

HENRYK WIENIAWSKI' NİN KEMAN İÇİN
YAZILMIŞ L'ÉCOLE MODERNE ETÜT
KAPRİSLERİ OP.10'UN TEKNİK VE
BİÇİMSEL YÖNDEN İNCELENMESİ

GONCA GÖRSEV

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI

**T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HENRYK WIENIAWSKI'NİN KEMAN İÇİN YAZILMIŞ L'ÉCOLE MODERNE
ETÜT-KAPRİSLERİ OP.10'UN TEKNİK VE BİÇİMSEL YÖNDEN İNCELENMESİ**

GONCA GÖRSEV

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**AKADEMİK DANIŞMAN
Prof. SABRİ YENER**

ORDU – 2014

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından 22/12/2014 tarihinde yapılan sınav ile Müzik Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Sabri YENER

Üye : Doç. Dr. Enver Sarı

Üye : Yrd. Doç. Dr. Köksal APAYDINLI

ONAY :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../201.

Doç. Dr. Serhat YENER
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım yüksek lisans tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

20/11/2014

İmza

Gonca GÖRSEV

ÖZET

[GÖRSEV, Gonca]. [*Henryk Wieniawski' nin Keman İçin Yazılmış L'école Moderne Etüt-Kaprisleri Op.10'un Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi*], [Yüksek Lisans Tezi], Ordu, [2014].

Bu çalışmada dünyaca ünlü keman virtüözü, bestecisi ve eğitimcisi Henryk Wieniawski' nin hayatı, keman tekniği ve ileri düzey keman eğitiminde oldukça önemli bir yeri olan L'école Moderne Kapris-Etütleri Op.10 teknik ve biçimsel yönden incelenmiştir.

“Henryk Wieniawski' nin Keman İçin Yazılmış L'école Moderne Kapris-Etütleri Op.10'un Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi” başlıklı tez betimsel bir çalışmadır. Veriler kaynak tarama yöntemi kullanılarak yorumlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümü yöntem kısmından oluşmaktadır. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde ise Wieniawski' nin hayatı; çocukluk yılları, kariyeri, besteci ve eğitimci yönüyle beraber keman tekniği ve yorumu hakkında bilgi ve bulgulara yer verilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümü olan son bölümde ise kaprislerin her biri sağ ve sol el teknikleri yönünden ve biçimsel açıdan detaylı olarak incelenmiştir

Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların keman icracılarına, kaprislerin çalımında yol göstermesi amaçlanmıştır. Ayrıca bu çalışmanın, Henryk Wieniawski hakkında çalışma yapacak araştırmacılara bir kaynak teşkil etmesi öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Henryk Wieniawski, *L'école Moderne*, etüt-kapris, keman, keman eğitimi.

ABSTRACT

[GÖRSEV, Gonca]. [*Technical and Form Analysis of L'école Moderne Etudes-Caprices for Violin Solo Op.10 by Henryk Wieniawski*], [Master Thesis], Ordu, [2014].

In this study, world-wide violin virtuoso, composer and pedagogue Henryk Wieniawski's life, his violin technique and L'école Moderne Etude-Caprices Op.10 which was important for the upper level in violin education were comprehensively researched.

“Technical and Form Analysis of L'école Moderne Etudes-Caprices for Violin Solo Op.10 by Henryk Wieniawski” is a descriptive research. Data acquired were interpreted by using literature survey. Chapter one consists of the research method. Chapter two and chapter three aim to give information about Wieniawski's childhood, his musical career and his life as violinist, composer and pedagogue. Chapter four examines all of these caprices in terms of right and left hand techniques and form analysis.

As a result of the research, it is aimed to guide violinists in order to perform these caprices through the information and findings acquired. Additionally, it is foreseen that this research is to constitute a source for the researchers and the musicians who will study about Henryk Wieniawski.

Key Words: Henryk Wieniawski, *L'école Moderne*, etude-caprice, violin, violin pedagogy.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı :	Gonca GÖRSEV
Doğum Yeri ve Tarihi :	İZMİR, 02.10.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi :	Bilkent Üniversitesi MSSF Müzik Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi :	Ordu Üniversitesi SBE Müzik ASD
Bildiği Yabancı Diller :	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri :	<p>“Çağdaş Türk Keman Müziği Repertuarı” Kuruluşunun 90.yılında Musiki Muallim Mektebi: Cumhuriyetin Müzik Serüveni Kongresi (5-8 Kasım 2014), Afyon Kocatepe Üniversitesi.</p> <p>“Ahmet Adnan Saygun’un Demet Sütündeki Türk Halk Müziği Unsurlarının İncelenmesi” İzmir II. Ulusal Müzik Sempozyumu (17-18 Kasım 2014), Ege Üniversitesi.</p>
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar:	Ordu Üniversitesi MSSF Müzik Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi :	gagorsev@gmail.com
Telefon:	
İş:	0 452 226 17 29
Ev:	
Cep:	
Tarih ve İmza:	20/11/2014

ÖNSÖZ

Bu çalışma sürecinde; engin tecrübesini, bilgisini ve desteğini benden esirgemeyen, bana görüş, öneri ve gerekli yönlendirmelerde bulunup yol gösteren tez danışmanım Prof. Sabri YENER'e, tüm eğitim hayatım boyunca, bana her türlü imkanı ve desteği sağlayan, beni küçük yaşta müziğe yönlendirip benimle bu yolda her zaman yürüyen biricik ailem, sevgili annem Kemale GÖRSEV'e ve sevgili babam Murat GÖRSEV'e, güzel dostluklarıyla her zaman yanımda olup, benden desteklerini hiç eksik etmeyen çok sevdiğim değerli arkadaşlarım Arş. Gör. Selda ALTAŞ, Arş. Gör. Burçin YAŞMUT ve Öğr. Gör. Ceren DEMİROK'a, yazım aşamasında benden yardımını esirgemeyen değerli arkadaşım Öğr. Gör. Ercan DURMAZ'a, çalışmam boyunca her zaman varlığını hissettiren, bana hep destek ve moral veren Öğr. Gör. Adem KILIÇ'a teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Gonca GÖRSEV

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR.....	xiv
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I.....	4
1.1. Problem.....	4
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Tanımlar.....	6
1.7. Yöntem.....	7
1.7.1. Araştırma Modeli.....	7
1.7.2. Evren ve Örneklem.....	8
1.7.3. Veriler ve Toplanması.....	8
1.7.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	8
BÖLÜM II.....	9
2. WIENIAWSKI'NİN YAŞAMI.....	9
2.1. Çocukluk Yılları ve Eğitimi.....	9
2.2. Bestecilik ve Virtüözlük Yılları.....	10
BÖLÜM III.....	17
3. WIENIAWSKI'NİN KEMAN TEKNİĞİ VE YORUMU.....	17

3.1. Wieniawski' nin Kemanı.....	17
3.2. Wieniawski' nin Tekniği ve Yorumu.....	18
BÖLÜM IV.....	21
4. WIENIAWSKI'NİN <i>L'ÉCOLE MODERNE</i> METODUNDAKİ 9 KAPRİSİN İNCELENMESİ.....	21
4.1. Kapris No:1 <i>Le Sautillé</i>	21
4.1.1. Kapris No:1 <i>Le Sautillé</i> 'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	21
4.1.2. <i>Le Sautillé</i> ' nin Biçimsel Yönden İncelenmesi	25
4.2. Kapris No:2 <i>La Vélocité</i>	25
4.2.1. Kapris No:2 <i>La Vélocité</i> 'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	25
4.2.2. Kapris No:2 <i>La Vélocité</i> 'nin Biçimsel Yönden İncelenmesi	27
4.3. Kapris No: 3 <i>L'étude</i>	32
4.3.1 Kapris No: 3 <i>L'étude</i> 'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	32
4.3.2. Kapris No:3 <i>L'étude</i> 'nin Biçimsel Yönden İncelenmesi	35
4.4. Kapris No:4 <i>Le Staccato</i>	39
4.4.1. Kapris No:4 <i>Le Staccato</i> 'nun Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	39
4.4.2. Kapris No:4 <i>Le Staccato</i> 'nun Biçimsel Yönden İncelenmesi.....	41
4.5. Kapris No:5 <i>Alla Saltarella</i>	44
4.5.1. Kapris No:5 <i>Alla Salterella</i> ' nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	45
4.5.2. Kapris No:5 <i>Alla Saltarella</i> 'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi	49
4.6. Kapris No:6 <i>Prélude</i>	50
4.6.1. Kapris No:6 <i>Prélude</i> ' nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi....	51
4.6.2. Kapris No:6 <i>Prélude</i> ' nin Biçimsel Yönden İncelenmesi.....	53
4.7. Kapris No:7 <i>La Cadenza</i>	56
4.7.1. Kapris No:7 <i>La Cadenza</i> ' nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	57
4.7.2. Kapris No:7 <i>La Cadenza</i> 'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi	59
4.8. Kapris No:8 <i>Le Chant du Bivouac</i>	60
4.8.1. Kapris No:8 <i>Le Chant du Bivouac</i> ' in Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi	61
4.8.2. Kapris No:8 <i>Le Chant du Bivouac</i> ' in Biçimsel Yönden İncelenmesi.....	62
4.9. Kapris No: 9 <i>Les Arpéges</i>	66
4.9.1. Kapris No: 9 <i>Les Arpéges</i> ' in Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi.....	66
4.9.2. Kapris No: 9 <i>Les Arpéges</i> ' in Biçimsel Yönden İncelenmesi.....	68

SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA.....	74
EKLER.....	78

TABLULAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1: Kapris No. 1 <i>Le Sautillé'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	25
Tablo 2: Kapris No:2 <i>La Vélocité'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	27
Tablo 3: Kapris No:3 <i>L'étude'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	34
Tablo 4: Kapris No:4 <i>Le Staccato'</i> nun Biçimsel Yapısı.....	41
Tablo 5: Kapris No:5 <i>Alla Salterella'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	46
Tablo 6: Kapris No:6 <i>Prélude'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	53
Tablo 7: Kapris No:7 <i>La Cadenza'</i> nin Biçimsel Yapısı.....	59
Tablo 8: Kapris No:8 <i>Le Chant du Bivouac'</i> in Biçimsel Yapısı.....	62
Tablo 9: Kapris No:9 <i>Le Arpéges'</i> in Biçimsel Yapısı.....	68

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1 Wieniawski 13 yaşında, Cossmann tarafından yapılan taş baskı (1848).....	9
Şekil 2 Giuseppe Guarneri <i>del Gesù</i> , Cremona (1742), “Wieniawski”	17
Şekil 3 "Russian bow grip" yay tutuş şekli	18
Şekil 4 "Franco-Belgian” yay tutuş şekli	19
Şekil 5 Niccolo Paganini Solo Keman için 24 Kapris, Kapris No:1, Ölçü: 1-2	23
Şekil 6 Jacob Dont Op.35, Kapris No: 4, Ölçü: 27-28	23
Şekil 7 Wieniawski, Kapris No: 1 <i>Le Sautillé</i> , Ölçü: 1	23
Şekil 8 Ricochet Tekniği, Kapris No: 1, <i>Le Sautillé</i>	24
Şekil 9 Sautillé Tekniği, Kapris No: 1 <i>Le Sautillé</i>	24
Şekil 10 Kapris No: 1, <i>Le Sautillé</i> , ölçü: 22-23.....	24
Şekil 11 Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i> , Ölçü:1-3	25
Şekil 12 J.Dont, Op.35, Etüd ve Kaprisler, No.22, Ölçü:1-2	26
Şekil 13 R.Kreutzer, Keman için Etüd ve Kaprisler, No: 14, Ölçü:1-2.....	26
Şekil 14 P.Rode, Keman İçin 24 Kapris, No.24, Ölçü: 10-11	26
Şekil 15 A Bölmesi, Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	28
Şekil 16 I.motif, Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	29
Şekil 17 II.Motif, Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	29
Şekil 18 III. Motif (Çıkıcı), Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	29
Şekil 19 IV. Motif (İnici), Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	29
Şekil 20 A Bölmesi (a), Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	30
Şekil 21 B Bölmesi (c), Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	30
Şekil 22 B Bölmesi (d), Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	30
Şekil 23 B Bölmesi, Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	31
Şekil 24 A Bölmesi, Kapris No: 2, <i>La Vélocité</i>	32
Şekil 25 Çift ses çalma, Kapris No: 3, <i>L'étude</i> , Ölçü: 1	32
Şekil 26 Tel değiştirme, Kapris No: 3, <i>L'étude</i> , ölçü: 1	32
Şekil 27 Kreutzer Etüt, No: 34, Ölçü: 1	33
Şekil 28 Ernst Etüt, No: 3, Ölçü: 1	33
Şekil 29 J.Dont Op.35 No.14, Ölçü:1-2.....	33
Şekil 30 Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 66	35
Şekil 31 P.Rovelli, Keman için 12 Kapris, No: 1, ölçü:51-52.....	35
Şekil 32 a cümlesi, Kapris No:3, <i>L'étude</i>	36
Şekil 33 b cümlesi, Kapris No:3, <i>L'étude</i>	36
Şekil 34 I. motif ve tekrarı, Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 1-2.....	37
Şekil 35 II. motif, Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 3-4.....	37
Şekil 36 B bölmesine bağlayan son (a) cümlesi, , Kapris No:3, <i>L'étude</i>	37
Şekil 37 B Bölmesinin Motifi ve tekrarı, , Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 49.....	38
Şekil 38 B Bölmesi Kapanış, Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 70-73.....	38
Şekil 39 B bölmesindeki melodik hat, Kapris No:3, <i>L'étude</i> , ölçü: 54-61.....	38

Şekil 40 A Bölmesine hazırlık, Kapris No:3, <i>L'étude</i>	39
Şekil 41 İterek Staccato Tekniği, Kapris No:4, <i>Le Staccato</i> , ölçü: 1	39
Şekil 42 Çekerek Staccato Tekniği, Kapris No:4, <i>Le Staccato</i> , ölçü: 25	39
Şekil 43 Arpej ve Çift sesli tril tekniği, Kapris No:4, <i>Le Staccato</i> , ölçü: 2-3	40
Şekil 44 Flajöle Tekniği, Kapris No:4, <i>Le Staccato</i> , ölçü: 1-2	40
Şekil 45 Kreutzer, Kapris No:3, ölçü: 13.....	41
Şekil 46 Paganini, Kapris No:15, ölçü:18.....	41
Şekil 47 Wieniawski, Konçerto No:2, Op.22, 3.bölüm, ölçü: 262-26.....	41
Şekil 48 Kapris No: 4 <i>Le Staccato</i> , A Bölmesi.....	42
Şekil 49 Kapris No: 4 <i>Le Staccato</i> , B Bölmesi.....	43
Şekil 50 Kapris No: 4 <i>Le Staccato</i> , A Bölmesi.....	44
Şekil 51 Kapris No: 5, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 1-5.....	44
Şekil 52 Clarence Lucas Op.40, Keman için Ballad, ölçü: 1-3	45
Şekil 53 Yakın tellerde (mi-la) bağlı yay ile tel değiştirme, Kapris No:4, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 1-2	45
Şekil 54 Uçan staccato tekniği, Kapris No:4, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü:1-6	45
Şekil 55 Tril tekniği, Kapris No.5, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 69-70.....	45
Şekil 56 Parmak uzatma tekniği, Kapris No:4, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 17-21 (Kozak, 2005: 54).....	46
Şekil 57 A Bölmesi soru cümlesi, Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 1-5	47
Şekil 58 A Bölmesi cevap cümlesi, Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i> , ölçü: 5-9.....	47
Şekil 59 Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i> , A Bölmesi	47
Şekil 60 B Bölmesi, Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i>	48
Şekil 61 Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i> A ¹ Bölmesindeki kromatik yürüyüş, ölçü: 63-66	49
Şekil 62 A ¹ Bölmesi, Kapris No: 4, <i>Alla Saltarella</i>	49
Şekil 63 Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 1-4.....	50
Şekil 64 J.S.Bach, Keman için Solo Sonat II, Füg, ölçü: 1-4	50
Şekil 65 Kreutzer, Kapris No: 42, ölçü: 1-2	51
Şekil 66 Fiorillo, Kapris No:4, ölçü: 11-12	51
Şekil 67 Akor Çalma Tekniği, Kapris No:6 <i>Prélude</i> , ölçü: 7-8	51
Şekil 68 Tek telde iki oktav gam çalma, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 65	52
Şekil 69 İnci kromatik gam çalma tekniği, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 62.....	52
Şekil 70 Melodik hat, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 23-24	53
Şekil 71 Alto Partisi Tema I (dux), Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 1-4	54
Şekil 72 Soprano Partisi Tema I Tonal Cevap (comes), Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 4-7	54
Şekil 73 Bas Partisi Tema I Tonal Cevap, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 7-10	54
Şekil 74 Tema II, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 16-20.....	54
Şekil 75 Tema I ve Tema II tekrarları, Kapris No: 6, <i>Prélude</i> , ölçü: 40-45.....	55
Şekil 76 B Bölmesi, Kapris No: 6, <i>Prélude</i>	55
Şekil 77 A Bölmesi (Tekrar), Kapris No: 6, <i>Prélude</i>	56

Şekil 78 Kapris No.7, <i>La Cadenza</i> , ölçü: 1-14	57
Şekil 79 Kapris No.7, <i>La Cadenza</i>	58
Şekil 80 Paganini, Kapris No:5.....	58
Şekil 81 Kapris No.7, <i>La Cadenza</i>	58
Şekil 82 A Bölmesi, Kapris No: 7, <i>La Cadenza</i>	59
Şekil 83 A ¹ Bölmesi, Kapris No: 7, <i>La Cadenza</i>	60
Şekil 84 Flajole çalma tekniği, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 11-13.....	61
Şekil 85 Sol el pizzicatosu, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 25	62
Şekil 86 A Bölmesi Motif, Kapris No: 8 <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 1-2.....	62
Şekil 87 Öncül Cümle, Kapris No: 8 <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 1-4.....	63
Şekil 88 Soncul Cümle, Kapris No: 8 <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 5-8.....	63
Şekil 89 A Bölmesi, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i>	63
Şekil 90 B Bölmesi Motif, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i> , ölçü: 22-23	64
Şekil 91 B Bölmesi, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i>	64
Şekil 92 A ¹ Bölmesi, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i>	65
Şekil 93 C Bölmesi, Kapris No: 8, <i>Le Chant du Bivouac</i>	65
Şekil 94 Tema, Kapris No: 9, <i>Les Arpéges</i> , ölçü: 1-6	67
Şekil 95 I. Çeşitleme, Kapris No: 9 <i>Les Arpéges</i> , ölçü: 1-2, Çek-it bağlı uçan staccato tekniği	67
Şekil 96 II. Çeşitleme, Kapris No: 9, ölçü: 1-2.....	67
Şekil 97 III. Çeşitleme, Kapris No: 9, ölçü: 1-3	68
Şekil 98 Tema, Kapris No: 9, <i>Les Arpéges</i>	69
Şekil 99 I. Çeşitleme, Kapris no: 9, <i>Les Arpéges</i> , , ölçü: 1-2	69
Şekil 100 II. Çeşitleme, Kapris no: 9, <i>Les Arpéges</i> , ölçü: 1-3.....	69
Şekil 101 III. Çeşitleme, Kapris no: 9, <i>Les Arpéges</i> , ölçü: 1-3	70

KISALTMALAR

- FBE Fen Bilimleri Enstitüsü
MEB Milli Eğitim Bakanlığı
SBE Sosyal Bilimler Enstitüsü
a.g.e. Adı geçen eser
no Numara

GİRİŞ

Henryk Wieniawski, keman repertuarının en önemli bestecilerinden ve romantik dönemin en üst düzey virtüözlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hayatı boyunca, Avrupa ve Amerika’da sayısız konser gerçekleştirmiş, Avrupa ve Rusya’nın önde gelen müzik okullarında eğitim vermiştir (Greene, 1985: 707). Keman literatürüne kattığı besteler, günümüzde bu çalgı repertuarının en önemli eserleri olarak kabul görmektedir. Sanatçının keman eserlerinin bu denli beğenilmesine ve popüler olmasına rağmen; müziğini, bestecilik ve eğitimcilik yönünü inceleyen kaynak sayısının az olduğu düşünülmektedir.

Sanatçının keman repertuarına kazandırdığı birçok eser içerisinde günümüz icracıları tarafından sıklıkla seslendirilen L’écôle Moderne Op.10 keman kaprisleri oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanında, metot hakkında yapılan araştırmaların kısıtlı olduğu düşünülmektedir.

Ulusal literatürde, keman etüt ve kapris metotlarını, teknik ve eğitim-öğretim yönüyle inceleyen çalışmalar oldukça fazladır. Fakat literatür taramasında Wieniawski’nin eserleri ve kaprisleri üzerine yapılan araştırmalara pek rastlanmamıştır. Ayrıca keman etüt ve kaprislerinin eğitim-öğretim yönünü inceleyen araştırmalar daha çok detaylı teknik analiz içermekte, form ve biçim analizlerini kapsam dışında tutmaktadır.

Uluslararası literatürde ise besteci hakkında yazılı kaynakların daha fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçının detaylı biyografisini içeren detaylı kaynaklardan biri Edmund Grabkowski’ye (1985) aittir. Grabkowski “Henryk Wieniawski” başlıklı kitabında, bestecinin çocukluk döneminden başlayarak hayatı, besteci, eğitimci ve müzisyen kimliğini bölümlere ayırarak incelemiş, oldukça detaylı bilgiler içeren bir kaynak oluşturmuştur.

Vladimir Grigoriev (1986), “Henryk Wieniawski: *Henryk Wieniawski: Życie i Twórczość*” (Henryk Wieniawski: Life and Work) isimli kitabında bestecinin hayatı ve eserlerine yer vermiştir.

Maciej Jabłoński ve Danuta Jasińska (2001), tarafından hazırlanan bir diğer kitap “Henryk Wieniawski: Composer and Virtuoso in the Musical Culture of the XIX and XX Centuries” isimli önemli bir kaynaktır. 19. ve 20. Yüzyılın müzik kültürü çerçevesinde Wieniawski’ nin bestecilik ve virtüözlük yönünü ele almaktadır. Aynı araştırmacılar 2006 yılında hazırladıkları “Henryk Wieniawski and the 19th Century Violin Schools: Techniques of Playing, Performance, Questions of Sources and Editorial Issues” başlıklı kitapta, 19. yüzyıl keman ekollerini irdelemekte, Wieniawski’ nin bu ekollere katkısını araştırmaktadır.

Semi Yang (2006), “Violin Etudes: A pedagogical guide” isimli doktora tezinde ise, ünlü keman metot yazarları Kreutzer, Rode, Dont, Paganini ve Wieniawski’ nin kaprislerinin teknik yönden analizini yapmıştır. Çalışmasında yalnızca L’*école Moderne*’ deki 1. ve 5. kaprislerin teknik analiz ve çalışma önerilerine yer vermiş, bu kaprislerin detaylı biçim analizlerini kapsam dışı tutmuştur.

Pavel Kozak (2011), “Pedagogical Examination of Henryk Wieniawski’s L’*école Moderne* Op.10.” konulu doktora tezinde Wieniawski’ nin bu metotta bulunan dokuz kaprisinin eğitsel yönden analizini yapmış ve çeşitli egzersizler sunarak kaprislerin daha iyi icrasına yönelik önerilerde bulunmuştur.

Michelle Cardenas (2011), “Henryk Wieniawski: *From Prodigy to Virtuoso*” başlıklı proje raporunda ise, Wieniawski’ nin dahi çocukluktan, yetişkin virtüözlüğe geçiş evresini sorunsuz bir biçimde gerçekleştirmesi konusu ele alınmıştır. Bu çalışmada ise birçok dahi müzisyen çocuğun hayatından örneklerle Wieniawski’ nin yaşamı incelenmiş, sanatçının bestecilik ve eğitimcilik yönü üzerinde durulmamıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde; problem, amaç, önem, varsayımlar, sınırlılıklar, tanımlar ve yöntem alt başlıkları yer almaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Wieniawski’ nin detaylı olarak yaşamı, eğitimi ve bestecilik yönü ele alınmıştır. Sanatçının çocukluğundan bu yana eğitimi, bestecilik ve icracılık yönü detaylı olarak işlenmiştir.

Üçüncü bölümde, sanatçının keman tekniğine ve yorumuna dair bilgiler verilmiş, “russian bow grip” adıyla bilinen kendi geliştirdiği yay tekniği ele alınmıştır.

Çalışmanın esas amacı olan dördüncü ve son bölümde ise kaprisler detaylı olarak sağ ve sol el teknikleri bakımından incelenmiş, kaprislerin biçim yapıları tablolarla örneklenerek ayrıntılı biçimsel analiz yapılmıştır.

Wieniawski, romantik dönemden öğeler içeren akıcı ve ifadeli melodik öğeleri, kemanın tüm teknik olanaklarıyla birleştirmiştir. Dolayısıyla icracılar için hem müzikaliteyi ve yorumlamayı hem de tekniği geliştiren, her zaman beğeni ile seslendirilen eserler bestelemiştir. Ülkemizde Henryk Wieniawski' nin yapıtları başta ilgili fakülteler ve konservatuvarlar olmak üzere, eğitim kurumlarının eğitim ve konser repertuarının vazgeçilmez eserlerindedir. Eserlerinin bu denli popüler olmasına rağmen, ülkemizde Wieniawski hakkında detaylı bir araştırma olmadığı düşünülmekte olup; bestecinin hayatını, keman tekniği ve yorumunu ve *L'école Moderne* kaprisleri ışığında hem bestecilik hem de eğitimcilik yönü ile inceleyen bu araştırmaya gereksinim duyulmaktadır.

BÖLÜM I

1.1. Problem

Henryk Wieniawski'nin üst düzey bir yorumcu olmasıyla beraber keman repertuarının en önemli bestecileridir. Buna rağmen hakkında yapılan çalışmaların yetersiz olduğu söylenilebilir. Birçok önemli eseri sadece icra edilmekte, eserlerinin eğitici ve sanatsal yönleri gizli kalmaktadır. L'école Moderne Op. 10 keman metodu, uluslararası keman literatüründe çok önemli bir yerde bulunmaktadır ve üst düzey icracıların vazgeçilmez repertuar eserlerindedir. Buna karşın, eserlerinin yeteri kadar analiz edilmediği görülmektedir.

Wieniawski'nin besteci ve icracı kimliğinin dünya çapında bilinmesinin aksine, eserlerinin içeriği ve eğitsel yönünün tanınmıyor olması durumu, problemi ortaya koymaktadır. Bu çerçevede araştırmanın problem cümlesi "Wieniawski L'école Moderne Op.10 keman metodundaki kaprislerin özellikleri nelerdir?" olarak tespit edilmiştir. Alt problemler ise;

1. Kaprislerin her birinin sağ ve sol el teknik özellikleri nelerdir?
2. Kaprislerin her birinin müzik biçimleri yönünden özellikleri nelerdir?

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Henryk Wieniawski' nin L'école Moderne Op. 10 keman metodundaki dokuz kaprisin teknik ve biçimsel yönden incelenmesidir. Bu sebeple kaprislerin daha bilinçli bir şekilde icra edilebilmesine ve bu sayede ileri keman tekniklerini uygulama becerisinin kazanılmasına katkı sağlayabilmektir.

1.3. Önem

Romantik dönemin en önemli keman virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Henryk Wieniawski aynı zamanda keman literatürüne de birçok önemli eser kazandırmıştır. Bu önemli eserlerinin içerisinde L'école Moderne Op. 10 keman metodu da bulunmaktadır.

L'école Moderne, keman eğitimi için son derece değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu çalışmanın literatür taraması esnasında çeşitli keman etüt ve kaprislerinin teknik yönden incelenmiş olduğu birçok yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmıştır. Fakat bu çalışmalarda sadece teknik analizler yapılmış, biçimsel analiz ise kapsam dışında tutulmuştur. Bu araştırma ise; kaprislerin teknik ve biçimsel yönden çözümlenmesi ile müzisyenlere yol göstermesi açısından önemlidir.

Ayrıca bu araştırma; dilimizde sanatçının hayatı, icracı ve besteci kimliği hakkında kaynak bulunmaması bakımından, detaylı bilgi edinmek isteyen araştırmacılara bir kaynak teşkil olması ve Wieniawski hakkında yapılacak bundan sonraki çalışmalara rehberlik etmesi bakımından önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmanın dayandığı temel varsayımlar şöyledir:

1. Henryk Wieniawski' nin bestelediği L'école Moderne Op. 10 keman metodundaki dokuz kaprisin, teknik ve biçimsel yönden incelenmesi neticesinde ileri düzey icracılara katkı sağlayabileceği,
2. Kaprislerde kullanılan tekniklerin ve müzik biçimlerinin çözümlenmesi ile bu kaprislerin daha iyi anlaşılabilmesini sağlayabileceği,
3. Araştırmada faydalanılan yöntemlerin, araştırmanın konusuna, amacına ve problem çözümüne uygun olabileceği,
4. Veri toplamak için kullanılan araç ve tekniklerin, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayabilecek nitelikte olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

1. Henryk Wieniawski' nin hayatı, eserleri ve L'école Moderne Op.10 keman metodu ile ilgili ulaşılabilecek kaynaklar ile,
2. Henryk Wieniawski' nin L'école Moderne Op. 10 keman metodundaki dokuz kaprisin teknik ve biçimsel incelemesi ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Akor: “En az üç ya da daha çok sesin bir anda uyum oluşturacak tarzda birlikte duyulması” (Aktüze, 2003: 12).

Armoni: “Uyum, ahenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat” (Say, 2002: 39).

Arpej: “Sesleri kırık akorlar halinde art arda serpiştirerek çıkartmak” (Aktüze, 2003: 31).

Comes: “Füg sanatında cevap. Latince comes=eşlikçi. Konunun (dux’ un) çoğunlukla bir tam beşli yukarıdan ya da bir tam dördü aşığandan taklidi” (Say, 2002: 106).

Détaché: “Temel yay tekniklerinden biridir. Ayrı yazılmış sesleri, yay değiştirme yoluyla birbirinden ayırarak çalma seklidir” (Koçak, 1996: 11).

Doğaçlama: “Emprovizasyon. Hazırlıksız, içten geldiği gibi (irticalen) çalmak ya da söylemek” (Sözer, 2005: 224).

Dux: “Kanon ya da füg gibi taklide dayanan müzik formlarında ana tema; öncül ses” (Say; 2002: 168).

Flageolet: “Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem” (Say, 2002: 201).

Ekol: “Okul” (Say, 2002: 174).

Entonasyon: “Ses yüksekliğinin doğru olması. Bir eserin seslendirilmesinde perdeleri şaşmaz bir kesinlikle verebilmek; sesleri doğru çıkarmak” (Say, 2002: 180).

Etüt: “Çalgı ya da seste tekniği iletirmek amacıyla yazılmış müzik parçaları”(Sözer, 2012: 85).

Füg: “Konu denilen kısa fakat üretici özellikteki bir temanın, benzetmelerle işlendiği kontrpuan üslubu. Bir besteleme türü. Adını, “kaçmak” anlamına gelen Latince “fuga” eyleminden alır” (Sözer, 2005: 287).

Gam: “Dizi” (Sözer, 2005: 291)

İcra: “Seslendirme, müzik yazısını uygulama, müziği yaşama geçirme, bir müzik eserini çalıp söyleme” (Say, 2002: 262).

Kontrpuan: “Melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı parti” (Aktüze, 2003: 299).

Kromatik: “Renklerle ilgi anlamındaki bu sözcük, müzik terimi olarak, yarım tonlardan oluşan ses dizisini tanımlar” (Sözer, 2005: 411).

Legato: “Bağlı” (Çalışır, 1996: 22).

Modülasyon: “Bir tondan başka bir tona geçiş. Türk müziğindeki karşılığı *geçki*” (Sözer, 2012: 157)

Pasaj: “Bir müzik yapıtının gösterişli bölümü ya da bir parçası” (Say; 2002: 540).

Ricochet: “Yay tekniğine ilişkin bir terim: Yayı teller üzerinde sıçratarak ayırık sesler elde etmek” (Say, 2002: 450).

Sautillé: “Sıçratarak. Saltato” (Say; 2002: 466).

Sekvens: “Yürüyüş. Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinden tekrarlanması” (Say, 2002: 474).

Süsleme: “Bir ezginin anlatımını güçlendirmek, kulağa daha etkili gelmesini sağlamak amacıyla eklenen notalar” (Sözer, 2005: 668).

Tril: “Bir sesin bir alt ya da üst notası ile süratle yinelenmesi” (Çalışır, 1996: 211).

1.7. Yöntem

Bu kısımda sırasıyla; araştırma modeli, evren ve örneklem, veriler ve toplanması, verilerin çözümü ve yorumlanması başlıkları yer almaktadır.

1.7.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Betimsel bir araştırma yöntemi olan kaynak tarama yöntemi (Wieniawski ve kaprislerine ilişkin bilgi) kullanılmıştır.

“Betimsel araştırma verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlamadır” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 22). Tarama modelleri ise geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır şeklinde yorumlanmıştır (Karasar, 2014: 77).

Araştırmadaki veriler, veri toplama teknikleriyle elde edilmiş, etütlerin analizleri elde edilen bilgiler ışığında oluşturulmuştur.

1.7.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Henryk Wieniawski’ nin keman eserleri, örneklemini ise bestecinin L’écôle Moderne Op. 10 keman metodundaki 9 kaprisidir.

1.7.3. Veriler ve Toplanması

Araştırma için gerekli olan veriler, besteci hakkında yerli ve yabancı kaynakların (tez, makale, dergi, kitap) taranmasıyla elde edilmiştir. Ayrıca, web kaynaklı ulusal ve uluslararası veri tabanları taranarak ilgili verilere ulaşılmıştır.

1.7.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmada ulaşılan veriler ışığında kaprisler, teknik ve biçimsel açılarından yorumlanmıştır.

BÖLÜM II

2. WIENIAWSKI'NİN YAŞAMI



Şekil 1 Wieniawski 13 Yaşında, Cossmann tarafından yapılan taş baskı (1848)

Kaynak: <http://wieniawski.com/photogallery.html> Erişim tarihi: 20.10.2014

2.1. Çocukluk Yılları ve Eğitimi

“Henryk Wieniawski 10 Temmuz 1835’te Polonya’nın doğusunda bulunan Lublin şehrinde, zengin ve müziğe düşkün bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası, Tadeusz, felsefe ve tıp alanlarında uzman, tıbbi uygulamalarda önemli bir kariyere sahiptir. Annesi Regina, Pariste piyano eğitimi almış ve müzikal ilgisini çocuklarının eğitimine yansıtmıştır. Wieniawski ailesinin evinde müzik, hayatın bütününü oluşturan bir parça halini almıştır. Evdeki aile yaşantısında piyano literatürüne ve özellikle Chopin’in müziğine karşı yoğun bir ilgi olmasına rağmen, Henryk annesi gibi piyanist olmayı tercih etmemiştir. Bunun sebebinin, evlerini ziyaret eden seçkin keman sanatçıları ve Henryk’i etkileyen Park Orkestrası olduğu düşünülmektedir”

“5 yaşında Louis Spohr’un öğrencisi olan deneyimli müzisyen ve öğretmen Jan Hornizel ile keman eğitimine başlamıştır. Hornizel, Teatr Wielki’nin (Varşova’daki Büyük Tiyatro) başkemancısı olmak için Lublin’ den ayrıldığında, eğitimine diğer ünlü kemancı Stanisław

Serwaczyński ile devam etmiştir. Henryk, keman çalmada olağanüstü ilerleme kaydetmiş ve ilk solo konserini yedi yaşında halk karşısında vermiştir. Daha sonra kemancılık kariyerine sistematik bir çalışmayla devam etmesi öngörülmüştür. 1843 yılında Wieniawski annesiyle beraber Avrupa'nın en önemli okullarından Paris Konservatuvarı'nda eğitim görmek amacıyla Paris'e gitmiştir. Konservatuvara, 12 yaş üstü ve sadece Fransa vatandaşı öğrencilerin kabul edilmesine rağmen, birçok çaba sarf edilmiş ve bir istisna olarak Wieniawski okula öğrenci olarak kabul edilmiştir”

“Henryk tanınmış Profesör Joseph Lambert Massart'ın sınıfında keman çalışmalarına başlamıştır. Massart kendisiyle özel olarak ilgilenmiş ve küçük kemancının eğitime son derece özen göstermiştir. Henry Wieniawski üç senelik çalışma sonrasında, henüz on bir yaşındayken mezuniyet sınavlarına girmiştir. Kurallara göre hala konservatuvar eğitimine başlayamayacak yaşta birincilikle mezun olup, okulun en genç mezunu unvanını almıştır” (wieniawski.com, 2014).

2.2. Bestecilik ve Virtüözlük Yılları

“Henryk Wieniawski mezuniyetinden sonra iki sene daha Paris'te kalmış ve tekniğini geliştirmek amacıyla Massart ile çalışmalarına devam etmiştir. Bu dönemde, kendisine konser kemancısı unvanıyla hitap edilmeye başlanmıştır. Henüz on iki yaşında olan müzisyenin, ilk bestecilik deneyimleri de büyük beğeniyle karşılanmıştır. Bu süreç içerisinde *Mi Majör Aria ve Varyasyonlar, Kapris, Solo keman için 12 etüd, 3 Romans, Re Majör keman konçertosu, Grand Caprice fantastique, Allegro de sonate* gibi eserlerini bestelemiştir. Bu çocukluk dönemi eserlerini, hiçbir bestecilik eğitimi olmadan yazmıştır” (Reiss, 1977: 19). Bu eserlerin büyük bir kısmı kaybolmuş, bazıları ise sadece konser eleştirileri sayesinde bilinmektedir (wieniawski.com, 2014).

1848 yılında, Rus Çarı'nın davetiyle konser turnesine çıkmış ve Petersburg'da halk tarafından büyük coşkuyla karşılanan beş konser vermiştir. Henryk Çar tarafından hayatı boyunca kullanacağı ünlü Guarnerius del Gesu kemanıyla ödüllendirilmiştir (Greene, 1985: 707).

Bu konserlerinden birini dinleyen ünlü Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps “ Şüphesiz ki, bu çocuk üstün bir yetenek. Bu yaşta böyle tutkulu hislerle, derin bir anlayışı barındıran ve mükemmel tasarlanmış icralarda bulunması imkansız olurdu” yorumunda bulunmuştur” (wieniawski.com, 2014).

“Wieniawski, bestelediği eserlerden memnun kalmasına rağmen, işin kuramsal zeminini öğrenmek, sanatıyla alakalı detaylı bilgi ve birikime sahip olmak amacıyla 11 Nisan 1849'da Paris'e geri dönmüş ve Hippolite Collet' in kompozisyon sınıfına kaydolmuştur.

Konservatuvardaki piyano çalışmalarını bitiren Henryk' in kardeşi Józef'de aynı zamanda bestecilik çalışmalarına başlamıştır. Bir yılın sonunda Henryk, bestecilik bölümündeki birincilik ödülünü kazanmıştır” (Kozak, 2011: 1).

“Wieniawski kardeşler öğrenciyken, Paris'te izleyiciler tarafından büyük beğeni kazanan birçok konser vermiştir. Kardeşler aynı zamanda bu konserlerde, Henryk' nin konservatuvardaki son senesinde bestelediği *Op.4 Re majör Polonezi*'de içeren kendi yapıtlarına da yer vermişlerdir”

1850 yılında, Wieniawski Kardeşler Paristen ayrılmış, Petersburg'a doğru yola çıkmışlardır”. Hector Berlioz bu durum hakkında “ Paris Konservatuvarının şimdiye kadar yetiştirdiği en büyük kemancılarından birini kaybediyoruz. Henryk Wieniawski Rusya'ya gitmek için aramızdan ayrılıyor. Uzun süredir mucize çocuk gözüyle bakılan bu genç adam, eşsiz bir yeteneğe sahip. Dahası çalgısı için güzel parçalar da bestelemekte (...). Petersburg' ta başarısının tadını çıkartmayı tabi ki hak ediyor” demecinde bulunmuştur. Henryk ve Jozef kardeşler, 1851-1852 yıllarında Rusya'nın tüm bölgelerini ve Baltık adalarını kapsayan iki yıl sürecek olan büyük konser turnesine çıkmışlardır. Büyük şehirlerde 200'e yakın konser vermiş, tümünde seyircilerin ve eleştirmenlerin beğenisini kazanmışlardır (wieniawski.com, 2014).

Genç virtüözün bu olağanüstü başarısı üzerine bazı eleştirmenler tarafından çocukluktan gençliğe adımını atan genç Wieniawski'nin, erken gelen şöhretinin gelecekteki kariyerine zarar verebileceği tartışılmıştır. Henry'nin yaşamındaki bu geçiş evresi hakkında Rheinische Musikzeitung adlı müzik gazetesinde şu söylem yer almıştır:

“Henryk Wieniawski, şimdi yaşamının geçiş evresinde; bundan böyle ne bir çocuk ne de bir yetişkin. Bu evre, kişinin karakterinin biçimlendiği bir evre ve sanatçının geleceğinin nasıl olacağını göstermekte ve Henryk muhteşem çocukluktan, virtüözlüğe geçtiği bu evreyi çok mutlu bir biçimde tamamladı (...)” söyleminde bulunmuştur (wieniawski.com, 2014).

Cardenas (2011) çalışmasında, Wieniawski' nin harika çocukluktan genç virtüözlüğe geçiş dönemini araştırmıştır. Bu geçiş evresini, ailesinin Henryk'e verdiği destek ve bulunduğu çevre sayesinde, son derece başarılı ve mutlu bir şekilde sonlandırdığını belirtmiştir.

“1851-1852 yılındaki konser turnesi sırasında olağanüstü birçok eserini bestelemeyi tamamlamıştır. Yoğun bir konser takvimine ve sürekli uzak yerlere seyahat etmesine rağmen besteleyecek zamanı kendine ayırmıştır. Bu dönemin Wieniawski'nin hayatında bestecilik bakımından en verimli dönem olduğu söylenebilir. Bu dönemde *Adagio élégiaque op.5, Konser Fantezisi Souvenir de Moscou op.6, Kapriçyo-Vals op.7, Grand duo Polonez, Sözsüz Romans,*

Rondo élégant op.9 ve *Rus Karnavalı* op.11 gibi önemli eserlerini bestelemiştir. Wieniawski, Rusya'da birinci keman konçertosu üzerine çalışmaya da başlamıştır. Bu dönemde bestelediği birçok eser kayıp olmuş, sadece konser eleştirileri ve albümlerde yer alan ithaflar sayesinde bilinmektedir”

“27 Ekim 1853'te tamamladığı birinci keman konçertosunun (op.14) prömiyerini Leipzig Gewandhaus'ta yapmıştır. Minderovic'e göre, dönemin eleştirmenleri tarafından Wieniawski'nin teknik anlamda bestecilik yönünün daha fazla geliştirmesi gerektiği düşünülse de, sanatçının bu eseri Avrupalı müzikseverler tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Bu durum, sanatçının bundan sonraki yaşantısında kemancı-besteci olarak anılmasına yol açmıştır. 1853 yılında, Bavyera'da birçok konser vermiştir. Bavyeralı ünlü besteci ve müzik otoritesi Franz Lachner de bu konserlerden birinde bulunmuştur. Lachner'e göre, birçok müzik eleştirmeni şimdiye kadar mükemmel tekniğin ustası Paganini ile diğer üst düzey keman virtüözlerini karşılaştırmaya şüpheyle yaklaşmışlardır. Buna rağmen Lachner; “ Wieniawski'nin soylu keman tekniği ve 'şeytani hareket'leri beni, muhteşem Paganini'ye eşdeğer olmasının yanı sıra bazen Paganini'den bile daha parlak olduğunu kabul etmeme zorladı” yorumunda bulunmuştur”

“Şubat 1854'te Henryk ve Josef Wieniawski Frankfurt'ta verdikleri birkaç konserden sonra Berlin'e gitmişlerdir. Şehirdeki Henri Vieuxtemps'ında bulunduğu önde gelen Avrupalı müzisyenlerin yarattığı güçlü rekabet ortamına rağmen, birçok önemli konser salonunda 16 konser vermişlerdir. Bu konserler, Wieniawski kardeşlerin en üst seviyedeki sanatçılar olarak ününü kanıtlamıştır”

“Nisan 1854'te Wieniawski kardeşler Poznan' a gitmişlerdir. Grabkowski'ye göre, Poznan' daki buluşlarının müziğin ötesinde bir boyutu vardır. Şehirde yaşayan halk, Almanlaştırma politikasına maruz kalmaktadır, dolayısıyla Avrupa'da büyük başarılar kazanmış genç müzisyenleri büyük coşkuyla karşılamışlardır. Performansları sonrasında halkın onlara olan saygı ve beğenisi konserleri vatansever gösterilere çevirmiştir. Henryk Poznan'da gösterilen bu misafirperverliğe karşı büyük şükran duymuştur. Sanatçı tüm eserleri içerisinde, önemli bir yer tutan *L'Ecole Moderne* op. 10 başlıklı kaprislerini ve L.v. Beethoven' ın keman konçertosunun 1.bölüm kadansını bu dönemde bestelemiştir. Poznan'dan ayrıldıktan sonra, Almanya'daki 2. Büyük konser turnesine çıkmış, Münih ve Frankfurt'ta 122 konser vermiştir. Böylece Avrupa'da bu şehirlerde yaptığı konserler ile en üst düzey müzisyen sıfatını almıştır. Bu konserlerinde, L.v. Beethoven Re majör Keman Konçertosu, F. Mendelssohn Mi minör Keman Konçertosu, Beethoven'ın Kreutzer Keman-Piyano Sonatı gibi keman literatürünün birçok önemli eserini repertuarına almıştır”

“Aralık 1855'te Brüksel Konservatuarı Müdürü François Joseph Fétis'in davetiyle Belçika'da bulunmuşlar ve halkın yoğun ilgisini çeken konserler vermişlerdir. Bu süre zarfında konser

turnelerinde birtakım anlaşmazlıklar yaşayan Henryk ve Josef kardeşler kariyerlerine ayrı devam etme kararını almışlardır”

“Henryk 1856 yılının başında Belçika ve Hollanda’nın Amsterdam, Hague, Utrecht gibi birçok şehrinde konser vermiştir. Hague’de 21 yaşındaki sanatçının ilk biyografisi müzikolog A. Desfossez tarafından yayınlanmıştır. Defossez, Brüksel yerel gazetesi “L’Indépendance” daki yazısında, “ Paganini’ den bu yana, teknik ustalık ve üst düzey virtüözite konusunda hiçbir keman sanatçısı Wieniawski ile eşleştiremez” yorumunda bulunmuştur”

“1857 yılında Polonya’ya geri dönmüş ve kardeşi Josef eşliğinde bir çok konser vermiştir. 1858 yılı Ekim ayında Londra’ya seyahat ettiğinde, Henry Wieniawski’nin profesyonel ve kişisel hayatında yeni bir dönem başlamıştır. Ünlü besteci ve orkestra şefi Louis Antoine Jullien’in davetiyle, Kraliyet Lyceum Tiyatrosu’nun 20.yılı dolayısıyla düzenlenen konser serilerine katılmıştır. Julien’in kurduğu müzik topluluğuyla, İngiliz, İskoç ve İrlanda şehirlerindeki konserlerde çalmıştır. Henryk Wieniawski Londra’nın oda müziği gruplarına olağanüstü katkıda bulunmuştur. 1857-1859 arasında Londra’da kaldığı süreçte Wieniawski konser repertuarına birçok eser eklemiştir. Bu eserler içerisinde J. S. Bach’ın BWV 1052 Re minör, G.B. Viotti’nin no.22 konçertoları, Beethoven’ın op.30 no.2 ve no.3 ve op.111 Do minör sonatları, W.A.Mozart’ın KV376 Fa majör ve op.69 Sol majör sonatları, Beethoven’ın Fa Majör ve Sol Majör Romansları da bulunmaktadır. Bu süreç içerisinde, Wieniawski arkadaşı Anton Rubinstein’ in tanıştığı Hampton ailesinin kızları Isabellaya aşık olmuş ile 8 Ağustos’da Paris’te Isabellayla hayatını birleştirmiştir”

“Wieniawski 1860 yılında ailesiyle beraber 12 sene boyunca kalacağı Petersburg’a taşınmıştır (Piladowicz, Polish Music Center). St. Petersburg’da üslendiği görevlerden bazıları Bolşoy Tiyatrosunda ki opera ve bale eserlerinde solo partileri çalmak ve tiyatro okulunda keman dersleri vermektir. Aynı zamanda Anton Rubinstein’in kurucusu olduğu Rus Müzikal Topluluğuyla da iş birliği yapmış ve topluluğun etkinliklerinde yer almıştır. Wieniawski topluluğa bağlı olan bir kuartet grubu kurmuş ve düzenli olarak oda müziği konserleri yapmıştır. Bu konserlerde Londra’da edindiği oda müziği deneyimlerini, Petersburg müzikseverlerine sunmuştur”

“Wieniawski’ nin hayatındaki en olgun eserlerini bestelediği dönem, Petersburg’da çalıştığı dönemdir. Burada, öğretim amacıyla iki keman için yedi minyatür *Etüd-Kaprisler* op.18’i tamamlamıştır. Besteci olarak, Paganini’ nin teknik yöntemlerini romantik hayal gücü ve slav izleriyle birleştirmiştir. Mazurka ve Polonezlerinde Polonya milliyetçiliği görülmektedir (Schwarz ve Chechlińska, 2014). Bu dönemde Polonez ve keman repertuarının vazgeçilmez eserlerinde biri olan 2 no’lu Op.22 konçetosunu bestelemiştir”

“1865 yılında Ch. Gounod’un op.20 Faust Operası’ndan tema üzerine bestelediği *Fantaisie brillante* ve beş sene sonra bestelediği op.21 La Majör Polonez eserleri popüler olmuştur. Bu evrenin en önemli eseri, Op.22 Re Minör ikinci keman konçertosudur. İlk versiyonu 1862 yılında yazılan bu eserin, düzeltilmiş son hali 1870 yılında basılmıştır”

“Petersburg’daki yaşamı boyunca Wieniawski, müzisyenlerin salonlarında düzenlenen yüksek sosyete toplantılarında son derece aktif bir sanatçı olmuştur. Bu salonlar 19.yüzyıl Rus müzik yaşamında çok önemli bir yer tutmaktadır. 1862 yılında arkadaşı Anton Rubinstein Rusya’daki ilk Konservatuvarı kurmak için çalışmalarına başlamıştır. Konservatuvarın yapısıyla ve çalışma programlarıyla bizzat yakından ilgilenecek meslektaşıyla iş birliğinde bulunmuştur. Konservatuvarın yönetim kurulunda bulunmuş, keman ve oda müziği derslerine girmiş ve görevini 1867 yılına kadar sürdürmüştür”

“Wieniawski,1860-1872 yılları arasında Petersburg’da 12 yıl çalıştıktan sonra daha fazla konser yapabilmek amacıyla şehirden ayrılmıştır. 1863 ve 1870 yılları arasında Danimarka, İsviçre, Norveç ve Finlandiya’ da birçok konser vermiştir. Bükreş, İstanbul, Kreuznach gibi Avrupa’nın birçok farklı şehrine turne yapmıştır”

“1870 yılında, on sene sonra Varşovaya döndüğünde verdiği üç konser sonrasında, yorumcular Wieniawski’nin çalma stilineki değişikliğe vurgu yapmışlardır. Varşovalı eleştirmen, besteci ve piyanist Jan Kleczyński: “ Wieniawski’yi bundan on yıl önce dinleyenlere göre, onun şu anki yorumu tamamen yepyeni bir sanatçıyı açığa çıkartmakta. Eskiden fırtınalı bir okyanus dalgası gibi çalan sanatçı, bu gün ise bir göl kadar sakin ve berrak çalıyor” yorumunda bulunmuştur”

1872 yılının Ağustos ayında Wieniawski, piyanist Anton Rubinstein ile Amerika turnesine çıkmıştır. Ülkede birçok konser vermişler ve Wieniawski’ nin keman yorumu müzikseverler tarafından büyük beğeniyle karşılanmıştır. Ney York Herald ve Dwilight’s Journal of Music gibi dönemin önemli gazetelerinde Wieniawski’nin sanatını öven birçok yazı yazılmıştır. Bir senenin sonunda müzikal ortaklıklarını ayıran ikili kendi konser programlarına devam etmiştir. Wieniawski Kaliforniya, Meksika ve diğer şehirlerde birçok konser vermiş, özellikle Kaliforniya’da içtenlikle karşılanmıştır. Kaliforniyalı seyircilerin bu tutumuna ithafen, *Souvenir de San Francisco* başlıklı, Amerikan şarkı motiflerinin bulunduğu bir eser bestelemiştir. Sanatçının Hague’de basılan biyografisinden sonra, yedi bölümlü bir biyografisi de bu esnada basılmıştır. Zamanındaki basın yayınları sayesinde bilinen bu kitap ise kaybolmuştur”

“Amerika turnesi esnasında Wieniawski’nin repertuarı büyük ölçüde genişlemiştir. J. S. Bach’ın Mi Majör Sonatı, L. v. Beethoven’ın Op. 62 La Majör Sonatı, E. Grieg’in Birinci Sonatı, J. S. Bach’ın Sol Minör Adagio ve Fügü, H. W. Ernst’ in Macar Havaları, F. Schubert’in Rondo Brillant ve Si bemol Majör Triosu, H. Viuxtemps’in Reverie gibi eserler repertuarına bu dönemde eklenmiştir”

“1874 yılının yazında Wieniawski Londra’ya geri dönmüş ve yoğun konser programına devam etmiştir. Kasım ayında Wieniawski, ailesiyle beraber daimi olarak kalmayı düşündükleri Brüksel’e taşınmaya karar vermiştir. Amerika Turnesi esnasında Brüksel Konservatuarı’nın Müdürü François Auguste Geveart’ın davetiyle, sağlık durumu kötüye giden ünlü kemancı Henri Vieuxtemps’in keman sınıfını devralmıştır. Petersburg’daki öğretmenlik yıllarında edindiği öğretim yöntemlerini Brüksel Konservatuarında’da büyük ölçüde kullanmıştır. Öğrencilerini sıklıkla halk önünde konser vermeye ve oda müziği gruplarında çalmaya teşvik etmiştir. Wieniawski çoğunlukla yabancı öğrencilerden oluşan keman sınıfıyla özellikle ilgilenmiştir. Ünlü Belçikalı kemancı Eugène Ysaye, Wieniawski’nin bu dönemde yetiştirdiği öğrencilerindendir” (wieniawski.com, 2014).

“1877 yılında Wieniawski sağlık durumunun iyi olmamasına rağmen konser vermeye devam etmiştir. Almanya, Hollanda, Fransa gibi Avrupa ülkelerine turne konserleri yapmıştır. 1878 yılında, Berlin’de ikinci keman konçertosunu çaldığı konser sırasında sahnede rahatsızlığı nedeniyle düşmüş, sandalyeye oturup çalmayı sürdürmek istemesine rağmen devam edememiştir. Konseri izleyiciler arasında bulunun kemancı Joseph Joachim eşiksiz Bach Chaconne çalarak tamamlamıştır” (Greene, 2007: 708).

“Sağlık durumunun kötüye gitmesine rağmen Wieniawski, Polonya, Moskova, Ukrayna’ da konserlerine devam etmiştir. Helsinki’de bir konser performansı sonunda, eleştirmen “ Dünki unutulmaz akşamda çok hasta olan Wieniawski’yi büyük bir seyirci kitlesi soluksuz dinledi. Herkes nadir görülen bir sessizlik ve saygı içerisindeydi. Belki de seyirciler acı çeken sanatçıyla onun eşiz müziği arasındaki çelişkiyi düşündüklerinde akıllarına geçici dünya ile sonsuzluğu getirmişlerdi” yorumunda bulunmuştur” (wieniawski.com, 2014).

“Birkaç gün sonra Wieniawski uzun bir yola çıkarak Saratov’a konser vermeye gitmiş ardından Kiev’e geçmiştir. Ciddi kalp rahatsızlığına rağmen dinlenmek yerine konserlerine devam etmiştir. Kırım’da başlayacak bir konser turnesi için hazırlanırken konser organizatör tarafından dolandırılan sanatçının maddi durumu da oldukça kötüye gitmiştir. Başta Nicolai Rubinstein olmak üzere, arkadaşları Wieniawski için Moskova ve Petersburg’da yardım konserleri düzenlemiş ve sanatçıya maddi destek sağlamışlardır.”

“Sanatçı yaşamının son haftalarını ünlü sanat patronesi Nadyezhda von Meck’in evinde geçirmiş, en iyi doktorlar tarafından tedavi edilmesi sağlanmıştır. Henryk Wieniawski kırk beşinci yaş gününden birkaç ay önce, 31 Mart 1880’de vefat etmiştir. Wieniawski’nin ölümü üzerine Moskova’ da tören yapılmış ve Varşova’da 40.000 kişinin katılımıyla yapılan cenaze töreninde sanatçı defnedilmiştir” (wieniawski.com, 2014).

“Ölümünden sonra, eserleri çok daha geniş kitlelerce seslendirilmiş, konser ve keman eğitimi repertuarında önemli bir yer edinmiş ve bu sayede sıklıkla basılmıştır. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl

başlarında Wieniawski' nin eserlerinin farklı edisyonlarca basımında ani bir artış görülmüştür. Bu yeni edisyonlar seçkin kemancılar Lichtenberg, Bachmann ve Wilhelmj tarafından yazılmış ve içeriğinde çok sayıda yeni basım, düzenleme ve çeşitli uyarlamalar barındırmıştır. Bu durum hem profesyonel hem de amatör müzisyenler tarafından Wieniawski' nin müziğine gösterilen ilgiyi kanıtlamıştır” (Jazdon, 2009: 21).

Sanatçının anısını yaşatmak amacıyla 1935 yılında ilki yapılan ve 1952' den bu yana 5 yıl arayla Poznań' da tekrarlanan Henryk Wieniawski Uluslararası Keman Yarışması düzenlenmektedir (Schwarz ve Chechlińska, 2014).

BÖLÜM III

3. WIENIAWSKI'NİN KEMAN TEKNİĞİ VE YORUMU

3.1. Wieniawski' nin Kemanı

Wieniawski'nin hayatı boyunca çaldığı 1742 tarihli Guarnerius kemanı 11 yaşındayken Petersburg'da verdiği konser sonrasında İmparator Nikolas tarafından kendisine ödül olarak verilmiştir (Greene, 1985: 707). Kariyeri boyunca içlerinde 4 tane Stradivarius kemanının da bulunduğu birçok kemana sahip olmasına rağmen performanslarında Guarneri *del Gesù* (şekil 2) kemanıyla çalmayı tercih etmiştir. Ünlü keman yapımcısının nicelik bakımından en üst seviyede olan bu kemanı, 2 sene öncesinde yaptığı ünlü keman sanatçısı Ysaye'nin çaldığı kemanı andırsa da, görünüşte kısmi olarak daha büyük ve dayanıklı bir yapısı vardır. Keman adını ünlü virtüözden almış ve günümüzde “Wieniawski” olarak bilinmektedir (Stradivarius Society, 2013).



Şekil 2 Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona (1742), “Wieniawski”

Kaynak: <http://www.stradivarisociety.com/Wieniawski1742.php> Erişim. 20.10.2014

3.2. Wieniawski' nin Tekniği ve Yorumu

Wieniawski'nin keman alım stilinde, profesyonel keman eğitimine Paris Konservatuvarı'nda Joseph Lambert Massart'ın sınıfında başlaması dolayısıyla Fransız Keman Ekolünün etkileri görülmektedir. Hocası Massart, keman eğitimiyle alakalı birçok önemli öğretinin bulunduğu bu ekolün önemli bir temsilcisidir. nl Avusturyalı keman virtüözü Kreisler Wieniawski'nin tekniğini, Fransız ekolüyle Slav yaradılışının bir birleşimi olarak tanımlamış, son derece yoğun vibratosuyla elde ettiği tonunun hisli kalitesine daha öncesinde hiç ulaşılamamış olduğunu belirtmiştir (Rodrigues, 2009: 20-21).

Rodrigues (2009), araştırmasında Petersburg Filarmoni Konser Salonu gibi, oldukça büyük salonlarda düzenli olarak konser veren ilk kemancının muhtemelen Wieniawski olduğunu belirtmiştir. Sanatçı dolayısıyla kemanın sesini tüm salona iletmek amacıyla daha yoğun ses elde etmenin ve geniş arşe hareketleriyle çalmanın gerekliliğini görmüştür. Yay tuşunu ilerleten Wieniawski, daha sonra 'Russian bow grip' adıyla literatüre eklenen yay tekniğini geliştirmiştir. Geliştirdiği sıra dışı bu yay tutma tekniğinde işaret parmağıyla arşeysi daha derin ve sıkı bir şekilde kavramış, bilek ve dirsek pozisyonununu yükselterek, daha öncesinde Fransız-Belçika ve Alman Ekollerinde bilinmeyen alışılmamış bir ses elde etmeyi başarmıştır. Aşağıdaki resimlerde bu farklı yay tutuş teknikleri örneklenmektedir. şekil 3' te grldğu üzere 'Russian Bow Grip' tekniğinde işaret parmağının konumu oldukça derindir ve tüm parmaklar ve bilek sağa doğru meyillidir.



şekil 3 "Russian Bow Grip" yay tutuş şekli

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=j_fmRbKTFgY Erişim Tarihi: 20.10.2014

Şekil 4’ te örneklenen Franco-Belgian tarzı yay tutuş şeklinde ise parmaklar birbirinden daha ayrı bir konumdadır. İşaret parmağının yay çubuğundaki konumu ise, parmağın 1. ve 2. boğumu arasındadır ve ‘Russian bow grip’ tekniğindeki derinlikte değildir. Bileğin ve parmakların konumu ise yine sağa meyilli olup, bu meyil daha az orandadır ve russian bow grip’e nazaran parmaklar daha düzdür.



Şekil 4 "Franco-Belgian" yay tutuş şekli

Kaynak:http://www.reddit.com/r/violinist/comments/160tva/week_threes_beginners_post_bow_hold/ Erişim Tarihi: 20.10.2014

Wieniawski, özellikle yayın üst kısmına odaklanarak ton üretimine son derece önem vermiştir. Yayın üst kısmının yayın alt kısmına oranla daha hafif olması dolayısıyla bu kısımda güçlü ses elde etmek daha zordur. Bu özgün yay tekniğiyle; yayın daha ağır olan topuk kısmında yoğun ve güçlü ton elde etmek daha kolay iken, Wieniawski’ nin yayın tümünden istifade etmeyi isteyip, yayın üst yarısında da kuvvetli bir ton elde etmeyi amaçladığı görülmektedir. Bu teknik sayesinde Wieniawski keman performansının çitasını oldukça yükseğe taşımıştır.

“Kreutzer, Rode, Spohr ve Joachim gibi bazı büyük ustalar bilek kullanımını savunurken (...) staccatoyu en başarılı biçimde gerçekleştirmesiyle ünlü Wieniawski ise bileğini güçlü ve esnek olmayan bir konumda tutup hareketini tüm kol ile uygulamıştır. Wieniawski bu sayede staccatoyu hem parlak hem de çok hızlı çalabilmiştir” (Gören, 2006: 199-200).

Petersburg Konservatuvarı’ nda 12 yıl boyunca ders veren Wieniawski, Rus Keman Okulu’nun kurucusu olarak kabul edilmiştir. Daha sonra konservatuvardaki

görevini devralan ünlü keman eğitimcisi Auer' de bu geleneğe birçok katkı sağlamıştır (Rodrigues, 2009: 21).

Hayatı boyunca kendisine dahi kemancı gözüyle bakılan sanatçı, özgün bir kişilik olmasının yanı sıra yoğun bir anlatım gücüne ve kendine has bir tekniğe sahiptir. Tekniklerinin etkisi günümüzde Rus ekolüne mensup birçok keman sanatçısının çalıştıkları stillerinde hala görülebilmektedir.

2011 yılı Ekim ayında Poznan'da düzenlenen 14. Uluslar arası Henryk Wieniawski Keman Yarışması jüri üyelerinden ünlü virtüöz Pavel Vernikov, yarışma bülteninde Wieniawski' nin müziği üzerine verdiği demeçte şu yorumda bulunmuştur:

“Özet olarak, onun eserlerinin olağanüstü teknikleri ve karışık pasajları aslında duyulan sıra dışı aşk, tutkulu bir kalp ve ulusuna duyduğu muazzam övünçtür. Bestelediği eserlerdeki pasajlar sadece akrobatik zorluklardan ibaret değil, çok az müzisyenin sanatıyla böyle hikayeler anlatabildiğini gördüm. Müziğin operatik ve sıra dışı saflıkta olduğunu bile söyleyebilirim. Polonya'nın tarih boyunca yüzleşmek zorunda olduğu birçok zorluğa rağmen, Wieniawski' nin müziğinde ki zafer ruhunu hissedebiliyorum. Diğer bir taraftan, müziğinde hüzün, geçmişe duyulan özlem ve sınırsız bir şefkat var. Bunlarla beraber müziği hem de birçok teknik sorunu ortaya çıkaran baş döndürücü pasajları içeriyor. Bundan dolayı, teknik zorlukların labirentinde müziğin gerçek ruhunu iletebilmek daha da zor. Wieniawski'nin besteleri, biz eğitimcilerin sandığından çok daha derin bir anlayışı içermekte” (Wieniawski Competition Journal, 2011).

BÖLÜM IV

4. WIENIAWSKI'NİN *L'ÉCOLE MODERNE* METODUNDAKİ 9 KAPRİSİN İNCELENMESİ

Henryk Wieniawski'nin son derece önemli ve eğitici yönüyle de faydalı olan *L'ecole moderne* Opus.10 kaprisleri 1853 yılında, sekiz kapris olarak düşünülerek, 19. yüzyılın ünlü Alman kemancısı Ferdinand David'e ithafen bestelenmiştir. Bu esere, Wieniawski'nin Viyana turnesi sırasında Avusturya teması üzerine bestelediği varyasyonları tamamlamasıyla *Les Arpèges* son kapris olarak eklenmiş ve eser dokuz kapris olarak 1854 yılında basılmıştır (Kozak, 2011: 10).

L'ecole Moderne'deki dokuz kaprisin her birinin tanımlayıcı bir başlığı vardır ve konser icracılığı amacıyla bestelenmesinin yanı sıra ileri düzey keman tekniklerinin gelişimini de kapsamaktadır. Bu teknikler en üst düzey teknik zorlukları içermekte, 19. Yüzyıl Fransız keman etüdlerinin metodik yapısıyla, Niccolò Paganini'nin kaprislerinde bulunan virtüözik karakteri birleştirmektedir. Kaprislerin her birinin monotematik ve tekrarlayıcı doğası, Wieniawski'nin gençliğinde Paris Konservatuvarındayken ve tüm kariyeri boyunca çalıştığı Kreutzer etüdlere benzemektedir (a.g.e., s.10).

Bu Kaprisler Alman besteci ve müzik öğretmeni Richard Hofmann'ın (1844-1918) Universal-Edition Aktiengesellschaft Viyana-Leipzig 1911 tarihli Edisyonundan incelenmiştir.

4.1. Kapris No:1 *Le Sautillé*

4.1.1. Kapris No:1 *Le Sautillé*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

L'ecole Moderne'deki 1 no'lu Kapris *Le Sautillé* sağ elde ricochet ve sautillé teknikleri, sol elde ise tel değiştirme ve pozisyon değiştirme tekniklerinden oluşmaktadır. Bu ileri düzey yay teknikleri kemancının hünerini göstermesi açısından son derece önemlidir. Özellikle ricochet çalınan seslerin her biri net olarak yutulmadan seslendirilmeli, kaprisin temposunun aksamadan devam etmesine dikkat edilmelidir. Ricochet ve sautillé teknikleri tek tel üzerinde uygulandığında daha kolay, farklı teller üzerinde uygulandığında daha zor olduğu bilinmektedir.

“Sautillé, yaylı çalgılarda, yayın orta bölümünü teller üzerinde her nota için bir kez sıçratarak (sektirerek) uygulanan icra tekniği” şeklinde tanımlanmıştır (Sözer, 2005: 608). Galamian'a göre bu yay tekniğinin spiccato'dan farkı, yayı her notadan sonra tele koyma ve kaldırma gereksinimi

olmayışıdır. Yay zıplama görevi özellikle çubuğun esnekliğine bırakılır. Bu yay hareketi en iyi şekilde yayın orta kısımlarında çalındığında gerçekleşir. Sautillé yay tekniğini çalışmak için, önce ortada küçük ve hızlı détaché ile başlanmalı ve yayın çubuk kısmı dik olarak çevrilerek tüm kılların telle temas etmesi amaçlanmalıdır. Önkol, spiccato'da olduğundan hafifçe içe dönük olmalı ve elin denge noktası tümüyle işaret parmağında olmalıdır. Yay tutan orta ve yüzük parmakları oldukça hafif ve belli belirsiz bir şekilde yaya değmelidir. Spiccato çalarken yayın dengesini sağlamakta çok etkin olan serçe parmağının, sautillé hareketinde hiçbir işlevi yoktur (Galamian, 1962: 77).

Sautillé çalabilmek için, yayın ortasından herhangi bir çaba sarf etmeden hızlı spiccato çalar şekilde bir yaklaşım izlenilmesi ve yayın rahatça sıçrayabilmesi için öğrencinin bilek ve sağ el parmakları rahat bırakması gerektiğinden bahsedilmiştir (a.g.e., s.78).

Flesch'e göre, doğru sautilé ya da ricochet üretmede, hızın yayın doğal bir şekilde zıplamasına izin verecek ölçüde olmasına dikkat edilmelidir. İki ayrı yay tekniğinde de, yay etken rolü oynayarak, kemancının sağ eli daha pasif olarak yayın özgürce zıplayabilmesine izin verir (Flesch, 2000: 54). Yang (2006: 26), o dönemdeki keman yayının 19.yüzyılın sonunda kullanılan yayın esnekliğine sahip olmadığını, dolayısıyla sautillé yay tekniğinin Kreutzer, Rode ve Gaviniés gibi dönemin geleneksel Fransız keman ustaları tarafından kullanılmadığını ve ihmal edildiğini belirtmiştir. Kreutzer'in öğrencisi ve Wieniawski'nin hocası olan Massart, "*L'art de Travailler les Études de Kreutzer*" isimli Kreutzer etütleri düzenlediği çalışmasında, sautillé tekniğini de metoda eklemiştir. Bu teknik aynı zamanda Dont' un 24 Etüt ve Kaprislerinde, Paganini'nin 24 Kaprisinde ve standart keman repertuarının birçok eserinde de görülmektedir.

Ricochet tekniği ise Fransızcada taşı sıçratmak anlamında kullanılmakta olup, önemli bir yay sıçratma tekniğidir (Çuhadar, 2009: 128). "Ricochet yay çıtasının doğal sıçrayışının ürettiği bir harekettir. Karakter kısa, kesik (bağlantısız) ve kuru olmakla beraber, telli ve mızraplı enstrümanların tınısını andırmaktadır" (Ulucan, 2005: 44).

Galamian (1928: 81), bu tekniğin tamamen yay çubuğunun doğal bir şekilde zıplamasına dayandığını belirtmiştir. Tek bir yay çekiş ya da itişte çalınan birkaç nota, yayın tele düşüşündeki güçle zıplatarak doğal bir şekilde zıplatarak duyurulurlar. Bu durumdan, bu yay hareketini verimli bir biçimde yapabilmek için, yay tutan sağ elin

tamamen serbest bir konumda olması gerektiği ve yayın kendi ağırlığıyla zıplaması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

1 no'lu kapris kullanılan ricochet yay tekniği bakımından Niccolo Paganini'nin 1 no'lu kaprisiyle benzerlik göstermektedir (Şekil 5). Wieniawski L'école Moderne 1 no'lu kapris 3 bağlı ricochet tekniğini (Şekil 8), Paganini'nin 1 no'lu kaprisi ise 4 bağlı ricochet tekniğini içermektedir (Şekil 5). Aynı şekilde Jacob Dont'un 4 no'lu kaprisinde de ricochet yay tekniği bulunmaktadır (Şekil 6).





Şekil 8 Ricochet Tekniği, Kapris No: 1, *Le Sautillé*



Şekil 9 Sautillé Tekniği, Kapris No: 1 *Le Sautillé*



Şekil 10 Kapris No: 1, *Le Sautillé*, ölçü: 22-23

Le sautillé, genellikle sağ el tekniklerini çalıştırmayı hedeflemekte, dolayısıyla sol elde zorlayıcı pozisyon değişiklikleri bulunmamaktadır. Etüt'ün sol el pozisyonu bakımından 1. ve 3. Pozisyon arasında seyretmektedir. Sol el pozisyonu genellikle 1.ve 3. konumlar arasında kalıcı ve geçişli özellikler göstermektedir. Etüdün 2. pozisyonu içeren tek bölümü 20. ölçünün 3.vuruşunda geçmektedir. Etüdü çalışma esnasında, sağ el tekniklerine odaklanabilmek için, önce sol elin entonasyonu kavrayabileceği şekilde yavaş ve *detaché* (bağısız) yayla çalışmak faydalı olacaktır. Ses temizliği sağlandıktan sonra, ikincil adım olarak etüt orijinal bağlarıyla yine *detaché* olarak çalışılmalıdır. Bu çalışmalar yapıldıktan sonra etüt, amaçlanan ve kendi yay hareketleri olan *sautillé* ve *ricochet* uygulanarak çalışılması daha uygundur.

4.1.2. Le Sautillé' nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 1 Kapris No. 1 Le Sautillé' nin Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	27 ölçü
Kaprisin Temposu	Presto
Kaprisin Tonu	Do Minör
Kaprisin Biçimsel Yapısı	Serbest Cümlelerden Oluşmaktadır

1 no' lu kapris serbest bir fomda bestelenmiştir. Bu kapriste metottaki diğer kaprislerden farklı olarak, başından sonuna belirlenmiş bölmeler görülmemektedir. Kaprisin her bir cümlesi melodik ve armonik olarak birbirinden farklı işlev görmektedir.

4.2. Kapris No.2 *La Vélocité*

4.2.1. Kapris No:2 *La Vélocité*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Velocemente (ita.). Atik, çevik, hızlı (genellikle orkestra yapıtlarının yorumunda) şeklinde tanımlanmıştır (Sözer, 2005: 733). No:2 *La Vélocité*, başlığından da anlaşılacağı üzere, sol el teknikleri bakımından hızlı bir biçimde pozisyon değiştirme tekniğini gerektirmektedir. Sağ el teknikleri bakımından ise, uzun yay bağlarıyla çalma ve yayı bölümlleme gibi teknik özellikleri içermektedir (Şekil 11).



Şekil 11 Kapris No: 2, *La Vélocité*, Ölçü:1-3

Kapris yayı bölümlleme açısından tek legato yay bağında çalınması gereken onaltılık notalardan oluşmaktadır, dolayısıyla yayın tümünü kullanmak gereklidir. Uzun yayda çalınan onaltılık notalarda birçok tel geçişi ve pozisyon değişiklikleri

bulunmaktadır. Tel geçişlerinin pürüzsüz bir biçimde, süratli ve zamanında yapılması sağ el ve kol hareketiyle sağlanmalıdır. Galamian (1962: 66), legato yay değişimlerinde sağ ve sol elin koordinasyonu son derece önemlidir ve ortaya çıkan kusurlar bu koordinasyonun yeterince iyi olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu kapriste de olduğu gibi tel değişimli hızlı pasajların yarattığı koordinasyon problemini düzeltmek için etütte yer alan yay değişimlerinin örnek alınarak sol elde notalar çalınmadan çalışılması önerilmiştir.

Etüt, sağ ve sol el teknikleri bakımından birçok ileri düzey öğretici keman etütüyle benzerlik göstermektedir. Sol elde konum değiştirme ve tril içermesi, sağ elde içerdiği tel değişimleri yönünden J.Dont' un 22 no' lu kaprisine benzerdir (Şekil 12). Dolayısıyla ses temizliğini sağlamak son derece önemlidir. Tel değişimli legato yay bağları bakımından ise Kreutzer 15 no'lu etüt ve Rode 24 no'lu etütüyle benzerlik göstermektedir (Şekil 13 ve Şekil 14).



Şekil 12 J.Dont, Op.35, Etüd ve Kaprisler, No.22, Ölçü:1-2



Şekil 13 R.Kreutzer, Keman için Etüd ve Kaprisler, No: 14, Ölçü:1-2



Şekil 14 P.Rode, Keman için 24 Kapris, No.24, Ölçü: 10-11

4.2.2. Kapris No:2 *La Vélocité*'nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

La Vélocité biçimsel yönden incelendiğinde ABA şeklinde bir form yapısı ortaya çıkmakta, dolayısıyla Üç Bölmeli Şarkı Formunda yazıldığı görülmektedir.

Bu form türü çoğunlukla birinci ve üçüncü bölmeleri birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönem üç bölmeli şarkı biçemi şeklindedir. Birinci bölme, tam, yarım, dominant tonunda tam; minörlerde ilgili majör ya da minör dominant tonunda tam kalış yapar. İkinci bölme çoğu zaman ana tondan başka bir tonda olur (kimi zaman ana tondan çok uzaklaşılır) ve üçüncü bölmeye daha iyi bağlanabilmesi ve ana tona dönüşü sağlayabilmesi için, çoğu zaman dominant kararlıdır (Cangal, 2010: 47-48).

Tablo 2 Kapris No:2 *La Vélocité*'nin Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	46 ölçü		
Kaprisin Temposu	Allegro Vivace		
Kaprisin Tonu	Si Majör		
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A¹	B¹⁷	A²⁷

ABA formunda olan 1 no'lu etüt yapısal olarak bir çok cümle ve bu cümleleri oluşturan motiflerden oluşmaktadır. Bu motifler cümleler içinde tekrar edilmektedir. A bölmesi birbirini tekrar eden a+b+a+b şeklinde dört cümleden oluşmaktadır (Şekil 15).

A

Allegro vivace.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff labeled 'a' and a bass clef staff labeled 'T'. The second system begins with a treble clef staff labeled 'a' and a bass clef staff labeled 'T'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings like 'Sul D', 'Sul A', and 'Sul G'. The tempo is marked 'Allegro vivace'.

Şekil 15 A Bölmesi, Kapris No: 2, *La Vélodécouverte*

İlk cümle (a) iki kısımlı olup ikiyeşer olmak üzere dört ölçüden oluşmakta ve Si majör tonda Tonik (I.derece) fonksiyonu taşımaktadır. Cümlenin ilk kısmı Şekil 16'da gösterilen motif ile başlar ve motifin değişerek farklı oktavlardaki tekrarından meydana gelir. Birinci cümlenin ikinci kısmı ise Şekil 17'de gösterilen motif ile başlamaktadır ve değişerek farklı oktavlardaki tekrarından oluşur. A bölümünün ikinci cümlesi olan (b) cümlesi ise çıkıcı ve inici özellik gösteren iki farklı motiften meydana gelmiştir (Şekil18 ve Şekil 19).



Şekil 16 I.motif, Kapris No: 2, *La Vélodité*



Şekil 17 II.Motif, Kapris No: 2, *La Vélodité*



Şekil 18 III. Motif (Çıkıcı), Kapris No: 2, *La Vélodité*



Şekil 19 IV. Motif (İnici), Kapris No: 2, *La Vélodité*

Bu cümle paralel ton olan Si minörün, ilgili majörü olan Re Majör tonun dominantında seyretmektedir fakat Re majöre çözülme olmaz ve Si majör tonda (a) cümlesinin ikinci tekrarı gelir. Si majörde tekrar eden (a) cümlesinden sonra, tekrar eden (b) cümlesi gelir. İkincil (b) cümlesi yine Re majörün dominant fonksiyonda seyrederek ve bu sefer Re majöre çözülüp, B bölmesini başlatır.

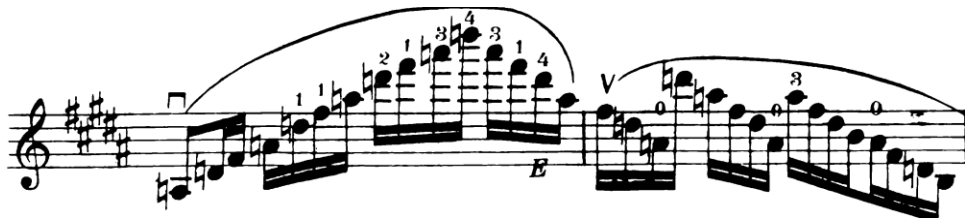
B bölmesi c+d olmak üzere iki yeni cümleden oluşmaktadır. Bu bölme Re majör tonda başlar ve bir çok farklı tona modülasyon içerir B bölmesinin birinci cümlesi (c)'nin motif yapısı, A bölmesinin birinci cümlesi (a) kısmında kullanılan motife benzemektedir ve yine motif değişerek farklı oktavlarda tekrarlanmaktadır (Şekil 20 ve Şekil 21). A bölmesinin ikinci cümlesi (d) ise çıkıcı ve inici arpejlerden meydana gelmiştir (Şekil 22).



Şekil 20 A Bölmesi (a), Kapris No: 2, *La Vélocité*

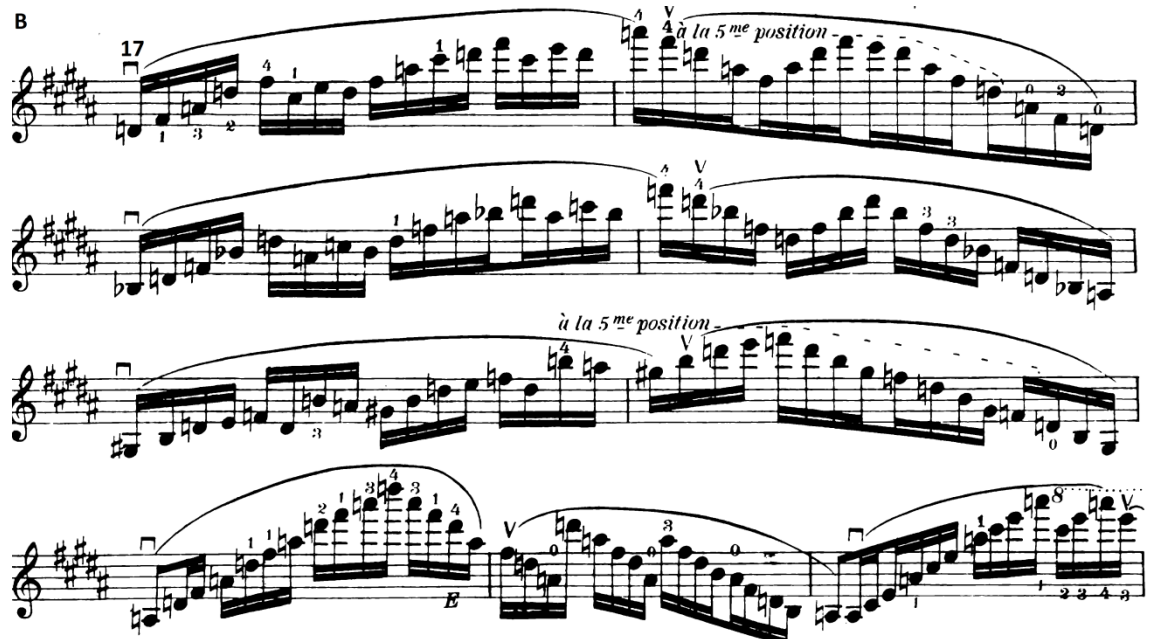


Şekil 21 B Bölmesi (c), Kapris No: 2, *La Vélocité*



Şekil 22 B Bölmesi (d), Kapris No: 2, *La Vélocité*

B bölümü (d) cümlesi 17.ölçüde Re majör tonunda başlar ve Si bemol Majör, La Minör ve Re minör tonlarına yönelmeler içerir. B bölümü bitiminde kaprisin tonu olan Si majöre yönelerek A bölümünün tekrarının açılışını yapar (Şekil 23).





Şekil 23 B Bölmesi, Kapris No: 2, *La Vélocité*

Üçüncü bölme olan A bölmesi 27. ölçüden başlar, ilk A bölmesine benzer başlangıç yapar fakat bu kez donanımda Si Minöre işaretler bulunmaktadır. Buna rağmen ölçü içerisindeki değiştirici işaretler dolayısıyla ton yine Si Majördür. İkinci A bölmesi, ilk A bölümündeki (a)'nın ilk kısmının tekrarıyla başlar. Farklı tonlarda (a)'nın üç tekrardan sonra, beklenen (b) cümlesinin tekrarı yerine yeni bir cümle olan çıkıcı ve inici arpejler içeren (e) cümlesi gelir. Bu yeni (e) cümlesinin başladığı ölçüde donanım yine Si Majör olarak değişir ve (e) cümlesinden sonra (a) cümlesinin tekrarıyla etüt Si Majör tonda son bulur (Şekil 24).



Şekil 24 A Bölmesi, Kapris No: 2, *La Vélocité*

4.3. Kapris No: 3 *L'étude*

4.3.1 Kapris No: 3 *L'étude*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Bu etüt birbirinden farklı sağ ve sol el tekniklerini içeren, iki ayrı kısmın tekrarlarından oluşan 4 bölmeden meydana gelmektedir. Birinci kısım legato yay kullanarak çift ses çalma (Şekil 25), ikinci kısım ise tiz pozisyonlarda pozisyon değiştirerek tel değiştirme (Şekil 26) tekniklerini içermektedir. *L'étude*'nin ilk bölümünde çift ses çalımında ses temizliğini gerektiren uygun sol el tekniğini, ikinci bölümünde ise bilek ve dirsek kullanımıyla sağlanan sağ el tel değiştirme tekniğini uygulamak amaçlanmıştır.



Şekil 25 Çift ses çalma, Kapris No: 3, *L'étude*, Ölçü: 1



Şekil 26 Tel değiştirme, Kapris No: 3, *L'étude*, Ölçü: 1

Wieniaski'nin bu iki kısımlı etütleri Paris Konservatuvarında öğrenciyken çalıştığı Kreutzer, Ernst ve Beriot'un etütlerine dikkat çekici bir şekilde benzerlik göstermektedir. Bu kapriste Wieniawski'nin bu bestecilerin etütlerinde bulunan teknik zorluklarına, çift ses ve hızlı tel değişimlerinin zorluklarını ekleyerek dokusal olarak yoğun bir biçimde işlediği görülmüştür. Kozak, 3. Kaprisin Kreutzer ve Ernst etütlerine olan benzerliğini çalışmasında örneklemiştir (Şekil 27 ve Şekil 28) (Kozak, 2011: 31-32).

b) Kreutzer, Etude no. 34. measure 1



Şekil 27 Kreutzer Etüt, No: 34, Ölçü: 1 (Kozak, 2011: 32)



Şekil 28 Ernst Etüt, No: 3, Ölçü: 1 (Kozak, 2011: 32)

Aynı şekilde bu kapris, yaygın olarak üçlü aralıklı çift seslerin kullanımı ve 8 bağlı legato yayıyla çalımı açısından J.Dont Op.35 14 no'lu kaprisle de benzerlik göstermektedir. (Şekil 29).



Şekil 29 J.Dont Op.35 No.14, Ölçü: 1-2

Bu kaprisin ilk kısmı sol el tekniği bakımından incelendiğinde çift ses temizliğini sağlamanın son derece önemli olduğu ve doğru entonasyonu sağlamaya dikkat ederek melodinin akıcı bir biçimde duyurulması gerektiği görülmektedir. 3 no'lu kapris, L'ecole Moderne metodundaki tümünde çift ses uygulanan tek etüt olma özelliğini de taşımaktadır. 6 nolu kapris Prélude ve 8 nolu kapris Le Chant du Bivouac' ta da çift sesler bulunmakta olsa bile yoğunlukla akorlardan oluşmakta ve 7 no'lu kaprisin A bölümünde kısmi olarak çift sesler bulunmaktadır.

Günümüzde keman çalma teknikleri arasında önemli bir yöntem olarak kabul edilen çift ses çalma tekniği, keman literatüründeki eserlerde sıklıkla yer almaktadır. 18. yüzyılda çok fazla kullanılmamış, 19.yüzyılın başından bu yana genel bir kabul görmüştür.

Örnek olarak, 19 yüzyılın önemli keman virtüöz ve eğitimcilerinden Spohr, çift ses çalma tekniğini kemancının başlıca kaynaklarından biri olarak görmüş, doğru entonasyonu sağlamanın önemine, ses değişimindeki ustalığa, parmakların serbestliğine ve telde basılı konumda tutma hakimiyetine, yay bölümlenmesine ve dinamik ne olursa olsun her iki tele de eşit yay basıncı verilmesinin önemini vurgulamıştır. Genel anlamda 18.yüzyıl sonları ve 19.yüzyıl başları düşünüldüğünde, keman metodlarında da çift ses çalımını öğretme amaçlı, metinsel açıklamaların eksikliği gözlemlenmektedir. Birçok keman eğitimcisi, çift ses tekniğini sağlıklı bir biçimde elde edebilmek için farklı tavsiyelerde bulunmuşlardır. 18.yüzyılın önemli besteci ve kemancısı Fransız L'Abbé le fils "*Principes du Violon*" adlı kitabında, çift sesleri mükemmel bir şekilde seslendirebilmek isteyen birinin üç temel unsuru izlemesi gerektiğinden bahsetmiştir. L'Abbé le fils'e göre, ilk olarak sol eldeki iki parmağında tele eşit bir şekilde basması ve yayın iki tele de eşit ağırlık vermesi gerekmektedir. İkinci olarak, yayı dümdüz bir şekilde kullanmak ve bu sayede iki telde de elde edilen titreşimin eşit olması sağlanmalıdır. Üçüncü özellik olarak ise sadece, détaché gibi ayrı yay tekniklerini belli eden, cümle ya da figür aralarında yayı kaldırmak gerekmektedir. (Stowell, 1985: 144).

L'Abbé le fils's tonal eşitliği sağlamak için çift ses çalımında yayın iki tele de eşit baskıyı uygulaması gerektiğini savunsa da, arkasından gelen takipçileri bu iki tele de eşit baskı konseptini desteklememişlerdir. Örneğin Campagnoli, çalıcının yayı kullanırken iki tel arasında üst notaya daha fazla önem vermesi gerektiğinin böylece yayın ağırlığının üst telde olmasının, alt telde olmasından daha iyi olabileceğini savunmuştur.

Baillet'a göre, çift ses çalımı için en iyi hazırlık çalışması, tüm aralıkları kısa duraklar verip, ayrı ayrı detaşe yayıyla çalmak ve hangi sesin temiz olup olmadığını kontrol etmektir. Daha sonra ise, boş tellerin kullanımıyla çift sesler tınlatılmalıdır (Stowell, 1985: 144-145).

Galamian'a göre ise (1962: 27), çift ses çalımında sol el bakımından en kaçınılması gereken problem, basılı konumda olan iki parmağın tele aşırı basınç uygulamasıdır. İki parmak tele çok sıkı bir biçimde bastığında, gereksiz bir gerginlik olacağı, bunun başparmak ve tüm ele yayılacağından bahsetmiştir.

Kapris sağ el tekniği bakımından incelendiğinde ise, tel değiştirme tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Etüdün B bölmelerinde 3 bağlı yay ile tel atlamalı arpejlerden oluşan pasajlar bulunmaktadır. Kaprisin bu bölmesi tel değiştirme tekniği bakımından, Rovelli 1 no' lu kaprisle benzerlik göstermektedir (Şekil 30 ve Şekil 31).



Şekil 30 Kapris No:3, L'étude, ölçü: 66



Şekil 31 P.Rovelli, Keman için 12 Kapris, No: 1, ölçü:51-52

Tel atlamalı hızlı pasajlar oldukça tiz konumlarda geçtiği için etüdün bu bölümünde de ses temizliğini sağlamak için önceden sesler ayrı yayla çalışılarak sol elin konumları iyice kavraması sağlanmalıdır. Ayrıca, farklı tellerde uygulanacak olan sağlıklı legato hareketini sağlamak için, öncelikle notaların göz ardı edilip notaların bulunduğu boş telde yay hareketi çalışılmalıdır. Böylece odak noktasının sadece sağ el olmasıyla, yay hareketini elde etmek kolaylaşacaktır.

4.3.2. Kapris No:3 L'étude'nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 3 Kapris No:3 L'étude'nin Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	136 ölçü			
Kaprisin Temposu	Moderato			
Kaprisin Tonu	Re Majör			
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A ¹	B ⁴⁹	A ⁸⁷	B ¹⁰⁹

L'étude ABAB formunda bestelenmiştir. Kaprisin A bölmesini yapısal açıdan (a)+(b) şeklinde kendini tekrarlayan iki cümleye ayırmak mümkündür. Birbirine paralel olarak tekrarlayan (a) ve (b) cümleleri 8+8 ölçü olmak üzere 16 ölçüden oluşmaktadır, dolayısıyla bu cümlelerin simetrik bir yapıda olduğu görülmektedir (Şekil 32 ve Şekil 33). İlk cümle iki motiften meydana gelmektedir. Motifler aşağıda görüldüğü şekildedir (Şekil 34 ve Şekil 35). A bölümündeki (a) ve (b) cümlelerinin kaprisin devamındaki 2. tekrarları da ilk gelişle birebir aynıdır. Özellikle a motifi başta olmak üzere a ve b motiflerinin yoğunlukla farklı tonlarda çeşitlenmeli tekrarları kapris boyunca görülebilmektedir.

A Moderato.

Re Maj.

Fa Maj.

Sul D.

V

Şekil 32 a cümlesi, Kapris No:3, *L'étude*

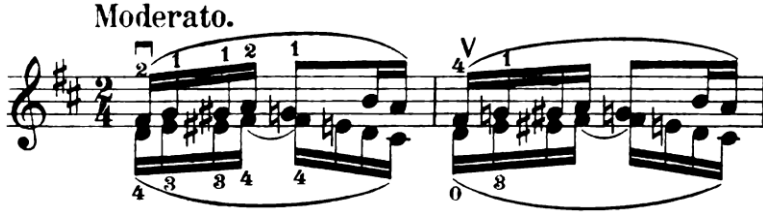
b I.motif tekrar

Sib Maj.

V

V-Re

Şekil 33 b cümlesi, Kapris No:3, *L'étude*



Şekil 34 I. motif ve tekrarı, Kapris No:3, *L'étude*, ölçü: 1-2



Şekil 35 II. motif, Kapris No:3, *L'étude*, ölçü: 3-4

B bölümüne geçilmeden önce (a) cümlesi son bir tekrar yapar. Fakat burada farklı olarak a cümlesinden sonra (b) cümlesinin tekrarı gelmemektedir. Kromatik pasajlar ve çeşitli arpejlerle yeni bir unsur ortaya çıkmaktadır. Oldukça gösterişli ve tiz olan bu pasajlar dominant fonksiyonunda son bulmakta ve yeni bir bölme olan B bölümüne başlamaktadır (Şekil 36).

Fa Maj.

Mi Min.

à la position

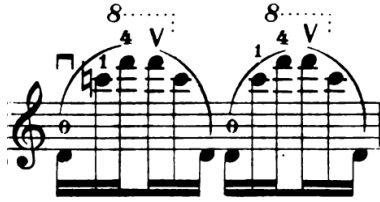
V.....

Kromatik.....

Arpejler.....

Şekil 36 B bölümüne bağlayan son (a) cümlesi, , Kapris No:3, *L'étude*

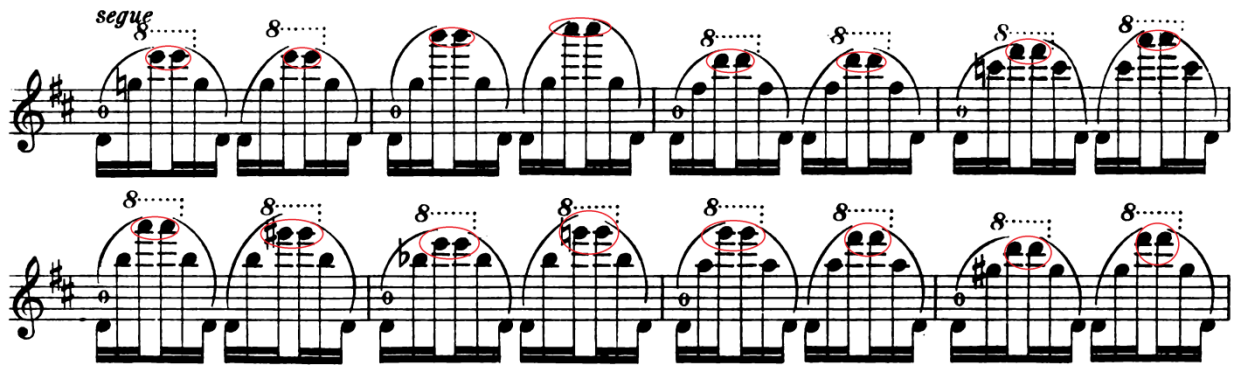
3 no' lu kaprisin B bölümü, A bölümünden tamamıyla farklı bir karaktere sahiptir. Tüm bölme boyunca tekrarlanan tek bir motiften meydana gelmektedir (Şekil 37). Bu motif ise tel atlamalı arpejlerden oluşmaktadır. Bölmenin tonu Re Majördür. Bölmenin son üç ölçüsüne kadar onaltılık bu ritmik yapı devam etmektedir. Son üç ölçüde arpejlerin ritmi otuz ikiliğe dönüşür ve B bölümü kapanır (Şekil 38). Bu bölüm hızlı bir şekilde çalındığında, en ince tel olan mi telinde çalınan arpej sesinin daha belirgin duyurulmasıyla, melodik bir hat ortaya çıkmaktadır (Şekil 39).



Şekil 37 B Bölmesinin Motifi ve tekrarı, , Kapris No:3, *L'étude*, ölçü: 49



Şekil 38 B Bölmesi Kapanış, Kapris No:3, *L'étude*, ölçü: 70-73



Şekil 39 B bölümündeki melodik hat, Kapris No:3, *L'étude*, ölçü: 54-61

Etüdün B bölümünden sonra, A' ya hazırlık kısmı başlar. Bu kısım sadece a cümlesinden ve bu cümlenin gelişiminden oluşur, (b) cümlesi yer almaz. Ton birinci A bölümünden farklı olarak Sol Majör'dür ve yine A bölümünden farklı olarak köprü işlevi bulunan iki ölçülük bir pasaj vardır ve bu pasaj ile 87. ölçüde etüdün esas tonu olan Re Majör'e dönüşür. Dolayısıyla bu kısa A'yı gerçek A bölümüne bir ön hazırlık olarak yorumlamak mümkündür. (Şekil 40). Kapris A ve B bölümlerinin benzer tekrarlarıyla son bulur.

A'ya hazırlık

Sol Maj.

à la position

köprü.....

à la position

A Tempo I.

Re Maj.

Şekil 40 A Bölmesine hazırlık, Kapris No:3, *L'étude*

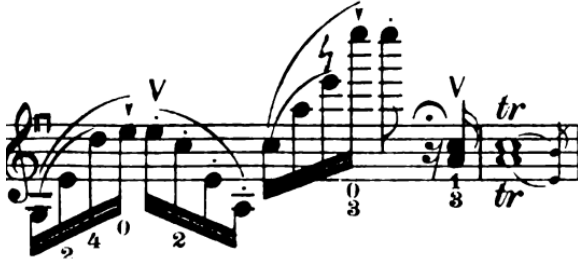
4.4. Kapris No:4 *Le Staccato*

4.4.1. Kapris No:4 *Le Staccato*'nun Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

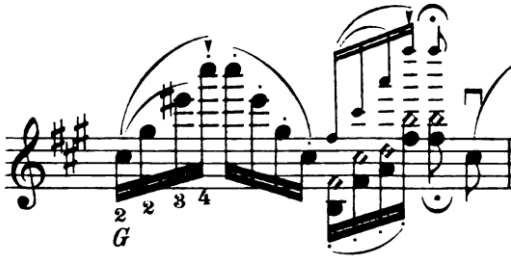
Bu kapris sağ ve sol teknikleri bakımından incelendiğinde, sağ elde iterek ve çekerek bağlı staccato tekniği (Şekil 41 ve Şekil 42), sol elde ise çift ses, çift sesli tril, arpej tekniği (Şekil 43), flajöle tekniği (Şekil 44) ve akor çalma tekniklerini içerdiği gözlemlenmektedir.

Şekil 41 İterek Staccato Tekniği, Kapris No:4, *Le Staccato*, ölçü: 1

Şekil 42 Çekerek Staccato Tekniği, Kapris No:4, *Le Staccato*, ölçü: 25



Şekil 43 Arpej ve Çift sesli tril tekniği, Kapis No:4, *Le Staccato*, ölçü: 2-3



Şekil 44 Flajöle Tekniği, Kapis No:4, *Le Staccato*, ölçü: 1-2

4 No'lu kapis *Le Staccato*, başlığından da anlaşılacağı üzere esas olarak staccato tekniğini çalıştırmayı hedeflemektedir. “Staccato yayın yukarı aşağı hareketiyle çalınan, artikülasyonu olan ve aksanları bulunan notaların çalınmasıdır. Oldukça hızlı tempolarda kullanılan staccato tarzı, müzikte geniş bir alanı kapsar. Melodiye, ihtiraslı bir karakter, parlak bir virtüözite gibi çeşitli anlamlar katabilir” (Biricik, 1998: 33).

Bu yay tekniği hızlı ve ağır tempoda çalınan olmak üzere iki çeşittir. Hızlı tempoda virtüözite gerektiren staccato tipi uçan staccatodur (a.g.e.,s.33).

Çuhadar (2009: 127) çalışmasında, uçan staccatoyu şu şekilde tanımlamıştır. Genellikle aynı yay içinde, altı ya da daha fazla notanın iterek veya çekilerek çalınmasıdır. Sağ kol, hızlı ve sert hareketler için gerginleştirilir. Genellikle de kolun yayın üstünde kalması sağlanır. Yayın ne kılları ne de çubuğu telden ayrılmaz.

Bu kapriste de çalıştırılmak istenen teknik yukarıda açıklanan uçan staccato tekniğidir. Eserlerinin çoğunda kullandığı bu staccato yay tekniği, birçok 19. Yüzyıl keman virtüözü gibi, Wieniawski için de favori tekniklerdendir. Staccato tekniğinin parlaklığı ve hızıyla bilinen sanatçı, bu tekniği mükemmelleştirmek için fiziksel acı çekme pahasına saatler boyunca çalışmıştır. Kararlılıkla üzerinde durduğu çalışması sonrasında, Wieniawski bu teknik için bilek ve kolun daha sert ve güçlü bir şekilde kullanıldığı yeni bir yaklaşım geliştirmiştir (Kozak, 2011: 42).

B Bölmesi (Şekil 49) 28. ölçüde akorlarla başlamaktadır. Başlangıcında Maestoso teriminden de anlaşılacağı üzere ilk bölmeden farklı ve görkemli bir karakteri vardır. İki vuruşluk akorlarla daha ağırbaşlı bir karakter ortaya çıkmaktadır. Etütte yapısal olarak gelişmelerin gözlemlendiği bu bölmede Re Majör ve Mi Majör gibi yakın tonlara yönelmeler vardır. B bölümünü dolayısıyla kapisin gelişme bölümü olarak adlandırmak uygun olacaktır. Bölme kapanışa doğru La Majör tonun yörüngesine girmekte ve A bölümüne (Tempo I) bağlanmaktadır.

Şekil 49 Kapris No: 4 *Le Staccato*, B Bölmesi

Kapisin son bölümü olan A bölümü 44. ölçüde başlar. Bu bölüm ise tek bir cümleden (a¹) oluşmaktadır ve La Majör tondadır (Şekil 50). Kapris, sondan ikinci ölçüsünde dominant fonksiyonun taşıyan tril' in toniğe çözülmesiyle son bulmaktadır.

Şekil 50 Kapris No: 4 *Le Staccato*, A Bölmesi

4.5. Kapris No:5 *Alla Saltarella*

Salterella 3/8 ya da 6/8 ölçülerde, zıplayarak, el çırparak oynan, hızlı, hareketli bir İtalyan dansıdır (Sözer, 2005: 608). Alla ise biçim, oran, üslup belirtmek için terim ya da sözcüklerin önünde yer alır... *Alla Turca*: Türk usulü gibi (Sözer, 2005: 25).

Alla Saltarella başlığından da anlaşılacağı üzere kaprisin icrasında bu İtalyan dansının üslubu ve karakterini yansıtarak çalınması beklenmektedir. 15. Yüzyıldan kalma bu dans türü İtalyan dansı olarak anılmasına rağmen Polonya'da da var olmuştur (Kozak, 2005: 52). Bu kapriste salterello dansındaki zıplama hareketi, dansın hızını yansıtan onaltılık ritmin bulunduğu ilk iki ölçü ve üçüncü ölçünün ilk vuruşundaki pasajdan sonra, onaltılık esler ve ardından gelen onaltılık ve sekizlik notalarla ifade edilmeye çalışılmıştır (Şekil 51). Bu dans türü farklı besteciler tarafından da kaynak olarak sıklıkla kullanılmıştır (Şekil 52).

Şekil 51 Kapris No: 5, *Alla Saltarella*, ölçü: 1-5

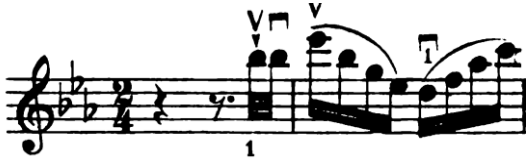
Vivace a la Saltarella.



Şekil 52 Clarence Lucas Op.40, Keman için Ballad, ölçü: 1-3

4.5.1. Kapris No:5 Alla Saltarella' nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Kapis No.5 Alla Saltarella sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde, sağ elde yakın tellerde bağlı yay ile tel değiştirme (Şekil 53) ve uçan staccato (Şekil 54), sol elde ise pozisyon değiştirme, tril (Şekil 55) ve parmak uzatma (Şekil 56) tekniklerini içerdiği görülmektedir.



Şekil 53 Yakın tellerde (mi-la) bağlı yay ile tel değiştirme, Kapris No:5, Alla Saltarella, ölçü: 1-2



Şekil 54 Uçan staccato tekniği, Kapris No:5, Alla Saltarella, ölçü:1-6



Şekil 55 Tril tekniği, Kapris No:5, Alla Saltarella, ölçü: 69-70



Şekil 56 Parmak uzatma tekniği, Kapris No:4, Alla Saltarella, ölçü: 17-21 (Kozak, 2005: 54)

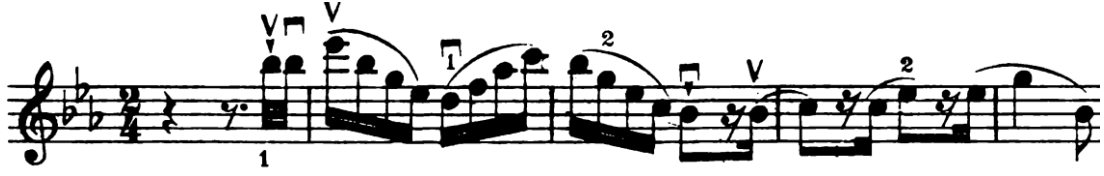
Parmak uzatma tekniği yukarıdaki şekilden de anlaşılacağı üzere, sol el belli bir konumda iken, yakın pozisyonlara elin konumunu değiştirmeden parmağı esneterek uzatmak anlamındadır. Yukarıdaki örnekte sol el 4. Pozisyon konumundayken, 1. parmak bir alt pozisyon olan 3. Pozisyona uzanır fakat sol elin konumu değişmez.

4.5.2. Kapris No:5 Alla Saltarella'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 5 Kapris No:4 Alla Saltarella'nın Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	90 Ölçü
Kaprisin Temposu	Scherzando
Kaprisin Tonu	Mi Bemol Majör
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A B²⁷ A^{1 52}

Beşinci kapris ABA form yapısında bestelenmiştir. Bu kaprisin form yapısındaki temel unsur soru-cevap (öncül-soncul) şeklinde iki cümleden oluşmaktadır. Kapris boyunca bu soru ve cevap cümleleri çeşitli çeşitlemeler ve genişlemelerle tekrarlanır. Aşağıda örneklenen A bölümünün ilk cümlesi (Şekil 57) soru sorar bir niteliktedir. Sekizlik si bemol notasıyla tamamlanan bu cümle havada kalmış ve bitmemiş bir hissiyat uyandırmaktadır. Her iki cümlelerin de arpejlerden oluşan bir yapısı vardır.



Şekil 57 A Bölmesi soru cümlesi, Kapris No: 5, *Alla Saltarella*, ölçü: 1-5

Cevap niteliğinde gelen ikinci cümle de soru cümlesine benzer bir yapıdadır (Şekil 58). Cevap cümlesi bitiş hissiyatı uyandırmaktadır.



Şekil 58 A Bölmesi cevap cümlesi, Kapris No: 5, *Alla Saltarella*, ölçü: 5-9

Şekil 59' da A bölümünde bulunan soru-cevap şeklinde cümle yapıları, bu cümlelerin tekrarı ve bu cümlelerden hareketle bölmennin gelişmesi örneklenmektedir.

Mi Bemol Maj. a (soru)..... b (cevap).....

a (tekrar)

b (tekrar)

a ve b (Çeşitlemeler ve genişlemelerle cümlelerin gelişmesi)

B arco

Şekil 59 A Bölmesi, Kapris No: 5, *Alla Saltarella*

B bölümü de cümle yapısını A bölümünden ödünç almaktadır. Etüdün geliştiği bölme olarak adlandırabileceğimiz bu kısımda, cümle yapısında armonik olarak birçok değişim görülmekte ve Si bemol Majör, Sol Minör gibi yakın tonlara yönelmeler bulunmaktadır. B bölümü Sol Minör tonunda son bulmakta olup, bu bölme kadans benzeri sol minör tonda çıkıcı arpejlerden oluşan ve köprü görevi taşıyan bir pasaj sonrasında 52. Ölçünün son vuruşunda A¹ bölümüne bağlanmaktadır (Şekil 60).

Şekil 60 B Bölmesi, Kapris No: 5, Alla Saltarella

A¹ bölümü, ilk A bölümünden oldukça farklıdır. A¹'nin yalnızca başlangıcı A bölümü ile aynıdır. Ana ton Mi bemol majör'de soru (öncül) ve cevap (soncul) cümleleri tekrarlandıktan sonra kromatik yürüyüş (şekil 61) ve triller içeren sekvens yapıdaki pasajlarla cümle yapısı büyük ölçüde değişmekte ve gelişmektedir (Şekil 62).



Şekil 61 A¹ Bölmesindeki kromatik yürüyüş, Kapris No: 5, *Alla Saltarella*, ölçü: 63-66

arco

Kadans ve köprü

8

52

A'

V

İ= Sol min.

Mi b

Maj.

gelişen cümle

morendo

p

mp

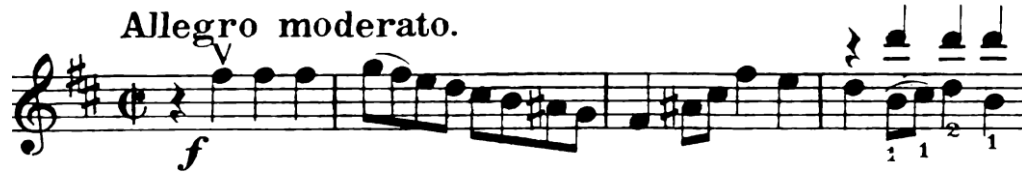
f

Şekil 62 A¹ Bölmesi, Kapris No: 5, *Alla Saltarella*

4.6. Kapris No:6 *Prélude*

Müzikte birçok farklı anlamda kullanılan *Prélude*, orjinal kullanımında bir müziğin tonunu ya da modunu tanıtmak amacıyla önceden seslendirilen giriş müziği anlamındadır (Ledbetter, 2014). Bu bakımdan Türk müziğindeki giriş taksimine benzemektedir (Sözer, 2005: 561). Kaprisin *Prélude* olan başlığı, kapris yapısal olarak Bach'ın *Prelüd-Füglerine* benzediği için buradan gelmektedir.

Başlığından da anlaşılacağı üzere 6 no'lu kapris, Wieniawski'nin Johann Sebastian Bach'ın solo keman eserlerine olan merakını yansıtmaktadır (Kozak, 2010: 59). Wieniawski'nin bu kaprisi dokusal olarak Bach'ın füglerine oldukça benzerdir ve kontrapuantal bir yapısı vardır. Aşağıda Bach'ın 2 no'lu solo keman sonatında ve diğer eserlerinde de sıklıkla kullandığı bir çok seslilik tekniği olan kontrpuana örnek verilmektedir. Bu tekniği Wieniawski' nin 6 no' lu kapristeki kullanım biçimi de örneklenmiştir (Şekil 63 ve Şekil 64).



Şekil 63 Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 1-4



Şekil 64 J.S.Bach, Keman için Solo Sonat II, Füg, ölçü: 1-4

Bu tarz besteleme tekniği birçok ünlü keman bestecisinin kaprislerinde kullanılmıştır. Kreutzer 42 numaralı kapris bu tekniğe bir örnek oluşturmaktadır (Şekil 65). Kontrapuantal yapıdaki etütlere bir diğer örnek olarak Şekil 66' da, keman eğitimi için yazdığı kaprisleri oldukça önemli olan Federigo Fiorillo'nun 4 no'lu kaprisi örnek gösterilmektedir.



Şekil 65 Kreutzer, Kapris No: 42, ölçü: 1-2



Şekil 66 Fiorillo, Kapris No:4, ölçü: 11-12

4.6.1. Kapris No:6 *Prélude*' nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Prélude sağ ve sol el tekniği bakımından incelendiğinde, sağ elde akor çalma tekniği, sol elde ise çift ses ve pozisyon değiştirme tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir.

6 no'lu kaprisi teknik bakımdan iki farklı kısım halinde incelemek mümkündür. Akorların bulunduğu ilk kısımda akor çalma tekniğini (Şekil 67) çalıştırmanın amaçlandığı görülmektedir.



Şekil 67 Akor Çalma Tekniği, Kapris No:6 *Prélude*, ölçü: 7-8

Teknik yönünden incelenen bu kaprisin ikinci kısmında ise legato ve onaltılık hızlı pasajlardan oluşan bu kısmın, 2 no' lu kapris *La Vélocité*' de kullanılan tekniklerle aynı olduğu görülmektedir. 2 no' lu kapristen farklı olarak 6 no'lu kapriste tek telde 2 oktav gam çakma tekniği (Şekil 68) ve inici kromatik gam tekniği (Şekil 69) bulunmaktadır (Kozak, 2005: 64).



Şekil 68 Tek telde iki oktav gam çalma, Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 65



Şekil 69 İnci kromatik gam çalma tekniği, Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 62

Bu karpisin teknik açıdan önemli bir bölümünü oluşturan akor çalma tekniği, kemanda 3 farklı şekilde uygulanmaktadır. Bunlar kırık akorlar, bütün akorlar ve dönen akorlardır.

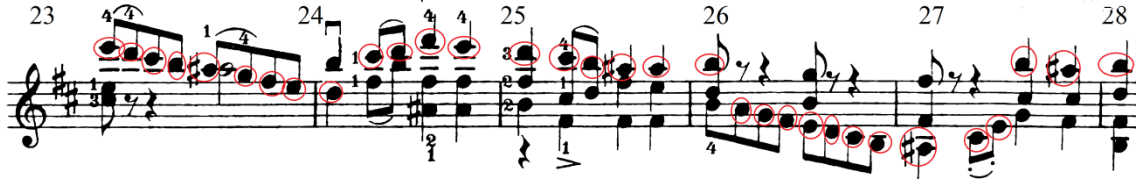
Kırık akorlar 3 veya 4 sesli çalınır. Kırık akorlar bir müzikal cümlenin genellikle başında ya da sonunda çalınır. Eğer 3 notalı kırık akor çalınıyorsa düşük ve orta notalar vuruşta önce birlikte hızlı bir şekilde çalınır daha sonra yüksek nota çalınır (Biricik, 1998: 39).

“Bütün akorlarda, 3 ya da 4 sestem oluşan akorlar, melodik ve armonik bir hat oluşturacak şekilde tüm seslerin aynı anda çalınmasıyla oluşur. Kırık akorlardan farkı tüm seslerin aynı anda duyurulmasıdır. “Bütün akorların duyulması kolun ağırlığının dengeli kullanılması ile olur.

“Dönen akorlar ise polifonik müzikte kullanılan akorlardaki seslerin devamlılığını sürdürmek esastır. Bu tarz akorlarda melodinin olduğu sesi sürdürmek gerekir. Örneğin dört notalı akorlarda melodi re telinde ise diğer sesler çalındıktan sonra re teli ile temas kesilmemelidir (a.g.e., s.40-41).

6 no’lu bu karpis bu akor teknikleri açısından gözlemlendiğinde, Bach’ın füglerindeki polifonik yapıdan etkilenildiği için, eserdeki akorların dönen akorlar şeklinde çalınması gerektiği anlaşılmaktadır. Bach’ın polifonik müziğinde kullanılan bu tarz akorlarda melodinin olduğu partiyi öne çıkarmak gerekli olduğundan, karpis icra edildiğinde de melodik hattın olduğu teldeki sesi uzatmak gerekmektedir. 6 no’ lu bu

kapriste ise genellikle melodi en üst notada seslendirilmektedir ve mi telindedir. Ancak akor içinde melodinin yerinin değiştiği pasajlarda görülmektedir. Örneğin, aşağıda Şekil 70' de görüldüğü üzere 23.- 26. ölçüler arasında akorun üst notasındaki melodik hat, 26. ölçüden itibaren, akorun alt notasına geçmektedir. 27. ölçünün 3. vuruşundan itibaren yine melodi akorun üst notasında yer almaktadır.



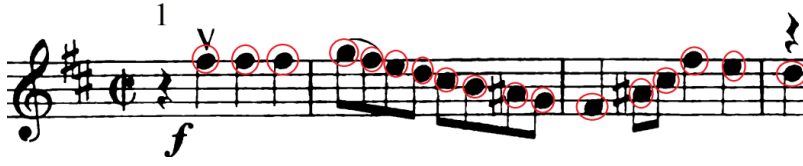
Şekil 70 Melodik hat, Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 23-27

4.6.2. Kapris No:6 *Prélude*' nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

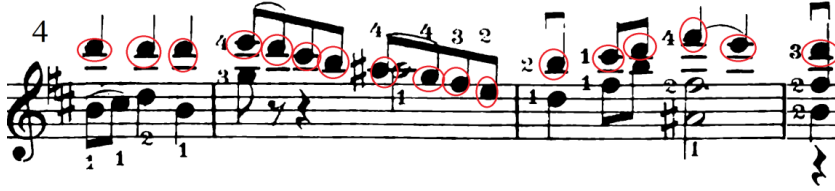
Tablo 6 Kapris No:6 *Prélude*' nin Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	83 ölçü		
Kaprisin Temposu	Allegro Moderato		
Kaprisin Tonu	Si Minör		
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A	B ⁴⁶	A ⁷⁴

Bu kapris ABA 3 Bölmeli Şarkı formundadır. Kaprisin A bölmelerinde Bach'ın prelüd ve füglerindeki yapıya bir benzer bir yapı vardır ve bu kısımlar 3 seslidir. Dolayısıyla bu 3 sesi soprano, alto ve bas olarak nitelendirmek mümkündür. Aynı şekilde Bach'ın prelüd ve füglerindeki çoksesliliğe benzer bir şekilde aşağıda gösterilen ve alto partisinde başlayan ilk tema (dux) bölme boyunca farklı partilerde cevap olarak gelmektedir (Şekil 71). Aynı tema 4. ölçüde soprano partisinde gelmekte olup (Şekil 72), 7. ölçüde ise bas partisinde tonal cevap olarak gelmektedir (Şekil 73). Tüm temalar kaprisin ana tonu olan Si Minör tondadır.



Şekil 71 Alto Partisi Tema I (dux), Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 1-4

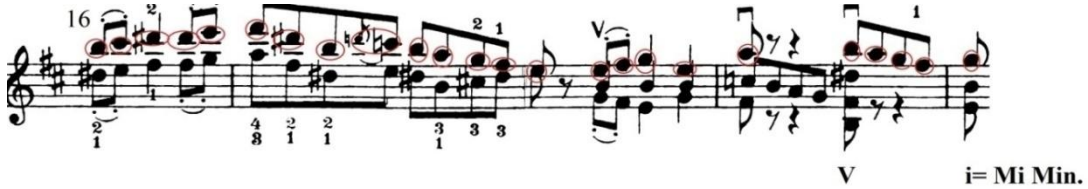


Şekil 72 Soprano Partisi Tema I Tonal Cevap (comes), Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 4-7



Şekil 73 Bas Partisi Tema I Tonal Cevap, Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 7-10

Kaprisin A bölümünün 16. ölçüsünde yeni bir fikir olarak gelişen ikinci tema yer almaktadır. Bu yeni temanın tonu ise yakın ton olan Mi Minörde geçmektedir. Tema Mi Minörde kadans yapmaktadır (Şekil 74).



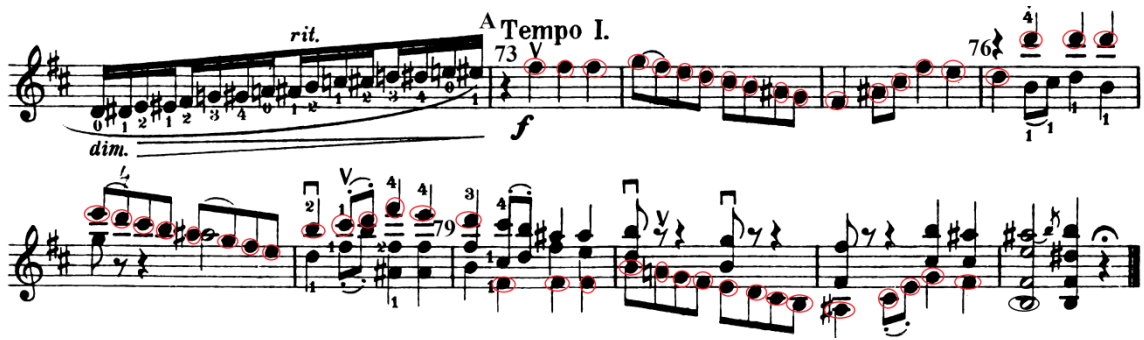
Şekil 74 Tema II, Kapris No: 6, *Prélude*, ölçü: 16-20

6 no'lu kaprisin A bölümü boyunca Tema I ve Tema II' nin farklı partilerde birçok tekrarı bulunmaktadır. Şekil 75' te gösterildiği üzere, 40. Ölçüde soprano partisinde yer alan Tema I' in son tekrarı vardır. 43. Ölçüde ise bas partisinde tema girişi bulunmakta fakat tema devamı gelmemektedir. Bölme Si Minör tonun dominantında sonlanmaktadır.

Poco più mosso hız terimiyle başlayan B bölümü oldukça hızlı ve aralıksız legato (bağlı) yayın kullanıldığı bir bölümdür. Uzun yay cümlelerinde oluşan bu bölümde süsleme teknikleri ve kromatik geçişler sıklıkla kullanılmaktadır

B Bölümü yukarıda gösterildiği şekilde tonal olarak i-V-i, yani Si Minör- Fa # Min.- Si Min. tonlarında geçmektedir (Şekil 76). 73. ölçüden önce köprü işlevi gören bir pasaj ile B bölümü, Kaprisin A Bölümünün tekrarına bağlanmaktadır

Kaprisin A Bölümünün tekrarı (Tempo I) sırasıyla 73. ölçüde altoda, 76. ölçüde sopranoda, 79. ölçüde ise basta gelen tema(dux) tekrarıyla son bulmaktadır (Şekil 77).



Şekil 77 A Bölümü (Tekrar), Kapris No: 6, *Prélude*

4.7. Kapris No:7 *La Cadenza*

Cadenza (Kadans) Türkçeye batı dillerinden giren bu terim, iki anlamda kullanılır: Birincisi “Kalış” anlamındadır: Müzikte cümlenin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon. İkincisi konçerto formunda solistin ustalığını sergilemesine yol açan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça anlamındadır. Terimin bu iki anlamının ayırt edilmesini sağlamak amacıyla müzik yazarları genellikle birinci anlam için Fransızca “Cadence” , ikinci anlam için İtalyanca “Cadenza” terimlerini kullanırlar (Say, 2002: 282).

7 numaralı kaprisin başlığı olarak La Cadenza, bu terimin ikincil anlamında kullanılmıştır. Başlık kapriste geçen ustalık gerektiren, gösterişli pasajlara atıfta bulunmaktadır.

Bu kaprisi teknik bakımdan 3 bölüme ayırmak mümkündür. Çift seslerden oluşan ilk bölüm (Largo)’ dan sonra, kaprise adına veren ve hızlı, kıvrak pasajlardan

oluşan Kadans (Cadenza) bölümü gelir. Kadans bölümü senza misura yani ölçüsüzdür. Bu bölümde icracı için ritm açısından serbestlik vardır. Bu bölümden sonra yine Largo bölümünün tekrarı yer almaktadır.

4.7.1. Kapris No:7 *La Cadenza*'nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

La Cadenza, sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde; sağ elde akor çalma, hızlı tel değiştirme, yayı bölümlleme teknikleri, sol elde ise çift ses çalma, tril, hızlı dizi geçişleri gibi tekniklerin bulunduğu görülmektedir.

Kaprisin başlangıcından itibaren 34 ölçü boyunca çift sesler ve akor çalma tekniklerinden oluşan bir yapı vardır. Aşağıda çift sesler ve akorlar bulunduğu 1.-14. ölçüler örneklendirilmektedir (Şekil 78).



Şekil 78 Kapris No.7, *La Cadenza*, ölçü: 1-14

34. ölçünün bitimiyle, La Cadenza'nın teknik olarak farklılaşan orta bölümü başlamaktadır (Şekil 79). Bu bölüm teknik açıdan Paganini Kapris No:5 (Şekil 80) ile benzerlik göstermektedir. İki kapriste de tek yay bağında son derece hızlı çalım gerektiren pasajlar bulunmaktadır.

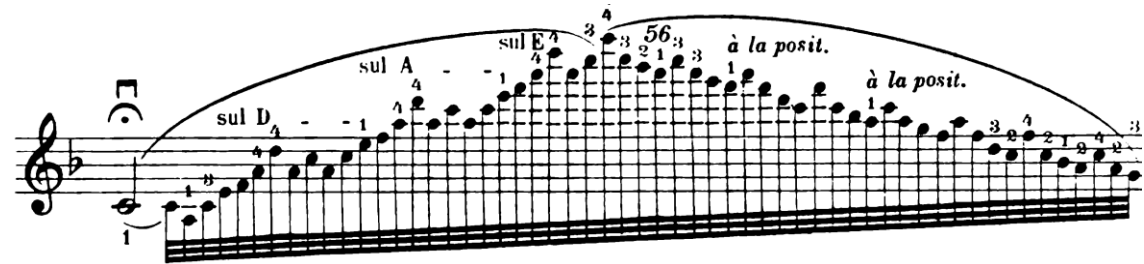


Şekil 79 Kapris No.7, La Cadenza



Şekil 80 Paganini, Kapris No:5

7 numaralı kapisin tüm bu orta bölümü boyunca sağ ve sol el tekniğinin birleşiminden oluşan, tek yay bağının bölümlendirilmesiyle beraber sol elde son derece hızlı geçişlerin olduğu kadans benzeri pasajlar yer almaktadır (Şekil 81).



Şekil 81 Kapris No.7, La Cadenza

Baykara çalışmasında bu tarz etütlerin genellikle konçertolar ve kadanslarda sıklıkla kullanılan, bir kalış notası üzerine yazılan uzun soluklu süslemeler için iyi bir hazırlık çalışması olduğunu belirtmiştir (Baykara, 2009: 81). Bu pasajlar genellikle 4 oktavlık genişlikte olup, doğaçlama çalınıyor izlenimi yaratmaktadır. Kapisin bu kısmında tek yayda birçok notanın çalınması gerektiğinden yay bölümlemesini iyi yapmanın son derece önemli olduğu görülmektedir.

Kadans kısmından sonra yine çift ses ve akor çalma tekniklerinin bulunduğu ilk kısım (Largo) gelmekte ve kapis son bulmaktadır.

4.7.2. Kapris No:7 *La Cadenza*'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 7 Kapris No:7 *La Cadenza*'nın Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	83 Ölçü
Kaprisin Temposu	Allegro Moderato
Kaprisin Tonu	La b Majör- Fa Majör- La b Majör
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A B A ¹

7 no'lu kapris *La Cadenza*, ABA¹ 3 Bölmeli şarkı formundadır. A bölmesi a ve a¹ olmak üzere iki cümle ve bu cümlelerin tekrarından oluşmaktadır. La bemol majördür, komşu tonlar Fa Minör ve Do Minör' e yönelmeler içermektedir

La b Maj *p*

cresc. - - - *mf*

cresc.

9

dim.

15

a'

p *cresc.* *mf*

24

cresc. *passionato* *tr*

30

mf Köprü..... *dim.*

V..... i= Fa Min. VII..... i= Do min

Şekil 82 A Bölmesi, Kapris No: 7, *La Cadenza*

A bölümündeki cümlelerin karakteri lirik ve şarkı söyler gibidir. Bu cümleler son derece akıcı ve ifadeli bir anlatıma sahiptir. 14 ölçü uzunluğundaki ilk cümleyi (a), bütünlüğünü bozmadan bir şekilde icra edebilmek son derece önemlidir. 16. ölçüde yine cümlelerin tekrarı (a¹) gelmektedir. Fakat cümlelerin ilk gelişinden farklı olarak (a¹) cümlesinde, tonal ve yapısal değişimler görülmektedir. Tonal olarak Fa minör ve Do minör tonlarına geçişler bulunmaktadır. İkinci cümle (a¹) 33. ölçüde Do minör tonda son bulur. 33. ve 34. ölçüler ise A bölümünü B bölümüne bağlayan köprü işlevi görmektedir (Şekil 82).

Kaprisin B bölümü, esere başlığı veren kadansların bulunduğu kısımdır. Birçok yakın tona yönelme bulunmasıyla beraber Fa Majör tonu baskındır. Bu bölümde daha çok doğaçlama yapıda bir karakter bulunduğundan biçimsel öge olarak cümle yapıları görülmemektedir. Bölme bir çırpıda, kıvrak bir şekilde çalınan hızlı arpejlerden oluşmaktadır. B bölümünü A¹ bölümüne bağlar nitelikte bir ölçülük köprüyle, B bölümü kapanmakta ve ana ton La b Majör'e geçilmektedir. A¹ bölümü (Şekil 83), A bölümünden daha kısadır ve a ve a¹ cümlelerinin tekrarıyla kapris son bulmaktadır.

Şekil 83 A¹ Bölmesi, Kapris No: 7, La Cadenza

4.8. Kapris No:8 Le Chant du Bivouac

8 no'lu kapris Le Chant du Bivouac (Kamp Şarkısı) son derece neşeli ve canlı bir karaktere sahiptir. Tamamen çift sesler ve akorlardan oluşan eserin polifonik bir dokusu vardır.

Eserin form yapısı Polonya ulusal folk danslarından biri olan Kujawiak'tan gelmektedir. Kujawiak dansı 3 tip Polonya mazurkasından biridir. Diğerleri; mazur ve oberektir. Bunlardan mazur içlerinde en eski olarak bilinmekte ve adını Polonya' da Mazovya (Mazowsve) bölgesinden almaktadır. Bu üç mazurka tipi genel özellikler taşımaktadır. Hepsi 3 zamanlıdır, ritmik yapısında ayırt edici aksanlar bulunmaktadır, bir ya da iki ölçülük ritmik-melodik motifler vardır, form yapısı düzenli cümlelerden ve (AABBCC) şeklinde düzenli tekrar eden bölmelerden oluşmaktadır (Swartz, 1975: 249).

Wieniawski'nin 8 no'lu kaprisi yazarken esinlendiği Kujawiak dansı ise, Krakow bölgesindeki Kujawy ilinden gelmektedir. Polinski, bu dansın icrasında, aksanı mutlaka, 4. vuruşun bir yerinde belirtmenin öneminden bahsetmiştir (Swartz, 1975: 251). Wieniawski bu dansın karakteristik yapısını 2 Mazurka Op. 12, 2 Mazurka Op. 19 ve Opus numaralı Do Majör ve La Minör Kujawiak gibi birçok eserinde de kullanmıştır (Kozak, 2005: 74).

4.8.1. Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*' in Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

8 numaralı kapris sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde; sağ elde akor çalma tekniği, sol elde ise çift ses çalma, pozisyon değiştirme, sol el pizzicatosu ve flajole (flageolet) tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. Şekil 84' te örneklenen flajole tekniği, seslendirilecek notanın porte üzerinde bulunduğu yerde içi boş baklava dilimine benzer dikdörtgen bir şekil (◇) ile belirtilerek gösterilmektedir.



Şekil 84 Flajole çalma tekniği, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 11-13

Le Chant du Bivouac'ta öne çıkan keman çalma tekniklerinden biri sol el pizzicatosu, yani sol elin parmaklarının teli çekmede kullanılması tekniğidir. Pizzicato tekniği, seslerin yay yerine parmak aracılığıyla elde edilmesini sağlayan bir tekniktir ve nota üstünde *pizz.* ya da *pizzicato* şeklinde gösterilmektedir. Hem sağ hem de sol el parmaklarıyla yapılmakla beraber sağ el pizzicatosunda sesler, yay kullanmaksızın işaret parmağıyla telin çekilmesiyle elde edilir. Sol el pizzicatosunda ise hangi ses elde edilmek isteniyorsa, tele o sesle ilgili parmak basılır ve parmağın etli kısmıyla tel

aniden çekilir. Burada basma ve çekme hareketi çok kısa bir sürede gerçekleştirilir (MEB, 2006: 21). Sol el pizzicatosu nota üzerinde (+) işareti olarak aşağıdaki şekilde gösterilmektedir (Şekil 84).



Şekil 85 Sol el pizzicatosu, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 25

4.8.2. Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*'ın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 8 Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*'ın Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	83 Ölçü
Kaprisin Temposu	Allegro Marziale
Kaprisin Tonu	La Majör- Sol Majör- La Majör
Kaprisin Biçimsel Yapısı	A B ²² A ³⁶ C ⁴⁵ A ⁶⁷

8 no'lu kapris *Le Chant du Bivouac* ABACA şeklinde beş bölmeden oluşmaktadır. İlk bölme olan A bölmesi öncül (4 ölçü) ve soncul (4 ölçü) olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır(Şekil 87 ve Şekil 88). Bu cümlelerdeki temel motif aşağıda gösterildiği şekildedir (Şekil 86).



Şekil 86 A Bölmesi Motif, Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 1-2



Şekil 87 Öncül Cümle, Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 1-4



Şekil 88 Soncul Cümle, Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 5-8

A bölümü öncesinde de örneklendiği üzere yapısal olarak yukarıda da öncül ve soncul olmak üzere iki cümlenin gelişiminden oluşmaktadır (Şekil 87 ve Şekil 88). 22. ölçünün sonunda yeni bir motif ile B bölümüne geçilmektedir (Şekil 89).

A Öncül..... Soncul.....

La Maj.

Sul D A

11 Sul D A

16 Segue

21 B

Şekil 89 A Bölmesi, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*

22. ölçünün son iki sekizliğinde başlayan B bölmesindeki temel motif aşağıdaki şekildedir (Şekil 90). B bölümünü oluşturan cümlelerin temel yapısı bu motiften oluşmaktadır.



Şekil 90 B Bölmesi Motif, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 22-23

B bölümünde de soru-cevap karakteri taşıyan öncül ve soncul olmak üzere iki cümle ve bu cümlelerin tekrarından oluşan biçimsel bir yapı bulunmaktadır. B bölümü köprü işlevi gören küçük bir pasaj ile 37. ölçüde A bölümünün tekrarına bağlanmaktadır (Şekil 91).

Şekil 91 B Bölmesi, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*

A¹ 37. ve 45. ölçüler arasında devam etmektedir ve bu bölme tekrarı olan A bölümünden daha kısadır. Cümle yapıları bakımından ilk A Bölmesinin 15. ölçüsünde başlayan öncül ve soncul cümle tekrarlarıyla birebir aynıdır (Şekil 92).

Şekil 92 A¹ Bölmesi, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*

45. ölçüde başlayan C bölümünde donanım değişmiş ve tek diyez işareti kullanılmıştır. Birçok tona yönelme olmasına rağmen, bölme daha çok Sol Majör tonunda seyretmektedir. C bölümü yapısal olarak oldukça ilginç özellikler göstermektedir. Bölmenin orta kısmında cümle yapısını andıran melodik bir hat bulunmasına rağmen daha çok kromatik ve doğaçlamayı anımsatan pasajlar bulunmaktadır. Ayrıca bu tarz doğaçlama pasajlar konçerto kadansı izlenimi de uyandırmaktadır. Nitekim konçerto kadansları genellikle ana temaya bağlandığı gibi, bölmedeki kadans benzeri bu pasajlar da kaprisi A bölümüne bağlamaktadır (Şekil 93).

Şekil 93 C Bölmesi, Kapris No: 8, *Le Chant du Bivouac*

67. ölçüden itibaren A bölmesinin tekrarı gelmektedir. A bölmesinde donanım yine ana ton olan La Majör olmak üzere değişmiştir. Yapısal olarak bu bölme ilk A bölmesiyle aynıdır. Bu bölmenin tekrarıyla 8 no'lu kapris *Le Chant du Bivouac* son bulmaktadır.

4.9. Kapris No:9 *Les Arpéges Variations sur l'Hymne Autrichien*

Les Arpéges başlıklı 9 no' lu kapris metotta bulunan son kapristir. Avusturya Milli Marşı teması (günümüzde Almanya milli marşı olarak bilinmekte) ve bu tema üzerine 3 farklı çeşitlemeden meydana gelmektedir. Ayrıca *L'école Moderne*' deki en uzun ve teknik açıdan en zorlayıcı kapris olma özelliğini de taşımaktadır. Son kapris olması, tema ve çeşitlemelerden oluşması yönüyle Paganini 24. Kapris'e benzerlik göstermektedir.

Wieniawski *L'école Moderne* metodundaki tüm kaprisleri kaydeden ve mükemmel tekniğiyle tanınan ünlü kemancı Ruggiero Ricci'ye repertuarındaki en can alıcı zorluktaki eser sorulduğunda, “ Kuşkusuz Wieniawski' nin Avusturya Milli Marşı üzerine çeşitlemeleri” yanıtını vermiştir (Kozak, 2011: 78).

4.9.1. Kapris No:9 *Les Arpéges*' in Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Birçok farklı teknik özelliği bir arada bulunduran bu kapris, tema ve üzerine yazılan 3 çeşitlemenin her birinde farklı teknikleri çalıştırmayı amaçlamaktadır. Sağ el teknikleri bakımından akor çalma, çekerek-itererek bağlı staccato çalma tekniklerini içermektedir. Sol el teknikleri bakımından ise çift ses çalma, flajöle çalma ve sol el pizzicatosu tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. *Les Arpéges*, metotta incelenen önceki kaprislerde de bulunan birçok tekniği içermesi bakımından *L'école Moderne*' deki tüm kaprislerin adeta bir özeti gibidir.

Andante temposuyla başlayan Tema çift ses ve akor çalma tekniklerini içermektedir (Şekil 94).



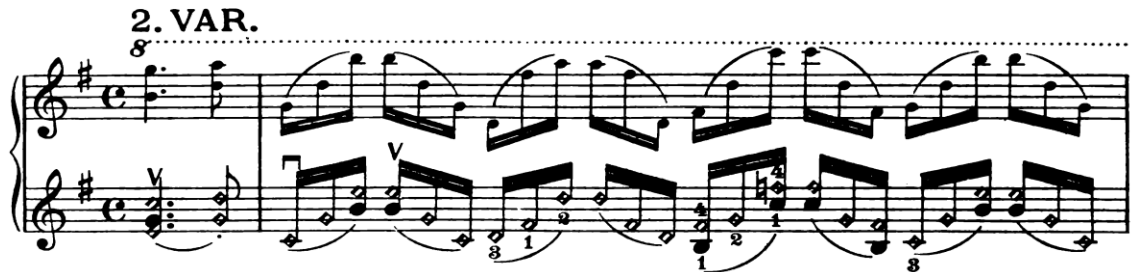
Şekil 94 Tema, Kapris No: 9, *Les Arpées*, ölçü: 1-6

I. çeşitleme daha önce incelenen kaprislerde de sıklıkla bulunan çekere-iterek bağlı uçan staccato tekniğini içermektedir (Şekil 95).



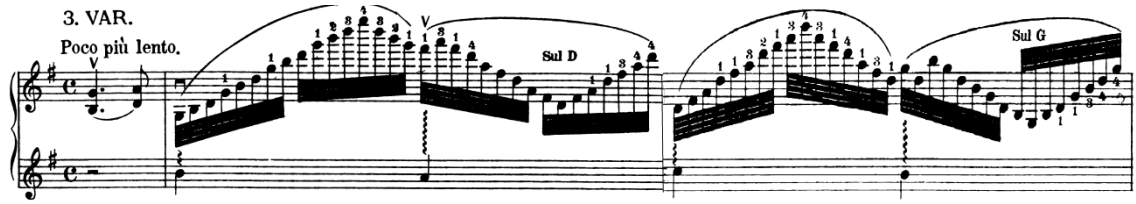
Şekil 95 I. Çeşitleme, Kapris No: 9 *Les Arpées*, ölçü: 1-2, Çek-it bağlı uçan staccato tekniği

II. çeşitleme flajöle çalma (armonikleri seslendirme) tekniğini çalıştırmaktadır. Aşağıda Şekil 96'da gösterilen örnekte, çeşitleme iki partili olarak yazılmış, üst partide duyurulması gereken sesler, alt partide ise duyurulması gereken seslerin, parmakların hangi notalara dokunmasıyla elde edileceği belirtilmiştir.



Şekil 96 II. Çeşitleme, Kapris No: 9, ölçü: 1-2

III. çeşitleme (Şekil 96) ise icracı için son derece zorlayıcı olarak sağ ve sol elin uyumlu koordinasyonunu gerektirmektedir. Sağ elde yay tekniğinin maharetiyle uzun yay bağında arpejlerin tek solukta çalınmasıyla beraber, sol elin boşta bulunan (tuşeye basmayan) bir parmağıyla teli çekerek (*pizzicato*) duyurması gerektiği 2. bir parti bulunmaktadır.



Şekil 97 III. Çeşitleme, Kapris No: 9, ölçü: 1-3

4.9.2. Kapris No: 9 *Les Arpéges*'in Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 9 Kapris No: 9 *Les Arpéges*'in Biçimsel Yapısı

Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı	64 ölçü
Kaprisin Temposu	Andante
Kaprisin Tonu	Sol Majör
Kaprisin Biçimsel Yapısı	Tema ve Çeşitlemeler

9 No'lu kapris *Les Arpéges* biçim olarak incelendiğinde tema ve çeşitlemelerden oluştuğu görülmektedir. Esas tema ise periyot formunda bestelenmiştir. “Periyot terimi Türkçemize “dönem” olarak yerleşmiş, tonal müziğin bir unsuru olarak barok dönemde sıklıkla kullanılmış, aslen klasik dönemde netlik kazanmış, temel bir tematik oluşumdur. Söz konusu terimin “dönem” olarak kullanılmamasının nedeni ise, “periyot” sözcüğünün birebir çevirisinin “dönem” ya da “devir” olmasıyla beraber, (dilbilimsel) semantik olarak bu tanıma uymamasıdır. Periyot, yapısı itibarıyla “öncül” ve “soncul” olarak anılan iki cümleyi içermektedir. Burada esas olan, her iki cümlede de birer kadansla sonlandırılmasıdır. Yaygın olarak (özellikle klasik dönemde) simetrik bir organizasyon içeren periyotlar, dördü “öncül”, dördü ise “soncul” olmak üzere toplam sekiz ölçüden oluşmaktadır” (Altay, 2011: 5).

Aşağıda Şekil 98’ de, temadaki periyodu oluşturan cümleler görülmektedir. Öncül ve soncul olmak üzere iki cümle bulunmaktadır. Cümle I’in dominant ton olan Re Majörde kadansı ile ilk cümle tamamlanır, Cümle II’de ise Sol Majör tonda kadansı ile periyodun tamamlandığı görülmektedir.

THÈME.
Andante.

Cümle I (üçlül).....

Cümle I (tekrar).....

Sol Maj.

Cümle II (soncul).....

V7/V I= Re Maj.

Sul D A

V2 16

Şekil 98 Tema, Kapris No: 9, *Les Arpées*

Besteci tema'nın melodik ve armonik yapısını esas alarak arpejleme yöntemiyle 3 farklı çeşitlemeyi yazmıştır (Şekil 99, Şekil 100, Şekil 101). 9 no'lu kapris bu 3 çeşitlemenin tamamlanmasıyla son bulmaktadır.

I. VAR.

Şekil 99 I. Çeşitleme, Kapris no: 9, *Les Arpées*, ölçü: 1-2

2. VAR.

Effect.

Sons harmoniques.

Şekil 100 II. Çeşitleme, Kapris no: 9, *Les Arpées*, ölçü: 1-3

3. VAR.
Poco più lento.

Arco.

Pizzicato
main gauche.

Sul D

Sul G

Sul G

Şekil 101 III. Çeşitleme, Kapris no: 9, *Les Arpèges*, ölçü: 1-3

SONUÇ

Henryk Wieniawski (1835-1880) bestecilik ve eğitimcilik yönleriyle de beraber Romantik dönemin en önemli virtüöz kemancılarından biri olmuştur. Çocukluk yıllarından bu yana aldığı profesyonel eğitimi, ailesinin desteği, bulunduğu sosyal ve kültürel çevre sayesinde dahi çocukluktan yetişkin virtüözlüğe geçiş evresini son derece sorunsuz ve başarılı bir biçimde geçirmiştir.

Müzikal anlayış ve karakterinde Slav etkilerinin yoğunlukla görülmesiyle birlikte; kendisinin Polonyalı olması, Fransız ekolü ile yetişmesi ve bu anlayışı Rus disipliniyle birleştirmesi sonucunda çok yönlü bir sanatçı olmuştur

Wieniawski aynı zamanda Rus Keman Okulu'nun kurucusu olarak kabul edilmektedir. Uzun yıllar Petersburg Konservatuarı'nda ders vermiş ve birçok önemli öğrenci yetiştirmiştir. Günümüzde kurucusu olduğu bu Rus ekolünün etkileri, bu okula mensup birçok ünlü virtüözün çalış stillerinde görülmektedir.

Paganini' nin eserlerinde bulunan üst düzey keman teknikleri ve yenilikler Wieniawski' nin eserlerinde de yoğunlukla görülmektedir. Ancak, sanatçı bu yenilikleri çok daha ileriye götürmüştür.

Çok büyük konser salonlarında çalması dolayısıyla kemanın sesinin tüm salona ulaşabilmesi için, kendine has bir yay tutuş tekniği geliştirmiştir. Bu sayede kemandan daha fazla ses elde etmiş, sesin tüm salona iletilmesi hususunda başarılı olmuştur. Geliştirdiği bu yay tekniği daha sonra rus yay tutuşu (russian bow grip) adıyla literatüre eklenmiştir.

Sanatçı aynı zamanda bestecilik yönü ile çalgısına birçok önemli etüt, konçerto, piyes formlarda günümüzde de yoğunlukla çalınan eserler kazandırmıştır. Kendi kişiliğinin izlerini besteciliğine yansıttığı, bu eserlerinde rahatlıkla anlaşılmaktadır. Polonya halk danslarını ve şarkılarını esas alarak mazurka ve polonez gibi içinde ulusal öğeler barındıran eserler bestelemiştir. Sadece keman için bestelemesi, müziğinde ulusal öğeleri de kullanması ve icracılık bakımından virtüözite' nin sınırlarını zorlaması bakımından kendisini adeta kemanın Chopin'i olarak adlandırmak mümkündür.

Bir eserin doğru icra edilebilmesi için o eserin teknik ve form analizinin yapılmış olması büyük önem arz etmektedir. Bu sebeple kaprislerin teknik incelemesi yanında form analizlerine de yer verilmiştir. İcracının bu sayede eseri daha bilinçli bir şekilde kavrayıp, icrasını en üst seviyeye çıkarması mümkün olacaktır.

Wieniawski' nin *L'école Moderne* metodundaki kaprislerinin incelendiği bu çalışmada, üst düzey bir keman icracısının edinmesi gereken tüm sağ ve sol tekniklerini detaylı bir biçimde içerdiği sonucuna varılmıştır. Kaprislerin her biri farklı bir tekniği çalıştırmak üzere bestelenmiştir.

Çalışmanın 1. alt problemi olarak kaprislerin her birinde bulunan sağ ve sol el teknikleri incelenmiş, Kapris No: 1 *Le Sautillé*' nin; sağ el tekniği olarak ricochet ve sautillé, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, Kapris No: 2 *La Vélocité*' nin; sağ el tekniği olarak tel değiştirme, legato çalma ve yayı bölümlleme, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, Kapris No: 3 *L'étude*' nin sağ el tekniği olarak tel değiştirme, sol el tekniği olarak çift ses çalma, Kapris No: 4 *Le Staccato*' nun sağ el tekniği olarak çekerek-itererek bağlı uçan staccato çalma, sol el tekniği olarak çift ses, çift ses tril ve arpej çalma, Kapris No: 5 *Alla Saltarella*' nin; sağ el tekniği olarak tel değiştirme, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, tril ve parmak uzatma, Kapris No: 6 *Prélude*' nin; sağ el tekniği olarak akor çalma, sol el tekniği olarak çift ses ve pozisyon değiştirme, Kapris No: 7 *La Cadenza*' nin; sağ el tekniği olarak akor çalma, tel değiştirme, yayı bölümlleme, sol el tekniği olarak çift ses, tril ve hızlı dizi geçişleri çalma, Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*' in; sağ el tekniği olarak akor çalma, sol el tekniği olarak çift ses çalma, pozisyon değiştirme, sol el pizzicatosu ve flajole çalma, Kapris No: 9 *Les Arpéges*' in: sağ el tekniği olarak çekerek-itererek bağlı uçan staccato, sol el tekniği olarak çift ses, flajöle ve sol el pizzicatosu çalma tekniklerini içerdiği belirlenmiştir.

Kaprislerde bulunan sautillé, çekerek-itererek uçan staccato, ricochet sağ el teknikleri, çift ses, akor, sol el pizzicatosu ve flajöle çalma gibi sol el teknikleri; keman çalmada ileri düzey teknikleri olarak kabul edilmektedir.

Çalışmanın 2. alt problemi olarak kaprislerin her biri müzik biçimleri yönünden incelenmiştir. Kapris No: 1 *Le Sautillé*' nin serbest cümlelerden oluştuğu, Kapris No: 2 *La Vélocité*' nin ABA, Kapris No: 3 *L'étude*' nin ABAB, Kapris No: 4 *Le Staccato*' nun

ABA, Kapris No: 5 *Alla Saltarella*' nin ABA, Kapris No: 6 *Prélude*' nin ABA, Kapris No: 7 *La Cadenza*' nin ABA, Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*' ın ABACA, Kapris No: 9 *Les Arpèges*' in ise tema ve çeşitlemeler şeklinde form biçimlerinden oluştuğu ve geleneksel form öğelerinin özelliklerini taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Eserlerinin tüm dünyada beğeni ile seslendirilmesi ve tanınmasına rağmen, sanatçının bestecilik ve eğitimcilik yönünü araştıran, eserlerinin teknik yapısını inceleyen yazılı çalışmaların uluslararası literatürde yeterli olmadığı görülmektedir. Bu nedenle icracılık, eğitimcilik ve bestecilik yönü bu denli güçlü olan, 19. Yüzyıl Romantik müziğine virtüözitesiyle damgasını vurmuş bu sanatçı hakkında daha fazla araştırma yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Ülkemizde yapılan araştırmalarda ise Wieniawski' nin hayatı, eserleri ve yorumculuğu hakkında detaylı bir yazılı kaynak bulunmadığı görülmektedir. Sonuç olarak bu çalışmanın Wieniawski hakkında araştırma yapacak icracılar ve araştırmacılar için temel bir kaynak olması ön görülmektedir. Ayrıca teknik ve biçimsel olarak yapılmış olan detaylı analizlerin, Wieniawski' nin kaprislerini icra edecek genç virtüözlere rehberlik edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İ. (2003). **Müziği Anlamak**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ALTAY, G. (2011). "*Form Bilgisi: Periyodik, Aperiodyik ve Karma Tema Kuruşları*". Ankara".
- BAYKARA, S. (2009). "Kreutzer Etütler Üzerine Teknik İnceleme ve Öneriler", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi SBE.
- BİRİCİK, B. (1998). "Keman Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.
- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. (2013). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Pegem Akademi
- CANGAL, N. (2004). **Müzik Formları**. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- CARDENAS, M. (2011). "Henryk Wieniawski: From Prodigy to Virtuoso". **Proje Raporu**. Long Beach: Bob Cole Conservatory of Music, California State University.
- ÇALIŞIR, F. (1996). **Müzik Dili Sözlüğü**. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.
- ÇUHADAR, H. (2009). "Kemanda Çalma Teknikleri", **Ç.Ü. SBE Dergisi**, Cilt:18, Sayı 1, 121-132.
- DONT, J. (1919). **Etudes and Caprices**. Hamburg-London: N.Simrock.
- ERNST, H. W. (1911). **6 Études à Plusieurs Parties**. Leipzig: August Cranz.
- FLESCHE, C. (2000). **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer.
- FIORILLO, FR. (1930). **Fiorillo 36 Etüden**. Leipzig: C.F. Peters.
- GALAMIAN, I. (1962). **Principles of Violin Playing & Teaching**. New York: Prentice-Hall International, Inc.
- GÖREN, A.Ö. (2006). "Leopold Auer'in Kademeli Keman Eğitim i Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul Üniversitesi SBE.
- GRABKOWSKI, E. (1985). **Henryk Wieniawski**. Warsaw: Warsaw Interpress
- GRABKOWSKI, E. (1996). **Henryk Wieniawski. Composer-Virtuoso-Teacher**. Poznań: The Henryk Wieniawski Musical Society, Ars Nova.

- GREENE, D.M. (1985). **Greene's Biographical Encyclopedia of Composers**. New York: Doubleday.
- GRIGORIEV, V. (1990). “**Henryk Wieniawski: *Henryk Wieniawski: Życie i Twórczość***” (**Henryk Wieniawski: Life and Work**). Warsaw: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- HENRYK WIENIAWSKI MUSICAL SOCIETY OF POZNAŃ. (2014, Haziran 29) Haziran 29, 2014 tarihinde Henryk Wieniawski Musical Society of Poznań Web Sitesi: <http://www.wieniawski.com/photogallery>.
- HENRYK WIENIAWSKI MUSICAL SOCIETY OF POZNAŃ. (2014, Ekim 30). Ekim 30, 2014 tarihinde Henryk Wieniawski Musical Society of Poznań Web Sitesi: http://wieniawski.com/life_and_creation.html
- JABLOŃSKI, M. and DANUTA JASIŃSKA ed. (2001). **Henryk Wieniawski: Composer and Virtuoso in the Musical Culture of the XIX and XX Centuries**. Poznań: Rhythmos.
- JABLOŃSKI, M. and DANUTA JASIŃSKA ed. (2006). **Henryk Wieniawski and the 19th Century Violin Schools. Techniques of Playing, Performance, of Questions Sources and Editorial Issues**. Poznań: Rhythmos
- JAZDON, A. (2009). **Thematic Catalogue of Works**. Poznań: Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań.
- KARASAR, N. (2014). **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Ankara: Nobel Yayın.
- KOÇAK, B. (1996). "Devlet Konservatuvarlarının Lise Devresinde Viyola Eğitiminde Kullanılan Kreutzer Etütlerin Devinissel Hedef ve Hedef", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ankara: Gazi Üniversitesi FBE.
- KOZAK, P. (2011). "Pedagogical Examination of Henryk Wieniawski's L'école Moderne Opus 10.", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Athens, Georgia: Graduate Faculty of The University of Georgia.
- KREUTZER, R. (1894). **Forty-two Studies or Caprices for the Violin**. New York. G. Schirmer.
- LEDBETTER, D. H. F. (2014, Mart 11). *Grove Music Online*. Mart 11, 2014 tarihinde Grove Music Online Web Sitesi:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>
- MEB. (2014, Nisan 3). *Müzik Aletleri Yapımı Karmaşık Yay Teknikleri ve III.Konum* (2006, ANKARA). Nisan 3, 2014 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı Web Sitesi: http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/muzik_aletleri/moduller/karmasik_yay_teknikleri_ve_iii_konum.pdf adresinden alındı

- MINDEROVIC, Z. *All Music*. (2014, Ekim 10). Ekim 10, 2014 tarihinde <http://www.allmusic.com/artist/henryk-wieniawski-mn0001505198/biography> adresinden alındı.
- PAGANINI, N. (1900). **24 Caprices for Solo Violin**. Leipzig: C.F. Peters.
- PETRAK, A. M. (1985). **Greene's Biographical Encyclopedia of Composers**. New York: Doubleday & Company, Inc.
- PĪLATOWĪCZ, M. *Polish Music Center*. (2014, Ekim 10). Ekim 10, 2014 tarihinde http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/wieniawski.html adresinden alındı.
- RODE, P. (1895). **Twenty-four Caprices for the Violin**. New York: G. Schirmer.
- RODRIGUES, R. E. (2009). "Selected Students of Leopold Auer- A Study in Violin Performance-Practice", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Birmingham: The University of Birmingham.
- ROVELLĪ, P. (1903). **Op.3&5 Twelve Caprices for Violin**. New York: G. Schirmer
- SAY, A. (2002). **Müzik Sözlüğü**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SCHWARZ, B., & CHECHLIŃSKA, Z. (2014, Şubat 17). *Grove Music Online*. Şubat 17, 2014 tarihinde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30284pg1> adresinden alındı
- SÖZER, V. (2005). **Müzik Ansiklopedik Sözlük**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- STOWELL, R. (1985). **Violin Technique and Perfotmance Practice in the Late Nineteenth Centuries**. New York: Cambridge Univer sity Press.
- STRADIVARI SOCIETY. (2013, Kasım 27). Kasım 27, 2013 tarihinde [Stradivarisociety Web Sitesi: http://www.stradivarisociety.com/Wieniawski1742.php](http://www.stradivarisociety.com/Wieniawski1742.php)
- SWARTZ, A. (1975). "The Polish Folk Mazurka". **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, Cilt:18, Sayı 1/4, 249-255.
- ULUCAN, S. (2005). "Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.
- VERNIKOV, P. (2011). **Competition Newspaper**, Glos Na Wieniawskiego [Wieniawski's Voice], "I secretly listens to old masters". (A. Banaszak, Röportajı Yapan)

WIENIAWSKI, H. (1911). **L'école Moderne**. Wien-Leipzig: Universal-Edition
Aktiengesellschaft

YANG, S. (2006). "Violin Etudes: A Pedagogical Guide", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Cincinnati: Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati.

EKLER

L'ÉCOLE MODERNE
POUR VIOLON SEUL
PAR
HENRI WIENIAWSKI
OP. 10.
NEU REVIDIERT UND MIT
FINGERSATZ VERSEHEN VON
RICH. HOFMANN

UNIVERSAL-EDITION
AKTIENGESELLSCHAFT
WIEN — LEIPZIG

1.
LE SAUTILLÉ.
(Exercice.)

H. Wieniawski, Op.10.
(1835-1880.)

Presto.

The musical score for 'Le Sautillé' is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a 'Presto' tempo marking. The piece is characterized by a constant eighth-note rhythmic pattern, often grouped in fours. The notation includes numerous slurs, accents (marked with 'V'), and specific fingerings (1, 2, 3, 4) to guide the performer. The key signature remains G major throughout. The score ends with a final flourish and a fermata on the concluding note.

2. LA VÉLOCITÉ. (Exercice.)

Allegro vivace.

The musical score consists of ten staves of music, each containing a series of rapid sixteenth-note passages. The notation includes various technical markings: *Sul D*, *Sul A*, and *Sul G* for natural harmonics; *à la 7^{me} position* and *à la 5^{me} position* for artificial harmonics; *tr* for trills; and *V* for vibrato. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowing directions are shown with 'x' marks. The piece is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (D major).

Musical score for violin, page 81, system 5. The score consists of 10 staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is highly technical, featuring extensive use of double stops and trills.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** Double stops with fingering (1, 2, 3, 4, 1, 4) and a *V* marking.
- Staff 2:** *Sul D* and *Sul A* markings.
- Staff 3:** *Sul G* marking and a *V* marking.
- Staff 4:** *tr* (trill) marking.
- Staff 5:** *V à la 7^{me} position* marking and *tr* markings.
- Staff 6:** *Sul D*, *Sul A*, and *Sul A* markings.
- Staff 7:** *Sul A* marking.
- Staff 8:** *Sul A* and *Sul B* markings.
- Staff 9:** *Sul A* marking.
- Staff 10:** *V à la 5^{me} position* marking, *Sul D*, and *Sul A* markings.

Dynamic markings at the bottom of the page: *p poco*, *a poco*, *ri - tar - dan - do*, and *mp*.

3.

L'ÉTUDE.

Moderato. *Sul D.*

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first measure of the first system is marked 'Sul D.'. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Vibrato marks (V) are placed above notes in several measures. The piece concludes with a fermata over the final note.

à la position

Sul A.

segue

8

This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a series of eighth-note patterns, each marked with a circled '8' and a '4' above it. The second staff continues with similar eighth-note patterns, with a circled '8' and '4' below the first measure. The third staff introduces sixteenth-note patterns, with circled '8' and '4' below. The fourth staff continues with sixteenth-note patterns, including a measure with a circled '8' and '4' below. The fifth staff features sixteenth-note patterns with a circled '8' and '4' below. The sixth staff includes a section marked 'à la position' and a circled '8' and '4' below. The seventh staff is marked 'Tempo L.' and includes a circled '8' and '4' below. The eighth staff is marked 'Sul D.' and includes a circled '8' and '4' below. The ninth staff continues with sixteenth-note patterns, including a circled '8' and '4' below. The tenth staff concludes with sixteenth-note patterns, including a circled '8' and '4' below. The score is heavily annotated with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and includes various technical markings such as 'V' (vibrato), '8' (octave), and '4' (fourth). The bottom of the page contains the publisher information: U. E. 2857. V. A. 3539.

The musical score consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The violin part begins with a *V* (vibrato) marking and includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) and slurs. The piano part features a *sul D* marking and a series of chords with slurs and dynamic markings. The score includes several measures of complex fingering and slurs, with dynamic markings such as *morendo*, *p*, and *pp*. The piano part also includes a *si* marking and a *pp* marking. The score concludes with a *pp* marking and a final chord.

4.

LE STACCATO.

Allegro giocoso.

The musical score consists of seven staves of guitar notation in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro giocoso'. The notation includes various techniques such as vibrato (V), trills (tr), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 8 (representing the thumb). The piece concludes with the markings 'poco ritard.' and 'a tempo'.

Maestoso.

De toute la longueur de l'archet.

sul D-E.

Tempo I.

ritard.

a tempo

tr

6. PRÉLUDE.

Allegro moderato.

f

The first section of the prelude is marked 'Allegro moderato' and begins with a forte (*f*) dynamic. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and slurs throughout. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show more complex rhythmic figures, including some sixteenth-note runs. The fifth and sixth staves feature more melodic development with trills and slurs. The seventh and eighth staves conclude this section with a *rit.* (ritardando) marking.

Poco più mosso.

con grazia molto legato

tr *Sul G* *B*

The second section of the prelude is marked 'Poco più mosso' and begins with the instruction 'con grazia molto legato'. It consists of one staff of music. The tempo is slower than the first section. The music features a series of trills (marked *tr*) and slurs. The first trill is marked 'Sul G' and the second is marked 'B'. The music ends with a *rit.* (ritardando) marking.

7. LA CADENZA.

Largo.
Avec beaucoup de puissance de son.

The musical score consists of several systems of notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) leading to *mf* (mezzo-forte). The second system continues the melody with a dynamic marking of *f* (forte) and includes fingerings (1-4) and a *dim.* (diminuendo) marking. The third system shows a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* leading to *mf*. The fourth system features a more complex texture with a dynamic marking of *f* and the instruction *appassionato*. The fifth system continues with a dynamic marking of *mf* and a *dim.* marking. The sixth system is a long, continuous melodic line labeled **Cadenza.** with the instruction *à la 4^{me} position* and a *tr* (trill) marking. The seventh system includes fingerings and dynamic markings, with instructions *sul A*, *sul E*, and *à la posit.*. The eighth system features a melodic line with fingerings and a *tr* marking. The final system concludes with a melodic line and the instruction *con fuoco*.

à la position

56

8.....

sul A

sul D

à la position

à la position

tr

8.....

tr

sur deux cordes

Largo.

p *cresc.* *mf* *cresc.*

f *dim.*

p *mf* *dim.* *p*

The musical score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Performance instructions are placed throughout the score: *Poco più lento.* appears above the second staff; *Sul G & D* is written below the second staff; *Sul G* and *du talon* are written below the third staff; *Tempo I.* is written above the sixth staff; and *Segue* is written above the seventh staff. Fingerings (1-4) and breath marks (V) are indicated throughout the piece. The score concludes with a final chord and a fermata.

LES ARPÈGES

Variations sur l'Hymne autrichien.

THÈME.
Andante.

I. VAR.

Musical score for three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various techniques and fingerings:
 - Top staff: *V* (Vibrato), *Sul A* (Sul ponticello), and fingerings 1, 3, 2.
 - Middle staff: *V* (Vibrato) and fingerings 2, 1, 2.
 - Bottom staff: *Sul A* (Sul ponticello), fingerings 0, 3, 2, 1, 2, and 4, 8, 4, 4.

2. VAR.

Musical score for '2. VAR.' consisting of four systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - The first system is labeled 'Effect.' and 'Sons harmoniques.'
 - Each system includes a dotted line above the top staff with the number '8' indicating an octave shift.
 - The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various fingerings (1, 2, 3, 4, 8).

22

8

du talon

8

8

più lento

8

8

8

3. VAR.
Poco più lento.

Arco.

Pizzicato
main gauche.

Sul D

Sul G

Sul G

Sul G

Sul G - - - Sul D

24

The musical score consists of six systems of piano music. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The music is characterized by dense, arpeggiated textures with frequent use of slurs and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The first system includes a 'V' marking above a slur. The second system also features a 'V' marking. The third system includes the instruction 'sul D' above the treble staff and a 'tr' marking below the bass staff. The fourth system has a '3' marking above the first measure. The fifth system has a 'V' marking above the first measure. The sixth system has a 'V' marking above the first measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

The image shows three systems of piano music for the right hand, each consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is highly technical, featuring extensive trills and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some slurs are marked with '8' and 'V'. The first system has two measures, the second has two measures, and the third has two measures. The notes are densely packed, often with multiple notes per beat, creating a rapid, shimmering effect.

EXERCICES EN TRILLES.

Extrait du Souvenir de Moscou Op. 6.

This system shows a single staff of music in G major, 2/4 time. It contains several trill exercises. The first measure has a trill on G4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The second measure has a trill on A4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The third measure has a trill on B4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The fourth measure has a trill on C5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The fifth measure has a trill on D5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The sixth measure has a trill on E5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The seventh measure has a trill on F#5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The eighth measure has a trill on G5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The piece ends with a trill on G5 and the word 'etc.'.

Extrait des Cadences pour le Concerto de Beethoven
du même auteur.

This system shows a single staff of music in G major, 2/4 time. It contains several trill exercises. The first measure has a trill on G4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The second measure has a trill on A4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The third measure has a trill on B4 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The fourth measure has a trill on C5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The fifth measure has a trill on D5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The sixth measure has a trill on E5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The seventh measure has a trill on F#5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The eighth measure has a trill on G5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The piece ends with a trill on G5 and the word 'etc.'.

G.GÖRSEV Henryk Wieniawski' nin Kemana İçin Yazılmış L'écrole Moderne Etüt-Kaprisleri Op.10'un
Teknik ve Biçimsel Yönden İncelemesi ORDU 2014