

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

PIETRO ROVELLI'NİN KEMAN İÇİN
12 KAPRİSİNİN İNCELENMESİ VE
TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Danışman:
Prof. Ceyda Uzgören

Hazırlayan: Alper KÖMÜRCÜ

İstanbul Eylül 2009

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yaylı Çalgılar Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

PIETRO ROVELLI'NİN KEMAN İÇİN
12 KAPRİSİNİN İNCELENMESİ VE
TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

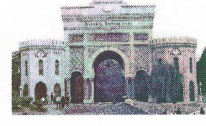
Danışman:
Prof. Ceyda Uzgören

Hazırlayan: Alper KÖMÜRCÜ

İstanbul Eylül 2009



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz YAYLI ÇALGILAR Sanat Dalı 2501060268 numaralı ALPER KÖMÜRCÜ'NÜN hazırladığı "PIETRO ROVELLI'NİN KEMAN İÇİN 12 KAPRİSİNİN İNCELENMESİ VE TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ" konulu YÜKSEK LİSANS / ~~DOKTORA-TEZİ~~ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 09.12.2009 ÇARŞAMBA günü saat 12.00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin *kabulü*.....'ne* ~~OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ | KANAATI (2) | İMZA |
|---------------------------|----------------|----------------------------|
| PROF. CEYDA UZGÖREN | kabul | <i>Ceyda Uzgören</i> |
| PROF. RAMİZ MELİK ASLANOV | kabul | <i>Ramiz Melik Aslanov</i> |
| DOÇ. ZÜLFİYA SEÇKİN | kabul | <i>Zülfıya Seçkin</i> |
| ELDAR İSKENDEROV | kabul | <i>Eldar Iskenderov</i> |
| K.METE SAKPINAR | kabul | <i>K.Mete Sakpinar</i> |

Adres : Besim Ömerpaşa Caddesi Kaptan-ı Derya Sokağı 34452 Beyazıt / İSTANBUL
Tel: 0212 440 00 00 Fax: 0212 440 03 40
e-mail: sbe@istanbul.edu.tr

ÖZ

Bu araştırmada, Pietro Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kaprisinin sağ ve sol el davranışlarının incelenmesi ve bu davranışlara ilişkin teknik çalışma önerilerinin sunulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Rovelli'nin 12 kaprisi yay teknikleri, sol el pasajları, süslemeler, müzikal dinamikler, akorlar, oktavlar ve arpejler bakımından incelenmiştir. Kaprislerde yer alan sağ el yay teknik ve davranışları, sol el teknik ve davranışları ile müzikal dinamikler ele alınmış, teknik ve müzikal analizler yapılmıştır. Yapılan içerik analizi sonucunda kaprisleri seslendirmede ortaya çıkabilecek teknik zorluklar belirlenmeye alışılmıştır. Keman almada ortaya çıkabilecek bu zorlukların aşılabilmesine yönelik özüm önerileri getirilmeye alışılmıştır.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyse the behaviors of the left and right hand of Pietro Rovelli's 12 Caprices and also it's aimed to offer some technical suggestions about these behaviors. Towards this aim Rovelli's 12 Caprices have been analysed with regard to bow techniques, left hand passages, grace notes, musical dynamics, chords, octaves and arpeggios. As a result of this analysis, it is aimed to determine the technical difficulties which are located in the caprices. Some suggestions have been given to solve technical difficulties during performing these caprices.

ÖNSÖZ

18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıl içerisinde solo enstrüman icracılığının yükselen popülaritesi, gelişen müzik akımları çerçevesinde zor pasajların ortaya çıkması, çalgı eğitiminin pedagojik temellere oturmaya başlaması etüd ve kapisler ile ilgili çalışmaların artmasına neden olmuştur. Pietro Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kapis de bu döneme rastlar. Ancak tarihsel süreçte zor pasajların seslendirilebilmesi için yazılan etüd ve kapislerin seslendirilmesi de ayrı bir sorun olarak açığa çıkmıştır. Bu sorunu aşmak, ancak etüd ve kapisler üzerinde pedagojik açıdan yapılacak ayrıntılı analizlerle mümkündür. “*PİETRO ROVELLİ’NİN KEMAN İÇİN 12 KAPRİSİNİN İNCELENMESİ VE TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ*” adlı çalışma, ortaya çıkan bu ihtiyacın bir sonucudur.

Bu çalışmamda bana her zaman yol gösteren, danışmanım ve keman hocam Sayın Prof. Ceyda Uzgören’e ve bana her zaman destek olan aileme teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZ / ABSTRACT..... | iii |
| ÖNSÖZ..... | iv |
| İÇİNDEKİLER..... | v |
| GİRİŞ..... | 1 |
| | |
| BÖLÜM I..... | 3 |
| 1. TARİHSEL SÜREÇTE KEMANIN GELİŞİMİ..... | 3 |
| 1.1. Kemanın Doğuşu..... | 3 |
| 1.2. Viol Ailesi..... | 3 |
| 1.3. Keman Yapım Sanatının Büyük Ustaları..... | 11 |
| | |
| BÖLÜM II..... | 17 |
| 2. ROVELLİNİN SANATSAL YAŞAM ÖYKÜSÜ..... | 17 |
| 2.1.P.Rovelli'nin Yaşamı..... | 17 |
| 2.2.Rovelli'nin Yaşadığı Dönemde Sanatta Ortaya Çıkan Yenilikler..... | 17 |
| 2.3.P.Rovelli Döneminde Yaşamış Besteciler ve Meşhur Keman Virtüözleri..... | 23 |
| | |
| BÖLÜM III..... | 29 |
| 3. ENSTRÜMAN TEKNİĞİ GELİŞTİRMESİNDE ETÜD VE KAPRİSLERİN ÖNEMİ VE YERİ | |
| 3.1. Etüd ve Kapris Nedir?..... | 29 |
| 3.2.Keman Repertuarında Önemli Etüd ve Kapris Bestecileri..... | 32 |
| 3.2.Keman Repertuarında Önemli Yer Tutan Etüd ve Kapislerin Listesi..... | 35 |
| 3.4. Etüd ve Kaprislerde Yer Alan Belli Başlı Yay Teknikleri..... | 36 |
| | |
| BÖLÜM IV..... | 44 |
| 4. ROVELLİ KAPRİSLERİN ANALİZİ..... | 44 |
| 4.1.Kapisin Teknik Gelişim Amacı, Analizi ve | |

| | |
|-------------------------------|----|
| Teknik Çalışma Önerileri..... | 44 |
| BÖLÜM V..... | 86 |
| 5. SONUÇ ve ÖNERİLER..... | 86 |
| KAYNAKÇA..... | 88 |
| EKLER..... | 90 |

GİRİŞ

Bu araştırma Pietro Rovelli'nin kaprislerine yönelik teknik çalışma önerileri sunmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmamın amacı; Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kaprisinde kullanılan sağ el - sol el davranışlarının, müzikal dinamiklerin incelenmesi ve kaprislerin çalınabilmesine yönelik gerekli teknik çalışmaların ortaya konmasıdır.

Bu amaç çerçevesinde şu alt problemlere cevap aranacaktır;

Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kaprisinde;

1. Martelé, detache, legato, bağlı ve bağısız staccato, spiccato gibi yay teknikleri uygulamaları nelerdir?
2. Kaprislerde sol ele ilişkin pasajlarda ortaya çıkabilecek zorluklar nelerdir?
3. Kullanılan süslemeler nelerdir?
4. Çift ses, üçlü ve dördü akor, oktav, arpej (arpaggio), tiz konumlardaki pasajlar nelerdir?
5. Kaprislerde kullanılan müzikal dinamikler nelerdir?
6. Kaprislerde yer alan teknik zorlukların aşılabilmesi için ne tür çalışmalar yapılmalıdır?

Bu araştırma; daha önceden yapılmamış olması, keman eğitiminde kullanılacak ve yararlı olabileceğini düşündüğüm önerilerin sunulması, yeni bakış açıları sağlaması ve yeni araştırmalara yarar sağlaması bakımından benim için önemlidir.

Çalışmaya ilişkin verilerin elde edilmesinde kaynak tarama ve içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi Pietro Rovellinin kaprislerinde yer alan keman çalma tekniklerinin ortaya konması yoluyla gerçekleştirilecektir.

Bu araştırmada veriler içerik analizi yöntemi ile elde edilecektir. Pietro Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kaprisin içerisinde yer alan keman teknikleri ortaya çıkarılacaktır. Bu teknikler, yay tekniği ve davranışları, sol el tekniği ve davranışları ile müzikal dinamiklerin uygulanma boyutları açısından incelenecektir. Yapılan bu inceleme sonucunda Pietro Rovelli'nin keman için yazdığı 12 kaprisin çalınabilmesine yönelik sağ ve sol ele ilişkin teknik çalışma önerileri geliştirilecektir.

BÖLÜM I

1. TARİHSEL SÜREÇTE KEMANIN GELİŞİMİ

1.1. Kemanın Doğuşu

Keman, atalarından (kemengeh, rebap, cruth, kopuz, vielle a'archet, lyra, fiedel) bu yana pek çok değişim geçirerek bugünkü yapısına kavuşmuştur. Bugünkü haline en benzer ilk keman ise 1550'lerde İtalya Yarımadası'nda ortaya çıkmış ve önemi 1600'lerde İtalya opera orkestralarında yer almasıyla fark edilmiştir. Bir orkestra enstrümanı olarak önemi 13. Louis'in 1626 tarihinde "Lesvingt Quarte Violins du Roy" orkestrasını kurmasıyla artmıştır. Ortaçağa göre daha ileri bir müzik anlayışının hakim olduğu Rönesans döneminde ise müzikte ve müzik aletlerinin yapılarında önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişim 1400-1600 yılları arasındadır. Rönesans, çalgı müziğinin kökten geliştiği bir çağdır. Enstrümanlar, Rönesans Dönemi'nde, hayatın her alanında yer almış ve önem kazanmışlardır.

Rönesans'tan Barok Dönem'e doğru çalgı müziği vokal müzik kadar önemli olmuştur. Böylece çalgı tınıları zenginleştirilmiş ve yeni çalgılar icat edilmiştir. Rönesans müziğinin homojen tınısı, müzisyenlerin çalgı ailelerini gruplaştırarak müzik yapma eğilimi göstermelerini sağlamıştır. Böylece diyebiliriz ki; Rönesans ve Barok Dönem'in yaylı çalgıları günümüz keman ailesinin öncüleridir. Rönesans sırasında İtalya'da, enstrümanların gelişimi iki yeni müzik enstrümanının doğması ile sonuçlanmıştır. Bunlar violer ve kemanlardır. Önce violer doğmuştur ve violerin gelişimiyle onu izleyen yüzyıllarda kemanlar ortaya çıkmıştır¹.

1.2. Viol Ailesi

Viol, Avrupa da 15. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan yaylı çalgıları kapsayan genel addır. Barok ve Rönesans çalgılarının

¹ 16 Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, (İstanbul, Mart 1999), s. 15

en popüler haline gelmiştir. Viol, Balearic adalarından (İspanya’da bir ada takımı) Akdeniz’in karşısına ve Sardunya’dan da İtalya’ya çok çabuk yayılmıştır. Gelişimi muhtemelen köklü asil aileler tarafından hızlandırılmıştır. VI. Alexander’ın (1431-1503) piskoposluğu döneminde violer, Roma ve Urbino, Ferrara gibi Borgia’lar tarafından yönetilen kuzeydeki şehirlerde görülmeye başlamıştır². Her ne kadar 15. yüzyıl Alman sanatında viol benzeri hiçbir çalgının ikonografik kanıtı bulunmasa da, viol gruplarından bahseden sayısız belgesel kaynak bulunmaktadır. Bu kaynaklar, yaylı gruplarının Alplerin kuzeyinde kök salmaya başladığından ve İtalyan saraylarında görev alan Alman enstrümcuların, violün grup çalgısı olarak gelişmesini hızlandırdığından bahsetmektedir. Bu konudaki ilk ikonografik kanıt, 16. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkmıştır. İlk Alman teorisyenleri viol ile lute’un arasındaki yakınlığa dikkat çekmişlerdir. Hatta bazı teorisyenler viol ile lute enstrümanını eşit tutmuşlardır. Kesin olarak bilinmemekle birlikte Viol’ün ilk kullanımının 16. yüzyılın ikinci yarısında İspanyada, telleri parmakla çekilerek çalınan bir çalgıya (vihvella) “yay” eklemesiyle ortaya çıktığı sanılmaktadır. Solo çalgı olarak 18. yüzyılın ortalarına kadar görülmüştür. 18. ve 19. yüzyıllarda violin ailesinin dört telli çalgısına bas viol adı verilmiştir. Kullanılmaya başladıktan yaklaşık yüz yıl içinde Viol’ün biçimi pek çok değişikliğe uğramıştır. Keman ailesi viol ailesinden türemiştir. Violler tarihçesi boyunca çok değişik boyutlarda yapılmıştır.

Bunlar:

Perdesus (en tiz olanı): Perdesus (5 telli) viol 17. yüzyılın sonlarına kadar ortaya çıkmamıştır

Treble: Ailenin sabit üyesidir. Bas eşikten köprüye kadar olan tel uzunluğu treble violde bas violün yarısı kadardır ve ideal ölçütü budur. Treble viol bas violden bir oktav yüksektir.

Alto: Müzik tarihçelerine göre alto viol nadiren kullanılmıştır ve ne kadar sıklıkla kullanıldığı konusunda şüpheler vardır.

Small tenor-Tenor: Ailenin sabit üyesidir

² 17 VI.Alexander (1431-1503), İspanyol piskopos. <http://history.enotes.com/renaissance-reformationbiographies/alexander-vi/print>

Bas: Lyra viol-Division viol adı verilen küçük bas (ince bas) violer İngiltere’de solo enstrüman olarak kullanılmıştır. Normal bas viol de Barok Dönemde Avrupa’da solistler tarafından çalınmıştır.

Violon (kontrbas) violer. Violon 16. yüzyılda kullanılmasına karşın viol topluluklarında nadiren görülmüştür. Violler şekillerine, ağaçlarına, renklerine ama özellikle de büyüklüklerine göre sınıflandırılırlar. Viol şekilleri tarihçesi boyunca çok büyük farklılıklar göstermiş ve bazı 16. yüzyıl çalgılarında gitar veya violin ailesinin etkileri görülmüştür. Birkaçı arpharion ve bandora gibi yaprağımsı bir görünümde dirler. █



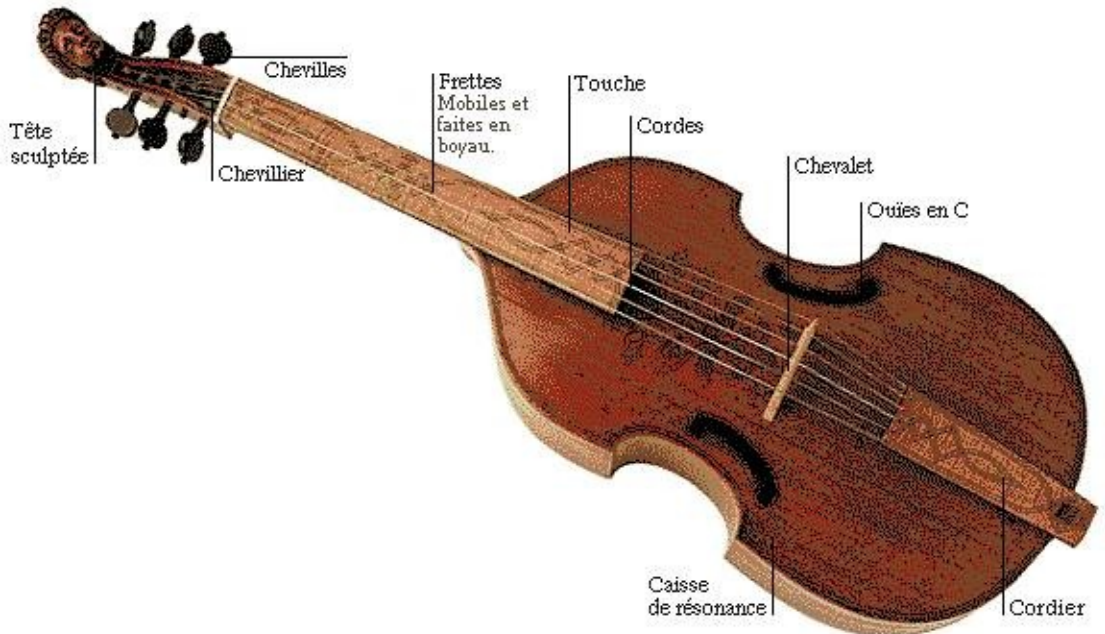
Treble Viol



Viole de Gambe



Viol Ailesi



1540'larda Venedik'te kademeli olarak aşağı eğimli omuzlar ve dar bir üst gövdeden oluşan farklı bir şekil ortaya çıkmıştır. Francesco Linarol, Antonio ve Battista Ciciliano'ya ait birçok örnek Viyana ve Brüksel'deki koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir. Bu şekil Titan'ın resimlerinde de görülmektedir³. Örneğin Lute çalgıcı ile Venus ve Cupid. Tellerin sayısı ülkeden ülkeye değişmektedir. Bu tellerin çoğu keman tellerinden daha gevşek olarak akord edilen tellerdir. Tuşeleri, gitarların tuşelerine benzer ve metal bir sırt üzerinde ters olarak birleşen bağırsak tellerden oluşur. Violün en karakteristik formu 16. yüzyılın erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda standart hale gelmiştir. Hem göbek hem de sırt kısmı iyi kalite ağaçtan ve hafif olarak yapılmıştır. Göbek kısmında yumuşak bir eğim olmasına karşın sırt kısmında boyna doğru eğim göstermiştir. Rönesans violü ve erken 17. yüzyıl İngiliz violünün sap kısmı çellonunki gibi kalın ve yuvarlıktır. 17. yüzyıl boyunca sap giderek düzleşmiş ve Fransız enstrümanlarında bazen lute gibi çok ince olmuştur. Fransız yapımcılar viollerin sap açısını arttırıp tahta kalınlığını azaltarak viollere mükemmeliyet kazandırmışlardır. Bağırsaktan yapılan perdeler, sapın üzerine özel bir perde düğümü ile bağlanır. Normalde çift perde kullanılır. Tüm perdeler, akordu (entonasyonu) geliştirmek için hassas bir biçimde ayarlanabilir. Artikülasyon'un kolaylığı ve rahatlığı için teller tuşeye yakın tutulmuştur.

İkonografik kanıtlar violün, geleneksel Aragon rebap çalınışının, boyutları ve gövde yapısı ile parmakla çalınan vihuela de mano'ya benzeyen yeni bir yaylı çalgıya uygulanmasının sonucu ortaya çıktığını gösterir. Bu tür çalgılar için vihuela de arco terimi uygundur.⁴

³ Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.25

⁴ Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.s.46

16. ve 17. yüzyıllarda özellikle John Rose, Henry Jaye ve Richard Meares gibi İngiliz yapımcılar başta olmak üzere birçok usta viol yapımcıları vardı. 17. ve 18. yüzyılın önde gelen yapımcıları arasında İngiltere’de Barak Norman; Fransa’da Michel Colichon, Nicolas Bertrand ve Guillaume Barbet; Tyrol’de (Avusturya) Jacob Stainer ve Hamburg’da (Almanya) Joachim Tielke bulunmaktadır. Jean-Baptiste Dehay (Saloman) ve Louis Guersan ise bilinen perdessus yapımcıları arasındadır.⁵

Viol ailesi ile ilgili bilgilerin çoğuna, birçok ünlü ressamın günümüze kadar gelmiş resimleri sayesinde ulaşıyoruz. Violler 1500 yılından itibaren, Valensiya, Mayorka ve Sardunyalı ressamlar tarafından melek figürlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu figürlerin örneklerinden biride, Sardunyalı ressam Castelsardo tarafından 1500 yıllarında yapılmış tam boy bir melek viol çalıcısının resmidir⁶. Bu resimde, aşırı uzun ve dar sapı, perdeleri, yandan gelen kulakları, çok ince alt kısmı ve tenor boyutundaki gövdesi ile oldukça tipik bir İspanyol violü görülmektedir. Bu dönemde yapılan diğer Valensiya viollerinin birçoğu gibi tuşesi yükseltilmiş değildir, ve kavisli bir köprü yerine, teller, üst kapağa monte edilmiş düz bir çubuğun üzerinden geçer. Diğer resimlerde, teller bu çubuğa, parmakla çalınan enstrümanlarda olduğu gibi sabitlenmiştir.

Castelsardo’nun violü, uzun sapı, ince alt gövdesi ve genel olarak ince hatlarıyla, 16.yüzyılda İtalya’da standart olan kısa, derin gövdeli violden farklı olarak, uzun bir enstrüman gibi görünmektedir. Daha sonra St. Lazarus tarafından resmedilen Valensiya viollerinin ise sapları daha kısa, belleri (waist) ise daha geniş ve derin olsa da alt gövdenin inceliği bu enstrümanlarda da korunmuştur. Bu özel enstrümanın üst kapağı vihuela de mano karakterindeki süslemelere bir örnektir.

⁵ Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.s54

⁶ Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.s.38

İtalyan sanatında viollerin ilk tasviri bu bölgelerdeki bazı ressamilar tarafından yapılmıştır. Ferrara’da Costa, Bolonya’da Francia ve Urbino ve Roma’da Raphael ve Timoteo Viti bunlardan bazılarıdır. Mantua’daki Isabella d’Este’nin sarayı aralarında vihuela de mano, lutun İspanyol formu ve violün de aralarında olduğu her türdeki yeni İspanyol enstrümanına özel olarak yer verilmişti⁷. 15.yüzyılın son yarısında Isabella’nın ajanı Lorenzo de Pavia İspanyol tarzında yapılmış bir çok enstrümanın alımında ve tamirinde bulunmuştur: ‘viola spagnola’, ‘viola a la spagnola’, ‘liutto a la spagnola’ ve ‘spagnola’ bunlardan bazılarıdır. Sarayın bu çalgılara karşı olan özel ilgisi ve bu konuyla ilgilenen bir ajan tutması viol ailesinin tarihindeki ilginç notlardan biridir. 1493’te tarihçi Bernardo Prospero, Roma’dan Mantua’ya, insan boyundaki violer çalan İspanyol müzisyenlerin geldiğini bildirmiştir. İspanyol müzisyenler Valensiya’dan Roma’ya muhtemelen Rodrigo Borgia ile gelmişlerdir. Çaldıkları ‘viole grande’ (ispanyolca) uzun saplı İspanyol violü olabilir. Uzun saplı, ince ve uzun violer bu dönemdeki İtalyan resimlerinde de görölmektedir.

Özellikle Lorenzo Costa’nın 1497 tarihli Virgin and Child Enthroned with Saints ile Timoteo Viti’nin aynı konulu resmi (Pinacoteca di Brera, Milan) bunlara önemli birer örnek oluşturur.

16.yüzyılın başlarında yapılan diğer resimlerde ise viol, daha gelişmiş bir çalgı olarak görölmektedir. Raphael’in Allegory of St Cecilia (c1513-16; Pinacoteca Nazionale, Bologna) resminde çizdiği, salyangozu aslan başı şeklinde oyulmuş viol, tipik 17. yüzyıl violünün neredeyse bütün özelliklerini taşımaktadır: derin alt kısım, eğimli üst kısım, üst tarafı sapa doğru eğimli olan düz arka kapak, 2 c-deligi, perdeler, 6 kulak ve hafif eğimli üst kapak bu özelliklerden bazılarıdır. Bu resim, violün İtalya’da uğradığı en önemli değişikliği göstermektedir. Eski düz köprülü Valensiya tipi çalgı, yerini eğimli köprü ve tuşesi olan bir çalgıya bırakmıştır. Aslında İtalyan yapımcılar, daha önce sadece tek sesli ve monoton bir biçimde çalabilen violü, çok sesli gruplarda tek başına bir parti çalabilecek şekilde

⁷ Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.45

donatmışlardı. Bu kökten değişimin doğal bir sonucu olarak, değişik boyutlarda violer yapma ihtiyacı doğmuştur.

Viol ailesinin terminolojisi 16. yüzyıl boyunca çok çeşitli ve zaman zaman aşırı derecede akıl karıştırıcı olmuştur. Genel anlamdaki ‘viola’ (viol) kelimesi iki ayrı çalgıyı içine alıyordu, bunlardan biri ‘viola da braccio’ (kol violü), diğeri de ‘viola da gamba’ (bacak violü) idi. Yüzyılın ortasından önce bazı yazarlar her ikisini de niteleyen bir terim kullanıyorlardı. Bazı İtalyan ve İspanyol yazarlar ‘viola da arco’ veya ‘vihuela de arco’ (yaylı/arşeli viol) terimini kullanırken, violü parmakla çalınan çalgılardan ayırt etmek için eklenen ‘de arco’ ibaresini kullanmıyorlardı. Buna ilave olarak başka bir karışıklık da ‘viola’ kelimesinin Lira da Braccio için yaygın olarak kullanılması ile oluştu. Bazı teorisyenler violün perdeli, lira’nın ise perdesiz oluşuna dikkat çekmişlerdir. ‘Violone d’arco da tasti’ (yaylı, perdeli viol) terimini kullanan Ganassi’nin viol metodu ise bu konuda alışılmadık bir biçimde açıktır. Diğer viol çeşitlerinin terminolojileri de aynı derecede tutarsızdır. Örnekle İtalyan yazarlar genelde bas viol çeşitleri için ‘violone’ terimini kullanmışlardır. Fakat ‘violoni’ veya ‘violoni da gamba’ terimleri, sadece bas viollerden oluşan viol grupları için kullanılmamıştı. ‘Violoni’ terimi kolaylıkla ‘keman’ anlamına gelen ‘violini’ veya ‘violons’ terimleriyle karıştırılabiliyordu. O dönemden kalma, içinde violün geçtiği az sayıdaki yazılı kaynak, hesap defteri ve envanterdeki terminoloji de tutarsızdır. Bu karmaşık terminolojiyi bir yana bırakırsak bu dönemde sıkça kullanılan ve en önemli yer tutan violer viola da gamba, viola da braccio ve viola d’amore’dur.

Viola da Gamba (Bacak Viyolü)

Gamba İtalyanca ‘‘bacak’’ anlamına gelmektedir. Bu yüzden viola da gamba bacak viyolü anlamı taşımaktadır. Bacaklar arasına sıkıştırılarak yada bir yere dayanarak çalınan viola da gamba genellikle 6 tellidir. ‘‘C’’ biçiminde ses delikleri vardır. Viola da gamba yaylı saz ailesinin en eski üyelerinden bir tanesidir. Özellikle İngiltere de 1500-1800’lü yıllarda popüler olmuş Rönesans ve Barok dönemde

üzerine solo eserler yazılmış bir enstrümandır. Viola da gamba tipik bir Rönesans enstrümanıdır ve günümüzün viyolonselini karşılayan tenor ses genişliğine sahiptir.

Viola da Braccio (Kol Viyolü)

Braccio İtalyanca ‘‘kol’’ anlamına gelmektedir. Bu yüzden viola da braccio kol violü anlamı taşımaktadır. Omuza dayanarak destek alınır ve kolla tutularak çalınmaktadır. Genellikle 4 tellidir ve perdesizdir. ‘‘f’’ biçiminde ses delikleri vardır. Beşli aralıklarla akort edilmiştir.

Viola d'Amore

Violler arasında kemana en yakın viola d'amore'yi örnek gösterebiliriz. Ancak viola d'amore, yapısı ve çalma tekniği açısından modern kemana göre oldukça farklı özellikler taşır. Akort eski müziğe ve stile uygun olarak yapılır. Teller el yapımıdır ve malzeme olarak bağırsak kullanılır. Modern kemana göre tuşe kısmı daha düz, kalın ve kısa; bas balkonu ve can direği ise daha incedir. Çenelik 1820'lerden sonra kullanıldığı için barok kemanda çenelik kullanılmaz. Buna bağlı olarak keman çenenin yardımı olmaksızın el ile tutulur ve yakın pozisyona geçişlerde baş parmak geride birinci pozisyonda sabit kalır. Arşe çeşitli boylarda ve eğimlerde olabilir, modern arşeye göre daha hafiftir. Sol elde vibrato insan konuşmasını taklit edecek biçimde az yapılır. Arşe tekniğinin farklı basınçlarda kullanılması ses rengine derinlik verir.

Bu akıl karıştıran terminolojiye rağmen violün 16. yüzyıl boyunca birçok sarayda popüler olduğuna dair fazlasıyla kanıt vardır. 16. yüzyılın başında saraydaki hayatın akışını müzik belirlemektedir. Saraylarda viol gruplarıyla yapılan müzik ve danslar asillerin vazgeçilmez öğelerinden olmuştur. Teorisyenler de violün üst sınıf statüsünden bahsetmişlerdir. Yakın bir geçmişe kadar viol, genelde alt sınıfa ait, sokaklarda danslara veya evlilik törenlerine eşlik eden ‘amatör’ bir çalgı olarak bilinmekteydi. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise viol sarayın dışında nadiren

görülmektedir⁸. Fakat violün sadece amatörler tarafından, kendi özel eğlenceleri için çalındığını söylemek yanlış olur. Birçok saray, kraliyet düğünlerinde veya diğer özel günlerde çalmaları için bazen tüm viol ailesi çalıcılarını işe almıştır. 16. yüzyıl boyunca viol, Rönesans intermedio ‘orquestra’nın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. En çok da flüt veya trombon gibi diğer çalgı grupları ile ve bazen de daha geniş gruplarla beraber kullanılmıştır.

Ganassi’nin Regola Rubertina adlı koleksiyonu solo viol için yazılmış ilk basılı kaynaktır, içinde solo viol için bazı ricercare’lar ve viol-şan için bir de madrigal düzenlemesi bulunmaktadır. Ricercare temaların benzetilmelerle işlenmesinden oluşan, olgun ağırbaşlı çalgı parçasıdır⁹. Lo vorei dio d’amor madrigalinin düzenlemesinde viol, şancıya akor dizileriyle eşlik eder. Bu ilginç eser muhtemelen lira da braccio ile özdeşleşmiş olan akorlardan oluşan çalgı stiline taklidiyle ortaya çıkmıştır. Regola Rubertina aynı zamanda değişik aralıkları çalışmak için 3 egzersiz içermektedir. Mareschall’ın yazdığı Pota Musices’de de Ganassi’ninkilere benzeyen, öğrencinin zor aralıkları ve atlamaları çalışmasına yardımcı olan benzer egzersizler bulunmaktadır. Çeşitleme çalma sanatı tüm 16. yüzyıl müzisyenlerinin eğitiminin önemli bir bölümünü oluşturuyordu. Yüzyılın sonlarına doğru özellikle çeşitlemelerin seslendirmesi için “Viola Bastarda” adlı küçük bir bas viol geliştirilmiştir.

1.3. Keman Yapım Sanatının Büyük Ustaları

Gasparo da Salo (1540 – 1609)

İtalya’da doğmuştur. Yaşamını Brescia kentinde sürdürmüştür. O dönemde Brescia viol ve klavyeli çalgı yapıyla ilgili bir kenttir. “Çalgıları genellikle alçak yanlıklara sahiptir. Diklemesine kesilmiş f delikleri oldukça geniş tutulmuştur. Göğüs tahtası için ladin, sırt için de çoğunlukla kavak kullandığı bilinmektedir.

⁸ Cemalettin Göbelez, **Çalgılar Dünyasında Keman**, (İstanbul: Sistem Ofset, 1996), s. 22.

⁹ İrkin Aktüze, **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü** (Pan Yayıncılık, 2003), s. 480

Büyük ve kaba yapılı salyangoz akça ağaçtan, bazen de ahlat (yabani armut) ağacından çalışılmıştır. Kullandığı cila parlak, saydam ve kahverengi tonlarındadır. Kuşkusuz zamanının en iyi ustası olan Salo'nun özellikle viola, viyolonsel ve kontrbasları çok başarılıydı''¹⁰ Her ne kadar kaba bir üsluba sahip olduğu yönünde eleştirilse de aslında yaşadığı devir göz önüne alındığında enstrümanları yüksek kaliteye sahiptir.

Gasparo da Salo Brescia okulunun kurucusudur ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ancak kendisinden sonra geleneğini sürdüren en önemli öğrencisi Giovanni Paola Maggini (1580 – 1632)'dir. Salo'dan tüm bildiklerini öğrenen Maggini onun ölümü ile Brescia yaylı çalgılarındaki üstün konumu şekilendirmeye devam eder ve günümüze nitelikli enstrümanlar bırakmayı başarır. 17. yüzyılın sonlarında Cremona kenti enstrüman yapımında Brescia kentini gölgede bırakmıştır. Günümüzde Cremona keman yapımında en ileri gitmiş kent olarak bilinir. Andre Amati, Cremona'nın yükselişini başlatan isimdir.

Andre Amati (1505 – 1577)

Andre Amati'nin yaşamı hakkında ne yazık ki günümüze kesin bilgiler ulaşmamıştır. A. Amati kesin olmamakla birlikte 1505-1577 tarihleri arasında yaşamıştır.

Keman yapımına Brescia kentinde Gasparo da Salo'nun öğrencisi olarak başladığı yine kesin olmayan bilgiler arasındadır. Andre Amati kullanacağı ağaçlara oldukça önem göstermiştir. Ladin çamı ve akça ağaç gibi türlerin en iyilerini bulmak ve kullanmak için uzun mesafeler kat etmiştir. Bu araştırmaların sonucu olarak enstrümanlarının kalitesi yükselmiştir. "Andre Amati kemanlarında sıcak ve yumuşak bir sese önem vermiştir. Bu yüzden küçük formda, göğsü yüksek bombeli çalgılar yapmıştır. Cila konusunda pek çok denemesi vardır. İlk kemanlarında koyu

¹⁰ Hazar Alapınar, **Keman Yapım Tarihi**, (Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, 2003), s. 16.

kırmızı egemendi. Sonraları koyu sarıdan açık kahverengi bir tona doğru eğilimi görülür. Oldukça kalın vurulan cila saydamdır’’¹¹.

Andre Amati'nin stili kasasının etrafı ve dizaynındaki itina ile kendini belli etmektedir. Bu üslup kemanın başka bölümlerinde de kendini gösterebiliyor genellikle enstrümanları hafiftir ve tatlı bir tizliği vardır¹². Amati'nin ölümünden sonra oğulları Antonio ve Girolamo keman yapımına devam ettiler. Ancak Amati ailesi en yüksek noktasına Girolamo'nun oğlu Nicolo Amati ile ulaştı.

Nicolo Amati (1596 – 1694)

Nicolo Amati çıraklık dönemini babası ve amcasının yanında geçirmiştir. Keman tekniğinin gün geçtikçe ilerlediğini gözlemleyen Nicolo Amati küçük sesli çalgılar yerine dolgun, koyu sesli çalgılar yapmayı amaçladı. Uzun çalışmalar sonucunda hedefine ulaştı ve İtalya'nın en önemli ustalarından biri oldu.

Nicolo'nun kemanları o tarihteki kemanlara göre büyük boyuttadır. Etrafındaki kavisler iyi dizayn edilmiş, uçları uzun, süslemesi net ve pürüzsüzdür. Cilasası ise sarımsı, saydam ve parlaktır. Kemanlarının dış görünümü kusursuzdur. Solo çalgı olarak zamanının en iyi tınısı, asilliği ve yumuşaklığına sahiptir. Bu özellikleri sayesinde kemanlarına Mozart kemanları denmiştir. Nicolo Amati yaptığı bu iyi enstrümanlar dışında çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencilerden en önemlileri Antonio Stradivari ve Andre Guarneri'dir.

Antonio Stradivari (1644 – 1737)

Keman yapım sanatında Cremona kentini zirveye ulaştıran isim Antonio Stradivari'dir. Stradivari'nin doğum tarihi 1644, ölümü ise 1737 olarak birçok

¹¹ Hazar Alapınar, a.g.e.,s. 17.

¹² Hazar Alapınar, a.g.e.,s. 17.

kaynakta belirtilmektedir. Ancak bizlere Stradivari hakkında hiçbir kaynak kesin bilgi vermemektedir. Antonio Stradivari'nin hayatı dört dönemde incelenmiştir.

1- Amati Dönemi (Çıraklık Dönemi – 1665-1685) : Antonio Stradivari, Nicola Amati'nin yanında çıraklığa başlamıştır. Bu dönemde ustasından çok fazla etkilenmesine rağmen yeteneği sayesinde kendi tekniğini oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemde kullandığı malzemenin çok kaliteli olduğunu söyleyemeyiz. Daha sonraki dönemde salyangozları kendi yöntemiyle daha derinden keserek ve şekillerini daha genişleterek yaratmıştır. Çok güzel bir görüntü olmamasına rağmen göğüs için parlak, pürüzsüz, çok iyi ton kalitesi olan damarlı hafif çam kullanmıştır. Sırtı akça ağaçtan yapmıştır. Amati kemanın bombe genişliğini 20 mm yapmasına rağmen Stradivari bunu 14-15 mm'ye kadar düşürmüştür. Çünkü alçak bombeli bir çalgının yüksek bombelilere göre daha kuvvetli bir tonu olacağını farkındaydı. Bu dönemde yaptığı kemanlara altın sarı veya amber renginde altın kırmızı cila kullanmıştır¹³.

2- Deneysel Dönem (1686-1694) : Stradivari'nin ünü hızla yayılmaya başlamıştır. “Bu dönemde bombeyi azaltmış ve f deliklerini daha yatık kesmiştir. Kemanın ortasındaki C biçimindeki girintiler ise genişletilmiştir. Çalgının gövdesi daha büyütülmüş ve salyangozda iri çalışılmıştır. Sırtı tek parça oluşan kemanlarda koyulu açıklı altın sarısı cila kullanılmıştır. İki parçalı sırtlarda ise genellikle açık kırmızı renk yeğlenmiştir. 1693'te kemanlarının modelinde değişiklik yaparak daha ensiz bir biçim üzerinde çalışır. Stradivari böylece uzun görümlü “büyük model” “allonge” oluşur. Bu tarihlerde cilanın rengi kehribar ya da altın sarısıdır¹⁴. İspanya, Toscana ve Modena saraylarından sipariş almıştır. Parasal yönden oldukça rahatlayan Stradivari çalgılarında en iyi kalite ağaçları kullanmıştır.

3- Altın Dönem (Ustalık Dönemi -1695-1725) : Uzun çalışmalar sonucunda altın dönemine ulaşmıştır. Artık 56 yaşında olan Stradivari, birçok araştırmaları sonrası zengin deneyimleriyle yıllardır gelmeye çalıştığı noktaya ulaşmıştır. Brescia türü

¹³ Cemalettin Göbelez, a.g.e., s. 25.

¹⁴ Hazar Alapınar, a.g.e.,s. 27.

çalguların kuvvetli tonuyla Nicola Amati'nin tatlı sesini birleştirmekte oldukça başarılı olmuştur. Stradivari'nin kullandığı malzeme bu dönemde de kusursuzdur. Bu dönemde yaptığı enstrümanları incelediğimizde kalıplarından biraz genişlediğini görürüz. Gelişen keman tekniğini yakından takip eden usta sap uzunluğunu bir parça uzatmıştır. Salyangoz ise bir önceki dönemde ki gibi derinden yontulmamıştır. Ustanın ağaç kesimleri ise kusursuzdur. f delikleri Amati'nin etkisini taşımaktadır. Cila olarak öncelikle bir kat sarı renk sürerdi, daha sonra ise kırmızı renkte ikinci bir kat sürerdi. Cila bu dönemde oldukça saydamdı. Böylece yüksek kalite ve eşsiz parlaklık elde etmiştir. Günümüzde bile hala tartışılan bu cilanın efsanevi bir biçimde sırrı çözülememiştir. Tüm çalgılarını üstün bir ustalıkla yapmış ve ideal tona ve tınıya ulaşmıştır.

4- Yaşlılık Dönemi (1726-1737) : Stadivari, yaşının etkisiyle artık eskisi gibi ellerini kullanamamaktadır. Kemanlarında çıraklarının yardımı belirgin bir şekilde görülmektedir. Daha önceki dönemlerdeki yapısal kusursuzluk bu dönemde zayıftır. Ancak enstrümanları tonlamadaki mükemmeliyete hala sahiptir. Kullandığı cila kahverengidir ve saydamlığını kaybetmiştir. 1737 yılında ölen Stadivari bir söylentiye göre yaşamı boyunca iki bine yakın enstrüman yapmış ancak beğenmediği enstrümanları yakmıştır. Günümüze 540 keman büyük boy, 12 viyola, 50 viyolonsel, 5 bas keman, 1 bas viyola, 1 viyola da gamba, 1 pandura, 1 zither, 3 mandolin ve 1 gitar kalmıştır.

Ölümünden sonra atölyesini oğulları Francesco ve Omobono devraldı ve çalgı yapımını burada sürdürdüler. Bıraktığı 90 kadar bitmemiş kemandan birçoğunu tamamladılar. Stradivari, kemanın tüm parçalarına mükemmellik katarak bir efsane yaratmayı başarmıştır. Bu efsanenin çok fazla taklidi yapılmış ancak hiçbiri Stradivari'nin kalitesine ulaşamamıştır.

Giuseppe Guarneri (1698 – 1744)

Giuseppe Guarneri, Guarneri ailesinin en ünlü keman yapımcısıdır. Maalesef bu büyük ustayla ilgili de elimizde net bilgiler bulunmamaktadır. Yaşamını geçirdiği zaman aralığı bile kesin olarak bilinmemektedir. Ancak 1698-1744 yaşadığı sanılmaktadır. Çıraklık yıllarında çok fazla deneme yapan Guarneri kısa zamanda ustalığında kendine has güçlü karakterini yansıtmayı başarır. Kaliteli malzeme kullanarak çalgılarından parlak ses elde etmeyi amaçladı. Guarneri, mükemmel işçiliği sayesinde parlak çalgılar üretmeyi basardı. Enstrümanlarını incelediğimizde; kusursuz kesilmiş bir salyangoz, uzun f'ler, geniş C'ler, sarı üzerine kırmızı saydam bir cila kullanıldığını görüyoruz.

Yaşamının son dönemini cezaevinde geçirmiş, buna rağmen keman yapmaya devam etmiştir. Günümüze 50 keman, 10 viyola, 1 viyolonsel ve 2 bas kemanı kalmıştır.

BÖLÜM II

2. ROVELLİ'NİN SANATSAL YAŞAM ÖYKÜSÜ

2.1. Pietro Rovelli'nin Yaşamı

Pietro Rovelli 6 Şubat 1793 tarihinde İtalya'nın Parma şehrinde doğdu. Döneminde İtalyan besteci ve kemancı olarak tanınan Pietro Rovelli ilk keman derslerini 1740 Bergamo doğumlu Santa Maria Maggiore orkestrası birinci kemancı dedesi Giovanni Battista Rovelli'den aldı. Daha sonra Paris'e dönemin ünlü keman virtüözü Kreutzer ile çalışmaya gitti. Weimar sarayında şef olarak çalışmaya giden babası Alessandro Rovelli ile birlikte 1810 yılında Weimar'a giden Rovelli daha sonraki yıllarda tekrar Kreutzer ile çalışmıştır. 1815 yılında Bergamo'ya taşındığı 1819 yılına kadar Münih sarayında keman virtüözü olarak çalışmıştır. Bergamo Müzik Enstitüsünde müzik öğretmenliği ve Riccardi Tiyatrosunda şeflik yaptı. Bernhard Molique ve Thomas Taglichsbeck gibi birçok yetenekli öğrenci yetiştirdi. 1820 yılında Emanuel Aloys Ferster'in kızı piyanist Micheline Ferster ile evlenmiştir. Rovelli'nin icrası basit, ifadeli ,zarif ve soylu olarak tanımlanabilir.

Rovelli'nin genel bestecilik tekniği; virtüözite isteyen pasajlar ve farklı kesitlerden oluşur. Dönemin popüler formu varyasyon ve potpori eserlerinde görülür. Kuartetlerinde birinci keman partileri teknik olarak benzersiz ve zordur. Solo keman için yazdığı 12 kaprisi(op.3) öğretim metodudur. Bu metodu op.5 olarak kayıtlara geçen 6 kapris daha izlemiştir. Besteci 8 Ocak 1838 yılında Bergamo'da ölmüştür.

2.2. Rovelli'nin Yaşadığı Dönemde Sanatta Ortaya Çıkan Yenilikler

1789 yılında başlayan Fransız ihtilali her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkisini göstermiştir. Aydınlanma Çağı olarak tanımlanan katı ve kuralcı bilimselliğe tepki olarak ortaya çıkan devrim hareketi burjuva sınıfını ve aristokrasiyi yıkmış, ortaya yeni bir sosyal düzen çıkmıştır. Bu yeni sosyal anlayışın merkezinde “insan”

bulunmaktadır. 1789–1910 yılları arasındaki bu dönem "romantizm" terimi ile tanımlanmıştır.

‘Avrupa coğrafyasının çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı şekillerde ortaya çıkan romantizm akımının yaşandığı ülke ve şekil farklılık gösterse de akımın genel karakterini oluşturan temel özellikler her yerde aynı kalmıştır¹⁵. Romantizm sırasıyla, İngiltere’de estetik, Fransa’da sosyal ve Almanya’da felsefi boyutlarda yaşanırken giderek bütünselleşerek kendisinden önceki dönemlere karşı neredeyse tüm alanlarda genel bir tavır halini alır. Doğanın gerçek anlamını kavrama uğraşının önünde birer engel olarak görülen kural ve normlar yıkılarak yerine ancak özne ile birlikte var olup onunla açıklanabilen sezgiler konulmuştur¹⁶.’

Romantik dönemde ortaya çıkan dünya görüşü müziği de etkisi altına almıştır. Müzikte romantizm, klasik dönemin kuralları ve katılığına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Klasik dönemin katı kuralcılığı yerine kaynağını insan ve doğadan alan yeni bir sanat anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayış müzikte yeni bir anlatımın doğmasını sağlamıştır. Romantik dönemde insan duygularının ve öznelliğinin ön plana çıkması klasik dönemden farklı olarak daha yumuşak ve daha tutkulu bir anlatımı açığa çıkmasını sağlamıştır. Romantik dönem müziğinin en önemli bestecileri arasında Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt, Frederic Chopin, Niccolò Paganini, Edward Grieg, Antonin Dvorak, Johannes Brahms, Richard Wagner, Modest Mussorgsky, Peter Tchaikovsky ve Rimsky Korsakov gibi isimleri saymak mümkündür.

Romantik dönem müziği üzerinde en büyük etkiyi edebiyat, şiir ve resim yapmıştır. Bu dönem bestecilerinin çok yönlü olmaları sanat dalları arasındaki etkileşimi hızlandırmıştır. Örneğin Wagner’in aynı zamanda bir ressam olarak resim sanatı ile kurduğu ilişki romantik dönemin en önemli türü olan lied’lerin gelişmesinde ve Wagner aracılığı ile doruğa ulaşmasında en önemli etkiye sahiptir. Schumann hem hukukçu hem felsefe doktoru, Weber ise müzisyenliğinin yanı sıra

¹⁵ Say, Ahmet. Müzik Tarihi. 2000:s.215

¹⁶ Fırat Kutluk.Müziğin Tarihsel Evrimi(çiviyazıları,1997)s.58

aynı zamanda yazardır. Weber yazdığı eserlerde kendisine ait metinleri kullanmıştır. Franz Liszt hem yazar hem edebiyatçı hem de felsefecidir.

Burjuva sınıfı ve aristokrasinin yıkılması bestecilerin sosyal statüsünü de derinden etkilemiştir. Çünkü daha önceki dönemlerde besteciler genellikle saray veya kilise bünyesinde bu sınıflara hizmet etmişlerdir. Ancak Romantik dönemle birlikte bu durum değişmiş, besteciler soylular, aristokratlar veya kilise için değil kendileri için çalışmaya başlamışlardır. Yani besteciler hizmetkârlık statüsünden çıkıp besteci kimliklerine kavuşmuşlardır¹⁷. Bağımsız, özgür besteci kavramı bu dönemde şekillenmiştir. Bestecilerin ve dolayısı ile müziğin aristokrasinin egemenliğinden kurtulmasındaki en önemli rolü Beethoven üstlenmiştir. Kendisini bütün bağlardan kurtararak dünya ile tek başına, bireysel olarak yüzleşen ve hatta zaman zaman tüm dünyayı karşısına alan bu tavrı ile Beethoven, romantik anlayışın olgunlaşmasında, köklerini bir temele dayandırmasında en büyük rolü oynar. Bu dönemde müzik saraydan dışarı çıkmış ve halkla buluşmuştur. Soylulara verilen konserler yerini halk konserlerine bırakmış, halka açık mekânlarda resitaller verilmiştir¹⁸.

Romantik dönem çeşitli türlerin büyük bir evrim geçirerek olgunlaşıp zirveye ulaştığı bir dönemdir. Bu türler arasında en önemli üç tür sırasıyla senfoni, opera ve konçertodur. Opera sanatında zirveye Wagner ile ulaşırken, senfonik müziğin zirvesine Brahms ile ulaşılır. Konçerto formu ise Schumann, Brahms, Liszt, Saint-Saens, Chopin, Tchaikovsky gibi besteciler aracılığı ile en yetkin konumuna gelmiştir.

Romantik dönem müziğinin karakteristik özellikleri içerisinde en önemli ve devrimsel olanı kuşkusuz bestecilerin kendi iç dünyalarına dönerek en gizli ve öznel olan duyularını müziklerine konu olarak seçmiş olmaları ve buna bağlı olarak insana özgü içten, kendiliğinden ve tutku dolu eserlerin yaratılmasını sağlamalarıdır. Bu bakımdan romantik dönem bireysel bilinç dönemidir ve anahtar kelimesi

¹⁷ Carter ve diğerleri. Sanat.1983:s.72

¹⁸ Kaygısız, Mehmet. Müzik Tarihi. 1999:s.188

"ben"dir¹⁹. Klasik dönemde tamamen dünyevi olan sanat anlayışı romantik dönemde tıpkı barok dönemde olduğu gibi mistisizme ve doğüstü bir sanat anlayışına dönüşür. Bu, müzikal anlatımın soyutlaşarak dünyevi olandan kopuşudur. Besteciler giderek artan bir ilgiyle gerçek ötesi ve doğüstü konulara yönelir. Doğüstü konuların yanı sıra doğanın besteci üzerinde bıraktığı etkiler de müziğin konusu haline gelir. Günlük olay ve yaşantılardan kopularak hayal gücü ve fantezilerin ağırlıklı olduğu bir anlatım benimsenir. Besteci için önemli olan kendi duygularıdır ve heyecan, tutku, korku, üzüntü gibi her tür duyguyu dilediğinde ve derinlemesine işlemektedir. Klasik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan anlatımda netlik ve sadelik anlayışı yerine karmaşık ve puslu bir anlatım benimsenmiştir. Sanat, doğanın sanatçı üzerindeki etkilerinin aktarılması yoluyla yapılmalı görüşü savunulmuş ve içtenliği sağlayacak her tür biçim kullanılmıştır. Bu bakımdan romantik döneme özgü yazı stilleri veya formlar ortaya çıkmış, daha önceki dönemlerden aktarılanlar ise büyük ölçüde genişletilerek bambaşka yapılar haline getirilmiştir. Örneğin, bir müzik eserinin bütünsel armonik uyumuna katkısı olmayan dışarıdan (eklektik - nota grupları) eklenmiş ya da senfoninin akışı içinde herhangi bir çalgı için senfoninin şeklini bozabilecek bir solo pasaj yazılmıştır. Müzik-şiir ilişkisi 18. ve özellikle 19. yüzyılda bestecilerin duygularını ifade etmede yeni anlatım türlerine yönelmesinin temelini oluşturmuştur. Özellikle "Lied" in döneme özgü en önemli tür oluşu söylenebilir²⁰. 19. yüzyılda Lied türünde en başarılı örnekler Schubert, Schumann, Brahms, Wolf ve yüzyıl sonlarına gelindiğinde Richard Strauss tarafından bestelenmiştir.

Bütün bu gelişmeler içerisinde bestecilik tekniği açısından da köklü değişimler yaşanmıştır. Armonik kuralların büyük bölümü yıkılarak yerini yepyeni uygulamalara bırakmıştır. Yedili ve dokuzlu gibi karmaşık akorlar kullanılmış, armoninin sınırları zorlanmış ve buna çalgısal teknik sınırlar ile yeni çalgısal renk arayışları da katılmıştır. Kromatizm, alterasyon ve modülasyonlarda görülen yaygın kullanım armonik yapıyı atonalitenin sınırlarına dayandırmıştır²¹. Romantizmin müziğe getirdiği yenilikler, 20. yüzyıl müzik anlayışını hazırlaması bakımından diğer

¹⁹ Selanik, Cavidan. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. 1996:160.

²⁰ Kutluk, Fırat. Müziğin Tarihsel Evrimi. 1997:s.168.

²¹ Say, Ahmet. Müzik Tarihi. 2000:s.340.

tüm dönemlerde görülenlerden daha büyük bir öneme sahiptir. Romantik dönemin son bestecileri olarak görebileceğimiz Saint-Saens, Cesar Frank ve Gabriel Faure müzikal armoninin sınırlarını zorlayarak 20. yüzyıl armonisini hazırlamışlardır.

Romantik dönem çeşitli türlerin büyük bir evrim geçirerek olgunlaşıp zirveye ulaştığı bir dönemdir. Nocturne, romance, fantezi, vals, mazurka, polonez gibi türler hem ulusal akımların hem de bireysel yaşantıların en uygun ifade edildiği türler olarak büyük önem kazanmıştır. Orkestral yapıtlar arasında en önemli 3 tür sırasıyla senfoni, opera ve konçertodur. Opera sanatında zirveye Wagner ile ulaşırken, senfonik müziğin zirvesine Brahms ile ulaşılmıştır. Konçerto formu ise Schumann, Brahms, Liszt, Saint-Saens, Chopin, Tchaikovsky gibi besteciler aracılığı ile en yetkin konumuna gelmiştir.

Yapısal olarak köklerini sonat formundan alan senfoni, Schubert, Berlioz, Liszt ve dönemin sonlarında yaşamış olan besteciler tarafından geliştirilerek tam bir yetkinliğe kavuşmuştur. Beethoven ile birlikte orkestrada kullanılmaya başlanan yeni çalgılar romantik dönem boyunca görülen teknolojik yeniliklerin ve mükemmel müzik aletlerinin tasarlanması ile birlikte artarak senfonik müzik içerisinde yer edinmeye başlamıştır. Orkestranın ses hacmi arttırılarak çok daha büyük boyutlara ulaştırılmıştır. Ayrıca korolu orkestra müziği anlayışından farklı olarak bir senfoni orkestrası ile birlikte koro kullanılması önemli olaylardan biridir. İlk kez Beethoven tarafından *Op. 125 Re Minör 9*. Senfoni'de kullanılan senfonik koro daha sonra Liszt'in *Faust Senfonisi*'nde de kullanılmıştır. Bu uygulama aynı zamanda romantizme özgü türlerden biri olan senfonik şiir üslubunun da ilk örnekleri arasında yer alır. Senfonik şiir ve program müziği birbirlerinin bir parçası haline gelmiştir. Genel olarak bu durum müziğin konulu hale gelmesi şeklinde tanımlanabilir. Beethoven'ın *Pastoral Senfoni* ve *Les Adieux* sonatı Romantik dönem program müziğinin ilk örneklerinden sayılabilir. Romantik dönemin program müziği önceki dönemlerin program müziği ile çok az ortak noktaya sahiptir. Eskiden bir durumu veya olayı konu edinip resmederken oldukça çocuksu şekillerde işleyen müzik, artık duygu ve sezgilere hitap eden derin bir kavrayışı gerektirmektedir. Fransız besteci

Hector Berlioz ve Macar besteci Franz Liszt bu türde özellikle öne çıkan bestecilerdir.

19. yüzyılda opera alanında bir dizi yenilik olmuştur. Fransa'da Gasparo Spontini ve Giacomo Meyerbeer, 'büyük opera' olarak adlandırılan tarzı yaratmıştır. Başka bir Fransız besteci, Jacques Offenbach, komik opera olarak bilinen 'opera-bouffe'yi geliştirmiştir. Diğer önemli Fransız besteciler, Charles Gounod ve Georges Bizet'dir. İtalya'da Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti ve Vincenzo Bellini, 18. yüzyıl İtalyan geleneği olan 'bel canto'yu (güzel şarkı söyleme) sürdürmüşlerdir. Yüzyılın ikinci yarısında Bellini 'bel canto'daki vurguyu, insan ilişkilerinde gizli dramatik değerleri vurgulayarak değiştirmiştir. Platonik aşk ve şiddet duyguları, Giacomo Puccini tarafından vurgulanmıştır. Alman besteci Richard Wagner, sanatın bütün yanlarının dramatik ve felsefi amaca katkıda bulunduğu bir opera tarzı olan müzikal dramayı yaratmıştır. İnsani değerleri vurgulayan Verdi'nin aksine Wagner, efsaneler, mitoloji ve diğer benzeri kavramlarla ilgilenmiştir. Wagner, insanları, objeleri ve diğer kavramları temsil etmek için 'leitmotif'²² olarak adlandırılan melodi ve harmoni parçacıkları yaratmıştır. Bunlar, romantik anlayışta orkestra veya solistler tarafından tekrarlanır hale dönüşmüştür. Müzik tekniği bakımından klasik döneme özgü ezgi kalıbı anlayışının sınırları da genişletilmiştir. Daha önce dörder ölçüden oluşan tematik yapılar bu sınırın dışına taşmıştır. Ezgiler klasik dönemdeki gibi basit ve anlaşılır olanlardan ayrılarak karmaşık yoğun ve uzun anlatımlara dönüşmüştür.²³

Romantik dönemde çalgıların gelişimini tamamlaması ve çalgı üzerindeki teknik hâkimiyetin artması ile konçerto formu önem kazanmıştır. Bu nedenle Romantik dönem virtüözler dönemi olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çalgıların teknik olarak mükemmele yakın üretilmeye başlanması, piyanonun evrimi ve çekiç mekanizmasının daha metalik bir ses veren deri yerine sıcak ve yumuşak bir ton veren keçe ile kaplanması gibi gelişmeler çalgısal müziğin romantik dönemin en önemli üretimlerinden biri olmasında önemli role sahiptir. Besteciler aynı zamanda çalgılarında da yüksek hâkimiyete sahip oldukları için her çalgının sınırları

²² İrkin Aktüze.a.g.e. s.316

²³ Selanik, Cavidan. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. 1996:s.205.

zorlanmış, teknik açıdan icrası oldukça güç eserler derin felsefi arka planlar ile örülmüştür.

2.3.Rovelli Döneminde Yaşamış Meşhur Keman Virtüözleri

Rovelli'nin yaşamış olduğu Romantik dönemde özellikle virtüöz kemancılar ön plana çıkmıştır. Bunlardan en önde geleni Niccolò Paganini'dir. Bu dönemde yaşayan keman virtüözleri arasında R. Kreutzer, L.J. Massart, P.Sarasate, J.F.Mazas, A. Beriot sayılabilir.

Niccolò Paganini

1782-1840 yılları arasında yaşayan Paganini çok küçük yaşlarda keman eğitimine başlamıştır. 1801 yılında Lucca'da keman öğretmeni ve oda müziği topluluğu üyesi olarak profesyonel kariyerine adım atmıştır. Ancak 1809 yılında buradan ayrılmış ve kariyerine virtüöz olarak devam etmeye karar vermiştir.

Genellikle İtalya, Avusturya, Almanya, Fransa ve İngiltere'de konserler vermiştir. İtalya'ya yaptığı ilk seyahatte Milano'da kendi eseri olan *Le Streghe*'yi seslendirmiştir. Paganini'nin bu eserinde kemanda ilk kez çift ses doğuşkanlar kullanılmıştır. *Le Streghe* müzik dünyasında hemen ses getirmiş ve büyük başarı elde etmiştir.

1828 yılında gerçekleştirdiği Avusturya seyahatinde Schubert Paganini'yi ödüllendirmiş, "bir meleğin şarkı söyleyişi gibi çaldığını" belirtmiştir.²⁴ Fakat Paganini'nin stili her zaman olumlu karşılanmamıştır. Örneğin Kreutzer ve Rode onun konser performanslarının fazla bağımsız olduğu gerekçesi ile eleştirmişlerdir. Almanya'daki bazı profesyonel müzisyenler de onun stilini fazlaca tuhaf bulmuşlardır. Prag'daki konserinin ardından Bohemya Müzik Okulu Paganini'nin virtüözitesini sadece

²⁴ Edward Neil, "Paganini, Niccolò." *The Grove Dictionary of Music and Musicians* Oxford University Press, 2005.

teknik olanakları açısından kabullenmiştir²⁵. Paganini'nin keman çalışması o gün için herhangi bir okul tarafından model olarak kabul edilmemiş ve öğrencilere de aktarılmamıştır.

Rudolph Kreutzer

1766-1831 yılları arasında yaşayan Kreutzer 1795-1825 yılları arasında profesör unvanı ile görev yapmıştır. Paris konservatuvarında görev yaptığı sırada yine aynı konservatuvarda görev yapan Pierre Bailot ile keman öğretim programı yayımlamıştır. Kreutzer'in en önemli eseri 1769 yılında yayımlanan "42 Etüd"dür. Eserin orijinal adı *42 Études oucaprice Pour Les Violin* dir.

Pietro Antonio Locatelli

İtalyan besteci (Bergamo 1695-Amsterdam 1764) Roma da Corelli'nin öğrencisi oldu. Keman virtüözü olarak Avrupa'nın büyük kentlerini dolaştı. Amsterdam'a yerleşti. Keman çalma tekniğini geliştiren Locatelli, en güç eserleri yorumlayta gösterdiği üstün başarıyla Paganini'nin övgüsünü kazandı. Konçerto grossolar, keman sonatları, flüt sonatları, 4 keman için konçertolar ve kapisler besteledi.

Lambert Joseph Massart

19 Temmuz 1811'de Belçika'da doğdu. Kralın himayesinde olmasına rağmen Paris Konservatuvarı'na kabul edilmedi. Rodolphe Kreutzer'in özel öğrencisi oldu. 1843 yılında öğrenciliğine kabul edilmediği Paris Konservatuvarı'na keman profesörü olarak atandı ve bu okulda 47 yıl boyunca öğretmenlik yaptı.

²⁵ Nicolas Slominsky, Laura Kuhn, and Denis McIntire, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, (New York: Schirmer Books, 2001), 2694.

Beethoven'ın *Kreutzer Sonatı'nı* Liszt ile beraber seslendirdi. Yetiştirdiği öğrenciler arasında Fritz Kreisler, Eugène Ysaÿe, Henryk Wieniawski, Isidor Lotto, Teresina Tua, ve Charles Martin Loeffler sayılabilir.

Massart, yaşadığı dönemde sistematik vibratoyu ilk ortaya koyan kişi olarak saygınlık gördü. Mükemmel bir kuartet sanatçısı olarak ün yaptı. Piyanist olan eşi ile beraber birçok oda müziği konseri gerçekleştirdi.

1892 yılında Paris'te hayata gözlerini yumdu.

Pablo Martín Melitón de Sarasate

Pablo Sarasate Pamplona, 10 Mart 1844 İspanya'da doğdu. 5 yaşındayken babasıyla beraber keman çalmaya başladı, yerel bir öğretmenden özel ders almaya başlayınca yeteneği anlaşıldı. İlk konserini La Coruña kentinde verdiği 8 yaşındaydı. Performansı beğenildi ve bu sayede varlıklı bir kişinin sanatsal himayesine girdi. Bu şekilde Madrid'de eğitim görmeye Manuel Rodriguez Saez adıyla gitti. Madrid'de Kraliçe 2. İzabel'in beğenisini kazandı. 12 yaşındayken Paris Konservatuvarına Jean-Delphin Alard'ın öğrencisi olarak devam etti. Burada 17 yaşındayken girdiği yarışmada Konservatuvarın en büyük ödülünü kazandı.

Küçükten beri topluluklar önünde çalmaya alışık olan Sarasate 1860 yılında ilk profesyonel keman konserini verdi. Bir sonraki yıl Londra'da sahne aldı. Kariyeri boyunca dünyanın birçok yerine gitti, Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika'da konserler verdi. Sanatsal önemi, eserleri yorumlamasındaki saflıktan ileri gelmektedir. Kariyerinin başlarında çoğunlukla opera eserler yorumladı, bunlardan en önemlisi Carmen Fantasy'dir, kendisinin bestelediği eserler de mevcuttur. Bestelerindeki İspanyol ezgileri ondan sonraki sanatçıları da etkilemiştir. Örneğin bu esinlenmeler; Eduard Lalo'nun İspanyol Senfonisi, Georges Bizet'in Carmen, Camille Saint-Saëns'nin Rondo Capriccioso adlı eserlerinde görülebilir.

Ünlü oyun yazarı ve müzik eleştirmeni George Bernard Shaw, birçok keman için beste yapan bestecinin olduğunu ancak çok az keman bestecisi olduğunu belirtip Sarasate'nin hem yorumcu hem de besteci olarak önemine dikkat çekmiştir. Sarasate'nin besteleri özellikle kendi kıvraklığını gösterebileceği türden eserler olmuş, bunlardan en bilinenleri; Zigeunerweisen (1878) ve Carmen Fantasy (1883) eserleridir. Bestecinin en çok yorumlanan eserleri ise İspanyol Danslarıdır, burada besteci dinleyiciyi dinlendirirken, benzersiz yeteneklerini sergilemektedir. Aynı zamanda başka bestecilerin eserlerinden düzenlemeler de yapmıştır. 1904 yılında ise az sayıda kayıt yapmıştır. Yorumcu, dünyanın neresinde olursa olsun Pamplona'da düzenlenen her San Fermin Festivaline katılmıştır.

Sarasate, Biarritz Fransa'da 20 Eylül 1908 tarihinde vefat etti. Ölüm sebebi kronik bronşitti. Mirasında 1724 Antonio Stradivari yapımı kemanını Müzik Müzesine bırakan sanatçının adı halen bu müzede sergilenen kemana verilmiştir. İkinci kemanı olan 1713 Boissier Stradivari kemanı ise Madrid'deki Kraliyet Konservatuvarı'nda sergilenmektedir. Sanatçının anısına her yıl Madrid Uluslararası Pablo Sarasate Keman Yarışması düzenlenmektedir.

Birçok sanatçının çok sayıda eseri Sarasate'ye ithaf edilmiştir. Bunlardan bazıları; Henryk Wieniawski'nin 2 numaralı Keman Konçertosu, Édouard Lalo'nun İspanyol Senfonisi, Camille Saint-Saëns'nin Rondo Capriccioso, Max Bruch'un İskoç Fantazisi ve Alexander Mackenzie'nin Pibroch adlı eserleri sayılabilir.

Jacques Féréol Mazas

23 Eylül 1782'de Fransa'da doğdu. Paris Konservatuvarı'nda Pierre Bailot'un öğrencisi oldu. Öğrencilik yıllarında dikkatleri üzerine toplayan Mazas 1805 yılında Paris Konservatuvarı tarafından birincilikle ödüllendirildi. 1808'de besteci Auber tarafından kendisine ithaf edilen keman konçertosunu seslendirdi. Sonraki yıllarda Avrupa turnesine çıkarak birçok ülkede konserler verdi. 1831 yılında Theatre du Paris-Royal orkestrasının konzertmeisterliğine getirildi. Kısa bir süre sonra

Orleans'da Opera Comique Theater'ın yöneticiliğine ve konser direktörlüğüne atandı. 1837 ve 1841 yılları arasında Cambrai Konservatuvarı'nda müdürlük yaptı.

Keman eserlerinin büyük bir kısmını her düzeydeki genç kemancılar için yazılmış etüdler ve düetler oluşturmaktadır. Günümüzde metot olarak derlenmiş olan bu çalışmalar hem keman hem de viyolacılar tarafından kullanılmaktadır.

Charles Auguste de Bériot

Bériot, 20 Şubat 1802'de Belçika Lauven'de doğdu. Keman çalışmalarına Jean Francois Tiby ile başlamış, sonraki yıllarda Giovanni Battista Viotti'nin öğrencisi olmuştur. Viotti'nin teşviki üzerine kısa bir süre Baillot ile çalıştı. Ancak Bériot çalıştığı keman öğretmenlerinin tekniklerini benimsememiş, Paganini'nin tesiri altında kalmıştır.

Fransa Kralı 10. Charles ve Hollanda Kralı 1. William'ın oda orkestralarında keman sanatçısı olarak görev yaptı. Londra ve Paris başta olmak üzere Avrupa'nın birçok büyük müzik merkezinde başarılı konserler verdi.

1836'da opera şarkıcısı Maria Malibran ile evlendi. Felix Mendelssohn, bu ikilinin seslendirmesi için solo keman eşlikli aya bestelemiştir. Ancak aynı yıl Maria Malibran hayatını kaybetmiştir.

Madam Malibran'ın ölümünün ardından Bériot Bürüksel'e yerleşmiş, bu dönemde fazla konser vermemiştir. 1841 yılında çıktığı Almanya turnesinde Viyana majestelerinin kızı Marie Huber ile tanışmış ve evlenmiştir.

1842 yılında Baillot'un ölümü üzerine boşalan Paris Konservatuvarı keman öğretmenliğine Bériot önerilmiş, ancak Bériot bu teklifi reddetmiştir. 1843 yılında kemanda Fransız-Belçika ekolünü başlattığı Brussel Konservatuvarı'nda keman öğretmenliğine başlamıştır.

1852 yılında görme güçlüğü çektiğinden dolayı emekli olmak zorunda kalmış, 1858 yılında tamamen kör olmuştur. 1866 yılında geçirdiği felç sonrası kariyeri tamamen bitmiştir.

Beriot'nun yetiştirdiği öğrencileri arasında Hubert Léonard, Henri Vieuxtemps ve Heinrich Wilhelm Ernst sayılabilir. Beriot, kariyeri süresince günümüzde de seslendirilmeye devam eden on keman konçertosu ve günümüzde keman eğitiminde kullanılan birçok pedagojik eser bestelemiştir. 8 Nisan 1870 de vefat etmiştir.

BÖLÜM III

3. ENSTRÜMAN TEKNİĞİ GELİŞTİRMESİNDE ETÜD VE KAPRİSLERİN ÖNEMİ VE YERİ

Keman öğretiminde alıştırmalar, etütler ve bunların uygulanmaları önemli faktörler arasında yer almaktadır. Yay teknikleri, pozisyonlar ve pozisyon geçişleri, çift sesler ve akorlar, triller gibi bütün teknikler bu yolla öğrenilebilmekte, keman ve yayın doğru bir biçimde tutulması ve kullanılması bu süreçte şekillenerek tekniğin oluşmasında belirleyici olmaktadır.

Belli kasların düzenli kullanılması, hareketlerin yinelenmesi yoluyla kasların istenileni her zaman güvenle ve otomatik bir biçimde yerine getirilebilmesi için, bilinç güçlerini, istedik alışkanlıklar kazanılana kadar öğretim ve alıştırmalarla yetkinleştirmek gerekir.²⁶ Bu nedenle, keman öğretiminde kullanılan alıştırmalar ve etütler önem kazanmaktadır.

Ancak, öğretim doğrudan doğruya öğrencilerin eksiklik ve yetersizliklerinin giderilmesine yönlendirilmedikçe, ya da eldeki öğrenme ünitesi belli değişikliklere uğratarak öğrencilerin sahip oldukları giriş davranışlarına uygun hale getirilmedikçe, tam olarak öğrenme olanaksızlaşacaktır.²⁷ Bu açıdan, çalışma repertuarının dikkatli bir biçimde oluşturulması gerekir.

3.1. Etüd ve Kapris Nedir?

Etüd teriminin kökeni Fransızca *etude* kelimesinden gelmektedir. İngilizce karşılığı ise *study* olan terim alıştırmalar parçalarını tanımlamaktadır. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sözlüğünde “Genellikle bazı zorluklar üzerine performans tekniğine katkıda bulunan enstrümantal parçalar” olarak tanımlanırken,

²⁶ Dewey, J. Demokrasi ve Eğitim. 1996:61-62

²⁷ Bloom, B. S. İnsan Nitelikleri ve Okulda Öğrenme. 1998:129-130.

The *New Harvard Dictionary of Music* “bazı spesifik zorluklar üzerinde icracının tekniğini geliştirmek için yazılmış parça olarak tanımlanmaktadır. Bir etüdün çoğu zaman tek bir teknik problemi incelediği görülmektedir. Ancak içerisinde birden fazla teknik problemi barındıran etüdlere de bulunmaktadır.

Etüd çalışmaları enstrümanistler için vazgeçilmez bir boyuttur. Güçlü bir temeli olmayan enstrümanistlerin standart keman literatürünü dahi seslendirirken birçok zorlukla karşılaşmaları kaçınılmazdır. Bu nedenle geçmişten günümüze birçok etüd parçaları yazılmış, bu parçalar zaman zaman toplanarak kitaplara dönüştürülmüştür. Etüdlere spesifik teknik özellikleri içeren eğitici-öğretici parçalardır.

Enstrümanlara yönelik etüd kitaplarının ilk olarak 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı görülmektedir. Keman çalıcılığındaki en eski etüd kitabı örneklerinden biri Leopold Mozart’ın 1756’da yazdığı “*Essay on the Fundamental Principles of Violin Playing*” adlı kitaptır (Randel, 1986:293). 18 yüzyılın ikinci yarısı ve 19 yüzyıl içerisinde solo enstrüman icracılığının yükselen popüleritesi, gelişen müzik akımları çerçevesinde zor pasajların ortaya çıkması, çalgı eğitiminin pedagojik temellere oturmaya başlaması etüd ile ilgili çalışmaların artmasının nedenlerinden bazıları olarak sayılabilir. 1795’de Paris konservatuvarının kurulmuş olması da etüd çalışmalarına hız vermiştir. Nitekim bu okulda görev yapan Rode, Baillot ve Kreutzer gibi kemancıların tamamı keman için etüd yada kapisler yazmışlardır. 1793-1838 yılları arasında yaşayan Pietro Rovelli’nin keman için yazdığı 12 kapisisi de bu döneme rastlar.

Etüd kelimesi ilk olarak 1787’de Antonio Bartolomeo Bruni tarafından *29 Caprices et Airs varies en forme d’Étude piurle violon seul*, Op. 1 adlı eserinde kullanılmıştır²⁸. 1988’de Federigo Fierillo *Étude pour le violon formant 36 caprices*, Op. 3 adlı eserinde etüd kelimesini kullanmaya devam etmiştir. Yukarıdaki her iki

²⁸ Robin Stowell, “Road to Mastery,” *The Strad* 99 (August 1988): 620.

örnekte de daha önce bahsedildiği gibi etüd ve kapris kelimelerinin iç içe kullanıldığı görülmektedir.

Etüdlere kendi içlerinde çeşitli sınıflara ayrılabilirler. Örneğin konser etüdlere ile alıştırmaya yönelik etüdlere farklı sınıflamak gerekir. Stolba bunlara ek olarak “Özel Etüdlere” diye farklı bir etüd grubu tanımlamıştır (1968:5). Özel etüdlere spesifik bir tekniği güçlendirmeye yönelik etüdlere dir. Alıştırma etüdlere sınıfında Sevcik, Yost ve Shradieck sayılabilir. Özel etüd çalışmaları arasında en bilinenler Kreutzer, Rode, Gaviniès, Fiorillo ve Dont etüdlere dir. Konser etüdlere arasında Paganini’den Caprice Op1., Wieniawski’nin *Ecole-Moderne*, Op. 10 and *Études-Caprice*, Op. 18 sayılabilir.

Kapris teriminin kökeni (ing. *caprice*) Barok dönemde kullanılmaya başlayan Capriccio teriminden gelmektedir. Bu terim Barok dönemde serbest ve doğaçlama çalınan formu belirtir. Sonraki dönemlerde kimi kemancı ve besteciler yazmış oldukları etütlere de *Caprice* adını vermişlerdir. Örneğin Paganini Op.1’ine *Caprice* adını vermiş aynı şekilde Rode bu ismi etüd adı olarak kullanmıştır. Wieniawski’nin de Op.18’ine *Études-Caprice* adını verdiği görülmektedir. Günümüzde İngilizce adları ile *étude*, *study* ve *caprice* terimleri birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bu nedenle kapris denildiğinde, *Caprice* adı verilmiş bir etüd çalışması akla gelmelidir.

Keman eğitiminin çalışma repertuarının önemli bir kısmını etüdlere ve kaprisler oluşturmaktadır. Verimli bir keman eğitimi ancak seçilen repertuarının ayrıntılı analizi ile mümkün olabilir. Rovelli kaprislerin ayrıntılı analizine geçmeden önce keman literatüründe yer alan diğer önemli kapris ve etüd bestecilerini de ele almak, kapris ve etüdlere nin keman eğitimindeki yerini belirlemek açısından faydalı olacaktır.

3.2. Keman Repertuarında Önemli Etüd ve Kapris Bestecileri

Keman repertuarının tarihine bakıldığında etüd ve kapris alanında yazılan eserlerin özellikle romantik dönemde artış gösterdiği görülmektedir. Bunun başlıca nedeni olarak romantik dönemde biçim ve içerik açısından besteciye tanınan özgürlüklerin en üst düzeye çıkması sonucunda bestecilerin kemanın kullanım olanaklarını sonuna kadar araştırmaları ve geliştirmeye çalışmaları olarak görülebilir. Dolayısı ile keman repertuarına katkıda bulunan önemli kapris ve etüd bestecilerinin de çoğunlukla bu dönemde yaşadıkları görülmektedir. Özellikle beş bestecinin eserleri bu alanda öne çıkmaktadır. Bu besteciler tarihsel sıra ile şunlardır:

- Pierre Rode (1774-1830)
- Rudolph Kreutzer (1766-1831)
- Nicolo Paganini (1782-1840)
- Jakob Dont (1815-1888)
- Henryk Wieniawski (1835-1880)

Pierre Rode

1774-1830 yılları arasında yaşayan Rode pedagojik yönünden çok keman virtüözü olarak ün yapmıştır. Rode'un kapris ve etüd alanında keman literatürüne yaptığı en büyük katkı "24 Kapris"tir. Eserin orjinal *24 Caprice en forme d' Études pour le violon seul dans les 24 tons de la gamme* olarak geçer.²⁹ Eser 1815'te Paris'te yayımlanmıştır.

Rode'un kaprislerinde müzikal zenginlik dikkat çekicidir. Temel yay teknikleri, entonasyon, sağ ve sol el koordinasyonu gibi özellikleri içeren etüdlere yer alan çok çeşitli dinamikler de dikkat çekicidir. Anahtar seçiminde metodolojik bir yaklaşım izlenmiş, do majör ve la minör ile başlayan kaprisler sol majör ve mi minör ile devam etmekte, re majörde son bulmaktadır. Çoğunlukla 2 ya da 3 bölümlü

²⁹ Stowel, Robin. A.g.e., 620.

şarkı formlarında yazılan etüdlerin bazılarında giriş niteliğinde yavaş bir bölüm eklenmiştir. Etüdler tek bir tekniği değil birden fazla tekniği içermektedir. Örneğin 5 numaralı kapris detache ve martele tekniklerini, 12 numaralı kapris legato ve yumuşak yay değiştirme tekniklerini kapsamaktadır.

Rudolph Kreutzer

Etüdler kemancıların yay ve parmak bağlamında karşılaşılabilecekleri kimi zorlukların aşılabilmesi amacı ile tasarlanmıştır. Aşamalı bir yaklaşımı olmayan etüdler teknik bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. 1-14 numaralı etüdler çeşitli yay tekniklerini ele almaktadır. 15-22 ve 40 numaralı etüdler tril çalışmalarını içermektedir. 23-26 numaralı etüdler oktav çalışmaları, kırık oktavları, onlu aralıkları ve parmak değişimlerini kapsamaktadır. 27-30 numaralı etüdler ileri düzeyde yay tekniklerini içermektedir. 32-42 numaralı etüdler ise çift sesler üzerinedir.

Nicolo Paganini

. Paganini'nin eserlerinin büyük bir bölümü onun ölümünün ardından yayımlanmıştır. Op.1, 24 Kapris'in de yer aldığı bu eserler keman repertuarında yerlerini almışlardır. Paganini'nin sitili on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda virtüözite olarak tanımlanmış ve kemancılara model oluşturmuştur. Keman repertuarının yanı sıra Chopin, Liszt, Brahms ve Rachmaninoff gibi kimi piyanist besteciler bazı eserlerinde Paganini'nin kaprislerini piyano'ya uyarlayarak kullanmışlardır. Örneğin, *Variation on a Theme by Paganini* adlı eserinde Brahms ve *Rhapsody on a Theme of Paganini* adlı eserlerinde Rachminonoff, Paganini'nin Op.1,24. kaprisini kullanmışlardır. Liszt'in *Grande Etudes*, adlı eserindeki etüdlere 2 numaralı etüd 17. kapris, 5 numaralı etüd 9. kapris, 6 numaralı etüd 24. kapris üzerine yapılandırılmıştır.

Paganini'ni Op.1,24 Kapris adlı eseri virtüöziteye yönelik keman çalışmalarını içermektedir. Kaprisler, sol el pizzikatosu, doğuşkan sesler, hızlı tel değişimleri, çift ses, sotiye gibi ileri düzeyde teknik yeterlilikleri içermektedir.

Jakob Dont

1815-1888 yılları arasında yaşayan Dont keman virtüözü ve pedagogu olarak ün yapmıştır. Viyana konservatuvarında Georg Heelmesberger'in öğrencisi olmuştur. Keman için elliye yakın eser yazdığı bilinmektedir.³⁰ Keman etüdüleri *24 Etüd ve Kapris Op.35* ve *24 etüd: Kreutzer ve Rode Etüdlerinden Derleme Op.37* adlı çalışmalarıdır.

Etüdlerinde ağırlıklı olarak gelişkin düzeyde kemancılar için yazılmış sotiye ve rikoşe tekniklerine yer vermiştir. Dönemin etüd ve kapris çalışmalarında sotiye ve rikoşe çalışmalarının ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Stowell, bunun nedenini o zamanki yayların günümüzdeki modern yaylar kadar esnek olmaması olarak açıklamaktadır.³¹ Özellikle 9 ve 19 numaralı etüdler ricochet tekniğinin gelişkin örneklerini içermektedir.

Henryk Wieniawski

1835-1880 yılları arasında yaşamış Polonyalı kemancı ve bestecidir. 1843 yılında Paris Konservatuvarı'nda Clavel'in öğrencisi olmuş, 1844 ve 1848 yılları arasında Massart ile çalışmıştır. 1849 yılında armoni ve bestecilik eğitimi görmek üzere Paris Konservatuvarı'na yeniden kaydolmuştur. 1851-1853 yılları arasında Rusya'da yaşayan Wieniawski, Avrupa'ya döndüğünde Almanya, Hollanda, Belçika, İngiltere ve Fransa turnesine çıkmıştır. 1860-1872 yılları arasında o tarihlerde yeni kurulmuş olan St. Petersburg Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır. 1872 yılında Kuzey Amerika'ya yerleşmiş ve Brussel Konservatuvarı'nda iki yıl boyunca öğretmenlik yapmıştır. Wieniawski'nin keman için yazdığı eserler; *Polonaise in D*

³⁰ John Moran, "Dont, Jakob [Jacob]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Oxford University Press, 2005 (accessed 11 October 2005) available from <<http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552>>

³¹ Stowell, a.g.e.,:621.

major No.1 Op. 4 (1847), Souvenir de Moscou Op. 6 (1853), Mazurkalar (1853, 1854, ve 1860), Keman Konçertosu No.1 (1853), Ecole Moderne Op. 10 (1854), Etude-Caprice Op. 18 (1863), Polonaise in A major, No. 2 (1875), ve Keman Konçertosu No. 2 (1862).

Wieniawski'nin keman tekniği Fransız okulu ve Slav geleneğinin bir karışımı olarak görülmektedir.³² Güçlü vibratosu ile ün yapmıştır.

Moser, Wieniawski'yi keman dehası olarak tanımlamış ancak onun o zaman için kabul görmeyen dirseği yukarda ve yay üzerindeki baskıyı işaret parmağının ikinci boğumundan aktardığı sağ el tekniğini eleştirmiştir. Wieniawski'nin bu tekniği günümüzde Rus ekolü olarak bilinmektedir.³³

Wieniawski'nin eserleri de döneme uygun olarak virtüözite gerektirmektedir. Eserlerinin müzikal olmalarına karşın seslendirebilmeleri için ileri düzeyde teknik yeterlilik ve uğraşı ister. Wieniawski'nin etüd ve kapisler içeren iki eseri *Ecole Moderne Op. 10* ve *Etude-Caprice Op. 18'dir*. Etüd ve kapisleri başta sotiye olmak üzere çeşitli yay tekniklerine ilişkin çalışmaları içermektedir.

3.3. Keman Repertuarında Önemli Yer Tutan Etüd ve Kapislerin Listesi

- O. Sevcik, op. 1.
- P.Gavinies, 24 Studies
- C. Dancla, 24 Etudes, op. 13
- R. Kreutzer, 24 Caprices/Etudes
- P. Rode, 24 Caprices/Etudes
- F. Fiorillo, 36 Etudes
- J. Dont, op. 37, Studies

³² Zofia Chechlińska and Boris Schwarz, "Wieniawski, Henryk." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Oxford University Press, 2005 (accessed 11 October 2005) available from <<http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552>>

³³ Zofia Chechlińska and Boris Schwarz, a.g.e.

J. Dont, Op. 35, 24 *Etudes*
H. Wieniawski, 8 *Etudes* op. 18
H. Wieniawski, *Ecole Moderne* Op.10
A. Alard, op 21, 24 *Etudes*
N. Paganini: 24 *Caprices*
J. Mazas: *Advanced Studies* op. 36
27 *Brilliant Studies*,
Book 1, 30 *Special Studies*,
Book 2 op. 36 *Progressive Studies*
Book 3, 18 *Artists studies*

A.Seybold: *Easiest Violin Etudes*

3.4. Etüd ve Kaprislerde Yer Alan Belli Başlı Yay Teknikleri

Legato

İki ya da daha çok sesi bir yay içerisinde ayırmadan çalmaya legato denir. Legato tekniğinde seslendirmede herhangi bir kesintinin olmaması önem taşımaktadır. Özellikle yayın tel değiştirmesi sırasında sesin sürekliliğinin kesintiye uğrama tehlikesi bulunmaktadır.

Birden çok sesi tek yayda seslendirebilmek için yay çekiş hızının yavaşlatılması gerekmektedir. Aynı zamanda yayın üzerindeki basıncın azaltılması akıcı bir tel değiştirme hareketini kolaylaştırıcı niteliktedir. Tel değiştirme hareketinde ne kesiklik olmalı ne de çift ses aynı anda duyulmalıdır.

Legato tekniği yayın topuğa yakın kısmında güçlük yaratabilir. Bu nedenle yayın alt ve en alt kısımlarında ön kolu da çalıştıran alıştırmalara yer verilmelidir.

Legato tekniğinde sağ ve sol el arasındaki koordinasyon en üst düzeydedir. Pürüzsüz bir legato için sağ ve sol eldeki eş zamanlı hareketlerin önemi büyüktür.. Bu nedenle

tel geçişlerinin öncelikle boş tellerde çalışılması yararlı olur. Legato tekniğinin özellikle gam ve arpejlerde uygulanması istenilen artikülasyonun elde edilmesi için uygun olabilir.

Detache

Her ses için ayrı yapılan çekme ve itme hareketine detache denir. Çekme ve itme hareketleri sırasında sesler arasında bir boşluk bırakılmaması önem taşır. Bu nedenle çekme veya itme hareketi bir sonraki hareketin başlangıcına kadar sürdürülmeli erken kesilmemelidir. Detache tekniğinde itme çekme hareketleri aynı şekilde ve ağırlıklı olarak sağ ön kolun hareketiyle yapılır. Tele yapılan baskıda herhangi bir değişiklik olmaz. Daha çok orta ve üst yarıda kullanılan detache, yayın her bölümünde de alınabilir. Kullanılan yayın uzunluğunda ise bir sınırlama yoktur. Bu nedenle yayın her bölümü için ayrı çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Detache tekniğinde kullanılan yayın uzunluğu ve hareketin hızına göre bilek ve kol hareketlerinde farklılıklar ortaya çıkar. Bu nedenle detache tekniğini içeren alıştırmalar sürekli tekrarlanmalıdır.

Vurgulu Detache

Belirgin bir vurgu ile başlayan detache tekniğine vurgulu detache denir. Bu vurgu çekme ve itme hareketleri başlangıcında yay üzerindeki baskının artırılması ve ilk harekette yay hızının biraz daha artırılması ile sağlanır. Vurgulu detachede de yay değiştirmeler sırasında aralarda boşluk bırakılmaması önemlidir.

Detache Porte

Detache portede tını önce biraz yükselir sonra giderek azalır. Sesin yükselmesi tele olan baskının ve yay hızının artırılması ile elde edilir. Sesler arasında çok kısa boşluklar bulunabilir.

Detache Lance

Bu oldukça kısa ve hızlı bir yay çekiş türüdür. Yay başlangıçta çok hızlı çekilir ve hız giderek azaltılır. Genelde sesler arasında belirgin bir aralık vardır. Sesin başında vurgu ya da yükselme bulunmaz. Vurgusuz kısa sesler elde edilmek istendiğinde kullanılır.

Porte ve Lance yay teknikleri genelde beraber kullanılırlar.

Portato

Uygulanış açısından detache porte ile yakınlık gösterir. Porte çalışta olduğu gibi her ses önce yükselir sonra azalır. Sesler ara vermeden birbirine bağlandığı zaman bağlı legato çalıştakine benzer sesler elde edilir. Sesler birbirinden ayrıldığı zaman detache porteye benzer sesler elde edilir. Ancak portato tekniğinin genel kullanımında sesler birbirinden hafifçe ayrılır ve bu ayrılmada yayın tel üzerindeki baskısı hafifçe kaldırılır.

Fouette

Kamçılama olarak bilinen çalma türüdür. Vurgulu detacheden türemiş bir tekniktir. Vurgulu detacheden farklı olarak vurgunun belirtilmesi için yay telden kaldırılarak büyük bir enerji ile tele vurulur. Bu teknik daha çok yayın üst yarısında ve iterek uygulanır. Ancak teknik açıdan hem çekerek hem de iterek çalışılması gerekmektedir.

Fouette tekniği sert bir etki yapar. Çok yönlü kullanılmaktadır. Bir sesin önemsenmesi gerektiğinde martele çalış için zaman yoksa fouette tekniği etkili olabilir. Detache pasajlara kısa ve vurgulu sesler eklenmek istendiğinde kullanılır.

Fouette tekniğinde en sık görülen sorun yayın telden erken kaldırılmasıdır. Fouette tekniğinde yayın telden kaldırılması ve tekrar tele çarpması neredeyse aynı anda gerçekleşmelidir.

Martele

Martele en temel yay tekniklerinden biridir. Çekiçleme olarak da bilinir. Martele tekniği diğer yay tekniklerine de katkı sağlayan ve sağ el hâkimiyetini üst düzeye çıkaran bir tekniktir. Martele darbeye benzeyen bir yay çekiş tekniğidir. Her sesin başında sert bir vurgu yapılır. Bu vurgu yayı çekmeden önce sağ elin hazırlanmasını gerektirir. Yay teli ilk tuttuğunda baskı uygulanır ve bu baskı çok kısa bir süre sonra normale döner. Bu hazırlayıcı vurgu erken sona ererse ses vurgulu çıkmaz, geç sona ererse ses cızırtıya dönüşür.

İki tür martele bulunur. Marteleyi izleyen ses uzunsa buna uzun martele, kısaysa basit martele denir.

Basit Martele

Basit martele bütün yaydan en küçük dilime kadar her büyüklükteki yay dilimi ile uygulanabilir. Ayrıca topuktan uca kadar yayın her bölümünde martele yapılabilir. Yay çekişin devamında yay üzerindeki baskı kaldırılmazsa martele sesin kalitesi bozulur. Ses fazla baskıdan kaynaklanan bir cızırtıya dönüşebilir.

Martele tekniğinde dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta diğer sese geçerken yaya erken baskı uygulamamaktır. Yay çekme hareketi tamamlanmadan yaya baskı yapılmamalıdır. Hareket iterek topuk bölgesinde bitiyorsa yay hafifçe telden kaldırılabilir. Aksi takdirde topukta ağırlık fazla olduğundan martele ses cızırtılı gelebilir.

Yayın ucunda yapılan martelede yay üzerinde baskıyı sağlamak için elin ve kolun duruşu büyük önem taşır. Sağ el pozisyonu kolun ağırlığını tele aktaracak şekilde olmalıdır. Topukta ise yay ağırlığı fazla olduğundan baskı olabildiğince hafif olmalıdır.

Martele hareketinde kolun hareketi, parmakların yatay hareketi ve parmakların kol ağırlığını tele aktarması önem taşımaktadır.

Uzun Martele

Uzun martele aslında martele gibi başlayan detache yay kullanımınıdır. Başlangıç martele yapılır ancak yayın devamında uzun ve ifadeli bir ses istenir. Çabuk ve baskı ile yapılan başlangıçtan sonra baskı bırakılarak yayın hızı düşürülür.

Colle

Bu teknikte yay havaya kaldırıldıktan sonra tel üzerine konur ve bulunduğu anda da tel hafif ama hızla çekilir. Ses kısa bir süre tınladıktan sonra yay telden kaldırılarak bir sonraki colle için hazırlanır. Telin hızla çekilişi marteleyle benzerle beraber bu teknikte yay üzerinde baskı uygulanmaz. Colle yay ile yapılan bir tür pizzicatodur.

Colle tekniği yayın alt yarısında uygulanır. Başlangıçta topukta ve uçta kısa yaylar ile çalışmalar yapılabilir. Yay tele çok hafif şekilde temas etmelidir. Tekniğin doğru uygulanabilmesi için sağ el parmaklarının yatay ve dikey hareketleri önem taşımaktadır. Yay büyüdükçe kol da devreye girer.

Colle pizzicatunun hafifliği ve martelenin keskinliğini birleştiren bir tekniktir. Çabuk tempolarda martele yerine de kullanılabilir.

Spiccato

Bu teknikte yay havadan tel üstüne düşürülür ve her sestem sonra tekrar kaldırılır. Hareketin hem yatay hem de dikey yönü vardır. Yatay hareket öne çıkarsa yay daha düz bir yol izler. Bu durumda ses daha dolgun, yuvarlak ve yumuşak karakterde oluşur. Dikey hareket öne çıkarsa yay daha kavisli bir yol izler ve ses daha sert ve vurgulu karakterde oluşur. Sesin kalitesi ve gürlüğünü yayın tele düşürüldüğü yükseklik etkiler. Yay tele ne kadar yüksekten bırakılırsa ses o kadar gür oluşur.

Spiccato her türlü yay uzunluğunda kullanılabilir. Geniş ve ağır spiccato karakter için yayın aşağı bölümü, hızlı ve kısa karakterde spiccato için yayın üst bölümü kullanılır. Tam topukta kısa ve sert spiccato yapılabilir. Spiccato ancak yayın tel üzerine dikey olarak düşürülmesi ile elde edilebilir.

Yay havadan düşürüldüğü için parmak, el ve kol hareketlerinin yanı sıra dirsek de önem kazanır. Ancak ana hareket koldan gelir. Hız arttıkça hareket koldan ele ve parmaklara doğru kayar. Spiccato tekniğinde yay üzerindeki ağırlığı doğru belirlemek ve yayı doğru noktada kullanmak önemlidir.

Çok geniş ve uzun spiccatalara spiccato cantabile denir. Yayın daha yukarıdan düştüğü, güçlü ve kısa spiccatalara ise vurgulu spiccato denir.

Sautille

Yayın zıplatılarak kullanıldığı bir diğer teknik sautilledir. Spiccato'dan farklı olarak her ses için düşme ve kalkma şeklinde ayrı bir yay hareketi bulunmaz. Zıplama hareketi daha çok yay esnekliğinden oluşmaktadır. En iyi sonuç yayın denge noktasında alınır.

Bu tekniğin yerleşmesi için önce küçük ve hızlı detache çalışmaları faydalı olabilir. Sautille tekniğinde hareketin merkezi parmaklardır. Parmakların dikey ve yatay hareketi kontrol altında tutması önem taşır.

Staccato

Yayın bir bölümünde yapılan kısa ve çok belirgin artiküle edilmiş çekme ve itme hareketlerine staccato denir. Yayın kılları her zaman telle temas halinde olmalı, telden ayrılmamalıdır. Her çekiş için yay üzerine tekrar baskı uygulanmalı, vurgu bitince uygulanan baskı kaldırılmalıdır. Staccatolar arka arkaya yapılan küçük marteleler gibi çalınır.

Eserlerde staccatonun çok hızlı olarak kullanıldığı görülür. Bu hızı kazanabilmek kol, el ve parmak kaslarını doğru çalışmalarını ile mümkündür.

Staccato tekniğinde iki temel güçlük dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki kasların çok çabuk kasılıp gevşemelerine olanak tanıyacak sağ el pozisyonunu oturtma, ikincisi ise sol el parmaklarının tel değişimlerinde ortaya çıkan koordinasyon problemidir. Bu güçlükleri aşmak için staccato tekniği öncelikle boş telde ya da tek bir ses üzerinde çalışılmalıdır. Böylece hareketin uygulanması için gerekli pozisyon, ritim ve hız kontrol edilebilir. Daha sonra ikili ve üçlü gibi küçük nota grupları içerisinde yapılacak çalışmalarla genişletilerek devam edilebilir. Sol el koordinasyonları için gam ve arpej çalışmaları faydalı olacaktır.

Ricochet

Çekerek ya da iterek yayın tel üzerinde zıplamasına dayalı bir tekniktir. Yaya tele ilk dokunuşunda bir hareket verilir ve devamında yay kendi esnekliği ile zıplamaya devam eder.

Yayın zıplama yeteneği uca doğru artarken topuğa doğru azalır. Ricochetin hızı yayın kullanılan bölgesi ve yayın telden yükselme mesafesi ile ayarlanabilir. Tel değişimlerinde yay zıplama ivmesi kazandığından ricochet tekniğinin

uygulanmasında tel değişim problemleri çok yaşanmaz. Ricochet tekniğine ilişkin çalışmaların öncelikle boş telde yapılması faydalı olabilir.

BÖLÜM IV

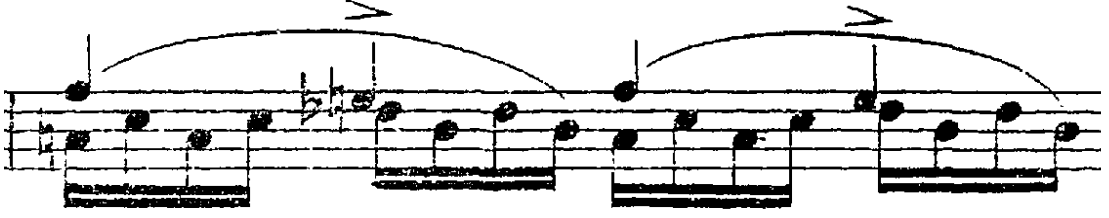
4. ROVELLİ KAPRİSLERİN ANALİZİ

4.2.Kaprisin Teknik Gelişim Amacı,Analizi ve Teknik çalışma Önerileri

4.2.1.Kapris No:1

Eser 2 ölçülük giriş ile başlar. Bu giriş temanın da başlangıç sesi olan si bemol sesinin tutulmasıyla yerini temaya bırakır.





B temasının oluşmasında ki ana nedenlerden birisi ise A temasının zayıf zamanına denk gelen aksanların B temasının kuvvetli zamanlarında gelmesidir. 29. ölçüden itibaren aksanlar tekrar zayıf zamana gelir ve bu şekilde besteci eseri sıkıcılıktan kurtarır. 34. ölçüden 39. ölçüye kadar olan yepyeni tematik anlayış eserin kulminasyonunu oluştururken eseri finale hazırlar. 40. ölçünün 3. vuruşundan itibaren motifin sekvens olarak aşağı doğru geliştirilmesinin, ardından eser tonik akorunun 1. çevrimi ile son bulur.

1 numaralı kapris teknik açıdan sol elde pozisyon hakimiyeti, sağ elde ise çift ses çalarken uygulanan basınç ayarı üzerine yoğunlaşmış bir kapristir. Pozisyon hakimiyetini sağlamak için kaprisin genelinde görülen 1. parmağın her ölçüde sabit kalması entonasyon açısından da emniyeti sağlar. Sağ elde kaprisin genelinde devam eden 8 bağlı onaltılıklar, 32. ölçü ve sonrasında 4-6 ve 12 bağlı olarak değişkenlik göstererek kaprise hareket getirirken, aynı zamanda da sağ elde tüm bağ grupları arasındaki dinamik dengeyi sağlamlaştırmaya yardımcı olur.

1 numaralı kapriste yapılması gereken ilk çalışma eseri anlamak ve entonasyonu temizlemektir. Çalışmaya ilk başlandığında çift sesler ve bağlar kullanılmamalıdır. Çift seslerin sadece bas seslerini çalarak, dörder ölçülük ikişer tekrar ile $\text{♩}=70$ metronomda 2 bağlı olarak çalınmalıdır.

Aşağıdaki örnekte ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur.



Yukarıda görülen çalışma, 4 bağlı, 8 bağlı ve metronomu yavaş yavaş arttırarak eserin temposuna ulaştıktan sonra. Çift seslerin sadece soprano seslerini oluşturan melodik yapı dörder ölçülük ikişer tekrar ile $\text{♩} = 60$ metronomda 2 bağlı olarak çalışılmalıdır.

Aşağıdaki örnekte 3. ölçüden başlayan dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur.



Yukarıda görülen çalışma 4 bağlı ve farklı metronom hızlarında da çalışılmalıdır.

Kaprisin melodik yapısı ve bu yapıya eşlik eden onaltılık notaların ayrı ayrı çalışmasını yaptıktan ve anladıktan sonra bu iki yapıyı doğru bir şekilde bir araya getirmek gereklidir. Bunun için yapılacak en iyi çalışma şekli; çift sesleri aynı anda yazdığı gibi sol elde basmak ancak sağ elde yalnızca tek bir teli, tek bir hattı çalmaktır. Sol el de kapris de yazıldığı gibi hem eşlik eden onaltılıklar hem de melodik yapı çalarken sağ el öncelikle ve sadece eşlik eden onaltılıkları seslendirir. Bu çalışma aynı şekilde melodik yapı içinde ve farklı metronom hızlarında yapılmalıdır.

4. ölçüde başlayan 2/4 oktavlar için inici ve çıkıcı 1/3-2/4 oktav gamı çalışılması pasajın temiz ve rahat çalınmasına yardımcı olacaktır. 3. ölçü den itibaren melodik yapının ikinci ve uzun seslerinde başlayan vurguları doğru çalabilmek için sağ elde bu vurguyu yaparken fazla yay harcamamaya, ölçünün tamamını kapsayan bağ süresince ses kalitesinin değişmemesi için çok dikkat edilmelidir.

4.2.2.Kapris No:2

Fa majör tonunda yazılmış olan 2 numaralı kapis Paganini'nin 2 numaralı kapisini ile benzerlik gösterir. Sol elde 1/3-2/4 oktav çalışması, geniş aralıklarda parmak açma, sağ elde ise martele ve tel atlamaları kapisinin öne çıkan özellikleridir. Kapis boyunca devam eden arpejler ve büyük ses atlamaları 2 numaralı kapisini entonasyon açısından da önemli bir yere taşır. Tamamen teknik gelişim üzerine yazılmış olan kapisinin genelinde dördüncü parmak sabit bir şekilde tel üzerinde kalırken, diğer parmaklar aynı pozisyonda veya esnetilerek sürekli bir hareket halindedir. Büyük aralıklar çalınırken esnetilen parmaklara yardımcı olması için baş parmak avucunun ortasına doğru alınmalı ve sol bilek dışarı çevrilmelidir.

Kapis boyunca devam eden martele yay tekniğinin eser boyunca farklı dinamiklerde yazılmış olması sağ el tekniğini sağlamlaştırmak için yardımcı olurken, sağ el bileği, sağ kol ve dirsek hareketlerinin kontrolüne yardımcı olur.

2 numaralı kapisinin ilk çalışması boş telde tel atlama çalışması olmalıdır. Bu çalışma sağ kol dirseğinin tel atlamalarındaki hakimiyetini arttırmak, aynı zamanda martele çalışmadaki bilek hareketini sağlamlaştırmak için önemlidir. İlk olarak martele tekniği unutulup sadece tel atlamalarına ve sağ kol dirseğine dikkat verilmelidir. Sağ kol dirseği tel atlamalarında bir sonra ki tel e geçmeden, geçeceği telin pozisyonunu almalıdır. Bunun için aşağıda ki boş tel çalışmaları yapılmalıdır. Tel geçişleri arasında ki eslerde sağ kol dirseği bir sonraki telin pozisyonunu almış olmalı. Eslerin amacı sağ kol dirseğinin bir sonraki tel pozisyonunu almasına

yardımcı olmak içindir. Büyük tel atlamalarında ise sağ kol dirseğinin iki tel arasında ki mesafede sabitlenmesi ve hareketin sağ el bileği yardımıyla yapılması gerekir.

Aşağıdaki örnekler sağ kol dirsek ve sağ el bilek için boş tel egzersizleridir.

♩=70 metronomdan başlayarak yavaş yavaş hızlandırılmalıdır.

♩=70



♩=70

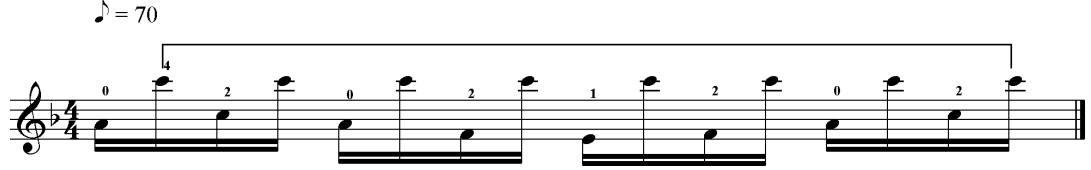
3

♩=70

3

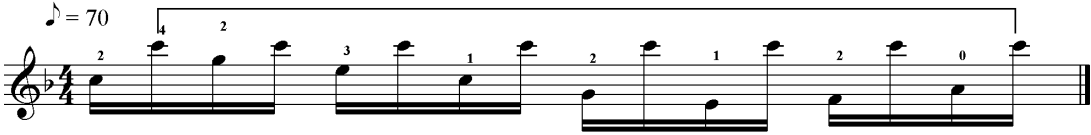
Kaprisin teknik olarak zorlayıcı bir diğer yanı ise, 4. parmağın sopranoda ki notada sabit kalması, birinci ve ikinci parmağın ise pozisyon dışı esnemelerle geniş aralıkların çalıştırılmasıdır. Bu büyük aralıkları çalabilmek için ayrı bir çalışma yapmak eser boyu devam eden bu esnemeleri daha rahat çalabilmek adına yardımcı olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken ilk şey baş parmağın avucun iç kısmına doğru hareketidir. Bu hareketin sol bileğin dışarıya doğru çevrilmesi ile desteklenmesi de parmaklar arasında ki mesafeyi açmakta rahatlık sağlayacaktır

Aşağıda 40. ölçüden alınarak değiştirilmiş çalışma önerisi verilmiştir.



Bu egzersiz daha sonra dördüncü parmak sabitken birinci ve ikinci parmakların pozisyon değişimi içinde ayrıca çalışılmalıdır. 23. ölçüde net bir şekilde görülen bu pozisyon değişimlerinde önemli olan sol el parmakları esnetilirken gerçekleşen elin küçülme ve büyüme hareketleri sırasında sabit olan dördüncü parmağın entonasyonunun doğru ve sabit kalabilmesidir.

Aşağıda 23. ölçüden alınarak değiştirilmiş çalışma önerisi verilmiştir.



4.2.3.Kapris No:3

3 numaralı kapis tek bölmeli Lied formundadır. J.S.Bach'ın re minör Toccatasında görülen tekrarlanan ses ögesi,temada ve eserin bütününde göze çarpar.

3 numaralı kapris teknik açıdan sol elde 1.,2. ve 3. pozisyonda çift sesler,sağ elde ise iki bağlı staccato tekniğini geliştirmek üzerine yoğunlaşmış bir kapristir. Eserde kullanılan dinamikler (**p,f,mf,dimin,cresc** vs...)kaprise müzikalite katmak için kullanılsa da,sol elde kapris boyunca devam eden iki bağlı staccato tekniğini farklı dinamiklerde çalma alışkanlığını geliştirmek ve arşeye olan hakimiyeti arttırmak için de önemlidir.

Kaprisin sadece başlangıç notaları olan, la ve do çift seslerinin çekerek olması, iki bağlı staccatoların ikinci onaltılıktan itibaren başlamasına sebep olur. Bu durum, 11. ölçünün ilk vuruşundaki sekizlik si ve sol çift sesleri ve 34. ölçüdeki eserin finalini veren dört sesli akor haricinde eserin tamamını oluşturan onaltılık notaların iki bağlı staccato olarak çalınmasını zorlaştırarak, ritmik açıdan gelişim sağlar.

3 numaralı kaprisde yapılması gereken ilk şey entonasyonu temizlemektir. Bunun için ilk önce kaprisin müziğini anlamak önemlidir. Çalışmaya ilk başladığında çift sesler ve iki bağlı staccato tekniği kullanılmamalıdır. Çift seslerin sadece üstteki seslerini çalarak, dörder ölçülük ikişer tekrar ile ♩=70 metronomda 2 bağlı olarak çalınmalıdır.

Aşağıdaki örnekte ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur.



Kaprisi melodik açıdan anladıktan sonra çift sesler üzerinde çalışmak gerekmektedir. Kapris boyunca ardı ardına devam eden onaltılıklar bir çift ses bir tek ses olarak periyodik olarak devam eder. Çift sesleri oturtmak için aradaki tek sesleri çıkartarak, parmakların çift seslere olan hakimiyetini arttırmak için, dörder ölçülük ikişer tekrar halinde ♩=70 metronomda, her çift ses diğer arşede de tekrarlanarak çalınmalı bu sayede çift seslerin bağlantılarının sol el de iyice oturması

sağlanmalıdır. Çift sesleri çalışırken pozisyon geçişlerini ayrıca nota nota tekrar etmek gereklidir ve bu çalışmada kesinlikle vibrato kullanılmamalıdır.

Aşağıdaki örnekte ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur.



Bu çalışmalardan sonra staccatosuz bağlarla yavaş bir tempoda karpisin orijinal halini çalışabiliriz.

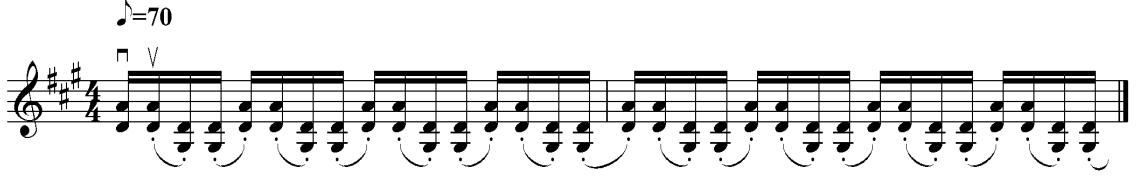
Kapis de kullanılan sağ el tekniği özellikle üzerinde durulması gereken bir tekniktir. Bu tekniği öncelikle boş teller üzerinde çalışmak, karpisi çalmakta büyük kolaylık sağlar. İki bağlı staccato çalışmamasında en dikkat edilmesi gereken, bağlı iki nota arasında arşenin tamamen durması ve arşeyi tel üzerinden hiç kaldırılmaması gerektiğidir. Sağ el bileğinin bu teknik de aktif rol üstlenmesinden dolayı, tekniği doğru uygulayabilmek ve herhangi bir sakatlanmaya sebebiyet vermemesi için serbest bırakılmalıdır.

Aşağıda mi-la ve la-re boş tellerinde iki bağlı staccato çalışma önerisi vardır



Aynı çalışma la-re ve re-sol telleri üzerinde de,sağ kolun kondisyonu için yapılmalıdır.

Aşağıda la-re ve re-sol boş tellerinde iki bağlı staccato çalışma önerisi vardır.



Bu çalışma ♩=70 metronomdan başlayarak, parçanın orijinal temposuna kadar yavaş yavaş hızlandırarak çalışmak, tekniğin tam olarak oturtulabilmesi için önemlidir. Boş tel üzerinde yaptığımız bu çalışmaları daha zorlaştırarak kapris dede kullanıldığı gibi ardı ardına gelen onaltılıkların biri çift ses diğeri tek ses olarak boş tel üzerinde çalışmamız sağ el tekniğinin sağlanmasına yardımcı olur.

Aşağıda mi-la ve re- boş tellerinde iki bağlı staccato çalışma önerisi vardır



Aynı çalışma la-re ve re-sol telleri üzerinde de, sağ kolun kondisyonu için yapılmalıdır.

Aşağıda la-re ve sol- boş tellerinde iki bağlı staccato çalışma önerisi vardır



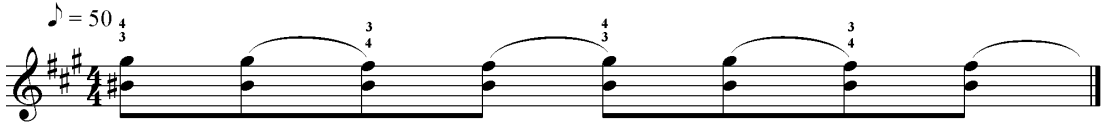
13. ölçüde üçüncü pozisyonda gelen çift seslere dikkat edilmelidir. Buradaki zorluk üçüncü ve dördüncü parmakların yer değiştirme hareketinin temiz ve telin üzerinde yumuşak bir şekilde yapılmasıdır. Entonasyon olarak da zor olan bu geçişi ayrı çalışmak önemlidir.

Aşağıda teknik çalışma önerisi verilmiştir.



Pasaj ayrı ve yavaş bir şekilde çalışıldıktan sonra bağlantıyı sağlamlaştırmak için aşağıdaki çalışma yapılmalıdır.

Aşağıda teknik çalışma önerisi verilmiştir.



4.2.4.Kapris No:4

Final akoru olan dörtlük üç sesli si bemol majör akoru haricinde eserin tamamı üçlemelerden oluşan çift seslerle yazılmıştır.



İlk dört ölçüde verilen ana tema 5. ölçüden itibaren modülasyonlar ile 9. ölçüdeki Fa majör tonalitesine ulaşır.



Bu modülasyonlar 27. ölçüye kadar gelişerek devam eder. 27. ölçüden itibaren birinci parmak yarım seslik küçük hareketler dışında mi sesinde sabitlenir.

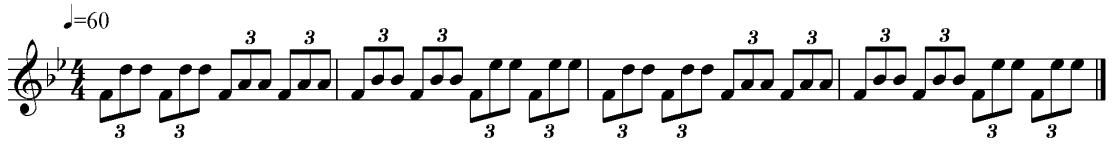
Bu hareket 36. ölçüye kadar devam eder. Burada 32. ölçünün ilk iki sekizliğinin parmak aralıkları zorlayıcıdır. Bu aralığı rahat çalabilmek için başparmak avuç içine doğru alınmalı ve sol bilek dışarı doğru çevrilmelidir. 36. ölçüden itibaren motivik yapı kromatik hareketlerle eseri finale hazırlar. Kapris si bemol majör tonunun üç sesli akoru ile son bulur.

Çift ses ve akor çalışması üzerine yoğunlaşan 4 numaralı kapris sol elde çift ses, el pozisyonu ve entonasyon çalıştırırken, sağ elde ise üç bağlı giden çift ses üçlemelerle akıcı bir şekilde akor çalabilme kabiliyetini geliştirmeye yöneliktir.

Kaprisin ilk üçlemesinin ilk iki notasının bağlı olup, eserin tümü boyunca devam eden üçlü bağların kaprisin ilk üçlemesinin son notasında başlaması kaprisi ritmik ve yay hakimiyeti açısından zor kılar.

4 numaralı kaprisi çalışmaya başlarken bağlar ve dinamikler asla kullanılmamalıdır. Sağ eldeki yumuşaklık kadar sol eldeki entonasyon da önemlidir. Bu yüzden kaprise tüm notalar bağımsız ve sadece çift seslerin üst seslerini yavaş tempoda çalışarak başlanmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur

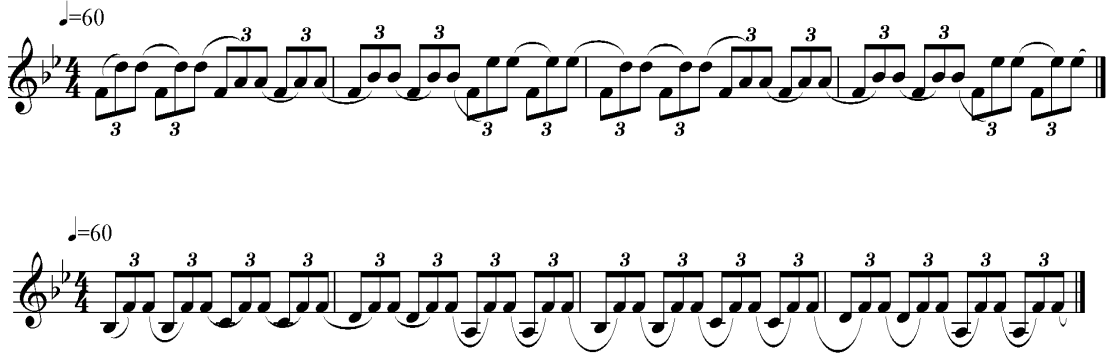


Aynı işlem çift seslerin alt partisi içinde yapılmalıdır. Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmuştur.



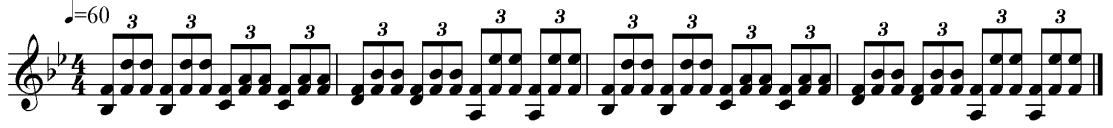
Bu iki çalışma 60 metronomdan yavaş yavaş hızlandırılarak çalışıldıktan sonra aynı çalışma kaprisin orijinal bağlarıyla da yapılmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerileri sunulmuştur



Çift sesleri teker teker çalıştıktan sonra bu iki hat bağların ve dinamiklerin hiç biri yapılmadan yavaş tempoda yayı fazla bastırmadan her bir çift ses ayrı olarak çalışılmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerileri sunulmuştur.



1/3-2/4 oktavlar için inici ve çıkıcı kromatik gam çalışması yapılmalı. Çift seslerin kuvvetli zamanda gelen sesleri melodinin ortaya çıkması için sağ el ile desteklenmeli. Yay için ise kaprisin orijinal bağları kullanılarak esere iterek başlamak sağ kol ve bileğin hakimiyetini arttırmaya yardımcı olacaktır. Ayrıca bu iki bağ şekli ile boş tel yay çalışması yapılmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerileri sunulmuştur.



Bu egzersiz iterek başlayarak da çalışılmalıdır . Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerileri sunulmuştur.



4.2.5.Kapris No:5

5 numaralı kapris polifonik ve homofonik yapıyla Barok Dönem müziğine bir saygı niteliğindedir. Oktav çalım zorluklarından dolayı eser andante temposundadır. Kapris la ve re tellerinde vakur, hüzünlü bir tema ile başlar. Tüm pozisyonlarda ki hakimiyetin kazanılması için sekvens yoluyla motivik gelişim sağlanmıştır.

Rovelli'nin 12 kaprisi içerisinde melodik açıdan en zengin eseri olan 5 numaralı kaprisi 3 kesitten oluşur. Başlangıçtan 19. ölçüye kadar olan A kesiti,

5. *Andante.*
sul Ré et La

p dolce

sul Ré et La

Ré et La

sul Ré et La

cresc.

f

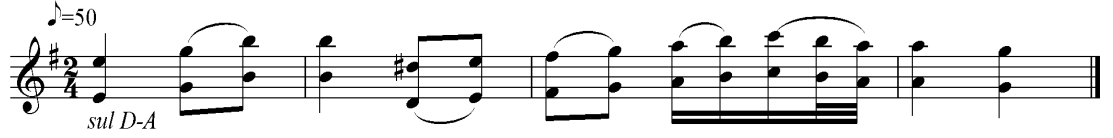
19. ölçüden 50. ölçüye kadar B kesiti ve 50. ölçüden finale kadar olan C kesiti olarak ayrılır. Besteci eserin genelini oluşturan oktavlara B kesitinde yer vermemiştir. C kesitinde oktavlara dönmesine rağmen, tonalite dışında A kesitiyle motivik yapı ve gelişim olarak herhangi bir benzerlik göstermez.

Burada seslerin kromatik hareketleri göze çarpar. Eser mi minör armonik gamı ile son bulur.

5 numaralı kapisin genel amacı oktav çalışması üzerinedir. Sol el bileğinin yumuşaklığını sağlayabilmek oktav çalımının entonasyonla birlikte en dikkat edilmesi gereken konularıdır. Sol el parmaklarının serbestliğine dikkat edilerek ve sesler arasındaki geçişlerde parmakların teldeki baskısı azaltılarak sol el bileğinin rahatlığının sağlanması önemlidir. Kapisin 20. ve 50. ölçüleri arasında oktavlardan oluşan hattan çıkarak çift seslerle esere hareket getiren melodiler kapisini tek düzeliğinden kurtarıırken temposunun ağırlığı ve bağ çeşitliliği ile sağ el hakimiyetini



Bu çalışma daha sonra aşağıdaki örnekte olduğu gibi iki bağlı ve daha sonra orijinal bağları ile çalışılmalıdır.



Eser orijinal bağlarıyla çalışılmaya başlandıktan sonra oktavlar arasındaki ses geçişlerindeki kaymalar bileğin yumuşaklığı hiç bozulmadan azaltılmalıdır.

20. ölçüden itibaren başlayan çift seslerde aynen oktavlarda yapılan çalışmanın aynı şekliyle yavaş metronomda, bağısız ve dinamikleri dikkate alınmadan entonasyon ve pasajları anlamak için yayın baskısını orta seviyede tutarak ayrı ayrı çalışılmalıdır.

Aşağı da 20. ölçüden başlayarak dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.



Daha sonra bu melodiye eşlik eden alt parti ayrı bir şekilde çalışılmalıdır. Aşağıdaki örnek 20. ölçüden başlayarak dört ölçülük çalışma önerisidir.



Bu çalışmalar sırasında sol el bileğinin serbestliğine çok dikkat edilmeli. Çift sesleri ayrı ayrı çalıştıktan sonra sol el iki sesi basarken sağ elin önce ve sadece üst

sesi seslendirdiği ve aynı şekilde sol el iki sesi birden basarken sağ elin sadece alt sesi seslendirmesi çalışması da çok yararlı olacaktır. Sol el bileğinin yumuşaklığına 27. ve 28. ölçüdeki kromatik geçişlere özellikle dikkat edilmelidir. Eserin genelinde parmakların telin üzerinde olması hakimiyeti kolaylaştırmaya yardımcı olacaktır

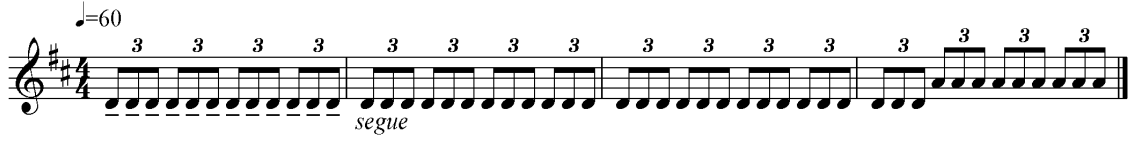
4.2.6.Kapris No:6

6 numaralı kapis sağ kol, sağ kol dirseği ve sağ el bileği üzerine yoğunlaşmış bir çalışmadır. Bestecinin kapisin başında da alternatifini sunduğu gibi orijinal hali olan detache çalımın yanında eserin tümünün spiccato olarak da çalışılması da yay tekniğinin geliştirilmesi için önemlidir. Eserde kullanılan dinamikler ve çift seslerin üzerinde ki vurgular sağ el hakimiyetini zorlaştırır ve geliştirilmesine katkıda bulunur.

Eser re majör tonalitesindedir. Kapis süresince kullanılan değişik tonaliteler, birinci, ikinci ve üçüncü pozisyonlarda yazılmış olan çift seslerin entonasyon bakımından sağlamlaşmasına yardımcı olur. Eserin piano dinamiklerinde kullanılan spiccato yay tekniği forteye doğru yükselirken, dinamiğin şiddetinin artmasıyla büyüyük forte bölümde detache haline ulaşmalıdır. 73. ölçüden itibaren başlayan kulminasyon eserin sonunda ki sol ve re tellerinde çiftlenmiş olan re sesinin çift forte olarak ihtişamlı çalımıyla son bulur.

6 numaralı kapisin hem entonasyon hem de yay tekniği olarak zor olması bu kapis için iki ayrı çalışma yapılması ihtiyacı doğurmakta. İlk çalışma sağ kol, sağ kol dirseği ve sağ el için yapılmalıdır. Kapisde eser boyunca çift seslere tekrarlayarak eşlik eden boş tel notaları üzerinde yapılacak bu çalışma, hem eseri tanımamıza yardımcı olurken hem de yay tekniğimizin gelişmesine katkıda bulunacaktır. Bu çalışma boş teller üzerinde ve yavaş metronomla dörder ölçülük ikişer tekrar olarak detache tekniğinde yapılmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi sunulmaktadır.



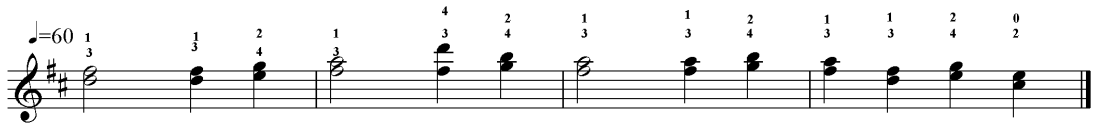
Bu çalışmayı değişik dinamiklerde ayrı ayrı yapmak, piano ve forte arasındaki yay genişliğini ayarlayabilmek adına önemlidir. Forte pasajlarda piano pasajlara göre biraz daha geniş yay kullanımı doğru sesin çıkması için önemlidir.

Yapılan bu çalışmanın üzerine kapristeki çift seslerin alt notasını da ekleyerek çalışmayı kaprisin genel şeklini daha iyi anlayacak bir duruma getirmek gerekir.

Aşağı da ilk dört ölçümlük çalışma önerisi sunulmaktadır.



Çift sesler de ayrı ayrı çalışılmalıdır. Aşağı da ilk dört ölçümlük çalışma önerisi sunulmaktadır.



Bu çalışmadan sonra çift seslerin eklenmesiyle kapris orijinal halinde ağır metronomda detache olarak çalışılmaya başlanmalı. Kaprisi çalışırken sağ kolun ağırlığının aşağı doğru olması, sağ el bileğinin yumuşak ve esnek olması, sol eldeki pozisyon geçişleri ve parmakların tel üzerinden hiç kalkmamasına dikkat edilmelidir.

6 numaralı kaprisi spiccato olarak çalışmak için öncelikle boş telde yapılan detache çalışmasına dönüp sağ kolun serbestliğini hiç bozmadan yayı zıplama noktasına doğru küçülterek tel üzerinden havalanmasının sağlanması gerekir. Buradaki en büyük tehlike forte dinamiğinde çalınan bir pasajda spiccato tekniğinin

staccato tekniğine kayma ihtimalidir. Bu ihtimali engellemek için forte pasajlarda yayı daha geniş kullanmak gerekir.

Çift seslerin altında tekrarlayan boş teller entonasyonu çıplak bir şekilde ortaya çıkartır.

Tekrarlayan çift seslerin ton ve temizlik açısından aynı olması 6 numaralı kaprisi entonasyon için önemli bir çalışma haline getiriyor.

Forte pasajlar yayın ortasına doğru daha detache düşünülmelidir. Piano olan pasajlar ise yayın alt yarısında hafifçe ve spiccato karakterinde çalınmalı.13. ölçüdeki ani nüans değişimi ve eserin genelinde görülen crescendo, dimuniendo dinamikleri müzikalitenin gelişimine katkı sağlar.

4.2.7.Kapris No:7

7 numaralı kapris re majör ek altılı akorunun arpeji ile başlar. A teması 4 ölçüden oluşur.

Allegretto. В верхней половине смычка. *sempre*

A'nın tematik malzemesinden meydana gelen 2 ölçümlük küçük köprü bizi (La Maj.)tonalitesine götürerek bir simetri oluşturur. Burada ki tonik dominant ilişkisi yeni gelen tonu onaylamak için aynı yapıda bir simetriye sahiptir. 11. ölçü de yine aynı motivik yapıyla başlayan figür, eserin ilerisinde de göreceğimiz monotematik yapıya ışık tutar. Bu yapı tek temalı beste tarzı olan, 16. yüzyıl özelliği olan ve 17. yüzyıl da Canzona ve Ricercareler de varyasyonlu olarak yer verilen monotematik yapıdır. Bu tarzı olağanüstü bir J.S.Bach Kunster Fuge(füg sanatı) ve Das Musikalische Opfer de kullanmıştır. 15. ölçüde aynı adlı minör tonalitesinde temayı duyarız.

Romantik dönem armoni anlayışında sıkça gördüğümüz majör-minör armoni anlayışının 15. ölçüde karşımıza çıkması bizi şaşırtmaz. Burada da aynı simetrik yapı bozulmaz. Bu simetrik yapı müziğin yaratılışından 20. yüzyıla. a kadar süre gelip, 1900 ler sonrası bozulmaya başlamıştır. 19. ölçüdeki gamın ikinci tetrakordunun notalarını arpejlerin ilk notalarında ters yürüyüşle görürüz.Aynı adlı minör olan re minörden ödünç alınmış subdominant fonksiyonu 19. ölçüden 27. ölçüye kadar

devam eder. Bu süre içerisinde besteci temanın interval (aralık) varyasyonunu yapar. 27. ölçüden sonra sol minörden mi majöre kromatik seslerle ilerleyen pasaj bizi 33. ölçüde mi majöre götürür. Burada gözümüze çarpan şey kromatik seslerle devam eden gerginlik dominanta varır fakat bu dominant sürpriz bir şekilde mi majör yerine aynı adlı minöre (la minör) çözülür. Mi majöre çözüldüğünde motivik yapı aynen geri gelir. Bu ölçüye kadar form yapısı monotematik bir yapı olduğundan B kesiti görülmemektedir. 33. ölçüden 48. ölçüye kadar olan bölümde ki yapı kadansa bir köprü niteliğindedir. 48. ölçüden itibaren geniş atlamalarla teknik olarak zor olan bu pasaj kaprisin doruk noktası (kulminasyon) dır. Besteci 53. ölçüdeki mi naturel-re bemol-sol akorunu 54. ölçüde ana tonun dominantının napolitenine çözer. Bu çözümlüm bize la majöre gideceğini hissettirir. 63. ölçüde ana tonun dominatı olan la majöre ulaşılır. Burada besteci eser boyunca devam eden monotematik yapı yerine değişiklik yaparak ritmik kalıbını değiştirir. Bu yapı ile A teması varyasyonu başlar. Burada arpejlerin yönü A temasının aksine aşağı doğru iner. Besteci burada la majörde fazla kalmadan re majör tonuna döner. De majör eserin başında olduğu gibi ek altılı akoruyla değil açık bir şekilde gelir. 70. ölçüden itibaren akorlar müzik dili bakımından sadeleşirken aralıkların mesafesi yükselir. Besteci burada eserin sonun kadar re majör tonalitesinin tüm fonksiyonlarını arpejlerle gösterir. Finale dört ölçü kala besteci formu hatırlatmak adına motivik yapıyı hatırlatır ve eserin içerisinde kullandığı tüm figürleri füg deki stretto tarzında sergiler. Bu kısım eserin özeti niteliğinde küçük bir kodetta yapısı taşır ve eser forte bir değişle re majör akoru ile sona erer.

Bağlı tel değişimleriyle sağ kola fazlaca sorumluluk yükleyen 7 numaralı kaprisi sol el de ise akorların arpejlenmesinden oluşan komplike pasajlarına eserin uzunluğunun ve temposunun eklenmesi eseri zor kaprisler arasına yerleştiriyor.

Tel değişimlerindeki sağ kol dirseğinin konumu ve esnekliği,sağ el bileğinin yumuşaklığı ve yayın kıllarının yeterince bir çoğunluğunun doğru bir ses için çalınan tel ile teması dikkat edilmesi gereken konulardır. Entonasyon açısından da zorlayıcı olan 7 numaralı kapriste kullanılan dinamikler esere renk katmasının yanında yay tekniği açısından çok önemlidirler.

7 numaralı kapris için yapılacak ilk çalışma çok yavaş metronomda bağısız olarak dörder ölçülük ikişer tekrarlarla halinde eseri çalışmaktır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.

Musical notation for the first exercise, consisting of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 50. The first staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The second staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the second staff. The piece ends with a double bar line.

Bu çalışma iki bağılı olarak da çalışıldıktan sonra ritmik varyasyonlarla çeşitlendirilerek çalışılarak sol elin hakimiyeti arttırılmalı. Ritmik varyasyon çalışmalarına 2 bağılı olarak başlamak sağ el için daha rahat çalışma imkanı sağlar.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.

Musical notation for the second exercise, consisting of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 50. The first staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The second staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the second staff. The piece ends with a double bar line.

Bu çalışmanın tam terside sol elin hakimiyetini arttırmak ve dengeyi sağlamak için aynı şekilde çalışılmalıdır.

Aşağı da ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir

Musical notation for the third exercise, consisting of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 50. The first staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The second staff contains four measures of music, each starting with a sixteenth note followed by a dotted sixteenth note, and then a sixteenth note. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the second staff. The piece ends with a double bar line.

Sol el de entonasyon ve serbestlik için parmakların notaları akor çalarmış gibi basıyor olması, eser hızlandığı zaman rahatça çalabilmek ve sol elin hakimiyeti için önemlidir.

Sol ele bu alışkanlığı sağlayabilmek için üçleme halindeki onaltılıkların ilk iki notasını çift ses olarak düşünerek eseri çalışmak faydalı olacaktır.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir



Yay tekniği olarak kapris de en önem verilmesi gereken şey tel değişimlerini yaparken ses kalitesinden ödün vermemektir. Sağ kol dirseği değişen tellerin ortasında bir pozisyon almalı ve değişiklikler koldan küçük, bilekten büyük hareketlerle yapılmalı. Bu tekniği sağ elin kaliteli bir şekilde seslendirebilmesi için boş teller üzerinde çeşitli metronom hızlarında çalışılmalıdır.

Aşağıda sol, re ve la boş telleri üzerinde yay tekniği çalışma önerisi verilmiştir



Yukarıdaki çalışmada sağ kol dirseği re teli hizasında olmalı ve sol ve la tellerine geçiş bilek yardımıyla yapılmalı. Bu egzersiz değişik metronom hızlarında çalışılmalıdır.

Aşağıda la, re ve mi boş telleri üzerinde yay tekniği çalışma önerisi verilmiştir

sağlamak için özenle yazılmıştır. Sol el de pozisyon kalıplarını oturtmak amacıyla sıkça kullanılan pozisyon geçişleri de 8 numaralı kaprisin sol el için zor ama çok faydalı bir çalışma olduğunun açık bir göstergesidir. Sağ elde ise bağlı ve staccato yay tekniklerinin hakimiyetini geliştirmek üzerine yoğunlaşmıştır.

Kapris de kullanılan dinamikler kaprisi müzikal yönden desteklerken sağ el de eserde yazılmış olan bağlı ve staccato tekniklerinin farklı dinamiklerde çalınması yay tekniğinin gelişimine fayda sağlar.

8 numaralı kapris entonasyon çalışması üzerine kurulduğundan dolayı yapılacak ilk çalışma sol elin kapris üzerindeki eminliğini sağlamak olacaktır. Kaprisin üzerindeki tüm bağlar ve nüanslar tamamen unutulmuş ağır bir tempoda 2 bağlı olarak dörder ölçülük ikişer tekrarlar ile çalışılmalıdır.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir



Yukarıdaki bu çalışmaya sol elin eser üzerindeki hakimiyetini arttırabilmesi için ritmik varyasyonlar ile çalışılmaya devam edilmeli.

Aşağıda ilk dört ölçülük sol el çalışma önerileri verilmiştir

Yukarıdaki çalışmaları değişik metronom hızlarında çalıştıktan sonra sol el için karpisin tamamını çift sesler halinde çalışmak çok önemlidir.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir

Bu çalışmaların ardından eserin orijinal bağlarına geçilebilir. Burada en çok dikkat edilmesi gereken konulardan biri 3 bağlı onaltılıklardan sonra gelen staccato notayla yayı başladığı noktaya tekrar ulaştırabilmek ve bu çalımı aksansız bir şekilde yapabilmektir. Bu aksanı engellemek için 3 bağlı onaltılık notaların çok fazla yay ile çalınmaması böylece staccato notanın dönüşüne fazla mesafe bırakılmamalıdır. Karpisin 2, 4 ve 6. ölçülerinde gelen cressendo çalınırken dinamiğin yükselmesiyle eşit orantıda yay kullanımı da büyümeli. Burada önemli olan yay kullanımını büyütürken yayın zıplama noktasını kaybetmemektir.

Karpisin başından itibaren staccato olarak çalınan onaltılık notalar 8. ölçüden itibaren detache olarak gelir. Detache çalımında dikkat edilmesi gereken konu iterek

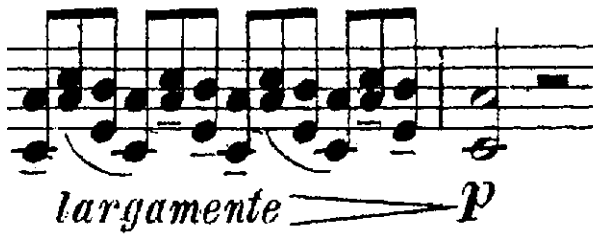
ve çekerek çalınan notaların dinamiklerinin eşit olmasıdır. 36. ölçüde gelen Largamento da üçlemeli gruplar eserin kendi temposuna göre daha yavaş ve tüm arşe kullanılarak çalınmalı ancak 37. ölçünün başında arşenin zıplama noktasına tekrar geri dönmeye dikkat edilmelidir.

4.2.9.Kapris No:9

Bu eser üçlemelerle oluşturulan bir figürden meydana gelir. Eksik ölçüyle başlar. Tonik-dominant ilişkisi hemen göze çarpar. 3. ölçüde birinci cümle sona erer. Subdominant fonksiyonuyla yeni cümle başlar ve 12. ölçüye kadar devam eder. Belirgin bir temadan bahsetmek çok güçtür. Herhangi bir ritmik varyasyon yoktur. Motivik yapı farklı farklı tonlarda gelerek çalıştırılmak istenilen teknik vurgulanır. Farklı tonlarda da tonik-dominant ilişkisi devam eder. Belirgin bir form anlayışından bahsetmek güçtür. 43. ve 60. ölçülerdeki dörtlük notalardan oluşan akorlar, müzikteki sıkıcılığı kaldırmak için önemlidir.



62. ölçüden itibaren müziğin gelişiminde sekvensler büyük rol oynar. 67. ve 68. ölçüde tekrarlanan yapı, 69. ölçüdeki akorsal duraklamaya kadansal bir hazırlık niteliğindedir. Eser tonik-dominant ilişkisiyle yavaşlayarak son bulur.



Sağ elde bağlı ve ayrı staccato şekillerini çalıştıran 9 numaralı kapris, sol elde ise çift sesler ve buna bağlı olarak da entonasyon çalışmalarını kapsar. Kaprisin tümünde görülen iterek spiccato olarak üç bağlı çalınan notaların sonunda ki vurgu bağlı spiccato çalımını bir adım daha zorlaştırır. Kullanılan dinamikler kaprise solistlik bir hava katarken sağ kol çalımına ve müzikal gelişime katkı sağlar.

9 numaralı kaprise de entonasyon ve eseri anlama çalışmasıyla başlanmalıdır. Yapılacak ilk çalışma üçlemelerin yalnızca ilk seslerini 4/1 notalar halinde çalmaktır. Bu çalışma eserin melodik yapısını anlamamıza yardımcı olurken aynı zamanda da eser boyunca çoğu üçlemenin başında olan çift seslere de hakimiyetimizi arttıracaktır.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir



Aşağıda ilk dört ölçümlük çalışma önerisi verilmiştir.



Sağ elin kapristeki 3 bağlı ve vurgulu staccatoyu çalabilmesi için boş tel üzerinde ve öncelikle vurgusuz olarak çalışılmalıdır. Egzersize çok yavaş metronomda ve her notanın arasında bekleyerek, bilek yardımıyla yayı telden kaldırmadan çalışmaya başlamak, tekniğin doğru bir şekilde başlaması için önemlidir.

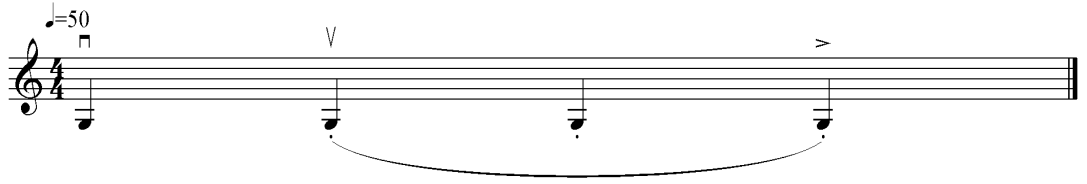
Aşağıda üç bağlı staccato çalışması önerisi verilmiştir.



Bu egzersiz re, la ve mi boş tellerinde de ♩=50 metronomdan başlayarak yavaş yavaş hızlandırılarak çalışılmalı. Bağlı staccato dan emin olduktan sonra eser boyunca tüm üç bağlı staccato notaların sonunda olan vurgunun üzerinde ayrıca çalışma yapılmalı. Bu vurgu daha çok bileğin yayı diğer seslere göre daha şiddetli itmesiyle oluşurken, sağ arka kolunda bileğe destek vermesi önemlidir. Bu vurgunun abartılmaması çok önemlidir. Hareketin abartılarak yapılması vurgunun esere getirdiği ritmik heyecanın kabalaşmasına ve eserin ifadesinin bozulmasına yol açar.

Yukarıdaki çalışma örneği bu bahsedilen konulara dikkat edilerek ve son notaya vurgu konularak tekrar edilmelidir.

Aşağıda üç bağılı vurgulu staccato çalışması önerisi verilmiştir.



Sol el ve sağ elin ayrı ayrı çalışmalarını bittikten sonra kaprisi orijinal bağlarıyla ancak hiçbir dinamiği çalmadan orta şiddette ve yavaş tempo da çalışılmalıdır. Kapristeki dinamikler sağ ve sol elin kendine eminliği tam olarak sağlandıktan sonra çalınmalıdır. Üç bağılı staccato notaların değişik dinamiklerde çalınması zorluk yaratırsa yukarıdaki bağılı staccato egzersizini farklı dinamiklerde çalışmak tekniğe yardımcı olacaktır.

4.2.10.Kapris No:10

Kapris tek bir temanın işlenmesiyle oluşur. Besteci 8 ölçüden oluşan temayı duyurduktan sonra küçük bir varyasyonunu yapar ve temanın 1. ölçüsünü 21. ölçüde tekrar ederek gelişimi başlatır.



Gelişimde hiçbir ritmik varyasyon yoktur. 105. ölçüye kadar devam eden bu gelişim, 105. ölçüde temayı hatırlatan figürlere geri döner ve eser sol majör tonalitesinde son bulur.



10 numaralı kapris birçok teknik özelliği çalıştırmaya yönelik çok yönlü bir kapristir. Eserin tamında görülen martele yay tekniğinin yanı sıra sağ elde tel geçişlerine de yüklenir. Sol elde entonasyon, çift ses ve pozisyon geçişlerini çalıştıran 10 numaralı kapris her iki ölçüde bir ölçünün ikinci vuruşunda gelen ve eserin tümü boyunca devam eden mordanlarla da sol el için çok zorlayıcı ama bir o kadar da eğitici bir çalışmadır. Kapris de en çok dikkat edilmesi gereken şey sol elin serbest olabilmesidir.

10 numaralı kapris ilk olarak tüm bağlarından, dinamiklerinden ve yay tekniklerinden yoksun çıplak olarak bağısız bir şekilde yavaş tempoda ve çift seslerin sadece sopranoda ki notalarını çalarak çalışmaya başlanmalı. Eserde kullanılan mordan süslemeleri, eserdeki hakimiyet tam olarak sağlanan kadar çalınmamalıdır. Bu çalışma entonasyonu geliştirirken eseri de tanımamıza yardımcı olacaktır. İlk başta çalışmayı dörder ölçülük ikişer tekrarlı çalışmak sol elin esere hakimiyetini sağlamlaştırmak için önemlidir.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.



Bu egzersiz ritmik varyasyonlarla iki bağı ve yine dörder ölçülük ikişer tekrar çalışma yöntemi ile ağır metronom hızından git gide hızlandırarak tekrar edilmeli.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerileri verilmiştir.

Two musical staves showing rhythmic exercises in 3/4 time. The first staff has a tempo marking of ♩=50 and contains five measures of eighth-note patterns. The second staff also has a tempo marking of ♩=50 and contains five measures of eighth-note patterns, including some with accidentals.

Daha sonra çift sesler eklenerek bağısız bir şekilde tüm eser dörder ölçülük ikişer tekrarlar ile aynı metronom çalışması ile pratik edilmelidir.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir

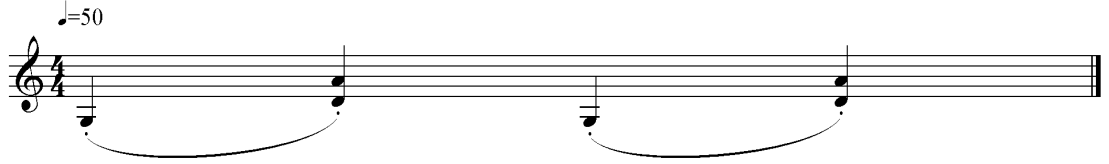
A musical staff showing a rhythmic exercise in 3/4 time with a tempo marking of ♩=50. The exercise consists of five measures of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (0) indicated above the notes.

Bu çalışma aynı şekilde iki bağı olarak tekrar edilmeli ve yine ritmik varyasyonlar ile tekrar edilmeli.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerileri verilmiştir.

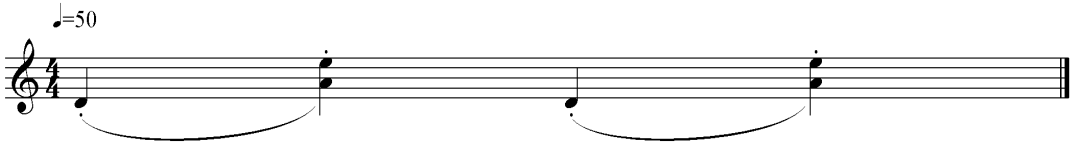
Three musical staves showing rhythmic exercises in 3/4 time with a tempo marking of ♩=50. The first staff has fingerings and accents indicated above the notes. The second and third staves show variations of the exercise.

Sağ elde 2 bağlı olarak gelen martele notaların çoğu zaman bir tek ses bir çift ses olması sağ eldeki zorluğu doğru ses çıkartabilme adına arttırır. Bu yüzden boş tel üzerinde yavaş metronomdan başlayarak aşağıdaki çalışmanın yapılması önemlidir.



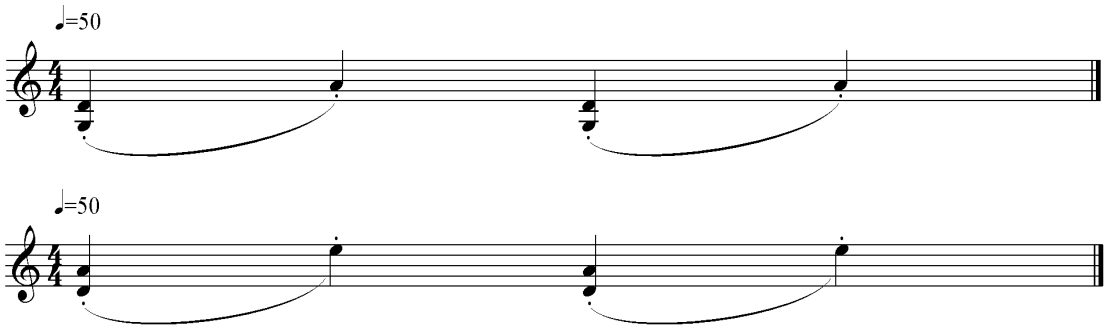
Aynı egzersiz farklı metronom hızlarında re, la ve mi boş telleri içinde kullanılmalıdır.

Aşağıda boş teller üzerinde tek ses çift ses martele çalışması önerisi verilmiştir.



Yukarıdaki martele çalışmalarındaki tek ses çift ses yerleri değiştirilip aynı şekilde çalışılması tekniğin sağlamlaşmasına yardımcı olur.

Aşağıda boş teller üzerinde tek ses çift ses martele çalışması önerileri verilmiştir.

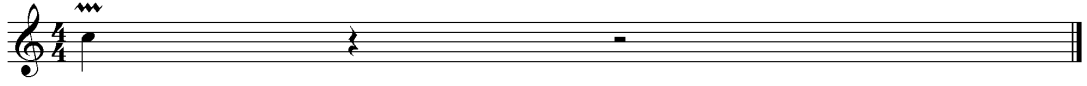


Kapristeki Sağ ve sol el teknikleri oturduktan sonra eser dinamiklerin hiç biri yapılmadan orta ses seviyesinde yavaş metronom ile orijinal bağ ve sesleriyle çalışılmalıdır.

Eser üzerinde eminlik sağladıktan mordanlar eklenmelidir. Mordan çalımında süslenen ses bir kez hızlı bir şekilde üst komşu ses ile değiştirilir. Vurgu

birinci ses de kalır.  işareti ile gösterilir.

Aşağıdaki gibi yazılır.



Aşağıdaki gibi çalınır.




Eğer üst ses değiştirici işaret (diyez ya da bemol) alacaksa değiştirici işaret mordanın üzerinde veya altında belirtilir. Eserde de kullanılan bu işaretler ilk kez 49. ölçüde karşımıza çıkar.



Bu ölçüdeki mordanın altındaki diyez işareti, si notasında yapılacak olan süslemenin eserin tonalitesi içerisinde olamayan do diyez do diyez notası ile yapılması gerektiğini belirtir. Aşağıdaki gibi çalınmalıdır.



Bu kapris de kullanılmamakla birlikte süslenen sesin alt sesle değiştirildiği alt mordan (kesik mordan) kullanımı da vardır.  işareti ile gösterilir. Süslenen sesin alt sesle hızlı bir şekilde değiştirilmesidir.

Mordan kullanımında besteci isteğine göre mordanın ritmik hareketini eserin başına not düşebilir. Bu kapris dede notanın üst kısmına mordanın ritmik hareketi not düşülmüştür. Mordanın ritmik hareketi aşağıdaki gibi tavsiye edilmiştir.



Mordan çalımında en dikkat edilmesi gereken konu; süsleme yapılan ses ile arkasından gelecek sesin ritmik değerlerinin bozulmamasıdır. Süslemenin, süsleme yapılan notanın değeri dışına taşmaması veya acele ederek süslenen notanın değeri kısaltılmamasıdır. Esere olan hakimiyet tamamen sağlandıktan sonra, esere ruhunu veren dinamiklerin çalınmasına başlanmalıdır. Bu kaprisde dikkat edilmesi gereken dinamik piano dur. Eserin piano olduğu kısımlarda yay küçültülerek değil hafifleterek, sağ elin tel üzerindeki baskısı kaldırılarak çalınmalı.

4.2.11.Kapris No:11

Kapris şakacı bir karakterle başlar. Bestecinin karpislerinde sıklıkla kullandığı tonik-dominant ilişkisi bu karpisde de ilk ölçüden itibaren göze çarpar. Eser eksik ölçüyle başlar. 1. cümlesi 8 ölçüdür ve tam kadansla biter. 2. cümlesi 6 ölçüdür ve az mükemmel kadansla biter.



Dominant tonalitesinde başlayan 3. cümle onaltılıklarla başlar. Bu ritmik yapı 1. ve 2. cümlelere kontrast oluştururken, eserin ilerleyen ölçülerinde de önemli hale gelecektir. Bu 3 cümle 38 ölçülük A periyodunu oluşturur. Allegro başlayan eser 37. ölçüde gösterişli bir *largamento* ile ağırlaşır ve tam kadansla sona erer. 39. ölçüde 3. cümlelerin varyasyonu *a tempo* olarak başlar. Bu kısım eserin B periyodu olarak göze çarpar.



54. ölçüden itibaren A periyodunda ki şakacı ritmik öge tekrar gelir. Armonik dil olarak yine tonik-dominant ilişkisi kullanılmıştır. 86. ölçüden itibaren B periyodu varyasyonlu ve genişletilmiş olarak gelir ve eser si bemol majör tonalitesinde son bulur.

11 numaralı karpis tam anlamıyla bir akor çalışmasıdır. Akor çalmak da ki en ağır yük sağ eldedir. Sağ arka kol, sağ kol dirseği, sağ el bileği ve sağ el parmaklarının bir bütün olarak çalıştığı akor çalma tekniğini geliştirici bu karpis, sol elde ise entonasyon ve akor seslerinin hepsinin aynı anda basılması ve buna bağlı olarak sol kolun aktif bir şekilde sol ele yardımcı olmasını geliştirici bir çalışmadır. 3

sesli akorların altındaki forte dinamiği akorları çalmamıza yardım ederken 37. ölçüdeki largamento ve ardından 38. ölçüde a tempo ile başlayan çift seslerdeki piano dinamiği ile ahenkli bir kontrast oluşturur.

11.kapris baştan 38.ölçüye kadar,38.ölçüden 54. ölçüye kadar,54.ölçüden 87. ölçüye kadar ve 87. ölçüden finale kadar olmak üzere 4 bölüme ayrılmalı ve her bir bölüm ayrı ayrı çalışılmalıdır. İlk bölümün genelini akorlar oluşturur. Akorları çalmak için sol elin akorun 3 sesini de aynı anda basıyor olması önemlidir. Ancak çalışmaya direkt olarak 3 sesi birden basarak başlamak hem entonasyon hem de sol el de herhangi bir kasılmaya sebep olabilir. Kaprisin ilk bölümü 3 sesli akorların sadece en pes sesini çalarak,notaların üzerindeki çek-it işaretlerini dikkate almadan sade bir şekilde akorların üzerindeki parmak numaralarıyla çalışılmalıdır.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.





Bu bölümdeki notaların üzerindeki dinamikleri ya da yay tekniklerini uygulamadan önce eserin devamını çalışmaya devam etmek eserin bütünü hakkındaki anlayışı sağlayacağından, buradaki dinamik ve yay tekniklerinin ayrıntılarını çalışmadan eserin devamını çalışmak daha doğrudur.

Çalışmak için dört parçaya ayırdığımız kaprisin ikinci kısmı 38. ölçüden a tempo ile başlar ve akorların tekrar başladığı 54. ölçüde son bulur. Buradaki onaltılık çift seslerde öncelikli olarak alt sesin tek başına yavaş metronomda ve orijinal parmak numaralarıyla çalınıp tekrar edilmelidir.

Aşağıda 38. ölçüden başlayarak dört ölçümlük çalışma önerisi verilmiştir.



Sol el hazır olduğunda çift sesleri eklenmelidir.

Aşağıda 38. ölçüden başlayarak dört ölçümlük çalışma önerisi verilmiştir.



Bu onaltılık notaların ritmik varyasyonlarla çeşitlendirilerek iki bağlı olarak çalışılması sol eldeki hakimiyeti güçlendirmek için faydalı olacaktır.

Aşağıda 38. ölçüden başlayarak dört ölçümlük çalışma önerileri verilmiştir





Bu çalışmaların ardından 2. kısım yavaş bir tempoda eserin orijinal bağları ile tekrarlanmalı ve eserin devamına geçilmelidir.

54. ölçüden 87. ölçüye kadar olan oktavlar 1. kısımla 87. ölçüden finale kadar olan onaltılıklar ise ikinci kısım yapısal olarak çok benzerlik gösterdiğinden, oktavlar 1. kısımdaki gibi onaltılıklar ise ikinci kısımda belirtildiği gibi çalışılmalı. Bu çalışmaların ardından kapris orijinal yay teknikleri ve işaretleriyle yavaş tempoda çalışılmalı. Burada dikkat edilmesi gereken konu ardı ardına gelen akorlarda üst üste gelen çek-çek hareketlerinin her seferinde her akor başlangıcında yayın yayın köküne ulaşabilmesidir. Kapristeki 3 sesli akorlar aynı anda çalınmalı ancak 4 sesli akorlar ikişer ikişer kırılarak seslendirilmelidir. Sol eldeki serbestlik her zaman kontrol edilmelidir. Eserdeki dinamikler çalışmak için 4 bölüme ayırdığımız bölümlerin her birinde değişim göstererek güzel bir kontrast sağlar.

4.2.12.Kapris No:12

Eser 3 bölmeli lied formundadır. A kesiti sol majör tonalitesindedir. 26. ölçüde 1. periyot sona erer. A teması geniş atlamalı onaltılık notalardan, tonik-dominant ilişkisi üzerine kurulmuştur.



Besteci temada verdiği aralıklar yerine daha farklı bir anlayışla 1. ölçüdeki motifi özetleyerek (kısaltarak) periyodu la majör tonalitesinde tamamlar. B kesiti

paralel üçlü ilişkisiyle başlar. Sekizlik ve iki onaltılık ritimle başlayan B kesiti, A kesitinin aksine piano dinamiği ile başlar. Burada göze çarpan; A kesitinin sol majör tonalitesinde, B kesitinin ise sol majöre göre daha uzak olan fa majör tonalitesinde olmasıdır.



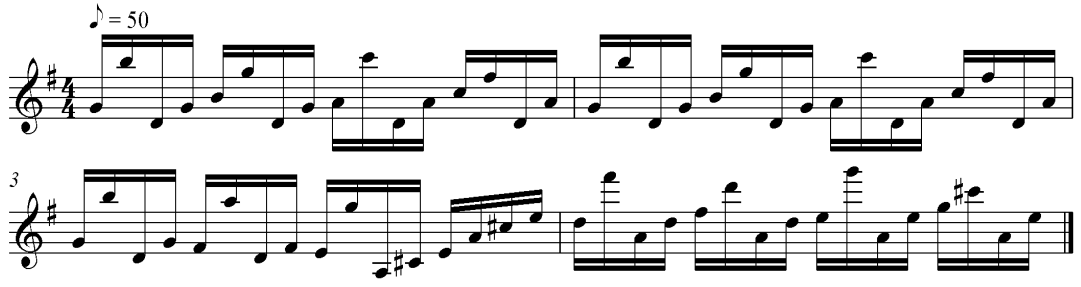
Dönemin özelliği olarak Sol majör tekrar duyurulur ve eser sona erer.

12 numaralı kapris sol elde elin onlu aralıklara alışması ve entonasyon üzerine yoğunlaşmıştır. 3 sayfalık kaprisin allegro hızında olması ve eserin çoğunluğunun onaltılık notalardan oluşması sol ve sağ el kondisyonu için çok zor ama bir o kadar da faydalı bir kapristir. 2 bağlı 2 ayrı yay hakimiyeti ve yayı iterek ve çekerek çıkan sesin kalitesinin aynı olması 12 numaralı kaprisin sağ elde doğru duyulması için önemli gerekliliklerin başında gelir. Eser içerisinde kullanılan dinamikler coşku dolu bu kaprise virtüözitelik katarken iniş ve çıkışlarıyla eserin ihtişamını destekler.

Onaltılık notalarla ve allegro hızında yazılmış bu vitüözite kapris de öne çıkan onlu aralıklar için öncelikle mutlaka kromatik olarak inici ve çıkıcı onlu gam yapılmalı ve sol el bu aralıklara alıştırılmalıdır. Onlu gam çalışmasında sol elin serbestliği daima kontrol altında olmalıdır. Kromatik inici ve çıkıcı onlu gamın ardından eserin tonu olan sol majör dizisinde de onlu gam çalışması yapmak sağ elde hem entonasyona hem de elin pozisyon kalıbına yardımcı olacaktır.

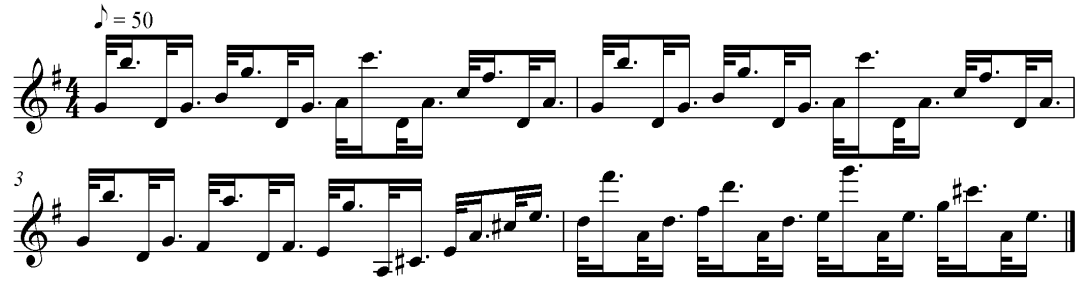
Tüm kaprislerde yaptığımız gibi 12. kaprisde de çalışmaya başlarken eser üzerindeki bağ, dinamik ve yay tekniği işaretlerini görmeden sade bir şekilde yavaş bir tempoda çalışmaya başlanmalı. 3 sayfalık eserin genelini kaplayan onaltılık notaların çalımında ritmi çekme ve ya koşma riskine karşı kaprisin ilk baştan itibaren metronom ile çalışılması önemlidir.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerisi verilmiştir.



Dörder ölçülük ikişer tekrar halinde yapılan bu çalışma, ritmik varyasyonlarla desteklenip sol elde entonasyon ve esneklik,sağ elde ise tel atlamalarındaki hakimiyeti sağlamak adına faydalı olacaktır.

Aşağıda ilk dört ölçülük çalışma önerileri verilmiştir.



Yukarıdaki örneklerin her biri iki bağlı, iki bağlı iki ayrı ve iki ayrı iki bağlı olarak çalışılmalı. Bu çalışma bağlı notalardaki tel değişimleri için sağ elin alışkanlık kazanmasına önemli derecede katkı sağlayacaktır. Düşük metronom hızında yapılan çalışmalarda arşe aşırıya kaçmamakla beraber geniş kullanılmalı ancak eserin genelinde gelen iki bağlı iki ayrı yay stili kaprisin temposuna ulaşıldığında küçülmeli. Bu küçülme yandan çıkan ses kalitesinin daha sağlıklı olmasına yardımcı olacaktır.

Sağ ve sol elin esere olan hakimiyeti hissedildikten sonra kapris üzerindeki orijinal yay işaretleri ve teknikleriyle sekizliğe 50 metronomdan başlayarak kademeli bir şekilde hızlandırılmalıdır. İki bağlı iki ayrı yay stili çalışmada sağ el bileğinin aktif işlem görmesi , sağ arka kolun neredeyse sabit kalması ve sağ kol dirseğinin sağ el bileğine verdiği abartısız yumuşak destek sürekli olarak kontrol edilmeli. Kapris orijinal temposu olan allegro hızına yaklaştığında eserin üzerindeki dinamikler de çalınmaya başlanmalı. Pasajlar forteleştikçe yayın bir miktar büyümesinin gerekliliği yanı sıra, piano ve forte arasındaki ses kalitesini koruyabilmek için her iki dinamikde de arşenin kullanım miktarının ortalaması korunmalı. Kaprisin kendi temposuna ulaşıldığı zaman entonasyona çok dikkat edilmeli ve sorunlu pasajlar ölçü ölçü tekrardan çalışılmalıdır.

BÖLÜM V

4.SONUÇ ve ÖNERİLER

Pietro Rovelli'nin kaprislerinde en çok kullanılan yay tekniklerinin Martele, detache, legato, bağlı ve bağısız staccato ve spiccato olduğu saptanmıştır. Bu kaprisleri çalmak isteyen keman icracıları için yukarıda belirtilen yay tekniklerine ilişkin teknik çalışma önerileri sunulmuştur.

Kaprislerde sol ele ilişkin pasajlarda çıkabilecek zorluklar entonasyon, çift ses, oktav, 1/3 ve 2/4 parmaklarla yapılan oktav, onlu aralıklar ve ajilitedir. Bu kaprisleri çalmak isteyen keman icracıları için yukarıda belirtilen sol el tekniklerine ilişkin teknik çalışma önerileri sunulmuştur.

Kaprislerde kullanılan en önemli süsleme tekniği mordandır. Bu kaprisleri çalmak isteyen keman icracıları için içerisinde mordan tekniğinin de bulunduğu pasajlar için çalışma önerileri sunulmuştur.

Pietro Rovelli'nin kaprislerinde sıkça görülen çift seslerin 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 8'li aralıklardan oluştuğu tespit edilmiştir. Kullanılan akorların çoğunlukla 3 sestten oluştuğu belirlenmiştir. Akor sesleri bütün tellere eşit oranda dağıtılmıştır. Sol el pasajlarında en çok 7. pozisyona kadar çıkmıştır. Bu kaprisleri çalmak isteyen keman icracıları için yukarıda belirtilen sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri sunulmuştur.

Kaprislerde en çok görülen müzikal dinamiklerin crescendo, decrescendo, piano, forte, mezzoforte olduğu belirlenmiştir. Bu dinamiklerin uygulanabilmesine yönelik çalışma önerileri sunulmuştur.

Pietro Rovelli'nin yazmış olduğu 12 kapris sağ ve sol el davranışlarına ilişkin çeşitli teknikleri kapsamaktadır. Keman icracılarının yapacakları ön çalışmalar, bu kaprisleri seslendirebilmeleri ve bu teknikleri uygulayabilmeleri için gerekli sağ ve sol el davranışlarını kazanmalarını sağlayacaktır. Ancak yapılacak olan bu ön çalışmaların niteliği büyük önem taşımaktadır. Bu araştırma Pietro Rovelli'nin kaprislerini seslendirecek icracılar için pedagojik nitelikli teknik çalışma önerileri getirmek üzere hazırlanmıştır.

Pietro Rovelli'nin yazmış olduğu 12 kaprisi seslendirecek icracıların eserlere olan farkındalıklarını arttırmak için eserlerin form ve armoni analizleri, Pietro Rovelli'nin yaşamış olduğu Romantik Dönem' in özellikleri ve bu süre içerisinde müziğe getirilen yenilikler incelenmiş ve analiz edilmiştir. Bu çalışmaya ek olarak kemanın tarihsel süreçte gelişimi, önemli etüd ve kapris bestecileri, önemli keman virtüözleri ve etüd ve kaprisin anlamları araştırılarak açıklanmıştır.

Ortaya koyulan çalışma önerileri kaprislerin detaylı analizi sonucunda hazırlanmış, kaprislerde yer alan teknikler için hazırlayıcı nitelikte çalışmalardır. Bir başka ifade ile önerilen teknik çalışmalar kaprislerin seslendirilmesini olanaklı kılacak niteliktedir. Bu nedenle Rovelli kaprisleri seslendirecek icracılar için tezde yer alan teknik çalışma önerilerinden faydalanmalarının yararlı olacağı düşünülmektedir.

Benzer çalışmaların keman literatüründe yer alan diğer eserler için de yapılmasının keman eğitimi sürecine yarar getireceği düşünülmektedir..

KAYNAKÇA

Alapınar, Hazar. (2003). **Keman Yapım Tarihi**. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.

Bloom, B. S. (1998). **İnsan Nitelikleri ve Okulda Öğrenme**. Çev. Durmuş Ali Özçelik. M.E.B. Yayınları: İstanbul.

Carter, R.; Coocke, J.; Inglefield, E.; Sharp, D.; Wicks, K. (1983). **Sanat**. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Dewey, J. (1996). **Demokrasi ve Eğitim**. Çev.: M. Salih Otaran. Başarı Yayıncılık: İstanbul.

Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), 293.3 K Marie Stolba, *The Development*

Edward, Neil. (2005). “*Paganini, Nicolo.*” **The Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford University Press.

“Etude” *The Grove Music Online Article* Oxford University Press, 2005 (accessed 11 October 2005).
http://www.grovemusic.com/shared/components/search_results/hh_article; internet.

Ferguson, Howard and Kenneth L. Hamilton. “Study.” *The Grove Dictionary of Music and Musicians* Oxford University Press, 2005 (accessed 11 October 2005).
http://www.grovemusic.com/shared/components/search_results/hh_article;internet.

Göbelez, Cemalettin. (1996). **Çalgılar Dünyasında Keman**. Liszt Müzikevi Yayınları: İstanbul.

İlyasoğlu, Evin. (1994). **Zaman İçinde Mzik**. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Kaygısız, Mehmet. (1999) . **Mzik Tarihi**. Kaynak Yayınları:İstanbul.

Kutluk, Fırat. (1997). **Müziğin Tarihsel Evrimi**. iviyazıları: İstanbul.

Moran, John. (2005). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** “*Dont, Jakob [Jacob]*.” Oxford University Pres.

<http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552>

Nicolas Slominsky, Laura Kuhn& Denis McIntire. (2001). **Baker’s Biographical Dictionary of Musicians**. New York: Schirmer Boks.

Robin Stowell, “Road to Mastery,” *The Strad* 99 (August 1988).

Say, Ahmet. (2000). **Mzik Tarihi**. Mzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.

Selanik, Cavidan. (1996). **Mzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. Doruk Yayınları:Ankara.

Stowell, Robin. (1988). “*Road to Mastery*.” **The Strad 99**.

<http://www.history.enotes.com/renaissance-reformation-biographies/alexander-vi/print>

Aktüze,İrkin. (2003).**Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**.Pan yayıncılık: İstanbul

EKLER

Ek 1. Pietro Rovelli 12 Kapris