

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı

P. I. TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN YORUMA YÖNELİK
İNCELENMESİ

Arş. Gör. Gamze ERENGÖNÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı

P. I. TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN YORUMA YÖNELİK
İNCELENMESİ

Arş. Gör. Gamze ERENGÖNÜL

Danışman
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Arş. Gör. Gamze ERENGÖNÜL tarafından hazırlanan P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu' nun Yoruma Yönelik İncelenmesi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Prof. Zeynur ERENGÖNÜL
(Danışman)

Üye
Yrd. Doç. Tuba ÖZKAN

Üye
Yrd. Doç. Mehmet ÖZKANÖĞLU

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

.../.../.....

Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç
Enstitü Müdürü v.

ÖNSÖZ

“P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun Yoruma Yönelik İncelenmesi” başlıklı tez çalışması, bu konçertoya müzikal olarak özgün bir yorum getirmenin yanısıra, eseri çalmak isteyen kemancıların gerek teknik gerekse yorum açılarından bilgilerine katkıda bulunma ihtiyacından doğmuştur. Bu “bilgiye katkıda bulunma ihtiyacı”, tezi okuyanların, yazılanları birebir taklit etmeleriyle değil, ancak okuduklarını kendi solistik seviyelerine ya da bilgi dağarcıklarına “ekledikleri” takdirde amacına ulaşmış olacaktır.

Araştırmanın özünü;araştırmacının, kendi solistik dağarcığı, yüz yılı aşkın geçmişteki ünlü kemancıların yorumları (CD, DVD gibi görsel ya da işitsel kaynaklardan ulaşılan), Tchaikovsky, müzik tarihi ve keman tekniğiyle ilgili yayınlardan yararlanarak elde ettiği birikimler oluşturmaktadır. Solistik yorumlar ve toplumların beğenileri ortalama 20-25 yılda bir değiştiği için yorum farklılıkları, araştırmada oldukça detaylı bir şekilde incelenerek günümüzdeki son yorum biçimlerine ulaşmak hedeflenmiştir.

Araştırmanın her aşamasında bana büyük bir sabırla yol göstererek tez çalışmasının şekillenmesinde büyük katkı sağlayan babam, keman öğretmenim ve danışmanım sayın Prof. Zeynur Erengönül’ e en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

“P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun Yoruma Yönelik İncelenmesi” başlıklı tez çalışması, konçertonun sadece yorum ve teknik araştırması değil, aynı zamanda konçertonun yazılış dönemi ve şartlarını sorgulayan, bu konçertoda kullanılan tüm sağ ve sol el tekniklerinin tanımlarını ortaya koyan ve son olarak, çalış yorumuna yeni bir soluk getirmeyi hedefleyen bir niteliktedir. Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nu çalmaya karar veren kişi, teknik açıdan solistik kariyerinin sonuna gelmiş sayılabilir. Çünkü bu eser, keman literatürünün en zor çalınan birkaç konçertosundan biridir. Yorumlanan eserlerin zorluk seviyesi, içerdikleri teknik ve müzikal pasajların (müzik cümleleri, küçük müzik bölümleri) zorluğuyla doğru orantılıdır. Bu yüzden, araştırmanın ilerki bölümlerinde bu zor tekniklere bolca değinilmiştir.

Tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; konçerto çalışmasına başlamadan önce yapılması gereken araştırmalar sorgulanmaktadır. Bunlar; bestecinin kişiliği, eserleri ve konçertoyu nasıl bir ruh haliyle yazdığını açıklar niteliktedir. Bir eserin yorumuna başlanmadan önce tüm bu bilgilerin öğrenilip, daha sonra yorumsal çalışmaya geçilmesi, yorum kalitesinin daha da artmasını sağlayacaktır. Konçertonun hangi şartlarda ve müzik tarihinin hangi döneminde yazıldığının araştırılmasının, solistik yoruma sağlayacağı katkılar ortaya konulmuştur. İkinci bölümde; legato, vibrato, kadans, spiccato gibi teknik ve kavramlar açıklanmıştır. Üçüncü bölümde; konçertonun baştan sona nasıl çalınması gerektiği, hem teknik hem de müzikal detaylarıyla, oldukça kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır. Bu bölümde aynı zamanda, geçtiğimiz yüz yıllık dönemdeki birçok ünlü solistin yorumları kıyaslanarak ortak bir yorum seviyesi sorgulanmış ve bu seviye,

araştırmacının kendi yorumsal fikirleriyle birleştirilerek özgün bir üslup oluşturma hedeflenmiştir. Bu hedef, araştırmanın en önemli temel taşıdır.

Anahtar kelimeler:Konçerto, keman tekniği, yorum, virtüozite

ABSTRACT

The thesis titled “Investigating P.I. Tchaikovsky Violin Concerto in terms of its Interpretation” is not only a technical and interpretational research of the concerto, but it also investigates the period in which it was written and the circumstances of that period. In addition, it presents the definitions of all the right and left hand techniques used in the concerto, and lastly it aims to make all the difference in its interpretation. The person who decides to interpret Tchaikovsky Violin Concerto can be considered to be in the twilight of her soloist career from technical aspect as it is one of the most challenging concertos to perform in the violin literature. The difficulty level of the interpreted works is directly proportionate with the technique and the musical passages (music sentences, small music parts) they include. Thus, these challenging techniques are profusely referred in the further parts of the study.

The thesis consists of three main parts. The first part; examines the things needed to be done before the interpretation of the concerto. These are such as to explain the personality of the composer, his works and in what kind of mood he wrote the concerto. Learning all these information will enable to increase the quality of the interpretation before interpreting it. It has been revealed that exploring the period and its circumstances in which the concerto was written contributes to its soloist interpretation. In the second part; definitions and concepts such as legato, vibrato, cadenza, and spiccato are explained. In the third part; how to interpret the concerto from the beginning to the end with its technical and musical details is explained comprehensively. In this part; a common interpretation level is questioned as well by comparing many famous soloists' interpretations in the last hundred years, and it is

aimed to form an authentic style by combining that level with the researcher's own interpretational opinions. This aim is the most important cornerstone of the study.

Key Words: Concerto, violin technique, interpretation, virtuosity

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
MÜZİK TERİMLERİ VE YABANCI KÖKENLİ KELİMELER	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: P. I. TCHAIKOVSKY' NİN HAYATI , BELLİ BAŞLI ESERLERİ VE KEMAN KONÇERTOSU	6
I.1. Hayatı.....	6
I.2.Belli Başlı Eserleri.....	9
I.2.1. Birinci Piyano Konçertosu	9
I.2.2. Rokoko Çeşitlemeleri	10
I.2.3. Fındıkkıran.....	11
I.2.4. Romeo ve Juliet Fantezi Üvertür	12
I.2.5. Maça Kızı.....	13
I.2.6. Yevgeni Onegin	13
I.2.7. Dördüncü Senfoni.....	14
I.2.8. Patetik Senfoni.....	15
I.3. Keman Konçertosu' nun Yazılış Koşulları	16
II. BÖLÜM: TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN İÇERDİĞİ TEKNİKLER	21
II.1. Akor	21

II.2. Détaché.....	21
II.3. Glissando.....	22
II.4. Legato.....	23
II.5. Martelé	23
II.6. Spiccato.....	24
II.7. Staccato.....	24
II.8. Portato.....	25
II.9. Vibrato	26
III. BÖLÜM: P. I. TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN YORUMU...27	
III.1. Birinci Bölüm	27
III.2. İkinci Bölüm	62
III.3. Üçüncü Bölüm	68
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	94
EKLER	1
Ek-1. P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu' nun Yay Ve Duateli Basımı.....	1

MÜZİK TERİMLERİ VE YABANCI KÖKENLİ KELİMELER

Accelerando	:	Hızlanarak.
Agilité	:	Çeviklik, hızlılık.
Aksan	:	Vurgu.
Allegro giusto	:	İstikrarlı bir çabuklukta.
Allegro vivacissimo	:	Çok canlı bir şekilde çabuk, hızlı.
Auftakt	:	Eksik ölçü, müzik cümlesinin birinci vuruşu dışında başlaması.
Ben sostenuto il tempo	:	Oturaklı bir tempo ile.
Con molto espressivo	:	Çok duygulu.
Con sourdine	:	Sourdine takılarak.
Canzonetta	:	15. yüzyılda en yaygın İtalyan halk şarkısı türü.
Crescendo	:	Sesi gittikçe kuvvetlendirerek.
Crescendo poco a poco	:	Sesin gürlüğünü yavaş yavaş arttırarak.
Diminuendo	:	Sesin grülüğünü gittikçe azaltarak.
Dolce	:	Tatlı bir ifade ile.
Duate	:	Notaların hangi parmakla çalınması gerektiğini gösteren rakamlar.

Espressivo	:	Duygulu, dokunaklı bir ifade ile.
Flageolet	:	Özel bir dokunuş ile asıl ses yerine o sesin doğuşkanlarının çıkarılması.
Forte	:	Kuvvetli.
Fortissimo	:	Çok kuvvetli, çok güçlü.
Kadans	:	Konçertoların genelde bölüm sonlarına doğru yazılan, solistin müzikal ve teknik ustalık düzeyini ortaya koymasını sağlayan, aynı zamanda orkestradan ayrılıp, tek başına yorumladığı küçük kısım.
Meno mosso	:	Daha yavaş bir tempoda.
Mezzoforte	:	Forteden daha az güçlü.
Mezzopiano	:	Piyanodan daha güçlü.
Moderato	:	Orta hızda.
Moderato Assai	:	Yeterince yavaş bir tempoda.
Modülasyon	:	Ton değişimi.
Molto	:	Çok.
Nüans	:	Sesler arasındaki gürlük farkları, dinamik.
Pianissimo	:	Piyanodan daha hafif.
Piano	:	Hafif, yumuşak.
Piu mosso	:	Daha yürük bir tempoda.

Pizzicato	:	Yaylı çalgılarda, telleri parmakla çekerek çalma biçimi.
Poco	:	Biraz.
Puandorg	:	Üzerine yazıldığı notayı asıl süresinden daha fazla uzatan işaret.
Ritardando / Ritenuto	:	Yavaşlayarak.
Rubato	:	Yorumcunun bazı sesleri ritmin dışına çıkarak genişletmesi, belli etmesi.
Sempre	:	Sürekli olarak.
Senkop	:	Bir sesin zayıf zamanda başlayıp, kuvvetli zamanda uzaması ve zayıf zamanda bitmesi.
Senza sourdine	:	Sourdine çıkartılarak.
Stringendo	:	Hızlanarak.
Subito piano	:	Birdenbire piyano.
Tempo 1	:	Asıl tempoya dönüş, ilk tempo.
Tenuto	:	Belli ederek.
Tremolo	:	Bir notanın hızlı bir şekilde çok sayıda tekrarlanması.
Tril	:	Bir notanın çok hızlı tempoda, tam ya da yarım ses komşusuyla art arda seslendirilmesi.

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.....	21
Şekil 2.....	22
Şekil 3.....	23
Şekil 4.....	24
Şekil 5.....	24
Şekil 6.....	25
Şekil 7.....	25
Şekil 8.....	27
Şekil 9.....	28
Şekil 10.....	30
Şekil 11.....	30
Şekil 12.....	31
Şekil 13.....	31
Şekil 14.....	32
Şekil 15.....	32
Şekil 16.....	32
Şekil 17.....	33
Şekil 18.....	34
Şekil 19.....	35
Şekil 20.....	36
Şekil 21.....	37
Şekil 22.....	38
Şekil 23.....	38

Şekil 24.....	39
Şekil 25.....	39
Şekil 26.....	40
Şekil 27.....	40
Şekil 28.....	42
Şekil 29.....	43
Şekil 30.....	43
Şekil 31.....	44
Şekil 32.....	45
Şekil 33.....	45
Şekil 34.....	45
Şekil 35.....	47
Şekil 36.....	48
Şekil 37.....	48
Şekil 38.....	49
Şekil 39.....	49
Şekil 40.....	51
Şekil 41.....	51
Şekil 42.....	52
Şekil 43.....	52
Şekil 44.....	53
Şekil 45.....	54
Şekil 46.....	55
Şekil 47.....	55

Şekil 48.....	56
Şekil 49.....	57
Şekil 50.....	57
Şekil 51.....	58
Şekil 52.....	59
Şekil 53.....	59
Şekil 54.....	60
Şekil 55.....	61
Şekil 56.....	61
Şekil 57.....	62
Şekil 58.....	63
Şekil 59.....	63
Şekil 60.....	64
Şekil 61.....	65
Şekil 62.....	66
Şekil 63.....	66
Şekil 64.....	66
Şekil 65.....	67
Şekil 66.....	68
Şekil 67.....	69
Şekil 68.....	71
Şekil 69.....	72
Şekil 70.....	72
Şekil 71.....	73

Şekil 72.....	73
Şekil 73.....	73
Şekil 74.....	74
Şekil 75.....	74
Şekil 76.....	75
Şekil 77.....	75
Şekil 78.....	76
Şekil 79.....	77
Şekil 80.....	77
Şekil 81.....	78
Şekil 82.....	79
Şekil 83.....	80
Şekil 84.....	80
Şekil 85.....	81
Şekil 86.....	81
Şekil 87.....	82
Şekil 88.....	82
Şekil 89.....	83
Şekil 90.....	94
Şekil 91.....	84
Şekil 92.....	85
Şekil 93.....	86
Şekil 94.....	87
Şekil 95.....	87

Şekil 96.....	88
Şekil 97.....	88

GİRİŞ

“P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun Yoruma Yönelik İncelenmesi” başlıklı tez çalışmasının ana konusu, Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun detaylı teknik ve müzikal incelenmesini kapsamaktadır. Ancak bir eseri üstün vasıflı bir seviyede çalabilmek için sadece teknik ve müzikal çalışma yeterli olmaz. Eserin hangi koşullarda yaratılmış olduğu, hangi temel sağ el ve sol el tekniklerini içerdiği, bestecinin diğer eserlerinin neler olduğu, hangi duatelerin kullanılması gerektiği gibi yan konular da irdelendiği takdirde, ortaya sadece sıradan bir çalışma ve yorum şekli değil, orkestra eşliğinde çalınabilecek seviyede solistik bir sunum çıkacaktır. Bu nedenlerden dolayı araştırma; bestecinin hayatı, eserleri, konçertonun yazıldığı dönem, içerdiği sağ el ve sol el teknikleriyle, eserin detaylı analizinden oluşmaktadır. Bu inceleme esnasında, internet ortamındaki konser kayıtlarından, DVD, CD gibi görsel ve işitsel kaynaklardan, müzik tarihi, keman tekniği ve Tchaikovsky ile ilgili pek çok yerli ve yabancı yayından yararlanılmıştır.

Müzikte yorum, yapısı gereği bir oranda bilimsellik içerse de (form bigisi, ilerki bölümlerde açıklanacak olan bazı sağ el ve sol el teknikleri gibi konularda), öz olarak yetenek, kişisel algılama, yıllar içinde farklılık gösteren çalış stilleri gibi sürekli olarak değişen bir olgudur. Bu yüzden, araştırılan konu son derece geniş bir alanı kapsamaktadır. Yorumlar kişiden kişiye ve zaman içinde sürekli değişmektedir. Bu yüzden, en doğru yorum biçiminin hangi yorumcuya ait olduğunun saptanması oldukça güçtür. Ancak bu güçlük, araştırmacıyı müziğin sonsuz güzelliği içinde önceden tahmin edilemeyen pek çok yararlı sonuca ulaştırmıştır. Bu sayede tez, sadece araştırmacının kendi yorumsal düşünce alanıyla sınırlı kalmayıp, evrensel bir yorum ve teknik seviyeye ulaşmıştır. Yorum, müziğin bir anlamda cilası ya da vitrinidir. Bir eser, konser

aşamasına gelmeden, bir çok temel çalışma sürecinden geçer. Oldukça uzun bir müzikal ve teknik çalışma aşamasının sonunda, her sanatçının kendi kişiliği ve yeteneğini sergilediği yorum çalışması başlar. Bu bölüm, her müzisyenin, o eserden ne anladığını, eseri nasıl ortaya koymak istediğini gösteren oldukça özgün bir sunum kısmıdır. Burada en sınırlayıcı faktör, bestecinin anlatmak istediği müzikal düşüncelerdir. Çünkü yorumcunun birinci görevi, bestecinin anlatmak istediği müzikal fikri sunmaktır. İşte bu aşamada çok önemli bir husus vardır. Bazen besteci ile yorumcunun müzikal düşünceleri farklılık gösterebilir. Örneğin, bestecinin sakin ve içe dönük bir ifadeyle çalınmasını istediği bir bölümü yorumcu hızlı ve dışa dönük bir tarzda sunmayı düşünebilir. Burada yorumcunun öncelikle uygulaması gereken çalış şekli, bestecinin ifade isteği doğrultusunda olmalıdır. Bununla birlikte yorumcunun tek düşüncesi, bestecinin her yazdığına harfiyen uymak ta değildir. O zaman yapılan sunum, yorum olmaktan çıkıp “taklit” ya da daha olumsuz bir noktaya doğru gider. Sunulan müziğin yorum olabilmesi için, bestecinin anlatmak istediği müzikal düşüncelerin, yorumcunun kendi ruhundan geçerek ortaya estetik bir “müzikal birleşim” oluşturması gerekmektedir.

Yorum; müzikal yorum ve teknik yorum olmak üzere iki bölümde irdelenebilir. Müzikal yorum, solistin, duygu ve düşüncelerini müzik yoluyla sunmasıdır. Bu sunum, eserin her çalınışında hatta her bir solistin, o eseri her çalınışında değişir, değişmelidir. Solistlere “yorumcu” denmesinin birinci nedeni budur. Çünkü yorumcular, aynı eseri örneğin beş defa çaldıklarında, beş ayrı ifade ortaya çıkar. Yazılan eserlerin, daha önceden de belirtildiği gibi hep aynı şekilde kalmalarına rağmen yorumlar daima değişmektedir. İşte yorumcuyu “yorumcu” yapan da bu husustur. Aynı şiiri farklı kişilerden dinlediğimizde nasıl farklı şekilde etkilenirsek, bir eseri değişik

yorumculardan dinlediğimizde de etkileşim böylesine farklılık gösterir. Teknik yorum ise eserin sağ el ve sol elle ilgili çift ses, hızlı çalabilme, vibrato gibi tekniklerle ilgili yorumsal temeldir (bu tekniklere, ilerideki “ana bölümlerde” değinilmiştir). Müzikal yorum ne kadar müzik ruhu, anlatım yeteneği gerektiriyorsa, teknik yorum da o kadar, disiplinli ve uzun süreli bir çalışma gerektirmektedir. Aslında teknik yorum ve müzikal yorum birbirini tamamlayan unsurlardır. Biri olmadan diğeri, ya da biri fazlaca diğeri az olmamalıdır. Teknik yorum, müzikal yorumun bir tür cilasıdır. Yapılan müzik, ancak ileri bir teknik seviyeye sahipse “üstün vasıflı” olarak nitelendirilebilir.

“Konçerto” konusuna da açıklık getirmek yararlı olacaktır:

Konçerto, ayrı seslerin aynı anda tınlaması anlamına gelen Latince “concertus” sözcüğünden türemiştir (Kaygısız,2004:123).

Genelde solo enstrüman için yazılan, solistin müzikal ve teknik seviyesini ortaya koyan, “hızlı-yavaş-hızlı” olmak üzere üç bölümden oluşan bir müzik biçimidir. Konçertolarda güzel, duygulu müzik cümlelerinin yanı sıra oldukça güç seviyede bir teknik yorum seviyesi de bulunmaktadır. Bu nedenle konçertolar genelde çalış seviyesi oldukça zor eserlerdir. Gayet zor bir müzikal ve teknik yorum seviyesi gerektirdiklerinden dolayı ancak üstün vasıflı solistler tarafından yorumlanabilirler.

Tchaikovsky Keman Konçertosu, zorluk seviyesi oldukça güç olan az sayıda eserden biridir. Gerek yorum seviyesi gerekse içerdiği teknik pasajlar açısından en büyük solistleri bile oldukça zorlayan bir yapıttır. Böylesine bir eseri yorumlayabilmek için önce, çalan kişinin belli bir yetenek düzeyinin üzerinde olması gerekir. “Yetenekli” denebilen bir kemancının bu eseri orkestra eşliğinde yorumlayabilmesi için ortalama 10-12 yıl keman eğitimi görmesi gerekir. Bu yetenek, çalışma, hırs ve cesaret gerektiren

süreci başarıyla bitirebilmek, her yetenekli kemancıya mahsus bir husus değildir. Çünkü bu başarılı sonuç için yetenek, çalışma ya da eğitim unsurlarının yalnızca biri ya da birkaçına değil, hepsine birden sahip olmak gereklidir.

Bu aşamada, yeteneğin ne olduğunu sorgulamak yerinde olacaktır. Müzikte yetenek en önemli unsurlardan biridir. Çünkü müzikal anlamda yetenek, her türlü teknik ve müzikal zorluğun üstesinden kolayca gelebilmeyi sağlar. Her müzisyenin yetenek seviyesi kendine göre farklılıklar gösterir. Müzikal yeteneği yüksek ama teknik yeteneği az olan yorumcular olduğu gibi, teknik seviyesi yüksek ama müzik seviyesi daha düşük müzisyenler de vardır. Güç bir pasajı kırk dakikada yapan da vardır, bir saatte yapan da... İlk bakışta, kırk dakikada yapan diğerinden daha yetenekliymiş gibi görülebilir ancak önemli olan, o pasajın yeterli solistik seviyede çalınabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında her iki kemancı için de “yeteneklidir” denebilir. Her insanın kişiliği, yüzü, boyu, farklı olduğu gibi yetenek seviyesi de farklılık göstermektedir. Aslında bu yetenek farklılığı onların yorumlarını da farklılaştırdığı için, müzikal yorumlarda da çok büyük farklılıklar gözlenmektedir. Herhangi bir eser, söz gelimi beş ayrı yorumcudan dinlenirse beş ayrı tat alınacaktır. Aslında sanatı, bilimden ayıran en güzel fark budur. Bilimsel bir konuda yapılan araştırmalar insanoğlunu tek bir salt gerçeğe götürür. O salt gerçeğe ulaşıncaya kadar ilerdeki diğer gerçek, daha sonra diğeri... Bu döngü günümüze kadar böyle gelmiştir ve gelecekte de böyle devam edecektir. Sanatta durum böyle değildir. Değişen sadece zaman ve müzik dönemleridir, sanat eserleri aynen ilk yaratıldıkları halleriyle kalırlar. Örneğin, Tchaikovsky Keman Konçertosu 120 yıla yakın bir süredir binlerce kez çalınmakta ve insanlar, her dinlediğinde eksilmeyen hatta artan bir ilgiyle dinlemektedirler. Başka bir örnek vermek gerekirse; tüm dünya Leonardo da Vinci (1452-1519)'nin Mona Lisa adlı tablosuna beşyüz yılı aşkın bir

süredir aynı hayranlıkla bakmaktadır. İşte sanatın gerçek gücü budur. Sanat eseri (resim, heykel, müzik, vb.) asla değişmez. Öyle ileri bir estetik seviyeyle yaratılır ki insanoğlu, bu aynı eseri binlerce yıl hayranlığı azalmadan, hatta artarak izler. Çünkü onu her izlediğinde, belki verilmek istenen fikri daha değişik bir boyutuyla görecektir, belki de tamamen kendi ruhundan gelen yeni bir soluk keşfedecektir. Sanatın insan ruhunu geliştiren, onu “daha insan” yapan yönü de budur.

Tez çalışması; başvurulacak kaynaklar, gerek internet ortamı gerekse eldeki CD,DVD kayıtlarındaki konserler ile bestecinin müzikal ve teknik yorum istekleriyle sınırlandırılmıştır.

Tchaikovsky Keman Konçertosu, bir solistin yorumculuk seviyesini gerek müzikal gerekse teknik açıdan tam olarak ortaya koyabileceği, hatta bazen zorlayacağı güçlük seviyesinde yazılan bir baş yapıttır. Bazı konçertolar dinlendiğinde, “biraz daha müzikal olsaydı” ya da “keşke teknik pasajlar daha güç seviyede olsaydı” denebilir. Ancak Tchaikovsky Keman Konçertosu’nda kemanın sınırları, pek az konçertoda görülen bir kusursuzlukla ortaya konmuştur. Kemandan çıkabilecek en güzel melodiler, en güç teknik pasajlarla kusursuz bir şekilde harmanlanmış ve ortaya bir sanat şaheseri çıkmıştır. Bu eserin, tez çalışmasına konu olmasının en önemli sebeplerinden biri de budur.

I. BÖLÜM: P. I. TCHAIKOVSKY' NİN HAYATI , BELLİ BAŞLI ESERLERİ VE KEMAN KONÇERTOSU

I.1. Hayatı

Tchaikovsky (1840 – 1893), elli üç yıl süren, fırtınalar ve derin bunalımlarla dolu hayatı boyunca her biri baş yapıt niteliğinde çok sayıda eser bestelemiş ve bunların tamamı, yüz yılı aşkın bir süredir ilk seslendirildiği tarihlerdeki merak ve zevkle dinlenmektedir.

7 Mayıs 1840'da Rusya' nın Votkins şehrinde doğan Tchaikovsky, beş yaşında piyano dersleri almaya başladı. Anne ve babası müziğe karşı olan yeteneğini çok destekliyordu. Ancak ailesinin, Tchaikovsky' nin müzik yeteneği konusundaki arzuları kısa zamanda köreldi. Tchaikovsky' yi Saint Petersburg'daki İmparatorluk Hukuk Okulu' na göndermeye karar verdiler. Bu okul daha çok soylu ve seçkin tabakanın çocuklarına hitap ediyor ve öğrencilerini devlet memuru kariyerine hazırlıyordu(Holden,1996:14;Warrcak,1973:26). Yedi yıl burada okuduktan sonra Adalet Bakanlığı' nda devlet memuru oldu (Selanik,1996:216).Tüm bunlar yaşanırken çok sevdiği annesini kaybetti.

Büyük hayal kırıklıklarından belki de ilkinin böylece tatmış oldu. Belki de bu derin üzüntüler ve bunalımlar, onun içindeki yaratma dehasını daha bir kamçılıyor, ortaya çıkması için itici güç oluyordu.

Kısa süren memuriyetinden sonra, ailesinin istememesine rağmen müziğe yöneldi. 1862' de, yeni kurulmuş olan Saint Petersburg Konservatuarı' na yazıldı.

Burada Anton Rubinstein (1829-1894) ile çalıştı. Buradan o kadar parlak bir diplomayla mezun oldu ki, hemen Nicolai Rubinstein (1835-1881)' ın yeni kurduğu Moskava Konservatuvarı' na armoni öğretmeni olarak atandı (Selanik,1996:216). Bu arada Saint Petersburg Konservatuvarı' ndaki batıya yönelik eğitim Tchaikovsky' yi dönemin Rus beşleri olarak bilinen bestecilerden (Rimsky Korsakov, Mily Balakirev, Modest Mussorsky, César Cui, Alexander Borodin) ayırdı. Çünkü beşlerin üyeleri, Rus karakterli temalar icad ediyor, onları ulusal bir kalıp içine aktarıyorlardı. Tchaikovsky ise yöresel halk temaları kullanıyor, ancak onları batı tekniğine göre işliyordu. Bu yüzden, ileriki yıllarda, beşlerin ulusal estetik anlayışına kıyasla fazla Avrupalı görünen estetik görüşü, Rusya' dan çok Fransa' da ilgi çekti.

Öğretmenlik yaptığı yıllarda, ilk yapıtlarını vermeye başladı. 1868'de Petersburg' a yaptığı bir gezi sırasında Rus beşlerinden M. Balakirev ve R. Korsakov ile tanışan besteci, Rus halk şarkılarından esinlenerek yazdığı 2. senfosini M. Balakirev' e adadı (Say, 2003:440). Tcahikovsky, ayrıca 1876' ya kadar da yokluk içerisinde yaşadı.

Birçok büyük bestecide olduğu gibi hayatı büyük üzüntülerle geçti. Ender mutlu olduğu dönemlerin belki başında Nadezda von Meck' i tanıdığı yıllar gelir. İkisi arasında ilginç bir anlaşma yapıldı. Tchaikovsky' nin bestecilik yeteneklerine hayran olan N. Meck, maddi ihtiyaçlarını yüklenerek, bestecinin kendisini besteciliğe adamasına fırsat verecekti. Tek şartı, ikisinin hiçbir zaman karşılaşmamasıydı. İlişkileri yazıyla sürecekti. Tchaikovsky ve N. Meck arasındaki yazışmalar 3000' den fazladır. Bunlar onun duyarlı kişiliğini ve olağanüstü bir verimlilikle ortaya koyduğu eserlerinin yazılış koşullarını gün ışığına çıkartır.

Tchaikovsky, N. Meck' in himayesinde yavaş yavaş tanınmaya başladı. Ancak bu arada bir evlilik yaptı ve bu talihsiz evlilik sadece beş hafta sürdü

(Erol,2008:194). Bunun üzerine besteci uzun bir seyahate çıktı. Dönüşte de koruyucusu N. Meck' e ithaf ettiği 4. senfonisini yazdı ve eser büyük bir ilgi uyandırdı. 1878-1885 yıllarını, aldığı davetler üzerine Avrupa-Rusya arasında uzun konser turneleri yaparak geçirdi.

Burada küçük bir parantez açmak yararlı olacaktır:

Bestecinin ilk üç senfonisi, son üçüne göre gerek müzikal gerekse orkestrasyon itibarıyla oldukça alt düzeydedir. Tchaikovsky, bir orkestrasyon dehası olmasına ve müzik tarihine unutulmayacak dördüncü, beşinci ve altıncı senfonileri kazandırmasına rağmen Johannes Brahms (1833-1897) ya da Gustav Mahler (1860-1911)' e kıyasla senfoni yaratmada baştan itibaren aynı başarıyı elde edememiştir. Ludvig von Beethoven (1770-1827) gibi O da ilk senfonilerinde, istediği başarıyı elde edememiştir.

1885' te Tchaikovsky, kesin olarak Rusya' ya döndü. 6 Kasım 1893' de besteci, bizzat yönettiği ve 6. senfonisinin seslendirildiği konserden 8 gün sonra St. Petersburg' da koleradan hayatını kaybetti.

Tchaikovsky' nin eserlerinin ana konusu kaderci anlayıştır. Müziğinin genel planı (özellikle konçerto ve senfonilerinde) alın yazısına karşı savaşın bir özeti gibidir. Genellikle ilk bölümde derin bir karamsarlık, ikinci bölümde dingin, zarif bir hüznün, üçüncü bölümde dans ritimlerinden yararlanan bir neşe, son bölümde bir kermesi düşündürülen taşkın bir canlılık sergilenir. Yalnızca 6. senfonisi bunun dışındadır(Selanik,1996:216).

O' nun senfonileri, derin kişisel anlatımlardır. Bu yapıtlardaki çatışmalar, dönemin Rusya' sında yaşanan çatışmalara koşut olduğu kadar sevgiye, insanlar arasındaki uyumlu ilişkilere duyulan özleme, öte yandan bu gibi umutları boğan, zalim, baskıcı ve onun gördüğü biçimiyle gizemli güçlere paraleldir (Finkelstein, 1995:266).

I.2. Belli Başlı Eserleri

Tchaikovsky' nin, en önemli özelliklerinden biri de, değişik müzik formlarında birçok eser yaratabilmiş olmasıdır. Nicolo Paganini (1782-1840), Frédéric Chopin (1810-1849) gibi çalışmalarını tek bir enstrüman üzerinde devam ettirmemiş ve hayatı boyunca on bir opera, üç bale, altı senfoni (yedincisini tam olarak bitirmemiştir.), üç piyano konçertosu, çok sayıda senfonik şiir, bir keman konçertosu, altı orkestra süiti, üç yaylılar dörtlüsü, piyano ve yaylılar için üçlü, bir altılı, orkestra için çok sayıda parça (serenat, fantezi, çeşitleme, capriccio vb.) ve solo enstrüman-orkestra için birçok parça yazmıştır (Say,2003:340). Klasik müzik repertuarına en üst seviyede ve en fazla sayıda eser kazandıran bestecilerden biridir.

I. 2.1. Birinci Piyano Konçertosu

Tchaikovsky, si b min. piyano konçertosunu, 1874 Kasım- 1875 Şubat arasında besteledi (Maes, 2006:75) ve N. Rubinstein' a adadı. Ancak N. Rubinstein, Tchaikovsky' nin konçertoyu ona çalması üzerine, eseri hiç beğenmedi ve çok ağır eleştirilerde bulundu. Konçertoda değişiklik yapılması gerektiğini söyledi. Ancak Tchaikovsky' nin yaptığı tek değişiklik, eseri, piyanist ve şef Hans von Büllow (1830-1894)' a ithaf etmek oldu. Tchaikovsky' in, H. Büllow' u daha önceden Moskova' da dinleyip, onun çalışındaki tutkuyu ve zihin gücünü beğenmesine ve ayrıca H. Büllow' un Tchaikovsky' nin müziğinin hayranı olmasına rağmen, konçertonun premieri için neden “daha sonra” H. Büllow' u seçtiği bilinmemektedir (Steinberg,1998:476). 1875' de ilk seslendiriliş, Benjamin Johnson Lang yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası'

yla, H. Büllow solistliğinde yapıldı. Bu arada B. J. Lang, H. Büllow ilk şefle kavga ettiği için, eseri yönetmeye getirilen ikinci şeftir. Premierin başarılı geçmesine rağmen, dinleyicilerin arasında bulunan İngiliz besteci ve müzik eleştirmeni George Whitefield Chadwick şunları söyledi:

“Fazla prova yapmamışlardı ve trombonlar birinci bölümün ortasındaki tutti deyanlışı çaldılar. Bunun üzerine Büllow, tamamen duyulabilir bir sesle ‘bakırlar cehenneme gidin!’ diye bağırdı.”

İlginç bir biçimde, eserin ikinci performansında solist B. J. Lang olmuştur. Konçertonun, 3 Aralık’ ta Moskova’ daki ilk seslendirilişindeki orkestra şefi de, bir yıldan kısa bir süre önce eseri kapsamlı bir şekilde eleştiren N. Rubinstein’ dan başkası değildi. Zamanla eserin değerini anlamış olan N. Rubinstein, konçertonun en ateşli savunucularından oldu. Repertuvarındaki bu eseri sık sık kullandı. Birinci piyano konçertosu, Tchaikovsky’ nin en sevilen eserlerinden biridir ve müzik tarihindeki bütün piyano konçertoları arasında en bilinenleri arasındadır.

I. 2.2. Rokoko Çeşitlemeleri

1876-1877 yıllarında yarattığı Rokoko Çeşitlemeleri’ ni çellist Wilhelm Fitzanhagen (1848-1890)’ e ithaf etmiştir. Ama W. Fitzanhagen eserin notalarını epey bir revize etmiştir. Bitirdiği evliliğin ardından başını dinlemek için Avrupa’ ya giden bestecinin yokluğunda, ilk defa Aralık 1877’ de, Moskova’ da, N Rubinstein’ in yönetiminde bu eseri çalan W. Fitzanhagen, besteciye danışmadan yaptığı değişikliklerle parçanın notalarını bir yıl sonra yayımlatmıştır. Tchaikovsky, W.

Fitzenhagen' in revizyonundan pek hoşnut kalmamışsa da bu emrivakiyi kabullenmiştir. Günümüzde de eser, çoğunlukla W. Fitzenhagen' in düzenlediği haliyle çalınmaktadır.

I. 2.3. Fındıkkıran

Bestecinin 1891 yılında yazdığı son bale Fındıkkıran' dır. Uyuyan Güzel Balesi' nin bir sene önce gördüğü büyük ilgi üzerine St. Petersburg' daki Krallık Tiyatroları'nın 1890' larda yönetmeni olan Ivan Vsevolozhsky, Alexandre Dumas (1802-1870)' nin Fındıkkıran öyküsünün iyi bir bale eseri olabileceğini düşünmüş ve Krallık Tiyatrosu' nun bale yönetmeni, Fransız asıllı ünlü koreograf Marius Petipa(1818-1910)' dan bir bale yaratmasını istemişti. M. Petipa hazırladığı detaylı librettoyu besteci Tchaikovsky' ye verdi. Besteci, konuyu beğenmemesine rağmen görevi kabul etti.

Sürekli güvensizlik nöbetleri geçiren ve eseri yaratacak ilhamı bir türlü bulamayan Tchaikovsky bu arada, New York Carnegie Hall' ün açılış temsiline orkestra şefi olarak davet edilmişti. New York'a giderken eserin birinci sahnesinin taslaklarını yanında götüren besteci, yolculuk sırasında konakladığı Paris' te yeni icat edilmiş olan çelesta adlı enstrümanın sesini ilk defa duydu. Çelesta, Tchaikovsky' ye "Şeker Perisi"nin müziği için ilham verdi ve günümüzde bu enstrümanın sesi tüm dünyada şeker perilerini ve Noel'i canlandırır hale geldi. M. Petipa'nın eserin provaları sırasında hastalanması üzerine sahneye koyma işi asistanı Lev İvanov'a kalmıştır. L. İvanov, esere M. Petipa' nın koreografisinden farklı olarak Tchaikovsky' nin bestesini ön plana çıkaran Kar Taneleri Dansı ve Şeker Perisi'nin Dansı'nı kattı.

Fındıkkıran Balesi' ni yazdığı 1892 yılında, yaşamının en zor dönemlerinden birini geçiriyordu. Kız kardeşini kaybetmişti. Ama Tchaikovsky' nin

yaşamındaki her mutlu olay bir bunalımı izlemesine karşın, besteci her bunalımın ardından, ölümsüz bir başyapıtla ortaya çıkmayı ustalıkla başardı.

Eser, ilk defa 1892 yılında St. Petersburg Maryinski Tiyatrosu'nda sahneye konuldu ancak beğenilmedi. Buna rağmen, ileriki yıllarda çeşitli koreografların eserde uyarlamalar yaparak sahnelemeleri sayesinde bale, dünyanın en başarılı balelerinin arasına girdi. Ama ne yazık ki besteci, eserinin ulaştırdığı başarıyı göremeden 1893 yılının Kasım ayında hayatını kaybetti.

I. 2.4. Romeo and Juliet Fantezi Uvertür

Bestecinin, oldukça duygusal bir döneminde yazmış olduğu bu eser, aynı zamanda onun ilk senfonik bestesidir. Rus beşlerinden biri olan M. Balakirev' in tavsiyesi üzerine Tchaikovsky, Shakespeare (1564-1616)' in bu önemli trajedisi üzerine çalışmaya başladı. Eserin bugün dinlediğimiz şeklini alması tam on yıl sürdü.

Tchaikovsky' nin yazdığı ilk düzenlemede, M. Balakirev' in, hem beğendiği hem de Tchaikovsky' nin üzerine çalışması gerektiğini düşündüğü bölümler vardı. Eserin premieri başarıya ulaşamadı. Hatta Tchaikovsky ilk seslendirilişten sonra şunları söyledi:

“Hiç kimse, bana uvertürle ilgili bütün akşam tek bir kelime söylemedi. Takdir edilmeyi çok özledim.”(Kamien,2003:254).

Yazdığı ikinci düzenlemesinde, Tchaikovsky aldığı müzikal eğitimin ötesine ulaştı ve eserin bugün bildiğimiz halinin büyük bölümünü yazdı. Bu arada N. Rubinstein, O' nun genel müzik yeteneğinden, özellikle de Romeo ve Juliet' inden çok

etkilendi. Bu nedenle eser, 1870 yılında Bote and Bock yayınevinde basıldı. Bu olay, Tchaikovsky' nin müziği o zamanlar özellikle Almanya' da bilinmediği için bir başarı olarak görüldü. Ancak M. Balakirev, Tchaikovsky' nin bu basımı vaktinden önce yaptığını düşünüyordu ve ona şunları yazdı:

“Senin ya da daha doğrusu Rubinstein' in Üvertür' ün basımında acele etmesi ne yazık! Giriş kısmının şüphesiz gelişme göstermesine rağmen, yapmanı istediğim başka değişiklikler var” (Weinstock, 1981:70).

İkinci düzenlemenin premieri 1872' de St. Petersburg' da yapıldı.

Sonuncu yani üçüncü düzenleme, 1880 yılında, yani ilkinden tam 10 yıl sonra bitti. Tchaikovsky eserin son kısmını yeniden yazdı ve “Uverture- Fantasy” alt başlığını koydu. Eser 1880 yılında bitmiş olmasına rağmen premieri, 1886' da Gürcistan' ın Tiflis kentinde yapıldı.

Üçüncü düzenleme, günümüz repertuarında olan Romeo ve Juliet' dir. Diğerleri çalınmamaktadır.

I. 2.5. Maça Kızı

Eserin librettosu Rusça olarak bestecinin kardeşi Modest Tchaikovsky tarafından şair ve yazar Aleksandr Puşkin (1799-1837) tarafından yazılmış bir öyküden uyarlanarak hazırlanmıştır. Dünya premieri 19 Aralık 1890 yılında St Petersburg' da Maryinski Tiyatrosu' nda yapılmış olup, daha sonra 31 Aralık 1890' da Kiev'de ve 4 Kasım 1891' de Moskova' da premierler yapılmıştır. Eser büyük başarı elde etti ve bestecinin günümüzde en önemli eserleri arasındadır.

I. 2.6. Yevgeni Onegin

Tchaikovsky' nin, konusunu A. Puşkin' nin aynı adlı romanından alarak yazdığı 3 perdelik operasıdır. İlk defa 29 Mart 1879 tarihinde Moskova' da Maliy Tiyatrosu' nda oynanmıştır. Lirik operanın en bilinen yapıtları arasındadır. Ayrıca Yevgeni Onegin, dünya opera repertuarı için en çok sevilen ve sahnelemesi en zor operalarından biri olarak da bilinir. Daha ilk temsilinde eleştirilenler tarafından olumlu tepkiler aldı. Daha sonraki yıllarda piyano transkripsiyonu basıldığında, esere olan ilgi daha da arttı ve İngiltere' de ilk kez 1892 Ocak ayında Londra Olimpik Tiyatrosu' nda sahnelendi.

I. 2.7. Dördüncü Senfoni

Tchaikovsky, eseri yaratma dönemi boyunca sık sık N. Meck' e mektup yazıyor ve senfoniye ona adanmasını istediğini söylüyordu. İstedikini de yaptı ve eserin üzerine “en iyi dostuma adanmıştır” yazdı. Senfoniye bestelemeye N. Meck' le tanıştıktan çok kısa bir süre sonra başladı ve yıkıcı evliliğinin hemen ardından bitirdi (Steinberg,1998:626). Tchaikovsky, N. Meck' e yazdığı mektupta, açılıştaki duyulan ilk temayı, kişinin mutluluğa ulaşmasını engelleyen ve kaçınılmaz bir güç olan kaderi temsil eden bir olgu olarak anlatmıştır. O' na göre kadere karşı yapılabilecek hiçbir şey yoktur sadece boyun eğilmeli ve boşuna acı çekilmemelidir. Ayrıca Tchaikovsky, yaşamı da; hızla biten hayalleri ve mutluluğun düşüyle birlikte olan katı gerçeklerin devamlı nöbetleşmesi olarak görür. Bazı müzikologlar, 4. Senfoni' yi, L. v. Beethoven' in 5. senfonisine benzetmişlerdir. Onlara göre, 4. Senfoni' nin ilk 4 notasıyla L. v.

Beethoven' in 5. senfonisi birbirlerine benzerler. Tchaikovsky' nin de, L. v. Beethoven' nin da zaman zaman kullandığı “gürültülü müzik” onlara has organik bir mühür gibidir (Steinberg,1998:628).

Senfoninin ilk seslendirilişi, N. Rubinstein' in yönetiminde St Petersburg' da 1878 yılında yapıldı. İlk eleştirileri, başlangıçta olumsuzdu. Yakın dostları, senfoniye duyduktan sonra Tchaikovsky' ye hiç bir şey söylemediler çünkü senfoninin bazı kısımlarının güzel olup olmadığından emin değillerdi. N. Rubinstein ve orkestradaki diğer sanatçılar eserin, sadece iyi çalınmış olduğunu dile getirdiler (Hoden,1996:167). Rus besteci ve piyanist Sergei Tanayev (1856-1915), senfoniye kısmen beğenmesine rağmen, eserin tümünü etkileyici bulmadı. N. Rubinsten, eserin yalnızca final bölümünü beğendi. Saint Petersburg'daki daha sonraki seslendiriş daha iyi olmasına rağmen Amerika' daki ilk seslendirişin tepkileri pek olumlu değildi. Hatta daha sonraki yıllarda eser, önemli eleştirmenler tarafından “saçmalık, barbarca bir ifade” gibi ağır eleştiriler de aldı. Ancak acele bir şekilde yapılan bu eleştirilere rağmen, daha sonraki yıllarda eser orkestra repertuarının vazgeçilmezlerinden biri haline geldi. Başlangıç tepkileri pek iyi olmamasına rağmen senfoni, kısa bir süre sonra Tchaikovsky' yi üne kavuşturdu ve besteci birçok orkestradan teklifler aldı. Eser günümüze kadar en çok çalınan yapıtlardan biri oldu.

I. 2.8. Patetik Senfoni

Senfoninin ilk seslendirilişi 1893 yılında, St. Petersburg' da, Tchaikovsky yönetiminde yapıldı. Tchaikovsky, çok iyi bir ruh haliyle oraya gitti. Ancak, provalar boyunca orkestradaki müzisyenlerin, eserine hiçbir iltifatta bulunmamaları, Tchaikovsky' nin senfoni hakkında endişeye kapılmasına neden oldu. Buna karşın,

premier çok başarılıydı ve çok olumlu tepkiler aldı. Hatta kardeşi Modest bir mektubunda, senfoninin çok fazla alkış aldığını ve şefin yeniden çağırıldığını yazdı. Ancak Tchaikovsky, bu konserden dokuz gün sonra hayata gözlerini yumdu.

Tchaikovsky, eseri yeğeni Vladimir Bob Davydov' a adamıştır. Gizlenmiş bir plana sahip olan eser hakkında, neden yazıldığıyla ilgili birçok teori vardır. Aslında bu teoriler, senfoninin seslendirildiği ilk performansa kadar gider. R. Korsakov, Tchaikovsky' ye yeni eseri hakkında bir planı olup olmadığını sorduğunda Tchaikovsky, bir planı olduğunu, ancak bunun ne olduğunu hiç kimseye söylemeyeceğini dile getirdi (Korsakov,1983:339-340).

Patetik senfoni hakkında düşünülen teorilerden biri, eserin bir intihar belgesi olduğudur (Taruşkin,2008:133). Bu düşünce, bestecinin hayatını kaybetmesinden kısa bir süre sonra, St. Petersburg' da gerçekleştirilen ikinci seslendiriliş sonrasında öne sürülmeye başlandı.

Tchaikovsky uzmanı David Brown' a göre senfoni, ölümü ve kaderin hayattaki gücünü ele alır. Ona göre Tchaikovsky' nin Patetik Senfoni' de kullandığı plan, sadece dördüncü ve beşinci senfonisiyle aynı değil, aynı zamanda bitmemiş yedinci senfonisiyle de benzerlik gösterir. Bölümleri şöyle ayırdı, “birinci bölüm; ihtiras, güven, aşırı istek, ikinci bölüm; aşk, üçüncü bölüm; hayal kırıklıkları, dördüncü bölüm; kayboluş (Brown,1992:388).

I. 3. Keman Konçertosu' nun Yazılış Koşulları

Tchaikovsky, keman için tek bir konçerto yazmıştır. Garip bir tesadüftür ki müzik tarihinde keman için yalnızca bir konçerto yazan bestecilerin her biri, bu müzik

formunda sanat şaheserleri yaratmışlardır (L. v. Beethoven, J. Brahms, Tchaikovsky, J. Sibelius, A. Berg gibi). “Tchaikovsky” denince keman konçertosu, bestecinin, akla gelen ilk eserlerinden biridir.

Besteci, keman konçertosunu, Antonina Miliukova ile yaptığı yıkıcı evliliğinin getirdiği depresyonu atlatmak için gittiği İsviçre’deki bir otelde yazdı. Başarısız bir evlilik, bunalımlı bir boşanma ve akabinde yaratılan bu büyük eser... Yaşananlar adeta “sanat acılardan doğar” sözünü doğrular şekilde gelişmiştir. Zaten besteci, başta altıncı senfoni olmak üzere eserlerinin büyük bölümünü, yaşadığı bunalımların akabinde yaratmıştır. Bestecinin, konçertonun ikinci bölümünü baştan sona yeniden yazmasına rağmen, eseri sadece bir ayda bitirmiştir (İlk yazdığı ağır bölümü “Souvenir de Florence” adlı üç bölümlü eserinde, ilk bölümünün giriş kısmı olarak kullanmıştır). Tchaikovsky kemancı olmadığı için, konçertosunun solo kısmını tamamlarken, arkadaşı ve aynı zamanda gençlik yıllarında Joseph Joachim (1831-1907)’in öğrencisi olan Losif Kotek (1855-1885)’ten fikirler almıştır (Steinberg, 1998:484). Hatta yeni yavaş bölümü bitirdiği gün, kardeşi Anatoly’ye, L. Kotek için şunları yazmıştır:

“Onsuz hiç birşey yapamayacağımı söylememe gerek bile yok. Olağanüstü bir şekilde çalışıyor. (Brown,1983:261).

Tchaikovsky’ nin, konçertoyu L. Kotek’ e adamak istemesine karşın, ikili hakkında çıkan birtakım dedikodular yüzünden L. Kotek, eseri seslendirmeyi reddetti. Bu nedenle besteci, 1881 yılında, L. Kotek ile olan tüm bağlarını kopardı (Poznansky,1991:297).

Besteci, konçertoyu adadığı ünlü kemancı ve öğretmen Leopold Auer (1845-

1930)' in, eseri ilk kez seslendirmesini amaçlamıştı. Ama L. Auer “çalınamaz derecede zor” olarak nitelendirdiği konçertoyu seslendirmeyi reddetti. Bunun sonucu olarak 1879 Mart' ında gerçekleşmesi gereken konser iptal edildi ve yeni bir solist bulundu.

1912 yılında L. Auer, Tchaikovsky ile yaşadıklarını New York Musical Courier dergisine şu şekilde anlattı:

Tchaikovsky, yaklaşık otuz sene önce (gerçekte otuz-dört), bir akşam bana geldi ve onlarca sayfa notayı bana sundu. Eser bana adanmıştı. Tamamlanmış, hatta baskısı bile bitirilmişti (Ancak bu, eserin sadece keman ve piyano partisiydi. Konçertonun tüm partiyonları kapsayan basımı 1888' e kadar gerçekleşemedi.). İlk hissim, beni bir solist olarak onore eden sevgisinden dolayı, ona karşı duyduğum minnettarlıktı. Besteyi daha yakından inceleyince, büyük bestecinin eseri bastırılmadan önce bana göstermemesine üzüldüm. İkimiz arasındaki birçok tatsızlık böylece önlenmiş olabilirdi.

Ben bu genç bestecinin (o zamanlar dünya çapında tanınmıyordu) senfonik eserlerini savunmama rağmen, onun senfonik bestelerindeki seviyeyi az da olsa görebildiğim konçertonun birinci bölümü dışında, aynı hevesi diğer tüm bölümleri için hissedemedim. Hala da aynı fikirdeyim. Konçertoyu halka çalmam konusundaki gecikmelerin nedenleri, eserin gerçek değeri hakkında şüphelerim olması, kısmen teknik zorluklar ve solo kısımda yapmak istediğim küçük değişikliklerdi. Sonradan, eseri son derece hassas ve zor bir çalışmayla ele aldım ve yeniden düzenleyip basımını yaptırдыm. Bugüne kadar benim ve aynı zamanda öğrencilerim tarafından çalınan edisyon bu basıma aittir. Konçertonun orjinal formunun çalınamaz olduğunu söylemem doğru bir açıklama değildir. Ben, eserdeki bazı pasajların enstrümanın karakterine uymadığını ve seslerin bestecinin hayal ettiği gibi tınlamadığını söyledim. Bu estetik görüşleri bazılarının yanlış anladığını gördüm ve bu nedenden dolayı solo kısmı yeniden düzenledim.

Tchaikovsky, konçertoyu halkın önünde çalmakta geciktiğim için çok incindi ve çok haklıydı da (Ölümünden önce beni bağışladığını söylemesine rağmen ben, bundan dolayı sık sık derin bir pişmanlık duyuyorum.). Besteci basılı ikinci bir edisyona sahip olmak için devam etti ve konçertoyu bu kez Adolf Brodsky' (Rus kemancı) ye adadı. Brodsky, eserin dünya prömiyerini Viyana' da gerçekleştirdi ve konserden sonra ağır eleştirilerle karşılaştı, özellikle de Eduard Hanslick (Avusturyalı müzik eleştirmeni)' ten.

...Konçerto dünya çapında üne kavuştu ve sonunda da en önemli şey gerçekleşti. Eserin, herkesin hoşuna gitmesi imkansız.” (Steinberg, 1998: 485,486).

Konçertonun ilk seslendirilişi, 1881 yılının Kasım ayında Rus kemancı ve

öğretmen Adolph Brodsky (1851-1929) tarafından Viyana’ da yapıldı. Ancak performansın beğenilmemesi üzerine besteci, konçertoyu A. Brodsky’ ye adamaktan vazgeçti ve eser ağır eleştiriler aldı. Konçertoyu dünya çapında üne kavuşturan ve klasik müzik repertuvarında bir yer kazanmasını sağlayan kemancı, Çekoslovak keman solisti Karel Halir (1859-1909)’ dir (Aynı zamanda da 1905 yılında Sibelius Keman Konçertosu’ nun dünya prömiyerini yapmıştır). Bu nedenledir ki Tchaikovsky, 1888 yılında, konçertosunun K. Halir tarafından yorumlandığı Leipzig konserine katıldığı günü “unutulmaz bir gün” olarak belirtti (Warrack,1973:211).Yaşanan bu olaylar, hayret verici şu gerçeği anlatmaktadır:

Yirminci yüzyıl başlarına kadar besteciler, yazmış oldukları eserleri çaldırarak, daha doğrusu istedikleri seviyede çalabilecek, solist ya da orkestra bulmakta oldukça güçlük çekmişlerdir. Yazdıkları konçerto gayet üstün vasıflı olduğu halde, çalabilecek düzeyde solist olmaması ya da bulunamaması yüzünden yıllarca hatta onlarca yıl eserlerini bekletmek zorunda kalmışlardır. Tchaikovsky Keman Konçertosu, günümüzde, her ne kadar güç seviyede de olsa konservatuvarlarımızın lisans devresindeki sınavlarında bile çalınabilmektedir. Klasik müzik dünyasının en büyük bestecilerinden biri olan Tchaikovsky’ nin, konçertosunu yarattıktan sonra onu ithaf edeceği birini bulamaması veya ithaf ettiği kişilerin eserleri beğenmemesi çok üzüntü verici bir durumdur. Örneğin L. Auer’ in “çalınamaz zorlukta” demesi... Bu eser yazılmadan, hatta Tchaikovsky daha doğmadan, gelmiş geçmiş en büyük keman virtüözü N.Paganini yaşamıştır. Ünlü 24 Kapris’ i ve hepsi birbirinden zor olan 6 keman konçertosunda tüm teknik beceriler ve müzikalite, en üst zorluk seviyesinde kullanılmıştır. N. Paganini’ nin yaşadığı 1800’ lü yılların başında keman tekniğinin bu kadar ilerlemesine rağmen aradan yarım asır geçtiği halde Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun “çalınamaz zorlukta” olarak nitelendirilmesi hem üzücü hem de ibret

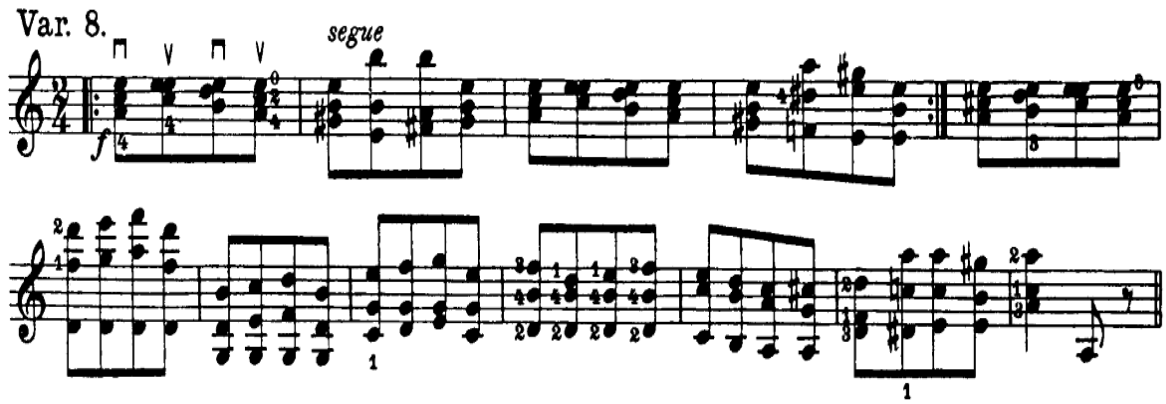
vericidir. Bestecinin ilk piyano konçertosu için de ne yazık ki buna paralel olaylar gerçekleşmiştir. Tchaikovsky' yi en iyi anlayan ve tanıyan insan olması gereken hocası Rubinstein, konçerto için “saçmalık, bir-iki sayfa haricinde işe yaramaz, antipatik bir beste” diye yorumlar yapmıştır. Ayrıca, bu dönemdeki insanlar Franz Liszt (1811-1886)' in, J. Brahms' in, G. Mahler' in eserlerini de duymuşlardır. Müziğin her açıdan en üst seviyede geliştiği bu dönemde, insanların Tchaikovsky gibi kolay anlaşılır ve klasik formda yapıtlarını oluşturan bir besteciyi anlayamaması ve yaşarken değil de hayata veda ettikten sonra değerini bilmesi çok üzüntü vericidir.

Bu yaratı koşullarını bilen özellikle genç kemancılar, mutlaka önlerine armonisiyle, müzikalitesiyle ve orkestrasyonu (melodilerin ya da armoninin, en doğru enstrümanda veya enstrüman grubunda kullanılması) hazır gelen, belki de dünyanın bir daha göremeyeceği büyüklükteki bir dehanın yarattığı şaheseri daha dikkatli ve daha özenli bir şekilde çalışıp daha bilinçli bir yorumu ortaya koyabileceklerdir.

II. BÖLÜM: P. I. TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN İÇERDİĞİ TEKNİKLER

II.1. Akor

Kemanda üç ya da dört sesin bir arada çalınmasıdır (Şekil 1). Akorlarda vurgu (aksan) genellikle alttaki iki notaya verilmelidir.



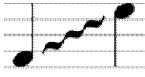
Şekil 1.

II.2. Détaché

Yayın çok uzun olmayan, tele yapışık bir şekilde ileri ve geri hareket ettirilmesi sonucu oluşan harekettir. Tel değişimi söz konusu olduğunda hareket, elin düşey yönelimi ile, ön kolun yön vermesi ya da ikisinin birlikte kullanımıyla gerçekleşir. Bu durum yayın hangi bölgesinin kullanıldığına göre farklılık gösterecektir (Galamin,1962:67). İlk bakıldığında herkesin rahatlıkla yapabileceği, basit bir hareket gibi görünse de güzel détaché yapabilmek oldukça zordur. Yay değişimlerini belli etmeden çalmak ve yayın telle olan diyalogunu, dinleyene etkili bir şekilde aktarmak, oldukça yumuşak ve çevik bir sağ el gerektirdiğinden, az sayıda soliste özgüdür.

II.3. Glissando

“Kaydırarak” anlamına gelen bir İtalyan müzik terimidir. Keman ailesinde, belirli üflemeli enstrümanlar ve ses müziğinde 17. yüzyılın başından itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Harris,2001). Başta Tchaikovsky olmak üzere tüm konçertolar ve her tür müzik biçiminde de en çok kullanılan tekniktir. Yaylı enstrümanlarda glissando, yayı sürterken parmağı kaydırarak yapılır (Şekil 2).



Şekil 2.

3 tür glissando vardır:

- 1) Kaydırılacak olan parmağı, direkt olarak gidilecek notaya götürülerek yapılan
- 2) Parmak kaymaya başlamadan başka bir parmak koyarak kaydırılan
- 3) Parmak kaydırılıp, gidilecek notaya gelindiğinde başka bir parmak koyarak kaydırılan

Glissando ve diğer hemen tüm teknikler, ilk bakışta fiziksel olaylar gibi görünse de, gerçek anlamda müzikaldirler ya da öyle olmak zorundadırlar. Bahsedilen kaydırma işlemi, ancak solistin ruhundan gelen müzik yeteneğiyle birleştirildiği takdirde gerçek glissando olabilir. Aksi takdirde herkesin yapabileceği bir “kaydırma” olayından ileri gidemez. Itzhak Perlman (1945/ -), dünyanın en etkileyici glissando yapan birkaç solistinden biridir.

II.4. Legato

Genel anlamda “bağlı” anlamıyla bilinir (Şekil 3). Ancak, doğru olan, “bağlı bir ifadeyle” dir. Çünkü “legato” kısım bağısız olabilir ama bağılıymışçasına, yay değişimleri belli edilmeden çalınabilir. L. Auer’ e göre legato; seslerin yumuşak, yuvarlak, aralıksız çalınması hususunda gerekli ideal akımı sağlamaktır (Auer,1965:558). Legato çalınması gereken bir pasajda, yayın değiştirilmesi sırasında, üst koldaki ağırlık ön koldakine oranla daha az olacaktır. Bunun nedeni üst kol ve ön kol hareketlerinin farklılığıdır (Galamian,1962,65).



Şekil 3.

II.5. Martelé

“Barok dönemde yapılan ‘staccato’” olarak tanımlanabilir. Yayın üst yarısında, staccatoya göre daha geniş yayla ve ön kol hareketiyle yapılan kısa ve keskin yay hareketidir. Ayrıca martelé,

Yaylı çalgılarda détaché ve legato gibi belli başlı temel sağ el teknikleri arasındadır. Bu teknikle tel atlama gibi bazı teknik sorunlar çözülebildiği gibi, aynı zamanda elde edilen kendine özgü renk yolu ile yapıtların yorumlarında önemli bir yer de tutar. Bundan başka, iyi bir martelé tekniği elde eden kemancılar bu yeni alışkanlıklarının verdiği kolaylıkla bazı başka teknikleri de başarı ile geliştirebilirler. Bunlar arasında détaché’yi özellikle sayabiliriz. Martelé yardımıyla détaché’nin özellikleri daha iyi bir biçimde gerçekleştirilebilir. Ayrıca, détaché’de başarı olasılığı daha çabuk artar. Bu arada sol ele olan etkisinden de söz etmek gerekir. Martelé tekniği yolu ile sol el parmakları teller ile olan ilişkilerini yoğunlaştırırlar, daha güvenle çeviklik kazanırlar (Günay ve Uçan, 1980:33).

II.6. Spiccato

Yayın, genelde ortaya yakın bir yerinde zıplatılarak çalınmasıdır (Şekil 4). Ancak, bu zıplatma seviyesi fazla olmamalıdır. Hatta çok az olmalıdır. En iyi spiccato, çok az zıplayan spiccato'dur.



II.8. Portato

Çok hızlı olmayan bir tempoda çalarken, aynı bağ içindeki bazı sesleri yayı yaylandırarak (durdurma noktasına getirip durdurmadan) birbirinden ayırma işlemidir. Portato, nota üzerinde çeşitli şekillerde gösterilmektedir. Bunlardan ilkini, 19. yüzyılın başlarında yaşamış olan besteci ve Fransız kemancı Pierre Baillot göstermiştir. Baillot, bu yay tekniğini, portato yapılacak notalar üzerine, bir bağ içerisinde dalgalı çizgi veya nokta koyarak tasvir etmiştir (Şekil 6).



Şekil 6.

Bir sonraki yüzyılda, portatonun bu tekniğin yapılacağı notaların üzerine legato çizgisi konularak gösterilmesi (Şekil 7) , daha çok kullanılan bir notasyon tekniği haline geldi (Walls,2001) .



Şekil 7.

Kemanın en güçlü müzikal tekniklerindedir ve hızlı portatoyu ancak çok yetenekli solistler yapabilir.

II.9. Vibrato

Frekansın, sesin titreşmesi sonucu sürekli değişiminden oluşan müzikal bir terimdir. Yaylı enstrümanlarda, seslerin, parmakları ileri geri oynatarak titreştirilmesidir. Ancak vibrato da diğer birçok teknikte olduğu gibi, fiziksel değil müzikal bir tekniktir.

Yani, parmakların titreşmesi ancak solistin içindeki müzikal heyecanla birleştiği takdirde güzelleşebilir. Kemanın en etkili tekniğidir. Vibratosu yetersiz bir kemancı asla dinlenemez. Diğer taraftan vibratonun hızı, çalınan eserin müzikal yapısına göre değişmelidir. Örneğin sakin, içe dönük bir pasajda yavaş yapılması gereken bu teknik, tutkulu pasajlarda gayet hızlı yapılmalıdır.

III. BÖLÜM: P. I. TCHAIKOVSKY KEMAN KONÇERTOSU' NUN YORUMU:

III. 1. Birinci Bölüm

Yirmiiki ölçülük orkestra girişinden sonra solo keman ile devam eden eserin nüansı piano olmakla birlikte (Şekil 8) araştırmacı, mezzoforte “espressivo” düşünmektedir.

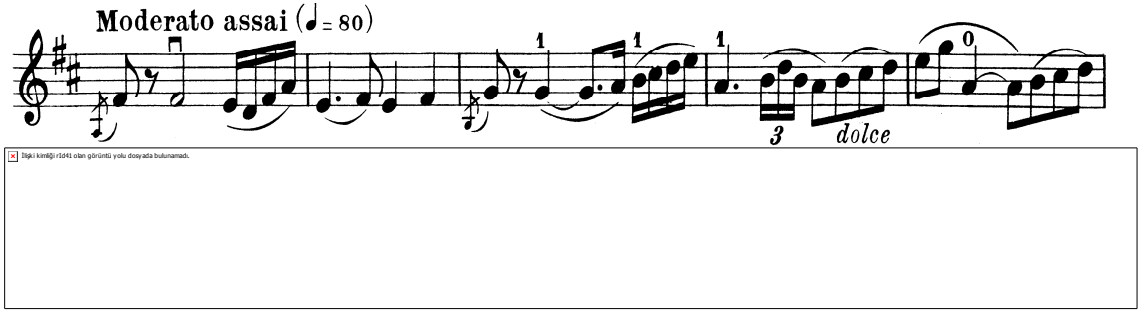


Şekil 8.

Vibratoya ikinci notada (si bemolde) başlanmalıdır. Solo keman partisinin bu ilk ölçüsündeki do diyeze birinci parmak glissandosunu ile gidilmelidir ve ardından gelen mi notasında güçlü bir vibrato yapılmalıdır. Forte nüans seviyesi ikinci satırın üçüncü ölçüsünün sonuna kadar devam etmelidir. Son süslemede birden mezzopianoya düşülmelidir. Ritardandonun başladığı ölçüdeki her notada vibrato yapılmalıdır. Bu ölçünün si notasına kadar crescendo yapıp ritardandoya bu notadan itibaren başlanmalıdır.

Kemanın bu solo girişi, üçüncü satırdaki “Moderato Assai” bölüme kadar küçük bir kadans gibi devam eder. Böylesine büyük eserlerde ilk girişte abartılı ifadelerden kaçınmak gerekmektedir. Bu nedenle yorum, birkaç notanın rubatolu çalınmasından fazla abartılmamalıdır. Besteci, ritmi en ince detayına kadar

belirttiğinden, ikinci satırda mi telindeki mi notası dışında fazla rubato yapılmamalıdır. Yorum inceliği, bağlı notalarda bolca portato yaparak öne çıkarılmalıdır. Keman partisindeki solo kısım, “Moderato Assai” bölümde yerini orkestra – keman diyaloguna bırakır (Şekil 9).



Şekil 9.

Bu kısmın ilk iki ölçüsü sol, ikinci iki ölçüsü ise re telinde yorumlanmalıdır. “Moderato Assai” nin ilk ölçüsündeki onaltılıklar rubato yapılmadan, portatoyla çalınmalıdır. Üçüncü ölçüdeki onaltılık notaların ise son mi notası rubatolu çalınıp, vibrato yapılmalıdır. Bu tema boyunca güçlü ton ve sertlikten kaçınmak gerekir. Satırın beşinci ölçüsünden itibaren “dolce” bir ifade başlar. Bu ifadeyi sağlamak için satırın beşinci ve altıncı ölçüsündeki tüm notalarda vibrato yapılmalıdır. Bir sonraki satırın ilk ölçüsünün sonundaki üçlemeler, portato yapılarak çalınmalıdır.

Burada, duate yazımına değinmek yerinde olacaktır:

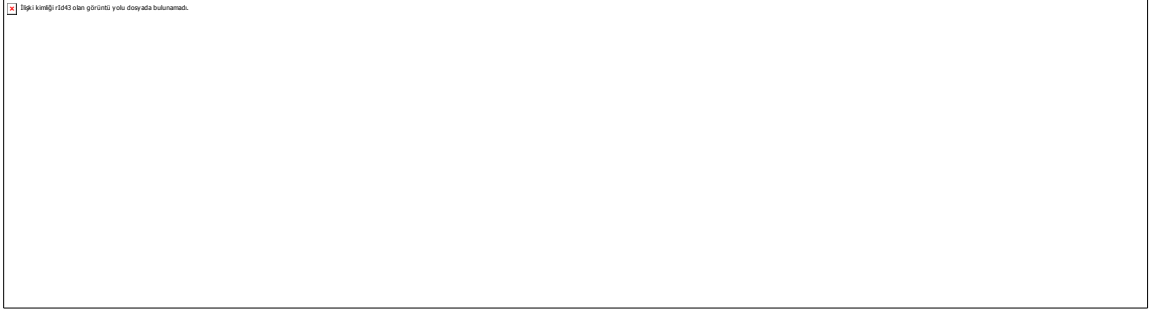
Bugünkü anlamda ilk duate sistemini ortaya koyan, pedegog kemancı J. Dont(1815-1888)’ tur (Flesch: 1939, 91). Daute yazarken ya müzikalite ya da kolaylık kıstasları düşünölmelidir. Örneğın; “Moderato Assai” kısmının ilk iki ölçüsünü sol yerine re telinde çalmak, solistin işını öldükça kolaylaştırır. Ancak araştırmacı bunu müzikal bulmamaktadır. Sol telinde çalmak, diğerine göre daha güç ama çok daha müzikaldır. Ancak, çağımızın ünlü kemancılarından Janine Jansen 23.09.2007 tarihinde

verdiği konserde, bu pasajı re telinde çalmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi araştırmadaki tüm yorumlar araştırmacının kişisel görüşüdür. Aynı konu, bölümün bu solo kısmının üç ve dördüncü ölçüleri için de geçerlidir. Burayı da re telinde çalmak, la teline göre daha zor ama daha müzikaldir. Ancak bazen öyle pasajlar olabilir ki, bu pasajlara, müzikaliteye aykırı görülse de, genel performansı tehlikeye atmamak için daha az müzikal ama daha sağlamlıkla çalınabilecek duateler yazılabilir. Bu, ilk bakışta kolaycılık gibi görülse de özellikle zor, çok hızlı ya da keman tekniğine aykırı yerlerde kullanılması gereken bir duate yazım tekniğidir. Bir konuya daha değinmek yararlı olacaktır :

Araştırmacının konçerto için önerdiği duateler, tavsiye niteliğindedir. Çünkü, duate yazımı aslında herkesin el yapısı, müzikalite anlayışı ve yetenek seviyesine göre farklılık gösterebilir. Bir kişiye çok uygun görünen bir duate, bir başkasına uygun gelmeyebilir. Sayfanın başında belirtildiği gibi, duate müzikal ve teknik verilere göre değişebilir. Her müzikçinin müzikal ve teknik anlayışı farklı olacağından, önerilen bazı duateler bir çoğuna ters gelebilir hatta gelmelidir. Araştırma boyunca yazılan duateler, araştırmacının solistik tecrübeleri, müzik ve teknik zevk ve anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır.

“Moderato Assai” kısımda başlayan durgun ritmik yapı, dördüncü satırın son ölçüsünde yerini daha ritmik ve yürük bir tempoya bırakır (Şekil 10). Bu tamamen genel bir alışkanlıktır. Aslında bestecinin belirttiği herhangi bir tempo değişikliği yoktur.





Şekil 10.

Sözü edilen hızlanma, A harfinden itibaren önceki “daha yavaş” halini alır. Bu noktada da, yorumsal ritim farklılıklarına değinmek, yerinde olacaktır:

Besteciler, parçanın içindeki ritim farklılıklarını genellikle “Moderato, Allegro, Piu Mosso” vs. belirtirler. Ancak bazı pasajlar yıllarca yorumlandıktan sonra farklı ritimlerle ifade edilebilirler. Bu farklılık genelde bestecinin iradesi dışında oluşarak kalıplaşır ve o değişik şekliyle çalınır.

A harfinde iki aynı akor vardır(Şekil 11). Bunlardan birincisini kırarak, ikincisine ise kırmadan çalmak yerinde olacaktır.

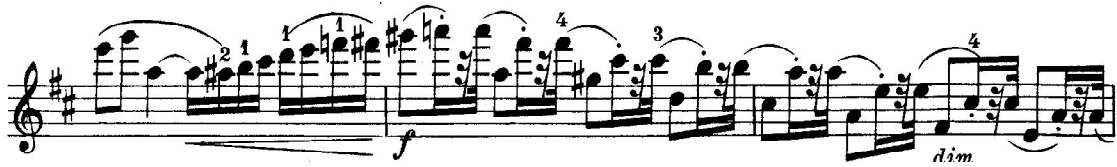


Şekil 11.

Araştırmacı buna benzer, başka ardarda gelen aynı akor çalışmalarında, ya ilkini ya da ikinciye kırma görüşündedir. İkisini de kırmak ya da ikisini de kırmamak doğru olmayacaktır. A harfindeki tema, konçertonun başındaki temanın, akorlar ve çiftseslerle süslenmiş halidir. Bu yüzden yay sertlikten uzak, yumuşak bir şekilde

kullanılmalı ve yorum “dolce” olmalıdır. A’ nın üçüncü ölçüsündeki onaltılıkların mi notasında vibrato ve rubato yapılmalıdır.

Daha önce, iki numaralı sayfanın dördüncü satırının son ölçüsünde bahsedilen (yazılı olmayan) ritmik hızlanmanın benzeri, aynı sayfanın son satırında da görülmektedir (Şekil 12).



Şekil 12.



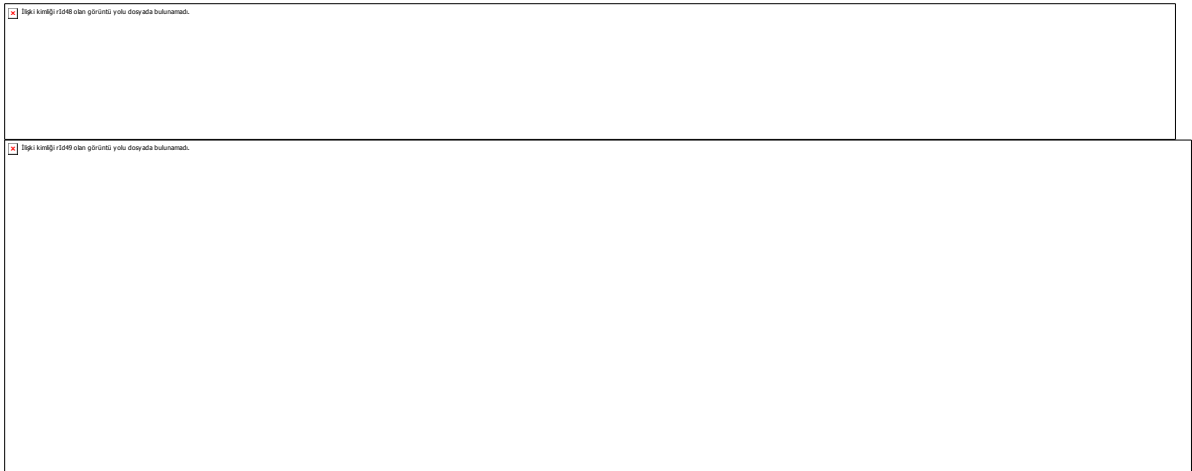
Şekil 13.

Aynı dozdaki hızlanma, yerini, “Ben sostenuto il tempo” uyarısıyla, üç numaralı sayfanın ikinci ölçüsünde (Şekil 13), daha sakin bir tempoya bırakmaktadır. Ancak “Ben Sostenuto il Tempo” ya geçmeden, iki ve üç ölçü önceki sekizlik notaların her birinde vibrato yapılmalı ve ritim keskin bir yayla belirtilmelidir. Forte nüansının yazılı olduğu ölçünün ikinci ölçüsünden itibaren (Şekil 12) diminuendo yapılıp, bir sonraki ölçünün ortasında forteye çıkılmalı, sonraki ölçüde birden subito pianoya inilmeli ve gelinen ölçü daha yumuşak bir ifadeyle çalınmalıdır. Sayfanın ikinci satırının ilk ölçüsünü (Şekil 14) ne kadar legato, yay değişimlerini belli etmeden çalmak gerekiyorsa, üçüncü ölçüsünü de o kadar ritmik ve keskin bir ifadeyle çalmak gerekir.



Şekil 14.

Bu adeta soru - cevap atışması crescendonun başladığı ölçüye kadar, dört ölçü boyunca sürer. Bu tip hızlı pasajların çalışılması, yavaş tempoda ve oldukça tekrarlanarak yapılmalıdır. Nitekim Çekoslovak kemancı ve öğretmen Otakar Sevcik (1852-1934)' in görüşüne göre, mükemmel bir tekniğin temelinde yavaş çalışmak yatmaktadır (Campbell, 1981:103). Ancak crescendonun yazıldığı ölçüden itibaren (Şekil 15), yavaş yavaş artan bir nüans seviyesiyle B harfine forte girilmelidir.

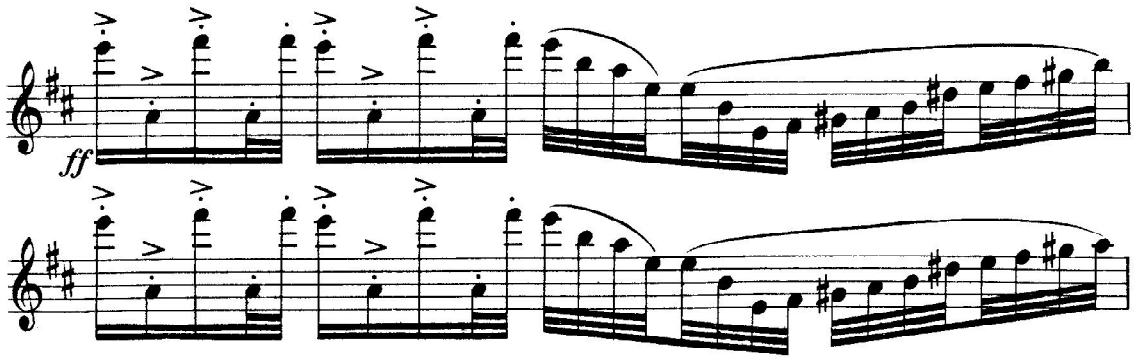


Şekil 15.



Şekil 16.

B harfinden itibaren üçlemeler yerini otuzikilik ritimlerin yer aldığı bir pasaja bırakır (Şekil 16). Beşinci satırdaki forte, B harfinde, doğal çıkışın sonucu olarak fortissimo düşünülmelidir. Bu nedenle B harfinde başlayan crescendonun bir anlamı kalmamaktadır. Sözü edilen pasaj, iki satır sürdükten sonra yerini fortissimo ile keman soloya devreder (Şekil 17) .



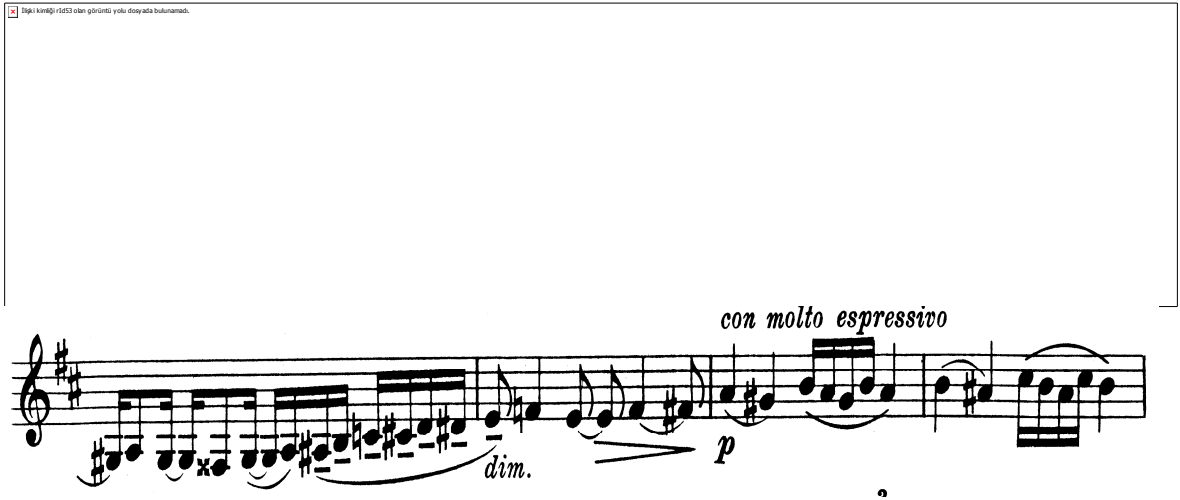
Şekil 17.

Bazı solistler, dokuzuncu satırdaki fortissimoyu vurgulamak için, buradan iki ölçü önce subito pianoya inip crescendoyla adı geçen fortissimoya ulaşmaktadır. Ancak araştırmacı bu yorumu desteklememektedir. B harfinde başlayan otuzikilik pasajlar çekerek çalınmalıdır. B' nin üçüncü ölçüsünden itibaren iterek başlanıp, devamındaki otuzikilik pasajlar geldiği gibi çalınmalıdır ki, beşinci ölçüye çekerek gelinebilsin.

Gelinen fortissimo pasajı, bazı solistler üst yarıda martelé, bazıları da kökte spiccato olarak çalmaktadır. “Marteléyi elde edebilmek için yayda, sağlam bir tutuş geliştirilmelidir. Fakat bu sağlamlığın, bilek yumuşaklığına engel olmasına izin verilmemelidir” (Menuhin,1971:91). Araştırmacı, bu pasajın, üst yarıda ve martelé çalınmasını önermektedir.

Araştırmanın üçüncü bölümünün beşinci paragrafında değinilen “yazılı

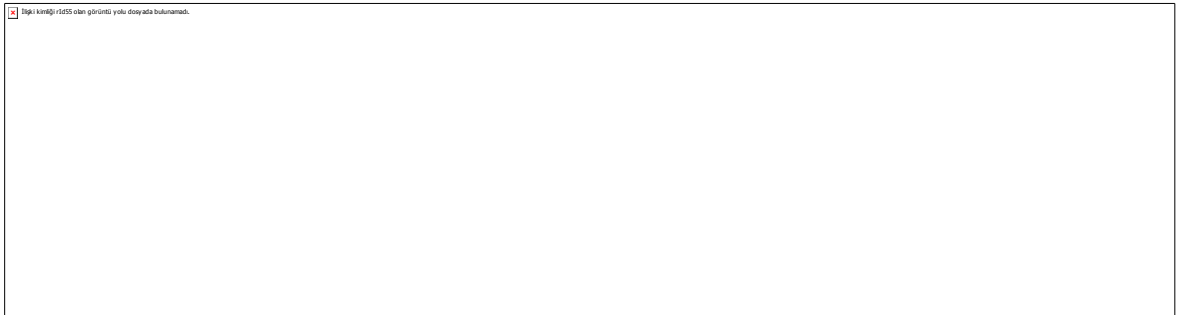
olmayan kurallar”, adı geçen fortissimo ve martelé olarak çalınan pasajda yine tekrarlanmıştır. Bu pasajda, yazılı olmamasına rağmen solistlerin çoğu küçük bir “meno mosso” yapmaktadır. Araştırmacı da bu yorumu desteklemektedir. Gayet yürük ve ritmik bir tempoda devam eden bu kısım, dört numaralı sayfanın ikinci satırının ilk notasının rubatolu çalınması dışında, hız ve ritimden ödün vermeden hızlı bir şekilde yerini, üçüncü satırdaki senkoplu bölüme (Şekil 18) bırakır.



Şekil 18.

Üçüncü satırdaki gayet tonlu, vibratolu ve portatolu çalınması gereken senkoplu pasaj, yerini, ikinci ölçüdeki ritardando – diminuendo ile “con molto espressivo” başlığındaki sakin ve romantik temaya (Şekil 19) bırakır.

Başlığından da anlaşıldığı gibi piano veson derece duygulu bir ifadeyle çalınması gereken bu pasajda B teması sergilenmektedir.





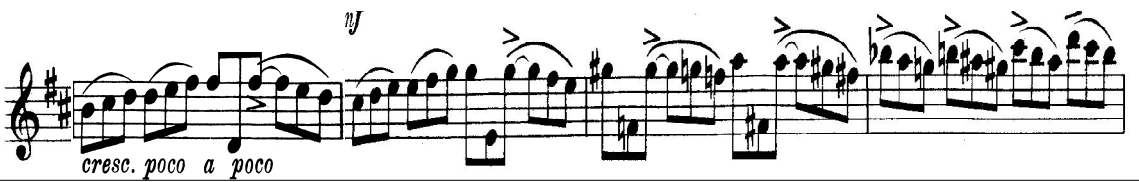
Şekil 19.

Bu temanın, daha önceki ritmik pasajın tam tersine, oldukça durağan bir tempoyla, ama gayet duygulu bir vibratoyla ve aşırıya kaçmayan portato hareketleriyle yorumlanması gerekir. Eserin en dokunaklı yerlerinden biri olan bu kısımda, solistin sağ elinin yumuşaklığı ve vibrato yeteneği çok daha ön plandadır. Legato ifade burada doruk noktasındadır. “Legato çalarken, yayın her kısmında aynı sesin elde edilmesine çalışılmalıdır” (Lieberman, 1985: 69). Yay hareketleri , pasajın tamamı tek yayla çalınıyormuşçasına belli edilmeden yapılmalı, bu ifade, sert olmayan ama gayet dolgun bir vibratoyla desteklenmelidir.

Temanın başladığı ölçüdeki nüansın mezzopiano olarak düşünülüp, bu ve bir sonraki ölçüdeki onaltılıkların portatolu çalınması, yoruma duygu katacaktır. “Con molto espressivo” nun üçüncü ölçüsünde yazılı olan nüans yapılmayıp, nüans olarak düz bir mezzoforte düşünülmeli ve üçlemeler, portato yapılarak yorumlanmalıdır. Ancak bu ölçünün tekrarı olan bir sonraki ölçüdeki nüans uygulanmalı, si notası “tenuto” ve “espressivo” olarak yorumlanıp, sonraki nota olan fa diyeze glissandolu inilmelidir. C harfinden altı ölçü önceki kromatik çıkışlı üçlemeler portatolu çalınıp, diminuendo

yazılan yerde başlanmamalı, ölçünün son iki notasında yapılmalı ve bu ölçüyü bir sonrakine bağlayan do diyez ve si notaları ritardando ve vibrato ile belli edilmelidir. Sonraki ölçüden itibaren B temasının tekrarı sergilenmektedir. Ancak tekdüzeliği engellemek ve buradan beş ölçü sonra gelecek olan forteye zemin hazırlamak için, nüans temanın ilk gelişinden farklı olarak mezzoforte olarak düşünülmelidir. Buradaki onaltılıkların ilk notaları rubato yapılarak vibratolu çalınmalı ve temanın yeniden gelişinin ikinci ölçüsünün sonundan itibaren nüans forteye çıkarılmalıdır. C harfinden iki ölçü önceye yavaşlayarak girilmelidir. Forte nüans seviyesindeki ölçüde, her bir nota "tenuto" bir ifade ve oldukça dolgun bir vibrato ile yorumlanmalıdır. Bu ölçüdeki mi notasından sol notasına çıkış, iterek bağlı çalınıp, glissando yapılmalıdır. C harfine yavaşlama yapılarak girilmelidir. Burada tema sol telinde, yeniden sergilenmektedir. C harfinden itibaren üç ölçü boyunca, oldukça dolgun bir tonla çalınıp, hemen her notada vibrato yapılması gerekir. Bu üç ölçüde kısım sol telinde çalınmalıdır. Daha sonraki ölçüye la telinde başlanmalıdır.

C harfinin dördüncü ölçüsünden itibaren "köprü" başlamaktadır (Şekil 20).



cresc. poco a poco

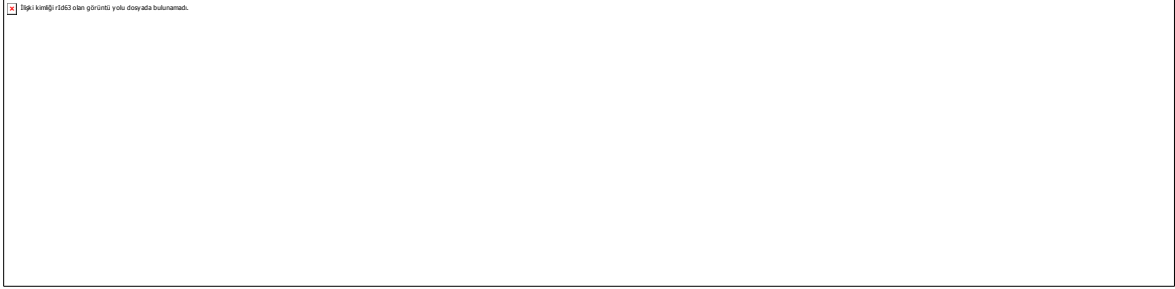
Şekil 20.

Köprünün bu ilk ölçüsünden itibaren, “molto espressivo” ifade yerini, daha ritmik ve hızlanan bir yoruma bırakır. “Crescendo poco a poco” uyarısının başladığı ilk ölçü, piano nüansı ve durağan bir ifadeyle düşünülüp, sonraki iki ölçüde, artan bir nüans seviyesiyle ve daha “esspressivo” düşünülerek stringendo yapılmalı ve artık forte olan nüans seviyesiyle birlikte dördüncü ölçüdeki her bir üçlemenin başlangıç notaları biraz aksan ve vibratoyla belirtilmelidir. Forte nüans yazılmış ölçüye girmeden bir vuruş önceki üçlemeler portatolu çalınıp, ritardando yapılmalıdır. Yavaşlama yapılan üçlemedeki do diyezden mi notasına glissandoyla geçilmelidir. Hemen sonraki forte nüans yazılmış ölçüden itibaren altı ölçü boyunca, gelinen son tempo korunarak devam edilmelidir. Buradaki ifadeyi, sertlikten ve aksanlı bir yorumdan son derece uzak olarak düşünmek yoruma katkı sağlayacaktır. Burası “tenuto” bir pasajdır ancak ritmin, yay değişimlerinde keskin aksanlar yaparak değil yumuşak portatolarla belli edilmesi, solistik tınının daha da güzelleşmesini pekiştirecektir. Bütün üçleme notalar portatolu çalınmalı ve bağlı notaların başında vibrato yapılmalıdır. Fortenin ikinci ölçüsündeki son do notasından fa notasına glissando yaparak bağlı geçilmelidir. Forte yazan ölçünün yedinci ölçüsünden itibaren iki ölçü boyunca stringendo yapılmalıdır. Ancak stringendonun ikinci ölçüsünün son dört notası ritardando yapılarak çalınıp, otuzikilik notaların başladığı ölçüdeki ilk notaya aksan yaparak girilmelidir.

 Şekil 21

Şekil 21.

Yumuşak bir ifadeyle süregelen tema, beş numaralı sayfanın ikinci satırından itibaren (Şekil 21) gayet sert bir ritmik anlatıma dönüşmüştür. Bu bölümde sekizlik ilk notalara iterek, yayın köküne yakın bir yerinden, aksan ve vibrato yaparak başlamak, yerinde olacaktır.



Şekil 22.

Bu üç satır boyunca devam eden otuzikilik notaların yazılı olduğu pasajın ilk satırı boyunca keman, hızlı notalara solo olarak başlar. Ancak ikinci ve üçüncü satırdaki (Şekil 22) orkestra girişleri, oldukça çabuk olmalıdır. Bu satırlardaki orkestra girişleri, kemandan yarım vuruş sonradır. Yani solo enstrümanın çaldığı otuzikilik beşlemelerden sonraki yedilemelerin ilk notasında orkestra girişleri vardır.

Bu hızlı pasajın yorumuna gelince, otuzikilik beşlemelerin her birine yayın kökünden aksanla başlamak ve otuzikilik yedilemeleri yayın ortasında bitirmekte fayda vardır. Çünkü otuzikiliklere yayın alt yarısında başlanırsa, hem daha keskin bir başlangıç elde edilir hem de bu hızlı pasajdaki tüm notalar forte nüans seviyesinden ödün vermeden tek tek duyulur. Bunların hemen sonrasındaki yayın ortasında martelé çalınması gereken üçlemelerde, tempo biraz tutulmalıdır ki hemen sonra gelen otuzikiliklerin hızı daha da artıp hızlı notalar birbirine karışmasın. Üçlemelerin son mi notaları flageolet çalınmalı ve bu notalarda oldukça çevik bir hareketle yayın ortasından köküne yakın bir yerine gelinmelidir. Geline son üçlemede ise, küçük bir ritenuto yapıldıktan sonra, önceki hızlı tempoya dönülerek devam edilmelidir.



Şekil 23.

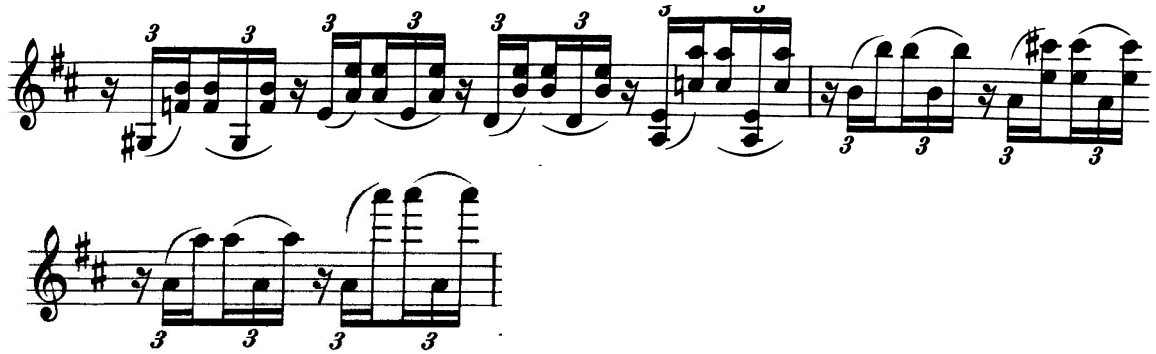
D harfinde başlayıp iki ölçü süren onaltılık üçlemeler (Şekil 23) yayın üst

yarısında détaché çalınıp, mezzoforte düşünölmelidir. Çünkü buradaki asıl tema, birinci flütte ve birinci kemanlardadır. Ancak her iki ölçünün ilk notaları aksan ile belirtilmelidir. Daha sonra, yayın üst yarısında çalınması gereken aksanlı martelé onaltılıklar gelmektedir (Şekil 24).



Şekil 24.

Bu kısmı üst yarıda détaché olarak çalan solistler de vardır. Bu pasajın ardından gelen üçlemelere (Şekil 25) bazı solistler, “meno mosso” yaparak başlayıp, ardından stringendo ile “Poco piu Mosso” ya girmişlerdir.



Şekil 25.

Ancak, bestecinin belirttiği herhangi bir tempo değişikliği olmadığı için araştırmacı bu pasajın, yavaşlanmadan, aynı hızda çalınmasını önermektedir. Ayrıca bu üçlemelere kadar gelinen forte nüans seviyesinin sürdürülebilmesi için üçlemeler yayın alt yarısında çalınmalı ve ardından “Poco piu Mosso” ya girilmelidir.

Poco più mosso
p

Şekil 26.

Araştırmacı, “Poco piu Mosso” bölümüne girer girmez biraz hızlanmayı önermektedir (Şekil 26). Bu kısmın ilk iki ölçüsü, *detaché* çalınıp *forte* düşünülmelidir. Bu iki ölçünün cevabı niteliğindeki sonraki iki ölçü de *mezzopiano* düşünülüp, *spiccato* çalınmalıdır.

Altı numaralı sayfanın başında (Şekil 27) tekrar *détaché*ye geçilmeli ve *mezzopiano* nüans seviyesiyle devam edilmelidir.

poco a poco cre - - - 4 - - -
scen - - - do
f

Şekil 27.

“Detaché hareketini yayın alt yarısında çalışmak bu hareket için en faydalı egzersizlerden biridir” (Menuhin, 1971: 88). Böylece yayın ortasında gerçekleştirilen teknik daha kolay hale gelir. Sayfanın ilk ölçüsünün ortasından itibaren crescendoya başlayıp, ikinci ölçünün ortasında forteye çıkmak yorumu güzelleştirecektir.

Üçüncü satırın üçüncü ölçüsüne, dördüncü satırın ikinci ölçüsüne ve beşinci satırın ilk ölçüyle ikinci ölçüsüne girişler, o kadar ani bir yay ve sol el çabukluğunu gerektirmektedir ki her ne kadar bu versiyon L. Auer gibi büyük bir kemancıya ait olsa da keman tekniğine oldukça ters ya da zorlayıcıdır. Çünkü bu hızlı pasajlarda, adı geçen girişlerdeki tel değişimlerine geç kalmadan yetişmek oldukça güçtür. Burada bir parantez açmak doğru olacaktır:

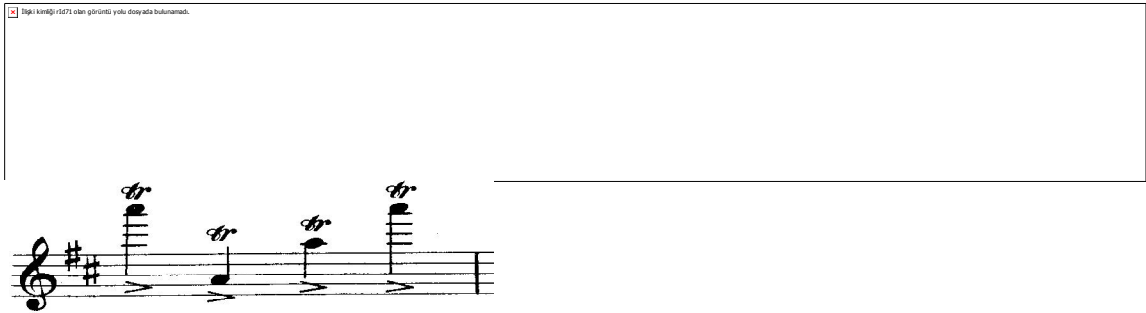
Bazı besteciler, eserlerinde, zaman zaman enstrüman tekniğine ters bir yazım şekli uygulamışlardır. Bunların başında, romantik döneme son noktayı koyan J. Brahms gelmektedir. J. Brahms, yalnızca keman konçertosunda değil, senfonilerinde de yaylı saz tekniğine oldukça ters pasajlar yazmıştır. Örneğin; sol telinden birdenbire mi teline geçmek, bir detaché pasajdan birdenbire spiccatoya geçmek gibi. Bunun iki sebebi olabilir:

Birincisi, J. Brahms ya da Tchaikovsky gibi besteciler, yaratıcılık konusunda her ne kadar deha olsalar da, keman solisti olmadıklarından dolayı kemanın sınırlarını teknik açıdan çok fazla zorluyorlardı. Diğer daha mantıklı sebep ise, böylesine büyük eserler ancak enstrüman sınırlarını zorlayınca ortaya çıkabiliyordu. Tchaikovsky, az önce adı geçen ölçülerde keman tekniğini zorlamıştır. Buna, şöyle bir çözüm getirilmelidir:

“Poco piu Mosso” nun altı, yedi ve sekizinci satırlarındaki bağlı ve onaltılık

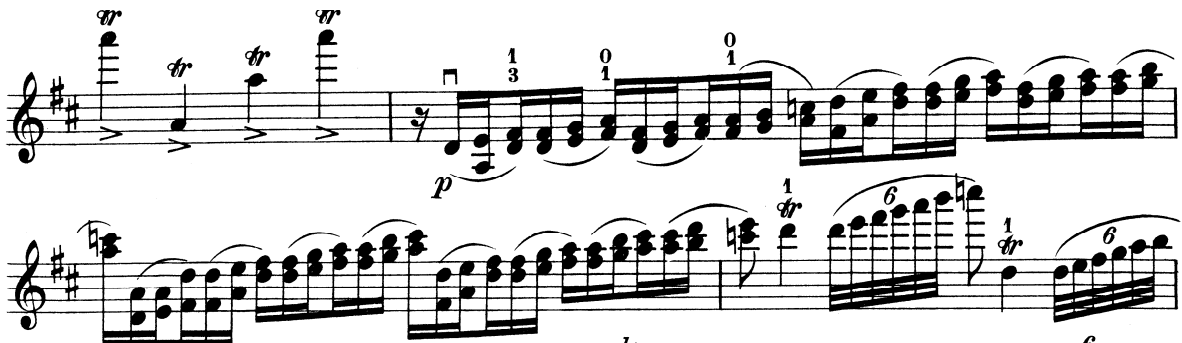
üçlemeler, normal ritimden çok az hızlı çalınmalı ve kazanılan zaman, adı geçen vuruşların sonunda yine çok az beklenerek, bir sonraki vuruş olan çift sesli ve spiccato üçlemelerde telafi edilmek suretiyle, spiccato üçlemelere geçilmelidir. Bu, çok ünlü solistler tarafından kullanılan küçük bir hiledir. Bu hilenin dozu öyle bir ayarlanmalıdır ki dinleyenler bu hızlı çalma ve akabinde durma olayının farkına varamamalıdır. İşte bu “doz”, çalan kişinin solistik yeteneğine bağlıdır.

Bu akıcı bir tempoyla gelişen güç pasajlar, E harfinden itibaren yerini metronomik bir ifadeyle trilli notalara bırakır (Şekil 28). Burada herhangi bir tempo değişikliği yapılmamalıdır. Gelen trilli kısım, yayın alt yarısında keskin ve aksanlı bir ifadeyle çalınmalıdır.



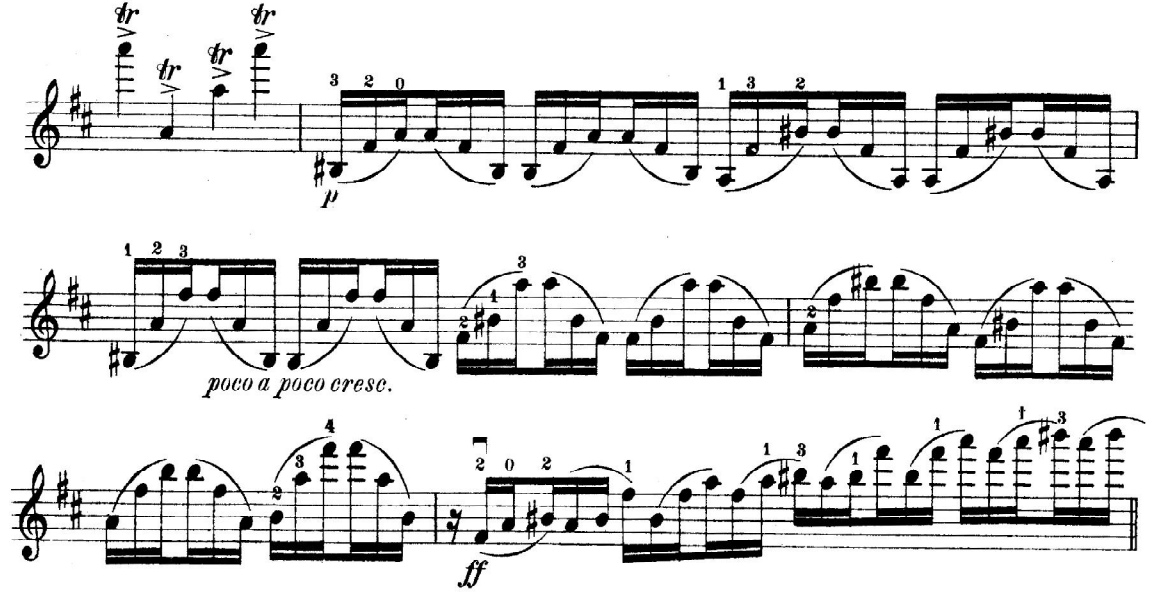
Şekil 28.

Trilli ölçülerin akabinde, iki farklı düzenlemeli pasaj vardır. Daha doğrusu L. Auer' in düzenlemesi (Şekil 29) ile, başta Hans Sitt (1850-1922)' inki (Şekil 30) olmak üzere diğer düzenlemeler.





Şekil 29.

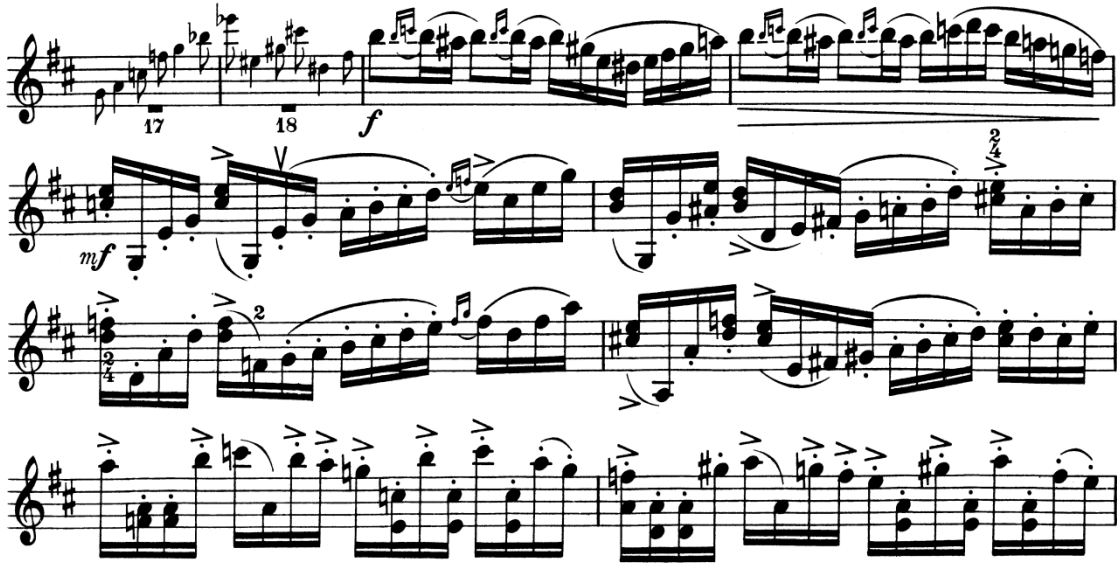


Şekil 30.

Her iki versiyon da, “Moderato Assai” uyarısıyla, aynı orkestra girişiyle son bulur. Pek az tanınan ilk versiyonu, yirminci yüzyılın en büyük kemancılarından Jascha Heifetz (1901-1987) çalmıştır. Teknik açıdan nispeten daha kolay ve müzikal olan diğer versiyon ise gelmiş geçmiş hemen hemen tüm kemancılar tarafından rağbet görmüş ve görmektedir.

Orkestra ana temadan sonra ondokuz ölçümlük bir köprü geçişiyle yerini, yedi numaralı sayfanın ilk satırında solo kemana bırakır. Ana temanın, birbirine oldukça benzeyen ama her biri kendi içinde şaheser niteliğindeki varyasyonlarından oluşan bu kısım, konçertonun en tanınmış ve dokunaklı yerlerinden biridir. Kemanın iki ölçümlük

küçük bir girişinden sonra ikinci satırda bu bölüm başlamaktadır (Şekil 31).



Şekil 31.

Kemanın iki ölçülük forte girişinin son üç notası spiccato çalınmalı ve sonraki ölçüye geçişte ritardando yapılmalıdır. Bu sayfanın ikinci satırında başlayan temada sert yay hareketlerinden ve aksandan uzak durmak gerekir. Çünkü burası konçertonun en başındaki temanın hemen hemen aynısıdır. İkinci satırın ilk ölçüsü mezzopiano nüans seviyesiyle düşünülmelidir. Bir sonraki ölçünün ikinci vuruşundaki re notasından itibaren crescendo yapılıp aynı ölçüdeki do diyez-mi çift sesi vibrato ve yayla biraz belli edilmeli ve sonraki re-fa bekar çift sesinden itibaren beş nota forte düşünülüp, detaché çalınmalıdır. Üçüncü satırın ilk ölçüsünün ikinci vuruşundaki fa bekar notasından itibaren diminuendo yapılıp, spiccatoya geçilmeli ve sonraki ölçünün ilk vuruşundaki la notasından itibaren mezzopiano düşünülüp, sonraki do diyez-mi çift sesinde rubato yapılmalıdır. Hemen ardından crescendo yapılarak dördüncü satıra forte girilmelidir.

Araştırmacı, gelinen dördüncü satırdan G harfine kadar ünlü kemancı-öğretmen H. Sitt'in düzenlemesini kullanmıştır. G harfinden itibaren tekrar

L. Auer' in düzenlemesine dönülmüştür.



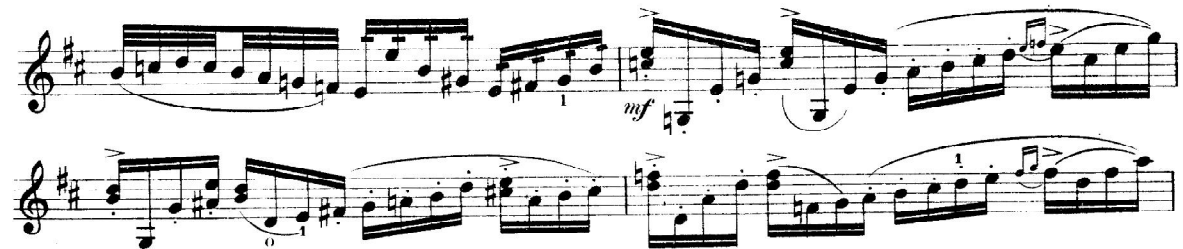
Şekil 32.

Dördüncü satır boyunca süren temada (Şekil 32), çift seslerden ziyade, mi telindeki notalar daha çok belli edilerek yorumlanmalıdır. Satırın ilk ölçüsündeki fa bekar-la çift sesinde nüansı mezzopianoya düşürüp, ardından gelen si ve do notalarında hemen crescendo yapıp do ve la notalarını forte yorumlamak, sonraki si ve la notalarında diminuendo ile nüansı indirip sonraki akorların bulunduğu onaltılıkları forte çalmak yoruma duygu katacaktır. Bir sonraki ölçü de bu dalgalanma ifadesiyle yorumlanmalıdır.



Şekil 33.

Otuzikilik notaların yazılı olduğu pasaja (Şekil 33) forte başlanmalı ve ilk ölçünün son notası olan mi flageolet olarak rubatolu çalınmalıdır. Sonraki ölçünün sonundaki tremololu onaltılıklarda ise nüans seviyesi biraz düşürülüp, son dört notada ritardando yapılarak temanın tekrarı olan ölçüye geçilmelidir.

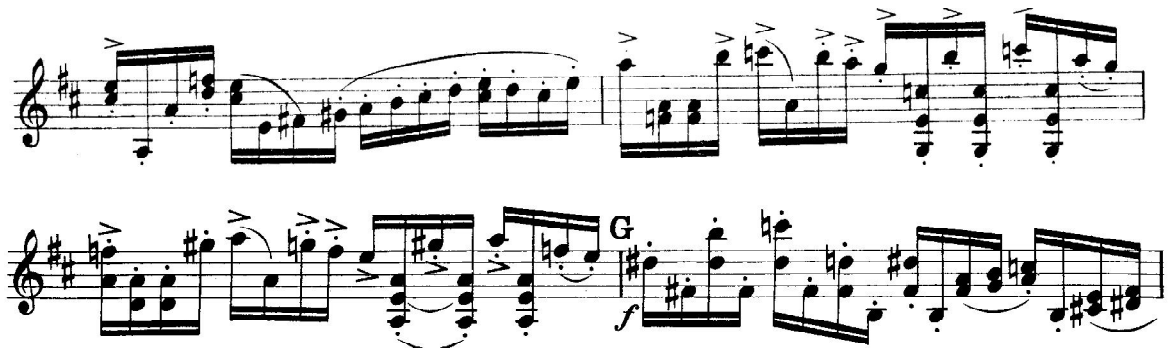


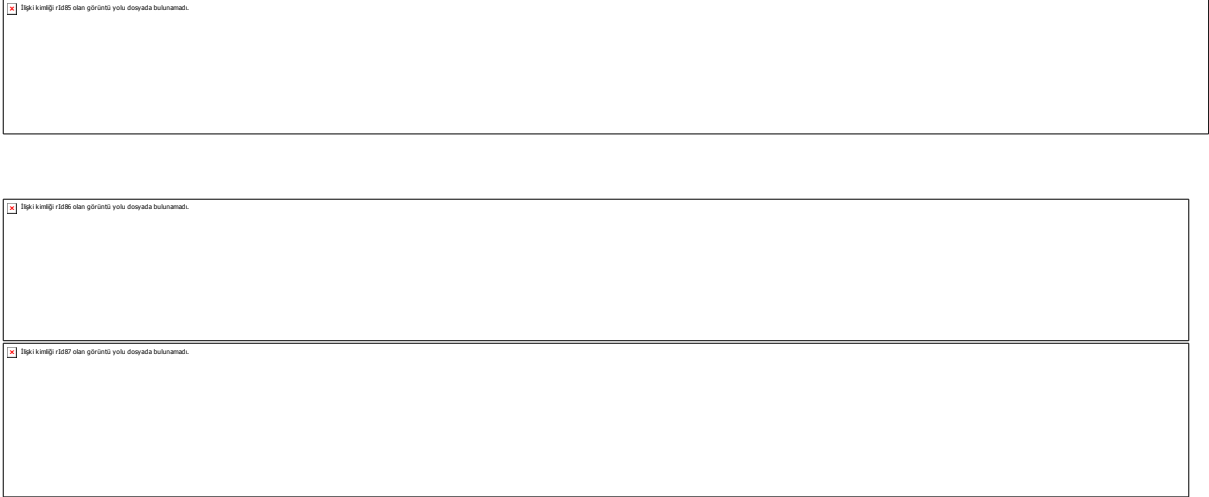
Şekil 34.

Gelinen kısım (Şekil 34), sayfanın başındaki temanın tekrarı olmasına karşın ikinci kere geldiği için biraz daha farklı bir yorumla tekdüzeliği engellemek gerekir. Bu kısmın ilk ölçüsünün ilk ve ikinci vuruşu bağısız ve détaché olarak mezzoforte nüans seviyesiyle çalınıp, ölçünün birinci ve ikinci vuruşundaki mi notaları vibrato yapılmalıdır. Ayrıca ikinci vuruşun ilk notası olan do bekar-mi çift sesinde rubato yapılmalıdır. Bu ölçünün ardından gelen ölçüde de aynı yorum sürdürülmelidir. Sonraki ölçüler, G harfine kadar sayfanın başında ilk kez gelen temada belirtilen yorumla aynı olmalıdır.

G harfine kadar olan kısımdaki orkestra-keman diyaloguna değinmek gerekirse:

Orkestra, G harfine kadar solo kemana pizzicato ile eşlik eder. Orkestrada pizzicato beraberliği oldukça güçtür. Tüm yaylı çalgıların, saniyenin çok küçük bir anında ve tek enstrümanmış gibi beraber çalabilmesi gerçekten çok güçtür. Orkestra girişleri genelde, ölçülerin ilk iki ve son vuruşlarındadır. Bu yüzden solist, rubatolarını bu iki vuruşun dışında yapmalıdır. Aksi takdirde ya düz ve anti-müzikal bir yorumla tam beraberlik olacak ya da müzikal çalma uğruna, orkestranın pizzicato pasajlarında beraberlik sorunu yaşanacaktır. Çok kısaca özetlemek gerekirse yedi numaralı sayfanın G harfine kadar solist ve orkestra birbirlerini çok dikkatle dinlemelidirler.





Şekil 35.

G harfinden itibaren tematik çeşitlemeler, yerini senkoplu spiccatolardan oluşan uzunca bir köprüye (Şekil 35) bırakır. Yumuşak karakterli spiccato hareketi, buradan itibaren daha ritmik ve sertlik dozu gittikçe artan bir ifadeye dönüşmüştür. Bu köprüde, yazılmış olan tüm çift sesler belli ederek çalınmalıdır. Forte nüansın başladığı ölçüde, nüans ölçünün sonuna doğru azalıp, ikinci ölçünün ortasından itibaren artmalıdır ve G harfinin üçüncü ölçüsüne forte girilmelidir. Aynı şekilde üçüncü ölçünün başındaki forte nüans seviyesi, ölçünün ortasında diminuendo ile azalıp, bir sonraki ölçünün ortasında crescendo ile artmalı ve G harfinin beşinci ölçüsünde forteye çıkılıp, bu ölçünün ilk notası olan sol-mi çift sesinde aksan ve vibrato yapılmalıdır. Bu yorum, crescendonun başladığı ölçüye kadar (Şekil 36) aynı şekilde devam etmelidir.





Şekil 36.

Crescendo ile beraber, nüans seviyesindeki azalma ortadan kalkıp, yerine daha güçlü bir ton seviyesi ve dinamik bir tempo gelmelidir. Crescendo yazan ölçünün başında gelen nüans seviyesi zaten fortedir. Bunun için yeniden bir crescendo yapılmasına gerek yoktur. Onaltılık tremololarda tempo, en son gelmesi gereken hız seviyesinde olmalı ve tremoloların birinci ve üçüncü vuruşlarında rubato yapılmalıdır. İki ölçü boyunca nüans fortissimo düşünülmelidir.

Onsekiz ölçülük orkestra girişinden sonra keman ve orkestranın beş ölçülük bir soru - cevap diyalogu (Şekil 37) gelmektedir.



Şekil 37.

Orkestranın, H harfindeki figürü tekrarlamasının ardından keman, akorlarla cevap verir. H harfinin üç ve beşinci ölçülerindeki akorların ilk üçü, genişçe bir yayla ve kırmadan, dördüncü akorlar ise hem öncekilere göre daha geniş bir yayla hem de kırarak çalınmalıdır. Yedinci ölçüdeki sekizlik akorlar ise, yayın oldukça alt yarısında, kısa ve keskin çalınmalıdır.

Kadansın ilk notasına (ff nüansla başlıyor) (Şekil 38), oldukça keskin bir ifade ve dolgun bir vibrato ile başlamak gerekir.



Şekil 38.

Az sonra gelen akora kadar küçük bir hızlanma, yerinde olacaktır. Gelen akor kırılmalıdır. Bu akordan hemen sonra gelen üç oktavlık arpejin ilk notası olan do diyez rubatolu çalınmalı ve gayet hızlı bir şekilde yukarıdaki sol diyeze ulaşılmalıdır. Burası, kadans başlangıcının aynen tekrarıdır. Bazı yorumcular, buradan sonra gelen akora kadar küçük bir yavaşlama yapıp, akoru pizzicato çalmaktadır. Araştırmacı bunu desteklememektedir. Az önce adı geçen sol diyezden itibaren küçük bir hızlanmayla, sonraki akora ulaşılmalı ve bu akor forte bir ifadeyle kırılmalıdır (aynen kadansın başında yapıldığı gibi). Yorumculukta, düşülmemesi gereken en önemli hatalardan biri şudur:

Ardarda gelen aynı ifadedeki iki pasajı aynı şekilde çalmaktan kesinlikle kaçınılmalıdır. Bu pasajlardan birincisini ya da ikincisini mutlaka farklı bir ifadeyle çalmak gerekir. Konçertonun kadansının ilk satırında da buna dikkat edilmelidir. Bunun için, satırın sonundaki akor, fortissimodan sonraki akordan daha yavaş düşünülerek daha uzun sürede kırılmalıdır. İkinci farklı yorum ise, satırın sonundaki sekizlik sus, fortissimodan sonraki ilk sekizlik sustan daha uzun düşünülmalıdır. Kadansın ikinci satırında da buna paralel bir yazım vardır.



Şekil 39.

Kadansın ikinci satırının (Şekil 39) ilk notası olan la notasına piano başlanıp, hemen sonraki do diyezde rubato ve vibrato yapılmalıdır. Çıkıcı arpejin hemen sonrasında bir figür, üç defa arka arkaya tekrarlanmaktadır. Hatta bu aynılığı gidermek için, iki ve üçüncü tekrarlar, bir kat hızlı (sekizlik) olarak yazılmıştır. Bu üç aynı figürün ilkinde piano nüansla başlayıp, la notasından si diyez notasına glissando yaparak inmek ve ilk motifin her dörtlüğünde portato yapmak gerekir. Ardından gelen iki aynı motifte crescendo yapılıp, yazılan ritim dikkate alınmadan, bu iki motif bir sonraki satıra kadar poco stringendo ile çalınmalıdır. Burada bir hususa daha dikkat çekmek gerekmektedir:

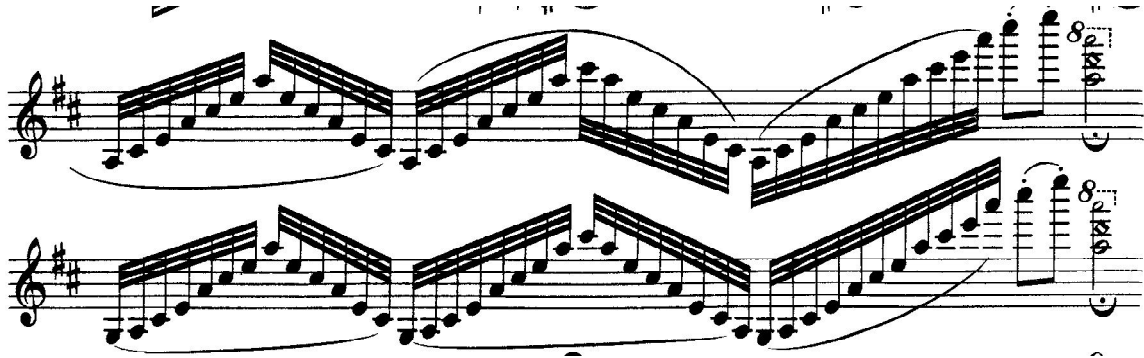
Hangi müzikal döneme ait olursa olsun hiçbir kadans, yazıldığı gibi tam olarak ritme uyularak çalınmamalıdır. Ancak, yazılı ritmin tamamen dışına çıkarak da çalınmamalıdır. Yazılan ritme ne kadar uymak gerektiği, solistin müzikal tercihleri ve süregelen çalış biçimleriyle sınırlandırılmalıdır. Aksi takdirde, ya bestecinin anlatmak istediğinden son derece farklı bir yorum ya da aşırı ritmik ve tek düze bir çalış biçimi ortaya çıkacaktır ki ikisi de birbirinden yanlış sonuçlardır. Kadanslardaki ritmik yazım, soliste sadece yol göstermek amacıyla oluşturulur. Asıl üzerinde durulması gereken öge, ritim değil, yorumdur. Nitekim yorumcunun seviyesi de burada ortaya çıkmaktadır. Yazılı ritim esas alınarak öyle çalınmalıdır ki hem ritmik yapı amacına ulaşsın, hem de ortaya özgün bir yorum çıksın.

Kadansın ikinci satırındaki “aynı” figürlerin sonunda, satırın son notası olan sol diyezden otuzikilik arpejin ilk la notasına geçiş (Şekil 40), her ne kadar bağlı yazılmışsa da, bu geçişin bağısız çalınması yorum açısından daha yarar sağlayacaktır. Sonrasında ise, sol diyez bağısız, çekerek ve dolgun bir vibratoyla uzunca çalınıp, ardından neredeyse bir vuruşluk bir sus varmış gibi beklenip, sonraki satırdaki ilk la notasının gayet geniş çalınması gerekir.



Şekil 40.

Kadansın başından beri süregelen tekrarlar, neredeyse her satırda farklı bir şekilde yinelenmektedir.



Şekil 41.

Kadansın üçüncü satırında ardarda yazılmış üç otuzikilik arpej vardır (Şekil 41). Tamamen forte olarak yorumlanması gereken bu pasajın, birinci ve üçüncü arpejlerinin ilk notalarında rubato yapılması yorumu güzelleştirecektir. Hızdan ödün vermeden gayet parlak bir tonla çalınması gereken arpejlerin sonundaki sekizlik notaların sakin bir tempo ve azalan bir nüans seviyesiyle çalınıp, en son flageolet la notasına duraksayarak girilmesinde fayda vardır. Dördüncü satırda da arpejli kısmın tekrarı vardır. Önceki tekrarın aksine buranın, piano nüans seviyesiyle, her arpej grubunun ilk sol notalarında rubato yapılarak çalınması tekdüzeliği engelleyecektir. Ayrıca dördüncü satırın sonundaki puandorgdan sonra en az iki vuruşluk sus varmışçasına beklenmelidir.

Son satırdaki akorlardan (Şekil 42) ilkini kırmadan, ikincisini kırarak çalmak doğru olacaktır.



Şekil 42.

Tamamen “tenuto” bir ifadeyle başlayan bu kısım, otuzikilik arpejlerin ilkinden bir nota önceki fa diyez-la çift sesinden itibaren yavaş yavaş azalıp, “dolce” bir ifadeye dönüşmelidir. Birinci arpejde diminuendo yapılıp, sonraki sekizlik notalar mezzopiano düşünülmeli ve puandorglu re notasına kadar ritardando yapılmalıdır. Puandorgdan sonra başlayan aynı karakterdeki ikinci cümleye piu forte başlanıp, arpejden hemen önceki sol diyez notası forte çalınmalı ve son üç notada ritenuto ve diminuendo yapılmalıdır. Pasajın sonunda iki vuruş kadar bekledikten sonra diğer sayfaya geçilmelidir.

Şekil 43.

İlk flageolet (Şekil 43), oldukça yavaş, iterek, piyano ve geniş çalınıp, hemen sonraki sol diyez- mi çift sesinde rubato ve vibrato yapılmalıdır. Sonraki mi flageolet notası ile boş tel mi notası rubatolu bir şekilde yorumlanmalıdır. Sayfanın ilk

satırındaki sekizliklerde asla forteye çıkılmaması gerekir. İlk satırdaki ikinci flageolet notadan sonra biraz hızlanıp, çarpmadan sonraki ilk notada oldukça uzun bir puandorg yapıldıktan sonra, inici otuzikilik kromatikler diminuendo ile hızlıca çalınmalıdır. İlk satırın sonunda iki vuruş kadar bekledikten sonra ikinci satıra geçilmelidir. Buradaki ritim her ne kadar ilki ile aynı gibi gözükse de, ilkinden farklıdır. Sekizlik si-sol diyez çift sesine rubatolu başlayıp ardından gelen notalarda yavaş yavaş crescendo yapılmalı ve son üç sekizlikte artık forteye ulaşılmalıdır. Kromatik otuzikiliklerde crescendo yapılmalı ve son çift ses olan sol diyez-mi tenuto bir ifadeyle uzatılmalıdır. Satırın sonundaki flageolet mi notasına, iki vuruş bekleyerek ve aksanlı girilmelidir. Burada (Şekil 44), oldukça yavaş bir tempoyla başlayarak ve akorların hiçbirini kırmadan “poco stringendo” ile, sondaki trillere kadar yürünür.



Şekil 44.

Söz konusu stringendo, oldukça uzun sürdüğünden, hızlanma çok olacaktır. Bu tempoda akorları daha rahat çalabilmek için ilk yedisi çekerek, daha sonrakiler geldiği gibi çalınmalıdır. Stringendo hareketi, sesdeş mi notalarının ilkinde rubato ile kesilmeli ama hemen ardından, önceki hızlanılan tempoyla devam edilmelidir. Sesdeş mi notalarından sonra gelen trillerin ikincisinde, birinciden biraz daha fazla puandorg ve diminuendo yapılmalıdır.

“Quasi Andante” uyarısıyla başlayan kısım (Şekil 45), tüm kadansın en dokunaklı yeridir.





Şekil 45.

Bu kısmın her ne kadar sakin bir ifade ve nüans ile çalınması gerekse de, hemen her notada vibrato yapıp, “espressivo” bir ifadeyle düşünülmesi yorumu daha da güzelleştirecektir. Nüans piano ve ifade içe dönük olmakla beraber ton ve vibratonun burada çok etkileyici olması gerekmektedir. Hatta öyle ki; bir yorumcunun müzikal seviyesi, buradaki bir satırda anlaşılabilir. “Quasi Andante” nin bu ilk satırında sağ elin yumuşaklığı, esnekliği ve rubato yeteneği tümüyle ortaya konmalıdır.

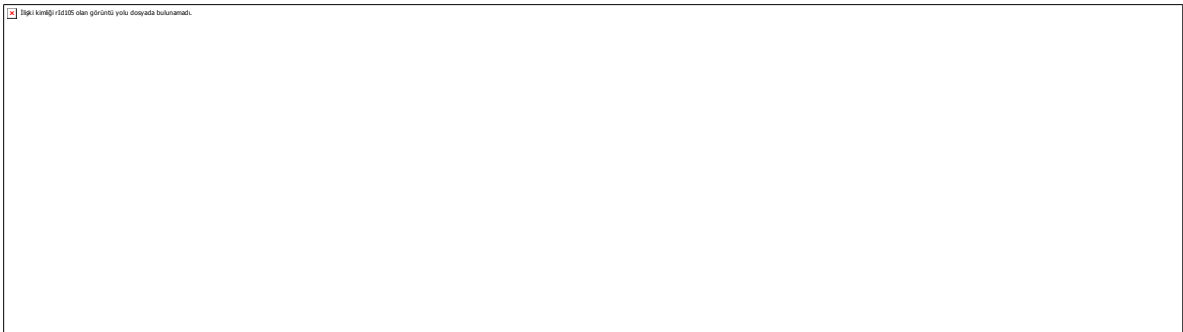
“Quasi Andante” nin girişindeki süsleme notalar oldukça yavaş ve portatolu çalınmalıdır. İlk akordaki mi notasına, ikinci parmak re bemol notasından, gayet dokunaklı bir glissando yapılarak gidilmesi gerekir. Sonraki onaltılıkların ilk notası olan fa bekarda rubato yapıp, üçlemelerin portato yapılarak çalınması iyi olacaktır. Üçlemelerden sonra gelen dörtlük sol notasında oldukça hızlı bir vibrato yapılmalı ve hemen sonraki akor sakin bir ifadeyle kırılmalıdır. Bir sonraki üçlemeler portato yapılarak çalınmalı, ardından gelen dörtlük sol notasından itibaren crescendoya başlanmalıdır. Crescendo ile birlikte accelerando da yapılmalıdır.

Sayfanın beşinci satırına kadar tempo arttırılmalı ve nüans fortissimoya çıkarılmalıdır. “Quasi Andante” deki içe dönük ifade, beşinci satırın ilk akorunda (Şekil 46) artık dışa dönük bir hale gelmiştir. Tamamının çekerek çalınması gereken bu akorlar, adeta bir kapıyı yumruklarcasına sert bir ifadeyle çalınmalıdır.



Şekil 46.

Bu sert ifade, altıncı satırdaki “meno mosso” da artık haykırma seviyesine çıkmıştır. Buradaki ilk akordan yukarıdaki si bemol notasına, üçüncü parmak glissandosuyla çıkılmalıdır. Gerek altı, gerekse yedinci satırdaki inici üçlemelere rubatolu başlanmalıdır. Yedinci satırdaki akor (Şekil 47), bir öncesinden daha forte düşünülmelidir. “Meno mosso” genelde sakın bir yavaşlama uyarısıdır. Burada ise konçertonun en yüksek müzikal ifadesini işaret etmektedir. Buradaki üçlemeler, çılgılık atan bir ifadeyi ortaya koyarcasına yapışık ve geniş bir yayla, hatta sertlik dozunu biraz abartarak düşünülmeli ve bu ifade son satıra kadar sürdürülmelidir.



Şekil 47.

Yedinci satırın, otuzikiliklerden sonraki son altı notasını sol ve re tellerinde,

sekizinci satırdaki tekrarları ise, dördüncü notayı ikinci parmak glissandosuyla çalmak kaydıyla sol telinde yorumlamak gerekir.



Şekil 48.

Sekizinci satırın sonundan itibaren başlayan onaltılık üçlemeler (Şekil 48), ne kadar parlak bir ton ve hızlı bir tempoyla çalınırsa o kadar güzel olacaktır. Dokuzuncu satırın ilk notasını la telinde birinci parmakla çalmak mümkün olmakla birlikte, mi telinde birinci parmakla çalıp daha sonra üst pozisyona çıkmak, daha parlak bir ifade sağlayacaktır. Altıncı satırdaki haykırma ifadesi, kadansın sonundaki birinci trilli notaya kadar devam etmeli ve yazılı olan diminuendo yapılmayıp bu notaya fortissimo aksanlı bir şekilde girilmelidir. Trillerden birincisine hızlı başlayıp diminuendo yapmak ve ikincisini yavaştan başlayarak hızlandırmak, yoruma katkıda bulunacaktır.

10

Tempo I



Şekil 49.

On numaralı sayfanın ilk iki buçuk satırının yorumu, konçertonun başındaki yorumla neredeyse aynıdır. Sayfanın üçüncü satırının ikinci ölçüsündeki (Şekil 49) otuzikilik ince si notaları rubatolu ve detaché olarak çalınmalıdır. Ardından, dördüncü satıra kadar spiccato çalınıp, diminuendo yapılmalıdır. Dördüncü satırdan itibaren piano nüans seviyesinden crescendo ve stringendo yapılarak satırın sonuna fortissimo gelinip, ısrarcı bir ifadeyle asla rubato yapmadan hızlı bir şekilde ardarda otuzikilik onbeşlemeye ulaşılmalıdır. Onbeşlemenin sadece ilk notasında rubato ve vibrato yapıp gamı hızlıca çalmak yoruma parlak bir ifade katacaktır.

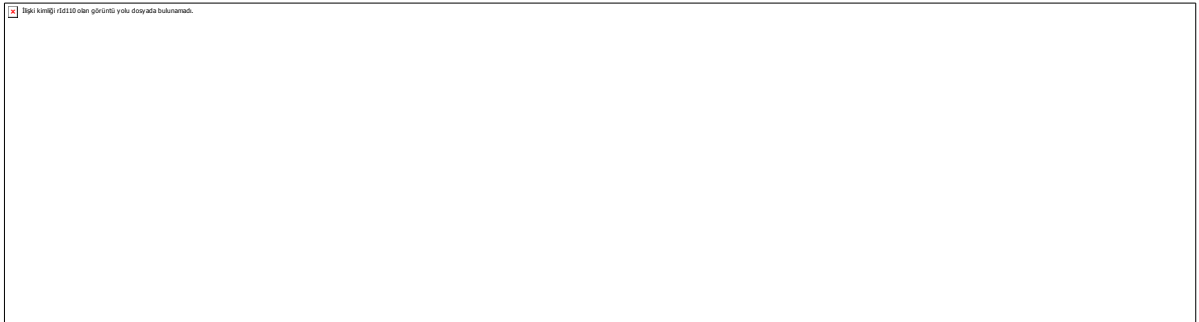


Şekil 50.

I harfinin ilk üç ölçüsü (Şekil 50), konçertonun başındaki temayla aynı olduğundan ifade, ilkiyle aynı şekilde düşünülmelidir. Ancak I harfinin üçüncü ölçüsünün son notası olan do diyezden bir sonraki fa diyeze glissando yaparak geçmek ve her onaltılığı portatolu bir şekilde çalmak yoruma duygu katacaktır. Burası gayet sakin ve duygulu bir ifadeyle çalınması gereken bir kısımdır. Bu yüzden keskin yay hareketlerinden, aksanlardan kaçınılıp, yay değişimlerinin mümkün olduğunca belli edilmeden yapılması gerekir. I harfinin dördüncü ölçüsündeki sol notası, yay ile belirtilerek “tenuto” bir ifadeyle çalınıp, onaltılıkların son notası olan do bekarda

vibrato yapılmalıdır. Bir sonraki ölçüdeki fa diyez notası da “tenuto” bir ifadeyle vibratolu çalınmalı ve ardından gelen onaltılıkların son notası olan si bemolden re notasına geçiş glissandolu olmalıdır. Sonraki ölçüdeki mi bemol “tenuto” bir ifadeyle çalınmalıdır ancak ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren subito pianoya düşülmelidir. Buradan itibaren önceki duygulu ve sakin ifadenin yerini son derece ritmik bir yorum almaktadır. Subito pianoya inildikten sonra crescendoya başlanıp, sonraki ölçünün ilk ve üçüncü vuruşlarının ilk notalarında vibrato yapılmalı ve ayrıca bu notalara kısmen yayla küçük aksanlar verilmelidir.

On numaralı sayfadan ondört numaralı sayfadaki “Allegro Giusto” ya kadar devam eden yorum ifadeleri, bölümün ilk sayfasının son satırında başlayıp, altı numaralı sayfanın onuncu satırına kadar süren ifadeyle neredeyse aynıdır.



Şekil 51.

“Allegro Giusto” nun (Şekil 51) forte çalınması, yerinde olacaktır. Birinci ölçüde başlayan crescendoyla birlikte poco stringendo yapılarak, “Allegro Giusto” nun ikinci satırının ikinci ölçüsünde esas tempoya çıkılmalıdır. Diğer taraftan, “Allegro Giusto” nun ilk iki ölçüsünün spiccato çalınıp, üçüncü ölçüden itibaren detaché’ ye geçilmesi gerekir.



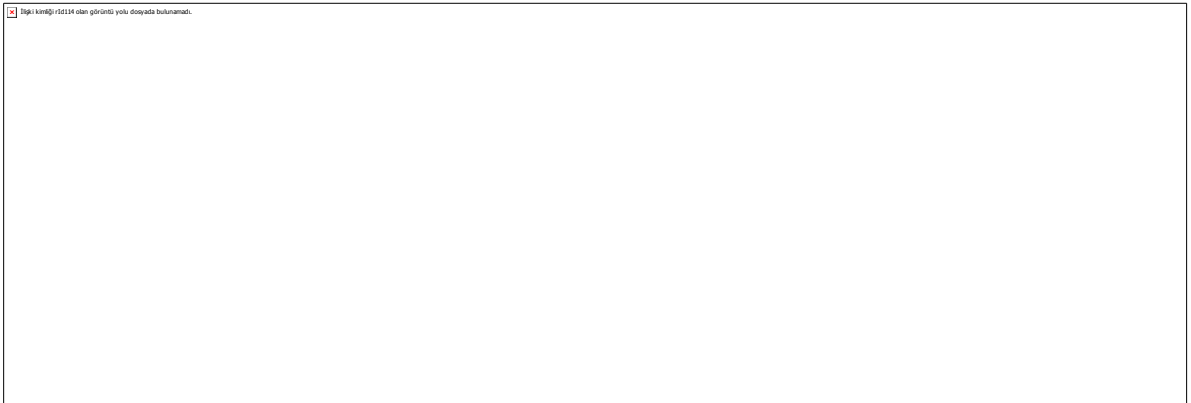
Şekil 52.

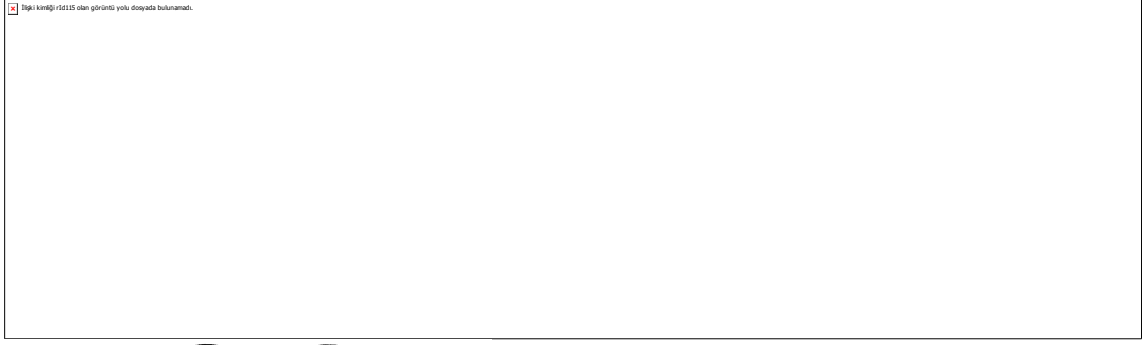
Bu kısmın dokuzuncu ölçüsündeki (Şekil 52) üst oktavlar, oldukça güçtür. Burada yine küçük bir hileye başvurmak gerekebilir. Hızlı pasajlardaki oktavların çoğu, ünlü solistlerin bazıları tarafından çift ses değil de, yalnızca bas sesleri çalınarak yorumlanırlar. Hatta dünyaca ünlü kemancı J. Heifetz bile bu hileyi, konçertonun bu yerinde bas sesleri değil, tiz sesleri çalarak uygulamıştır. Keman tekniğini, buradaki gibi çok zorlayan pasajlarda, bu tip çözümlere başvurulabilmektedir.



Şekil 53.

Oktavlardan sonraki son satırda (Şekil 53) detaché olarak devam edilmelidir. Sayfanın son ölçüsündeki onaltılık üçlemelerden önce gelen sekizlikler, oldukça kısa çalınmalıdır.





Şekil 54.

Onbeşinci sayfanın özellikle ilk dört satırı (Şekil 54) sol el agilitésini için oldukça güçtür. Bu nedenle bu kısım, solistin sol el çevikliğini ortaya koyduğundan, oldukça hızlı çalınmalıdır. Daha doğru bir deyişle, buraya kadar gelinen hızlı tempo, burada düşürülmemelidir. Burada bir konuya daha açıklık getirmek doğru olacaktır:

Öyle pasajlar vardır ki, gerçekten çok güçtürler. Ancak bu güçlük, aynı zamanda solistin seviyesini ortaya koyabilmesini sağlayan ya da koyması gereken bir fırsattır. İşte burayı yeterince hızlı ya da güçlüğün nedeni olan tekniği yeterince doyurucu çalabilen kişi, solistlik seviyesine çıkabilir. Aksi takdirde örneğin çok hızlı bir pasajda yavaşlayan ya da entonasyonun çok zorlaştığı bir pasajda bir tane bile olsa yanlış ses çalan kişinin, solistlik derecesi oldukça alt düzeyde olacaktır. En büyük virtüozlar bile şaşırabilir ya da yanlış sesler basabilir, hatta eseri unutabilirler. Az önce bahsedilen, solistin daima doğru çalması gerekliliği değildir. Hiç kimse, kusursuz çalamaz. Hatta konser ya da resitallerin en güzel yanlarından biri de, solisti birebir olarak izleyip, yaptığı hatalarla birlikte değerlendirebilmenin hazzıdır. Bahsedilen esas unsur; eserdeki, herkesin kolayca çalamayacağı, oldukça güç pasajları rahatça çalıp, çalamama konusudur. İşte onbeşinci sayfanın ilk dört satırı böyle bir yerdir. Daha önce

de bahsedildiği gibi burada yavaşlamamak gerekir.

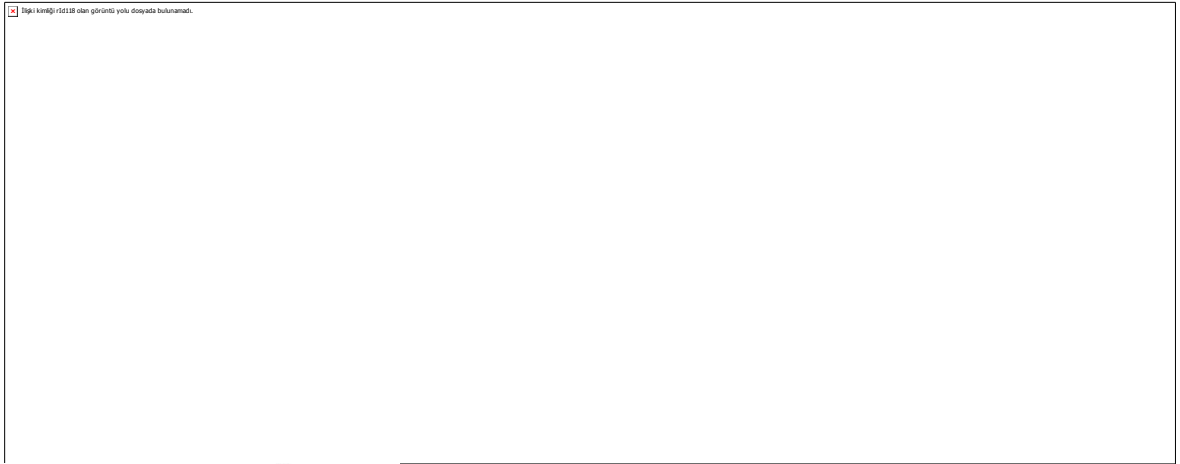
Her ne kadar altıncı satırda “Piu Mosso” uyarısı olsa da araştırmacı, bu son yüksek hıza, beşinci satırdan (Şekil 55) itibaren stringendo yapılarak çıkılmasını önermektedir.



Şekil 55.

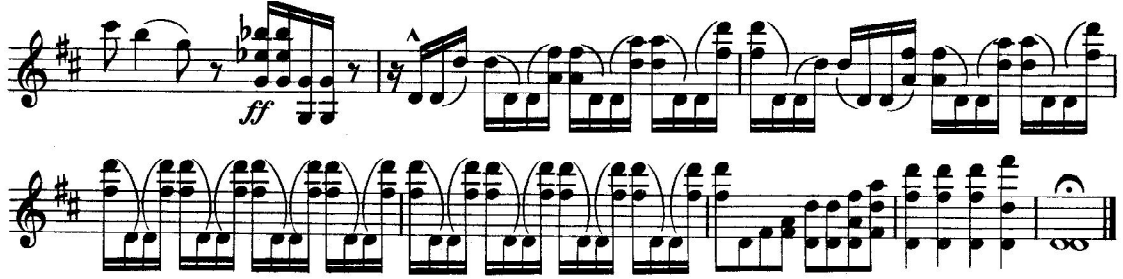
Yay, “Piu Mosso” ya iterek girilecek şekilde ayarlanmalıdır.

“Piu Mosso” nun ikinci satırının sonundaki akorlar kökte, çok çevik ve kısa çalınmalıdır.



Şekil 56.

Yay, ölçü başlarına iterek gelecek şekilde düzenlenmelidir (Şekil 57).



Şekil 57.

Son satırın üçüncü ölçüsü yayın mümkün olduğunca alt kısmında, spiccato ve çok kısa çalınıp, dördüncü ölçüdeki akorlar da gayet geniş ve kırmadan yorumlanmalıdır. Son ses, her ne kadar bazı solistler tarafından ikiye bölünerek bitirilse de, araştırmacı tek yayda, çekerek çalınmasını desteklemektedir.

III.2. İkinci Bölüm

İkinci bölüm, keman için yazılan en dramatik birkaç eserden biridir. Ortalama yirmi dakika süren onbeş sayfalık birinci bölümden sonra iki sayfalık, yaklaşık altı dakika süren bu bölümde, müzikalite doruk noktasındadır. Tchaikovsky, bu bölümde müzikal dehasını bir kez daha ortaya koymuştur. Her ne kadar besteci tarafından metronom, dörtlük için seksendört olarak belirlenmiş olsa da başta David Oistrakh (1908-1974) ve I. Perlman olmak üzere birçok solist altmış metronom hızıyla, hatta daha da yavaş çalmışlardır. Ayrıca kemanın girişindeki, “con sordine” uyarısını da pek çok solist uygulamamaktadır. Her iki uygulamanın mantığı şunlardır:

Birincisi; bölüm, yazılan temponun çok altında çalınmaktadır. Çünkü bu denli dramatik bir anlatım için, yavaş bir tempoya ihtiyaç duyulmaktadır. İkincisi ise; sordine kullanılmamaktadır. Çünkü orkestra kadrosu, oldukça kalabalıktır. Bu nedenle,

kemanın sesinin çok az duyulacağı endişesi oluşmaktadır.

B harfine kadar devam eden minör kısım gayet duygulu, hüzünlü ve içe dönük bir ifadeyle yorumlanmalıdır. Yani büyük haykırışlar, güçlü ifadeler yerine naif bir keder ve yumuşak bir yorum sergilenmelidir.

Kemanın girişinden bir ölçü önce (Şekil 58) orkestra, ritardando yapmalıdır. Keman, girişteki re notasını, oldukça geniş çalarak önceki ritardandoyu daha da yavaşlatmalıdır.

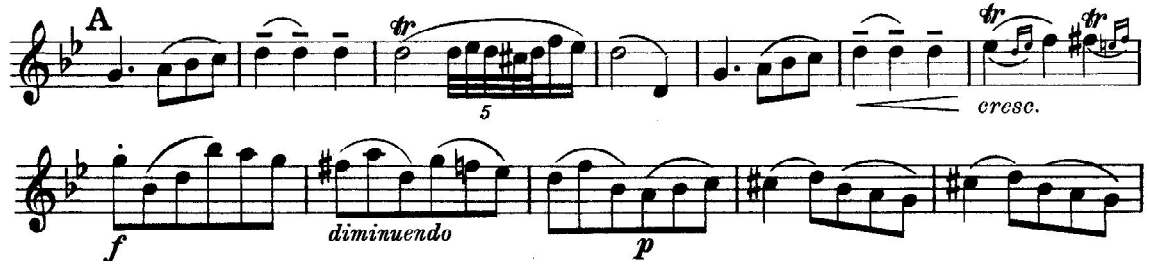
Şekil 58.

İlk re notasının hemen ardından, metronom hızı olarak dörtlük için ellibeş – altmış arası bir tempoyla devam edilmelidir. Üçüncü satırın ikinci re notasına kadar re telinde çalınmalıdır. Onikinci ölçüyle, A' nın auftaktına denk gelen re notalarında rubato yapılmalı, bunların cevabı niteliğindeki onaltıncı ölçüyle, A' nın dördüncü ölçüsündeki re notalarında ise rubato yapılmamalıdır. Bu bölümün müzikalitesi en zor ölçülerinden biri; ikinci satırın ilk ölçüsüdür.

Şekil 59.

Burada, trilden sonra gelen beşlemeli ritmik figür (Şekil 59), yazıldığı ritme tam uyularak çalınmalıdır. Böyle çalındığında, son iki notada (fa-mi bemol) yavaşlanıyormuş ifadesi oluşmaktadır. Sarah Chang (1980 / -) gibi bazı ünlü solistler buna ek olarak, adı geçen iki notada vibrato yapmaktadırlar. I. Perlman ise vibratosuz çalmaktadır. Araştırmacı, I. Perlman' ın yorumunu desteklemektedir.

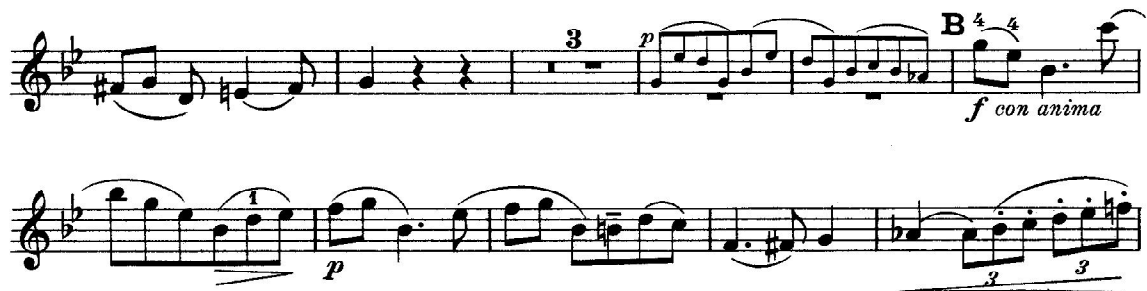
Bu arada, A' nın beşinci ölçüsüne kadar (Şekil 60) gelen nüans seviyesi, altıncı ölçüden itibaren crescendo ile artırılıp, yedinci ölçünün, trillerden sonra gelen fa ve sol notaları aksanla belirtilerek dördüncü satıra forte girilmelidir.



Şekil 60.

Ayrıca A' nın sekizinci ölçüsündeki yukarıdaki si bemol notasına, üçüncü parmak glissandosuyla çıkmak, aynı satırın dördüncü ölçüsünü la, beşinci ölçüsünü ise re telinde çalmak gerekir. Dördüncü ölçüdeki sol notasından do diyeze glissando yapılarak çıkılıp, sonraki re notasının flageolet alınması, yoruma katkı sağlayacaktır.

Beşinci satırın ilk ölçüsünün son notasında, flüt ile birlikte olmaya özen göstermelidir.





Şekil 61.

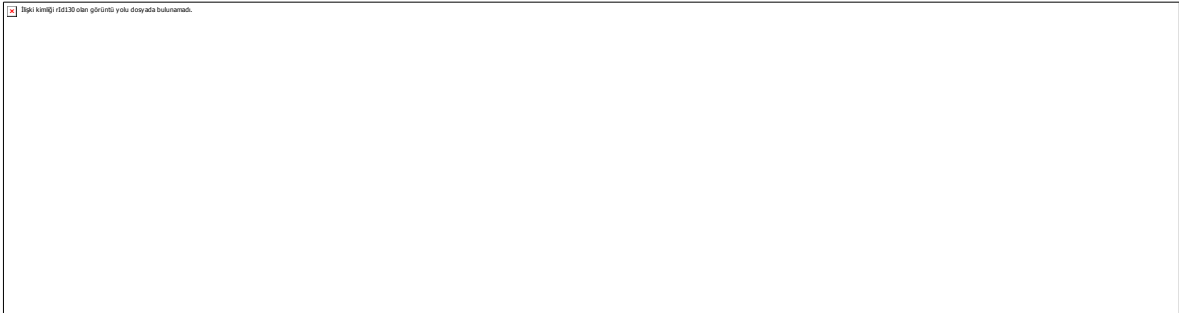
B harfinde, tonalitenin majöre dönüşmesiyle birlikte dışa dönük bir yorum başlamalıdır (Şekil 61). Yani; daha geniş yayla çalınmalı, daha güçlü bir vibrato yapılmalı ve nüanslar daha abartılmalıdır. Gayet dolgun bir tonla başlanması gereken bu kısmın üçüncü ölçüsünün son mi bemol notasında, subito piano nüans seviyesine düşülmeli ve bir sonraki ölçüde crescendo yapıp B harfinin beşinci ölçüsüne forte girilmelidir. Sonraki ölçüdeki la bemol notasına piano nüans seviyesiyle başlanıp üçlemelerin sonuna kadar crescendo yapılarak B harfinde gelen temaya ulaşılmalıdır. Birinci üçlemenin iki ve üçüncü notası iterek ve çekerek, ikinci üçlemenin üç notası da iterek portato yapılarak bağlı çalınmalıdır. Üçüncü satırdaki forte pasajın son do notasında rubato yapılması ve piu fortinin ikinci ölçüsündeki si bemol notasından re bemol notasına glissandolu geçilmesi yerinde olacaktır. Piu fortinin üçüncü ölçüsündeki diminuendodan sonra gelen crescendodaki ifadenin sağlanabilmesi için son üç nota bağımsız ve büyük yayla çalınmalıdır. Sayfanın son satırındaki bağlı mi bemol notaları, bölüm başındaki içe dönük ifadenin habercisidirler. Forte nüans seviyesindeki pasajın üçüncü ölçüsündeki son mi notasına yumuşak bir ifadeyle girilmelidir. Bu yumuşak ve dingin nüans seviyesi C harfinden üç ölçü önceye kadar sürmelidir.





Şekil 62.

C harfinden üç ölçü önce (Şekil 62), bağlı olan son dört notada crescendo yapıp, bir sonraki ölçünün fa notasında rubato yapılmalıdır. Sonra, C harfine kadar mezzopiano nüans seviyesi korunmalı ve bu ölçüye ritardando ile girilmelidir. C harfinin ilk ölçüsü piano çalınıp, ikinci ölçüsünde de fa notasına kadar küçük bir crescendo yapıp tekrar piano nüans seviyesine inilmelidir. İkinci satırının ilk notası olan si bemolde (Şekil 63) rubato yapılmalı ve diminuendo ile inilen nüans seviyesi mezzofortenin altına düşürülmemelidir.



Şekil 63.

Crescendonun başladığı ölçünün ilk notası rubatolu çalınıp tempo, stringendo ile azar azar hızlandırılmalı ve C' nin üçüncü satırının ilk ölçüsündeki son üçlemeden itibaren ifade yumuşatılıp, stringendo ile biraz hızlandırılan tempo da yavaş yavaş ritardando ile yerini ilk tempoya bırakmalıdır. Geline piano kısım (Şekil 64) bu bölümün başındaki ana temanın tekrarıdır.



Şekil 64.

Bu içe dönük kısımda, sekizinci satırın üçüncü ölçüsünün son üç notasında başlayan ve bir buçuk ölçü (Şekil 65) süren bir haykırış ifadesi bulunmaktadır.



Şekil 65.

Bu haykırışı ifade etmek için adı geçen üç nota bağımsız, geniş yay ile, ancak temkinli bir forte ile çalınmalıdır. Hemen sonraki ölçüde başlayan diminuendo ile birlikte sönen haykırış ifadesi, yerini yeniden, baştaki üzgün ifadeye bırakır. İki ölçülük puandorglu trilden sonra keman partisi beşinci derecede karar vererek sona erer.

Konçertoların bölümleri büyük çoğunlukla tam kalışla (bitiş sesinde, ana tonun birinci derece akorunun, bas ve soprano partisine ana tonun birinci sesi gelecek şekilde kullanılması) biter. Bölümler arasında küçük aralar verilir. Hatta bu aralarda akort bile yapılır. Bazı konçertolarda ise, F. Mendelssohn Op. 64 Mi minör Keman Konçerto' nun birinci bölüm sonunda olduğu gibi, bölümler tam kalışla bitmez ve son ses uzatılarak ya da Tchaikovsky Op.35 Re Majör Keman Konçertosu' nda da olduğu gibi beşinci derece akorundan sonra, puandorglu bir sus ölçüsünün akabinde diğer bölüme geçilir. Bu sus ölçüsü fazla uzatılmamalıdır. Hatta bu ölçüde keman aşağı

indirilmeden, hareketsizce beklemek, yerinde olur.

III. 3.Üçüncü Bölüm

Allegro vivacissimo ♩=152

Solo senza sord.

f

pizz.

arco

pizz.

arco

dim.

rit.

Tempo I

p

Şekil 66.

Üçüncü bölüm, oldukça güçlü bir birinci derece akoruyla başlar. Solo keman, onaltı ölçülük orkestra girişinden sonra aynen, bölümün ilk akoru gibi gayet güçlü bir ton ifadesiyle başlar. “Tempo 1” e kadar süren bu solo kısım (Şekil 66), küçük bir kadansı andırır. Bu kısım hemen her solist tarafından farklı çalınmaktadır. En çok rubatoyu, geçtiğimiz yüzyılın büyük virtüözlerinden D. Oistrakh yapmaktadır. J. Heifetz, I. Perlman, Janine Jansen (1978 / -)baştta olmak üzere tüm solistler bu pasajı, oldukça rubatolu çalmışlardır. Araştırmacı ise bu kısmı, neredeyse rubato yapmadan, gayet güçlü ve keskin bir ifadeyle çalmayı desteklemektedir ve bu kısımda yapılacak fazla rubatonun, ifadedeki enerjiyi düşürdüğünü düşünmektedir. Solo kısmın temposu,

orkestranın bıraktığı temponun devamı şeklinde olmalıdır. Yedinci ölçünün sonundaki akora kadar aynı tempo sürdürülüp, akor keskin bir yay ifadesiyle rubato yapıp vibratolu çalınmalıdır. Bir sonraki ölçüdeki sol diyez notasına da rubatolu başlanıp devamındaki la notası ve sonrasında rubato yapılmamalı, ilk tempo korunarak çalınmalıdır. Üçüncü satırın üçüncü ölçüsünün ilk iki notası détaché çalınıp sonraki akorlar staccato çalınmalıdır. Bu satırın son ölçüsündeki son pizzicato la notasına, biraz geç girmek iyi olacaktır. Dördüncü satırın ilk dört ölçüsü rubatolu çalınıp, üçüncü ölçüsündeki si bemol notası iterek çalınmalıdır. Forte nüans seviyesi bu satırın beşinci ölçüsüne kadar sürdürülmeli. Beşinci ölçüde pianoya inilip, sonraki her ölçü başı aksanla belirtilmelidir. Bu ölçüden beşinci satırın ilk ölçüsüne kadar crescendo ve stringendo yapılmalı, beşinci satırda, ani bir durulma ifadesiyle birlikte hızlanan tempo ritardando yapıp yavaşlatıldıktan sonra son puandorga gelmelidir. “Tempo 1” den önceki son puandorgu çalarken orkestra şefine dikkatlice bakılmalıdır. Çünkü orkestrayla tam beraberlik için, giriş temposunu orkestra şefinden almak gerekmektedir.

“Tempo 1” ile başlayan üçüncü bölümün (Şekil 67) ana temasının ilk notası iterek çalınmalıdır.



Şekil 67.

Bu kısmın ilk la notasını başta I. Perlman ve Ray Chen (1989 / -) olmak üzere kısa, D. Oistrakh ve J. Jansen ise uzun çalmışlardır. Araştırmacı da uzun çalınmasını önermektedir.

Besteci, her üç bölüm için metronom numaraları belirtmiştir. Ancak birinci bölüm dışında bunlara pek uyulmamaktadır. Çünkü ikinci bölüm için seksendört çok

hızlı, üçüncü bölüm için yüzelliiki de oldukça yavaş bulunmaktadır. Bunun sebebi şunlar olabilir:

Bestecinin, eseri yazarken çok zor, hatta çalınamaz olduğuyula ilgili olan tepkiler sayılabilir. Nitekim Tchaikovsky' nin, eseri A. Brodsky' den önce L. Auer'e adamak istemesine rağmen, konçertonun çok zor olduğunu belirten L. Auer, dünya prömiyerini yapmamıştır. Bir başka sebep ise, solistler, hızlı tempoyu daha gösterişli bulmuş olabilirler. Daha hızlı çalındığında eserin yorumunda N. Paganini' nin konçertolarına has bir farklı ifade doğmaktadır ki bu, Tchaikovsky' nin yorum stilini oldukça farklı bir yere götürmektedir. Bazı vitüozite parçaları, ne kadar hızlı çalınırsa o kadar gösterişli ve güzel yorumlanabilir. Ancak araştırmacının fikrine göre, Tchaikovsky bu bölümü her ne kadar “Allegro Vivacissimo” yazmış olsa da, belirtilen metronom temposuyla çalındığında, ortaya daha oturmuş ve görkemli bir yorum çıkmaktadır.

Bu bölüm baştan sona oldukça güçlü, esnek ve çevik bir sağ el gerektirmektedir. Özellikle “Tempo 1” in ilk iki satırındaki spiccato ve sekizliklerin karşılıklı diyalogu, sağ el sağlamlığını ön plana çıkartmaktadır. Oldukça hızlı spiccato hareketlerinden hemen sonra tempoyu yarıya indirerek staccato sekizlikler ve yine hemen sonra spiccato çalış, bu bölümün önemli güçlüklerindedir. Sürekli spiccato ya da sürekli staccato o kadar da zor değildir. Bu bölümde, adları geçen iki teknik, durmaksızın ardarda kullanılmaktadır.

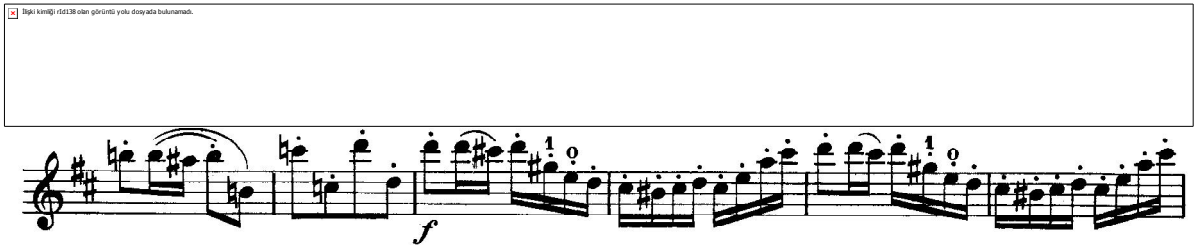
“Tempo 1” in nüansı piano olmakla birlikte burası da herkes tarafından forteye yakın bir nüansla çalınmaktadır. Aslında forte, “Tempo 1” in beşinci ölçüsünde gelmektedir. Daha sonra, hemen altı ve yedinci ölçülerde diminuendo yapılarak sekizinci ölçüde tekrar pianoya dönülmesi gerekmektedir. Araştırmacı, yazılan

nüansların uygulanmasını desteklemektedir. Çünkü, bu bölümde de yorum, virtüozitenin önünde olmalıdır. Virtüozite, yorumu desteklemeli, onu daha gösterişli bir seviyeye taşımalıdır. Asla N. Paganini konçertolarda olduğu gibi yorumun önüne geçip, konçertoyu bir teknik gösteri havasına sokmamalıdır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, N. Paganini konçertolar, sadece bir teknik gösteri eserleri değildir. N. Paganini'ye has ve başka hiçbir bestecide olmayan son derece zarif ve romantik bir anlatım, yine N. Paganini'ye has çok ileri bir teknik virtüoziteyle olağanüstü bir şekilde harmanlanarak yazılan altı birbirinden güzel konçertoyu dünyada çalabilenlerin sayısı çok değildir. N. Paganini, kendisine kadar ulaşan keman tekniğini kat kat ileri götürüp, yüksek bir müzikal dehayla birleştirebilmiştir. Tchaikovsky ise, keman çalmadığı halde, bu konçerto ile, içindeki görülmemiş müzikaliteyi ortaya çıkaran bir yapıt yaratmıştır. Her iki dehanın yapıtları, kendine göre bir daha yazılamayacak derecede üstün vasıflıdır.

The image shows a musical score for a violin concerto, consisting of six staves of music. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a *rit.* marking and a **Tempo I** instruction. The music is marked *p* (piano). The second staff starts with a *f* (forte) dynamic and includes a *rit.* marking. The third staff continues with *f* dynamics and includes a *rit.* marking. The fourth staff features *f* dynamics and *dim.* (diminuendo) markings. The fifth staff includes *f* dynamics and *dim.* markings. The sixth staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 0).

Şekil 68.

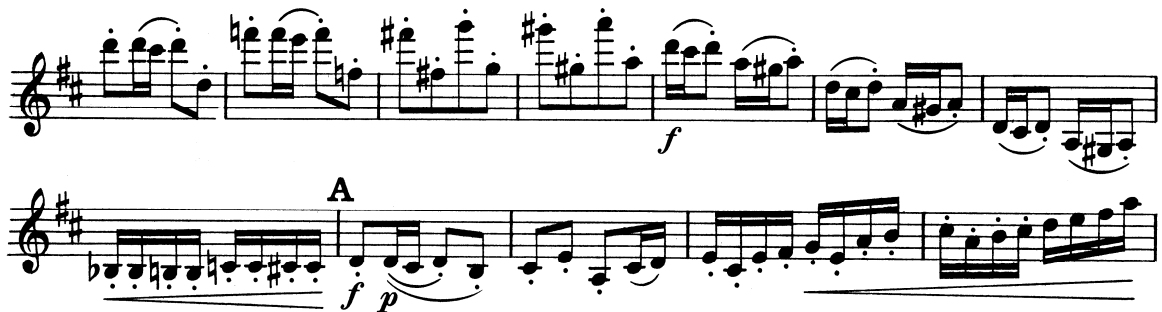
Piano nüansla başlayan “Tempo 1” in (Şekil 68) ikinci ölçüsündeki la notası staccato değil détaché çalınıp, sonraki do diyez notasına, iterek glissando yapılarak devam edilmelidir. Piano, crescendo ile birlikte yerini forteye bırakır. “Tempo 1” in beşinci ölçüsünün ilk notası olan si détaché çalınıp, sonraki ölçünün sol notası iterek staccato çalınmalıdır. Nüans seviyesi diminuendo ile birlikte azaltılmalı ve “Tempo 1” in ikinci satırının üç ve dördüncü ölçülerindeki onaltılıklar piano nüans ile yorumlanmalıdır. Aynı yorum, son satırın ikinci ölçüsüne kadar (Şekil 69) devam eder. Bu ölçüye forte girilmelidir. Nüans, hemen sonraki ölçüde subito piano yapıлып, son satırın altıncı ölçüsüne kadar crescendo sürdürülmelidir.



Şekil 69.

Son satırın altıncı ölçüsünden itibaren forte devam edilmelidir. Bu ölçünün ilk notası olan sol ve ikinci sayfanın ilk notası olan si zıplattılmamalı, détaché çalınmalıdır.

Sayfanın ikinci satırının üçüncü ölçüsündeki sekizlik notalarda (Şekil 70), subito piano yapıлып, ardından hemen crescendo ile nüans seviyesi arttırılıp forteye ulaşılmalıdır.



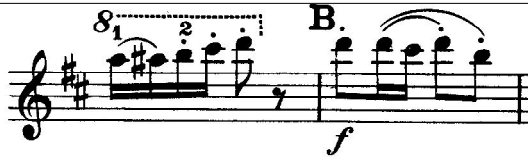
Şekil 70.

Gelinen forte pasajda kademeli olarak nüans azaltılmalıdır. Yani, ilk ölçü forte, ikinci ölçü mezzopiano, üçüncü ölçü piano nüans seviyesiyle olmalıdır. A harfine pianodan crescendo yapılarak forte girilmeli ve hemen subito pianoya inilmelidir. Burada, baştaki tema tekrarlanmıştır. Ancak tema, ilkinden farklı olarak bazı akorlara yer verilerek süslenmiştir.



Şekil 71.

A' nın dokuzuncu ölçüsündeki akorların (Şekil 71) kökte rahatlıkla çalınabilmesi için, buradan bir ölçü önceki son onaltılıkların, temponun biraz önüne düşülerek ve hızlanılarak yorumlanması yerinde olacaktır. Böylece köke gidilmesi için gerekli süre elde edilmiş olur. B harfinden dört ölçü önce gelen akorlar (Şekil 72) için de aynı durum geçerlidir.



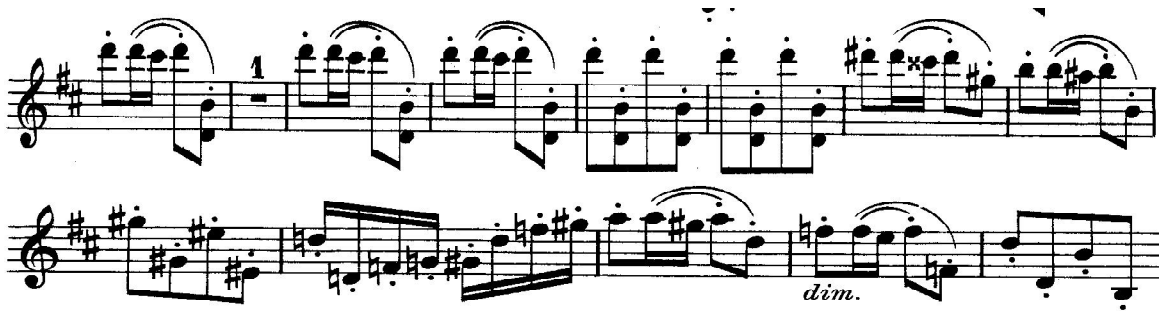
Şekil 72.

B' den iki ölçü önce gelen crescendoya gerek yoktur çünkü nüans zaten fortedir. Ancak üç ölçü önceden başlayan onaltılıkların détaché çalınması iyi olacaktır.



Şekil 73.

B harfindeki ilk re notasını (Şekil 73) détaché çalıp, ikinci ve üçüncü ölçülerdeki onaltılıkları diminuendo nüansla spiccato yorumlamak ve dördüncü ölçüdeki çıkıcı onaltılıkların nüans seviyesini détaché ile crescendo yaparak arttırmak gerekir.



Şekil 74.

Aynı figürlerin tekrarlandığı forte pasajın (Şekil 74) ardından sayfanın sekizinci satırının yedinci ölçüsüne détaché başlanıp, diminuendo ile bir sonraki satırın ikinci ölçüsündeki onaltılıklara piano girilmelidir.

“Poco Meno Mosso” dan beş ölçü önceki onaltılıklara (Şekil 75) piano ve spiccato başlanmalıdır.



Şekil 75.

Hemen ardından crescendo yapılıp, bu onaltılık pasajın son iki ölçüsüne forte olarak girilmelidir. Son ölçü de détaché çalınıp “Poco Meno Mosso” ya ritardando yapılarak girilmelidir.

Ondokuzuncu sayfanın sonundaki üç diyezden itibaren tempo biraz yavaşlayıp, ana ton olan Re Majör' den, La Majör' e geçilmektedir.



Şekil 76.

Bu modülasyonla birlikte sadece ton değil, ifade de değişmektedir. Viyolonsel grubunun çekerek yaptığı uzun seslerle başlayan bu kısımda ilk iki sayfadaki uçarı, hızlı ritmik ifade yerine, daha yapışık, durağan bir yorum başlamaktadır.

Yirminci sayfanın (Şekil 76) ilk nüansı her ne kadar mezzoforte yazılmış olsa da burayı forte düşünmek, yoruma katkı sağlayacaktır. Gayet gösterişli ve ritmik bir ifadeyle ve yapışık bir yayla çalınması gereken bu bölüm, iki cümleden oluşan, sekiz ölçülük bir kısımdır. Hemen her vuruş tenuto düşünülmeli, her nota belirtilerek çalınmalıdır. Özellikle ilk satırın ilk üç notası, dördüncü ölçü, altıncı ölçünün ilk notası ve sekizinci ölçü, aksana varan bir şekilde belli edilmelidir.

İlk sekiz ölçülük bu baskın, ritmik ifadenin ardından, cilveli, nazlı bir başka ifade başlar (Şekil 77).



Şekil 77.

D. Oistrakh, buradaki nazlı ifadeyi de (özellikle “Tempo 1” den önceki dört

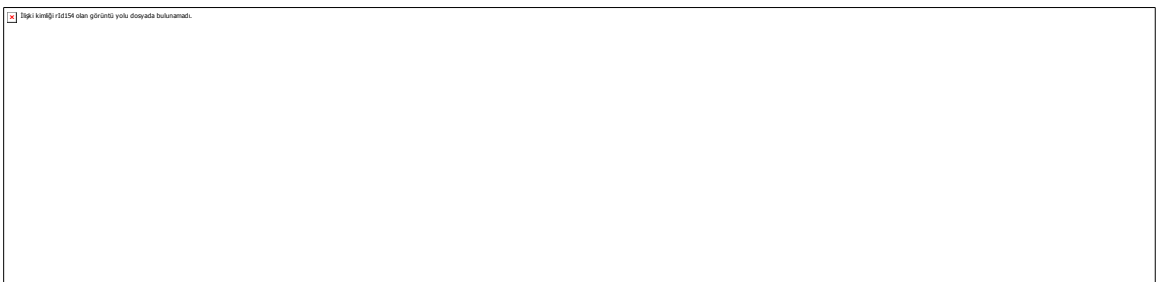
ölçü) ilki gibi sert karakterli yorumlamıştır. Oysa I. Perlman, dokuzuncu ölçüden itibaren değişen bu kısmı gayet yumuşak, nazlı bir ifadeyle yorumlamıştır. Araştırmacı, I. Perlman'ın yorumunu desteklemektedir.

Bu yumuşak ifadenin sağlanabilmesi için hemen her notada vibrato yapılması ve “Tempo 1” den, sekiz ölçü önceki la notasından fa diyez notasına, altı ölçü önceki si notasından fa diyez notasına, dört ölçü önceki do diyez notasından la notasına ve iki ölçü önceki si notasından fa diyez notasına glissando yapılarak çıkılması gerekir. Bu nazlı ifade, “Tempo 1” den itibaren (Şekil 78) birden ana tempoya geçilmesiyle hız kazanır.



Şekil 78.

Her ne kadar, son gelinen “Tempo 1” in ikinci vuruşunda forte nüansı bulunsa da bunu ilk vuruşta uygulamak daha doğru olur. “Tempo 1” in ilk sekiz ölçüsü boyunca tüm sekizlikler çekerek çalınmalıdır. Bu hızlı tempoda çekerek notaları çalabilmek için sağ elin esnekliğine çok ihtiyaç vardır. Çekerek hareketi, tamamen bilekten gelmelidir ki hem hızlı çalınabilsin, hem de sesler yumuşak olsun. Bir başka güçlük te, çekerek sekizliklerden hemen sonra (Şekil 79) onaltılık notalara geçiştir.





Şekil 79.

Yayın alt yarısında yapılması gereken çekerek sekizliklerden, üst yarıda yapılması gereken onaltılıklara geçiş için I. Perlman şöyle bir çözüm bulmuştur:

Sayfanın üçüncü satırının beşinci ölçüsündeki ilk notayı uzun çalarak yayın üst yarısına gitmiş, sonraki iki sekizliği üst yarıda ve çok kısa yayla iterek çalarak üst yarıda kalmış ve hemen sonra gelen onaltılıkları, üst yarıda olduğu için rahatlıkla çalabilmiştir. Araştırmacının da desteklediği bu zekice buluş, hızlı onaltılıklara, yayın alt yarısında başlamanın zorluğunu ortadan kaldırmıştır. Ancak, bu hareketler için, oldukça esnek ve çevik bir sağ el gerekmektedir. Bu kısım, gayet hızlı ve forte çalındığı için, dördüncü satırda yazılı crescendonun pek bir anlamı kalmamaktadır. Onaltılıkların ilk sekiz ölçüsünde tema, kemanlardayken, ikinci onaltılıklarda kornolardadır. Tremololu sekizliklerin başladığı yerden itibaren spiccatoya geçmek yoruma katkı sağlayacaktır. Araştırmacı, “Molto Meno Mosso”dan önceki (Şekil 80) fortissimoyu da desteklememektedir. Bu da, az önce bahsedilen crescendo gibi anlamını yitirmiş biri nünadır.



Şekil 80.

Yorumun daha parlak olması için “Molto Meno Mosso” dan yedi ölçü önce,

détaché başlanmalı ve bu hızlı ifadeden “Molto Meno Mosso” nun dingin ve hüzünlü ifadesine geçişe zemin hazırlamak için pasajın son iki ölçüsünde ritardando yapılmalıdır.

D harfindeki “Molto Meno Mosso” (Şekil 81) uyarısıyla tempo, oldukça yavaşlamaktadır.

Molto meno mosso

Şekil 81.

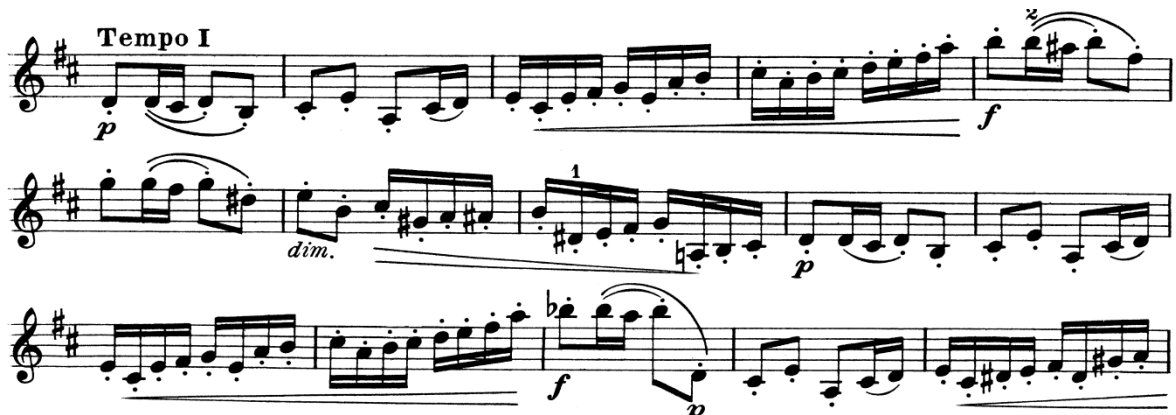
Az önceki hızlı, çevik ifadenin yerine nazık, romantik bir yorum gelmiştir. Kemanın ilk girişi glissandosuz, sonraki ikinci girişi de glissandolu çalınmalıdır. “Poco a poco accelerando” uyarısına kadarki üçbuçuk satır “molto espressivo” bir ifadeyle çalınmalıdır. D harfinin yirmiikinci ölçüsünden itibaren her iki ölçüde bir ilk notaların vibrato ve “tenuto” bir ifadeyle belirtilmesi yorumu katkı sağlayacaktır. “Quasi andante” nin ikinci ölçüsündeki mi notasında ritardando yapıp, hemen ardındaki sol notasına glissando ile bağlı çıkılmalı ve “Quasi andante” nin üçüncü ölçüsüne kadar tempo değişikliği yapılmayıp, ancak bu ölçüden itibaren tempo hissedilir ölçüde yavaşlatılmalıdır. “Poco a poco accelerando” nun ilk notasına (si bemol) (Şekil 82)

bağlı girmek, sayfanın son dört ölçüsündeki şakacı ifadeye katkı sağlayacaktır.



Şekil 82.

Bu dört ölçüde yapılan accelerando ile hızlanarak finalin ana temposuna gelinir. Aslında yirmibirinci sayfanın ilk dört ölçüsünde devam eden bir “sempre stringendo” uyarısı olmakla birlikte, ana tempoya, az önce belirtildiği gibi bu sayfanın ilk ölçüsünde gelinmektedir. Ana tema, “sempre stringendo” dan sonraki çift çizgiden sonra gelmektedir.



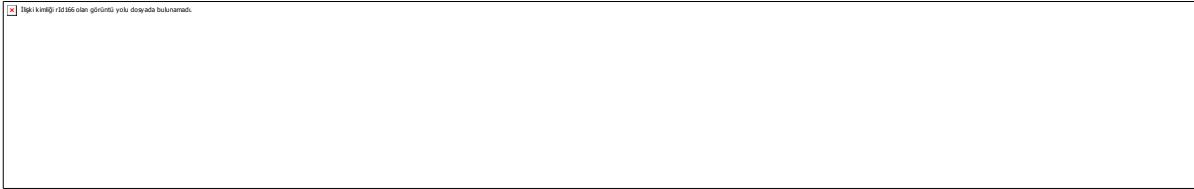
bu kimgi r0193 ön görntü ydu doayata bulunamoz.





Şekil 83.

Yinelenen ana tema, E harfinden sonra (Şekil 83) değişerek yerini şakacı bir ifadeye bırakır. Bu ifadeyi gerçekleştirebilmek için E harfinden önceki son do diyezden mi notasına glissando yapılarak bağlı geçilmelidir. İkinci tekrarında glissando yapılmamalıdır.



Şekil 84.

Yirmiiki numaralı sayfadan itibaren (Şekil 84) ısrarlı bir şekilde tekrar eden figürler başlar. Bu ısrarcı ifadeyi, sayfanın ilk iki ölçüsündeki onaltılık notaları détaché ve forte çalarak sağlayıp, sayfanın üçüncü ölçüsünden itibaren subito pianoya inerek bitirmek ve şakacı ifadeye bu ölçüden itibaren spiccato ile tekrar başlayıp F harfine kadar nüans seviyesini yükseltmeden mezzopiano nüansla devam etmek iyi olacaktır.



Şişki kırılgan/rizidil olan görüntü yolu dışıdır bulunamadı.

Şekil 85.

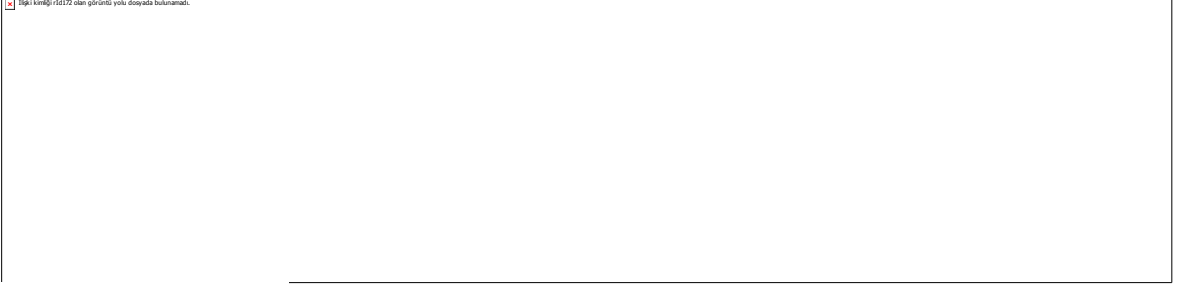
F harfinden iki ölçü öncedeki la notasından itibaren (Şekil 85) détachéye geçip, mezzopiano seviyesindeki nüansı yükselterek F harfine forte girmek gerekir. Geline pasajdan itibaren (Şekil 86) orkestrayla keman arasında, sanki orkestranın kemana bir soru sorup ardından cevabını beklemesi ve kemanın sessizlikte gayet güçlü bir şekilde ona karşılık vermesini andıran bir atışma söz konusu olacaktır.



Şekil 86.

Bu pasajdaki çift seslerin spiccato değil de détaché olarak yapışık yayla ve fortissimo bir ifadeyle çalınması yoruma katkı sağlayacaktır. Ardından gelinen kısım (Şekil 87) bu bölümün en zor yerlerinden birisidir.

Şişki kırılgan/rizidil olan görüntü yolu dışıdır bulunamadı.



G Poco meno mosso



Şekil 87.

Bu pasajda, her ne kadar her motife başlamadan piano ve crescendo yazıldıysa da, araştırmacı, onaltılıkların G harfinden dört ölçü önceye kadar olan bölümünün forte ve spiccato çalınmasını önermektedir. G harfinden dört ölçü önceden itibaren farklı bir ifade başlamaktadır. Bu kısım “Poco Meno Mosso” ya hazırlık yeridir denilebilir. Gayet kendinden emin ve oturaklı bir şekilde yorumlanması gereken bu dört ölçülük pasajın ilk dört notasında rubato yapılmalı ve détachéye geçilmelidir. Burası solo olduğu için kesin bir ritmik belirlilikle çalınmayabilir. Ancak tempo, “Poco Meno Mosso” ile bir sonraki kısımda yavaşlayacağı için, G harfinden bir önceki ölçüyü yavaş ve ritardando ile çalmakta ve geline bu oturaklı tempo ile G harfine girmekte fayda vardır.



Şekil 88.

“Poco Meno Mosso” (Şekil 88), konçertonun bu bölümündeki C harfinin üçüncü ölçüsünden başlayan aynı isimli kısmının başka tonda yazılmış bir tekrarıdır. Dolayısıyla buradaki yorum, bir önceki tekrarıyla aynı ifadede olmalıdır.

G harfinden sonraki “Tempo 1”, oldukça güç pasajlardan biridir.

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo I". The score is written in G major (one sharp) and consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as "f" (forte) and "0" (piano) throughout the piece. The tempo is marked "Tempo I".

Şekil 89.

Bu kısmı (Şekil 89) önce yavaş, sonra orta hızda ve en son, hızlı tempoda ölçü ölçü defalarca tekrarlamak, yararlı olacaktır. Onaltılıklardaki çift seslerin daha çok duyulabilmesi için “Tempo 1” in ilk iki satırının detaché çalınması yorum açısından daha iyi olacaktır.

“Tempo 1” in dördüncü satırından itibaren (Şekil 90) spiccato çalınması gereken onaltılıklar başlamaktadır.

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo 1". The score is written in G major (one sharp) and consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "0" (piano) throughout the piece. The tempo is marked "Tempo 1".



Şekil 90.

Hemen sonraki flageoletleri, solistlerin çoğu yavaşlayarak önceki keskin ifadeyle değil nazik, daha naif bir yorumla çalmaktadır. Ancak J. Heifetz, daha sonraki “Molto Meno Mosso” ya kadar aynı, hızlı tempoyla devam edip flageoletleri, bu hızlı temponun içinde spiccato olarak yorumlamıştır. Nitekim besteci de “Molto Meno Mosso” uyarısını H harfine koymuştur. Araştırmacı da bu yorumu desteklemektedir.

“Molto Meno Mosso” dan onaltı ölçü sonraki kısım (Şekil 91), bu bölümün en dramatik yerlerinden birisidir.



Şekil 91.

Oldukça “espressivo” ve forte nüans seviyesiyle düşünülmesi gereken bu kısmın ilk notası olan fa diyeze vibratolu girmek ve hemen hemen her notayı vibratolu çalmak gerekir. Yirmidördüncü sayfanın dördüncü ölçüsündeki do notasından si notasına çıkışta glissando yapmak ve si notasını hızlı bir vibrato ve rubato yaparak belirtmek yoruma daha da hüzünlü bir ifade sağlayacaktır. Bu sayfanın ilk satırındaki ilk

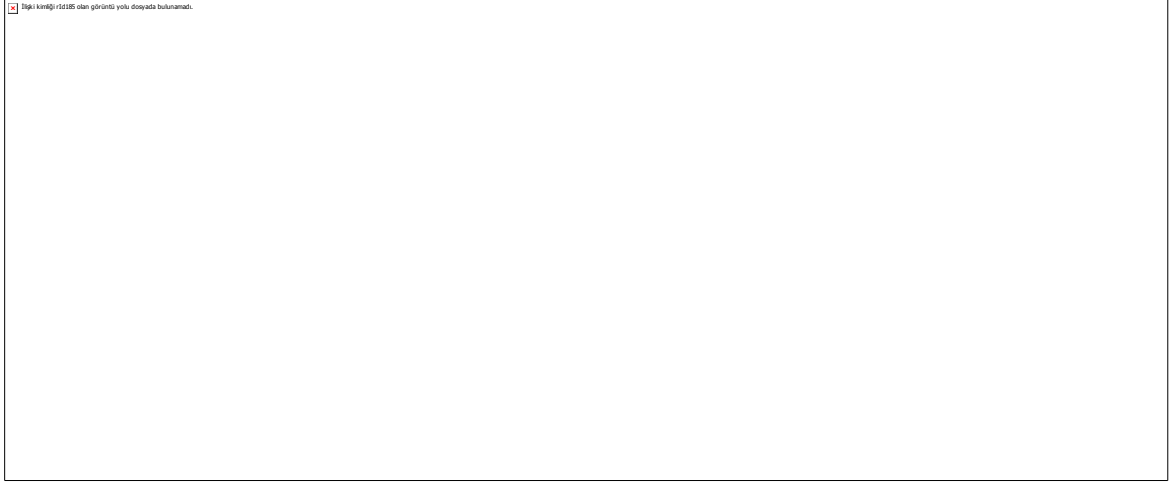
iki do notasından si notasına çıkışlar sol telinde aynı yorumla çalınıp, tekdüzeliği engellemek için üçüncü tekrar, glissandosuz ve re telinde çalınmalıdır. İkinci satırın ilk ölçüsündeki mi, fa diyez ve sol notalarında oldukça vibrato ve portato yapılarak bir sonraki la notasına rubatolu girilmelidir. Do notasından si notasına çıkışlar önceden değinilen aynı yorumla sol telinde çalınmalıdır. Ancak son tekrar olan sayfanın ikinci satırının son ölçüsü re telinde çalınıp, son si ve la notalarında portato ve rubato yapılmalıdır. Forte olan nüans birden mezzopianoya kadar inmelidir. Sayfanın üçüncü satırına (Şekil 92) mezzopiano ile girilip, ilk sol ve fa diyez notalarının rubatolu çalınması dışında başka rubato yapılmamalıdır. “Quasi Andante” den hemen önceki bu dört ölçülük “espressivo” pasajda her notada vibrato yapılmalıdır. “Quasi Andante” den bir ölçü öncedeki mi telindeki mi notasına glissandoyla geçilip, oldukça dolgun bir vibrato ve rubato yapılarak “Quasi Andante” ye girilmelidir.



Şekil 92.

Gelinen forte ile birlikte tempo biraz düşürülmeli ve forte ölçünün mi notasından sol notasına glissando yapılarak inilmelidir. Hemen her notada vibrato yapılması, bu pasajın hüzünlü ifadesini daha da arttıracaktır. “Quasi Andante” nin beşinci ölçüsünde pianoya inilmemeli ve forte devam edilmelidir. Hatta piano yazılan ölçünün mi notasında bol vibrato ve rubato yapılmalıdır. Piano yazılan ölçüden sonraki altıncı ölçüde, si bemole pianissimo girilmeyip, aksine si bemol tenuto bir ifadeyle çalınmalıdır. Bu ölçünün iki ölçü sonraki tekrarı da aynı ifadeyle yorumlandıktan sonra, hemen sonraki la notasında forte olan nüans seviyesinin mezzopianoya kadar

düşürülüp “tenuto” ifadeye son verilmesi gerekir.



Şekil 93.

“Tempo 1” den önceki sekiz ölçü (Şekil 93), bestecinin, geçen hüzünlü kısımdan ana temaya dönmek için kullandığı bir bağlantı yeridir. “Poco a poco stringendo” nun başlamasıyla birlikte “Andante” temposunu, ana temadaki “Allegro Vivacissimo” temposuna bağlamak gerekir. Bu yorum, crescendodan sonraki ilk onaltılıklara spiccato ve biraz yavaş bir tempoda, mezzoforte başlayıp, “Tempo 1” den iki ölçü önce ana tempoya geçilmesiyle gerçekleştirilebilir. Araştırmacı, “Tempo 1” den önce diminuendo yapılmamasını, aksine bir ölçü önce détachéye geçilmesini ve crescendo ile birlikte “Tempo 1” e forte girilmesini desteklemektedir. Ana temaya geçilen “Tempo 1” den L harfine kadar olan yorum konçertonun en başındaki “Tempo 1” in aynısıdır. Bu nedenle de aynı şekilde yorumlanmalıdır.

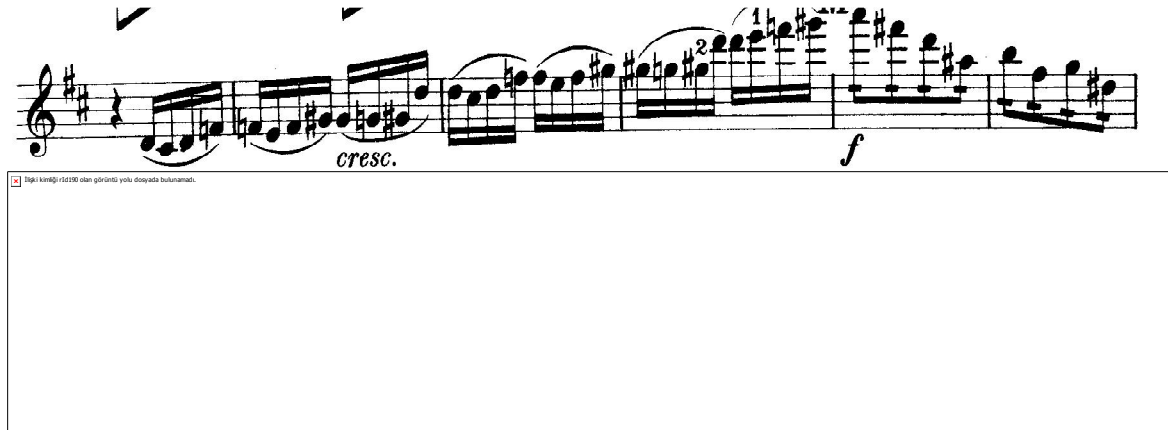
L harfinden itibaren gelen onaltılık çift sesler (Şekil 94), daha çok duyulması için spiccato değil de détaché olarak çalınmalıdır.





Şekil 94.

Bu bölümün en coşkulu ve görkemli yeri olan bu onaltılık çift ses ve bunların hemen ardından gelen akorlu kısımların tümü, fortissimo bir ifadeyle ve yapışık yayla çalınmalıdır.



Şekil 95.

Son sayfanın dördüncü satırındaki onaltılıklara (Şekil 95) mezzoforte girilip, bu satırın dördüncü ölçüsünde piano nüans seviyesine düşülmeli ve ardından gelen tremololara spiccato başlanıp, tremoloların son iki ölçüsünde birden forteye yükselip détachéye geçmek değişik bir yorum sağlayacaktır. Tremololardan sonra gelen

onaltılıklara mezzo piano nüans seviyesinde ve spiccato başlamak ve bu satırın son ölçüsünden itibaren détachéye geçip forte devam etmek iyi olacaktır. Ardından gelen tekrarı da aynı şekilde yorumlanmalıdır.

Çift ses onaltılıklardan iki ölçü önce başlayan dört ölçü pasaj (Şekil 96) détaché çalınmalı ancak satırın son ölçüsünde gelen tekrarda spiccatoya geçilip piano nüans seviyesine düşülmesi yorumun tekdüzeliğini engelleyecektir. Devamında ikinci kez gelen çift ses onaltılıklarda yeniden forteye çıkılmalıdır.



Şekil 96.

Tremoloların başladığı ölçüden beş ölçü önceye spiccato - forte başlayıp, buradan iki ölçü sonra détachéye geçilmelidir. Tremololardan itibaren spiccato çalınmalıdır.



Şekil 97.

Konçertonun bitiminden altı ölçü önce (Şekil 97) détaché' ye geçilip

fortissimo nüans seviyesiyle onaltılıkların sonuna ulaşılmalıdır. Sonra gelen iki sekizlik notayı aksanlayarak fortissimo nüansla yayın köküne doğru çalmak ve la notasında vibrato yaparak son akora ulaşmak bu bölümün yorumu açısından yeterli olacaktır.

SONUÇ

Araştırmada, P. I. Tchaikovsky' nin yaşamı, eserleri, keman konçertosunu yazış koşulları gibi yan konular ortaya konmuş, ağırlıklı olarak ise keman konçertosu oldukça detaylı bir şekilde teknik ve müzikal olarak irdelenmiştir. Paragrafın başında geçen yan konuların araştırılma nedeni şöyle açıklanabilir:

Bir konçertoyu ideal bir şekilde yorumlayabilmek için onu sadece teknik ve müzikal açılarından çalışmak yeterli olmaz. Bu çalışmaların üzerine bestecinin kim olduğu, eserlerinde ne tür bir anlatım kullandığı, eseri hangi şartlarda bestelediği konuları da araştırılıp eklenebilirse ancak o zaman ortaya evrensel bir yorum seviyesi çıkacaktır. Konçertonun yorumsal analizinin tamamında bu yan konular göz önünde bulundurulmuş olup tezin gidişatına oldukça önemli katkılar sağlamışlardır. Araştırmada belirtilen bu yan ve temel unsurların tam olarak uygulanması, kişinin çalışma ve hedef dağarcığına yararı olacak ve bir sonra çalacağı eserdeki belirleyeceği yolda katkı sağlayacaktır. Kişi bunu ancak tezdeki önerileri uyguladıktan sonra görebileceğinden dolayı bu önemli sonuçlardan biridir.

Tchaikovsky Keman Konçertosu, yüksek bir müzikaliteyi ve oldukça ileri bir teknik seviyeyi içermektedir. Devrin en ünlü virtüozları tarafından “çalınmaz zorlukta” olarak nitelendirilmiştir. Araştırmanın temeli, bu seviyeyi baştan itibaren kabullenip, gerek müzikal gerekse teknik analizler ile uzun ve oldukça detaylı bir yol izlemeye dayanmaktadır. Bunun yanısıra teknik ve müzikal analizleri genel bir müzikal görüş potasında harmanlayıp, ortak bir çalış yöntemine yönelme hedefi planlanmıştır.

Bir başka saptama ise şudur:

Özellikle barok dönemde keman, konçerto formunda bile solodan çok, oda

müziği çalgısı olarak kullanılmıştır. Maurizio Cazzati (1616-1678), Giovanni Battista Vitali (1632-1692) bunlara örnek teşkil eder (Kenyon: 1984, 64). Daha sonraki klasik ve romantik dönemlerde ise kemanın (diğer enstrümanlar da dahil olmak üzere) solistik fonksiyonu çok daha öne çıkmıştır. Bu seviye, Tchaikovsky Konçerto' da ise doruk noktalarındadır. Bu nedenle solo partiler gayet dokunaklı bir ifadeyle düşünülerek çalınmalıdır.

Tchaikovsky, müziğini ulusalcılık çizgisine yaklaştırmamaya hep özen göstermiştir. Bu nedenle M. Mussorsgsky, M. Balakirev, R. Korsakov gibi ulusal akımcılardan uzak durmuştur. O, müziği evrensel olarak görmüştür. Ona göre müzik herkesin ortak malı, dilidir. Keman konçertosundaki müzikal seviye ve teknikler, senfonileri, baleleri ve diğer konçertolarıyla bu anlamda paralellik göstermektedir. Keman konçertosu, bütün bu koşullar birlikte düşünülerek irdelenmiş ve detaylı bir analiz ortaya konmuştur. Araştırma sırasında başvurulan görsel ve işitsel kaynaklar sadece Rusya sınırlarına bağlı değil, evrenseldirler. İşte bu evrensel çok seslilik düşünce ve yeteneği, ona keman konçertosu gibi evrensel bir başyapıt yaratma gücü vermiştir.

Araştırmanın sonuçlarından biri de şudur:

Tchaikovsky, Rusya' nın özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarındaki döneminden, yani o dönem ortaya çıkan ulusalcılık akımından etkilenmeden çıkabilen ender bir dehadır. Bir senfoniymiş gibi yazdığı keman konçertosu, orkestra ve kemanın diyalogu ile başlar, devam eder ve biter. Besteci, içindeki o ileri duygusallığını aynen diğer eserlerinde olduğu gibi ortaya koymuştur. Keman partisi ne kadar duygusal ve kusursuzsa orkestra partisi de en az o kadar etkileyicidir. Besteci, konçerto denince akla ilk gelen “eşlik ve solo partisi” görüşünün çürütülmesine bu konçertoyla katkı sağlamıştır. Bu nedenle konçertonun yorumsal analizi, daha da önem kazanmaktadır.

Bir diğ er saptama ise, özellikle yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar bestecilerin işinin ne denli güç olduğu konusudur. İletişim araçları ve kaliteli orkestra ve solistlerin çok olmadığı o dönemlerde, senfoni ya da konçertolar mutlaka ünlü birine adanmalıydı. Örneğin, Beethoven da keman konçertosunu ünlü kemancı ve Avusturya’ lı besteci Franz Clement (1780- 1842)’ e ithaf etmiştir (Stowell: 1992, 73). Böylesine başyapıtların dahi zorluklarla seyirciyle buluşabildiği o şartlar düşünülürse, bugünkü şartlarda eseri yorumlayan kişi, eserin değerini mutlaka daha iyi değerlendirecek ve yorum seviyesi daha da artacaktır.

Tchaikovsky Keman Konçertosu, yorumsal incelemenin sonucu profesyonel anlamda da anlaşıldığı üzere kolayca çalışılıp konsere hazırlanacak bir eser değildir. Eser önce kültürel anlamda araştırılmalıdır. “Üstün vasıflı bir sanatçı olmak için kişi, müzikal ve teknik seviyesinin yanı sıra, bireysel olarak ta kişiliğini ve kültürünü geliştirmelidir” (Baillot,1991: 33). Başta, tezde yazılı olanlar olmak üzere, yazılı ve görsel kaynaklara başvurulup konçerto hakkında ön bilgi sahibi olmak gereklidir. Eser 1950’ li, 1990’ lı ve 2000’ li yıllarda nasıl yorumlanıyordu ve günümüzde nasıl yorumlanmakta... Günümüzde, teknoloji sayesinde, daha eseri çalmaya başlamadan, ön bilgi sahibi olmak oldukça kolay ve yararlıdır. Ön araştırma yapıldıktan sonra yoğun bir çalışma süreci başlamalıdır. Üç - dört ay boyunca günde dört - beş saatlik bir çalışma süreci sonunda konçertonun çalışması bitecektir. Heyecan faktörünü minimum seviyeye çekebilmek içinse eser en az birkaç kez küçük konserlerde ya da resitalerde çalınmalıdır. “Çok çalışarak seviyenin üzerine öyle çok çıkacaksın ki heyecan ile kaybettiğinden geri kalanın düzeyi yine de çok olsun” (Or: 2011, 20).Ancak bu aşamalardan sonra orkestra eşliğinde çalınması uygun olacaktır.

Sonuç olarak bu tezde; Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun yorumsal analizi, bu bölümün ilk paragrafında açıklanan yan unsurlarla birlikte ortaya konmuş,

tez boyunca yapılan araştırmalar, araştırmacının önerileriyle harmanlanarak sunulmuştur. Bütün bu yazılanların amacına ulaşabilmesi için araştırmayı okuyanların, yazılan yöntem ve önerilerin üzerine mutlaka kendi sanatsal görüş ve yeteneklerini katmaları gerekmektedir. Çünkü sanat asla taklit değildir. Öneri ve yöntemler kimden gelirse gelsin, uygulayacak olan kişinin bunlara katkı sağlaması gerekmektedir. Ancak bu şekilde ortaya özgün ve ideal bir yorum çıkacaktır.

KAYNAKÇA

- Auer, L. (1965). *Keman Ekolünde Klasik Eserlerin Yorumu*. Moskova: Izd-vo Muzyka.
- Baillot, P. (1991). *The Art of Violin*. Illinois: Northwestern University Press.
- Brown, D. (1992). *Tchaikovsky: Crisis Years*. New-York: W.W. Norton & Company Inc.
- Erol, L. (2008). *Müziğin Sırrı: Dinleyenler İçin Notlar*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus*. (Çev. M. Halim Spatar) Ankara: Pencere Yayınları.
- Flesch, C. (1939). *The Art of Violin Playing*. New York: Carl Fischer Music.
- Galamian, I. (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*. New York: Prentice Hall Press.
- Günay, E. ve Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi*. Ankara: Dağarcık Yayınları.
- Harris, E. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian Publishers.
- Holden, A. (1996). *Tchaikovsky: A Biography*. New-York: Random House.
- Kamien, R. (2003). *An Appreciation*. New-York: The McGraw Hill Companies.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Analiz Basım Yayın.
- Kennedy, M. (1980). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kenyon, N. (1984). *The Book of The Violin*. Oxford: Phaidon Press.

- Korsakov, N.R. (1983). *My Musical Life*. Boston: Horizon House Publications.
- Liberman, M. (1985). *Kemandan Ses Çıkartma Sanatı*. Moskova: Musica.
- Maes, F. (2006). *A History of Russian Music*. California: University of California Press.
- Menuhin, Y. (1971). *Violin: Six Lessons with Yehudi Menuhin*. London: Faber Music Limited.
- Or, N. Ü. (2011). Babam. *Orkestra Dergisi*, İstanbul: Yenilik Basımevi, 20.
- Poznansky, A. (1991). *The Quest for The Inner Man*. New-York: Schirmer Books.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schwarz, B. (1983). *Great Masters of Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. New- York: Simon and Schuster.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Steinberg, M. (1998). *The Concerto: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- Stowell, R. (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. New-York: Cambridge University Press.
- Taruşkin, R. (2008). *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press.
- Walls, P. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian Publishers.
- Warrcak, J. H. (1973). *Tchaikovsky*. New-York: Charles Scribner Son's.
- Weinstock, H. (1981). *Tchaikovsky*. Boston: Da Capo Press.