H.W.ERNST: KEMAN REPERTUVARINDA UNUTULAN VİRTÜÖZ

Yüksek Lisans Tezi

Suat Canan DALGAÇ

Eskişehir, 2017

H.W. ERNST:
KEMAN REPERTUVARINDA
UNUTULAN VİRTÜÖZ

Suat Canan DALGAÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Şenol AYDIN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs, 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Suat Canan DALGAÇ'ın **"H.W. ERNST: Keman Repertuvarında Unutulan Virtüöz"** başlıklı tezi **15 Mayıs 2017** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Doç. Şenol AYDIN**	.....
Üye	**: Prof. Gülen Ege SERTER**	.....
Üye	**: Doç. Sevil ULUCAN WEİNSTEİN**	.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

H.W. ERNST: KEMAN REPERTUVARINDA UNUTULAN VİRTÜÖZ

Suat Canan DALGAÇ
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2017
Danışman: Doç. Şenol AYDIN

Bu çalışmada, 19. yy.'da yaşamış ünlü kemancı ve besteci Heinrich Wilhelm Ernst' in (1812-1865) ölümünden sonra 21. yy.'a dek pek de önemsenmemesinin ve keman eğitim repertuvarında yeterince yer almamasının sebeplerini incelemek amaçlanmıştır. Bestecinin kullandığı belli başlı teknikler ve keman tekniğinin gelişimine katkıları 19. yy.'daki benzer türde eserler vermiş diğer besteci ve yorumcularla karşılaştırmalı olarak incelenmekte, eserlerinin keman eğitim repertuvarına katkısı araştırılmaktadır.

Bestecinin eserlerinin Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı özelinde, günümüz keman eğitim repertuvarındaki yerinin yeterli olup olmadığı tartışılmakta ve bestecinin bu bağlamda hak ettiği öneme dikkat çekmeye çalışılmaktadır.

Ayrıca bestecinin yaşamı ve eserleri hakkında dünya çapında oldukça az sayıda kaynak bulunmakla birlikte Türkçe bir kaynak bulunmaması sebebiyle bu çalışma ile Ernst hakkında temel bir Türkçe kaynak oluşturmak istenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ernst, Keman, Teknik, Eğitim, Repertuar

ABSTRACT

H.W.ERNST: THE FORGOTTEN VIRTUOSO IN VIOLIN REPERTOIRE

Suat Canan DALGAÇ
Department of String Instruments
Anadolu University, Institute of Fine Arts, May, 2017

Supervisor: Associate Prof. Şenol AYDIN

The aim of this thesis is to explore the reasons of how 19th century composer/ violinist Heinrich Wilhelm ERNST's name and his contributions to the violin repertoire are almost forgotten after his death.

Observation of the major techniques used by him was made and compared to the similar works of other compositors of the same era. To do this, examples are made from exercise and *etude/caprice* works of other composers to help mastering these major techniques used by Ernst and comments about practising and interpretation are made by author of the thesis, when necessary.

Furthermore, the lack of sources about Ernst in Turkish language together with the rarity of worldwide sources about him were the main motives to work on an introduction and basic source about Ernst in Turkish language.

Keywords: Ernst, Violin, Technique, Education, Repertoire

ÖNSÖZ

Heinrich Wilhelm Ernst özelinde keman eğitim repertuvarını teknik anlamda ele alan bir çalışma yapma fikri yüksek lisans eğitimimi aldığım değerli hocam ve danışmanım Doç. Şenol AYDIN ile çalışmalarımız sırasında şekillendi. H. W. Ernst hakkında Türkçe kaynak bulunmamakla birlikte dünya çapında da oldukça az sayıda çalışma bulunmaktadır. Tezimde konservatuvar ve diğer müzik eğitim kurumlarında oldukça az tanınmakta ve yorumlanmakta olan H. W. Ernst'i Türk keman eğitim repertuvarına daha fazla tanıtmayı amaçladım.

Son yıllarda hakkında giderek daha fazla araştırma ve inceleme yapılan, eserleri kayıt edilen Heinrich Wilhelm Ernst hakkındaki çalışmamın temel bir Türkçe kaynak olarak keman eğitimi alan öğrencilere ve meslektaşlarıma faydalı olacağını umuyorum.

Başta yüksek lisans eğitimim ve tez çalışmalarım boyunca bana emek ve destek veren değerli hocam ve danışmanım Doç. Şenol AYDIN olmak üzere, keman eğitimim süresince emeklerini benden esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Hale BASMACIOĞLU, A. Özlem AKDENİZ ve Doç. H. Bülent AKDENİZ'e; sayfa düzeni için Hüseyin DALGAÇ ve Hakan MUTLUAY'a, son olarak tez boyunca yardımlarını ve beni cesaretlendirerek manevi desteğini esirgemeyen değerli dostum Arş. Gör. Derya KIRAÇ'a teşekkürlerimi sunarım.

Babam Ahmet Bilgin DEMİR'in anısına ithafen…

Suat Canan DALGAÇ

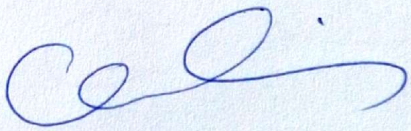
15.05.2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi ; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Suat Canan DALGAÇ



İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

İÇİNDEKİLER vii

ŞEKİLLER DİZİNİ ix

1. GİRİŞ 1

1.1. Problem 1

1.2. Amaç 1

1.3. Önem 2

1.4. Sınırlılıklar 3

2. HEINRICH WILHELM ERNST 5

2.1. Yaşamı 5

2.2. Genel Hatlarıyla Romantik Dönem 8

2.3. Çağdaşlarıyla İlişkileri 10

2.4. Yorumcu ve Besteci Olarak Ernst 18

2.4.1. Kemancılığı Hakkında Bilgiler 18

2.4.2. Besteciliği Hakkında Bilgiler 20

3. İNCELENEN ESERLER 22

3.1. The Last Rose of Summer (Yazın Son Gülü) 22

3.2. Op. 23 Keman Konçertosu 38

3.3. Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'Otello de Rossini 62

4. SONUÇ 87

KAYNAKÇA 89

ÖZGEÇMİŞ 93

3.3. Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'Otello de Rossini…… 62

4. SONUÇ 87

KAYNAKÇA 89

ÖZGEÇMİŞ 93

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1.1. ***Ernst,"The Last Rose of Summer", 1-2. ölçüler*** **..... 22**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ..……..22**

Şekil 3.1.2. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 3. ölçü*** **..... 23**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……23**

Şekil 3.1.3. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 4. ölçü*** **..... 23**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……23**

Şekil 3.1.4. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 14. ölçü*** **..... 24**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……24**

Şekil 3.1.5. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 14-15. ölçüler*** **..... 24**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……24**

Şekil 3.1.6. ***Ernst, "The Last Rose of Summer" 18-23. ölçüler*** **..... 25**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……25**

Şekil 3.1.7. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 27-29. ölçüler*** **..... 25**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……25**

Şekil 3.1.8. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 39-40. ölçüler*** **..... 25**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……25**

Şekil 3.1.9. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 46-47. ölçüler*** **..... 26**

Kaynak: Ernst, H.W. ***Etude No.6. "The Last Rose of Summer".*** **Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……26**

Şekil 3.1.10. ***Ernst, "The Last Rose of Summer", 59-60. ölçüler*** **..... 26**

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……26

Şekil 3.1.11. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 70-71. ölçüler* 27

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……27

Şekil 3.1.12. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 83. ölçü* 27

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……27

Şekil 3.1.13. *Ernst "The Last Rose of Summer", 84. ölçü* 27

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……27

Şekil 3.1.14. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 71.ölçü* 27

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……27

Şekil 3.1.15. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 73. ölçü* 28

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……28

Şekil 3.1.16. *Ernst, "The Last of Summer", 89-92. ölçüler*……..29

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……29

Şekil 3.1.17. *Paganini, "Kapris" No.1, 1-2. ölçüler* 29

Kaynak: Paganini, N. *24 Capricci per Violino Solo.* (2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……29

Şekil 3.1.18. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 96. ölçü* 30

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……30

Şekil 3.1.19. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 95- 96. ölçüler* 30

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……30

Şekil 3.1.20. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 97- 98. ölçüler* 30

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……30

Şekil 3.1.21. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 103. ölçü* 31

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd……..31

Şekil 3.1.22. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 98. ölçü* 31

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……31

Şekil 3.1.23. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 107. ölçü* 31

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……31

Şekil 3.1.24. *Dont, Op.35 No.4, 1-3. ölçüler* 32

Kaynak: Dont, J. Op.35. *24Etudes and Caprices.* (Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...32

Şekil 3.1.25. *Wieniawski, Op.10 No.8 "Le Chant de Bivouac", 50. ölçü* 32

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……32

Şekil 3.1.26. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 110. ölçü* 33

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……33

Şekil 3.1.27. *Wieniawski, Op.10 No.9 "Les Arpeges", 51. ölçü* 33

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……33

Şekil 3.1.28. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 117. ölçü* 34

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……34

Şekil 3.1.29. Ernst, "The Last Rose of Summer", 120. ölçü (röprizli yazımda) 34

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……34

Şekil 3.1.30. *Ernst, The Last Rose of Summer", 124. ölçü* 35

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……35

Şekil 3.1.31. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 133. ölçü*..... 35

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……35

Şekil 3.1.32. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 137. ölçü*..... 35

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……35

Şekil 3.1.33. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 145. ölçü*..... 36

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……36

Şekil 3.1.34. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 151-152. ölçüler*..... 36

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……36

Şekil 3.1.35. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 153. ölçünün ikinci yarısı, 154 ve 155. ölçüler*..... 37

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……37

Şekil 3.1.36. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 155-157. ölçüler*..... 37

Kaynak: Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer"*. Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, nd. ……37

Şekil 3.2.1. Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 99-103. Ölçüler..... 38

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 *Keman Konçertosu.* (Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..38

Şekil 3.2.2. *Kreutzer, "40 Etüt" No.24, 3. ölçü*..... 39

Kaynak: Kreutzer, R. *40 Etudes ou Caprices.* (Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. ……39

Şekil 3.2.3. *Vieuxtemps, Op.48 No.4, 1-2. ölçüler*..... 39

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op.48, *32 Etudes for Violin.* (Ed. J. Hubay). Budapeşte: Editio Musica. 1966. ……39

Şekil 3.2.4. ***Wieniawski, Op.18 No.5, 1-2. ölçüler*** **..... 39**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. ……39**

Şekil 3.2.5. ***Paganini, "Kapris" No.17, 23-24. ölçüler*** **..... 40**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……40**

Şekil 3.2.6. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 103. ölçü*** **..... 40**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..40**

Şekil 3.2.7. ***Dont, Op.35 No.4, 1-2. ölçüler*** **..... 40**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...40**

Şekil 3.2.8. ***Dont, Op.35 No.4, 40. ölçü*** **..... 40**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...40**

Şekil 3.2.9. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 108-110. ölçüler*** **..... 41**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..41**

Şekil 3.2.10. ***Paganini, "Kapris" No.3, 6-7. ölçüler*** **..... 41**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……41**

Şekil 3.2.11. ***Wieniawski, Op.18 No.8, 17-18. ölçüler*** **..... 42**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. ……42**

Şekil 3.2.12. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 121. ölçü*** **..... 42**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..42**

Şekil 3.2.13. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 314. ölçü*** **..... 42**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..42**

Şekil 3.2.14. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 323. ölçü*** **..... 43**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..43**

Şekil 3.2.15. ***Kreutzer, "Etüt" No.27, 16. ölçü*** **..... 43**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. ……43**

Şekil 3.2.16. ***Dont, Op.35 No.20, 3. ölçü*** **..... 43**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...43**

Şekil 3.2.17. ***Dont, Op.35 No.20, 36. ölçü*** **..... 43**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...43**

Şekil 3.2.18. ***Wieniawski, Op.10 No.2, 25. ölçü*** **..... 44**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……44**

Şekil 3.2.19. ***Wieniawski, Op.18 No.3, 6. ölçü*** **..... 44**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. ……44**

Şekil 3.2.20. ***Wieniawski, Op.18 No.4, 35-36. ölçüler*** **..... 45**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. …….....……45**

Şekil 3.2.21. ***Vieuxtemps, Op.48 No.26, 81-87. ölçüler*** **..... 45**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op.48, ***32 Etudes for Violin.*** **(Ed. J. Hubay). Budapeşte: Editio Musica. 1966. …….45**

Şekil 3.2.22. ***Paganini, "Kapris" No.18, 1-6. ölçüler*** **..... 45**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……45**

Şekil 3.2.23. ***Paganini, "Kapris" No.24, 19-22. ölçüler*** **..... 46**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……46**

Şekil 3.2.24. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 148-150 ölçüler*** **..... 46**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..46**

Şekil 3.2.25. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 154-156. ölçüler*** **..... 47**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..47**

Şekil 3.2.26. ***Dont, Op.35 No.8, 5-8. ölçüler*** **..... 47**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...47**

Şekil 3.2.27. ***Kreutzer, "Etüt" No.31, 38-41. ölçüler*** **..... 48**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. ……48**

Şekil 3.2.28. ***Paganini, "Kapris" No.8, 20-22. ölçüler*** **..... 48**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……48**

Şekil 3.2.29. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 151. ölçü*** **..... 48**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..48**

Şekil 3.2.30. ***Vieuxtemps, Op.16 No.1, 1. ölçü*** **..... 49**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op. 16, ***6 Concert Etudes.*** **(Ed. E.F. Arbos). Leipzig: C.F. Peters. 1891. ……...49**

Şekil 3.2.31. ***Vieuxtemps, Op.16 No.1, 24-26. ölçüler*** **..... 49**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op. 16, ***6 Concert Etudes.*** **(Ed. E.F. Arbos). Leipzig: C.F. Peters. 1891. ……...49**

Şekil 3.2.32. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 208-209. ölçüler*** **..... 49**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..49**

Şekil 3.2.33. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 211. ölçü*** **..... 50**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..50**

Şekil 3.2.34. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 303-304. ölçüler*** **..... 51**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..51**

Şekil 3.2.35. ***Kreutzer, "Etüt" No.18, 1. ölçü*** **..... 51**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. …….51**

Şekil 3.2.36. ***Kreutzer, "Etüt" No.40, 11-15. ölçüler*** **..... 51**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. …….51**

Şekil 3.2.37. ***Vieuxtemps, Op.48 No.29, 1-2. ölçüler*** **..... 52**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op.48, ***32 Etudes for Violin.*** **(Ed. J. Hubay). Budapeşte: Editio Musica. 1966. …….52**

Şekil 3.2.38. ***Dont, Op.35 No.6, 1-2. ölçüler*** **..... 52**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...52**

Şekil 3.2.39. ***Paganini, "Kapris" No.10, 4-5 ölçüler*** **..... 52**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……52**

Şekil 3.2.40. ***Paganini, "Kapris" No.20, 25-26. ölçüler*** **..... 52**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……52**

Şekil 3.2.41. ***Wieniawski Op.18 No.1, 73. ölçü*** **..... 53**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. ……53**

Şekil 3.2.42. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçerrtosu", 212-215. ölçüler*** **..... 53**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..53**

Şekil 3.2.43. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 398-399. ölçüler*** **..... 53**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..53**

Şekil 3.2.44. ***Kreutzer, "Etüt" No.35, 15. ölçü*** **..... 54**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. …….54**

Şekil 3.2.45. ***Kreutzer, "Etüt" No.34, 1-2. ölçüler*** **..... 54**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. …….54**

Şekil 3.2.46. ***Kreutzer, "Etüt" No.33, 21-23. ölçüler*** **..... 55**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. …….55**

Şekil 3.2.47. ***Dont, Op.35 No.23, 7. ölçü*** **..... 55**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...55**

Şekil 3.2.48. ***Vieuxtemps, Op.16 No.4, 48. ölçü*** **..... 55**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op. 16, ***6 Concert Etudes.*** **(Ed. E.F. Arbos). Leipzig: C.F. Peters. 1891. ……...55**

Şekil 3.2.49. ***Paganini, "Kapris" No.15, 25. ölçü*** **..... 56**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……56**

Şekil 3.2.50. ***Ernst, Op.23, Keman Konçertosu, 223. ölçü*** **..... 56**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..56**

Şekil 3.2.51. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 224. ölçü*** **..... 56**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..56**

Şekil 3.2.52. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 226. ölçü*** **..... 57**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..57**

Şekil 3.2.53. ***Dont, Op.35 No.19, 1. ölçü*** **..... 58**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...58**

Şekil 3.2.54. ***Vieuxtemps, Op.48 No.31, 65. ölçü*** **..... 58**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op.48, ***32 Etudes for Violin.*** **(Ed. J. Hubay). Budapeşte: Editio Musica. 1966. …….58**

Şekil 3.2.55. ***Paganini, "Kapris" No.1, 1. ölçü*** **..... 58**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……58**

Şekil 3.2.56. ***Wieniawski, Op.10 No.9, 18. ölçü*** **..... 58**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……58**

Şekil 3.2.57. ***Wieniawski, Op.10 No.9, 45. ölçü*** **..... 58**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……58**

Şekil 3.2.58. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 448. ölçü*** **..... 59**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..59**

Şekil 3.2.59. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 405. ölçü*** **..... 60**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..60**

Şekil 3.2.60. ***Wieniawski, Op.10 No. 7 "La Cadenza", 26. ölçü*** **..... 60**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……60**

Şekil 3.2.61. ***Wieniawski, Op.10 No.8, "Le Chant du Bivouac",6. ölçü*** **..... 61**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……61**

Şekil 3.2.62. ***Wieniawski, Op.14, "Keman Konçertosu", 154. ölçü*** **..... 61**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.14, ***Keman Konçertosu No.1.*** **(1. baskı). Leipzig: F. Hoffmeister. 1855. …….61**

Şekil 3.2.63. ***Ernst, Op.23 "Keman Konçertosu", 425-427. ölçüler*** **..... 61**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..61**

Şekil 3.2.64. ***Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 430-431. ölçüler*** **..... 62**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.23 ***Keman Konçertosu.*** **(Ed. E. Singer). Braunshweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d. ……..62**

Şekil 3.3.1. ***Ernst, "Otello Fanstasy", 1-6. ölçüler*** **..... 63**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..63**

Şekil 3.3.2. ***Ernst, "Otello Fantasy", 15. ölçü*** **..... 63**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..63**

Şekil 3.3.3. ***Wieniawski, Op.10 No.6 "Prelude", 62. ölçü*** **..... 64**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, ***L'ecole Moderne.*** **(Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……64**

Şekil 3.3.4. ***Ernst, "Otello Fantasy", 32. ölçü*** **..... 65**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..65**

Şekil 3.3.5. ***Kreutzer, "Etüt" No. 39, 3. ölçü*** **..... 65**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. ……65**

Şekil 3.3.6. ***Ernst, "Otello Fantasy" 36. ölçü*** **..... 66**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..66**

Şekil 3.3.7. ***Ernst, "Otello Fantasy", 100. ölçü*** **..... 66**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..66**

Şekil 3.3.8. ***Paganini, "Kapris" No.2, 51-52. ölçüler*** **..... 67**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……67**

Şekil 3.3.9. ***Paganini, "Kapris" No.13, 1-2. ölçüler*** **..... 67**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……67**

Şekil 3.3.10. ***Ernst, "Otello Fantasy", 43-46. ölçüler*** **..... 68**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..68**

Şekil 3.3.11. ***Ernst, "Otello Fantasy" 101-102. ölçüler*** **..... 68**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..68**

Şekil 3.3.12. ***Ernst, "Otello Fantasy", 255-256. ölçüler*** **..... 69**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..69**

Şekil 3.3.13. ***Ernst, "Otello Fantasy", 51. ölçü*** **..... 70**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..70**

Şekil 3.3.14. ***Ernst, "Otello Fantasy", 190. ölçü*** **..... 70**

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 ***Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.*** **(Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..70**

Şekil 3.3.15. ***Dont, Op.35 No.24, "Fantasia", 12. ölçü*** **..... 71**

Kaynak: Dont, J. Op.35. ***24Etudes and Caprices.*** **(Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...71**

Şekil 3.3.16. ***Paganini, "Kapris" No.17, 4. ölçü*** **..... 71**

Kaynak: Paganini, N. ***24 Capricci per Violino Solo.*** **(2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……71**

Şekil 3.3.17. ***Wieniawski, Op.18 No.6, 7. ölçü*** **..... 72**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.18, ***Etudes-Caprices for Violin.*** **(Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903. ……72**

Şekil 3.3.18. ***Vieuxtemps, Op.55 No.3, 39. ölçü*** **..... 72**

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op.55, ***6 Morceaux.*** **Paris: Brandus et Cie. ……72**

Şekil 3.3.19. ***Kreutzer, "Etüt" No.22, 1-2. ölçüler*** **..... 72**

Kaynak: Kreutzer, R. ***40 Etudes ou Caprices.*** **(Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805. ……72**

Şekil 3.3.20. ***Wieniawski, Op.10 No.7 "La Cadenza", 35. ölçü başı*** **..... 73**

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……73

Şekil 3.3.21. *Sauret, "Paganini I. Konçerto için Kadans", 1 ve 2. ölçüler*..... 73

Kaynak: Sauret, E. *Paganini I. Konçerto için Kadans.* (2. versiyon). Leipzig: Forberger, n.d. 1912. ……73

Şekil 3.3.22. *Ernst, "Otello Fantasy", 16-17. ölçüler*..... 74

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..74

Şekil 3.3.23. *Noktalı sekizlik ve onaltılık notadan oluşan ritim kalıbı* 74

Şekil 3.3.24. *Ernst, "Otello Fantasy" 64. ölçü* 75

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..75

Şekil 3.3.25. *Ernst, "Otello Fantasy", 73. ölçü* 75

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..75

Şekil 3.3.26. *Baillot, "Caprice" No.5, 1-4 ölçüler (L'art du violon,1834, s. 79)* 76

Kaynak: Baillot, P. (1834). *L'art du Violon.*Mayence: Le fils de B. Shott. ……..76

Şekil 3.3.27. *Ernst, "Otello Fantasy", 61-62. ölçüler*..... 76

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..76

Şekil 3.3.28. *Ernst, "Otello Fantasy", 92-93. ölçüler*..... 77

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..77

Şekil 3.3.29. *Wieniawski, Op.10 No.3, "L'etude", 1-3. ölçüler*..... 77

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……77

Şekil 3.3.30. *Wieniawski, Op.10 No.6, "Prelude", 13-16.ölçüler* 78

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……78

Şekil 3.3.31. *Ernst, "Otello Fantasy", 82. ölçü* 78

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..78

Şekil 3.3.32. *Paganini, "Kapris" No.9, 65-68.ölçüler* 79

Kaynak: Paganini, N. *24 Capricci per Violino Solo.* (2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……79

Şekil 3.3.33. *Ernst, "Otello Fantasy" 97. ölçü* 80

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..80

Şekil 3.3.34. *Ernst, "Otello Fantasy", 176. ölçü* 80

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..80

Şekil 3.3.35. *Ernst, "Otello Fantasy", 229. ölçü* 81

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..81

Şekil 3.3.36. *Dont, Op.35 No.24, 67. ölçü* 81

Kaynak: Dont, J. Op.35. *24Etudes and Caprices.* (Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919. ……...81

Şekil 3.3.37. *Wieniawski, Op.10 No.4, "Le Staccato", 1-2. ölçüler* 81

Kaynak: Wieniawski, H. Op.10, *L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911. ……81

Şekil 3.3.38. *Paganini, "Kapris" No.13, 1-2. ölçüler* 82

Kaynak: Paganini, N. *24 Capricci per Violino Solo.* (2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836. ……82

Şekil 3.3.39. *Ernst, "Otello Fantasy", 113-114. ölçüler*..... 83

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..83

Şekil 3.3.40. *Vieuxtemps, Op.16, "Altı Konser Etüdü" No.3, 21-22. ölçüler*..... 84

Kaynak: Vieuxtemps, H. Op. 16, *6 Concert Etudes.* (Ed. E.F. Arbos). Leipzig: C.F. Peters. 1891. ……...84

Şekil 3.3.41. *Ernst,"Otello Fantasy", 145-149. ölçüler*..... 84

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..84

Şekil 3.3.42. *Ernst, "Otello Fantasy", 225-227. ölçüler*..... 85

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..85

Şekil 3.3.43. *Ernst, "Otello Fantasy", 261. ölçü, otuzikilik-noktalı onaltılık ritim* 85

Kaynak: Ernst, H.W. Op.11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897. ……..85

1. GİRİŞ

Yaşadığı dönem olan 19. yy.'da ünlü bir besteci ve yorumcu olan Heinrich Wilhelm Ernst, ölümünden sonra neredeyse unutulmuştur. Bilinen bir öğrencisi yoktur. Eserleri ise yalnızca zamanında beraber olduğu ünlü kemancılar, onların öğrencileri ve öğrencilerinin öğrencileri gibi küçük bir grup tarafından tanınıp çalınmıştır. Kariyeri boyunca olumlu eleştiriler almış ve dönemin müzik dünyasında oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Ancak kariyerinin sonlarına doğru teşhis konamayan, şiddetli karın ağrıları ve nöbetlere sebep olan hastalığının sebep olduğu fiziksel yetersizliklerin yanı sıra zaman içinde değişen müzik akımları ile fazla etkileşime girememiş, müzik stili "eski" ve "demode" bulunmaya başlamıştır.

1.1. Problem

Bu çalışmada ele alınan yapıtlarının ışığında Heinrich Wilhelm Ernst hakkında şu problemlere cevap oluşturulmaya çalışılmıştır:

1. Heinrich Wilhem Ernst'in yaşadığı dönemde oldukça ünlü bir kemancı ve besteci olmasına rağmen ölümünden sonra neredeyse unutulmuş olması.

2. Günümüz keman repertuvarında eserlerinin çok az tanınıp çalınması.

3. Hakkında yapılan araştımalar ve literatürün oldukça kısıtlı olması.

4. Seçilen eserleri ışığında bestecinin virtüöz teknik ve yeniliklerinin kataloglanması,

5. Seçilen eserlerindeki teknik ve müzikal zorlukların açıklanması.

6. Ernst'in günümüz bakış açısıyla kemancı ve besteci olarak yerinin vurgulanması.

1.2. Amaç

Müzik dünyasının bir zamanlar en önemli figürlerinden biri olan Ernst'in bu denli kısa zamanda unutulmasının sebeplerini araştırmak bu araştırmanın en önemli amaçlarından biridir. Farklı yapıdaki eserleri incelenerek besteciliği ve eserlerinde kullandığı keman teknikleri hakkında araştırma yapılmak istenmiştir. Bu araştırmaların sonucunda Ernst'in günümüz keman repertuvarındaki yerinin yanı sıra müzik tarihindeki önemine de dikkat çekilerek Türkiye'deki konservatuvar öğrencileri,

müzisyenler ve araştırmacılar için temel bir kaynak oluşturmak, Ernst'i yorumcu ve besteci olarak tanıtmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde Ernst ve eserlerinin tarihsel süreçte neredeyse unutulmuş olmasının sebepleri, ünlü kemancı ve bestecinin hayatı, çağdaşı olan besteci ve yorumcularla ilişkileri bağlamında ele alınarak kronolojik bir düzenle anlatılmak istenmiş, besteci ve yorumcu olarak, yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra nasıl algılandığı incelenmiştir.

İkinci bölümde günümüze dek bilinen basılı ve basılmamış eserlerinin kapsamlı bir dizini verilmiştir. Bu bölüme son dönemde Dr. Christine Hoppe tarafından keşfedilmiş yeni birkaç eser dahil edilmemiştir.

Son bölümde ise bestecinin üç ayrı eseri incelenmiştir. Bu eserlerdeki incelemeler virtüöz keman teknikleri ve Ernst'in eserlerinde bu keman tekniklerini kullanış biçimine odaklanmaktadır. Bestecinin sıklıkla kullandığı teknikler örneklerle açıklanmıştır. Bu teknikleri öğrenme ve uygulama bağlamında keman eğitim repertuarı incelenmiş ve bu tekniklerle ilgili gam, egzersiz, etüt/*kapris* vb. çalışmalar içeren eserlerden çalışma örnekleri verilmiştir. Gerekli görülen noktalarda bu tekniklerle ilgili görüşler sunulmakta ve önerilerde bulunulmaktadır.

1.3. Önem

Ernst hakkında dünya çapında oldukça sınırlı çalışma bulunmakla birlikte son zamanlarda yapılmış en kapsamlı çalışma M. W. Rowe'un "Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist" (2008) adlı kitabıdır. Ernst'in doğum tarihi 19. yy. kaynaklarının çoğunda ve mezar taşında 1814 olarak belirtilmiştir. Rowe'un yaptığı araştırmada ise Ernst'in doğum belgesi bulunamamakla birlikte kardeşlerinin doğum belgelerinden yola çıkılarak Ernst'in 1812 yılında doğduğu iddia edilmektedir. Kitapta çeşitli gazete, dergi ve mektuplardan edinilen bilgiler ışığında yorumcu ve besteci olarak Ernst'in kapsamlı bir portresi çizilmektedir. Bu tezin yazıldığı süreçte Dr. Christine Hoppe'nin "Der Schatten Paganinis. Virtuosität in Kompositionen von Violinvirtuosen am Beispiel Heinrich Wilhelm Ernsts (1814–1865)" (2014) adlı kitabı yayınlanmıştır. Bu çalışmada Ernst'in eserlerinin en kapsamlı ve doğru listesi verilmektedir. Ayrıca Hoppe'nin keşfettiği Ernst'e ait birkaç yeni eser de bu kitapta bulunmaktadır.

Ernst hakkında yapılan diğer çalışmalardan Tobias Wilczkowski'nin lisans tezi "Heinrich Wilhelm Ernst: En stor violinist i skuggan av Paganini" (2006) ve yüksek

lisans tezi "Heinrich Wilhelm Ernst and his contributions to the Development of Left-hand pizzicato and Harmonics" (2011); Ernst'in keman tekniğine katkıları üzerine yoğunlaşmış çalışmalardır. Fan Elun, "The life and works of Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) with emphasis on his reception as violinist and composer" (1993), Amely Heller'in "H. W. Ernst – As Seen By His Contemporaries" (1986) ve J. Pěčka'nın "Heinrich Wilhelm Ernst. Paganini z Brna" (2007) adlı eserleri de Ernst hakkında daha önce yapılmış önemli çalışmalardır. Son dönemde Ernst hakkında yapılan çalışmaları bir çatı altında toplayabilmek, Ernst araştırmacılarının birbirleri ile iletişim kurmasını sağlamak ve bu çalışmaların artmasını sağlayarak Ernst'i dünya çapında daha fazla tanıtmak amacıyla Mayıs 2015'te Dr. Christine Hoppe tarafından Almanya Göttingen Üniversitesi'nde bir konferans düzenlenmiştir. İnternet ortamında ise Mark Rowe tarafından kurulan ve yönetilen "www.heinrichwilhelmernst.com" adlı site Ernst hakkındaki kaynaklar, bağlantılar, haberler ve yeni araştırmalara hızlı bir biçimde ulaşmaya olanak tanımaktadır. İnternet sitesinin önemli bir özelliği ise konu ile ilgili araştırma yapan veya bağlantılı kişiler hakkında bilgi vererek bu kişilerin iletişim bilgilerini bulundurmasıdır. Yapımcı Peter Grosz, halihazırda Ernst ile ilgilenen müzisyen, akademisyen ve amatörlerin araştırmalarının izinde, Ernst'in neredeyse unutulmuş olmasının sebeplerini araştıran bir belgesel üzerinde çalıştığını belirtmektedir. [1]

Dünya çapında sayısı gün geçtikçe artan bu çalışmalara Türkçe'de de temel bir kaynak olabilmek, gelecekte konu ile ilgili yapılacak çalışmalar için bir zemin yaratmak ve Türkiye'de konservatuvarların keman eğitim repertuvarlarında Ernst ve eserlerinin daha çok tanınıp çalınmasını sağlamak adına böyle bir çalışma ortaya konmuştur.

1.4. Sınırlılıklar

Sınırlı kaynaklar ve kaynakçada belirtilmiş olan çeşitli gazete, dergi vb. kaynaklar ile müzik tarihi ve bilgisi hakkındaki uluslararası kaynakların haricinde günümüzde Ernst ile ilgili daha fazla bilgi bulunmamaktadır. Bu sınırlılığın en önemli olumsuz sonucu bilinen kaynakların çoğunun son zamanlarda ortaya çıkması ve sayılı kişinin bu konuda araştırma yapması sebebiyle anonim bilgi azlığıdır. Yapılan detaylı kaynak taramasına karşın hakkında daha fazla bilgi bulunmamaktadır. Daha önceki çalışmaların

[1] http://www.roustaboutmedia.com/CurrentProductions.html (Erişim Tarihi: 18.04.2016)

çoğu da bu konuda daha önce çalışma yapmış isimlerin bilgileri temel alınarak geliştirilmiştir.

Çalışmada incelenen eserler ise bestecinin bir solo, bir orkestra eşlikli, bir de piyano eşlikli eseridir. Farklı yapılardaki eserleri incelenerek bu eserlerdeki virtüöz tekniklerin yanı sıra eserlerdeki ortak karakter, bestecinin özgün imzası hakkında sonuca varılmaya çalışılmıştır.

2. HEINRICH WILHELM ERNST

2.1. Yaşamı

Heinrich Wilhelm Ernst'in doğum tarihi tartışmalıdır. Eşinin yaptırdığı mezar taşında 8 Haziran 1814, yazılı kaynaklarda ise 6 Mayıs 1814 tarihinin verilmesine rağmen Rowe, (2008, s. 20) Ernst'in 8 Haziran 1812'de doğduğunu iddia etmektedir. Doğum yeri ise zamanın Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırlarında kalan "Brünn", günümüzdeki adıyla Çek Cumhuriyeti'nin (Çekya) sınırlarında kalan Moravia bölgesinin "Brno" kentidir.

Ernst'in çocukluk yıllarına dair fazla kaynak bulunmamaktadır. Ernst'in daha sonra yakın arkadaşı olacak ünlü Fransız besteci Hector Berlioz (1803-1869), Ernst'in keman eğitimine 9 yaşındayken, ağabeylerinin bir fırıncıdan aldığı keman derslerine katılarak başladığını söylemektedir (1852, s. 1). Bu dönemdeki keman eğitiminin seviye ve kalitesi bilinmemekle birlikte çok hızlı bir ilerleme kaydettiği düşünülmektedir. Henüz ilk yılında, eline geçen Leopold Mozart'ın (1719-1787) keman metodu "Versuch einer gründlichen Violinschule" (kapsamlı bir keman okulu girişimi/denemesi) ile tekniğini daha da geliştirmiştir. Manastıra bağlı yerel Hristiyan okulunun sınavlarını kazanarak 10-13 yaşları arasında Brünn'ün ünlü keman eğitimcisi Leonhard'ın öğrencisi olmuştur.

Bilinen ilk konserinde, Brünn Ulusal Sahnesi'nde (National Theater in Brünn) Joseph Mayseder'in (1789-1863) iki eserini seslendirmiştir. 1825'te Viyana Konservatuvarına kabul edilen Ernst, Pierre Rode'un (1774-1830) öğrencisi olan ünlü keman eğitimcisi Joseph Böhm (1795-1876) ile çalışmıştır. Ignaz von Seyfried (1776-1841) ile kompozisyon çalıştığı, konservatuvar dışında Mayseder'den de keman dersleri aldığı bilinmektedir.

Ernst, Viyana'daki ilk konserini 1825'te vermiştir. Bu dönemde Viyana'da ünlenmiş, 1827'den itibaren profesyonel konserlerde de ismi yer almaya başlamış ve 1827'de verdiği bir konserle adı ilk kez uluslararası basında yer almıştır (The Harmonicon, 1826, s. 171).

Ernst, ünlü keman virtüözü ve besteci Niccolo Paganini'yi (1782-1840) ilk kez 29 Mart 1828'de Viyana'da dinlemiştir. Paganini'nin Ernst üzerindeki büyük etkisi bu konser sırasında olmuştur (Rowe, 2008, s. 36).

1829 Nisan ayında Viyana'dan ayrılan Ernst, Paganini'nin ardından Almanya'da ilk turnesine çıkmış, Paganini'nin ardından gittiği Münih, Stuttgart gibi şehirlerde konserler vermiştir. Bu konserleri genellikle Paganini'nin vereceği konserlere yakın tarihlerde vermiştir. Bu tutumun Paganini'ye çalıcılık anlamında doğrudan bir meydan okuma olduğu söylenebilir. Özellikle Stuttgart konseri sonrası çıkan bir müzik gazetesinde fazlasıyla *"a la Paganini"* (Paganini stilinde) çaldığı; bunu yapmaması gerektiği, iyi müzikal kalitelere sahip olduğu ve kendi yolunu çizmesi gerektiği hakkında bir eleştiri yazısı bulunmaktadır (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1830, süt. 270).

Ernst, 1831'de Paganini'nin ardından dönemin müzik dünyasının başkenti kabul edilen Paris'e gitmiştir. Burada yer aldığı birkaç konser hakkında çok olumlu eleştiriler alamamıştır yine de konser davetlerinin devamı gelmiştir. Bu dönemde Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) gibi dönemin ünlü isimleriyle birlikte çalma şansı yakalamıştır.

Ernst'in 1834'ten itibaren Paris'te ünlenmeye başladığı bilinmektedir. 1838 Mart ayında Ernst, Gioacchino Rossini'nin (1792-1868) Otello operasından çeşitli temalar üzerine yazdığı bestesi "Fantasie brilliante sur le marche et la romance d'Otello de Rossini, Op.11"in ilk seslendirilişini gerçekleştirmiş ve yorumu eleştirmenler arasında yoğun ilgi görmüştür.

1838 Ağustos ayında Bordeaux ve Pau, Lille, Nancy ve Rouen şehirlerinde konserler verdikten sonra kasım ayında Paris'e dönmüştür. 1838 Kasım ayında Ernst, Hollanda turnesine çıkmış, bu ülkede 67 konser verdikten sonra Mayıs ayında Paris'e dönmüştür.

21 Mart 1841 tarihinde Ernst, Paris konservatuvarında fa diyez minör Op.23 keman konçertosunu seslendirmiştir. Konser ile ilgili müzik gazetelerinde çıkan eleştiri yazılarında ünlü kemancı ve besteci Henri Vieuxtemps (1820-1881) ile kıyaslanmış ve besteciliği eleştirilmiştir. Bu dönemde birkaç bestesini daha bitirmiş ve küçük konserler vermiştir.

Ekim 1841'de büyük bir turne için Paris'ten ayrıldığı bilinmektedir. Prag, Dresden ve Berlin'de konserler vermiş, sonrasında Polonya'da bir dizi konser vermiştir.

Rowe, (2008, s. 98) Ernst'in Stradivarius[2] kemanını bu dönemde edindiğini düşünmektedir. Kemanı daha önce birkaç eserini ithaf etiiği İngiliz soylusu Andrew Fountaine tarafından 40 kemanlık bir koleksiyondan seçilerek ona verilmiştir. 1709 yapımı Stradivarius keman günümüzde de "Lady Halle, Ernst" adıyla bilinmektedir, en son Macar kemancı Denes Zsigmondy (1922-2014) tarafından çalınmıştır.

Ernst 1842 sonbaharında Belçika, Hollanda, Almanya ve İskandinavya'yı kapsayan bir turneye çıkmıştır. Bu turne kapsamında gittiği Hannover'de kralın, kışları bir ay Hannover'de kalması isteğiyle saray konzertmeister'liği (başkemancılık) teklifini kabul etmiştir.

1843'te İngiltere'ye giden Ernst, burada ünlü müzisyenlerle bir araya gelerek tanınmaya başlamıştır. Hastalığının sebep olduğu kötü sağlık durumuna rağmen çeşitli davetler, balolar ve hayır konserlerinde çalarak ismini duyurmuştur (Musical Examiner, 1843, s. 279-280) (Wardroper, 2002, s. 232-8). Paris'e dönerken Konzertmeister'lik görevini yerine getirmek için uğradığı Hannover'de kral ile arası bozulmuş ve buradaki görevinden ayrılmıştır.

Paris'e dönen Ernst, baharda sağlık durumunun biraz düzelmesiyle İngiltere'de konserler vermek üzere yola çıkmış, burada olumlu eleştiriler almıştır. Bu eleştiriler, Ernst'in Filarmoni Derneği'nde vereceği ilk konserin yolunu açmıştır. Bu konserde Andrew Fountaine'ın ödünç verdiği bir Guarnierius keman ile çaldığı bilinmektedir (The Musical World, 1844, s. 134). Bu konserlerin devamı gelmiş ve Londra'da ünlü müzisyenlerle birlikte çalmaya devam etmiştir.

Sonraki yıllarda Almanya ve Avusturya'da başarılı konser turnelerine devam eden Ernst, bu dönemde yeni eserler de bestelemiştir.

1847 başında, sağlık problemleri sebebiyle daha önce birkaç kez ertelemek zorunda kaldığı Rusya turnesi için yola çıkmıştır. Sağlık durumunun yarattığı olumsuzluklardan dolayı çok iyi bir başlangıç yapamamıştır ancak, konserlerinin artan başarısı ile burada da iyi bir izlenim bıraktığı bilinmektedir.

Ernst, kariyerinin devamında solo resitallerinin yanı sıra oda müziğine de ağırlık vermeye başlamıştır. 1850'den itibaren Beethoven Quartet Derneği'nin düzenlediği oda müziği konserlerinde klasikler ve özellikle Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) oda müziği eserlerini seslendirmeye ağırlık vermiştir.

[2] (http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40287)

1852 başlarında tanıştığı aktris Amelie-Siona Levy ile 31 Temmuz 1854'te evlenmiştir. Birlikte verdikleri bir konser sırasında tanıştıkları, devamında da birlikte pek çok konser verdikleri bilinmektedir.

1830 başlarında virtüöz kemancı/besteciliğin ve Paganini'nin zirvede olduğu yıllarda profesyonel kariyerine başlayan Ernst, yorumcu ve besteci olarak kariyeri boyunca bu çizgide kalmıştır. Bu tür bir genellemeden kasıt, gezgin virtüözlerin konserlerinde seslendirmek üzere çok büyük teknik zorluklar barındıran eserler bestelemeleri ve izleyiciyi oldukça etkileyen bu gösterişli eserleri seslendirmek üzere ülke ülke gezerek turnelere çıktıkları bir dönemdir. Ancak geçen zamanda dönemin müzik zevki yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Eleştirmenler bu dönemde artık eskimeye başlayan Ernst ve müziği hakkında daha sert yorumlar yapmaya başlamıştır. Zamanında ilginç olan ama artık sıkıcı gelmeye başlayan özellikleri ve kendini yenilememesi ile ilgili eleştiriler artmaya başlamıştır.

Sağlık durumu da giderek kötüleşmektedir. Bu durum çalışını daha fazla etkilemeye başlamıştır. Titremelerinin başladığı ve çalışını engellediği ile ilgili yorumlar çoğalmıştır. *Entonasyon'*unun (ses tutarlılığı) yanı sıra kendine özgü tonunu da kaybetmeye başladığı hakkında yorumlar bulunmaktadır. Pek çok konserini iptal etmeye başlamıştır. Boulogne'da, Temmuz 1857'de verdiği konser, son profesyonel konseri olmuştur.

Hastalığı hakkında gut, frengi, omurilik zafiyeti gibi pek çok tahmin yapılmıştır. Ancak Rowe, Ernst'in hastalığının "acute intermittent porphyria" (Akut aralıklı Porfiri) olduğunu düşünmektedir (2008, s. 220). Sonraki yıllarda hastalığına çare olabilecek tedavileri denemek için çeşitli ülkeleri gezse de sonunda eşiyle birlikte Nice'e yerleşmiştir.

Kemanı bırakmak zorunda kalmasının ardından dostları ve ünlü müzisyenler tarafından kendisi için yardım konserleri düzenlenmiştir.

Ernst, 8 Ekim 1865 tarihinde Nice'te ölmüştür.

2.2. Genel Hatlarıyla Romantik Dönem

Ernst'in yaşadığı dönem olan 19. yy. müzik tarihinde "Romantik Dönem" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin yaklaşık olarak 18. yy. sonlarından 20. yy.'ın başına dek uzanan zaman dilimini kapsadığı kabul edilmektedir. Bu süreçte endüstri devrimi ve demokratik idealler Avrupa'nın yaşam tarzını önemli anlamda değiştirmiş, zengin

asiller ve fakir halk arasında yükselen bir orta sınıf oluşmaya başlamıştır. Bu da sosyal yaşam ve özellikle müzisyenlerin yaşamında önemli değişimlere yol açmıştır.

Romantik dönem öncesinde, müzisyenler genellikle kilise veya saraylarda çalışmışlardır. Dolayısıyla konserler küçük salonlarda, az sayıda dinleyici için seslendirilmiştir. Günümüzde yaygın olan klasik müzik konser programlarından farklı olarak çok sayıdavkısa eserin bir arada seslendirildiği bu konserler, çağımız senfoni orkestralarına göre daha küçük çaplı topluluklardan oluşmaktadır.

Romantizm endüstri devriminin getirdiği düzen, şekil, simetri gibi estetik ideallere başkaldıran bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Aristokrasiden gelen toplumsal düzen ve altın çağın ideali olan rasyonellik yerine sıradan insanın saflığı (temizliği) ve doğayla içiçe oluş yüceltilmiş, sanatta duygusallığın ve bireyselliğin önemi artmaya başlamıştır.

Bu dönemde zenginleşen orta sınıfın aile yaşamının bir parçası olarak salon müziği aristokratların tekelinden çıkarak devam etmiş, bunun yanı sıra artan dinleyici kitlesini karşılayacak büyük salonlarda kalabalık konserler düzenlenmeye başlamıştır. Bu iki farklı ana merkeze toplanabilecek olanaklar tarihte ilk defa müzisyenlerin rahat geçim sağlayabilecekleri ve basit görevliler olarak görülmekten çıkacakları bir süreci de başlatmıştır.

Besteci ve müzisyenler büyük konser organizasyonlarıyla popülerlik ve ün kazanmaya başlamışlardır. Besteciler geniş salonlar ve kalabalık dinleyici kitlesi için daha kapsamlı ve uzun eserler üretmeye başlamış, artan beklenti, yorumcular ve kullandıkları enstrümanların da gelişmesi gereğini doğurmuştur.

Wagner, Berlioz gibi besteciler yeni ifade arayışları içerisinde müzikal formların sınırlarını geliştirmeye çalışmışlardır. Yine bu büyüme ve ilerleme duygusu içinde yorumcuların teknik ve müzikal kapasitelerini geliştirme çabası ile bağlantılı olarak enstrümanların fiziki yapısında da değişimler olmuştur.

Romantik dönemde önem kazanan bir kavram olan kahramanlığın bir çeşit yansıması olarak yorumcular enstrümanlarının teknik ve müzikal zorluklarınının üstesinden gelen, bir anlamda onları yenerek güçlerini ortaya koyan kahramanlar olarak görülmeye başlamıştır. Yorum güçleri ve çalış teknikleriyle izleyicileri şaşırtan virtüözler tarihte ilk kez bu denli ünlenmişlerdir.[3] Bu isimler arasında özellikle Paganini ve Liszt örnek verilebilir. Öte yandan salon müziği de yaygınlaşmış, Chopin

[3] http://www.metmuseum.org/toah/hd/amcm/hd/amcm/hd_amcm.htm

gibi müzisyenler için rahat geçim sağlayabilecekleri bir yol haline gelmiştir. Özellikle 19. yy'ın ikinci yarısına dek opera, oratoryo, bale müzikleri ve salon müziği müzikseverler açısından senfonik müzik ve oda müziğinden daha fazla tercih edilmeye devam etmiştir (Samson, 2001, s. 320).

Besteci ve yorumcuların teknik ve müzikal anlamda ilerleme, sınırları geliştirme çabalarıyla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestecilik ve yorumculuğun önceki dönemlerde olduğu gibi bir arada yürütülmesinden vazgeçilmeye başlanmış ve müzisyenler bu alanlardan yalnızca birine odaklanmaya başlamışlardır. Yine bu dönemde ifade (anlatım) gücü estetik bir değer olarak önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle müzik sanatı daha üstün bir ifade aracı olarak görülmeye başlamıştır. Bu düşünceyle birlikte yorumculuk ve bestecilik artık basit bir eğlence aracı olarak görülmekten kurtulmaya, felsefi fikirlerle temellendirilmiş sanat dalları olarak algılanmaya başlamıştır. Sanat ve sanatçı toplumun gözünde ciddiyet ve saygınlık kazanmıştır.

2.3. Çağdaşlarıyla İlişkileri

29 Mart 1828'de 18 yaşındaki Ernst, Viyana "Redoutensaal" salonunda konser veren Niccolo Paganini'yi ilk kez dinlemiştir. Paganini'nin, zamanın ünlü kemancılarından çok daha üst seviyede kullandığı *staccato* (kesik kesik çalma)*, çift ses flageolet* (doğuşkan), *pizzicato* (telleri parmakla çekerek) gibi virtüöz tekniklerden oldukça etkilenen Ernst, bu teknikleri kendi kendine çalışarak çok kısa sürede Paganini'nin kullandığı biçimde geliştirmiştir. Berlioz, Paganini'nin Viyana'da Ernst'i 9 No'lu *kapris*'i (la chasse) çalarken dinlediğini ve ona "*E un diavoletto!*" (O küçük bir şeytan!) dediğini anlatır. Çünkü Ernst bu eserin eline geçen notasında yazılı olan "*flautato*" terimini yanlış anlamış ve (özgün eserden daha zor biçimde) eserin tamamını çift ses armonikler halinde çalmıştır.

Ernst'in 1828'de babasının hastalığı sebebiyle Brünn'de kaldığı süre boyunca, Paganini'den görmüş olduğu yukarıda bahsedilen virtüöz teknikler üzerine çalıştığı varsayılabilir.

1829 Nisan ayında Viyana'dan ayrılan Ernst, Almanya turnesi boyunca Paganini'yi takip etmiş ve daha önce belirtildiği gibi rekabet amacıyla onun hemen ardından aynı şehirlerde konserler vermiştir. Paganini'yi gizlice dinlemek ve kullandığı

teknikleri öğrenebilmek amacıyla Paganini'nin kaldığı otellerde onun yan odasını kiraladığı bilinmektedir (Moser, 1923, s. 429).

1830 baharında Ernst, Paganini'nin basılmamış "Nel cor piu non mi sento" başlıklı solo varyasyonlarını sadece dinleyerek öğrenmiş ve Paganini'nin peşinden gittiği Frankfurt'ta verdiği bir konserde seslendirmiştir. Dinleyiciler arasında Paganini'nin de bulunduğu bilinmektedir. Ancak bu başarısına rağmen müzik eleştirmenleri tarafından "fazlasıyla Paganini stilinde" çaldığı için eleştirilmiştir (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1830, Süt. 329).

1831'de Paganini'nin ardından geldiği Paris'te Norveç'li kemancı Ole Bull (1810-1880) ile tanışmıştır. Bazı kaynaklar Ernst'in bu dönemde Fransız-Belçika (Franco-Belgian) keman ekolünün önemli temsilcisi ünlü kemancı Ch. De Beriot (1802-1870) ile çalıştığını iddia etmektedir. Ama kesin bir kaynak bulunmamaktadır.

1837'de Paganini ile Ernst, Fransa'da tekrar karşılaşmıştır. Paganini yaşlanmış ve sağlık durumu kötüleşmiştir. Ernst ise daha geniş kitlelerce tanınmaya başlamıştır. İki virtüözün verdikleri konserlerden sonra Ernst, kardeşlerine yazdığı bir mektupta Paganini'nin eski başarılarını yakalayamadığını belirtmiştir. Marsilya'dan sonra Nice şehrinde de Paganini'yi takip eden Ernst, ünlü virtüözün seyirciye kapalı provalarını da gizlice dinlemeyi başarmıştır. Aynı zamanda Paganini'nin kaldığı odanın yanındaki odayı tutarak onun çalışmalarını gizlice dinleyen Ernst, bu şekilde Paganini'nin "Mose-Fantasia" ("Sonata a Preghiera" ismiyle de bilinmektedir, Opus numarası yoktur) adlı eserini öğrenerek Paganini'nin ardından kendi konserinde seslendirmiştir. Bahsi geçen mektupta Ernst, bu eseri seslendirerek Paganini karşısında yakaladığı başarıyı anlatmıştır. Ernst mektupta şöyle yazmıştır*: "Paganini hakkında -daha fazla ne yapabilir ki? - deniyor. Genel olarak benim daha yoğun, karakterli ve duygulu çaldığım, onunsa daha çok teknik zorlukların üstesinden geldiği söyleniyor"* (Heller, 1986'dan aktaran Rowe, 2008, s. 60-61).

Ernst 1837'de, zamanla en popüler eseri haline gelecek ünlü "Carnival of Venice"i bestelemiştir. Paganini de Ernst'ten daha önce, 1820'lerin sonlarında aynı isim ve temaya sahip, yine "tema ve varyasyonlar" formunda bir eser bestelemiştir. Ernst'in aynı tema üzerine yazdığı aynı formdaki bu eser sadece keman virtüözlüğü konusunda değil, bestecilik konusunda da Paganini'ye doğrudan meydan okuduğunu düşündürmektedir.

Ernst'in "Trio pour un violon" (bir keman için trio) adlı kısa eseri de benzer bir meydan okuma örneği olarak gösterilebilir. "Trio pour un Violon", 12 ölçüden oluşan kısa bir esedir. 30 Mayıs 1837 tarihli bu eser, Paganini'nin daha önce yazmış olduğu "Due merveille" (bir keman için duo)'ya benzer bir yapıdadır. Paganini "Due Merveille"de iki ayrı keman aynı anda çalıyormuş hissi uyandırmak amacıyla çeşitli virtüöz teknikler kullanmıştır. Ernst ise bu çabayı bir adım ileriye taşıyarak aynı anda üç keman bir arada çalıyormuş hissi uyandırmak amacıyla keman için vitüöz teknik zorluklar taşıyan bir polifonik eser denemesi olarak "Trio pour un Violon"u yazmıştır.

1838 Ocak ayında Ernst, "Elegie sur le mort d'un object cheri: Chant pour violon op.10" başlıklı eserinin bilinen ilk seslendirilişini piyanist Heinrich Panofka (1807-1887) ile gerçekleştirmiştir. Lev Tolstoy'un "The Kreutzer Sonata" isimli kısa romanında (1889) bu eserden söz edilmektedir.

Ernst'in ardından Panofka, Antonio Bazzini (1818-1897) ve Vieuxtemps de "Elegie" formunda eserler bestelemişlerdir.

Ernst 1838 Mart ayında Fransız besteci ve piyanist Charles Valentin Alkan'ın (1813-1888) bir konserinde yer almış, burada Alkan ve viyolonselci Alexandre Batta (1816-1902) ile Mayseder'in keman, viyolonsel ve piyano için bir triosunu seslendirmiştir (Atwood, 1989, s. 229).

1838 Ağustos ayında Belçika'lı ünlü kemancılar Joseph Ghys (1801-1848) ve Theodore Hauman (1808-1878) ile tanışmış ve konserler vermiştir. Hauman, sonradan Ernst'in önemli rakiplerinden biri haline gelmiş ve Ernst, ilerleyen zamanlarda iki kemancı ile de eser sahipliği konusunda sorun yaşamıştır.

1840 yıllında tamamladığı tahmin edilen ve Hannover Kralı'na ithaf ettiği eseri "Introduction, Caprices et finale de 'Il Pirate', Op.19", Vincenzo Bellini'nin (1801-1835) "Il Pirata" operasından "Tu vedrai la sventrata" (Bahtsız kadını göreceksiniz) teması üzerine yazılmıştır.

Ernst Hannover'e Saray orkestrasının başında bulunan (kapellmeister) besteci Heinrich Merschner'in daveti üzerine gelmiş, Hannover'den sonra Leipzig'de ilk konserini vermiştir. 1835 yılında Leipzig Gewandhaus orkestrasının başında Felix Mendelssohn'un (1809-1847) ve başkemancının da Ferdinand David (1810-1873) olduğu bilinmektedir. Ernst ve David'in bu tarihte başlayan tanışmaları oda müziği konserleri ve provalarla pekişerek sağlam bir dostluğa dönüşmüştür. (Hiller,[11.1873-04.1874] s. 524) Ernst, Ferdinand David'in yönettiği orkestra eşliğinde Mayseder'in

“Variations Brillantes, Op.40”ını, kendi bestesi “Concertino, Op.12” ve “Introduction, Caprices et finale de ‘Il Pirate’, Op.19”u seslendirmiştir. Robert Schumann (1810-1856) Ernst hakkındaki eleştirisinde Karol Lipinski (1790-1861), François Prume (1816-1849), Vieuxtemps, Bull, Ch. de Beriot, (1802-1870) David, Bernhard Molique (1802-1869) gibi pek çok yorumcunun, beğenen ve eleştiren karşıt grupları varken Ernst’in, Paganini gibi, tüm bu farklı zevke sahip gruplara aynı anda hitap edebilen özel bir yerde durduğunu ve farklı ekol ve stillere kendini kabul ettirebildiğini yazmıştır (Schumann, 1840, s.30).

1840 Şubat ayında Viyana ve Brünn’de konserler veren Ernst, Viyana’dan ayrılmadan önce, arşe tekniği ile ilgili problemler sebebiyle kemanı bırakmak üzere olan 10 yaşındaki Joseph Joachim’in (1831-1907) ailesine, genç kemancının müzik kariyerine devam etmesi ve kendisinin de hocası olan Joseph Böhm ile çalışması konusunda tavsiyede bulunmuştur. Böylece 19. yy’ın en önemli kemancılarından birinin hayatını önemli ölçüde etkilemiştir.

Aynı turne sırasında Ernst’in Viyana ziyaretinin hatırası olarak baba Johann Strauss (1804-1849) “Erinnerung an Ernst oder: Der Carneval in Venig” isimli valsini yazmıştır. Bu eserin giriş bölümü Ernst’in “Fantasy Brillante sur la Marche et la Romance d’Otello Op.11” (Otello Fantasy) açılışını anımsatmakta, eserin ana bölümü de Otello Fantasy’nin temasına dayanmaktadır.

12 Ocak 1841 tarihinde Vieuxtemps, Paris’te ilk konserini vermiş ve bu konserde kendisinin “mi Majör keman konçertosu”nu (No.1, Op.10) seslendirmiştir. İzleyiciler arasında Chopin (1810-1849), Richard Wagner (1813-1883), Berlioz (1803-1869) gibi isimler bulunmaktadır. Berlioz bu konser üzerine yazdığı eleştirisinde Vieuxtemps’ın yorumculuğunun yanında özellikle besteciliğini ve orkestrasyonunu övmüştür. Ünlü besteci Wagner de Vieuxtemps’ın yorumunu ve besteciliğini çok başarılı bulmuştur (Ellis, 1900, s. 318) .

Vieuxtemps’dan yaklaşık iki ay sonra, 21 Mart 1841 tarihinde Ernst, Paris konservatuvarında re Majör ”Concertino Op.12” adlı eserini seslendirmiştir. Wagner de dinleyiciler arasındadır. Konser ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

> “…H. W. Ernst kendince (kendi tarzında) mükemmel bir yorumcu. Konservatuvarda onun virtüözlüğü hakkında hiçbir şikayet yoktu. Ancak Vieuxtemps’ın konçertosunu dinlemiş olan aynı dinleyici, Ernst’in “Concertino” sundan duyduğu hoşnutsuzluğu göstermekten kendini alamadı, böylece popüler virtüöze çok gerekli bir ders verdi.” (Jacobs ve Skelton, 1973, s. 126)

Besteciliği hakkında aldığı bu gibi kötü yorumlardan sonra Ernst, tek bölümden oluşan Op.23 keman konçertosunu yazmıştır. Eserin 1845-1846 arası yazıldığı tahmin edilmektedir. Rowe, Ernst'in fa diyez minör "Allegro-Pathetique" başlıklı konçertosunu Vieuxtemps'ın Op.1, mi Majör konçertosuyla baş edemeyen "Concertino, Op.12" den sonra, kıyaslanmaya gücü yetebilecek bir esere ihtiyacı olduğu için bestelediğini düşünmektedir (2008, s. 139). Bu tek bölümlü eser De Beriot, Lipinski gibi kemancı/bestecileri de etkilemiş ve 19. yy'da popüler bir form haline gelmiştir.

Rowe, (2008, s. 88) Vieuxtemps'ın Ernst'e kıyasla başarılı olduğu konular olduğunu düşünmektedir. Bunları şöyle sıralıyor:

* Sadece Avrupa'da değil, Rusya'da da ünlenmiştir,

* Beethoven keman konçertosunu seslendirişiyle, virtüözlerin sadece kendi bestelerini çalmaları alışkanlığına son vererek virtüözlerin büyük bestecilerin de hizmetinde olacağı bir dönemin açılışını yapmıştır,

* 19. yy'ın ilk gerçek senfonik keman konçertosunu bestelemiştir. Beethoven ve Mendelssohn konçertoların lirik ve şeffaf yapısının aksine zengin orkestrasyonu ve dramatik yapısıyla Bruch'tan Walton'a uzanan Romantik Konçerto akımının gerçek başlangıç noktası olmuştur.

1843'te İngiltere turnesinde Ernst, ülkeye birkaç hafta önce gelmiş olan ve Paganini'nin öğrencisi olarak bilinen Camillo Sivori (1815-1894) ile karşılaşmıştır. Ancak iki kemancının arasının iyi olmadığı anlaşılmaktadır. Ernst'in dostu Charles Halle'nin (1819-1895) sözleriyle:

> "*Sivori ile Londra'da karşılaşmaktan mutlu olmuştum (1843'te), kendisiyle bir önceki yıl tanışmış, şatafatlı "Paganini'nin tek öğrencisi" ünvanını kullanmasına rağmen bu ayrıcalık iddiasını tamamen kabul etmiştim. Birkaç hafta sonra Ernst gelene kadar sıklıkla birlikteydik ve arkadaşlığından mutluydum… Ernst, Sivori'den daha eski arkadaşımdır, müzisyen olarak Sivori'den daha üstündür, zevklerimiz daha benzerdir ve doğal olarak kendisiyle dostane ilişkimi sürdürdüm. Sivori'yi yok saymak istemedim, ama çok şaşırdığım ve üzüldüğüm bir şekilde Ernst'e olan tutumuma aldatmaların en kötüsü olarak baktı. Rakip olarak gördüğü Ernst'le ilişkimi tamamen kesmemi umdu ve iki tarafla da arkadaş olmayı düşünebilmemi anlayamadı. Aslında ikisini bir araya getirmeyi düşünmüştüm ki Ernst buna memnun olurdu; ama bunu ima ettiğimde Sivori'nin öfkesi sınır tanımadı ve ikisinin arasında hiç istemediğim ama tabii ki eski arkadaşımın lehine bir seçim yapmak zorunda kaldım…* (Halle, 1896, s. 80-81)

Bu dönemde İngiltere'de kimin daha büyük kemancı olduğuna dair büyük tartışmalar olduğu belirtilmiştir. Bu dönemde bir köşe yazısı bu konudaki düşünceleri

açıklayarak şöyle bir yorum getirmiştir: "Birkaç kelimeyle ifade edecek olursak… Sivori '*iyi'*, Ernst ise '*büyük'* bir kemancı" (The Musical World, 1843, s. 269).

Ernst ve Sivori arasındaki anlaşmazlığın daha eski bir zamana dayandığı bilinmektedir. Anlaşmazlığın sebebinin Ernst'in "Carnaval de Venise, Op.18" (Variations Burlesque sur le canzonetta "Cara mamma mia" adıyla da bilinmektedir) adlı eserinin Sivori, Hauman ve birkaç kemancının daha konserlerinde Paganini'nin eseri gibi göstererek çalmaları olduğu söylenmektedir (Revue et Gazette Musicale de Paris, 1843, s.151).

Nisan 1844'te Mendelssohn, Jacques Offenbach (1819-1880) ve 13 yaşındaki Joseph Joachim, Ernst'in Londra Filarmoni Derneği için verdiği bir konseri izlemiştir. Ernst, bu sırada kardeşlerine yazdığı bir mektupta küçük Joseph Joachim'in müzisyenliğini övmüştür. Onu çok sevdiğini ve sık sık görüştüğünü anlatmıştır. Ernst'in tavsiyesi üzerine Böhm'le çalışan Joachim, eğitimine Leipzig Konservatuvarında David'in öğrencisi olarak devam etmiştir. Bu sırada Mendelssohn ile her Pazar oda müziği konserleri vermiş, Mendelssohn'un yönettiği Leipzig "Gewandhaus" Orkestrası ile solo olarak verdiği ilk konserde Ernst'in de hocası olan Böhm'e ithaf ettiği "Fantasie Brillante sur la Marche et la Romance d'Otello de Rossini, Op.11"i seslendirmiştir. Mendelssohn provaların birinde Ernst'in ince do diyez'inin (253. ölçü) kendi keman konçertosunda yer bulacağını söylemiştir.

Ernst, bu dönemde Mendelssohn ile birlikte oda müziği konserleri vermiştir.

Bazzini'nin öğrencisi olan Giacomo Puccini, (1858-1924) Ernst ile Bazzini'nin dostluğunu "samimi" olarak nitelemiştir (Abell,1994, s. 129).

Rowe, 20 yaşındaki Edward Elgar'ın (1857-1934), August Wilhelmj'nin (1845-1908) bir konserinde Ernst'in "Airs Hongrois Varies, Op.22" başlıklı eserini seslendirişini dinlediğini ve çok etkilendiğini anlatmıştır. Elgar'ın bu konserden sonra Londra'ya, Royal Academy'de Adolf Pollitzer'den (1832-1900) keman dersleri almaya geldiğini belirmiştir. Pollitzer de Londra'ya Ernst'in tavsiyesi üzerine gelmiştir. Elgar böylece Ernst'in virtüöz geleneği ile tanışmış ve bunun etkisiyle birkaç eser bestelemiştir. Rowe, ünlü Finlandiya'lı besteci Jean Sibelius'un (1865-1957) da Ernst'in müziğinden etkilendiğini belirtmiştir.

Ernst'in Fa diyez minör Op.23 konçertosunu, Wieniawski'nin (1835-1880) çok sevdiği söylenir. Ünlü kemancı Fritz Kreisler (1875-1962) ise bu eseri Amerika'daki ilk konserinde seslendirmiştir.

Louis Spohr, (1784-1859) Ernst ile ilk kez 1846'da karşılaşmıştır. Spohr'un otobiyografisinde eşi, Ernst'in Carlsbad'da verdiği konserin kendilerine çok keyif vermiş olduğundan bahsetmiş ve Ernst'in kendi eserlerini yorumlayışını, teknik başarılarını övmüştür. Ancak Spohr'un keman konçertolarını da seslendiren Ernst'in büyük bir özen ve müzikal ifade ile çalmasına karşın bu eserleri Spohr'un kendisinden başka yetenekli öğrencisi Jean Bott'un da Ernst'ten daha temiz bir *entonasyon* ile seslendirdiğini ifade etmiştir (Spohr, 1861, s. 280).

Ernst ile Berlioz'un uzun süren yakın bir dostlukları olmuştur. Berlioz Ernst hakkında "en sevdiğim ve yeteneğine en çok sempati duyduğum sanatçılardan biri" ifadesini kullanmıştır (Citron, 1972-2003, vol.3, s. 628) .

Ernst, Berlioz'un Op.16, "Harold in Italy" başlıklı eserinin solo viyola partisini Berlioz'un yönettiği orkestra eşliğinde pek çok kez seslendirmiştir. Bu birlikteliklerin Berlioz ve Ernst arasındaki dostluğu pekiştirdiği söylenebilir. Berlioz'un gazete, dergi gibi yerlerde yayınlanan yazıları ve anılarında Ernst'ten sık sık övgüyle söz ettiği görülmektedir.

> "…Hepsinin ötesinde, iddia ediyorum; Ernst benim tanıdığım büyüleyici düzeyde en mizahçı kişi. Bu büyük kemancı ve müzisyen kendini ifade yeteneğine sahip olmasına rağmen hayat enerjisinin müzik sanatının kalitelerini etkilemesine izin vermemektedir. Artistlere güçlü şekilde hissetmelerini ve hissettiklerini tereddütsüz şekilde ifade etmelerini/çalmalarını sağlayan o nadir üstün kabiliyete sahiptir. O sürekli gelişmeye ve sanatın tüm olanaklarını kullanmaya çalışır. Kemanıyla, mükemmel şekilde hükmettiği müzik dilini kullanarak olağanüstü poemler (manzumeler) anlatıyor" (Слезкина,1961:672).

Anılarında Ernst hakkındaki bir kısımda, Chopin ile Ernst'in hakkında o dönemde sıklıkla yapılan kıyaslamaların uygun olmadığından bahsetmektedir. Ernst'in ritmik yapıya Chopin'den çok daha bağlı olduğu, besteci olarak orkestra eşlikli eserlerinde orkestrasyonunun Chopin'den daha yenilikçi olduğunu ve virtüözlüğünün Chopin'in aksine büyük salonlara, geniş dinleyici kitlesine hitap ettiğini savunmaktadır. Yine anılarında Ernst'in St. Petersburg konserinde seslendirdiği "*Venedik Karnavalı"* üzerinden kemancı-besteci hakkında oldukça olumlu cümleler kurmaktadır:

> "…Ernst'in tüm o muamma yaratan ve dinleyicinin nasıl yaptığına şaşırdığı teknik zorlukları hissettirmeden, sürekli melodik ve müzikal kalarak aşması seyircinin gözlerini kamaştırmakta ve büyülemektedir. Adeta, bileklerinde elmaslarla çalıyor. …Ernst'in icrasıyla bu sonrasında da sıkça dinlediğim hatta kısa süre önce Baden'de dinlediğim bu varyasyonlar bende münferit bir etki bırakıyor. O sihirli arşenin altında Venedik teması yaşamaya başladığı anda kendimi St. Petersburg'da, o geniş salonda parlak konserler

> sonrasında gece yarısı yaşadığım tuhaf fiziksel gerginliği yaşarken buluyorum. Havada yaşanmış sevinç taşkınlıklarından kalma gürültü ve kahkahaların yankısıyla karşı koyacak güç bulamadığım romantik bir melankoliye düşüyorum" (Слезкина, 1961:673-675).

Berlioz'un Ernst hakkında bu gibi yorumları objektif değerlendirmelerden ziyade oldukça kişisel düşünceler içermektedir. Anılarının dışında gazete ve dergi eleştirilerinde de çoğu fazlasıyla övgü içerikli bu kişisel ifadeler dikkat çekmektedir. İki müzisyenin uzun süreli yakın dostluğunun bu sübjektif yaklaşımda yoğun etkisinin olduğu düşünülebilir.

1849'da Liszt ve Ernst ikinci kez bir araya gelmiş, bu dönemde birlikte konser vermişler, Ernst burada Op.23 konçertosunu seslendirmiştir. Liszt'in daha sonra bestelediği, tek bölümlü sonat formunda yazdığı ilk eser olan "Grosses Konzertsolo S.176"da eserin genel formu ve açılış temalarının Ernst Op.23 keman koçertosu ile çeşitli benzerlikleri bulunmaktadır. Liszt, Ernst'in daha önce kendisine ithaf ettiği "Airs Hongrois Varies, Op.22" başlıklı bestesinden sonra S.244, "Carnival in Pesth" başlıklı 9 numaralı Macar Rapsodisini Ernst'e ithaf etmiştir (Leganyi, 1984, s. 143).

19.yy. ortalarından itibaren Alman müzik dünyasında Schumann, David, Joachim, Johannes Brahms (1833-1897) gibi daha tutucu (gelenekçi); Liszt, Wagner, Berlioz gibi daha ilerici iki ana grup oluşmaya başlamıştır. Ernst ise bu iki grubun çalışmaları doğrultusunda ilerleyen yeni müzikal dilden uzakta kalmış, bestelerinde her ikisi de 1850 itibariyle klasikleşmeye başlamış olan Chopin ve Mendelssohn etkisindeki müzikal tarzını sürdürmüştür. Ernst'in besteleme stili de değişmeye başlayan konser formatına ayak uyduramamış, eski, kalabalık kadrolu (çok sayıda solistin aynı konserde kısa eserler seslendirdiği) konserler için yazılmış kısa eserleri yeni, daha az solistin daha uzun süreler çalmasını gerektiren konserlerin içini dolduramamıştır.

Yine 1850'li yıllarda Paganini'nin zamanındaki gezgin virtüözlük eskisi kadar kazanç sağlamamaya başlamış, Liszt, Wagner, Joachim, David gibi sanatçı ve besteciler yaşamlarını daha rahat sürdürebilecekleri, beste yapmaya daha çok vakit ayırabilecekleri sabit bir yere yerleşmeyi seçmişlerdir. Ernst ise hiçbir zaman uzun süreli bir yere bağlı kalmamış, bu da Rowe'a göre (2008, s. 201-202) daha çabuk unutulmasına zemin hazırlamıştır. Hastalığının yanı sıra döneminin müzikal akımlarından çok fazla etkilenmeden kendi tarzında ve yalnız bir şekilde beste ve icralarına devam etmesi, çevresiyle bu bağlamda fazla etkileşime girememesi;

yaşamının sonlarına doğru döneminden uzakta bir çeşit fanusun içinde soyutlanmasına yol açmıştır. Bu uzaklaşmanın, unutulmayı da beraberinde getirdiği düşünülmektedir.

2.4. Yorumcu ve Besteci Olarak Ernst

2.4.1. Kemancılığı Hakkında Bilgiler

Ernst, 1820'lerden 1840'lara uzanan dönemde popüler olan virtüöz-besteci-yorumcu kuşağın en önemli üyelerinden biri olmuştur. Paganini ile doruk noktasına ulaşan bu akım zamanla gerilemeye ve 1850'lerden itibaren terkedilmeye başlanmıştır. Öğrencilik yıllarından itibaren ünlü kemancı Paganini'den etkilenen ve onun kullandığı virtüöz teknikleri geliştirmek, bu tekniklerde ustalaşmak için çaba gösteren Ernst, zamanla bu amacına ulaşmış, zamanın gazete, dergi ve müzik yazıları incelenerek edinilen bilgiler ışığında rahatlıkla söylenebileceği üzere, dönemini temsil eden en ünlü besteci-virtüöz-yorumculardan biri olmuştur.[4]

Özellikle gençliğinde teknik anlamda Paganini'ye meydan okumuş; onun eserlerini veya benzer yapıda bestelediği virtüöz teknikler içeren eserler seslendirmiş, bunun sonucu olarak da özellikle başlangıçta Paganini ile kıyaslanmıştır. Ernst zamanla kendi karakteristik ve özgün müzikal yaklaşımını ifadesine yansıtmış ve teknik ustalığının yanı sıra bu müzikal ve duygusal yönü, kemanının sıcak ve zarif tonu, yumuşak tınısıyla tanınmaya ve övülmeye başlamıştır.

Yapılan kaynak taramasında incelenen kitap, dergi, gazete ve mektuplarda belirtildiği üzere 1850'lerin başlarına kadar yaklaşık 25 yıllık bir süre boyunca pek çok Avrupa ülkesinde verdiği konserlerde özgün bir yorumcu ve virtüöz olarak büyük başarılar kazanmış, 1850'lerin başlarından itibaren klasikler ve daha çok Beethoven özelinde oda müziği çalışmalarına ağırlık vermiştir.

Ancak geçen zamanla birlikte demode olmaya başlayan gezgin virtüöz-besteci kimliği, pek çok ünlü virtüözü başka yollar aramaya yönlendirmiş, Sivori, Hauser ve Bull gibileri Amerika'ya giderek, Rowe'un sözleriyle o dönemde "daha az gelişmiş bir müzik zevki olan *yeni dünya*'da" kendilerine iyi bir ün ve kazanç sağlamışlardır (2008, s. 200). Paganini 1840'ta, virtüözlük henüz popülerliğini yitirmeden önce ölmüş, Liszt ve Joachim gibi dönemin diğer besteci-virtüözleri ise konser turnelerini azaltarak

[4] (http://www.hyperion-records.co.uk/service-getAlbumTipDialog.asp?id=CDA67619&lang=1)

düzenli kazanç sağlayabilecekleri yerlere yerleşmiş, eğitimcilik ve besteciliğe ağırlık vermişlerdir. Bu dönemde yorumculuk ve bestecilik arasındaki sınır giderek keskinleşmeye başlamış, tarihte ilk defa müzisyenlerin her iki alanda da ustalaşmak yerine zamanla besteciliğe veya yorumculuğa ağırlık vermeye başladıkları görülmüştür. Yine geçmişten gelen bir gelenek olarak, yorumcunun seslendirdiği eserler üzerinde değişikler yapması, eseri kendi müzikal zevkine göre değiştirmesi önceleri tamamen bir zevk meselesi ve olağan bir durumken 1850'lerden itibaren, bestecinin yazdıklarına saygı göstermemek olarak anlaşılmış, etik anlamda yanlış bulunmaya başlamıştır. Virtüöz-yorumcuların sıklıkla opera temaları üzerine, teknik becerilerini göstermeye yönelik besteledikleri eserler zaman içinde niteliksiz ve basit bulunmaya başlamış, bu kişilerin enstrüman çalmadaki ustalıklarını kendi "hafif" besteleri yerine, kaliteli ve derinlikli müziğin hizmetinde kullanmaları beklenmiştir (Hanslick, 1963, s. 69-71). Böyle bir ortamda yorum kalitesini bozmamakla birlikle eserlerinin tarzını değiştirmeyen, dolayısıyla değişen zamana ayak uyduramayan Ernst'in özellikle Almanya'dan başlayarak popülerliği azalmaya başlamış, Ernst hakkında gazete ve dergilerde çıkan yazılarda kendisini tekrar ettiği ve artık eskimeye başladığı iddiasıyla sert eleştirilerde bulunulmuştur. (Signale für Musikalische Welt, 1854, s. 139) Temsil ettiği dönemde baş döndürücü bulunan özelliklerinin hala övülmekle birlikte artık sıkıcı ve basit hale geldiğinin altı çizilmeye başlamıştır. (The Musical World, 1862, s. 166) Bu dönemde sebebi bilinmeyen hastalığı da ağırlaşmaya başlamış, pek çok konserini ertelemek veya iptal etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu değişimi gösteren bilgi ve kaynaklar, kuşağının en önemli virtüöz-yorumcu-bestecilerinden biri olmasına karşın Ernst'in günümüzde yeteri kadar tanınmamasının nedenlerini açıklayıcı bir çerçeve oluşturmaktadır. Kariyeri boyunca müzik dünyası içinde oldukça aktif bir rol oynamış Ernst'in değişen zamanla birlikte bu dünyadan uzak, eski, nostaljik bir figüre dönüşmesi tüm bu eleştirilerin ortak noktası olmuştur. Özellikle hastalığının sebep olduğu fiziksel yetersizliklerle ilgili eleştirilerden ziyade Ernst'in müzik gündemini takip edememesi hakkındaki eleştiriler, Ernst'in zamanla tercih edilmemesi konusunda daha önemli ve gerçekçi sebepler olarak görülmelidir.

2.4.2. Besteciliği Hakkında Bilgiler

Altı polifonik etüt, Ernst'in en önemli eseri olarak kabul edilmektedir. Etütlerin her biri keman repertuvarında özellikle virtüöz teknikler anlamında çok büyük zorluklar barındırmaktadır.

Ayrıca etütlerin tamamında çokseslilige kontrpuan açısından yaklaşılmış, bu da birden fazla çalgı tınısını yakalamak açısından farklı bir sonuç yaratmıştır. Ernst, etütlerin her birini ünlü kemancılar olan dostlarına ithaf etmiştir. Bu kemancılar sırasıyla Ferdinand Laub (1832-1875), Prosper Sainton (1813-1890), Joachim, Vieuxtemps, Joseph Hellmesberger (1828-1883) ve Bazzini'dir. Her biri farklı teknik ve müzikal içeriğe sahip bu etütler ithaf edildiği yorumcunun öne çıkan teknik özelliklerini barındıran etütlerdir.

Sibelius'un Op.47 re minör keman konçertosunda Ernst Op.23 keman konçertosunda bulunan motiflere benzer yapılar bulunmaktadır. Özellikle birinci bölümün sonundaki oktavların melodik kullanımı ve armonik yapı benzerlik göstermektedir. Brahms'ın ise Op. 77 keman konçertosunda, seslerdeki tekrar eden yapı ve kullanılan çeşitli motifler arasından Ernst konçerto ile benzerlikler gösterilebilir.

Vieuxtemps'ın fa diyez minör ikinci konçertosunda bulunan üçlü-altılı çift ses kullanımları ve üçleme ritimlerden oluşan pasajlar, Ernst Op.23 konçertodaki kullanımlarla benzerlikler göstermektedir.

Ünlü besteci-kemancı Wienawski'nin Op.14 birinci keman konçertosunda ise oktavlar ve üçleme ritimli pasajların kullanım biçiminin yanı sıra özellikle üç sesli akorların art arda kullandığı pasajlar benzerlik göstermektedir.

Ünlü kemancı Efraim Zimballist (1889-1985) Ernst' in keman konçertosu ile yeni bir müzikal form yarattığını söylemiştir. Tek bölümlü konçerto formunda yazılmış bu eser, içindeki temaların kendi iç ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda sonat formuna benzer bir yapı sergilemektedir. Konçertonun oluştuğu temaların birbirleriyle ilişkileri ve birbirlerine dönüşerek gelişme biçimi ise Ernst'in bestecilik konusundaki yaratıcılığına işaret etmektedir.

Berlioz ve Leopold Auer (1845-1930) aynı konçerto hakkındaki yorumlarında teknik ve müzikal anlamda Ernst'in başarısına dikkat çekmişlerdir. Berlioz konçertonun orkestra ile solo keman arasında doğru bir denge sağlamayı başarmış bir eser olduğunun altını çizerek eserin müzik tarihindeki önemini ifade etmektedir. (Cairns, 2002, s. 537-538) Auer ise teknik anlamda olduğu kadar müzikal içeriğinin de yoğunluğunun (hem

orkestra hem solo keman partilerinde) altını çizmekte, eseri türünün en seçkinleri arasında saymaktadır (1925, s. 88).

Rowe ise kitabında Ernst'in keman konçertosuna uzun bir bölüm ayırmıştır. Konçertonun form analizi ve temaların iç ilişkilerini açıklamış, Ernst' in bu konudaki yaratıcılığının altını çizmiştir. Konçertonun teknik içeriğinden ise kısaca şu açıklama ile bahsetmektedir:

> "Teknik açıdan konçerto yorumcuya devasa sorunlar çıkarır; Sibelius ve Elgar konçertolara dek yanına yaklaşacak hiç eser yoktur. Ernst daha klasik biçimde her zamanki virtüöz numaralardan kaçınır. (flageolet' ler, sol el pizzicatosu vb.) Ama teknik zorluklar yine de oldukça fazladır: legato üçlü çift seslerle uzun pasajlar, üst oktavlarda kırılan onlular, iki oktav üstteki si sesine çıkan sol teli pasajları, çok yüksek pozisyonlarda üçlüler, hızlı tempolarda çift sesler ve tüm tellerde aşırı yüksek pozisyonlar.." (Rowe, 2008: 144)

Aynı dönemde yaşamış ve Ernst'le pek çok kez bir araya gelmiş isimlerden biri olan Liszt'in de eserlerinde Ernst'le çeşitli benzerlikler görülmektedir. Özellikle Schubert'in "La roi des Aulnes" başlıklı eseri üzerine iki ismin de yazmış olduğu eserler kendi enstrümanlarında çokseslilik arayışlarını, bu süreçteki çabalarını karşılaştırmak adına uygun örnekler olacaktır.

Tüm bu örneklerde belirtildiği üzere Ernst, pek çok eserinde yenilikçi ve yaratıcı yaklaşımını ortaya koymuştur. Aynı dönemde ve kendisinden sonra gelen önemli besteci ve yorumcuları müziği; bestelerinin teknik ve müzikal yapıları ve biçimleriyle etkilemiştir. Özellikle Op.23 keman konçertosu, Op.26 "Grand Caprice. Solo pour Violon sur le Roi des Aulnes de F.Schubert" ve opus numarasız Altı Polifonik Etüdü teknik anlamda çalgının sınırlarını geliştirmenin yanı sıra çokseslilik ve form bağlamında da yaratıcı ve yenilikçi yapılarıyla müzik tarihinin akışını çeşitli yönlerden etkilemiş önemli eserlerdir.
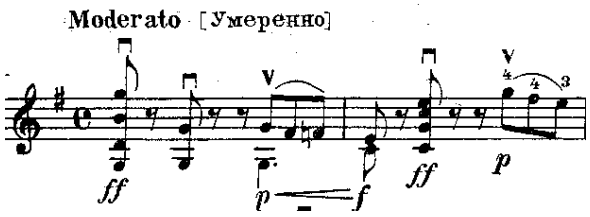
3. İNCELENEN ESERLER

Ernst' in virtüöz teknikleri ve müzikal yapıları kendi özgün tarzında nasıl kullandığını anlamak için bestecinin bir solo, bir piyano eşlikli bir de orkestra eşlikli olmak üzere üç farklı türde eseri seçilerek farklı stillerdeki bestelerinde kullandığı yapılar incelenmiş, bu inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular sonuç bölümünde açıklanarak çıkarımlarda bulunulmuştur.

3.1. The Last Rose of Summer (Yazın Son Gülü)

Ernst'in bestelemiş olduğu "Altı Polifonik Etüt"ten sonuncusudur. Bir İrlanda folk teması üzerine yazılmış olan eser tema ve varyasyonlar formundadır. Giriş, tema, dört varyasyon ve son olarak *coda* (bitim bölümü) ile eser sona erer. Eser, kendisinin basılmamış eseri "Fantasy on Irish Airs" temel alınarak yazılmıştır. Ernst bu eseri, daha önce de bir eserini ithaf etmiş olduğu ünlü kemancı/besteci Bazzini'ye ithaf edilmiştir.
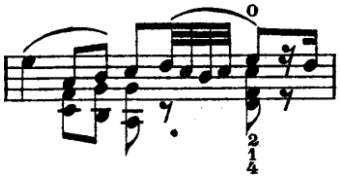
Eserin giriş bölümü, sol Majör tonunda fortissimo (çok kuvvetli) bir akor ile başlar (Şekil 3.1.1).



Şekil 3.1.1. *Ernst,"The Last Rose of Summer", 1-2. ölçüler*
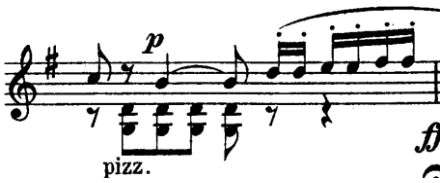
Dört zamanlı bölümde besteci tempoyu *moderato* (orta hızda) olarak belirtmiştir. Melodi, eserin sakin, ninni benzeri temasına bağlanmak üzere *fortissimo* akorlar ve *piano/pianissimo* (hafif/çok hafif) bağlantılar arasında ilerler. Bu sırada besteci kullandığı çeşitli virtüöz teknikleri melodi tekrarlarında farklı tekniklere dönüştürerek tekrara düşmekten kurtulur.

Üçüncü ölçüde kullanılan *legato* üç sesli akorların üst sesleri melodiyi oluşturmaktadır (Şekil 3.1.2).



Şekil 3.1.2. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 3. ölçü*
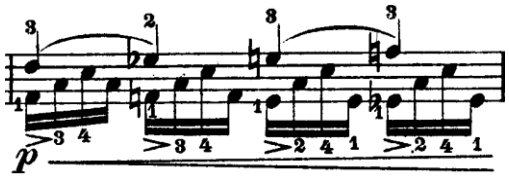
Dördüncü ölçüde üst sesteki legato melodiye eşlik eden alt seste sol el *pizzicato*su ile ritim verilmiştir. Besteci burada iki ayrı keman çalındığı hissini vererek keman soloya eşlik edildiği hissi uyandırmaktadır (Şekil 3.1.3).



Şekil 3.1.3. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 4. ölçü*

İlk yarı cümlede *legato* olan bağlantı sesleri ikinci yarı cümledeki tekrarlarında, bağlı *staccato* biçiminde kullanılmıştır. Sol el *pizzicato* eşlik ile verilen ritim duygusu bu kez bağlı *staccato* tekniği kullanılarak bağlantı sesleri ile sağlanmıştır (Şekil 3.1.3). Bu ve benzeri fikirler ile Ernst eser boyunca sadece yavan bir virtüöz teknikler gösterisi yapmak yerine yaratıcılığını eserin üç boyutuna yayarak akıcı ve şiirsel bir biçimde kullanmaktadır. Bu bakış açısıyla Ernst'i besteci ve yorumcu olarak farklı kılan özelliğinin çeşitli virtüöz teknikleri biraraya getirişindeki akıcılık ve uyum olduğu söylenebilir.
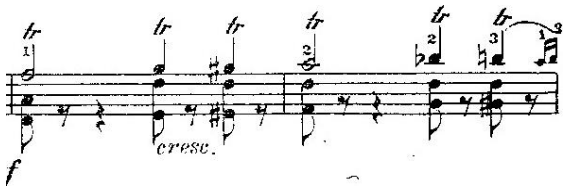
On dördüncü ölçüde üst sesteki *legato* (bağlı) dörtlüklere alt seste yine *legato* onaltılık arpejler eşlik eder. Burada iki partideki seslerin aralıkları giderek büyümektedir. Üst melodideki her bir dörtlük yarım perde tizleşirken alttaki her onaltılık dörtlü arpej grubunun ilk notası da yarım perde pesleşmektedir. Son arpej grubunda üst ses la telinde üçüncü parmak üçüncü pozisyon fa sesi tutarken alttaki arpejde re telinde birinci parmak ile basılan mi bemol sesi üzerine ikinci parmak ile la sesi (artık dörtlü aralık) açılmaktadır. Bu, sol el için oldukça büyük ve üçüncü parmak basılı haldeyken açması daha da zorlaşan bir aralıktır (Şekil 3.1.4).



Şekil 3.1.4. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 14. ölçü*

Eserin giriş kısmında teknik olarak en zorlayıcı pasajın bu ölçü olduğu söylenebilir. Sol elde bu tür aralıkları açabilmek için özellikle Sergei Korguev'in (1863-1932) "Keman İçin Çift ses Alıştırmalar" adlı kitabı faydalı bir çalışma kaynağı olacaktır.

On beş ve on altıncı ölçülerde bulunan üç sesli akorların üst seslerindeki tizleşen kromatik hareket melodiyi oluşturmaktadır. Ayrıca üst seslerde *trill* (bir sesin bir alt ya da üst notasıyla süratle yenilenmesi) kullanılarak bu seslerin akorun bir parçası değil, ayrı bir ses olduğu hissi artırılmıştır. Buradaki son *trill* üç ve dördüncü parmaklar ile yapılmaktadır (Şekil 3.1.5).
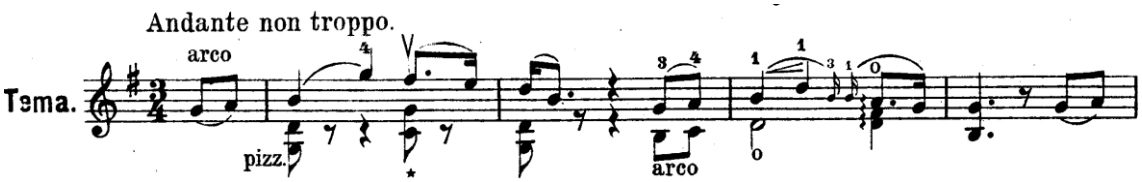


Şekil 3.1.5. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 14-15. ölçüler*

Giriş kısmında akorlar, arpejler, *trill, staccato* vb. teknikler kullanılarak geliştirilen müzik, yine de son kısımdaki kadans ile bağlandığı temanın karakterine yakınlığını kaybetmemiştir. Ernst, eser boyunca kullandığı tüm parlak ve gösterişli tekniğe rağmen eserin genel karakterindeki yumuşaklığı korumayı başarmıştır.
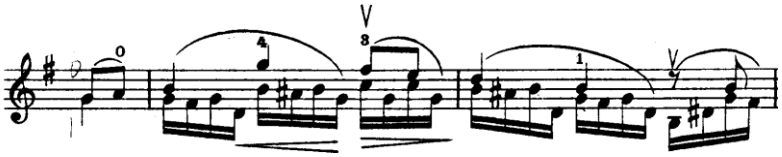
Tema, bir İrlanda halk şarkısı teması üzerine yazılmıştır. Üç zamanlı tempo, *Andante non troppo* (ağırca) olarak belirtilmiştir. Sakin ve lirik bir melodidir. Bu sekiz ölçülük yalın *legato* melodiye alt seste sol el *pizzicato*su, çift ses olarak eşlik etmektedir. Temanın bu en yalın haline eşlik eden sol el *pizzicato*su ile besteci bir mandolin/gitar ile bir halk şarkısının yalın eşliğini ustalıkla taklit etmektedir. Bu eşlik ve üst sesteki ayrı melodi bir araya geldiklerinde üç sesli bir akor oluşturmaktadır. Dolayısıyla temaya armonik bir eşlik oluşmaktadır. Üçüncü ölçüde, ikinci vuruştaki dörtlüğün sonu ve üçüncü vuruştaki akora bağlanan çarpmalar *legato* melodideki ritim

duygusunu sürdürerek *legato* ve *dolce* (tatlı) melodiye canlılık, katmaktadır (Şekil 3.1.6).



Şekil 3.1.6. *Ernst, "The Last Rose of Summer" 18-23. ölçüler*
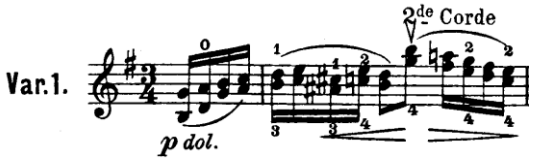
Temanın devamında üst sesteki *legato* temaya alt seste bu kez (*dolce* melodiyle uyumlu) *legato* arpej benzeri onaltılıklar eşlik etmektedir. Buradaki onaltılıklar ritim duygusunu oluşturmuş ancak *legato* yapıları ile de temanın sakinliği ile uyumlarını korumuşlardır (Şekil 3.1.7).



Şekil 3.1.7. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 27-29. ölçüler*

Bölüm boyunca tema bir *pizzicato* bir *legato* eşlikli olarak karşımıza çıkar. Son *legato* eşlikli kısım melodiyi I. varyasyona bağlamaktadır.

I. varyasyonda, temadan gelen tempo ve genel *piano* nüans sürmektedir. Tema bölümünün sonundaki *legato* yapı I. varyasyonda her iki sese/partiye de taşınmıştır. Bölümün geneline yayılan dörtlü onaltılık gruplardan oluşan yapı, bu varyasyondaki ritim duygusunu güçlendirir. Besteci zarif ve pürüzsüz bir geçişle daha harektli ve enerjik bir bölüm sunmaktadır (Şekil 3.1.8).



Şekil 3.1.8. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 39-40. ölçüler*

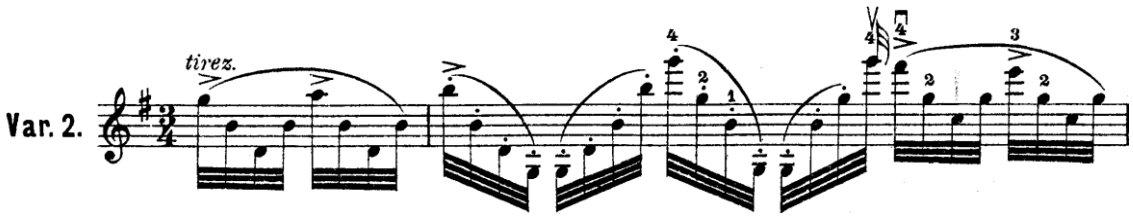
I. varyasyonda zaman zaman onaltılıktan sekizliğe dönüşen eşlik partisi ve farklı bağ çeşitlemeleri iki ayrı enstrüman çalındığı hissini artırmaktadır. Yine bu yapı, farklı ritim zamanları sunarak partileri birbirinden daha bağımsız biçimde duyurmaktadır (Şekil 3.1.9).



Şekil 3.1.9. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 46-47. ölçüler*

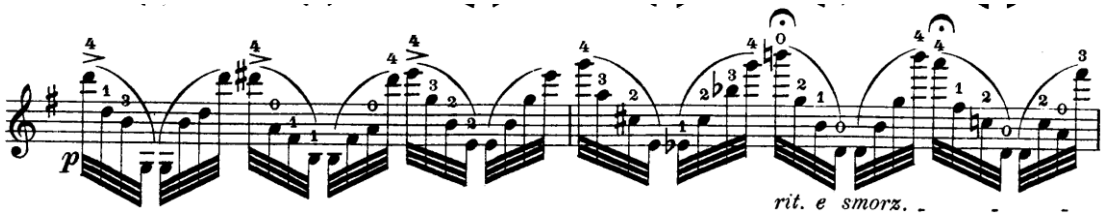
I. varyasyonun ilk sekiz ölçüsü temaya daha yakın biçimde ilerlemektedir. Devamında tematik malzeme geliştirilmekte, oktavlarla birlikte büyüyerek *forte* olan nüans bölümün tansiyonunu yükseltmektedir. Son sekiz ölçüde ise ilk kısımdaki yapının tekrarı olarak sakin *piano* nüansa dönülmektedir ve son ölçüye *crescendo* ile ulaşılarak bölüm parlak biçimde tamamlanır.

II. varyasyonda tempo herhangi bir değişikliğe uğramadan devam eder ve *piano* nüans bölümün tamamına hakimdir. Ancak yine nota değerleri küçülmüştür. I. varyasyonda onaltılığa dönüşen genel yapı II. varyasyonda ise otuzikiliklere dönüşmüştür. Bu da tempo değişikliği yapmadan eserin daha hızlı ve enerjik duyulmasını sağlamaktadır. Otuzikilik *legato* ve bağlı *staccato* arpejlerden oluşan bölümde melodi arpejlerin üst seslerinden duyurulmaktadır. Arpejlerdeki diğer sesler ise akor seslerini oluşturarak armonik bir eşlik duyurulmaktadır (Şekil 3.1.10).
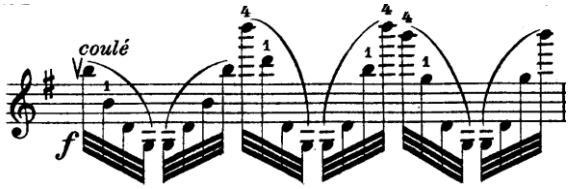


Şekil 3.1.10. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 59-60. ölçüler*

Bu arpejlerde boş tel üstüne ve/veya üst pozisyonlarda çalınan arpejlerle çok büyük aralıklı akorlar duyurulmaktadır (Şekil 3.1.11 ve 3.1.12).
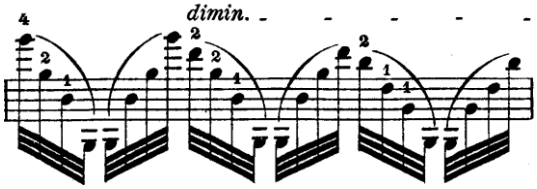


Şekil 3.1.11. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 70-71. ölçüler*



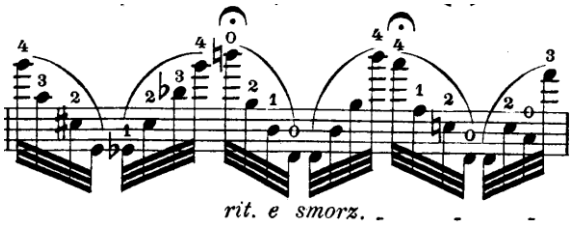
Şekil 3.1.12. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 83. ölçü*

Üst seslerdeki bazı oktav aralıklar ara sesteki altılı aralık üzerine 2-4 parmak numarasıyla çalınmaktadır. Böylece 1-4 parmak numaralı onlu aralıklarla art arda kullanılırken daha kolay ve akıcı biçimde çalınabilmektedir (Şekil 3.1.13).
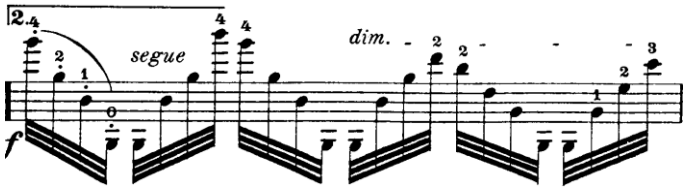


Şekil 3.1.13. *Ernst "The Last Rose of Summer", 84. ölçü*

Üst pozisyonlardaki bazı onlu aralıklar 1-4 parmak numarasının yanı sıra 2-4 parmak numarası ile de çalınmaktadır. Bu parmak numarası ile art arda gelen onlular daha akıcı biçimde çalınabilmektedir (Şekil 3.1.14).



Şekil 3.1.14. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 71.ölçü*

Bazı durumlarda üst sesteki onlu ve devamında gelen oktavda 2-4/2-4 (4-4 parmak numarası ile iniş) parmak numarası kullanılmıştır. Bu parmak numaraları özellikle ara seslerdeki altılı aralığı sabit tutarken üst sesteki melodinin akıcılığına yardımcı olmaktadır (Şekil 3.1.15).
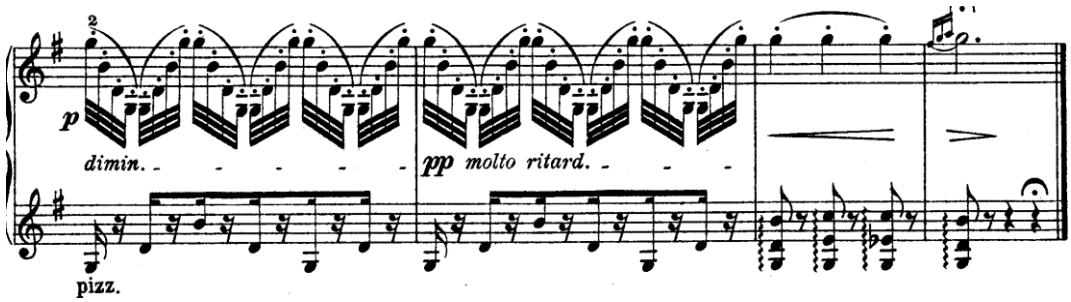


Şekil 3.1.15. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 73. ölçü*

Yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi büyük aralıklarla ilgili çalışmalar için Korguev'in "Keman İçin Çift ses Alıştırmalar" adlı kitabı faydalı bir kaynaktır. Kitapta 1-3/2-4 parmak numarası ile oktav ve onlu aralık çalışmaları için bölümler bulunmaktadır. Özellikle yedinci kısım bu tür bir çalışma için tavsiye edilmektedir. Yukarıda açıklanmaya çalışılan teknikler ile geniş aralıklardan oluşan zengin bir tınıya sahip zor pasajlar daha kolay bir biçimde çalınabilmektedir. Çok büyük aralıkların çok kolay ve akıcı bir biçimde çalındığı hissi yaratılmıştır. Teknik, müziğin hizmetinde kullanılmaktadır.
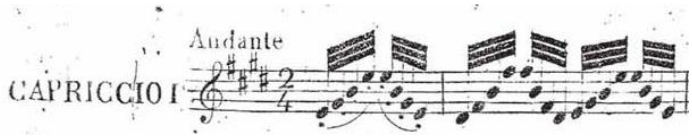
Varyasyonun sonlarında üst seslerdeki melodide kromatik çıkıcı ve inici bir gam bulunmaktadır. Bu hareket *crescendo* ve *decrescendo* (sesin gittikçe kuvvetlenmesi ve sönmesi) ile desteklenir. Otuzikilik dörtlü grupların birinin son, diğerinin ilk sesiyle oluşturulması bu kromatik harekete bölümün sonunu haber veren bir hız, bağlılık ve akıcılık kazandırmıştır. Ulaşılan müzikal ifade, pasajda ulaşılmak istenilenin teknik gösteriden çok müzikalite olduğunu düşündürmektedir.

Son dört ölçüde sol el *pizzicato*su ile devam eden eşlik *diminuendo* ve *ritardando* (sesi ve hızı azaltmak anlamındaki terimler) ile sakinleşir. Sol eldeki *pizzicato* eşlik, yavaşlama ile son iki ölçüde sol el ile çalınan *pizzicato* akorlara dönüşerek sabit yapıda ilerleyen bölümün sonunu haber vermektedir (Şekil 3.1.16).



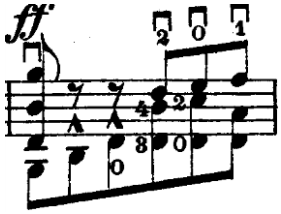
Şekil 3.1.16. *Ernst, "The Last of Summer", 89-92. ölçüler*

İkinci varyasyonun genel zorluğu *piano* nüans içerisinde sağ elde sürekli tel değiştirirken kontrol, serbestlik ve eşitliği koruyabilmektir. Bölüm boyunca sağ eldeki rahatlığı koruyabilmek, nüans farklılıklarını da eşitliği bozmadan verebilmek gereklidir. Önemli olan, armonik yapı içerisindeki melodi seslerini diğer seslerin arasında ortaya çıkarabilmektir. Aynı anda sol elde de çok büyük aralıklar yine *piano* nüans içerisinde kontrollü ve hızlı bir biçimde kalıplar halinde çalınarak akor biçiminde basılabilmelidir. Bu da iyi bir sağ ve sol el koordinasyonu ve tekniği gerektirmektedir. Benzer bir örnek Paganini *Kapris* No.1 olarak gösterilebilir. Bu *kapris*, sol elde şekil 3.1.16'da görülen arşe tekniğinin kullanımını gerektiren arpejler ve sağ elde de dört sesli akorları aynı anda basmayı gerektiren bir çalışmadır (Şekil 3.1.17).



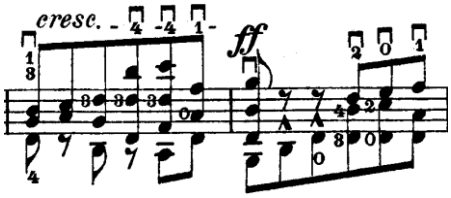
Şekil 3.1.17. *Paganini, "Kapris" No.1, 1-2. ölçüler*

III. varyasyon, daha önceki varyasyonlardan farklı bir yapıdadır. Bölüm *forte* çift ses ve akorlardan oluşmuş neşeli bir dans havasındadır. Bu varyasyonda bölümün genelindeki çift ses sekizlikler yer yer üç ve dört sesli akorlara dönüşmektedir. Burada kullanılan sol el tekniği incelendiğinde II. varyasyondakine benzer bir kullanım görülmektedir. Üç sesli akorların bir kısmında boş tel üzerine üst pozisyonlarda üçlü, beşli veya altılı aralıklar kullanılarak çift ses çalmanın rahatlığı ve akıcılığı ile akor tınısı bir araya getirilmiştir (Şekil 3.1.18).

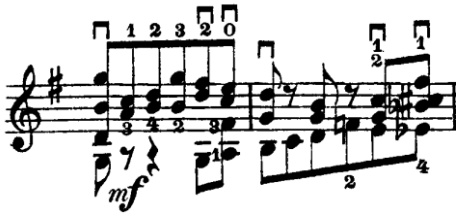


Şekil 3.1.18. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 96. ölçü*

Bölümde zaman zaman tek sese düşen eşlik partisinin bir araya getiriliş şekli bölüme farklı bir ritim ve nüans hissi eklemiştir. Kuvvetli veya zayıf zamana gelen farklı seslerle ölçünün bölünme biçimi değişerek bu fark yaratılmıştır. Böyle bir çalış tekniği müzikal ve ritmik açıdan da farklılık yaratmıştır (Şekil 3.1.19 ve 3.1.20).
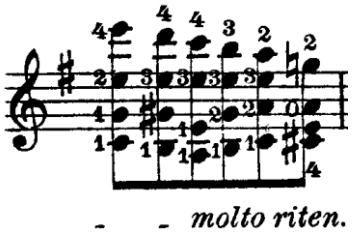


Şekil 3.1.19. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 95- 96. ölçüler*
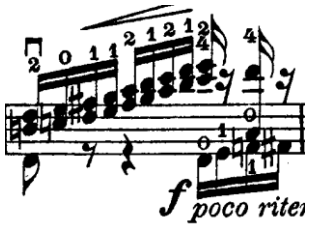


Şekil 3.1.20. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 97- 98. ölçüler*

On birinci ölçüde tamamı dört sesli geniş aralıklardan oluşan akorların (üçüncü ses sabit tutuluyor) daha akıcı biçimde çalınabilmesi için Ernst, büyük aralıklar için teknik anlamda sol eli oldukça zorlayıcı parmak numaraları kullanmıştır. 2-4 parmak numarası ile çalınan oktavın devamında 3-4 parmak numarası ile yedili aralık çalınmaktadır. Sonrasında dördüncü parmak geri alınarak altılı aralık çalınmaktadır. Özellikle bu pasajın, III. varyasyonun teknik anlamda en zorlayıcı kısmı olduğu söylenebilir (Şekil 3.1.21).
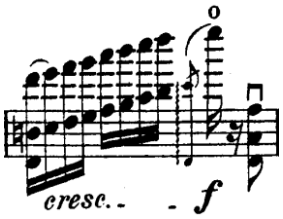


Şekil 3.1.21. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 103. ölçü*

Bölümün ilk yarısının sonunda bulunan çift ses üçlülerden oluşan çıkıcı gamın (Şekil 3.1.22) bölüm sonundaki tekrarında (Şekil 3.1.23) çift ses onlular kullanılarak hem birebir tekrardan kaçınılmış hem de bölüm sonunu haber veren daha zengin ve büyük bir tını elde edilmiştir. Bu son kısım Ernst'in virtüöz teknikleri müziğin hizmetinde kullanma konusundaki yaratıcılığına bir örnektir. Eserde virtüöz teknik gösterilerden çok ifadeye önem veren bir yazım stili/karakteri olduğu söylenebilir.
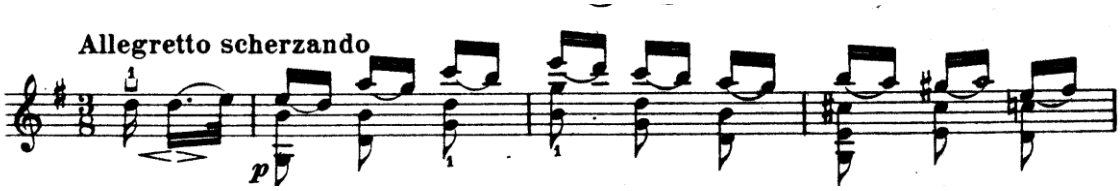


Şekil 3.1.22. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 98. ölçü*



Şekil 3.1.23. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 107. ölçü*
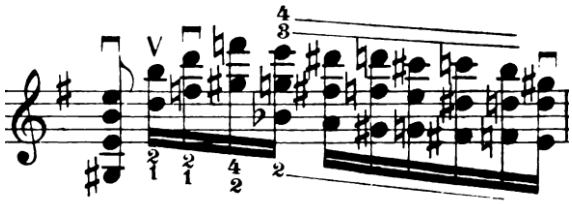
III. varyasyon onlu çıkıcı bir gam ile ulaşılan akorlar ile parlak bir finale varmıştır. Bölümün tamamına yayılmış üç ve dört sesli akorların çekerek ve iterek arşelerle yetkin bir biçimde çalınabilmesi, bölümün arşe tekniği anlamında zorlayıcı özelliğidir. Ayrıca melodinin akıcılığını koruyabilmek, melodi seslerini akor sesleri arasında belirtebilmek de arşe tekniği için oldukça zorlayıcıdır. Bu tür bir arşe tekniği çalışması için Jakob Dont (1815-1888) Op.35 No.4 uygun bir başlangıç egzersizi olabilir (Şekil 3.1.24).



Şekil 3.1.24. *Dont, Op.35 No.4, 1-3. ölçüler*

Üç ve dört sesli akorların arşeyi çekerek ve iterek çalışılması için yazılmış etüt aynı zamanda üst sesteki melodik çizgiyi korumak için de uygun bir çalışma olacaktır.

Daha ileri seviye bir çalışma için Wieniawski Op.10 No.8, "Le Chant de Bivouac*"* başlıklı etüdü önerilmektedir. Üç ve dört sesli akorların farklı arşe bağları ile çalışılması için uygun bir örnektir (Şekil 3.1.25).



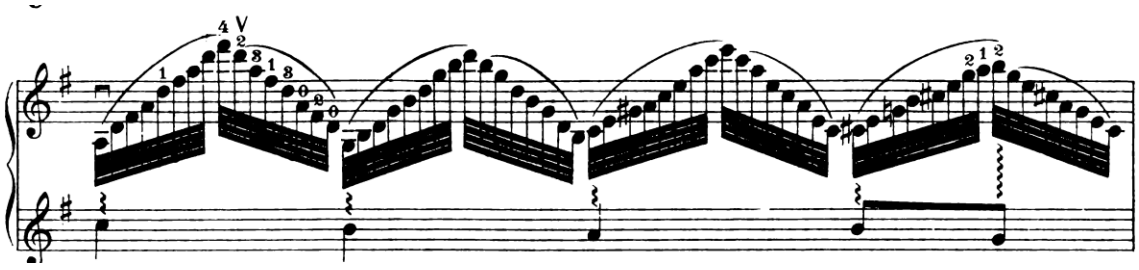
Şekil 3.1.25. *Wieniawski, Op.10 No.8 "Le Chant de Bivouac", 50. ölçü*

III. varyasyondaki enerjik dansın ardından gelen IV. varyasyonda aniden zıt bir müzikal yapıyla karışılaşılmaktadır. Varyasyon boyunca sol el *pizzicato*su ile çalınan melodiye arşe ile çalınan bağlı otuzikilik arpejler eşlik etmektedir. Sol el *pizzicato*su ile çalınan melodi oldukça az duyulacağından eşlik eden *legato* arpejlerin de oldukça *piano* hatta *pianissimo* çalınması gerekmektedir. Bölümün genel teknik zorluğu buradan gelmektedir. Sol elde ise üst pozisyonlarda kullanılan büyük aralıklar ve pozisyon geçişlerinin pürüzsüz olması, *piano* ve *legato* pasajda bu hareketlerin duyulmaması gerekmektedir. *Pizzicato* melodinin sesleri sol elde boş tel, birinci ve ikinci parmakla basılırken yine sol elde üç ve dördüncü parmaklarla tel çekilerek çalınmaktadır. Nadiren, gerekli yerlerde ikinci parmakla da tel çekilmektedir (Şekil 3.1.26).
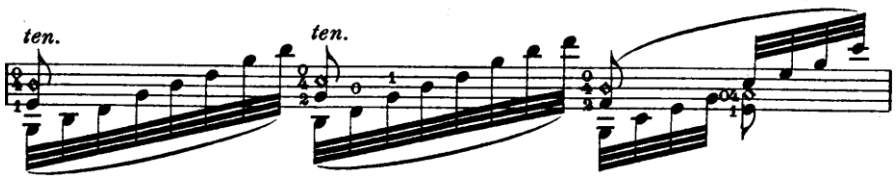


Şekil 3.1.26. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 110. ölçü*

Bağlı arpejlerden oluşan eşlik, uygun parmak numaraları ile (sol elde büyük aralıklar açarak, tek telde üst pozisyonlara çıkarak veya tel değiştirerek vb.) çalınmaktadır. Burada tüm bu teknikleri kullanarak eşliğin melodiyi bastırmadan akıcı bir biçimde çalınmasını sağlayarak besteci zor ve yenilikçi teknikleri müziğin hizmetinde kullanmış, dikkati bu tekniklerin zorluklarına çekmek yerine bu zorlukları gizlemiştir. Müzikal ifade ön plandadır. Bu bölüm için verilebilecek bir çalışma örneği Wieniawski Op.10 No.9 "Les Arpeges" başlıklı etüttür. Eserin üçüncü varyasyonu bu bölümdeki yapıya oldukça benzemektedir. Sol el *pizzicato*su ile *legato* arpejler bir arada kullanılmıştır (Şekil 3.1.27).



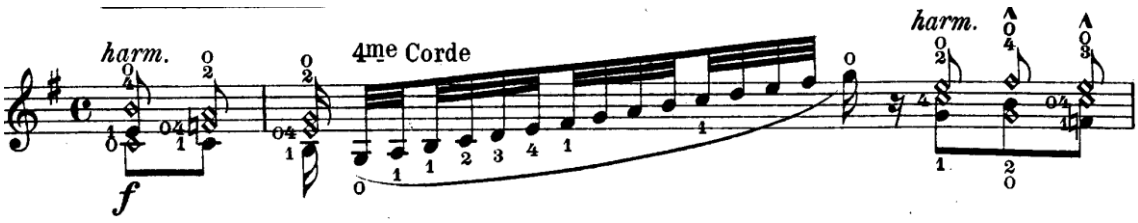
Şekil 3.1.27. *Wieniawski, Op.10 No.9 "Les Arpeges", 51. ölçü*

Varyasyonun ikinci yarısında melodi üst partide *flageolet* seslerle çalınmaktadır. Bu seslerden yapay *flageolet*'ler birinci parmak ile basarken dördüncü parmak ile tele dokunarak çalınmaktadır. Eşlik yine otuz ikilik arpejlerden oluşmuştur. Bu iki partinin bir araya geldiği noktalarda ise üç sesli akora benzer bir sol el tekniği ile bir normal bir de *flageolet* ses çalınmaktadır. Eşlik partisinde boş tel çalınmadığı, sol elde eşlikte basılan seslerle melodinin çakıştığı durumlarda yapay *flageolet* sesler ikinci parmakla basarken dördüncü parmakla dokunarak çalınmış, böylece eşlik partisindeki akıcılık korunmuştur (Şekil 3.1.28). Eşlik ve melodideki müzikal akıcılığı sağlamak için üst üste iki yarım vuruşta çalınan yapay *flageolet*'ler 2-4 parmak numarasıyla sol elde geniş aralıklar açılarak çalınmıştır. 2-4 ve 1-4 parmak numarası kullanılmıştır (Şekil 3.1.28).



Şekil 3.1.28. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 117. ölçü*

VI. varyasyonda *flageolet* melodinin devamında *Coda*'ya gelindiğinde melodi çift ses *flageolet*'ler halinde çalınmaya başlamıştır. Bu bölümdeki pasajlar için çift ses *flageolet* gam çalışmaları önerilmektedir. Carl Guhr'un "Über Paganini's Kunst die Violine zu Spielen" başlıklı kitabında *flageolet* sesler hakkında detaylı bilgi, gam ve egzersizler bulunmaktadır. Bu çift ses *flageolet* ve üç sesli akorların arasında bağlantı sesleri olan otuz ikilik notalar *legato* ve tek telde üst pozisyonlara çıkarak çalınmaktadır. Böyle pasajlar için tek tel gam çalışmaları yapılması uygundur. Tek telde çalınan çıkıcı gamlarda üst pozisyonlara çıkıldıkça tını yumuşaklamakta ve yuvarlaklaşmaktadır. Böylece *flageolet* seslerle uyumlu bir yumuşaklık ve normal seslerde de *flageolet* benzeri bir ses tınısı yakalanmıştır (Şekil 3.1.29).

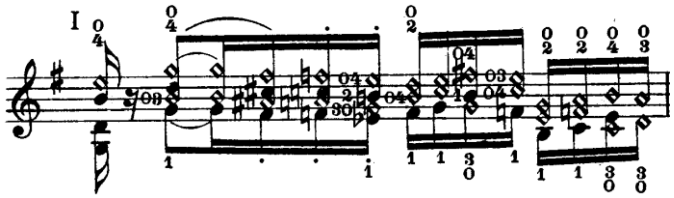


Şekil 3.1.29. Ernst, "The Last Rose of Summer", 120. ölçü (röprizli yazımda)

Carl Guhr'un "Über Paganini's Kunst die Violine zu Spielen" başlıklı eserinde tek tel gamlar üzerine açıklamalar içeren bir bölüm bulunmaktadır. Bölüm, çeşitli parmak numaraları ile çalışmalar da içermektedir.
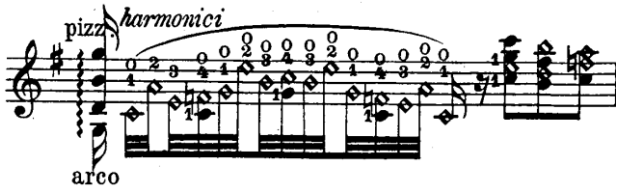
Bölümün devamında yukarıda bahsedilen teknikler üzerine çeşitlemeler ve bunların birleşimleri kullanılmıştır. Çift ses *flageolet*' ler genellikle bir doğal (sadece tele dokunarak, parmakla basmadan çalınan) ve bir yapay *flageolet*'den oluşmuştur. Bu şekilde çift ses flageolet'ler sol elde dört yerine üç parmak kullanılarak daha kolay, rahat ve akıcı biçimde çalınmaktadır. İki yapay *flageolet*'den oluşan bir istisnada 1-3/2-4 parmak numarası kullanılmıştır. Bu çift sesin bulunduğu kromatik inici pasajda beşli

aralıklar aynı parmakla basılarak, doğal *flageolet* ve iki sabit, iki değişen parmak numarası kullanılarak yine melodik akıcılık ve rahatlık sağlanmıştır (Şekil 3.1.30).



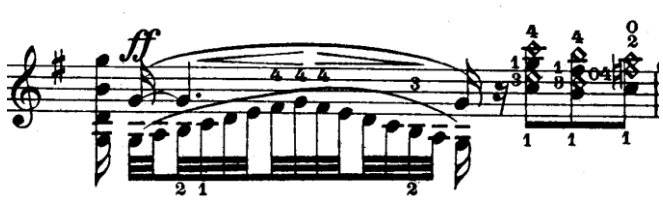
Şekil 3.1.30. *Ernst, The Last Rose of Summer", 124. ölçü*

Gamın yeniden gelişinde daha önce tek telde çalınan çıkıcı gamlar bu kez geliştirilerek çıkıcı ve inici hareket eden bağlı *flageolet* bir gama dönüşmüştür (Şekil 3.1.31).



Şekil 3.1.31. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 133. ölçü*

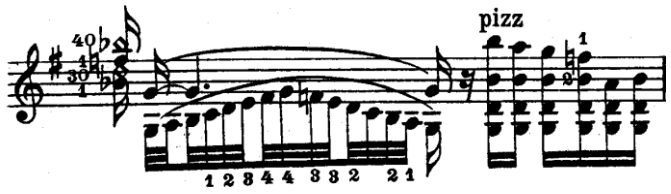
İlerleyen kısımlarda ise bu gam üstte sabit bir ses tutularak alt seste tek telde çalınan çıkıcı-inici bir gama dönüşmüştür (Şekil 3.1.32).



Şekil 3.1.32. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 137. ölçü*
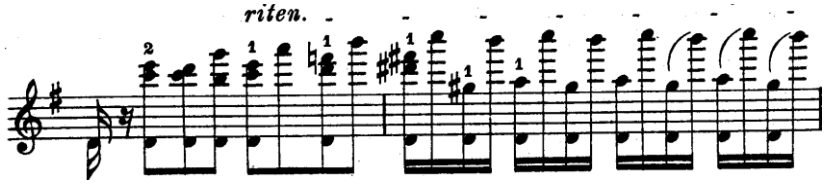
Kullanılan tematik materyal çok büyük bir değişim ve gelişme göstermemektedir ancak virtüöz teknikler kullanılarak müzikal bir ilerleme ve gelişim sağlanmıştır. Bu gelişim sürekli ve sabit bir şekilde ilerlemektedir, ani, keskin değişimler yerine eser sürekli bir yükseliş ve giderek artan bir akıcılık kazanmıştır. Bu akıcılık *pizzicato* akorların onaltılıklara dönüşmesiyle artmaktadır. Bu *forte* akorların alt iki sesi boş tel

yazılmıştır. Böylece sol elde tek ve çift ses akıcılığı ile üç ve dört sesli akorlar çalınabilmektedir (Şekil 3.1.33).
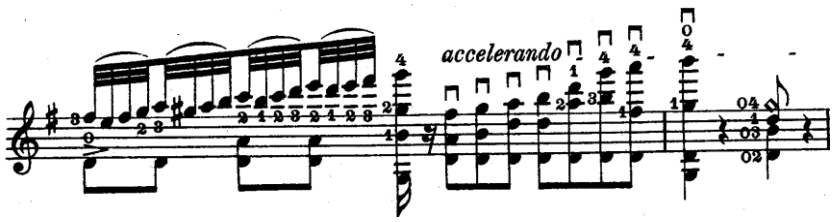


Şekil 3.1.33. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 145. ölçü*

148. ölçüde başlayan ve 151. ölçüye dek devam eden *forte* üç sesli akorlar, boş tel üzerine üst pozisyonlarda çalınan çift sesler şeklinde kurulmuştur. Bu şekilde yine çift ses rahatlığı ve akıcılığı ile yüksek pozisyonlarda çalınabilen bu akorlar alt sesteki boş telle büyük aralıklar oluşturarak armonik büyümeye de yol açmıştır. 11+10'lu aralığa kadar ulaşan akorlar, devamında 152. ölçüde de arşe ile önce ayrı sonra iki bağlı biçimde çalınarak ritmik bir akış kazanmaktadırlar (Şekil 3.1.34).
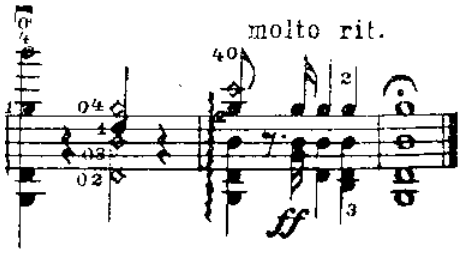


Şekil 3.1.34. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 151-152. ölçüler*

Eserin sonunda bulunan otuzikilik çıkıcı gam akorlardan oluşan bir gama dönüşerek yükselmeye ve *accelerando*'ya (hızlanma) devam eder. Böylece Ernst çok boyutlu bir yükselişle finale yaklaşmaktadır. Akor seslerinin arasında çok büyük aralıklar oluşmuştur. *Accelerando* (hızlanma) ile bu büyüme ritim bakımından da desteklenmiştir (Şekil 3.1.35). Yüzellibeşinci ölçüde ise Ernst, final öncesinde bu çok boyutlu yükselişe ani bir zıtlık yaratan üç sesli *flageolet* bir akor kullanılarak final öncesi bir sürpriz yapmaktadır. *Flageolet* sesler oldukça az çıktığından, bu pasajdaki *forte* akorların ardından geldiğinde *pianissimo* bir etki yaratmakdır. Burada iki ve üçüncü parmaklarla sol ve re teline dokunarak doğal, la telinde ise birinci parmakla tele basılıp dördüncü parmak ile tele dokunarak yapay *flageolet* kullanılmış, üç sesli *flageolet* bir akor oluşturulmuştur (Şekil 3.1.35).



Şekil 3.1.35. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 153. ölçünün ikinci yarısı, 154 ve 155. ölçüler*

Eser bu ani sürpriz aranın ardından tekrar *fortissimo* akorlar ile sol Majör tonunda sona erer (Şekil 3.1.36).



Şekil 3.1.36. *Ernst, "The Last Rose of Summer", 155-157. ölçüler*

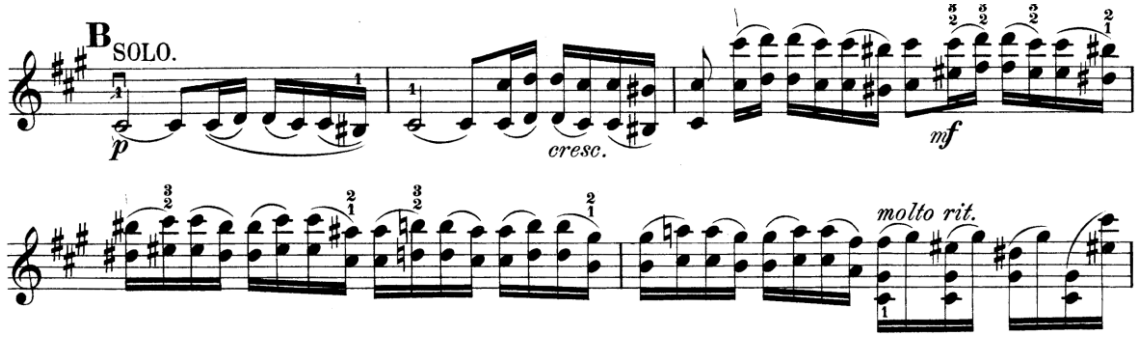
Ernst'in eserindeki genel ifadeye ulaşmak adına kullanılan virtüöz teknikler, özellikle yazıldığı dönem içerisinde ele alındığında keman tekniğini uç noktalarda zorlayan, yaratıcı ve esnek bir yapı sergilemektedirler. Bu eserde kullanılan teknik pasajlar arasında ilk kez buradaki şekliyle kullanılmış ögeler bulunmaktadır. Pasajların büyük kısmında da ilk kez kullanılmasa bile müzikal ifadeye öncelik verecek biçimde akıllıca ve incelikle tasarlanmış, dönüştürülmüş, biçim verilmiş virtüöz teknikler bulunmaktadır.

Eserin, Ernst'in keman repertuvarına ve öğrencilere üst düzey teknik becerileri kazandırmanın yanı sıra bu teknikleri yoğun bir müziğin hizmetinde kullanabilmek, büyük teknik zorluklar barındıran bir eserin müzikal yönüne, ton, derinlik, karakter, ifade vb. boyutlarına ağırlık vermek adına önemli ve faydalı bir eser olduğu söylenebilir.

3.2. Op. 23 Keman Konçertosu

Tek bölümden oluşan eser farklı temaların birbirleriyle iç içe ilerlemeleri ve bunların çeşitlemelerinden oluşan, sonat formuyla benzerlikler taşıyan ancak farklı, özgün bir forma sahiptir. Eser boyunca birkaç tempo değişikliği bulunmaktadır. Esas tempo *Allegro moderato'*dur (orta çabuklukta). Konçertoda solo keman ve orkestranın dengesi (balans), klasik dönem konçertolardaki orkestranın sade eşliğinin aksine, özellikle Beethoven ile başlamış olan, orkestranın da oldukça önemli rol oynadığı bir yazım stiliyle sağlanmıştır. Eserin geneli fa diyez minör olmakla birlikte eser fa diyez Majör olarak sona ermektedir.

Eser, orkestranın uzun *Allegro moderato* girişi ile başlamaktadır. Yaklaşık üç buçuk dakika süren giriş, eser boyunca karşımıza çıkacak olan temalar ve bunları çağrıştıran melodilerle ilerler. Bu temalar yaylı çalgılar, flüt, obua, klarinet ve fagot gibi çalgılar ile çalınmakta, solo kemana geleneksel oda orkestrasından çok daha zengin, senfonik yapıda bir orkestra eşlik etmektedir. *Tutti* (hep birlikte çalınan) kısmın sonunda orkestra sakinleşerek melodiyi yavaşça solo kemana bırakmaktadır. Keman solonun başladığı B harfinde (99-103. Ölçüler), kromatik hareket eden oktav ve altılılardan oluşan sekvens hareket ile solo kemanın *piano*'dan *forte* nüansa yükselerek esas tona ulaşan beş ölçülük bir girişi bulunmaktadır (Şekil 3.2.1).
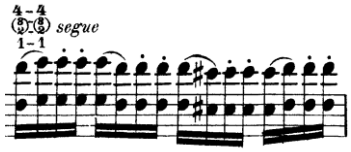


Şekil 3.2.1. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 99-103. Ölçüler*

Bu kısımda 102. ölçünün altıncı onaltılığından itibaren 2-3 parmak numarası kullanılması önerilmektedir. Ölçünün son sesinde 1-2 parmak numarasına dönülebilir.
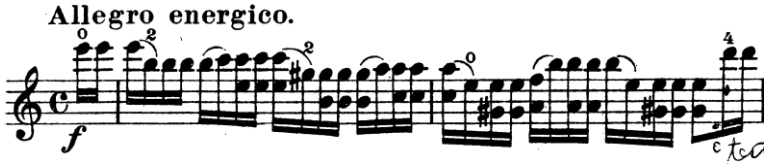
Bu ve benzeri pasajlara uygun parmak numaralı çift ses gam çalışmaları için Korguev'in "Keman için Çift ses Alıştırmalar" kitabı uygun bir kaynak olarak görülmektedir (5, 6 ve 10. bölümler).

Başlangıç aşamasında Kreutzer *40 Etüt'*ten 23 ve eserin "Schröder" edisyonundaki 25 (orijinal 40 etüde dahil değildir) numaralı etütler çalışılabilir. (Şekil 3.2.2).
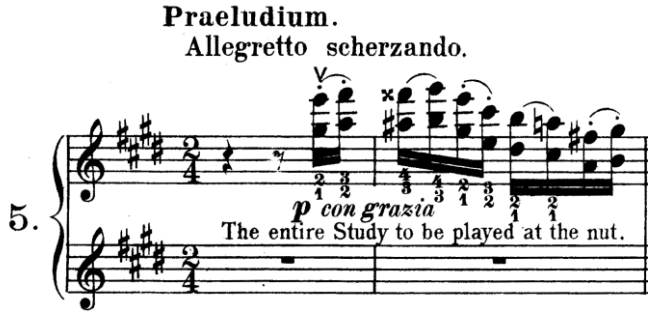


Şekil 3.2.2. *Kreutzer, "40 Etüt" No.23, 3. ölçü*

Vieuxtemps Op.48'den dört numaralı etüt de benzer arşe bağları ve tekrarlı genel yapısı ile aynı pasajın çift ses çalışması için önerilmektedir (Şekil 3.2.3).



Şekil 3.2.3. *Vieuxtemps, Op.48 No.4, 1-2. ölçüler*

Wieniawski Op.18'den beş numaralı etütte de özellikle sol el için benzer bir teknik yapı bulunmaktadır. Etüt, farklı arşe bağları ile sağ el için de çalışma çeşitlemeleri oluşturmaktadır. (Şekil 3.2.4).
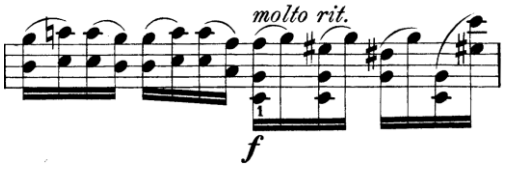


Şekil 3.2.4. *Wieniawski, Op.18 No.5, 1-2. ölçüler*

Paganini *Kapris* No.17'nin minör kısmı da örnek bir çalışma olarak gösterilebilir (Şekil 3.2.5).
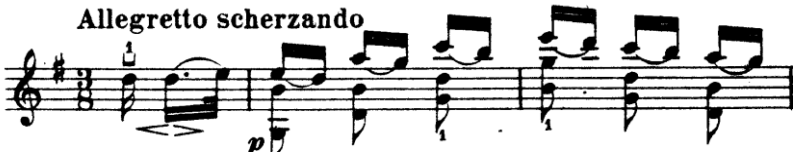


Şekil 3.2.5. *Paganini, "Kapris" No.17, 23-24. ölçüler*
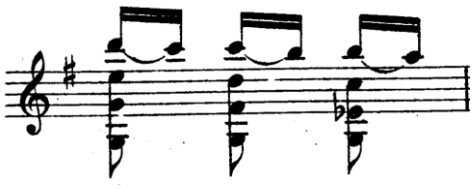
Giriş bölümü sonunda 103. ölçünün son iki vuruşundaki üç sesli akorlar ile keman solo esas tona görkemli bir biçimde ulaşmaktadır (Şekil 3.2.6). Bu akorlar ve temel akor çalma teknikleri için Dont Op.35 No.4 (Şekil 3.2.7) oldukça uygun bir etüttür. Keman solonun giriş kısmındaki altılı çift sesler için de uygun olan etüdün devamında dört sesli akorlar da bulunmaktadır (Şekil 3.2.8).



Şekil 3.2.6. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 103. ölçü*
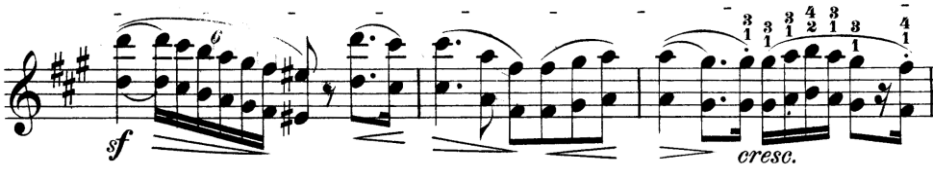


Şekil 3.2.7. *Dont, Op.35 No.4, 1-2. ölçüler*



Şekil 3.2.8. *Dont, Op.35 No.4, 40. ölçü*

Cümlenin devamında solo keman *legato* ve *espressivo cantino* (ifadeli, şarkı söyleyerek) melodiyi çift ses oktav olarak devam ettirmektedir (Şekil 3.2.9).
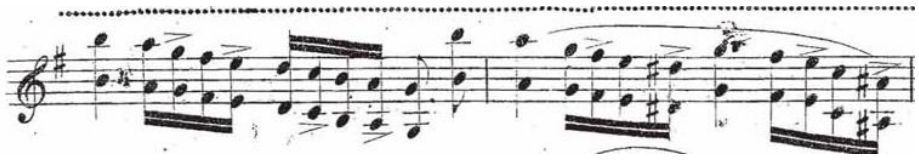


Şekil 3.2.9. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 108-110. ölçüler*

Ernst burada melodiyi çift ses oktavlar ile vermiştir. İcracı bu kısma yalnızca teknik bir pasaj gözüyle bakmamalı, çift ses ve 1-3/2-4 parmak numaraları ile çalınan oktav tekniğine, *entonasyon* ve arşe tekniği gibi öğelere eş zamanlı bir biçimde hakim olabilmelidir. Cümlenin ve melodinin yönüne göre nüans, *vibrato* (sol elin ileri geri hareketiyle sağlanan ses titreşimi) gibi ögeleri de ekleyerek özgün ifadesini oluşturabilmelidir.

Korguev'in "Keman İçin Çift Ses Alıştırmalar"ından altıncı ve yedinci egzersizler ile onuncu egzersizin oktavlardan oluşan son kısmı sol elde farklı parmak numaraları kullanılan oktav çalışmaları için oldukça uygundur. Özellikle 1-3/2-4 parmak numaralarının kullanımı açısından teknik anlamda oldukça yararlı çalışma örnekleridir.
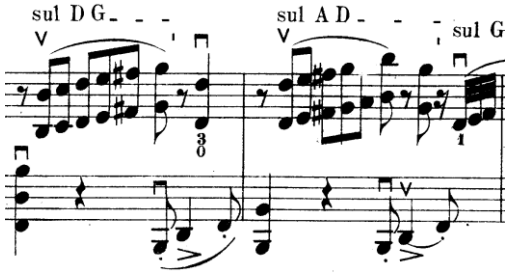
Çift ses oktav tekniği kullanımına benzer bir örnek de Paganini *Kapris* No.3'ün başında ve sonunda bulunan *sostenuto* (belirterek, değerini vererek) kısımlarda görülmektedir (Şekil 3.2.10).



Şekil 3.2.10. *Paganini, "Kapris" No.3, 6-7. ölçüler*
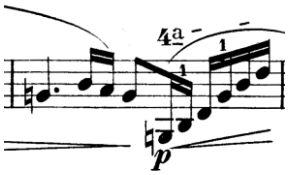
Örnekte görüldüğü gibi *Kapris* No.3'te de oktavlar, Ernst'in konçertoda kullandığı gibi normalde çalınabileceğinden daha üst pozisyonda ve daha kalın telde çalınmaktadır. Üst pozisyonda aralıklar daha küçük olduğundan, ayrıca kalın telde sesler daha koyu ve sıcak tınladığından buradaki *cantino* ifadeye yardımcı olmaktadır. Bu örneğin Ernst'in kullanımına benzer bir ifade ve yorum için uygun bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Wieniawski Op.18 No.8 de küçük pasajlarda benzer teknik ögeler barındırmaktadır (Şekil 3.2.11).
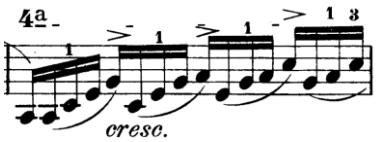


Şekil 3.2.11. *Wieniawski, Op.18 No.8, 17-18. ölçüler*

Oktavlardan oluşan melodinin devamında solo keman arpejlerden oluşan bir pasaja bağlanmaktadır. Bu arpejler arasında 121. ölçüde (Şekil 3.2.12), daha sonra 314-315, 318-319 ve 323. ölçülerde bulunan tek tel (sol teli) arpejler de Ernst'in ifade ve tınıya verdiği öncelik ile kullanmış olduğu bir tekniktir (Şekil 3.2.12 ve 3.2.13). Bu teknikte sol elin parmakları normalden daha geniş olarak üçlü aralıklara açılmaktadır. Birinci pozisyonda parmaklar normal aralıklarla basılmaktadır. Üst pozisyonlarda ise 1-2/2-3/3-4 parmakların her biri üçlü aralık açmaktadır.
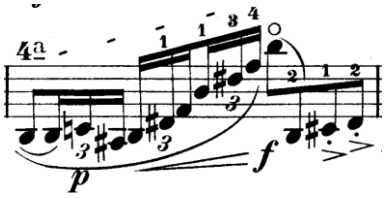


Şekil 3.2.12. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 121. Ölçü*

Bu pasajdaki re sesinin ikinci parmakla basılması önerilmektedir. Sol elde geniş pozisyonlar basarak tek tel arpej pasajın daha akıcı biçimde çalınması sağlanmaktadır.
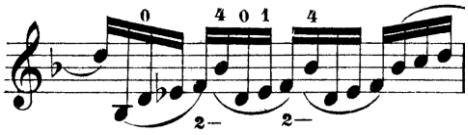


Şekil 3.2.13. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 314. ölçü*

Bu pasajdaki son do sesinin ikinci parmak ile basılması önerilmektedir.
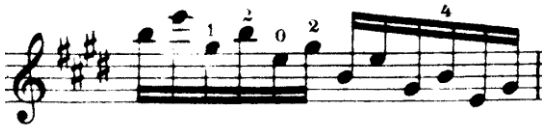


Şekil 3.2.14. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 323. ölçü*

Sol elde bu büyük aralıklı pozisyonları çalışmak için farklı bestecilerden çeşitli örnekler belirlemek uygun olabilir. Kreutzer 25 No'lu etüt, temel parmak açma egzersizleri için uygundur. Burada değişik pozisyonlarda arpejler dördüncü parmak açılarak çalınmaktadır (Şekil 3.2.15).
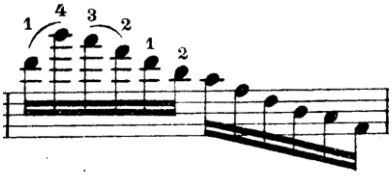


Şekil 3.2.15. *Kreutzer, "Etüt" No.25, 16. ölçü*

Dont Op.35 "24 Etüt ve Kapris"te parmak açma egzersizlerinden özellikle yirmi numaralı etüt konuyla ilgili çalışma için örnek vermeye uygundur. Verilen örnekte üç ve dördüncü parmak ile üçlü aralık açılmakta, aynı zamanda bir ve ikinci parmak ile de üçlü aralık açmaktadır (Şekil 3.2.16).
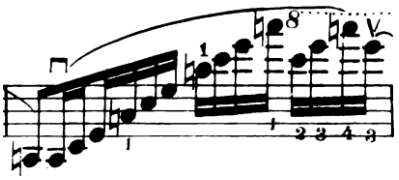


Şekil 3.2.16. *Dont, Op.35 No.20, 3. ölçü*

Aynı etütte birinci ve ikinci parmaklar arasında açılan üçlü aralığın üstüne ikinci ve üçüncü parmaklar ile de üçlü aralık açılmaktadır (Şekil 3.2.17).



Şekil 3.2.17. *Dont, Op.35 No.20, 36. ölçü*

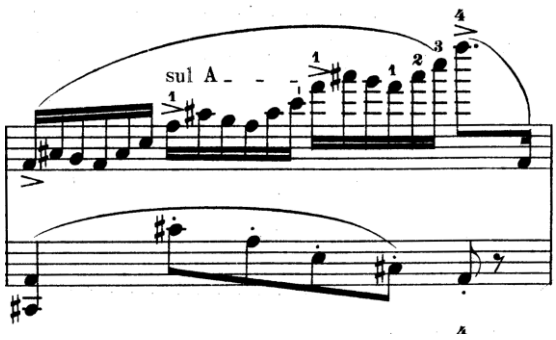
Wieniawski Op.10 "L'Ecole Moderne"den iki numaralı etüt de tek tel arpej çalışmaları için uygun bir eserdir. Çeşitli parmak açma kombinasyonları bir arada kullanılmıştır. Etüdün büyük bölümü arpejlerden oluşmaktadır. Verilen örnekte birinci ve ikinci parmaklar arası üçlü, ikinci ve üçüncü parmaklar ile üçlü, üçüncü ve dördüncü parmaklar arası ise dörtlü aralık açılarak bir arpej çalınmaktadır (Şekil 3.2.18).



Şekil 3.2.18. *Wieniawski, Op.10 No.2, 25. ölçü*
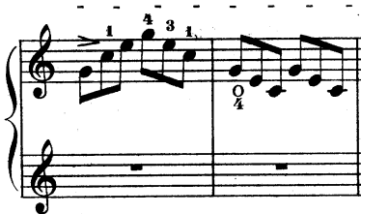
Wieniawski Op.10 No.9 "Les Arpeges" başlıklı etüdün üçüncü varyasyonunda da benzer pasajlar bulunmaktadır. Bu etüt daha önce "The Last Rose of Summer" için verilmiş bir örnekte de bulunduğundan burada tekrarlanmayacaktır.

Wieniawski Op.18 üç numaralı *Allegro moderato* etüt de genel olarak parmak çevikliği, pozisyon atlamalar ve arpejler üzerine yazılmış bir egzersizdir. Farklı pozisyonlarda gelen benzer kalıptaki yapıların yanı sıra özellikle üst pozisyonlarda parmaklar açılarak çalınan arpej kalıpları bulunmaktadır. Şekil 3.2.19'da böyle bir kalıp örnek gösterilmektedir.
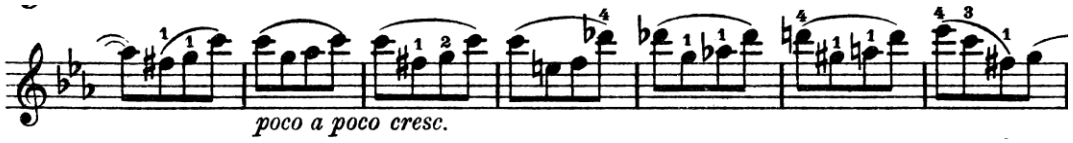


Şekil 3.2.19. *Wieniawski, Op.18 No.3, 6. ölçü*

Wieniawski Op.18 No.4'te ise sol el açılarak çalınan bir arpej grubu bu kez sol telinde görülmektedir. Ernst Op.23 konçertodaki kullanımlara benzer bir çalışma olarak bu etüt de örnek verilmektedir (Şekil 3.2.20).
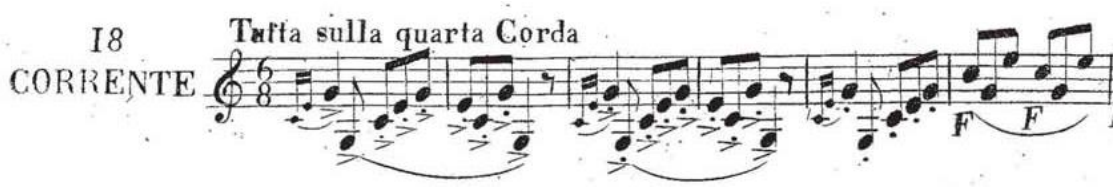


Şekil 3.2.20. *Wieniawski, Op.18 No.4, 35-36. ölçüler*

Vieuxtemps Op.48 yirmialtıncı etüt, sol elde değişen kromatik hareketlerle çeşitli pozisyon kalıpları çalışmak için uygun pasajlar içerir. Bu ve benzeri çalışmalar, sol eli açık ve kapalı farklı pozisyonlara hazırlamak için uygun seçenekler olacaktır (Şekil 3.2.21).



Şekil 3.2.21. *Vieuxtemps, Op.48 No.26, 81-87. ölçüler*

Paganini *Kapris* No.18'in *Corrente* kısmında Ernst'in kullanımına benzer bir örnek bulunmaktadır. Tamamı sol telinde çalınan bu kısımda bulunan arpejler, parmaklar üçlü aralıklar açılarak çalınmaktadır (Şekil 3.2.22).



Şekil 3.2.22. *Paganini, "Kapris" No.18, 1-6. ölçüler*

Bu pasajdaki sol elde büyük üçlü (2 perde) üzerine açılan küçük üçlü (1,5 perde) aralıklar için 1-3-4 parmak numarası önerilmektedir.

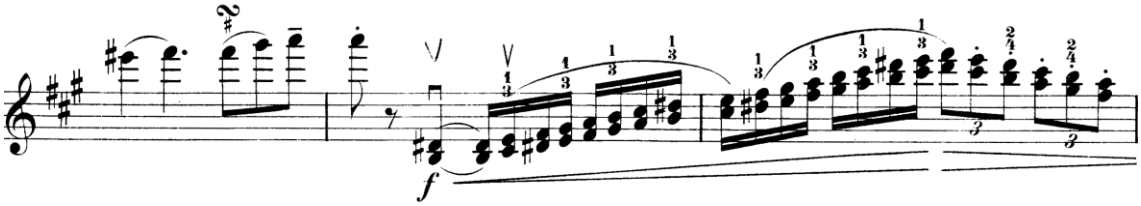
Paganini *Kapris* No.24 Var. I'de de benzer kalıplar farklı pozisyon ve farklı tellerde kullanılmaktadır. Bu örnek aynı zamanda pozisyon geçişlerle bu kalıpları sağlamlaştırmak için uygun bir çalışmadır (Şekil 3.2.23).



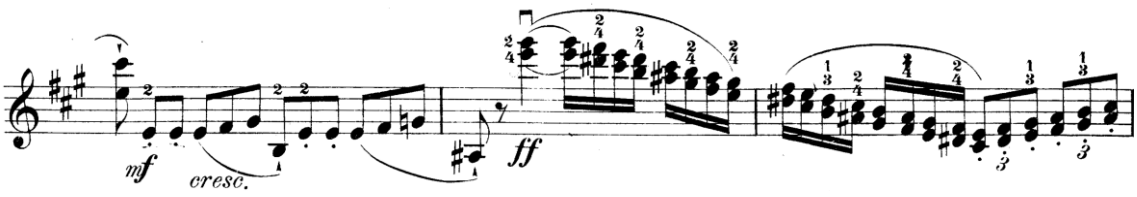
Şekil 3.2.23. *Paganini, "Kapris" No.24, 19-22. ölçüler*

Korguev'in "Keman için Çift Ses Alıştırmalar" adlı metodunda özellikle sekiz ve dokuzuncu bölümler ile onuncu bölümün ilk kısmı da çeşitli pozisyon kalıplarının çift ses olarak çalışılması bakımından oldukça faydalı egzersizlerdir. Bu egzersizlerde bulunan üçlü çift ses aralıklarda 1-3/2-4 parmak numarasının yanı sıra 1-2/3-4 parmak numaraları da kullanılarak bunların birleşimleri kullanılmıştır.

Konçertoda arpejlerden oluşan bu pasaj *piano* nüansta ve *legato* bir biçimde çalınmakta, devamında yükselen nüansla birlikte lirik bir bir melodiye bağlanmaktadır. Tek telde ilerleyen *espressivo* (ifadeli, dokunaklı) melodi ani bir yükseliş ile *forte* üçlü çift ses gam ile farklı tonlara yönelen enerjik bir pasaja ulaşmaktadır. Pasajın 149-150. ve 155-156. ölçülerinde üçlü aralıklardan oluşan çift ses *legato* gamlar bulunmaktadır. Ernst bu çıkıcı ve inici gamlarda (parçanın genel yapısını oluşturan klasik armoni göz önünde tutularak) melodinin ilerlediği yönde beklenenden farklı armonik yapılar kullanarak dinleyiciyi şaşırtır. Bu pasajlarda bulunan beklenmedik armonik yapılar dinleyen için olduğu kadar icracı için de alışılmışın dışındadır. Bu pasajları icra ederken sol elde (fiziksel) olduğu kadar zihnen de hazırlanmak, farklı armonik yapı ve kalıpları *entonasyon* bağlamında çalışmak icracının teknik ve müzikal yetkinliğini artıracaktır (Şekil 3.2.24 ve 3.2.25).



Şekil 3.2.24. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 148-150 ölçüler*
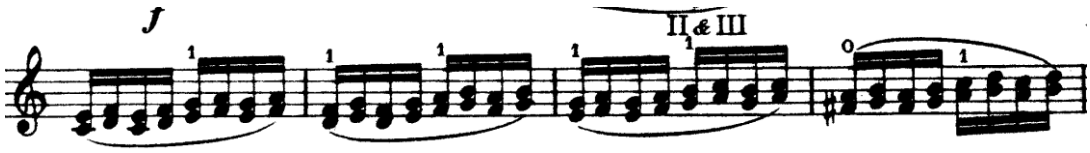


Şekil 3.2.25. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 154-156. ölçüler*

Örneklerde verilen pasajlardan önceki armonik hareketler de görülebilmekte, devamında gelen pasajlarda ise eserin beklenen armonik yapının/kalıpların dışına çıktığı görülmektedir.

Korguev "Keman için Çift Ses Alıştırmalar" IV. Bölüm ve X. Bölüm I. Kısım tüm bu farklı tonlardaki üçlü çift ses gamları çalışmak için önemli bir kaynak olup farklı tonlarda üçlü çift ses pasajları icra ederken karşılaşılabilecek *entonasyon* ve diğer teknik problemlerin çözümüne katkıda bulunmaktadır. Yalnızca 1-3/2-4 parmak numarası değil, geniş aralıklar da açılarak farklı sol el pozisyon kalıpları çalışmak için uygundur.

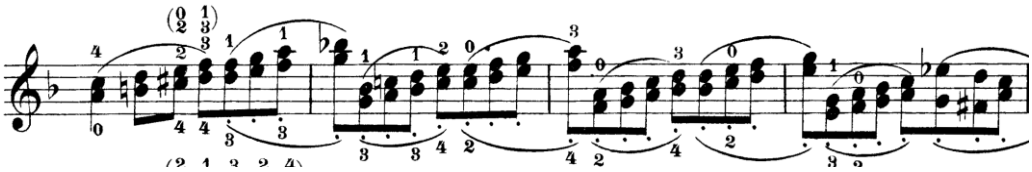
Dont Op.35, sekiz numaralı etüt de tüm tonları içermemekle birlikte, üçlü çift ses icrasında sol el tekniğini sağlamlaştırmak için önemli bir temeldir (Şekil 3.2.26).



Şekil 3.2.26. *Dont, Op.35 No.8, 5-8. ölçüler*
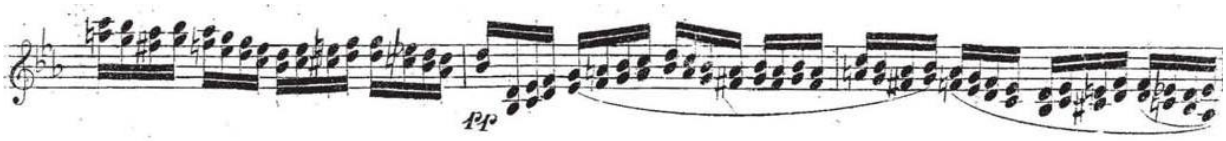
Örnekte de görüldüğü gibi üst pozisyonlara çıkarak farklı aralıklar seslendirilmektedir. Burada sol elin pozisyonunun bozulmaması önemlidir. Sol el, üçüncü parmak üst pozisyonlarda da dik ve yuvarlak basacak şekilde her zaman dik olmalı, gereken yerlerde dirsek içeri alınarak sol elin pozisyonu korunmalıdır. Parmaklar her zaman dik basmalı ve sol el tuşeye dönük vaziyette olmalıdır.

Kreutzer Etüt No.31 de çoğunlukla üçlü çift seslerden oluşmaktadır. Bu etüt 1-3/2-4 parmak numaralarının yanı sıra parmak açarak sol elde farklı birleşimleri de çalıştırmaktadır (Şekil 3.2.27).



Şekil 3.2.27. *Kreutzer, "Etüt" No.31, 38-41. ölçüler*
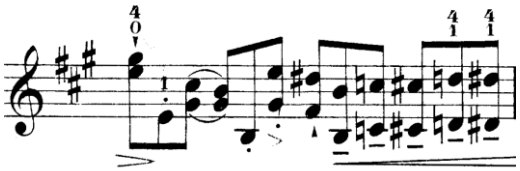
Paganini *Kapris* No.8 de hem ayrı hem de bağlı arşe ile üçlü çift ses pasajlar içermektedir. Bu *kapris*'te bulunan gamlar da sol elde farklı tonlarda üçlü çift ses pozisyon kalıpları ve *entonasyon* çalışmaları için uygun olabilir (Şekil 3.2.28).



Şekil 3.2.28. *Paganini, "Kapris" No.8, 20-22. ölçüler*
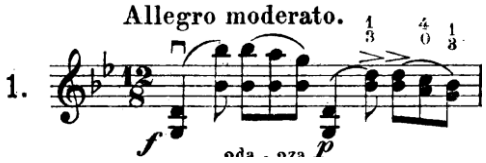
Ernst'in eserlerinde, Op.23 konçerto 151.-152. ölçüler ve 157.-166. ölçüler arasında bulunan pasaj gibi üçlü, altılı, oktav ve onlu vb. çift seslerin birlikte kullanıldığı örneklere sıklıkla rastlanmaktadır.

152. ölçüde önce oktav, sonra altılı ve beşli çift seslerin devamında onlu ve kromatik çıkıcı hareket eden oktav çift ses kullanılmıştır. Bu edisyondaki 151-152. ölçülerde verilmiş arşe bağına ek olarak deyim birliği açısından altıncı ve yedinci sekizliklerin de bağlı çalınması önerilmektedir (Şekil 3.2.29).
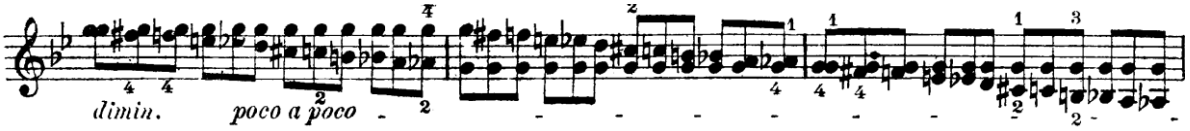


Şekil 3.2.29. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 151. ölçü*

Vieuxtemps Op.16 No.1, yukarıda bahsedilen pasaj gibi farklı çift ses gruplarını bir araya getirmektedir. Bu konser etüdünün ritmik yapısı da şekil 3.2.29'da alıntılanan pasajla benzerlik göstermektedir (Şekil 3.2.30).



Şekil 3.2.30.*Vieuxtemps, Op.16 No.1, 1. ölçü*
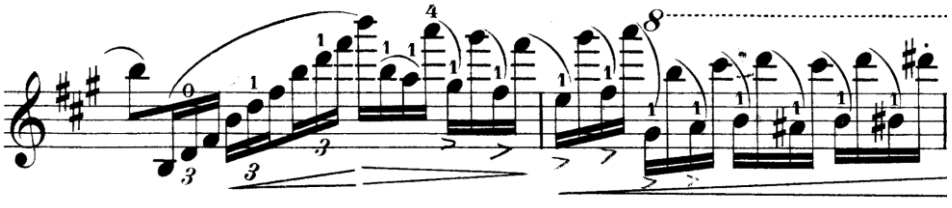
Aynı eserde Vieuxtemps, kromatik yapıyı kullanarak farklı aralıkları bir araya getiren çift ses inici bir gam oluşturmuştur (Şekil 3.2.31).



Şekil 3.2.31. *Vieuxtemps, Op.16 No.1, 24-26. ölçüler*

Konçertodaki hareketli pasajın devamında solo keman yerini *tutti* orkestraya bırakmaktadır. Orkestranın üçlemeler ve noktalı sekizlik-onaltılık ritimlerden oluşan *forte* pasajı keman solonun bitirdiği pasajın bir yankısı olarak görülebilir. Eserin devamında solo kemanın dinleyiciyi şaşırtan ani *piano espressivo* girişiyle melodi Majör tonda devam eder. Bu lirik pasaj giderek tizleşmektedir. Yükselen nüansla birlikte bir sonraki hareketli pasaja ulaşır. 207. ölçüde başlayan bu pasaj, üçlü, altılı, oktav ve onlu çift seslerden oluşan *legato* ve *staccato* onaltılıklar halinde Majör tonda ilerlemektedir. Pasajın devamında onaltılıklar altılamalara dönüşmektedir.

Konçertonun 208-209. ölçülerinde bulunan oktav ve onlu çift seslerdeki ters bağ buradaki pasajın icrasını farklılaştırmaktadır. Bu edisyonda 208. ölçünün ikinci yarısında başlayan oktavlar için 1-4 parmak numarası verilmiştir. Ancak bu pasajın devamında oktavdan onlulara daha kolay bağlanabilmek adına ilk oktav için 2-4, sonraki oktavlar için onlulara dek 1-3 parmak numarası kullanımı önerilmektedir (Şekil 3.2.32).
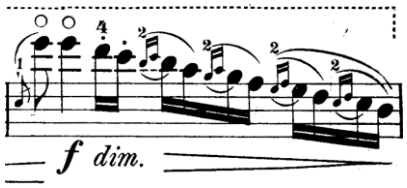


Şekil 3.2.32. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 208-209. ölçüler*

Aynı yapı konçertonun 391-392. ölçülerinde de farklı tonda tekrar edilmektedir. Bu pasaj için de aynı parmak numarası önerilmektedir.
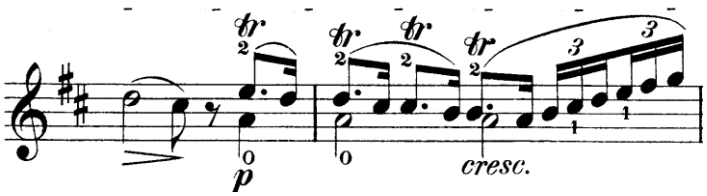
207. ölçüde başlayan hareketli pasaj altılama arpejlere dönüşmektedir. Bu arpejler *legato* ve *staccato* olarak ilerlerken orkestra ile bir diyalog oluşturmaktadır. Bu diyaloğun sonunda orkestranın *tutti* girişi bu kez *dominant* (dizinin beşinci derecesi) tonda sunulmaktadır. Giriş kısmının daha kısa bir sunumundan sonra keman solo ilk temayı *dominant* tonda ve tek sesli yalın bir melodi olarak sunmaktadır.

Ernst keman konçertosunda çeşitli süsleme teknikleri de kullanmıştır. Bunlar çoğunlukla *trill* (bir sesin bir alt ya da üst notası ile hızla yinelenmesi) ve *mordent* (dokunma, duyurulan ilk sesin üst ya da alt sesine dokunularak kendisine dönülen süsleme biçimi) formundadırlar. Ernst konçertonun pek çok yerinde bu süslemeleri kullanmakla birlikte, özellikle bazı pasajlarda bu süsleme tekniklerinden daha çok faydalanmış, tematik yapıyı biçimlendirmede bu süsleme çeşitlerini kullanmıştır. 207-222. ölçüler arasındaki pasajda *mordent*'i sıklıkla kullanmış, özellikle 207. ölçüdeki inici gam, art arda kullanılan *mordent*'lerden oluşmuştur (Şekil 3.2.33).
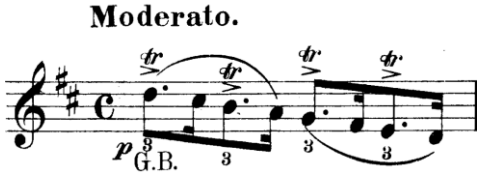


Şekil 3.2.33. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 211. ölçü*

Benzer pasajlar tematik yapının tekrar edildiği yerlerde de gözlemlenmektedir. (390- 394) Besteci *mordent* dışında kullandığı diğer bir süsleme çeşidi de *trill*'dir. Bu tekniği 288. ölçüde başlayan tematik yapıyı geliştirmek için kullanmıştır. Önce kök ses üzerine eklenmiş, daha sonra gelen (303-307. ölçüler) çift seslerde alt seste boş tel kök sesi tutarken üst sesin çaldığı temaya *trill* eklenmiştir (Şekil 3.2.34).
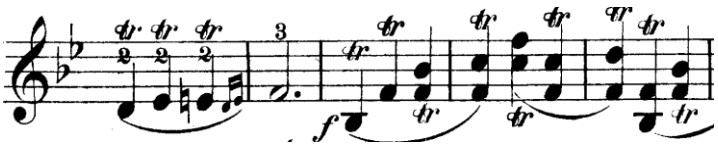


Şekil 3.2.34. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 303-304. ölçüler*

Bu ve benzer kullanımlar üzerine çalışmalar yapmak için Kreutzer'in 18, 19, 20, 21 ve 40. Etütleri uygun içerik barındırmaktadır. Bunlardan özellikle 18. Etüt Ernst'in konçertoda kullandığı tematik yapıya benzerliği ile uygulama açısından örnek gösterilebilir (Şekil 3.2.35).



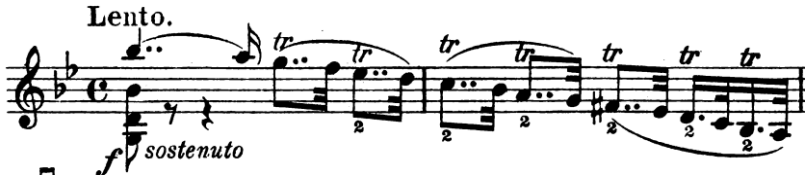
Şekil 3.2.35. *Kreutzer, "Etüt" No.18, 1. ölçü*

Kreutzer 40. Etüt ise diğer egzersizlerden ayrı olarak, biri sabit ses, diğeri *trill* olarak çalınan çift sesli bir çalışma için örnek gösterilebilir (Şekil 3.2.36).
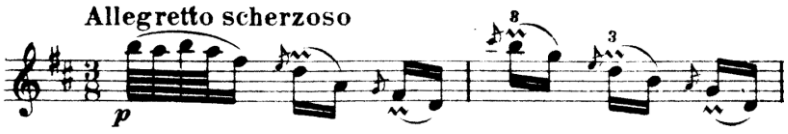


Şekil 3.2.36. *Kreutzer, "Etüt" No.38, 11-15. ölçüler*

Ernst'in kullanımına benzer bir *trill* çalışması Vieuxtemps Op.48, 29 numaralı etütte de görülmektedir. Burada da Kreutzer 18 numaralı etütte verilen örnek gibi Ernst'in konçertoda kullanmış olduğu tematik yapıya benzer bir ritmik ve melodik yapı gözlenmektedir (Şekil 3.2.37).



Şekil 3.2.37. *Vieuxtemps, Op.48 No.29, 1-2. ölçüler*

Mordent çalışması için Dont Op.35, altı numaralı etüt temel bir egzersiz olarak önerilmektedir (Şekil 3.2.38).



Şekil 3.2.38. *Dont, Op.35 No.6, 1-2. ölçüler*

Daha ileri çalışmalar için Paganini *kapris*'ler No.10 ve 20 örnek gösterilebilir. (Şekil 3.2.39 ve 3.2.40).

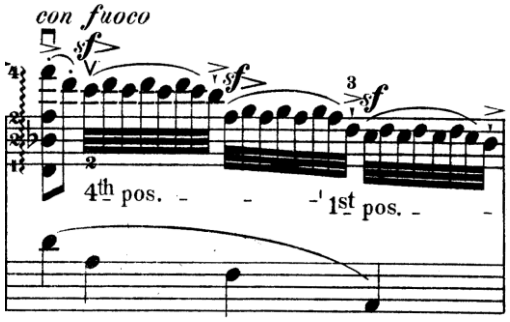


Şekil 3.2.39. *Paganini, "Kapris" No.10, 4-5 ölçüler*



Şekil 3.2.40. *Paganini, "Kapris" No.20, 25-26. ölçüler*

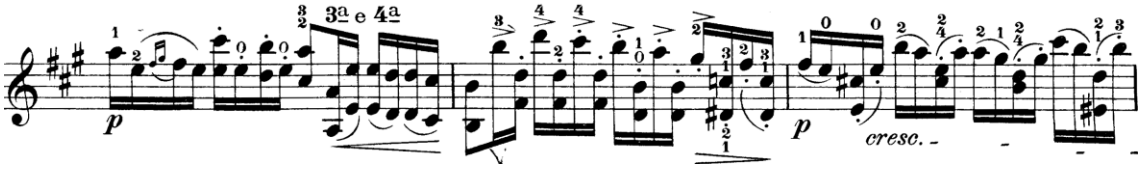
Wieniawski Op.18 No.1'de ise bu tür bir süsleme çalışmasına farklı bir yaklaşımla süsleme içerisinde ayrı arşe kullanılmıştır. Buradan yola çıkılarak *trill* ve benzeri birden fazla ses barındıran süslemeler üzerine farklı arşe çalışmaları ve daha ileri düzey egzersizler yapılabilir (Şekil 3.2.41).



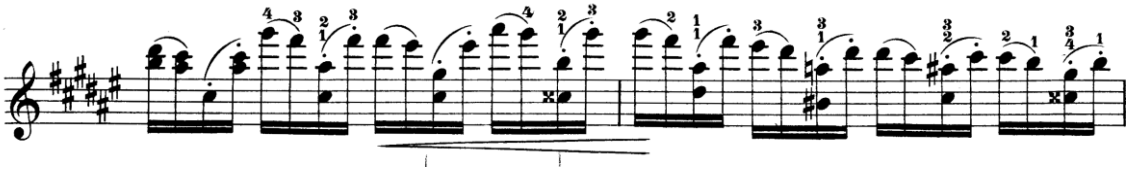
Şekil 3.2.41. *Wieniawski Op.18 No.1, 73. ölçü*

Vieuxtemps Op.48 No.16, yukarıda belirtilmiş olan *trill, mordent* ve çarpmalar (*acciaccatura)* gibi çeşitli süslemelerin bir arada bulunduğu bir çalışma örneğidir.

Ernst'in keman konçertosunda bulunan farklı bir ifade türünde ise üst seslerdeki çift sese karşı altta tek ses ya da tersi olarak alttaki çift sese karşı üstte tek ses olarak seslendirilen üç sesli akorlar arpej biçiminde, onaltılık ritim ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Ernst bu pasajlarda genellikle asimetrik arşeler kullanmıştır. Bu tür pasajlarda arşeyi çekerek çift ses, iterek tek ses çaldıktan sonra arşeyi iterek çift ses, çekerek tek ses çalınması gerekebilmektedir. Bu yapılar özellikle 213-220. ve 398-400. ölçüler arasında yoğun olarak kullanılmaktadır (Şekil 3.2.42 ve 3.2.43).



Şekil 3.2.42. *Ernst, Op.23, "Keman Konçerrtosu", 212-215. ölçüler*
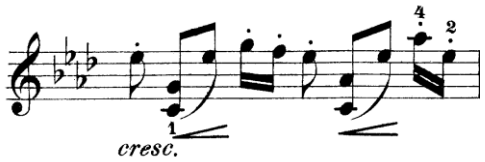


Şekil 3.2.43. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 398-399. ölçüler*

Buradaki esas zorluk, bu pasajlardaki onaltılık nota değeri eserin canlı *Allegro moderato* temposu ile birleşerek oldukça hızlı bir hareket gerektirdiğinden, pasaj boyunca birbirine karşı gelen tek ses ve çift sesleri sol elde bir akor gibi aynı anda basma gerekliliğidir. Ernst'in bu tekniği kullanma biçimi incelendiğinde arşe bağlarının
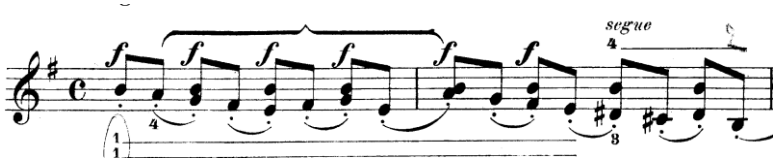
zaman zaman sol elde akorları oluşturan nota gruplarına karşıt hareket ettiği görülmektedir. Bu da icracıya ters ve aksak bir his vermektedir. Genellikle alt sesten yukarıya doğru kurulan akorlar, kalın tellerden inceye doğru arşeyi çekerek çalındığında daha rahat ve doğal olarak seslendirilebilmektedir. Ernst'in kullanımında ise üst sesten aşağıya doğru hazırlanmak zorunda kalan sol el ve geniş pozisyonlar çeşitli teknik zorluklar yaratmaktadır. Çift sesler çekerek, tek sesler ise iterek çalınmaktadır. Bu durumda üst seslerde çift ses gelen ve bunların arşe ile çekerek çalındığı pasajlarda arşenin doğal hareketine zıt bir hareket yapıldığından icracı ve dinleyiciye (ritmik açıdan) ters ve aksak bir his yaratmaktadır.

Burada özellikle sol elde birden fazla sesi eşzamanlı basma çalışması için özellikle Kreutzer 33, 34 ve 35 numaralı etütler temel çalışmalardır. 35 numaralı etüt, altta çift ses basılı tutularak üste eklenen tek ses örnekleri vermektedir. Bu örneklemin hem çekerek hem de iterek gelen arşeleme ile çalışılması önerilmektedir (Şekil 3.2.44).
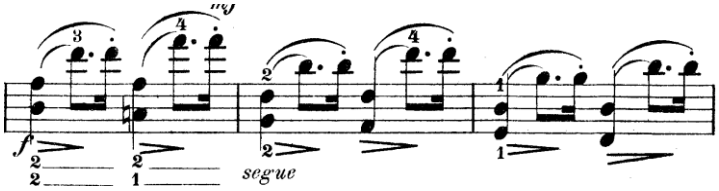


Şekil 3.2.44. *Kreutzer, "Etüt" No.35, 15. ölçü*

34 numaralı etüt ritmik yapının tersi bir arşe kullanımıyla aksaklık hissi vermektedir (Şekil 3.2.45).
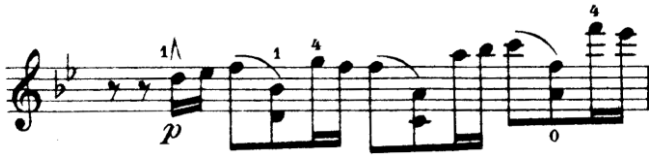


Şekil 3.2.45. *Kreutzer, "Etüt" No.34, 1-2. ölçüler*

33 numaralı etüt ise yukarıda doğal olarak tanımlanan yapılardan oluşan bir egzersiz olup arşe ile aşağıdan yukarıya doğru sıralanan notalar çekerek çalınmaktadır (Şekil 3.2.46).
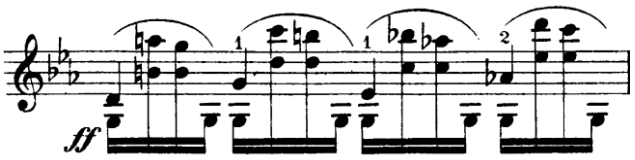


Şekil 3.2.46. *Kreutzer, "Etüt" No.33, 21-23. ölçüler*

Dont Op.35, 23 numaralı etütte benzer bir yapı bulunmaktadır. Hem çekerek hem de iterek çift sese karşı tek ses bir arpej biçiminde olan seslerde hem doğal hareket hem de tersi olarak bahsi geçen hareketler çalışılmaktadır (Şekil 3.2.47).
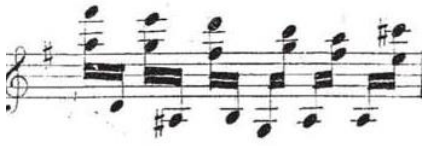


Şekil 3.2.47. *Dont, Op.35 No.23, 7. ölçü*

Vieuxtemps Op.16, No.3 ve 4 konser etütleri de benzer teknik çalışmalar barındırmaktadır. Dördüncü etütte sol elde aynı parmakla iki tele birden basılan beşli aralık sık sık kullanılmış, bu aralığı basılı tutan sesin üzerine tek ses eklemiştir (Şekil 3.2.48).



Şekil 3.2.48. *Vieuxtemps, Op.16 No.4, 48. ölçü*
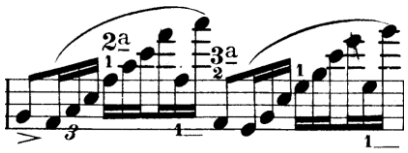
Bu konuda ileri seviye çalışmalara örnek vermiş başka bir besteci olan Paganini'nin No.15 *kapris*'inde bu teknik kullanılmıştır. Birbirlerine karşı gelen tek ve çift sesler özellikle büyük aralıklar, oktav ve onlulardan oluşmaktadır (Şekil 3.2.49).



Şekil 3.2.49. *Paganini, "Kapris" No.15, 25. ölçü*
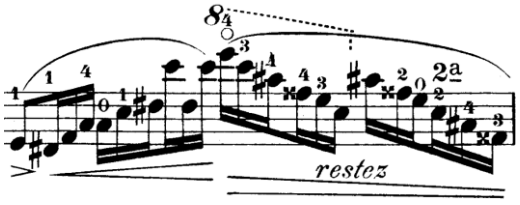
Konçertoda ilk temaların farklı tonda tekrarından sonra farklı temalar içiçe geçerek birbirleriyle daha karmaşık bir ilişki kurmaktadırlar. Geneli *piano* olan bu lirik temalar sonunda 288. ölçüde yeni *dolce* (tatlı) bir tema sunulmaktadır. Bu tema *trill* ile işlenerek 312. ölçüde arpejlerden oluşan yeni bir hareketli temaya bağlanmaktadır.

Konçertonun 223-235, 283-286, 312-341 ve 430-433. ölçüleri arasındaki pasajlarda Ernst, tematik materyalde arpej çeşitlemeleri kullanmıştır. 223. ölçüdeki arpejlerin sonları oktav üzerine onlu aralık ile bitmektedir. Bu pasajdaki oktav üzerine onlu aralıkları rahat ve akıcı bir biçimde çalabilmek için onlular 1-4, hemen öncesinde gelen oktavlar ise 1-3 parmak numarası ile çalınmaktadır. Burada daha önce örneklenmiş olan 1-3 oktav parmak numarası, besteci tarafından bu kez oktav ve onlu aralıkların art arda rahat biçimde çalınabilmesi amacıyla kullanmıştır (Şekil 3.2.50).



Şekil 3.2.50. *Ernst, Op.23, Keman Konçertosu, 223. ölçü*

224. ölçüde bulunan arpej için örnekte verilen edisyondan farklı bir parmak numarası önerilmektedir. Buna göre ölçünün üç ve dördüncü zamanında bulunan inici arpejlerde ilk altılama için 4-4-3-2-1-3; ikinci altılama içinse 1-4-2-2-1-3 parmak numarası önerilmektedir (Şekil 3.2.51).
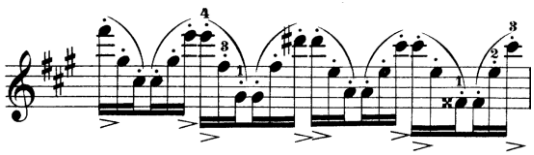


Şekil 3.2.51. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 224. ölçü*

Bu parmak numaraları ile aynı telde daha uzun süre kalınarak altılama grupları daha akıcı biçimde çalınabilmektedir.
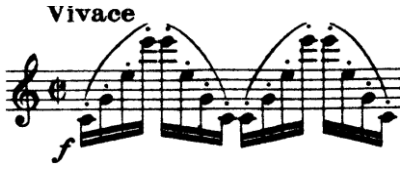
Ernst'in yukarıda bahsedilen ölçü numaraları arasındaki pasajlarda kullandığı sol el teknikleri incelendiğinde özellikle aynı pozisyonda açılan oldukça büyük aralıklar, oktavlar, onlular, çok yüksek pozisyonlara çıkan tek tel arpejler ve tonalitede beklenenin dışında sürpriz bir etki yaratan armonik değişimlerden kaynaklanan alışılmadık parmak numaraları ön plana çıkmaktadır. Özellikle 149-150, 214-218, 222-227 ve 398-400. ölçüler arasında beklenmedik armonik yönelimler dikkat çekmektedir. Bu pasajlar için daha önce önerilmiş olan arpej egzersizlerinin yanı sıra sol elde açılan geniş pozisyonlarla ilgili teknik örnekler bir araya getirilerek icracı tarafından bu tekniklerin birleşimleri ile ilgili çalışmalar geliştirilebilir.

Bestecinin arpej pasajlarda yaygın olarak kullandığı arşe tekniği *legato* olmakla birlikte 226 ve 230. ölçülerde bağlı *spiccato* kullanılmıştır (Şekil 3.2.52).



Şekil 3.2.52. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 226. ölçü*
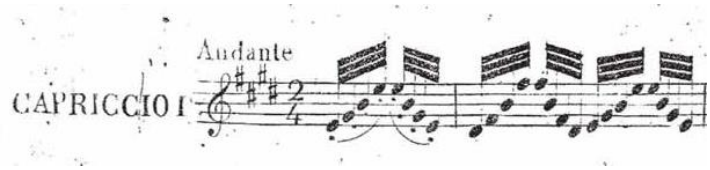
Bu arşe tekniğine ilk olarak 19. yy. başlarından itibaren rastlandığı ve o dönemde yalnızca keman virtüözlerinin eserlerinde kullandıkları bir teknik olduğundan dönemin keman metotlarında henüz bu tür bir teknik çalışmaya rastlanmamaktadır. (Stowell, 1985, s. 169) Dolayısıyla bu tür bir teknik çalışma için örnek etüt, *kapris* ve egzersizler Paganini, Ernst gibi bestecilerin dönemi ve sonrasında yaşamış olan bestecilerin çalışmalarında yer almaktadır. Örnek olarak Dont Op.35 No.19 (Şekil 3.2.53); Vieuxtemps Op.48 No.31 (Şekil 3.2.54); Paganini "*Kapris*" No.1 (Şekil 3.2.55) ve Wieniawski Op.10 No.9 "Les Arpeges" başlıklı etüdün 1 ve 2. varyasyonları gösterilebilir (Şekil 3.2.56 ve 3.2.57).



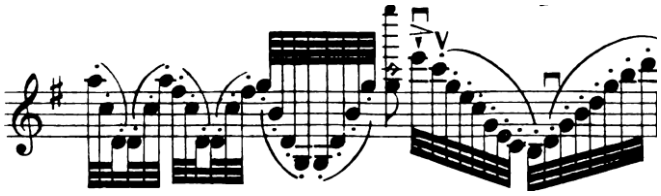
Şekil 3.2.53. *Dont, Op.35 No.19, 1. ölçü*



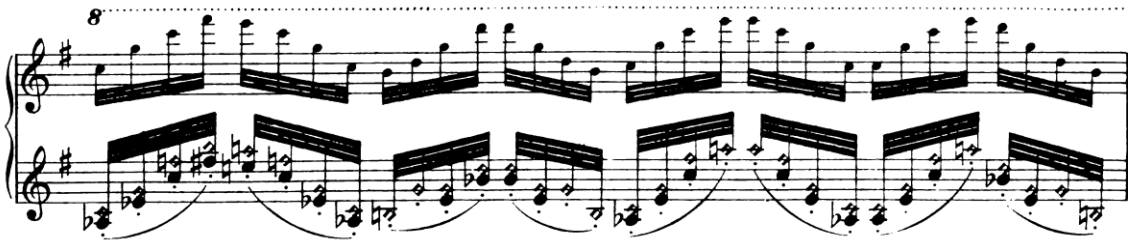
Şekil 3.2.54. *Vieuxtemps, Op.48 No.31, 65. ölçü*



Şekil 3.2.55. *Paganini, "Kapris" No.1, 1. ölçü*



Şekil 3.2.56. *Wieniawski, Op.10 No.9, 18. ölçü*
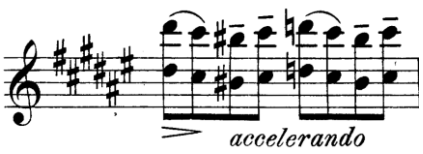


Şekil 3.2.57. *Wieniawski, Op.10 No.9, 45. ölçü*

Konçertonun 312. ölçüsünde başlayan arpejlerden oluşan pasaj Majör tonda başlamakta, sonrasında ise ilgili minör ve farklı tonlara yönelerek ilerlemektedir. Pasajın sonunda orkestranın *fortissimo* bağlantısı ile solo keman daha önce sunulmuş olan Majör *cantabile* (şarkı söyleyerek) bir temaya ulaşır. Bu kez tema farklı tonlara
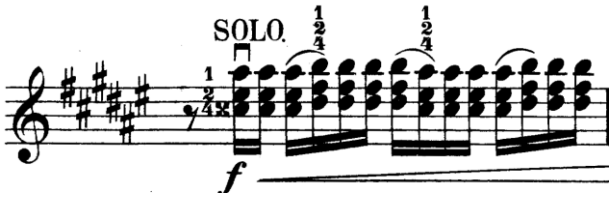
yönelerek karmaşıklaşmaktadır. Bu temanın bağlandığı, arpejlerden oluşan bir tema ile eserin tansiyonu yükselmekte ve *coda'*dan önceki doruk noktasına ulaşmaktadır.

Ernst'in keman konçertosunda sıklıkla ancak kısa motiflerde kullanmış olduğu diğer bir yapı ise *kromatik* harekettir (yarım seslerden oluşan dizi). Bu konudaki çalışmalar ve teknik öneriler özellikle Leopold Mozart'ın "Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756) keman metodu ve bu çalışmayı temel alan diğer bazı çalışmalarda 18. yy.'dan beri bulunmaktadır. Kromatik gamlar ve bunların çalışma şekilleri, çeşitli parmak numaraları önerileri icracılara göre farklılık göstermektedir. Günümüzde de kromatik pasajların icrasına yönelik farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. İcra edilecek pasajın müzikal karakterine göre şekillenen bu kurallar sabit pozisyonda iki, pozisyon değişimli pasajlarda iki olmak üzere dört ana grupta toplanabilir. Sabit pozisyonda 1-1-2-2-3-3-4 şeklinde parmakların sesler arasında kayarak hareket ettiği bir seçeneğe karşılık her parmakla bir ses çalınmasını öneren bir yaklaşım bulunmaktadır. Pozisyon değişimli pasajlarda ise çalınan pasajın diyez veya bemollü bir ton olmasına göre değişen ve çalınacak ses sayısına göre şekillenen seçenekler bulunmaktadır. (Stowell, 1985, s. 262) Ernst'in kromatik hareketi üçlü, altılı oktav ve onlu gibi çift ses pasajlarda kullanış biçimi ve konuya yaklaşımı ise çok daha üstün bir sol el tekniği gerektirmektedir. Kromatik dizinin doğası gereği her sesin arasında yarım perde (klasik armonideki en küçük aralık) bulunmaktadır. Buna ek olarak oldukça üst pozisyonlarda yazılmış hızlı pasajlar bu küçük aralıkların doğru bir *entonasyon* ile akıcı bir biçimde çalınmasını daha da zorlaştırmaktadır. Özellikle oktav ve onlu çift ses kromatik hareket bulunan pasajlarda sıklıkla 1-3/2-4 parmak numarası kullanılması önerilmektedir. Zaman zaman 1-3/1-3 ve 2-4/2-4 parmak numaraları ile sol elde daha sabit bir yaklaşımla *entonasyon* bakımından daha doğru ve müzikal anlamda daha akıcı bir sonuç elde edilebilir. Aşağıdaki örnek pasajda sekizliklerden oluşan her iki dörtlü grup için de 2-4/1-3/1-3/1-3 parmak numarası önerilmektedir. Genel yaklaşım art arda gelen yarım sesler için 1-3/1-3 ya da 2-4/2-4 parmak numarası tam perde aralıklar içinse 1-3/2-4 parmak numarası kullanımı şeklindedir (Şekil 3.2.58).
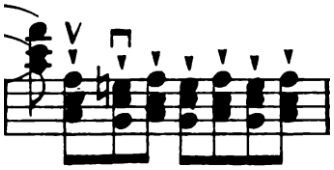


Şekil 3.2.58. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 448. ölçü*

Konçertonun *coda'*dan önce ulaştığı 403 ve 405. ölçülerde bulunan ve *kromatik* hareket eden üç sesli akorlar oldukça zor bir teknik barındırmaktadır. Ancak akorların buradaki asıl kullanım amacının *recitativo* (konuşmaya yakın bir serbestlik ve üsluplaözel ifade veya dramatik bir etki yaratmak üzere kullanılır) pasaj öncesi eserin gerilimini zirveye taşımak olduğu gözlenmektedir. Bu yaklaşım bir kez daha Ernst'in teknik zorlukları müzikal ifadenin hizmetinde kullanma biçiminin bir örneği olarak görülebilir. Bu akorların en önemli teknik zorluğu ise akorun kırılarak değil üç sesi aynı anda duyurarak çalınması gerekliliğidir. İki bağlı, iki ayrı arşe bağı ile yazılmış onaltılık akorlardan oluşan bu pasajı çalabilmek, yetkin bir sol el tekniği gerektirmektedir (Şekil 3.2.59).
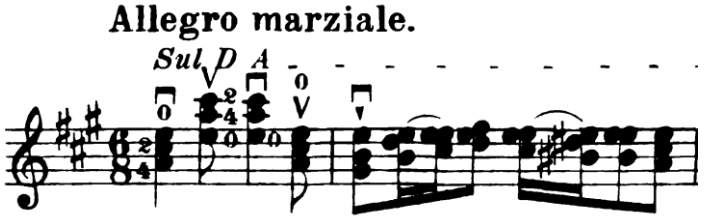


Şekil 3.2.59. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 405. ölçü*

Wieniawski Op. 10 No. 7 "La Cadenza" başlıklı etüdü, üç sesli akorların çekerekiterek arşe ile çalışıldığı bir eser örneği olarak gösterilebilir (Şekil 3.2.60).
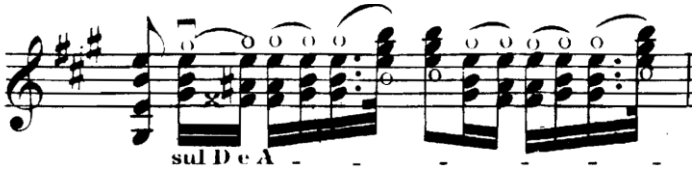


Şekil 3.2.60. *Wieniawski, Op.10 No. 7 "La Cadenza", 26. ölçü*

Üç sesli akorların *legato* ve ayrı olarak çalışılabileceği başka bir örnek ise yine Wieniawski Op.10, sekiz numaralı etüttür (Şekil 3.2.61).
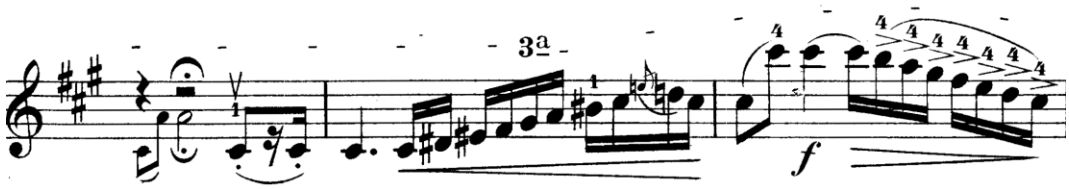


Şekil 3.2.61. *Wieniawski, Op.10 No.8, "Le Chant du Bivouac",6. ölçü*

Konçertoda Ernst'in kullandığı yapıya oldukça benzer bir pasaj Wieniawski Op.14 birinci keman konçertosunda da görülmektedir (Şekil 3.2.62).



Şekil 3.2.62. *Wieniawski, Op.14, "Keman Konçertosu", 154. ölçü*

Ernst keman konçertosunda üç sesli *legato* akorlardan oluşan pasajın devamında orkestra *fortissimo* nüanstan *piano'*ya doğru sakinleşmektedir. Devamında 415-429. ölçüler arası keman solo partisindeki *recitativo* pasajın tamamı sol ve re tellerinde oldukça üst pozisyonlara çıkmakta ve çoğunlukla tek telde çalınan gamlar barındırmaktadır (Şekil 3.2.63).
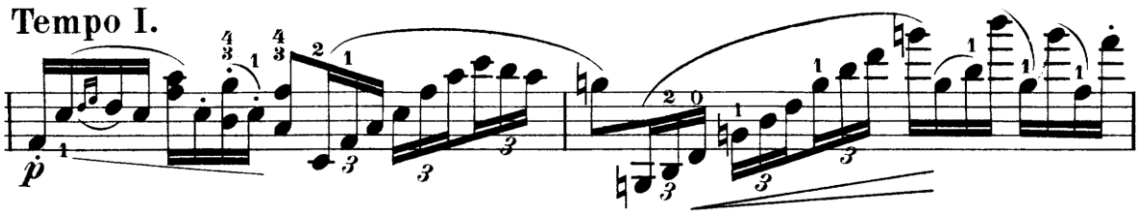


Şekil 3.2.63. *Ernst, Op.23 "Keman Konçertosu", 425-427. ölçüler*

Ernst'in daha aşağıda çalınabilecek bir notayı daha üst pozisyonda çalarak farklı bir ifade yakalaması ile ilgili daha önce çeşitli örnekler verilmiştir. Bu yazım tekniği kemanda farklı tonlar ve müzik arayışını virtüöz tekniklerle harmanlayan Ernst'in müzikal yaklaşımına oldukça güzel bir örnek sergilemektedir. Daha kalın tellerde üst seslerde daha yuvarlak ve sıcak bir tını yakalanmaktadır. Bu pasajda keman solo ile

orkestrada korno solo bir diyalog halindedir ve Ernst kalın tellerde üst seslere çıkarak bu diyalogu insan sesine oldukça benzer ve dramatik bir biçimde sunmuştur.

Recitativo pasajın devamında solo keman aniden hareketli arpejlerden oluşan *coda* bölümüne başlamaktadır (Şekil 3.2.64).



Şekil 3.2.64. *Ernst, Op.23, "Keman Konçertosu", 430-431. ölçüler*
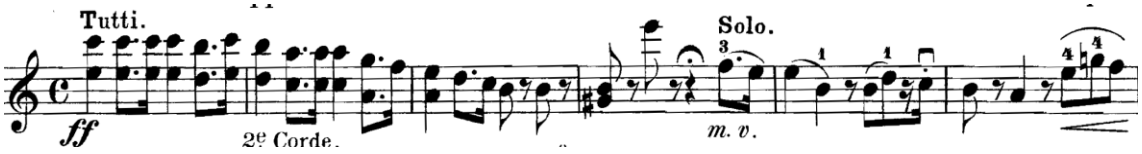
Bu pasajın devamında solo kemanın sunduğu ilk temadakine benzer *legato* oktavlarla eserin tansiyonu giderek yükselmektedir. *Molto ritenuto* (hızı azaltarak, tutarak) geçiş ile 442. ölçüde eser Majör final temasına ulaşır ve keman solonun parlak finalinin ardından orkestranın *doppio movimento* (iki kat hareketli, hızlı) ve *fortississimo* (*fortissimo*'dan kuvvetli) finali ile eser görkemli bir biçimde sona erer.

3.3. Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'Otello de Rossini

Ernst bu eseri Rossini'nin (1792-1868) "Otello" (1816) operasından birinci perdedeki marş "March" ve üçüncü perdedeki Desdemona'nın "Assisa Appiè d'un Salice" aryasından temalar üzerine yazmıştır. Özgün eser ise, Shakespeare'in (1564-1616) "Othello"(1603) adlı tragedyasına da esin kaynağı olan Giovanni Battista Gyraldi'nin "De Gli Hecatommithi" (1565) adlı eserinden "Disdemona ve Mağribi" adlı öyküdür. Rossini'nin bu operayı yazdığı dönemde kendisi ve librettistinin (opera metin yazarı) Shakespeare'in tragedyasından haberleri olmadığı bilinmektedir. Opera ise özgün eserdeki öykünün Fransız uyarlamasına dayanmaktadır. (Wills, 2011, s. 86) Ve uyarlama ile özgün eserdeki öykü arasında pek çok farklılık bulunmaktadır. Ernst'in yazmış olduğu giriş, tema, bir ve ikinci varyasyon, *romanza* (romans), üçüncü varyasyon ve final bölümlerinden oluşan eser Op.11 olarak numaralandırılmıştır. Eser tema ve varyasyonlar formuna benzemekle birlikte Ernst'in bu formu kullanım şekli, ait olduğu dönemdeki alışılmış tema-varyasyonlar biçiminden farklıdır. Bu form, Liszt ve Sigismond Thalberg (1812-1871) gibi bestecilerin de eserlerinde benzer biçimlerini

kullandıkları, daha yenilikçi bir formdur. Bu eserde Ernst, yalnızca Rossini'nin Otello operasından temalar üzerine çeşitlemeler yazmak yerine kendi özgün bestelerinden oluşan bölümlerle bu temaları bir arada kullanarak Liszt'in daha sonra kendi bestelerinde "Reminiscences" (hatıralar) adını verdiği formun benzeri, özgün bir biçime ulaşmıştır. Otello operasındaki marştan esinlenen *tutti* ritmik yapıya karşı, kendi bestelerinden oluşan lirik pasajlarla bir diyalog oluşturmuştur. Rowe'a (2008, s. 70-71) göre eser, keman için yazılmış ilk çok-temalı *fantasy* (belirli bir kuruluş biçimi olmayan, bağımsız beste türü) olmasıyla keman repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Rowe, bu eseri Wieniawski'nin "Faust Fantasy" ve Pablo de Sarasate'nin (1844-1908) "Carmen Fantasy" eserleri ile birlikte bu formda yazılmış, keman repertuvarında önemli yeri olan üç eserden biri olarak göstermektedir. (2008, s. 71) Bu bölümde Ernst'in eserde kullanmış olduğu virtüöz teknikler incelenecek ve çalışma örnekleri verilecektir.

Eser orkestra/piyanonun marş ritminde dört ölçülük kuvvetli *fortissimo* girişiyle başlar. Bu kısa girişin hemen ardından solo kemanın zıt karakterde *mezza voce* (yarım ses, hafif) ve *legato* girişi duyulmaktadır (Şekil 3.3.1).



Şekil 3.3.1. *Ernst, "Otello Fanstasy", 1-6. ölçüler*

Eserde 15 ve 176. ölçülerde 4-4 parmak numarası kullanılarak çalınan inici gam benzeri pasajlar bulunmaktadır. 15. ölçüde *legato* olarak çalınan pasaj, verilen parmak numarası ile birlikte çalındığında *glissando* (aynı parmağı tuşede kaydırarak) etkisi yaratmaktadır (Şekil 3.3.2).
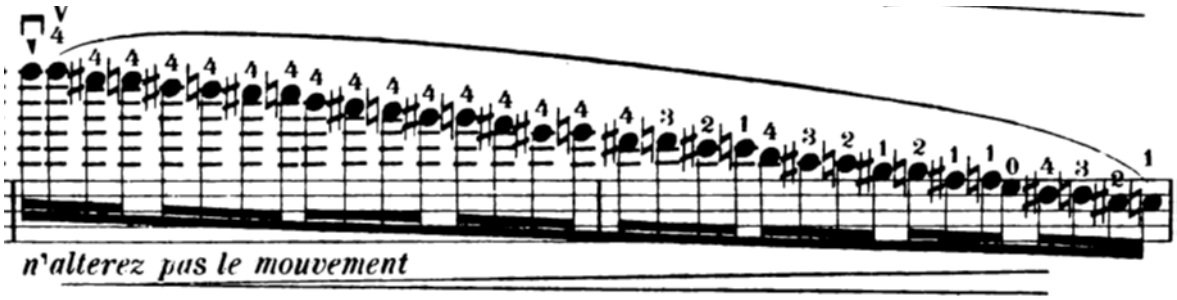


Şekil 3.3.2. *Ernst, "Otello Fantasy", 15. ölçü*

176. ölçüde ise benzer bir geçiş pasajında yine sol elde kullanılan yukarıdaki teknik bu kez bağlı *staccato* arşe ile çalınmaktadır.

Bu teknik 19. yy.'ın başlarından itibaren virtüöz eserlerde kullanılmaya başlanmış olup pek çok etüt kitabında yer almamaktadır. Zamanla bu ve benzeri tekniklerin yaygınlaşıp kabul görmesi, keman tekniği repertuvarında yer almalarını sağlamıştır. İncelenen çalışmalar arasında burada kullanılan tekniğin yer aldığı iki çalışma bulunmaktadır. Bu iki çalışma da besteci/keman virtüözü Wieniawski'ye aittir.

Bestecinin Op.10 "L'ecole Moderne" başlıklı eserinden No.6'da sol elde 4-4 parmak numarası kullanılarak *legato* arşe ile çalınan bir pasaj bulunmaktadır. Bu etütte ayrıca 1-2-1-2 parmak numarası kullanılan çıkıcı *diatonik* (tam seslerden oluşan veya yarım seslerin tam sesler ile birlikte kullanıldığı gam) ve *kromatik* gamlar da bulunmaktadır. Wieniawski'nin Op.18, altı numaralı etüdünde de *legato* ve *kromatik* inici/çıkıcı gamlar bulunmaktadır. Bunların arasında yine 4-4 parmak numarası kullanılan örnekler verilmiştir. Aşağıda Op.10 No.6'dan örnek bir pasaj görülmektedir (Şekil 3.3.3).
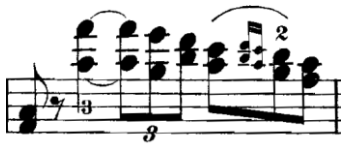


Şekil 3.3.3. *Wieniawski, Op.10 No.6 "Prelude", 62. ölçü*

Bu teknikleri icra sırasında sol elde parmaklar dik basılmalıdır. Çok hafif basılması halinde elde edilen ses çok net olmayacaktır. Kromatik dizideki her bir ses için yavaş tempoda sol elde pozisyon geçerek sesler tek tek çalışılmalıdır. Daha sonra tempoyu giderek hızlandırarak pasajdaki netliğin kaybolmamasına dikkat edilmelidir.

Kemanın la minör zarif solosu orkestra/piyanonun marş *tutti'*sinden sonra do minör tonunda tekrarlanır ve devamında melodi geliştirilerek Majör tonda ilerlemektedir.
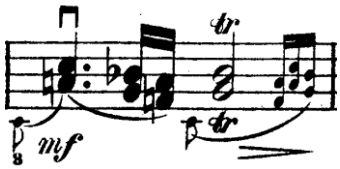
Tema ve varyasyonlardan oluşan "Otello Fantasy"de melodiyi çeşitli süslemeler kullanarak çeşitlendirme ve eserin formuna uygun biçimde geliştirme yoluna gidilmiştir. Çarpma, *mordent* ve *trill*'in yanı sıra burada kullanılan süsleme yöntemlerinden bir diğeri de küçük süsleme notalarıdır. Ernst'in bu süsleme notalarını

kullanımı incelendiğinde ait olduğu dönemde sık karşılaşılmayan virtüöz kullanım örnekleri bulunmaktadır. Eserin 32. ölçüsünde üçlü ve altılı çift seslerden oluşan inici gamın sonuna doğru üçlü çift sesten oluşan küçük süsleme notaları bulunmaktadır. Genellikle tek ses nota gruplarından oluşan bu süsleme notalarını Ernst çift ses olarak kullanmıştır (Şekil 3.3.4).



Şekil 3.3.4. *Ernst, "Otello Fantasy", 32. ölçü*
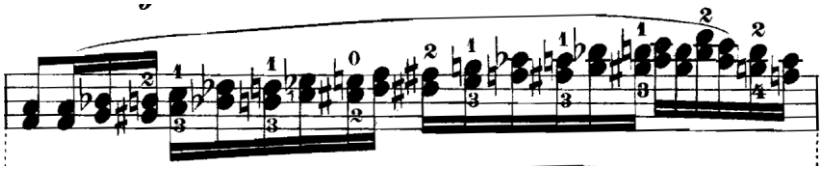
Kreutzer 39 numaralı etüt çeşitli süsleme notalarını bir arada kullanan, özellikle çift ses *trill* ve çift ses süsleme notalarının sık kullanıldığı bir çalışmadır. Daha önce belirtilmiş süsleme çeşitleri üzerine verilen çalışma örneklerinin yanında bu etüt de tamamlayıcı bir egzersiz olacaktır (Şekil 3.3.5).



Şekil 3.3.5. *Kreutzer, "Etüt" No. 39, 3. ölçü*
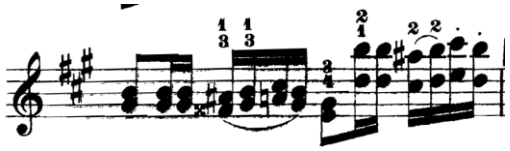
Bu ve benzeri pasajlardaki süsleme notalarının zamanlaması, hangi notanın süresine ait oldukları göz önünde bulundurularak çalışılmalıdır. Özellikle üçlü çift seslerde gelen süsleme notalarının temiz ve net çıkabilmesi için sol elde parmaklar dik basılmalıdır. Nota değerleri kısa olduğundan seslerin anlaşılabilirliğini korumak için sol elde parmak basma çevikliği yerine basılan parmakları çevik bir biçimde kaldırabilme yaklaşımı daha faydalı olacaktır. Ayrıca *trill* pasajın *entonasyon* bakımından temizliği için eğer *trill* notası ana sesten yarım perde uzaktaysa, normalde çalındığından daha pes çalınmalıdır. Buna karşılık eğer *trill* notası ana sesten bir tam perde uzaktaysa, normalde çalındığından daha tiz çalınmalıdır. Bu yaklaşımın sebebi *trill* hareketinin hızlı olmasından dolayı kulağa yanıltıcı gelmesidir. Seslerin *trill* ile daha temiz duyulabilmesi için bu çalışma önem taşımaktadır.

*"*Otello Fantasy*"*nin 36. ölçüsünde üçlü çift seslerden oluşan *kromatik* gam bulunmaktadır. Ernst'in *kromatik* yapıyı kullandığı farklı örneklere daha önceki bölümlerde de değinilmiştir. Besteci "Otello Fantasy" nin *Introduction* (giriş) bölümünde ise üçlü çift seslerden oluşan *legato kromatik* çıkıcı gam kullanmıştır (Şekil 3.3.6). Birinci varyasyonda ise üçlü ve altılı çift seslerden oluşan bir temada *kromatik* yapıyı farklı bir yaklaşımla kullanmıştır (Şekil 3.3.7). Bu iki pasajın teknik farklılıkları sol elde kullanılan parmak numarası ile ilintilidir. Şekil 3.3.6'da gösterilen üçlü çift ses *kromatik* çıkıcı gamda 1-3/2-4 parmak numarasıyla bitişik sesler çalınmaktadır. Bu ve benzeri pasajlarda kullanılan parmak numarası sürekli çıkıcı hareket bulunan pasajlarda kullanılmaktadır.



Şekil 3.3.6. *Ernst, "Otello Fantasy" 36. ölçü*

Şekil 3.3.7'de ise art arda yukarı ve aşağı *kromatik* hareket bulunan pasajlar için 1-3/1-3 veya 2-4/2-4 parmak numarası kullanılmaktadır.
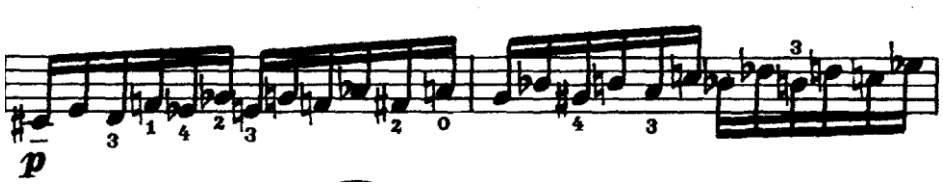


Şekil 3.3.7. *Ernst, "Otello Fantasy", 100. ölçü*

Üçlü çift ses icrasında sol el, üçüncü parmak dik basacak şekilde yerleştirilmeli ve parmaklar yuvarlak ve dik basılmalıdır. Tel değiştirme ve pozisyon geçişlerde sol elde basılacak parmaklar aynı anda hareket etmeli ve sağ elin hareketinden hemen önce hazır olmalıdır. Sağ elde iki tel bir arada çalınacağından dirsek, arşe iki tele birden değecek şekilde yerleştirilmeli ve tel değiştirmelerde iki tel aynı anda yakalanabilmelidir.
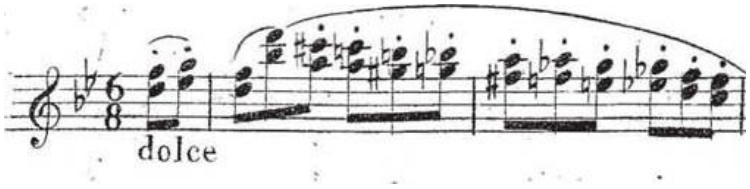
Paganini *kapris*'lerde Ernst'in kullanımına benzer teknik kullanımlar göze çarpmaktadır. *Kapris* No.2'de sol elde çift ses basarken sağ elde tel değiştirerek arpej formunda çalınan (tek sesler) üçlü aralıklardan oluşan çıkıcı ve inici *kromatik* gamlar göze çarpmaktadır. *Bariolage/Ondeggiando* (yaylı çalgılarda tek telde çalınabilecek

sesleri komşu teller arasında art arda geçişler yaparak çalma stiline verilen ad) tekniğine benzer bir yorum kullanılarak çalınan bu *kapris*'lerde kullanılan teknik sebebiyle arşe sürekli tel değiştirmektedir. Sol elde ise pasajın akıcılığı ve temizliği adına bu üçlü aralıklar iki telde aynı anda basılarak çift ses gibi çalınmalıdır. Dolayısıyla bu pasajlarda da sol elde çift ses *kromatik* çıkıcı ve inici gamlar çalınmaktadır (Şekil 3.3.8).



Şekil 3.3.8. *Paganini, "Kapris" No.2, 51-52. ölçüler*

Ernst'in kullanımına daha yakın bir örnek ise Paganini *Kapris* No.13'tür. "Şeytan Kahkahası" adı ile de bilinen eserin ilk iki ölçüsünde üçlü çift seslerden oluşan *kromatik* inici gam bulunmaktadır. Ancak buradaki örnekte sol elde 1-3/2-4 değil; 1-3/1-3 gibi sabit bir parmak numarası kullanılmaktadır. Pasajın hızı, ifade ve karakteri sebebiyle burada sabit parmak numarası kullanılmaktadır (Şekil 3.3.9).



Şekil 3.3.9. *Paganini, "Kapris" No.13, 1-2. ölçüler*

"Otello Fantasy"nin ait olduğu dönemde yazılmış etüt, *kapris* gibi eserlerde üçlü, çift ses, *kromatik* pasajlar üzerine çalışmalar bulunmasına rağmen Ernst'in kullandığı biçimde farklı üçlü aralıkların özgün birleşimleri nadiren görülmektedir. Ancak Korguev'in "Keman İçin Çift Ses Alıştırmalar" (1954) egzersiz kitabında bulunan üçlü çift ses gamların yanı sıra sol elde küçülen ve büyüyen pozisyonlar kullanılan, parmaklar arası yarım, tam ve bir buçuk aralığın birlikte kullanıldığı, bu aralıkların çeşitli birleşimleri üzerine egzersizler bulunmaktadır. Bu birleşimler, klasik keman repertuvarında karşımıza çıkan aralık ve parmak numaralarını kullanma biçimlerini çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir. Bu tür çalışmalar, "Otello Fantasy" gibi
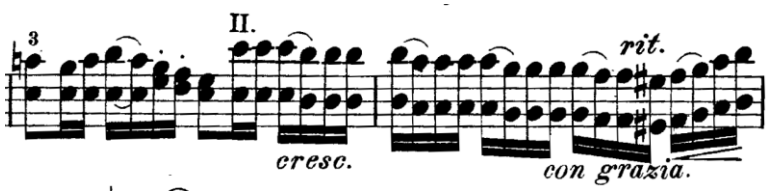
teknik anlamda zorluklar barındıran eserlerdeki çeşitli sol el pozisyon çalışmaları için uygun egzersizlerdir.

Eserin devamında 43. ölçüde çift ses oktavlardan oluşan bir pasaj başlamaktadır. Bu pasaj Ernst'in eserlerindeki melodik yaklaşıma farklı bir örnek olarak gösterilebilir. "Introduction" bölümünün yeni tematik materyali oktav çift ses olarak sunulmaktadır (Şekil 3.3.10).



Şekil 3.3.10. *Ernst, "Otello Fantasy", 43-46. ölçüler*
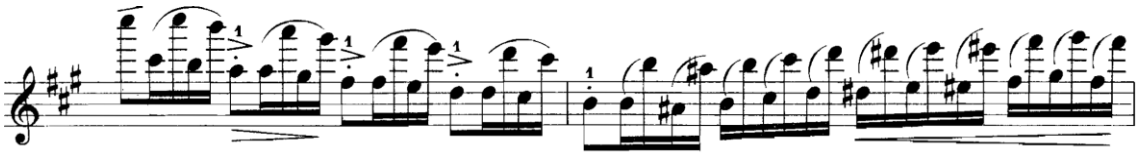
Bu pasaj örneğinde ve devamında kullanılan oktavlar melodiyi oluşturmaktadır. Ernst, eserin devamında birinci varyasyonda oktavları bu kez verilen melodiyi süslemek, zenginleştirmek adına ritmik yapıyla beraber bir araç olarak kullanmıştır. Buradaki oktav pasaj iki bağlı tekrar eden seslerden oluşmaktadır (Şekil 3.3.11).



Şekil 3.3.11. *Ernst, "Otello Fantasy" 101-102. ölçüler*

Bir çeşit süsleme niteliği taşıyan bu oktavlı pasajda, *con grazia* (zariflikle) terimi kullanılmıştır. Bu da oktav pasajın teknik zorluğunu değil, müzikal ifadenin, zarif bir süsleme amacının ön planda tutulduğunu işaret etmektedir.

Eserin finalinde *Coda* bölümünde yine oktav kullanımına rastlanmaktadır. *Coda*'nın hemen öncesinde eserin tansiyonu oldukça yükselmiş olup *coda* bölümünde aniden yeni bir *piano* pasaj başlamıştır. Oktavlar ile devam eden bu kısımda Ernst, Rossini'nin kullandığı motifler ve süsleme materyallerini çift ses oktavlar ile sunarak eserin Majör finaline ulaşır (Şekil 3.3.12).



Şekil 3.3.12. *Ernst, "Otello Fantasy", 255-256. ölçüler*

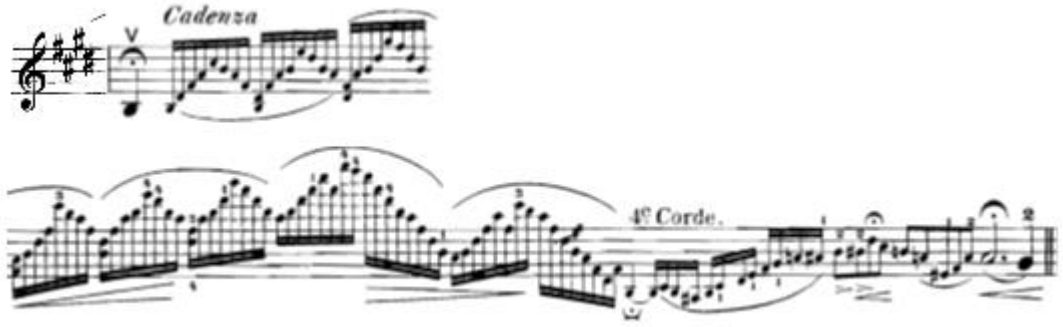
Bu bölümdeki oktavların, teknik zorluklarının yanı sıra eser boyunca süren iki karşıt müzikal yapının ulaştığı, yüksek enerji isteyen bir ifade ile çalınmaları gerekmektedir. Müzikal anlamda *diatonik* ve *kromatik* gamlardan oluşan bir melodiyi oluşturan bu oktavlı pasaj teknik zorluğunun yanı sıra ulaşılması gereken müzikal ifade ile de icracının performansını teknik anlamda zorlaştırmaktadır. Ayrıca bu oktavları çift ses olarak değil, sağ elde iki bağlı tek sesler olarak çalmak da zorluk derecesini oldukça yükseltmektedir.

Ernst, eser boyunca çift ses oktavları farklı ifadeler elde etmek amacıyla kullanmıştır. Daha önce özellikle Op.23 konçerto ile ilgi bölümde de bu farklı kullanımlar tek tek örneklendirilmiştir. İlgili çalışma önerileri ve egzersizleri sunulduğundan burada tekrar edilmeyecektir. "Otello Fantasy"de Ernst benzer kullanım şekilleri sergilemektedir. Bu kullanım biçimleri incelenip karşılaştırıldığında ortaya Ernst'in müzikal ifadesi, bir anlamda besteci olarak imzası, müziğinin özgün karakteri ortaya çıkmaktadır. Bu incelemeler sonucu Ernst'in oktav tekniğini farklı müzikal yapılar içinde kullanarak aynı teknik ile farklı müzikal tınılar elde ettiği söylenebilir. Örnek olarak daha lirik bir melodi yarattığı, tek ses gibi hareket eden oktavlar ve tek sesli bir melodiyi zenginleştirmek için kullandığı veya tematik malzemeyi daha canlı ve zengin bir yapıya dönüştürmek içim kullanmış olduğu oktavlar gösterilebilir.

Oktav tekniği üzerine yapılacak çalışmalar sırasında dikkat edilmesi gereken başlıklar şu şekilde sıralanabilir: Sol elde parmaklar dik basılmalı ancak bastırılmamalıdır. Arşe iki tele birden değdiğinden baskı çok fazla olmamalı, ses kalitesi ön planda tutularak arşenin basıncı buna göre ayarlanmalıdır. 1-4 parmak numaralı oktavlarda pozisyon geçişler net ve temiz olmalıdır. 1-3/2-4 parmak numaralı oktavlarda ise *entonasyon* konusuna daha da fazla dikkat edilmelidir.

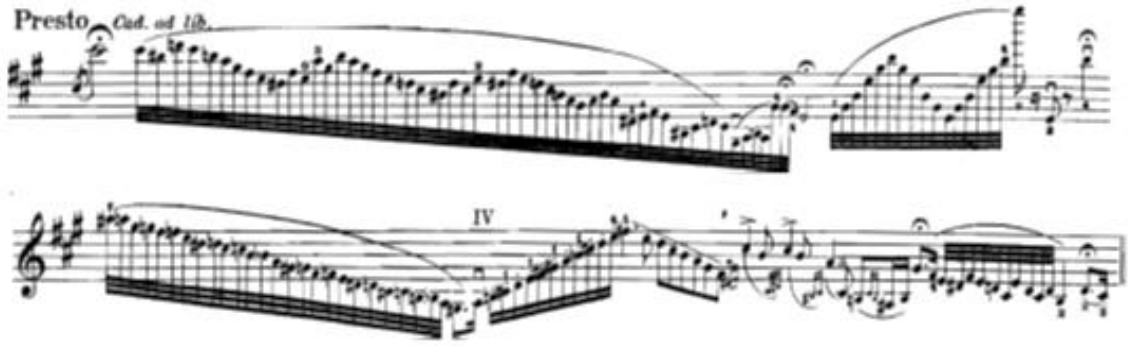
Eser çift ses oktavlardan oluşan melodinin devamında solo kemanın kadansına bağlanmaktadır. Ernst'in incelenen diğer eserlerinde örneği bulunmayan, "Otello Fantasy"de kullandığı bir süsleme biçimi de *cadenza*'dır (Kadans, bölüm sonuna doğru solistin virtüözitesini gösterebildiği, doğaçlama yapabildiği yer). "Otello Fantasy"de iki

yerde kadans bulunmaktadır. Bunların ilki "Introduction" (giriş) bölümünden marş bölümüne geçişte kullanılmıştır. Genellikle arpejlerden oluşan kadansın sonunda sol telinde tek tel çıkıcı gam ile *tutti* kısma ulaşmaktadır (Şekil 3.3.13).



Şekil 3.3.13. *Ernst, "Otello Fantasy", 51. ölçü*

İkinci kadans ise ardından geldiği ikinci varyasyonun *piu vivo* (daha canlı) kısmındaki yapıya benzer inici bir hareket, devamında *kromatik* inici bir gam ve ardından gelen çıkıcı ve inici gamlar ile üçüncü varyasyondaki arpejlere ulaşmaktadır (Şekil 3.3.14).



Şekil 3.3.14. *Ernst, "Otello Fantasy", 190. ölçü*

Kadans kavramı günümüz müzik literatüründe *cadenza* ve *cadence* olarak iki ayrı başlık altında incelenmektedir. Türkçe'de bu iki kavram tek bir başlık altında (kadans) toplanmasına rağmen bu kavramlar arasında anlamsal açıdan farklılıklar bulunduğu kabul görmektedir. Rönesans ve Barok döneme ait teorik eserlerde bu iki kavram arasında net bir ayrım görülememektedir. J.J. Rousseau (1712-1778), 1768 tarihli "Dictionnaire de musique" adlı çalışmasında İtalyanca *cadenza* terimini *puandorg*

(uzatma noktası) süslemeleri için, Fransızca *cadence* terimini ise cümle ve bölüm sonlarındaki armonik diziler için kullanmıştır. Rousseau'nun terminolojisi Fransa'da nadiren kullanılmıştır. Ancak William Waring'in İngilizce çevirisinden bu iki kavram arasındaki ayrımı uygun bulan İngiliz yazarlar tarafından benimsenen bu kullanımlar 19. yy.'dan günümüze dek İngilizce konuşulan ülkelerde yaygınlaşarak kabul görmüştür (Badura-Skoda, Jones ve Drabkin, 2002, s. 783). Bu çalışmada kadans kavramı *cadence* teriminden farklı olarak *cadenza* olarak ele alınmıştır. Burada anlatılmak istenen 19. yy.'daki virtüöz kullanımla bağlantılı olarak, yukarıda belirtildiği gibi solistin virtüöz teknikler gösterebildiği, doğaçlama benzeri bir süsleme biçimidir. Bu süsleme biçimini pek çok besteci eserlerinde kullanmıştır. Bu süsleme biçimi ile ilgili egzersiz çalışmaları incelendiğinde ise pek çok bestecinin bu biçimi etüt veya *kapris* gibi eserlerinin yalnızca küçük geçiş bölümlerinde kullandığı görülmektedir. Özellikle kadans çalışması için yazılmış eserler ise daha seyrek görülmektedir. Dont Op.35 No.24 "Fantasia" başlıklı etüt içerisinde temel düzeyde kullanılmış, çıkıcı ve inici gamlardan oluşan küçük kadans bölümleri bulunmaktadır (Şekil 3.3.15).



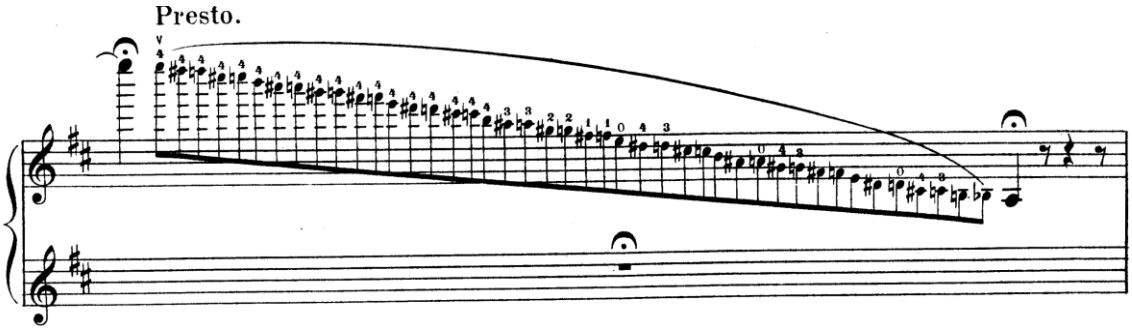
Şekil 3.3.15. *Dont, Op.35 No.24, "Fantasia", 12. ölçü*

Paganini ise *kapris* No.5 ve 17'nin giriş bölümlerinde yine küçük kadanslara yer vermiştir (Şekil 3.3.16).



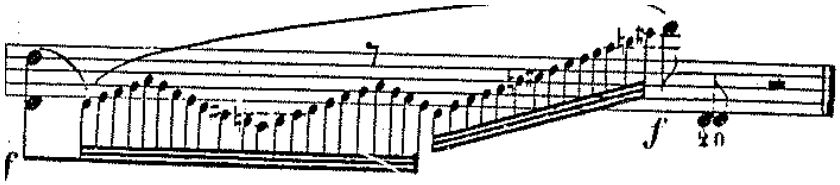
Şekil 3.3.16. *Paganini, "Kapris" No.17, 4. ölçü*

Wieniawski Op.18, altı numaralı etüdünde *kromatik* inici gamlardan oluşan küçük kadans benzeri yapılar kullanmıştır (Şekil 3.3.17).
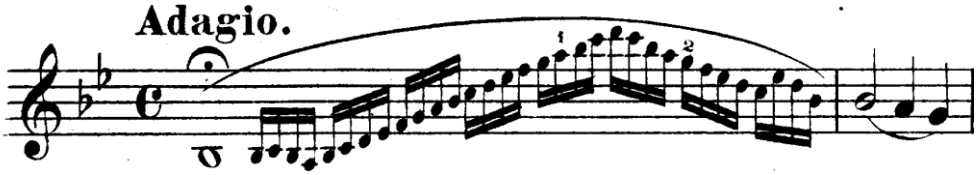


Şekil 3.3.17. *Wieniawski, Op.18 No.6, 7. ölçü*

Vieuxtemps ise Op.55 "Solo Keman için Altı Parça"dan üç ve altı numaralı parçalar içinde yine küçük kadans geçişleri kullanmıştır. (Şekil 3.3.18)



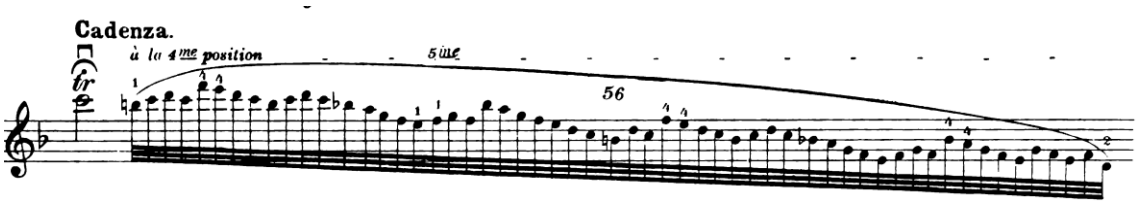
Şekil 3.3.18. *Vieuxtemps, Op.55 No.3, 39. ölçü*

Ancak bu küçük örneklerin dışında başlı başına bu biçim için özel çalışma eserleri de yazılmıştır. Kreutzer etüt No.22 bu tür bir çalışmaya başlangıç için temel bir kaynaktır (Şekil 3.3.19).
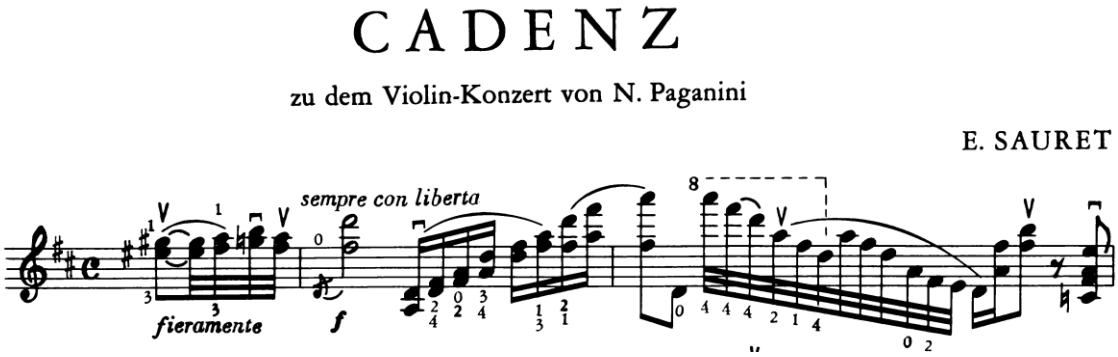


Şekil 3.3.19. *Kreutzer, "Etüt" No.22, 1-2. ölçüler*

Ernst'in kullanımına benzer, virtüöz teknikler içeren daha ileri düzey bir kadans çalışması içinse Wieniawski'nin Op.10 No.7 "La Cadenza" başlıklı etüdü oldukça yararlı bir çalışmadır (Şekil 3.3.20).



Şekil 33.3.20. *Wieniawski, Op.10 No.7 "La Cadenza", 35. ölçü başı*
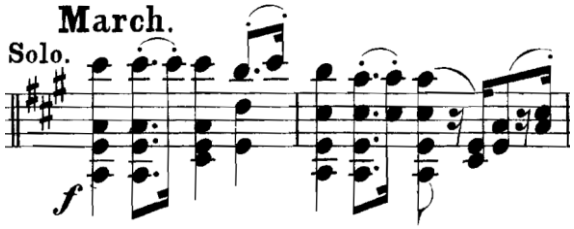
Bu çalışmada sol ve sağ el için farklı virtüöz teknikler kadans biçiminde harmanlanarak yetkin bir çalışma oluşturmaktadır. Emile Sauret'nin Paganini keman konçertosu için yazdığı kadans da bestecinin adını kadans konusu ele alındığında ön plana çıkarmaktadır (Şekil 3.3.21).



Şekil 3.3.21. *Sauret, "Paganini I. Konçerto için Kadans", 1 ve 2. ölçüler*

Ayrıca burada bahsedilen etütlerden ayrı olarak Wieniawski'nin Beethoven keman konçertosu için yazmış olduğu kadans ve diğer eserlerinde bulunan kadans çalışmaları ile Vieuxtemps'ın konçertoları, orkestra ve piyano eşlikli eserlerinin pek çoğuna yazmış olduğu kadanslar bulunmaktadır. Bu çalışmalar, virtüöz öğelerin kullanıldığı kadans biçimine aynı dönemden örnek olabilecek besteciler arasında bu iki ismi ön plana çıkarmaktadır.

Eserin "Marche" (marş) bölümünün başındaki ilk iki ölçü üç ve dört sesli akorlardan oluşmaktadır (Şekil 3.3.22).
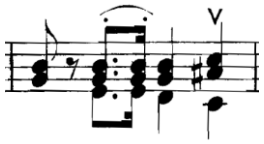


Şekil 33.3.22. *Ernst, "Otello Fantasy", 16-17. ölçüler*

Enstrümanın tarihi boyunca özellikle 19. yy.'dan çeşitli kemancı-bestecilerin keman tekniği ile ilgili kitaplarında akorlar ile ilgili bölümlerde farklı çalış şekilleri sunulmuştur. Bunlar arasından Pierre Baillot (1771-1842), François-Antoine Habeneck (1781-1849), Spohr gibi isimler örnek gösterilebilir. Habeneck alt sesleri hızlı geçerek üstte tek sesi uzun tutmayı önerirken Spohr altta kısa fakat beraber tutulan çift ses üzerine üstte daha uzun çift ses olarak akor kırmayı tercih etmektedir. Ernst ise eserlerinde farklı teknik veya müzikal pasajlar için tüm bu yaklaşımlardan eserdeki pasaja müzikal anlamda en uygun olanı kullanmaktadır. Melodinin bulunduğu ses, dört sesli akor içinde hangi seste ise onun daha anlaşılır olabilmesi adına o ses daha belirterek çalınır. Örneğin şekil 3.3.22'deki marş bölümünün girişindeki pasajda melodi en üst sestedir. Ancak duruma göre ara sesler veya bas sese gelen melodiler olduğunda, bu sesler daha uzun veya daha kuvvetli çalınır.

Ernst, eserin marş bölümünde, birinci varyasyonda (sadece bir kez) ve ikinci varyasyonun *Andante*'ye kadar olan kısmında üç sesli akorlara da sıklıkla yer vermiştir. Ancak bu akorlar farklı yerlerde farklı müzikal ifadelere hizmet etmektedir. Marş bölümünün geneline yayılan noktalı sekizlik ve onaltılık ritim kalıbı ile (Şekil 3.3.23) beraber kullanılan akorların bulunduğu, görece daha melodik pasajın daha akıcı çalınabilmesi gerekmektedir. Daha yumuşak bir ifadeye sahip bu pasajdaki akorlar hem çekerek hem iterek arşe ile çalınmaktadır (Şekil 3.3.24).
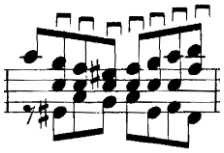


Şekil 3.3.23. *Noktalı sekizlik ve onaltılık notadan oluşan ritim kalıbı*



Şekil 3.3.24. *Ernst, "Otello Fantasy" 64. ölçü*

Bu akorlar art arda çekerek çalınan akorlardan farklıdır. Çekerek çalma hareketi üç sesli akorları çalmaya yardımcı olmaktadır. Ancak burada iterek kullanılan arşenin pozisyonu ve sağ kolun ağırlığını doğru kullanabilmek önemlidir. Tel değiştirmeden arşeyi tuşeye daha yakın bir pozisyonda tutarak kolun ağırlığı ile iterek arşede üç sesi aynı anda yakalayabilmek için çalışmak gereklidir. Serbest bir sağ kol arayışı ile kaliteli bir tını yakalanabilir. Arşe orta-dip arasında konumlanmalıdır.

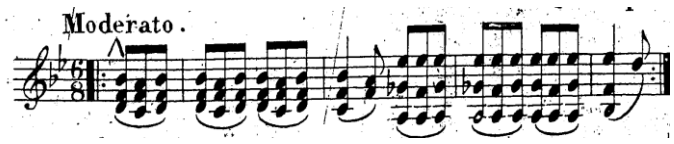
Arşeyi art arda çekerek çalınan üç sesli akorların bulunduğu pasajların ise daha farklı ve sert bir ifadeye sahip olduğu söylenebilir. Bu farklılık akorların ritmik yapısının marşın genelinde bulunan, yukarıda bahsedilen noktalı ritmik yapıya zıt olarak art arda gelen sekizliklerden oluşması ile de vurgulanmıştır (Şekil 3.3.25).



Şekil 3.3.25. *Ernst, "Otello Fantasy", 73. ölçü*

Bu pasajlarda bulunan üç sesli akorlar melodik yapının içinde bulunduğundan akıcı bir biçimde icra edilmeleri gerekmektedir. Üç sesli akorlar ile ilgili çalışma önerileri ve benzer kullanımlarda ile örnek eserlere daha önceki bölümlerde değinildiğinden burada tekrar edilmeyecektir. Ancak "Otello Fantasy"de Ernst'in teknik bir unsuru müziğin hizmetinde farklı kullanış biçimlerine örnekler verilmiştir. Bu bölümde akorlar ile ilgili daha önce verilmiş örnekler ve genel anlamda üç sesli akorlar ile ilgili genel çalışma prensibi hakkında bilgi verilmek istenmektedir. Baillot, (1834, s. 79) "L'art du violon" başlıklı metodunda üç sesli akorların icrası ile ilgili bölümde sağ el tekniği hakkında şöyle bir açıklama yapmaktadır: (Şekil 3.3.26)

"Arşe topukta iken re telinde tuşeye yakın şekilde yerleştirilmelidir. Arşe köprüden uzakta iken teller daha esnek olduğundan en yüksekteki tel olan re teline basınç uygulamak diğer iki telin de aynı anda çalınabilmesi için etkili olacaktır".



Şekil 3.3.26. *Baillot, "Caprice" No.5, 1-4 ölçüler (L'art du violon,1834, s. 79)*

Üç sesli akorları eşzamanlı çalmak için kullanılan modern sağ el teknikleri arasında şu uygulamalar önerilmektedir: Arşe eşiğe paralel değil, biraz geriye doğru çeker pozisyonda, tuşeye yakın bir biçimde yerleştirilmelidir. Arşeyi bastırarak değil, yalnızca kolun ağırlığı ile tel değiştirme hareketi yapmadan dirseği üç telin ortasına yerleştirerek veya en yüksekteki telden aşağıya doğru çalınmalıdır. Sağ eldeki ağırlığı dengeleyecek biçimde sol elde parmaklar da çok bastırılmamalı, etli kısımlarıyla basılmalı ve sol kol serbest olmalıdır.

Ernst'in çok seslilik bağlamında kullandığı çeşitli tekniklere daha önce "The Last Rose of Summer" ile ilgili bölümde değinilmiştir. "Otello Fantasy"nin marş bölümünde kullandığı yöntem ise farklı ritmik yapılardan oluşan melodi hatlarına ağırlık verilmiş bir besteleme biçimidir. Burada iki, üç ve zaman zaman dört sese kadar çıkaran eşzamanlı, farklı melodik hatlar/partiler bulunmaktadır (Şekil 3.3.27).
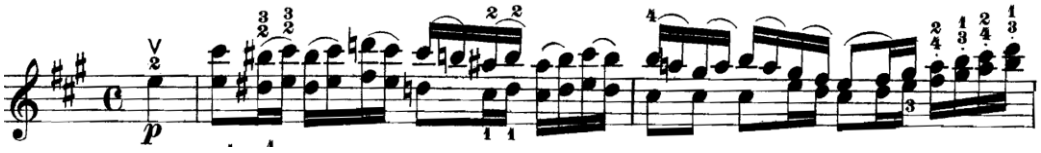


Şekil 3.3.27. *Ernst, "Otello Fantasy", 61-62. ölçüler*

Bu bölümde, diğer çift ses ve üç veya dört sesli akorlarla elde edilen çok seslilikten daha farklı bir yaklaşım bulunmaktadır. Akorları oluşturan seslerin ait olduğu melodik hatlar birbirinden daha bağımsızdır. Bu bağımsızlığın hissedilmesini sağlayan yöntem ise bu melodik çizgilerin farklı ritmik yapılara sahip olmalarıdır. Bu yöntemle birden fazla enstrüman aynı anda çalıyormuş hissi kuvvetlenmektedir. Partilerin oluşturduğu aralıkların sürekli aynı olmaması, üçlü, altılı gibi aralıkların art arda

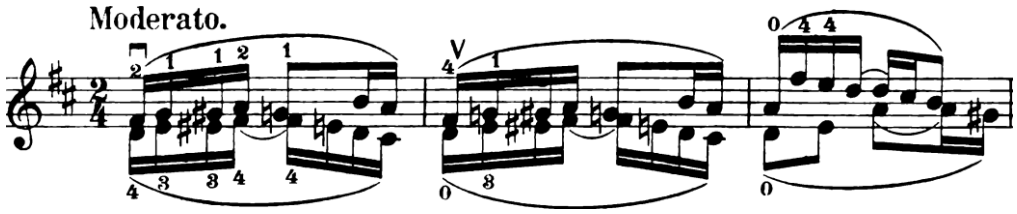
gelmesi de bu bağımsızlık hissini artırmaktadır. Buradaki çok seslilik hissini icra etmek için melodinin hangi seste bulunduğuna dikkat ederek o sesi ön plana çıkarmaya çalışmak gereklidir. Aynı anda çalınan sesler bulunduğunda ise hangi ses melodik çizgiye aitse, sağ elde o sesin bulunduğu tele daha fazla ağırlık bırakılarak arşe ile hangi sesin ön plana çıkacağını ayarlamak gerekmektedir.

Bir arada kullanılan bu çokseslilik yöntemleri, marşın devamında birinci varyasyona gelindiğinde bölüm değişikliği ile birlikte ritim ögesine yoğunlaşarak daha farklı bir çokseslilige evrilmektedir. Burada alt ve üst sesin aynı yöne aynı aralıkta hareket etmesi partilerdeki bağımsızlık hissini azaltmaktadır. İlk ölçünün ikinci yarısı ve ikinci ölçünün ilk yarısında görülen partiler arasındaki ritmik ayrılık bu varyasyonda iki ayrı partinin bir arada hareket ettiğini dinleyiciye hatırlatmaktadır (Şekil 3.3.28).
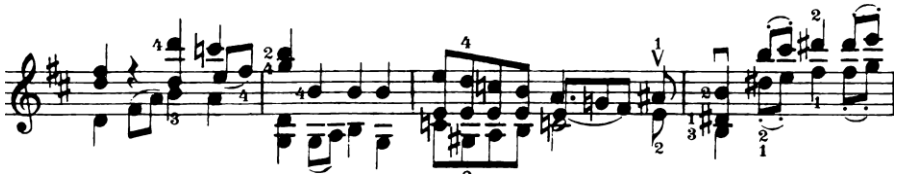


Şekil 3.3.28. *Ernst, "Otello Fantasy", 92-93. ölçüler*

Bu tür çokseslilik çalışmaları için Kreutzer, Dont, Wieniawski ve Vieuxtemps gibi bestecilerin çeşitli etüt ve *kapris*'leri bulunmaktadır. Kreutzer 33, 37, 39 ve 40 numaralı etütlerde önce şekil 3.3.11'dekine benzer daha temel bir düzeyde, iki farklı partinin bir arada çalındığı örnekler bulunmaktadır. Bunları daha karmaşık üç farklı ses ve ritmik yapının bulunabildiği çok partili/hatlı çalışmalar izlemektedir. Dont Op.35 No.11, 14 ve 24 farklı düzey ve biçimlerde çokseslilik çalışmalarına örnek gösterilebilir. Wieniawski "L'ecole moderne" Op.10 No.3 "L'etude" ün ilk kısmı Ernst'in birinci varyasyonda kullandığı çok seslilik biçimine oldukça benzer yapıda bir çalışma eseridir (Şekil 3.3.29).



Şekil 3.3.29. *Wieniawski, Op.10 No.3, "L'etude", 1-3. ölçüler*
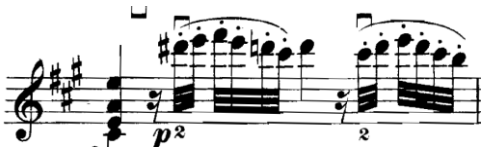
Wieniawski Op.10 No.6 "Prelude" başlıklı etüdün ilk kısmı ise üç sesli akorlar bulundurmakla birlikte ara seslerin genellikle sabit olmasında dolayı, Ernst'in marş bölümünde ulaştığı farklı partilerden oluşan çok seslilik yaklaşımından ziyade birinci varyasyondaki iki sesten oluşan çok sesli yapıya daha yakın olduğu söylenebilir (Şekil 3.3.30).



Şekil 3.3.30. *Wieniawski, Op.10 No.6, "Prelude", 13-16.ölçüler*

Vieuxtemps'ın eserleri incelendiğinde, farklı partilerden oluşan çok seslilik üzerine yukarıda incelenmiş diğer bestecilerden daha fazla çalışması olduğu görülmektedir. Op.48 No.8, 9, 12, 28, 30 ve 32; giderek yoğunlaşan ve temelden üst düzeye doğru sistematik biçimde ilerleyen çeşitli çok seslilik çalışmalarıdır. Burada iki farklı ses hattından başlanmış, sonraki etütlerde ise çok seslilik kavramı daha karmaşık ve üç boyutlu (ritim, aralıklar ve ses hatları) yapılar ile verilmiştir. Bestecinin Op.55 "Solo Keman için Altı Parça" başlıklı eserindeki parçaların tümü de yine bu farklı çok seslilik anlayışlarının örneklerini bulundurmaktadır. Bu tür eserleri çalışırken esas melodiyi ön plana çıkarmak için özellikle yukarıda belirtilen sağ el tekniklerine ağırlık vermek gerekmekte ve esas sesin akıcılığını korumaya dikkat etmek gerekmektedir.
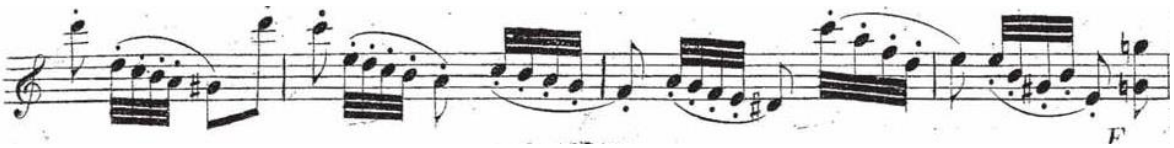
"Otello Fantasy"nin yalnızca marş bölümünde kullanılmış olan bir diğer virtüöz teknik de *ricochet*'dir. (arşenin üst kısmını telde sıçratarak çalmak) Bu teknik eser boyunca yalnızca seksen ikinci ölçüde görülmektedir (Şekil 3.3.31).



Şekil 3.3.31. *Ernst, "Otello Fantasy", 82. ölçü*

Ricochet tekniğinde (*staccato a ricochet*) arşenin orta ile uç arasındaki kısmı tel üzerinde yukarıdan bırakılarak arşenin kendi ağırlığı ile sıçratılmaktadır. Bu sıçramaların sayısı kadar nota aynı arşe hareketinde çalınabilmektedir. Bu teknik, nota yazımında bağlı *staccato* tekniği ile aynı biçimde gösterilmekle birlikte, bu teknikle karıştırılmamalıdır. Bağlı *staccato*'da arşeyi sağ el, bilek, kol ile yönlendirirken *ricochet* tekniğinde ise el serbest bırakılarak arşenin kendi ağırlığı ile sıçraması sağlanmaktadır. Bu teknikte arşeyi tuşeye doğru yatırmadan dik olarak, bir diğer deyişle tüm kılları kullanarak çalmak daha iyi sonuç almaya yardımcı olmaktadır. Aynı arşede çalınacak ses sayısına göre arşenin sıçratma açısı ve yüksekliğine özen gösterilmelidir. Daha fazla ses için arşe daha yukarıdan sıçratılabilir ancak kolun ağırlığı ile arşenin kontrolü her zaman icracıda olmalıdır.
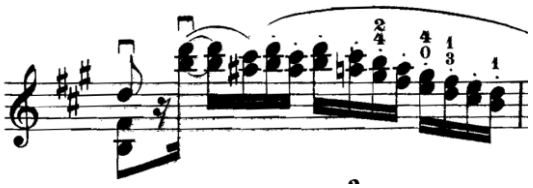
Paganini de bu tekniği eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Dokuz numaralı *kapris* "La chasse" bu tekniğin görülebileceği benzer bir çalışma örneğidir (Şekil 3.3.32).



Şekil 3.3.32. *Paganini, "Kapris" No.9, 65-68.ölçüler*
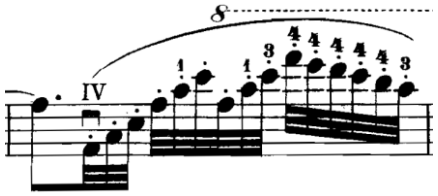
Ernst'in "Otello Fantasy"de kullanmış olduğu diğer bir arşe tekniği ise bağlı *staccato*'dur. Besteci bu tekniği birinci varyasyon, *Andante* ve final bölümünün *piu mosso* kısmında kullanmıştır. Notalar kısa, eşit, küçük ataklar ile çalınmaktadır. Bağlı çalınacak nota sayısına göre arşenin darbelerinin uzunluğu ve orantısı ayarlanmaktadır. Bu teknikte ustalaşmak için arşede basınç ve uzunluğun dengesini yetkin biçimde kurabilmek önemlidir. Modern metotlarda, çekerek arşe ile çalınan *staccato*; arşe köprüye doğru eğilerek ve bilek ile dirsek arşenin topuğundan aşağıda kalacak biçimde parmaklar kıvrılarak daha kolay biçimde çalınabilmektedir (Stowell, 1985, s. 188). Temel bir bağlı *staccato* çalışması için önce yavaş tempoda her ses için eşit basınç, hız ve arşe pay edilmelidir. Sağ kolda belirli bir hakimiyet yakalandıktan sonra tempo yavaş yavaş artırılarak sesler arasında bahsi geçen ögelerin eşitliği korunarak daha fazla sayıda nota farklı tel değiştirme ve pozisyon geçme birleşimleri ile çalışılabilir. Belirli bir eşitlik elde edildikten sonra farklı *staccato* kullanımlarında sesler arasında bulunan nüans farklılıkları da bu çalışmalara eklenebilir.

Arşenin basıncı ve uzunluğu, çalınan eserin müzikal ifadesi gibi ögelerin birleşimi ile çalınan farklı *staccato* çeşitleri bulunmaktadır. Ernst'in bu eserde kullandığı *staccato* çeşitlerinden ilkinde besteci iterek çalınan bağlı *staccato* ile çift ses inici gamı birleştirmiştir (Şekil 3.3.33). Buradaki kullanımın icrasında pasajın sonuna doğru hafif bir *crescendo* yapılabilir.



Şekil 3.3.33. *Ernst, "Otello Fantasy" 97. ölçü*
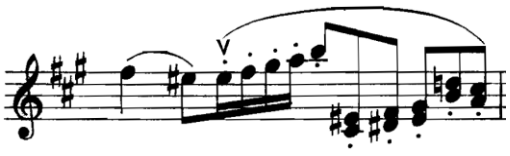
Eserin *Andante* bölümünde ise Ernst'in çıkıcı arpej ile kullandığı *staccato* pasajda arşe çekilerek çalınmaktadır (Benzer bir kullanım birinci varyasyonda 105. ölçüde görülmektedir). Arpejin sonundaki inici gamda 4-4 parmak numarası kullanılmış, dördüncü parmak kaydırılarak daha önce bahsedilen sol el tekniği ile *staccato* tekniği bir arada kullanılmıştır (Şekil 3.3.34). Bu pasajdaki kullanımda ise arşenin hareketi ve seslerin ilerlediği yön hafif bir *decrescendo'*yu desteklemektedir.



Şekil 3.3.34. *Ernst, "Otello Fantasy", 176. ölçü*
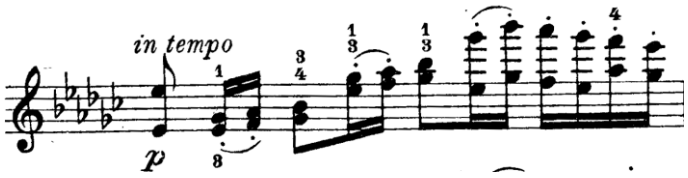
Eserin finalinde ise *piu mosso* kısımdaki tematik malzeme Rossini'nin "Otello" operasının uvertüründe 91. ölçüde bulunmaktadır. Burada iterek arşe ile kullanılan inici gamlar bölüm boyunca tekrar etmektedir. Bu bölümde Ernst'in *staccato* arşe tekniğini farklı kullanım biçimlerini bir araya getirerek kullandığı görülmektedir. 229 ve 231. ölçülerde iterek çalınan *staccato* arşenin ilk dört notası onaltılık notalardan oluşan çıkıcı gamdır. Devamında ise aynı arşe bağında sekizlik değerde çift sesler bulunmaktadır. Burada Ernst aynı *staccato* arşe içerisinde farklı değerde notalar kullanmış, aynı zamanda tek ve çift sesleri de yine aynı arşe bağı içerisinde bir arada kullanmıştır. Bu

da hem arşe hakimiyeti hem de sol el tekniğinde daha büyük zorluk barındırmaktadır. (Şekil 3.3.35). Farklı nota değerlerini aynı arşede çalabilmek ve farklı sesler için kullanılacak arşe oranı ve basıncını ayarlamak üzerine yoğunlaşmak gerekmektedir. Çok küçük arşeler ile daha geniş arşeler aynı basınçla çalınırsa küçük arşelerle çalınan sesler sertleşebilir veya aksine büyük arşeler ile çalınan kısımlar netliğini kaybedebilir. Bu tür pasajlar ses kalitesine dikkat edilerek çalışılmalıdır.



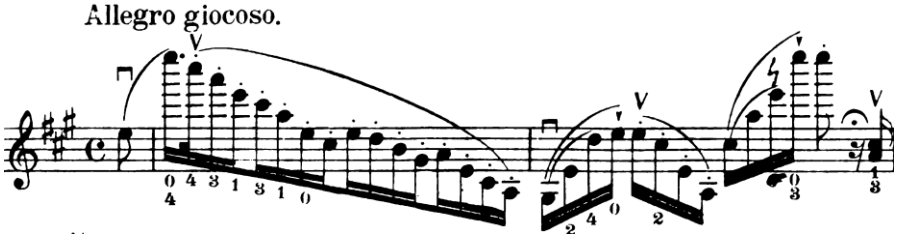
Şekil 3.3.35. *Ernst, "Otello Fantasy", 229. ölçü*

Bu teknik hakkında Dont, Paganini, Vieuxtemps ve Wieniawski gibi bestecilerin etüt ve *kapris* gibi çalışmaları bulunmaktadır. Dont Op.35 No.19, bağlı *staccato* arpejler için bir çalışmadır. No.24'te ise çift ses *staccato* pasajlar bulunmakla birlikte bunlar yalnızca iki bağlı olup arşe tekniği ile ilgi temel düzey bir çalışmadır (Şekil 3.3.36).



Şekil 3.3.36. *Dont, Op.35 No.24, 67. ölçü*

Wieniawski Op.10 "L'ecole Moderne" başlıklı eserinden dört numaralı etüt "Le Staccato" başlığını taşımaktadır. Bu etütte farklı *staccato* teknikleri bir arada bulunmaktadır. Arşe bağları ve çeşitlemelerinin yanı sıra sol elde çift seslere de yer verilmiştir (Şekil 3.3.37).



Şekil 3.3.37. *Wieniawski, Op.10 No.4, "Le Staccato", 1-2. ölçüler*

Aynı eserde No.9 "Les Arpeges" başlıklı etüdün birinci ve ikinci varyasyonlarında ise arpejlerle birlikte kullanılan *staccato* çeşitlerinin yanı sıra sol elde *flageolet* tekniği de *staccato* arşe tekniği ile birlik kullanılmıştır. Bestecinin Op.18 etüt ve *kapris*'lerinden No.5, çift sesler ile birlikte kullanılan *staccato* tekniği için uygun bir çalışmadır. No.7 ise farklı arşe bağlarının kullanıldığı *staccato* arpejlerden oluşmaktadır.

Vieuxtemps Op.16 "Altı Konser Etüdü" No.4'te yalnızca iki yerde tek ses gamlardan oluşan *staccato* pasajlar görülmektedir. Op.48 No.2, başlangıç seviyesinde iki bağlı *staccato* çalışmaları içermektedir. No.9 ve 11 ise daha uzun *staccato* pasajlar içeren çalışmalardır. No.20 ise farklı uzunluklarda *staccato* pasajları bir arada bulundurmaktadır ve bunların arasındaki orantıyı yetkin biçimde çalışmak için Op.48'deki en üst seviyedeki etüttür. Ancak Op.48'deki tüm *staccato* etütler tek seslerden oluşan daha temel düzeyde çalışmalardır.

Paganini de eserlerinde *staccato* tekniğini sıklıkla kullanmış olan bir bestecidir. Çeşitli eserlerinde bu arşe tekniğini, Ernst'in yaptığı gibi başka virtüöz tekniklerle birleştirerek kullanmıştır. Yedinci *kapris*'te farklı *staccato* tekniklerini bir arada kullanmaktadır. Çıkıcı ve inici tek sesli gamlar farklı sayıda notalar içermektedir. Ayrıca altılı ve oktav gibi çift seslerden oluşan *staccato* pasajlar da bunlara eşlik etmektedir. On numaralı *kapris* bağlı *staccato* pasajları *trill* ile birleştiren farklı bir çalışmadır. *Kapris*'in sondan bir önceki ölçüsünde *staccato* olarak yazılmış üç sesli akorlar bulunmaktadır. On üç numaralı *kapris* üçlü çift seslerden oluşan *kromatik* inici gam ile bağlı *staccato* tekniğini bir arada kullanmıştır (Şekil 3.3.38).
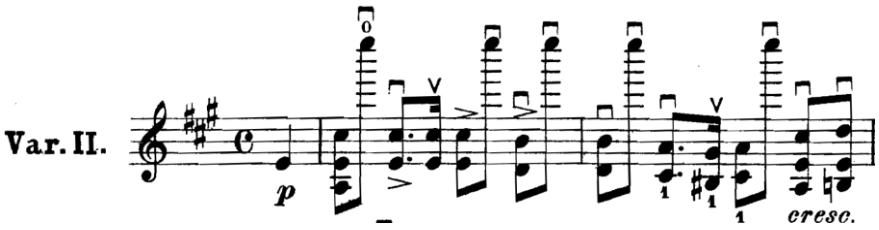


Şekil 3.3.38. *Paganini, "Kapris" No.13, 1-2. ölçüler*

Bu örnek, Ernst'in Şekil 3.3.33'te gösterilen kullanımına oldukça benzemektedir. Yirmi bir numaralı *kapris*, üçlü ve altılı çift ses gamlar ile *staccato* tekniğini bir arada kullanmaktadır. Yirmi iki numaralı *kapris* ise daha önceki *kapris*'lerde örneklenmiş

teknikleri bir arada getirmektedir. Aynı arşe bağı içerisinde kullanılmış üçlü ve onlu çift sesler, *trill* ile beraber kullanım ve tek ses gamların tümü *staccato* arşe tekniği ile birleştirilmiştir.
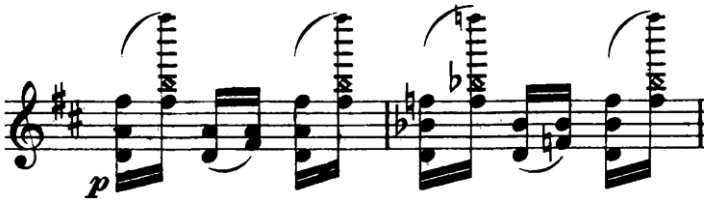
Birinci varyasyondaki çift ses onaltılıkların yarattığı canlı ve akıcı havanın ardından "Otello Fantasy", dört ölçülük *tutti* pasaj ve devamında ikinci varyasyona ulaşır. Bu bölümde ritmik yapı marş bölümündeki gibi noktalı sekizlik ve onaltılık yapı ve art arda çekerek arşe ile çalınan sekizlik üç sesli akorlar arasında bir diyalog oluşturmaktadır.

Ernst'in çok seslilik bağlamında kullanmış olduğu bir başka virtüöz teknik ise *flageolet* seslerdir. Eserin ikinci varyasyonunda marş bölümüne oldukça benzer karakterde genellikle üç sesli akorlardan oluşan melodik çizgiye zayıf zamanlarda çalınan *flageolet* sesler eklenmiştir. Bu sesler genel melodik çizginin ses alanından (*register*) ortalama 2,5 oktav daha tiz olduğundan ikinci bir parti hissini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca *flageolet* tekniği ile çalınan ses oldukça tiz olmasına rağmen alt pozisyonda çalınmaktadır. Bu da dinleyiciye iki farklı parti arasında sürekli yukarı aşağı hareket eden bir sol el hissi, kısaca büyük bir teknik zorluk hissi vermektedir. Oysa bu sesler alt pozisyonda çalınmaktadır. Dolayısıyla icracının büyük bir zorluğun altından kolaylıkla kalktığı izlenimi de yaratılmaktadır (Şekil 3.3.39).



Şekil 3.3.39. *Ernst, "Otello Fantasy", 113-114. ölçüler*
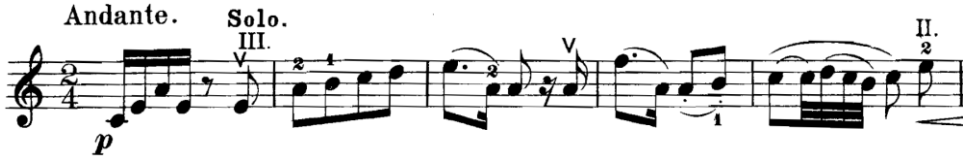
Çok seslilik bağlamında Ernst'in kullanımına benzer bir örnek olmamakla birlikte *flageolet* seslerin kullanılmasıyla çok büyük aralıkların kolay ve hızlı bir biçimde atlanarak çalınabilmesi hissi veren çalışmalar bulunmaktadır. Vieuxtemps'ın Op.16 "Altı Konser Etüdü" nden üç ve altı numaralı etütlerde benzer bir kullanım bulunmaktadır (Şekil 3.3.40).



Şekil 3.3.40. *Vieuxtemps, Op.16, "Altı Konser Etüdü" No.3, 21-22. ölçüler*
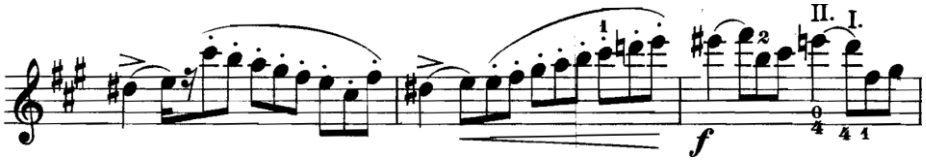
"Otello Fantasy", ikinci varyasyonun devamında öncekilerden daha uzun bir *tutti* ile *Andante* bölüme bağlanmaktadır. Bu bölüm Rossini'nin "Otello" operasında *Desdemona'*nın "Assisa Appiè d'un Salice" adlı aryası üzerine yazılmıştır.

Andante bölümdeki tek sesli yalın melodi tek telde üst pozisyonlara çıkarak çalınmaktadır. Bu çalış biçimi bölümün, eserin genel karakterine zıt olan *romans* yapısına uygun biçimde daha yumuşak, sıcak ve yuvarlak bir tını yaratmaktadır. Aynı zamanda bölümün genelinde insan sesine yakın bir tını da yakalanmıştır. Bu ve benzeri pasajlar için sol elde parmakların etli kısmıyla basılarak çalınması ses yumuşaklığı ve daha sıcak bir tını yakalamak için önerilmektedir. Ses rengi ve tınıya dikkat edilerek ifadeye uygun bir ses aranmalıdır (Şekil 3.3.41).
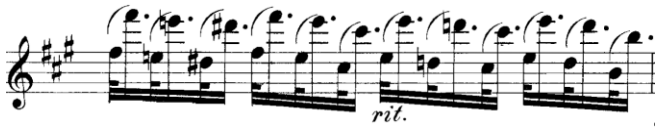


Şekil 3.3.41. *Ernst,"Otello Fantasy", 145-149. ölçüler*

Bölümün devamında bu romantik tema bağlı arpejler ve bağlı *staccato* pasajlar ile daha canlı arpejlere dönüşerek önce *piu vivo*, devamında ise kadans ile üçüncü varyasyona bağlanmaktadır. Üçüncü varyasyon *legato* arpejlerden oluşmaktadır. Bu bölümde üst pozisyonlara çıkan oniki bağlı arpejler ile sol elde çeviklik, pozisyon geçişler ve *entonasyon* konularında zorluklar içeren pasajlar bulunmaktadır. Giriş bölümünün kısa bir hatırlatmasından sonra gelen *piu mosso* kısım, Rossini'nin "Otello" operasının uvertüründen bir motif ile başlamaktadır (Şekil 3.3.42).



Şekil 3.3.42. *Ernst, "Otello Fantasy", 225-227. ölçüler*

Bu bölümde bağlı *staccato* onaltılıklar ve çift ses pasajlar bir arada sıklıkla kullanılmaktadır. Burada *staccato* ile marş ritmi güçlendirilmiştir. Eserin son kısmından önce *crescendo* ile yükselen nüans *fortissimo'*ya ulaşmaktadır. Bölümün bağlandığı *poco piu lento* (biraz daha ağır) kısımda nüans aniden *piano*'ya inerek final öncesi dinleyiciyi şaşırtır. Bu zıtlık önceki bölümdeki *staccato* yapıya karşılık değişen *legato* yapı ile de pekişmektedir. *Crescendo* ile yükselen nüans ile oktav çift sesler iki bağlı tek ses olarak önce eşit onaltılıklar daha sonra da otuzikilik-noktalı onaltılık ritim ile çalınmaktadır (Şekil 3.3.43). 263. ölçüde bu oktavlar çift sese dönüşerek çıkıcı bir gam oluşturarak final akorlarına bağlanmaktadırlar.



Şekil 3.3.43. *Ernst, "Otello Fantasy", 261. ölçü, otuzikilik-noktalı onaltılık ritim*

Bu oktav pasajlar ters noktalı ritim ile birleşerek teknik zorluğu artırmaktadır. Bu tür pasajlarda yayın paralel kullanımına ses kalitesi açısından özellikle özen göstermek gereklidir. Sağ el/sol el koordinasyonunu sağlamak açısından oktavın üst seslerini küçük aksanlarla çalmakta fayda vardır. Sol elin hareketini kısıtlamamak için parmakların olabildiğince hafif basılması dikkat edilmesi gereken noktalardan biridir. Sol el başparmağı da hareketi kısıtlamamak adına olabildiğince serbest bırakılmalıdır.

Eser boyunca zıt karakterlerin art arda farklı virtüöz teknikler kullanılarak icrası, yorumcuyu performans sırasında odak, dikkati koruma ve esere yoğunlaşma bağlamında da zorlamaktadır.

Eserin finalinde noktalı ritimli *legato* oktavlar çift ses oktava dönüşerek yükselir. Ulaşılan *forte* akorlarla eser parlak biçimde sona ermektedir.

Ernst'in bu eserde kullandığı çeşitli virtüöz teknikler bu bölümde incelenerek açıklanmaya ve örneklendirilmeye çalışılmıştır. İncelenen diğer eserlerde de ortaya

çıkan ortak kimlik burada da görülmektedir. Buna göre bestecinin eserin bütününde müzikal ifadeyi her zaman ön planda tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu amaçla virtüöz teknikleri müzikal yapının hizmetinde kullanarak özgün bir tarz oluşturmaktadır. Ayrıca çokseslilige kontrpuan açısından yaklaşma çabası dikkat çekmektedir. Bu da enstrümana farklı bir bakış açısı oluşturmaktadır.

4. SONUÇ

Heinrich Wilhelm Ernst'in besteci ve yorumcu olarak incelenmesi ve ölümünden sonra günümüze dek algılanışı üzerine yapılan araştırmalar, Ernst'in besteci olarak özgün karakterini, aynı zamanda bir virtüöz kemancı olarak da yetkinliğini ortaya koymaktadır. İncelenen eserleri, Ernst'in özellikle virtüöz teknikleri müzikal ifadenin hizmetinde kullanmakta ustalaştığını göstermektedir. Yaşamı ve çağdaşı müzisyenlerle etkileşimi hakkında yapılan araştırmalar ise döneminin en ünlü virtüözlerinden biri olduğunu, uluslararası çapta sevildiğini ve saygı gördüğünü ortaya koymaktadır. Virtüöz-bestecilerin yaygın olduğu bir dönemde yetişen Ernst, yalnızca virtüöz becerilerini göstermek adına besteler yapmaktan öteye geçmiş, bestelerinde müzikal derinliğe, kişisel bir ifadeye ulaşmaya çalışmıştır. Ancak eserlerinin teknik zorluğu, ölümünden sonra bunları yalnızca küçük bir topluluğun çalabilmesi ve tanıması sonucunu doğurmuştur. Ayrıca yaşamının son zamanlarında hastalığı sebebiyle kemancılık kariyerini sürdüremediği bir süreçte ağırlık verdiği bestelerinin bir kısmını da bitiremeden ölmüştür. Daha önce tamamladığı bestelerinin bir kısmı da basılmamıştır. Tüm bu sebepler eserlerinin günümüzde çok az tanınıp çalınmasına yol açmıştır.

Yorumculuk kariyerinde ise dönemin gazete ve diğer kaynaklarının, eleştirmenlerin ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerinin mektup, makale vb. yazılarının incelenmesi sonucu Ernst'in zamanının en ünlü, başarılı ve sevilen virtüöz ve müzisyenlerinden biri olduğu sonucuna varılmıştır. Pek çok yorumcu ve besteciyi eserleri ve kişiliğiyle etkilediği görülmektedir. Ancak döneminin en ünlü müzisyenleri ile bir arada olmasına rağmen müzikal önceliklerin değiştiği bir dönemde yerleşik bir düzeni olmaması sebebiyle isminin kalıcığını sağlayacak bir miras bırakamamıştır. Aynı dönemin ünlü müzisyenlerinden isimleri günümüze dek uzanabilmiş olanlara bakıldığında, neredeyse tamamının kalıcı ve yerleşik bir kariyere odaklanmış olduğu görülmektedir. Liszt gibi başta Ernst ile benzer vitüöz kariyeri olan müzisyenler dahi bir süre sonra bu tür bir kariyere dönüş yapmışlardır. Öğrenciler yetiştirerek veya bestecilik çalışmalarına ağırlık vererek belli bir yerde çalışmalar yapmışlar ve Wagner örneğinde olduğu gibi bulundukları yerin tarihinde isimlerinin yer almasını sağlamışlardır. Ancak Ernst her şeye rağmen vatansız bir müzisyen olarak kalmış, bu da herhangi bir ülke veya kültürle bağlarının olması ihtimalini ortadan kaldırmıştır.

Ancak günümüzde hakkında yapılan çalışmalar artmaktadır. Son zamanlarda yapılan araştırmalarda yeni eserleri bulunmuştur. Tüm eserlerinin kapsayan kayıtlar yapılmakta, yaşamı ve müzik tarihine katkıları hakkında araştırmalar yayınlanmakta ve hakkında uluslararası konferanslar düzenlenmektedir.

Bu çalışma ile çağdaşı virtüöz kemancı-bestecilere oranla nadiren icra edilen Ernst'in müziğinin pedagojik ve konser repertuvarındaki öneminin ve değerinin ortaya konmasına çalışılmıştır. Dünya çapında da Ernst'e verilen değer ve önem her geçen gün artmaktadır. Ünlü pedagogların keman eğitim repertuvarlarında Ernst'in eserleri sıklıkla görülmekte, hakkında yapılan akademik çalışma sayısı artmaktadır. Ayrıca gelişen çalgı tekniği sayesinde eserleri artık pek çok kemancı tarafından çalınabilir hale gelmiştir. Bu da Ernst'in eserlerinin konser repertuvarlarında daha yaygın biçimde yer almaya başlamasının sebeplerinden biri olarak görülmektedir.

Çeşitli eserlerinde kullandığı yenilikçi yapı ve formlarla Ernst, kendisinden sonraki yorumcu ve bestecileri de etkilemiş, bazı eserleri müzik tarihinde çok daha fazla tanınan bestecilerin önemli eserlerini şekillendirmelerine esin kaynağı olmuştur. Çeşitli araştırmacılar tarafından eserlerinin form bağlamında bazı ilkleri barındırdığı ortaya konmuştur. Bu bilgiler ışığında Ernst'in müzik tarihindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

İncelenen eserlerinde ortaya konduğu üzere Ernst'in keman tekniği ve eğitim repertuvarına önemli katkıları olduğu görülmektedir. Özellikle kemanda çokseslilige kontrpuan açısından yaklaşması, enstrümanın sınırlarını bu bağlamda zorlama çabası keman eğitim repertuvarına en önemli katkıları arasında görülmektedir. Bu yaklaşımı ve kemanda çeşitli virtüöz tekniklerin alışılmadık birleşimlerini kullanması ile enstrümana farklı bir bakış açısı geliştirmesi bakımından öğrenciler ve eğitimciler için önem arz etmelidir. Keman eğitim repertuvarında daha sık yer alacak eserlerinin, teknik ve müzikal öğelerin alışılmadık birleşimlerine önemli örneklerden bazılarını oluşturacağı, böylece öğrenci ve eğitimcilerin vizyonuna katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın da Türkiye konservatuvarlarında Ernst hakkında temel bir kaynak olarak öğrenciler, müzisyenler ve akademisyenler için daha ileri çalışmalara yardımcı olabileceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abell, A. (1960) *Talks with Great Composers: Candid Conversations with Brahms, Puccini, Strauss and Others*. New York: Citadel.

Allgemeine Musikalische Zeitung (28.04.1830, Süt. 270; 05.1830, Süt. 329).

Atwood, W.G. (1987). *Chopin: Pianist from Warsaw.* New York: Columbia University Press.

Auer, L. (1925) *Violin MasterWorks and Their Interpretation.* New York: Carl Fischer.

Badura-Skoda, E. Jones, A.V. Drabkin, W. (2002) Cadenza *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol. 4, Londra:

Macmillan Publishers Limited, s. 783-789.

Baillot, P. (1834). *L'art du violon.* Mayence: Le fils de B. Shott.

Berlioz H. (27 Ocak 1852). *Revue Musicale, Ernst: Son Premier Concert.* Journal des Debats.

Cairns, D. (Ed. ve Çev.). (1974). *The Memoirs of Berlioz.* Londra: Panther.

Citron, P. (Ed.). (1972-2003). *Correspondance generale d'Hector Berlioz.* 3:628. Paris: Flammarion.

Ellis, W.A. (1900). *Life of Richard Wagner.* Londra: Kegan, Paul, Trench, Trübner and Co. 6 (1),318.

Giraldi, G.B. (1565). *De Gli Hecatommiti.* Mondovi: Nel Monte Regale Appresso Lionardo Torrentino.

Guhr, C. (1830). *ÜberPaganinis Kunst die Violine zu Spielen: ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspielen in Einfachen und Doppeltönen den Heroen der Violine Rode, Kreutzer Baillot, Spohr.* Mainz, Paris, Antwerp: Shott.

Halle, C.E. ve M. (Ed.). (1896). *Life and Letters of Sir Charles Halle.* Londra: Smith, Elder and Co.

Hanslick, E. (1963). *Musical Criticisms: 1864-99.* (Ed. H. Pleasants). Harmondsworth: Peregrine Books.

Hiller, F. (Kasım 1873-Nisan 1874) *Mendelssohn.* (Çev: M.E. von Glehn). *Macmillan's Magazine*. 29,524.

Jacobs, R.L. ve Skelton, G. (Ed. ve Çev.). (1973). *Wagner Writes from Paris.* Londra: George Allen and Unwin.

Leganyi, D. (Ed.). (1984). *Franz Liszt: UnbekanntePresse und Briefe aus Wien 1822-1886.* Budapeşte: Corvina Kiado.

Moser, A. (1923). *Geschichte des Violinspiels.* Berlin: Max Hessels Verlag.

Mozart, L. (1756). *Versuch einer Gründlichen Violinschule.* Augsburg: Lotter.

Pecka, J. (2007). *Heinrich Wilhelm Ernst: Paganini z Brna* (Brno: Archiv mesta Brna).

Revue et Gazette Musicale de Paris (30.04.1843, s. 151).

Ritter, F.R. (Ed. ve Çev.). (1877). *Music and Musicians: Essays and Criticisms by Robert Schumann.* Londra: William Reeves.

Rowe, M.W. (2008). *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist.* Aldershot: Ashgate.

Samson, J. (2001). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Schumann, R. (1840). H.W. Ernst. *Neue Zeitschrift Für Musik.* 12 (8), 30-31.

Signale für Musikalische Welt. (04.1854)

Слезкина, О.К. (Ed. ve Çev.). (1961). *Гектор Берлиоз:Мемуары.*(Hector Berlioz: Hatıralar) Moskova: Государственное Музыкальное Издательство.

Spohr, L. (1861). *Louis Spohr's Autobiographie.* (Çev. Anon). Londra: Longman.

Spohr, L. (1850). *Violinschule.* (Çev. J. Bishop). Londra: Robert Cocks & Co.

Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge: Cambridge University Press.

The Harmonicon. (08.1826). Londra: Samuel Leigh, s.171.

The Musical Examiner (22.07.1843, s. 279-280)

The Musical World (16.03.1862, [*Der Wanderer*] - 10.08.1843; 18.04.1844, s. 134)

Tolstoy, L.N. *Kreutzer Sonat.* (1889). (Çev.N.Y. Taluy). İstanbul: Can Yayınları.

Wardroper, J. (2002). *Wicked Ernest: The Truth About the Man Who was Almost Britain's King.* Londra: Shelfmark Books.

Wills, G. (2011) *Verdi's Shakespeare: Men of the Theater.* New York, NY: Penguin Group, s.86.

Notalar

Dont, J. *Op.35. 24 Etudes and Caprices*. (Ed. C. Flesch). Londra: N. Simrock, Elite Ed. 1919.

Ernst, H.W. Op. 11 *Fantaisie Brillante sur la Marche et la Romance de l'Opera Otello de Rossini.* (Ed. H. Schradieck). New York: Schirmer. 1897.

Ernst, H.W. Op. 23 *Keman Konçertosu.* (Ed. E. Singer). Braunschweig: H. Litoff's Verlag. No. 2172, n.d.

Ernst, H.W. *Etude No.6. "The Last Rose of Summer".* Moskova: Muzgiz. Plate: 22234, n.d.

Korguev, S. (1954). *Упражнения в двойных нотах*. (Keman İçin Çift Ses Alıştırmalar). Moskova: Государственное Музыкальное Издательство.

Kreutzer, R. *40 Etudes ou Caprices.* Paris: Cherubini, Mehul, Kreutzer, Rode, Isouard, Boieldieu, n.d. 1805.

Kreutzer, R. *40 Etudes ou Caprices.* (Ed. F. David). Leipzig: Bartholf Senff, n.d. 1805.

Kreutzer, R. *42 Etudes ou Caprices.* (Ed. H. Shröder). Leipzig: Fr. Kistner. 1889.

Paganini, N. *24 Capricci per Violino Solo.* (2. baskı). Milan: Gio. Ricordi, n.d. 1836.

Rossini, G. (1860). *Otello.* (Ed. Ricordi). 1995.

Sauret, E. *Paganini I. Konçerto için Kadans.* (2. versiyon). Leipzig: Forberger, n.d. 1912.

Vieuxtemps, H. *32 Etudes for Violin, Op.48.* (Ed. J. Hubay). Budapeşte: Editio Musica. 1966.

Vieuxtemps, H. *6 Morceaux, Op.55.* Paris: Brandus et Cie.

Vieuxtemps, H. *6 Concert Etudes, Op.16.* (Ed. E.F. Arbos). Leipzig: C.F. Peters. 1891.

Wieniawski, H. *Op.10, L'ecole Moderne.* (Ed. R. Hoffmann). Viyana, Leipzig: Universal Edition. 1911.

Wieniawski, H. *Op. 14, Keman Konçertosu No.1.* (1.baskı). Leipzig: F. Hoffmeister. 1855.

Wieniawski, H. *Op.18, Etudes-Caprices for Violin.* (Ed. L. Lichtenberg). New York: G. Schirmer. 1903.

Yayımlanmamış Tezler

Elun, F.(1993). *The Life and Works of Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) with Emphasis on his reception as Violinist and Composer*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Cornell University.

Pecka, J. (1958). *Heinrich Wilhelm Ernst.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Brno: J.E.Purkyne Üniversitesi, Felsefe Fakültesi.

Wilczkowski, T. (2006). *Heinrich Wilhelm Ernst: En stor violinist I skuggan av Paganini*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uppsala Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40287

http://www.metmuseum.org/toah/hd/amcm/hd_amcm.htm

http://www.hyperion-records.co.uk/service-getAlbumTipDialog.asp?id=CDA67619&lang=1

http://josephjoachim.com/2013/07/09/ferdinand-david/

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Suat Canan DALGAÇ

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/1986

E-Posta : suatcanandemir@hotmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2008, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- 2008-> Keman Sanatçısı, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, Senfoni Orkestrası
- 2007, Franz Liszt Müzik Akademisi, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2008, Konser ve Workshop, Orchestra Sinfonica di Pescara, II. Keman grup şefliği, İtalya
- 2008, Konser, İstanbul Philarmony/Ra'anana Symphony, I. Keman üyeliği, İsrail
- 2008, Masterclass, Prof. Ulf Schneider, Almanya
- 2007, Konser turu, Zoltan Kodaly World Youth Orchestra, I. Keman üyeliği, Macaristan, Slovakya, Belçika
- 2007, Masterclass, Prof. Zakhar Bron, Macaristan
- 2006, Konser turu, Kodaly-Bartok World Youth Orchestra, I. Keman üyeliği, Macaristan
- 2005, Masterclass, Prof. Robert Cannetti, Eskişehir
- 2005, Masterclass, Prof. Mihail Aranoviç Gotsdiner, Eskişehir
- 2002, Masterclass, Prof. Lukas David, Uluslararası Ayvalık Müzik Akademisi
- 2001, Masterclass, Prof. Sergei Kravçenko, Eskişehir

Ödülleri:

- 2004, Solistlik Ödülü, VII. Uluslararası Genç Müzisyenler Yarışması, Trakya Üniversitesi, Edirne
- 2001, Mansiyon, Mimar Sinan Genç Yetenekler Keman Yarışması, Edirne