

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

KEMANCI-BESTECİ FRITZ KREISLER'İN RESİTAL ESERLERİ

Hazırlayan

Ezgi Gizem GÜRSOY

Danışman

Doç. Dr. Onur NURCAN

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Kemancı-Besteci Fritz Kreisler’in Resital Eserleri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Ezgi Gizem GÜRSOY

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ezgi Gizem GÜRSOY'un "Kemancı-Besteci Fritz Kreisler'in Resital Eserleri" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Kemancı-besteci Fritz Kreisler'in yaklaşık bir asır önce yazmış olduğu resital eserleri, günümüzde standart keman repertuvarının vazgeçilmezleri arasında yer almakta, kemancılar tarafından konserlerde, resitallerde ve albüm kayıtlarında seslendirilmektedir. Bunlar arasında en popüler olan dokuz adet eser araştırma ve yazım sürecinde çok yönlü olarak ele alınmıştır. İlgili eserler besteleniş süreçleri, stilsel özellikleri, biçimsel yapıları çerçevesinde incelenmiş, ayrıca çalış tekniğine yönelik değerlendirme ve önerilerde bulunulmuştur. Bu tez çalışması bir akademik metin olmasının yanı sıra seçilen Kreisler eserleri üzerine araştırma yapan kemancılar için de bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Kreisler, Keman, Liebesfreud, Liebesleid, Schön Rosmarin, La Gitana, Syncopation, Tambourin Chinois, Caprice Viennois, Recitative and Scherzo, Praeludium and Allegro.

ABSTRACT

The recital works written about a century ago by violinist-composer Fritz Kreisler are among the indispensables of the standard violin repertoire today and are performed by violinists in concerts, recitals, and album recordings. Nine of the most popular works among them were covered in a multi-faceted way throughout the research and writing process. These works were examined within the framework of their composition processes, stylistic features, and formal structures, including evaluations and suggestions regarding the playing technique. Besides being an academic text, this thesis is also a reference source for violinists doing research on the chosen Kreisler works.

Keywords: Kreisler, Violin, Liebesfreud, Liebesleid, Schön Rosmarin, La Gitana, Syncopation, Tambourin Chinois, Caprice Viennois, Recitative and Scherzo, Praeludium and Allegro.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında çok büyük emeği geçen, süreci özverili bir şekilde yöneten ve beni yönlendiren, değerli yardımları için müteşekkir olduğum danışman hocam Doç. Dr. Onur NURCAN başta olmak üzere, üniversite ve yüksek lisans eğitimim sırasında çalışma fırsatı bulduğum, benim için öğretmenden de öte, ailemden biri gibi olan yol göstericim, keman hocam Prof. Ildiko MOOG'a, fikirleri için arkadaşım İrem YENİDAĞ'a, eğitim hayatım boyunca yanımda olan ve desteklerini her zaman hissettiren annem Hanife GÜRSOY'a, babam Fikret GÜRSOY'a, ablam ve meslektaşım Özlem GÜRSOY ÖZDEMİR'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez çalışmasının Fritz Kreisler'in hayatı ve eserleri hakkında bilgi sahibi olmak isteyen meslektaşlarıma fikir olmasını, eserleri teknik ve müzikal açıdan gelişmek için çalışmak isteyen konservatuvar keman öğrencilerine yol gösterici olmasını dilerim.

Ezgi Gizem GÜRSOY

KEMANCI-BESTECİ FRITZ KREISLER'İN RESİTAL ESERLERİ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KREISLER'İN YAŞAMI ve KARIYERİ

1.1. Kreisler'in Yaşamı ve Kariyeri	4
---	---

2. BÖLÜM

LIEBESFREUD, LIEBESLEID, SCHÖN ROSMARIN

2.1. Liebesfreud	14
2.2. Liebesleid	18
2.3. Schön Rosmarin	22

3. BÖLÜM

SYNCOPTION, LA GITANA, PRAELUDIUM and ALLEGRO

3.1. Syncopation	27
3.2. La Gitana	30
3.3. Praeludium and Allegro	33

4. BÖLÜM

CAPRICE VIENNOIS, TAMBOURIN CHINOIS, RECITATIVE and SCHERZO

4.1. Caprice Viennois	41
4.2. Tambourin Chinois	45
4.3. Recitativo and Scherzo	49
SONUÇ	56
KAYNAKÇA	59
EKLER	62
EK 1: Kreisler, Viyana Konservatuvarı altın madalyası sahibi	62
EK 2: Kreisler, Paris Konservatuvarı Premier Prix sahibi	62
EK 3: Kreisler, elleri	63
EK 4: Kreisler, Viyana günlerinden Schoenberg ile fotoğraf	63
ÖZGEÇMİŞ	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1. <i>Liebesfreud</i> A Bölmesi: a alt bölümü.....	15
Örnek 2. <i>Legato</i>	16
Örnek 3. Bağlı <i>Staccato</i>	16
Örnek 4. <i>Liebesfreud</i> A Bölmesi: b alt bölümü.....	17
Örnek 5. <i>Liebesfreud</i> B Bölmesi: c alt bölümü.....	17
Örnek 6. <i>Liebesfreud</i> B Bölmesi: d alt bölümü.....	17
Örnek 7. <i>Liebesleid</i> A Bölmesi.....	20
Örnek 8. <i>Liebesleid</i> B Bölmesi.....	21
Örnek 9. <i>Liebesleid</i> Eksiltilmiş 7'li Akor.....	21
Örnek 10. <i>Liebesleid</i> Kromatik Hareket.....	22
Örnek 11. <i>Schön Rosmarin</i> Başlangıç Teması.....	23
Örnek 12. <i>Schön Rosmarin</i> B Bölmesi Başlangıcı (<i>meno mosso</i>).....	24
Örnek 13. <i>Syncopation</i> A Bölmesi.....	28
Örnek 14. <i>Syncopation</i> Senkoplu B Bölmesi.....	29
Örnek 15. <i>La Gitana</i> Intro.....	31
Örnek 16. <i>La Gitana</i> Ana Bölüm A Bölmesi.....	31
Örnek 17. <i>La Gitana</i> A Bölmesi ikinci alt bölme.....	32
Örnek 18. <i>La Gitana</i> B Bölmesi.....	33
Örnek 19. <i>Praeludium</i> Marş Armoni.....	34
Örnek 20. <i>Praeludium</i> Başlangıç.....	36
Örnek 21. <i>Allegro</i> Bölümü A Bölmesi Başlangıç.....	37
Örnek 22. Çift-ses Pasajlar.....	37
Örnek 23. Ritmik / İşitsel İllüzyon.....	37
Örnek 24. <i>Quasi – Cadenza</i> kesit.....	38
Örnek 25. Üç Sesli Akorlar.....	38
Örnek 26. Kromatik <i>glissando</i>	42
Örnek 27. <i>Caprice Viennois</i> A Bölmesi Başlangıcı.....	43
Örnek 28. Noktalı (<i>staccato</i>) legato.....	43
Örnek 29. Çizgili (<i>tenuto</i>) legato.....	43
Örnek 30. <i>Ricochet</i> Pasajlar.....	44

Örnek 31. İmza Motif.....	44
Örnek 32. <i>Tambourin Chinois</i> Ana Tema.....	46
Örnek 33. <i>Tambourin Chinois</i> Çift-ses Pasaj.....	47
Örnek 34. <i>Tambourin Chinois Ricochet</i> Notalar.....	47
Örnek 35. <i>Tambourin Chinois</i> Orta Bölme (B Bölmesi).....	48
Örnek 36. <i>Recitativo</i> Başlangıç.....	50
Örnek 37. <i>Recitativo</i> Bitiş.....	51
Örnek 38. Fa Pentatonik Tema.....	52
Örnek 39. <i>Scherzo</i> B ³ Alt Bölmesi, Marş Armoni.....	53
Örnek 40. <i>Scherzo</i> B ² Alt Bölmesi, <i>quasi cadenza</i> genişleme.....	54
Örnek 41. <i>Scherzo</i> Bitiş (<i>Codetta</i>).....	55

GİRİŞ

Fritz Kreisler, solistlik kariyerinin yanı sıra çok yönlü müzisyen kimliğiyle göz önünde olan ve dikkat çeken bir besteciydi. Kemancı, besteci ve piyanist kişiliğiyle yazdığı kompozisyonlar, yaptığı düzenlemeler ve hafızasından çaldığı piyano eşlikleri ile dönemindeki birçok büyük sanatçıda hayranlık uyandırmış, ilham kaynağı olmuştur.

Kreisler'in standart keman repertuvarına kazandırdığı ve günümüzde yaygın bir şekilde seslendirilen birçok minyatür eseri vardır. Bunlar çoğunlukla piyano eşlikli olduğu gibi, eşiksiz solo keman için yazılan eserler de mevcuttur. Bu tez çalışması, bahsi geçen eserler arasından en çok bilinen ve en çok seslendirilen dokuz adet eser ile sınırlandırılmıştır.

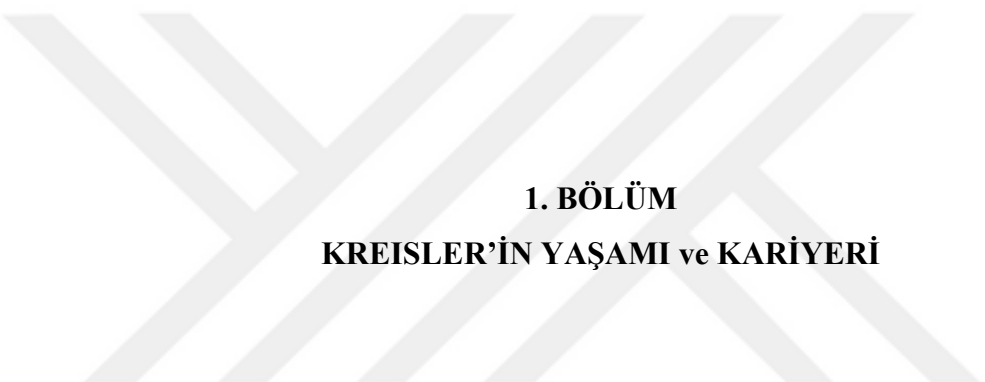
Literatür tarama, tematik ve biçimsel (form) analiz bu araştırmada kullanılan başlıca yöntemlerdir. Buna ek olarak, ele alınan eserlerde çalış tekniğiyle ilgili değerlendirme ve önerilere yer verilmiştir.

Tezin birinci bölümünde, Fritz Kreisler'in yaşamı, kemancı-besteci kişiliği ve müzikal kariyeri incelenerek hakkında sınırlı kaynak ve bilgiler olan besteciye daha iyi tanıtmak hedeflenmiştir. İkinci bölümde *Alt-Wiener Tanzweisen* olarak bilinen *Liebesfreud*, *Liebesleid*, *Schön Rosmarin* adlı üç kısa eserden oluşan demet, üçüncü bölümde *Syncopation*, *La Gitana* ve *Praeludium and Allegro*, dördüncü bölümde ise çalış tekniği bakımından diğer eserlere göre daha büyük zorluklar içeren *Caprice Viennois*, *Tambourin Chinois* ve *Recitative and Scherzo* başlıklı eserler çok yönlü olarak mercek altına alınmıştır. “Sonuç” bölümünde; araştırma, analiz ve yazım aşamaları sonrasında elde edilen tüm bulgular belirli bir sistematik dahilinde yorumlanarak tez metni sonlandırılmıştır.

Fritz Kreisler ve eserleri hakkında ülkemizde yazılan herhangi bir tez, kitap veya araştırma bulunmamaktadır. Kreisler'in ilgili eserlerine ülkemiz konservatuvarları keman sanat dalı müfredatlarında yer verildiği göz önüne alınırsa, eserleri çalışacak ve seslendirecek keman sanat dalı öğrencilerinin bu çalışmadan bir başvuru kaynağı olarak faydalanması mümkün olacaktır. Tez metni organize edilirken, akademik formata uygun

olması önkoşuluyla, başvuru kaynağı olarak da işlev görebileceği gözetilmiş ve bu doğrultuda hareket edilmiştir.

Tez metnini inceleyen okuyucu, Kreisler'in hayatı dahil olmak üzere, ele alınan eserlerin besteleniş süreçleri, tematik-biçimsel yapıları ve kimi noktalarda belirli pasajların performansına yönelik öneri ve değerlendirmeler bulacaktır. Tematik ve biçimsel yapıya yönelik analizlerde ölçü rakamları ayrıntılı ve zaman zaman yinelenen bir şekilde verilmiştir. Bundaki amaç, tez metnini notayla birlikte inceleyen okuyucunun belirtilen ölçü rakamları aracılığıyla ilgili bölme, kesit ve pasajları kolayca bulabilmesini sağlamaktır.



1. BÖLÜM

KREISLER'İN YAŞAMI ve KARIYERİ

1. BÖLÜM

KREISLER'İN YAŞAMI ve KARIYERİ

1.1. Kreisler'in Yaşamı ve Kariyeri

Fritz Kreisler 1875'te Viyana'da doğdu. Keman öğrenmeye dört yaşında doktor ve amatör kemancı olan babasıyla başladı. Yedi yaşında prestijli bir okul olan Musikverein Konservatorium'a girdi ve burada keman ve teori öğrenimi görmeye başladı (Lavine, 2012: 4). Joseph Hellmesberger Jr. ile keman, müzik teorisi ve armoni çalışmalarına Avusturyalı besteci Anton Bruckner ile devam etti (Scheidemantle, 1999: 12-13). Dokuz yaşında ilk performansını sergiledi ve on yaşındayken Konservatorium'un altın madalyasını kazanarak benzeri görülmemiş bir başarı elde etti. Genç Kreisler daha sonra Paris Konservatuvarı'na geçiş yaparak 19. yüzyılın en büyük kemancılarından Henri Wieniawski'nin öğretmeni olan Joseph Massart ile keman çalışmalarına başladı. Aynı zamanda Leo Delibes ve Jules Massenet ile kompozisyon çalışmaları yaptı. Konservatuvara katıldıktan iki yıl sonra Kreisler, 1887'de, hepsi kendisinden kıdemli olan kırk yarışmacıyla birlikte girdiği yarışmada bu kurumun Premier Prix'sini kazandı ve ödülü son sınıf öğrencileriyle paylaştı (Lavine, 2012: 4).

“Flesch ve Kreisler, Viyana Konservatuvarı'nda okudular ve daha ileri eğitim almak için Paris'e gittiler ancak Flesch, 20. yüzyılın en önemli keman hocalarından biri oldu. Öte yandan Kreisler, öğretmekte hiçbir zaman başarılı olamadı ancak gelmiş geçmiş en büyük kemancılardan biri oldu, yaptığı kayıtlar ise keman repertuarının klasikleri haline geldi. Eserleri, Viyana usulü yorumlaması ve kayıtlar üzerindeki düzenlemeleri bize değerli bilgiler veriyor.” (Aşkın, 1996: 30)

1888-1889'da piyanist Moriz Rosenthal ile Amerika Birleşik Devletleri'nde konser turuna çıktı. 9 Kasım 1888'de gene Birleşik Devletler'de Boston Senfoni Orkestrası ile Mendelssohn **Keman Konçertosu**'nu seslendirdi.

“9 Kasım 1888'de Boston Senfoni ile ilk konserinde Kreisler, kısa pantolonlu ve püsküllü çizmeleriyle kadife bir takım elbise giyen genç bir dahi profilindeydi. Daily Globe gazetesinden Harold Malcolm Ticknor, Kreisler'in iyi bir öğrenci gibi çaldığını ancak dahi olmadığını yazdı. Daily Advertiser yazarı Louis C. Elson ise tam aksine, ‘genç Usta Kreisler ... daha fazla çalışmaya sıcak bakarsa çok büyük bir sanatçı olabilecek potansiyelde bir

dahi.’ değerlendirmesinde bulundu.” (Ewen’dan aktaran Scheidemantle, 1999: 17-18).

Bu konser turnesiyle saygın bir beğeni toplasa da Kreisler’in kemana ilgisi azaldı; Viyana’ya döndüğünde dikkat çekici bir şekilde konservatuvardan ayrıldı, hayatının geri kalanında daha fazla keman eğitimi almayacaktı. Birkaç yıl Viyana’da tıp, Roma ve Paris’te sanat eğitimi aldı; ayrıca iki yıl boyunca Avusturya ordusunda subay olarak görev yaptı (Rodda, 2017: 57).

“Kreisler’in zorunlu askerlik hizmeti 1895 ve 1896 yıllarında gerçekleşti. Hizmet sırasında ara sıra askerler için çaldı ve bu süre zarfında Beethoven’ın Op.61 Keman Konçertosu için bir kadans besteledi.” (Scheidemantle, 1999: 20)

Daha sonra 1896’da müzik kariyerini sürdürmeye kesin olarak karar verdi. Viyana Filarmoni Orkestrası’nın üyesi olmak için girdiği seçmeyi kazanamadı. Ancak hızlı bir şekilde kendisini solist olarak hazırladı ve Mart 1899’da Berlin’deki konser platformunda yeniden varlık göstermeye başladı. İki yıl boyunca Berlin ve Viyana’da orkestra üyesi olarak çalıştı (Rodda, 2017: 57).

1900’de Amerika’ya döndü ve 1901’de Londra’daki ilk konserini verdi (Rodda, 2017: 57) 1902’de evlendiği Amerikalı Harriet Lies, Kreisler’in aynı zamanda menajeri ve mesleki danışmanı oldu. Keman sanatçılarının hala çalmayı sevdiği birçok aranjman ve besteyi kaydetmeye ve yayınlamaya bu dönemde başladı. Yaşamı ve kariyerindeki tüm bu gelişmelere karşın değişmeyen tek şey Kreisler’in pratik yapmaya karşı tutumu oldu: Buna karşıydı. O her şeyin beyinde olduğuna inanıyordu. “Bir pasaj düşünüyorsun ve onu tam olarak nasıl istediğini biliyorsun. Çok fazla pratik beyni uyuşturur, hayal gücünü zayıflatır ve uyanıklığı azaltır.” Resitalden önce değil, resitalin ilk on beş ya da yirmi dakikası boyunca ısınmayı tercih etti (Margolis, 2020). 1902’de Londra’da solistken kariyerinde hızlı bir yükselişe geçti 1904’te Londra Filarmoni Derneği Kreisler’e “Beethoven Madalyası” verdi. 1910’da İngiliz Besteci Edward Elgar’ın kendisi için bestelediği ve gene kendisine adadığı *Keman Konçertosu*’nun galasını yaptı (Rodda, 2017: 57).

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi Kreisler'i orduya katılmak için yerlisi olduğu Avusturya'ya geri dönmeye teşvik etti. Ancak kısa süre sonra yaralandı ve askerlik görevinden taburcu edildi. Bunun ardından, -1902'de evlendiği Harriet Lies Woerz ile- 1914 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındı. ABD'de, Avusturya savaşına destek amacıyla para toplamak için konserler verdi ancak Birleşik Devletler'de baş gösteren İttifak Devletleri karşıtı düşünce ve Amerika'nın Almanya karşısında savaşa girmesi nedeniyle geçici olarak kamusal yaşamdan çekilmek zorunda kaldı (Lavine, 2012: 4).

Ekim 1919 itibariyle konser kariyerine New York'ta devam etti ve sonrasında 1924'te Avrupa'ya geri dönerek Berlin'e yerleşti (Rodda, 2017: 57).

Kreisler, 1938'de Avusturya'nın Naziler tarafından ilhak edilmesinin ardından Fransız hükümetinin vatandaşlık teklifini kabul etti. Ancak ertesi yıl ülkeler arası düşmanlığın iyice artmasıyla, kesin olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti ve 1943'te Amerikan vatandaşı oldu (Rodda, 2017: 57).

Performans kariyerine devam ederken 1941'de işitmesini kalıcı olarak tehlikeye atacak ciddi bir trafik kazası geçirdi (Lavine, 2012: 4). 26 Nisan 1941'de Kreisler'in New York caddesinde yoldan geçen bir kamyon tarafından kazayla vurularak kafatasının kırılması ve iç yaralanmalara maruz kalması büyük bir şok ve trajedi yarattı. Günlerce komada kaldı ve hafıza kaybı yaşadı, müzik hafızasını saklayıp saklayamayacağı büyük bir merak konusu oldu. Mayıs ayının sonlarında New York Times'da yayınlanan bir haberin ardından müzik dünyası rahat bir nefes aldı:

“Roosevelt Hastanesinde 26 Nisan'da bir trafik kazasında yaralanan bir hasta geçen gün yatakta oturdu, kemanını istedi ve Mendelssohn'dan bir pasaj çaldı. Adı Fritz Kreisler. Zihninde, parmaklarında ve yüreğindeki sihrin susturulmadığı binlerce, hatta milyonlarca, bilinen ve bilinmeyen arkadaşlarına hoş geldin haberi olmalı.” (Scheidemantle, 1999: 44-46)

Ekim 1942'de Carnegie Hall'da son derece başarılı bir şekilde yeniden sahneye çıktıktan sonra, Kreisler'in iyileşmesi eleştirmenler tarafından “mucizevi” olarak değerlendirildi. Konser sahnesine dönmesinin yanı sıra Kreisler, bu performansta *Viyana Rhapsodic Fantasietta*'sını da tanıttı. Son orijinal bestelerinden biri olan

Fantasietta, nostaljik bir melankoli ve parlak vals ezgilerinin birleşimini anımsatır. Yeni kompozisyon, Kreisler'in Carnegie Hall'da yeniden ortaya çıkışında coşkulu izleyiciler tarafından beğeniyle karşılandı (Scheidemantle, 1999: 44-46).

1950'den sonra Kreisler sadece nadiren halka açık performans sergiledi ve keman koleksiyonunun neredeyse hepsini sattı. Kreisler'in kullanmakta olduğu, çalgı yapım ustası Giuseppe Guarneri tarafından 1730 yılında yapılan kemanlardan bir tanesi, ayrıca erken gençlik yıllarında kullanmış olduğu küçük boy başka bir keman ve şahsına ait bazı belge ve notalar 1952'de Kreisler tarafından Kongre Kütüphanesi'ne bağışlandı. Bağışlanan belge ve notalar kütüphanenin Fritz Kreisler Koleksiyonu'nu oluşturdu. Guarneri keman ise, olağanüstü güzel sesi nedeniyle, kullanan sonraki sanatçıların da favori çalgısı oldu (Lavine, 2012: 4).

Kreisler'in Stradivarius ve Guarnerius'un göreceli değerleri hakkındaki yorum ve tespitleri şöyledir:

“Strad, küçük bir konser salonu için mükemmeldir. Strad yapıldığında, sadece küçük konser salonları mevcuttu. Guarnerius'un ses gücü Strad'a göre çok daha fazla. Geçenlerde genç bir kemancı bir Strad satın aldı. Bu kadar harika bir enstrüman olmasına rağmen neden izleyicilere eskisi kadar iyi gelmediğini merak etti. Cevaplar basit: bugün konser salonlarımız bir Strad için çok büyük.” (Lochner, 1950: 351)

“Sonuçta, güzel ton çıkartan keman değil, çalıcıdır. Melodi aslında tellerden daha çok kalptedir. O halde enstrüman, ifadeye yardımcı olan en iyi araç olarak tanımlanabilir. Kötü enstrümanlar, siz ve gideceğiniz yer arasında duran sarsıntılı köprüler veya fiziksel engeller gibi. Yolculuğu yapan ise sanatçıdır.” (Lochner, 1950: 346)

Kreisler, kemanlar hakkında benimsediği ilginç bir yaklaşımı, kendi kullandığı kemanlar özelinde şu sözlerle dile getirmiştir:

“İnsanlar kadar hassastırlar ve bir milyar titreşimle nefes alıp verirler. Sinir sistemine ve *arteriyel* sisteme sahipler. Tıpkı insanlar gibi yorulurlar ve ara sıra dinlenmeye ihtiyaç duyarlar. En iyi enstrümanlarımı her zaman en az altı ay dinlendiriyorum.” (Lochner, 1950: 347)

Kreisler 1962 yılında Birleşik Devletler New York'ta vefat etmiştir. Ölümünün ertesini gün olan 30 Ocak 1962'de, eleştirmen Harold Schonberg New York Times'da şunları yazdı:

“Meslektaşları onun yüzyılın en büyük kemancısı olduğu konusunda hemfikir... Kreisler ne ateşli bir virtüöz ne de bir klasikçiydi, ancak bol miktarda tekniği vardı ve Mozart, Beethoven ve Brahms'ı herhangi bir klasikçi kadar müzisyenlik ve bilgi ile çalabilirdi. Kreisler'i diğer tüm kemancılardan farklı kılan şey [kemancı-besteci olarak] sahip olduğu artistik cazibe ve müzikal düşüncelerindeki incelikli aristokrasiydi... Tatlı, benzersiz bir tonu, diğer bütün solistlerin ötesinde yanılmaz bir ritim ve *rubato* hissi vardı. Yorumları doğal, zorlamadan uzak ve ışıltılıydı... Bir besteci olarak, salon müziği olarak nitelendirilebilecek eserler yazdı... Liebesleid, Liebesfreud, Schön Rosmarin ve Caprice viennois gibi milyonlara büyük zevk veren bu eserler etrafta kemancılar olduğu sürece daima seslendirilecekler.” (Rodda, 2017: 57)

“Kreisler'in keman çalma tarihindeki konumu esrarengiz ve çok önemliydi. Belki de dünyanın son büyük eski kemancısıydı. Çalıştıkları stili ve tekniği modern bir devrim niteliğindedir. Keman için üretken bir şekilde birçok eser bestelemiştir, minyatür eserleri evrensel olarak keman repertuvarının mücevherleri olarak kabul edilir.” (Michaelis, 2006: 88)

Rus kemancı David Oistrakh, Kreisler'e yazdığı bir mektupta bu konu hakkında şu görüşlerini kaleme almıştır:

“Hayatım boyunca sizin sanatsal dehanızın derin bir hayranıyım. Pek çok bestenizde ve düzenlemelerinizde yarattığınız ve ölümsüzleştirdiğiniz üslup, istisnasız zamanımızın tüm kemancıları üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuş ve tüm dünyada sayısız müzik tutkununu sevindirmiştir.” (Michelle, 2006: 90)

Kreisler, kendisinden daha genç olan Heifetz'i de büyük ölçüde etkilemiştir. Her ikisi de kemandan çıkarttıkları güzel tonları ve yorumlama becerileriyle tanınıyordu. Hem Kreisler hem de Heifetz minyatür parçaları repertuvarlarından eksik etmediler ve resitallerinde icra ettiler. Kreisler'inkiler sayıca daha fazla olmak üzere, iki müzisyen de resitallerinin çoğunda yer verdiği sayısız düzenleme ve transkripsiyon üretti. Halk, bu kısa parçaların performanslarına, büyük sonatların ve konçertoların performanslarından daha fazla ilgi göstermiştir (Gan, Jia Rong, 2017: 24).

Kreisler kendi eserlerinin yanı sıra yaşamı boyunca birçok farklı besteciye ait eserlerin keman-piyano için düzenlemelerini yapmıştır. Bunlar arasında en bilinenler şunlardır: Gluck *Melodie*, W.A. Mozart *Rondo from Serenade in D Major*, Mendelssohn *Song without Words*, Brahms *Hungarian Dance No.17*, Wieniawski *Caprice No.4*, Beethoven *Rondino on a Theme*, Enrique Gradanados *Spanish Dance*, Tartini *The Devil's Trill*, Isaac Albeniz *Tango*, Manuel de Falla *Danse Espagnole*, Dvorak *Slavonic Dance in E Minor, Op.2* ve *Homerosque*.

Çok yönlü bir müzisyen olarak, Kreisler'in piyano çalışı da en az keman çalışı kadar etkileyici, çekici ve eğlencelidir. Şöhretine faydası olmuştur. Kreisler, kendi bestelerinden bazılarının solo piyano versiyonlarını yapmış ve bunları kendi bizzat çalarak kaydetmiştir. *Liebesfreud*, *Liebesleid*, *Schön Rosmarin*, *Caprice Viennois*, *The Old Refrain*, *Polichinelle*, *Tambourin Chinois* ve *Toy Soldier's March* solo piyano versiyonu yapılan eserler arasında yer alır (Lochner, 1950: 275).

Kreisler'in çok yönlü müzisyen kişiliği ve piyanistliğiyle ilgili Heifetz şu anısını aktarmıştır:

“Kreisler ile ilk kez 1912'de Berlin'de tanıştım. Abell'in evinde eleştirmenler ve müzisyenlerin katıldığı bir toplantı vardı. Kreisler'e hayrandım ve bir süre sonra Berlin'deki Bechstein Hall'da bir resital verdiğimde idolüm olan Kreisler'i taklit etmeye çalıştım. Abell'in evindeki toplantı sırasında konuklardan biri 'Rusya'dan gelen genç adamın bir veya iki eser çalmasını' önerdi... Mendelssohn Konçerto ve Kreisler'in eseri olan Schön Rosmarin'i seçtim. Bu konuda yeterince istekliydim, peki ya bir eşlikçi? Fritz Kreisler nazikçe ortaya atıldı ve eşlikleri piyanoda hafızadan çaldı.” (Lochner, 1950: 128)

Fritz Kreisler, eser kayıtlarına gramofon endüstrisi henüz emekleme dönemindeyken başladı. 1925'te, “down under” turnesinden döndükten kısa bir süre sonra, 1910'dan beri düzenli olarak kayıt yaptığı *Victor Talking Machine Company* ile beş yıl daha sözleşme imzaladı. Sözleşme daha sonra her yıl otomatik olarak yenilendi. Kreisler “İlk başta kaydetmekten korktum, konserlerime katılımı engelleyeceğini düşündüm. Ancak Harriet¹ haklıydı, kayıt yapmak müzik kariyerime de yardımcı oldu.”

¹ Kreisler'in Amerikalı eşi ve mesleki danışmanı.

şeklinde itirafta bulundu. Fakat hiçbir zaman tam olarak tatmin olmadığını, kayıt ne kadar mükemmel olursa olsun, seste mekanik bir şeyler olduğunu savundu ancak tüm bu eksilerine rağmen kayıt yapmanın genel anlamda önemli bir şey olduğunu belirtti.

“Yapılan kayıtlar bestecilerin niyetlerini anlamalarında birçok müzik öğrencisine de yardımcı olmuştur, çünkü besteciler kendi eserlerini de kaydetmiştir. Bugün bir kemancı için Paganini'nin kendi bestelerini nasıl yorumladığını ve çaldığını bilmenin ne anlama geldiğini bir düşünün! Çoğu zaman bir Caruso plağı alıyorum ve bizden daha eski, büyük sanatçının sesini duyduğumda omurgamdan aşağı bir ürperti iniyor. Fonografin, müzikal gelişim için ayrıca bir yardımcı olduğuna inanıyorum.” (Lochner, 1950: 268)

Kreisler'in yapmış olduğu kayıtların ses kalitesinden duyduğu rahatsızlık dönemin kayıt teknolojisinin yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Kreisler'den neredeyse otuz yaş daha genç olan Heifetz ise kayıt endüstrisinin hızla geliştiği yıllarda kayıt yapmaya başladığı için bu anlamda çok daha şanslıdır. Ergenlik ve erken gençlik yıllarının ilk kayıtları istisna olmak üzere, yapmış olduğu kayıtların büyük çoğunluğu Heifetz'in çalışındaki teknik ve müzikal ayrıntıları net bir şekilde yansıtır. Ancak, ne yazık ki aynı durum Kreisler için söz konusu değildir. Kreisler'in günümüze ulaşan kayıtları çalışı hakkında genel anlamda fikir vermekle beraber, performanstaki bazı ayrıntı ve incelikleri tam olarak duyabilmek mümkün değildir.

Fritz Kreisler hiç kuşkusuz kuşağının en önde gelen kemancılarından biriydi. Çalışında, Ysaye'den devraldığı daha sabit *vibrato* kullanımının yeni uygulamalarını ve gene Ysaye'nin çalışıyla karakterize edilen ses yoğunluğunu sürdürdüğü söylenebilir (Francois, 1998: 14). Kreisler tatlı tınısı ve nüfuzlu kişiliği ile kemancılık tarihinde çok önemli bir yer edinmiştir. Kişisel tonu ve *vibratosu*, albüm kayıtlarında gözlemlenebilen yeni bir tını ve yorumlama anlayışı kazandırdı. Viyana tarzında yaptığı müziği, Fransız-Belçika okulunun zarafetiyle birleştirdi. Ysaye'den sonra sürekli *vibrato* kullanımını kaçınılmaz bir etki olarak teknik pasajlarda bile ele aldı. Tatlı *vibratosu* ile zamanının çoğu kemancısını etkiledi. Hiç ders vermedi ama kuşkusuz genç nesil üzerinde büyük bir etkisi oldu. Klasik kemancı-besteci geleneğini sürdürdü, aranjmanları ve besteleri günümüzde konser programlarında yaygın olarak çalınmaktadır (Aşkın, 1996: 176).

Ünlü kemancı ve pedagog Carl Flesch, Kreisler'in keman çalış ekolüne kazandırdığı bu yeni yaklaşım için şunları yazmıştır:

“Kreisler, müzikte bir bütün oluşturmak için çıkarttığı ton ile birleşen hafif bir vibrato aracılığıyla görünüşte en kuru görünen pasajlara bile duygusallık kazandırma ilkesini savunuyor. Bu temelde, kendisi için keman çalmada çağdaş güzellik idealini mükemmel bir şekilde temsil eden bir performans tarzı oluşturdu.”

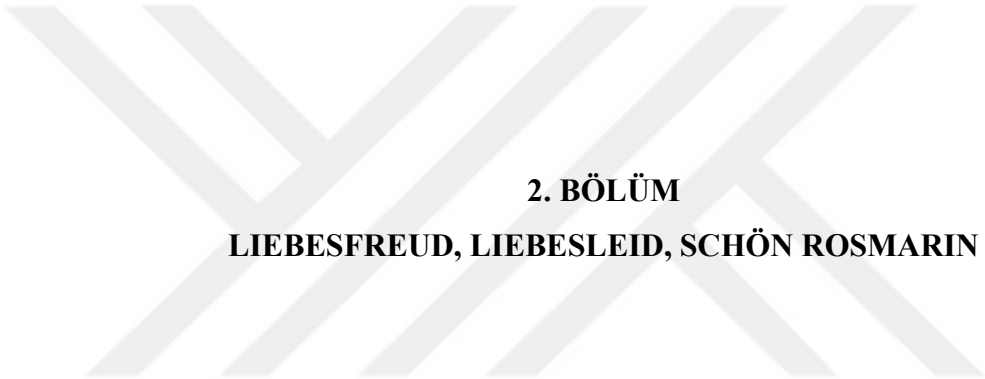
Kreisler'in çalışının güzelliği, tarzı ve hassasiyeti yeni bir çağı müjdeledi. Devrimci olduğu tek şey *vibrato*ya yaklaşımı değildi, aynı zamanda yay kullanımında kontrolün ön planda olduğu etkileyici bir tarzı vardı. Bu büyük ustanın eski kayıtlarındaki arka plan hışırtı sesine rağmen yay sanatı apaçık ortadadır. Akıcı ve ifadeli *legatosu*, parlak *spiccatosu* ve virtüöz *staccatosu* ile zahmetsiz, zarif ve ısıltılı bir çalış sergiliyordu. Çalışındaki zarafet, herkesin ulaşmaya çalıştığı müzikal niyet ve ruhun saflığını çağrıştırıyor. Bu zarafet, bestelediği eserlere de yayıldı, çoğu zaman mükemmel ölçekte ve son derece cazibeli minyatürlerdi. Kreisler, bu stilize edilmiş şaheserleri yaratmak için eşsiz bir yeteneğe sahipti (Michaelis, Michelle, 2006: 90).

Fritz Kreisler, resitallerinde konser dinleyicisinin daha önceden duymadığı bazı kısa eserler seslendirmiş ve bu eserleri Couperin, Pugnani, Tartini, Boccherini, Leclair, Franccœur ve Wilhelm Friedemann Bach gibi çeşitli on yedinci ve on sekizinci yüzyıl bestecilerinin -notaları kendisi tarafından yeniden keşfedilen- çalışmaları olarak tanıtmıştır. Kreisler, dinleyicinin gözünde oldukça popülerlik kazanan bu eserlerin aslında kendi orijinal kompozisyonları olduğunu 1935 yılında itiraf ederek müzik çevresinde önemli bir infiale neden olmuştur. Bu eserler tanınmış bestecilerin diline ve tarzına o kadar mükemmel uyuyordu ki, Kreisler'in bu 'müzikal şakası' -kendisi gerçeği itiraf edene kadar- tarihsel müzikologları bile yanıltmıştır (Lavine, 2012: 4-5).

London Times'ın baş eleştirmeni Ernest Newman, Kreisler'in davranışının etik olmadığını iddia eden sert köşe yazıları yazdı. Başka itibarlı gazetelerde de benzeri eleştirel yazılar kaleme alındı. Buna karşılık, dünyanın dört bir yanındaki müzisyenlerden ve müzikologlardan gelen yanıtlar Kreisler'i destekler nitelikteydi ve sonuç olarak bu aldatmacadan kaynaklanan genel tepki Kreisler'in popülaritesini daha da artırdı (Scheidemantle, 1999: 44-46). “20. yüzyılın en büyük müzik aldatmacalarından biri” olarak nitelendirilen bu şok hali çok uzun sürmemiş, ilgili

eserler olması gereken şekliyle asıl bestecisine yani Kreisler'e atfedilerek keman repertuvarında kalıcı olarak yer edinmişlerdir (Lavine, 2012: 5).

Fritz Kreisler orijinal besteleri, transkripsiyonları ve düzenlemeleri ile keman edebiyatına önemli katkılarda bulundu. Pragmatik anlamda Kreisler, öncelikle kendi performans kariyeri için repertuvarını genişletmek ve kişiselleştirmek için beste yaptı. Bir minyatür ustası olarak, konsantrasyon, renk ve karakter açısından zengin, kısa, büyüleyici parçalar üretti. Yapıtlarının tamamı, altmıştan fazla transkripsiyon ve düzenleme, çocuklar için birkaç parça, iki operet, ses için birkaç ayrı şarkı, bir futbol şarkısı, yaylı çalgılar dördlüsü ve Beethoven, Brahms ve Mozart keman konçertoları için yazdığı kadanslardan oluşmaktadır (Scheidemantle, 1999: 53).



2. BÖLÜM

LIEBESFREUD, LIEBESLEID, SCHÖN ROSMARIN

2. BÖLÜM

LIEBESFREUD, LIEBESLEID, SCHÖN ROSMARIN

2.1. Liebesfreud

Do Majör tonalitesinde *forte* nüans ve Allegro tempo ile başlayan **Liebesfreud** (Aşkın Sevinci), çift-sesler ve hareketli melodiler içeren coşkulu bir danstır (Duchen, 2014: 5-6).

1905'te yazılan **Liebesfreud**, fanteziler veya başka sözcüklerle anlatılarak sınıflandırılabilir. Rachmaninov'un Amerika Birleşik Devletleri'ne gelişinden kısa bir süre sonra, Kreisler onu ilk ziyaret edenler arasındaydı ve karşılıklı hayranlıklarının sonucunda Kreisler, Rachmaninov'un **İkinci Pişano Konçertosu**'nun yavaş bölümü ve **Daisies** adlı parçasının keman düzenlemelerini yapmıştır. Rachmaninov ise Kreisler'in **Liebesleid** ve **Liebesfreud**'unu piyanoya uyarlamıştır. Bu uyarlamalarda Rachmaninov, Kreisler'in kendine özgü çalışından ortaya çıkan büyüleyici ve basit melodilerini alır ve onları ekstrem ve maceralı modülasyonlarla zenginleştirir. Ayrıca, bu melodileri labirentvari bir polifoni içerisinde ustaca bir araya getirerek girişler, kodalar, inişli-çıkışlı pasajlar ve teatral sessizlikler ekler. Böylece Fritz Kreisler'in müzikleri -cana yakın karakteri ve Viyana dansı özelliklerini kaybetmeden- Rachmaninov'un elinde yepyeni bir yapıya dönüşür (Sudbin, 2005).

Liebesfreud diğer birçok Kreisler eserinde olduğu gibi 3-Bölmeli lied formunda (A B A') yazılmıştır. Ancak bu sefer her bir ana bölme kendi içinde alt-bölmelerden oluşturulmuş, bu nedenle Basit 3-Bölmeli yapı yerine Bileşik 3-Bölmeli yapıya varılmıştır. Buna göre; A Bölmesi 1.-80. Ölçüler arasında, B Bölmesi 80.-160. Ölçüler arasında, A' Bölmesi ise 161.-192. Ölçüler arasında yer alır.

A Bölmesi kendi içinde üç ayrı biçimsel alt-bölmeden oluşur. 1.-32. ölçüler **a bölmesi**, 33.-64. ölçüler **b bölmesi**, 65.-80. ölçüler ise **a' bölmesidir**.

İlk ölçüye besteci tarafından *marcato* terimi eklenmiştir, buna göre belirtilen yerlerde aksanlar uygulanmalı ve parça bu terime uygun karakterize edilmelidir. İkinci

ölçüden itibaren noktalı notalar, yani *staccato* arşe tekniği kullanılmaktadır. Üzerinde nokta belirtilen her notada yay durdurulmalı ve keskin çalınmalıdır. 4. ve 7. ölçüler arasındaki çift-sesli pasaj parça içinde sıkça kullanılmıştır. Bu çift-sesli pasajda, her iki vuruşta bir çekerek başlanması istenmiştir. Tempoyu yavaşlatmamak için ölçünün son notası değerinden uzun tutulmamalı, ölçü başındaki çekerek konuma tam zamanında gelinmelidir (**a alt-bölmesi** için bkz. **Örnek 1**).



Örnek 1: *Liebesfreud* A Bölmesi: **a alt-bölmesi**

Çift-sesleri ritmi bozmadan ve geciktirmeden çalmak, parmakların yerlerine tam zamanında oturması oldukça önemlidir ve bunun için metronomla çalışmak faydalı olacaktır. Bu gibi çift-sesli pasajları yavaş çalışırken kişinin kendisini dinlemesi, kalıp halinde olan çift-ses notaların geçişlerini parmağı kaydırarak yapması varılacak çift-ses notaların temiz tınlaması açısından daha güvenli olacaktır. Ayrıca parçayı çalışmaya başlamadan önce *Liebesfreud*'un tonalitesi olan Do Majör dizisi üzerinde çift-sesli gam yaparak sesleri temiz çalmaya özen göstermek parmaklar açısından hazırlayıcı bir egzersiz olacaktır.

Kreisler kendi bestelemiş olduğu ve/veya diğer bestecilerin eserlerini yorumlarken, pozisyon geçişlerini gizleme ihtiyacı duymamış, bilakis kimi nota bağlantılarında pozisyon geçişlerini vurgulayarak yapmıştır. Kreisler'in bu *portamento* geçişleri bestecinin çalış üslubunun ve müzikalitesinin doğal bir parçasıdır.

Kemancı/Akademisyen Cihat Aşkın, Kreisler'in günümüze uzanan albüm (ses) kayıtlarından hareketle konuyu şu şekilde değerlendirir:

“Kreisler pozisyon değiştirdiğinde aradaki notaları duyuyoruz. Ancak bu notalar en müzikal yoldan duyulur. Örneğin ift-seslerde, önce parmağını yerine kaydırır ve ardından gerçek sesi alar. Bu Liebesfreud'da incelenebilir ve Caprice Viennois'da açıkça duyulabilir. Bunun nedeni, Kreisler'in notaya kaydırarak geçiş yaparken yeni notayı güvence altına almak istemiş olabileceğidir.” (Aşkın, 1996: 171-172)

33. lde başlayan **b alt-blmes**ine gelindiğinde, *piu lento* yani normal tempoya göre biraz daha ağır alış istenmektedir. Bu alt-bölmenin karakteri, önceki alt-bölmenin karakterine kıyasla daha liriktir. Ayrıca yine besteci tarafından belirtilen şekilde *grazioso* yani ‘zarif’ çalınmalıdır. 33. lde, giriş bölümünün aksine nüans *piano* olup, *marcato* ve çift-sesli pasajlar yerini bağlı ve daha duygusal bir melodiye bırakmıştır. Bu bağlı notaların kimi *legato* alınması gerekirken, kimi de notaların üstünde nokta olduğu için aynı bağ içerisinde zıplatarak çalınmalıdır. Bu da bağ içerisinde *staccato* arşe tekniğine örnektir.



rnek 2: *Legato*

Legato pasajlar genellikle *vibratolu*, telin üzerinde ama yumuşak bir ton ile çalınmalıdır.



rnek 3: Bağlı *Staccato*

İterek bağlı *staccato*larda her notadan sonra arşe tel üzerinden bir miktar kaldırılmalı, yeni nota alınacakken tele tekrar zamanında oturtulmalı ve zarif bir alış hedeflenmelidir (**b alt-bölmesi** için bkz. **rnek 4**).



Örnek 4: Liebesfreud A Bölmesi: b alt-bölmesi

65. ölçüde **a' alt-bölmesinin** girişiyle tekrar *a tempo*ya dönülerek baştaki coşkulu müzik, çift-sesli ve *forte* pasajlar tekrar duyurulur. Bu kesit 80. Ölçüye kadar sürdürülerek **a' alt-bölmesi** ve aynı zamanda A Bölmesi sonlandırılır.

81. ölçüde B bölümünün ilk alt-bölmesi olan **c alt-bölmesi** başlar ve Fa Majör tonalitesine modülasyon vardır; *grazioso* terimi burada da kullanılmıştır yani parça zarif stile geri dönmüştür. Bu noktada yeni bir melodi sunulur (Örnek 5). Yine bağ içerisinde *staccato* notalar, uzayan çift-sesler, çarpmalar ve bağısız *staccato* notalar mevcuttur.



Örnek 5: Liebesfreud B Bölmesi: c alt-bölmesi

113. ölçüye gelindiğinde B bölümünün **d alt-bölmesi** başlar. 113.-144. ölçüler arasında süren bu kesitte, *a tempo* ile dans/vals karakterine geri dönülerek daha ritmik ve dinamik bir ifade sergilenir.



Örnek 6: Liebesfreud B Bölmesi: d alt-bölmesi

Bu gibi pasajlar (**Örnek 6**) genellikle arşenin ortasında, kesik kesik ve yay zıplatılarak çalınmalıdır. Ölçülerin ilk notasında belirtilen *aksan* ve son notasında belirtilen *fz* yani “birdenbire kuvvetli” terimlerinin biraz abartılarak uygulanması, yansıtılmak istenilen kararlı karakterin dinleyiciye ulaşmasında oldukça etkili olacaktır.

145.-160 ölçüler arasında B Bölmesinin **d’ alt-bölmesi** son kez duyurulur ve ardından A’ Bölmesine yani eserin en başındaki fikre geri dönüş yapılır. A’ Bölmesi 161.-192. ölçüler arasında yer alır. A’ Bölmesi bu sefer alt-bölmelere ayrılmamıştır ve bu nedenle eserin en başında gelen A Bölmesine oranla daha kısadır. Ölçü sayısı ile ifade edilecek olunursa; eserin en başındaki A Bölmesi seksen ölçü uzunluğunda, eserin sonunda gelen A’ Bölmesi ise otuz iki ölçü uzunluğundadır.

2.2. Liebesleid

Kreisler, keman ve piyano için 1905'te yayınlanan *Alt-Wiener Tanzweisen*² başlıklı üç kısa eserden oluşan bir demet besteledi ve 1910'dan itibaren bu eserleri seslendirmeye başladı: *Liebesfreud*, *Liebesleid* ve *Schön Rosmarin*. *Liebesleid*, eski Avusturya halk danslarını ifade eden “Ländler’in bir konser versiyonu” olarak tasarlandı (Bonaita, 2018: 6).

Eserler ilk yayınlandığında Kreisler bunları Johann Strauss'un rakibi Lanner'a atfetti. Her üç eser de anında başarı elde etti ve sadece Kreisler için değil, aynı zamanda Kreisler'in bunları yayınlamadaki rolünün aranjör olduğunu varsayan diğer keman solistleri için de popüler konser parçaları haline geldiler. Johann Strauss ve Josef Lanner'ın valsleri ve *Ländler*³ geleneklerini yansıtan bu parçalarda, Kreisler, Viyana'daki çocukluğunun müziğinden etkilenecek performanslarında ve bestelerinde Viyana üslubunu ortaya koymuştur. *Alt-Wiener Tanzweisen* günümüzde virtüöz kemancıların standart repertuvarlarında resital ve/veya bis parçaları olarak kullanılmaktadır (Holmes, 2020). *Liebesleid*, geçmiş günlerin nostaljik ruhunu çağrıştıran, son derece duygusal bir parçadır. Basit iki-bölmeli formda yazılan bu parça,

²*Alt-Wiener Tanzweisen: Eski-Viyana Dans Ezgileri*

³*Ländler*: 18. Yüzyılın sonunda Avrupa’da popüler bir halk dansı türü.

sıcak bir tonla icra edilmelidir (Midori, 2016). Aşk acısını anlatan *Liebesleid*, *portamento* ve *glissandolu* yapısıyla kederli bir karakterdedir (Holmes, 2020).

La minör tonalitesinde ve 3/4'lük ölçü biriminde olan parça, notada “tempo di Ländler” olarak işaretlenmiştir. Bu özellikleri yansıtmak için arşeye çok fazla baskı yapmadan, daha çok sol elin güçlü kullanıldığı, *vibratolu* bir çalış sergilenmelidir. Pozisyon geçişlerinde gidilecek notalara temiz bir şekilde ulaşarak ve *brillante* bir ses elde etmeyi amaçlayarak parçanın yapısı gereği duygulu fakat tempoyu yavaşlatmadan şarkılı biçimde çalınmalıdır.

Liebesleid, her biri 16 ölçü uzunluğundaki çift-dönemler ile dört bölüme, A B A B'ye bölünmüştür. Kemandaki ezgisel yapı sadedir ve noktalı dörtlük ritmik yapı ön plandadır. Çarpmalar, geçit, işleme ve kaçamak (*échappée*) notalar valsin dengeli dönüşlerini ve kıvrımlarını taklit eder. Piyano eşliği, çoğu zaman dörtlük nota veya dörtlük nota iki sekizlik nota ve sus ile vals adımlarını hatırlatan zarif bir nabız sağlar. Her bir periyot iki cümle, dört cümlecik ve sekiz adet motiften oluşmuştur. Her motif iki ölçü uzunluğundadır ve her periyot eksik ölçü olarak başlar. Bölümlerin yalnızca biraz farklı armonik ve melodik materyallerle tekrarlanması, tatlılık, melankoli, teslimiyet, nostalji ve hayal kırıklığı gibi farklı zıt duygular yaratır (Bonaita, 2018: 6).

Bonaita (2018) tarafından A B A B olarak ifade edilen biçimsel yapı, aslında 2-Bölmeli yapıyı oluşturan A ve B bölmelerinin tekrarı sonucunda oluşmuştur yani eser özünde 2-Bölmeli lied formu üzerine kuruludur. Her iki bölme (A B) tamamlandıktan sonra, bu bölmeler tekrar edilerek A B A' B' yapısına varılmıştır. Bu tekrarlar, tekrar işaretiyle değil, notada açık olarak yazıldığı ve tekrarlar sırasında küçük ölçekli de olsa bazı değişiklikler yapıldığı için biçimsel yapıyı A B A B olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Buna göre; 1.-64. ölçüler arası A Bölmesi, 65.-97. ölçüler arası B Bölmesi, 97.-128. ölçüler arası A Bölmesinin tekrarı (A'), 129.-167. ölçüler arası ise B Bölmesinin tekrarıdır (B').

A Bölmesinde 1. ve 64. ölçüler arası La minör tonalitesinde ve *p con sentimento*'dur. A Bölmesini meydana getiren dört periyotta (A1 - A2 - A3 - A4) cümlecikler dönüşümlü olarak kullanılmıştır: La minör, sonrasında Do Majör, Napoliten 6'lı akoruyla La minöre geri dönüş, kemanın IV. derecede (altdominant: re sesi) veya I. derecede (tonik: la sesi) uzattığı ses ile bitiriş. Uzun notada bir aksan veya *diminuendo* veya *diminuendo e poco ritardando* bulunur. Bu pasajda hem Napoliten 6'lı akor hem de IV. derecede uzayan nota, müziği havada bırakan bir his uyandırmaktadır. Kemancı farklı bir ruh hali aramalı, farklı renklerde *vibratolar* denemeli ve sağ el parmaklarıyla arşeye kontak sağlamalıdır. Final bölümünün son cümlesi, *grazioso* ve zarif bir dans hissindedir (Bonaita, 2018: 7).

A Bölmesinin başlangıcında tekrar edilen notalar önce kalın telde üst pozisyonda, sonra da ince telde daha alt pozisyonda çalınır. Bu pasajdaki notaların hemen hepsi alt pozisyonlarda çalınabilecekken, besteci tarafından *doigté* olarak özellikle belirtildiği için notaların bir kısmı üst pozisyonda yani kalın telde çalınır. **Örnek 7**'de görüleceği gibi, 'sul D' olarak adlandırılan Re Telinde, re notası ikinci parmakla çalındığı zaman, La Telinde ikinci parmak ile çalışma göre daha koyu bir ton elde edilir. Bu, romantik karakterde ve duygu yoğunluğu olan parçalarda genellikle tercih edilen bir kullanımdır. İkinci ya da üçüncü pozisyondan, beşinci pozisyona geçiş sırasında hafif bir *glissando* ile geçiş yapılması parçaya daha tatlı ve duygu yüklü bir anlam katacaktır. Kreisler'in kendi albüm kayıtlarında, pozisyon geçişlerindeki bu tür *portamento/glissando* hareketlere sıkça rastlanmaktadır.



Örnek 7: *Liebesleid* A Bölmesi

B Bölmesinin tümü adaş La Majör tonalitededir, 65 ve 96 ölçüleri arasında tempo biraz yavaşlayarak bir *poco meno mosso*'ya dönüşmüştür. Bu bölme iki adet çift-

periyottan oluşmaktadır (B1: 65.-80. ölçüler ve B2: 81.-96. ölçüler). Majör tonaliteye olan geçiş ve armonik sadeliği sayesinde B Bölmesi daha parlak bir çalış ile karakterize edilir.



Örnek 8: *Liebesleid* B Bölmesi

74. ölçüde (daha sonra 90. ölçüde tekrar eden) ilginç bir armonik tını bulunmaktadır: sol sesi bir önceki ölçüde *anticipation*⁴ olarak gelen III. Derece birinci çevrim akoru (III6) ve II. derece üzerine kurulan eksiltilmiş 7'li akor (Bonaita, 2018: 7).



Örnek 9: *Liebesleid* Eksiltilmiş 7'li Akor

Bölüm A' tempo I, iki periyoda ayrılmıştır (A'1 – A'2). 97. ölçüden 128. ölçüye kadar devam eder. Eserin ilk A Bölmesinde duyulan birinci ve sonuncu melodik unsurlarının tekrarıdır. Piyano eşliği de armonik anlamda aynı olmakla birlikte bazı akorların 9'lu versiyonlarının kullanıldığı, eksiltilmiş 7'li akorların kromatik pasajlar ile zenginleştirildiği (örneğin, 108 numaralı ölçünün son çeyreği: bkz. **Örnek 10**), ayrıca önden-duyurma, gecikme ve basamak gibi akor dışı seslere müzikal ifadeyi güçlendirici

⁴*Anticipation*: önden-duyurma. Armonide bir akor sesinin kendisinden önce yer alan akor üzerinde önceden duyurulmasıdır.

bir şekilde yer verildiği gözlemlenmektedir. Piyano eşliğinin armonik dokusundaki farklılık, aynı malzemenin farklı bir yorumunun altını çizmektedir (Bonaita, 2018: 7).



İcrası yaklaşık iki dakika süren *Schön Rosmarin* 3-bölmeli lied formunda (A-B-A') yazılmıştır. 1.-32. ölçüler arasında yer alan A Bölmesinde, sekiz ölçü uzunluğundaki başlangıç fikri toplamda dört kez duyulmaktadır. Sol Majör tonalitesinde, *grazioso* yani “zarif” terimiyle ve *piano* nüans ile başlayan A Bölmesinin başlangıcında iterek-bağlı çalınması istenen notalar, parçanın geneli içerisinde yer yer noktalı, yer yer aksi şekilde çizgili olarak karşımıza çıkar. Üzerinde çizgi belirtilen *tenuto* notaların her birini belli ederek, yumuşak ve tam değeri kadar çalınması, üzerinde nokta belirtilen notaların ise *staccato* yani arşeyi durdurarak ve kısa çalınması gerekmektedir. *Staccato* versiyonda arşe her notadan sonra telden kaldırılarak, kibar bir şekilde zıplatarak çalınmalıdır. Bu notaların dengeli çalınmasına özen gösterilmeli ve baskı yapmadan yumuşak ses çıkarılması hedeflenmelidir (bkz. Örnek 11).



Örnek 11: *Schön Rosmarin* Başlangıç Teması

Parçanın orta bölümü olan B bölümü 33.-80. ölçüler arasında yer alır. B Bölmesi notada *meno mosso* yani “daha az hareketli” olarak işaretlenmiştir ve başlangıca göre bir kerte daha yavaş çalınır. Belirtmek gerekir ki, A Bölmesi ve B Bölmesi arasındaki tempo farkı minimum düzeydedir. B Bölmesi de -A Bölmesine benzer bir şekilde- sekiz ölçü uzunluğundaki bir cümlelerin tekrarlarından oluşmuştur, ancak bu sefer sekiz ölçülük cümle yapısı toplamda altı kez duyulmaktadır yani B Bölmesi A Bölmesinden daha uzundur.

B Bölmesinde tonal kontrast yaratmak üzere bazı modülasyonlar kullanılmıştır. Temanın üçüncü tekrarında (49.-56. ölçüler) Sol minör’e, dördüncü tekrarında (57.-64. ölçüler) Mi bemol Majör’e geçiş yapılmış, beşinci ve altıncı tekrarlar ise gene ana tonalite olan Sol Majör’den duyurulmuştur.



Örnek 12: *Schön Rosmarin* B Bölmesi başlangıcı (meno mosso)

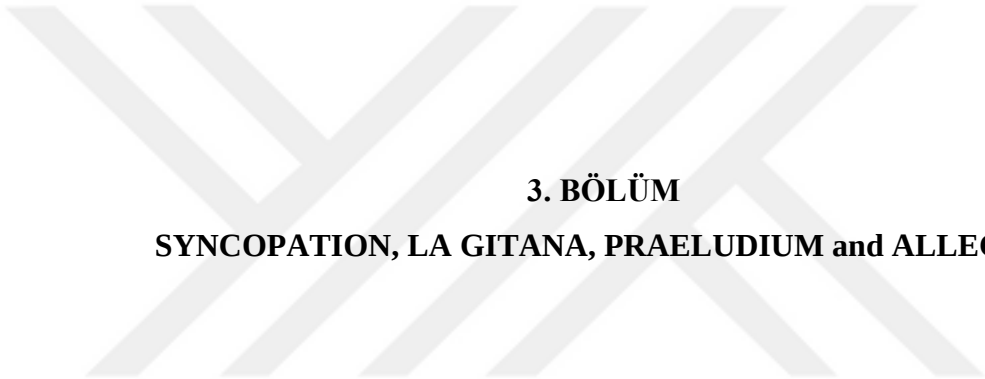
B Bölmesi ritmik olarak bazen güçlü bazen de zayıf zamanda gelen aksanlar ile karakterize edilmiştir. Bu bakımdan, Vals türünün daima vuruş başlarında gelen aksanlı yapısından farklılık gösterir çünkü aksanlar zayıf zamanlarda da kullanılmıştır. Aksanlı notalar, müziğin ahengini bozmadan hafif sağ el vurgusu ve sol el *vibrato*suyla belirgin olarak çalınmalıdır. Aksanlı notalardan sonra gelen, üzeri noktalı yani *staccato* olan sekizlik notalar ise ardından gelen notaya geç kalınmaması için değerinde kısalıkta çalınmalıdır (bkz. Örnek 12).

A Bölmesinin dönüşü (A') 81.-112. ölçüler arasındadır. Diğer bir anlatımla, 81. ölçüye gelindiğinde parçanın en başındaki tema geri döner. A Bölmesinin geri dönüşü olan A' Bölmesinde de tema toplamda dört kez duyurulmuştur, bu bakımdan A ile A' birebir aynıdır.

Zarif ama eğlenceli şekilde çalınması gereken bu parçada bağlı ya da ayrı olan *staccato* notaları her ne kadar zıplatarak çalmak gerekse de *grazioso* karakterinin dinleyiciye yansıtılabilmesi için arşe kontrolüne dikkat edilmelidir. Parçada çok fazla tempo değişikliği belirtilmemiş olsa da cümle başındaki notaları biraz uzun tutmak, cümle ortasında biraz 'yürümek' ve sonuna doğru hafif genişlemek parçayı daha müzikal ve karakterine uygun şekilde icra etmeye yarayacaktır. Bu durum, baştaki ve sondaki tema yani A ve A' bölmeleri için geçerlidir.

Schön Rosmarin’in son dört ölçüsünde (109.-112. ölçüler) *poco ritardando* yani “gitgide yavaşlayarak” terimi kullanılmıştır. Buna göre uygun bir bitiş izlenimi yaratmak için tempo ölçülü bir şekilde yavaşlatılarak eser sonlandırılmalıdır.





3. BÖLÜM

SYNCOPATION, LA GITANA, PRAELUDIUM and ALLEGRO

3. BÖLÜM

SYNCOPATION, LA GITANA, PRAELUDIUM and ALLEGRO

3.1. Syncopation

Kreisler, kendisiyle 1925 yılında yapılan bir görüşme sırasında Caz müziğine yönelik şu görüşlerini dile getirmiştir:

“Caz müziği geçicidir. Bana göre zekice bir karikatür gibi görünüyor. Kalem ve mürekkep karikatürlerini sanat olarak düşünmüyoruz. Cazın da müzikle aynı böyle bir ilişkisi var. Caz bestecilerinin büyük çoğunluğu tema ve motiflerini ustalardan çaldılar. Başkalarının beyninden gelen eski zamanların tüm melodilerini çalıp, onları senkoplu bir zamana dönüştürdüler. Orijinal versiyonundaki 'Hindoo Şarkısı', Rimsky-Korsakoff'un Sadko operasındaki ana temalardan biridir ve modern melodiler arasında bir klasik olarak yer alır. Caz tüccarları ise kutsal olmayan ellerini popüler caz dans müziğine koydular. Yüzlerce kişi bunu ilk kez bu şekilde biliyor... Yazarlar intihalden korunabilir, ancak zavallı yaşlı Beethoven, Bach, Çaykovski ve Chopin mezarlarında ayağa kalkamaz ve harikulade müziklerini bestecilerin kendilerinin tanımayacağı senkoplu yollara dönüştüren hırsızları yüzüstü bırakamazlar.” (Lochner, 1950: 240)

Kreisler'in bu sert eleştirisi elbette ki 1925'lerin Caz müziğine yöneliktir ve kendi bakış açısıyla haklı olduğu noktalar vardır. Ancak, Caz müziğinin o günden bugüne çok farklı noktalara evrildiğini, 1925'lerin Cazına yöneltilmiş bu eleştirilerin artık geçerli olmadığını belirtmek gerekir.

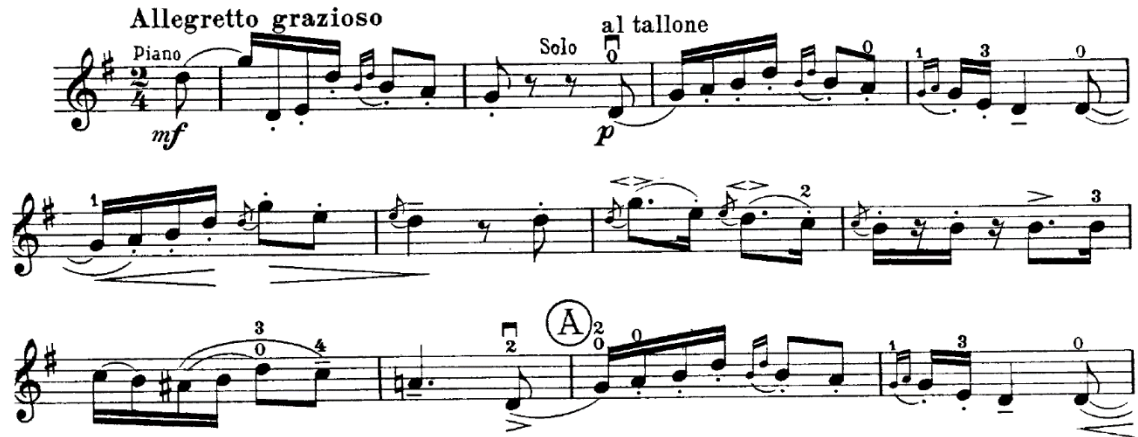
Kreisler, 1926 yılında keman-piyano ve keman-viyolonsel-piyano için iki ayrı versiyonu olan **Syncopation** adlı eserinin notasını yayınlamıştır. Piyanolu trio için olan versiyonu, çellist kardeşi Hugo Kreisler ve piyanist Charlton Keith ile gerçekleştirdiği 1924 tarihli albüm kaydı temel alınarak hazırlanmıştır (Potter, 2014; <https://www.hyperion-records.co.uk>).

Kreisler'in dönemin Caz müziğini “bilinen eserlerin senkoplu versiyonu” olarak eleştirdiği yıllarda, kendisinin de senkoplar içeren, Caz müziğine oldukça yakın üslupta yeni bir eser yazması ve eserini **Syncopation** olarak adlandırması dikkat çekicidir. Bu durumdan, Kreisler'in dönemin Caz üslubuna göndermeler yapan ancak başka bestecilerin temaları üzerine inşa edilmemiş, özgün bir eser yazma niyetinde

olduğu anlaşılmaktadır. Eser, dönemin Caz müziğinin alt türlerinden olan “ragtime” ve “cakewalk” müziklerine referanslar içerir (Potter, 2014; <https://www.hyperion-records.co.uk>).

Syncopation, yaklaşık iki dakika süren, kısa, fazla teknik zorluk barındırmayan ve dinlemesi kolay bir çalışmadır. Ancak, eserin zarif karakteri dinleyiciye tam olarak yansıtılmalıdır. Biçimsel yapısı itibariyle 2-Bölmeli formda yazılmıştır. A ve B bölmeleri blok olarak tekrarlandığı için, ortaya çıkan biçimsel tasarımı A B A' B' olarak göstermek mümkündür. A Bölmesi 1.-20. ölçüler arasında, B Bölmesi 21.-36. ölçüler arasında, A' Bölmesi 37.-54. ölçüler arasında, B' Bölmesi ise 55.-70. ölçüler arasındadır.

Başlangıçtaki A Bölmesi, sol pentatonik dizi (sol-la-si-re-mi) ile yazılmış oldukça zarif bir temadır. Bu tema, A Bölmesi içerisinde arka arkaya iki kere duyulmaktadır yani tekrarlıdır.



Örnek 13: *Syncopation*, A Bölmesi

Keman solunun başladığı ölçüde *all tallone* terimi işaretlendiğinden, bu pasajları arşenin topuk kısmında çalmak gerekmektedir. Ancak dinamik (*p*) *piano* olduğu için, kontrollü ve kibar çalmaya da özen gösterilmelidir. Bu yüzden arşenin topuk kısmında çalarken seslerin hırçın çıkmaması için sağ kola fazla ağırlık

verilmemeli, *leggiere* çalmak hedeflenmelidir. *Piano (p)* dinamikli bu pasajlar içerisinde kullanılan “>” işaretli vurgulara ayrıca dikkat edilmelidir.

21. ölçüde başlayan B Bölmesini meydana getiren tema, eserin adını birebir yansıtan senkoplu yapısıyla ön plana çıkar (**Örnek 14**). Bölme, sekiz ölçülük temanın açık olarak tekrarlanmasıyla on altı ölçü boyunca sürer.



Örnek 14: Syncopation, Senkoplu B Bölmesi

Eserin en başındaki A Bölmesi gibi, B Bölmesi de *grazioso* olarak işaretlenmiştir. Senkoplu yapıya karşın, müzikteki zarif karakterin bu bölmede de sürdürülmesi istenmektedir.

B Bölmesinin ardından -yukarıda da belirtildiği gibi- A' ve B' bölmelerine geri dönüş yapılır. İlk B Bölmesinde kullanılan tematik malzeme, B' Bölmesinde (55.-70. ölçüler) bir oktav yukarıdan duyurulmuştur. Temalar, eserin tamamında oldukça simetrik bir yapıda kurgulanarak dört ölçülük birimlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur.

Genel karakteri kibar ama aynı zamanda enerjik olan bu eseri icra ederken tele çok fazla baskı yapılmamalı, *leggiere* bir çalışma stili tercih edilmelidir.

3.2. La Gitana

Keman için üretken bir şekilde birçok eser besteleyen Kreisler'in minyatür eserleri evrensel olarak keman repertuvarının mücevherleri olarak kabul edilir. Kreisler'in bestelerinin en sevilenlerinden biri, 1917'de Carl Fischer tarafından basılan, Çigan esintili **La Gitana: 18. Yüzyılın Arap-İspanyol Çingene Şarkısı** adlı eseridir (Michaelis, 2006: 88). **La Gitana**, Kreisler'in birçok minyatür eser bestelediği 1900'lü yılların başlarında yazılmıştır (Thomson, 1990: 27).

Eserin 1948'de yayınlanan ikinci edisyonuna “bestecisi tarafından yeniden düzenlenen ve seslendirilen şekliyle” açıklaması eklenmiştir. Bu yeni edisyon, parçanın dört ölçüsüne eklenen bazı süslemeler ve keman partisindeki birkaç nota ilavesi dışında orijinal baskı ile aynıdır. Keman müziğinde Çigan çağrışımının yirminci yüzyılın başlarındaki bu örneğinde, geniş ölçüde manipüle edilen ve zaman zaman istismar edilen bir deyimın işlenmesinde önemli bir paradigma değişikliğine gidilmiştir. Eser, Çigan unsurunun ele alınışı, dönemin müzikal tarzları ve bestecinin kişisel yaklaşımının bir özeti olarak kayda değer bir örnektir (Michaelis, 2006: 88).

“Artmış ikili (A2) aralığın sıkça kullanıldığı **La Gitana**, Çigan performans tarzını taklit etmekten daha çok, tutkulu bir Endülüs Çingene kadını betimleyen etkili bir karakter parçasıdır.” (Thomson, 1990: 27-28)

La Gitana'nın ilk yedi ölçüsü bir *intro* niteliğindedir. “Allegro moderato, quasi Recitativo” olarak işaretlenmiştir, bu nedenle orta çabuklukta ve *recitativo*⁶ tavrıyla icra edilmelidir. *Intronun* son ölçüsü olan 7. ölçü küçük bir *Cadenza*'dır ve notada *ad libitum* (kişinin yorumuna bağlı olarak) terimiyle işaretlenmiştir. Bu şekilde, *intronun* doğaçlamasal karakteri en üst seviyesine ulaşır.

⁶ *Recitativo*: Sahne eserlerinde, eser içerisindeki bir metni şarkı söyler gibi seslendirme biçimi.



Örnek 15: *La Gitana* Intro

Eserin ana bölümü 8. ölçüden itibaren başlar ve biçimsel olarak 2-Bölmeli lied yapısındadır. A Bölmesi 8.-43. ölçüler arasında, B Bölmesi ise 44.-80. ölçüler arasında yer alır.

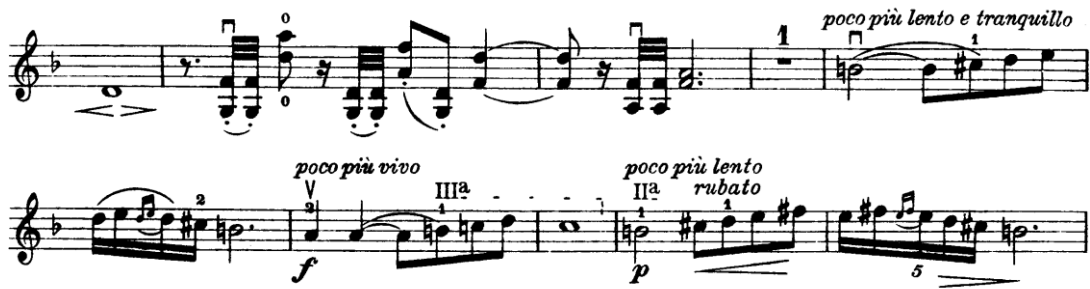
A Bölmesi, *Allegro giusto e ritmico* (tam olarak *Allegro* temposunda ve ritmik) olarak işaretlenmiştir ve Re minör tonalitesindedir. İlgili tema icra edilirken arşenin tel ile sıkı kontak içerisinde olması, temanın kararlı yapısının doğru karakterize edilmesine yardımcı olacaktır. 11. ölçü ve benzeri yerlerde kullanılan iterek bağlı ve noktalı notalar parçanın temposu ve karakteri gereği arşeyi zıplatarak icra edilmeli ve ‘artiküle’ duyulması için kontrolü iyi sağlanmalıdır. 15. ölçü aynı bağ içerisinde çekerek ve noktalı gelen iki-notalı figürün icrasında, arşe telden çok uzak olmayan mesafeden bırakarak zıplatılmalı (*ricochet*) ve bir sonraki iterek nota zamanında çalınmalıdır (11. ve 15. ölçüler için bkz. Örnek 16).



Örnek 16: *La Gitana* Ana Bölüm A Bölmesi

İlgili tema, her ne kadar donanımdaki Si bemol ile Re minör tonalitesinde notaya alınmış olsa da Si sesinin natürel olarak duyurulmasından dolayı ‘Re Doryen’ özelliğine sahiptir. Bu modal etki sadece teorik olarak değil, işitsel olarak da algılanmaktadır ve Çigan müziğinin quasi-modal özelliğiyle örtüşen bir durumdur.

26. ölçüde *poco più lento e tranquillo* ile başlayan kesit A Bölmesinin ikinci alt-bölmesidir ve 43. ölçüye kadar sürer (**Örnek 17**). Bu kesitin notasyonunda yer alan farklı ifade ve tempo terimleri ile, ilgili pasajın *rubato* karakterde seslendirilmesi yönünde açık bir gönderme yapılmaktadır. Bu pasaj ritmik değerlere sıkı sıkıya bağlı kalınarak değil, aksine, anlık hızlanma ve yavaşlamalarla daha serbest bir tempo yaklaşımı ile icra edilmelidir.



Örnek 17: La Gitana A Bölmesi ikinci alt-bölme

Örnek 17'te görüleceği üzere, aynı telde kalarak üst pozisyonda çalınması istenen pasajlar yer alır. Bunun nedeni, bestecinin daha koyu ve ifadeli bir ton elde etme arayışıdır.

44. ölçüde B Bölmesi başlar, donanım değişikliği ile Re Majör tonalitesine modülasyon vardır ve ölçü birimi 6/8'lik olarak değişir. Tempo/ifade terimi Allegretto grazioso olur. Bu terim “çabukça ve ince bir deyişle” anlamına gelmektedir (**Örnek 18**). B Bölmesinin teması, önceki temalara göre biraz daha duygulu icra edilmeli ve *piano* (*p*) nüans içerisinde baskısız bir ses elde edilmelidir. Çalıcı bunu, sağ eli biraz daha hafif bırakarak ve arşenin tuşeye doğru kullanıldığı bir çalış stiliyle destekleyebilir.



Örnek 18: *La Gitana* B Bölmesi

B Bölmesinin (ve eserin) sonuna doğru 77. ölçüde gelen otuz ikilik ritimdeki çıkıcı gam pasajı, eserin en başındaki *Intronun* 7. ölçüsündeki *Cadenza ad libitum* pasajdan hareketle yazılmıştır. 80. ölçüde eseri sonlandıran figürasyon ise, eserin en başında *Introyu* A Bölmesine bağlayan figürasyonun aynısıdır. Bu nedenle, tekrar A Bölmesine dönüş yapılıyor hissi uyandırırken eser ani ve beklenmedik bir şekilde son bulmaktadır. Kreisler'in bu tez çalışmasında ele alınan birçok eserinde B Bölmesinden sonra A Bölmesine dönüş yapıldığı dikkate alındığında, *La Gitana*'da müziğin beklenmedik şekilde sonlandırılması ilginç ve merak uyandırıcı bir durumdur.

Birçok Kreisler eserinde cümle yapıları dört ölçü ve katları üzerine simetrik olarak biçimlendirilmişken, *La Gitana*'da bu simetrik yapının her zaman gözetilmediği, cümlelerin zaman zaman beş veya yedi ölçü gibi uzunluklara sahip olduğu gözlemlenmektedir. Çigan müziğinin doğaçlamasal yapısını betimleyebilmek için, Kreisler'in belirli noktalarda simetrik yapılardan özellikle kaçınmış olması muhtemeldir.

3.3. Praeludium and Allegro

Praeludium and Allegro (Pugnani Tarzında) Kreisler bestelerinin arasında en çok tanınan ve en sık seslendirilenlerden biridir. Kreisler'in, Gaetano Pugnani'ye attığı bu parça, sergilediği Barok özellikler ile ön plana çıkmıştır (Chang Xu, 2016: 9). Pugnani, 18. yüzyılda yaşamış İtalyan bir kemancı, üretken bir besteci ve öğretmendi. Pugnani'nin öğretmeni, Corelli'nin öğrencisi olan G. B. Somis'ti. Pugnani'nin en iyi öğrencilerinden biri Viotti idi (Eastham, 2007: 25).

Kreisler'in programlarında çeşitliliğe ihtiyacı vardı ama kütüphanelerde saatler geçiremeyecek kadar bezgindi. Tartini'nin *Devil's Trill* Sonatı olan gerçek bir Barok eserinin bir transkripsiyonunu ve kısmen yeniden düzenlemesini yaptıktan sonra, kendi muadillerini bestelemeye girişti. Kreisler, ilk başta, eserin Pugnani'nin eski bir el yazısının transkripsiyonu olduğunu iddia ettiyse de 1935 yılında sırrını açıkladı: parçayı Pugnani tarzında kendisi bestelemişti. Kreisler - Heifetz ile birlikte- sürekli *vibrato* kullanımını yeniden başlatan ve 1930'larda *vibrato* kullanımının oldukça popüler olmasını sağlayan bir icracıydı. Bu parçanın iki bölümü olduğu unutulmamalıdır: giriş (*Praeludium*) ve ana bölüm *Allegro*. Özellikle *Praeludium* bölümündeki uzun notalar, *vibratolu* çalışı sergilemek açısından oldukça uygundur (Eastham, 2007: 25).

Praeludium başlangıcında 7.-12. ölçüler arasında yer alan 'marş armoni' (bkz. Örnek 19) eserin bütünü bakımından büyük önem arz etmektedir. Yedili akorların gecikmesi (*suspension*) ve çözülmesi prensibi üzerine kurulan altı ölçü uzunluğundaki bu armonik kalıp hem *Praeludium* hem de *Allegro* bölümlerinde birçok kez tekrar edilmektedir.

The image shows a musical score for a piece titled 'Praeludium'. The score is written for Violin/Viola (Скрипка или Виолончель) and Piano (Рояль). The Violin/Viola part is marked 'Allegro.' and 'simile'. The Piano part is marked 'Praeludium' and 'Marş Armoni'. The score shows a sequence of chords: Re, Sol, Do, Fa, Si, and La. The chords are marked with 'a' and 'b' symbols. The score is in G major and 2/4 time.

Örnek 19: *Praeludium* marş armoni

İlgili marş armoni kalıbı eser içerisinde şu ölçülerde yer alır:

Praeludium

7.-12. ölçüler

15.-20. ölçüler

44.-49. ölçüler

52.-57. ölçüler

Allegro

6.-11. ölçüler

17.-22. ölçüler

41.-46. ölçüler

53.-58. ölçüler

92.-97. ölçüler

Anlaşılabacağı üzere, Kreisler, toplamda 164 ölçü uzunluğundaki bu eserin 54 ölçülük kısmını ilgili armonik hareket üzerine kurgulamıştır. Bu nedenle, ***Praeludium and Allegro***'nun aynı zamanda Barok varyasyon formu olan *Chaconne*⁷ özelliği sergilediğini değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

1.-60. Ölçüleri kapsayan ***Praeludium***, kendi içinde 3-Bölmeli (A B A') yapı üzerine kuruludur. Allegro başlıklı 1.-22. ölçüler A Bölmesi, Andante başlıklı 23.-37. ölçüler B Bölmesi, Tempo I başlıklı 38.-60. ölçüler ise A' Bölmesidir.

Praeludium'un başlangıcı, dörtlük notalar ile biçimlenen genişletilmiş cümlelerden oluşmuştur. Bu nedenle çalıcı her notaya özen göstermelidir. Chang Xu'ya göre (2016) parça basit, güzel çizgiler ve temalar barındırsa da işin performansında

⁷*Chaconne*: Eser veya bölüm boyunca tekrarlanan bir armonik kalıp üzerine bestelenen müzik.

birçok teknik zorluk vardır. *Praeludium*'daki pozisyon geçişleri, bir kemancı için entonasyon ve ton kalitesi bağlamında görünmez tehlikeler barındırmaktadır. Ayrıca, yay kontrolü ve yay hızı dikkatlice ayarlanmalıdır. *Allegro* bölümü ise oldukça hızlı tempoda çalınmalıdır ancak birçok tel atlaması ve nüans değişikliğine rağmen parçanın hafif ve zarif karakterinden ödün verilmemelidir (Chang Xu, 2016: 9).



Örnek 20: *Praeludium* başlangıç

Praeludium A Bölmesinde kemancı tam ve güçlü pozisyon atlamalarıyla görevi hemen üstlenir. Bir sonraki pasajda (B Bölmesi) bu atlamalar, tüm parçanın kayda değer eğlenceli ve gösterişli doğasını tanıtan daha ayrıntılı melodik hatlara dönüşür. Bölümün girişindeki pozisyon atlamaları olan pasaj (A' Bölmesi), *Allegro* bölümünden önce girişi keserek aynen tekrar çalınır. *Allegro*'da ise virtüözite ve enerji hakimdir (Ojeda, 2016: 2).

Allegro bölümü yüz dört ölçü uzunluğundadır. *Praeludium* bölümünde olduğu gibi, bu bölüm de A B A' tasarımını sergilemekte ancak 3-Bölmeli tasarımın ardından gelen *quasi-Cadenza* kesitin son bir kez daha A Bölmesine bağlanması ile daha da genişletilmiş bir biçimsel yapıya bürünmektedir. Buna göre 1.-24. ölçüler A Bölmesi (Mi minör), 25.-48. ölçüler B Bölmesi (ilgili Majör tonalite: Sol Majör), 49.-60. ölçüler A' Bölmesi (Mi minör), 61.-83. ölçüler *quasi-Cadenza* kesit, 84.-104. ölçüler ise A Bölmesinin genişletilmiş tekrarıdır. Buna göre ortaya çıkan biçimsel yapı şöyledir:

A-B-A'- *quasi-Cadenza*-A''

3/4'lük ölçü biriminde yazılan *Allegro* bölümünün başlangıcında gerek *staccato*, *spiccato*, özellikle belirtilen *detaché* ve çift-ses pasajlar sıkça kullanılmıştır, bu pasajlar besteci tarafından aksi belirtilmediği sürece arşenin orta kısmında çalınmalıdır.



Örnek 21: *Allegro* bölümü A Bölmesi başlangıç

17. ölçüden itibaren onaltılık ritmik hareket artık çift-sesler üzerinden devam etmektedir (Örnek 22). Bu çift-ses pasaj yayın dip ve orta kısmı arasında, kılları tele fazla yapıştırmadan ‘havalı’ bir stilde çalınmalıdır.



Örnek 22: Çift-Ses Pasajlar

B Bölmesinin başlangıcından onaltılık hareket üzerinde devam eden ilginç bir ezgisel yapı ortaya çıkar. Bu yapıda, inici arpej harekettten oluşan motifin başlangıcı vuruş başlarında değil, bir onaltılık geridedir. Başka bir anlatımla, motifin doğal aksanları bir onaltılık değerde geri kaydırılmış, sonuç olarak bir tür ritmik/işitsel illüzyon oluşturulmuştur. Bu illüzyon sonucunda her vuruşun dördüncü onaltılık notası vuruş başı olarak algılanmaktadır.



Örnek 23: Ritmik/İşitsel İllüzyon

B'den sonra gelen A' Bölmesi, ilk A Bölmesinin varyasyonlu tekrarı niteliğindedir ve hemen akabinde *quasi-Cadenza* kesite geçiş yapılır. Bu *Cadenza* pasaj, piyano eşliğinde duyulan Dominant pedal üzerinde gerçekleşir ve bu bakımdan Barok dönem *Concerto Grosso*'larda yer alan *Cadenza* pasajlar ile benzerlik gösterir. Önceden

B Bölmesinde yer alan ritmik/işitsel illüzyon, bu kesitte daha yoğun bir ritmik manipölasyon içerisinde kullanılmıştır.

Çalış tekniği açısından, bu kesit farklı teller arasında hızlı atlamalar ve pozisyon geçişleriyle ön plana çıkar. Dikkatli gözlemciler kemanın en ince telinin her üç notada bir boş tel olarak çalındığını görecektir (Ojeda, 2016: 2-3). En ince telin (Mi) her üç notada bir boş tel olarak çalınması, Kreislerin yaratmak istediği başka bir ritmik illüzyona yöneliktir. Kullanılan üç-notalı motifin başlangıcı ölçünün doğal aksanlarına aykırı bir şekilde farklı vuruşların farklı zamanlarında duyulmaktadır. Buna ek olarak, üç notada bir duyulan boş tel nedeniyle ikişerli (basit) ölçü yapısının doğal yapısı bozulmakta ve işitsel olarak üçerli (bileşik) ölçü etkisi oluşmaktadır (bkz. **Örnek 24**). Bu ritmik manipölasyon, *quasi-Cadenza* pasajın gergin müzikal karakterine önemli ölçüde hizmet etmektedir.



Örnek 24: *quasi-Cadenza* kesit

Quasi-Cadenza kesiti A'' Bölmesine bağlayan 84.-87. ölçüler ise kemancının üç-sesli akorları çalma becerisinin test edildiği kısa ama zengin bir pasajdır (Ojeda, 2016: 3). Bu akorlarda, sağ el ile tele fazla baskı yapmadan üç notanın aynı anda tınlatılması hedeflenmelidir. Notada 'çekerek' işaretiyle belirtildiği üzere, yayı üç kez üst üste çekerek seslendirilmesi istenen bu pasajda sert tınılardan kaçınmak için akorların sonunda sağ el dirseği yukarı doğru hareket ettirilmelidir.



Örnek 25: Üç Sesli Akorlar

161. ölçüye kadar devam eden akorların bitiminde artık finale gelinmiştir. Sondan dördüncü ölçüde -sol telinde çalınması parçaya daha koyu bir ton kazandıran gam pasajı ile- tempo Andante olur ve ***Praeludium and Allegro*** puan d'orglu bir Mi notası ile karar sesinde sona erer.

İkinci bölüm (***Allegro***), sonunda piyanonun basında gürleyen pedal ses üzerinde göz kamaştırıcı bir *Cadenzaya* dönüşen hızlı tempolu bir olaydır. Müzik ilerledikçe yumuşamakta, ancak dramatik bir kapanışla kendini yeniden göstermektedir (Errante, 2013). Eserin bir bütün olarak parlaklığı, kemancının gerçekleştirebilmesi gereken farklı teknik becerileri barındıran yapısından kaynaklanmaktadır (Ojeda, 2016: 2). ***Praeludium and Allegro*** çalış tekniği, müzikalite ve performans becerilerinin sergilenmesi bakımından zengin bir içeriğe sahiptir.

4. BÖLÜM

**CAPRICE VIENNOIS, TAMBOURIN CHINOIS,
RECITATIVE and SCHERZO**

4. BÖLÜM

CAPRICE VIENNOIS, TAMBOURIN CHINOIS, RECITATIVE and SCHERZO

4.1. Caprice Viennois

Önceden de belirtildiği gibi, Kreisler kendi orijinal kompozisyonlarının bir kısmını başlangıçta başka bestecilerin eserleri olarak tanıtmıştır. Kreisler, Berlin'deki resital programlarından birinde *Liebesfreud* ve *Liebesleid*'i Joseph Lanner'ın valslerinin transkripsiyonları olarak sunmuş, *Caprice Viennois*'yi ise bestecisi olarak kendisine atfetmiştir. Bunun üzerine, Berlin Jageblatt'tan ünlü eleştirmen Dr. Leopold Schmidt, kendi "önemsiz" kompozisyonunu "Lanner" kategorisiyle aynı gruba dahil etmeye cüret ettiği için Kreisler'i eleştirerek şunları yazmıştır:

“Kreisler'in *Caprice viennois* parçasının, dinleyicilerin coşkuyla bis talep ettiği eski güzel Viyana günlerini yansıtan ve keyifli yaratımlar olan Lanner'ın danslarına dahil etmesi zevksiz bir hafiflik hissi yarattı.” (Lochner, 1950: 295-296)

Buna cevaben Kreisler, “Lanner” danslarının *Caprice*'i yazan aynı kaleminden aktığını söyleyerek oldukça önemli bir ipucu verse de itiraf niteliğindeki bu ipucu bile alanında söz sahibi uzmanlara hemen yol göstermemiş, “Lanner” danslarının da aslında Kreisler'in orijinal yaratıları olduğunun anlaşılması biraz daha zaman almıştır (Lochner, 1950: 296).

Kreisler'in gençliğinde duyduğu Strauss Viyana melodilerinin bir taklidi olan bu neşeli parça, barındırdığı değişken müzikal kesitler itibarıyla başlığını (*Caprice Viennois*) tam olarak yansıtır. Eserin başlangıcında Kreisler, nefes kesen bir hızın dinamizmine geçmeden önce, duygusal ve ağır tempoda yavaşça ilerleyen ritmik yapı ile açılış yaparak nükteli bir atmosfer yaratır (Holmes, 2020). Eser, müzikal hikâye anlatımının minyatür bir başyapıtıdır (Margolis, 2020).

Caprice Viennois, Kreisler'in diğer bazı eserlerinde olduğu gibi 3-Bölmeli form (A-B-A') içerisinde bestelenmiştir. İlk on beş ölçü, A Bölmesinden önce gelen bir *introdur*. A Bölmesi 16.-67. ölçüler, B Bölmesi 68.-107. ölçüler, A' Bölmesi ise 108.-

139. ölçüler arasında yer alır. Son dört ölçü (140-143) ise eserin en başına gönderme yapan küçük bir *Coda* yani *Codetta* niteliğindedir.

Giriş (*intro*) *ricochet* arşe tekniği ve *flageolet* notalar ile başlar. “**Sul D**” ve “**Sul G**” yani Re telinde ve Sol telinde kalarak çalışın özellikle belirtildiği pasajlar kullanılmıştır. Besteci aynı notanın önce Re telinde üst pozisyonda, ardından La telinde aşağı pozisyonda çalınmasını vurgulamıştır. Pasaj içinde La telindeki 1. pozisyon Si notasından yine aynı tel üzerindeki 6. pozisyon Si notasına geçiş vardır ve bu geçişten hemen sonra *portamento* ile aşağıya doğru inen kromatik *glissando* hareket yer alır. Aynı parmak ile aynı yay içerisinde yapılan bu *glissandoda*, başlangıç ve bitiş notaları arasında yer alan kromatik perdeler tek tek duyurulur.



Örnek 26: Kromatik *glissando*

8. ölçüden itibaren tempo *andante con moto* olarak devam eder; burada *rubato e con passione* yani ‘serbest ve tutkulu’ terimi eklenmiştir. On beş ölçü uzunluğundaki *intronun* geneline bakıldığında, Kreisler’in bir tür doğaçlama etkisi yaratmaya çalıştığı açıkça görülmektedir.

A Bölmesinin başlangıcı olan 16. ölçüde donanımdaki beş diyez ile Si Majör tonalitesine geçiş yapmış, ölçü birimi 3/4’lük olarak değişmiştir. Keman, piyanodaki dört ölçülük hazırlığın hemen ardından, 20. ölçüde çift-sesler ile *cantabile* karakterdeki yeni bir temaya giriş yapar (Potter, 2021). Bu tema icra edilirken *dolce* ve *vibratolu* çalış ile yumuşak ve ifadeli bir ton elde edilmelidir. A Bölmesi dört ölçüden oluşan frazlar üzerine inşa edilmiş çift-dönem yapılardan meydana gelmiştir yani *cantabile* karakterdeki tema dört ölçülük motif yapısından hareketle yazılmıştır (Örnek 27). Buna göre, 20.-35. ölçüler arası çift-dönem, 36.-51. ölçüler arası diğer bir çift-dönemdir. 52.-59. ölçüler ise ikinci çift-dönemin uzantısı niteliğindedir.



Örnek 27: *Caprice Viennois* – A Bölmesi Başlangıç

60.-67. ölçüler ise A Bölmesini müzikal olarak sonlandırma işlevi gören bir genişleme kesitidir. Bu kesitte yeni bir motif sunulmuştur. İlgili motif ilk gelişinde noktalı (*staccato*), ikinci gelişinde ise çizgili (*tenuto*) yazılarak aradaki farkın bariz bir şekilde belli edilmesi besteci tarafından özellikle istenmiştir (bkz. Örnek 28 ve Örnek 29).



Örnek 28: Noktalı (*staccato*) legato

Staccato olan versiyonda her bir nota kısa kesilerek, noktalı ve arşe durdurularak çalınmalıdır.



Örnek 29: Çizgili (*tenuto*) legato

Tenuto versiyonda ise her bir nota biraz daha uzun, *vibratolu* ve değerleri belli edilerek çalınmalıdır. Özetle, noktalı ve çizgili notaların farkı yansıtılmalıdır.

68. ölçüde B Bölmesinin başlamasıyla tempo *presto* olarak değişir ve Si minör tonalitesine modülasyon olur. B Bölmesinin ilk iki ölçüsünde duyulan motif ile eserin en başına gönderme yapıldıktan hemen sonra 70. Ölçüden itibaren yeni bir tematik materyal devreye girer. Noktalı notalar *spiccato*, tel üzerinde zıplatılarak, çevik ve *brillante* yani parlak bir şekilde çalınmalıdır. Akabinde gelen ölçülerde *ricochet* arşe tekniği kullanılmış, birden fazla nota arşenin çekerek pozisyonunda zıplatılması ile aynı bağ içerisinde duyurulmuştur. Örnekleme gerekirse, 72. ve 73. ölçülerde bu tekniğe uygun olarak iki nota aynı bağ içerisinde çekerek ve noktalı şekilde yazılmıştır.



Örnek 30: Ricochet pasajlar

108. ölçüde A Bölmesinin dönüşü olan A' Bölmesi başlar ve eserin başındaki *cantabile* karakterdeki çift-sesli ezgi geri döner. A' Bölmesi, ilk A Bölmesine kıyasla daha kısadır. Bunun nedeni, A Bölmesi iki adet çift-dönem ve bir uzantı kesitinden oluşurken, A' Bölmesinde sadece bir adet çift-dönem ve uzantı kesitinin kullanılmasıdır. Buna göre; A' Bölmesi onaltı ölçü daha kısadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, 140.-143. ölçüler *codetta* niteliğindedir.

Caprice Viennois'nın açılışını yapan iki ölçü uzunluğundaki kısa motif bir anlamda eserin imzası niteliğindedir. 1.-2. ölçülerde keman partisinde gelen motif hemen ardından 3.-4. ölçülerde 'yankı etkisi' içerisinde tekrar edilmiş, daha sonra parçanın ortasında (B Bölmesinin girişinde) ve parçanın en sonunda *codetta* olarak kullanmıştır.



Örnek 31: İmza Motif

Buna göre varılan biçimsel yapı şöyledir:

İmza Motif-Intro-A Bölmesi-İmza Motif-B Bölmesi-A' Bölmesi-İmza Motif (codetta olarak)

Caprice Viennois imza motifin son bir kez duyurulmasının hemen ardından *pizzicato* akorlar ile sakin bir karakterde sonlanır.

4.2. Tambourin Chinois

Günün konser dinleyicileri 1910'da bestelenen *Tambourin Chinois*'yı muhtemelen egzotik müzik formlarını deneyen bir bestecinin avangart yeni müziği olarak duydu. Ancak pentatonik dizinin veya ara sıra paralel beşli kullanımının dışında, *Tambourin Chinois* gerçek Çin müziğiyle çok fazla ilintili değildir. Kreisler'in ülke kültürünün ve geleneklerinin gerçek örneklerine bu kadar sınırlı bir şekilde maruz kaldığı düşünüldüğünde bu durum şaşırtıcı değildir. Kültürel özgünlük kaygısı bir tarafa konulursa; eser neşeli ve keyifli bir müzikal cevher, hayali dünyaların ve uzak diyarların bir kutlaması ve hepimizin etrafımızdaki dünyayı farklı algıladığımızın bir hatırlatıcısıdır (Anderson & Joy Roe, 2021). 1910 tarihli virtüöz *Tambourin Chinois* (*Çin Davulu*), pentatonik ana teması ve kıvrak bir Küba tangosunu anımsatan orta bölümüyle çok hoş bir egzotizm uyandırır (Rodda, 2017: 59).

Kreisler, eseri hakkında şunları belirtmiştir:

“Size şunu söylemekten çekinmiyorum: Tambourin Chinois'yı yazmaktan çok keyif aldım. San Francisco'daki Çin tiyatrosunu ziyaretimden sonra böyle bir eser yazmaya karar verdim. Tiyatroda duyduğum müzik, belirli bir müzikal fikir çağrıştırmamakla birlikte, Çin üslubunda serbest bir fantezi eser bestelemem konusunda motivasyon sağladı.” (Feinstein, 2018: 3)

Çin müziğini ne kadar yansıttığı konusundaki tüm söylem ve tartışmalara karşın, eserin ana teması (A Bölmesi) yüzeysel de olsa geleneksel Çin müziğine çağrışım ve gönderme yapan bir karakterdedir. Ancak bu durum orta bölme (B Bölmesi) için geçerli değildir. B Bölmesinde geleneksel Çin müziğine en ufak bir vurgu yapılmadığı gibi, Endülüs-İspanyol ve Çigan müziğini çağrıştıran bambaşka bir

atmosfer ağırlıklı olarak ön plandadır. A ve B bölmeleri arasındaki bu farklılık, aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Tambourin Chinois 3-Bölmeli lied formunda (A B A') yazılmıştır. A Bölmesi doksan iki ölçü uzunluğundadır ve alt-bölmelerden oluşan katlı bir yapı sergiler. A Bölmesinin ilk altbölmesi (a) 1.-46. ölçüler arasında, ikinci alt-bölmesi (b) 47.-69. ölçüler arasında, üçüncü alt-bölmesi (a) ise 70.-92. ölçüler arasında yer alır.

A Bölmesinin a alt-bölmesi eserin ana temasını içermektedir. Bu ana tema, sol-sib-do-re-fa seslerinden oluşan Sol pentatonik dizi üzerine kurgulanmıştır. Ana tema, dizisel (pentatonik) olmasının yanı sıra enerjik karakteri, ritmik ve ezgisel yapısı itibarıyla da geleneksel Çin festival müziklerini anımsatır (**Örnek 32**).

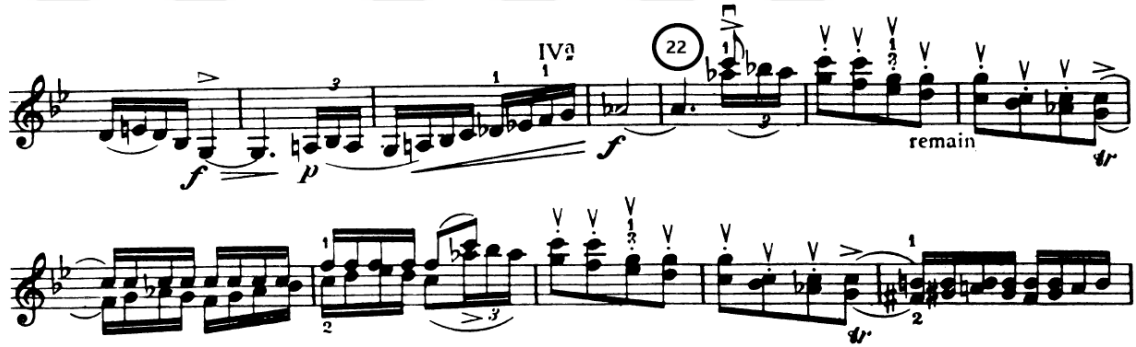


Örnek 32: Tambourin Chinois, Ana Tema

2/4'lük ölçü birimindeki bu eserin başlangıcı notada "allegro molto, quasi presto" olarak işaretlenmiştir ve akıcı bir tempoya sahiptir. 3. ölçüden itibaren art arda gelen iterek *staccato* notalar arşenin ortasından başlayıp sırasıyla her iterek notada dibe doğru giderek icra edilir. Notasyonda 4. ölçünün son vuruşu olan dörtlük notadaki ">" sembolüyle işaretlenen vurguyu belli ederek tekrar arşenin orta-üst yarısına gelinir ve devamındaki onaltılık pasajlara geçiş yapılır. 5. ve 8. ölçüler arasındaki onaltılık pasaj, iterek başlayarak üç bağlı-bir ayrı olarak yazılmıştır (bkz. **Örnek 32**). Bu yay çeşidi alışılmışın dışında bir hareket olduğu için sol el parmaklarının 'artiküle' olmasına

dikkat etmek ve ritimlerin aksamaması için arşeyi zamanında değiştirmek önemlidir. Bu yay çeşidinin genellikle arşenin ortasında çalınması daha rahat olacaktır.

22-29. ölçüleri arasındaki çift-ses pasajda yine başlangıçtaki gibi iterek *staccato* yay kullanılmış, başlangıç melodisinin benzeri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu ve benzeri çift-ses pasajları çalışmaya başlarken yavaş tempoda, iki parmak da basılı olacak şekilde önce yalnızca birini duyurmak, sonra diğer sesi duyurmak ve en sonunda da iki sesi birleştirerek çift-ses olarak tınlatmayı hedeflemek pasajı temiz ve doğru icra edebilmek için faydalı bir egzersiz olacaktır (Örnek 33). Aynı egzersiz, 57. ölçüde başlayan çift-sesli pasaj için de geçerlidir.



Örnek 33: *Tambourin Chinois*, Çift-Ses Pasaj

65-67. ölçüler arasında kullanılan *ricochet* arşe tekniğini icra ederken temponun yavaşlamaması için arşe tele çok yüksek olmayan bir mesafeden bırakılmalı, arşenin orta-üst arası bölümü kullanılmalıdır.



Örnek 34: *Tambourin Chinois*, Ricochet Notalar

Eserin orta kısmı olan B Bölmesi 93.-124. ölçüler arasında yer alır. Bu bölme katlı yapıda değildir (alt-bölmelerden oluşmaz) ancak 93.-108. ölçüler arasında sunulan

on sekiz ölçü uzunluğundaki kesit 109.-124. ölçüler arasında tekrar edilmiştir ve bu tekrar sırasında küçük ölçekli değişiklikler görülmektedir. Bölmenin başlangıcı “piu lento” olarak işaretlenmiştir. A bölümüne göre daha ağır bir tempoda ve tamamen farklı karakterdedir. Kreisler’in pentatonik diziyi bırakarak “oriental” karakterde başka dizilere yöneldiği görülür. Bunlardan ilki sol-la-si^b-do[#]-re-mi-fa(sol), ikincisi ise -bu sefer fa karar ses üzerine- fa-sol^b-la-si^b-do-re^b-mi-(fa) dizisidir (bkz. Örnek 35).



Örnek 35: *Tambourin Chinois*, Orta Bölme (B Bölmesi)

Artmış 2’li aralığı içeren bu diziler Endülü (Arap)-İspanyol ve Çigan etkileri taşıyan müziklerde daha fazla kullanılmaktadır. Artmış 2’li kullanımının benzeri bir örneğini Maurice Ravel’in keman ve piyano için 1924 tarihli *Çigan (Tzigane)* başlıklı eserinin *introsunda* gözlemlemek mümkündür.

B Bölmesi, A Bölmesine göre çok daha ağırbaşlı, daha lirik ve daha ifadelidir. Karakter olarak ‘romantik’ bir temaya geçildiği için bol *vibratolu* ve şarkılı biçimde icra edilmesi gerekmektedir. 106. ölçüde notasyonda *ad libitum* olarak belirtilen “serbest, isteğe bağlı şekilde çalınan” pasajlara ek olarak *senza stringendo* yani sıkıştırmadan, notaları tek tek duyurarak çalınması gerektiği notu düşülmüştür. 106 ve 122. ölçüler arasındaki pasajları, kadans gibi düşünerek oldukça müzikal çalmak hedeflenmelidir.

B Bölmesinin tamamlanmasıyla, 125. ölçüde “tempo I” işareti ile A Bölmesine geri dönülür (A’). A’ Bölmesi, eserin en başındaki gibi hızlı ve oldukça enerjik bir yapıdadır. Çin müziği karakteri baskın bir şekilde tekrar ortaya çıkar. A’ Bölmesi, en baştaki A Bölmesi gibi katlı yapıdadır (a b a) ve ilk A Bölmesi ile aynı uzunluktadır.

4.3. Recitativo and Scherzo

Recitativo and Scherzo Op.6, içe dönük, araştıran ve içten yapısıyla Shakespeare’in kendisine hitap eden monologları gibidir. **Scherzo** bölümü **Recitativo**’nun bıraktığı ruh halini değiştirir. Fa Majör tonalitesinde başlayan diğer bir motif, coşkulu ifadelere evrilerek keman çalmanın mutlak zevkini yansıtır. Bu hem Kreisler hem de Ysaye’nin paylaştığı bir özelliktir. Bu iki efsane kişilik, birbirlerine karşılıklı bir hayranlık ve sevgi duydular. Bunun kanıtı, yazışmalarında, birbirlerine ithaf ettikleri çalışmalarda (Ysaye, Op.27, 4 numaralı sonatını Kreisler’e adadı), birlikte gerçekleştirdikleri oda müziği okumalarında ve ilişkilerinin neşeli doğasında bulunur (Francois, 1998:15-16).

Recitativo and Scherzo Ysaye’ye ithaf edilmiştir ve Ysaye’nin virtüöz/*bravura*⁸ tarzını yansıtır (Francois, 1998: 14). 1911’de yayınlanan eser, Ysaye’nin altı solo sonatından çok önce bestelenmişti. **Scherzo**’nun sonu, Ysaye’nin 3 Numaralı **Mazurka**’sını andırır, bu da Kreisler’in bunu kasıtlı olarak yapmış olabileceği anlamına gelmektedir. Yükselen melodik çizgi, arpejli tonik akorun ana hatlarını belirler ve *pizzicatolarla* biter; bunlardan ilki gürültülü ve ikincisi şakacı bir şekilde sessizdir. **Recitativo** Re minör tonalitede ve 4/4’lük ölçü biriminde yazılmış iken, **Scherzo** Fa Majör tonalitede ve 3/4’lük ölçü birimindedir (Bubanja, 2015: 32).

“Recitative” kavramının tanımı “müzikal olarak stilize edilmiş konuşma”dır. Kreisler’in giriş bölümündeki (**Recitativo**) “konuşması” oldukça dramatiktir ve son derece ciddi bir karakteri yansıtır. **Recitativo** (**Scherzo**’nun yanı sıra), her ne kadar kemanın ifade tarzına ve doğasına uygun olarak yazılmış olsa da, dörtlü ve altılı aralıklar üzerine kurulu çift-seslerin kullanılması, çift-ses çalarken sol el *pizzicatoları* ve

⁸ *Bravura*: icra etmesi hünere gerektiren müzik eseri.

standart notalarla yapay armoniler arasındaki hızlı geçişler (bu nedenle, teller üzerinde uygulanan baskıdaki hızlı değişiklikler) nedeniyle eseri icra etmek için belirli bir odaklanma gerekir (Bubanja, 2015: 33-34).

22. ölçüde yer alan *piano* (*p*) istisna olmak üzere, **Recitativo** bölümünün notasyonunda herhangi bir nüans işareti belirtilmemiştir (Schidemantle, 1999: 262). Kreisler, bölüme doğaçlamasal bir atmosfer kazandırmak amacıyla nüans seçimlerini icracıya bırakmayı tercih etmiştir. Bunun sonucunda; ilgili bölümün albüm ve konser kayıtlarında icracılar tarafından farklı nüans yorumlamalarıyla seslendirildiği gözlemlenmektedir. Örneğin, kimi icracılar esere *forte* (*f*) nüansta, oldukça tutkulu bir karakterde başlarken, diğer bazı icracıların *mf-mp* arasında değişen nüans aralığı içerisinde göreceli olarak daha sakin ve içe dönük bir karakterde başlangıç yaptıkları görülmektedir.



Örnek 36: *Recitativo* başlangıç

22.-24. ölçüler arasında farklı bir yazımla karşımıza çıkan *trill*, iki vuruşluk la bemol notasından itibaren üst partideki sesler tutulurken, alt partideki notalar *trill* olarak çalınır. Dolayısıyla çift-ses bir *trill* elde edilmiş olur. Belirtilen ölçülerdeki bazı notaların altında “>” işaretiyle gösterilen vurgular ise nota değişimlerini belli etmek amacıyla yazılmıştır (Örnek 37). İcra sırasında besteci tarafından özellikle belirtilen bu ve benzeri işaret ve terimlere dikkat etmek, **Recitativo**’nun müzikal karakterini doğru yansıtmak bakımından oldukça önem taşır.

26 ve 27. ölçülerde akorların üzerinde “+” simgesiyle işaretlenmiş sol el *pizzicatos*ları 3. parmak ile, akorların altında yazan aksanları da uygulayarak teller güçlü

bir şekilde çekilerek icra edilmelidir. Devamında gelen ve *flageolet* notalar içeren pasaj ise *tranquillo* (sakin) olarak işaretlenmiştir. Bu *legato* pasajdaki sesleri daha kaliteli duyurmak için, notasyonda belirtildiği gibi sakın çalmaya özen göstermek gerekir, aksi takdirde seslerin istenmeyen ekstra yan seslerle falsolu tınlaması olasılık dahilindedir. 29. ölçüde do# notasındaki *trill* ve ardından gelen süsleyici otuz ikilik notalardan sonra **Recitativo** bölümü *puand'*orglu bir şekilde re karar sesinde biter. **Scherzo** bölümüne ara vermeden devam etmek için notaya *attaca* terimi eklenmiştir (Örnek 37).



Örnek 37: *Recitativo* bitiş

Recitativo'nun ardından **Scherzo**'nun (*Presto e brillante*) neşe dolu doğası beklenmedik bir şekilde gelir, sonra şakacı bir şekilde tekrar karanlık ruh haline girer, ancak nihayetinde ilk, masum ve parlak temasına hızla geri döner (Bubanja, 2015: 32). Bubanja (2015)'nin değerlendirilmesinden anlaşılacağı gibi; Kreisler, "scherzo" yani şaka kavramını sadece bir temanın karakteri ile sınırlı tutmamış, farklı karakter ve yapıdaki temaları art arda getirerek müziğin akışıyla ilgili de şakacı bir tavır sergilemiştir.

Scherzo bölümünün en başında Fa Majör tonalitesinde gelen dokuz ölçü uzunluğundaki yeni tema, fa-sol-la-do-re seslerinden oluşan pentatonik dizi üzerine kurgulanmıştır (Örnek 38). Dolayısıyla, bu temayı Fa pentatonik olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Scherzo'nun ana teması olan bu başlangıç ezgisi, notasyonda belirtildiği üzere oldukça parlak (*brillante*) karakterde seslendirilmeli, buna ek olarak, birinci ve üçüncü vuruşlarda yer alan aksanlar özellikle belirtilmelidir.



Örnek 38: Fa pentatonik tema

Pentatonik yapıdaki bu ana temaya (A), bölümün ilerleyen safhalarında iki kere daha dönüş yapılır; ilk tekrar 54. ölçüde, ikinci tekrar ise 131. ölçüde yer alır. Bu tekrarlar, **Scherzo** bölümüne genel hatları itibariyle beş-bölmeli lied formunun (A B A B A) özelliğini kazandırmaktadır.

Bölüm başındaki ilk ana temanın ardından, ilk epizot (B) 10.-53. ölçüler arasında yer alır. Bu ara bölme ana temaya oranla daha uzun ve bileşik yapıdadır yani alt-bölmelerden meydana gelir. B Bölmesinin ilk alt-bölmesi olan B¹ 10.-17. ölçüler arasında, ikinci alt-bölmesi olan B² 18.-33. ölçüler arasında, üçüncü alt-bölmesi olan B³ 34.-41. ölçüler arasında, dördüncü alt-bölmesi olan B⁴ ise 42.-49. ölçüler arasında yer alır. 50.-53. ölçüler arası ise, ana temayı (A) hazırlayan ve gene ana temanın motiflerinden hareketle yazılmış bir köprü niteliğindedir.

10. ölçüde **ff** nüans ile akorlarla başlayan B¹ teması, notada “ağırbaşlı ve dolgun bir deyişle” anlamına gelen *pesante* terimi ile işaretlenmiştir. Bu pasajda üç-sesli akorlar mümkün olduğunca tınlatılmalı, arşenin bütün kılları tel ile temas etmeli fakat sağ kol ağırlığını iyi ayarlayarak kaliteli ses elde etmek hedeflenmelidir (bkz. **Örnek 38**).

34.-41. ölçüler arasında gelen B³ alt-bölmesi, Kreisler’in diğer birçok minyatür eserinde zaman zaman yer verdiği marş armoni yapısı üzerine kurgulanmıştır. Bu tez çalışmasında ele alınan *Liebesleid* ve *Praeludium and Allegro* gibi eserlerde gözlemleneceği üzere, **Scherzo**’nun B³ alt-bölmesi de beşliler çemberi ilkesiyle yazılmış bir marş armonidir. Burada takip edilen akor dizilişi, Re minör tonalitesinde sırasıyla Re-Sol-Do-Fa-Si-Mi-La-(Re) sesleri üzerine kurgulanmıştır. İlgili sesler üzerine kurulan yedili akorlar ise, zaman zaman *apoggiatura* ve *retard* gibi akora yabancı sesler

kullanılarak armonik anlamda zenginleştirilmiş ve ilgili sesler arpejvari bir yapı içerisinde kemanın farklı tellerine dağıtılmıştır (bkz. **Örnek 39**).



Örnek 39: Scherzo, B³ alt-bölmesi, marş armoni

42.-49. ölçüler arasında yer alan B⁴ alt-bölmesinde ise ölçü biriminin ilginç bir manipülasyonu söz konusudur: üç zamanlı ölçü birimi olan 3/4'lük yapı içerisinde 2/4'lük ölçü etkisi yaratılmıştır. Bunun nedeni; her iki vuruşta bir çekerek başlayan *ricochet* notalardır. Notada yer almayan ancak zıplaması için yayın tele üstten bırakılması neticesinde gerçekleşen doğal aksanlar ile 2/4'lük etki daha da güçlendirilmiştir. Bu manipülasyon ile - üç ölçü boyunca - 3/4'lük yapı içerisine dört adet “sanal 2/4'lük” ölçü sığdırılmıştır (bkz. **Örnek 39**, son dizek: *energico*). Benzeri türden bir ritmik manipülasyon, bu tez çalışmasının 3.3 numaralı bölümünde incelenen *Praeludium and Allegro*'da gözlemlenebilir.

Ana temanın 54.-62. ölçüler arasındaki dönüşünün hemen ardından, bileşik yapıdaki B Bölmesi tekrar ele alınır. B¹ 63.-70. ölçüler arasında, B² (bu sefer *quasi-cadenza* bir pasaj ile daha da genişletilerek) 71.-110. ölçüler arasında (bkz. **Örnek 40**), B³ 111.-118. ölçüler arasında, B⁴ ise 119.-126 ölçüler arasında yer alır. 127.-130. ölçüler arası ise, ana temayı (A) hazırlayan ve yine ana temanın motiflerinden hareketle yazılmış bir köprü niteliğindedir.

Üst paragrafta söz edilen ve aşağıda müzik örneği yer alan B² alt-bölmesindeki *quasi-cadenza* genişleme, boş mi teli üzerinden duyurulan (mi) pedal sesi üzerinde kromatik çıkıcı hareket ile ilerleyen eksiltilmiş yedili akorlardan meydana gelir.



Örnek 41: *Scherzo*, Bitiş (Codetta)

Eugène Ysaye ve onun çağdaşlarının özverili ve cömert doğası kayda değer bir çalıcı nesli ile sonuçlandı, ancak en önemlisi, standart repertuvarın ayrılmaz bir parçası olan kreasyonlara ilham verdi. Bu ustaların dostluğu ve birbirlerine mesleki anlamda duyduğu hayranlık, yirminci yüzyılda keman için en ifadeli yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır. ***Recitativo and Scherzo***, Kreisler ile Ysaye arasındaki bu türden bir etkileşimin en somut örneklerindendir. Ysaye, enstrümanın müzikal yeteneğini engellemeden keman tekniğinin sınırlarını keşfeden ana figürlerden biriydi. Kreisler'in ***Recitativo and Scherzo***'su da aynı anlayıştan hareketle bestelenmiştir (Bubanja, 2015: 33-34).

SONUÇ

Kreisler'in en bilinen, konser ve albüm kayıtlarında en çok seslendirilen dokuz adet resital eseri bu tez çalışmasında çok yönlü olarak ele alınmıştır. Besteleniş süreçleri, tematik özellikleri ve biçimsel yapıları çerçevesinde incelenen bu eserler, aynı zamanda çalış tekniği bakımından da mercek altına alınmış, belirli pasajlara yönelik değerlendirme ve önerilerde bulunulmuştur.

Elde edilen bulgulardan, ilgili eserler arasında önemli ortak noktalar olduğu anlaşılmış, ayrıca eserler arasındaki farklılık gösteren unsurlar da belirlenmiştir.

Kreisler'in başlangıçta bestecisi olduğunu gizleyerek, Barok ve Klasik dönem bestecilerine atfettiği eserler, gerçekten de atfedilen dönemlerde yaşamış bestecilerin kaleminden çıkmış gibidir. Bu durum Kreisler'in bir besteci olarak sahip olduğu teknik donanımın ve stil bilgisinin ne kadar sağlam ve şaşmaz olduğunun en önemli kanıtıdır. Tarihsel müzikoloji alanında uzman kişilerin bile bu eserlerin Kreisler'in kendi kaleminden çıktığını ancak Kreisler'in kendi itirafından sonra fark edebildiğini unutmamak gerekir.

Kreisler'in en baştan itibaren kendi özgün kompozisyonları olarak tanıttığı eserler ise kendi aralarında stilsel olarak değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik eserlerin yazılış konseptleriyle eş orantılıdır. Örneğin, *La Gitana*'da Çıgan müziğinin gereçleri ve doğaçlamasal yapısı ön plandayken, *Tambourin Chinois*'da geleneksel Çin müziğine göndermeler yapılmış, *Caprice Viennois*'da Viyana üslubunda Romantik bir dil kullanılırken, *Recitativo and Scherzo*'da ise 20. Yüzyıl başlarına yakışan, göreceli olarak daha çağdaş ve daha deneysel bir yaklaşım benimsenmiştir.

Kreisler, besteci kimliğiyle şartların gerektirdiği herhangi bir stile kolayca ve doğal olarak uyum sağlayabilme yetisine sahiptir. Aktif konser kariyerine sahip olan bir kemancı olarak Kreisler, kemanın teknik ve müzikal olanaklarını kullanırken aynı zamanda dinleyiciye hitap edebilecek farklı stillerde eserler bulma konusunda sıkıntı yaşamıştır. Besteciyi farklı stil ve üsluplarda eserler yazmak için motive eden en temel sebep budur.

Bu çalışmada yer verilen tüm eserlerinde ortak nokta olarak ön plana çıkan önemli bir özellik, Kreisler'in tema/ezgi yazma konusundaki üstün yeteneğidir. Hangi stilde yazarsa yazsın, kaleminden çıkan ezgiler oldukça ilgi çekici ve akılda kalıcıdır. Kısacası, Kreisler tam bir melodisttir. Sadece *legato* ve lirik pasajlar değil, çeviklik gereken hızlı pasajlar bile ezgisel bakımdan dikkat çekicidir. Sergei Rachmaninov, Kreisler'in bu yeteneğini farketmiş, **Liebesfreud** ve **Liebesleid**'in solo piyano uyarlamalarını yapmıştır. En başta **Liebesleid** olmak üzere, bu uyarlamalar da orijinal keman-piyano versiyonları kadar ilgi görmekte ve piyanistler tarafından sıklıkla seslendirilmektedir.

İncelenen eserlerde, Kreisler'in ezgilerini çoğunlukla simetrik yapıdaki frazlar veya cümleler üzerine oturttuğu anlaşılmıştır. Ezgilerini çoğunlukla dört ölçü ve katları üzerine kurmuş, kimi noktalarda bunları birleştirerek dönem veya çift-dönem gibi daha uzun yapılar elde etmiştir. Eserlerin bir kısmında hem ezgi oluşumunda hem de armonik altyapıda marş armoniye tutarlı bir şekilde başvurmuştur. Özellikle beşliler çemberi üzerine kurulu marş armonilere çokça yer vermiştir. Temalarında belirli bir amaç uğruna simetriyi bozduğu zamanlar olsa da bu seyrek görülen bir durumdur.

Aynı eserlerin ritmik yapıları kıyaslandığında ise, özellikle hızlı tempolu pasajlarda ritmik yapıların özgün ve dinamik bir şekilde kullanıldığı, bu ritmik yapıların çeşitli artikülasyonlar ve tel-yay kombinasyonları ile manipüle edilerek ritmik illüzyonlar oluşturulduğu anlaşılmaktadır. **Praeludium and Allegro** ve **Recitativo and Scherzo** örneklerinde rastlandığı üzere, Kreisler, belirli bir ölçü birimi içerisinde (işitsel olarak) başka bir ölçü birimi etkisi yaratmıştır. Senkop kullanımı, **Syncopation** ve diğer eserlerin bazı pasajlarında görülebileceği gibi, ritmik çeşitlilik için bestecinin başvurduğu başka bir tekniktir.

Kreisler, 'minyatür parçalar' olarak nitelendirilen bu eserlerini çoğunlukla *lied* yani şarkı formları içerisinde bestelemiştir. Ele alınan dokuz eserin büyük bir kısmında üç bölmeli form (üç bölmeli *lied* formu) kullanılmış, geriye kalan birkaç eserde ise iki bölmeli veya beş bölmeli forma yer verilmiştir. Kreisler, fraz/cümle yapılarında net

olduğu kadar eserlerinin biçimsel yapısında da aynı netliği göstermekte, herhangi bir belirsizliğe fırsat tanımamaktadır.

Öncelikli olarak resitallerinde bizzat seslendirmek üzere beste yaptığı göz önüne alınırsa, Kreisler'in besteciliği kemancılığına çok şey borçludur. Eserlerin tamamı çalış tekniği açısından kemanın doğasına aykırı herhangi bir unsur içermediği gibi, kemanın doğasına birebir uygundur. İster kolay ister zor kategoride olsun, ilgili eserlerin tamamında kemanın teknik ve müzikal olanakları çalgının doğasına aykırı herhangi bir hareket olmaksızın en sonuna kadar kullanılmıştır. Kreisler eserlerinin kemancılar tarafından tercih edilmesindeki en önemli etkenlerden biri budur. Ayrıca, kemanın teknik ve müzikal bütünlük içerisinde kullanılış biçiminde Kreisler'e has bir özgünlük söz konusudur. Bu özgünlük, Kreisler'in farklı stil ve üsluplarda bestelemiş olduğu eserlerde bile birleştirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Stilsel yapı ne olursa olsun, kullanılan çalış tekniğinin özgünlüğünde aynı Kreisler imzasını gözlemlemek mümkündür.

Bu tez çalışmasının tüm aşamalarında fark edilen en önemli nokta ise Kreisler eserleri hakkında oldukça kısıtlı kaynak olmasıdır. Hayatıyla ilgili belirli yabancı kaynaklar bulunmakla birlikte eserlerine dair yazılmış kitap, makale, tez gibi çalışmalar uluslararası platformda bile oldukça kısıtlıdır. Literatür tarama sürecinde konuyla ilgili ulusal platformda yazılmış ve yayınlanmış herhangi bir kaynağın olmadığı görülmüştür. Araştırma çerçevesinde ele alınan dokuz eserin konservatuvar müfredatlarında yer aldığı ve keman sanatçılarınca düzenli olarak seslendirildiği göz önüne alındığında, bestelenişlerinin üzerinden bir asır geçen bu eserler üzerine daha fazla bilimsel/akademik çalışmaya ihtiyaç olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

ANDERSON, G., & JOY ROE, E. (2021). *Kreisler: Tambourin Chinois*, Anderson & Roe Piano Duo program notları. www.andersonroe.com/tambourin-chinois

AŞKIN, Cihat (1996). *Early Recorded Violinists*, London: City University.

BONAITA, Francesca (2018). *Analysis of Modern Continuous Vibrato as an Expressive Device: Fritz Kreisler's Liebesleid Recordings from Kreisler to Gitlis*, Lugano (Italia): Conservatorio Della Svizzera Italiana Scuola Universitaria di Musica.

BUBANJA, Petra (2015). *The Impact of Eugène Ysaÿe on Performance Practice and Solo Violin Repertoire: a Graduate Recital Inspired By The Master Himself*, ABD: Southern Illinois University Carbondale.

DUCHEN, Jessica (2014). [Albüm Notları] *The Last Rose of Summer – Benjamin Baker* [CD], West Sussex, UK: Champs Hill Records. www.benbakerviolin.co.uk

EASTHAM, Sohyun (2007). *The Role of the Violin in Expressing the Musical Ideas of the Romantic Period and the Development of Violin Techniques in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, Performance Practices in Romantic Music for Violin Part II: Guide to Performance*, Newcastle (Australia): University of Newcastle.

ERRANTE, Steven (2013). *Praeludium and Allegro - 1910*, Wilmington Symphony Orchestra program notları.

FEINSTEIN, Shaleah (2018). *Junior Recital*, DePaul University School of Music program notları.

FRANCOIS, Ronald Pierre (1998). *Dedications to eugene ysaÿe: A performance project*, Michigan: University of Michigan.

LAVINE, Kevin (2012). *CYGNUS ENSEMBLE*, Concerts from the Library of Congress program notları.

GAN, Jia-Rong (2017). *A Survey of Violin Encores*, Florida: Florida State University.

HOLMES, John R. (2020). *Fritz Kreisler*, New York: Salem Press Biographical Encyclopedia.

LOCHNER, Louis P. (1950). *Fritz Kreisler*, New York: The Macmillan Company.

MARGOLIS, Sasha (2020). *Essential Historical Recordings: Erica Morini*, www.stringsmagazine.com

MICHAELIS, Michelle (2006). *Ignoble and Irresistible: The Gypsy Presence in Violin Music, 1865–1925*, New York: The City University of New York.

MIDORI, Goto (2016). *Fritz Kreisler*, program notları. www.midori-violin.com

OJEDA, Mario (2016). *Praeludium and Allegro in the Style of Pugnani - Fritz Kreisler*, California Polytechnic State University, A Senior Recital in Partial Fulfillment of the Requirements for a Bachelor of Arts in Music program notları.

POTTER, Tully (2011). *Tchaikovsky: Violin Concerto in D major. Tartini: Sonata 'Didone abbandonata', Variations on a Theme by Corelli. Vivaldi: Violin Sonata in D major. Kreisler: Schön Rosmarin, Caprice viennois. Brahms.* www.thestrad.com

POTTER, Tully (2014). [Albüm Notları] *Kreisler Violin Music – Jack Liebeck & Katya Apekisheva* [CD], London, UK: Hyperion Records. <https://www.hyperion-records.co.uk>

RODDA, Richard E. (2017). *A Tribute to Fritz Kreisler*, Carte Blanche Concerts program notları.

SCHEIDEMANTLE, Cheryl R. (1999). *The violin works of Fritz Kreisler: An analysis and performance guide*. Program in Violin Performance Department of Music and Performing Arts. New York: New York University.

SUDBIN, Yevgeny (2005). *Essays: Rachmaninov Liner Notes, Kreisler Transcriptions*. www.yevgenysudbin.com

THOMSON, John A. (1990). *The gypsy in violin music: A lecture recital featuring the music of Kreisler, Ravel, and Sarasate; together with three recitals of music by Bartok, Beethoven, Chausson, Dvorak, Schoenberg, Schubert, Shostakovich, and Tchaikovsky*, Denton: University of North Texas.

XU, Chang (2016). *Discussion of the Violin Music of Jules Massenet, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Fritz Kreisler and Chen Gang*, Northridge: California State University.

EKLER



EK 1: Kreisler, Viyana Konservatuvarı altın madalyası sahibi.



EK 2: Kreisler, Paris Konservatuvarı Premier Prix sahibi.



EK 3: Kreisler, elleri.



EK 4: Kreisler, Viyana günlerinden Schoenberg ile fotoğraf.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ezgi Gizem GÜRSOY

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans, 2014 – 2018, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Keman Sanat Dalı.

Lise, 2010 – 2014, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Keman Sanat Dalı.

İş Tecrübesi: İzmir Devlet Senfoni Orkestrası

Olten Filarmoni Orkestrası

Bodrum Oda Orkestrası

Karşıyaka Oda Orkestrası

Yaşar Üniversitesi Oda Orkestrası

Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası

Türkiye Ulusal Gençlik Filarmoni Orkestrası

Türk – Yunan Gençlik Filarmoni Orkestrası