

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ÇALGI ANASANAT DALI  
“MÜZİK YORUMCULUĞU” TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

FRANSIZ-BELÇİKA KEMAN EKOLÜ VE BU EKOLÜN 3  
BÜYÜK TEMSİLCİSİ BÉRIOT, VIEUXTEMPS VE YSAÏE  
ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Burcu ZORLU

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Mehmet Orhan AHISKAL

Ankara-2015

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ÇALGI ANASANAT DALI  
“MÜZİK YORUMCULUĞU” TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

FRANSIZ-BELÇİKA KEMAN EKOLÜ VE BU EKOLÜN 3  
BÜYÜK TEMSİLCİSİ BÉRIOT, VIEUXTEMPS VE YSAÏE  
ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Orhan AHISKAL

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Mehmet Orhan Ahıskal

.....

Doç. Sinan Dizmen

.....

Doç. Eylem Başarır

.....

Tez Sınavı Tarihi: 3 Temmuz 2015

TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.../.../2015).

Burcu Zorlu

# İÇİNDEKİLER

## Bölüm 1:

---

<b>Giriş</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Çalışmanın arkasındaki motivasyon</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Çalışmanın amacı ve tez organizasyonu</b>	<b>5</b>

## Bölüm 2:

---

<b>Fransız-Belçika keman ekolünün doğuşu</b>	<b>8</b>
<b>2.1 Giovanni Batista Viotti</b>	<b>8</b>
<b>2.2 Fransız ekolünün gelişimi</b>	<b>12</b>
<b>2.3 Fransız-Belçika ekolü</b>	<b>15</b>

## Bölüm 3:

---

<b>Méthode de Violon</b>	<b>18</b>
<b>3.1 Birinci Cilt</b>	<b>22</b>
<b>3.2 İkinci cilt</b>	<b>24</b>
3.2.1 Ses elde etme çalışmaları	25
3.2.2 Sol el çalışmaları	27
3.2.3 Arşe çalışmaları	28
3.2.4 <i>Gamme muette</i>	28
<b>3.3 Üçüncü cilt</b>	<b>29</b>
3.3.1 Müziğin şiirsel söyleyişle eşleştirilmesi	30

3.3.2	Müzikal efektler	33
3.3.3	Bestecilik	40
<b>3.4</b>	<b>Sonuç</b>	<b>41</b>

#### **Bölüm 4:**

---

#### **Fransız-Belçika ekolünün en önemli üç temsilcisi**

---

<b>4.1</b>	<b>Charles Augustede Bériot (1802-1870)</b>	<b>42</b>
4.1.1	Hayatı	42
4.1.2	Eserler listesi	44
<b>4.2</b>	<b>Henri Vieuxtemps (1820-1881)</b>	<b>52</b>
4.2.1	Hayatı	52
4.2.2	Eserler listesi	57
<b>4.3</b>	<b>Eugène Ysaÿe(1858-1931)</b>	<b>61</b>
4.3.1	Hayatı	61
4.3.2	Eserler listesi	64

#### **Kaynakça**

---

#### **Özet**

---

#### **Abstract**

---

#### **Teşekkür**

---

# Bölüm 1:

## Giriş

Kemanın gelişiminin başlangıcı 16. yy.'a dayanır. 16. yy. başlarında, sanat icra eden bir çalgı olarak değil, esas olarak, şarkılara eşlik etmek ve dans müziği sağlamak için kullanılan keman, sonraki yüzyıl süresince daha önemli bir duruş kazandı. İtalya'da, Giovanni Gabrieli'nin yazdığı *ensemble* sonat ve *canzone*'larla, çalgı müziği ani bir gelişme gösterdi. 17. yy.'da, Claudio Monteverdi (1567- 1643), yazdığı lirik opera "Orfeo"da (1607) ve madrigallerinde birbirinden bağımsız keman partileri kullandı. Bundan birkaç yıl sonra İtalya'da ilk keman sonatı yazıldı (1610).

Keman için yazılan ve yayınlanan eserlerin artmasıyla, 17. yy.'ın sonlarında keman, müzik çevrelerinde oldukça saygıdeğer bir konuma ulaştı<sup>1</sup>.

18. yy.'ın başlarında İtalya, müzik dünyasının en önemli merkezi haline geldi. Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), Francesco Maria Veracini (1690-1768), Pietro Locatelli (1695-1764), Giuseppe Tartini (1692-1770) gibi virtüöz kemancılar, keman için yazdıkları önemli eserlerle, İtalya'nın keman alanında öne çıkmasını sağladılar. Bu besteci-yorumcular, konçerto ve sonat formunu geliştirdiler. Bunu yaparken eserlerinde lirik melodileri, parlak süslemeleri ve etkileyici efektleri bir arada kullandılar ve bu göz alıcı kompozisyon ve performans stilleri, diğer ülkeleri de etkiledi. Bunun yanında, İtalyan müzisyenler, müzik yayıncılığı endüstrisinin gelişmekte olduğu Britanya ve göz alıcı konser etkinlikleriyle dikkat çeken Londra başta olmak üzere, tüm Avrupa'da müzik alanındaki önemli pozisyonlara yerleştiler. Yine de, İtalyanların bu üstünlüğüne rağmen, bu dönemde Avrupa'daki diğer ülkeler de kendi keman çalma geleneklerini geliştirdiler<sup>2</sup>.

18. yy.'ın sonlarında, keman geleneğinin Avrupa'ya yayılmasıyla farklı ekoller ve stiller de öne çıkmaya başladı. Keman sanatının atası olarak görülen İtalyan

---

<sup>1</sup> David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Oxford University Press, 2002, New York, ABD.

<sup>2</sup> Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 1990, s. 1.

kemancı Giovanni Battista Viotti (1755-1824), 1782 yılında Paris'te düzenlenen *concert spirituel*<sup>3</sup> etkinliğinde müzik dünyasına başarılı bir giriş yaparak adını duyurdu. Muhteşem tonu ve etkileyici stiliyle tüm müzik dünyasının hayranlığını kazanan bu usta kemancının öğretilerini takip eden Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) ve Pierre Rode (1774-1830) Fransız keman ekolünün, Louis Spohr (1784-1859), Ferdinand David (1810-1873) ve Joseph Joachim (1831-1907) ise Alman keman ekolünün önde gelen figürleri oldular. Ruslar, Leopold Auer'in (1845-1930) öğretileri ışığında şekillenen kendine has bir stil ve teknik geliştirirken, Bohemya'da gelişen keman ekolü, Otakar Ševčík'in (1852-1934) virtüözitesiyle adını duyurdu. Yine Viotti'nin öğretilerinden etkilenen Charles Auguste de Bériot'nun (1802-1870), Fransız ekolünün bir kolu olarak Belçika'da başlattığı, Henri Vieuxtemps (1820-1881) ve Eugène Ysaÿe'nin (1858-1931) de temsilcileri olduğu Fransız-Belçika ekolü, 19. yy.'ın ortalarında büyük bir ün kazandı.

19. yy.'ın sonlarında, sanayi ve teknolojideki gelişim ile ulaşım imkanlarının kolaylaşması, ekoller arasında fikir alışverişlerinin gelişmesine yol açtı. Ekoller arasındaki farklılıkların özümsemesi ile ülkeye özgü keman çalma geleneğinin ötesine geçilerek evrensel davranış ve standartlar benimsenmeye başlandı. Buna rağmen 20. yy. keman sanatının Fritz Kreisler (1875-1962), George Enescu (1881-1955), Louis Persinger (1887-1966), Josef Gingold (1909-1995), Arthur Grumiaux

---

<sup>3</sup> 1725-1790 yılları arasında Paris'te düzenlenen konser etkinlikleri. Daha sonraki yıllarda Viyana, Londra gibi farklı şehirlerde de düzenlenmiştir.

(1921-1986) gibi birçok önde gelen ismi, Fransız-Belçika ekolünün pek çok öğretisini performanslarında kullanmışlardır.

### **1.1 Çalışmanın arkasındaki motivasyon:**

Günümüzde pek çok farklı ekol birbirleri ile harmanlanmış ve ekoller arasında net sınırlar kalmamış olsa da, günümüz kemancıları yaptıkları sentezde hangi tekniği/stili hangi ekolden aldıklarını bilmelidirler. Bu nedenle ekollerin özgün hallerinin tanıtılması önemlidir.

Fransız-Belçika ekolü, 19. yy. gibi modern arşenin fiziksel özelliklerinin sağladığı ses bütünlüğü ve göz alıcı arşe teknikleri sayesinde keman virtüözitesinin zirvesine ulaştığı bir dönemde biçimlenip 19. yy.'ın ikinci yarısına damga vurmuştur. Buna paralel olarak 19. yy.'da mevcut olan diğer ekoller arasında en fazla sayıda virtüözün (Wieniawski, Sarasate, Vieuxtemps, Ysaÿe gibi) benimsediği bir ekol olduğu için de incelenmeye değerdir.

Fransız-Belçika ekolünde yetişen ya da hayatının bir döneminde bu ekolle tanışan ve öğretilerini benimseyen birçok önemli kemancının yetiştirdiği öğrenciler, bu ekolün pek çok özelliğinin, dünyanın dört bir yanında tanınmasını ve bu ekolün günümüze taşınmasını sağlamışlardır. Bu yüzden, keman tarihinde çok önemli bir rol oynayan ve hâlâ etkileri süren Fransız-Belçika ekolünü tanımak ve bu ekolün felsefesini anlayabilmek çok önemlidir.

Fransız-Belçika ekolünün inceliklerini öğrenmek, Bériot, Wieniawski, Sarasate, Vieuxtemps, Ysaÿe gibi kemancı/bestecilerin, günümüz keman repertuarında önemli bir yere sahip olan ve sıkça seslendirilen eserlerini yorumlarken de faydalı olacaktır. Bu eserleri, ekolün temelini oluşturan ve Charles Auguste de Bériot'nun yazdığı *Méthode de Violon* ışığında değerlendirmek ve yorumlamak, döneme daha uygun bir icra sağlamaya yardımcı olacaktır.

Son olarak, dünya literatüründe, Fransız-Belçika ekolü üzerine yazılmış az sayıda kaynak bulunmaktadır. Bu kaynakların çoğunda, bu ekol başka ekollerle karşılaştırılmış ya da başka bir ekol anlatırken bu ekole de değinilmiştir. Bu ekolün temel kitabı olan Charles de Bériot'nun 3 ciltlik "Keman Metodu"nun bile, keman tekniğini ele alan ilk iki cildi nadiren İngilizce, Almanca ve Rusça olarak bulunabilmektedir. Fakat Fransız-Belçika stilini ayrıntılı olarak açıklayan 3. Cilt sadece Fransızca (yazıldığı dönem itibarıyla günümüzde kolayca anlaşılamayacak kadar ağırdalı bir dil kullanılmıştır) olarak bulunabilmektedir. Buna ek olarak Fransız-Belçika ekolü ile ilgili Türkçe yazılmış ya da Türkçe'ye çevrilmiş bir kaynak –bilgimiz dahilinde– bulunmamaktadır. Bu nedenle, Fransız-Belçika ekolünü tanımak isteyenlerin yararlanabileceği Türkçe bir kaynağın oluşturulması önemlidir.

## **1.2 Çalışmanın amacı ve tez organizasyonu:**

Bu kapsamda, bu çalışmanın amacı aşağıdaki maddeler halinde özetlenebilir:

- Fransız-Belçika ekolünün doğuşunu, buna yön veren unsurlarla açıklamak,

- Fransız-Belçika ekolünü, bu ekolün ana kitabı olan ve Charles de Bériot'un yazdığı *Méthode de Violon* üzerinden açıklamak, bu metodun bölümlerinin içeriği hakkında detaylı bilgi vermek,
- Bu ekolün, birbirini takip eden 3 önemli besteci/kemancısını tanıtmak,
- Türk keman literatürüne Fransız-Belçika ekolü üzerine yazılmış, referans teşkil edebilecek nitelikte bir eser kazandırmaktır.

Bu amaç doğrultusunda, bu tez çalışması aşağıdaki şekilde derlenmiştir:

2. Bölüm, keman tarihine kısa bir bakıştır. İtalya'da doğan, Viotti aracılığı ile Fransa'ya ve buradan da Belçika'ya taşınan ve Belçika'da filizlenerek Fransız-Belçika ekolüne dönüşen ekolün tarihsel gelişimi açıklanmıştır. Bunun yanında, Fransız-Belçika ekolünün doğuşuna ve gelişmesine doğrudan ve dolaylı katkıları olan modern yayın (Tourte yayı) fiziksel özelliklerinin keman tekniğine katkılarına da değinilmiştir.

3. Bölüm Charles de Bériot'nun eseri *Méthode de Violon* üzerinedir. Bu bölümde, metodun 3 ciltte toplanan ve Fransız-Belçika keman ekolünün temel öğretileri olarak görülen teknik ve stil ile ilgili bilgiler detaylı bir biçimde açıklanmıştır. İlk iki ciltte keman tekniği üzerine verilen bilgiler, genellikle konu başlıklarına değinerek özetlenmiştir. Daha önemli görülen bazı konular daha detaylı olarak anlatılmıştır. Bunun yanında, stili konu alan 3. ciltte ele alınan hemen hemen bütün konu başlıkları detaylarıyla açıklanmıştır. Böylece, Fransız-Belçika ekolünün temel öğretileri, Bériot'nun keman çalma sanatının incelikleri ile ilgili fikirleri doğrultusunda sunulmuştur.

4. Bölümde bu ekolün 3 önemli temsilcisi olan ve birbirleriyle sırasıyla öğretmen/öğrenci ilişkisi olan de Bériot, Vieuxtemps ve Ysaÿe'nin hayatları ile ilgili bilgiler verilmiş ve bu bestecilerini eserlerinin listeleri sunulmuştur.

## Bölüm 2:

### Fransız-Belçika keman ekolünün doğuşu

Kemanın, sanat icra eden bir çalgı niteliğini kazandığı 18.yy.'da müzik dünyasının en önemli merkezi İtalya'ydı. Corelli'den türeyen İtalyan ekolünün son büyük temsilcisi ve Fransız ekolünün kurucusu olarak kabul edilen Viotti'nin, keman çalma geleneğinin gelişimine ve modernizasyonuna çok derin bir etkisi olmuştur.

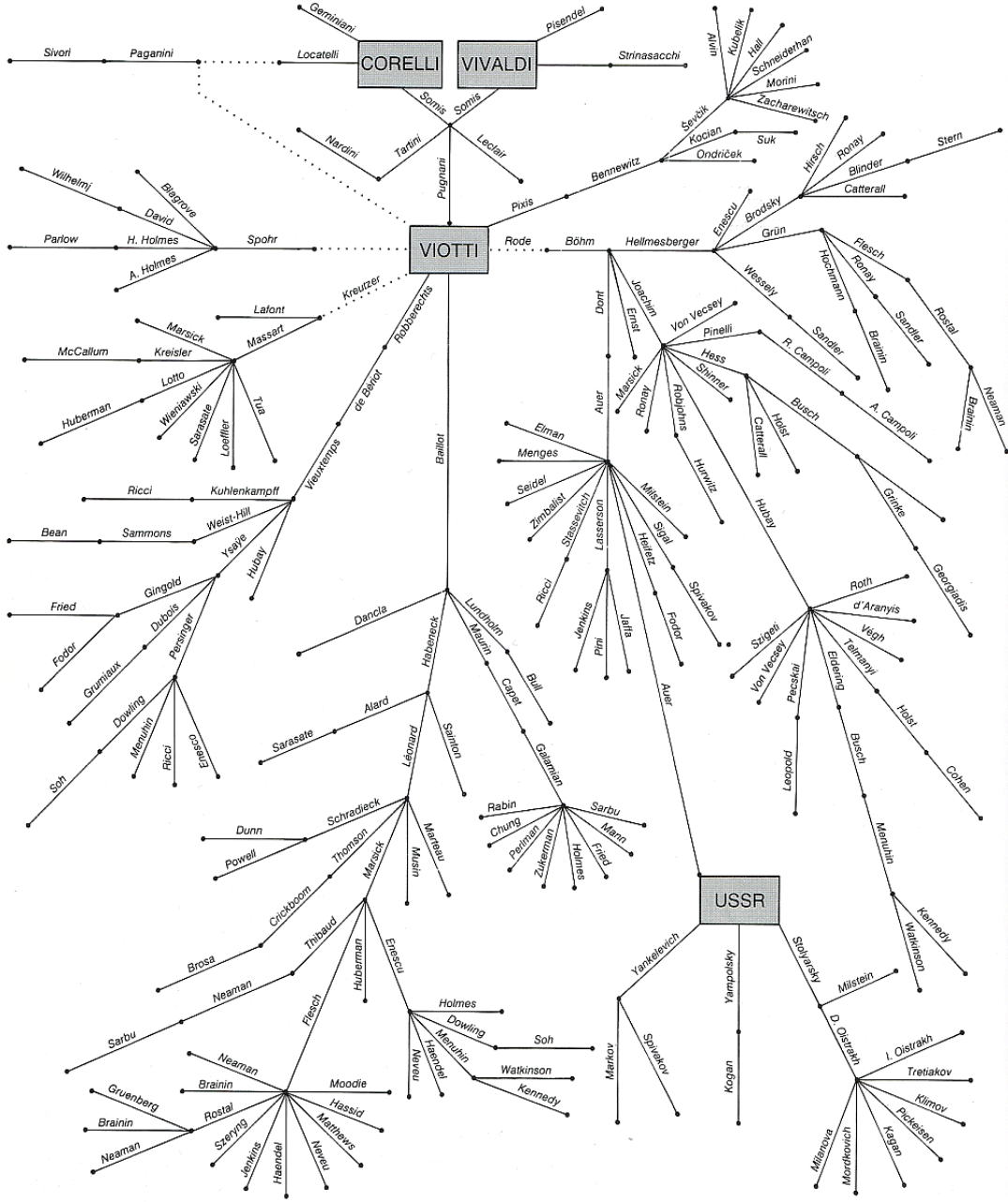
#### 2.1 Giovanni Battista Viotti:

Viotti, Pugnani ile çalışarak İtalyan ekolünde yetişmiş, kendi çalış stiline ve eserlerinde, bu ekolün geleneksel ağırbaşlı sadeliğini korumuştur. Leclair ve Gaviniés'nin temsilciliğini yaptığı Fransız keman geleneği, Viotti, ve Paris'te kaldığı süre içinde onun öğretilerini benimseyen Baillot, Rode ve Kreutzer ile değişmiş, 19.yy.'ın başlarına damgasını vuracak olan yeni bir ekol oluşmuştur. Böylece Viotti,

kökleri Corelli'ye dayanan İtalyan okulu ve kurucusu olduğu Fransız keman okulu arasında bir köprü kurmuş, onun önderliğinde gelişen güzel keman çalma kültürü Paris'ten tüm Avrupa'ya ve Rusya'ya yayılmıştır (Şekil 1)<sup>4</sup>. Viotti'nin, ilham kaynağı olduğu öğrencilerinden birisi de, Charles Auguste de Bériot'dur (1802-1870). Viotti'nin gözetiminde eğitimini tamamlayan Bériot, Fransız ekolünü Belçika'ya taşımış ve orada geliştirmiştir.

---

<sup>4</sup> Dominic Gill, *The Book of the Violin*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1984, s. 118.



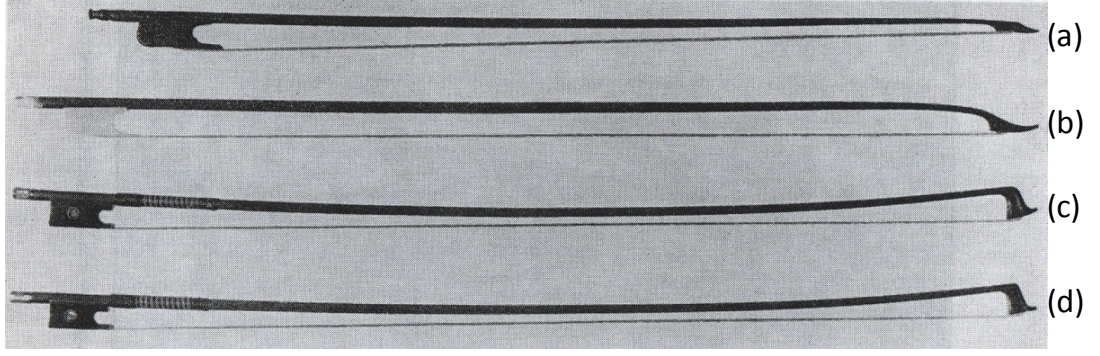
**Şekil 1. Corelli'den itibaren öğrenci-öğretmen ilişkisi soy ağacı<sup>4</sup>.**

Hem güzel tonu ve etkileyici stiliyle, hem de yetiştirdiği öğrencilerle 19. yy. keman çalma stiline önemli bir rol oynayan Viotti'nin bu denli ve ilham verici olmasının nedenlerinden biri de, yeni ve etkileyici yay teknikleri türetmesine olanak veren "Tourte yayı"nın kullanmasıdır.

Yeni tasarlanmış olan “Tourte yayı”nı kullanan ilk kemancıardan olan Viotti, bu yay ile elde ettiği farklı ses rengi, daha ifadeli bir anlatım sağlayan bağlı yay geçişleri ve farklı arşelemelerle çağdaşlarının ve toplumun hayranlığını kazanmıştır. Genellikle “modern yayın mucidi” ya da “yayın Stradivari’si” olarak nitelendirilen Franęois Xavier Tourte, 1780’lerde tasarladığı “modern yay”ı, birlikte yaptıkları ęalıřmalarda Viotti’nin de tavsiyeleriyle geliştirerek, 1785’te bugün kullandığımız standartlara getirmiştir. Hafiflik, sıklık, ve esneklik özelliklerine sahip olan bu yeni yayda ęubuđun kavisinin yönü tamamen değişerek içbükey yerine dışbükey bir hale gelmiştir (şekil 2)<sup>5</sup>. Kolların gerginliğini ayarlayabilmeye yarayan vida mekanizması eklenmiş, uzunluk, ağırlık ve yayın denge noktası belirli bir standarda oturtulmuştur. Bu yapısal değişiklikler, önceki yaylara göre daha güçlü bir ton elde edilmesine, şarkılayan (*cantabile*) bağlı yay geçişlerine ve arşenin ucunda ve dibinde kuvvetli aksanlar yapabilmeye olanak sağlamıştır. Böylece farklı ifade biçimleri sağlanmış, artikülasyon olanakları gelişmiş, özellikle *legatonun* kullanımı kolaylaşmıştır. Öncesinde ęok sık rastlanmayan *martelé*, *fouetté*, *ricochet* ve diğer yay zıplatma teknikleri yaygınlaşmıştır.

---

<sup>5</sup> David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Oxford University Press, 2002, New York, ABD, Resim 38.



**Şekil 2. Keman arşesinin tarihsel gelişimi<sup>5</sup>. (a) 1694 tarihli bir yay, (b) Thomas Smith tarafından 1760-1770 arasında yapıldığı tahmin edilen bir yay, (c) 1770-1780 arasında Nicolas Pierre Tourte tarafından yapılmış bir yay<sup>6</sup>, (d) François Xavier Tourte tarafından 1800'lerde yapılmış bir yay.**

## **2.2 Fransız ekolünün gelişimi:**

Viotti'nin önderliğinde kurulan Fransız ekolünün ilk temsilcileri olan Rode, Kreutzer ve Baillot da, dönemin çoğu kemancısı gibi Viotti'nin çalışından ilham almış ve bu usta kemancının öğretilerini benimsemişlerdir. 1795'teki kuruluşundan itibaren Paris Ulusal Konservatuvarı'nda keman profesörü olan bu üç büyük kemancı, bu kurum tarafından atanan bir komisyon tarafından, keman eğitiminde birlik elde etmek amacıyla bir keman metodu oluşturmak üzere görevlendirilmişlerdir. Baillot'nun notlarına göre, 19. yy.'ın başlarında, bu metot

---

<sup>6</sup> Nicolas Pierre Tourte'un ölüm tarihi 1764 olarak bilinmektedir. Bu nedenle burda verilen bilgide bir hata vardır. Bu yayın yapımına Nicolas Pierre Tourte tarafından başlanmış ve oğullarından biri (Nicolas Leonard ya da François Xavier) tarafından tamamlanmış olabilir.

üzerinde çalışırken inceleyebilecekleri keman üzerine yazılmış kaynakların sayısı çok azdır, ve bunlar Geminiani, Corrette, Leopold Mozart, Dupond, ve l'Abbé *le fils*'in metotlarından ibarettir<sup>7,8</sup>. Fakat bu kaynaklar kemanın ve arşenin geçirdiği fiziksel değişimlerden çok önce yazılmışlardır. Bu nedenle, 18. yy. sonlarında bu değişimlere bağlı olarak gelişen yeni teknik zorlukların üstesinden gelmeye yardımcı olmak için yetersiz kalmışlardır<sup>9</sup>.

Bu yetersizliği gidermek için görevlendirilen Rode, Kreutzer ve Baillot, büyük oranda Baillot'nun katkılarıyla hazırladıkları metodu 1802 yılında tamamlamışlardır. Bu metot 1803 yılında Paris Konservatuvarı'nın resmi metodu olarak "*Méthode de Violon*" adı altında basılmıştır<sup>10</sup>.

Baillot, iki meslektaşı ile birlikte yazdıkları ve kendi çıkarım ve deneyimlerinin ortak bir ürünü olarak yayınlanan bu metodu daha da geliştirerek 1835 yılında *L'Art de Violon* adı altında yayınlamıştır. Keman için yazılmış bilimsel

---

<sup>7</sup> Pierre Marie François de Sales Baillot, *The Art of the Violin*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, ABD, 2000, s.502.

<sup>8</sup> Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Corrette: *L'école d'Orphée* (1738), Leopold Mozart: *Violinschule* (1756), Pierre Dupont: *Principes de violon par demandes et réponse* (1718), L'Abbé *le fils*: *Principes du violon* (1761).

<sup>9</sup> Pierre Marie François de Sales Baillot, *The Art of the Violin*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, ABD, 2000, s.5.

<sup>10</sup> *ibid*, s.502.

bir araştırma niteliğindeki bu yeni eser, içerdığı detaylı sol el ve sağ el teknik ve stil çalışmaları ile modern keman ve yay için yazılmış ilk sistemli eğitim metodudur. David Boyden'in, Grove müzik ansiklopedisinde "Belki de 19. yy.'da keman için yazılmış en etkileyici bilimsel çalışma" olarak bahsettiği *L'Art de Violon'da, Méthode de Violon'daki* temel prensipler korunmuş ve bu prensipler, daha önce keman için yazılmış olan çalışmalarda değinilmemiş birçok konu eklenerek geliştirilmiştir<sup>11</sup>.

Bu üç kemancı-bestecinin keman öğretimine katkıları bu metotla sınırlı değildir. Kreutzer'in Solo Keman için 42 Etüt'ü (1796) ve Rode'un Solo Keman için 24 Kapris'i (1818) yazdıkları tarihten itibaren Paris Konservatuvarı'nın resmi müfredatında yer almıştır ve halen konservatuarlar ve müzik okulları keman ve viyola müfredatlarının vazgeçilmez öğretici eserleri arasında yer almaktadır. Bunun yanında Baillot'nun yazdığı ve ölümünden sonra yayınlanan 24 etüd ve 12 kapris, Kreutzer ve Rode'un etütleri kadar dikkat çekmemiştir.

Paris Konservatuvarı'nın bu üç önemli keman profesörü, model aldıkları Viotti'nin konçerto yazımına getirdiği yenilikleri de benimsemiş ve yaptıkları çalışmalarla Fransız ekolünün gelişmesinde oldukça önemli bir rol oynamışlardır.

---

<sup>11</sup> Pierre Marie François de Sales Baillot, *The Art of the Violin*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, ABD, 2000, s.5.

### 2.3 Fransız-Belçika ekolü:

Belçika'nın adının keman alanında duyulmaya başlanması, Viotti'nin en tanınmış öğrencilerinden André Robberechts (1797-1860) ile olmuştur. Robberechts ile çalışan ve Viotti'den tavsiyeler alan Charles Auguste de Bériot, örnek aldığı, dönemin en büyük virtüözü Paganini'nin göz kamaştırıcı tekniğini Fransız stiline zerafeti ve cazibesıyla birleştirmiştir<sup>12</sup>. Rode, Kreutzer ve Baillot tarafından devam ettirilen fakat 19. yy.'ın ortalarına doğru eski parlak konumunu kaybetmeye başlayan klasik Fransız ekolünün karakteristik özelliklerini geliştirerek bu ekolü modernize etmiştir. Bériot'nun öğretilerinin ışığında Belçika'da filizlenen bu yeni ekol, Fransız ekolü ile doğrudan bağlantılı olduğu için Fransız-Belçika ekolü olarak adlandırılmış ve 19. yy. ortalarında (1843) Fransız-Belçika ekolü tanımlanmıştır<sup>13</sup>.

Bu ekole göre, keman çalmanın asıl amacı, insan sesindeki aksanları taklit ederek kemana "şarkı söyleyen" bir çalgı niteliği kazandırmaktır. Ekolün stil ve tekniğe yönelik bütün öğretileri Bériot tarafından bu amaca hizmet etmeye yönelik olarak tanımlanmıştır.

---

<sup>12</sup> (Her ne kadar bu şekilde tanımlansa da, Bériot Paganini'yi dinlemeden önce bile ondan daha virtüözik stilde eserler bestelemiştir.) Bruce R. Schueneman, *The French Violin School: From Viotti to Bériot*, Notes, Second Series, Vol. 60, No. 3, 2004, s. 757-770.

<sup>13</sup> Robin Stowell, *Violin:5(iii)(a)*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

Bu noktada, Bériot'nun çok kısa bir süre beraber olabildiği eşi, dönemin ünlü mezzo sopranosu, büyük şarkıcı Maria Malibran'ın etkisinden söz etmek gerekir. Dönemin önemli şair ve eleştirmenlerinden olan Heinrich Heine'ye göre eşinin ruhu Bériot'nun çalışında vücut bulmaktadır ve Bériot'nun melodilerinde öne çıkan stil, O'nun Malibran'ın ustalıkla seslendirdiği Rossini, Bellini ve Donizetti'nin *bel canto* operalarından esinlendiğinin göstergesidir<sup>14</sup>.

Bériot'nun becerileri ve performanslarının yüksek standardı, pek çok şeyi kendi başına öğrendiği ve geliştirdiği düşünülduğünde<sup>15</sup> bir kat daha etkileyici olmaktadır. Performansının başından sonuna kadar net ve keskin çalış sergilemesine rağmen dinleyiciyi yormayan ve dinleyicinin, ilgisini bir an bile kaybetmemesine özen gösteren Bériot'nun stili gösterişten çok zarafet içeriyordu<sup>16</sup>. Performanslarında, entonasyonun netliği (temizliği) ön plana çıkıyor ve onu dönemin diğer kemancılarından ayırıyordu. Eleştirmenler en çok Bériot'nun arşe tekniğindeki üstün başarısından bahsediyordu ve onu yay kullanımında bir "usta" olarak değerlendiriyorlardı. Bunun en temel sebebi ise, Tourte yayının sağladığı

---

<sup>14</sup> Dominic Gill, *The Book of the Violin*, s. 119, Phaidon Press Ltd, Oxford, 1984.

<sup>15</sup> Bkz. Bölüm 4 , s. 29: Bériot'nun yaşam öyküsü

<sup>16</sup> Paul Geoffrey Gelrud, *A Critical Study of the French Violin School*, PhD Dissertation, Cornell University, 1941, s. 351.

teknik olanakları en üst düzeyde kullanabilmesi idi<sup>17</sup>. Bu özellikler, kendisinin başlattığı Fransız-Belçika keman ekolünün de temelini oluşturmaktadır.

Bu ekolün en önemli kaynağı ise Charles de Bériot'nun kendi öğretilerini ve tavsiyelerini kaleme aldığı *Méthode de Violon*'dur. Bu eser, bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir.

---

<sup>17</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 57.

## Bölüm 3:

### Méthode de Violon

Charles Auguste de Bériot'nun 1858'de "*Méthode de Violon*" adı altında yayınlanan keman metodu, Fransız-Belçika ekolünü anlamak için çok önemli bir kaynaktır. Bériot'nun temel öğretim ilkelerini içeren ve kendi deneyim ve fikirlerinin ürünü olan bu 3 ciltlik çalışmada, ilk iki cilt keman tekniği hakkında bilgi verirken son cilt ise stili konu alır. Bériot, metodunda Fransız-Belçika ekolünün en belirgin özelliği olan, insan sesindeki aksanları taklit etme amacına odaklanmıştır. Bunu, keman çalmanın gerçek amacı olarak görür. Yazar, yaşadığı dönemdeki kemancıların "ateşli bir şekilde olağanüstü teknik becerilerini gösterme çabaları" konusundaki endişelerini , yazdığı önsözde açıkça ifade eder. Ona göre bu teknik gösteriş hemen hemen her zaman kaliteli bir ton, temiz entonasyon, ritmik titizlik ve özellikle stilin saflığından feragat edilmesine yol açar. Bériot, bu virtüözite

gösterilerilerinin, keman çalmayı gerçek amacından yani insan sesini taklit etme amacından uzaklaştırdığı düşüncesindedir<sup>18</sup>.

Bu metotla Bériot, keman tekniğini geliştirmenin yanında, kemanın gerçek özelliği olarak gördüğü “ruhun tüm duygularını türetme ve ifade etme” niteliğini korumayı da amaçlar. Bu nedenle hem model hem de rehber olarak vokal müziği başlangıç noktası olarak kabul eder. Bériot’a göre “duyguların dili” olan müzik, melodilerinde her zaman belirli bir şiirsel anlamı, bir söyleyişi barındırır. İyi bir kemancı yayı ile bu şiirsel söyleyişin aksanlarını, prozodisini ve noktalamalarını ifade edebilmelidir. Kısacası, çalgısının konuşmasını sağlamalıdır. Kemancı, bir şancının yaptığı gibi artikülasyonun derecelerini, özellikle sessiz harflerin artikülasyonunu çeşitlendirmeyi, parçanın nefes alma noktalarını belli etmeyi ve melodileri parçanın ifadesine göre cümlelemeyi amaçlamalıdır. Bériot, bir şancının hakim olan duyguya ya da karaktere uygun olarak kelimeleri ve heceleri ayırma ve vurgulama metodunu örnek alır. Seyircisine ulaşmaya çalışan bir keman yorumcusunun da aynı metodu kullanması gerekliliğinin üzerinde durur. Bériot, yayı, bir şarkıcının nefesi hatta gırtlak ile eşleştirir<sup>19</sup>.

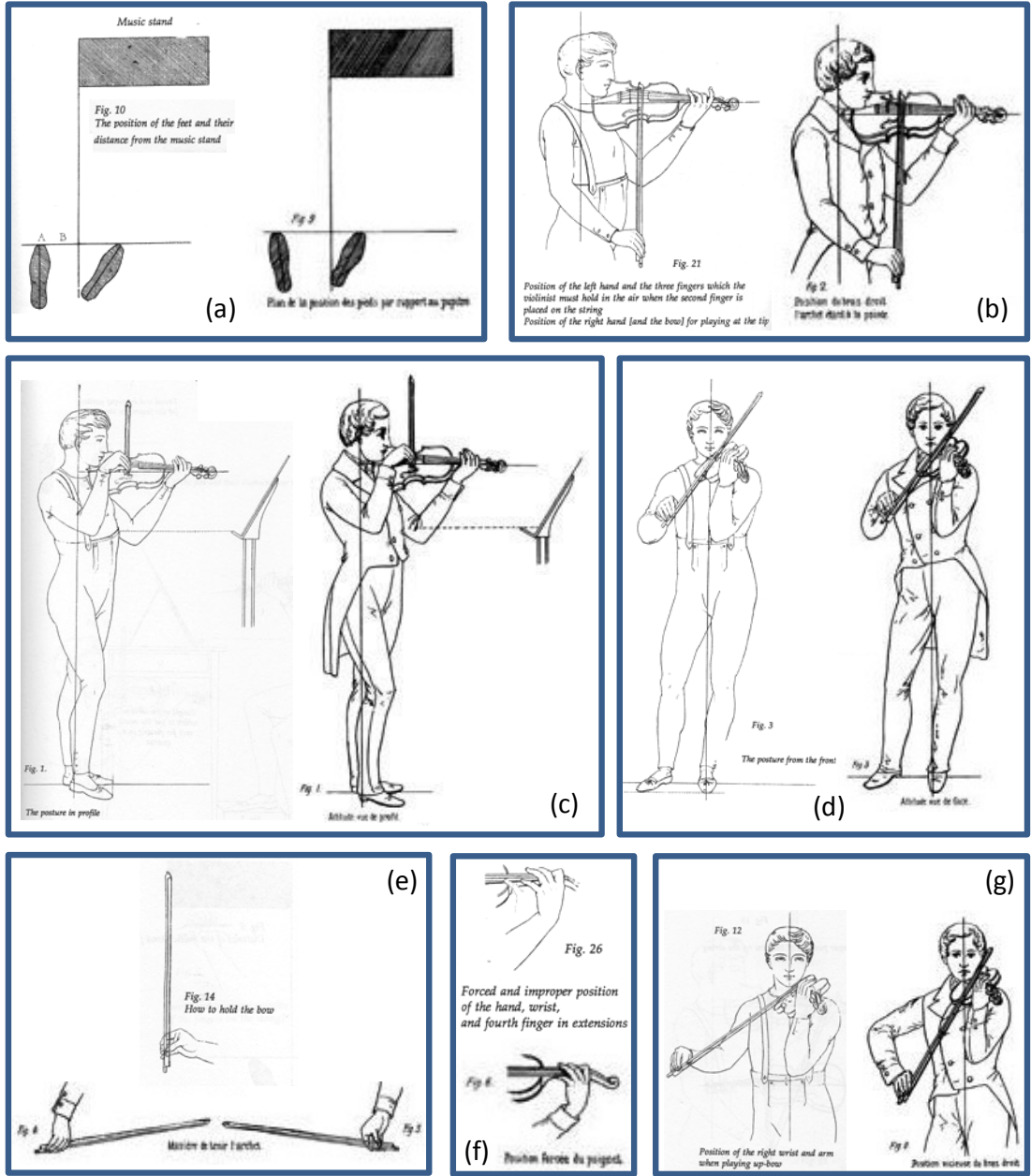
---

<sup>18</sup> Charles Auguste de Bériot, *Method for the Violin-Part I*, G. Schirmer Inc., New York, ABD, 1899 basımının tekrar baskısı.

<sup>19</sup> Robin Stowell, *Bringing Singing to Violin Technique: Charles Auguste de Bériot*, The Strad, Aralık 2007, s. 66.

Fransız-Belçika ekolünün temelini oluşturan *Méthode de Violon*'un ilk iki bölümünde, Fransız ekolünün teknik ve metodolojisi benimsenmiştir. Bu metotta örneklenen duruş, tutuş ve pozisyon konusundaki görsel figürlerin çoğu, P. Baillot'un *L'art du Violon*'da bu konularda kullandıklarıyla örtüşmektedir (Şekil 3). Baillot'nun detaylı bir şekilde sistematik olarak ele aldığı sol el gam-arpej, pozisyon çalışmaları ve arşe tekniklerini Bériot metodunda, teknik çalışmalardan çok, kendi bestelerinden oluşan bir çok melodik parça ile örnekleyerek sunmuştur. Bériot'nun üçüncü ciltte sunduğu stil ile ilgili fikirler ise Fransız ekolünün stilinden farklı bir bakış açısı içermekte olup, Fransız-Belçika ekolünün temelini oluşturmaktadır.

Bu bölümde her cilt, ayrı başlıklarda detaylı olarak ele alınacak ve içerikleri ile ilgili bilgiler verilecektir.



Şekil 3. Baillot'nun *L'art de Violon*'daki duruş, tutuş ve pozisyon figürleri ile Bériot'nun *Méthode de Violon*'daki figürlerin örtüşmesi. Açık tonlu figürler Baillot'dan, daha koyu tonlu figürler ise Bériot'dan alınmıştır. (a) Ayakların pozisyonu ve sehpaye olan mesafesi, (b) uça çalarken sağ elin ve yayın pozisyonu, (c) duruşun profilden görüntüsü, (d) duruşun önden görüntüsü, (e) arşe tutuşu, (f) sol elin vebileğin yanlış duruşu, (g) Baillot'da, üst yarıda çalarken bilek ve kolun doğru pozisyonu, Bériot'da sağ kolun yanlış duruş örneği.

### 3.1 Birinci Cilt

Bériot, solfejın müzik eğitiminin temeli olduğunu savunur ve metodun ilk bölümünün giriş kısmında örneklerle nota ve es değerleri, ölçü vuruşları, aralıklar, majör-minör gamlar, noktalı ritimler ve senkoplar gibi solfejın temelini oluşturan konular hakkında kısaca bilgi verir. Bunun yanında, kemana başlangıç konusunda bir yenilik getirerek, metotta gösterdiği temel çalışmalarını kendinden öncekilerin sıklıkla yaptığı gibi Do majörden değil, Sol majörden başlatır.

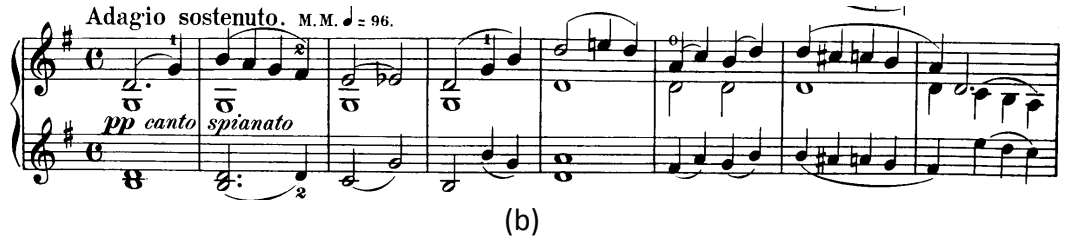
16. yy.da (1547) tanımlanan ionien mod, yani günümüzde Do Majör olarak adlandırılan dizi 18. yy.'a gelindiğinde artık müzisyenlerce gelenekselleşmiş olarak sıklıkla kullanılıyor, gam çalışmalarına bu dizi ile başlanıyordu. Bu durum, keman eğitimi için de geçerliydi. Fakat bu dizinin parmak kalıbı sol elin doğal yapısına özellikle keman eğitime başlangıç aşamasında uygun olmadığı için, bu dizi bir zorluk oluşturmaktaydı<sup>20</sup>. Charles Auguste de Bériot, metodundaki başlangıç egzersizlerinde Sol majör parmak kalıbı kullanarak ve gam çalışmalarını sol majörden başlatarak, “Do Majör geleneği”ni değiştirmiştir<sup>21</sup> (Şekil 4).

---

<sup>20</sup> Joseph Joachim & Andreas Moser, *Violinschule*, N. Simrock GMBH, Berlin, Almanya, 1905, s. 9.

<sup>21</sup> *ibid*, s. 10.





Şekil 5. (a) 3. Pozisyonda bir egzersiz, (b) çift sesli bir etüt örneği.

Birinci ciltte başlangıç seviyesinde verilen teknik bilgiler ikinci ciltte geliştirilerek daha ileri bir seviyeye taşınmıştır.

### 3.2 İkinci cilt:

Bériot, ikinci ciltte sağ ve sol el tekniklerini ilgilendiren pek çok konuya değinerek, bu konularla ilgili detaylı bilgiler ve egzersizler sunmuştur. Bunun yanında, güzel keman çalma sanatının temeli olan “güzel ses elde etme” ve “ses üzerinde farklı renkler elde etme” yollarını teknik yönleriyle açıklamış, bu konuları anlatımlı egzersizlerle pekiştirmiştir. Bu açıdan bu cilt, üçüncü cilde hazırlık niteliğini de taşır.

### 3.2.1 Ses elde etme çalışmaları:

Bériot'a göre güzel bir ton elde etmek için 3 ana unsurun sağlanması şarttır. Bunlardan ilki **temiz bir entonasyon elde etmektir**. İkincisi yayın tel üzerindeki pozisyonunun doğruluğu yani **yayın eşiğe paralel kullanılmasıdır**. Son olarak da, **yayın kullanım hızıyla, tele uygulanan basıncının dengesinin sağlanması** gerekliliğinden bahseder. Bériot'ya göre temiz bir entonasyon, çalgının rezonansa girmesini sağlar. Bu da dolgun ve kaliteli bir ses üretmeye olanak verir. Yayın eşiğe paralel olarak kullanılması ise, kuvvetli bir ton elde etmeyi güvence altına alır. Yayın hızı ve basıncının dengesi ile de doğal ve rahat bir ses elde edilir. Bériot, bu üçüncü konuyu örneklerle açıklamış, bu örneklerde, tek arşe üzerinde uygulanan baskı artırılarak ya da azaltılarak yapılan nüans çalışmalarına yer vermiştir (Şekil 6). Bu şekilde, vokal performansta "*messa di voce*"<sup>22</sup> olarak adlandırılan tekniği kemana uyarlamış, arşenin hızı ve basıncını arttırarak ve azaltarak, ses üzerinde "gölgelendirme" olarak adlandırabileceğimiz renk farklılıkları elde etme yolları üzerinde durmuştur. Bériot'ya göre, seste bir renk elde etmek için tek arşe üzerinde sadece *crescendo* ya da sadece *decrescendo* çalışmaları yapılabileceği gibi, çok uzun

---

<sup>22</sup> (*Messa di voce*, Uzun bir nota üzerinde *crescendo* ve *decrescendo* yapılmasıdır. 17 ve 18. Yüzyıl İtalyan şarkı söyleme stilinde önce süsleme sonra da eğitim amaçlı kullanılan önemli tekniklerden biridir.) Ellen T. Harris, "*Messa di voce*," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

değerdeki notalarda bu iki efekti tek arşede ardarda uygulamak da mümkündür (Şekil 7).



Şekil 6. Tek arşe üzerinde uygulanan nüans çalışmaları. Üst satır: *crescendo* yaparak, alt satır: *decrescendo* yaparak.



Şekil 7. Tek arşe üzerinde uygulanan nüans çalışması: uzun değerdeki notalarda *crescendo* ve *decrescendonun* ardarda uygulanması.

Fakat bu efektin sıkça uygulanması, mesela yayı her çekişte *crescendo* yapılması, dinleyiciyi bunaltır ve stilin bütünlüğünü bozar . Bu yüzden Bériot, bu gölgelendirmenin tek nota üzerinde yapılmasındansa, tüm cümleyi kapsayan bir bütünlükte yapılmasını daha uygun bulur.

Bériot'a göre sesi gölgelendirirken kaliteli ve yoğun ses üretebilmek, arşenin köprüye olan yakınlığı, tele uyguladığı baskının derecesi ve hızıyla doğrudan

bağlantılıdır. Tüm bu unsurların birbirleriyle denge içinde kullanılması, yaşayan bir ses üretmenin gizli formülüdür.

### 3.2.2 Sol el çalışmaları:

Sol el çalışmaları olarak da, temiz bir entonasyon için boş tel eşliğinde çift ses çalışmaları, oktavlar, eksik beşli aralıklar, kırık akor (arpej) çalışmaları, üçlü ve altılı çift ses gamları ve onlu aralıkların egzersizlerine yer vermiştir. Bunun yanında triller ve diğer belirli süslemeler, çift ses triller, sol ve sağ el *pizzicatosu*, tek ve çift seslerde doğal ve parmak flajoleleri, hem parmak kaydırma hem de her nota için ayrı parmak kullanma örnekleriyle kromatik gam çalışmaları gibi sol el tekniğini geliştirmeye yönelik konuları, örneklerle çeşitlendirerek ele almıştır.

Bériot, parmak numaralandırma konusunu da ayrı bir başlık altında değerlendirmiştir. Parmak numaralarının melodik pasajlarda anlatıma yönelik, teknik pasajlarda ise teknik zorluğu en aza indirecek şekilde uygulanması gerektiğini belirtir. Ona göre, bir melodide uygulanan parmak numaraları, tüm sesleri birbirine bağlamak ve insan sesindeki iniş çıkışları taklit etmek için etkili bir araçtır. Müzikal pasajlarda parmak numarası, aktarılması amaçlanan ifadeye göre belirlenir. Dolayısıyla ifade edilmek istenen duyguya göre, uygulanan parmak numaraları kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. İnici ve çıkıcı gamlar, gam içeren pasajlar, oktav geçişleri ve yinelenen kalıplarda, teknik açıdan kolaylık sağladığı kabul edilmiş genel kurallar dikkate alınmalıdır. Bu tür teknik pasajlarda, melodik pasajlardan farklı olarak mümkün olduğunca aynı ya da tutarlı parmak numaraları kullanılmalıdır.

### 3.2.3 Arş e çalışmaları:

Bériot bu kitapta, ilk kitapta gösterdiği temel arş e çalışmalarını çeşitlendirmiştir. *Detaché* çalışmalarını yapışık *detaché*, *martelé* ve *spiccato* olarak üç gruba ayırarak her birinden ayrı ayrı bahsetmiştir. *Detaché* tekniklerinin yanı sıra *staccato*, *ricochet*, *flautando* gibi virtüözite gerektiren arş e tekniklerinin de nasıl çalışılması gerektiğini açıklayarak verdiği etütlerle bu konuları pekiştirmiştir. Bunun yanında karaktere, parça içerisindeki kullanımına ya da beğeniye göre, noktalı ritimleri çalmanın çeşitli yollarından bahsetmiştir<sup>23</sup>. Akorlara da değinen Bériot'ya göre, akorların kırılarak çalınması, akorun her sesinin aynı anda çalınmasından çok daha parlak bir etki yaratır. Bütün çalgılara uygulanabilen bu kural, keman için de geçerlidir. Üç ya da dört sesli bir akorda sesleri aynı anda çalmanın, sesin güzelliğini ve kalitesini bozmadan mümkün olmadığını savunur. Akorlar hafifçe kırılarak en tiz nota vurgulanmalı, alttaki notalar, en üst notaya hazırlık sesleri olarak değerlendirilmelidir. Akoru çalarken her sesin tınlamasına dikkat edilmelidir.

### 3.2.4 Gamme muette:

Bériot, ikinci kitapta son olarak sessiz gam "gamme muette" çalışmasından bahsetmiştir. Viotti'nin "tekniğin en önemli gizli formülü" olarak nitelendirildiği bu çalışma, arş enin neredeyse gözle görülemeyecek kadar yavaş hareketinin

---

<sup>23</sup> Robin Stowell, *Bringing Singing to Violin Technique: Charles Auguste de Bériot*, The Strad, 2014, s. 66.

sonucunda ortaya çıkan neredeyse duyulamayacak derecede az bir ses ile yapılan gam çalışmasıdır. Bériot sağ el kaslarının çok büyük oranda güçlenmesini ve kemancının bu kasları üzerindeki kontrolünün artmasını sağlayan bu önemli çalışmayı, diğer tüm yay çalışmalarından daha yararlı gördüğünü ifade etmiştir.

Bériot'nun keman tekniği ile ilgili açıklamaları, bu iki ciltte anlatılanlarla tamamlanmıştır.

### **3.3 Üçüncü cilt:**

Stili konu alan ve insan sesindeki aksanları taklit etmeye odaklı bu son kitapta, icra sanatının inceliklerinden bahsedilmiştir. Opera aryalarının düet uyarlamalarından örneklerle ve vokal performans ile benzerlikleri ortaya koyarak bu fikirlere açıklık getirilmiştir. Bériot, müziği şiirsel bir söyleyişle eşleştirmiş, bu tür bir söyleyişin telaffuz, noktalama, prozodi ve heceleme gibi önemli unsurlarını arşe yoluyla ifade edebilme gerekliliğini vurgulamıştır. Bunun yanında vibrato, *portamento*, aksan ve nüans gibi efektlerin şık bir performansta nasıl uygulanması gerektiğine de değinmiştir. Ayrıca, bir kemancının gelebileceği en yüksek nokta olarak besteciliğin öneminden bahsetmiştir. Bériot'nun, yani Fransız-Belçika ekolünün bu konulara yaklaşımı aşağıda anlatılmıştır.

### 3.3.1 Müziğin şiirsel söyleyişle eşleştirilmesi:

#### 3.3.1.a Telaffuz:

Bir şarkı, sadece duyurduğu melodiden ibaret değildir. Bir şiirle ya da sözlerle tamamlanır. İyi bir şancının, söylediği şarkının sözlerini çok iyi telaffuz edebilmesi gereklidir. Telaffuzun netliği, her sessiz harfe ve heceye verilen vurgunun derecesiyle bağlantılıdır. Telaffuzun netliğinin derecesi, parçanın anlamıyla bütünlük içerisinde olmalıdır. Bir kemancı da, şancının sözlerle söylediği şarkıyı, kelime, hece ve sessiz harflerdeki vurgularını, yayıyla taklit etmelidir. Bu vurgulama, keman çalgısına konuşabilme ayrıcalığını kazandırır. Bu yöntemle, keman ve arşe ile kelimeler betimlenebilir. Kemanın sözleri, kemancının parmakları aracılığıyla duyulur. Bir şancının, sesiyle sözleri söyleyerek ifade ettiklerini kemancı, arşeyle kelimeleri betimleyerek ifade etmelidir. Buna arşenin telaffuzu denir.

#### 3.3.1.b Noktalama:

Bériot, müzikte edebiyattaki ile aynı amacı taşıyan noktalamaya, yani zorunlu durak noktalarının belirtilmesine önem verir. Onun için resimde gölge neyse, müzikte de sessizlik odur. Sessizliğin stile berraklık kattığı düşüncesindedir. Sessizliğin süresinin yani sus sürelerinin, tüm parça için en az herhangi bir notanın süresi kadar gerekli ve önemli olduğunu savunur. Çeşitli örneklerle melodiye hafiflik, nefes ve fikir katan susların iyi birer kullanımını sergiler. Ona göre, bir yorumcunun hiçbir şekilde parçadaki susların süresini kısaltmaya yönelmemesi gerekir. Çünkü bu durak noktaları seyirciye nefes almak ve melodinin tadını

çıkarmak için bir fırsat verir. Şekil 8'de farklı derecelerdeki susları belirten noktalamalara örnekler verilmiştir.



(a)



(b)



(c)

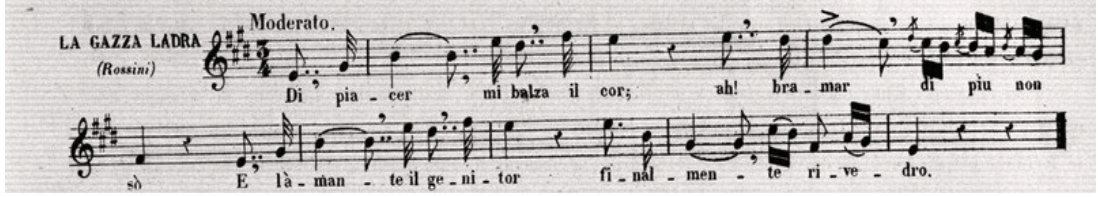


(d)

Şekil 8. (a) Dini türde ritimsiz, sözsüz ve duraksız bir müzikte yay değişimleri anlaşılmayacak bir şekilde çalış, (b-d) melodiye hafiflik, nefes ve fikir katan susların farklı derecelerdeki kullanımları.

### 3.3.1.c Heceleme:

Bériot, “heceleme” konusunu, noktalama bölümünde sınıflandırılmayacak kadar hassas olduğu düşüncesiyle ayrı bir başlık altında değerlendirmiştir. Heceleme, doğru kuvveti ve vurguyu verebilmek için kelimeleri hecelere ayırma yoludur. Bériot’a göre müzisyen, doğru tonlamayı verebilmek için, ayırması gereken heceleri hissedebilmelidir. Yine vokal müzikten verdiği örneklerde, normal bir yazımda nota üzerinde belirtilmeyen küçük hece aralarını virgüllerle göstermiş ve bu virgüllerin yerinin genellikle, noktalı nota ve onu takip eden kısa nota arasında olduğunu belirtmiştir (Şekil 9).



**Şekil 9. Notada nefes yerleri virgüllerle gösterilmiştir.**

### 3.3.1.d Prozodi:

Edebiyatta prozodi, her kelimeyi doğru bir aksanla telaffuz etme becerisi demektir. Uzun ve kısa hecelere biçilen değer, o kelimenin bütünlüğünü oluşturur. Sözlü müzikte prozodi ise, hece vurgularının müzikteki vurgu ve yükselişlerle uyum içerisinde olmasıdır. Bériot, prozodinin kullanımını sözsüz müzik için de tanımlamış ve bu unsuru kemana uyarlamıştır. Buna göre, müziğe uygun olan aksanı verebilmek için arşeyi çekme ve itme hareketleri de, arşenin prozodisini oluşturur.

Bériot'a göre herşey yayı, melodinin konuşabileceği şekilde kullanmakla ilgilidir. Bir kemancı, gerçek ya da ima edilen kelimenin tonlamasını takip etmeli, yay değişimleriyle parçanın yazılı sözlerinin hecelerini betimleyebilmelidir.

### 3.3.2 Müzikal efektler:

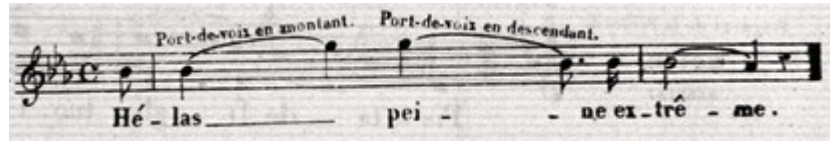
#### 3.3.2.a Portamento :

*Portamento*, aynı hece ya da bağ içindeki iki notanın, ses ya da parmak kaydırarak ve aradaki tüm sesleri duyurarak çalınmasıdır. Bériot'ya göre *portamento*, üzgün ve kederli ifadeleri içinde barındıran dramatik türde müziklerde kullanılmalıdır. Tutku, çaresizlik gibi duyguları ifade etmek için sıkça kullanılabilir.

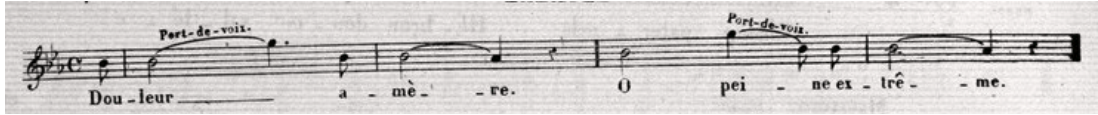
Bériot, *portamento*'yu, şarkı söyler gibi (*cantabile*) çalabilmeyi mümkün kılmak ve yorumda bütünlüğü sağlamak için önemli bir efekt olarak görür. Bu nedenle *portamento* her zaman, müziğin ruhuyla ve fikriyle uyum içerisinde kullanılmalıdır. Mesela dini temalı eserlerde kullanılırsa, bu tür eserlerin zarafetini ve göz alıcı sadeliğini mahveder. Yine naif, pastoral türde müziklerde ya da ağırbaşlı karakterdeki eserlerde kullanılması, bu eserlerin taşıdıkları anlamı ortadan kaldırır.

*Portamento*, belirli bir hızda ve parçanın stili ile uyum içerisinde yapılmalıdır. Eğer kaydırma çok yavaş yapılırsa bunun, kulağı rahatsız edeceği ve melodinin tüm cazibesini yok edeceğini düşünen Bériot, sık yapılan bu genel hata konusunda müzisyenleri uyarmıştır. Bunun yanında gerekmediği yerlerde ya da abartılı bir şekilde kullanılmamalıdır.

*Portamento*, yukarı ya da aşağı yönde yapılabilir. Fakat çıkıcı yönde yapılan *portamentonun* hemen ardından inici yönde tekrar *portamento* yapılmamalıdır (Şekil 10(a)). Bunun yerine yukarıdaki sese doğru yapılan *portamentodan* sonra aşağı yöne bir kaydırma isteniyorsa, üstteki notanın ve inici aralığın tekrar gelmesi beklenmelidir (Şekil 10(b)).



(a)



(b)

**Şekil 10. *Portamentonun* (a) yanlış ve (b) doğru kullanımı.**

*Portamento*'nın uygulanmasının en iyi yolu aynı hece ya da yayla bağlanan iki farklı nota arasında kullanılması olsa da, bazı durumlarda iki hece ile ayrılmış notalarda *appoggiatura*<sup>24</sup> oluşturarak da kullanılabilir. Böyle bir durumda uzun notayı taşıyan ilk hece ile, sonrasında gelecek kısa notanın önüne eklenecek bir hazırlık notası arasında kaydırma yapılır, ve kısa nota ayrı bir yayda ya da hecede belirtilir (Şekil 11).

<sup>24</sup> *Appoggiatura*: Melodinin bir sonraki notasını geciktirerek onun yazılı değerinin en az yarısını alan süsleme notası. <http://www.oxforddictionaries.com>



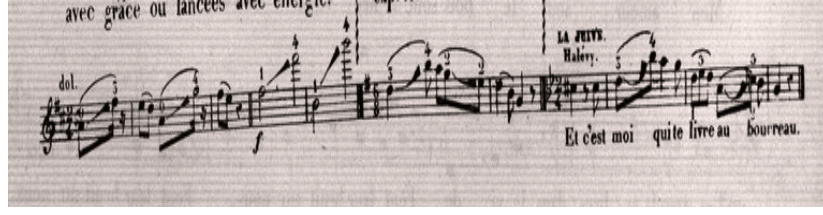
(a)



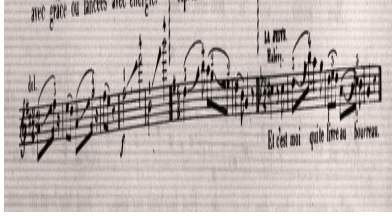
(b)

Şekil 11. (a)'daki yazımda *portamento* uygulanmak istenirse (b)'deki gibi çalınmalıdır.

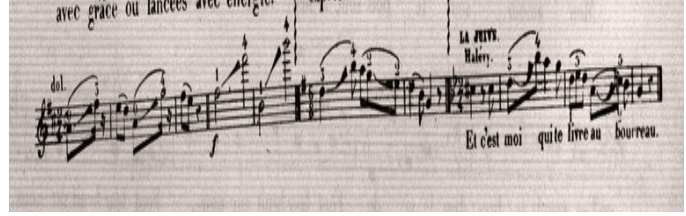
Metotta, üç tür *portamento*dan bahsedilir: (a) canlı, (b) tatlı ve (c) sürüklenen. Bunlardan ilki hızlı pasajlarda ve notalar arasında zarif gecikmeler ya da enerjik yürütmeler için, ikincisi dokunaklı, duygusal karakterdeki pasajlarda, ve sonuncusu ise üzgün ve ağlamaklı bir ifade isteyen yerlerde kullanılır. Metotta *portamento* türleri, her biri için farklı işaretler kullanarak örneklenmiştir (Şekil 12).



(a)



(b)



(c)

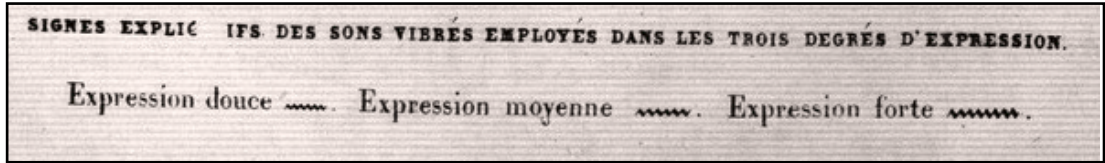
**Şekil 12. Metotta örneklenen *portamento* türleri: (a) canlı; kaydırma, düz bir geçiş işaretiyle belirtilmiş (b) tatlı; daha kavisli bir işaret kullanılmış, (c) sürüklenen; burada, kaydırma işaretinin kavisli abartılmış.**

### 3.3.2.b Vibrato:

Bériot, vibratonun, ruhun duygularını yansıttığı için sadece etkileyici ve çarpıcı bir ifade gerektiren durumlarda ve ölçülü bir şekilde kullanılması gerektiği belirtilmiştir. Bériot'ya göre bu efekt, etkili bir şekilde kullanıldığında yorumcuya özel bir nitelik kazandırdığı gibi, çok sık kullanıldığında, istemsizce edinilen bir alışkanlık haline gelir. Hatta zamanla, çok geniş yapılan yayvan bir vibratoya ya da gergin ve titrek duyulan çok sıkı bir vibratoya dönüşür. Sahnede olmanın getirdiği gerginlikle birleşince daha da abartılması kaçınılmaz olan bu kötü vibrato kullanımı, monotonluğuyla dinleyiciyi yorar. Vibrato yapısına çok güvenerek kendini bu konuda göstermek için bu efekti gereğinden fazla kullanma arzusunda olan yorumcuların icrası ise temiz bir entonasyonu bozan gülünç ve abartılı bir çırpınış haline gelir. Vibratonun kullanımı, esas amacından yani "duyguları ifade etmek"ten

uzaklaşmamalıdır. Bériot'nun bu uyarıları, hem keman hem de vokal performansı için geçerlidir.

Metotta, Şekil 13'te görüldüğü gibi, hafif, orta ve kuvvetli olmak üzere 3 türlü vibratodan bahsedilmiş, vibrato dereceleri işaretlerle ayrılmıştır.



**Şekil 13. Hafif, orta ve kuvvetli ifadeler için vibrato işaretleri.**

Bériot, vibratonun kullanımını daha iyi açıklamak için farklı karakterdeki aryalardan örnekler vermiştir. Verdiği sakin ve dingin karakterdeki örneklerde vibrato işaretine yer vermezken (Şekil 14(a)), tutkulu ve heyecanlı karakterdeki örneklerinde orta ve kuvvetli şiddette yapılması gereken vibratoların yerlerini belirtmiştir (Şekil 14(b)).



(a)



(b)

Şekil 14. (a) Dingin karakterdeki eserde vibrato işareti gösterilmemiştir. (b) Heyecanlı karakterli bu eserde başlarda orta şiddette vibrato işaret edilmişken, sonlara doğru kuvvetli vibrato gösterilmiştir.

### 3.3.2.c Aksan ve anlatım:

Bériot için *portamento* ve vibrato, dinleyiciyi etkileyen efektlerdir. Fakat ona göre esas cezbedici olan, müzikal bir anlatım içerisinde beklenmeyen anlarda gelerek dinleyiciyi şaşırtan aksanlardır. Anlatım parçaya hakim olan genel duygudur. Aksan ise parçanın genel duygusu içerisinde komik, kederli, tutkulu öfkeli ya da coşkulu vb. ifadelerle kendini gösteren anlık şaşırtmalardır. Seyircinin öngöremediği bu ani duygu değişimleri, parçaya canlılık katar ve ona hayat verir. Başka bir deyişle anlatım müziğin ruhu, aksan ise mantığıdır ve bu ikisi birbirlerini tamamlarlar. İyi bir müzisyen, yorumladığı eser çok sıkıcı bile olsa, doğru bir anlatım ve aksanlama ile

esere renk ve hayat katabilir. Bériot, ifade ve aksan biçimlerinin farklı karakterdeki parçalarda nasıl kullanıldığını daha iyi gösterebilmek için verdiği örnekleri basitten karmaşığa doğru adım adım sınıflandırmıştır. Bériot'nun bu tür bir sınıflandırma yapmasının diğer bir nedeni de, müzik sanatının zamanla uğradığı değişimi ve tarihsel gelişimini gözler önüne sermek istemesidir. Farklı dönem müziklerini, o dönemin stiline uygun olarak yorumlayabilen ve yeteneğini kederliden tatlıya, eğlenceliden ciddiye her tür karakteri kolaylıkla ifade edebilecek oranda geliştirebilen bir yorumcu Bériot'a göre artık tamamlanmış eksiksiz bir sanatçıdır.

#### 3.3.2.d Tırmandırma:

Bériot etkileyici bir performans için gerekli unsurların sonuncusu olarak, dinleyicinin ilgisini, icranın başından sonuna kadar uyanık tutabilme kuralından bahseder. Bériot'ya göre bu kusursuz bir icra için gerekli evrensel kuraldır. Bir eserde dinleyicinin sıkılmaması için, yorumcu, parçaya renk katmalıdır. Mesela aynı cümle birkaç kez üst üste geliyorsa, her gelişinde nüansı arttırılmalıdır. Eğer enerjik bir parçayı yorumluyorsa, parçaya giderek daha fazla canlılık katmalıdır. Çünkü Bériot'ya göre, baştan sona aynı karakterde ve nüansta çalınan bir parçanın sıkıcı olması kaçınılmazdır. Dinleyicinin ilgisinin performans boyunca uyanık tutulabilmesi, nüans çeşitlilikleri ile, anlatım ve aksanların yoğunlaştırılmasıyla ve özellikle de sesin tutkusunun arttırılmasıyla sağlanabilir. Eğer yorumcu, dinleyici üzerinde özel bir etki yaratmak istiyorsa, parçaya sadelikle başlamalı, kuvveti azar azar arttırarak gerilimi parçanın sonuna kadar tırmandırmalı ve parçanın sonunda zirveye ulaşmalıdır. Besteci özellikle eserin kuvvetli başlamasını istediğini belirtmişse, istenen kuvvetli giriş yapılmalı, sonra kuvvet yavaşça azaltılarak ifade

sakinleşmeli, sonlara doğru yine bir tırmanışla eser zirvede bitirilmelidir. Bériot, finale doğru yapılan tırmanışı özellikle tavsiye eder, çünkü ihtişamlı bir final, dinleyicinin aklında kalacaktır.

Bu yüzden Bériot'ya göre zirve, parçanın en önemli yeridir. Fakat yukarıda bahsedilen tırmanış sistematik bir biçimde yapılmamalıdır. Bériot bu durumu bir dağa tırmanmakla örnelemiştir. Eğer yorumcu doğruca zirveye giden yolu kullanırsa, dinleyiciye monoton bir yolculuk yaptırmış olur. Fakat yorumcu patikaları kullanırsa, dinleyici engebelerle, güzelliklerle, kıvrımlarla ve farklı açılardan manzaralarla süslenen bu tırmanış boyunca yolculuğun keyfini çıkaracaktır.

### **3.3.3 Bestecilik:**

Bériot'nun, icra sanatını mükemmelliğe ulaştırmayı hedefleyerek yazdığı *Méthode de Violon'*un son cildi, kendi eserlerini bestelemek isteyen kemancılar için armoni ve form bilgisi ile bestecilik üzerine detaylı bilgiler de verir. Bériot, besteciliği, bir kemancının yeteneğinin gelebileceği en yüksek aşama olarak görür. O'na göre, tüm teknik zorlukların üstesinden gelen bir yorumcu, stiline daha fazla saygınlık ve şiirsellik katabilmek için öğrenme metotlarını düşünmekten sıyrılarak, sanatını daha yüksekten bir bakış açısıyla değerlendirmelidir. Bu da müziği oluşturan kuralları öğrenmekle mümkündür. Böylece kemancı, armoni ve melodilerle aydınlanan yeni yollar görecektir ve yaratıcılığa ilk adımını atacaktır.

### 3.4 Sonuç

Metodun başından itibaren tekniği ve stili geliştirmeye yönelik kapsamlı bilgiler sunan Bériot, tüm bu bilgileri, mükemmelliğe giden bir yol olarak görür. Ona göre, her stili, her nüansı ve her efekti içinden gelen duygularla harmanlayarak uygulayabilen sanatçı, yeteneğini ölümsüzleştirmiş olur. Bériot, tavsiye ettiği bu çok renkliliğin daha iyi anlaşılabilmesi için müzik sanatını yüksek bir ağaç olarak betimler. Bu betimlemede ağacın dalları, sanatçının, şöhretinin en yüksek noktasına ulaşmak amacıyla çıktığı yolculukta karşılaşacağı farklı stilleri temsil eder. Bériot, genç müzisyenlere, bütünüyle bir sanatçı olabilmek için bu ağacın tüm dallarına tırmanmalarını, her birini ayrı ayrı deneyimlemelerini ve tüm ağacı aşkla keşfetmelerini tavsiye eder.

Hubert Léonard (1819-1890), Henri Vieuxtemps (1820-1881), Pierre Marsick (1847-1924), Ovide Musin (1854-1929), César Thomson (1857-1931), Eugéne Ysaÿe (1858-1931), Bériot'nun bu tavsiyelerine uyararak, kemancılıklarıyla olduğu kadar bestecilikleri ile de adlarını duyurmuş ve Fransız Belçika ekolünün temsilcisi olarak görülen Belçikalı kemancılarıdır. Bu besteci/kemancılardan günümüzde eserleri sıkça seslendirilen ve birbirleriyle sırasıyla öğretmen/öğrenci ilişkisi olan en önemli temsilcileri Bériot, Vieuxtemps ve Ysaÿe'nin hayatları ile ilgili bilgiler ve eserlerinin listeleri bir sonraki bölümde sunulmuştur.

## **Bölüm 4:**

# **Fransız-Belçika ekolünün en önemli üç temsilcisi**

### **4.1 Charles Auguste de Bériot (1802-1870)**

#### **4.1.1 Hayatı:**

Charles Auguste de Bériot, 20 Şubat 1802'de Leuven'de soylu bir ailenin oğlu olarak doğdu. İlk keman derslerini, Giovanni Battista Viotti'nin öğrencisi olan Jean François Tiby'den aldı. Henüz 9 yaşındayken Viotti'nin bir konçertosunu topluluk önünde seslendirdi. Keman derslerine Viotti'nin önemli öğrencilerinden André Robberechts ile devam eden Bériot, 1821 de Paris'te Viotti'ye de çalma fırsatı buldu. Viotti'nin "Güzel bir stilin var, bunu mükemmelleştirmek için çalış. Yetenekli olan bütün kemancıları dinle fakat hiçbirini taklit etme!" şeklindeki bu olumlu eleştirisi ile cesaret bulan bu yetenek dehası, André Robberechts'in de tavsiyesi ile Paris'e

yerleşerek Paris Konservatuvarı'nda keman profesörü olan Pierre Baillot'nun sınıfına katıldı. Fakat akademik disipline uyum sağlamakta zorlanan Bériot, birkaç ay gibi kısa bir süre sonra Paris Konservatuvarı'ndan ayrıldı. Bunu takip eden yıllarda Paris, Londra ve Hollanda'da büyük ses getiren konserler yaptı. Pek çok virtüözün aksine kaprissiz ve sakin bir mizacı olan Bériot, sanatın diğer dalları ile de oldukça ilgiliydi. Yetenekli bir ressam ve heykeltıraş, şiir yazıyor, keman yapımı ve onarımı ile ilgileniyordu<sup>25</sup>.

Bériot, 1829'da dönemin önemli opera sanatçılarından mezzosoprano Maria Malibran ile tanıştı. Bunu takip eden 6 yıl boyunca birlikte Belçika, İngiltere, Fransa ve İtalya'da konserler veren çift, 1836 yılında, evlendi. Fakat bu evlilikten çok kısa bir süre sonra eşinin ani ölümüyle sarsılan Bériot, konserlerine bir süreliğine ara verdi. 1838'de, ölen eşinin kız kardeşi ile çıktığı Avusturya ve İtalya konser turneleri ile konser salonlarına geri döndü.

1840 yılında Maria Huber ile yaptığı ikinci evliliğinden sonra Brüksel'e yerleşti. "Cercle des arts" (Sanat çemberi) adını verdiği organizasyonu kurarak, evini, düzenli olarak oda müziği konserleri icra edilen bir oda müziği merkezi haline getirdi.

1842'de Paris Konservatuvarı'nın önemli keman profesörü Pierre Baillot ölünce, Bériot'ya onun yerine geçmesi teklif edildi. Aynı zamanda Brüksel

---

<sup>25</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 57-59.

Konservatuvarı'ndan da teklif alan Bériot, Brüksel Konservatuvarı'nda çalışmayı tercih ederek 1843'ten 1852'de görme kaybından dolayı emekli olana kadar keman bölümü başkanı olarak görev yaptı. 1858'de tamamen kör oldu. Buna rağmen bir kemancı olarak hâlâ aktif olan Bériot'nun kariyeri, 1866'da sol kolunun felç olmasıyla sona erdi.

Charles de Bériot, emekli olduktan tamamen kör olana kadar geçen 6 yıllık süreçte 3 ciltten oluşan "*Méthode de Violon*"u yazdı ve 8 Nisan 1870'te hayatını kaybetti.

Bériot, temiz entonasyonu, yay kullanımındaki dikkat çekici yeteneği, zarif ve etkileyici çalışı ile döneminin en önemli kemancılarından biri olmuştur. Bir çok teknik konuda Niccolò Paganini'den (1782-1840) etkilenmiş olsa da Fransız-Belçika ekolünün temellerini oluşturan karakteristik stili 1820'lerde, henüz Paganini ile tanışmadan önce biçimlenmiştir. Eserleri, şiirsel anlatım yüklü olduğu için, baştan sona anlamlı bir bütünlük içindedir. Eserlerindeki teknik pasajlar Paganini'ninkilerden daha az zorluk içerse de ustaca sergilenmiştir ve tatlı ve duygusal melodileri ile birleştirdiği bu teknik gösteri çok parlak bir etki yaratmıştır. Bériot'nun eserlerindeki incelik ve zarafet, kemana yeni bir yaklaşım getirmiştir. Yay kullanımındaki ustalığıyla birçok karakteristik efekti ilk kez duyuran Bériot, kemana "şarkı söyleyebilen" bir çalgı özelliğini kazandırmıştır.

#### **4.1.2 Eserler listesi:**

- Air with Variations No.1, Op.1
- Air with Variations No.2, Op.2

- Air with Variations No.3, Op.3
- Trio No.1 sur des motifs de l'opera 'Robin des Bois', Op.4
- Air with Variations No.4, Op.5
- Fantaisie sur le choeur des drapeaux du 'Siege de Corinthe', Op.6
- Air with Variations No.5, Op.7
- Fantaisie sur des motifs de 'Moise', Op.8
- 10 Studies or Caprices for Violin, Op.9
- Souvenirs de 'La muette de Portici', Op.10
- Fantaisie sur des motifs du 'Comte Ory', Op.11
- Air with Variations No.6, Op.12
- Variations brillantes, Op.13
- Grandes Variations, Op.14
- Air with Variations No.7, Op.15
- Violin Concerto No.1, Op.16
- Fantaisie brillante sur 'Guillaume Tell', Op.16bis
- Brilliant Studies for Violin, Op.17
- Duo brillant sur des motifs de 'La Sonnambula', Op.18
- Duo brillant, Op.19
- Fantaisie brillante sur des motifs du 'Pre aux Clercs', Op.20
- Duo brillant sur des motifs de 'La Sonnambula', Op.21
- Duo brillant sur des motifs des 'Puritains', Op.22
- 2 Nocturnes sur les Soirées musicales de Rossini, Op.23

- Variations de concert sur un motif de 'L'Ambassadrice', Op.24
- Duo brillant sur un theme original, Op.25
- Fantaisie brillante sur des motifs de 'Norma', Op.28
- 3 Caprices brillantes, Op.29
- Le trémolo, caprice sur un thème de Beethoven, Op.30
- Duo brillant sur des motifs du 'Domino Noir', Op.31
- Violin Concerto No.2, Op.32
- Grand duo concertant sur les motifs de 'Zanetta', Op.33
- 3 Nocturnes sur les mélodies de Schubert, Op.34
- Le fruit de l'étude – 6 Duos faciles et brillants sur des melodies celebres, 1re suite, Op.35/1
- Le fruit de l'étude – 6 Duos faciles et brillants sur des melodies celebres, 2me suite, Op.35/2
- 3 Caprices for Violin, Op.36
- Grande Fantaisie sur des motifs originaux, Op.36bis
- 3 Etudes caracteristiques: Le Tourbillon, L'Angelus, La Sauterelle, Op.37
- Grand Duo brillant sur des motifs des 'Diamants de la couronne', Op.38
- Souvenir d'Auber, Op.39
- 2 Duettini sur 'Le Stabat Mater', Op.40
- Le Progres – 6 Duos non difficiles sur des motifs favoris, 1re suite, Op.41/1
- Le Progres – 6 Duos non difficiles sur des motifs favoris, 2me suite, Op.41/2
- Air with Variations No.8, Op.42

- 3 Grand Studies for 2 Violins, Op.43
- Violin Concerto No.3, Op.44
- Morceaux de salon sur des motifs originaux, 45
- Violin Concerto No.4, Op.46
- Grande Fantaisie sur l'opera 'Semiramide', Op.47
- Souvenir de Boulogne – 2 Duos concertants, Op.48
- Les Intimes – 2 Duos brillants, Op.49
- Piano Quartet in A minor, Op.50
- La Soiree – 2 Duos concertants, Op.50bis
- Grand Duo sur des motifs de 'La Part du Diable', Op.51
- Air Varié No.9, Op.52
- Second grand Duo sur des motifs de 'Guillaume Tell', Op.53
- Duo brillant sur des motifs de 'La Sirene', Op.54
- Violin Concerto No.5, Op.55
- Grand duo sur les jolis motifs du 'Barbier de Seville', Op.56
- Variations concertants sur las Tyrolienne favorite de 'La Fiancee', Op.56bis
- 3 Concertant Duets, Op.57
- Piano Trio No.2, Op.58
- Premier Grand Trio d'apres (op.57/3) , Op.59
- Grand Duo brillant sur des motifs de 'La Gazza ladra', Op.60
- Grand Duo brillant sur des motifs de 'Robert Bruce', Op.61
- Grand Duo brillant sur la 'Muette de Portici', Op.62

- Duo original No.1 d'après (op.57/3) , Op.63
- Duo brillant sur des motifs de 'La Donna del Lago', Op.63bis Duo brillant sur des motifs de 'Haydée', Op.64
- Duo brillant sur des motifs du 'Val d'Andorre', Op.66
- Air Varié No.10, Op.67
- Première Sonate concertante, Op.67bis
- Duo original No.2 d'après (op.57/1) , Op.68
- Duo original No.3, Op.69
- Violin Concerto No.6, Op.70
- Piano Trio No.3, Op.71
- Duo original No.4 d'après (op.57/2) , Op.71bis
- Duo brillant sur des motifs de 'Giralda', Op.72
- Duo brillant sur des motifs de 'La Favorite', Op.73
- Grand duo sur le 'Robert le Diable', Op.74
- Grand duo brillant sur 'Le Pirate' de Bellini, Op.75
- Violin Concerto No.7, Op.76
- Premier guide du violoniste, Op.77
- Duo brillant sur des motifs du 'Caid', Op.78
- Air Varié No.11, Op.79
- Duo sur l'Enfant prodigue, Op.80
- Duo brillant sur des motifs de 'Giralda', Op.81
- Grand Duo brillantsur des motifs de 'La Reine de Chypre', Op.82

- Duo brillant sur des motifs de 'La Fille du Regiment', Op.83
- Duo sur des airs hongrois et styriens, Op.84
- Grand Duo sur des motifs de 'La Juive', Op.85
- Étude de salon, Op.85bis
- Duo brillant sur des motifs de 'Lucie de Lammermoor', Op.86
- 12 Easy Duos for 2 Violins, Op.87
- Mosaïque musicale-Collection des Fantaisies brill.: Fantaisies sur un motif de Donizetti La Romanesca Rondino sur 'Corrado d'Altamura', Op.87bis
- 10 Petites Etudes melodiques, Op.87bis
- Air Varié No.12, Op.88
- Duettinos sur 'La Gazza Ladra', Op.89/1
- Duettinos sur 'Le Freischütz', Op. 89/2
- Duettinos sur 'Anna Bolena', Op. 89/3
- Duettinos sur 'Don Juan', Op. 89/4
- 6 Duettinos sur 'L'Elisire d'amore', Op. 89/5
- 6 Duettinos sur 'Norma', Op. 89/6
- Nocturne, Op.90
- Grande Fantaisie sur des motifs de 'Marco Spada'91
- 3 Duos de salon: L'Amitié, Preciosa-Melodie de Weber, Le Carnaval russe, Op.92
- Opéra sans paroles, Op.93
- 3 Duos brillants sur 'Beatrice di Tenda', Op.94
- 6 Duettinos sur 'Semiramide', Op.96

- 6 Duettinos sur 'Les Puritains', Op.97
- 6 Duettinos sur 'La Sonnambula', Op.98
- Soirée musicale sur 'Othello', Op.98bis
- Violin Concerto No.8, Op.99 (Bériot, Charles-Auguste de)
- Scène de ballet, Op.100 (Bériot, Charles-Auguste de)
- Les trois Bouquets – 3 Petites Fantaisies, Op.101
- Méthode de Violon, Op.102 (Bériot, Charles-Auguste de)
- 5 Duettinos sur 'Oberon', Op.103
- Violin Concerto No.9, Op.104 (Bériot, Charles-Auguste de)
- Fantaisie-Ballet No.2, Op.105 (Bériot, Charles-Auguste de)
- Pot-Pourri carnavalesque, Op.107
- Andante-Caprice, Op.108
- 12 Scenes ou Caprices, Op.109 (Bériot, Charles-Auguste de)
- 2 Duos sur 'Romeo et Juliette' et 'La Straniera', Op.110
- 2 Fantaisies sur des themes russes, Op.111
- 6 Duos caractéristiques, Op.113 (Bériot, Charles-Auguste de)
- 12 Études Caractéristiques, Op.114
- Fantaisie sur Pesn' Cyganki de P. Boulakhoff, Op.114bis
- Grande Fantaisie, Op.115
- Romance de Dargomijsky, Op.115bis
- Duo brillant sur 'La Circassienne', Op.116
- Rêveuse, Op.118 (Bériot, Charles-Auguste de)

- Grande Valse de concert, Op.119
- Fantaisie lyriques, Op.120
- Air Varié No.13, Op.121
- Overture brillante, Op.122
- 60 Etudes de Concert, Op.123
- Élégie tirée de l'École transcendante, Op.123bis
- Sérénade, Op.124
- Les Echoes - Fantaisie, Op.125
- Souvenirs de Weber, Op.126
- Violin Concerto No.10, Op.127

Opus numarası verilmemiş eserleri:

- Grand Duo brillant sur des motifs de 'Robert le Diable'
- Grand Duo brillant sur des motifs des 'Huguenots'
- Duo sur 'La Pagode'
- Duo sur 'Lalla Roukh'
- Duo sur 'Faust'
- 6 Duettinos sur 'Tancred'
- 6 Duettinos sur 'Les Noces de Figaro'
- 5 Duettinos sur 'Le Barbier de Seville'
- 6 Duettinos sur 'La Flute enchantée'
- Air Varié No.14
- 6 Caprices

- Il Sogno di Tartini : Ballata
- 12 Mélodies italiennes
- Prelude ou Improvisation
- Souvenir de Madame Malibran - Grand Duo brillant

## 4.2 Henri Vieuxtemps (1820-1881)

### 4.2.1 Hayatı:

17 Şubat 1820’de Verviers’de doğdu. Dört yaşında, aslında bir dokumacı olan, fakat para kazanmak için çalgı yapan ve keman çalan babasıyla keman çalışmaya başladı. Derslerine M. Lecloux-Dejanc ile devam eden Vieuxtemps, kısa zamanda çok büyük bir ilerleme kaydetti ve henüz 6 yaşındayken verdiği ilk konserinde Pierre Rode’un 5. Konçertosu ve Fontain’in “Orkestra ile Varyasyonlar”ını seslendirdi<sup>26</sup>. Bunu Hollanda, Danimarka ve Belçika’daki konserleri takip etti. 1828 yılında Brüksel’de verdiği konserler ile ünlü kemancı Charles de Bériot’nun ilgisini çekti. Bériot onu ücretsiz olarak çalıştırmaya başladı. 1829’da birlikte Paris’e gittiklerinde 9 yaşındaki harika çocuk Vieuxtemps, Paris dinleyicisi ile tanıştı ve burada konserlerine devam etti. 1831 yılında Bériot, İtalya’ya yerleşmek için Paris’ten ayrılınca 11 yaşındaki Vieuxtemps, Brüksel’e geri döndü. Burada armoni dersleri aldı ve bir kuartet kurarak oda müziği çalıştı. 12 yaşında, Maria

---

<sup>26</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 64.

Malibran'ın kız kardeşi Pauline Garcia ile tanıştı ve birlikte yaptıkları çalışmalarla müzikal zevklerini, tekniğini ve repertuarını geliştirdi. 1833 yılında babasıyla birlikte Almanya-Avusturya konser turuna çıkan Vieuxtemps, burada Louis Spohr, Joseph Mayseder, Bernhard Molique ve Robert Schumann gibi ünlü çağdaşlarıyla tanıştı. Aynı yıl Viyana'ya yerleşti ve Simon Sechter ile kontrpuan çalıştı. Beethoven'ı yakından tanımış birçok müzisyenle tanışan Vieuxtemps, bestecinin o günlerde unutulmaya yüz tutmuş olan keman konçertosunu ölümünden sonra ilk kez 16 Mart 1834'te seslendirdi. Orkestra şefi ve dönemin Viyana Konservatuarı müdürü olan Eduard von Lannoy, Vieuxtemps'in sergilediği bu başarılı Beethoven performansını "özgün, alışılmışın dışında, ama yine de klasik stilde<sup>27</sup>" olarak değerlendirmiştir. Vieuxtemps'in, bu performansı ile çok fazla övgü kazanmasının nedeni sadece stili ve güzel tonu değil, henüz 14 yaşında olmasına rağmen Beethoven'ın olgun ruhunu ve karakterini çok iyi yansıtabilmesiydi. Vieuxtemps'in Leipzig'de verdiği bir konserden sonra Schumann'ın yorumu ise şöyleydi: "Henri'yi dinlerken gözlerimizi güven içerisinde kapatabiliyoruz. Çalışı bir an için bir çiçek gibi tatlı ve parlak ... Çalgısından çıkardığı ilk sestem son sese kadar Vieuxtemps, sizi başlangıcı ve sonunu bulamayacağınız sihirli bir ses dalgası ile sarıyor."<sup>28</sup> Vieuxtemps, filarmonik bir konserde yer almak için Londra'ya gittiğinde Paganini ile

---

<sup>27</sup> Boris Schwarz, "*Vieuxtemps*," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

<sup>28</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 65.

tanıştı. Vieuxtemps'ın çalışını oldukça beğenen Paganini, dinlediği bu genç kemancının parlak bir geleceği olacağını öngörmüştü<sup>29</sup>.

Vieuxtemps, 1835 ve 1846 arasında, bestecilik ve orkestrasyon üzerinde yoğunlaştı. Amacı, Viotti'nin büyük konçerto formu ile, o dönemde talep edilen teknik zorlukları birleştirmektir. 1835-1836 yılları arasında, Charles François Gounod, Cesar Franck, Hector Berlioz, Franz Liszt gibi önemli bestecilerin öğretmenliğini yapmış olan Antonin Reicha ile kompozisyon çalıştı. Orkestrasyonda kendisini yetersiz görüyordu ve bu konuda kendisini geliştirmek için Brüksel'de bulunan Theatre de la Monnaie Orkestrası'nın provalarına katıldı. Burada çalgıların ses renklerini yakından gözlemlerken orkestra partilerini de ayrıntılı bir şekilde inceledi. Bu çalışmaları sayesinde Vieuxtemps, orkestrasyonlarında farklı birçok rengi bütünlük içerisinde sergileyebilmiştir.

Vieuxtemps, bu dönemde ilk olarak, sonradan 2. Konçerto olarak yayınlanacak op.19 Fa Diyez Minör Konçerto'sunu yazdı (1836). Bestecilik ve orkestrasyon alanında yoğun çalışmalarının yanında, konser turnelerine de devam eden Vieuxtemps'ın, ilk seslendirilişini 1840'ta St. Petersburg'da yaptığı, daha sonra Brüksel ve Paris'te seslendirdiği op.10 Mi Majör 1. Konçerto'su çok ses getirdi. Ünlü besteci Hector Berlioz, bu eseri dinledikten sonra Vieuxtemps için şu yorumda bulunmuştur: "Seçkin bir virtüözitesi olan Vieuxtemps, şimdi bu erdemine aynı

---

<sup>29</sup> Boris Schwarz, "*Vieuxtemps*," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

değerdeki besteciliği de eklemiştir”<sup>30</sup>. 1843 yılında yaklaşık iki sene sürecek olan ilk Amerika turnesine çıkan Vieuxtemps, 1844 yazında tatil için gittiği Stuttgart yakınlarındaki Cannstadt’ta, daha sonra Ysaÿe’nin “bir konçertodan çok mükemmel bir şiir” olarak betimlediği op.25 La Minor 3. Konçerto’sunu yazdı<sup>31</sup>.

Vieuxtemps, 1846’da Çar 1. Nikolas’ın himayesinde çalışmak üzere St. Petersburg’a yerleşti. Burada kaldığı süre boyunca kraliyet saray kemancısı, Kraliyet Tiyatroları solo kemancısı ve müzik okulunda keman bölüm başkanı ve öğretmeni olarak çalıştı. Beste yapmaya da devam eden Vieuxtemps, birçok parçanın yanı sıra 4. ve en çok çalınan konçertolarından biri olan op. 31 Re Minör Konçertosunu burada yazdı. Bu eseri Berlioz ‘solo keman ve orkestra için ihtişamlı bir senfoni’ olarak tanımlamıştır<sup>32</sup>. Beş yıl Rusya’da kalan Vieuxtemps St. Petersburg’da yetiştirdiği öğrencilerle Rus keman ekolünün oluşmasında etkin bir rol oynamıştır<sup>33</sup>.

Sonrasında kariyerine virtüöz kemancı olarak devam eden Vieuxtemps 1857-1858’de piyanist Sigismund Thalberg ile çıktığı ikinci Amerika turunda da büyük

---

<sup>30</sup> Boris Schwarz, “Vieuxtemps,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

<sup>31</sup>[http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.554114&catNum=554114&filetype>About%20this%20Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554114&catNum=554114&filetype>About%20this%20Recording&language=English)

<sup>32</sup> Boris Schwarz, “Vieuxtemps,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.

<sup>33</sup> ibid.

başarı elde etti. Brüksel Konservatuvarı'nda profesör olan meslektaşı ve arkadaşı Hubert Léonard'ın ricası üzerine yine aynı okulda yapılacak olan bir yarışma için *concour* parçası olarak 1861 yılında op.37 La Minör 5. Keman Konçerto'sunu yazdı.

1870-71 yıllarını kapsayan son Amerika turnesinin dönüşünde Brüksel Konservatuvarı'nda keman profesörlüğü görevini kabul etti ve tüm enerjisini kutsal amaç olarak nitelendirdiği "Fransız-Belçika keman ekolünün artan başarısına katkı sağlamaya" adadı. 1873'te geçirdiği felç sebebiyle çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. Vieuxtemps 1877-78 yıllarında sağlık durumunun iyiye gitmesiyle, konservatuvarda geçici olarak Henryk Wieniawsky'nin yürüttüğü göreve geri döndü. Fakat eski çalma yetilerini kaybetmeyi kabullenemediği için derslerde çok öfkeli, sert ve dengesiz<sup>34</sup> olan Vieuxtemps 1879'da istifa etmek zorunda kaldı. Cezayir'e yerleşti ve burada 6. ve 7. keman konçertolarını yazdı. 1881 yılında bir sarhoşun attığı taş nedeniyle hayatını kaybetti.

Henri Vieuxtemps, dolgun ve güzel tonu, mükemmel entonasyonu ve yay üzerindeki kontrol becerisi ile 19. yy.'ın önde gelen kemancılarından biri olmuştur. Performanslarında ortaya koyduğu kontrastlar ve etkileyici aksanlar ile coşku

---

<sup>34</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 67.

uyandıran Vieuxtemps, birinci sınıf bir virtüöz olmasının yanısıra besteciliği ve öğretmenliği ile de keman tarihinde önemli bir yer tutar<sup>35</sup>.

#### 4.2.2 Eserler listesi:

- Air varié in D Major 'on a Theme from Bellini's *Il Pirata*', Op.6
- 3 Romances sans paroles for Violin and Piano , Op.7
- Romances sans paroles for Violin and Piano, Op.8
- Hommage à Paganini for Violin and Orchestra or Piano, Op.9
- Violin Concerto No. 1 in E Major, Op.10
- Fantaisie-caprice for Violin and Orchestra or Piano, Op.11
- Violin Sonata in D major, Op.12
- Duo concertante No. 1 on Themes from Auber's *Le duc d'Olonne* for Violin and Piano, Op.13
- Duo concertante No. 2 on Themes from Weber's *Oberon* for Violin and Piano, Op.14
- Les arpéges (Caprice) in D Major for Violin and Piano or Orchestra (with Cello), Op.15
- Études de concert for Violin Solo, Op.16

---

<sup>35</sup> <http://etudemagazine.com/etude/1915/11/henri-vieuxtemps-a-prodigy-who-grew-up.html>

- Souvenir d'Amérique – Variations burlesques sur *Yankee Doodle* for Violin and Piano, Op.17
- *Fantaisie sur 'Norma'*, Fantasia on the G String for Violin and Orchestra or Piano, Op.18
- Violin Concerto No. 2 in F# Minor “Sauret”, Op.19
- Duo concertante No. 3 on Themes from Mozart's *Don Giovanni* for Violin and Piano), Op.20
- Souvenir de Russie (Fantasie) for Violin and Piano, Op.21
- Morceaux de salon for Violin and Piano, Op.22
- Duo concertante No. 4 on Themes from Meyerbeer's *L'étoile du nord* for Violin and Piano, Op.23
- Divertissements d'amateurs (on Russian Themes) for Violin and Piano, Op.24
- Violin Concerto No. 3 in A Major, Op.25
- Duo concertante No. 5 on Themes from Meyerbeer's *Le prophète* for Violin and Piano, Op.26
- Fantaisie slave for Violin and Piano, Op.27
- Introduction et Rondo in E Major for Violin and Piano, Op.28
- *3 Fantasias on Themes from Verdi Operas* (on themes from Verdi's *I lombardi*, *Ernani* and *Luisa Miller* for Violin and Piano), Op.29
- Élégie in F Minor for Viola (or Cello or Violin) and Piano, Op.30
- Violin Concerto No. 4 in D Minor, Op.31
- 3 Morceaux de salon for Violin and Piano, Op.32

- Bouquet américain – 6 Variations sur mélodies populaires for Violin and Piano, Op.33
- 3 Märchen for Violin and Piano, Op.34
- Fantasia appassionata for Violin and Orchestra or Piano, Op.35
- Viola Sonata in Bb Major, Op.36
- Violin Concerto No. 5 in A Minor “Le Grétry” , Op.37
- Ballade et polonaise for Violin and Orchestra or Piano, Op.38
- Duo brilliant in A Major for Violin, Cello (or Viola) and Orchestra or Piano, Op.39
- 3 Feuilles d’album for Violin and Piano, Op.40
- Overture (with the Belgian National Anthem) for Chorus and Orchestra, Op.41
- *Old England*, Caprice on 16th- and 17th-Century English Airs for Violin and Piano, Op.42
- Suite in B Minor for Violin and Piano, Op.43
- String Quartet No. 1 in E Minor, Op.44
- Voix intimes, 6 pensées mélodiques, for Violin and Piano, Op.45
- Cello Concerto No. 1 in A Minor, Op.46
- Violin Concerto No. 6 in G major (Op.1 posthumous) , Op.47
- 36 Études for Violin Solo (Op.2 posthumous) , Op.48
- Violin Concerto No. 7 in A Minor (Op.3 posthumous), Op.49
- Cello Concerto No. 2 in B Minor (Op.4 posthumous), Op.50
- String Quartet No. 2 in C Major (Op.5 posthumous), Op.51
- String Quartet No. 3 in Bb Major (Op.6 posthumous), Op.52

- Voies de cœurs, 6 Pieces for Violin and Piano (Op.7 posthumous), Op.53
- Fantaisies brillantes for Violin and Piano (Op.8 posthumous)54
- Capriccio in C Minor “Hommage à Paganini” for Viola Solo (Op.9 posthumous), Op.55
- Salut à América for Violin and Piano (Op.10 posthumous), Op.56
- Impressions et réminiscences de Pologne for Violin and Piano (Op.11 posthumous), Op.57
- Ma marche funèbre for Violin and Piano (Op.12 posthumous), Op.58
- Allegro de concert for Violin and Piano (Op.13 posthumous), Op.59
- Sonate inachevée in B ♭ Major (Allegro and Scherzo) for Viola and Piano (Op.14 posthumous), Op.60
- 6 Morceaux suivis d’un capriccio for Violin Solo (Op.15 posthumous), Op.61

Opus numarası verilmemiş eserleri:

- Cadenzas to Beethoven’s Violin Concerto
- Chansons russes for Violin and Piano
- Divertissement for Violin Solo
- Duos concertantes Nos. 6-12 for Violin and Piano
- Étude in C minor for Viola Solo
- *Fantasia on Themes from Gounod’s Faust* for Violin and Piano
- Félicien César David’s *Le Desert: La Nuit*
- Mozart Clarinet Quintet
- *Paul et Virginie*, Duo for violin and piano

- Piano Trio on Themes from Meyerbeer's *L'Africaine*
- Le Papillon, for high voice and piano

### 4.3 Eugène Ysaÿe (1858-1931)

#### 4.3.1 Hayatı:

16 Temmuz 1858 yılında Liege'de doğdu. İlk keman derslerine henüz dört yaşındayken babası ile başladı. İnatçı bir karaktere sahip olan Eugène, Bériot ve Vieuxtemps'in aksine, bir dahi çocuk değildi. 1865'te Liege Konservatuvarı'na girerek Desire Heynberg ile çalışmaya başladı ve ertesi yıl konservatuvarın ikincilik ödülünü kazandı. Fakat, biyografi yazarlarına göre huzursuz bir çocuk olması ve derslere katılımındaki devamsızlığı nedeniyle 1869 yılında okuldan atıldı. Sonraki birkaç yıl babası ile birlikte yerel müzik etkinliklerine katıldı. Bir zırh yapımcısının yanına çırak olarak verildi fakat çalışırkenki isteksizliği ve gayretsizliği nedeniyle buradan da kovuldu. Bu olumsuz tablo, 1872'de bir gün Vieuxtemps'in, şans eseri Ysaÿe'nin evinin sokağından geçerken onu kendi konçertolarından birini çalarken duyması ile değişti. Kapıyı çalarak bu genç kemancıyla tanışıp ondan çok etkilenen Vieuxtemps, Ysaÿe'nin konservatuvardan atılma hikayesini duyunca konservatuvara tekrar alınmasını, ve doğrudan Rodolphe Massart'ın sınıfına girmesini sağladı. Konservatuvardaki ilk yıllarının aksine oldukça başarılı olan Ysaÿe, 1874'te konservatuvar gümüş madalyasını, bunun yanında da çalışmalarını Brüksel'de sürdürmesini sağlayacak olan bursu kazandı ve Brüksel'e gitti. Burada 1876 yılına kadar 19. yy.'ın iki efsane isminden biri olan Henryk Wieniawsky ile, 1876'dan

1879'a kadar ise Paris'te diğer efsane Henri Vieuxtemps ile çalıştı. Paris'te kaldığı süre boyunca önemli bağlantılar kuran Ysae, 1879 yılında Clara Schumann, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Joseph Joachim gibi ünlü isimlerle sıkça konserler veren ve daha sonra "*Berliner Philharmoniker*" olarak adlandırılacak olan Berlin'deki Bilsen orkestrasının başına getirildi ve 1882'ye kadar burada kaldı.

Anton Rubinstein'in yardımıyla, solist olarak ilk önemli sözleşmesi olan İskandinavya, Rusya ve Macaristan turnesine çıktı. 1883-1886 yılları arasında Paris'te yaşayan Ysae, bu Őehirde düzenlenen "*Concerts Colonne*" etkinliklerindeki başarılı performansıyla dikkat çekti ve dönemin Camille Saint-Sans, Csar Franck, Claude Debussy, Gabriel Faur, Vincent d'Indy, Ernest Chausson gibi önemli bestecileri ile tanışarak onlarla yakın ilişkiler kurdu. 1886 yılında Brüksel Konservatuvarı'nca yapılan "prestij keman sınıfı ğretmenliği" teklifini kabul etti ve 1898'e kadar burada çalıştı. 1886 yılında Mathieu Crickboom, Lon Van Hout ve Joseph Jacob ile kurduğu "Ysae Kuartet" ile, Brüksel'de düzenlenen neredeyse tüm önemli avangard oda müziği konserlerine katıldı. Ysae'nin, 1891 yılında konser vermek için ilk kez gittiği İngiltere'de başarıyı yakalaması biraz zaman aldı. nl İngiliz yazar George Bernard Shaw'ın oldukça sert eleştirilerine maruz kalsa da birkaç hafta sonrasında eleştirmenlerin ve İngiliz müzikseverlerin beğenisini kazandı<sup>36</sup>. 1894'te Amerika'ya yaptığı turne çok ses getirdi. Olgunlaşmış bir

---

<sup>36</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980, s. 110

kemancı, Fransız-Belçika ekolünün saygıdeğer bir temsilcisi, Brüksel’de yapılan ve bir çok ünlü müzisyeni ağırlayan Ysaÿe Konserleri oluşumunun kurucusu ve Brüksel Konservatuvarı’nın baş profesörü gibi özellikleriyle Amerikan halkını kendisine hayran bırakan Ysaÿe eleştirmenlerden de tam not aldı. Ysaÿe’nin solistlik kariyeri, bu turne ile zirveye tırmandı ve bu süreç 1914’te 1. Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar devam etti. 1895’te Brüksel’de Maurice Kufferath ile birlikte Belçika çağdaş müziğini tanıtmaya ve geliştirmeye yönelik olarak Ysaÿe Senfonik Konserleri Topluluğu’nu (*Societe Symphonique des Concerts Ysaÿe*) kurarak 1940’a kadar devam edecek olan ve “Ysaÿe konserleri” adını verdiği konser serisini başlattı.

Sinir iltihabı ve şeker hastalığı nedeniyle arşe kontrolü zayıflamaya başlayan Ysaÿe, orkestra şefliği üzerinde yoğunlaştı. 1918 yılında teklif edilen Cincinnati Senfoni Orkestrası Şefliği görevini kabul etti ve dört sene boyunca bu görevi başarıyla yerine getirdi. 1922’de Belçika’ya geri döndü. Özel derslerine ve Ysaÿe Konserleri’ne kaldığı yerden devam etti. Giderek kötüleşen sağlık durumuna rağmen 1927’de L. van Beethoven’ın 100. ölüm yıldönümü nedeniyle düzenlenen konserde Clara Haskil ile bestecinin keman sonatlarının tamamını ve Pablo Casals’ın şefliğinde Re majör konçertoğu başarıyla seslendirdi. Ysaÿe, yazdığı operanın Liege kraliyet tiyatrosunda yapılan ilk temsilinden iki ay sonra 12 mayıs 1931’de Brüksel’de hayatını kaybetti.

Fransız-Belçika ekolünün önde gelen kemancı-bestecilerinden biri olan Ysaÿe’nin, modern keman yorumculuğunun gelişmesine rolü bütün otoriteler tarafından kabul edilmektedir. Ysaÿe, sağlam tekniği, kuvvetli sesi ve yaratıcı yorumlaması ile hem kendi çağdaşlarına hem de daha sonraki dönemlerdeki

kemancılara ilham kaynağı olmuştur. Çoğunluğu 1912 yılında ve çok zor koşullarda yaptığı kayıtlarda görülen benzersiz yorumculuğu ile kendinden sonraki kuşak kemancıları içinde bile ön plana çıkmıştır. Bunun yanında, Franck, Chausson, d'Indy, Debussy ve Lekeu gibi dönemin önemli bestecileri de bu kemancıdan etkilenerek bazı solo ve oda müziği eserlerini ona ithaf etmişlerdir<sup>37</sup> ve bu eserler ilk olarak Ysaÿe ya da kuarteti tarafından seslendirilmiştir.

#### 4.3.2 Eserler listesi:

- 2 Mazurkas de Salon, Violin and Piano, Op.10
- Lointain passé, Mazurka No. 3 in B minor for Violin and Piano, Op.11
- Poème élégiaque, Violin and Orchestra, Op.12
- Au rouet, Poème No. 2, for Violin and Orchestra, Op.13
- Rêve d'enfant, Op.14 for Violin and Orchestra or Piano, Op.14
- Chant d'hiver, Poème for Violin and Orchestra, Op.15
- Méditation for Cello and Orchestra, Op.16
- Trio de concert "Londres", 2 Violins and Viola, Op.19
- Berceuse for Violin and Orchestra, Op.20
- Extase, Poème No. 4, Violin and Orchestra, Op.21

---

<sup>37</sup> César Franck *Keman Sonatı* (1886), Guillaume Lekeu *Keman Sonatı* (1892), Ernest Chausson *Concert* (1889–91) ve *Poème* (1896), Vincent d'Indy *1. Yaylı Çalgılar Kuarteti* (1890) ve Claude Debussy *Yaylı Çalgılar Kuarteti* (1893)

- Sérénade for Cello and Orchestra, Op.22
- Les neiges d'antan, Violin and Orchestra, Op.23
- Divertimento for Violin and Orchestra, Op.24
- Exil!, String Orchestra, Violins and violas only, Op.25
- Amitié, Poème no. 6, 2 Violins and Orchestra, Op.26
- 6 Sonatas for Solo Violin, Op.27

G minor (dedicated to Joseph Szigeti)

A minor "Obsession" (dedicated to Jacques Thibaud)

G minor "Ballade" (dedicated to George Enescu)

E minor (dedicated to Fritz Kreisler)

G major (dedicated to Mathieu Crickboom)

E major (dedicated to Manuel Quiroga)

- Sonata for Solo Cello, Op.28
- Poème nocturne, Poème No. 7, Violin, Cello and Orchestra, Op.29
- Harmonies du soir, String Quartet and String Orchestra, Op.31
- Fantasia for Violin and Orchestra, Op.32
- Trio de concert No.1, Violin, Cello and Piano, Op.33
- Essai sur le mécanisme moderne du violon 13 Preludes, Op.35

Opus numarası verilmemiş eserleri:

- Andante for Violin and Orchestra
- Berceuse for Violin and Piano

- Brabançonne, for orchestra
- Caprice d'après l'Étude en forme de valse de Saint-Saëns
- Concerto d'après deux poèmes
- Etude for Violin Solo
- Etude-poème, Violin and Piano
- Exercices et gammes, Violin
- Mazurka for Violin and Piano
- Petit poème romantique, Violin and Piano/Orchestra
- Pière li houïeu, Drame lyrique
- 2 Polonaises for Violin and Piano
- 10 Preludes for Violin
- Saltarelle Carnavalesque
- Sonata in A minor for 2 Violins
- String Trio "Le Chimay"
- String quintet
- Trio de concert No. 2, Violin, Cello and Piano
- Variations on Paganini's Caprice no. 24, Violin
- Violin Concertos No. 1-8
- Violin Concerto in E major

## Kaynakça

- Baillot, Pierre Marie François de Sales, *The Art of the Violin*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, ABD, 2000.
- Bériot, Charles Auguste de, *Method for the Violin-Part I*, G. Schirmer Inc., New York, ABD, 1899 basımının tekrar baskısı.
- Bériot, Charles Auguste de, *Method for the Violin-Part II*, G. Schirmer Inc., New York, ABD, 1906.
- Bériot, Charles Auguste de, *Méthode de Violon-3<sup>e</sup> partie*, Paris, ca.1870.
- Boyden, David D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Oxford University Press, 2002, New York, ABD.
- Campbell, Margaret, *The Great Violinists*, Granada Publishing Ltd., Büyük Britanya, 1980.
- Gelrud, Paul Geoffrey, *A Critical Study of the French Violin School*, PhD Dissertation, Cornell University, 1941.
- Gill, Dominic, *The Book of the Violin*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1984, s. 118.

- Joachim, Joseph ve Moser, Andreas, *Violinschule*, N. Simrock GMBH, Berlin, Almanya, 1905.
- Schueneman, Bruce R., *The French Violin School: From Viotti to Bériot*, Notes, Second Series, Vol. 60, No. 3, 2004.
- Schwarz, Boris, “*Vieuxtemps*,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.
- Stowell, Robin, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 1990.
- Stowell, Robin, *Bringing Singing to Violin Technique: Charles Auguste de Bériot*, The Strad, 2014, s. 66.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford University Press, 2004.
- <http://etudemagazine.com/etude/1915/11/henri-vieuxtemps-a-prodigy-who-grew-up.html> (son ziyaret tarihi: 22.07.2015)
- [www.imslp.org](http://www.imslp.org) (son ziyaret tarihi: 22.07.2015)
- [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.554114&catNum=554114&filetype>About%20this%20Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554114&catNum=554114&filetype>About%20this%20Recording&language=English) (son ziyaret tarihi: 22.07.2015)
- <http://www.oxforddictionaries.com> (son ziyaret tarihi: 22.07.2015)

## Özet

*ZORLU, Burcu, Fransız-Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün 3 Büyük Temsilcisi Bériot, Vieuxtemps ve Ysaÿe Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Mehmet Orhan AHISKAL), Ankara Üniversitesi, 2015, v + 75 s.*

16. yy. Avrupa'sında keman şarkılara ve danslara eşlik için bir "yardımcı çalgı" konumunda iken, 18. yy.'da kendisi için eserler yazılan yaygın ve önemli bir "ana çalgı" durumuna gelmiştir. Konçerto ve sonat formunun gelişmesiyle 18.yy. da müzik alanında öne çıkan İtalya'nın keman dünyasına kazandırdığı en önemli isim, çalışıyla çoğu Avrupa ülkesinin keman çalma stiline yön vermiş olan Viotti'dir. Viotti'nin önderliğinde şekillenen ve onun öğretileri doğrultusunda geliştirilen Fransız ekolü, 19. yy.'ın başlarına, keman dünyasındaki önder ekol olmuştur. Fransız ekolü'nün bir kolu olarak Belçika'da Charles Auguste de Bériot'un önderliğinde gelişen Fransız-Belçika ekolü ise, 19. yy.'ın ortalarına doğru etkisini kaybetmeye başlayan Fransız ekolünün şöhretini devralmış, bu ekolün karakteristik özelliklerini

geliştirerek, hem farklı stil anlayışı, hem de yetiştirdiği virtüöz kemancılarla aynı yy.'in en önde gelen ekolü olmuştur.

Keman virtüözitesinin ve yorumculuğunun temellerini oluşturan ekoller günümüzde birbiriyle iç içe geçmiş olsa da, bu ana ekolleri tek tek tanımak ve felsefelerini anlamak, kemancının kendi kalitelerini daha bilinçli bir şekilde değerlendirmesini sağlayacağı gibi, eserleri daha doğru ve dönemine uygun olarak yorumlamasına da yardımcı olacaktır. Bu bağlamda, keman tarihinde çok önemli bir yeri olan Fransız-Belçika ekolünün daha iyi anlaşılabilmesi, bu ekolü benimsemiş bir çok bestecinin eserlerini, yine bu ekolün stilistik özelliklerine uygun olarak yorumlamayı mümkün kılacaktır.

Fransız-Belçika ekolünün temel kitabı, Bériot'nun teknik ve stil ile ilgili öğretisi ve tavsiyelerini kapsayan ve 3 ciltten oluşan *Méthode de Violon*'dur. Bu tez çalışmasında, Fransız-Belçika ekolü, *Méthode de Violon* üzerinden açıklanmıştır. Bu kapsamda, bu ekolün, insan sesindeki aksanları taklit etme amacına değinilmiş, bu amaç doğrultusunda arşe kullanımının önemi açıklanmış ve kitapta teknik ve stil üzerine verilen tavsiyeler sunulmuştur. Bunun yanında ekolün, birbirini takip eden 3 önemli besteci/kemancısını tanıtılmıştır.

Bu tez çalışması –bilgimiz dahilinde– Fransız-Belçika ekolü üzerine Türk keman literatüründe yapılmış ilk çalışmadır.

**Anahtar kelimeler:** Fransız-Belçika ekolü, *Méthode de Violon*, Bériot, Vieuxtemps, Ysaÿe

# Abstract

*ZORLU, Burcu, A Study on the Franco-Belgian School and Its 3 Important Figures: Bériot, Vieuxtemps, and Ysaÿe, Master of Music Thesis, (Supervisor: Prof. Dr. Mehmet Orhan AHISKAL), Ankara University, 2015, v + 75 p.*

While in 16<sup>th</sup> century Europe the violin was an “assistive instrument” for accompanying songs and dances, it has been evolved to a “main instrument” for which specific pieces are composed in 18<sup>th</sup> century. In 18<sup>th</sup> century with the development of concerto and sonata forms Italy took the upfront in classical music, and Viotti is the most important Italian artist influencing many European countries with his violin playing style. The French Violin school, which is shaped with the leadership of Viotti and developed with his principles, has been the leading school in violin in the beginning of the 19<sup>th</sup> century. The Franco-Belgian violin school, which is developed in Belgium as a branch of French school with the leadership of Charles Auguste de Bériot, has taken over the fame of the French school at the mid-19<sup>th</sup> century, and has become the leading school of 19<sup>th</sup> century by its different

taste of style and the virtuoso violinists educated in this school as well as further developing the characteristic properties of the French school.

Although the schools forming the basis of violin playing and virtuosity has been diffused into each other today, recognizing these schools separately and understanding their philosophy give rise the contemporary violinists to evaluate their quality in a more conscious way, as well as playing the pieces more correctly in coherence with the stylistic properties of the era that they are composed in. In this sense, a better understanding of the Franco-Belgian school, which has a very important part in the history of violin, will lead to playing the pieces of many composers who has seized upon this school, in a proper way together with its stylistic properties.

The main book of the Franco-Belgian school is Bériot's 3-volume work of *Méthode de Violon*, which consists of his teachings and advices on technique and style. In this thesis study, the Franco-Belgian school is explained by referencing *Méthode de Violon*. In this context, the goal of imitating the accents in the human voice while playing violin has been stressed, the importance of using the bow in this direction has been stated, and the advices in the book on style and technique has been presented. Besides, the 3 successive and most important violinist/composers of this school have been introduced.

This master of music thesis is the first study on the Franco-Belgian violin school in Turkish violin literature, to the best of our knowledge.

**Keywords:** Franco-Belgian violin school, *Méthode de Violon*, Bériot, Vieuxtemps,  
Ysaÿe

# Teşekkür

Öncelikle, yüksek lisans çalışmasına başlamam için beni cesaretlendiren ve bu süreç boyunca desteğini hiç esirgemeyen sevgili keman hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Orhan Ahıskal'a, bu çalışmamı hazırlarken gösterdiği sabır, ilgi ve yardımlarından dolayı teşekkür etmek istiyorum. Bir keman hocası olarak özgüvenime ve keman çalışıma olan katkıları benim için paha biçilemez.

Bunun yanında, tez konumu belirlememde ve sonraki süreç boyunca yaptığımız tartışmalarda engin bilgilerini benimle paylaşarak bakış açımı genişletebilmemde çok büyük bir rol oynayan biricik ablam Evren Bilgenoğlu'na;

Yazışmalarımızda verdiği değerli bilgilerle tez konumun ana hatlarının zihnimde şekillenmesini sağladığı için Andrew Smith'e;

Çoğu önemli kaynağımı bulabilmek için gösterdiği "insanüstü" çabaları nedeniyle Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kütüphane Müdürü Şafak Gür'e;

Yine kaynakları elde etmeye çalışırken değerli zamanlarını ayırarak yardımlarını esirgemeyen, İsviçre ve ABD'deki kütüphanelere erişimimi mümkün kılan Yüksel Temiz ve Şükrü Ufuk Şenveli'ye;

Method de Violon'un 3.cildini Fransızca'dan İngilizce'ye çevirmeyi zevkle kabul eden, ve birlikte yaptığımız bu verimli ve tezim için son derece önemli çeviri çalışmaları boyunca güler yüzünü hiç eksik etmeyen Maricela Dregan'a;

Tezimin son aşamasında ilgisini esirgemedi değerli görüş ve önerilerini benimle paylaşan Doç. Eylem Başarır'a;

Tüm öğrenim hayatım boyunca uzaktan da olsa desteklerini bir an olsun esirgemeyen, bana inanmaktan ve güvenmekten hiç vazgeçmeyen sevgili annem ve babam Yüksel-İbrahim Bilgenoğlu'na teşekkür ediyorum.

Son olarak, tanıştığımız andan itibaren hayatımı güzelleştiren, bana en güzel mutlulukları yaşatan, her kayboluşumda kendimi bulmamı sağlayan en büyük desteğim, birtanem Özge Zorlu'ya, bu tez çalışmasının başından sonuna kadar olan her aşamasında karşılaştığım zorlukları aşmama yardımcı olurken gösterdiği ilgi ve sabır için sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunuyorum.