



**T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**HENRYK WIENIAWSKI'NİN KEMAN EDEBİYATINDAKİ
ÖNEMİ VE KEMAN KONÇERTOLARI**

(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Ozan SARI

BURSA – 2019



**T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**HENRYK WIENIAWSKI'NİN KEMAN EDEBİYATINDAKİ
ÖNEMİ VE KEMAN KONÇERTOLARI**

(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Ozan SARI

**Danışman:
Prof. Gülay GÖĞÜŞ**

BURSA – 2019

T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı'nda 701070001 numaralı Ozan SARİ'nin sunduğu *Performans (konser) Programı* ve hazırladığı "*H.Wieniawski'nin Keman Edebiyatındaki Önemi ve Keman Konçertoları*" konulu Sanat Eseri Metin Çalışması'nın incelenmesi ile gerçekleştirilen Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması savunma sınavı 30/05/2019 günü 13.00 – 15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın çalışmasının **BAŞARILI** olduğuna **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.



Üye (Tez Danışmanı ve Sınav
Komisyonu Başkanı)
Prof.Gülay GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi



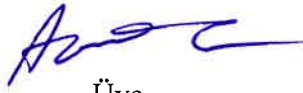
Üye
Prof.Görkem ÇALGAN
Bursa Uludağ Üniversitesi



Yedek Üye
Prof.İsmail GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye
Doç.Şenol AYDIN
Anadolu Üniversitesi



Üye
Doç.Aslı ÖZSOY KÖRNER
Bursa Uludağ Üniversitesi

30/05/2019



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 30/05/2019

Tez Başlığı / Konusu: Henryk Wieniawski'nin Keman Edebiyatındaki Önemi ve Keman Konçertoları

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarında oluşan toplam 78 sayfalık kısmına ilişkin, 30/04/2019 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimi benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılma Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre te çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

30/05/2019

Adı Soyadı: Ozan SARI

Öğrenci No: 701070001

Anabilim/Anasanat Dalı: Müzik

Programı: Yüksek Lisans

Statüsü: Y.Lisans Doktora


Prof. Gülşay GÖĞÜŞ
30/05/2019

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Henryk Wieniawski’nin Keman Edebiyatındaki Önemi ve Keman Konçertoları” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

30.05.2019



Adı Soyadı: Ozan SARI
Öğrenci No: 701070001
Anabilim/Anasanat Dalı: Müzik
Program: Yaylı Çalgılar
Statüsü: Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Ozan SARİ
Üniversitesi : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Müzik
Bilim/Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı : XII + 69
Mezuniyet Tarihi : 30/05/2019
Tez Danışmanı : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

HENRYK WIENIAWSKI'NİN KEMAN EDEBİYATINDAKİ ÖNEMİ VE KEMAN KONÇERTOLARI

19. yüzyılın önemli kemancı ve bestecilerinden Henryk Wieniawski'nin hayatının ve keman eserlerinin konu edildiği bu çalışma, Wieniawski'nin hayatını eğitimci, keman sanatçısı ve besteci olarak ele alan, keman konçertolarının biçimsel ve müzikal analizinin yanı sıra bestelediği keman eserlerinde kullanılan çalma tekniklerinin incelendiği bölümleri içermektedir.

Çalışmanın öznesi olan Henryk Wieniawski'nin, keman edebiyatındaki önemi öncelikle keman sanatçısı ve eğitmeni olarak ele alınmış, bestelediği keman eserlerindeki teknik ve müzikal öğelerin önemi ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Bestecinin eserlerinin teknik olarak incelenmesi sırasında, keman tekniklerinin anlatıldığı Türkçe kaynakların yetersiz olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın son bölümünde keman teknikleri sağ ve sol el olarak ayrı ayrı incelenmiş, her teknik genel kullanımıyla anlatıldıktan sonra Wieniawski'nin eserlerinden örnekler verilerek pekiştirilmiştir. Bu nedenle çalışmanın keman eğitimi alanında hem eğitmenler hem de öğrenciler için ciddi bir ihtiyacı karşılayacağı hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Wieniawski, keman teknikleri, konçerto

ABSTRACT

Name and Surname : Ozan SARİ
University : Bursa Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Music
Branch : Stringed Instruments
Degree Awarded : Master
Page Number : XII + 69
Degree Date : 30/05/2019
Supervisor : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

THE IMPORTANCE OF HENRYK WIENIAWSKI IN VIOLIN LITERATURE AND HIS VIOLIN CONCERTOS

This study, in which the life and violin works of Henryk Wieniawski are described one of the important violinists and composers of the 19th century, includes the life of Wieniawski as an educator, violinist and composer, also the stylistic and musical analysis of his violin concertos, as well as the playing techniques used in violin works he composed.

The importance of the subject of the study, Henryk Wieniawski, has been studied primarily as a violinist and teacher in violin literature, the importance of technical and musical elements in his compositions has been studied thoroughly.

During the technical analysing of the works of the composer, it has been observed that the Turkish sources of violin techniques were deficient. In the last section of the study, the violin techniques have been examined separately as right and left hand, each technique has been explained with the general use of technique and samples have been taken from works of Wieniawski. For his reason, it is aimed that the study will meet the serious need for both teachers and students in the field of violin education.

Key Words: Wieniawski, violin techniques, concerto

ÖNSÖZ

19. yüzyıl keman müziğinin önde gelen isimlerinden biri olan Henryk Wieniawski'nin yazdığı eserler keman repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir. Kemancılığı ve eğitimciliğiyle de ön plana çıkan Wieniawski, kendinden önce yazılmış keman eserlerine hakim olması ve kendi eserlerindeki yenilikçi anlayışı ile 19. yüzyıl keman edebiyatına yön veren isimlerden biri olmuştur.

Türkiye'de Henryk Wieniawski üzerine yapılmış az sayıda çalışma vardır. Eserlerle ve Wieniawski ile ilgili detaylı bilgiye ulaşmakta yaşanan zorluklar nedeniyle, çalışmada çoğunlukla yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu nedenle, çalışmanın keman sanatçılarının yanı sıra müzik eğitimi veren kurumlardaki öğretim elemanları ve öğrenciler tarafından da kullanılabilir bir kaynak olacağını düşünüyorum.

Yüksek lisans eğitimim süresince değerli bilgilerini benimle paylaşan ve metin çalışmama yön veren danışmanım sayın Prof. Gülay GÖĞÜŞ'e, performans programımı belirlemem konusunda fikirlerini belirten ve keman çalışmalarına rehberlik eden öğretmenim sayın Doç. Şenol AYDIN'a, konservatuvar eğitimimin ilk gününden beri desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, performans programım konusunda eşsiz fikirlerini benimle paylaşan öğretmenim sayın Prof. Dr. Cihat AŞKIN'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER.....	x
TABLolar.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM WİENİAWSKİ'NİN HAYATI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

1.1. WİENİAWSKİ'NİN ÇOCULUĞU VE MÜZİKLE TANIŞMASI	2
1.2. WİENİAWSKİ'NİN BESTECİLİĞİ	5
1.3. WİENİAWSKİ'NİN KEMAN KARIYERİ.....	8
1.4. WİENİAWSKİ'NİN KEMAN EĞİTİMCİLİĞİ.....	10

İKİNCİ BÖLÜM WİENİAWSKİ'NİN KEMAN KONÇETOLARININ BİÇİMSEL VE MÜZİKAL ANALİZİ

2.1. OP.14 KEMAN KONÇERTOSU NO.1	12
2.1.1. Birinci Bölüm.....	12
2.1.2. İkinci Bölüm	18
2.1.3. Üçüncü Bölüm	20
2.2. OP.22 KEMAN KONÇERTOSU NO.2	25
2.2.1. Birinci Bölüm.....	25
2.2.2. İkinci Bölüm	31
2.2.3. Üçüncü Bölüm	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
WIENIAWSKI'NİN KEMAN ESERLERİNDE
KULLANILAN ÇALMA TEKNİKLERİ

3.1. WIENIAWSKI ÖNCESİ DÖNEMDE KEMAN.....	39
3.2. WIENIAWSKI'NİN ESERLERİNDEKİ SAĞ EL TEKNİKLERİ.....	41
3.2.1. Legato.....	41
3.2.2. Detaçe.....	43
3.2.3. Martele	45
3.2.4. Stakato.....	47
3.2.5. Spikato	49
3.2.6. Sotiye	50
3.2.7. Rikoşe	51
3.2.8. Pitsikato.....	52
3.3.WIENIAWSKI'NİN ESERLERİNDEKİ SOL EL TEKNİKLERİ	53
3.3.1. Gam ve Arpej.....	53
3.3.2. Çift Ses.....	56
3.3.3. Akor	58
3.3.4. Flajole.....	60
3.3.5. Tril.....	61
3.3.6. Sol El Pitsikatosu	63
SONUÇ	65
KAYNAKLAR	66
EKLER	68

ŞEKİLLER

	Sayfa
Şekil 1. Birinci Keman Konçertosu birinci bölüm A teması (Ölçü: 73-80)	14
Şekil 2. Sergi bölümündeki kısa kadans (Ölçü: 93-96)	14
Şekil 3. “ <i>leggiero e très rythmé</i> ” başlangıcı (Ölçü: 105-108).....	15
Şekil 4. Sergi bölümündeki A temasının son dört ölçüsü (Ölçü: 119-122).....	15
Şekil 5. Sergi bölümü B teması (Ölçü: 128-136)	16
Şekil 6. Sergi bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 153-156)	16
Şekil 7. Gelişme bölümündeki kadansın ilk on iki ölçüsü.....	17
Şekil 8. Gelişme bölümü B teması (Ölçü: 251-258).....	17
Şekil 9. Gelişme bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 266-271)	18
Şekil 10. Preghiera bölümü solo keman başlangıç teması (Ölçü: 19-26)	19
Şekil 11. Rondo bölümü solo keman girişi (Ölçü: 9-12)	21
Şekil 12. Rondo bölümü solo keman A teması (Ölçü: 13-34).....	22
Şekil 13. Rondo bölümü B teması (Ölçü: 79-94).....	23
Şekil 14. Kodanın ilk on iki ölçüsü (Ölçü: 251-262).....	24
Şekil 15. Birinci bölüm ve üçüncü bölüm finallerindeki benzerlik	24
Şekil 16. Birinci bölüm A teması (Ölçü: 1-8).....	27
Şekil 17. Gelişme bölümü A teması (Ölçü: 68-79)	28
Şekil 18. Gelişme bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 115-122)	28
Şekil 19. Gelişme bölümü B teması (Ölçü: 157-164).....	29
Şekil 20. Gelişme bölümü solo kemanın çaldığı “kontrşan” (Ölçü: 188-195).....	29
Şekil 21. Gelişme bölümü 4. işleme motifi (Ölçü: 205-217)	30
Şekil 22. Romance bölümü A teması (Ölçü: 1-8)	32
Şekil 23. Romance bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 57-60).....	32
Şekil 24. Üçüncü bölüm giriş kısmı (Ölçü: 1-36)	34
Şekil 25. Üçüncü bölüm A teması (Ölçü: 39-43).....	35
Şekil 26. Üçüncü bölüm B teması (Ölçü: 104-112).....	35
Şekil 27. C temasından önceki geçiş kısmı (Ölçü: 159-177).....	36
Şekil 28. C teması (Ölçü: 178-185)	36
Şekil 29. A ² teması (Ölçü: 218-225).....	37

Şekil 30. A ⁴ teması (Ölçü: 344-370).....	38
Şekil 31. Op.1 Grand Caprice Fantastique 1. çeşitleme (Ölçü: 105-112).....	42
Şekil 32. Op.22 Keman Konçertosu 2. Bölüm (Ölçü: 1-15).....	42
Şekil 33. Op.9 Romance sans Paroles (Ölçü: 196-203).....	44
Şekil 34. Op.4 Polonaise de Concert (Ölçü: 65-79).....	45
Şekil 35. Op.11 Le Carnaval Russe 4. çeşitleme (Ölçü: 1-8)	46
Şekil 36. Op.16 Scherzo-Tarentelle (Ölçü: 1-30)	46
Şekil 37. Op.14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 119-122)	47
Şekil 38. Op.10 L'ecole Moderne, Le Staccato (Ölçü: 1-16)	48
Şekil 39. Op.10 L'ecole Moderne, Le Sautillé (Ölçü: 1-8).....	49
Şekil 40. Op.22 Keman Konçertosu 3. bölüm (Ölçü: 114-129)	50
Şekil 41. Op.14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 231-234)	51
Şekil 42. Op.17 Capriccio Valse (Ölçü: 143-158).....	51
Şekil 43. Op.1 Grand Caprice Fantastique 3. çeşitleme (Ölçü: 166-170).....	52
Şekil 44. Op.17 Capriccio Valse (Ölçü: 288-294).....	52
Şekil 45. Op.18 Etudes-Caprices No.6 (Ölçü: 52-53).....	54
Şekil 46. Op.20 Fantasia on Themes from Gounod's "Faust" (Ölçü: 465-476).....	55
Şekil 47. Op.6 Souvenir Moscou (Ölçü: 84-87)	55
Şekil 48. Op.14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 285-297)	56
Şekil 49. Op.4 Polonaise de Concert (Ölçü: 105-108).....	57
Şekil 50. Op.18 Etudes-Caprices No.5 (Ölçü: 7-11).....	57
Şekil 51. Op.5 Adagio Elegique (Ölçü: 24-32).....	58
Şekil 52. Op.4 Polonaise de Concert (Ölçü: 143-147).....	58
Şekil 53. Op.14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 154-161)	59
Şekil 54. Op.10 L'ecole Moderne, Prelüd (Ölçü: 19-27).....	60
Şekil 55. Op.10 L'ecole Moderne, Les Arpeges (Ölçü: 38-40).....	61
Şekil 56. Op.10 L'ecole Moderne, Exercices En Trilles.....	62
Şekil 57. Op.10 L'ecole Moderne, Exercices En Trilles	62
Şekil 58. Op.21 Polonaise Brillante (Ölçü: 252-259)	63
Şekil 59. Op.15 Theme Original Verie 2. çeşitleme (Ölçü: 107-115)	64

TABLÖLAR

	Sayfa
Tablo 1. Birinci Keman Konçertosu Birinci Bölümün Yapısal Analizi	13
Tablo 2. Birinci Keman Konçertosu İkinci Bölümün Yapısal Analizi	19
Tablo 3. Birinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi	20
Tablo 4. İkinci Keman Konçertosu Birinci Bölümün Yapısal Analizi	26
Tablo 5. İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölümün Yapısal Analizi.....	31
Tablo 6. İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi.....	33

GİRİŞ

16. yüzyılda ilk yazılı örneklerine rastlanılan keman eserlerinden 20. yüzyılda bestelenen eserlere kadar olan zamanda keman çalma biçimi ve koşulları oldukça gelişmiş ve değişiklikler göstermiştir. Keman, başlangıçta vokal müziğe eşlik eden bir çalgı konumundayken özellikle Niccolo Paganini'yle (1782 – 1840) birlikte solo çalgı olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Gene Paganini'yle birlikte virtüöz kavramı ortaya çıkmış ve bu gelişmeler 19. yüzyılda pek çok keman sanatçısının yetişmesine ve keman eseri bestelenmesine neden olmuştur.

Bu sanatçıların en önemlilerinden biri kuşkusuz Henryk Wieniawski'dir. Çağdaşı pek çok diğer sanatçı gibi bestecilik ve eğitimcilik yönüyle de ön plana çıkmış, kendinden sonraki keman sanatçılarını büyük ölçüde etkilemeyi başarmıştır. Yalnızca kırk beş yıl yaşamasına rağmen eşsiz keman eserleri bestelemiş, Avrupa'yı dolaşarak çağının en önemli yapması müzik tarihçilerinin onu hem Fransız-Belçika hem de Rus keman ekolüne dâhil etmelerine neden olmuştur. Henryk Wieniawski'nin eserleri günümüzde dünyanın dört bir yanında icra edilmekte ve keman eğitimi alanında yapı taşı olarak kullanılmaktadır. Wieniawski yaşadığı dönemde olduğu gibi bugün de keman edebiyatının müzisyenleriyle birlikte konserler vermiş, Eugene Ysaye ve Emile Sauret gibi virtüözler yetiştirmiştir. Paris'te eğitim görmesi, St. Petersburg ve Brüksel konservatuvarlarında öğretmenlik efsaneleri arasında yer almaktadır.

Türkiye'de Henryk Wieniawski'yi kapsamlı bir şekilde konu alan çok fazla araştırmaya rastlanmamaktadır. Keman edebiyatında bu denli önemli bir yere sahip olan Henryk Wieniawski ile ilgili yapılan bir araştırmanın, bestelediği keman eserlerinin yorumlanmasına yapacağı katkıların yanı sıra keman eğitimi açısından da faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Henryk Wieniawski'nin hayatı ve aldığı keman eğitiminin yanı sıra 19. yüzyıla damga vuran virtüözlüğü hakkında bilgi verilmiş, ayrıca besteci ve eğitimci yönleriyle de tanıtılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde keman konçertoları incelenmiş, üçüncü bölümünde ise Wieniawski'nin keman edebiyatında yaptığı yenilikleri anlamak amacıyla kullandığı keman teknikleri eserlerinden örnekler verilerek açıklanmıştır.

BÖLÜM 1

WIENIAWSKI’NİN HAYATI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

Keman edebiyatı açısından büyük değişimlerin yaşandığı 19.yüzyılda, neredeyse her yıl Avrupa’nın çeşitli yerlerinde “yüzyılın kemancısı” olarak tanıtılan yüzlerce keman sanatçısı ortaya çıkmış ve besteciler keman müziği yazmak konusunda adeta yarışır hale gelmişlerdir. Bunların yanı sıra Fransa, Macaristan ve Rusya gibi ülkelerin kendi eğitim sistemlerini oluşturmak için gösterdikleri çabalar Fransız-Belçika, Macar ve Rus Keman Okulu gibi köklü oluşumların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1835 – 1880 yılları arasında yaşayan Henryk Wieniawski keman sanatçılığı, bestelediği keman eserleri, Paris ve Moskova konservatuvarlarında uzun yıllar öğretmenlik yapması nedeniyle 19. yüzyılın önde gelen isimlerinden biridir.

1.1. WIENIAWSKI’NİN ÇOCUKLUĞU VE MÜZİKLE TANIŞMASI

Henryk Wieniawski 10 Temmuz 1835 yılında Lublin’de doğdu. Babası Tadeusz Wieniawski, Polonya Kasım Ayaklanması’nda Ruslara karşı görev yapmış, döneminin başarılı cerrahlarından biriydi. Annesi Regina Wieniawski, Varşovalı ünlü bir doktor ve sanat destekçisi olan Josef Wolff’un kızıydı. Gençlik yıllarında Paris’te piyano eğitimi alan Regina, müziğe olan ilgisini hiçbir zaman kaybetmedi ve çocuklarının da müzik eğitimi almalarını sağladı.

Wieniawski ailesinin ilk çocuğu olan Julian de kardeşleri gibi müzik eğitimi aldı ve daha çocuk yaşta annesinden piyano çalmayı öğrendi. Julian annesinin ona piyano çalmayı öğretişini “İlk müzik derslerimizi ondan aldık. Bize karşı bir melek gibi sabırlıydı.”¹ sözleriyle tarif etmektedir.

Anneleri sayesinde Julian ve kardeşleri Henryk, Josef, Aleksander müzik dolu bir çocukluk geçirdiler. Sonradan ünleri dünyayı dolaşacak olan kemancı Henryk ve piyanist Josef’in aksine piyano eğitimi alan Julian ekonomist olmayı, şan eğitimi alan Aleksander ise memur olmayı seçti.

¹ Wladyslaw Duleba, *Wieniawski*, çev. Grazyna Czerny, New Jersey: Paganiniana Publications, 1984, s. 11.

Çocukluğu annesinden duyduğu Chopin ezgileriyle geçen Henryk, piyanoya hayran olmasına rağmen keman çalmak arzusuyla doluydu. Oğullarının bu arzusunu destekleyen ailesi sayesinde çok küçük yaşta Jan Hornziel'den keman dersleri almaya başladı.² Hornziel, Louis Spohr'un en gözde öğrencilerinden ve Polonya'nın en ünlü kemancılarından birisiydi.

Hornziel 1841 yılında Varşova Opera Orkestrası'na başkemancı olunca Henryk keman derslerine Budapeşte Opera Orkestrası'nın eski başkemancısı Stanislaw Serwaczynski ile devam etti. Serwaczynski 19. yüzyıla damgasını vuran bir başka keman virtüözü olan Joseph Joachim'in de hocasıydı.

Henryk kısa süre içinde kemana olan yeteneğiyle etrafındakileri şaşkına çevirdi. Kemanını bir an olsun elinden bırakmak istemiyor, yaşlıları gibi oyuncaklarla oynamak yerine kemanıyla saatler geçirmeyi tercih ediyordu.

1843 yılında Çek kemancı Panofka Varşova'ya yaptığı bir seyahatinde genç Henryk'in keman çalışmasını dinledi ve çok etkilendi. Henryk'in geleceğini "Bu çocuk kendisi için bir isim yaratacak."³ şeklindeki sözüyle öngördü.

Yalnızca sekiz yaşında olan Henryk, Panofka'nın da yönlendirmesiyle, aynı yıl Paris Konservatuvarı'nın sınavına girmek için doğduğu şehir Lublin'den ayrıldı. Annesiyle birlikte Paris'e geldi ve konservatuvarın giriş sınavına başvurdu. Avrupa'nın ilk müzik okullarından biri olan Paris Konservatuvarı'na girebilmek için en az 12 yaşında ve Fransa vatandaşı olması gerektiğini öğrenince tüm umutları suya düştü. Oğlunun sınav jürisi tarafından dinlenmesini isteyen Regina Wieniawski'nin isteği de gerçekleşmeyince Henryk'in dayısı Edward Wolff'ten yardım istediler. Edward Paris Konservatuvarı'nda piyano dersleri veriyordu ve yeğeninin sınava kabul edilmesini sağladı. Henryk 28 Kasım 1843'te olağanüstü bir sınav vererek Paris Konservatuvarı'nda Lambert Massart'ın öğrencisi olmaya hak kazandı. Yaşının çok küçük olması nedeniyle bir yıl boyunca Massart'ın asistanı Joseph Clavel ile çalıştı.

Konservatuvarda "Küçük Polonyalı" diye çağırılan Henryk bir yıl boyunca Clavel ile çalıştıktan sonra 2 Aralık 1844'te konservatuvar müdürü Daniel Auber'in özel izniyle Massart'ın öğrencileri arasına katıldı. Hem Joseph Clavel hem de Joseph-Lambert Massart, Rudolphe Kreutzer'in öğrencisiydiler. Böylece Henryk de Rudolphe

² Stanley Sadie, "Henryk Wieniawski", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, C. 28, s. 404.

³ Sadie, a.g.e., s. 404.

Kreutzer, Pierre Baillot ve Pierre Rode'nin öncü oldukları Fransız Keman Okulu'na dâhil oldu.

İki yıl Massart'la çalışan Henryk, 26 Haziran 1846'da "konservatuvar tarihinde mezun olan en genç öğrenci" sıfatıyla okuldan mezun oldu. Mezuniyet Gala Konseri'nde, içlerinde yaşça kendisinden büyük olan Leon Reynier gibi konservatuvarın diğer parlak öğrencilerini bile geride bırakarak *birincilik ödülü* ve *altın madalya* almaya hak kazandı.⁴

Henryk'in mezuniyet konseri için Lublin'den Paris'e gelen annesi, yanında diğer oğlu Josef'i de getirdi ve Josef o sene Paris Konservatuvarı'nda Pierre Zimmermann'dan piyano eğitimi almaya başladı.*

Konservatuvardan mezun olduktan kısa bir süre sonra Henryk'in başarılarını duyan Çar 1. Nikola kendisine 1742 yılında yapılmış bir *Guarnerius Del Gesu* hediye etti.⁵ Mezun olmasına rağmen Paris'te kalan Henryk iki sene daha Massart'tan ders aldı. Bu süre içinde Frederic Chopin ve Adam Mickiewicz gibi önemli isimlerle tanışma fırsatı buldu. Annesi sayesinde eserlerini dinleyerek büyüdüğü Chopin ile tanışması ve onunla müzik hakkında yaptığı uzun sohbetler, sonraki yıllarda besteleyeceği eserlerindeki Chopin etkisinin şekillenmesine neden olacaktı.

Konservatuvardan 12 yaşında mezun olan Henryk, hocası Massart'a olan hayranlığını göstermek amacıyla mezun olduğu yıl ilk eseri olan *Op.1 Grand Caprice Fantastique*'i besteledi ve eseri Massart'a ithaf etti. Aynı yıl kardeşiyle birlikte *Allegro de Sonate* adlı ikinci eserini yazdı.⁶ İki kardeş bu eseri, Polonya Ulusal Operası'nın babası olarak bilinen, besteci Stanislaw Moniuszko'ya ithaf etti.

Henryk, ölümünden sonra "Wieniawski Stradivarius" olarak anılacak olan kemanı kendisine hediye eden Çar 1. Nikola'ya olan minnetini göstermek için kardeşi Josef'le birlikte Petersburg'da bir dizi resital verdi. Mikhailovsky Tiyatrosu ve Senato Toplantı Salonu gibi Petersburg'un önde gelen salonlarında konser veren ikili, izleyicilerin takdirini kazandı.

⁴ Sadie, a.g.e., s. 405.

⁵ Pawel Kozak, *Pedagogical Examination of Henryk Wieniawski's*, (Yüksek Lisans Tezi), Georgia: Augusta State University, 2011, s. 3.

⁶ Andrzej Jazdon, *Thematic Catalogue of Works*, Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań, 2009, <http://www.wieniawski.com>, ss. 21 (02.08.2018).

* Henryk'ten sonra Paris Konservatuvarı'nda öğrenci olma hakkı kazanan kardeşi Josef de kısa sürede müziğe olan yeteneğini kanıtladı. Pierre Zimmermann ve Charles-Valentine Alkan ile çalışan Josef, müzik tarihinde Franz Liszt'ten sonra Chopin'in bütün etütlerini konserde çalan ilk piyanisttir.

Bu konserlerden birini izleme fırsatı bulan Vieuxtemps, Henryk'in keman çalışına olan hayranlığını “Eğer keman çalmaya böyle devam ederse hepimizi pes ettirecek!”⁷ sözleriyle ifade etti.

1.2. WIENIAWSKI’NİN BESTECİLİĞİ

Henryk Wieniawski'nin zamanında enstrüman sanatçıları başka bestecilerin eserlerini çalmanın dışında doğaçlama ve beste yapabilmek ya da başka bir enstrüman daha çalabilmek gibi meziyetlere sahiptiler. Baillot, icracıların aynı zamanda beste yapmasını “Performans dehası, insanın yalnızca kendisine ait olan yeni fikirler bestelemesine neden olur.”⁸ şeklinde yorumlamıştı.

Henryk'in keman çalmadaki başarısı kendinden önce yaşamış bestecilerin keman eserlerinin pek çoğunu seslendirmesine, böylece keman edebiyatını yakından tanınmasına neden oldu. Paganini ve Liszt gibi o da kendi enstrümanı için eserler yazdı.

Beste yapmaya küçük yaşta başlamış olan Henryk, bu yönünü daha ileri taşımak amacıyla Paris'e döndü. Çar, genç kemancıya burs vermeye devam edince Henryk de konservatuvara tekrar girdi ve Hippolyte Collet'den kompozisyon eğitimi almaya başladı. Aynı dönemde kardeşi Josef de konservatuvarda bir başka kompozisyon hocası olan Felix Le Couppey'den kompozisyon öğreniyordu. Henryk'in Paris'e yeniden gelişi müzik çevrelerinin ilgisinin bir kez daha genç kemancıya yönelmesine neden oldu. Bu ilgi dönemin gazetelerine “Genç kemancı Henryk Wieniawski, büyük başarılar kazandığı Rusya ve Polonya turnesinin ardından Paris'e dönerek eğitimine kaldığı yerden devam ediyor.”⁹ biçiminde yansıdı.

Bestecilik eğitimi almaya başlar başlamaz keman edebiyatında ilk sıralara yerleşecek eserleri kaleme aldı. Op.4 *Polonez*, Op.10 *L'ecole Moderne* ve Op.14 (No.1) Fa Diyez Minör Keman Konçertosu konservatuvardaki öğrencilik yıllarında bestelediği eserlerden bazılarıdır. Çağdaşları Ole Bull ve Pablo de Sarasate gibi Henryk de doğduğu topraklara has küçük virtüöz eserler yazdı.¹⁰

⁷ Kozak, a.g.e., s. 3.

⁸ Jazdon, a.g.e., s. 21.

⁹ Wladyslaw Duleba, *Wieniawski*, çev. Grazyna Czerny, New Jersey: Paganiniana Publications, 1984, s. 26.

¹⁰ Gabrielle Annora Harvey, *A Piece Of The Exotic Virtuositic Violin Compositions And National Identity*, (Yüksek Lisans Tezi), The University of Iowa, Iowa, 2012, s. IV

Henryk eserlerinde mazurka ve polonez gibi Polonya halk danslarının ritmik öğelerini sıklıkla kullandı. Bu, çocuk yaşta annesinden dinlediği Chopin ezgilerinin besteciliğine yansıyan en belirgin özelliğiydi.¹¹

(...) Aslında keman ve orkestra için konser parçası biçiminde yazdığı Op.4 Polonez ile ülkesinin tipik ve soylu dansını yansıtmak istemiştir. Tipik bir Polonez ritmiyle 3/4'lük ölçüde, Re Majör tonda başlayan ve çekici melodisi, kemana verilen büyük teknik önem yanında duyulan duygusal bölmeleri bu esere, tüm virtüözler için parlak ve gözde bir gösteri parçası olarak, keman ve piyano yorumuyla da ün kazanmıştır.¹²

1850'de Paris Konservatuvarı'ndaki iki yıllık kompozisyon eğitimini tamamlayan Henryk mezun oldu.¹³ "Büyük keman tekniği yanında romantik yapıdaki Slav renkleriyle süslediği eserleri"¹⁴ sayesinde ayrıca ün kazanan Henryk, keman çalışındaki tartışılmaz başarısının ardından bestecilik alanında da çıraklık aşamasını geride bırakarak eserlerini dünyaya tanıtmak amacıyla konser turlarına başladı.

Henryk Wieniawski'nin opus numarasıyla sıraladığı 24 adet eseri vardır. Bunlardan *Op.24 Fantaisie Orientale* hariç tümü bestecinin yaşadığı dönemde basılmıştır. Bunların dışında opus numarası vermediği 30 eserinden *Reverie** ve *Zolotaja Rybka*, bestecinin vefatından sonra basımı yapılan eserleridir. Ayrıca basımı yapılmayan iki eseri daha bulunmaktadır.

Bestecinin eserleri keman icracılığı için olduğu kadar keman eğitimi için de oldukça önem taşımaktadır. Solo keman için yazdığı ve 10 kapristen oluşan *L'ecole Moderne* adlı yapıtı, Paganini'nin yazdığı *24 Kapris*'ten sonra yazılmış en zor eser olarak kabul edilmektedir. Henryk Wieniawski'nin keman çalmadaki bu başarısı ile bestelediği eserlerdeki teknik ve müzikal unsurlar 19. yüzyıl müzik otoritelerince "Paganini'nin yeniden doğuşu" olarak nitelendirilmiştir.

Beş ulusal Polonya dansı içinden polonez ve mazurka Henryk Wieniawski'nin eserlerinde önemli yere sahiptir.¹⁵ Bu danslardan biri olan polonez, besteciden uzun yıllar önce solo enstrüman müziği olarak kullanılmaya başlanmış; Franz Schubert ve Jacques Fereol Mazas keman için polonez tarzında eserler yazmışlardır. Wieniawski'nin bu şekilde eserler yazması ve bunları Rusya'da verdiği konserlerde çalmasıyla dans,

¹¹ Kozak, a.g.e., s. 16.

¹² İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, C. V, 4. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004, s. 2642.

¹³ Sadie, a.g.e., s. 405.

¹⁴ Aktüze, a.g.e., s. 2642.

* 1855 yılında Viyola ve Piyano için yazılan bu eser, Wieniawski'nin keman için bestelediği tek yapıtıdır. Eseri, Rusya'ya yaptığı konser turnesi sırasında tanıştığı Hieronim Weickmann'a ithaf etmiştir.

¹⁵ Harvey, a.g.e., s. 20.

Rus besteciler tarafından da kullanılmaya başlandı. Nickolai Rimsky-Korsakov ve Pyotr Ilyiç Çaykovski, bestecinin etkisiyle polonez tarzında eser yazan Rus bestecilerindedir.

Mazurka ise üç farklı Polonya halk dansının bir araya gelmesinden oluşur.¹⁶ Adını “mazur”dan alan mazurka, bu danslar içinde kökü en eskiye dayanan danstır. Polonez aristokrat sınıfa ait bir dansken mazurka daha çok köylüler arasında yaygındır. Wieniawski’nin yazdığı mazurkalar, Chopin’inkilerden sonra en bilinen eserler arasında yer alır.

Polonez ve mazurkanın yanı sıra besteci tarafından kullanılan bir başka Polonya dansı da Kujawiak’tır. Diğer iki dansa göre çok daha yavaş ve ağırbaşlı olan bu yerel dansı kullanan tek besteci Henryk Wieniawski’dir.¹⁷

Konservatuvarın kompozisyon bölümünden mezun olduktan kısa süre sonra ilk keman konçertosu olan Op.14 Fa Diyez Minör Konçerto’yu besteledi. Wieniawski’nin eserlerinin içinde Paganini’nin etkisinin en açık şekilde görüldüğü eser bu konçertodur.

Henryk Wieniawski’nin yapıtlarının bir diğer özelliği de bestecinin hayatına giren ve kendisi için önem taşıyan insanlara ithaf edilmiş olmalarıdır. Henüz 12 yaşındayken Paris’teki hocası Lambert Massart’a ithaf ettiği *Op. 1 Grand Caprice*’ten itibaren, hemen her eserini bir dostuna ithaf etmiştir. Bu isimlerden bazıları şunlardır: Karol Lipinski Louis Köhler Ferdinand David Çar 2. Nikola, Prusya Kralı 4. William, Danimarka Kralı 9. Christian, Henri Vieuxtemps, Pablo Sarasate, Jenö Hubay.

Wieniawski’nin besteciliği teknik açıdan incelendiğinde bir takım genel özelliklerin tüm eserlerine hâkim olduğu görülebilir. Bağlı staccato, armonik, büyük pozisyon atlamaları, arpej ve çift sesli pasajlar bu özelliklerden bazılarıdır. Üstün keman virtüözlüğü sayesinde kendinden önce yaşamış bestecilerin en zor eserlerini çalabilmesi, kendi müziğini yazarken keman tekniğinin sınırlarını zorlamasına neden olmuştur. Özellikle Op.14 Fa Diyez Minör Konçerto açık bir şekilde Paganini’nin Op.6 Re Majör konçertosunun etkisi altındadır.

¹⁶ Yun Jung Choi, *The Use Of The Polish Folk Music Elements And The Fantasy Elements In The Polish Fantasy On Original Themes In G-Sharp Minor For Piano And Orchestra By Ignacy Jan Paderewski*, (Yüksek Lisans Tezi), Texas: The University Of North Texas, 2007, s. 12.

¹⁷ a.g.e., s. 13

1.3. WIENIAWSKI'NİN KEMAN KARIYERİ

18. yüzyıldaki modern keman çalma tekniği Giovanni Battista Viotti, Pierre Baillot, Niccolo Paganini ve Louis Spohr gibi kemancı-bestecilerin ardından Heinrich William Ernst, Henryk Wieniawski ve Joseph Joachim'le birlikte 19. yüzyılda hızla ilerledi.¹⁸ Uzun yıllar Lambert Massart'tan ders alan Wieniawski, Fransız Keman Okulu'nun 19. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biridir. Buna rağmen günümüzde müzik tarihçileri Wieniawski'yi hem Fransız-Belçika hem de Rus Keman Okulu'nun bir parçası olarak sayarlar.

Leopold Auer'in "Onun keman çalış stili, yaşadığı dönemde diğer tüm kemancılarınkinden farklıydı. Ölümünden beri hiçbir kemancı onu anımsatabilmiş değildir."¹⁹ sözleri çağdaşları tarafından Liszt'in parlayan dehasıyla eş tutulan²⁰ Wieniawski'nin kemancılığı hakkındaki açıklayıcı ifadelerdir.

Halka açık ilk konserini Paris Konservatuarı'na girdikten yalnızca altı ay sonra, 27 Mayıs 1843'te verdi. Eşsiz sol el tekniği ve yaşının çok üstündeki müzikalitesiyle izleyenleri büyüleyen kemancı, böylece yeteneğini herkese kanıtladı.

Konser vermeye her ne kadar öğrencilik yıllarında başlasa da sahne üzerindeki asıl başarısına 1850 yılında Hippolyte Collet'in öğrencisi olarak kompozisyon eğitimini tamamlayıp konservatuardan mezun olduktan sonra ulaştı. Wieniawski, kardeşi Josef'le birlikte (başta Rusya, Almanya, Fransa, İngiltere ve Belçika olmak üzere) Avrupa'nın hemen her yerinde konserler verdi.

1850 yılında Paris, Varşova ve Radom'da konser veren ikili Şubat 1851'de Rusya turnesine çıktı. St. Petersburg, Moskova, Helsinki, Mitava, Vilnius, Tver, Poltava, Kremenchung, Vladimir, Elizavetgrad ve Voznesensk'de 200'e yakın konser verdiler. Turne kapsamında gittikleri şehirler o kadar fazlaydı ki Polonyalı müzikolog Josef Wladyslaw Reiss bundan "Moskova'dan Volga'ya kadar Wieniawski kardeşlerin konser vermediği tek bir büyük kent kalmadı."²¹ şeklinde bahsedecekti.

22 Mart 1853'te Viyana Opera Salonu'nda, Avusturya Kralı'nın da izleyici olarak katıldığı bir konser verdiler. Bu konserden bir hafta sonra Nisan 1853'te Weimer'a gelen iki kardeş burada 19. yüzyılın önde gelen piyanistlerinden Franz Liszt

¹⁸ E. Van Der Straeten, *The Romance Of The Fiddle*, Londra: Rebman Limited, 1911, s. 2.

¹⁹ Sadie, a.g.e., s. 406.

²⁰ Duleba, a.g.e., s. 5.

²¹ a.g.e., s. 44.

ile tanıştı. Henryk, Liszt'le birlikte konser verirken kardeşi Josef de 3 ay boyunca Liszt ile piyano çalıştı. Henryk ve Josef'in konserlerini yakından takip eden Avusturya Arşidükü Maximilian Joseph, Kasım 1853'te iki kardeşi "Güzel Sanatlar Altın Madalyası" ile ödüllendirdi.

Henryk Wieniawski, konser için gittiği şehirlerde izleyicilerin kendisine hayran kaldığını görüyor ve onların tüm isteklerine karşılık veriyordu. Polonya'nın Poznan kentinde verdiği bir konserde izleyicilere ithaf ettiği *Souvenir de Posen* dakikalarca ayakta alkışlandı. Seyircilerin ikiliye gösterdikleri ilgi *Revue et Gazette Musicale* isimli Poznan müzik gazetesinde "Konserin son eseri olarak genç sanatçılar tarafından çalınan Polonya düeti olağanüstü bir başarıydı."²² cümlesiyle yer aldı. Bu konserlerden sonra Belçika ve Hollanda'da 100'e yakın konser veren Henryk Wieniawski 1857'de "*kontrbasın Paganini'si*"²³ olarak kabul edilen Giovanni Bottesini ve soprano Signora Fiorentini ile Almanya ve Hollanda'nın çeşitli kentlerinde konserler verdi.

Konser kariyerine kardeşi Josef ile başlayan Henryk Wieniawski döneminin en önde gelen müzisyenleriyle birlikte çalıştı. 1858 yılının Mayıs ve Haziran aylarında piyanist Anton Rubinstein'la birlikte Paris'te arka arkaya 7 konser verdi. Aynı yıl Paris Konservatuvarı'nda birlikte kompozisyon eğitimi aldığı arkadaşı Louis Antoine Jullien'in davetiyle Londra'ya gitti. Besteci Jullien aynı zamanda Londra'nın farklı yerlerinde konserler veren bir orkestranın şefiydi.* Arkadaşı Jullien'le birlikte 7 hafta boyunca toplam 40 konser veren Wieniawski, Londralı dinleyiciler arasında hızla tanındı. Londra'da olduğu dönemde solo konserler de veren Wieniawski, 1859 yılında Beethoven Kuartet Topluluğu'na katıldı. Wieniawski'nin viyola çaldığı kuartetin diğer üyeleri Heinrich William Ernst (1. Keman), Joseph Joachim (2. Keman) ve Carlo Alfredo Piatti (Viyolonsel) idi.²⁴

İki yıl boyunca Londra'da kalan Wieniawski 1860'da St. Petersburg'a gitti. Burada "Rus Çarı'nın ve İmparatorluk Tiyatrosu'nun özel keman sanatçısı"²⁵ ünvanını aldı ve bir dizi konser verdi. Saray Tiyatrosu ile üç yıllık konser sözleşmesi imzalayan kemancı Rusya Müzik Topluluğu'nun oda müziği konserlerinde de yer aldı. Rusya'nın

²² Duleba, a.g.e., s. 61.

²³ George Amorim, *The Influence Of Giovanni Bottesini On Pedro Valls: An Analysis of Homenaje A Bottesini by Pedro Valls*, (Yüksek Lisans Tezi), Texas: University Of North Texas, 2009, s. 1.

* Bu konserler, bugün BBC Proms adıyla gerçekleştirilen dünyanın en önemli klasik müzik festivalinin temelini atmışlardır.

²⁴ Duleba, a.g.e., s. 94.

²⁵ a.g.e., s. 99.

müzik yaşamında etkin rol oynayan Wieniawski'nin başarısı bu sözleşmenin iki kez uzatılmasına neden oldu. 1861 yılında Nikolai Rubinstein ile Londra'da verdikleri konserden sonra St. Petersburg'a dönen Wieniawski, burada şef Richard Wagner yönetiminde bir konser gerçekleştirdi.

1867'de, yıllar sonra mezun olduğu Paris Konservatuvarı'na konser vermek için döndü. Avrupa'nın büyük sanat merkezlerinin yanı sıra diğer küçük kentlerinde de konser veren Wieniawski 1869 yılında İstanbul'a giderek Dolmabahçe Sarayı'nda Sultan Abdülaziz huzurunda keman çaldı. 1872 – 1874 yılları arasında arkadaşı Anton Rubinstein ile birlikte Amerika'ya turneye giden Wieniawski yalnızca 8 ay içerisinde 215 konser verdi.

Konser kariyerine başladığı 1850 yılından ölümüne dek geçen 30 yıllık süreçte çok sayıda konser veren Henryk Wieniawski konserlerinde Beethoven, Mendelssohn, Viotti, Beriot, Kreutzer ve Rode gibi bestecilerin keman konçertolarının yanı sıra Bach, Artot, Haydn, Paganini ve Ernst'in solo eserlerine de sıklıkla seslendirdi.

1.4. WIENIAWSKI'NİN KEMAN EĞİTİMCİLİĞİ

Henryk Wieniawski, 19. yüzyılın başında Paganini ve Liszt ile başlayan enstrüman virtüözlüğünün en önemli isimlerindedir. Hiç öğrenci yetiştirmemesine ve belirli bir keman ekolüne sahip olmamasına rağmen Paganini'nin, Wieniawski ve Ernst üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir.²⁶ Bu etkiyle üstün keman çalma yeteneğini bestecilikle birleştiren Wieniawski keman edebiyatında hem çalıcılığı hem de besteciliği ile unutulmaz bir yere sahip olmuştur.

Rusya'nın çeşitli yerlerinde, 20 yıl boyunca yüzlerce konser veren Wieniawski 1861 yılında Rusya Müzik Topluluğu'nda gönüllü olarak keman dersleri vermeye başladı. 1862 yılında Anton Rubinstein'ın St. Petersburg Konservatuvarı'nı kurmasıyla Wieniawski keman dersleri vermeye burada devam etti. Haftanın iki günü, günde üçer saat ders yapan Wieniawski'nin toplam 12 öğrencisi vardı. Dmitry Panov, Konstanty Pushilov ve Vasily Salin, Wieniawski'nin sınıfından mezun olan ilk öğrencilerdi. Aynı zamanda bu üç isim, eğitimlerinin tamamını Rusya'da alan ilk kemancılar oldu.²⁷

²⁶ Yu-Chi Wang, *A Survey Of The Unaccompanied Violin Repertoire, Centering On Works By J. S. Bach and Eugene Ysaye*, Maryland, The University Of Maryland, 2005, s. 65.

²⁷ Duleba, a.g.e., s. 105.

Ippolit Altani, Tatiana Barkan, Vasily Bessel ve Piort Krasnokutski gibi önemli kemancılar da Wieniawski'nin St. Petersburg Konservatuarı'nda öğretmenlik yaparken yetiştirdiği isimlerden bazılarıdır.

Konservatuvardaki öğretmenliği döneminde solo ve oda müziği konserleri vermeye devam etmesine rağmen, Avrupa'daki turnelerine de devam etmek isteyen Henryk Wieniawski 1868 yılında konservatuvardan ayrılma kararı aldı. Wieniawski'nin okuldaki tüm öğrencileri, diğer keman öğretmeni Leopold Auer ile çalışmaya devam ettiler.

1866 yılında İsveç'teki konseri sonrasında Kral 4. Karl tarafından "Vasa Order" nişanı ile ödüllendirilen Wieniawski, Stockholm Güzel Sanatlar Akademisi'nden de öğretmenlik daveti aldı.²⁸ Bu daveti geri çevirerek konser vermeye devam ettiyse de 1874 yılında Brüksel Konservatuarı'nda öğretmen olan Henri Vieuxtemps'in felç geçirmesi üzerine onun keman öğrencilerini devraldı. Ayrıca konservatuar müdürü François Auguste Gevaert'ın özel isteğiyle oda müziği dersleri de verdi.

Vieuxtemps'in öğrencilerinden Eugene Ysaye'ye Wieniawski'nin keman dersleri vermeye başlaması ile "Fransız-Belçika Keman Okulu'nun da temelleri atılmış oldu. Bu ekol anlayışı daha sonra Ysaye tarafından Paris Konservatuarı'nda da devam ettirildi. Üç yıl boyunca Vieuxtemps'in yerine keman öğretmenliği yapan Wieniawski Eylül 1877'de bu görevinden ayrıldı.

Rusya ve Belçika'daki öğretmenlik yılları boyunca pek çok üstün yetenekli öğrenci yetiştirmesine rağmen Wieniawski'nin eğitimlik yönü, kemancılığı ve besteciliği kadar parlak değildi. St. Petersburg Konservatuarı'ndaki keman öğrencilerinden Vasily Bessel hatıralarında Wieniawski'nin öğretmenliğinden "Becerikli bir öğretmen değildi. Yine de, her zaman büyük bir sanatçı oldu. Hayat dolu, tez canlı, etkileyici, karşı konulmaz, biraz ihmalkâr, bazen de öfkeli."²⁹ şeklinde bahsetmektedir. Bunun nedeninin Wieniawski'nin çocukluk yıllarından itibaren konser vermeye olan yoğun ilgisi olduğu düşünülmektedir.

Wieniawski'nin keman eğitimine yaptığı katkılar St. Petersburg ve Brüksel'deki öğretmenlik yıllarıyla sınırlı kalmadı. Bestelediği *L'ecole Moderne* ve *Etudes-Caprices*, Ernst'in solo etütleriyle ve Paganini'nin 24 Kapris'iyle birlikte keman eğitiminde en çok kullanılan eserler arasında yer almaktadır.

²⁸ Duleba, a.g.e., s. 122.

²⁹ a.g.e., s. 115.

BÖLÜM 2

WIENIAWSKI'NİN KEMAN KONÇERTOLARININ BİÇİMSEL VE MÜZİKAL ANALİZİ

Wieniawski Op. 14 numaralı ilk keman konçertosunu 1853 yılında bestelemiş ve Prusya Kralı 4. William'a ithaf etmiştir. Bu eseri yazdığına yalnızca 18 yaşında olan Wieniawski'nin tek arzusu hem besteci hem de kemancı olarak ün yapmak ve Avrupa'nın bütün sanat merkezlerinde eserlerini çalmaktır. Belki de bu nedenle ilk keman konçertosunda kendinden önce yaşamış olan Paganini, Viotti, Vieuxtemps gibi büyük keman konçertoları yazan besteci-kemancıların eserlerine öykünmüştür. Hatta ilk konçertosuyla bu bestecilerin eserlerinden daha zor bir konçerto yazmaya çabaladığını söylemek mümkündür.

İlk konçertosunun aksine 1862 yılında bestelediği Op. 22 numaralı ikinci konçertosunda ise aynı kaygıları taşımadığı görülmektedir. İkinci konçertosunda da keman tekniğinin sınırlarını zorlar ancak bu eserini bestelediği dönemde Avrupa'nın pek çok yerinde adı duyulmuş, kemancı ve besteci olarak kendini müzik otoritelerine kabul ettirmiştir. Bu dönemde yazdığı ikinci keman konçertosunu ünlü İspanyol kemancı Sarasate'ye ithaf etmiş ve eserin üçüncü bölümünün başlığını “*A la Zingara*” (çingene gibi) koyarak bu bölümün Sarasate'nin eserlerindeki stil ile çalınması gerektiğini vurgulamıştır.

2.1. OP.14 KEMAN KONÇERTOSU NO.1

Eserin ilk seslendirilişi 27 Ekim 1853'te Leipzig'de Wieniawski tarafından yapılmıştır.³⁰ Dinleyicilerin hayran kaldığı konçerto Fa diyez minör tonalitesinde yazılmış olup klasik konçertolar gibi üç bölümden (hızlı – yavaş – hızlı) oluşmaktadır.

2.1.1 Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü klasik keman konçertolarının neredeyse tümünde olduğu gibi *sonat allegrosu* formunda yazılmıştır. Büyük biçimler arasında yer alan *sonat allegrosu* “Sergi”, “Gelişme”, “Yeniden Sergi” olarak adlandırılan üç bölümden oluşur.

³⁰ Edmund Grabkowski, “*Life and Creation*”, Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań, 1996, <http://www.wieniawski.com>, ss. 1 (07.08.2018).

Wieniawski'nin Op.14 Birinci Keman Konçertosu'nun ilk bölümünün yapısal analizi Tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1. Birinci Keman Konçertosu Birinci Bölümün Yapısal Analizi

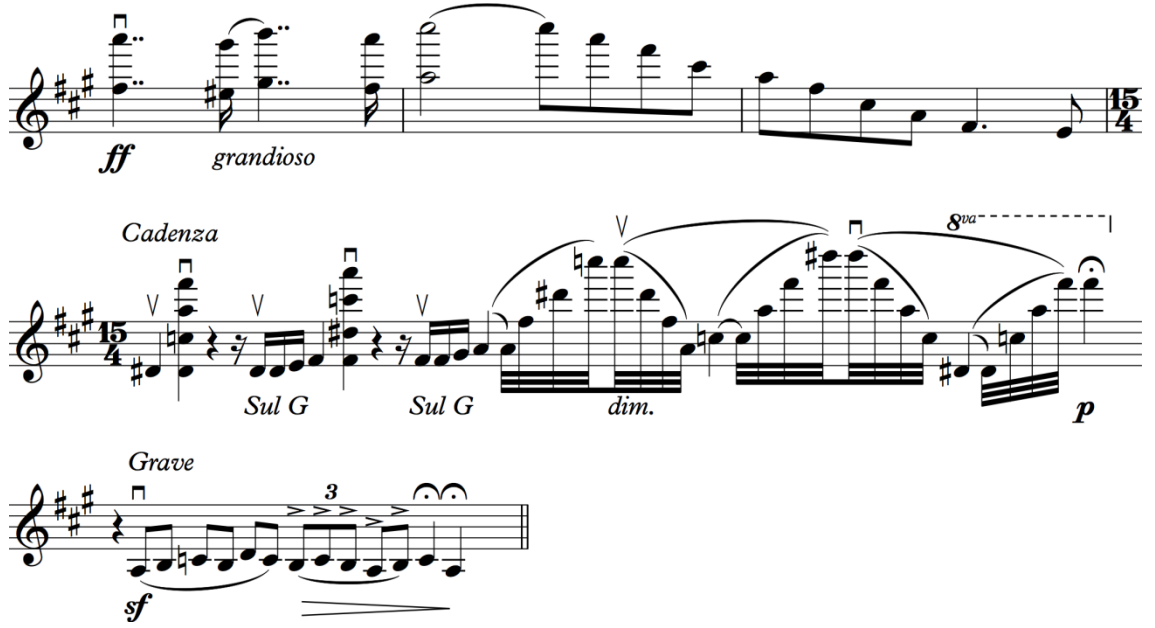
BÖLMELER	KISIMLAR	ÖLÇÜLER
SERĞİ (Exposition)	Ritornello (<i>Orkestra</i>)	1 – 72
	A Teması (<i>Solo</i>)	73 – 96
	Geçiş (<i>Solo</i>)	97 – 104
	1. İşleme Motifi (<i>Solo</i>)	105 – 122
	Geçiş (<i>Orkestra</i>)	122 – 127
	B Teması (<i>Solo</i>)	128 – 152
	2. İşleme Motifi (<i>Solo</i>)	153 – 193
GELİŞME (Development)	Ritornello II (<i>Orkestra</i>)	193 – 220
	Kadans (<i>Solo</i>)	221 – 250
	B Teması (<i>Solo / Modülasyon</i>)	251 – 265
	2. İşleme Motifi (<i>Solo / Modülasyon</i>)	266 – 288
	Köprü (<i>Orkestra</i>)	288 – 289
YENİDEN SERĞİ (Re-Exposition)	A teması (<i>Solo</i>)	290 – 303
	Koda	303 – 308

Besteci eserin birinci bölmesinde iki tema kullanmıştır. Orkestranın yetmiş iki ölçülük girişinden sonra solo keman tarafından çalınan A teması Şekil 1'de görülmektedir.



Şekil 1. Birinci Keman Konçertosu birinci bölüm A teması (Ölçü: 73 – 80)

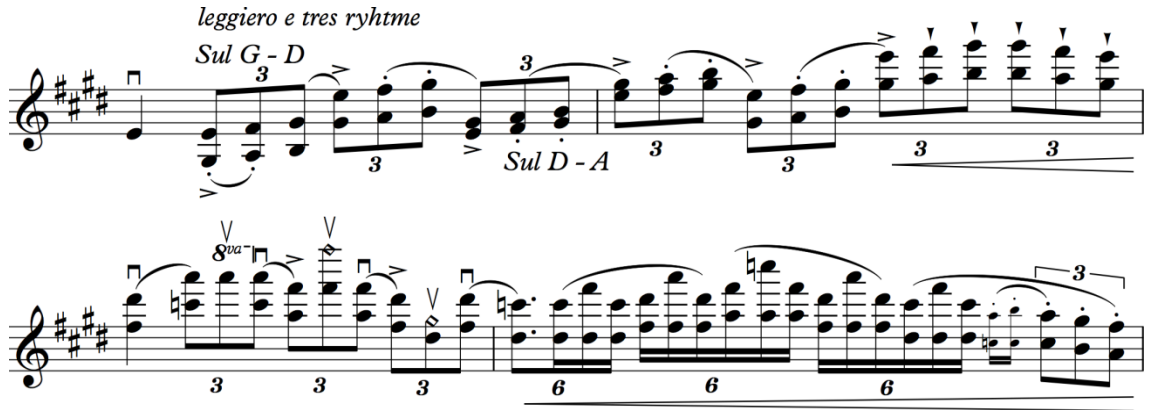
Kemanın sekiz ölçülük giriş cümlesinden sonra yine aynı ritmik yapıda ancak bu defa eserin *Ritornello* kısmına daha çok benzeyen bir cümle duyulur. Bu cümleden sonra besteci kemana Şekil 2’de görülen kısa kadansı yazarak 97’inci ölçüdeki *tranquillo* kısmına geçiş yapmıştır.



Şekil 2. Sergi bölmesindeki kısa kadans (Ölçü: 93 – 96)

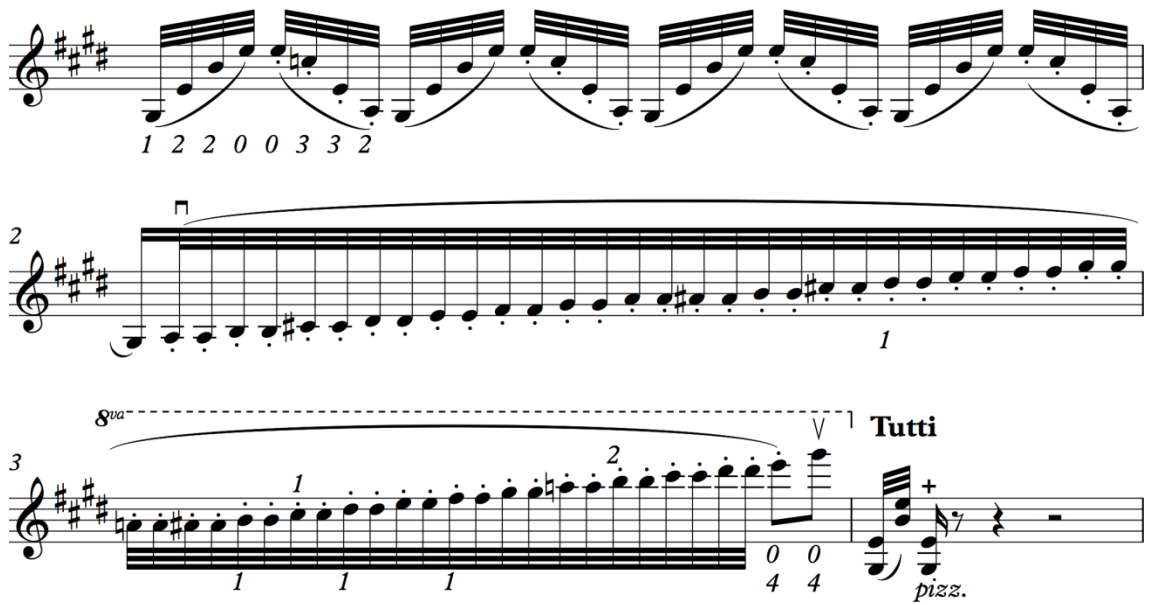
Tranquillo'nun ilk sekiz ölçüsünden sonra konçertonun başlangıcından itibaren hâkim olan karamsar nitelikteki hava yerini coşkulu bir müziğe bırakır. Şekil 3’te görülen bu yeni kısım Mi majör tonalitesindedir ve karakteristik özelliği besteci tarafından *leggiero e très rhythmé** açıklamasıyla belirtilmiştir.

* *leggiero e très rhythmé*: Tüy gibi hafif ve oldukça ritmik.



Şekil 3. “leggiere e trës rhythmê” başlangıcı (Ölçü: 105 – 108)

Besteci 122. ölçüye kadar devam eden bu kısmı bir “işleme motifi” olarak kullanmıştır. Klasik konçerto formunda olmayan bu özellik Romantik Dönem’e geldiğinde virtüöz besteciler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu kısımlar bestecinin eserini icra edecek olan sanatçının teknik yeterliliğini sonuna kadar zorladığı kısımlardır. Wieniawski de 1. Keman Konçertosu’nun 105. ile 122. ölçüleri arasında böyle bir kısım yazarak sonraları kendi adıyla anılacak olan “Wieniawski Yay Tutuşu” tekniğinin en güzel örneklerinden birini vermiştir. Şekil 4’te görülen pasajla birlikte *Sergi* bölümünün A teması son bulur ve orkestranın altı ölçülük geçiş pasajından sonra B teması başlar.



Şekil 4. *Sergi* bölümü A temasının son dört ölçüsü (Ölçü: 119-122)

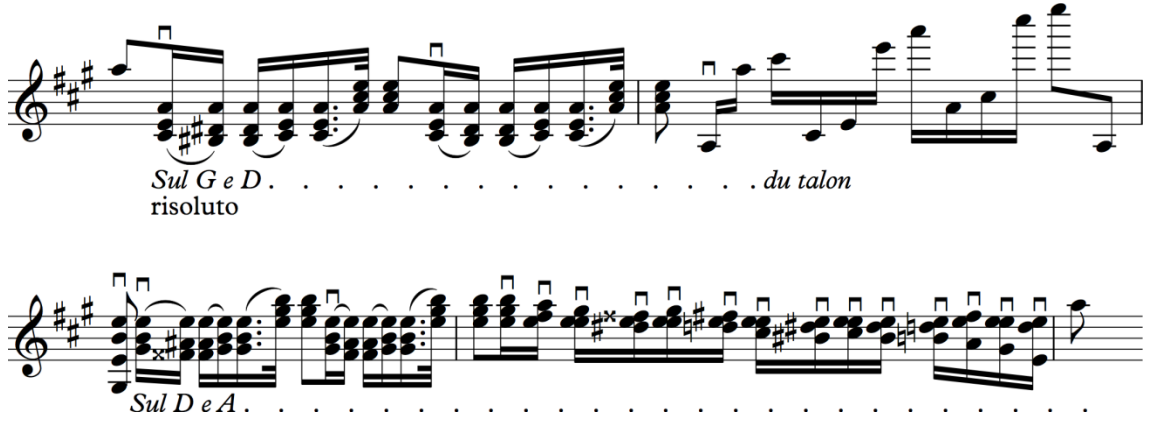
Sergi bölümünün B teması 128. ölçüyle birlikte başlar. Wieniawski B temasında Paganini, Ernst ve Vieuxtemps’in besteledikleri konçertolarda da olduğu gibi kemanın

en tutkulu sesini duyurmak ister. Şekil 5'te ilk dokuz ölçüsü görülen B temasının başlığı *Cantabile* yani şarkı söyler gibidir.



Şekil 5. Sergi bölümü B teması (Ölçü: 128 – 136)

Solo kemanın orkestranın aralıksız eşliğiyle birlikte çaldığı B teması yirmi altı ölçü boyunca sürer. Şekil 6'da görülen 2. işleme motifinde besteci bu kez eserini icra edecek sanatçının sol el tekniğini duyurmak ister.



Şekil 6. Sergi bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 153 – 156)

Sergi bölümü 2. İşleme Motifi'yle birlikte son bulur. 2. İşleme Motifi boyunca Wieniawski solo kemanı adeta ikinci bir orkestra gibi kullanmıştır. Şekil 6'da da görüldüğü gibi solo keman partisine üç ve dört sesli akorlar, kromatik inen akorlar, geniş pozisyon ve tel atlamaları yazmış, bunun yanı sıra B temasının içinde sekizli diziler, üç oktav arpejler, üçlü – altılı – onlu diziler yazarak keman tekniğine olan hakimiyetini göstermiştir.

193. ölçüde başlayan Gelişme bölümünde önce orkestra yirmi yedi ölçülük bir tutti çalar. Ardından 221. ölçüde solo keman eserin temasını çağrıştıran bir girişle Gelişme bölümündeki Kadans kısmına başlar. Şekil 7'de görülen bu kısım besteci tarafından solo kemanın teknik becerisini öne çıkarmak amacıyla yazılmıştır.

Cadenza obligata
Solo
Loure

Şekil 7. Gelişme bölmesindeki kadanın ilk on iki ölçüsü

Otuz ölçü süren kadanstan sonra Gelişme bölümü B teması duyulur. Wieniawski, Gelişme bölümünde Paganini, Kreutzer, Viotti, Ernst gibi bestecilerin yazdıkları keman konçertolarında da olduğu gibi Sergi bölümündeki B temasını farklı tonalitede kullanmıştır.

Mi majör tonalitesinde yazılmış olan Sergi bölümünün B teması (Şekil 5) Gelişme bölümünde karşımıza Si majör tonalitesinde çıkar. B temasının bu yeni hali Şekil 8’de görülmektedir.

Cantabile

Şekil 8. Gelişme bölümü B teması (Ölçü: 251 – 258)

Sergi bölümü 2. işleme motifi de Gelişme bölümünde farklı tonalitede kullanılmıştır. 2. işleme motifinin Gelişme bölümündeki yeni hali Şekil 9’da görülmektedir.



Şekil 9. Gelişme bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 266 – 271)

Gelişme bölümünün 288. ölçüde son bulmasının ardından orkestradan duyulan iki ölçülük köprü eseri yeniden A temasına götürür. Yeniden Sergi’nin başladığı 290. ölçüde A temasını yeniden duyuran solo keman ve orkestra 301. ve 302. ölçülerde do diyez majör üzerinden fa diyez minör tonalitesine ulaşır. Eserin birinci bölümü müziğin giderek hızlandığı ve gerilimin arttığı bir koda ile son bulur.

2.1.2 İkinci Bölüm

Wieniawski birinci konçertosunun ikinci bölümünü İki Bölmeli Şarkı biçiminde yazmış ve bölüme “*Preghiera*” (*dua*) başlığını vermiştir. Birinci ve üçüncü bölümlerin yüksek tansiyonlu yapıları göz önüne alındığında ikinci bölüm oldukça sakin hatta tek düze olarak betimlenebilir. La majör tonalitesinde yazılmış olan *Preghiera* bölümünün yapısal analizi Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2. Birinci Keman Konçertosu İkinci Bölümün Yapısal Analizi

BÖLMELER	KISIMLAR	ÖLÇÜLER
A	Giriş (<i>Orkestra</i>)	1 – 18
B	A Teması (<i>Solo</i>)	19 – 33
	A Teması (<i>Tekrar</i>)	34 – 48
A ¹	Genişleme (<i>Solo</i>)	49 – 58

Wieniawski bu bölümde solo kemanın yalnızca sol telinin kullanılmasını istemiş ve bunu 19. ölçüde başlayan solo partide belirtmiştir.

Solo

Beaucoup de son sul G _ _ _ _ _



Şekil 10. Preghiera bölümü solo keman başlangıç teması (Ölçü: 19 – 26)

Şekil 10'da başlangıç teması görülen ve bestecinin solo keman partisine yazdığı bu bölüm, Fransız Keman Okulu'nun kendinden önceki kemancılarına atıf niteliği taşımaktadır. Bu okulun önemli isimlerinden Pierre Rode'nin Op.9 No.7 numaralı keman konçertosunun ikinci bölümünde de solo keman partisi uzun süre boyunca yalnızca sol telinde çalınmaktadır.

Tablo 2'de belirtildiği gibi B bölmesinde solo keman aynı temayı iki kere çalar. Besteci aynı temayı iki kez yazsa da orkestra partisini değiştirerek müziği başka bir atmosferde duyurur.

Preghiera bölümü orkestradaki yaylı çalgıların eşliğinde solo kemanın A temasını çeşitleyerek çalmasıyla son bulur. Bestecinin müziği neredeyse yok edecek kadar sessiz hale getirmesinin nedeni muhtemelen eserin üçüncü bölümünün başlangıcındaki patlamanın etkisini artırmak istemesidir.

2.1.3 Üçüncü Bölüm

La majör tonalitesindeki ikinci bölümün ardından eserin son bölümünde fa diyez minör tonalitesine geri dönen Wieniawski bu bölümü İki Bölmeli Şarkı biçiminde yazmış ve bölümün başlığını *Rondo** olarak belirlemiştir. Bölümün yapısal analizi Tablo 3'te gösterilmektedir.

Tablo 3. Op.14 Birinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi

BÖLMELER	KISIMLAR	ÖLÇÜLER
A	Giriş (<i>Orkestra</i>) (<i>Solo</i>)	1 – 9 9 - 12
	A Teması (<i>Solo</i>)	13 – 34
	Geçiş (<i>Orkestra</i>) (<i>Solo</i>)	35 -42 42 – 56
	A Teması (<i>Modülasyon</i>)	57 – 78
B	B Teması (<i>Solo</i>)	79 – 122
	İşleme Motifi	123 -147
	İşleme Motifi (<i>Modülasyon</i>)	148 – 184
	Geçiş (<i>Solo</i>)	184 – 189
A ¹	A Teması (<i>Solo</i>)	190 – 211
	B Teması (<i>Solo</i> / <i>Modülasyon</i>)	212 -250
	Koda	251 – 297

Keman eğitiminin yanı sıra ilk bestecilik çalışmalarını da Fransa'da yapan Wieniawski yaşadığı dönemdeki diğer kemancı / bestecilerin yaptığı gibi konçertosunun son bölümünü *rondo* formunda yazmıştır. Fransız Keman Okulu'na ait çoğu besteci yazdıkları keman konçertolarında *rondo* formunu özellikle kullanmış, hatta 2/4'lük ölçü

* *Rondo (rondeau)*, 13. ve 14. Yüzyıllarda Fransız şairlerin yazdıkları şiirlerde her kıta arasında ayrı nakaratı kullanmalarıyla ortaya çıkmıştır. 15. Yüzyılda müzikte de yaygınlaşarak genel kullanımıyla bir formun adı olan *rondo (rondeau)*, A-B-A, A-B-A-B-A veya A-B-A-C-A gibi sürekli ilk bölmeye dönen bir yapıya sahiptir. *Rondo* yaygın olarak sonatların ve konçertoların son bölümlerinde karşımıza çıkar.

sayısıyla yazılanlar *Rode Stili* olarak adlandırılmıştır.³¹ Wieniawski birinci konçertosunun son bölümünü sözü edilen *Rode Stili*'nde yazmıştır.

Wieniawski bölümün temposunu ve stilini belirlemek için “canlı ve neşeli” anlamına gelen *allegro* terimi ile “sevinçli, şen” anlamındaki *giocoso* terimini birlikte kullanmıştır. Bu betimleme, başlangıcı trompet grubundan duyulan bölümün ilk 9 ölçüsündeki tutti girişte orkestranın büyük bir kreşendo yapması ile belirtilir.

Bölümün ilk dört ölçüsü 19. yüzyılda çok yaygın olan “fanfar” stilini hatırlatır. Orkestranın dokuz ölçülük girişinin ardından solo keman, üç ölçü boyunca bölümün tamamında hâkim olan ritmik yapıyla A temasının melodik yapısını duyurur. Şekil 11’de bu bölümün solo keman girişi görülmektedir.



Şekil 11. Rondo bölümü solo keman girişi (Ölçü: 9 – 12)

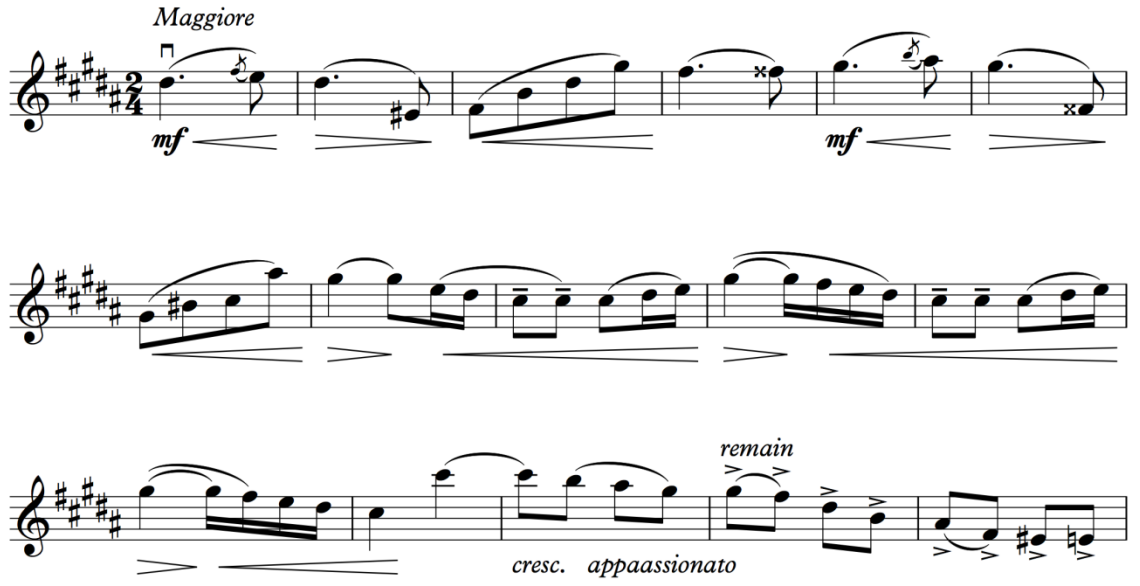
Şekil 11’de görülen girişin ardından 22 ölçü boyunca A teması işlenir. Şekil 12’de görülen Rondo bölümünün A teması eserin ilk iki bölümünün temalarına göre oldukça uzundur.

³¹ Frasnza Farga, *Violins and Violinists*, çev. Egon Larsen ve Bruno Raikin, Londra: The Cresset Press, 1969, s. 207.

Şekil 12. Rondo bölümü solo keman A teması (Ölçü: 13 – 34)

A temasının solo keman tarafından çalınmasının ardından aynı temayı orkestra daha kısa bir şekilde yineler. Bu yinelemeden sonra gelen 14 ölçümlük köprü bestecinin Op.4 *Polonaise de Concert* eserine bir nazire olarak nitelendirilebilir.

A temasının ardından besteci, yirmi bir ölçü uzunluğunda bir geçiş kısmı ile fa diyez minör tonalitesinden si minör tonalitesine geçiş yapar ve A temasını si minör tonalitesinde yeniden duyurur. Daha sonra bu kısmın sonundaki modülasyonla bölümün B temasına bağlanılır.



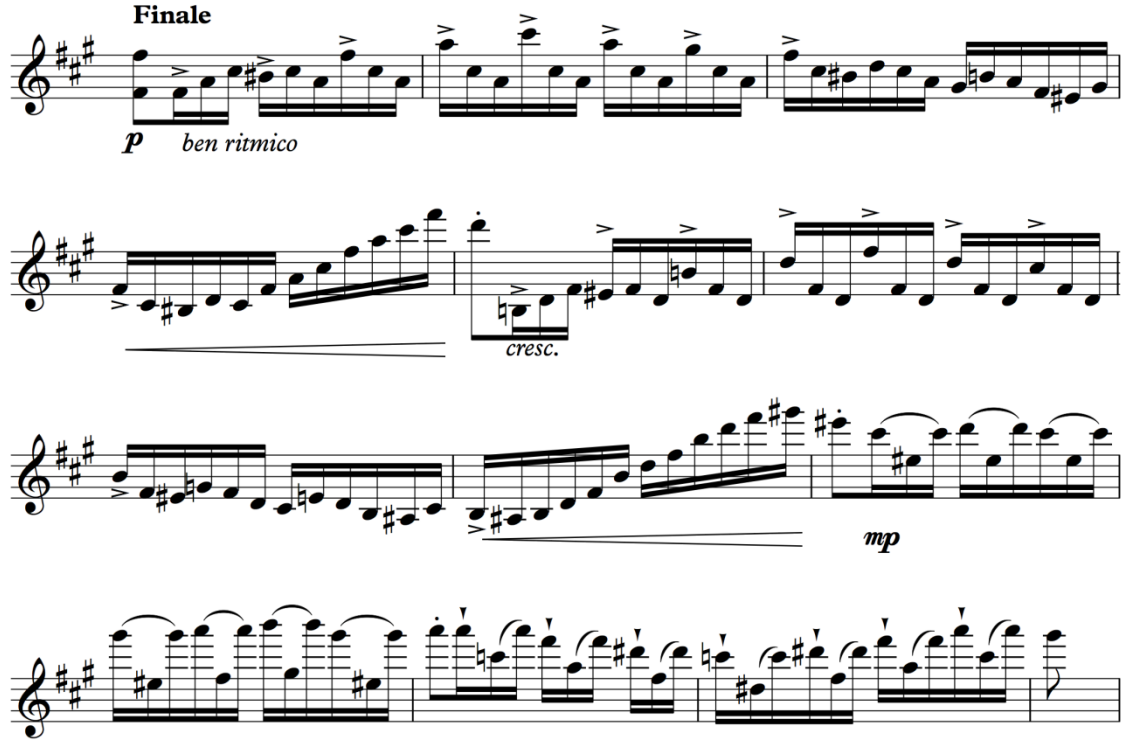
Şekil 13. Rondo bölümü B teması (Ölçü: 79 – 94)

Şekil 13'te ilk on altı ölçüsü görülen B teması incelendiğinde eserin ilk bölümünün B teması ile büyük benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Ayrıca üçüncü bölümün B teması, eserin ikinci bölümünün A temasını da hatırlatan bir yapıya sahiptir.

Rondo bölümünün B temasının ardından solo keman 123. ve 147. ölçüler boyunca eserin tematik yapılarının dışındaki bir motifi işlerken orkestradaki nefesli çalgılar, bölümün B temasından izler duyururlar. Solo keman aynı motifi 148. ve 184. ölçülerde farklı bir tonalitede çalarken bölümün B teması bu defa yaylı çalgılar tarafından duyurulur.

184. – 189. ölçüler arasındaki köprü ile bölümün A teması hiçbir değişikliğe uğramadan ikinci kez yinelenir. A temasının yinelenmesinden sonra bölümün B teması fa diyez majör tonalitesinde tekrar duyulur. Temaların modülasyona uğrayarak yeniden duyurulması Wieniawski'nin kemanın ses genişliğini kolayca kullanmasını sağlamıştır.

B temasının ikinci kez duyurulmasından sonra bölümün son kısmı olan Finale'ye geçilir. Finale, bölümün koda kısmı olarak değerlendirilmelidir. Bunun nedeni 48 ölçülük bu kısımda eserin tematik hiçbir özelliğinin bulunmamasıdır. Şekil 14'te ilk on iki ölçüsü görülen koda, bir İtalyan dansı olan "tarantella" biçiminde yazılmıştır.



Şekil 14. Kodanın ilk 12 ölçüsü (Ölçü: 251 – 262)

Wieniawski *tarantella* dansı motiflerini Birinci Keman Konçertosu'nun kodaında dışında Op.16 *Scherzo-Tarantella* ve Op.18 *Etudes-Caprices*'in No.4'ü başta olmak üzere pek çok eserinde kullanmıştır.

Koda, eserin birinci bölümünün son dört ölçüsüne benzer bir arpej ve akor dizilimi ile son bulur. Eserin birinci ve üçüncü bölümlerinin sonlarındaki benzerlik Şekil 15'te görülmektedir.

a) Birinci Bölüm Finali



b) Üçüncü Bölüm Finali



Şekil 15. Birinci bölüm ve üçüncü bölüm finallerindeki benzerlik

Bestecilik yeteneğini Op.14 Birinci Keman Konçertosu ile kanıtlayan Wieniawski, adını Paganini, Vieuxtemps gibi önemli isimlerin arasına katmıştır. Bu konçertosunda yalnızca bestecilik özelliğini değil, kendi kemancılık yeteneğini de tam olarak anlatmak istediği söylenebilir.

2.2. OP.22 KEMAN KONÇERTOSU NO.2

Bestecinin Op.22 İkinci Keman Konçertosu'nda farklı müzikal kaygılar taşıdığı ve ancak keman çalma tekniklerini eserlerinde kullanma konusunda benzer bir yaklaşım içinde olduğu görülmektedir.

Eserin ilk seslendirilişi 27 Kasım 1862'de St. Peterburg'ta Wieniawski tarafından yapılmıştır. Wieniawski bu konçertosunu arkadaşı ve dönemin ünlü keman sanatçısı Pablo de Sarasate'ye ithaf etmiş, üçüncü bölümün başlığını *A la Zingara* (çingene gibi) olarak belirlemiştir.

2.2.1 Birinci Bölüm

19. yüzyılın ilk yarısında keman için yazılan konçertolar incelendiğinde bestecilerin benzer müzikal ve yapısal öğeleri kullandıkları görülür. Kreutzer, Vieuxtemps, Rode, Seitz ve Beriot gibi sözü edilen dönemde keman konçertosu yazan bestecilerin aksine Wieniawski Tablo 4'te yapısal analizi görülen Op.22 numaralı İkinci Keman Konçertosu'nun birinci bölümü hem müzikal hem de yapısal olarak farklıdır.

Tablo 4'te yapısal analizi görülen İkinci Keman Konçertosu'nun birinci bölümünde neredeyse tüm konçertoların ilk bölümlerinin yapısını oluşturan sonat-allegrosu formu farklı kullanılmıştır. Wieniawski bu bölümde solo kemanı yalnızca *Gelişme* kısmında kullanmıştır. Bölümün *Sergi* kısmı orkestra tarafından çalınır.

Tablo 4. Op.22 İkinci Keman Konçertosu Birinci Bölümün Yapısal Analizi

BÖLMELER	KISIMLAR	ÖLÇÜLER
SERĞİ (Exposition)	A Teması (<i>Orkestra</i>)	1 – 8
	B Teması (<i>Orkestra</i>)	9 – 16
	A Teması (<i>Modülasyon</i>)	17 – 24
	B Teması (<i>Modülasyon</i>)	25 – 31
	1. İşleme Motifi	31 – 60
	Geçiş (<i>Orkestra</i>)	60 – 67
GELİŞME (Development)	A Teması (<i>Solo</i>)	68 – 79
	A Teması (<i>Modülasyon</i>)	80 – 90
	Köprü	90 – 94
	A Teması (<i>Genişleme</i>)	95 – 114
	2. İşleme Motifi	115 – 138
	Geçiş	139 – 156
	B Teması (<i>Solo</i>)	157 – 172
	3. İşleme Motifi	173 – 187
	B Teması (<i>Orkestra</i>)	188 – 204
4. İşleme Motifi	205 – 238	
YENİDEN SERĞİ (Re-Exposition)	Genişleme (<i>Orkestra</i>)	238 – 287
	Geçiş (<i>Orkestra</i>)	288 – 309

Şekil 16’da görülen birinci bölüm A teması orkestradaki 1. keman, obua, klarinet ve fagot tarafından çalınır.

Allegro moderato

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Violin 1

Ob.

Cl.

Bsn.

Vln. 2

Şekil 16. Birinci bölüm A teması (Ölçü: 1 – 8)

Wieniawski bölümün *Sergi* bölümünde A ve B temalarını iki kere duyurmuştur. 1. ve 16. ölçüler arasındaki A ve B temaları hemen sonrasında modülasyon yapılarak yeniden duyurulur. 31. ve 60. ölçüler arasındaki orkestranın 1. işleme motifinden sonra sekiz ölçülük bir geçiş kısmı ile solo kemanın A temasını çalarak başlattığı *Gelişme* bölümüne bağlanılır.

Gelişme bölümü, *Sergi* bölümü gibi A teması ile başlar. Solo kemanın çaldığı A teması Şekil 17'de görülmektedir.



Şekil 17. Gelişme bölümü A teması (Ölçü: 68 – 79)

Gelişme bölümünün başında solo keman tarafından çalınan A teması ile bölümün B teması arasında solo keman A temasını çeşitli şekillerde işleyerek duyurur. Wieniawski 95. ve 138. ölçüler arasındaki genişleme kısmı ve işleme motifliyle kemanın tekniğini ön plana çıkarmaya çalışmış, bölümün temalarını duyurma görevini orkestradaki enstrümanlar arasında paylaşmıştır. Solo keman, Şekil 18’de görülen 2. işleme motifini çalarken bölümün A teması orkestradan duyulur.



Şekil 18. Gelişme bölümü 2. işleme motif (Ölçü: 115 – 122)

Wieniawski’nin 2. işleme motif boyuncu arpej, çift ses, akor, bağlı stakato gibi pek çok keman tekniğini kullandığı görülür. Keman tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı bu gibi pasajlar Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski, Bruch, Beriot, Spohr gibi besteciler tarafından 19. yüzyılda yazılan keman konçertolarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Solo kemanın yirmi dört ölçü boyunca çaldığı 2. işleme motifinin ardından gelen geçiş kısmı müziği durağanlaştırır. Bu durağanlık 157. ölçüde başlayan B temasıyla yerini solo kemandan duyulan şarkıya bırakır. Şekil 19’da *Gelişme* bölümü B teması görülmektedir.



Şekil 19. Gelişme bölümü B teması (Ölçü: 157 – 164)

B temasından sonra gelen 3. işleme motifi, bölmenin A temasından izler taşısa da bu kısmın bitmesiyle birlikte A teması bir daha hiç yinelenmez. On beş ölçülük bu kısımdan sonra B teması orkestra tarafından tekrar edilir. Şekil 20’de görülen ve 188. ölçüde başlayan bu kısımda orkestra B temasını çalarken solo kemandan bir “karşı şarkı” (kontrşan, fr. contre chant) duyulur.



Şekil 20. Gelişme bölümü solo kemanın çaldığı “kontrşan” (Ölçü: 188 – 195)

Şekil 20’de görülen bu “karşı şarkı” ile müzikteki heyecan hem orkestra partisinde hem de solo keman partisinde giderek artar ve 205. ölçüdeki 4. işleme motifine bağlanır. Neşeli bir köy dansını anımsatan 4. işleme motifi, *Gelişme* bölümünün sonundaki bir koda gibidir. Şekil 21’de görülen 4. işleme motifinde Wieniawski kullandığı aksanlarla bölümün ölçü vuruşunun farklı zamanlarda hissedilmesini sağlamaya çalışmıştır.

205. ölçüde başlayan ve otuz üç ölçü boyunca devam eden bu kısımın birlikte *Gelişme* bölümü de son bulur.

Şekil 21. *Gelişme* bölümü 4. işleme motifi (Ölçü: 205 – 217)

238. ölçüde başlayan *Yeniden Sergi* bölümünde orkestradan A ve B temalarının izleri duyulur. *Yeniden Sergi* bölümü konçertonun birinci bölümünü sonlandırırken aynı zaman ikinci bölümüne de bağlantı görevini üstlenmiştir. Wieniawski’nin birinci bölümün sonunda yazdığı yirmi iki ölçülük geçiş kısmı yapısal olarak konçertonun birinci bölümünün *Yeniden Sergi* bölümü içerisinde yer almakta, ancak müzikal olarak ikinci bölümün hazırlanmasına hizmet etmektedir.

2.2.2 İkinci Bölüm

Wieniawski ikinci konçertosunun ikinci bölümünü İki Bölmeli Şarkı biçiminde yazmış ve bölüme “*Romance*” başlığını vermiştir. Kelime anlamı duygusal ve lirik karakterde bestelenmiş kısa çalgı müziği anlamına gelen *Romance* konçertodan bağımsız olarak da çalınır.³² Si bemol majör tonalitesinde yazılmış olan *Romance* bölümünün yapısal analizi Tablo 2’de gösterilmektedir.

Tablo 5. Op.22 İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölümün Yapısal Analizi

BÖLMELER	KISIMLAR	ÖLÇÜLER
A	A Teması (<i>Solo</i>)	1 – 8
	1. İşleme Motifi (<i>Solo</i>)	8 – 15
	A Teması (<i>Tekrar</i>)	16 – 23
	Köprü	23 – 26
B	B Teması (<i>Solo</i>)	27 – 34
	Köprü	35 – 37
	Genişleme	38 – 48
A ¹	A Teması (<i>Orkestra</i>)	49 – 56
	2. İşleme Motifi (<i>Solo</i>)	57 – 60
	Köprü	60 – 65
	Koda	66 – 72

Şekil 22’de başlangıç teması görülen *Romance* birinci ve üçüncü bölümlerin coşkulu yapılarının aksine daha sakindir.

³² Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, cilt 3, s. 168.

Romance



Şekil 22. Romance bölümü A teması (Ölçü: 1 – 8)

Sakin yapısı ve yavaş temposuna rağmen Wieniawski bu bölümde oldukça tutkulu bir müzik yazmıştır. Birinci ve üçüncü bölümlerdeki “çingene tavrı” bu bölümde açıkça duyulmaz. B bölümündeki üç ölçülük köprüye kadar devam eden sakin yapı 38. ve 48. ölçüler arasındaki genişlemede kısa süreli de olsa yok olur. Bölümün zirve noktası ise 49. ve 56. ölçüler boyunca orkestranın çaldığı A temasından sonraki 2. işleme motifidir. Şekil 23’te görülen 2. işleme motifi boyunca solo kemanın çaldığı çift seslere orkestra sekizlik notalarla eşlik eder.



Şekil 23. Romance Bölümü 2. işleme motifi (Ölçü: 57 – 60)

Romance bölümü 2. işleme motifinin ardından gelen köprü ve koda ile son bulur. Besteci koda kısmında önce flütlere, sonra da solo kemana yazdığı geniş arpej ile müziği Si bemol majör tonalitesinde ve yok edercesine bitirir.

2.2.3 Üçüncü Bölüm

Wieniawski, birinci konçertosunda olduğu gibi, Op.22 İkinci Keman Konçertosu’nun üçüncü bölümünü de “Rode Stili”nde yazmıştır. *Rondo* formunun kullanıldığı bölümün yapısal analizi Tablo 6’da gösterilmektedir.

Tablo 6. Op.22 İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi

KISIMLAR	ÖLÇÜLER
Giriş (<i>Orkestra</i>)	1 – 15
(<i>Solo / Kadans</i>)	15 – 36
A Teması (<i>Solo</i>)	37 – 58
(<i>Modülasyon</i>)	59 – 78
Geçiş (<i>Orkestra</i>)	79 – 100
Köprü (<i>Solo</i>)	101 – 104
B Teması (<i>Solo</i>)	105 – 134
A ¹ Teması (<i>Modülasyon</i>)	135 – 158
Geçiş (<i>Solo</i>)	159 – 177
C Teması (<i>Solo</i>)	178 – 217
A ² Teması (<i>Modülasyon</i>)	218 – 234
Geçiş (<i>Orkestra</i>)	234 – 239
Köprü (<i>Solo</i>)	240 – 243
B ¹ Teması (<i>Solo</i>)	244 – 272
Köprü (<i>Solo</i>)	273 – 275
A ³ Teması (<i>Orkestra-Solo</i>)	276 – 295
Geçiş (<i>Solo</i>)	296 – 315
C ¹ Teması (<i>Solo</i>)	316 – 343
A ⁴ Teması (<i>Orkestra</i>)	344 – 360
Koda (<i>Solo</i>)	361 – 370

A-B- A¹-C- A²- B¹- A³-C- A⁴ tema dizilimini kullanan Wieniawski, bölümün temalarını duyurmadan önce otuz altı ölçülük bir giriş müziği yazmıştır. Şekil 24'te

görülen giriş kısmında solo kemanın çaldığı pasaj bölümün genel özelliğini nitelemektedir.

Allegro con fuoco

The musical score is written for a solo violin in 2/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The first staff shows a rhythmic pattern with a fermata over the first measure. The second staff includes a fortissimo (ff) dynamic and a cadenza section. The third staff is marked p leggero and includes a crescendo (cresc.) marking. The fourth and fifth staves continue the rhythmic pattern. The sixth staff ends with a ritardando (rit.) and a diminuendo (dim.) marking.

Şekil 24. Üçüncü bölüm giriş kısmı (Ölçü: 1 – 36)

Giriş müziğinden sonra *A la Zingara* başlığıyla duyulan A teması, konçertonun ithaf edildiği Pablo de Sarasate'nin eserlerindeki gibi İspanyol çingenelerinin müziklerini anımsatır. Şekil 25'te solo keman girişi görülen A teması, bölümün giriş kısmında da olduğu gibi 19. yüzyıl keman müziğinde sıkça kullanılan *spikato* tekniği ile yazılmıştır.

Allegro moderato (a la Zingara)



Şekil 25. Üçüncü bölüm A teması (Ölçü: 39 – 46)

Solo kemanın A temasını iki kere duyurmasının ardından gelen 79. ve 100. ölçüler arasındaki geçiş kısmında da benzer ezgisel yapı orkestra tarafından çalınır. Geçiş kısmından sonra solo kemandan duyulan üç ölçülik köprü ile B temasına geçilir. Wieniawski'nin bölümün başına yazdığı *allegro con fuoco* (canlı ve ateşli bir şekilde) özelliği B temasıyla birlikte yerini daha sakin bir havaya bırakır. Besteci, Şekil 26'da görülen B temasının başladığı ölçüye *poco piu tranquillo* yazarak bu kısmın daha sakin ve dinlendirici bir şekilde çalınmasını istemiştir.



Şekil 26. Üçüncü bölüm B teması (Ölçü: 104 – 112)

B temasının ardından gelen A¹ teması, eserin başında duyulan A temasından daha hızlı olması ve majör tonalitede yazılmasından dolayı farklı bir etki bırakır. Besteci A¹ temasını C temasına bağlamak için bölümün başındaki giriş kısmının ikinci yarısını kullanmıştır. C temasından önceki geçiş kısmı Şekil 27'de görülmektedir.



Şekil 27. C temasından önceki geçiş kısmı (Ölçü: 159 – 177)

178. ölçüde başlayan C teması, İspanyol *Paso Doble* dans müziğine benzetilebilir. Fransa kökenli olan bu iki zamanlı dans, askeri müzik ritimlerini içermesi ve tutkulu figürleri nedeniyle oldukça popülerdir. *Paso Doble* dansının ritmik özelliklerinin kullanıldığı en ünlü eser Fransız besteci Bizet'nin "Carmen" operasıdır.

Wieniawski'nin bu dansı, eseri ithaf ettiği Sarasate'nin İspanyol oluşundan dolayı kullanmış olduğu söylenebilir. Dansın müziği genel olarak minör tonalitededir. Ancak besteci konçertonun bu kısmında Re Majör tonalitesini kullanmayı seçmiş ve dansı da bu tonalitede yazmıştır. Şekil 28'de ilk sekiz ölçüsü görünen C teması, bölümün en neşeli yeridir.



Şekil 28. C teması (Ölçü: 178 – 185)

Wieniawski, C temasının ardından gelen A² temasını, A temasından farklı olarak, daha kısa olarak duyurmuş ve farklı bir modülasyon tercihinde bulunmuştur.

Ayrıca A² temasının çalınmasındaki yay tekniğini değiştirerek *bağlı stakato* tekniğini kullanmıştır. Şekil 29'da *bağlı stakato* tekniğinin kullanıldığı kısım görülmektedir.



Şekil 29. A² teması (Ölçü: 218 – 225)

218. ölçüde başlayan A² teması, orkestradan duyulan geçiş ve solo kemanın duyurduğu kısa köprü ile B¹ temasına bağlanır. Konçertolardaki klasik anlayışla B¹ temasını farklı bir tonalitede yazan Wieniawski hem müziği zenginleştirmiş hem de enstrümanın sınırlarını olabildiğince geniş kullanmıştır.

B¹ temasının ardından gelen üç ölçülük köprüyle müzik ilk sekiz ölçüsünü orkestranın çaldığı A³ temasına bağlanır. Besteci bu kısımda bir değişiklik yapmak için 295. ölçüde farklı bir modülasyon yapsa da müziğin ezgisel ve ritimsel tüm özellikleri daha önce olduğu gibidir.

178. ölçüdeki ilk gelişinde, C temasına kemanın sol telindeki üç oktav genişliğinde bir *glissando* ile geçiş yapan besteci, A³ temasını C¹ temasına bağlarken bu defa üç oktav genişliğinde bir dizi kullanmıştır.

Wieniawski, 316. ölçüde başlayan C¹ temasının ilk on dokuz ölçüsünde herhangi bir değişiklik yapmamış, ancak temanın ikinci kısmını A⁴ temasına bağlamak için sekiz ölçüsünü değiştirmiştir.

344. ölçüde başlayan A⁴ temasını orkestra çalarken solo keman oktav ve çift seslerden oluşan uzun bir pasajla eşlikçi konumundadır. Şekil 30'da A⁴ temasıyla bölümün sonundaki koda kısmı görülmektedir.



Şekil 30. A⁴ teması ve Koda (Ölçü: 344 – 370)

Wieniawski'nin, Op.14 Birinci Keman Konçertosu'nun icrasında kullandığı keman tekniklerinin aksine Op.22 İkinci Keman Konçertosu'nda yaşadığı dönemin müzikal özelliklerine daha fazla yer verdiği söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi Birinci Keman Konçertosu'nda kendi kemancılık yeteneğini kanıtlamak isteyen besteci İkinci Keman Konçertosu'nda daha çok bestecilik yönünü ortaya koymaya çalışmış gibidir. Sözü edilen bu fark İkinci Keman Konçertosu'nun ikinci bölümünde açıkça görülebilir. Ayrıca ikinci konçertonun Pablo de Sarasate'ye ithaf edilmesi ve Sarasate'nin bestecilik ve kemancılık özellikleri de Wieniawski'nin bu eserini yazarken belirleyici bir rol oynamıştır.

BÖLÜM 3

WIENIAWSKI'NİN KEMAN ESERLERİNDE KULLANILAN ÇALMA TEKNİKLERİ

Keman repertuarında önemli bir yere sahip olan Wieniawski eserlerinde, tıpkı Paganini gibi keman çalma tekniklerinin tamamını kullanmış ve keman çalmadaki yeteneği sayesinde bazı tekniklerin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Besteci ve kemancı olarak geliştirdiği keman çalma tekniklerini öğretmen olarak kendinden sonra gelen kemancı-bestecilere de aktarmıştır.

3.1. WIENIAWSKI ÖNCESİ DÖNEMDE KEMAN

Keman, bugün kullanılan modern haliyle ilk olarak 16. yüzyılda İtalya'da yapılmıştır. İtalyan keman yapımcılarının bu başarısı Avrupa'daki müzik çevrelerinin Venedik, Cenova, Kremona gibi şehirlerde toplanmasına neden olmuş, bu şehirler kısa süre içerisinde keman yapımcılığının yanı sıra bestecilik ve icracılık konusunda da önemli yerler haline gelmişlerdir.

16. yüzyılda İtalya'ya giderek, ortaçağda ilk örneklerine rastlanılan polifonik müziğin o güne kadarki en gelişmiş örneklerinin diğer Avrupa ülkelerine yayılmasını sağlayan ilk bestecilerden biri Hans Leo Hassler'dir (1564 – 1612). Hassler Venedik'te dönemin önemli bestecilerinden Giovanni Gabrielli'den bestecilik dersleri almıştır.³³ Hassler'in İtalya'ya gitmesinin ardından Almanya, Fransa gibi diğer ülkelerden de çoksesli müziği öğrenmek isteyenler İtalya'ya gitmişler ve bestecilik eğitimi almışlardır. Böylece İtalya Avrupa'nın müzik merkezi haline gelmiş ve bu durum 18. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür.

Bestecilik alanındaki bu gelişmeler ve enstrüman yapımının aynı yüzyılda gelişme göstermesi solo keman müziğinin ortaya çıkmasına neden olmuş, kısa sürede pek çok besteci keman için eserler bestelemeye başlamıştır. Carlo Ambrogio Lunati, Francesco Saverio Geminiani, Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Somis, Pietro

³³ Gwendolyn Masin, *Violin Teaching In The New Millennium*, (Doktora Tezi), Dublin: School Of Drama, Film And Music, 2012, s. 16.

Locatelli, Giuseppe Tartini ile başlayan solo keman için eser yazma geleneği günümüzde hala devam etmektedir.*

Bestelenen yeni eserlerle birlikte keman ile icracılık kısa süre içerisinde gelişmiş ve keman eğitiminin belirli standartlara dayanmasını mecbur kılmıştır. Keman eğitimi ve keman çalma teknikleri hakkında ilk metotlar bu dönemde yazılmış, sonradan farklı isimlerle anılacak olan Rus, Fransız keman okullarının temelleri atılmıştır.

16. yüzyılda İtalya'daki tüm bu gelişmelere rağmen 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde müziğe yön verenler Almanlardır. Arcangelo Corelli'nin çağdaşı sayılan Alman Heinrich Ignaz Franz von Biber 17. yüzyılda keman çalma tekniğinin gelişimine oldukça önem vermiş, *pitsikato* ve *stakato* gibi yaylı enstrümanlara has teknikleri ilk defa kullanan besteci olmuştur.³⁴

17. yüzyılda Bach ve Vivaldi'nin 18. yüzyılda Haydn ve Mozart'ın keman eserlerini kapsayan uzun süre boyunca keman müziği teknik anlamda kayda değer bir gelişme göstermemiştir. Yayın gelişimini kemandan sonra gerçekleştirmesi, yaylı ve üflelemeli enstrümanların gitgide birlikte kullanılmaya başlanması, düzenli halk konserlerinin ancak 18. yüzyılın ortalarında başlaması bunun nedenleri olarak sayılabilir.

Tüm bu yeniliklerle birlikte 18. yüzyılın sonlarına doğru keman Avrupa müzik dünyasının en önemli ögesi haline gelmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise keman müziğine yön verenler Almanlardan çok Fransızlardır.

Günümüzdeki icra tekniklerinin neredeyse çoğu 18. ve 19. yüzyıl Fransız Keman Okulu'nun ürünleridir. Giovanni Battista Viotti ile başladığı kabul edilen Fransız Keman Okulu, Rudolphe Kreutzer, Pierre Rode, Pierre Baillot gibi büyük keman sanatçıları yetiştirmiş, bu isimler keman çalma tekniğinin gelişimi için metotlar, etütler ve konser eserleri bestelemişlerdir.

Bu geleneğin devamında gelen Henri Vieuxtemps, Pierre Rode'un öğrencisi olmuş, kendi de Henryk Wieniawski ve Eugene Ysaye gibi önemli kemancılar yetiştirmiştir.

* İlk örneklerinden itibaren keman için çok çeşitli formlarda eserler bestelenmiştir. Başlangıçta oda orkestrası içerisinde solist olarak yer alan keman, Barok Dönem ile birlikte solist haline gelmiş ve döneme uygun sonat ve partita gibi dans müziği temelli eserler yazılmıştır. Bu gelenek Klasik Dönem'de piyano-keman sonatı ve konçerto formuyla gelişmiş, Romantik Dönem'de yerini bağımsız formda yazılan kapris, solo sonat vb. eserlere bırakmıştır.

³⁴ David Dodge Boyden, *The History of Violin Playing From Its Origins To 1761*, Oxford: Oxford University Press, 1990, s. 225.

İçerisinde yetiştiği gelenekten ötürü Henryk Wieniawski 19. yüzyıl kemancılığının en önemli isimlerinden biridir. Bestelediği eserlerdeki teknik yenilikler ve zorluklar, Niccolo Paganini ve Pablo de Sarasate gibi kendinden önceki büyük keman virtüözlerinin eserlerini çok iyi analiz etmesinin ve yaşamının sonuna kadar aktif keman sanatçısı olarak kalmasının nedenidir.

3.2. WIENIAWSKI’NİN ESERLERİNDEKİ SAĞ EL TEKNİKLERİ

Barok ve Klasik Dönem’de yay bugün kullandığımızdan çok daha değişik bir yapıya sahipti. En temel fark yayın içe değil dışa şişkin olmasıydı. Bu durum keman müziğinin teknik gelişimini olumsuz yönde etkiliyordu. 19. yüzyılda Fransız yay yapımcısı François Tourte modern yayı yapana kadar geçen sürede yazılan keman eserlerinin çoğu, günümüzde icra edildiğinden oldukça farklı şekilde çalınıyordu.³⁵ Henryk Wieniawski’nin modern yayın icat edilmesinden sonra yaşaması, onu kendinden önceki keman sanatçılarından ve bestecilerinden farklı kılan en temel unsurdur.

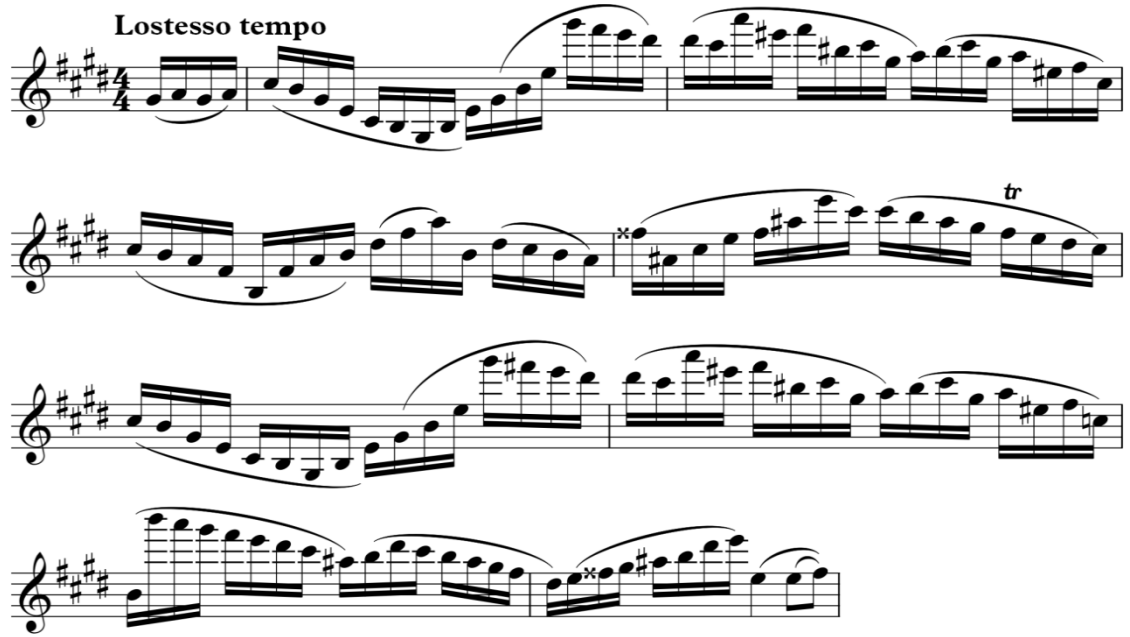
Genel bakış açısıyla kemanda sağ el teknikleri şunlardır: *Legato, detaşe, martele, stakato, spikato, sotiye, rikoşe ve pitsikato*.

3.2.1. Legato

İtalyanca kökenli *legato* terimi iki veya daha fazla notanın aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalınması anlamına gelir. Bu teknik yaylı enstrümanlarda notaların aynı yönde hareket ettirilen yayda çalınmasıyla elde edilir. Bağlı çalınacak notalar birbirine eğik bir çizgi ile bağlanır. *Legato* tekniği keman ailesinin en belirgin özelliklerinden biridir ve uygulanırken sesler arasındaki geçişlerin anlaşılmasına özen gösterilir. Bunun için yalnızca yay hareketinin kesintisiz ve dengeli olması yeterli değildir. Sol el parmaklarının baskıları da net ve düzenli olmalıdır.

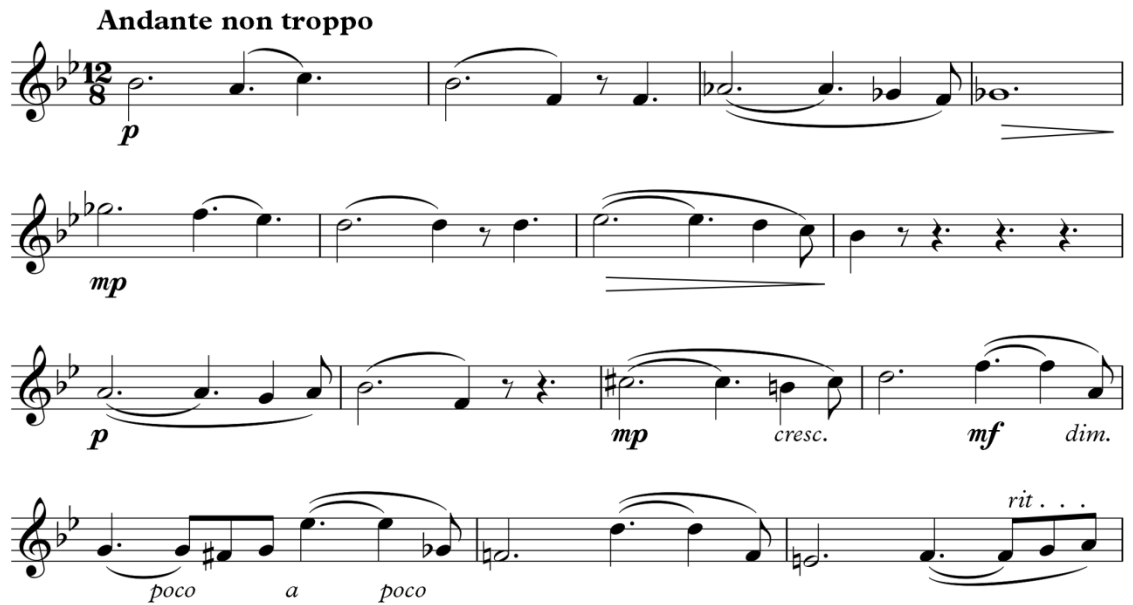
Wieniawski’nin eserlerinde *legato* tekniğini genellikle inici veya çıkıcı diziler ile geniş arpejler şeklinde kullandığı görülmektedir. Besteci, hızlı ve geniş atlamalı pasajları ifade etmesinin dışında şarkılama tekniği olarak da *legato*’yu kullanmıştır. Kardeşi Josef Wieniawski ile birlikte yazdıkları ilk eser olan “Grand Caprice Fantastique”’in birinci çeşitlemesindeki *legato* tekniği Şekil 1’de görülmektedir.

³⁵ Geoffrey Alwyn, *The Violin And Its Story*, çev. Hyacinth Abele, Toronto: The Strad Library of University of Toronto, 1971, s. 114-117.



Şekil 31. Grand Caprice Fantastique 1. çeşitleme (Ölçü: 105-112)

Şekil 31’de örnek olarak verilen eserde besteci *legato* tekniğini oldukça hızlı bir tempoda ve pozisyonlar arası hızlı geçişleri birbirine bağlayacak şekilde kullanmıştır. Bu, Wieniawski’nin eserlerinde sıkça görülen bir durumdur. Ancak bunun dışında konçertolarının özellikle ikinci bölümlerini ve bazı keman-piyano eserlerini bestelerken oldukça ağır tempolu temaların da *legato* çalınmasını istemiştir. Buna örnek olarak Op.22 Keman Konçertosu’nun ikinci bölümü gösterilebilir.



Şekil 32. Op.22 Keman Konçertosu 2. bölüm (Ölçü: 1-15)

Şekil 32’de örnek olarak verilen Op.22 Keman Konçertosu’nun ikinci bölümünün temasını yine legato tekniğini kullanarak yazan Wieniawski’nin kendinden önce yaşamış bestecilerin eserlerindeki ağır tempolu pasajlardan, daha önce bestelenen konçertoların ikinci bölümlerinden nasıl etkilendiği açıkça görülebilir.

Besteci her ne kadar keman çalma tekniklerini mümkün olduğunca geliştirmeye çalışsa da döneminde opera ve orkestra müziği altın çağını yaşıyordu. Bu yüzden yalnızca enstrüman müziği yazan besteciler de teknik zorlukların yanı sıra enstrümanın tını özelliklerini de dikkate alıyorlar ve eserlerinde bu özellikleri göstermeye çalışıyorlardı.

Daha önce örneği bulunmayan teknik pasajlar yazan Wieniawski aynı zamanda dans formunda yazdığı eserleriyle de ünlenmiştir. Bu eserlerinde *legato* tekniğini eşsiz bir biçimde kullanmış ve kendinden sonra yaşayan Eugene Ysaye, Fritz Kreisler gibi kemancı bestecilere örnek olmuştur.

3.2.2. Detaşe

Fransızca kökenli *detaşe (détaché)* sözcüğü her ses için ayrı bir yay kullanmak anlamına gelir. Her ses için ayrı bir yay kullanılsa da sesler arasında kesinti yapılmaz.

Detaşe tekniğinin çeşitli kaynaklarda farklı şekilde tanımlandığı görülür. Bazı kaynaklarda bağımsız *legato* tekniği olarak belirtilirken, bazı kaynaklarda da *martele* tekniğiyle ilişkilendirilir. Bunun nedeni *detaşe* tekniğinin dönemlere ve eserlere göre farklılık göstermesidir.

Kullanılan tellerin yapıldığı malzeme, yayın fiziksel yapısı, müziğin genellikle kilise veya saray salonları gibi yerlerde icra ediliyor olmasından dolayı 18. yüzyılın sonlarına kadar *detaşe* tekniği daha artikule edilerek kullanılıyordu. Bu durumu ölçüt alan metotlarda *detaşe* sesler arasında boşluk bırakarak yapılmaktadır. Macar Keman Okulu’nun önemli isimlerinden Carl Flesch’e göre *detaşe* ’nin tanımı budur.

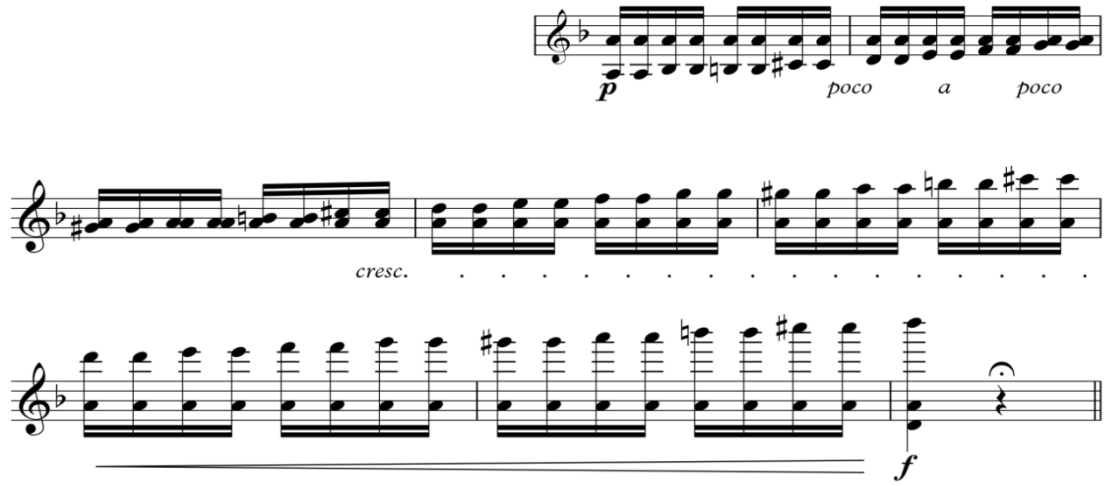
Leopold Auer’in öğrencisi Ivan Galamian’a göre ise *detaşe* tekniği uygulanırken sesler arasında boşluk bırakılmaz ve yay hareketi bir sonraki sesin başlangıcına kadar devam ettirilir.³⁶

Keman sanatçısı olarak yaşadığı dönemde oldukça önemli bir yere sahip olması Wieniawski’nin besteciliğini de etkilemiştir. Hem çağdaşlarından hem de kendisinden önce yaşamış bestecilerden farklı olmak için eserlerinde sağ el tekniklerini mümkün

³⁶ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing And Teaching*, New Jersey: Prentice-Hall Incorporated, Englewood, 1962, s. 67.

olan en üst seviyede kullanmıştır. Romantik Dönem içinde yaşamış ve ulusalcılık akımından etkilenmiş olması nedeniyle eserlerinde genellikle belirli ritmik öğeleri (mazurka, polonez gibi dans formlarına ait ritimler) kullanmış ve keman çalmadaki ustalığı nedeniyle *detaşe* tekniğini kullanmayı pek tercih etmemiştir. *Detaşe* tekniği yaylı çalgılara ait en köklü tekniklerden biridir. 1800'lü yılların hemen başında yayın günümüzde kullanılan halini almasıyla yay teknikleri de değişmiş, stakato ve spikato gibi yeni kullanılmaya başlanılan teknikler ortaya çıkarken keman sanatçıları da bu yeni gelişen teknikleri daha çok kullanmayı tercih etmişlerdir.

Wieniawski eserlerinde *detaşe* tekniğini uzun pasajlar için kullanmak yerine gamlar ve çıkıcı ya da inici yöne hareket eden ezgileri yazarken kullanmıştır. Bu kullanım Şekil 33 ve Şekil 34'te örneklenmektedir.



Şekil 33. Op.9 Romance sans Paroles (Ölçü: 196-203)



Şekil 34. Op.4 Polonaise de Concert. (Ölçü: 65-79)

3.2.3. Martele

Dilimize “çekiç ile dövme” veya “çekiçleme” olarak çevrilen *martele* (*martelê*) yayın her yerinde ve her uzunlukta yapılabilen, yay hareketinin tümünün baskılı olarak yapıldığı tekniktir. *Martele* tekniği notaların üzerine çiviye (') benzer bir işaret konularak belirtilir.

Yayın tüm bölgelerinde yapılabilmesine rağmen daha çok üst yarısında uygulanan *martele*, çekiçle çivi çakma hissi uyandırır. *Stakato* tekniğinden farklı olarak seslerin başlangıcı vurgulu olmamalıdır. *Martele* kimi kaynaklarda *detaşe*'nin kısa ve hızlı şekli olarak belirtilir.

Besteci eserlerinde bu tekniği kullanarak çalınmasını istediği yerlerde *martele* veya *martellato* terimlerini belirtmişse de Wieniawski'nin eserlerindeki *martele* pasajların çoğu günümüzde genellikle *stakato* ve *sotiye* teknikleri tercih edilerek seslendirilmektedir.

A tempo

ff
martellato possibile

dim.

Şekil 35. Op.11 Le Carnaval Russe 4. çeşitleme (Ölçü: 1-8)

Şekil 35'te görülen eserde besteci arka arkaya gelen tüm notaların *martele* tekniğiyle çalınmasını isterken Şekil 36'da yalnızca iterek çalınan notaları *martele* olarak belirtmiştir.

Presto

f

leggiero

Şekil 36. Op.16 Scherzo – Tarentelle. (Ölçü: 1-30)

3.2.4. Stakato

İtalyanca olan *stakato* (*staccato*) terimi “kesik kesik” anlamına gelir. Tıpkı sözlük anlamında olduğu gibi müzikte de her notanın kesik çalınacağını belirtir. Notalar yayın çekerek ya da iterek hareketi esnasında arka arkaya çalınır. Her nota başlangıcında yay durdurulur, baskı verilerek nota çalınır ve baskı kaldırılmadan sonlandırılır. *Martele*den farklı olarak seslerin sonlarında yumuşama yapılmaya çalışılmaz ve çok daha hızlı pasajlar çalınırken uygulanır.

Stakato tekniği daha önce de kullanılmasına rağmen Wieniawski ile farklı bir boyut kazanmıştır. Wieniawski, kendine özgü yay tutuşu ve bu tutuşu öğrencilerine de aktarmasıyla eserlerindeki *stakato* pasajların daha kolay çalınmasını sağlamıştır. Öyle ki Wieniawski'nin eserlerindeki *stakato* pasajlar söz konusu olduğunda teknik ancak Wieniawski'nin öğrencilerine aktardığı şekilde ve kendi adıyla anılan “Wieniawski Yay Tutuşu” ile mümkün hale gelebilir.*

“Wieniawski Yay Tutuşu” olarak adlandırılmasının nedenlerinden biri Şekil 37’de görüldüğü gibi bestecinin bu tekniği yayın özellikle çekerek kullanıldığı durumlarda hızlı ve çok sayıda notanın çalınmasını istemesidir.

Şekil 37. Op.14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 119-122)

* St. Petersburg Konservatuarı'nda ders vermeye başladığı döneme kadar Avrupa'nın en önemli konser salonlarında kendi eserlerini seslendiren Wieniawski, konservatuardaki öğrencilerine yay tutuşunu uzun zamandır uyguladığı ve kendi ismiyle anılacak bir şekilde öğretmiştir. “Wieniawski Yay Tutuşu” olarak adlandırılan teknik sonradan tüm Rus Keman Okulu'nun bir parçası haline gelmiş ve günümüzde “Rus Yay Tutuşu” (Russian Bow Grip) şeklinde bilinmektedir.

Şekil 37’de *stakato* tekniğini Wieniawski’nin 1853 yılında bestelediği 1. Keman Konçertosu’nda nasıl kullandığı görülüyor. Besteci bu yay tekniğini ilk olarak kardeşiyle birlikte yazdığı Op.1 Grand Caprice’te kullanmış ve sonra da pek çok eserinde tercih etmiştir.

Diğer yay tekniklerinden farklı olarak *stakato* daha uzun ve disiplinli çalışmalar sonucu elde edilebilir. Yayın iterek hareketi sırasında yapılması çekerek yapılanından daha zorlayıcıdır. Bir eğitimci olarak bu zorluğu anlayan Wieniawski “Op.10 L’ecole Moderne” isimli etütler dizisinde *staccato*’ya ayrıca yer vermiştir.

Allegro giocoso

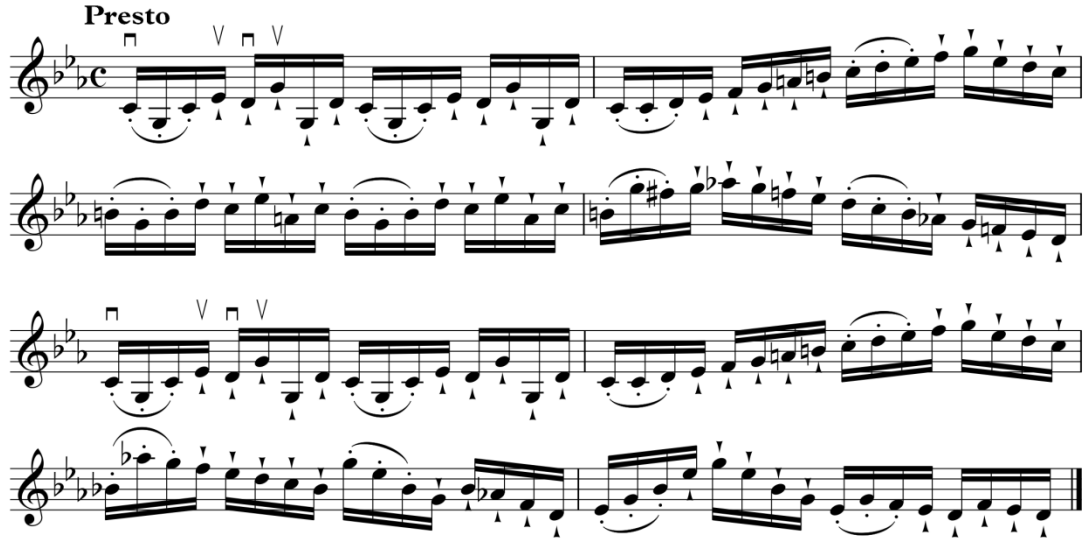
The image displays a musical score for violin, titled "Op. 10 L'ecole Moderne, Le Staccato". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first two staves show a melodic line with a long slur and a 'V' marking above it, followed by a trill. The third staff is a long, continuous melodic line with a 'V' marking above it. The fourth and sixth staves show a series of slurs with 'V' markings above them, indicating staccato bowing. The fifth staff is a long, continuous melodic line with a 'V' marking above it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

Şekil 38. Op.10 L’ecole Moderne, Le Staccato. (Ölçü: 1-16)

3.2.5. Spikato

İtalyanca olan *spikato* (*spiccato*) terimi yayın her seferinde tele hafif bir darbe ile havadan indirilmesi ve ses elde edildikten sonra tekrar havalanması şeklinde uygulanır.

Spikato ve *sotiye* temelde aynı tekniği ifade eden İtalyanca ve Fransızca terimlerdir. Öyle ki Wieniawski Op.10 *L'ecole Moderne* etütler dizisindeki ilk eserine “Le Sautillê” başlığını koymuş, kemancılardan tam olarak ne istediğini belirtmiştir. Şekil 39’da eserin ilk sekiz ölçüsü görülmektedir.



Şekil 39. Op.10 L'ecole Moderne, Le Sautillê. (Ölçü: 1-8)

Ancak günümüzde bu terim çoğu metot ve kaynakta farklı kullanılmaktadır. Bugün kullanılan anlamlarıyla *sotiye* tekniğinde yayın hareketi doğal bir devinim içerisindeyken *spikatoda* bu hareket tamamen sanatçının isteğine göre uygulanır. (Ayrıca *sotiye* tekniği *spikatoya* göre çok daha hızlı uygulanır.)

Spikato, kullanılışı itibariyle kemanın ilk çalınmasından beri var olan bir tekniktir. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart gibi çoğu bestecinin eserlerindeki *leccero* (*leggiero*) sözcüğü ile belirtilen kısımlar *spikato* tekniği ile çalınır. Ayrıca 19. yüzyıla gelinceye kadar bu teknik yayın dış tarafa doğru eğilip, kılların yalnızca yarısı kullanılarak yapılıyordu.

3.2.6. Sotiye

Fransızca bir terim olan *sotiye* (*sautillé*) bir zıplayan yay tekniğidir. Temel anlamda aynı tekniğe dayanan *sotiye* ve *spikato* uygulamada farklılıklar gösterirler. Yayda en iyi uygulandığı yer orta bölümdür.

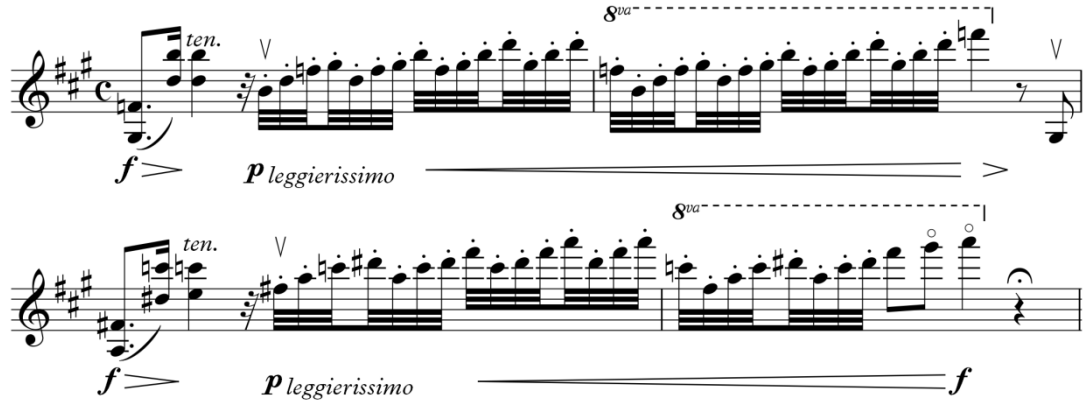
Sotiye'nin kullanımı *spikatoya* göre çok daha hızlı olduğundan yay her nota için kaldırılıp tekrar telin üzerine konulmaz. Böylece etki olarak da çok daha yumuşak bir ses elde edilir. Ayrıca notalar arasında *spikatodaki* gibi belirgin bir keskinlik yoktur. Tam aksine *sotiye* için küçük ve havalı yapılan *detache* demek mümkündür. Şekil 40'da 2. Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümünden alınan pasajda Wieniawski'nin bu tekniği kullandığı görülmektedir.



Şekil 40. Op. 22 Keman Konçertosu 3. bölüm (Ölçü: 114-129)

Wieniawski eserlerinde *sotiye* yazdığı yerlerle W.A. Mozart ve J. Haydn gibi Klasik Dönem bestecilerinin keman eserlerindeki tınıyı taklit eder gibidir. Buna örnek olarak Mozart'ın KV 219 Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümünde veya Haydn'ın Hob. VII:1 Keman Konçertosu'nun birinci bölümünden etkiler gösterilebilir. Ancak keman çalmadaki ileri seviyesinden dolayı *sotiye* tekniğini de diğer teknikleri kullandığı gibi daha artistik bir şekilde kullanmıştır. Wieniawski'nin eserlerinde bu tekniği kullandığı bölümler kemancılar için yalnızca sağ el yay tekniği açısından değil sol el artikülasyon, entonasyon ve pozisyon geçişi anlamında da zordur. Şekil 41'de Op.14

Keman Konçertosu'nun birinci bölümünden alınan ve *sottiye* tekniğiyle yazılan bir pasaj görülmektedir.

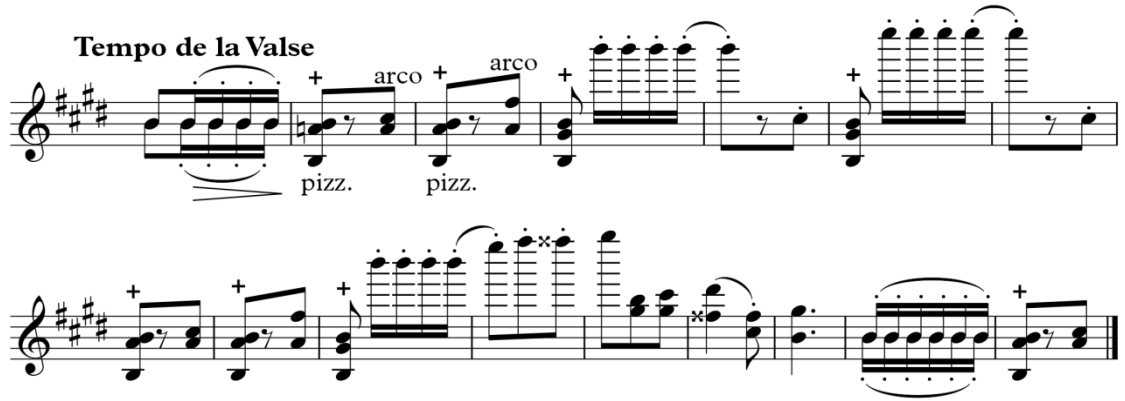


Şekil 41. Op. 14 Keman Konçertosu 1. bölüm (Ölçü: 231-234)

3.2.7. Rikoşe

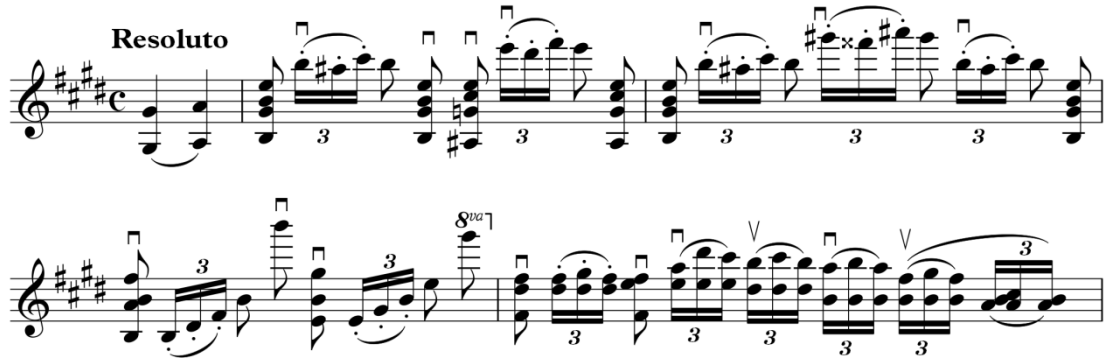
Yalnızca yaylı enstrümanlara özgü bir teknik olan *rikoşe* (*ricochet*) sözcüğü Fransızca kökenli olup yayın doğal sıçrama yeteneğine dayalı olarak yapılan tekniğin adıdır. Temelde *spikato* tekniği ile benzerlikler gösteren *rikoşede* yayın bir yöne doğru olan sıçraması sırasında iki ve daha fazla nota çalınır. Bunun için doğal sıçrama noktası üzerinde yay havadan tele doğru dikey olarak düşürülür. Aynı anda çekme veya itme hareketi yapılarak yayın tel üzerinde birden fazla kez sekmesi sağlanır.

Niccolo Paganini bu tekniği Op.1 Keman Kaprisi No.1 ve No.9'da, Op.6 Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümünde kullanmış ve gerçekleştirdiği solo keman resitallerinde bu teknik ile ün yapmıştır. Şekil 42'de Wieniawski'nin *rikoşe* tekniğini kullanması örneklenmiştir.



Şekil 42. Op. 7 Capriccio Valse. (Ölçü: 143-158)

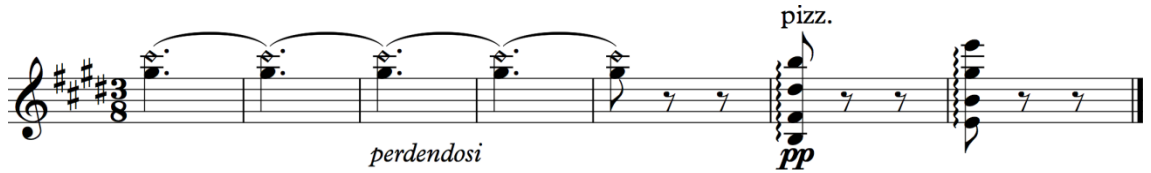
Kemandaki hemen her tekniği eserlerinde kendinden önceki bestecilerin kullandığından bir adım öteye taşıyan Wieniawski, *rikoşe* tekniğini nadiren kullanmıştır. Bu tekniği kullandığı bir diğer eser ise kardeşi Jozef ile birlikte yazıp hocası Lambert Massart'a ithaf ettikleri *Grand Caprice Fantastique*'tir. Eserde rikoşe tekniğinin kullanıldığı bir pasaj Şekil 43'te görülebilir.



Şekil 43. Op.1 Grand Caprice Fantastique, 3. Çeşitleme. (Ölçü: 166-170)

3.2.8. Pitsikato

“Teli parmakla çekerek üretilen ses” anlamına gelen *pitsitako* terimi, yalnızca yaylı enstrümanlar söz konusu olduğunda bu anlamda uygulanır. El ile veya yay dışında farklı bir öge ile çalınan diğer telli enstrümanlar için ise farklı teknikleri betimlemek için kullanılır. *Pitsikato*, Barok Dönem’de kullanılmaya başlanmış fakat solo enstrüman müziğindeki kullanılışı 18. – 19. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Besteciler genellikle eserin ana temasının *pitsikato* tekniği ile çalınmasını istemişler ve böylelikle temaları duyurmada çeşitlilik elde etmişlerdir. Bunun yanı sıra yaylı enstrümanlarda *pitsikato* tekniği ile neredeyse aynı anda dört ses çalınabilmesi de bu tekniğin sıkça kullanılmasına neden olmuştur.



Şekil 44. Op. 7 Capriccio Valse. (Ölçü: 288-294)

Şekil 44'te görüldüğü üzere Wieniawski Op.7 *Capriccio Valse* adlı eserinin son iki ölçüsünde *pitsikato* tekniğini kullanarak kemandan arp tınısına benzer bir ses elde etmek istemiştir. Bunu da Mi Majör tonalitesindeki eserin dominant ve tonik akorlarını

kemanın dört farklı telinin her birinde bir nota çalınacak şekilde yazmış ve bu seslerin aniden değil de arpeji andırır şekilde sırasıyla seslendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

3.3. WIENIAWSKI'NİN ESERLERİNDEKİ SOL EL TEKNİKLERİ

Keman bugün kullanılan formuyla ilk defa 16. yüzyılda Andrea Amati tarafından yapılmış, 17. yüzyılda Jakob Steiner ve Antonio Stradivari gibi önde gelen yapımcılar tarafından geliştirilmiştir. Kemanın ilk örneklerinde tuşe daha kısa ve kemanın ses kapağına oranla eğimi daha fazla, bas balkonu daha kalındı. Bunun dışında teller bağirsaktan yapılıyor ve keman çenelik takılmadan kullanılıyordu.

Bütün bu farklılıklar 19. yüzyıla gelindiğinde ortadan kalkmış, ünlü kemancı Louis Spohr kemanı daha rahat tutabilmek için çenesinin altına günümüzdekine benzer bir tahta yükseklik yaptırmış ve teller çelikten yapılmaya başlanmıştı. Böylece kemanın eskisinden daha kolay tutulması ve tellerden çok daha fazla ses elde edilmesi sağlanmıştır.

Kemanın yapısındaki bu gelişmelerle birlikte yayın da günümüzde kullanılan modern halini alması kısa süre içinde keman çalmada büyük değişiklikler olmasına yol açmıştır. Özellikle sol elin tuşe üzerinde daha rahat hareket edebilmesi, kemanın en tiz notalarının kolayca çalınmasına ve pozisyonlar arası geçişin daha rahat yapılmasına neden olmuştur.

Bu gelişmelerin yansımaları Wieniawski'nin eserlerinde açıkça görülebilir. Keman repertuarına olan hâkimiyeti ve yukarıda belirtilen gelişmeler Wieniawski'nin eserlerindeki sol el tekniklerinde görülen gelişmeleri açıklamaktadır.

Genel bakış açısıyla kemanda sol el teknikleri şunlardır: Gam ve arpej, çift ses, akor, flajole, tril, sol el pitsikatosu.

3.3.1. Gam ve Arpej

Müzikte bir modun * seslerinin pesten tize veya tizden pese doğru sırayla dizilmiş haline gam veya dizi denir.³⁷ Gamların diyatonik, pentatonik ve kromatik gibi farklı türleri vardır.

* Mod: bir grup sesin belli ses aralıklarıyla bir araya getirilmesi sonucu, seslerden bazılarının duruculuk, bazılarının yürüyücülük özelliği kazanmasıyla ortaya çıkan ses sistemidir. (Modun ses yüksekliği olarak durumuna *tonalite* denir.)

³⁷ Paraşkev Hacıev, *Temel Müzik Teorisi*, çev. A. Sağlam, B. Koçancı, İstanbul: Pan Yayınları, 1996, s.116.

Kromatik gam, Romantik Dönem’de özellikle solo enstrüman müziğinin temel özelliklerinden biri haline geldi. Özellikle Franz Schubert ve Frederic Chopin’in eserlerinde kromatik gamın oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür.³⁸

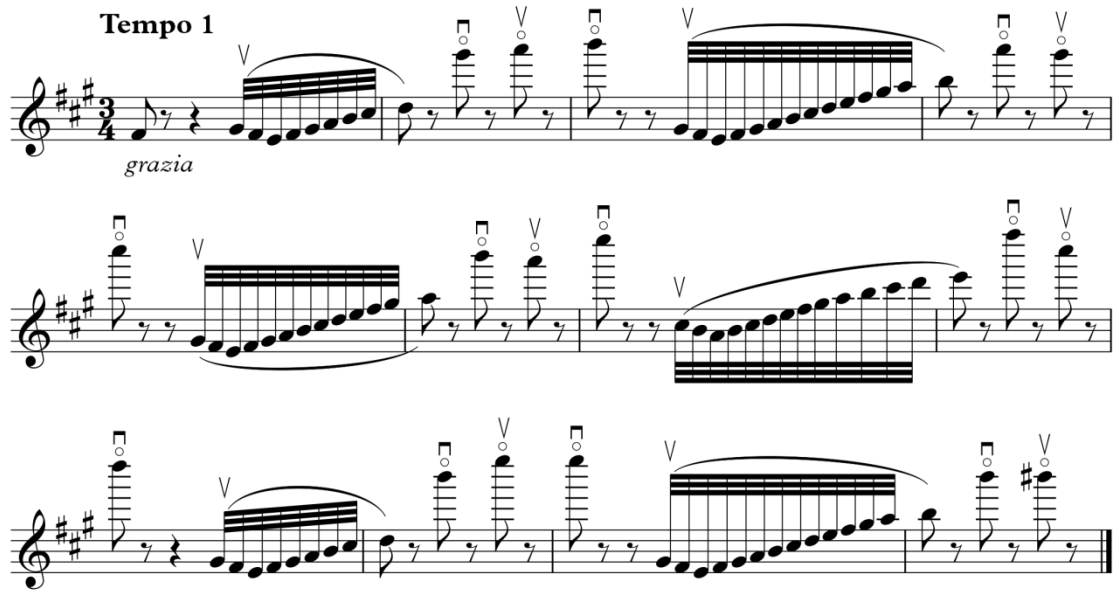
Chopin’den hemen sonra diğer bir Polonyalı besteci olan Wieniawski’nin eserlerinde de kromatik gamlarla sıklıkla karşılaşılır. Şekil 45’te bestecinin kromatik gamları kullanışıyla ilgili bir pasaj görülmektedir.



Şekil 45. Op.18 Etudes-Caprices No.6 (Ölçü: 52-53)

Bestelediği eserlerin pek çoğunda kromatizmi kullanan Wieniawski’nin diyatonik gamları kullanışı Niccolo Paganini’nin eserlerini anımsatır. Bestecinin *Fantasia on Themes from “Faust”* adlı eserinin Şekil 46’da görülen kısmı Paganini’nin Op.1 Keman Kaprisleri No.17 ile aynı özelliktedir.

³⁸ Mark Devoto, *Encyclopedia Britannica*, İngiltere: <http://britannica.com/art/chromaticism>, s. 1 (29.08.2018)



Şekil 46. Op.20 Fantasia on Themes from Gounod's "Faust" (Ölçü: 465-476)

Wieniawski eserlerinde *arpej* tekniğini de sıklıkla kullanmıştır. *Arpej* dilimize İtalyanca *arpa* sözcüğünden geçmiştir ve bir akorun seslerinin arp çalar gibi birbiri ardı sıra seslendirilmesi anlamına gelir.³⁹ *Arpej* tekniği boyutu göz önüne alındığında diğer yaylı enstrümanlara oranla kemanla yapılması daha kolay olduğu için keman repertuarında önemli ölçüde kullanılmıştır.

Bestecinin Şekil 47'de görülen *Souvenir Moscou* adlı eseri *arpej* tekniğini kullanmasına bir örnektir.



Şekil 47. Op.6 Souvenir Moscou (Ölçü: 84-87)

³⁹ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002, s. 41.

Wieniawski 1853 – 1865 yılları arasında yazdığı eserlerinin pek çoğunu bitirirken *arpej* kullanmayı tercih etmiştir. Op.14 Keman Konçertosu 1. ve 3. bölümler, Op.16 *Scherzo-Tarentelle*, Op.17 *Legende*, Op.18 *Etudes-Caprices* (No.1 – No.3 – No.4 – No.7), Op.19 *Mazurka “Obertass”* bu eserlerdendir. Bu yıllar arasında Wieniawski kardeşiyle birlikte Avrupa’nın hemen her yerinde konser turnelerine çıkmış, Ernst, Joachim ve Liszt gibi çağın önemli müzisyenleriyle birlikte oda müziği yapma fırsatı bulmuştur. Tüm bu konserlerde gördüğü yoğun ilgi besteciliğine de yansımış, bestelediği eserlerin sonlarının olabildiğince gösterişli olmasına özen göstermiştir. Şekil 48’de, bu dönemde bestelediği eserlerden biri olan Op.14 Keman Konçertosu’nun ilk bölümünden bir kesit görülmektedir.

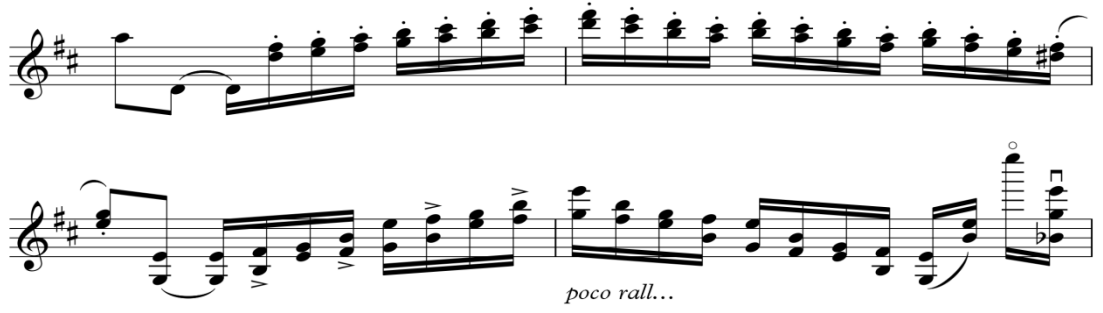


Şekil 48. Op.14 Keman Konçertosu 1. Bölüm (Ölçü: 285-297)

3.3.2. Çift Ses

Çift ses çalma tekniği genellikle yaylı çalgılar için kullanılan bir terimdir. Keman için yazılan eserler arasında ilk çift ses çalma örnekleri Erken Barok Dönemi bestecilerinden Carlo Farina ve Biagio Marini’nin eserlerinde görülür.

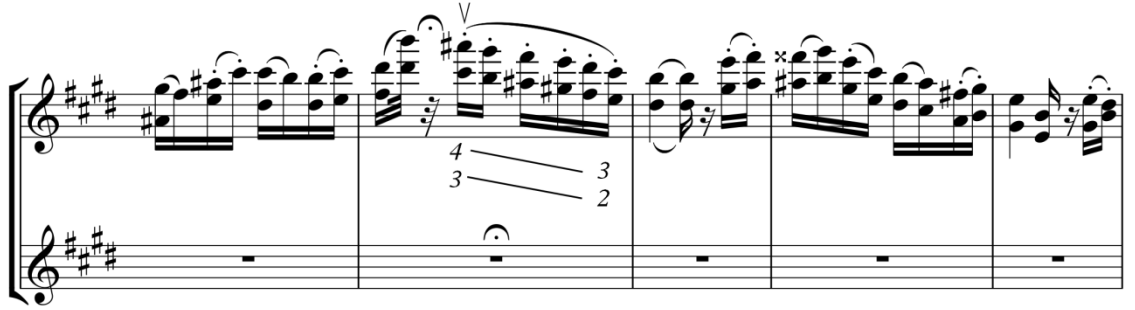
Heinrich Ignaz Franz von Biber, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi ve Johann Sebastian Bach gibi Barok Dönem’de yaşamış kemancıların ve keman müziği bestecilerinin eserlerindeki çok seslilik anlayışı 19. yüzyıla gelindiğinde önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır. Bu dönemde kemanın teknik özelliklerinin her anlamda daha önce hiç olmadığı kadar zorlanmış olması keman eserlerindeki *çift ses* pasajlarda görülebilir.



Şekil 49. Op.4 Polonaise de Concert (Ölçü: 105-108)

Şekil 49’da Wieniawski’nin 3’lü aralıklardan oluşan çift sesli bir diziyi çıkıcı ve inici olarak kullanımı görülmektedir. Esere ait bu pasajın şekilde gösterilen 3. ve 4. ölçülerinde ise besteci 3’lü, 4’lü, 5’li ve 6’lı aralıklardan oluşan çift sesleri aynı zamanda bir arpej olarak kullanmıştır. Bu pasaj Wieniawski’nin eserlerinde 3’lü çift seslerin kullanımına ilişkin genel örneklerden biri sayılabilir.

Şekil 50’de ise Op.18 *Etudes-Caprices* dizisinin 5 numaralı eserinde besteci tarafından 6’lı aralıkların arka arkaya kullanılarak oluşturulduğu çift sesli bir pasaj görülmektedir.



Şekil 50. Op.18 Etudes-Caprices No.5 (Ölçü: 7-11)

Wieniawski pek çok eserinde kendinden önceki bestecilerden nasıl etkilendiğini açıkça göstermiştir. Şekil 51’de görülen pasajda besteci, Paganini’nin eserlerinde olduğu gibi melodiyi 8’li (oktav) olarak yazmıştır.



Şekil 51. Op.5 Adagio Elegique (Ölçü: 24-32)

Boyutunun getirdiği avantajdan dolayı kemanla 10'lu aralık da çalmak mümkündür. Paganini, Vieuxtemps, Bruch gibi pek çok bestecinin eserlerinde karşımıza çıkan 10'lu aralıklar Wieniawski'nin eserlerinde de görülür. Şekil 52'de 10'lu aralıkları kullandığı *Polonaise de Concert* eserindeki bir kesit görülmektedir.



Şekil 52. Op.4 Polonaise de Concert (Ölçü: 143-147)

3.3.3. Akor

Dilimize Fransızca'dan giren *akor* terimi aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi anlamındadır.⁴⁰ İlk olarak Rönesans bestecileri eserlerinde yaylı enstrümanlar için *akor* yazmışlardır. Bu polifonik zenginlik Barok Dönem'le birlikte yaylı enstrümanların en önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir.

⁴⁰ Say, a.g.e., s. 18

Sanayi Devrimi'nden sonra kemanın tellerinin metalden yapılmasıyla ve modern yayın icadıyla birlikte genelde kırılarak çalınan üç ve dört sesli akorların tüm sesleri aynı anda çalınabilir hale gelmiştir. Bu gelişmenin keman repertuarındaki yansıması çok belirgin olmuş ve keman müziği bestecileri kemana adeta çok sesli bir enstrüman olarak kullanmaya başlamışlardır.

The image displays four musical staves, each illustrating a specific violin technique. The first and third staves are labeled 'Sul G e D. du talon risoluto', showing a sequence of chords and notes in G major. The second and fourth staves are labeled 'Sul D e A.', showing a sequence of chords and notes in D major. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, demonstrating the use of multiple strings simultaneously.

Şekil 53. Op. 14 Keman Konçertosu No.1, 1. Bölüm (Ölçü: 154 – 161)

Şekil 53'te bu gelişmenin Wieniawski'nin eserlerinde ne şekilde yer aldığı, Op.14 Keman Konçertosu'nun ilk bölümündeki bir pasaj aracılığıyla görülmektedir. Örnekte kemanın üç teli aynı anda kullanılır ve tellerden biri sürekli açık olarak çalınırken ezgi diğer iki telde çift ses olarak çalınır.

Yukarıda bahsedilen gelişmeler her ne kadar Wieniawski'nin eserlerini şekillendirse de bestecinin daha eski üslupta yazdığı eserler de vardır. Bu eserlerden biri olan Op.10 *L'ecole Moderne* No.6 *Prelüd*'de besteci kemana Barok Dönem'deki anlayışla kullanmıştır. Eserin başlığı *Prelüd* olmasına rağmen teknik ve müzikal yapı üç sesli fügdür.



Şekil 54. Op. 10 L'ecole Moderne No.6 “Prelüd” (Ölçü: 19-27)

3.3.4. Flajole

Flajole tekniği telli enstrümanlara özgü bir tekniktir. Yaylı enstrümanlarda ise yay ile uzun ses çalınabilmesi *flajolenin* duyulmasını kolaylaştırır. *Flajole* sesi elde etmek için parmak tuşe üzerine tam olarak basılmaz. Bunun yerine belirli yerlere hafif dokunarak telin titreşimini etkilemesi yeterlidir. Bu şekilde parmağın tuşe üzerindeki yerine bağlı olarak doğuşkan sesler duyurulur.*

Flajole yaylı enstrümanlarda “doğal flajole” ve “yapay flajole” olmak üzere iki şekilde elde edilir. Doğal flajoleyi elde etmek için sol elde bir parmak açık telin belirli yerlerine hafifçe dokundurulur. Yapay flajolede ise bir parmak tuşede basılı iken diğer parmak, basılı olana belirli bir uzaklıkta tele hafifçe dokundurulur. Basılı parmağın 3'lü, 4'lü veya 5'lisine başka bir parmak hafifçe dokundurulduğunda farklı sesler elde edilecektir. Doğal flajoleyi elde etmek oldukça basitken yapay flajole için tam tersi durum geçerlidir. Ancak Niccolo Paganini yapay flajoleyi de bir adım öteye taşıyarak kemanın birbirine komşu iki ayrı telinden aynı anda iki farklı flajole ses elde etmiştir. Böylece *çift sesli flajole* kavramı ortaya çıkmıştır.

Wieniawski'den önce *flajole* tekniği Paganini, Vieuxtemps ve Ernst gibi pek çok besteci tarafından kullanılmıştır. Şekil 55'te bestecinin *Les Arpeges* isimli eserinde *flajole* tekniğini kullandığı bir pasaj görülmektedir. Besteci bu çeşitlemenin tamamının *flajole* tekniği ile çalınmasını istemiştir.

* Doğuşkan; bir sesin ikincil, üçüncül, dördüncül seslerine verilen isimdir. Ses veren bir cisim veya gerili bir tel titreştiğinde, ana sesle birlikte o sesin frekansının katlarındaki bazı sesler de duyulur. Bu sesler müzikteki armoni sisteminin temelini oluştururlar.

The image shows a musical score for Op. 10 L'ecole Moderne "Les Arpeges", 2. Çeşitleme (Ölçü: 38-40). The score is in G major and 2/4 time. It consists of three systems. The first system is labeled "Effect" and "Sons harmoniques". The second system is marked with a circled "8". The third system is marked with a circled "8" and "piu lento". The score features arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

Şekil 55. Op. 10 L'ecole Moderne "Les Arpeges", 2. Çeşitleme (Ölçü: 38-40)

İki ayrı portede yazılan çeşitlemenin üst portesinde duyulması gereken sesler, alt portesinde ise o seslerin hangi doğal ve yapay flajoleler kullanılarak çalınacağını gösterilmektedir. Wieniawski'nin keman çalma tekniklerinin hemen hepsinde bir yenilik yaptığı kabul edilse de *flajole* tekniği için bu geçerli değildir. Yine de eserlerindeki *flajole* kullanılan kısımlar, günümüze kadar yazılmış icrası oldukça güç pasajlar arasında yer alır.

3.3.5. Tril

Tril, bir sesin üst komşu sese hızlı bir şekilde gidip gelerek yapılan süslemedir. Süsleme sesi olarak kullanılan ses ana sese göre tam veya yarım ton uzaklıkta olabilir. Bu durum besteciye, eserin bestelendiği döneme ve müzik eserinin tonal özelliklerine göre değişebilir. Kemanda ana ses sabit bir parmakla basılı haldeyken sonraki parmağın hızlıca tele inip kalkması ile elde edilir.

Barok Dönem’de besteciler farklı hızlarda seslendirilmesini istedikleri her *tril* için ayrı işaretler kullanırlardı. Bu işaretler eserlerin başlarında sanatçı için birer örnekle belirtilirdi. Wolfgang Amadeus Mozart’a kadar *tril*, süslenen sesin üst komşu sesiyle başlayarak yapılırdı. Burada asıl amaç asıl sesin bir üst komşu ses ile arasındaki disonans yani uyumsuz tınlamayı ön plana çıkartmaktı. “Mannheimli bestecilerden bu yana trilin süslenen sesle başladığı kabul edildi.”⁴¹

Wieniawski’nin eserlerinde tek sesli *tril* kullanımını bir farklılık içermez. Ancak kemancı ve besteci olmasının yanı sıra keman eğitimi de veriyor olması nedeniyle *L’ecole Moderne* eser dizisinin sonuna bir *tril* çalışması eklemiştir. Şekil 56’da görülen çalışmada besteci değişmeyen bir nota üzerinde devamlı olarak *tril* yaparken bu notanın altına ve üstüne eş zamanlı küçük pasajlar ekleyerek çift sesli *tril* alıştırmayı yapmasını amaçlamıştır.

EXERCISES EN TRILLES

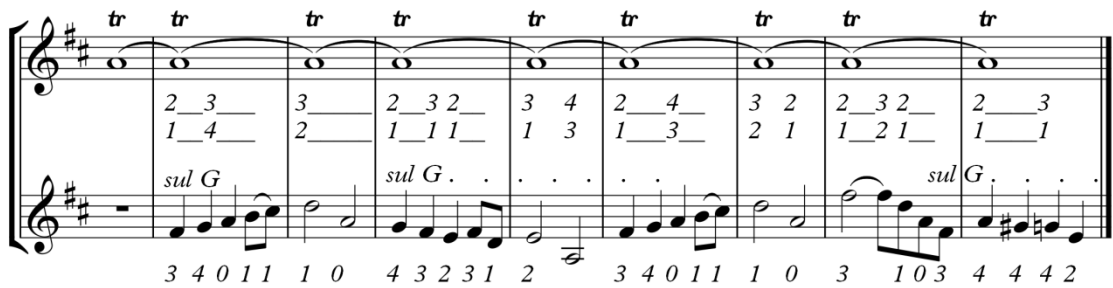
Extrait du Souvenir de Moscou Op.6



Şekil 56. Op. 10 L’ecole Moderne “Exercices en Trilles”

Bu çalışmanın hemen ardından Wieniawski Ludwig van Beethoven’in Keman Konçertosu’na yazdığı kadansın içerisinde yer alan *trilli* pasaj için bir alıştırmayı yazmıştır.

Extrait des Cadences pour le Concerto de Beethoven du même auteur



Şekil 57. Op. 10 L’ecole Moderne “Exercices en Trilles”

⁴¹ Paraşkev Hacıev, *Temel Müzik Teorisi*, çev.Ahter Dönmez, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999, s. 167.

Wieniawski'nin eserlerinde *tril* kullanımı geleneksel olarak kadans yapılarının sonlarında olduğu gibidir. Ancak bu geleneksel kullanımın dışında da *tril* tekniğini kullanarak icra edilmesi oldukça güç pasajlar bestelemiştir. Bu pasajlara örnek olarak Şekil 58'de Op.21 *Polonaise Brillante* eserinden bir kesit görülmektedir. Eserin şekilde görülen kısmında oktav seslerin üzerinde de *tril* yapılması istenmiştir. Bu oktavlar yaygın olan 1. ve 4. parmaklarla çalındığında üzerinde yazan *tril* yapılamayacağı için 1. ve 3. parmaklarla çalınıp *triller* de 2. ve 4. parmaklarla yapılır.



Şekil 58. Op. 21 Polonaise Brillante (Ölçü:252-259)

3.3.6. Sol El Pitsikatosu

Sağ el ile yapılan pitsikatoyla aynı temel kurallara dayansa da *sol el pitsikatosu* Paganini ile ünlü, 18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış kemancı/besteciler tarafından sıklıkla kullanılan bir tekniktir. *Sol el pitsikatosu* kemanın tuşesi üzerinde 1. veya 2. parmak bir sese basılı iken genelde boş tellerin 3. veya 4. parmakla çekilmesiyle elde edilir. Sol el pitsikatosu Paganini'nin ünlü 24. Kapris'inin dokuzuncu çeşitlemesinde ve İngiliz Ulusal Marşı *God Save The King* üzerine yazdığı eserde görülebilir.

Poco piu Lento
marcato
p scherzando

3 0 3 0 1 0
2
3 0 3 0
2 3 0
1 0 3 ff

Şekil 59. Op. 15 Theme Original Verie, 2. Çeşitleme (Ölçü: 107-115)

Wieniawski *sol el pitsikato* tekniğini tıpkı Paganini gibi kullanmıştır. Hatta Şekil 59'da görülen ve bu tekniği kullandığı Op.15 *Theme Original Verie* adlı eseri Paganini'nin *24. Kapris* ve *God Save The King* eserleri gibi tema ve çeşitleme formundadır. İlk olarak Claudio Monteverdi tarafından kullanılan bu teknik Leopold Mozart, Niccolo Paganini, Henry Vieuxtemps, Pablo de Sarasate gibi bestecilerin eserlerinde de görülmektedir.

Henryk Wieniawski, viyola ve piyano için yazdığı *Reverie* adlı eserinin dışında yalnızca keman müziği yazmış bir bestecidir. Bestelediği keman eserlerindeki teknik zorluklar ve müzikal betimlemeler, Wieniawski'nin eserlerinin hem konser sahnelerinde seslendirilmesine hem de eğitim müziği olarak kullanılmasına neden olmuştur. Neredeyse tüm eserleri keman öğrencileri için son derece eğitici bir içeriğe sahip olmanın yanı sıra keman virtüözleri için de son derece gösterişli konser eserleri arasında yer almaktadır.

SONUÇ

Polonyalı bestecilerin en ünlülerinden olan Henryk Wieniawski, Charles Augustede Beriot'un başlattığı kemancı / besteci anlayışının önemli temsilcilerindendir. Yalnızca virtüöz olarak kalmamış, bestelediği keman eserleriyle hem keman çalıcılığına hem de keman eğitimciliğine büyük katkıda bulunmuştur. Rusya ve Fransa'da keman öğretmenliği yaptığı dönemlerde öğrencilerin eksiklerini tam olarak saptama olanağı bulmuş, eserlerini taşıdığı sanatsal kaygıların yanı sıra eğitim alanında da kullanılacak şekilde bestelemeye özen göstermiştir.

Wieniawski, bestelediği eserlerde keman tekniklerinin neredeyse tamamını kullanmıştır. Hatta bazı eserleri yalnızca *sotiye*, *flajole*, *arpej* gibi keman tekniklerini içermektedir. Özellikle keman ve piyano için bestelediği konser parçaları ve iki keman konçertosu günümüzde dünya sahnelerinde en çok seslendirilen eserler arasındadır. Ayrıca uluslararası keman yarışmalarında Wieniawski'nin eserlerini çalmak yarışmacılar için bir zorunluluk haline gelmiştir.

Paganini gibi Wieniawski de yaşadığı dönemin ünlü kemancılarından biridir. Çok küçük yaşta başladığı konser kariyerine uzun yıllar devam etmiş, bazen 200 konserlik turneler yapmış, bir günde üç konser verdiği zamanlar olmuştur. San Francisco'dan İstanbul'a kadar uzanan bu konser kariyeri Wieniawski'yi daha yaşarken bir efsane haline getirmiş, keman çalmak isteyen pek çok insan Wieniawski'yi örnek almıştır.

Keman tarihindeki etkisi günümüzde devam eden Wieniawski çok iyi bir kemancı ve bestecidir. Keman çalmak isteyen herkesin Wieniawski'nin eserlerini yakından tanıması ve çalışması faydalı bir çalışma olacaktır.

KAYNAKLAR

Aktüze İrkin, *Müziği Okumak*, C. V, 4. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Alwyn Geoffrey, *The Violin And Its Story*, çev. Hyacinth Abele, Toronto: The Strad Library of University of Toronto, 1971.

Amorim George, *The Influence Of Giovanni Bottesini On Pedro Valls: An Analysis of Homenaje A Bottesini by Pedro Valls*, (Yüksek Lisans Tezi), Texas: University Of North Texas, 2009.

Boyden David Dodge, *The History of Violin Playing From Its Origins To 1761*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

Choi Yun Jung, *The Use Of The Polish Folk Music Elements And The Fantasy Elements In The Polish Fantasy On Original Themes In G-Sharp Minor For Piano And Orchestra By Ignacy Jan Paderewski*, (Yüksek Lisans Tezi), Texas: The University Of North Texas, 2007.

Devoto Mark, *Encyclopedia Brittanica*, İngiltere: <http://britannica.com/art/chromaticism>.

Duleba Wladyslaw, *Wieniawski*, çev. Grazyna Czerny, New Jersey: Paganiniana Publications, 1984.

Farga Frasnza, *Violins and Violinists*, çev. Egon Larsen ve Bruno Raikin, Londra: The Cresset Press, 1969.

Galamian Ivan, *Principles of Violin Playing And Teaching*, New Jersey: Prentice-Hall Incorporated, Englewood, 1962.

Grabkowski Edmund, *“Life and Creation”*, Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań, 1996, <http://www.wieniawski.com>.

Hacıev Paraşkev, *Temel Müzik Teorisi*, çev. A. Sağlam, B. Koçancı, İstanbul: Pan Yayınları, 1996.

Harvey Gabrielle Annora, *A Piece Of The Exotic Virtuositic Violin Compositions And National Identity*, (Yüksek Lisans Tezi), The University of Iowa, Iowa, 2012.

Jazdon Andrzej, *Thematic Catalogue of Works*, Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań, 2009, <http://www.wieniawski.com>.

Kozak Pawel, *Pedagogical Examination of Henryk Wieniawski's*, (Yüksek Lisans Tezi), Georgia: Augusta State University, 2011.

Lee Chu-Yunn, Pablo de Sarasate: His Life, Music, Style Of Performance, And Interactions Among Other Performers And Composers, (Doktora Tezi), University Of North Texas, Texas, 2006.

Masin Gwendolyn, *Violin Teaching In The New Millennium*, (Doktora Tezi), Dublin: School Of Drama, Film And Music, 2012.

Sadie Stanley, "Henryk Wieniawski", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Say Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, cilt 3.

Say Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Straeten E. Van Der, *The Romance Of The Fiddle*, Londra: Rebman Limited, 1911.

Wang Yu-Chi, *A Survey Of The Unaccompanied Violin Repertoire, Centering On Works By J. S. Bach and Eugene Ysaye*, Maryland, The University Of Maryland, 2005.

EK

YÜKSEK LİSANS PERFORMANS PROGRAMI

J.S.Bach Solo Keman Sonatı No.2 La Minör (BWV 1003)

- Grave
- Füg
- Andante
- Allegro

N. Paganini Keman Kaprisleri No.13

L. van Beethoven Keman - Piyano Sonatı No.8

- Allegro assai
- Tempo di Menuetto
- Allegro Vivace

S. Prokofiev Keman - Piyano Sonatı No.2 Re Majör

- Moderato
- Presto
- Andante
- Allegro con brio

W.A. Mozart Keman Konçertosu No.2

- Allegro moderato
- Andante
- Allegro

H.Wieniawski Keman Konçertosu No.1

- Allegro moderato
- Larghetto
- Rondo, Allegro giocoso

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Ozan SARI
Tez Adı	Henryk Wieniawski'nin Keman Edebiyatındaki Önemi ve Keman Konçertoları
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Konservatuvar-Müzik
Tez Türü	Yüksek Lisans (Tezli)
Tez Danışmanı	Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 30/05/2019

İmza :

