

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
KEMAN PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ROBERT SCHUMANN'IN RE MİNÖR KEMAN
KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ**

**Yarkın TUNCER
2501160600**

**Tez Danışmanı
Doç. Sabriye Bahar BİRİCİK**

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : YARKIN TUNCER Numarası : 2501160600
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/ YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. SABRİYE BAHAR BİRİCİK
Tez Savunma Tarihi : 10.09.2019 Saati : 16.00
Tez Başlığı : ROBERT SCHUMANN'IN RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. HATİCE GÜLDEN TEZTEL		KABUL
2- DOÇ. SABRİYE BAHAR BİRİCİK		KABUL
3- DOÇ. EYLEM ARICA		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. HALİL EREN TUNÇER		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ BAHAR POLAT		

ÖZ

ROBERT SCHUMANN'IN RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ

YARKIN TUNCER

Bu çalışmada Romantik dönemin önemli bestecisi Robert Schumann'ın yaşamı, kariyeri ve Re Minör Keman Konçertosu yapısal açıdan incelenmiş, çalışma önerileri sunulmuştur.

Beş bölümden oluşan bu tezin birinci bölümünde Romantik dönem müziği ve özelliklerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde bestecinin hayatı ve kariyeri araştırılmış, bestelemiş olduğu eserler listelenmiştir. Üçüncü bölümde konçerto formunun tarihsel gelişim süreci ve form özelliklerinden bahsedilmiş, Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosu hakkında bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunun bölümlerinin yapısal analizi yapılmıştır. Son bölüm olan beşinci bölümde ise konçertonun icrasına yönelik çalışma önerileri sunulmuş ve Schumann'ın keman konçertosunda, büyük keman virtüözü Paganini'ye duyduğu hayranlıktan ötürü Paganini'den ilham aldığı pasajlar örneklerle anlatılmıştır. Bu çalışmada daha önce yazılmış tezler, Türkçe ve yabancı kaynaklarla birlikte internette yayımlanmış makalelerden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Keman, Konçerto, Romantik Dönem, Çalışma Önerileri.

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF ROBERT SCHUMANN’S VIOLIN CONCERTO IN D MINOR

YARKIN TUNCER

In this study, the most prominent composer of Romantic period Robert Schumann’s life, career and the violin concerto in D minor is examined in terms of structure and practice suggestions are presented.

In the first part of this dissertation which consists of five parts, Romantic music and its features are mentioned. In the second part, the life and career of the composer are researched and the works he composed are mentioned. In the third part, the historical development process and form characteristics of the concerto form are referred and information is given about Schumann’s violin concerto in D minor. In the fourth part, the concerto’s structural analysis is given. In the fifth part which is the final part, study suggestions for the performance of the concerto and the passages which Schumann inspired from Paganini due to his admiration for the great violin virtuoso Paganini are presented. In this study, previously written dissertations, Turkish and foreign sources and articles published on the Internet were utilized.

Keywords: Robert Schumann, Violin, Concerto, Romantic Period, Practice Suggestions.

ÖNSÖZ

Robert Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunu tez konusu olarak seçmemin nedeni, ülkemizde bu konçertoyla ilgili daha önce detaylı bir çalışma yapılmamış olmasının yanı sıra bu konçertonun talihsiz bir geçmişinin olmasıdır.

Bu çalışmanın amacı; Romantik döneme eserleriyle, yazılarıyla yön vermiş besteci, müzik yazarı Robert Schumann'ın hayatını incelemek, hayattayken ilk seslendirilişini duyamadığı, bir süre tarihin sayfalarında kaybolan tek keman konçertosunun tarihçesine değinip eserin bölümlerinin analizini yaparak icracılarda bilinç uyandırmak ve bu konçertoyu icra edecek kemancılara eser ile ilgili çalışma önerileri sunmak olmuştur.

“Robert Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunun İncelenmesi” adlı tezimin hazırlanmasında hiçbir zaman desteğini esirgemeyen değerli keman öğretmenim ve tez danışmanım Doç. S. Bahar Biricik'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

YARKIN TUNCER

İSTANBUL, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
RESİMLER LİSTESİ	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ROMANTİK DÖNEM

1.1.Müzikte Romantik Döneme Genel Bakış	3
1.2. Romantik Dönem Müziğinin Özellikleri	7
1.2.1. Melodi	8
1.2.2. Armoni	8
1.2.3.Tonalite	9
1.2.4. Nüans	9
1.2.5. Form	9

İKİNCİ BÖLÜM ROBERT SCHUMANN

2.1. Schumann'ın Hayatı	11
2.2. Schumann'ın Eserleri	18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KONÇERTO

3.1. Ses Konçertosu	24
3.2. Concerto Grosso	24
3.3. Solo Konçerto	25

3.4. Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosu	27
3.5. Konçertonun Keşfedilmesi.....	30

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YAPISAL ANALİZ

4.1. Robert Schumann'ın Keman Konçertosunun Yapısal Özellikleri	33
4.2. Birinci Bölüm- In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo	35
4.2.1. Sergi	35
4.2.2. Gelişme.....	40
4.2.3. Yeniden Sergi	42
4.3. İkinci Bölüm - Langsam	44
4.4. Üçüncü Bölüm- Lebhaft, doch nicht schnell.....	48

BEŞİNCİ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN KEMAN KONÇERTOSUNUN İCRASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

5.1. Birinci Bölüm.....	56
5.2. İkinci Bölüm.....	60
5.3. Üçüncü Bölüm.....	62
5.4. Keman Konçertosunda Paganini'nin İzleri	66
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	74
EKLER	76

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Robert Schumann 29 yaşında	11
Resim 2:	Friedrich August Gottlob Schumann	12
Resim 3:	Niccolò Paganini	14
Resim 4:	Clara Wieck 21 Yaşında	16
Resim 5:	Ferdinand David	27
Resim 6:	Joseph Joachim	28



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Clara Motifi-1.....	34
Örnek 2:	Clara Motifi-2.....	34
Örnek 3:	Clara Motifi-3.....	34
Örnek 4:	Clara Motifi-4.....	35
Örnek 5:	Schumann Re Minör Keman Konçertosu Giriş Teması	35
Örnek 6:	Ölçü:22-27.....	36
Örnek 7:	Ölçü: 28-39 Giriş Teması/İkincil Tema.....	37
Örnek 8:	Ölçü: 54-56.....	38
Örnek 9:	Ölçü: 58-59.....	38
Örnek 10:	Ölçü: 64-65.....	38
Örnek 11:	Ölçü: 72-74.....	38
Örnek 12:	Ölçü:89-90.....	39
Örnek 13:	Ölçü: 119-126 Kapanış Temasına Hazırlık.....	39
Örnek 14:	Ölçü: 126-132.....	40
Örnek 15:	Ölçü: 139-146.....	40
Örnek 16:	Ölçü: 155-170 Gelişme Kesiti Başlangıcı, Yeni Motif ve Sekvens Tekniğinin Kullanımı.....	41
Örnek 17:	Ölçü: 177-189 Giriş Temasındaki Tematik Yapının (İkincil Tema) Re Minör Tonundan Yeniden İşlenmesi	42
Örnek 18:	Ölçü: 212-216 Dönüş Köprüsü.....	42
Örnek 19:	Ölçü: 217-222 Yeniden Sergi Başlangıcı	43
Örnek 20:	Ölçü: 247-248 Yeniden Sergi Solo Temasının Gelişi	43
Örnek 21:	Ölçü: 278-280 İkincil Temanın Re Majör Üzerinden Gelişi	43
Örnek 22:	Ölçü: 318-321 Kapanış Teması	44
Örnek 23:	Ölçü: 1-4 Birinci Bölme Girişi, a1 Teması	45
Örnek 24:	Ölçü: 9-12 Birinci Bölme Girişi, b Teması.....	45
Örnek 25:	Ölçü: 18-25 Birinci Bölme, Köprü	46
Örnek 26:	Ölçü: 30-37 İkinci Bölme Başlangıcı	46
Örnek 27:	Ölçü: 37-46 İkinci Bölme b teması.....	47
Örnek 28:	Ölçü: 46-53 Köprü.....	47

Örnek 29: Ölçü: 54-62 A Teması Girişi.....	48
Örnek 30: Ölçü: 92-98 B Teması.....	49
Örnek 31: Ölçü: 54-62 a Cümlesi	49
Örnek 32: Ölçü: 64-68 b Cümlesi.....	50
Örnek 33: Ölçü: 127-135 A Temasının Yeniden Gelişi.....	50
Örnek 34: Ölçü: 135-159 Köprü ve a Cümlesinin Yeniden Gelişi.....	51
Örnek 35: Ölçü: 178-187 Gelişme Kesiti.....	52
Örnek 36: Ölçü: 189-211 Yeniden Sergi, B Teması.....	53
Örnek 37: Koda.....	54
Örnek 38: Ölçü: 54-58.....	54
Örnek 39: Ölçü: 155-165.....	55
Örnek 40: Ölçü: 78.....	56
Örnek 41: Ölçü: 99.....	57
Örnek 42: Ölçü:100.....	57
Örnek 43: Ölçü: 112.....	58
Örnek 44: Ölçü: 118.....	58
Örnek 45: Ölçü: 130-131.....	59
Örnek 46: Ölçü: 314-315.....	59
Örnek 47: Ölçü: 177-178.....	59
Örnek 48: Ölçü: 181-182.....	59
Örnek 49: Ölçü: 300-301.....	60
Örnek 50: Ölçü: 344.....	60
Örnek 51: Ölçü: 345-346.....	60
Örnek 52: Ölçü: 9.....	61
Örnek 53: Ölçü: 12.....	61
Örnek 54: Ölçü: 17.....	61
Örnek 55: Ölçü: 18-19.....	61
Örnek 56: Ölçü: 48.....	61
Örnek 57: Ölçü: 11-12.....	62
Örnek 58: Ölçü: 83 ve 217	62
Örnek 59: Ölçü: 113.....	62
Örnek 60: Ölçü: 115-116.....	62

Örnek 61: Ölçü: 125.....	63
Örnek 62: Ölçü: 151.....	63
Örnek 63: Ölçü: 174.....	63
Örnek 64: Ölçü: 177.....	63
Örnek 65: Ölçü: 223.....	63
Örnek 66: Ölçü: 247-248.....	63
Örnek 67: Ölçü: 249-250.....	64
Örnek 68: Ölçü: 252.....	64
Örnek 69: Ölçü: 292.....	64
Örnek 70: Ölçü: 299.....	64
Örnek 71: Ölçü: 117-118.....	64
Örnek 72: Ölçü: 251-252.....	64
Örnek 73: Ölçü: 178-179.....	65
Örnek 74: Ölçü: 275.....	65
Örnek 75: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO 23, İlk Bölüm, Ölçü: 113-114	67
Örnek 76: Niccolò Paganini, İkinci Kapris, Ölçü: 25-28.....	67
Örnek 77: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO 23, İlk Bölüm, Ölçü: 114-121	68
Örnek 78: Niccolò Paganini, Altıncı Kapris.....	68
Örnek 79: Niccolò Paganini, Sekizinci Kapris, Ölçü: 8-10.....	68
Örnek 80: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 125-127	69
Örnek 81: Niccolò Paganini, Beşinci Kapris.....	69
Örnek 82: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 113-114	69
Örnek 83: Niccolò Paganini, On Yedinci Kapris, Ölçü: 12-14.....	70
Örnek 84: Niccolò Paganini, On Yedinci Kapris, Ölçü: 18-19	70
Örnek 85: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 275-281	71
Örnek 86: Niccolò Paganini, Üçüncü Kapris, Ölçü: 20-24.....	71
Örnek 87: R.Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Üçüncü Bölüm, Ölçü: 302-305	72
Örnek 88: Niccolò Paganini, Yirmi Dördüncü Kapris, Final Bölümü.....	72

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Birinci Bölüm Form Şeması	44
Tablo 2: Schumann Re Minör Keman Konçertosu İkinci Bölüm Form Şeması	48
Tablo 3: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Form Şeması	55
Tablo 4: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Genel Yapısı.....	55



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
Alm.	: Almanca
Bkz.	: Bakınız
bs.	: Basım
Çev.	: Çeviren
Fr.	: Fransızca
İt.	: İtalyanca
Lat.	: Latince
s.	: Sayfa

GİRİŞ

Romantizm akımı 19. yüzyılın sanat anlayışına egemen olup tüm sanat dallarında etkisini göstermiştir. Alman romantizminin müzik sanatındaki öncülerinden Robert Schumann, sadece bir besteci değildir. Çocukluğundan beri babasının mesleğinden ötürü edebiyat, kendisi için büyük bir ilgi alanı olmuş ve kendisini Goethe, Jean Paul Richter, Byron ve E.T.A. Hoffman gibi önemli isimlerin şiir ve edebi romanlarını okuyarak geliştirmiştir. Bu alanda kendini geliştirmesi yıllar sonra, 1834 senesinde “*Neue Zeitschrift für Musik*” isimli dergiyi kurmasında rol oynamıştır. Besteciliğinin yanı sıra kurmuş olduğu bu dergide müziğe dair eleştirel yazılar yazmış ve dönemin bestecilerinin isimlerini duyurup kariyerlerine katkıda bulunmayı kendine misyon edinmiş entelektüel bir kişilik olmuştur.

Schumann, Frankfurt’ta dinlediği büyük keman virtüözü Niccolò Paganini’nin kemandaki ustalığından oldukça etkilenmiş ve piyanoda aynı seviyeye gelebilmek için çok emek sarfetmiştir. Ancak sağ elinde yaşadığı sakatlık nedeni ile piyanoyu bırakmak zorunda kalmıştır. Bu talihsiz olay yüzünden enstrümanında virtüöz seviyeye gelemese de bestelediği bazı eserlere Paganini’den aldığı ilhamı yansıtmıştır. Entelektüel kişiliği eserlerindeki anlatıma doğrudan yansımıştır. Piyanoyu anlatım olarak orkestral boyutlara ulaştıran eserler vermiştir. Clara Wieck ile olan evliliğinden sonra yine entelektüel kişiliğinin yansıması olarak bir sürü Lied bestelemiş ve Lied geleneğini yüceltmıştır. Edebi yönünün kuvvetli olmasından dolayı, şiirleri müzikle birlikte sentezleme kabiliyeti de çok güçlü olmuştur.

Schumann, hayatı boyunca piyano için bestelediği eserlerinin yanı sıra Ferdinand David ve Joseph Joachim ile yollarının kesişmesiyle, keman için de eserler bestelemiştir. Bu çalışmaya konu olan Re Minör Keman Konçertosu, Schumann’ın ilk ve tek keman konçertosudur. Bu konçertonun dünya prömiyeri türlü nedenlerden dolayı Schumann hayattayken yapılamamıştır. Ünlü Amerikan keman virtüözü Yehudi Menuhin’in “Beethoven ile Brahms keman konçertoları arasında kayıp bir bağlantı” olarak niteleyeceği bu konçerto, Schumann’ın ölümüyle birlikte

bir süre tarihin sayfalarında kaybolursa da esrarengiz bir şekilde seneler sonra keşfedilmiştir.

Bu çalışmada, Robert Schumann Keman Konçertosunu çalışmak isteyen icracılara Romantik dönem ve besteci hakkında bilgi verilmiştir. İracılarda bilinç uyandırmak amacıyla eserin bölümlerinin yapısal analizi yapılmış ve eserin tarihçesinden bahsedilmiştir. Eseri çalışırken icracıya kolaylık sağlaması açısından çalışma önerileri sunulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM

1.1. Müzikte Romantik Döneme Genel Bakış

19.yüzyıl genel itibarıyla romantik dönem olarak adlandırılır. Ancak romantizm akımının belirtileri 1800'lerden önce görülmüş ve etkileri 20.yüzyıla kadar devam etmiştir. Tarihçiler arasında romantik dönemi klasik dönemin bir sonucu olarak değerlendirme eğilimi görülmektedir. Eğer basit bir şekilde klasik dönemi nesnel, rasyonel ve bilimsel olarak nitelersek, romantik dönemi de öznel, duygusal ve sezgisel olarak niteleyebiliriz.¹

“Romantizm, eski Fransızcadaki ‘romance’ (şiiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18. Yüzyılların edebiyatında ‘masalsı’, ‘fantastik’ özellikleri dile getiriyordu ve ‘uşçu’ anlayışın karşıtı olarak kullanılıyordu: ‘Duygu dolu’, ‘duyarlıklı’, ‘düşsel’ vb. gibi... 19. Yüzyılın başlarında Almanya’da bir edebiyat akımı olarak Wackenroder, Tieck, Novalis ve Shlegel kardeşlerin yapıtları için (1800-1830) romantik deniyordu. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hoffman, Beethoven’in 5.Senfosisini değerlendiren bir yazısında kullanmıştır (1810).”²

Romantizm denince akla ilk gelen kişilerden olan Jean-Jacques Rousseau, yaşam öyküsünü anlatan ve ölümünden sonra yayınlanan “İtiraflar” adlı kitabında şöyle yazmıştır; “ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım.”³ Romantizm akımının özü, kişinin bireyselliğın ve başkalığının bilincine varmış olmasıdır.⁴ Aydınlanma Çağının eşığında klasik dönemin ana öğelerinden olan rasyonalizm, kuralcılık ve sağduyuya karşı gelişen bir akım olan romantizm, bireysellik, düş gücü ve duygusallık anlamında bir aydınlanmayı temsil eder.

Avrupa tarihinde bir dönüm noktası olan Fransız Devrimi ile gerçekleşen sosyal ve politik değişikliklerin bir sonucu olan egemenliğin soylu sınıftan orta sınıfa geçmesi, sosyal yapıyı yeniden şekillendirmiştir. Bu sayede girişimci, yaratıcı ve

¹ Hugh M.Miller&Dale Cockrell, **History of Western Music**, 5.bs, New York, HarperCollins Publishers, 1991, s.143.

² Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, 5.bs, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, s.337.

³ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, 3.bs, İstanbul, Varlık Yayınları, 1987, s.94.

⁴ A.e.

özgürlükçü olan toplum aynı zamanda bireysellik özelliğini de kazanmıştır. Bu özellik işitsel ve görsel sanat alanlarında kendini iyice hissettirmiş olup, romantik dönemin genel anlayışı olmuştur.⁵

Müzik tarihi incelendiğinde, 19. yüzyıl öncesine kadar İtalyan, Fransız ve Alman okullarının müzikte egemen oldukları görülmüştür. Ancak 19. yüzyılda Avrupa’da yaşanan düşünsel ve siyasal akımlar, ulusal bilinci uyandırmıştır. Ulusal bilincin zaman içerisinde yükselmesi, pek çok ülkenin kültür ve sanat alanında yankı bulmuştur. Napolyon savaşlarına tepkinin de körüklemiş olduğu ulusal bilincin özünde; Aydınlanma Çağı ve Fransız Devrimi’nin ilkeleri olan özgürlük ve eşitlik vardır. Bu bilincin pek çok ülkede yankı bulması sayesinde Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonya’lı, Norveç’li, Danimarka’lı, Macar, Finlandiya’lı vb. besteciler ulusal kimlikleriyle eserler besteleyip 19. yüzyıl müziğine yön vermişlerdir.⁶

Ulusalçılık akımının romantik dönem müziğindeki yansımalarına Chopin’in milli ritim öğelerini barındırdığı *polonez*⁷ ve *mazurkaları*⁸, Liszt’in Macar halk şarkılarını barındıran *Macar Rapsodileri*⁹, Smetana’nın 6 bölümden oluşan *Má Vlast* isimli ulusal *senfonik şiiri*¹⁰ ve Sibelius’un *Finlandia* isimli senfonik şiiri örnek gösterilebilir.

Bu dönemde ulusalcılığın yanı sıra egzotizm ve oryantalizm gibi farklı kültürlerle ve halk müziğine eğilim görülmektedir. Oryantalizm gibi başka kültürlerle olan eğilim sayesinde önce Ortadoğu’ya, sonra Uzakdoğu’ya ilgi duyulmuş; bu da eser besteleme tekniklerinin gelişiminde rol oynamıştır. Halk müziklerinin eserlerde

⁵ Aygül Günaltay Şahinalp, Romantizm Işığında Schumann’ın Piyanolu İkili ve Üçlü Eserlerinin İncelenmesi, T.C.İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Sanatta Yeterlik Tezi**, İstanbul, 2006, s.7.

⁶ Say, **a.g.e.**, s.432-433.

⁷ Polonez: Polonya kökenli üç zamanlı ve orta tempolu dans.

⁸ Mazurka: Polonya kökenli üç zamanlı ve hızlı tempolu dans. Karakteristik özellikleri ölçütün zayıf zamanında belirgin bir aksan taşınması ve cümlelerin ikinci zamanda sonuçlanmasıdır.

⁹ Rapsodi: Milli veya popüler ezgileri işleyen serbest stilde çalgısal kompozisyon.

¹⁰ Senfonik Şiir: Betimleyici özellikte olan, bir şiir veya bir öyküden esinlenilmiş, belirli bir formu olmayan ve genellikle tek bölümden oluşan orkestral kompozisyon.

kullanılma fikri de ulusal bir üslup oluşturma konusunda bestecilere yardımcı olmuştur.¹¹

Müzik tarihçileri arasında bazı bestecilerin klasik mi yoksa romantik mi olduğu konusu hala tartışıldığı için, müzikte romantik dönemin keskin bir başlangıç ve bitiş tarihi olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bu tartışmaya en büyük örnek Beethoven'dır.

“Beethoven için romantizmin öncüsü olduğu da söylenmiştir. Bu değerlendirme birçok yönüyle doğru olabilir: Beethoven'ın duygularını vurgulayan zengin anlatımı, ilk bakışta romantizme yakınlık göstermektedir. Ancak onun müzik kavrayışının özü, yapısal öğelerin (en küçük ayrıntıların bile) özenle yerleştirildiği, ölçülüp biçildiği, yeniden ele alınıp biçimlendiği dramatik deyiş'e ulaşma çabasıdır. Beethoven'de form, dikkatle yapılandırılmış dramatik bir deyiş bütünü'dür. 19. Yüzyılın romantizminde böylesine bir form kaygusu (kaygısı) yoktur. Bu açıdan Beethoven'ın yapıtlarının iç yapısı kadar biçimi de klasiktir. Haydn ve Mozart gibi kendinden önceki klasik stil bestecilerinin elinde olgunlaşan 'sonat formu'ndan ayrılmadığı halde, öyle ileri şeylere yönelmiştir ki yeni bir biçimin bulucusu da sayılabilir. 'Tema', Beethoven'ın elinde bir 'müzik cümlesi' olmaktan kurtularak bir 'düşünce', bir 'kimlik' olacaktır.”¹²

Müzikte romantik dönemin keskin bir başlangıç ve bitiş tarihi olmamakla birlikte müzik tarihçileri arasında farklı düşünceler vardır. Ancak bu düşünceler arasında genellikle belirgin bir fark yoktur. İlke Boran ile Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Beethoven'ın son dönem yapıtlarından Rossini'nin operalarına, Schubert'in *Lied*¹³'lerinden Schönberg'e kadar uzanan bu dönemi 1814-1914 tarihleri arasında göstermektedirler.¹⁴ Ancak Ahmet Say ise bu dönemi üç evreye ayırmış ve 1800-1890 yılları arasında incelemiştir. Bu üç evre şu şekilde incelenmiştir:

Erken Romantik Dönem: 1800-1830 yılları arasında olan bu evrede E.T.A. Hoffman'ın 1816 yılında yazdığı “Undine” isimli operası romantizmin müzikteki ilk

¹¹ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 2.bs, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.168.

¹² Say, **a.g.e.**, s.320.

¹³ Lied: Alm., Bir şiir üzerine bestelenmiş, piyano eşlikli şarkı. Sözler ve melodinin uyumu önem taşır. Yapı itibarıyla genellikle 3 kesitli ABA formu kullanılır.

¹⁴ Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s.169.

örneklerinden biridir. 1821 yılında Weber'in yazdığı "Der Freischütz" ilk romantik yapıt olarak kabul edilmektedir. Bu evrede Rossini'nin operalarıyla Schubert'in Lied'leri dikkat çeken örneklerdendir.¹⁵

Yüksek Romantik Dönem: 1830-1850 yılları arasında olan bu evrede; 1830 yılında Fransa'da yaşanan Temmuz devriminin etkisiyle birlikte, romantizmin merkezi Viyana'dan Paris'e kaymıştır. Victor Hugo ve A.Dumas gibi ünlü Fransız romantik yazarlar da bu evreyi etkilemişlerdir. Bu evreyi temsil eden ilk yapıt Berlioz'un 1830 yılında yazdığı "Fantastik Senfoni"dir. Bu dönemde enstrümanların çalım teknikleri iyice ilerlemiş, virtüözite önem kazanmıştır. Besteledikleri eserlerle Paganini ve Liszt, virtüözitenin sınırlarını iyice zorlamışlardır. Ayrıca Chopin, Schumann ve Mendelssohn yapıtlarıyla bu evreye yön veren önemli bestecilerdir.¹⁶

Geç Romantik Dönem: 1850-1890 yılları arasında olan son evre; Mendelssohn ve Chopin'in ölümünden sonra Liszt'in "Senfonik Şiirler"i ile başlayıp, Wagner'in "Musikdram" kavrayışı ve Verdi'nin operaları ile devam eder. Bu evrede tarihçilik, doğalcılık ve ulusalcılık akımları görülmektedir.¹⁷

"Romantizm, insancıl ve toplumsal değerleri tarihselliklerine göre ölçen bir dünya görüşüdür. Bu dönem, eski kültürün yenilenmesine tanık olanların, 'tarihsel akışı' görmeleri dönemi idi ve her şeyin tarihsel varsayımlara bağlı olduğu açıklık kazanmıştı."¹⁸

Tarihsel bilincin yükselmesine 1850 yılında *Bach Gesellschaft*'ın kurulması ve Mendelssohn'un Bach'ın eserlerini keşfetmesi örnek verilebilir.

Bir orta sınıf hareketi olan romantizmin etkileri, 19. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Romantik dönemde müzik "ideal sanat" olarak görülmüştür. Romantik dönemde doğan ve önem kazanan ulusalcılık, doğalcılık, tarihçilik akımları, dönemin müziğini etkilediği kadar, günümüz müziğini de etkilemiştir. Yarattığı bilinç ve bu sayede kendinden sonraki dönemleri etkilemesi bakımından romantik dönemin önemi apaçık ortadadır.

¹⁵ Say, **a.g.e.**, s.337.

¹⁶ **A.e.**

¹⁷ **A.e.**

¹⁸ Say, **a.g.e.**, s.360.

1.2. Romantik Dönem Müziğinin Özellikleri

Romantik dönem müziği, karakteristik özellikleri ile diğer dönemlerden ayrılmıştır. Genel olarak bu dönemde besteciler; kilise ve saray aristokratlarının himayesinden kurtuldukları için, sosyal ve ekonomik anlamda daha bağımsız hale gelmişlerdir. Besteciler müziklerini orta sınıf için bestelemiş ve büyük bir seyirci kitlesine hitap etmişlerdir. Bu anlamda da eserlerini satmak ve sergilemek açısından sıkıntı çekmemişlerdir. Müzik artık saray ve şatolarda sergilenmek için bestelenmemiştir. Artık konser salonlarını ve opera evlerini dolduran bir kitle oluşmuştur. Hatta orta sınıfın güçlenmesiyle birlikte müzik, evlerin salonlarına kadar girmiştir.

Bu dönemde orkestral eserlerin süreleri dikkat çekecek ölçüde uzamıştır. Görkemli senfoniler, büyük konçertolar, uzun oratoryo ve operalar bestelenmiştir. Kilise için bestelenen koral yapıtlar önemini kaybetmiştir. Piyano eşlikli solo şarkılar, opera, piyano ve orkestra yapıtları bu dönemin tercih edilen türleridir. Müzik ve sözler arasındaki bağlantı önem kazanmış ve bundan dolayı şarkı, opera, koral senfoni ve program müziği gibi formlarda önemli gelişmeler olmuştur.¹⁹

Müzik ve sözler arasındaki bağlantının önem kazanmasıyla birlikte bu dönemde Lied geleneği zirveye ulaşmıştır. Lied besteleyen romantik besteciler, dönemin şairlerinden etkilenmiş; çoğu şairin yazdığı şiirler Lied'lere konu olmuştur. "Schubert liedlerini genel olarak klasik üslupta bestelemesine karşılık Schumann liedlerini tam anlamıyla benimsediği Romantik üslupta oluşturdu."²⁰ Bu dönemde Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn ve Liszt, sayısız Lied besteleyerek bu geleneği zirveye ulaştırmıştır.

Besteciler bu dönemde, daha önce hiç olmadığı kadar, eserlerinde özgünlüğe önem vermeye başlamışlardır. Ulusalçılığın önem kazanmasıyla birlikte besteciler eserlerinde folklorik öğelere de yer vererek ulusal stiller yaratmışlardır. Ayrıca bu dönemle birlikte enstrüman müziğinde virtüözite büyük önem kazanmıştır. Virtüöz

¹⁹ Miller, Cockrell, **a.g.e.**, s.143-144.

²⁰ Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s.180.

icracılar birer romantik kahraman gibi görülmeye başlanmıştır. Bütün bunların sonucu olarak besteleme stil ve tekniklerinde büyük gelişmeler görülmüştür.²¹ Romantik dönem müziğinin bileşenlerindeki farklılıklar, alt başlıklar halinde izah edilmiştir:

1.2.1. Melodi

Romantik dönem müziğinde melodi, sıcak ve etkileyici niteliktedir. Önceki dönemlerle kıyaslarsak şayet, daha lirik bir anlatım hakimdir. Cümle yapıları ise daha esnektir.²²

“Melodi öylesine önemsenmiştir ki, iki kuşak sonra Richard Strauss bile ‘Schubert müziğinin incelenmesi’ gerektiğini söylemiştir. Melodik çizgiyi belirleyen eski kurallar bir yana atılmış, ‘ruhsal açılım’ın ifadelendirilmesi esas sayılmıştır.”²³

1.2.2. Armoni

Bu dönemde ifade bakımından armoni önemli bir unsur olmuştur. Akor yapısı ve geçişleri açısından 19. yüzyılın armonik dilinde genişleme ve zenginleşme görülmüştür. 7’li ve 9’lu akorlar daha sık kullanılmıştır. Aynı zamanda *disonans*²⁴ seslerin de daha yaygın ve daha serbest bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. *Kromatizm*²⁵ ve *modülasyon*²⁶ kullanımı da armoniyi zenginleştirme bakımından önemli rol oynamıştır.²⁷ “Alterasyon²⁸, rötar²⁹ gibi armoniye yabancı seslerin kullanımı, romantik bestecilere farklı bir anlatım özelliği olanağı tanımıştır. Bunların

²¹ Miller, Cockrell, **a.g.e.**, s.144.

²² **A.e.**

²³ Say, **a.g.e.**, s.340-341.

²⁴ Dissonans: İki ya da daha çok sesin uyumsuz şekilde tınlaması.

²⁵ Kromatizm: Yunanca chroma renk demektir. Majör ve minör tonalitelerde renk katma esasına dayalı kullanılan seslere kromatik sesler diyebiliriz. Kromatizm yarım ton esasına dayanır.

²⁶ Modülasyon: Bir tonaliteden başka bir tonaliteye olan geçiş, değişim.

²⁷ Miller, Cockrell, **a.e.**

²⁸ Alterasyon: Tonaliteye ait bir notanın arıza kullanılarak yarım ton tiz ya da pes olacak şekilde değiştirilmesi.

²⁹ Rötar: Gecikme.

yanı sıra milliyetçilik ve paralelinde kullanılan otantik müzik; ezgi, armoni ve ritme büyük zenginlik katmıştır.”³⁰

1.2.3. Tonalite

19. yüzyıl müziğinde de tonal anlayış hakimdir. Ancak ton hissi, yapılan genişletilmiş kromatik modülasyonlar ve kurulan uzak ton ilişkileri ile gizlenmiştir.³¹

“Dramatik etkiyi sağlamada etkili olduğu için ani tonalite değişimlerine sıcak bakılmıştır. Özellikle büyük senfonilerde, major tonlara oranla daha gizemli bir etki yarattığı için minor tonaliteler tercih edilmiştir. Bununla birlikte, minör tonalitelerin içinde kromatik aralıklar ve değişken armoniler sıkça kullanılmıştır.”³²

1.2.4. Nüans

Romantik dönem bestecileri, ifadeyi zenginleştirmek için nüans sınırlarını genişletmişlerdir. Bu dönemde *crescendo*³³ ve *diminuendo*³⁴’lar çok daha etkili bir şekilde kullanılmıştır.³⁵ Bestecilerin bu dönemde eserlerinde daha geniş bir yelpazede nüans aralığından faydalanabilmelerinde orkestraların büyümesinin de katkısı olmuştur. Besteciler böylece farklı renk ve tını arayışlarına girmişlerdir.

1.2.5. Form

“Romantikler, kendilerinden önceki klasik çeşit ve formları devralmışlar, üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak, şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert’in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner’de temsilcisini bulan ‘Müzikdrama’yı getirmişlerdir.”³⁶

³⁰ Günaltay Şahinalp, **a.g.e.**, s.16.

³¹ Miller, Cockrell, **a.e.**

³² Günaltay Şahinalp, **a.g.e.**, s.15.

³³ Crescendo: İt, Sesin gürlüğü’nün kademe kademe artmasını belirleyen terim. Tam tersi decrescendo’dur.

³⁴ Diminuendo: İt, Sesin gürlüğü’nün kademe kademe azalmasını belirleyen terim. Decrescendo ile aynı anlama gelmektedir.

³⁵ Miller, Cockrell, **a.e.**

³⁶ Say, **a.g.e.**, s.340.

Romantik besteciler için öznel ifade ve içerik daha önemli olmuş, klasik dönemin form ve kalıplarına bağlı kalmamışlardır. Sonat formu ve diğer klasik formlar, çok daha esnek bir şekilde kullanılmaya devam etmiştir.³⁷



³⁷ Miller, Cockrell, **a.g.e.**, s.144-145.

İKİNCİ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN



Resim 1: Robert Schumann 29 yaşında¹

2.1. Schumann'ın Hayatı

Robert Schumann 8 Haziran 1810 tarihinde, Saksonya Krallığı'nın Zwickau şehrinde, beş çocuklu bir ailenin en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. (Resim 1) Babası Friedrich August Gottlob Schumann bir kitabevinin sahibi ve yayıncı idi. Babasının mesleğinden ötürü Schumann'ın küçük yaşlarından itibaren edebiyata ilgisi gelişmeye başlamıştır. Ailesinde kimse müzisyen olmadığından, müzik dolu bir çevrenin içinde büyümemiştir. Müzikle ilk tanışması 7 yaşındayken bir lise öğretmeni olan Johann Gottfried Kuntsch'tan genel müzik bilgisi ve piyano dersleri olarak gerçekleşmiştir. Aynı zamanda Goethe, Jean Paul Richter, Franz von Sonnenberg, Novalis, Byron ve E.T.A. Hoffman'ın eserlerini okuyarak edebi yönünü kuvvetlendirmiştir. Bu isimlerin arasında en beğenerek okuduğu yazar Jean Paul

¹ (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/id-1839.html> 8 Temmuz 2019.

Richter'dir. Müzik ve edebiyatla dolu bir çocukluk geçirmesi onun sanatsal yaratıcılığını kayda değer ölçüde kuvvetlendirmiştir.

“Annesiyle beraber seyahatlere (seyahatlere) çıkardı. Bu seyahatlerde, Viyana’da yaşayan dönemin tanınmış piyanistlerinden I. Moscheles’in (1794-1870) konserlerini izlemesi onu çok etkilemiş ve içindeki müzik tutkusu alevlenmişti.

Lise çağlarında kendi isteğiyle Carl Gottlob Meißner’den viyolonsel (viyolonsel) ve flüt dersleri almaya başladı. Henüz on iki yaşında olan Schumann ilk bestesini 1822 yılında kağıda geçirmişti. 150. Mezmur’un (ilahi ve dua kitabıdır) sözleri üzerine bestelediği yapıt, soprano, alto, piyano ve orkestra için bir oratoryoydu. Eseri, dönemin en ünlü nota yayımcısı ‘Breitkopf & Härtel’ in tarafından basılması Schumann’ın daha çabuk tanınır hale gelmesini sağladı.

1823 yılında lise arkadaşlarından kurduğu öğrenci orkestrası ile çeşitli konserler vermeye başladı. Ancak müzikteki bu ilerlemesi onu edebiyattan koparmadı. Lise döneminde en sevdiği ders edebiyattı. 1825 yılında okul arkadaşlarıyla beraber edebiyat derneği kurdu. Bunu bir sosyal sorumluluk olarak görmekteydi. Aynı yıl ailenin tek kızı Emilie’nin intihar etmesi August Schumann’ı çok üzdü ve sağlığını kötü etkiledi. Bir yıl sonra 10 Ağustos 1826’da Baba Schumann 53 yaşında hayata gözlerini yumdu.”² (Resim 2)



Resim 2: Friedrich August Gottlob Schumann³

² Günay Tuzkaya, R.Schumann’ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, **Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu**, Ankara, 2013, s.8-9.

³ (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/August-Schumann.html> 8 Temmuz 2019.

Annesi, Schumann'ın hayatına edebiyat veya müzikle devam etmesi fikrine sıcak bakmamıştır. Çünkü oğlunun refah seviyesi yüksek bir hayat sürmesini istemiştir. Bundan dolayı Schumann'ın hukuk eğitimi alması konusunda ısrarcı olmuştur. Bunun neticesinde Schumann, babasının ölümünden iki sene sonra Leipzig Üniversitesi'nde hukuk eğitimi görmeye başlamıştır. Bu esnada Leipzig'de tanınmış bir piyanist olan Friedrich Wieck'ten piyano dersleri de almaya başlamıştır. Friedrich Wieck, Schumann'ın yeteneğini ve müziğe olan tutkusunu kısa sürede fark etmiş ve ilerleyen yıllarda Schumann'ın hayatına müzik ile devam etmesi konusunda annesi Christiane Schumann'ı ikna etmiştir.

Schumann, Leipzig'de hukuk eğitimi gördüğü yıllarda zamanının çoğunu piyano çalışmaya ayırdığı için, derslerinde umduğu başarıyı elde edememiştir. Katı bir eğitim görmesinin bunda payı olmuştur ve okul derslerinde zorlanmıştır. Başarısızlık hissinin, psikolojisini etkilediğinden dolayı Schumann, farklı bir okulda hukuk eğitimine devam etme kararı almıştır. 1829 yılında Leipzig'den Heidelberg'e taşınmış; eski ve köklü bir üniversite olan Heidelberg Üniversitesi'nde hukuk eğitimine devam etmiştir. Eğitimi için motive olmuş gibi gözükse de, Heidelberg'de de umduğu başarıyı elde edememiştir. Kendisi için yeni bir sayfa olacağını düşünerek taşındığı bu yeni kentte de, bir süre sonra zamanının çoğunu piyano ve müzikle ilgili çalışmalara ayırmıştır.

1830 yılında dönemin en büyük keman virtüözlerinden biri olan Niccolò Paganini'yi dinlemek için Frankfurt'a gitmiştir. (Resim 3) Konserde duydukları karşısında büyük şaşkınlık geçiren Schumann, Paganini'nin kemandaki ustalığına hayran kalmıştır. Dinlediği bu konser, Schumann'ın hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Artık hukuk eğitiminin onun için bir önemi kalmamıştır. Çünkü bu konserden sonra konsantre olduğu tek şey Paganini'nin kemandaki virtüözitesinin piyanoya nasıl aktarılacağı konusu olmuştur. Hukuk eğitimine veda etmeden önce annesinin de fikrini öğrenmek istemiştir. Annesi bu konuda Friedrich Wieck'in fikrine danışmıştır. Wieck, Schumann'ın çok yetenekli olduğunu ve Leipzig'e geri dönüp kendisiyle çalışmasını istediğini belirtmiştir. Bundan büyük mutluluk duyan

Schumann, 1830 yılının sonlarına doğru Heidelberg'i terk edip Leipzig'e, Friedrich Wieck'in evine taşınmıştır.⁴



Resim 3: Niccolò Paganini⁵

Schumann'ın hayatında esas şimdi yeni bir sayfa açılmıştır. Bütün vaktini müziğe ayırıp, başarılı olmak için çok çalışmıştır. Paganini'nin konseri onda derin bir iz bırakmıştır. Piyanoda virtüöz seviyeye gelmeyi kendisine hedeflemiştir. "Parmaklarını güçlendirmek amacıyla sağ elinin dördüncü parmağını bir ilmiğe takıp askıya alarak bu sırada öteki parmakları çalıştırmak gibi kendi bulduğu bir yöntem, 1832'de elinin sakatlanmasına yol açmış, piyanist olma konusundaki büyük umutları suya düşmüştür."⁶ Schumann'ın hayatındaki bu trajik olayın yaşanmasında Paganini'ye olan hayranlığının ve kendi enstrümanına Paganini kadar hakim olmaya çalışmasının büyük payı olduğu söylenir.⁷ Bu olayın üstüne Schumann, bestecilik

⁴ Tuzkaya, **a.g.e.**, s.12-13.

⁵ (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/paganini-niccolo-1198.html> 8 Temmuz 2019.

⁶ Say, **a.g.e.**, s.369.

⁷ Dina Maria Neglia-Khachatryan, Schumann's Violin Concerto: A Neglected Treasure ?, **Doctor of Music**, Indiana University, 2015, s.67.
(Çevrimiçi) <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20555> 3 Mart 2019.

kariyeri konusuna odaklanmaya başlamıştır. Leipzig operasının şefi olan Alman besteci Heinrich Dorn ile müzik teorisi çalışmaya başlamıştır.

“Schumann’ın ilk yapıtı, 1830’da tamamladığı Op.1 *Abegg Çeşitlemeleri*’dir. Bestecinin parlak fantezi gücünü sergileyen bu yapıt, o yıllarda duygusal bağı olan Meta *Abegg* adlı bir kızın soyadındaki harflerin Alman notasındaki A (La), B (Si), E (Mi), G (Sol), ve G (Sol) seslerinden oluşan motifin yinelenmesiyle yazılmıştır. Piyano için ikinci yapıtı Op. 2 *Papillons* (Kelebek, 1832) ve Op. 3 *Pagannini’in Bir Caprice’i Üzerine Çalışma* (1832), onun bestecilik kumaşını daha başlangıçta ortaya koymuştur.”⁸

1833 yılında kardeşi Julius, kolera salgınından dolayı hayatını kaybetmiştir. Genç yaşında olmasına rağmen Schumann, hayatı boyunca yaşamış olduğu acı kayıplar yüzünden olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu durum Schumann’ı depresyona sürüklemiş ve Schumann ilk kez intihar teşebbüsünde bulunmuştur.

1834 yılında müzik anlayışını ifade etmek ve dönemin müziğini eleştirmek için “*Die Neue Zeitschrift für Musik*”i (Yeni Müzik Dergisi) kurmuştur. 3 Nisan 1834 tarihinde ilk sayısı çıkan derginin yazar kadrosunda Friedrich Wieck de vardır. Eski dönem bestecilerinin önemini ve değerini belirtmek, yeni kuşağın virtüözite merakını eleştirmek için yazılar yazmıştır. Ayrıca bu dergide yazdığı yazılarla Chopin ve Brahms gibi dönemin diğer bestecilerinin isimlerinin duyurulması adına da katkıda bulunmuştur.⁹ Bu dergiyle birlikte Schumann; Florestan ve Eusebius isminde iki hayali karakter yaratmıştır. Florestan cesur ve girişken, Eusebius ise hayalperest ve naziktir. Schumann bu fikri, hayranı olduğu Jean Paul’ün “*Die Flegeljahre*” romanında yarattığı Walt ve Vult karakterlerinden esinlenmiştir. Bu karakterler Schumann’ın yazdığı yazılarda ve eserlerinde defaatle ortaya çıkmıştır. Bu eserlere *Carnival* ve *Davidsbündlertanze* birer örnektir.¹⁰

Schumann, Friedrich Wieck’ten piyano dersi aldığı yıllarda, kızı Clara Wieck’in piyano çalışından çok etkilenmiştir. (Resim 4) Babası Clara’ya müzik konusunda özen göstermiş ve de onu virtüöz bir piyanist olacak şekilde yetiştirmeye

⁸ Say, a.e.

⁹ A.e.

¹⁰ Noriko Kobayashi, Robert Schumann: His Mental Illness and His Music, University of Washington, **Doctor of Musical Arts**, 1996, s.17.

gayret sarfetmiştir. Clara için de piyano, hayatının önemli bir kısmını teşkil etmiştir. Zamanının büyük bir kısmını piyano çalışarak ve yeni repertuvar öğrenerek geçirmiştir. Verdiği konserlerde büyük beğeni toplamış ve müzik çevreleri tarafından üstün bir genç yetenek olarak görülmüştür. Bu durum da piyanoya karşı tutkuyla bağlı biri olan Schumann'ın hoşuna gitmiştir. Hocasının evine taşındıktan sonra Schumann ile Clara arasında duygusal bir bağ oluşmuştur. Bir süre sonra bu durumu öğrenen Friedrich Wieck, buna hiç sıcak bakmamıştır. Kızının gönül ilişkileriyle vakit kaybetmemesi gerektiğini, böyle şeylerin onun konsantrasyonunu dağıtacağını ve onu gerileteceğini düşünmüştür. Dolayısıyla bu ilişkiye hiçbir zaman onay vermemiştir. Schumann, Clara ile evlenmek istediğini Friedrich Wieck'e söylediğinde kesin bir ret cevabı almıştır. Schumann ile Clara'nın evlenebilmesi ancak Clara reşit yaşa geldikten sonra mümkün olmuştur. "Bu sorun yıllar içinde bir kördüğümüne dönüşmüş, Schumann ile Clara'nın evlenmesi ancak beş yıl sonra mahkeme kararıyla gerçekleşmiştir (1840)."¹¹



Resim 4: Clara Wieck 21 Yaşında¹²

Clara ile evlendiği yıl Schumann kendini Lied'lere adanmıştır. O yıl tam 168 tane Lied bestelemiş ve bunların hepsini sevgili eşi Clara'ya ithaf etmiştir. Aynı yıl ilk senfonisi olan "İlkbahar" senfonisini bestelemiştir. "1. Senfoni'nin son bölümü,

¹¹ Say, a.e.

¹² (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/id-1840-1331.htm> | 8 Temmuz 2019.

A. Böttger'in bir şiiri üzerine yazılmıştır.”¹³ Bu senfoni yine aynı yıl Felix Mendelssohn'un şefliğinde seslendirilmiştir.

Bir sonraki yıl Schumann, oda müziği eserleri yazmaya başlamıştır. Mendelssohn, 1843 yılının Nisan ayında Leipzig Konservatuarı'nda yöneticilik yapmaya başladıktan sonra Schumann'ı, kompozisyon ve piyano dersleri vermesi için davet etmiştir. Schumann bu teklifi kabul etmiş, ancak bir yıl sonra bu görevi bırakmıştır.

Schumann, çocukluğunda yaşadığı trajik kayıpların neticesinde ruh sağlığını kaybetmiştir. Ruh sağlığında yaşadığı büyük problemler vücut sağlığına da yansımaya başlamıştır. 1844'ün Ekim ayında kulak çınlaması şikayeti baş göstermiştir. Sürekli uykusuz kalmış ve yürümekte zorlanmıştır. Clara ile çıktıkları Rusya turnesinden döndükten sonra iyice besteciliğe odaklanmak istediği için kurmuş olduğu dergiyi devredip, Clara ile Leipzig'den Dresden'e yerleşmiştir.

Dresden'e yerleştikten sonra, her ne kadar bu şehir onlar için bir hayal kırıklığı olsa da, *Liedertafel* isminde bir erkek korosunun şefliğini yapmaya başlamıştır. İlk operası olan *Genoveva*'yı bu kentte bestelemiştir. 1849'da kentte ayaklanma başlayınca bu şehri de terk edip Düsseldorf'a yerleşmişlerdir. Bestecinin Brahms ve Joachim ile tanışması bu kentte gerçekleşmiştir.¹⁴

Akıl sağlığını iyice kaybeden ve artık halüsinasyonlar görmeye başlayan Schumann, bir kriz geçirerek 26 Şubat 1854 tarihinde Ren nehrine atlayarak intihar girişiminde bulunmuştur. Ancak bir balıkçı tarafından kurtarılmıştır. Bu vakanın ardından Bonn'a bağlı bir bölge olan Endenich'te bir akıl hastanesine kaldırılmıştır. Brahms ve Joachim, Schumann'ı ziyarete gelip durumu hakkında Clara'yı bilgilendirmişlerdir. Konserler verip gelir sağlayarak ailesinin geçimini ve Robert'in tedavi masraflarını üstlenen Clara, Schumann'ı ziyarete gelememiştir. Büyük besteci 29 Temmuz 1856'da, 46 yaşında dünyaya gözlerini yummuştur.¹⁵

¹³ Say, **a.g.e.**, s.371.

¹⁴ Kobayashi, **a.g.e.**, s.4-5.

¹⁵ **A.g.e.**, s.6.

2.2. Schumann'ın Eserleri

Piyano İçin:

- Abegg Çeşitlemeleri, Op.1 (1830)
- Kelebekler, Op.2 (1829-1831)
- Etudes after Paganini Caprices, Op.3 (1832)
- Intermezzi, Op.4 (1832)
- Impromptus, Op.5 (1833)
- Davidsbündlertänze, Op.6 (1837)
- Toccata, Do majör, Op.7 (1832)
- Allegro, Si minör, Op.8 (1831)
- Karnaval, Op.9 (1834-1835)
- 6 Concert Studies on Paganini Caprices, Op.10 (1833)
- Piyano Sonatı No.1, Fa diyez minör, Op.11 (1835)
- Fantasiestücke, Op.12 (1837)
- Senfonik Etüdler, Op.13 (1834)
- Piyano Sonatı No.3, “Orkestrasız Konçerto”, Fa minör, Op.14 (1835)
- Kinderszenen, Op.15 (1838)
- Kreisleriana, Op.16 (1838)
- Fantezi, Do majör, Op.17 (1836)
- Arabesk, Do majör, Op.18 (1839)
- Blumenstück, Re bemol majör, Op.19 (1839)
- Humoreske, Si bemol majör, Op.20 (1839)
- Novelletten, Op.21 (1838)
- Piyano Sonatı No.2, Sol minör, Op.22 (1833-1835)
- 4 Nachtstücke, Op.23 (1839)
- Faschingsschwank aus Wien, Op.26 (1839)
- 3 Romans, Op.28 (1839)
- 4 Klavierstücke, Op.32 (1838-1839)

- Org ya da Pedal Piyano için Kanon Formunda Çalışmalar, Op.56 (1845)
- Org ya da Pedal Piyano için Skeçler, Op.58 (1845)
- Org ya da Pedal Piyano için Bach motifi üstüne 6 füğ, Op.60 (1845)
- 4 el için 6 Impromptu, “Bilder aus Osten”, Op.66 (1848)
- Gençlik Albümü, Op.68 (1848)
- 4 Füğ, Op.72 (1845)
- 4 Marş, Op.76 (1849)
- Waldszenen, Op.82 (1848-1849)
- Çocuklar için 12 Parça, 4 el için, Op.85 (1849)
- Bunte Blätter, Op.99 (1836-1849)
- Ball-Scenen, 4 el için, Op.109 (1851)
- 3 Fantasiestücke, Op.111 (1851)
- Gençler için 3 Piyano Sonatı, Op.118 (1853)
- Albumblätter, Op.124 (1832-1845)
- Fughetta Formunda 7 Parça, Op.126 (1853)
- Kinderball, 4 el için, Op.130 (1853)
- Gesänge der Frühe, Op.133 (1853)
- Geistervariationen, WoO24 (1854)
- Beethoven’in bir teması üzerine çeşitleme formunda çalışmalar, WoO31, (1831-1832)

Ses İçin:

- Liederkreis, 9 Şarkı, Op.24 (1840)
- Myrthen, 26 Şarkı, Op.25 (1840)
- Lieder und Gesänge, Volume I, 5 Şarkı, Op.27 (1840)
- 3 Gedichte, Op.29 (1840)
- 3 Gedichte, Op.30 (1840)
- 3 Gesänge, Op.31 (1840)
- 6 Lied, Op.33 (1840)

- 4 Düet, Op.34 (1840)
- 12 Gedichte, Op.35 (1840)
- 6 Gedichte, Op.36 (1840)
- Gedichte aus Liebesfrühling, Op.37 (1840)
- Liederkreis, 12 Şarkı, Op.39 (1840)
- 5 Lied, Op.40 (1840)
- Frauenliebe und Leben, 8 Şarkı, Op.42 (1840)
- 3 Düet, Op.43 (1840)
- Romans ve Balladlar, Volume I, 3 Şarkı, Op.45 (1840)
- Dichterliebe, 16 Şarkı, Op.48 (1840)
- Romans ve Balladlar, Volume II, 3 Şarkı, Op.49 (1840)
- Das Paradies und die Peri, Oratoryo, Op.50 (1841-1843)
- Lieder und Gesänge, Volume II, 5 Şarkı, Op.51 (1842)
- Romans ve Balladlar, Volume III, 3 Şarkı, Op.53 (1840)
- 5 Lied, Op.55 (1846)
- Belsatzer, Op.57 (1840)
- 4 Gesänge, Op.59 (1846)
- 3 Gesänge, Op.62 (1847)
- Romans ve Balladlar, Volume IV, Op.64 (1841-1847)
- Ritornelle in canonischen Weisen, Op.65 (1847)
- Romans ve Balladlar, Op.67 (1849)
- Romanslar, Op.69 (1849)
- Adventlied, Soprano, Koro ve Orkestra için, Op.71 (1848)
- Spanisches Liederspiel, Op.74 (1849)
- Romans ve Balladlar, Op.75 (1849)
- Lieder und Gesänge, Volume III, Op.77 (1841-1850)
- 4 Düet, Soprano ve Tenor için, Op.78 (1849)
- Liederalbum für die Jugend, 29 Şarkı, Op.79 (1849)
- Genoveva, Opera, Op.81 (1848)
- 3 Gesänge, Op.83 (1850)

- Beim Abschied zu singen, Op.84 (1848)
- Der Handschuh, Op.87 (1850)
- 6 Gesänge, Op.89 (1850)
- 6 Gedichte und Requiem, Op.90 (1850)
- Romanslar, Op.91 (1849)
- Verzweifelte nicht im Schmerznst, Motet, Op.93 (1849)
- 3 Gesänge, Op.95 (1849)
- Lieder und Gesänge, Op.96 (1850)
- Wilhelm Meister'den Şarkılar, Op.98a (1849)
- Mignon için Requiem, Op.98b (1849)
- Minnespiel, 4 Şarkı, 2 Düet, 2 Quartet, Op.101 (1849)
- Mädchenlieder, Op.103 (1851)
- 7 Lied, Op.104 (1851)
- 3 Ballads for Declamation, Op.106 (1849)
- 6 Gesänge, Op.107 (1851-1852)
- Nachtlid, Op.108 (1849)
- Der Rose Pilgerfahrt, Oratoryo, Op.112 (1851)
- 3 Lieder für 3 Frauenstimmen, Op.114 (1853)
- Manfred, Op.115 (1848-1849)
- Der Königsson, Op.116 (1851)
- 4 Husarenlieder, Op.117 (1851)
- 3 Gedichte, Op.119 (1851)
- 2 Ballad, Op.122 (1852)
- Rheinweinlied überine Festival Uvertürü, Op.123 (1853)
- 5 Heitere Gesänge, Op.125 (1851)
- 5 Lieder und Gesänge, Op.127 (1850-1851)
- Gedichte der Königin Maria Stuart, Op.135 (1852)
- Jagdlieder, Op.137 (1849)
- Spanische Liebeslieder, Op.138 (1849)
- Des Sängers Fluch, Ses, Koro ve Orkestra için, Op.139 (1852)

- Vom Pagen und der Königstochter, Ses, Koro ve Orkestra için, Op.140 (1852)
- 4 doppelchörige Gesänge, Op.141 (1849)
- 4 Gesänge, Op.142 (1852)
- Das Glück von Edenhall, Ses, Koro ve Orkestra için, Op.143 (1853)
- Neujahrslied, Koro ve Orkestra için, Op.144 (1849-1850)
- Romans ve Balladlar, Op.145 (1849-1851)
- Romans ve Balladlar, Op.146 (1849)
- Missa sacra, Op.147 (1852)
- Requiem, Op.148 (1852)

Orkestra İçin:

- Senfoni No.1, Si bemol majör, “İlkbahar”, Op.38 (1841)
- Uvertür, Scherzo ve Final, Mi majör, Op.52 (1841)
- Senfoni No.2, Do majör, Op.61 (1845-1846)
- Senfoni No.3, Mi bemol majör, ”Ren”, Op.97 (1850)
- Schiller’in Messina oyunu için uvertür, Op.100 (1850-1851)
- Senfoni No.4, Re minör, Op.120 (1841)
- Julius Caesar Uvertürü, Op.128 (1851)
- Hermann ve Dorothea Uvertürü, Op.136 (1851)

Solo Enstrüman ve Orkestra İçin:

- Piyano Konçertosu, La minör, Op.54 (1845)
- Konzertstück, 4 Korno ve Orkestra için, Op.86 (1849)
- Introduction and Allegro appassionato, Piyano ve Orkestra için, Op.92 (1849)
- Çello Konçertosu, La minör, Op.129 (1850)
- Fantezi, Keman ve Orkestra için, Do majör, Op.131 (1853)

- Concert Allegro with Introduction, Piyano ve Orkestra için, Op.134 (1853)
- Keman Konçertosu, Re minör, WoO23 (1853)

Oda Müziği İçin:

- 3 Yaylı Dörtlüsü, Op.41 (1842)
- Piyano Beşlisi, Mi bemol majör, Op.44 (1842)
- 2 Piyano için Andante ve Çeşitlemeler, Op.46 (1843)
- Piyano Dörtlüsü, Mi bemol majör, Op.47 (1842)
- Piyano Üçlüsü No.1, Re minör, Op.63 (1847)
- Korno ve Piyano için Adagio ve Allegro, Op.70 (1849)
- Klarnet ve Piyano için Fantezi, Op.73 (1849)
- Piyano Üçlüsü No.2, Fa majör, Op.80 (1847)
- Piyano Üçlüsü için Fantasiestücke, Op.88 (1842)
- Obua ve Piyano için 3 Romans, Op.94 (1849)
- 5 Stücke im Volkston, Piyano ve Çello için, Op.102 (1849)
- Keman Sonatı No.1, La minör, Op.105 (1851)
- Piyano Üçlüsü No.3, Sol minör, Op.110 (1851)
- Piyano ve Viyola için Märchenbilder, Op.113 (1851)
- Keman Sonatı No.2, Re minör, Op.121 (1851)
- Märchenerzählungen, Klarnet, Viyola ve Piyano için 4 Parça, Op.132 (1853)
- Piyano Dörtlüsü, Do minör, WoO 32 (1829)
- Keman Sonatı No.3, La minör, WoO 27 (1853)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONÇERTO

Concerto terimi ilk kez ses için yazılmış ve farklı enstrümanların eşlik ettiği parçaları tanımlamak için kullanılmıştır. Buna örnek olarak Lodovica da Viadana (1560-1627)'nin yazmış olduğu *Cento concerti ecclesiastici* verilebilir. Bu terim 17. yüzyılın ortalarına doğru Barok *concertato* stili gibi içinde karşıt enstrüman gruplarının olduğu çalgısal müzikleri tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır.¹

İtalyanca'da mastar hali *concertare* olan *concerto*, birlikte etki yaratmak anlamına gelmektedir. Ortaçağ'dan itibaren İtalya'da kullanılmıştır.² Konçerto teriminin tarihsel gelişim süreci kronolojik olarak alt başlıklar halinde izah edilmiştir.

3.1. Ses Konçertosu

Müzik tarihinde konçerto terimini şayet kronolojik olarak incelersek, karşımıza ilk olarak ses konçertosu çıkmaktadır. Kilise konçertosu anlamına gelen *concerto di chiesa*, 16. yüzyılın sonlarına doğru Giovanni Gabrieli ile ortaya çıkmış bir ses konçertosudur. Ses için yazılmış ve çoğunlukla org eşlikli olan bu parça aslında *cantata*³ olarak değerlendirilebilir. İsminden de anlaşılacağı üzere dini yönde bestelenmiştir.⁴

3.2. Concerto Grosso

Barok orkestra müziğinin en önemli formu *concerto grosso*'dur. Bu form *concertino* adı verilen iki ya da üç solo enstrümandan oluşan bir grup ve *ripieno* ya da *tutti* adı verilen, diğer gruba kontrast yaratacak şekilde eşlik eden bir orkestra grubundan oluşmaktadır.⁵ Konçertonun çalgısal bir müzik formu olarak evrilmesinde önemli bir aşama olan *concerto grosso*'ya Corelli, Vivaldi, Stradella, Locatelli ve

¹ Miller, Cockrell, **a.g.e.**, s.112.

² Say, **a.g.e.**, s.213.

³ Cantata: İt., İtalyanca'da cantare şarkı söylemek demektir. Cantata ise dini veya dindışı konulu vokal kompozisyonudur.

⁴ André Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev. İlhan Usmanbaş, 3.bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011, s.41.

⁵ Miller, Cockrell, **a.e.**

Torelli gibi İtalyan besteciler birçok örnek vermiş, bu formu şekillendirmiştir. J.S. Bach'ın Brandenburg Konçertoları ise türün en güzel örneklerindendir. Barok dönemin sonlarına doğru *concerto grosso* yerini solo konçertoya bırakmıştır.

3.3. Solo Konçerto

Tek bir solo enstrüman ve orkestra için yazılmış konçerto tipidir. Barok dönemin sonlarına doğru bu form üç bölümlü olarak şekillenmiştir. Bölümlerin sıralaması hızlı-yavaş-hızlı olacak şekilde günümüze kadar ulaşmıştır.⁶ İlk olarak Torelli ile ortaya çıkan solo konçertoya; Vivaldi, Handel, Bach, Telemann ve Tartini de örnekler vererek, Barok dönemde solo konçertoyu geliştirmişlerdir.

Barok dönemde filizlenen solo konçerto anlayışı, müzik tarihinde sonraki dönemlerde de gelişerek devam etmiştir. Klasik dönemle birlikte senfonilerin bestelenmeye başlamasıyla orkestranın önemi artmış, buna paralel olarak klasik dönemde solo konçertoda da orkestra büyümüş ve önem kazanmıştır. Mozart bestelediği konçertolara solistin enstrümanına olan hakimiyetini gösterebilmesi için doğaçlama çalınan kadanslar yazmış ve bu bir gelenek haline gelmiştir. Romantik dönemde de virtüözitenin önem kazanmasıyla bu gelenek devam etmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Klasik dönem konçertosunun yapısı şu şekilde incelenir:

Birinci Bölüm: Klasik dönem konçertolarında ilk bölüm sonat allegrosu formundadır. Ancak girişte çift sergi bulunması itibarıyla sonat allegrosu'ndan farklılık göstermektedir. Bölüm ilk olarak orkestra sergisiyle başlar. Orkestra sergisi kısmında birincil ve ikincil tema ana tonda duyulur. Ardından ikinci sergiyi solo enstrüman duyurur. Çift sergiyi takip eden gelişme ve yeniden sergi kesitlerinin uygulaması sonat allegrosu ile aynıdır. Gelişme kesitinin sonunda beşinci derece üstünde gelen dönüş köprüsü ile birlikte yeniden sergiye geçilir. Yeniden sergi kesitinde ikincil temanın sonunda dominant akoru üstüne *fermata*⁷ yapılır ve *kadans*⁸ kısmı başlar. Kadans kısmında solist, enstrümanına olan hakimiyetini gösterir. Bölümün tematik malzemelerini işleyen kadans kısmı tamamen doğaçlama

⁶ A.e.

⁷ Fermata: İt., Durak noktası anlamına gelmektedir.

⁸ Kadans: İt., Cadenza, Eserlerde solistin virtüözitesini sergilemesine imkan sunan solo kesit.

olabileceği gibi, önceden yazılmış da olabilir. Kadans kısmından sonra ise *coda*⁹ ile bölüm sonlanır.

İkinci Bölüm: İkinci bölüm konçertonun yavaş bölümüdür. Genellikle ABA Lied formu kullanılır. Birinci ve üçüncü bölüme nazaran lirik bir anlatım hakimdir. Bu bölüme solist için çoğunlukla kadans yazılmaz.

Üçüncü Bölüm: Son bölüm genellikle *rondo*¹⁰ formunda yazılır. Bölüm sıralamasındaki hızlı-yavaş-hızlı uygulamasına paralel olarak, son bölüm oldukça canlı tempodadır. İlk bölüm gibi bu bölümde de solist için kadans yazıldığı görülmektedir.

Romantik dönemde, klasik konçerto yapısında esneklikler ve yenilikler görülmüştür. Keman repertuarından örnek vermek gerekirse, Mendelssohn'un Op.64 Mi minör keman konçertosu buna en iyi örnektir. Bu yapıtta ilk bölümde orkestra sergisi yerine, ikinci ölçüde solo keman partisi temayı duyurmaktadır. Yine ilk bölümde gelişme kesitinin hemen sonunda besteci, keman için kadans kısmına yer vermiştir. Bu kadans kısmı aynı zamanda dönüş köprüsü görevi görmesiyle de türünün ilk örneğidir. Buna ek olarak da müzik tarihinde ilk defa bir besteci konçertosu için kadans yazmıştır. Diğer konçertolarda kadans kısmı tamamen serbesttir. Doğaçlama çalınabilir, pek çok besteci veya icracı tarafından önceden yazılmış olabilir; ancak Mendelssohn'un Mi minör keman konçertosunun kadans kısmı, bütünün değişmez bir parçasıdır.

Romantik dönemde solist için kadans kısmının yazılmadığı konçertolar da görülmektedir. Schumann'ın Re minör keman konçertosu ile Wieniawski'nin Re minör keman konçertosu bu duruma örnektir. Romantik dönemde bazı konçertolarda dört bölüme rastlayabiliriz. Bunun yanı sıra bölümlerin birbirine bağlanması, yine romantik dönemde görülen bir yeniliktir.

⁹ Coda: Lat., Kuyruk demektir. Sonat allegrosu'nda yeniden sergiden sonra bölümün sonunda gelir. Ana tonalite son kez duyurulur ve bölüm biter.

¹⁰ Rondo: Fr., Rondeau, Ana tonda duyulan rondo temasının(A) her episod sonrası tekrar tekrar duyurulması esasına dayanan çok kesitli müzikal form. En tipik örneği ABACA şeklindedir. B ve C kesitleri episod olarak adlandırılır.

3.4. Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosu

Schumann, hayatının önemli bir kısmı süresince piyano üzerine eserler bestelemeye konsantre olmuş ve bu alanda uzmanlaşmıştır. Piyanonun ifade özgürlüğünü genişleterek, orkestral boyutlara ulaştıran pek çok eser bestelemiştir. Bestecinin kısa süren hayatının son beş senesinde keman için eserler bestelediği görülmüştür. 1851 yılında Gewandhaus Orkestrası'nın başkemancısı Ferdinand David'in ricası üzerine keman için iki sonat bestelemiş ve bu sonatları Ferdinand David'e ithaf etmiştir. (Resim 5) Keman için konçerto besteleme fikri, Düsseldorf'a taşınıp dönemin en iyi keman virtüözlerinden biri olan Joseph Joachim ile tanışmasından sonra ortaya çıkmıştır.



Resim 5: Ferdinand David¹¹

Schumann, keman konçertosunu çok kısa bir sürede bestelemiştir. Önce piyano eşliğini yazıp, daha sonra orkestrasyonunu yapmıştır. Tuttuğu günlük notlara dayanarak söyleyebiliriz ki Schumann, konçertoyu bestelemeye 21 Eylül 1853'te

¹¹ (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/david-ferdinand-1178.html> 8 Temmuz 2019.

başlamış, 1 Ekim 1853'te bitirmiş ve de orkestrasyonu ile birlikte 3 Ekim 1853 tarihinde eseri bestelemeyi tamamlamıştır.¹²

Schumann, keman konçertosunu yakın arkadaşı Joseph Joachim'e ithaf etmiştir. (Resim 6) Fakat Joachim bu konçertoyu hiçbir zaman bir konserde çalma fırsatı bulamamıştır. Başarılı ve aranan bir keman virtüözü olarak Joachim'in başka projelerle meşgul olduğu düşünülse bile, Schumann'ın ölümünden sonra Joachim, Clara'ya bu konçertonun dengesiz bir aklın kalitesiz ürünü olduğunu itiraf etmiştir.¹³



Resim 6: Joseph Joachim¹⁴

Joachim'in bu eseri bir konserde sergileyememiş olmasının altında ilginç bir süreç yatmaktadır. Schumann bu eseri bestelediği sıralarda Düsseldorf kentinin müzik yönetmenliğini yapmaktadır. Bu göreve ilk atandığı zamanlar iyi bir müzisyen olarak ün yaptığı için, insanların takdiri ve beğenisiyle karşılanmıştır. Ancak o yıllar

¹² Guan-Ting Liao, A text-Critical Analysis of Robert Schumann's Violin Concerto in D minor, WoO1, in Comparison with Other Romantic Violin Concertos, University of Connecticut, **Doctor of Musical Arts**, 2012, s.40.

¹³ Khachatryan, **a.g.e.**, s.2.

¹⁴ (Çevrimiçi) <https://www.schumann-portal.de/joachim-joseph-1190.html> 8 Temmuz 2019.

ruh sağığındaki bozukluklar iyice artmaya başlamış ve bu durum insan ilişkilerine de fazlasıyla yansımıştır. İnsanlarla iletişim kurmaktan çekinen, utangaç, pasif bir insan olmuştur. Bu durum atanmış olduğı görevini de tehlikeye sokmuştur; çünkü insanlar hal ve hareketlerinden ötürü bu göreve Schumann'ın uygun olmadığını düşünmeye başlamışlardır.

Schumann, keman konçertosunu besteledikten sonra konçertonun *prömiyeri*¹⁵ için planlanan tarih 27 Ekim 1853'tür. 13 Ekim'de Schumann eserin notalarını Joachim'e göndermiştir. Joachim'in görüşlerine güvendiğini, eğer konçertoda çalınamayacak bir yer varsa o kısımları kesebileceğini belirtmiştir. Joachim eseri 16 Ekim tarihinde çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra, konser programının değiştirildiğı bilgisi kendisine ulaşmıştır. Yeni programda Schumann'ın, keman konçertosundan kısa bir süre önce bestelemiş olduğı keman için Do majör Fantezi'si icra edilecektir. Bu durum Schumann için ve özellikle Joachim için hayal kırıklığı yaratmamıştır. Çünkü Joachim, konçertoyu Schumann'ın tarif ettiğinden daha zor bulmuştur. Joachim bu durumun kendileri için daha iyi olduğunu, bu esere başka bir konser için daha çok çalışacak vakti olacağını ve daha iyi bir icra ortaya koyacağını Schumann'a samimiyetle açıklamıştır. 27 Ekim 1853 tarihinde Joachim, Schumann'ın Do majör Fantezi'sini harika bir şekilde yorumlamıştır. Bu konser kasım ayının başlarında görevinden zorla istifa ettirilecek olan Schumann'ın, Joachim ile Düsseldorf'ta yapacağı son konser olmuştur. Görevinden ayrılmış olmak Schumann'ı derin üzüntüye sürüklemiş ve yaratıcılığına darbe vurmuştur.

19 Ocak 1854 tarihinde Schumann Hannover'e gitmiştir. O yıllarda şehrin saray orkestrasının başkemancısı Joachim idi. Orada Schumann'ın keman konçertosu nihayet 25 Ocak tarihinde piyano, 30 Ocak tarihinde de orkestra ile prova edilecektir. Bu provalar gerçekleştikten sonra Schumann, günlüğüne şu notları yazmıştır: "Manfred Uvertürü harikaydı. Keman konçertosu, Joachim oldukça yorgundu. Elveda Joachim, Brahms..."¹⁶

¹⁵ Prömiyer: Fr.,Première, Yeni yazılmış bir eserin ilk defa seslendirilmesi.

¹⁶ Robert Schumann, **Konzert für Violine und Orchester**, Ed. Christian Rudolf Riedel, Breitkopf&Hartel, 2009, preface, s.VII-VIII.
(Çevrimiçi) https://issuu.com/breitkopf/docs/pb_5317_issuu 4 Haziran 2019.

Bu satırları yazdıktan bir süre sonra Schumann'ın akıl sağlığı iyice bozulmuş ve geçirdiği bir kriz üzerine intihar teşebbüsünde bulunmuştur. Bu vakanın üzerine Schumann, bir sanatoryumda hayatının son iki senesini geçirecek ve hayattayken keman konçertosunun prömiyeri gerçekleşmemiş olacaktır.

Eserin bestelenişinden Schumann'ın ölümüne kadar olan süreç içerisinde talihsiz olaylar yaşanmıştır. Konçerto hakkındaki görüşlerini Schumann'ın ölümünden sonra Clara'ya itiraf eden Joachim'e bakılırsa, belli ki bu yaşanan olaylar onun işine gelmiştir. Schumann'ın o dönemlerde ruhsal anlamdaki sıkıntılarını göz önünde bulundurarak, onu belki de üzmemek adına gerçek düşüncelerini Schumann'la paylaşmamıştır.

Schumann'ın ölümünden sonra Clara ile Joachim, eserin yayınlanmaması gerektiğine karar vermiştir. Clara, üçüncü bölümün çok tekrar eden ve monoton bir yapısı olduğunu düşünmüştür. Bunun yanı sıra Clara ve Joachim, Schumann'ın intihar teşebbüsü ile bu eser arasında bir bağlantı kurmuştur. Schumann'ın intihar teşebbüsünden hemen önce Clara, şu satırları günlüğüne not etmiştir: “gece yatağa uyumaya gittikten kısa bir süre sonra Robert uyandı ve ona meleklerin mırıldandığını söylediği bir melodi yazdı.”¹⁷ Bu melodi Schumann'ın keman konçertosunun ikinci bölümündeki temanın modifikasyona uğramış halidir. Bunun yanı sıra Clara ile Joachim, bu eserin Schumann'ın yaratıcılığındaki zayıflamayı gösterdiğini düşünmüştür.¹⁸ Tüm bunların neticesi olarak eser rafa kaldırılmış ve uzun bir süre icra edilmemiştir.

3.5. Konçertonun Keşfedilmesi

Schumann'ın keman konçertosu her ne kadar tarih sayfalarından silinmiş gibi gözükse de enteresan bir olayla tekrar gün yüzüne çıkacaktır. Joachim'in yeğenleri Adila ve Jelly d'Arányi, Londra'da yaşayan iki kemancı kardeşlerdir. Jelly'nin ruh çağırma seanslarına karşı büyük bir ilgisi olmuştur. Katıldığı bir ruh çağırma seansında transa geçtiği esnada bilinmeyen bir ruh gelip keman için basılmamış bir

¹⁷ Brooke Williams, The Connections Between the Violin Concertos of Felix Mendelssohn and Robert Schumann, James Madison University, **Doctor of Musical Arts**, 2011, s.42.

¹⁸ A.e.

eserini bulması ve icra etmesi için Jelly'ye yalvarmıştır. Jelly bu ruhun kime ait olduğunu sorduğunda aldığı cevap “Robert Schumann”dır. Sonraki seanslarda Jelly, büyük amcası Joachim'ın ruhuna ulaştığını ve Joachim'ın ruhunun, Schumann'ın keman konçertosunun el yazması partiyonunu bulması için Jelly'yi Berlin'de bulunan Prusya Devlet Kütüphanesi'ne yönlendirdiğini iddia etmektedir. Kısa bir süre sonra bu partiyonun sahiden Joachim'ın ruhunun yönlendirdiği gibi Prusya Devlet Kütüphanesi'nde olduğu tespit edilmiştir. Jelly daha önceden bu konçertonun varlığından haberinin olmadığını iddia etmiştir.¹⁹

Yukarıda bahsedilenler her ne kadar inanması güç olsa da başka bir görüş de Jelly'nin, Schumann'ın keman konçertosunun partiyonunu bulmak için bir basımevi olan Schott'un direktörlüğünü yapan Willy Strecker'den yardım aldığını savunmaktadır. Strecker, eseri kısa bir sürede Prusya Devlet Kütüphanesi'nde bulur ve eserin seslendirilmesi ve notalarının basılması için gerekli izinleri alır.²⁰ Ancak konçertonun dünya prömiyerini 26 Kasım 1937'de Alman kemancı Georg Kulenkampff yapmıştır. Bu olayda Nazi yönetiminin dayatması söz konusudur. Schumann'ın Alman kökenli bir besteci olmasından dolayı, keman konçertosunun dünya prömiyerinin Alman bir kemancı tarafından Almanya'da yapılması, Nazi yönetimi tarafından uygun görülmüştür. Neticesinde Berlin Filarmoni Orkestrası eşliğinde Almanya'nın Berlin kentinde konçertonun dünya prömiyeri yapılmıştır.²¹

Konçertonun notalarının ilk edisyonu Schott tarafından 1937 yılında basılmıştır. Bu edisyonda Georg Schünemann, orkestra partitürü ile piyano partiyonunu düzenlemiştir. Bir flütçü ve müzikolog olan Gustav Lenzewski de solo keman partiyonunu düzenlemiştir. Bu düzenlemede Schumann'ın orijinal el yazması partiyonuna sadık kalınmıştır. Ancak Georg Kulenkampff, eserin prömiyerini gerçekleştirmeden önce Paul Hindemith'ten Lenzewski'nin düzenlediği solo keman partiyonunu yeniden yazmasını istemiştir. Bu istekte bulunmasının nedeni eserdeki bazı teknik güçlüklerin giderilmesi ve bazı pasajların daha dramatik ve gösterişli duyulmasını istemesidir. Bunun üzerine Hindemith, 523 ölçüden oluşan solo keman

¹⁹ Khachatryan, **a.g.e.**, s.4.

²⁰ Liao, **a.g.e.**, s.45.

²¹ Khachatryan, **a.e.**

partisyonunun 266 ölçüsünü değiştirmiş, 104 ölçüde de oktav *transpozisyonu*²² yapmıştır.²³

Dünya prömiyerinden kısa bir süre sonra eserin albüm kaydı da yapılmıştır. Bu kayıt dinlendiğinde, gerçekten eserin solo keman partisyonunun orijinaliyle alakası olmadığı görölmektedir. Bestecisinin hayattayken bir kere bile dinleyemediğı, tarih boyunca türlü talihsizlikler yaşamış ve 84 sene sonra dünya prömiyeri yapılacak bir eserin, orijinaliyle alakası olmayan bir şekilde dünya çapında ilk defa seslendirilmesi, oldukça düşündürücü olmuştur.

Dünya prömiyerinin yapılmasını takip eden bir yıl içerisinde Jelly d'Arányi, BBC Senfoni Orkestrası eşliğinde 16 Şubat 1938 tarihinde Londra'da konçertonun İngiltere prömiyerini yapmıştır. Konçertonun Beethoven ile Brahms'ın keman konçertoları arasında kayıp bir bağlantı olduğunu düşünen Amerika'lı keman virtüözü Yehudi Menuhin ise aynı yıl içerisinde Amerika prömiyerini gerçekleştirmiştir.²⁴ Bu iki performans da konçertonun orijinal halinin icra edilmesi bakımından değerlidir. Konçerto yaklaşık 33 dakika sürmektedir. Solo kemana ek olarak orkestra; 2 flüt, 2 obua, 2 klarnet, 2 fagot, 2 korno, 2 trompet, timpani ve yaylılardan oluşmaktadır.

²² Transpozisyon: Bir eserin veya eserdeki bir parçanın bütünlüğü korunacak şekilde ana tonaliteden başka bir tonaliteye aktarılması anlamına gelen terim.

²³ Liao, **a.g.e.**, s.46.

²⁴ Khachatryan, **a.e.**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YAPISAL ANALİZ

4.1. Robert Schumann'ın Keman Konçertosunun Yapısal Özellikleri

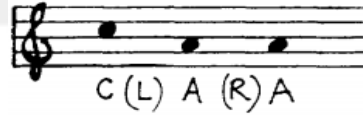
Konçerto türü, aslında kesin bir forma sahip olmayan, sonat formunu taklit eden yapıya sahip bir tür olarak nitelenebilir. Bununla birlikte, konçertonun tüm bölümlerinde kullanılan formlar genellikle birinci bölüm sonat allegrosu formu, ikinci bölüm şarkı (Lied) formu ve üçüncü bölüm rondo formu olarak sıralanabilir. Schumann'ın da bu büyük çerçeve dışına çıkmamaya özen göstermesine rağmen, bölümlerin kendi içindeki yapılarının oldukça serbest kullanıldığı görülür. Cümlesel yapılar genelde içinde barındırdıkları motiflerin devamı niteliğinde, bir kalıba sığmayan üniteleri teşkil ederler. Bu üniteler bazen 20 ölçü büyüklüğünde bazen de 4-5 ölçü büyüklüğündedir.

Haydn, Mozart ve Beethoven gibi klasik dönemin önemli bestecilerinin form anlayışı ile Schumann'ın eser besteleme sürecinde forma yaklaşımlarını yüzeysel olarak karşılaştırmak gerekir. Bunun sebeplerinden biri, bu bestecilerin kullanıp sabitleştirdiği kalıpların kendilerinden sonra gelecek olan bestecilere ışık olmasıdır. Bundan dolayı, bu bestecilere ait eserlerin ortak yapıları form bilgisi derslerine konu olan kurallar zincirini teşkil etmiştir. Klasik dönemde bestelenen sonatlarda formun ne kadar sıkı ve simetrik dokunduğunu görmek mümkündür. Formun belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayan etkenlerden bir tanesi de armonik yapının form yapısını desteklemesidir. Kadanslar ve belirli akor yürüyüşleri ile kesitler birbirinden kolay bir şekilde ayrılmaktadır. Örneğin; sonat allegrosu formunda A teması ve B teması birbirine kontrast yaratmak durumundadır ve bu tematik bölmeler birbirine köprüler ile bağlanır. Bununla beraber, A ve B temalarının bitişi genellikle tam otantik kadans vasıtasıyla öğrenilir.

Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunun birinci bölümünde ise kadansların ve diğer armonik öğelerin, formu klasik dönemdeki gibi desteklemediği

gözlemlenir. Form yapısının oldukça serbest bir şekilde tasarlandığı ve anlık değişimlerin olduğu, tüm bölümlerde görülür. Birinci bölümde A ve B temaları arasında köprünün bulunmaması buna örnektir. Bunların sebebi olarak Schumann'ın ruhsal yapısındaki anlık değişimler ve Clara motifi takıntısı olduğu bilinmektedir.¹ İşte bu hazırlıksız episodik değişimler formu meydana getiren kesitleri, geleneksel form kurallarıyla çözümlemeyi güç kılmaktadır. Bütün bunlara rağmen, eserin tüm bölümleri için kabul gören kesitler bir sonraki başlık altında tutarlı bir şekilde çözümlenmiştir.

Eseri meydana getiren ve forma yön veren Clara motifi Schumann'ın mesaj dolu müziğinin önemli bir parçasıdır. Bestecinin daha önce *Abegg Varyasyonları*, *Carnaval* ve *Gençlik Albümü* eserlerinde çeşitli amaçlarla harflere karşılık gelen notaları müziğe çevirdiği görülür. Clara motifi ise bestecinin aşk yaşadığı çağın ünlü piyanistlerinden Clara Wieck'in isminin notalara dönüşmesiyle ortaya çıkan melodik yapıdır.² (Örnek 1)



Örnek 1: Clara Motifi-1

Bu yapının varyasyonları farklı şekillerde ve farklı tonlarda besteci tarafından kullanılmıştır. (Örnek 2-3 ve 4)



Örnek 2: Clara Motifi-2



Örnek 3: Clara Motifi-3

¹ Khachatryan, **a.g.e.**, s.41.

² Eric Sams, "Did Schumann Use Ciphers?", **The Musical Times**, Vol.106, No.1470, Ağustos, 1965, s.584, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/949301> 19 Temmuz 2019.



Örnek 4: Clara Motifi-4

4.2. Birinci Bölüm- In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo³

4.2.1. Sergi

Eserin birinci bölümünün sonat allegrosu formuna oldukça benzediği, hatta sonat allegrosu olarak adlandırılabilceği söylenebilir. Orkestranın icra ettiği giriş temasındaki motifler, solo serginin başladığı 54. ölçüye kadar olan kısımda farklı tonlar ve dereceler üzerinde çeşitlendirilir. (Örnek 5)

I Robert Schumann (1853)

GİRİŞ TEMASI

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo (♩=60)

Solo-Violine

Klavier

p cresc.

d: i iv iv6/4 V

Solo kemanın girdiği yere kadar motivik yapı varyasyonlara uğrar. Bu varyasyonlar tonal yapının geçici modülasyonları ile sağlanır.

Örnek 5: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Giriş Teması

³ In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo: Alm., Güçlü, çok hızlı tempoda değil.

23. ölçüde giriş temasının yeniden geldiği ve böylelikle ikinci defa bu temanın duyulduğu görülür. Buna dayanarak, orkestra sergisinde mevcut olan yapıların asimetrik bir şekilde sıralandığını söylemek mümkündür. Bu örnekte olduğu gibi giriş temasının ikinci defa duyulmasının, klasik dönem sıkı dokunmuş form anlayışı ile birebir örtüştüğünü söylemek mümkün değildir. (Örnek 6)



Örnek 6: Ölçü: 22-27

Giriş teması armonik ve tematik yapı olarak birbirinden ayrılan iki farklı tematik bölmeyi barındırır. Yine burada klasik dönem form anlayışındaki normlardan sapmaların olduğu söylenebilir. Giriş temasındaki ikincil tema 31. ölçüde gelmektedir. Burada net bir şekilde yeni tonda kadans yapılmadığı, ama yine de farklı tonaliteye modülasyon yapıldığı söylenebilir. 29. ölçüden itibaren iki ölçülük bir geçiş olduğu, ikincil temanın akraba tonlardan üçüncü derecede (Fa Majör) duyurulduğu görülür. Tonalitenin değiştiğinin ya da daha genel anlamda yeni bir karşıt bölümün geldiğinin bir şekilde dinleyiciye hissettirilmesi ve bunun serbest bir şekilde tasarlanması, bu eserin özelliklerinden biri olarak görülebilir. İkincil tema (B) olarak niteleyebileceğimiz bu yeni yapı, hiyerarşik olarak giriş temasının altında olmakla beraber, girişteki birincil temaya (A) karşıt olarak boy göstermektedir.

İkincil temanın Örnek 2’de gösterilen Clara motifine büyük oranda benzemesi oldukça dikkat çekicidir.⁴ Bu motif ilerleyen ölçülerde çeşitlenmelere uğrar ve ölçünün hep aynı zamanında denk gelir. Temanın uzun bir süre beşinci derece üstünde *pedal*⁵ ses ile desteklenmesi, bir başka dikkat çekici unsurdur. Bu pedal ses, bestecinin uzun bir süre müziği sanki hava boşluğunda uzatması gibi imgelenebilir ve bir maksada dayanarak yapıldığı değerlendirilmektedir. İkincil temanın ilerleyen kesitlerde de karşımıza çıktığı görülür. (Örnek 7)

GİRİŞ/İKİNCİL TEMA

6 ölçü boyunca do üzerinde pedal ses mevcut.

5

Örnek 7: Ölçü: 28-39 Giriş Teması/İkincil Tema

İkincil temanın kısa girdisinin ardından, birincil temanın yeniden 42. ölçüde geldiği görülmektedir. Birincil temanın 12 ölçü boyunca son kez duyulmasından sonra orkestra sergisinin sonlandığını görmek mümkündür.

54. ölçüde giriş temasının sonlanmasının ardından solo kemanın orkestra eşliği ile birlikte esere dahil olduğu görülür. Solo sergi kesiti olarak adlandırabileceğimiz bu kesitteki tematik yapı, giriş temasındaki yapıya büyük oranda benzemektedir. (Örnek 8)

⁴ Khachatryan, a.g.e., s.29.

⁵ Pedal: Herhangi partide tutularak uzayan ses.



Örnek 8: Ölçü: 54-56

Konçertonun solo sergi kesitinde farklı motiflerin serbest olarak kullanıldığını görmek mümkündür. (Örnek 9-10 ve 11)



Örnek 9: Ölçü: 58-59



Örnek 10: Ölçü: 64-65



Örnek 11: Ölçü: 72-74

89. ölçüde Clara motifini içeren ikincil temanın solo keman partisinde geldiği görülmektedir. (Örnek 12)



Örnek 12: Ölçü: 89-90

Schumann, Fa Majör tonunda gelecek olan kapanış temasına hazırlık amacıyla beşinci derece üzerine kurulu uzun bir yapı tasarlamıştır. Bu, yeni temanın girişini dinleyiciye haber veren ve dinleyiciyi beklenti içerisine sokan bir yapı olarak nitelenebilir. Bu tekniği klasik dönem bestecilerinde de görmek mümkündür. (Örnek 13)



Örnek 13: Ölçü: 119-126 Kapanış Temasına Hazırlık

Kapanış teması ise 129. ölçüde Fa Majör tonu üzerinde gelir ve tematik yapı olarak giriş temasının aynısı kullanılır. (Örnek 14)



Örnek 14: Ölçü: 126-132

Gelişme kesiti gelmeden önce, kapanış teması içerisinde giriş temasına 141. ölçüde tekrar rastlamak mümkündür. (Örnek 15)



Örnek 15: Ölçü: 139-146

4.2.2. Gelişme

159. ölçüde gelen gelişme kesiti, farklı motif ve temaların çeşitlenmesi esasına dayanan oldukça yoğun bir müzik yazısına sahiptir. Gelişme kesitinde, daha önceki motiflerin yanı sıra, yeni gelen motifler de mevcuttur. Bu kesitte aynı temanın farklı

sesler üzerindeki tekrarı tekniğine dayanan *sekvens* gibi teknikler mevcuttur. (Örnek 16)

Gelişme

Yeni motif

Sekvens

Sekvens devamı

Örnek 16: Ölçü: 155-170 Gelişme Kesiti Başlangıcı, Yeni Motif ve Sekvens Tekniğinin Kullanımı

Sergi kesitine ait Clara motifini içeren ikincil temayı Re Minör tonu üzerinden duymak, gelişme kesitinin amacı göz önünde bulundurulduğunda, hiç de şaşırtıcı değildir. Clara motifi çeşitlemelerle birlikte, ilerleyen ölçülerde orkestra ve solo keman tarafından paylaşımlı olarak duyurulacaktır.⁶ (Örnek 17)

⁶ Khachatryan, **a.g.e.**, s.32.



Örnek 17: Ölçü: 177-189 Giriş Temasındaki Tematik Yapının (İkincil Tema) Re Minör Tonundan Yeniden İşlenmesi

4.2.3. Yeniden Sergi

Yeniden sergi kesiti 212-216. ölçüler arasındaki ana tonun beşinci derecesiyle (V-I) yapılan dönüş köprüsü neticesinde ana tona (Re Minör) geri döner. (Örnek 18)



Örnek 18: Ölçü: 212-216 Dönüş Köprüsü

Yeniden serginin ilk dört ölçüsünü (217-221.ölçüler arası) solo keman ve orkestra beraber icra ederler ve devamında yalnızca orkestra yeniden sergiyi devam ettirir. Eserin bu kesitinde orkestra sergisinin 217. ölçüde, solo serginin ise 247. ölçüde geldiği anlaşılmaktadır. (Örnek 19 ve 20)



Örnek 19: Ölçü: 217-222 Yeniden Sergi Başlangıcı



Örnek 20: Ölçü: 247-248 Yeniden Sergi Solo Temasının Gelişi

278. ölçüde gelen Clara motifini içeren ikincil tema ise Fa Majör tonu yerine, yeniden sergide kullanılması daha uygun olan (sonat allegrosu formundaki gibi) Re Minöre paralel ton olan Re Majör tonunda işlenir. (Örnek 21)



Örnek 21: Ölçü: 278-280 İkincil Temanın Re Majör Üzerinden Gelişi

Kapanış teması da ikincil tema gibi yine Re Majör üzerinden gelir. (Örnek 22)



Örnek 22: Ölçü: 318-321 Kapanış Teması

Eserin birinci bölümüne ait form şeması: (Tablo 1)

BÖLÜM FORM ŞEMASI										
SERGİ	Giriş Teması				Solo Sergi				Kapanış Teması	
	A	A	B	A	A	A	B		A	A
	22 ölçü	6+2 ölçü	11 ölçü	12 ölçü	22 ölçü	14 ölçü	29 ölçü	14 ölçü	12 ölçü	18 ölçü
	Dm	Dm	FM	Dm	Dm	Dm	FM	FM	FM	FM
GELİŞME	56 ölçü									
YENİDEN SERGİ	Giriş Teması				Solo Sergi				Kapanış Teması	
	A		A		A	A	B		-	
	24 ölçü		6 ölçü		21 ölçü	10 ölçü	40 ölçü		35 ölçü	
	Dm		Dm		Dm	Dm	DM		DM	

Tablo 1: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Birinci Bölüm Form Şeması

4.3. İkinci Bölüm-Langsam⁷

Konçertonun ikinci bölümü, eserin aynı zamanda yavaş bölümünü teşkil eder. Barok dönemin sonlarına doğru konçerto formu, hızlı-yavaş-hızlı sıralamasıyla üç bölümlü olacak şekilde günümüze ulaşmıştır. Bu bilgi ışığında Schumann Re Minör Keman Konçertosunun da, bu geleneksel konçerto yapısını takip ettiğini söylemek mümkündür. Ayrıca eserin bu bölümü, armonik dil bakımından en zengin bölüm olarak nitelenebilir. Armonik olarak zengin olmasının yanı sıra, ikinci bölüm yapı

⁷ Langsam: Alm., Ağır tempoda.

Bölümün genel olarak 2 bölmeli şarkı formu olduğu ve her bölmenin iki farklı tematik yapı ve köprü barındırdığı söylenebilir. Birinci bölme a1 teması (Sib Majör) ile başlar ve karşıt tondaki (Fa Majör) b teması ile devam eder. (Örnek 23 ve 24)



45



Örnek 25: Ölçü: 18-25 Birinci Bölme, Köprü

İkinci bölüm ise benzer bir formal organizasyon ve birinci bölmeden farklı bir tonal organizasyon ile devam eder. (Örnek 26 ve 27)



Örnek 26: Ölçü: 30-37 İkinci Bölme Başlangıcı



Örnek 27: Ölçü: 37-46 İkinci Bölme b teması

Bölümün bir koda ile bitmesi beklenirken şaşırtıcı bir şekilde son dört ölçünün, üçüncü bölüme bağlantı işlevini yürüten bir köprü olduğu söylenebilir. (Örnek 28)

Örnek 28: Ölçü: 46-53 Köprü

Eserin ikinci bölümüne ait form şeması: (Tablo 2)

İKİNCİ BÖLÜM FORM ŞEMASI							
1.BÖLME				2.BÖLME			
a1	a2	B	Köprü	a1	a2	b	Köprü
4 ölçü	4 ölçü	13 ölçü	10 ölçü	4 ölçü	4 ölçü	10 ölçü	4 ölçü
BbM	BbM	FM	Cm	BbM	Gm	Gm	BbM

Tablo 2: Schumann Re Minör Keman Konçertosu İkinci Bölüm Form Şeması

4.4. Üçüncü Bölüm- Lebhaft, doch nicht schnell⁸

Konçertonun bu bölümünü, eserin en ilginç bölümü olarak nitelemek abartı olmayacaktır. Bu bölümde, Schumann yapı olarak rondo çeşitlerinden *sonat rondo* formunu kullanmıştır. Geleneksel rondo formundan ayrı olarak, bu bölüm armonik anlamda da sonat formuna benzemektedir.

Re Majör tonunda başlayan eser, karşı temanın (B teması) La Majör üzerinde duyurulması ile devam eder. (Örnek 29 ve 30)

A Teması **III**

(a) Lebhaft, doch nicht schnell (♩ = 68)

D: I6/4 I V I6/4 V7 vi ii V I

Örnek 29: Ölçü: 54-62 A Teması Girişi

⁸ Lebhaft, doch nicht schnell: Alm., Canlı, ancak hızlı değil.

B Teması

Yarım Kalış

IV V I6/4

M. 10174 r.

Örnek 30: Ölçü: 92-98 B Teması

Köprülerin oldukça uzun, birçok simetrik ve asimetrik cümlelerden oluştuğu gözlemlenir. Üçüncü bölüm boyunca hemen hemen bütün köprülerde böyle bir tasarımın olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte, A teması ise iki farklı tematik yapıdan (a+b) oluşur ve A temasının 127. ölçüdeki yeniden gelişi (b+a) şeklindedir. (Örnek 31-32 ve 33)

(a) Lebhaft, doch nicht schnell (♩ = 63)

55

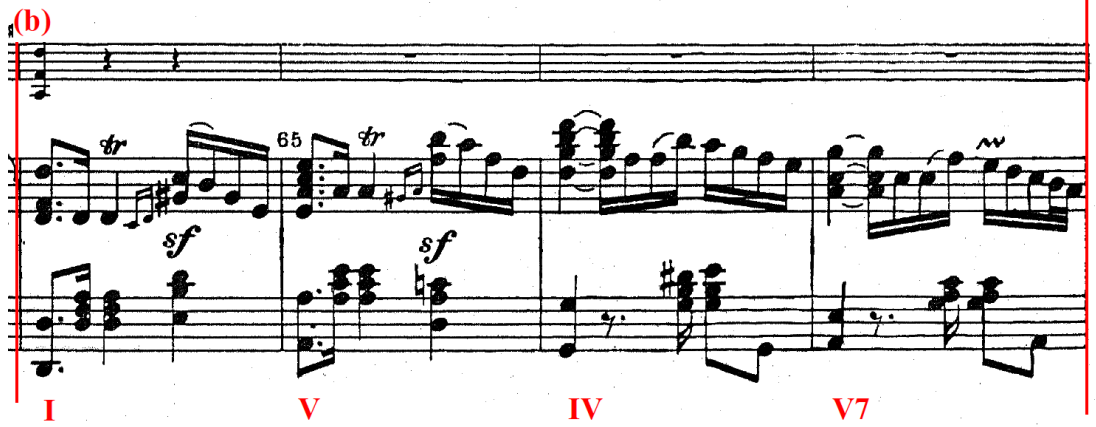
D: I6/4 I V I6/4 V7 vi

(a1)

60

ii V I

Örnek 31: Ölçü: 54-62 a Cümlesi



Örnek 32: Ölçü: 64-68 b Cümlesi



Örnek 33: Ölçü: 127-135 A Temasının Yeniden Gelişi

A temasının yeniden gelişinde, temayı meydana getiren cümlelerin yer değiştirdiği görülür. Bununla birlikte, b ve a cümleleri arasında köprü bulunmaktadır ve a cümlesinin yeniden gelişi 155. ölçüde gerçekleşmektedir. (Örnek 34)

27

Köprü

135

p

140

145

150

(a)

155

Örnek 34: Ölçü: 135-159 Köprü ve a Cümlesinin Yeniden Gelişi

C temasının yapı itibariyle küçük olmasına karşın, barındırdığı ritmik öğelerin diğer bölmelere nazaran daha seri olması nedeniyle gelişme özelliği gösterdiği görülmektedir. (Örnek 35)

C TEMASI (GELİŞME)

29

180

185

186

cresc. 11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

м. 16174 г.

Örnek 35: Ölçü: 178-187 Gelişme Kesiti

Gelişmeden sonraki kesitlerin gelişmeden önceki kesitlere yapısal olarak benzemesi ve yeniden sergideki B temasının ana ton üzerinden verilmesi eserin sonat rondo olduğunu kanıtlar niteliktedir. (Örnek 36)

B TEMASI

M. 16174 r.

32

Köprü

Örnek 36: Ölçü: 189-211 Yeniden Sergi, B Teması

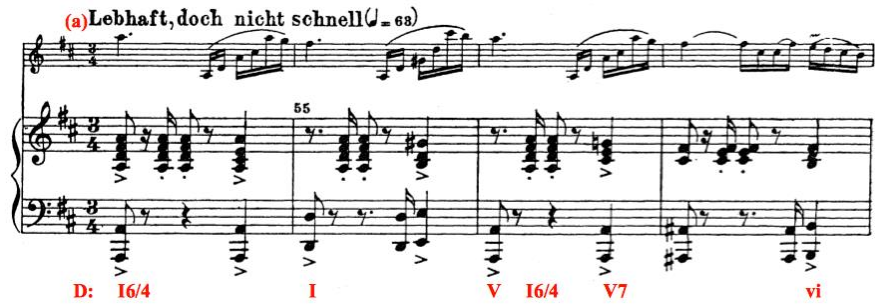
289. ölçüde gelen koda, kadans yürüyüşleri ile eserin biteceğini dinleyiciye anlatır. (Örnek 37)

KODA



Örnek 37: Koda

Tüm yapılan form analizleri ve açıklamaların yanı sıra, Schumann'ın meşhur Clara motifinin polonez ritmik kalıbıyla sunulması da göze çarpan başka bir unsur olarak nitelenebilir. Schumann bu motifi özellikle polonez ritmik kalıbıyla sunmayı hedeflemiş ve motif bir oktav yerine iki oktava kadar genişletilmiştir.⁹ (Örnek 38)



Örnek 38: Ölçü: 54-58

Bu bölümde A temasının her zaman Re Majör üzerinden duyurulmadığı görülmektedir. 155. ölçüde A teması Si Majör tonunda gelmektedir. Schumann'ın klasik form anlayışından çağının gereği olarak uzaklaştığını bu bölümde görmek mümkündür. (Örnek 39)

⁹ Khachatryan, a.g.e., s.33-34.



Örnek 39: Ölçü: 155-165

Eserin üçüncü bölümüne ait form şeması: (Tablo 3)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM FORM ŞEMASI												
A	Köprü	B	Köprü	A	Köprü	C (Gelişme)	A	Köprü	B	Köprü	A	Koda
18 ölçü	17 ölçü	16 ölçü	18 ölçü	31 ölçü	12 ölçü	11 ölçü	17 ölçü	21 ölçü	16 ölçü	18 ölçü	27 ölçü	21 ölçü
DM		AM		AM+BM		DM	DM		DM		DM	DM

Tablo 3: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Form Şeması

Tüm bölümlerin yapısal ve armonik olarak değerlendirilmesi neticesinde, Schumann'ın bu konçertoyu büyük bir sonat formunda bestelediği düşünülmektedir. Bu düşünceye paralel olarak ortaya çıkan yapının aşağıdaki gibi olduğu söylenebilir: (Tablo 4)

SCHUMANN RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU		
I.BÖLÜM	II.BÖLÜM	III.BÖLÜM
SERĞİ	GELİŞME	YENİDEN SERĞİ
DM	BbM	DM

Tablo 4: Schumann Re Minör Keman Konçertosu Genel Yapısı

BEŞİNCİ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN KEMAN KONÇERTOSUNUN İCRASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Bu bölümde Robert Schumann'ın Re minör keman konçertosunun icrasında karşılaşılabilecek teknik zorluklar tespit edilmiş ve çalışma önerileri sunulmuştur. Bunun yanı sıra Schumann'ın büyük keman virtüözü Paganini'ye olan hayranlığı keman konçertosuna da yansımıştır. Bu yansımalar konçertodaki gösterişli pasajlarda görülmektedir. Bu pasajlar Paganini'nin kaprisleriyle kıyaslanarak izah edilmiştir.

5.1. Birinci Bölüm

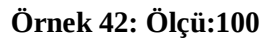
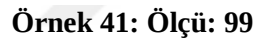
Konçertonun ilk bölümünde 78. ölçüde yer alan ve daha sonra yeniden sergi kesitinde 271. ölçüde de tekrarlanacak olan bu pasajın mükemmel kadans hissiyatı ile etkili bir şekilde icra edilmesi önemlidir. Ölçünün üçüncü zamanında başlayan *crescendo* ile müzik yükselerek, sonraki ölçünün başına yazılan *sforzando*¹ ile toniğe çözülür. Etkili bir *crescendo* yapabilmek için bağlı yazılan kısım yayın ucunda başlamalı, üçüncü zamanın sonuna kadar yayın üst yarısı eşit bir şekilde kullanılmalı ve dördüncü zamandan itibaren yavaş hız vererek köke kadar eşit bir şekilde iterek çalışılmalıdır. (Örnek 40)



Örnek 40: Ölçü: 78

¹ Sforzando: İt., Notaya yapılan aksan.

tınlayıp tınlamadığı kontrol edilmelidir. Bu pozisyon geçişine pilot çalışılıp, pozisyon geçişi iyice sağlanmalıdır. (Örnek 41 ve 42)



2 Entonasyon: İt., Intonazione. Bir eserde yazan notaları icra ederken doğru ve kararlı ses
frekanslarıyla duyurma becerisi.

3 Pilot parmak: Pozisyon geçişlerinde geçilen pozisyona referans sağlayan parmak.

4 La teli: Kemanın dört telinden ikincisidir. Harf sistemiyle A, Roma rakamıyla II olarak gösterilir.

5 Mi teli: Kemanın dört telinden birincisidir. Harf sistemiyle E, Roma rakamıyla I olarak gösterilir.

6 Oktav: 8'li aralık.

şekilde çalınması için, üçüncü parmak ile sol⁷ ve re tellerine⁸ aynı anda basılmalıdır. Parmakları telde tutmayıp kaldırmak, birbiri ardı sıra gelen beşli aralıktaki notaları çalarken düşülen bir yanıştır. Eseri çalışmaya başlamadan önce bahsedilen durumda olan ve birbiri ardı sıra gelen notalar işaretlenmeli, çalışırken bunlara dikkat edilmelidir. Aksi halde akıcılık sağlanmamış olacaktır. (Örnek 43)



Örnek 43: Ölçü: 112

118. ölçüde ve daha sonra 120. ölçüde gelen bu pasajda sağ el hakimiyeti önemlidir. Tel geçişleri asla sert olmamalıdır. Mümkün olduğunca yumuşak ve birbirine yakın tel geçişleri yapılmalıdır. Bunun için bu ölçü yavaş tempoda çalışılmalıdır. Çekerek gelen yere iterek başlamak, 4 bağlı çalışmak ve *détaché*⁹ çalışmak gibi yöntemler uygulamak faydalı olacaktır. Bunlara dikkat ederek çalışıldığında icra sırasında ton ve yay dengesi korunacaktır. (Örnek 44)



Örnek 44: Ölçü: 118

130. ölçüde ve daha sonra 314. ölçüde gelen bu pasajda bir önceki örnekte olduğu gibi tel geçişleri önemlidir. Tel geçişlerinin yanı sıra sol el ile sağ elin koordinasyonu açısından bu pasajın yavaş tempoda, 16'lık değerde eşit notalarla *détaché* çalışılması faydalı olacaktır. Yumuşak ve birbirine yakın tel geçişleri akıcılık

⁷ Sol teli: Kemanın dört telinden dördüncüsüdür. Harf sistemiyle G, Roma rakamıyla IV olarak gösterilir.

⁸ Re teli: Kemanın dört telinden üçüncüsüdür. Harf sistemiyle D, Roma rakamıyla III olarak gösterilir.

⁹ *Détaché*: Fr. Yaylı sazlarda notaları ayrı, bağısız çalmak anlamına gelen terim.

açısından önemlidir. Yayı geçilecek tele hazırlayarak çalışmak, pasajın akıcı olmasına yarar sağlayacaktır. (Örnek 45 ve 46)



177 ve 181. ölçüde sol telinde gelen bu pasajların doğru entonasyon ile çalınabilmesi için pozisyon geçişlerinin çıkış-iniş şeklinde çalışılması gereklidir. Ayrıca 177, 178 ve 182. ölçünün üçüncü zamanında gelen la notasının ve 181. ölçüde gelen re notasının entonasyonu mutlaka boş tel re ile kontrol edilmelidir. (Örnek 47 ve 48)



300 ve 301. ölçüde Örnek 43'ün açıklamasında bahsedilen beşli aralık konusu partiyon üzerinde gösterilmiştir. (Örnek 49)



Örnek 49: Ölçü: 300-301

344. ölçüden itibaren başlayan pasajdaki tam dörtlü aralıktaki çift sesler kontrol edilerek çalışılmalıdır. Ayrıca boş tellerle de seslerin kontrol edilmesi entonasyon açısından önem teşkil etmektedir. Örneğin 346. ölçünün üçüncü zamanında gelen si notası, mi teli ile kontrol edilmelidir. Emin olunduktan sonra fa diyez notası ile birlikte çalınıp doğru entonasyonda olmasına dikkat edilmelidir. Bu, entonasyon açısından genel bir çalışma prensibi haline getirilmelidir. (Örnek 50 ve 51)



Örnek 50: Ölçü: 344



Örnek 51: Ölçü: 345-346

5.2. İkinci Bölüm

Konçertonun ikinci bölümünde teknik açıdan icracıyı zorlayacak bir pasaj bulunmamaktadır. Ancak teknik açıdan zorlayıcı bir pasaj olmaması bölümün icra açısından kolay olduğu anlamına gelmemektedir. Konçertonun ağır bölümü olduğu için belki de müzikal anlatımın ve armonik dilin en yoğun olduğu lirik bir bölümdür. Partisyonda belirtilen nüanslara dikkat edip iyi bir ton elde etmek için sağ ele

odaklanılmalıdır. Bölümde iyi bir entonasyon yakalamak için öncelikle *vibrato*¹⁰ yapmadan çalışılmalıdır. Entonasyondan emin olunduktan sonra *vibratolu* çalışılmalıdır. Pozisyon geçişlerinde pilot parmak kullanılmalıdır. Pozisyon geçişleri çalışılırken mutlaka *vibratosuz* çalışılmalıdır. Pilot parmak kullanılması gereken pasajlar örneklerle gösterilmiştir. (Örnek 52-53-54-55 ve 56)



Örnek 52: Ölçü: 9



Örnek 53: Ölçü: 12



Örnek 54: Ölçü: 17



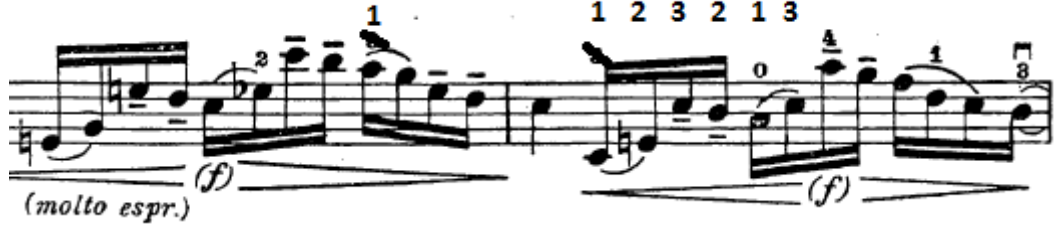
Örnek 55: Ölçü: 18-19



Örnek 56: Ölçü: 48

¹⁰ Vibrato: İt., Seslerin çok hafif düzeyde ancak düzenli şekilde çok sık ve hızlı salınımıyla oluşan titreşimli ses.

11. ve 12. ölçülerde partiyon üstünde belirtilen parmak numaraları ile çalınması önerilir. (Örnek 57)



Örnek 57: Ölçü: 11-12

5.3. Üçüncü Bölüm

Konçertonun ilk bölümünde açıklanan beşli aralık konusuna (Bkz.Örnek 43) dayanarak üçüncü bölümde de bu konuyu ilgilendiren pasajların tespiti yapılmış ve örneklerle gösterilmiştir. Bu pasajları çalışırken parmaklar kaldırılmamalıdır. (Örnek 58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69 ve 70)



Örnek 58: Ölçü: 83 ve 217



Örnek 59: Ölçü: 113



Örnek 60: Ölçü: 115-116



Örnek 61: Ölçü: 125



Örnek 62: Ölçü: 151



Örnek 63: Ölçü: 174



Örnek 64: Ölçü: 177



Örnek 65: Ölçü: 223



Örnek 66: Ölçü: 247-248



Örnek 67: Ölçü: 249-250



Örnek 68: Ölçü: 252



Örnek 69: Ölçü: 292



Örnek 70: Ölçü: 299

117. ölçüde ve daha sonra 251. ölçüde gelen bu pasajda tel geçişlerinin mümkün olduğunca yakın ve yumuşak olması gerekmektedir. Çalışırken sağ elin, bileğin esnek olmasına dikkat edilmelidir. Böylece geçişler yumuşak olacaktır. Bu pasajlar yavaş tempoda *détaché* ve 3 bağlı olarak da çalışılırsa faydalı olacaktır. (Örnek 71 ve 72)



Örnek 71: Ölçü: 117-118



Örnek 72: Ölçü: 251-252

178 ve 187. ölçüler arasında gelen bu pasaj rondo formunda olan bölümün C temasıdır. Schumann bu pasajda yazmış olduğu 32'lik ve 64'lük değerdeki notalarla, müziği ileri taşıyıcı bir efekt yaratmak istemiştir. Bu efekti iyi bir şekilde yansıtmak için ritmik eşitlik ve entonasyon oldukça önemlidir. İyi bir entonasyon yakalamak için pasajın yavaş tempoda *détaché* olarak çalışılmasının yanı sıra, farklı ritimlerle çalışılması da önerilir. Ritmik eşitliği sağlamak için pasaj 3/4'lük ölçüye paralel olarak 3 bağlı ve her bağın başına aksan yaparak çalışmak da faydalı olacaktır. Tüm bu çalışmalara öncelikle çok yavaş tempodan başlamalı, gitgide hızlandırılmalıdır. (Örnek 73)



Örnek 73: Ölçü: 178-179

275. ölçüde gelen bu pasajdaki çift ses *tremolo*¹¹ kısım, oldukça yavaş tempoda ve 16'lık değerde eşit notalarla çalışılmalıdır. Yavaş tempoda çalışırken, yayın hızlı tempoda çalınacak yerinde çalışmak pasajın doğru yorumlanması için gerekli bir unsurdur. Sesler mümkün olduğunca boş teller ile kontrol edilmeli ve doğru entonasyonu sağlamak için çalışılan çift sesler tek tek çalınarak temizlenmelidir. Bu çalışma sırasında çift sesin, çalışılan ses haricindeki sesi de teldeki yerine basılmalıdır. (Örnek 74)



Örnek 74: Ölçü: 275

¹¹ Tremolo: İt., Sesin kesintili ya da kesintisiz olarak sürekli tekrar edilmesi.

5.4. Keman Konçertosunda Paganini'nin İzleri

Schumann 1853'te, keman konçertosunu bestelediği yıl, konçertodaki bazı pasajların çalınma uygun olup olmadığını sormak için dönemin ünlü kemancılarından Joachim'e bir mektup yazmış ve keman konçertosunun belli bir seviyenin üstünde olması için çaba sarfetmiştir.

Schumann hayatı boyunca hiç keman çalmamış, konçertosundaki teknik pasajlar konusunda hayranı olduğu Paganini'den ilham almıştır. Gençlik yıllarında piyano için bestelediği bazı eserlerinde de Paganini'ye olan hayranlığı görülmektedir. Bu eserlere *Etudes After Paganini Caprices Op.3*, *Six Concert Studies on Caprices by Paganini Op.10* örnek verilebilir.¹²

Paganini, yazmış olduğu 24 solo kapris ile keman çalım tekniğinin sınırlarını genişletmiştir. Schumann 1830 yılında Paganini'yi Frankfurt'ta bir konserinde canlı olarak dinlemiş ve adeta büyülenmiştir.¹³ Paganini'nin yazdığı kaprisler üzerinde büyük bir titizlikle çalışmış ve kaprislerdeki teknik yenilikleri piyanoya nasıl adapte edebileceği konusuna odaklanmıştır.

Schumann'ın hayatı incelendiğinde, Paganini'ye olan büyük hayranlığının eserlerine de yansıdığı görülmektedir. Schumann'ın keman konçertosunda Paganini'den ilham aldığı pasajlar örneklerle birlikte kıyaslanarak açıklanmıştır.

Schumann, konçertonun ilk bölümünde 113. ölçüden itibaren yazdığı 16'lık değerdeki notaların arasına re pedal sesini eklemiştir. 114. ölçünün ikinci zamanından itibaren çift ses oktav yazımı ve *crescendo* ile bir sonraki ölçüde *toniğe*¹⁴ ulaşan pasaj müziği adeta canlandırır. Bu iki ölçüde de re sesi pedal olarak tutulmuştur.¹⁵ (Örnek 75)

¹² Khachatryan, **a.g.e.**, s.67.

¹³ **A.g.e.**, s.68.

¹⁴ Tonik: Bir dizinin ilk derecesi.

¹⁵ **A.e.**



Örnek 75: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO 23, İlk Bölüm, Ölçü: 113-114

Aynı teknik fikir Paganini'nin ikinci kaprisinde uygulanmıştır. Buradaki uygulamada çift sesler oktav değildir, altılı ve onlu aralıklar kullanılmıştır. La ve re sesleri pedal olarak kullanılmıştır. Paganini'nin bu fikri uyguladığı pasajların icrası daha zordur. Ancak Schumann bu fikri kendi konçertosunda da kullanmıştır.¹⁶ (Örnek 76)



Örnek 76: Niccolò Paganini, İkinci Kapris, Ölçü: 25-28

Schumann'ın keman konçertosunun 115 ile 121. ölçüleri arasındaki pasajda çift ses melodik bir yapı görülmektedir. Schumann bu pasajda üst partide la sesini tutup alt partide *tremolo* kullanmıştır. Bestecinin bu yöntemi 7 ölçü boyunca farklı şekillerde uyguladığı görülmektedir. 117. ölçünün ikinci zamanında besteci bu sefer üst partide *tremolo* kullanıp, alt partide re sesini tutmayı tercih etmiştir.¹⁷ (Örnek 77)

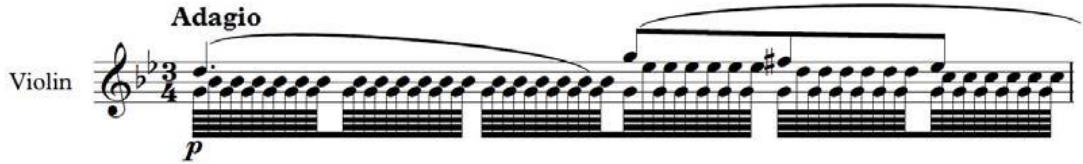
¹⁶ Khachatryan, **a.g.e.**, s.69.

¹⁷ **A.e.**



Örnek 77: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO 23, İlk Bölüm, Ölçü: 114-121

Paganini'nin iki kapisinde bu uygulanan *tremolo* yöntemi örnek gösterilebilir. Birinci örnek Paganini'nin altıncı kapisinde görülmektedir. Bu örnekte üst parti melodik hattı oluştururken, alt parti *tremolo* olarak devam etmektedir. Bu yöntem kapis boyunca devam eder.¹⁸ (Örnek 78)



Örnek 78: Niccolò Paganini, Altıncı Kapris

İkinci örnek, Paganini'nin sekizinci kapisinden verilebilir. Bu örnekte melodik hattı 16'lık değerde notalarla yazılmış alt parti oluştururken, üst parti ölçü boyunca aynı sesi tutmaktadır.¹⁹ (Örnek 79)



Örnek 79: Niccolò Paganini, Sekizinci Kapris, Ölçü: 8-10

Konçertonun ilk bölümünde sergi kesitinin bitiminden hemen önce gelen 5 ölçülük pasajda Schumann, 32'lik değerde notalarla *arpeggiato*²⁰ yazmıştır. Bu pasaj

¹⁸ Khachatryan, **a.g.e.**, s.70.

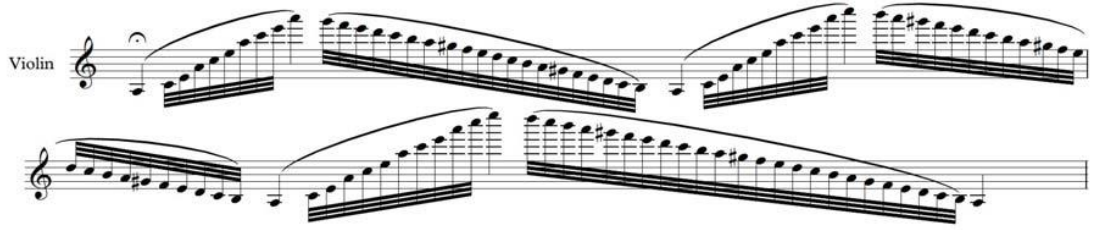
¹⁹ **A.e.**

sergi kesitinin kapanış fikridir.²¹ Arpejleri farklı ritim ve yay şekilleriyle çalışmak pasajın *artikülasyonu*²² için fayda sağlayacaktır. (Örnek 80)



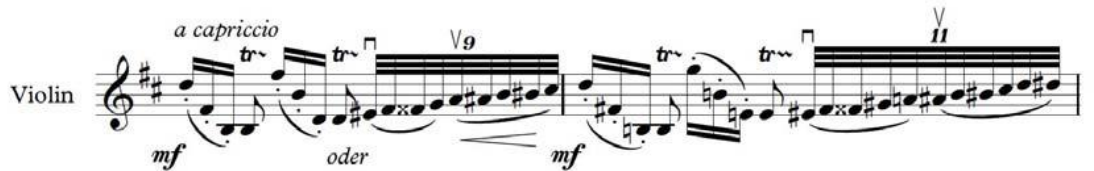
Örnek 80: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 125-127

Bu tip pasajların icrası iyi bir sol el artikülasyonu, doğru ve dengeli sağ el tekniği gerektirdiğinden dolayı zordur. Paganini'nin beşinci kaprisinin başlangıç ve bitişinde bu yöntem uygulanmıştır.²³ (Örnek 81)



Örnek 81: Niccolò Paganini, Beşinci Kapris

Konçertonun üçüncü bölümünde de teknik anlamda Schumann'ın Paganini'den etkilendiği pasajlara rastlanmaktadır. Schumann, üçüncü bölümün 113 ve 114. ölçülerindeki üçüncü zamanlara 32'lik değerde kromatik olarak yükselen notalar yazmıştır.²⁴ Bu kromatik çıkışları gidiş-dönüş olarak çalışmak faydalı olacaktır. (Örnek 82)



Örnek 82: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 113-114

²⁰ Arpeggiato: İt., Arpejlerle, kırık akorlarla çalmak anlamına gelen terim.

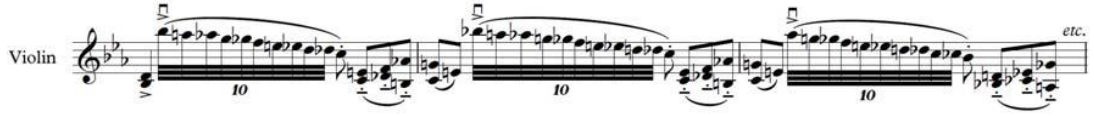
²¹ Khachatryan, **a.g.e.**, s.71.

²² Artikülasyon: Seslerin birbirinden ayırt edilebilmesi, tane tane duyulması.

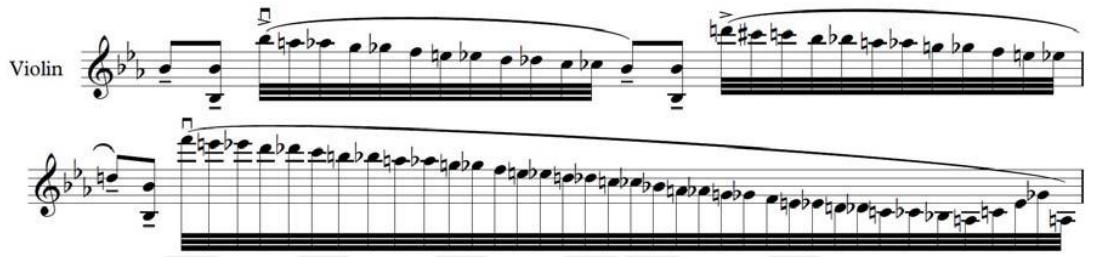
²³ **A.e.**

²⁴ **A.g.e.**, s.72.

Kromatik olarak yükselen notalar içeren bu pasaj ile müzik adeta canlanır. Bu pasajın icrası için iyi bir sol el artikülasyonu ve iyi bir *ajilite*²⁵ gerekmektedir. Paganini'nin on yedinci kaprisinde de benzer pasajlar yer almaktadır.²⁶ (Örnek 83 ve 84)



Örnek 83: Niccolò Paganini, On Yedinci Kapris, Ölçü: 12-14



Örnek 84: Niccolò Paganini, On Yedinci Kapris, Ölçü: 18-19

Konçertonun üçüncü bölümünde 275 ve 281. ölçüler arasındaki pasajda Schumann, çift *tril*²⁷ yazmıştır ve bu çift trilin yazıldığı notalar üçlü aralıktadır. Bu notaların icrası virtüözite gerektirir. Çünkü birbirinden bağımsız olan parmakların, trilleri aynı hızda ve temiz bir şekilde duyurması gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi için trillerin yavaş bir şekilde önce sekizlik değerde, sonra *triole*²⁸ ve onaltılık değerde olacak şekilde çalışılması önerilir. Tüm farklı ritimlerde yapılacak çalışmadan sonra çift sesli triller, iyi bir sol el tekniği ile mümkün olacaktır.²⁹ (Örnek 85)

²⁵ Ajilite: Fr., Agilité. Çeviklik, atiklik, kıvraklık.

²⁶ A.e.

²⁷ Tril: Notanın bir üst sesi ile (bu ses yarım veya tam ton olabilir) süresi boyunca hızlı bir şekilde işlemesidir.

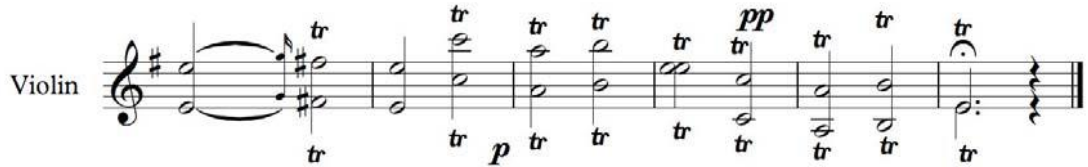
²⁸ Triole: Fr., Triolet. Üçleme.

²⁹ A.g.e., s.74.



Örnek 85: Robert Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Ölçü: 275-281

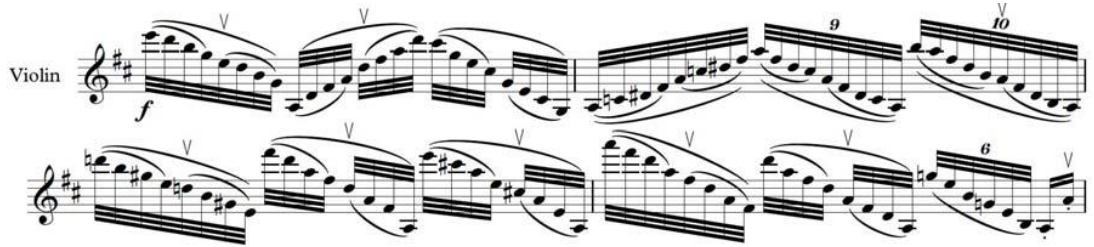
Çift tril Paganini'nin sıklıkla kullandığı bir sol el tekniğidir. Üçüncü kaprisin giriş kısmında bu tekniğin uygulaması görülmektedir. Paganini'nin yazmış olduğu bu trillerin icrası daha zordur. Çünkü trilleri yazmış olduğu notalar oktav aralıktadır. Genellikle kemanda alt pozisyonlarda oktav çalmak için 1 ve 4. parmaklar birlikte basılır. Üst pozisyonlara çıkıldıkça sesler arasındaki mesafe belirgin bir şekilde azaldığı için 1 ve 3. parmaklar birlikte kullanılabilir. Paganini'nin yazmış olduğu bu trilleri çalabilmek için oktav, pozisyon fark etmeksizin, 1 ve 3. parmaklar birlikte basılarak çalınmak zorundadır. Bunun başka bir alternatifi yoktur. Üstelik bu notalar kemandaki alt pozisyonlarda yazılmıştır. Tüm bu gerekçeler bu pasajı virtüözite gerektiren bir pasaj kılar. (Örnek 86)



Örnek 86: Niccolò Paganini, Üçüncü Kapris, Ölçü: 20-24

Schumann'ın Paganini'den ilham aldığı pasajlara örnek olarak en ilginç ve düşündürücü olanı üçüncü bölümün sonunda yer alır. 302 ve 305. ölçüler arasında Schumann, virtüözite gerektiren arpejli figürler yazmıştır. Bu pasajda hızlı pozisyon geçişleri için iyi bir sol el tekniği gerekmektedir. Paganini'nin yirmi dördüncü kaprisinin final bölümünde tıpkı bu pasaja benzeyen, virtüözite gerektiren arpejler bulunmaktadır. Bu pasaj adeta bir zafer havasında duyulmaktadır ve oldukça gösterişlidir. Çok aşıkardır ki Paganini, her biri keman repertuarı için çok değerli olan yirmi dört kapristen oluşan yapıtını zafer havasında bitirmeyi istemiştir. Burada ilgi çekici olan kısım, Schumann'ın da aynı fikirle eserini bitirmeyi tercih etmiş olmasıdır. Schumann'ın yazdığı pasaj da zafer havasında duyulmaktadır ve

kullanılan teknik yöntem aynıdır. Bunun bir tesadüf olmadığı rahatlıkla söylenebilir.³⁰ (Örnek 87 ve 88)



Örnek 87: R. Schumann, Keman Konçertosu WoO23, Üçüncü Bölüm, Ölçü: 302-305



Örnek 88: Niccolò Paganini, Yirmi Dördüncü Kapris, Final Bölümü

³⁰ Khachatryan, a.g.e., s.75.

SONUÇ

Alman romantizminin öncü bestecilerinden Robert Schumann'ın biricik keman konçertosu, bu tezin araştırma konusu olmuştur. Dönem ve besteci hakkında bilgi verilmiş, konçerto formunun tarihsel gelişim sürecinden bahsedilmiş, Schumann'ın Re Minör Keman Konçertosunun bölümlerinin yapısal analizi yapılmış, eserin tarihçesinden bahsedilmiş ve eseri çalışmak isteyen icracılara tecrübelerle dayalı çalışma önerileri sunulmuştur.

Konçertonun geneline bakıldığı zaman, beşinci bölümde bahsi geçen pasajların teknik yeterlilik gerektiren gösterişli pasajlar olduğu görülmektedir. Biz icracılar yeni bir eser öğrenirken, eserin müzikal dilini anlamanın yanı sıra, çeşitli teknik zorluk içeren pasajlarla da karşılaşmaktayız. Bu pasajları çalışırken herkesin kendine özgü yöntemleri olabilmektedir; çünkü herkesin müzikal yaklaşımı ve müziği anlama şekli farklıdır. Bu bölümde kendi tecrübelerime göre sunduğum çalışma önerilerinin yanı sıra, karşılaştırmalı olarak bahsi geçen Paganini kaprislerin daha önceden çalışılmış olması, icracıya bu eserde teknik kolaylık sağlayacaktır.

Biz yorumcular, her zaman notanın bir adım ötesine geçme gayretinde olmalıyız. Bir eserin tarihçesini öğrenip, yapısal özelliklerini kavrayıp, bestecisi ve dönemi hakkında bilgi sahibi olup o eseri yorumlamaya çalışmak ile, portede yazan notaları seslendirmeye çalışmak arasında her zaman fark olacaktır. Özellikle tarihçesini bildiğimiz bir yapıt bizim için farklı bir anlam kazanacak ve oluşan duyarlılık yorumumuza yansıyacaktır. Tüm bunların ışığında yazmış olduğum bu tez, kendi açımdan bana eseri yorumlamamda farklı bir bakış açısı getirmiş, pasajların çalınmasında faydalı olmuş ve esere daha derinlikli olarak bakmamı sağlamıştır. Bu çalışma, notanın bir adım ötesine geçmek isteyen her icracı için koca okyanusta bir damla da olsa fayda sağlayabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Boran, İlke ve Şenürkmez, K. Yıldız: **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 2.bs, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Hodeir, André: **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev. İlhan Usmanbaş, 3.bs, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011.
- Kobayashi, Noriko: Robert Schumann: His Mental Illness and His Music, University of Washington, **Doctor of Musical Arts**, 1996.
- Liao, Guan-Ting: A text-Critical Analysis of Robert Schumann's Violin Concerto in D Minor, WoO1, in Comparison with other Romantic Violin Concertos, University of Connecticut, **Doctor of Musical Arts**, 2012.
- Miller, Hugh M. ve Cockrell, Dale: **History of Western Music**, 5.bs, New York, HarperCollins Publishers, 1991.
- Mimaroglu, İlhan: **Müzik Tarihi**, 3.bs, İstanbul, Varlık Yayınları, 1987.
- Neglia-Khachatryan, Dina Maria: Schumann's Violin Concerto: A Neglected Treasure ?, Indiana University, **Doctor of Music**, 2015. (Çevrimiçi)
<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20555> 3 Mart 2019
- Sams, Eric: "Did Schumann Use Ciphers?", **The Musical Times**, Vol.106, No.1470,

Ağustos, 1965 (Çevrimiçi)
<http://www.jstor.org/stable/949301>, 19
Temmuz 2019.

Say, Ahmet:

Müzik Tarihi, 5.bs, Ankara, Müzik
Ansiklopedisi Yayınları, 2003.

Şahinalp Günaltay, Aygül:

Romantizm Işığında Schumann'ın Piyanolu
İkili ve Üçlü Eserlerinin İncelenmesi, T.C.
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, **Sanatta Yeterlik Tezi**, İstanbul,
2006.

Schumann, Robert:

Konzert für Violine und Orchester,
ed.Christian Rudolf Riedel,
Breitkopf&Hartel, 2009. (Çevrimiçi)
https://issuu.com/breitkopf/docs/pb_5317_i
ssuu 4 Haziran 2019.

Tuzkaya, Günay:

R.Schumann'ın Hayatı ve Yaratıcılığı,
Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi,
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Enstitüsü, **Sanatta Yeterlik Eseri**
Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Williams Brooke:

The Connections Between the Violin
Concertos of Felix Mendelssohn and Robert
Schumann, James Madison University,
Doctor of Musical Arts, 2011.

EKLER

Solo-Violine

Violin Concerto in D Minor

I

Robert SCHUMANN

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo ($\text{♩} = 50$)

Poco cres.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

dim. *p dolce* *cresc.* *dim.*

A

Solo

(con slancio)

sf (am Frosch)

(in tempo)

simile

f ten.

cresc.

sf

sf

sf

sul D

sul G

(rit.)

B

(a tempo)

sf

sf

sf

sul D

dim. (e calando)

p dolce

3

[illegible]

Solo-Violine

Tutti

130

135

140

145

150

Solo

155

160

165

170

175

180

simile

p

sol G.

(einleitend)

(accomp.)

5

80

Solo-Violine

Solo Violino

Solo

f *sf* *con slancio* *sf* *sf* *am Fresch* *in tempo*

simile

rit. *a tempo* *tr* *sf* *sf*

calando *dim.*

(F) *p dolce* *sul D* *sul G*

Solo-Violine

7

Violin solo score page 7. The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The score consists of ten staves of music. Key features include:

- Staff 1:** Measures 280-290. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a *(p)* dynamic marking.
- Staff 2:** Measures 295-300. Includes fingerings and a *(f)* dynamic marking.
- Staff 3:** Measures 300-305. Includes *ten.* (tension) markings and a *mf* dynamic marking.
- Staff 4:** Measures 305-310. Includes a *p* dynamic marking.
- Staff 5:** Measures 310-315. Includes a *poco f, dolce* marking and a *sul D A* instruction.
- Staff 6:** Measures 315-320. Includes a *sul D A* instruction and a *310* measure number.
- Staff 7:** Measures 320-325. Includes a *f* dynamic marking and a *(più f)* marking.
- Staff 8:** Measures 325-330. Includes a *(ff)* dynamic marking and a circled **G** marking.

Solo - Violine

Tutti 220 *f*

325 *Solo* 330 *p* *tr*

p *simile* *V*

335 *simile* *V* *(mf)*

340 *(mf)*

f

345 *(piu f)* (am Frosch)

350 *f*

355 *ff*

Solo - Violine

II

Langsam (♩ = 46)

ausdrucksvoll

Tutti *p*

Solo *p espr.*

sul D 5

sul A 3

(sul A) 4

10 2 0

(molto espr.) *f*

15 *espr.*

sul D 15

sul G 1 4 3

sul D 20

(sosten.) 3 1 2 4

(H) 3

p espr.

25 *f* *mf* *f*

30 *f* *mf* *f*

sul G 30

sul D 1

Tutti

Solo - Violine

85 Solo *p* (*espr.*) *pp* *p* *molto espressivo* *(f)* *(f)* *(sosten.)* *mf* *cresc.*

III

Lebhaft, doch nicht schnell (♩ = 63)

(poco f)

f

Tutti

f

Solo

p

f

f

f

fp

Solo - Violine

11

Musical score for Solo Violin, measures 85-135. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Key markings and dynamics include:

- (piace vole)* (measures 85-90)
- (rit.)* (measure 90)
- (a tempo) Assingando* (measures 95-100)
- (quasi piano)* (measures 105-110)
- a capriccio* (measures 110-115)
- (mf)* (measures 115-120)
- (saltando)* (measures 120-125)
- oder V* (measures 125-130)
- mf (tranquillo)* (measures 130-135)
- p* (measures 135-140)
- sf* (measures 140-145)
- sf* (measures 145-150)
- sf* (measures 150-155)
- sf* (measures 155-160)
- sf* (measures 160-165)
- sf* (measures 165-170)
- sf* (measures 170-175)
- sf* (measures 175-180)
- sf* (measures 180-185)
- sf* (measures 185-190)
- sf* (measures 190-195)
- sf* (measures 195-200)
- sf* (measures 200-205)
- sf* (measures 205-210)
- sf* (measures 210-215)
- sf* (measures 215-220)
- sf* (measures 220-225)
- sf* (measures 225-230)
- sf* (measures 230-235)
- sf* (measures 235-240)
- sf* (measures 240-245)
- sf* (measures 245-250)
- sf* (measures 250-255)
- sf* (measures 255-260)
- sf* (measures 260-265)
- sf* (measures 265-270)
- sf* (measures 270-275)
- sf* (measures 275-280)
- sf* (measures 280-285)
- sf* (measures 285-290)
- sf* (measures 290-295)
- sf* (measures 295-300)
- sf* (measures 300-305)
- sf* (measures 305-310)
- sf* (measures 310-315)
- sf* (measures 315-320)
- sf* (measures 320-325)
- sf* (measures 325-330)
- sf* (measures 330-335)
- sf* (measures 335-340)
- sf* (measures 340-345)
- sf* (measures 345-350)
- sf* (measures 350-355)
- sf* (measures 355-360)
- sf* (measures 360-365)
- sf* (measures 365-370)
- sf* (measures 370-375)
- sf* (measures 375-380)
- sf* (measures 380-385)
- sf* (measures 385-390)
- sf* (measures 390-395)
- sf* (measures 395-400)
- sf* (measures 400-405)
- sf* (measures 405-410)
- sf* (measures 410-415)
- sf* (measures 415-420)
- sf* (measures 420-425)
- sf* (measures 425-430)
- sf* (measures 430-435)
- sf* (measures 435-440)
- sf* (measures 440-445)
- sf* (measures 445-450)
- sf* (measures 450-455)
- sf* (measures 455-460)
- sf* (measures 460-465)
- sf* (measures 465-470)
- sf* (measures 470-475)
- sf* (measures 475-480)
- sf* (measures 480-485)
- sf* (measures 485-490)
- sf* (measures 490-495)
- sf* (measures 495-500)
- sf* (measures 500-505)
- sf* (measures 505-510)
- sf* (measures 510-515)
- sf* (measures 515-520)
- sf* (measures 520-525)
- sf* (measures 525-530)
- sf* (measures 530-535)
- sf* (measures 535-540)
- sf* (measures 540-545)
- sf* (measures 545-550)
- sf* (measures 550-555)
- sf* (measures 555-560)
- sf* (measures 560-565)
- sf* (measures 565-570)
- sf* (measures 570-575)
- sf* (measures 575-580)
- sf* (measures 580-585)
- sf* (measures 585-590)
- sf* (measures 590-595)
- sf* (measures 595-600)
- sf* (measures 600-605)
- sf* (measures 605-610)
- sf* (measures 610-615)
- sf* (measures 615-620)
- sf* (measures 620-625)
- sf* (measures 625-630)
- sf* (measures 630-635)
- sf* (measures 635-640)
- sf* (measures 640-645)
- sf* (measures 645-650)
- sf* (measures 650-655)
- sf* (measures 655-660)
- sf* (measures 660-665)
- sf* (measures 665-670)
- sf* (measures 670-675)
- sf* (measures 675-680)
- sf* (measures 680-685)
- sf* (measures 685-690)
- sf* (measures 690-695)
- sf* (measures 695-700)
- sf* (measures 700-705)
- sf* (measures 705-710)
- sf* (measures 710-715)
- sf* (measures 715-720)
- sf* (measures 720-725)
- sf* (measures 725-730)
- sf* (measures 730-735)
- sf* (measures 735-740)
- sf* (measures 740-745)
- sf* (measures 745-750)
- sf* (measures 750-755)
- sf* (measures 755-760)
- sf* (measures 760-765)
- sf* (measures 765-770)
- sf* (measures 770-775)
- sf* (measures 775-780)
- sf* (measures 780-785)
- sf* (measures 785-790)
- sf* (measures 790-795)
- sf* (measures 795-800)
- sf* (measures 800-805)
- sf* (measures 805-810)
- sf* (measures 810-815)
- sf* (measures 815-820)
- sf* (measures 820-825)
- sf* (measures 825-830)
- sf* (measures 830-835)
- sf* (measures 835-840)
- sf* (measures 840-845)
- sf* (measures 845-850)
- sf* (measures 850-855)
- sf* (measures 855-860)
- sf* (measures 860-865)
- sf* (measures 865-870)
- sf* (measures 870-875)
- sf* (measures 875-880)
- sf* (measures 880-885)
- sf* (measures 885-890)
- sf* (measures 890-895)
- sf* (measures 895-900)
- sf* (measures 900-905)
- sf* (measures 905-910)
- sf* (measures 910-915)
- sf* (measures 915-920)
- sf* (measures 920-925)
- sf* (measures 925-930)
- sf* (measures 930-935)
- sf* (measures 935-940)
- sf* (measures 940-945)
- sf* (measures 945-950)
- sf* (measures 950-955)
- sf* (measures 955-960)
- sf* (measures 960-965)
- sf* (measures 965-970)
- sf* (measures 970-975)
- sf* (measures 975-980)
- sf* (measures 980-985)
- sf* (measures 985-990)
- sf* (measures 990-995)
- sf* (measures 995-1000)

Solo - Violine

Musical score for Solo Violin, measures 130-170. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Andante*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Key markings and measures:

- Measure 130: *f* (forte)
- Measure 135: *p* (piano), *espressivo*
- Measure 140: *fp* (fortissimo), *espr.* (espressivo)
- Measure 145: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 150: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 155: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 160: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 165: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 170: *p* (piano)

Other markings include "Solo V", "sul A", "sul D", and circled "N" and "O".

Solo - Violine

13

175

fp

180

fp

185

sf cresc. 11

190

mf

sf

195

Tutti

The musical score is written for a solo violin in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff begins at measure 175. The second staff contains fingerings (0, 2, 3, 1, 1, 0, 2, 0) and a breath mark. The third staff features a forte-piano (*fp*) dynamic and a slur over a series of sixteenth notes. The fourth staff starts at measure 180 with a forte-piano (*fp*) dynamic and includes fingerings (6, 9, 7, 2, 0). The fifth staff continues with fingerings (9, 11, 10, 11, 9, 6) and a forte-piano (*fp*) dynamic. The sixth staff begins at measure 185 with a forte-piano (*fp*) dynamic, followed by a crescendo section marked *sf cresc. 11* with fingerings (6, 11, 11, 9). The seventh staff starts at measure 190 with a forte (*sf*) dynamic and fingerings (9, 12, 13), ending with a fortissimo (*ff*) dynamic and a breath mark. The eighth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and fingerings (0, 2, 0, 2, 0, 4, 2). The ninth staff continues with a forte (*sf*) dynamic and fingerings (0, 3, 4, 0). The tenth staff starts at measure 195 and concludes with a *Tutti* marking.

Solo-Violine

200 *sf*

205 *Solo* *p* *sf*

210 *f* *f*

215 *f* *f*

220 *f*

225 *(P)* *(piace vole)* *(rit.)* *(a tempo)*

230 *lusingando* *(P)* *(sul A)* *sf*

235 *cantabile*

Solo-Violine

15

240

245

saltando

9

11

250

(mf)

p

sf

255

sf

sf

(mf)

f

260

sf

sf

ff

Tutti

265

The musical score is written for a solo violin in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff begins at measure 240 and features a series of eighth-note runs with fingerings (1, 4, 2, 3, 4) and a 'V' marking. The second staff continues the melodic line with more eighth-note patterns. The third staff starts at measure 245 and includes a 'saltando' instruction, indicating a jumping motion. The fourth staff contains measures 9 and 11, with a '9' marking below the staff. The fifth staff begins at measure 250 and includes a 'V' marking. The sixth staff is marked '(mf)' and features a 'p' (piano) dynamic marking. The seventh staff includes 'sf' (sforzando) markings. The eighth staff starts at measure 255 and includes 'sf' and '(mf)' markings. The ninth staff includes 'f' and 'ff' markings, and a 'Tutti' marking. The tenth staff starts at measure 265 and continues the melodic development. The score is filled with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Solo-Violine

Solo
p *sf* *f* *sf* *ff*
(galt.)
(gut gestrichen)
(meno f)
f
(am Frosch)
ff