu unutulmamalı. Hemen öncesindeki çift sesli oktav kısımlardan sonra melodik devamlılığı ve etkiyi sürdürmek adına bu ölçüde yayın ortası ve sert bir yay kullanılmalı. Şekil 3.17.'de 160-161. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.17. Birinci Bölüm, Solo keman [160-161. ölç.]

164. ölçüden başlayan spiccato'lu kısım önceki kısımlarla yay tekniği açısından bir kontrast oluşturur. Buna dikkat edilerek çalınması gerekir. Aşağıdaki örnekte gösterilen parmaklandırmanın uygulanması önerilir. Bu parmaklandırma daha sonra gelecek pozisyon için kolaylık sağlayacaktır. Şekil 3.18.'de 164-165. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.18. Birinci Bölüm, Solo keman [164-165. ölç.]

176 ve 180. ölçüler arasında yine farklı bir stil görülmektedir. Çift seslerden oluşan bu kısımda La teli bir dayanak noktası olarak görülüp tel geçişlerinin la telinin sağ ve solu olarak görülmesinde fayda vardır. Bu üçlü geçiş hareketinin dengesini sağlayacaktır. Yay hareketleri olabildiğince küçük ve kesin tutulmalıdır. Ritmik doğruluk oldukça önemli olsa da la ve mi tellerindeki hareketli notalar re telindekilerden melodik olarak

daha güçlü bir şekilde ortaya çıkarılmalıdır. Şekil 3.19.'da 176-180. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.19. Birinci Bölüm, Solo keman [176-180. ölç.]

192-195. ölçüler arası çalışma aşamasında armonikler ve çift sesleri kontrol edebilmek için olabildiğince yavaş çalışılmalıdır. Aşağıdaki örnekte de gösterildiği üzere her armonik notanın (flajöle) doğal mı yoksa parmakla mı yapıldığı önceden iyice bilinmelidir. Yavaş tempoda çalınırken bile her vuruş için olabildiğince az yay kullanılmalıdır. Artikülasyonların netliğini sağlamak ve armoniklere melodik devamlılığı bozmaması adına yardımcı olmak için çift itme yayların her biri yay hızı ile kontrol altına alınmalıdır. Şekil 3.20.'de 192-195. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.20. Birinci Bölüm, Solo keman [192-195. ölç.]

Kadanstan hemen önceki “Lento ma non troppo” olan kısımda her ne kadar “ad libitum” yazsa da icracı bu kısmı önceden organize etmelidir. 217-220. ölçüler arasındaki dört ölçülük bu kısımda öncelikle basamak notalarının hızlarının nasıl olacağı belirlenmelidir. Bazı buna benzer organizelerin olmaması halinde özellikle piyanoyla veya orkestrayla çalışmada büyük karmaşalar ortaya çıkabilir. Özellikle 218-220. ölçüler arasında orkestrayla çalışmada klarinetin, piyano redüksiyonu ile beraber çalarken de piyanonun bazı figürleri taklit ettiği bilinmeli ve önceden bu kısımlar özellikle çalışılmalıdır. Bu kısımların solo değil de iki enstrümanın atışmalı çalması da buraların önceden organize edilmesi zorunluluğunu doğurmaktadır. Şekil 3.21.’de 218-219. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.21. Birinci Bölüm, Solo keman [218-219. ölç.]

Bir konçertoda kadans özellikle icracı bakımından en önemli kısımdır denilebilir. Çünkü kadansın tarihi incelendiğinde bu bölmenin icracının kendisini gösterebileceği, çalgısındaki hakimiyetini ispat edebileceği bir kısım olarak tasarlandığı görülecektir. Kadans her ne kadar geleneksel olarak doğaçlama çalınan bir bölme olsa da özellikle Romantik Dönem'in başından itibaren besteciler tarafından yazılmaya başlanmıştır. Buna rağmen günümüzde bazı icralarda konçerto kadanslarında değişiklikler yapıldığı da görülmektedir.

Bu eserin besteleniş sürecinde de incelendiği üzere konçertonun kadansını, Haçaturyan eseri ilk icra eden ünlü kemancı David Oistrakh'ın yönlendirmeleriyle yazmıştır. Bu kadans günümüzde de en çok tercih edilen kadans olmasına rağmen bu eserin kadans kısmında değişiklikler yapılan dinletiler de mevcuttur. Bu kayıtlarda da yeni bir kadans yazmak yerine mevcut kadansta değişiklikler yapılmıştır. Bunun yanında konçerto geleneğine dayanarak yine konçerto temalarından oluşan yeni bir kadans yazılabilme ihtimali de vardır.

Bir kadans yorumlarken hatırlanması gereken bazı önemli noktalar vardır. Her şeyden önce, hangi notaların melodik ve hangilerinin eşlik edici olduğu belirlenmelidir. Notların ilerleme hızı buna bağlıdır. Melodinin yapısına göre hangi notaların hangi pozisyonda çalınması gerektiğini anlamak için gereken her akor ve çift ses için el çerçeveleri çalışılmalıdır. Çift sesleri ve akorları başarılı bir şekilde çalmak için sağ kolun ve elin gevşemesi önemlidir. Teller arasındaki geçişlerin temposu, müziğin kendisinin

temposu kadar önemlidir. Bu noktaları önceden düşünmek, kadansı öğrenme aşamasında büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

235-238. ölçülerdeki akorlar geniş bir yay darbesi ile çalınmalı, akorlar belirgin bir şekilde kırılmamalıdır. Notada önerilen yayların güç için tasarlandığına dikkat edilmelidir. Şekil 3.22.'de 335-343. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.22. Birinci Bölüm, Solo keman [335-343. ölç.]

3.2.2. İkinci bölüm, Andante sostenuto

Aşağıda yer alan Şekil 3.23.'te keman konçertosunun ikinci bölümünde kullanılan ses genişliği gösterilmiştir:



Şekil 3.23. İkinci bölümde kullanılan ses genişliği

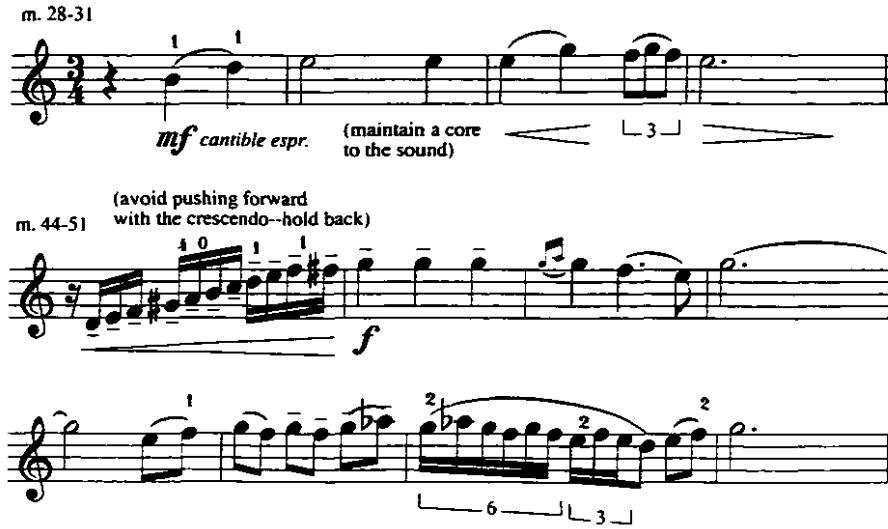
Pozisyonlar : 1-11.

Kullanılan Teknikler : legato, detache, staccato, spiccato, sautille, up-bow spiccato/staccato, martele

Dinamikler : p-ff

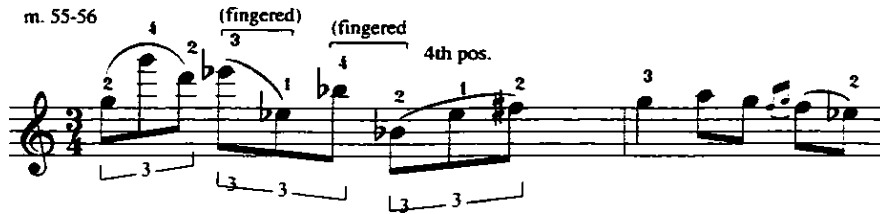
Önerilen Etütler: Rodolphe Kreutzer “Études ou caprices” adlı kitabından 24 numaralı etüt (Kreutzer, 1909); Jacques Féréol Mazas “Etudes, Op.36” adlı kitabından 1, 7 ve 24 numaralı etütler (Mazas, 1916); Pierre Rode “24 Caprices for Solo Violin, Op.22” adlı kitabından 19 numaralı etüt. EK-2’de ikinci bölüm için önerilen etütlerin notaları verilmiştir.

İkinci bölüm oldukça akılda kalıcı bir tema ile açılır. Sesin olabildiğince şarkı söyler gibi ve etkileyici olması gerekir, buna karşın hafif de olmamalıdır. Portamento kısımlara icracının takdirine bağlı olarak pozisyon değişimleri eklenebilir. Ritimlerin doğru bir şekilde icra edilmesi gerekir. 44. ölçüdeki crescendo'lu yürüyüşlerde dahi melodinin önüne geçilmemeye dikkat edilmelidir. Buradaki müzik sanki acı dolu bir geçmişti hatırlıyor ve daha fazlasını yaşamaktan korkuyor gibidir. İfade bu konulara dikkat edilmesi gerekir. Şekil 3.24.'te 28-31. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.24. İkinci Bölüm, Solo keman [28-31. ölç.]

55. ölçüdeki gibi üçleme ritminde oktav atlamalarda parmaklara dikkat edilmelidir. El pozisyonunun 4. pozisyona ayarlanmaya hazır olunması önemlidir. İkinci vuruşta üçlemedeki kaydırma sırasında oktav el çerçevesi korunmalıdır. Şekil 3.25.'te 55-56. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.25. İkinci Bölüm, Solo keman [55-56. ölç.]

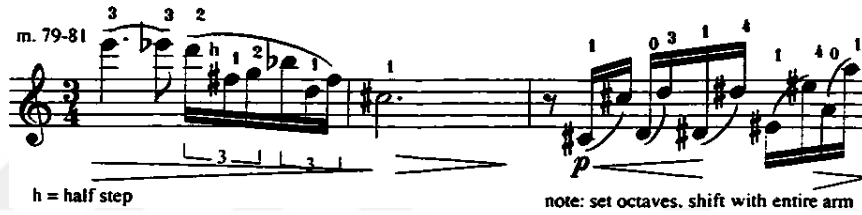
68-70. ölçülerde yer alan bu pasajın etkileyicilik oranı portamento çalışla artırılabilir. Yeni yayda bir portamento ile 69. ölçüye geçin. İkinci parmakla portamentoya başlanıp pozisyonun üst kısmına ulaşmadan önce parmak üçüncü parmakla

değiştirilmeli Bu geçiş için yay, portamento sırasında bile sol teline sıkıca oturtulmalıdır. Şekil 3.26.'da 68-70. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.26. İkinci Bölüm, Solo keman [68-70. ölç.]

Zihinsel organizasyon tonlamanın sağlamlaştırılmasına büyük ölçüde yardımcı olabilir. İcra ederken 79. ölçüyü el çerçevesi açısından düşünüp, re'den fa dizey'e kadar telde yarım adım olduğunun farkına varılmalıdır. 81. ölçüdeki oktav atlamalar için el çerçevesi ayarlanmalı ve el çerçevesi sağlam tutularak kolla kaydırılmalıdır. Şekil 3.27.'de 79-81. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.27. İkinci Bölüm, Solo keman [79-81. ölç.]

82. ölçünün üçüncü vuruşundaki yedileme notaların zihinsel olarak düzenlenmesi gerekir. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi farklı numaralandırmalar yapılabilir. Yürüyen kısımlar için ilk pozisyonda kalınmalı, sonraki ölçüleri çalmak için ise üçüncü pozisyona geçilmelidir. Şekil 3.28.'de 82-83. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.28. İkinci Bölüm, Solo keman [82-83. ölç.]

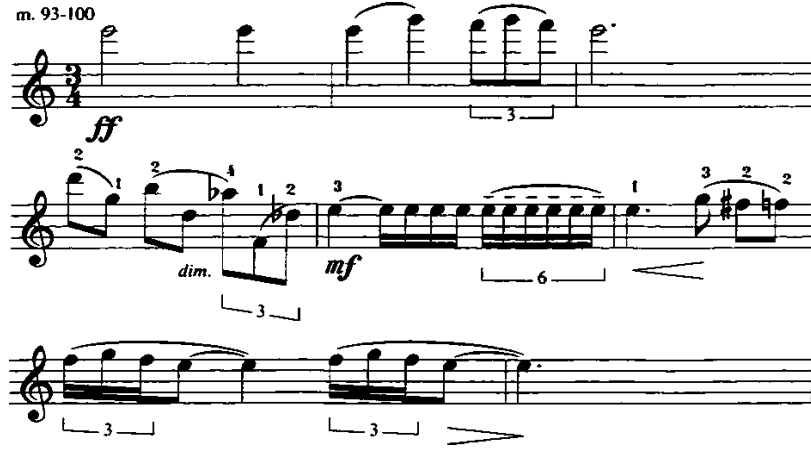
86-92. ölçüler arasındaki pasajın ritmik ayrımlarını dikkatlice yapmak gerekir. Notalar adım adım hızlı ve yavaş olarak değiştiği için ritmik doğruluk çok önemlidir. Tabi

poco rit. De poco allargando'lara da uyulması gerekir. Şekil 3.29.'da 86-92. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.29. İkinci Bölüm, Solo keman [86-92. ölç.]

93. ölçüde açılış temasını bir daha duymaya başlarız fakat bu sefer gelişinde melodiye süslemeler eklenmiştir. Bu süslemelerin olabildiğince incelikle çalınmasına dikkat edilirken ana tema melodisinin de ortaya çıkarılması gerekir. Her ne kadar buradaki nüansın çift forte olması temanın ilk geldiğindeki gibi aynı derinlikte hissettirilmese de belki bu nüans derin duyguların daha yüksek sesle söylenmesi olarak hayal edilebilir. Şekil 3.30.'da 93-100. ölçüler arası görülmektedir.



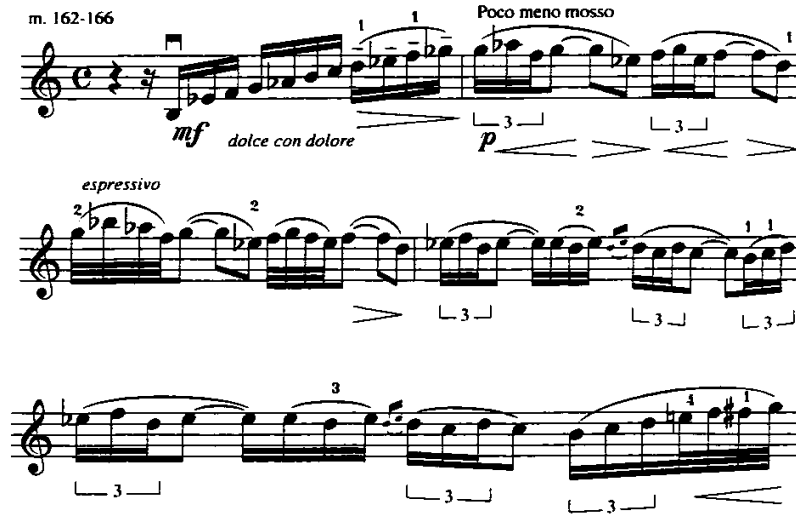
Şekil 3.30. İkinci Bölüm, Solo keman [93-100. ölç.]

Allegro tempoda ve agitato olarak başlayan 111. ölçüden itibaren temponun biraz daha gevşek olduğunu bilmek gerekir. Burada üç zamanlı ölçü yapısının farkında olarak fakat vurgulanmadan çalınması gerekir. İlk dört ölçünün sonlarındaki sekizlik notalar ölçünün ilk vuruşunun vurgulanmamasında etkili olmaktadır. Aşağıdaki şekilde parmak numaraları önerilebilir. Bunun yanında 116. ölçüdeki oktav atlamasında el çerçevesine dikkat edilmelidir. Şekil 3.31.'de 111-128. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.31. İkinci Bölüm, Solo keman [111-128. ölç.]

162. ölçüde başlayan melodik pasajda “dolce con dolore” ifade terimi yer alır. Burası nazik ve ağıt yakıcı anlamındadır. Yavaş bir vibrato ile, daha düşük bir yay hızı kullanarak ve ritimlere oturarak çalınarak bu vurgulanabilir. Şekil 3.32.’da 62-66. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.32. İkinci Bölüm, Solo keman [162-166.ölç.]

3.2.3. Üçüncü bölüm, Allegro Vivace

Aşağıda yer alan Şekil 3.33.'te keman konçertosunun üçüncü bölümünde kullanılan ses genişliği gösterilmiştir:



Şekil 3.33. Üçüncü bölümde kullanılan ses genişliği

Pozisyonlar : 1-11.

Kullanılan Teknikler : legato, detache, staccato, spiccato, sautille, up-bow spiccato/staccato, martele

Dinamikler : p-ff

Önerilen Etütler: Franz Wohlfahrt "60 Studies for the Violin, Op.45" adlı kitabından 10 numaralı etüt (Wohlfahrt, 1905); Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22" adlı kitabından 10, 15 ve 18 numaralı etütler (Rode, 1895). EK-3'te üçüncü bölüm için önerilen etütlerin notaları verilmiştir.

Bu bölümün çalışma aşamasında bölümde istenen temponun sürekli akılda tutulması önemlidir. Temponun doğal seyirde istenmeyen değişimleri olabilir. Parmak numaralandırılması ve yayların seçimi de önceden yapılması gerekir. Bütün kısımlarının

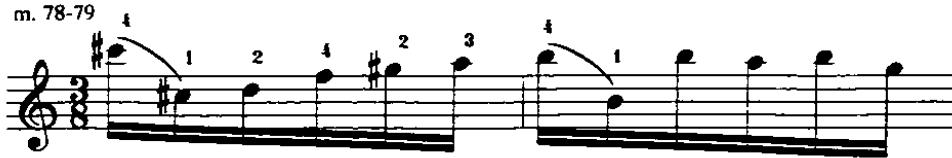
çalışma aşamasında oldukça ağır bir tempoda çalışması önerilir. Fakat bütün yay it-çekleri de olması gereken son tempo dikkate alınarak yapılmalıdır.

67-70. ölçüler arasındaki pasajda yay telin içine batırılarak ve oldukça küçük vuruşlar kullanarak yayın üst yarısında çalınmalıdır. Üçüncü ek çizgideki mi'ler istenen tempoda bir armonik ile çalınırsa cızırdama eğilimi gösterebilir. Bunun yerine, destek için üçüncü parmak kullanarak dördüncü parmakla çalınmalıdır. Şekil 3.34.'te 67-70. ölçüler arası görülmektedir.



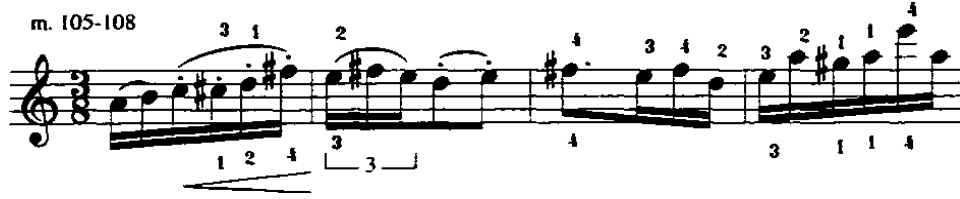
Şekil 3.34. Üçüncü Bölüm, Solo keman [67-70. ölç.]

78. ölçüde tam bir kaydırmadan ziyade ikinci parmağın geriye doğru uzatılmasını içeren aşağıdaki parmaklandırma önerilir. Şekil 3.35.'te 78-79. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.35. Üçüncü Bölüm, Solo keman [78-79. ölç.]

Yine 105. ölçüden itibaren aşağıdaki parmaklandırma önerilir. Eğer bazı edisyonlardaki gibi parmaklandırma yapılırsa 108. ölçüde 1-1-1 parmak kaydırması yapılmak zorunda kalınabilir. Aşağıda bundan kaçınmak için iki farklı parmaklandırma önerilmiştir. Şekil 3.36.'da 105-108. ölçüler arası görülmektedir. Bağlı staccatoların keskin olabilmesi için sağ dirsek konumu oldukça önemlidir. Bilek ve dirseği sıkmadan her nota duyurmalıdır.



Şekil 3.36. Üçüncü Bölüm, Solo keman [105-108. ölç.]

133. ölçüde başlayan spiccato yürüyüşte yay tele çok yakın tutulmalı ve yayın doğal sıçramalarına dayanarak sautille çalınmalıdır. İnme kontrolden çıkmamasına dikkat edilerek parmaklarda ve bilekte esneklik korunurken, yayı tele baskısı kolun doğal ağırlığı kullanılarak disipline edilmelidir. Bu pasajdaki aralıklar, sautille eklenmeden önce bir detache yay darbesi ile yavaş ve dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. Şekil 3.37.'de 133-144. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.37. Üçüncü Bölüm, Solo keman [133-144. ölç.]

174-182. ölçüler arasındaki pasajda aşağıda yazan parmaklandırma önerilir. Her icracının en çok aşına olduğu kromatik parmaklara uyacak şekilde burada parmak numarası yazımı yapılmalıdır. Özellikle 178 ve 181. ölçülerdeki mi diyezleri anarmonik sesi fa olarak düşünmek çalıda kolaylık sağlayacaktır. Şekil 3.38.'de 174-182. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.38. Üçüncü Bölüm, Solo keman [174-182. ölç.]

200-208. ölçülerde ana tema geliştirilerek yeniden getirilmiştir. Bu kısım şenlikli bir karakter ile, köprünün yakınında yay kullanarak ve 203. ölçüden mi telinde başlayarak çalınmalıdır. Yine aşağıdaki şekilde uygun parmak numaraları önerilmiştir. Şekil 3.39.'da 200-208. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.39. Üçüncü Bölüm, Solo keman [200-208. ölç.]

Besteci buraya kadar sautille ve spiccato tekniklerini çokça kullanmışken 224. ölçüden itibaren legato bir tema gelir. Bu karşıtlığın yorumda da ortaya çıkarılması gerekmektedir. Şekil 3.40.'ta 224-231. ölçüler arası görülmektedir.



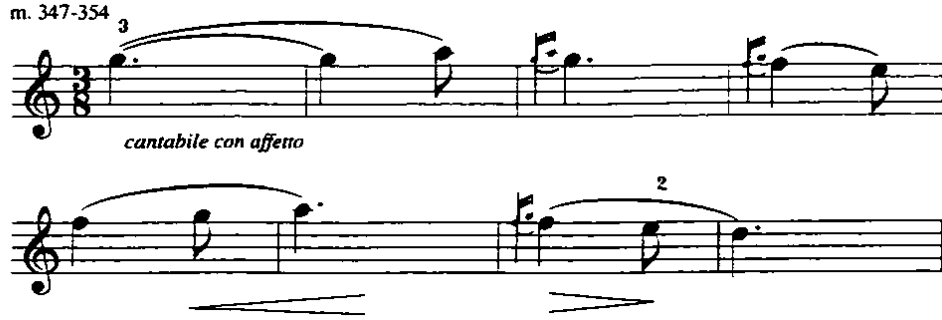
Şekil 3.40. Üçüncü Bölüm, Solo keman [224-231. ölç.]

253-331. ölçüler arasında kemandaki bağlar ve ikilemeler eşlik eden orkestra veya piyanonun 3/8'lik ritmine karşı poliritmik bir etki yaratır. Bestecinin de istediği budur. Dolayısıyla icracının her ritmi sonuna kadar çalarak bunu vurgulaması gerekir. Bunu yaparken ritmi bozma noktasına değil de ritmik ilgiyi vurgulamak amaçlı istenen etki ortaya çıkarılmaya çalışılmalıdır. Şekil 3.41.'de 253-272. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.41. Üçüncü Bölüm, Solo keman [253-272. ölç.]

347. ölçüden itibaren “cantabile con affetto” ifade terimi yazan pasajda yeni, daha tatlı bir tını yakalamak gerekir. Köprüye yakın pürüzsüz yay darbeleri ile çalarak daha yavaş bir vibrato kullanılmalıdır. Çarpma notaları da daha yavaş olabilir ve daha melodik bir karakter için önceki vuruşa değil de doğrudan bağlı olduğu vuruşa yerleştirilebilir. Şekil 3.42.’de 347-354. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.42. Üçüncü Bölüm, Solo keman [347-354. ölç.]

439. ölçüden itibaren her ne kadar nota üzerinde belirtilmese de tempo ve ritmik yapı gereği sautille çalma geçilmesi gerekmektedir. Şekil 3.43.’te 439-442. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.43. Üçüncü Bölüm, Solo keman [439-442. ölç.]

595-597. ölçüler arasında oktav el çerçevesini kullanan aşağıdaki parmaklandırma önerilmektedir. Burada el çerçevesini olduğu gibi bırakılarak kolu kaydırmak gerekmektedir. Şekil 3.44.’te 595-597. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.44. Üçüncü Bölüm, Solo keman [595-597. ölç.]

757. ölçüden başlayan çift sesli pasaj, neredeyse bir eşlik gibi son derece yüksek ve kuvvetlidir. Bu kısım yayın alt yarısında el pozisyonlarını ve oktavları daha yumuşak daha yavaş bir tempoda daha fazla bir detache baskısıyla çalışılmalıdır. Pozisyonlar arası geçiş hızı, temiz bir icra için kritik öneme sahiptir. Şekil 3.45.'te 757-777. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.45. Üçüncü Bölüm, Solo keman [757-777. ölç.]

Bölümün sonu aşağıdaki gibi çift forte nüansla bitmektedir. Bu kısım aynı zamanda eserin de son pasajıdır. Bu kısım köprünün yakınında, yayın alt yarısında küçük, ağır yay darbeleri kullanarak çalınmalıdır. Şekil 3.46.'da 860-864. ölçüler arası görülmektedir.



Şekil 3.46. Üçüncü Bölüm, Solo keman [860-864. ölç.]

SONUÇ

Bestelendiği günden itibaren Batı müziğindeki popülerliğini koruyan Aram Haçaturyan'ın Re minör başlıklı Keman Konçertosu her ne kadar tonal özellikler gösterse de bestecinin etkilendiği Ermeni halk müziğinin modal ve makamsal özelliklerini hem melodik hem de tonal yapısında gösterir. Bununla birlikte bestecinin müzikal yolculuğunda 1940'larda disonans özellikler görülmesine rağmen bu eserle birlikte bu özelliğini yavaş yavaş bırakmaya başladığı da söylenebilir. Bu eserin ardından yazdığı ikinci ve üçüncü senfonilerinde de bu eserdeki müzikal dilini sürdürmüştür.

Bu araştırmada ilk olarak bestecinin hayatı, sanat anlayışı ve sanat anlayışını etkileyen faktörler ele alınmıştır. Ardından eserin besteleniş süreci incelenmiştir. Dönemin en büyük keman virtüözlerinden David Oistrakh'a ithaf edilen esere, Oistrakh ana temadaki materyalleri örnek alarak bir kadans yazmış ve esere doğrudan katkıda bulunmuştur.

Eserin biçimsel analizinde, birinci ve üçüncü bölümünün sonat allegrosu formunda, ikinci bölümünün ise gelişmiş üç bölmeli yapıda bestelendiği görülmüştür. Besteci her ne kadar büyük planda form kurallarına riayet etmeye çalışsa da her bölümde geleneksel form anlayışının dışına çıkan öğelere rastlanmaktadır. Birinci bölümdeki cümlesel özellikleri belirgin olmayan tematik yapılar, ikinci bölümdeki her ne kadar lied yapısıymış gibi dursa da gelişmeli bölmelerin ve iç içe geçmiş tematik yapıların bir arada olması ile formal yapının özgünleştirilmesi ve üçüncü bölümdeki temaların ardından gelen epizodik yapılar ile yeniden sergi bölmesinde temaların alışagelmışin dışında işlenmesi buna örnek olarak verilebilir.

Eserin çalım teknikleri açısından analizinde yedi farklı çalım tekniğinin eserde yer aldığı görülmüştür. Legato, detaşe, staccato, spiccato, sautille, martele ve çok sesli basışlar eserde yer aldıkları yerlerden örnekler verilerek açıklanmış ve eserin çalım öncesinde veya çalışma aşamasında faydalanılabilecek etüt örnekleri verilmiştir. Son olarak ise eserin yorumlanmasında dikkat edilebilecek hususlar öneri olarak sunulmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma ile keman repertuarının çokça icra edilen bu önemli eseri hakkında Türkçe bir kaynak oluşturulmuş, icracı, eğitimci ve araştırmacılara bir kaynak teşkil edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak - Ansiklopedik müzik sözlüğü*. (4. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Antokoletz, E. (1992). *Twentieth-century music*. New Jersey: Englewood Cliffs Inc.
- Bilgin, S. ve Efe, M. (2010). Haçaturyan keman konçertosu üzerine bir çalışma. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 18 (2), 607-612.
- Copland, A. (2015). *Yeni müzik 1900-1960*. (Çev: A. C. Gedik) (1. Baskı). İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Demirkapı, N. (2008). *Khachaturian viyolonsel konçertosu'nu yorumlama teknikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fiorillo, F. (1850). *36 Caprices for violin, Op.3*. (Ed: F. David). Leipzig: Bartholf Senff.
- Gönlüm Yalçın, E. (2015). Seçilmiş orkestra eserlerinin keman partilerinin teknik açıdan incelenmesi ve çalışma önerileri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (8), 93-106.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik* (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kreutzer, R. (1909). *Études ou caprices*. (Ed: H. Marteau). Berlin: Steingräber Verlag.
- Mazas, J. F. (1916). *Etudes, Op.36*. (Ed: S. Franko) New York: Schirmer Press.
- Mimaroglu, İ. K. (1970). *Musiki tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Öğüt, E. (2001). *Keman eğitiminde yay teknikleri ve bu tekniklerin keman öğrencilerine aktarımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Orga, A. (1997). Aram Il'yich Khachaturian (1903-1978). https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.550799&catNum=550799&filetype=About this Recording&language=English. (Erişim tarihi: 02.04.2022).
- Rode, P. (1895). *24 Caprices for solo violin, Op.22*. (F. David, Ed.). New York: Schirmer Press.

- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi 4. cilt*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü* (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schultz, J. (2017). *The symphonic and concertante works of Aram Il'ich Khachaturian: a contextual and analytical study*. <http://etheses.dur.ac.uk/12104/>. (Erişim tarihi: 02.04.2022).
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon* (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shneerson, G. (1959). *Aram Khachaturyan*. New York: Foreign Languages Publish House.
- Sommer, S. T., Morris, W., Thomson, V., Thomas, M. T. ve Sadie, S. (1981). The new grove dictionary of music and musicians. *Khachaturian*. doi:10.2307/940437
- Tomoff, K. (2018). *Creative union: The professional organization of Soviet composers, 1939-1953*. New York: Cornell University Press.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük, cilt 2*. (Ed: Y. Parlatır, İsmail; Gözaydın, Nevzat; Zülfikar, Hamza; Aksu, Tezcan; Türkmen, Seyfullah; Agan, Yılmaz) (9. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Wohlfahrt, F. (1905). *60 Studies for the violin, Op.45*. (G. Blay, Ed.). New York: Schirmer Press.
- Yuzefovich, V. A. (1985). *Aram Khachaturyan*. New York: Sphinx Press.
- http-1:** <https://www.britannica.com/biography/Aram-Khachaturian> (Erişim tarihi: 15.05.2022)
- http-2:** <https://www.trakyakoleksiyon.com/armenia-50-dram-1998-p-41-unc> (Erişim tarihi: 15.05.2022)
- http-3:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_\(Khachaturian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_(Khachaturian)) (Erişim tarihi: 15.05.2022)

EKLER

EK-1	Keman Konçertosu nota üzerinde analiz
EK-2	1. Bölüm için Etüt Önerileri
EK-3	2. Bölüm için Etüt Önerileri
EK-4	3. Bölüm için Etüt Önerileri



EK-1 Keman Konçertosu nota üzerinde analiz

CONCERTO

VIOLIN

GİRİŞ

Allegro con fermezza (♩ = 132)

SERGİ Tema I

f marcato

simile

detaché

Solo

cresc.

f

simile

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

56

59

62 **Köprü** *poco rit. Poco meno mosso* **Tema II** **Solo III** *mf espr.*

77

81

85

90

95 *cresc.* *f*

98 *f*

100

102 *mf*

Kodetta

106 *rubato* *poco accel.* *f*

109 *rit.*

112 *string.* *rit.*

116 **GELİŞME** *Tempo I* *Solo* *f*

126 *f*

130 *espr.*

134

138

141 *poco a poco cresc.*

143

145

Musical score for a single melodic line, measures 152-175. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *poco rit.*, *a tempo*, *mf dolce*, *poco a poco cresc.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1-4, 1-2, 3-4). Measure numbers 152, 156, 160, 162, 164, 166, 168, 172, and 175 are marked at the beginning of their respective staves.

177

179

188 *Meno mosso* (♩ = 92) *Solo* *mf*

198

195

197

199

201

203

209 *poco a poco cresc.* *f*

Kadans

Lento ma non troppo
ad lib.

221 Cadenza *) *poco accel.* *poco rit.*

cresc. *accel.* *rit.*

Poco sostenuto

accel.

*) See Cadenza by David Oistrakh on page 24.

Musical notation for a guitar piece, featuring various musical symbols, dynamics, and tempo markings.

Dynamics: *cresc.*, *f*, *p*, *f marcato*.

Tempo markings: *poco rit.*, *a tempo*, *f espress.*, *p rubato*, *rit.*, *cresc. poco a poco*, *Tempo I*.

Other markings: *sul G*, *Gris*.

227 *mf* *cresc.* **YENİDEN SERGI**
Tema I *f*

230 *simile*

233

236

238^u

241

246 *f*

249 *f* **Köprü**

260 *Poco meno mosso* **Tema II** *Solo* *mf dolce*

265

267^u *sul G* *f*

305 *mf* *poco a poco cresc.*

308

310 *mf*

313 *f*

315

317 *marcato* *detaché*

321

323

325

327

330

333

338

ff

GİRİŞ

Andante sostenuto (♩ = 63)

10 1 13

II

A

Tema I

Solo

mf cantabile espr.

30

37

44

50

55

60

poco a poco accel.

p sub. poco a poco cresc.

63

66

rit.

a tempo

Gelişme I

3

74

79

83

poco cresc.

86

ff

88

poco rit. *a tempo*

90

mf *poco allarg.* *cresc.*

Tema I
a tempo

93

ff *dim. 3* *mf*

98

Gelişme II

103

poco a poco accel. *poco a poco cresc.*

109

Allegretto (♩ = 132)
fagitato

115

120

Köprü

Allegro

poco rit. *rit.*

Tema II

Andante (♩ = 69)

Tema II (Gelişmeli)

Solo *con sord.*

mf dolce con dolore

Poco meno mosso

p

mf cresc.

f

accel.

f

rit. *a tempo*

dim. *p*

poco rit. *a tempo*

calando

A' Giriş

Tempo I

5

195 *Tema I* *IV Solo*

202

208

214 *ritard.* *Solo a tempo* *p* *cresc.*

232 *f*

235 *mf*

poco rit. *KODA* *poco accel.* *poco rit.* *a tempo*

243 *mf*

GİRİŞ *SERGI* *Tema I* **III**

Allegro vivace (♩. = 88) **50**

61

67 *mf*

72 Epizod I

77

82 Solo *f*

92 1. 2. *mf* Tema I

99

105

111 Epizod II

119 Tema I

127 Tema I

134 cresc.

139 *f*

150 *Solo*
mf

156

161

166 *cresc.*

171

176

181 *f* *f* *Giriş/Geçiş Köprüsü*

204

209

216

222 **Tema I**

229

236 **Epizod II** **Tema I-Gelişme** **Solo** **IV**
f cantabile appassionato

258

269 **Köprü** **IV**

280 **Tema II**

291 *sul G*

302 **D** **III**

312

323 **A**
cresc. *f*

336 Solo *mf*

346 *poco rit.* *a tempo*
cantabile con affetto

367 *Köprü*

368 *f*

377 *Tema II* *mf*

387 *cresc.*

395 *dolce*

406

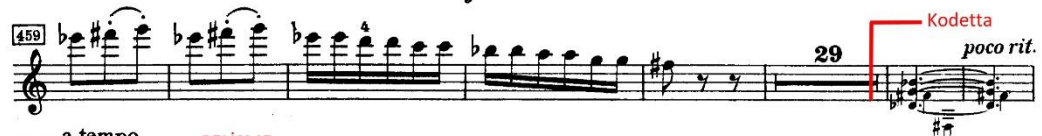
416 *f*

426 *mf*

436

443

448  *f*

459  *Kodetta* *poco rit.*

495 *a tempo* **GELİŞME** *Solo*  *mf brillante e grazioso*

500  *p*

505  *f*

515  *p* *f*

520  *p*

525  *f*

530  *f*

535  *f*

543 *p* *f*

548 *p*

553 *f*

558

563 *p*

568

573

578

583

588

593

598 *G*

Solo

603 *cresc.* *f* *ff* 23

632

637

644 2.

651

658

665 Tema I YENIDEN SERGI *dolce*

673

679

685 Epizod II

690 Tema I

696 *cresc.* *f*

* When repeating play the lower note

22

22

784

790

796

802

808

814

820

826

832

838

844

857

864

spiccato

Epizod (1. Bölüm Materyalleri)

cresc.

f

KODA

cresc.

ff

ff

CADENZA

for the First Movement

DAVID OISTRAKH
poco accel.

Cadenza

poco rit. *a tempo*

p espr.

cresc.

f risoluto

segue

a tempo

p espr.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics, articulations, and technical markings.

The first staff begins with a *mf* dynamic and includes a *cresc.* marking. The second staff is marked *mf* and includes a *rubato* marking. The third staff is marked *f con brio* and includes an *accel.* marking. The fourth, fifth, and sixth staves contain rapid sixteenth-note passages, with the fourth staff marked *10*, the fifth *14*, and the sixth *19*. The seventh staff begins with a *trm* (trill) marking and a *ff* dynamic. The eighth staff concludes with a *fff* dynamic and a repeat sign.

Technical markings include fingerings (1-4), slurs, and breath marks (V). The score is a single melodic line, likely for a flute or violin.

tranquillo

p

morendo

pp *f marcato*

Tempo I

At the frog

(Tempo I)

marcato

etc.

The musical score consists of nine staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth notes with triplets and fingerings (1, 2, 3). The second staff continues with similar patterns, including triplets and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The third staff introduces a 'Tempo I' marking and a 'morendo' (diminuendo) instruction. The fourth staff features a 'pp' (pianissimo) marking followed by a 'f marcato' (forte marcato) instruction. The fifth staff continues with a series of eighth notes and fingerings. The sixth staff features a 'At the frog' marking. The seventh staff continues with a series of eighth notes and fingerings. The eighth staff features a '(Tempo I)' marking and a 'marcato' instruction. The ninth staff concludes with a double bar line and the word 'etc.'.

EK-2 1. Bölüm için Etüt Önerileri

Federigo Fiorillo “36 Caprices for Violin, Op.3”

8.

Largo .

The musical score for Caprice No. 8 by Federigo Fiorillo, Op. 3, is presented in seven staves. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo .'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'tr' (trill) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line.

Federigo Fiorillo "36 Caprices for Violin, Op.3"

19.

Allegretto.





Federigo Fiorillo "36 Caprices for Violin, Op.3"

26.

Allegro.



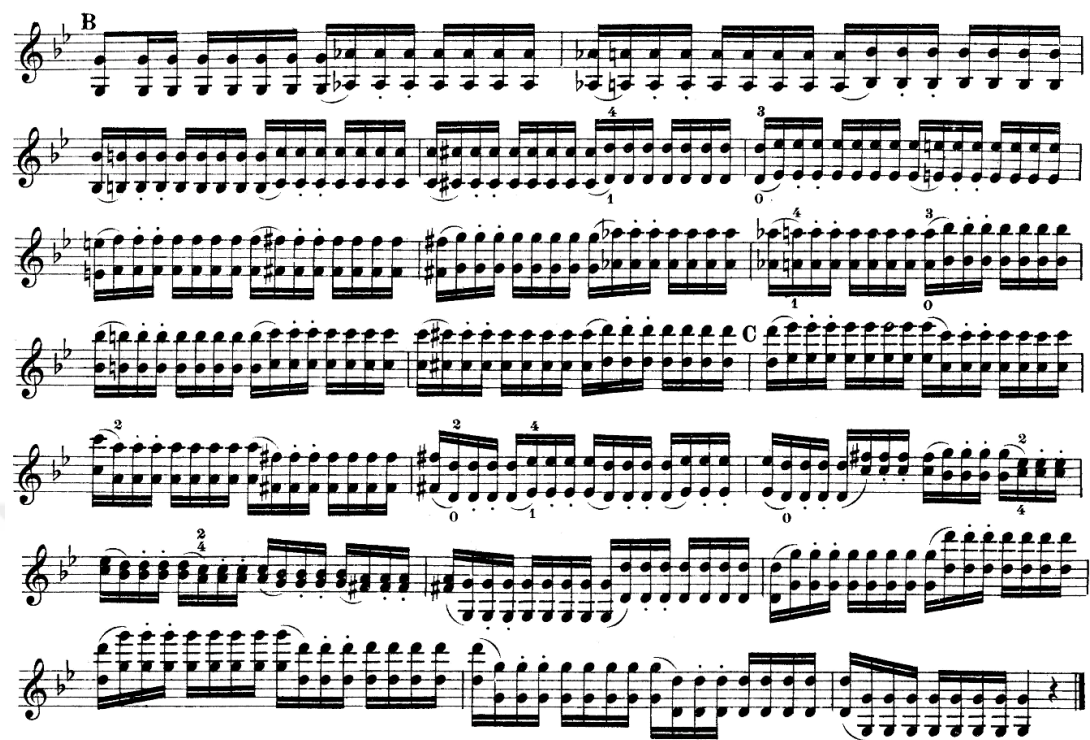
This image displays a page of musical notation, likely for a piano or guitar, consisting of ten systems of staves. The notation is complex, featuring a variety of musical symbols including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. The second system includes a bass clef and a key signature change to one flat (Bb). The third system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system includes a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system includes a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The seventh system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth system includes a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The ninth system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth system includes a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation is highly technical, with many complex passages and a high level of musical sophistication.

Rodolphe Kreutzer “Études ou caprices”

23. **Allegro.** (♩: 112.)

This musical score is for Rodolphe Kreutzer's Étude No. 23, 'Allegro'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff in B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome indication of 112 quarter notes per minute. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first line of music contains measures 23 through 28, featuring a series of eighth-note chords and triplets. The second line contains measures 29 through 34, continuing the eighth-note patterns. The third line contains measures 35 through 40, with a double bar line at measure 40. The fourth line contains measures 41 through 46, also with a double bar line at measure 46. The fifth line contains measures 47 through 52, with a double bar line at measure 52. The sixth line contains measures 53 through 58, with a double bar line at measure 58. The seventh line contains measures 59 through 64, with a double bar line at measure 64. The eighth line contains measures 65 through 70, with a double bar line at measure 70. The ninth line contains measures 71 through 76, with a double bar line at measure 76. The tenth line contains measures 77 through 82, with a double bar line at measure 82. The eleventh line contains measures 83 through 88, with a double bar line at measure 88. The twelfth line contains measures 89 through 94, with a double bar line at measure 94. The piece concludes with a final double bar line at measure 94. The score includes various fingering indications, such as 0, 1, 2, 3, 4, and 5, and a breath mark (A) above measure 65.

Sheet music for guitar, featuring seven staves of music in B-flat major (two flats). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line.



Rodolphe Kreutzer “Études ou caprices”

24. **Moderato.** (♩ = 80.)

The musical score for Rodolphe Kreutzer's Étude No. 24, Moderato, is presented in six staves. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 2/4. The tempo is marked Moderato with a quarter note equal to 80 beats per minute. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first staff contains measures 1 through 6, featuring a series of slurs and fingerings. The second staff continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third and fourth staves include 'restez' markings, indicating where the left hand should remain stationary. The fifth staff introduces a section marked 'A' with a new melodic line. The sixth staff concludes the piece with a final cadence.

12 staves of musical notation in G-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and notes with fingerings. The score features several key changes: from G-flat major to B-flat major (marked 'B' on the fourth staff), then to C major (marked 'C' on the eighth staff), and finally to G major (marked 'IV' on the eighth staff). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. The final staff ends with a double bar line and a '5' below it.

EK-3 2. Bölüm İçin Etüt Önerileri

Rodolphe Kreutzer “Études ou caprices”

Moderato. (♩ = 80)

25.

The musical score for Rodolphe Kreutzer's "Études ou caprices" No. 25 is presented in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Moderato" with a metronome indication of 80 quarter notes per minute. The piece consists of 16 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in fours or eights, and includes various slurs and fingering indications (1, 2, 3, 4, 0). Section markers 'A' and 'B' are placed above the staves to indicate specific parts of the exercise. The score concludes with a double bar line and a key signature change to G major (one sharp).

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time (C). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fretting techniques indicated by numbers (0, 1, 2, 3, 4) above the notes. The piece concludes with a double bar line.



Jacques Féréol Mazas “Etudes, Op.36” No.1

Allegro non troppo

F. Mazas. Op.36
Revised by Sam Franko

mf segue

I

f mf

II

f mf

f mf

f mf

f

* Put 1st finger down on both strings

dim. *p* *cresc.* *f* *dim.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

* Put 1st finger down on both strings  and keep it down until end.

Jacques Féréol Mazas "Etudes, Op.36" No.7

Lightness of Bowing

Allegretto
M.

p

mf

f

p

mf

cresc.

f

Pt.

M.

This page of musical notation is for a guitar piece, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into ten staves, each containing measures of music with various techniques and dynamics.

Staff 1: Starts with a trill (tr) and a piano (Pt.) marking. The first measure is marked *f* (forte). The staff contains several measures of eighth and sixteenth notes, with trills and triplets indicated.

Staff 2: Continues the melodic line with trills and triplets. The staff ends with a *dim.* (diminuendo) marking.

Staff 3: Features a series of sixteenth-note runs. The staff ends with a *dim.* marking.

Staff 4: Continues the melodic line with various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a *mf* (mezzo-forte) marking.

Staff 5: Features a series of sixteenth-note runs. The staff ends with a *p* (piano) marking.

Staff 6: Continues the melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0, 1) and a *p* marking.

Staff 7: Features a series of sixteenth-note runs. The staff ends with a *p* marking.

Staff 8: Continues the melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0, 1) and a *p* marking.

Staff 9: Features a series of sixteenth-note runs. The staff ends with a *p* marking.

Staff 10: Continues the melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0, 1) and a *p* marking.

The notation includes various musical symbols such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings (f, mf, p, dim.). The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a final measure.

f

dim. *mf*

dim.

p

cresc.

mf *dim.* *p*

cresc. *mf* *dim.*

p *cresc.*

f

the same position

Jacques Féréol Mazas “Etudes, Op.36” No.24

Allegro
M³
leggiero

fz *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p*

The first system of the musical score for 'L'Espresso' by Maurice Strakosky consists of six staves of music in G major. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *fz* (forzando), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The system concludes with a double bar line and a final chord in G major.

Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22"

19. *Arioso.* (♩ = 96)
dolce.

The musical score for Caprice No. 19 is written for a solo violin. It begins with the tempo marking "Arioso." and a metronome indication of 96 quarter notes per minute. The mood is "dolce." (sweet). The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The piece is numbered 19. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings such as *p* (piano), *mfz* (mezzo-forte), *fz* (forzando), and *f* (forte). There are also fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The page number 11872 is printed at the bottom left.

11872

attacca subito:

11872

This musical score is for a piano piece, likely in a minor key given the presence of flats. It consists of ten staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Dynamic markings are frequent, including *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *cre* (crescendo), *dimin.* (diminuendo), and *segue*. There are also performance instructions like *scen - do* and *dimin.* with slurs. The score includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. At the bottom left, the number 11872 is printed. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

EK-4 3. Bölüm İçin Etüt Önerileri

Franz Wohlfahrt “60 Studies for the Violin, Op.45”

Allegretto. ($\text{♩} = 96$)

segue.

10.

10. 

Musical score in G major (one sharp). The score consists of ten staves of music. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *p* (piano). The notation features numerous slurs, accents, and slurs with accents. The piece ends with a double bar line on the tenth staff.

11872

Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22"

30 Vivace assai. (♩. 96)

15. *f*

p *cresc.*

f *p*

p *p* *p* *p* *p*

p poco a poco cre - scen -

f *f* *f*

p *f*

p *p*

cre - *scen* - *do* *dim.*

11872

Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22"

31

fp *fp* *fp*

p *cresc.* *scen* *do* *f*

fp *fp* *f* *f*

f

p *p*

p cresc.

f *2* *1* *1* *2* *3* *4*

f *f* *p* *p*

p *cresc.* *scen*

do *f* *f*

11872

Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22"

38 Presto. (♩ = 104)

18. *f*

p

cre - - - - - scen -

do f f_x f_x

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

11872

39

Musical score for a violin piece, page 39. The score consists of five staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time. The music includes various dynamics: *f* (fortissimo), *p* (piano), and *sf* (sforzando). There are also fingerings indicated: 1, 2, 4, 8. The piece ends with a double bar line.

Pierre Rode "24 Caprices for Solo Violin, Op.22"

Saite. N° 10. Moderato.

1 string.

Musical score for Pierre Rode's "24 Caprices for Solo Violin, Op.22", No. 10, Moderato. The score consists of four staves of music. The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp) and the time signature is 2/4. The music includes various dynamics: *f* (fortissimo) and *sf* (sforzando). There are also fingerings indicated: 1, 0, 4, 8. The piece ends with a double bar line.