

**T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Devlet Konservatuvarı
Müzik Anasanat Dalı
Yaylı Çalgılar Sanat Dalı**

Sanatta Yeterlik Tezi

**XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Müziğinin
Keman Tekniğı ve Yorumculuğına Getirdiğı
Yenilikler**

**Ash ERDAL
2502030242**

Prof. Sibel ATAL DEVRİM

İstanbul 2010

ÖZ

Bu tez çalışmasında; XVIII. ve erken XIX. yüzyılda keman tekniği ve yorumculuğuna getirilen yenilikler, bu alanda kaydedilmiş aşamalar, neden sonuç ilişkisi kurularak ve bilimsel yöntemlerden yararlanarak açıklanmıştır. Kemanın ortaya çıkışından itibaren geçirdiği müzikal ve yapısal değişimler kronolojik sıraya göre açıklanmış, XVIII. - erken XIX yüzyıl müziğinin temel özellikleri tanımlanmış ve var olan pedagojik literatür taranarak, söz konusu yüzyıllarda keman tekniği ve yorumculuğuna getirilen yenilikler incelenmiştir. Araştırmada; örnekleme, karşılaştırma, sınıflandırma gibi bilimsel yöntemlerden faydalanılmıştır.

ABSTRACT

In this dissertation project; the innovations brought to the violin technique and interpretation by 18th and early 19th century music are explained by using scientific methods and evaluating the relation between cause and effect. The structural and musical changes that the violin has been through since its birth are stated in chronological order. The principal characteristics of 18th and early 19th century music are defined. By scanning the pedagogical literature, the innovations brought to the violin technique and interpretation are examined in the time period under consideration. Scientific methods like; illustration, comparison, classification are used in this research.

ÖNSÖZ

Keman tekniği ve yorumculuğunun yüzyıllar içinde geçirdiği değişimleri ve kaydettiği aşamaları kavramak, dönem bilinciyle müzik yapabilmek için hayati önem taşımaktadır. XIX. ve XX. yüzyıl müzikal beğeni ve uygulamalarına özgü “parlak virtüözüte” olgusunun ortaya çıkışı; yaygın kanının aksine çok daha eski yüzyıllarda, özellikle, geç XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu tez çalışmasında, günümüz kemancılığına özgü teknik ve müzikal tercihlerin ne şekilde, hangi süreçlerden geçerek oluşturulduğuna ışık tutmak amaçlanmıştır. Çalışmalarım sırasında bilgi ve birikimlerini benden esirgemeyen çok değerli hocalarım; Prof. Sibel Atal Devrim ve Prof. Emel Çelebioğlu’na, meslektaşlarım; Arş. Gör. Gözde Araz, Arş.Gör. Ebru Bulur, Arş. Gör. Nurbanu Aytekin ve Ellen Jewett’e, arkadaşım; İlker Yurtcan’a ve maddi manevi desteklerini her zaman arkamda hissettiğim biricik aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	2
1.1 XVI. Yüzyıla Kadar Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniği ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar.....	2
1.1.1 XVI. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi.....	4
1.1.2 XVI. Yüzyılda Keman Müziği.....	10
1.2 XVII. Yüzyılda Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniği ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar.....	12
1.2.1 XVII. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi	13
1.2.2 XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Keman Müziği ve Tekniği.....	14
1.2.3 XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Keman ve Arşenin Yapısal Gelişimi	17
1.2.4 XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Keman Müziği ve Tekniği	18
1.2.4.1 Corelli'nin Müziği ve Kemancılık Tarihindeki Önemi.....	21
2. BÖLÜM.....	23
2.1 XVIII. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış, Müzikte Klasisizmin Felsefesi	23
2.2 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniği ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar.....	31
2.2.1 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi	33
2.2.2 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Keman Müziği ve Tekniği.....	34
2.2.3 XVIII. Yüzyılda keman Tekniğinin gelişimini Hızlandıran Formlar ve Eserler.....	46
2.2.3.1 Konçerto Formunun ve Solo Konçertonun Gelişimi	50
2.3 XVIII. Yüzyılda Yazılmış Önemli Metotlar Işığında XVIII. Yüzyıl Keman Tekniği ve Yorumculuğunun İncelenmesi	56
2.3.1 XVIII. Yüzyılın Önemli Teorisyenleri ve Keman Metotları	57
2.3.2 Keman ve Arşe Tutuşu.....	61
2.3.3 Sol El Tekniği	64
2.3.3.1 Pozisyonlar, Parmak Uzatma-Çekme Yöntemleri	64
2.3.3.2 Flajöleler	71
2.3.3.3 Vibrato	72
2.3.4 XVIII. Yüzyılda Sağ El Tekniği	74
2.3.5 Çift Sesliler	80
2.3.5.1 Arpejler	84
2.3.6 Tını ve Ton.....	87
2.3.7 Süslemeler	88

3. BÖLÜM.....	94
3.1 XIX. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış.....	94
3.1.1 XIX. Yüzyıl Müziğinin ve Müzikte Romantizmin Felsefesini Belirleyen Sosyopolitik Olgular.....	97
3.1.2 Romantizmin Felsefesi.....	100
3.1.3 Romantik Dönemin Evreleri	103
3.1.3.1 Klasik Kökler (1780-1800).....	103
3.1.3.2 Erken Romantik Dönem (1800-1850)	104
3.1.3.3 Geç Romantik Dönem (1850-1910)	106
3.2 XIX. Yüzyılın İlk yarısında Keman Tekniğinin Gelişimini Hızlandıran Formlar ve Eserler.....	107
3.3 XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Öne Çıkan Keman Ekolleri ve Önemli Solist Kemancılar	109
3.4 XVIII. Yüzyılın Sonunda ve XIX. Yüzyılın Başında Önemli Metotlar Işığında Keman Tekniği ve Yorumculuğunun İncelenmesi	117
3.4.1 XIX. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi.....	123
3.4.2 Duruş, Kemanın ve Arşenin Tutuluşu.....	129
3.4.3 Sol El Tekniği	142
3.4.4 XIX. Yüzyılda Vibrato.....	154
3.4.5 Sağ El Tekniği.....	156
3.4.6 Çift Sesli Tekniği	165
3.4.7 Tını ve Ton.....	171
3.4.8 Efektler	178
3.4.8.1 Flajöleler	179
3.4.8.2 Pizzicato	182
3.4.8.3 Sağ El Efektleri	184
3.5 XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Keman Edebiyatından Örneklemeye Yoluyla İcra Analizleri.....	185
3.5.1 J.S. Bach (1685-1750) Re Minör Partita’dan “Chaconne” (1717-1723).....	186
3.5.2 Giuseppe Tartini (1692-1770) “Şeytan Trili Sonatı” (1730)	197
3.5.3 L. van Beethoven (1770-1827) Re Majör Keman Konçertosu (1806).....	206
3.5.4 Felix Mendelssohn (1809-1847) op.14 Mi minör Keman Konçertosu (1844)	223
SONUÇ.....	232
KAYNAKÇA	236
EKLER.....	237

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1: Lambert de Beaulieu ve Jacques Salmon tarafından bestelenen, basılı
ilk keman müziği..... 4
- Şekil 2: XVIII. ve XIX. Yüzyılın önemli pedagog ve solist kemancıların
birbirleriyle bağlantıları 110
- Şekil 3: Begas'nın ünlü Paganini portresi ve kullandığı Sir Jean yapımı arşesi 129

ÖRNEK LİSTESİ

Örnek 1	: Vivaldi Mevsimler konçerto serisinden “İlkbahar”ın başı.....	35
Örnek 2	: Vivaldi Mevsimler konçerto serisinden “İlkbahar”ın 31- 33. ölçüsü	35
Örnek 3	: L. Mozart’ın uyguladığı parmak uzatma yöntemi.....	36
Örnek 4	: a) Locatelli’nin geniş aralıklarda parmak uzatma uygulaması	37
	b) L. Mozart’ın çift seslilerde parmak uzatma uygulaması.....	37
Örnek 5	: Geminiani’nin duateli kromatik uygulaması.....	37
Örnek 6	: Mondonville’nin doğal ve yapay flajölelerin tümünü kullanarak yazdığı Menuet.....	38-72
Örnek 7	: Locatelli’nin XI. konçertosunda iki tel üzerinde kırık oktav pasajı ve 11. pozisyon kullanımı	38
Örnek 8	: Locatelli’nin kullandığı onlu aralıklar	38
Örnek 9	: XVIII. yüzyılda vibratonun nota üzerinde gösterilişi	39
Örnek 10	: XVIII. yüzyılda nota üzerinde trillerin ifade edilişi.....	39
Örnek 11	: Bach’ın Vivaldi dört keman için yazdığı konçertosunu dört klavsene uyarladığı transkripsiyon.....	42
Örnek 12	: Bu şemada R ritornelloyu veya ripienoyu, S ise soloyu ifade etmektedir.....	53
Örnek 13	: Vivaldi’nin yazmış olduğu bir kadans	54
Örnek 14	: “Geminiani grip” adı verilen sol elde doğru tutuşu hazırlayan yöntem.....	62
Örnek 15	: L. Mozart’ın kromatiklerde diyezler ve bemoller arasındaki farklılığı vurguladığı örnek	65
Örnek 16	: Mondonville’nin çift sesli pasajlarda sol eli rahatlatmak için doğal flajöleye başvurduğu örneklerden biri	66
Örnek 17	: Sol el başparmağının en kalın sesi duyurduğu alışılmadık uygulamaya örnekler	66
Örnek 18	: L’Abbé le fils’in yarım pozisyon kullanımı önerdiği pasaj	68
Örnek 19	: L. Mozart’ın noktalı ritimlerde önerdiği pozisyon geçişi uygulaması	68
Örnek 20	: Geminiani’nin pozisyon geçişlerinde yatkınlığı artırmak için önerdiği egzersiz	69
Örnek 21	: L. Mozart’ın çift sesli pasajlarda parmak uzatarak pozisyon geçişi yaptırdığı pasaj	69
Örnek 22	: Vivaldi’nin tekrar eden notayı vurgulamak için önerdiği pozisyon geçişi	69
Örnek 23	: L. Mozart’ın yarım pozisyon geçişi uygulaması.....	70

Örnek 24	: Locatelli'nin onikili aralıkları kullandığı pasaj örneği.....	71
Örnek 25	: Vivaldi ve L'Abbé le fils'in uygulamış olduğu parmak uzatma ve çekme yöntemleri	71
Örnek 26	: a,b Mondonville'in çift seslilerde sol eli rahatlatmak için doğal flajölelerden yararlandığı uygulama örneği	71
Örnek 27	: Çekerek kuralının her ölçünün ilk vuruşunda uygulanması.....	75
Örnek 28	: 3/4'lük zamanda çekerek kuralının uygulanması halinde arşenin ters gelmemesi için XVIII. yüzyılda üretilen çözüm	75
Örnek 29	: 4/4'lük zamanda Mozart'ın kısa bir kesit için verdiği çeşitli arşe kullanımı uygulamaları	76
Örnek 30	: 3/4'lük zamanda dört farklı arşe uygulamasıyla pasajın ne şekilde yorumlanacağına dair örnek	76
Örnek 31	: Geminiani tarafından bağlı staccato olarak adlandırılan sağ el uygulaması	77
Örnek 32	: a,b L. Mozart'ın önerdiği sağ el uygulamaları	78
Örnek 33	: L. Mozart'ın bağ içinde staccato uygulamaları	78
Örnek 34	: XVIII. Yüzyıla özgü ondeggiando uygulaması	80
Örnek 35	: XVIII. Yüzyıla özgü bariolage uygulaması	80
Örnek 36	: Pozisyon geçişleri sırasında çift sesli notaların olabildiğince tutulduğu uygulamalardan Geminiani'ye ait bir örnek	80
Örnek 37	: Pozisyon geçişleri sırasında çift sesli notaların olabildiğince tutulduğu uygulamalardan L. Mozart'a ait bir örnek	81
Örnek 38	: a), b) Çift sesli ünison uygulamalarına örnek	82
Örnek 39	: Çift sesli tril uygulamalarına örnek	82
Örnek 40	: Bach La minör solo sonatın ilk bölümünün sonunda yer alan çift tril uygulaması.....	82
Örnek 41	: Çift sesli tril uygulamalarına örnek	83
Örnek 42	: Bach'ın dissonansı karara bağlayan armoni seslerinin vurgulanmasını istediği noktalar yıldızla belirtilmiştir.	84
Örnek 43	: Bach'ın Sol minör solo sonatının füg başlıklı bölümünden arpej örneği	84
Örnek 44	: Bach'ın Sol minör solo sonatından füg başlıklı bölümde yer alan arpej örneği	86
Örnek 45	: a,b Geminiani'nin arpej uygulamaları.....	86
Örnek 46a	: Bach Chaconne'un açılış akoru	86
Örnek 46b	: Bach Chaconne'da Bach'ın akor seslerini tekrar duyurmak istediği ve bunu notada ifade ettiği ölçü	87
Örnek 47a	: Sol elin yerleşmesine olanak veren noktalı ritimler	87
Örnek 47b	: Müzikal yoğunluğun üst partide ilerlediği, kalın “la” sesi dışında tüm seslerin tutulduğu ölçü	87

Örnek 48	: Üç sesli akorlarda bas partisiyle üstteki iki sesin kırılarak çalınabildiği örneklerden biri	88
Örnek 49	: İnci melodik pasajda L'Abbé le fils'in tril uygulaması	91
Örnek 50	: L. Mozart'ın art arda tril uygulaması	91
Örnek 51	: L'Abbé le fils'in giderek hızlandırılan tril uygulaması.....	92
Örnek 52	: L. Mozart'ın mordan uygulaması.....	93
Örnek 53	: Uzun değerlikli süsleme notalarının uygulanışı. Üst portede yazılışı, alt portede ise uygulanışı gösterilmiştir.....	93
Örnek 54	: Kısa değerlikli süsleme notalarının uygulanışı	94
Örnek 55	: Çıkıcı hareket yapan süsleme notalarının uygulanışı.....	94
Örnek 56	: Atlayan süsleme notalarının uygulanışı	94
Örnek 57	: Cümle sonuna gelen trillerin uygulanışı	94
Örnek 58	: Campagnoli'nin parmakları her pozisyonda dört telin tamamı üzerinde çalıştırdığı egzersizler.....	143-144
Örnek 59	: Habeneck'in gam için egzersizleri	145
Örnek 60	: Habeneck'in Sol majör gamı için egzersizleri	146
Örnek 61	: Tekrarlayan notalarda parmak kullanımı	148
Örnek 62	: Noktalı ritmik figür sırasında pozisyon geçişi ve parmak kullanımı	148
Örnek 63	: Uygun pozisyon geçişi uygulaması.....	149
Örnek 64	: Aynı parmakla uygun pozisyon geçişi örneği.....	149
Örnek 65	: Küçük parmaklı çalıcılar için Baillot'nun önerdiği duatelerden örnekler	151
Örnek 66	: Viotti'nin pozisyonda kalmayı tercih ettiği duate uygulaması	152
Örnek 67	: Kreutzer'in sıkça pozisyon değiştirdiği duate uygulaması	153
Örnek 68	: Rode'un aynı tel üzerinde pozisyon değiştirdiği duate uygulaması....	153
Örnek 69	: Baillot'un vibratoyu nota üzerinde gösterişi	155
Örnek 70	: Baillot'un yay durdurularak yapılan detache uygulamasına verdiği örnek.....	158
Örnek 71	: Baillot'un martelé uygulamasını çalıştırdığı örnek.....	159
Örnek 72a	: XVIII. yüzyıla özgü farklı sayıda notaları içeren staccato uygulamaları.....	160
Örnek 72b	: Staccato'nun yay genişletilerek yapılan uygulamasına örnek	160
Örnek 73	: Baillot'nun staccato'yu güçlendirmeye yönelik örnek egzersizleri	161-162
Örnek 74	: Viotti arşesi olarak adlandırılan uygulamanın nota üzerinde ifadesi	164
Örnek 75	: Kreutzer arşesi olarak adlandırılan uygulamanın nota üzerinde ifadesi	164

Örnek 76	: Erken XIX. yüzyılda harmoniyi ve melodik çizgiyi aynı anda duyurabilmek amacıyla çift seslilerin farklı aralıklarda ne şekilde kullanıldığına örnekler	166
Örnek 77	: Tartini'nin keşfettiği 'terzo suono' yani 3. sesin Baillot tarafından gösterilen örneği.....	167
Örnek 78	: Baillot'nun üç sesli akorlar üzerine kaprisi.....	168
Örnek 79	: Habeneck'in kalın iki partiyi vuruş üstünde duyurduğu akor uygulaması	168
Örnek 80	: Spohr'un öngördüğü akor uygulaması	169
Örnek 81	: Galeazzi'nin arpej uygulamasıyla ilgili örnekleri	170
Örnek 82	: Baillot'nun arpej uygulamasıyla ilgili örnekleri; Viotti 13. konçerto ve Kreutzer konçertodan alıntılar içermektedir.....	171
Örnek 83	: Boş tel ve dördüncü parmağın ünison olarak kullanılmasına örnek	172
Örnek 84	: Tel değişimi yerine pozisyon değişiminin tercih edildiği örnek pasajlar	174
Örnek 85	: Baillot'nun ritmik değerlere uygun yay bölümlemesi. İyi ton ve kesintisiz arse hızı elde edilebilmesi ile ilgili güçlük yaratan örnek.....	176
Örnek 86	: Bir önceki örnekte karşılaşılan güçlüğe Baillot'nun çözüm önerisi ...	176
Örnek 87	: a,b Flajöle kullanımının kolaylık sağlayabileceği pasajlar	180
Örnek 88	: Guhr'un temel sesleri doğal flajölelerden diatonik gam örneği.....	181
Örnek 89	: Paganini'nin sol el-sağ el pizzicato kombinasyonu uygulamasına örnekler	183
Örnek 90	: Guhr'un sol el pizzicatosunu geliştirmek için önerdiği egzersizler	184
Örnek 91	: 11. ölçü ve paraleli olan 15. ölçüde akor yürüyüşünün dissonanslaşması	188
Örnek 92	: 18. ölçü ve paraleli olan 22. ölçüde yoğunlaşan kromatizm	188
Örnek 93	: 8. varyasyondan sonra tek sesli melodik bir çizgiye dönüşen müzikal doku	189
Örnek 94	: Açılış akorunun tekrar edilmeyen notaları re ve fa'dır. 184. ölçüde majör tondaki paralelinde Bach tüm akor seslerini yeniden yazmıştır.....	190
Örnek 95	: 64. ve 76. ölçüler arasında sağ-sol el senkronizasyonunun büyük önem taşıdığı otuzikilik pasaj	191
Örnek 96	: 88. ve 120. ölçüler arasında yer alan uzun arpej pasajı	
Örnek 97	: Re majör tonunda gelen ikinci kesit.....	192
Örnek 98	: 140 ve 147. ölçüler arasında üç ve dört sesli akorlarla tekrar yoğunlaşan müzikal doku.....	193
Örnek 99	: 168 ve 175. ölçüler arasında 'la'nın ısrarla vurgulanışı dikkat çekicidir.....	193

Örnek 100 : 184 ve 196. ölçüler arasında modern arşe ile kırılmadan çalınması oldukça güç üç ve dört sesli akorlar	194
Örnek 101: 196 ve 207. ölçüler arasında gelen ikinci arpej pasaj.....	195
Örnek 102 : 216 ve 219. ölçüler arasında re-do-re seslerinin ısrarla vurgulanışı dikkat çekicidir.....	195
Örnek 103 : 228 ve 240. ölçüler arasında uzun bariolage pasaj.....	196
Örnek 104 : 247. ölçüdeki kadanstan sonra Chaconne'nun finali.....	196
Örnek 105 : Şeytan Trili Sonatı'nın; Frank Martin, Jean Sibelius ve Wieniawsky üzerindeki etkileri.....	198
Örnek 106 : Tartini "Şeytan Trili" sonatının üç bölümünün form şeması	199
Örnek 107 : Tipik Barok dönem arşesi	200
Örnek 108 : Klasik döneme özgü arşe kullanımı	200
Örnek 109 : Tartini'nin "Şeytan Trili" sonatının üçüncü bölümü erken dönem sonat allegrosu formundaki tonaj şeması	200
Örnek 110 : 6. ve 9. ölçülerde dördüncü parmağın açılarak geniş aralığın hazırlanmasını gerektiren nokta	203
Örnek 111 : 38. ve 55. ölçüler arasındaki çift sesli pasajda tril uygulaması.....	204
Örnek 112 : Ruggiero Ricci'nin parmak esnetme egzersizi.....	205
Örnek 113 : 12-16. ölçüler	205
Örnek 114 : 16-17. ölçüler	205
Örnek 115 : 32. ölçüdeki parmak uzatma uygulaması	206
Örnek 116 : 88 ölçülük tutti açılışından sonra 89. ölçüde solo kemanın girişi	207
Örnek 117 : Genişleyerek çalınan 96. ölçü	208
Örnek 118 : 100-101. ölçüler	208
Örnek 119 : 102-110. ölçüler	209
Örnek 120 : 122-130. ölçüler	209
Örnek 121 : 132-142. ölçüler	210
Örnek 122 : 143-156. ölçüler	210
Örnek 123 : 178-216. ölçüler	211
Örnek 124 : Orkestranın sunduğu 60 ölçülük gelişme kesitinden sonra solo kemanın do majörün dominant akoru üzerinde girişi	211
Örnek 125 : 300-345. ölçüler	212
Örnek 126 : 382-420. ölçüler	213
Örnek 127 : 509-Bölümün sonuna kadar	214
Örnek 128 : 1-14. ölçüler	215
Örnek 129 : 17. ölçüde doğru aksan noktaları yukarıdaki gibidir.....	215
Örnek 130 : 40-52. ölçüler arası.....	216
Örnek 131 : 56-64. ölçüler arası.....	216

Örnek 132 : Bölümün sonunda yeralan üç ölçülük tutti'den sonra bölüm kısa bir kadanstan sonra attacca olarak Rondo'ya bağlanır.....	217
Örnek 133 : Ana temanın duyuruluşunda doğru aksanlar yukarıdaki gibi olmalıdır.	217
Örnek 134 : 58-66. ölçüler arasında solo keman ve orkestra karşıtlığının yoğun olduğu kısım.....	218
Örnek 135 : 64-68. ölçüler arasında barriolage pasaj.....	218
Örnek 136 : 91-125. ölçüler arası.....	219
Örnek 137 : 126-138. ölçüler arası lirik ve cantabile karakterdeki kesit	219
Örnek 138 : 136-142. ölçülerde kemanın eşlik görevi yaptığı kısım.....	220
Örnek 139 : 168-174. ölçüler arasında orkestra ve solo kemanın dialoğu.....	220
Örnek 140 : 216-221. ölçüler arası.....	221
Örnek 141 : 280. ölçüde başlayan koda'dan eserin sonuna kadar olan kısım.....	222
Örnek 142 : Solo kemanın orkestra açılışı olmaksızın 2. ölçüde duyurduğu ana tema	224
Örnek 143 : 76. ölçüde solo kemanın girişi	224
Örnek 144 : Solo kemanın eşlik görevi yaptığı kısım.....	225
Örnek 145 : Dönüş köprüsü üzerindeki kadanstan eserin sonuna kadar.....	226
Örnek 146 : 1. ve 2. bölüm arasındaki bağlantı köprüsü.....	227
Örnek 147 : Bölüm içindeki çift sesli figürasyon	228
Örnek 148 : Yeniden sergi ve koda kısmı	228
Örnek 149 : 2. bölümü final bölümüne bağlayan köprü pasajı	229
Örnek 150 : Ana temaya çello grubunun eşlik ettiği kontrmelodi	229
Örnek 151 : 2. tema	229

GİRİŞ

Özgün keman tekniğinin gelişim süreci; yorumculuk, bestecilik, pedagojik yaklaşımlar ve enstrüman yapımcılığı gibi unsurların organik bağlarıyla yakından ilişkilidir. Ulusal ekoller ve farklı pedagojik yöntemler de bu bağlara göre şekillenmiştir. Toplumların ve genel olarak tüm dünyanın yaşamış olduğu; sosyo ekonomik ve politik süreçler, tüm sanat dalları gibi, müzik sanatının da değişen dinamiklerini etkiler. Müzikal tercihler, beğeniler ve yaklaşımlar yukarıda sayılan süreçlere göre müzik tarihi içinde daima bir devinim içinde bulunmuşlardır.

Günümüz kemancılığında ulusal ekoller, yorumcuların performans değerlendirmelerinde oldukça belirleyici olabilmektedir. Bu ekoller arasındaki belirgin farklılıklar, çeşitli sosyal olgular ve ulusal politikalardan doğmuştur. Bu tez çalışmasında; kemanın tarihsel süreç içinde müzikal ve yapısal gelişimi incelenirken XVIII ve erken XIX. yüzyılda yaşanan sosyal olgular ve politik süreçler de değerlendirilmiştir. Bu süreçler sonunda; keman tekniği ve müziğine sonraki yüzyıllarda yön veren belli başlı ekoller, bu ekollere mensup ünlü pedagoglar, bu pedagogların ortaya koyduğu metotlar incelenmiş ve keman tekniğinde bu dönem içinde kaydedilmiş aşamalar değerlendirilmiştir. Pedagojik yaklaşımlar kadar önemli olan bir diğer olgu da keman müziğine kompozisyon anlamında yapılan katkılardır. Bu nedenle; kemanın teknik ve müzikal kapasitesini sergilemesine olanak veren müzik formları ve bu alanda en verimli çalışmaları yapmış besteciler de bu tezin inceleme konusu olmuştur.

Kayıt teknolojilerinin son derece geliştiği günümüzde; çağdaş müzik yapıtlarının müzikal ve teknik düzey değerlendirmesinin yapılması son derece kolaydır ancak XVIII. ve erken XIX. yüzyıldaki performansları, müzikal tercihleri ya da teknik düzeyi kavramak için pedagojik literatür ve kompozisyon analizleri dışında bir rehber bulunmamaktadır. Bu tez çalışmasının temel kaynakları da; söz konusu dönemde yazılmış en önemli keman müziği eserleri ve başlıca pedagojik metotlardır.

1. BÖLÜM

1.1 XVI. Yüzyıla Kadar Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniği ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar

Kemanın tarihsel süreç içindeki yolculuğunu anlamak, XIX. yüzyılda ulaştığı noktayı doğru değerlendirebilmek açısından son derece önemlidir. Enstrümanın ortaya çıkışı, gerçek kimliğini kazanması, sosyal ve müzikal yaşamda edindiği yer ve bütün bu olguların bir evrim süreci içindeki gelişimini takip etmek, yalnızca tarihçilerin değil; yorumcu, pedagog ve öğrencilerin de mesleki birikimlerine katkı sağlayacaktır. Tarihsel araştırmalar ve elde edilmiş belgeler 1600 yılına dek kemanın yapısı, keman müziği ve keman tekniği ile ilgili bilgilerin oldukça kısıtlı olduğunu göstermektedir. Bunun en büyük nedeni, çalgı müziğinin o dönemdeki durumudur. 1600’lü yıllardan önce, yalnızca bu enstrüman için yazılmış pek az sayıda eser bulunmuş; enstrüman çoğunlukla vokal partisini duble etmek amacıyla kullanılmıştır. Yalnızca keman için yazılmış eser sayısı yok denecek kadar az olduğundan, enstrümanın teknik kapasitesi ve potansiyeli de tam anlamıyla keşfedilememiştir. XVI. yüzyılın en önemli bestecileri çalışmalarını daha çok, *motet*,¹ *koral*,² *madrigal*³ ve *chanson*⁴ gibi vokal kilise müziği formları üzerine yoğunlaştırmışlardır. Bu formdaki eserler; onları yorumlayabilecek herhangi bir enstrüman ya da sesin ortak malı gibi işlev görmüş, enstrümanlar; vokal partisiiyle aynı karakterde seslendirilmek durumunda olduğundan yeterince özgür kullanılamamıştır. Bu eserleri çalgı müziği olarak değerlendirmek mümkün değildir ancak kemanın ve çalgı müziğinin gelişiminde ilk adımlar da bu eserler sayesinde atılmıştır. Enstrümanların vokal partisini duble etmesi geleneği daha sonra bağımsız çalgı müziği formlarının ortaya

¹ **motet:** XVI. yüzyılda dinsel törenlerde kullanılan vokal müziği. Daha sonra kantat formuna yaklaşmış hatta “motet-kantat” olarak anılmıştır.

² **koral:** Alman Protestan kilisesinin şarkı ve ilahileri.

³ **madrigal:** Rönesans İtalya’ında özellikle de XVI. yüzyılda görülen kontrpuan tekniğiyle yazılmış din dışı vokal müzik.

⁴ **chanson:** Fransızca “sanatsal şarkı”.

çıkmasını sağlamıştır. Bunlardan biri olan *canzona*⁵, başlarda stil açısından tam olarak bağımsız olmamakla beraber XVI. yüzyılın ilk çalgı müziği formlarından biri olarak gösterilebilir. Bu form; karakter olarak tam anlamıyla enstrümantal olmamakla beraber enstrümanın teknik kapasitesini de pek zorlamamıştır. XVI. yüzyılın gerçek anlamda çalgı müziği formları olarak; lavta, viol ve klavyeli enstrümanlar için yazılmış olan *prelüd*⁶, *toccata*⁷ ve *varyasyonları* saymak daha doğru olabilir.

Keman büyük olasılıkla 1630’lu yıllarda keşfedilmiş bir enstrüman olup evriminin başlarında daha önce de bahsedildiği gibi vokal partisini birebir duble etmek için kullanıldığından, bu yıllarda gerçek anlamda keman müziğinden bahsetmek de mümkün değildir⁸. Kemanın önemli ölçüde dans müziği eşliğinde de kullanıldığı bilinmektedir ancak ne yazık ki bu tür müzik eserlerinin pek az yazılı kayıtları bulunduğundan ya da bu kayıtlar yeterince iyi korunamadığından, eldeki bilgiler çok aydınlatıcı olmamaktadır. Kemanın dans müziğindeki kullanımının en büyük sebepleri; enstrümanın ritmik artikülasyon potansiyeli ve parlak tonu olmalıdır. Kemanın dans müziği içindeki bu işlevi en alt sosyal sınıflardan kraliyet mensuplarına kadar çok büyük bir yelpazede benimsenip tanınmasına olanak sağlamıştır. Başlarda lavta, viol ve org gibi enstrümanlar kadar saygınlık görmeyen keman, ancak evrimi süresince geçirdiği değişim ve gelişimler sonucu hak ettiği konuma gelebilmiştir.

Özellikle keman için yazılmış bilinen ilk müzik; 1581 yılında Fransa’da bir Kraliyet düğünü için *Lambert de Beaulieu* ve *Jacques Salmon* tarafından bestelenmiştir. Yazılı ilk keman müziği olmasının ötesinde enstrümanın teknik

⁵ **canzona:** XVI. Yüzyıla özgü, çok partili vokal bir form olan canzona, Franko-Flemenk geleneğine özgü polifonik yapıdaki *chanson*’lardan türemiştir. XVI. Ve XVII. Yüzyılda bir çalgı formu olarak da ortaya çıkmış, füğ yazımını etkilemiş ve sonat formunun atalarından biri olarak kabul edilmiştir.

⁶ **prelüd:** Prelüd, uzunluğu eserden esere değişkenlik gösteren ancak genel olarak kısa diye tanımlanabilecek müzik parçasıdır. Barok dönemde, uzun ve karmaşık yapıları bir eserin başında giriş niteliğinde kullanılmış, Romantik dönemde ise başlı başına bir form olarak değerlendirilmiş ve tek olarak da seslendirilmiştir. Doğaçlama karakteri taşır ve eser boyunca tekrarlayan küçük ritmik ve melodik motiflerden oluşur.

⁷ **toccata:** İtalyanca toccare (dokunmak) fiilinden türeyen toccata; genelde klavyeli veya mızraplı çalgılar için yazılmış hızlı tempoda, yüksek ajilite gerektiren virtüöz nitelikleri ortaya koyan bir formdur.

⁸ David D. Boyden, *The History of Violin Playing From its Origins To 1761*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 2.

kapasitesini sergilemekten yoksun basit bir dans müziği niteliğindeki bu küçük dans parçası; tarihsel olarak bakıldığında büyük önem taşır. Bazı araştırmacılar, yine de bu müziğin tam olarak yazıldığı gibi çalınmadığına, viol müziği ve yorumculuğundan yola çıkarak, kemanda da “doğaçlama” yönteminin o zamandan beri kullanımda olduğuna inanmaktadırlar. Bu elbette yalnızca güçlü bir varsayım olarak kabul değerlendirilmelidir (Şekil 1).



Şekil 1: Lambert de Beaulieu ve Jacques Salmon tarafından bestelenen, basılı ilk keman müziği

XVI. yüzyılda keman ile ilgili belgelerin az olmasının bir başka nedeni de büyük olasılıkla enstrümanın düşük sosyal profili olabilir. Kemanın o dönemde yalnızca vokal müziği duble etmekte olduğu ve çoğunlukla dans müziği için kullanıldığı düşünüldüğünde viol kadar saygın bir statüye sahip olamadığı gözlenebilir. Lavta ve viol aristokratlar, beyefendiler ve soylular tarafından yorumlanan özel bir enstrüman olarak kabul görürken, keman yorumcuları ve enstrümanın kendisi yalnızca profesyonel müzisyenler tarafından halk eğlencelerinde kullanılan alt tabakaya ait bir enstrüman gibi algılanmıştır. Bu algı kemanın teknik ve müzikal potansiyelinin keşfedilmesini bir miktar geciktirmiş olsa da 1600 yılından itibaren keman için yazılmış müziğin artması, iyi yorumcu ve yapımcıların ortaya çıkmaya başlamasıyla enstrümanın evrim süreci büyük ivme kazanmıştır. Besteci, yorumcu ve yapımcı olmak üzere üç önemli unsurun bir arada işlevselleşmesi her dönemde olduğu gibi XVI. yüzyılda da enstrümanın varlığını sürdürmesi için temel koşul olmuştur.

1.1.1 XVI. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi

Kemanın atalarını ve ilk evrelerini incelerken; enstrümanın ilk formlarıyla gerçek anlamdaki kemanı ayırmak gerekebilir.

Kemanın günümüzdeki temel özelliklerini bünyesinde barındıran bir enstrüman, 1550 yılı dolaylarında ortaya çıkmıştır. 1530’larda bir tür keman diye tanımlanabilecek bazı enstrümanlar görülse de bu enstrümanlar 4 tane teli olan gerçek bir kemandan, yalnızca 3 tane teli olması ve daha küçük bir gövdeye sahip olması nedeniyle keskin farklarla ayrılmaktadırlar.⁹

Kemanın ve yaylı çalgılar ailesinin ilk ortaya çıkışı ile ilgili şüphe götürmeyecek sağlam bir kanıt olarak; İtalyan ressam *Gaudenzio Ferrari*’nin (1480-1546) tablo ve freskleri gösterilebilir. Bu tabloları; 1529-1530 yılları arasında yapıldığı sanılan “*La Madonna delgi aranci*” isimli olanında, küçük bir çocuğun yukarda söz edilen 3 telli ve küçük gövdeli bir enstrüman çaldığı görülmektedir¹⁰. Aynı ressamın diğer tablolarında kademeli olarak enstrümanın nasıl gelişip değiştiğini gözlemlemek mümkündür. Bunlar içinde belki de en ünlüsü; 1535-1536 yılları arasında yapılmış olan bir fresktir. Bu freskte Ferrari; soprano (keman), alto (viyola) ve bas (çello) olmak üzere üç ayrı enstrümanı betimlemiştir. Freskte enstrümanların net olarak üçer akort burgusu olduğu görülmekte ve gövdelerinin de tipik bir kemana bezediği gözlemlenmektedir. Tablolar ve fresk; ilk keman türünün 1529-1530 yıllarında ortaya çıktığını, yaylı çalgılar ailesinin diğer üyelerinden viyola ve çellonun ilk benzerlerinin de 1535-1536 yıllarında icat edilmiş olabileceğini kanıtlamaktadır. Kemanın adlandırılması ile ilgili; “*violino*”, “*violetta*” gibi çeşitli terimler 1530’lu yıllarda İtalya’da kullanılmış olmakla beraber, Fransa’da “*violon*” olarak adlandırılmış bir enstrümanın varlığı bilinmekte ancak bunun keman olup olmadığından kesin olarak emin olunamamaktadır.¹¹

Kaynaklar kemanın ilk olarak Kuzey İtalya’da ortaya çıkmış olabileceğini işaret etmektedir. Kemanın atalarını incelemek; tarihsel boyutunun ötesinde enstrümanın yapısal özelliklerini, yaylı çalgılar ailesinin gelişimini, müzikal işlevini ve hatta yorumculukla ilgili teknik sorunları kavramakta oldukça faydalı olabilir.

Kemanın tek bir atası yoktur. Birçok değişik formda enstrümanın kemanın atası olduğu söylenebilir. Bu enstrümanlar; XVI. yüzyılın başlarında görülen *rebek*,

⁹ **Ibid.**, p. 7.

¹⁰ **Ibid.**

¹¹ **Ibid.**, p. 8.

Rönesans kemanı (Renaissance fiddle) ve özellikle de *lira da braccio*'dur.¹² Bu üç enstrümanın da kemanın günümüzdeki biçimini almasına büyük katkı sağladığı söylenebilir.

1500'lü yıllarda oldukça gözde olan viol, yaygın inanışın aksine keman ailesinin yapısal gelişiminde veya evriminde büyük rol oynamamıştır. Gözle bakıldığında, başlarda bu iki enstrümanın benzerlikler gösterdiği düşünülebilir ancak dikkatle incelendiğinde viol ve keman birbirlerinden yapısal özellikleri, telleri, akort edilişi ve çalım teknikleri bakımından keskin bir biçimde ayrılan farklı enstrümanlardır. En büyük farklılık ise viol'un tuşe üstünde yarım ton aralıklarla perde sistemine sahip olması ve re-sol-do-mi-la-re şeklinde ortada bir üçlü bulunmak kaydıyla dörtlü aralıklarla akort edilmesidir. Tüm bu sebeplerden ötürü; viol ailesinin kemanın oluşumunda “*etkileşim*” içinde olmak dışında fazlaca büyük bir rolü olmamıştır.¹³

Kemanın atası olarak kabul edilen rebekler; kökleri en az 13. yüzyıla kadar uzanan, soprano, alto-tenor ve bas ses aralıklarına sahip üyeleri bulunan bir enstrüman ailesidir. Gövdesi yarım armut biçimindedir, boyun ve burgu kutusu gövde ile entegredir ve kemandaki gibi çıkıntılı kenarları yoktur. Bu şekilde bakıldığında keman ve rebek aslında çok da benzer görülmeyebilir ancak ilk kemanlarda olduğu gibi rebeklerde de üç tel bulunmakta ve bunlar sol-re-la olarak beşli aralıklarla akort edilmektedir. Yine rebeklerde; kemanda olduğu gibi teller sıkıca gerildikten sonra burgu kutusuna (salyangoz) yerleştirilmiştir. Rebekler de perdesiz enstrümanlar olup boyunda veya göğüs hizasında tutularak çalınmışlardır. Enstrümanın kemandan ve *lira da braccio*'dan en büyük farkı henüz bir “can direği” olmamasıdır. Bu çıkan sesin kalitesini ve niteliğini büyük ölçüde etkilemiş bir unsur olarak kabul edilebilir.

1500'lerde kendini gösteren Rönesans kemanı ise, gövdesi, ses aralığı ve genel görünümüyle kemana benzese de 5. bir ekstra teli olması, perdeli tuşesi ve gitardaki gibi bir burgu kutusu bulunması nedeniyle farklılaşmaktadır.

XV. yüzyılda Rönesans Kemanından hareketle yaratılan *lira da braccio*; ölçüleri bakımından viyolaya yakın görünse de tipik bir keman gövdesine sahiptir.

¹² **Ibid.**

¹³ **Ibid.**, p. 14.

Kemanda olduğu gibi *lira da braccio*'da da bombeli bir sırt, kenar çıkıntıları ve bir can direği bulunmaktadır. Kemandan farklı olarak bir bas balkonu yoktur ve iki tanesi parmak basılmayan yalnızca boş tel vazifesi gören, 7 adet teli vardır. *Praetorius*'a göre kullarımdaki teller sol-sol'-re-la-re'; boş tel işlevi gören iki tel ise re-re' şeklinde akort edilmiştir. ¹⁴1600'lü yıllara dek perdesiz olduğu bilinen bu enstrümanın perdeli versiyonları da görülmüştür. Burgu kutusu kalp ya da yaprak şeklinde olabilen *lira da braccio*, bazen f şeklinde ve bazen de c şeklinde delikli olarak yapılmıştır. XVI. yüzyılda evrim süreci içinde birçok melez türüne rastlanabilen *lira da braccio*'nun üç telli bir versiyonu olan lira viola yeni yeni ortaya çıkacak olan kemanın habercisi gibidir.

XVI. yüzyılın başında ismi bilinmeyen bir mucit, Rönesans kemanının potansiyelini, rebeklerin akort etmedeki avantajlarını ve *lira da braccio*'nun tınıyı (sonorite) çok olumlu yönde etkileyen can direği unsurunu aynı enstrüman bünyesinde toplama düşüncesini geliştirmiştir. Beşli aralıkların kulak tarafından daha kolay algılanması, daha az telle sol el tekniğinin daha etkin kullanılabilmesi burada etkin rol oynamış olabilir.

Kısaca yukarıda sözü edilen üç ayrı enstrümanın; tını, çalım teknikleri ve yapısal özelliklerinden yola çıkılıp bu özellikler birleştirilmiş ve keman bu sayede ortaya çıkabilmiştir.

XVI. yüzyılın ortalarına doğru, kemana dördüncü tel olan ince mi'nin de eklenmesiyle enstrüman temel yapısal evrimini tamamlamıştır. Kemana dördüncü bir tel eklenmesinin nedenlerini anlamaya çalışmak, enstrümanın müzikal işleviyle ilgili evriminin de kavranabilmesi açısından önemlidir. Söz konusu nedenlerin başında, ikinci oktavdaki mi sayesinde enstrümanın soprano karakteristiğinin daha belirgin vurgulanabilmiş ve ses aralığının genişlemiş olması gelmektedir. Yeni ses aralığıyla keman, tınısal olarak çok daha dikkat çekici bir hale bürünmüştür. Dönem itibarıyla keman üzerinde, daha çok bağırsak teller kullanılmış olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, kalın tellerin çok da iyi tınlamadığı ve diğer tellere oranla daha az kullanıldığı varsayılabilir. ¹⁵Bir başka varsayım da; vokal partisini duble etme işlevi gören kemanın yüksek oktavlarda, tizlerde daha belirgin duyulabildiğinin

¹⁴ **Ibid.**, p. 10.

¹⁵ **Ibid.**, p. 33.

keşfedilmiş oluşudur. Bu nedenlerden ötürü ince mi telinin eklenişi, doğal bir müzikal ihtiyaç olarak ortaya çıkmış olabilir.

Kemanın ilk olarak kim tarafından icat edildiği veya yapılmış ilk kemanın kimin imzasını taşıdığı bilinmemektedir. Bu konu ile ilgili farklı araştırmacılar tarafından çeşitli iddialar ortaya atılmıştır. 1553'te *Lanfranco*'ya ait yazılı bir metinde, Brescia'lı *Giovan Giacombo dalla Corna* adındaki lavta, viol vb. enstrümanlar yapan bir ustadan söz edilmektedir. Ne yazık ki bu ustanın imzasını taşıyan ve günümüze kadar ulaşabilen bir enstrüman bulunamamıştır. Babasının imzasını taşıyan bir *lira da braccio*, Oxford'daki *Ashmolean Müzesi*'nde sergilenmekte olduğundan tarihçiler bu ustanın büyük ihtimalle keman da yapmış olabileceğini varsaymaktadırlar. *Lanfranco*'nun sözünü ettiği bir başka yapımcı da *Zanetto Mantichiaro*'dur. Bu ustanın ürettiği ilk enstrümanlar viollerdir. *Montichiaro*'nun imzasını taşıyan bir keman da henüz bulunamamıştır.

Araştırmalar ve elde edilen belgeler; kemanın ilk olarak Kuzey İtalya'da Milan yakınlarında ya Brescia'da ya da Cremona'da yapılmış olabileceğini göstermektedir. İlk keman yapımcısının kim olduğu bilinmese de, enstrümanın izleri sürüldüğünde bu iki küçük kasaba ve burada yaşamış yapımcılar öne çıkmaktadır.

Günümüze dek ulaşabilen en eski keman, 1564 yılı yapımıdır ve büyük usta *Andrea Amati* imzası taşımaktadır ancak bu kemanın tarihte yapılmış ilk keman olduğunu iddia etmek mümkün değildir.

Keman yapımcılığının gelişiminde ve günümüzdeki formuna yaklaşmasında en büyük pay sahibi hiç kuşkusuz Kuzey İtalyalı yapımcılardır. XVI. yüzyılda diğer Avrupa kentlerinde de çeşitli girişimler gerçekleşmiş olmasına rağmen, İtalyan'ların başarısını pek azı yakalayabilmiştir. XV. yüzyılın sonlarından itibaren Venedik'teki canlı ticaret yaşamının da katkılarıyla çalışma olanakları artan lavta ve viol yapımcıları; kraliyet çevrelerinde müzik sanatının daha çok kabul görmeye başlamasıyla üretkenliklerini arttırmış ve yine bu sanatın vazgeçilmez unsurlarından biri olmuşlardır. Günümüzde enstrüman yapan ustalara luthier denmesinin sebebi de bu mesleğin ilk olarak lavta yapımcıları tarafından başlatılmasından kaynaklanır. Özgün terminolojide luthier, Fransızca bir sözcük olup, "*lavta yapımcısı*" anlamına gelmektedir.

Keman ve yaylı algılar ailesinin diğ er  yeleri evrimlerini tamamladıktan sonra özellikle keman; luthierler tarafından en çok üretilen enstrüman olmuştur. Tarihte bilinen en büyük keman yapımcısı luthierler arasında İtalya’dan *Gasparo da Salo*, *Andrea Amati* ve oğulları, *Francesco Rugeri*, *Antonio Stradivari* ve oğulları, *Giuseppe Guarneri* ve oğlu *Giuseppe ‘del Gesu’ Guarneri*, *Carlo Bergonzi*, *Giovanni Paolo Maggini*; Almanya’dan *Jacob Stainer*, Fransa’dan *Nicolas Lupot*, *Francois Pique*, *Jean Baptiste Vuillaume* sayılabilir.

Sonuç olarak denebilir ki; XVI. yüzyılda temel yapısal özelliklerine kavuşmuş olan keman başta İtalyan ustalar olmak üzere luthierlerin ve luthierlik mesleğinin gelişimiyle paralel olarak ilerleyip mükemmelleşmiş, 1710 yılında da günümüz modern kemani, son değişiklikleri yapılmış olarak müzik evreninde yerini almıştır.¹⁶

Arşenin tarihsel ge mişı kemandan da eskiye dayanmaktadır ancak kemanın gelişimiyle, XVI. yüzyılda var olan arşe yapısında da bir takım değişiklikler yapmak, gereklilik halini almıştır. 1500 yılından önce çeşitli formlarda arşeler ortaya çıkmış olsa da, genel görünüş itibarıyla o dönemdeki arşe; basitçe kıvrılmış olan ince bir sopaya atın kuyruğundan yapılmış bir tutam kılın iki uç arasını gerilerek takılmasından ibarettir. Genel olarak dışbükey formda karşımıza çıkan XVI. yy. arşesi, adeta avcılıkta kullanılan yaylara benzer şekilde bükülmüştür. Arşenin uç kısmında kıllar, arşe çubuğuna direkt olarak iliştirilmiştir. Çubuğun uç noktadaki y n , günümüz arşesinin tersine, yani “*kıllara doğru*”dur. Arşenin dışbükey formundan ötürü hakimiyet zorlaşabileceğinden zamanla bu bükme yönteminden vazgeçilerek, arşe çubuğu d zleştirilmeye çalışılmıştır. Bu denemeler sonucu daha düz bir form kazanan arşe çubuğunu kıllardan uzaklaştırmak gereği doğmuştur.¹⁷ Böylelikle şimdi “*topuk*” adı verilen kısma, korno kalağını andıran görünümüyle k  k bir ahşap parça yerleştirilmiştir. Yine aynı sorun arşenin uç noktasında da var olduğundan ve burada kıllar ve çubuğun yakınlığı yüzünden  alım sırasında aşırı miktarda kıl kopması durumu olduğundan uç noktaya da yine k  k ahşap bir “*baş*” eklenmiştir.

¹⁶ Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

XVI. yy arşesinin, XVII. yüzyılın sonuna dek çözümlenemeyen en büyük sorunu ise; gevşetme-germe mekanizması henüz oluşturulamadığından arşenin sürekli gergin kalması olmuştur. Modern arşenin gelişimi ve Tourte arşesiyle ilgili ayrıntılar ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

1.1.2 XVI. Yüzyılda Keman Müziği

Öncelikle XV. ve XVI. yüzyıllarda kemanın iki temel işlevinin; vokal partisini duble etmek ve dans müziğine eşlik etmek olduğunu tekrar etmek gerekebilir. Yine daha önceki kısımlarda bahsedilen kemanın XV-XVI. yüzyıllardaki düşük sosyal profili göz önünde bulundurulursa; dönem müziği ve enstrümanın içinde bulunduğu koşullar arasında bir “neden-sonuç” ilişkisi kurmak mümkün olabilir.

XVI. yüzyıla ait günümüze ulaşabilmiş “yazılı müzik” sayısı çok azdır. Bunlar içinde günümüze ulaşabilenler de yüzyılın son 20 yılına aittir. Bu nedenle XVI. yüzyıl müziğine ait teoriler hiçbir zaman “somut” nitelik taşımamaktadır. Bir takım müzikal ve sosyal nedenleri anlamak; enstrümanın kullanılış ve yorum ediliş sıklığına oranla yazılı keman müziğinin az oluşunu açıklayabilir. Fransız teorisyen *Jambe de Fer*’in de çeşitli kaynaklarda belirttiği gibi; ¹⁸ kemanın XVI. yüzyıldaki yeri pek “saygın” değildir. Viol yorumcuları, üst düzey aristokrat sanatçılığını temsil ederken kemancılar, halk kesimine ait eğlencelerde yaşamını müzik yaparak kazanan profesyoneller olarak görülmektedir. Bu yüzdendir ki; bilinen “ilk yazılı keman müziği” olan, *Balet comique de la reine*’deki keman için iki dans; bir kraliyet düğününde çalınmak üzere yazıldığı (sipariş edildiği) için kayıtlara geçebilmiş ve günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.

Keman külliyatının XVI. yüzyılda çok az oluşunun nedenlerinden bir diğeri de; yaylı çalgılar ailesine mensup enstrümanları yorumlayan müzisyenlerin, müzik yapıtlarını ezbere çalmış olmalarıdır. XVII. yüzyılın ünlü kemancılarından *Bocan*’ın dahi nota okumayı bilmediği bir gerçektir¹⁹. Günümüz müzisyenliği açısından

¹⁸ Boyden, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

olağandışı sayılabilecek bu durum da, keman müziğinin yazılı hale gelememesinde etkindir.

Eldeki sınırlı verilere rağmen, dönem müziğinin niceliği ve yorumlandığı koşullar göz önünde bulundurularak XVI. yüzyıl kemancılığı ve keman müziği ile ilgili saptamalar yapmak mümkün olabilir. Şöyle ki; kemanın vokal müziği duble etme işlevi, sonraları yazılı vokal müzik parçalarının yalnızca enstrümantal olarak seslendirilmesine zemin hazırlamıştır. Öyle ki bir süre sonra bazı bestecilerin, yazdıkları eserlerin başına “*vokal ve viol için*” ya da “*çeşitli enstrümanlar için*” türünde ibareler eklediği görülmektedir. *Canzona* da bu şekilde önce vokal müzik formu olarak doğmuş ve daha sonra çalgı müziği alanına ait formlar arasında sayılmaya başlamıştır. Buna rağmen XVI. yüzyılda; daha çok çalgı müziği formu olarak ortaya çıkan; *sonat* söz konusu olduğunda dahi, kemanın etkin olarak tercih edilmediği görülür. *Giovanni Gabrieli*’nin “*Sonata Pian e Forte*” (1597) başlıklı “nefesli topluluk ve tek keman için” yazılmış eseri ise, nadir örneklerden biri olarak tarihte yerini alır. Gabrieli, eserin başında keman partisinin etkinliğini vurgulamış olsa da; eser içinde kemanın, gerek teknik gerek müzikal kapasitesinin yeterince kullanılmadığı, aynı partiyi başka bir nefesli enstrümanın da çalabileceği söylenir. Dans müziğinde ise keman; ajilite ve ifade becerisinden çok, çeşitli ritmik yapılara uyumluluğu, net-parlak tonu için kullanılmıştır. Bütün bu bilgilerin ışığında unutulmaması gereken bir diğer nokta da; o dönemde hala kullanımda olan ve kemandan çok daha eski bir geleneğe sahip lavta ve viol yorumculuğunda büyük rol oynayan, “*doğaçlama*” ve “*süsleme*” geleneğidir. Bu eski geleneğin keman müziğini ve yorumcularını da etkisi altına almamış olabileceği düşünülemez.²⁰

Sonuç olarak, XVII. yüzyılda İtalyan’lar kemanın sonat vb formlardaki etkisini keşfedinceye kadar enstrümanın gerçek potansiyeli de ortaya çıkarılamamıştır. XVI. yüzyılın sonlarına doğru *Gabrieli* ve *Monteverdi* gibi besteciler bu alandaki çalışmalarını yoğunlaştırmaya başlamış, keman ve keman müziği bu tarihten sonra bir “*atılım*” evresine girebilmiştir.

²⁰ Ibid.

1.2 XVII. Yüzyılda Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniğı ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar

XVII. yüzyılın başlarında (erken XVII. y. y) kemanın ve doğal olarak arşenin olanakları, bestecilerin ve kemancıların beklentileri hatta ihtiyaçları doğrultusunda gelişim göstermiştir. Yüzyılın başlarında ufak tefek değişimler geçiren keman tasarımı bu anlamda işlevsel olmaktan çok “*dekoratif*” niteliktedir.

Bu dönemde kaydedilmiş en önemli aşama; bestecilerin çalgı müziğı alanındaki çabaları ve “*deneyysel*” yaklaşımlarıdır. Bu çabaların etkileri; özellikle opera müziğı içindeki yeni anlayışta ve modern madrigallerde kendini açıkça gösterir.²¹Söz konusu besteciler; eski canzona üzerine ekledikleri yeni unsurlarla, bu vb. formları geliştirmiş, yeni sonat ve kontrpuan türlerine adapte etmişlerdir. Viol çalıcılığından ve geleneğinden; yeterli teknik alt yapıyı edinmiş olan ve bu yeni müzikal değişime hazır olan kemancılar; bestecilerin çalgı müziğı alanındaki üretkenlikleri sayesinde “*özgün keman tekniğı*”ni oluşturma imkanı bulabilmişlerdir. XVII. yüzyıl kemancıları; başta İtalyanlar ve daha sonra Almanlar bu nosyonu başarı ile yerine getirmişlerdir.

XVI. yüzyılda İtalya’nın Cremona ve Brescia bölgelerinde etkin olarak faaliyet gösteren keman yapımcılığı ekolü; *Maggini* ve *Amati* ailelerinin geleneksel çizgileri doğrultusunda XVII. yüzyılda da etkinliğini sürdürmüştür. Söz konusu bölgelerde yaşayan kemancı ve besteciler de keman tekniğine, müziğıne ve yorumculuğuna hayat vermek için yoğun çalışmışlar gerçekleştirmiştir. Kendisi de profesyonel bir yaylı çalgı üstadı olan *Monteverdi*, Cremona’da doğmuş, çalışmalarını Mantua ve Viyana’da sürdürmüştür. Erken XVII. yüzyılın en önemli keman müziğı bestecilerinden *Biagio Marini* ve *G. B. Fontana* ise Brescia’da doğmuştur. Keman yapımcılığının kalbi olan bu bölgelerde, besteci ve kemancıların varlığı; kuşkusuz enstrümanın her anlamda gelişmesine de büyük fayda sağlamıştır.

²¹ *Ibid.*, p. 107.

1.2.1 XVII. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi

XVII. yüzyılın başlarından günümüze kadar ulaşabilmiş enstrüman sayısı, XVI. yüzyıla göre çok daha fazladır. Bu anlamda dönem kemanlarının özelliklerini tanımlayabilmek mümkün olabilmektedir.

XVII. yüzyıl kemanının gövde yapısı büyük bir değişime uğramamış ancak enstrümanın; sap, tuşe, bas balkon, eşik ve tel gibi aksamaları ile ilgili bazı ayrıntılar geliştirilmiştir. XVII. yüzyıl başlarında kemanın gövde uzunluğu günümüzde olduğu gibi yaklaşık 42 cm'dir. Buna karşın, gövdenin uzunluğu veya genişliği gibi ayrıntılarla ilgili ölçüler tam olarak standardize edilememiştir. XVI. yüzyıl kemanına özgü; direk olarak gövdeden çıkan ve modern kemandakinden daha kısa olan sap, varlığını 1800'li yıllara kadar sürdürmüştür. Bu dönemde tuşe uzunluğu arttırılmış olsa da günümüz ölçülerine ulaşamamıştır. Bunun en büyük nedeni; dönem müziğinin henüz yüksek pozisyon kullanımını gerektirecek nicelikte olmayışdır. Eşik (köprü) üzerinde günümüz kemanın oranla daha az gerilim olduğundan, modern kemandaki kadar ağır bir bas balkona veya can direğine gereksinim duyulmamıştır. Bu dönemdeki eşikler günümüzdekilere oranla daha alçak ve kontur yüzeyleri daha düz bir görünümde olup kuyruğa daha yakın bir noktaya yerleştirilmiştir.

XVII. yüzyılda, tamamen bağırsaktan yapılmış teller yoğun olarak kullanımdadır. Bağırsak teller, çelik ve bakır alaşımlı olanlarına oranla daha yumuşak bir ton üretse de kemanın en kalın teli olan sol telinin tınlamasını zorlaştırmıştır. 1700'lere kadar yalnızca bağırsaktan yapılan tellerde bu tarihten sonra çelik ve bakır alaşımlar da denenmeye başlanmış ve kalın tellerin tınlayabilmesi anlamında olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

Özetle; erken XVII. yüzyıl kemanı; genel olarak XVI. yüzyılda geliştirilmiş olan kemanla aynı temel özellikleri taşır. Yine Kuzey İtalya, keman yapımcılığının merkezi konumundadır.

XVII. yüzyılın başlarından günümüze kadar ulaşabilen arşe sayısı, aynı dönemde yapılmış ve muhafaza edilmiş kemanlara oranla oldukça azdır.

Modern Tourte arşesi 1780 yılında geliştirilmiş ve farklı tasarım prensipleriyle yaratılmıştır. 1780'de *Francois Tourte*'un, arşe yapımcılığına yepyeni

bir boyut kazandırmasıyla eski tip arşeler ortadan kalkmış ve ticari değerleri de yok olmuştur. Erken XVII. yüzyıl arşesi ile ilgili bilgiler ikonografik ve metodolojik kaynaklardan elde edilebilmektedir. Eski arşeler; ne uzunluk ne de form olarak hiçbir zaman standardize olamamıştır. Dans müziğinde kullanılan arşeler genellikle çok kısadır öte yandan sonat formunda eserler yorumlayan kemancıların daha uzun arşeler kullanmayı tercih ettikleri gözlemlenir. Prensip olarak uzun arşenin avantaj olduğu düşüncesi kabul görmüş olsa da, bu döneme ait illüstrasyonlarda nadir olarak uzun arşe örneklerine rastlanmaktadır. Topuk tokası modern arşeye göre daha dardır ve arşe gevşetme mekanizmasından yoksun olduğundan arşe daima gergin konumdadır.

XVII. yüzyıl arşesinin yapısındaki önemli gelişmeler kısaca şöyle özetlenebilir; arşe çubuğu bir miktar uzatılmış ve konveks görünüm azaltılmıştır. Elastikiyet ve sağlamlığı aynı anda bünyesinde bulunduran daha kaliteli ağaçlar kullanılmaya başlanmıştır. Arşenin uç kısmında denge unsuruna daha çok özen gösterilmeye çalışılmış, XVII. yüzyılın sonlarında da, germe ve gevşetme mekanizmasının en önemli aksamı olan topuk vidası keşfedilmiştir. Bütün bu gelişmeler, müzikal ihtiyaçların doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Şöyle ki; sonat gibi yeni çalgı formlarının enstrüman yapımcılarını etkilemesi, eskisinden daha uzun bir arşe ile belli eserlerin yorumunun, çıkacak tonun kalitesinin, ifade ve nüans çeşitliliğinin artabilecek olması düşüncesinin oluşması, bu gelişimlere zemin hazırlayan faktörler olmuştur.

1.2.2 XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Keman Müziği ve Tekniği

XVII. yüzyılda kemancılık, hızlı bir değişim ve gelişim süreci yaşamıştır. Bu süreç içinde deneysel yaklaşımlar, bireysel ifade, fiziksel ve entelektüel alandaki yenileşmeler etkin rol oynamış; sosyo-politik olgular, modern toplumların ve milletlerin temellerinin atılmasına sebep olmuştur.

1600'den sonra ortaya çıkan müzikal değişimler oldukça önemlidir. Bu değişimlerde *Monteverdi* üretkenliğiyle büyük katkı sağlamış, *Marini*'de kemancılık alanında yaptığı çalışmalarla öncü rol üstlenmiştir. Kemancılıkla ilgili keşiflerin,

ulusal stillerin, enstrümanın ve arşenin yapısı ile ilgili değişimlerin ortaya çıkışındaki en etkili faktörler; operanın yükselişe geçmesi, vokal müziği alanındaki yeni formlar ve özellikle de çalgı müziğindeki hızlı ilerlemelerdir. Bireysel ifade özgürlüğüne büyük olanak tanıyan çalgı müziği, deneysel yaklaşımlar sayesinde; *varyasyon* ve *fantasia*'nın yanı sıra *sonat* gibi yeni formlarla zenginleşmeye başlamıştır. Bu dönemde yeni yeni kabul görmeye başlayan “*konulu müzik*” anlayışı; birtakım çalgısal efektlerin keşfedilmesine neden olmuş ve enstrümanın sınırlarını zorlayabilmiştir. XVII. yüzyıl boyunca, dans müziğine duyulan ve kökleri uzun yıllara dayanan yoğun ilgi, artarak devam etmiş ancak yeni çalgı formlarıyla beraber, müzikal ve çalgısal bir dilin oluşturulmasıyla vokal müzikten çalgı müziğine doğru bir yönelme içine girilmiştir.²²

Keman; müzikal ifade olanaklarının yenilendiği ve çeşitlendiği bu dönemin ihtiyaçlarına kapasitesi doğrultusunda çok etkili bir biçimde cevap verebilmiştir. Enstrümanın yeniliklere uyum sağlama potansiyeli başka sonuçları da beraberinde getirmiştir öyle ki; artık keman eskiye oranla çok daha büyük bir sosyal rol üstlenmiş, kilise, opera, oda müziği mekanları olmak üzere geniş bir yaşam alanı edinmeye başlamıştır. Kısaca XVII. yüzyılda her türlü sosyal sınıf içinde kabul gören keman çok daha saygın bir enstrüman haline gelmiştir.

Çalgının ve arşenin yapısal gelişimindeki yenilikler daha çok dekoratif nitelikte olmasına rağmen, kemanın müzikal olarak hızlı ve köklü değişimler içinde olması bir çelişki olarak görülebilir ancak XVI. yüzyılda çalgı yapısal bir evrim süreci içindeyken teknik ve müzikal kapasitesinin tam olarak keşfedilemeyeceği gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır.²³

Yukarıda da bahsedildiği gibi; 1600'den sonraki yeni müzikal görünüm; operanın yükselişi ve çalgı müziği formlarının ortaya çıkışı, kemana çok daha yoğun bir şekilde ihtiyaç duyulmasına sebep olmuştur. Doğal olarak bu ihtiyaç yalnızca kemana özgü bir ifade ve dilin geliştirilmesi sonucunu da beraberinde getirmiştir. Bu yeni dil; yüksek perde kullanımı, melodik çizgi ve yalnızca çalgıya özgü

²² **Ibid.**, p. 187.

²³ **Ibid.**, p. 188.

figürasyonları kapsar. Çift sesli, *tril* ve diğer süslemeler, *scordatura*²⁴ denemeleri ayrıca *pizzicato*, *vibrato* ve *col legno*²⁵ gibi özel efektler bu yeni ifade ve müzikal dili etkili kılan unsurlar olmuştur. Dans müziği içinde ritmik olanakları gelişen keman, sonat ve ilgili formlar sayesinde teknik ve müzikal dil olanaklarını geliştirmiştir.

Teknik gelişmeler müzikal değişimlerle paralel olarak ilerlemiştir. Hangisinin diğerini etkilediği tam olarak bilinemese de örneğin bu yeni yüksek perde kullanımı sayesinde tutuşta bir takım değişimler yapılması ihtiyacı doğmuştur. Yüksek pozisyonlarda çalabilme ve geçişler ise, bu yeni değişimin diğer sonuçlarıdır. Yeni ifade türleri sağ el kullanımı, vibrato ve nüans anlayışına da bambaşka bir boyut kazandırmıştır.

Yine aynı şekilde teknik; işleve göre çeşitlilik göstermiştir. Sonat vb formların yorumunda kullanılan teknik gereksinimlerle dans müziği yorumunda kullanılan teknik unsurlar birbirinden farklıdır. Bu anlamda “*işlevsellik*” unsuru, başlıca ulusal stillerin belirginleşmesine neden olmuştur. Fransa’da dans müziği kökenli bir “*dans stili*”, İtalya’da yine dans ve *sonat stili* oluşmuştur.

Gelişen teknik ve daha büyük çalgı topluluklarında (ansambl) zorunluluk olan “*beraberlik*” unsuru için; bir sağ el disiplini edinme gereği doğmuştur. Çekerek kuralı özellikle Fransa’da benimsenmiş ve farklı şekillerde kullanılmıştır. Söz konusu kural sağ el kullanımı, bağ tercihleri ve en önemlisi de ton üretiminde çok önemli bir rol oynamıştır.

XVI. yüzyılla karşılaştırıldığında, XVII. yüzyılda kemandan daha geniş bir ifade gücüyle beraber büyük olasılıkla daha fazla ses elde edilebilmiştir. Yine de modern keman ve kemancılık düşünüldüğünde XVII. yüzyıl kemanının tınısal özellikleri daha yumuşak ve “*daha az metalik*” şeklinde tanımlanabilir.

Erken XVII. yüzyılın sosyal gelişmelerle paralellik içinde kemancılık tarihi açısından da hızlı ve yoğun değişimlere sahne olduğu söylenebilir. 1600’den sonra kemana has özgün bir teknik ve stil bilinci oluşturulmaya başlanmış, 1650 yılından itibaren stiller arasındaki farklılıklar daha belirgin kılınmıştır. Bunun sonucunda da ulusal stiller doğmuştur.

²⁴ **scordatura:** Herhangi bir telli enstrümanın boş tellerinin farklı ses aralıklarına ulaşmak için normal akort düzeni dışında akort edilmesini tanımlayan terim.

²⁵ **col legno:** Yaylı çalgılar ailesinden enstrümanlarda, tellere arşenin kıllarıyla değil arşe çıtasıyla vurularak elde edilen sağ el efekti.

XVII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve faaliyet göstermiş virtüöz kemancılar büyük çoğunlukla İtalya'dan çıkmıştır. Bunlar arasında; *Biagio Marini*, *Carlo Farina*, *Salomone Rossi*, *Giovanni Batista Buonamente* ve *Marco Uccellini* sayılabilir. Bu kemancılar içinde Marini Buonamente ve Farina, Avusturya ve Almaya'da da saraya bağlı olarak görev yapmış, böylelikle İtalyan virtüözite geleneğini ve kazanımlarını bu ülkelere de taşımıştır. Bu sayede *Johann Heinrich Schmelzer*, *Heinrich von Biber*, *Johann Jakob Walther* ve *Johann Paul von Westhoff* gibi Avusturyalı-Alman kemancılar da dönemin önemli müzisyenleri arasında yerlerini almışlardır.

1.2.3 XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Keman ve Arşenin Yapısal Gelişimi

1650 yılından itibaren hem keman hem de arşe; müzikal değişimler ve ihtiyaçlarla paralellik içinde gelişim göstermiştir. *Stainer* ve *Amati* gibi luthierler, kemani dönemin müzikal ihtiyaçlarına en iyi şekilde cevap verebilecek mükemmelliğe taşımışlardır.

İtalya bu dönemde de keman yapıcılığı konusunda liderliğini sürdürmüş ancak Almanca konuşulan diğer ülkelerde de, ortaya çıkan müzikal uyanışla beraber çok başarılı yapımcılar çıkmıştır. Avusturya'lı *Jacob Stainer*, İtalyan luthierlerin hakimiyetine rağmen adını duyurmayı başarmıştır.

Kemanın ruhu olarak tanımlanan arşe; hala standart ölçülerini yakalayamamış olmakla beraber, uzunluk ve şekil bakımından çeşitlilik göstermiştir. Dans müziği yorumuna uygun kısa arşeler varlıklarını bu dönemde de sürdürmüş ancak sonat ve konçerto gibi formların yaygınlaşmasıyla daha uzun arşeler yapılır ve kullanılır olmuştur. Denge, esneklik gibi unsurlara daha çok önem verilmeye başlanmıştır. Gevşetme-germe mekanizmasında da önemli ilerlemeler kaydedilmiştir.

1.2.4 XVII. Yüzyılın İkinci Yarısında Keman Müziği ve Tekniği

XVII. yüzyılın ilk yarısına hakim olan yoğun deneysellik olgusu, özgün bir keman tekniği ve repertuarının oluşmasında en önemli etkidir.

XVII. yüzyılın son çeyreğinde Almanya; keman tekniğinde yetkinlik ve virtüözüte anlamında büyük bir aşama kaydetmiş, *Biber* ve *Walther* gibi önemli kemancılar çıkarmıştır. İtalya’da *Arcangelo Corelli*; dünya müzik tarihine kalıcı olarak adını yazdırmış, teknik yeterlilikle müzikal olgunluğu aynı potada eritmeyi başarmış, ilk keman müziği bestecisi olarak tanımlanır.

Keman tekniği hem İtalya’da hem de Almanya’da hızla gelişmiş, müzikal yaklaşımlar içindeki “ulusal farklılıklar” da yavaş yavaş belirginleşmeye başlamıştır.

Kompozisyon açısından değerlendirildiğinde keman; dönemin yeni keşfi olan sonat formuna, teknik gelişimi ölçüsünde oldukça iyi hizmet etmiştir. Enstrümanın melodik kapasitesi, dönem bestecileri tarafından cazip bulunmuştur. Öyle ki, bu dönemde yazılan keman sonatı, trio sonat (iki keman ve sürekli bas için) ve solo sonat (tek keman ve sürekli bas için) sayısı oldukça fazladır. Varyasyon, *ciacconna*²⁶, *passacaglia*²⁷ gibi ilgili diğer ostinato formları da, dönem bestecileri tarafından tercih edilmiş olup, teknik düzeyi zorlamak ve ilerletmek anlamında etkin rol oynamışlardır.

Tarihsel süreç içinde en işlevsel biçimde dans müziğinde kullanılmış olan keman, yine sosyal yaşamdaki bu yerini muhafaza etmiş ancak bale gibi daha geleneksel alanlarda da yaşam alanı bulmaya başlamıştır. Dahası; süitler halinde gruplanan ya da İtalyan “*sonate de camera*”²⁸ adı altında toplanan bu küçük dans

²⁶ **ciacconna:** Barok dönemde son derece yaygın olarak kullanılmış bir müzik formu. İspanya’nın Basque bölgesine özgü yavaş bir dans türünden geliştirilmiştir. Ciaccona, İspanyolca’da “hoş, güzel” anlamına gelir. Formun müzikal özellikleri, 3. Bölümde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

²⁷ **passacaglia:** Erken XVII. yüzyılda İspanya’da doğan ve günümüz bestecileri tarafından da kullanılan müzikal bir form olan passacaglia; İspanyolca “pasar” (yürümek) ve “calle” (sokak) kelimelerinden türemiştir. Grave karakterde olup çoğunlukla ostinato bas yürüyüşü üzerine ve üç zamanlı olarak yazılır.

²⁸ **sonata da camera:** Barok dönemde önem kazanmaya başlayan, üç ya da dört bölümlük danslardan oluşan, bir ya da birden fazla melodi enstrümanı için yazılmış sonat türü.

müziği parçaları, dans pistlerinde çıkarılıp saygın mekanlarda (oda müziği mekanları) seslendirilir olmuştur.

Dans müziği genel anlamda; artikülasyon ve sağ el disiplini dışında, kemanın teknik kapasitesinin gelişiminde çok etkili olmamıştır.²⁹

Diğer ülkeler için belki yalnızca “kültürel mirasın bir parçası” olarak görülen dans müziği; Fransa ve İngiltere’de birincil önem taşımıştır. Bu durumun XVIII. Yüzyıla kadar değişmemesi ve Fransız müzisyenlerin; özellikle İtalyan ve Alman meslektaşlarının keşfettiği yeni formlara karşı oluşturduğu direnç, Fransa’da keman tekniğinin uzun süre düşük bir düzeyde seyretmiş oluşunu açıklayabilir.³⁰

Bu dönemde evrimleşmekte olan yeni ve daha saygın dans müziğinin esası, tonalite ve modülasyon anlayışına bağlıdır. Bu iki unsur; hem bütüne hem de çeşitliliğe hizmet eden değişik uzunluktaki müzik parçalarının her biri için geçerlidir ve dahası; bu iki unsur, çalgı müziğinin vazgeçilmez nüveleridir. Çoğunlukla aynı tonda kalan tema ve varyasyonlar ise, bu iki temel unsurdan bağımsız olarak varlık göstermiştir. Farklı karakterdeki varyasyonların döngüsü anlayışıyla bestelenen “tema ve varyasyon” formunda, aynı ton içinde kalmanın yaratabileceği monotonluk, kullanılan elemanların farklı özellikleri sayesinde önlenir. Özellikle dönemin Alman bestecileri tarafından çok iyi kullanılan ve sanatsal boyut kazandırılan dans ögesi keman müziğinin gelişiminde çok büyük rol oynamıştır.

Kısacası XVII ve XVIII. Yüzyıl boyunca kemanın müzikal yaşamdaki konumu, büyük bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Çağın henüz başında düşük profilili dans müziği çalgısı olan keman; 1800’lü yıllara gelindiğinde Klasik Batı Müziği tarihinin en etkili unsurlarından biri olmuştur. Halk konserlerinde henüz opera sanatçıları kadar ilgi ve saygı göremeseler de; virtüöz yorumcular artık saraylarda istihdam edilir olmuş, bestecilik anlamında kilometre taşı olarak kabul edilmeseler de *Corelli*, *Biber*, *Vivaldi* gibi kemancı-besteciler, dönemin ve keman müzik tarihinin en önemli figürleri arasında yerlerini almışlardır. İtalyan’lar *cantabile* stili ile çift sesli tekniğini birleştirerek önemli bir açılım yaratmışlardır.

²⁹ **Ibid.**, p. 213.

³⁰ **Ibid.**

Dönem ayrıca yaylı çalgılar topluluğunun ya da orkestranın yaylı bölümünün temellerinin atılışına sahne olmuş, *Jean Baptiste Lully* ve *Johann Stamitz* gibi kemancılar, orkestra disiplinin yerleşmesine büyük katkılar sağlamıştır.

Bu gelişmeler; oluşum aşamasındaki yeni müzik yaşamının getirileriyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bir önceki kısımda da bahsedildiği gibi XVII. yüzyılın başında İtalya, Monteverdi'nin opera yapıtları sayesinde deneysel çalışmaların yoğunlaştığı bir tür merkez konumundadır. Bu dönemde; kemanın, vokal elemanlara uyum sağlayabilecek ve estetik gereksinimlere en iyi şekilde cevap verebilecek etkili bir müzikal etken olduğunun anlaşılması önemlidir.

Bu yeni açılımın sonucu olan stil ve İtalya'da yetişen virtüöz kemancılar, Avusturya-Almanya, İngiltere gibi ülkelere yayılmış ve birikimlerini aktarmışlardır. Buralarda saygı görüp benimsenmişlerdir ancak Fransa, daha önce de değinildiği gibi bu yeni duruma uzun süre direnç göstermiştir. Bir birleşme sürecinden sonra İtalya, Corelli'nin öncülüğünde tüm Avrupa'da bir İtalyan virtüözite dalgası yaratmıştır. XVII. yüzyılın ortalarında; *Johann Stamitz* önderliğindeki *Mannheim* orkestrası odağında, erken klasik dönem Alman orkestral müziğinin dinamikleri oluşturulmaya başlanmıştır. Paris yüzyılın sonlarına doğru, *Giovanni Batista Viotti*'nin etkisiyle solistik performansın yükselişine kayıtsız kalamamış ve ancak bu noktadan sonra modern Fransız keman ekolünün temelleri oluşmaya başlamıştır.

XVII. yüzyılın en büyük getirilerinden biri ulusal okulların daha belirgin bir hale gelişi ve özellikle Almanya'da virtüözitenin yükselen değer halini alışdır. Ulusal okullar arasındaki farklılıklar her ulus arasındaki kültürel ve politik ayrışmaların devamı niteliğinde, virtüözite ise “*bireycilik*” ve deneyselliğin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Alman'lar keman tekniğinin bazı elemanlarını bu yeni virtüözite anlayışıyla çok üst noktalara taşıyabilmişlerdir. Yüksek perdede, tizlere, çift sesli uygulamalarına ve scordatura denemelerine ilgi duyan Almanlar; teknik açıdan İtalyan'ların önüne geçmişlerdir.

Bu dönemde sağ el tekniği de önemli aşamalar kaydetmiştir. *Staccato*, *legato* gibi temel sağ el hareketlerine ek olarak, bağlı *staccato*, bağlı *tremolo*, *ondeggiando*³¹ ve *bariolage*³² da kullanılmaya başlanmıştır. Çift sesli pasajlarda, özellikle üç ve dört sesli akorlarda ne tür bir sağ el uygulaması tercih edileceği henüz belirginleşmemiştir ki bu konuyla ilgili günümüzde de çok farklı tercihler bulunmakta ve kesin bir uygulamadan bahsedilememektedir. Pizzicato efektif elemanlar içinde en sık kullanılan ve en net tanımlanabilmiş olandır.

Kemancıların karşı karşıya kaldığı genel sorunlardan biri de süslemelerin ne şekilde uygulanacağı noktasında ortaya çıkmıştır. Süslemeler eskiye oranla daha sık işaretlendirilmiştir. Yeni işaretler ilk ve en sık olarak Fransa’da görülmüştür. İşaret sistemi geliştikçe doğaçlama geleneği de zayıflamaya başlamış, Fransa hariç İtalya ve az da olsa İngiltere bu dönemde de doğaçlama geleneğini sürdürmeye çalışmışlardır. Yazılı veya işaretli olmayan süslemeler arasında en önemlisi “*vibrato*” dur ancak vibrato daha çok ifadeyi güçlendirmek için kullanılan bir araç olarak görülmüştür.

XVII. yüzyıl, kemancılık tarihi için önemli bir dönemdir. Bu dönemde keman müziği ve keman tekniği ilk olgunluk evresini tamamlamış kabul edilir. Bu yüzyıl, “*kemanın yüzyılı*” olarak bilinen XVIII. Yüzyıla zemin hazırlamıştır.³³

1.2.4.1 Corelli’nin Müziği ve Kemancılık Tarihindeki Önemi

XVIII. yüzyılın ortalarında İtalya’da, virtüözite olgusuna karşı giderek artan bir ilgi oluşmaya başlamıştır. *Bolonya*; *San Petronio Basilika*’sı merkez olmak üzere çalgı müziğinin gelişiminde dikkat çekici bir odak haline gelmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra *Academia Filarmonica*, çalgı müziği alanındaki kompozisyon faaliyetlerini ve kontrpantal yazıyı oldukça destekleyen politikalar sergilemiştir. Bütün bu koşullar sayesinde kemana ve keman müziğine karşı çok daha bilinçli bir bakış açısı doğmuş, *Cazzati*, *G. B. Vitali* gibi besteciler *Uccellini*’nin tekniği ön planda tutan anlayışından

³¹ **ondeggiando:** Yaylı çalgılarda arşenin iki komşu tel arasında dalgalanarak gidip gelmesini tanımlayan terim.

³² **bariolage:** Yaylı çalgılarda; genelde boş tel olan sabit bir nota ile değişken notalar arasında hızlı değişimleri tanımlayan terim.

³³ **Ibid.**, p. 310.

kaçınarak başka bir açılım yaratmaya çalışmışlardır. Yazdığı keman konçertolarıyla da bilinen ve çoğu kaynakta Bolonya Okulu'nun en ünlü kemancısı kabul edilen *Giuseppe Torelli* (1658-1709) dışında bir başka figür daha vardır ki kemancılık tarihinde çok büyük yer tutar; *Arcangelo Corelli* (1653-1713).

Var olan kaynaklarda, kemancılığının düzeyi ile ilgili farklı bilgiler ve görüşler bulunan *Corelli*, aslında son derece ilginç bir figür olarak değerlendirilebilir. Döneminin en büyük virtüözleri arasında yer almayan, pek az seyahat eden, az sayıda ve hep benzer nitelikte eserler yazan bu bestecinin böylesine büyük bir etki yaratmış olması şaşırtıcı bulunabilir. Yazdığı az sayıda eser arasından; dört set halindeki trio sonatları, bir solo sonatı ve konçerto grosso'larından bir tanesi Avrupa'ya büyük bir hızla yayılmış ve müzik çevrelerince, tam anlamıyla klasik “*Barok dönem kompozisyonları*” olarak değerlendirilmiştir. *J.S. Bach*'ın prelüd ve füğü XIX. Yüzyıl piyanistleri için ne denli önemli ve etkiliyse, XVII. ve XVIII. Yüzyıl kemancıları için de *Corelli* o denli etkili olmuştur. Besteci yazdığı eserlerde hem müzikal değerlilikle hem de çalgı tekniğini ilerletmekle ilgili kaygılar taşımıştır.

Corelli aynı zamanda lider özelliği ve disiplini ile de saygı gören, yay kullanımında birlikteliğe son derece önem veren bir müzisyen olarak tanınmıştır. Yine bu denli önemli bir başka özelliği de *Corelli*'nin pedagoğu ve kemancılık tarihindeki ilk büyük ekolün kurucusu oluşudur. Yetiştirdiği öğrenciler arasında *Francesco Geminiani*, *Giovanni Batista Somis*, *Francesco maria Veracini* ve *Pietro Locatelli* gibi isimler bulunmaktadır. Aynı dönemlerde yaşamış ve üretmiş olan her kemancı, bir şekilde *Corelli*'nin etkisinde kalmıştır. *Antonio Vivaldi* ve *Giuseppe Tartini*'nin erken dönem yapıtları bu etkileri çok net bir şekilde yansıtır.³⁴

Öğrencisi olan *Geminiani*, *Corelli*'nin birçok trio sonatını “concerti grosso” olarak düzenlemiş, *Veracini* ise Op. 5 sayılı sonatlarını tekrar ele alıp yeni edisyonlarını yazmıştır. Bu şekilde ünü tüm Avrupa'ya yayılan *Corelli* için kendi dönemine özgü yeni bir “*müzikal dil*” yaratmış olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmaz.

³⁴ Stowell, *op. cit.*, 50.

2. BÖLÜM

2.1 XVIII. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış, Müzikte Klasisizmin Felsefesi

XVIII. yüzyıl müziğini sağlıklı bir şekilde kavrayabilmek için, bu yüzyıla yön veren sosyo politik olguları ve özellikle Aydınlanma Çağı felsefesini iyi anlamak gerekir. Aydınlanma felsefesi ya da XVIII. yüzyıl felsefeleri genel olarak; insan yaşamının düzenlemesini yeniden gündeme almış, hem düşüncenin hem toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin felsefi başlatıcısı olmuştur. Bu yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen Fransız İhtilali (1789) ve ardından gerçekleşen modernleşme süreçleri, düşünsel anlamda etkilerini ve kaynaklarını aydınlanma felsefesinde bulmaktadır.

Bu yüzyılın başına kadar hüküm süren, din ya da Tanrı merkezli toplumsal yapının yerini bu süreçte, akıl merkezli toplumsal düzenleme arayışı alır. Geniş anlamıyla *Aydınlanma*; ortaçağda hüküm süren dünya görüşüne karşı yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkması ve temellendirilmesi olarak belirtilir. Bu yüzyıl yeni bir *ideal* ile tarih sahnesinde yer alır. Bu ideale göre; aklın aydınlattığı kesin doğrulara ve bilginin ilerlemesine dayanan *entelektüel bir kültür* egemen olmalı, bu kültür sonsuz bir şekilde ilerlemelidir. Böylece ilerleme ideali, insanın geleneğin köleliğinden kurtularak sürekli mutluluk ve özgürlük yolunda gelişeceği düşüncesine dayandırılır.

Aydınlanma felsefesinin kaynağı; Rönesans felsefesi ve özellikle de XVII. yüzyıl felsefesinin ortaya koyduğu ilkelerdir. Rönesans'tan itibaren düşüncenin tarihsel otoritelerden kurtulması, bilgi ve yaşam hakkında akla ve deneyime dayanmaya başlanması söz konusudur. XVII. yüzyıl da bu gelişmeler sistemleştirilip temel ilkelere dönüştürülmeye başlanmış, rasyonalizmin belirginleştiği bu yüzyılda aydınlanma felsefesinin *düşünsel temelleri* bir anlamda hazırlanmıştır.

Aydınlanma çağının ana fikri, akıl aracılığıyla doğru bilgilere ulaşılabileceği ve bu doğru bilgi ile de toplumsal yaşamın düzenlenebileceğidir. Öte yandan bilim alanındaki önemli gelişmeler de aydınlanma çağına öncülük eder. Bu çağda ayrıca

çok yoğun yeni bilimsel gelişmeler kaydedilir. Daha XV. yüzyıldan itibaren meydana gelmeye başlayan yeni keşifler ve icatlar bu süreci hazırlamış, bunun sonunda da "*karanlık çağ*" olarak değerlendirilen Orta Çağ'ın sonuna gelinmiştir. Deney ve gözlem, aklın uygulama araçları olarak bu dönemde bilimsel yöntemin ilkeleri biçiminde ortaya çıkmış ve doğa bilimlerinde önemli gelişmelere kaynaklık etmiştir.

Dinde meydana gelen yenileşme hareketleri de, dinsel düşüncenin giderek geriletilmesi ve Aydınlanmacılıkla birlikte, kuruculuk ve egemenlik gücünü kaybetmesi ile sonuçlanmıştır. Rönesans ve reformlarla başlayan bu gelişmeler, aydınlanmacılıkla doruğuna varmış ve buradan itibaren Modernite denilen sürecin oluşumunu hazırlamıştır. Bu süreç aydınlanmacılıkta ifadesini bulan köklü bir zihin değişikliği anlamına gelmektedir.

Newton ve Kopernik ile tüm bir evren-dünya kavrayışı değişime uğramış, Descartes ve Kant gibi isimlerle bu değişen zihniyetin felsefi düşüncesi geliştirilmiştir. Avrupa'daki endüstri devrimleri de bu sürecin maddi temelini oluşturmaktadır. Yeni ve bambaşka toplumsal ve ekonomik ilişkiler içerisinde yaşamaya başlayan insanlar, ortaya çıkan yeni düşünce biçimleriyle dünyaya bambaşka gözlerle bakmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda modern yaşamın temelleri atılmıştır. 1789 Fransız İhtilali'nin temelinde, Fransız aydınlanmacılığının belirleyici bir etkisi vardır. Dinin ve kilisenin egemenliğinden kurtulan düşün ve kültür hayatı, bu dönemde önce soyluların daha sonra da orta sınıfın kontrolüne girmiştir.

Aydınlanma çağı felsefesinin bir sonucu olarak, XVIII. yüzyılın ortasında Avrupa'da; özellikle mimaride, edebiyatta ve sanatta "*klasisizm*" denilen yeni bir stilin doğup geliştiği görülür. Klasisizm genel olarak; duyguların aklın rehberliği altında tutulmasının sonucu oluşan yetkinliğe; uyum, düzen, orantı ve ölçülülük için duyulan yoğun bir arzuya dayanan mizacı yansıtan tavidir. Düzen ve hiyerarşi gibi ilkelerle yoğrulmuş saray kültürüne ve saltçılığa (*absolutism*) bağlı kalmakla beraber, daha keskin ayrımlara, daha parlak kontrastlara ve renklere önem veren, karmaşıklık yerine sadeliği tercih eden bu yeni tavır, XVIII. yüzyılda giderek güçlenmeye başlamıştır. Newton'un; yapı taşlarının sağlam olması ve iyi vurgulanması gerekliliği üzerine kurduğu fizik teorileri, halkın bilinç düzeyinde büyük bir gelişime sebep

olmuş ve “doğa felsefesine” artarak devam eden bir ilgi yaratmıştır. Yapının keskinliği ile ilgili bu yeni tercih, Barok dönemin katmanlı polifonisinden, armoni üstüne melodi; yani homofoniye doğru bir kayma ile müzikte de etkisini göstermiştir. Bu; melodik çizgiyi zaman zaman kesintiye uğratsa bile akorların, daha fazla önem taşıyan müzikal unsurlar haline geldiği anlamını içermektedir. Bu yeni anlayış sayesinde eserlerin tonal yapısı daha net duyumsanır olmuştur.

Yeni stil, ekonomik düzende ve sosyal yapıdaki değişimler nedeniyle de ivme kazanmıştır. XVIII. yüzyıl ilerledikçe soylular müzikal yaşamın ve özelde çalgı müziğinin patronları haline gelmeye başlamış, halk tabakasında ise komik operaya giderek artan bir ilgi söz konusu olmuştur. Bu durum müziğin nasıl yorumlanacağı ile ilgili değişimleri de beraberinde getirmiş, continuo önemini yitirmiş onun yerine çalgı grupları armoniyi dolduran elemanlar olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Ekonomik durumdaki değişimler müzisyenlerin düzeyinde ve işgücünde de farklı dengeler yaratmaya başlamıştır. Barok dönemde tek bir besteci şehrin tüm müzikal kaynaklarını elinde tutarken, küçük bölgelerde iş olanakları sınırlı sayıda kalmış ve müzisyenlerin düzeyine göre şekillenmiştir. Bu durum XVIII. yüzyılda özellikle virtüöz düzeyde müzisyenlerden oluşan bölgesel çalgı gruplarının; belli enstrümanlar için özgün partiler yazdırmasına böylece çalgı ve orkestra müziğinin gelişmesine sebep olmuştur. Mannheim orkestrası’nın da gelişim süreci bu şekilde mümkün olabilmiştir. Buna ek olarak Barok dönemden beri var olan “sürekli yeni müzik üretme” ve yorumlama eğilimi, bu yüzyılda yazılan eserlerin daha kolay anlaşılıp, tek provada dahi çalınacak kadar uygun olabildiğini gerektirmiştir.

Batı müziğinde Klasik dönem, genel olarak 1750 ve 1825 yılları arasında yaşanmış kabul edilir. Barok ve Romantik dönemin arasında kalan zaman diliminde yer alan klasik dönemin en ünlü bestecileri; *Joseph Haydn*, *Wolfgang Amadeus Mozart* ve *Ludwig van Beethoven*’dır. Dönemin diğer önemli bestecileri arasında *Luigi Boccherini*, *Mauro Giuliani*, *Fernando Sor*, *Muzio Clementi*, *Jan Ladislav Dussek*, *Carl Philipp Emanuel Bach*, *J. Christian Bach* ve *Christoph Willibald Gluck* sayılabilir. *Beethoven* bazı kaynaklarda romantik dönem, daha doğrusu klasik dönemle romantik dönem arasındaki geçiş dönemi bestecisi olarak kabul edilmektedir. *Franz Schubert*, *Johann Nepomuk Hummel*, *Luigi Cherubini* ve *Carl*

Maria von Weber de yine bu geçiş dönemini temsil eden figrlar arasında gösterilebilmektedir.

Klasik dönem; *Wolfgang A. Mozart*, *Haydn* ve *Beethoven*'ın aynı zamanda aynı Şehirde yani Viyana'da faaliyet göstermiş olmasından ötürü *Viyana Klasikleri* dönemi olarak da anılmaktadır.

Polifonik yazı artık müzikal yaklaşımın temel odak noktası olmadığından ve armoni üstüne melodi yani *homofoni* giderek önem kazanmaya baŐladıĐından, notasyonda dinamikler ve kesitler daha açık olarak yazılmaya başlanmıştır. Müzikal dokunun sadeleŐtirilmesiyle, çalgı ile ilgili ayrıntılar ve buna bağlı olarak yeni formlar geliştirilmiştir.

Sonat ve konçerto gibi formlar daha ayrıntılı olarak tanımlanmış ve ereve içine alınmış olsa da senfoni de; özellikle Joseph Haydn'ın katkılarıyla bu dönemde yaratılmıştır. Konçerto grosso yerini solo konertoya bırakmış ve solistik beceriler daha st dzeyele taŐınmaya başlanmıştır. Konçerto grosso formu anlayışıyla yazılmış eserler tamamen yok olmamış ancak Mozart'ın *Sinfonia Concertante*'inde olduğu gibi farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Klasik dönem müziği Barok dönem müziğinden daha sade ve daha basit bir müzikal dokuya sahiptir. Daha önce de bahsedildiği gibi akor eşliği üstünde yürüyen melodi yani homofoni, esastır. Özellikle bağırsak tellerin keşfinden sonra yaylı çalgılardan daha yumuşak bir tını elde edilmeye başlanmış ve bu da genel anlamda müzikte yumuşaklık duygusunu güçlendirmiştir. Melodinin zarafeti ve güzelliğine vurgunun yanı sıra, oran ve denge, hafiflik ve kontrol gibi unsurlara da dikkat edilmiştir.

Müzik eseri içinde çeşitliliğe ve kontrastlara daha fazla ilgi gösterilmiştir. Tonal, melodik ve ritmik çeşitlilikle beraber; *crescendo*, *diminuendo* ve *sforzando* gibi dinamikler, Klasik dönemde önceki dönemlere göre çok daha büyük bir sıklıkla kullanılmıştır. Melodiler Barok dönemde olduğundan daha kısa tutulmuş, cümleler keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış ve kadans noktaları net olarak belirtilmiştir. Orkestranın hacmi büyümüŐ, *continuo* işlevi gören klavsen kullanımdan kaldırılmış, tahta nefesliler ve daha sonra da bakır nefesliler, başlı başına birer grup olarak yerlerini almışlardır. Solo enstrüman olarak da klavsen yerini piyanoya (clavicembalo piano e forte) bırakmıştır.

Klasik dönemde müzikal ilgi çalgı müziği üzerinde yoğunlaşmış; sonat, trio, yaylı kuartet, senfoni, konçerto, serenade ve divertimento gibi başlıca formlar bu dönemde geliştirilmiş ve büyük önem kazanmıştır.

1730 ve 1760 yılları arasına denk gelen klasik dönemin ilk evresinde, besteciler öncelikle Barok dönemden gelen *da capo aria* (da capolu arya) ve *sinfonia* gibi üç kesitli formları daha sade bölümler halinde bestelenmiş ve kesitler içindeki kısımlar daha iyi vurgulanmıştır. İtalyan besteci Domenico Scarlatti; Baroktan, Klasiğe geçişte önemli bir köprü figür olarak değerlendirilmektedir. Benzersiz kompozisyonel stili, erken dönem Klasikleri arasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Piyano için beş yüzün üzerinde tek bölümlü sonat yazmıştır. Geçmiş dönemlerle klasik dönemi ayıran bir başka olgu da; özellikle Christoph Willibald Gluck'le beraber, operada çok katmanlı ve doğaçlamaya dayalı süsleme geleneğinden vazgeçilip, modülasyonlara ve geçişlere odaklanılmaya başlanmasıdır. Gluck; armonik değişimlerin odak olduğu bu tür noktalarda güçlü geçişler yaparak müzikal duyguda renklilik yaratmıştır. Enstrümantasyonda, melodide ve modda bazı değişimler yapmak suretiyle müzikte belli noktaları vurgulamaya çalışmıştır. Antonio Salieri tıpkı Gluck gibi opera alanında son derece üretken olmuş ve döneminin en başarılı bestecileri arasında yer almıştır.

Barok ve Klasik dönem arasında; gelişmekte olan farklı müzikal fikirlerin ve beğenilerin karışımını yansıtan ara döneme, *Gallant* ya da *Rococo* denilmektedir. Bu dönem, bestecilerin bazen Barok dönem anlayışıyla bazen de yeni müzikal değişimler doğrultusunda müzik yazdığı farklı bir süreci kapsamaktadır. J.S. Bach, Handel ve Telemann gibi besteciler, homofonik stilin yükselişte olduğu dönemlerde müzik yazmışlardır. Müzik kültürünün bir yol ayrımına geldiği bu dönemde, halkın müzikal yeniliklere gösterdiği ilgi ile eski ustaların teknik yetkinliği karşı karşıya gelmiştir. *Carl Philipp E. Bach*; hem eski formlara hakimiyeti hem de bu formları yeni müzikal anlayışa göre şekillendirip sunabilme becerisi sayesinde dönemin en önemli figürlerinden biri olmuştur.

1750'lerin sonlarına doğru İtalya, Viyana, Mannheim ve Paris bu yeni stilin merkezi konumuna geçmiştir. Birçok senfoninin bestelendiği, çalgı topluluklarının ve orkestraların arttığı bu dönemde; opera ve diğer vokal müzik türleri, müzikal ilginin odak noktasını oluşturmuş, konçerto, senfoni gibi türler daha çok ara türler

olarak işlev görmüştür. Klasik dönemin ilerleyen yıllarında ise; geliştirilen senfoni ve konçerto, operadan ve vokal müzik türlerinden bağımsız olarak ilgi görmeye başlamıştır.

Nefesli çalgılar tarafından desteklenen yaylı ansamblar ve bu orkestra düzenine uygun olarak yazılmış değişik ritmik karaktere sahip eserler 1750'li yılların sonlarında Viyana'da kendini göstermeye başlamış ancak yazılan eserlerin uzunluk ve yoğunluk açısından hala Barok dönem karakteristiği taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu durum, 1750'lerde henüz yeni stilde besteleme konusunda teorik olarak bir yöntem oluşturulamamış olduğunu göstermektedir.

Müzik tarihçileri; kompozisyonda yeni stilin tam olarak C.P.E. Bach ve Gluck tarafından ortaya koyulduğunu ve bu iki ismin klasik stilin temellerini oluşturan besteciler olduğunu savunmaktadır.

Klasik stilin ilk büyük ustası ise Joseph Haydn'dır. 1750'lerin sonunda senfoniler bestelemeye başlayan Haydn, 1761'de "Sabah", "Öğlen" ve "Akşam" üçlemesiyle müziği, yaşadığı dönem için "çağdaş" sayılabilecek bir noktaya ulaştırmıştır. Oldukça üretken bir besteci olan Haydn, yalnızca 1760 yılında kırkın üzerinde senfoni bestelemiştir. Ünü arttıkça besteleri çoğaltılmaya ve daha sık yorumlanmaya başlamış ve emrindeki orkestra daha da genişlemiştir.

Kimi müzik tarihçisi Haydn'ın Mozart ve Beethoven'ın gölgesinde kalmış olduğunu iddia etse de bestecinin klasik stilin merkezindeki konumu ve önemi yadsınamaz. Mozart ve Beethoven'ın ortaya çıkışından önceki dönemde Haydn, zamanının tüm bestecilerinin üstünde farklı bir konum elde etmeyi başarmıştır. Daha önce var olan müzikal fikirleri işlevsel olarak değiştirmiş ve kendisine atfedilen "senfoninin babası", "kuartetin babası" gibi tabirleri fazlasıyla hak etmiştir.

Haydn'ın, op 45 fa diyez minör "*Veda senfonisi*" gibi son dönem yapıtları ise klasik stilin olgunluk dönemini işaret eden ve farklı müzikal açılımlara sahip olan yapıtlardır. 1772'de opus 20 numaralı altı adet yaylı kuartetten oluşan set halindeki eserini tamamlayan Haydn; polifoni tekniklerinden ve önceki dönemlere özgü tutarlı yapısalci uygulamalardan faydalanmış ve melodik fikirlerini bu şekilde bir araya getirmiştir.

Kariyerinin ilk yıllarından itibaren yeni müzikal fikirler üretme ülküsüyle hareket eden Haydn'ın dönem müziğine getirdiği bir başka yeni açılım, opus 33

numaralı yaylı kuartetleri (1781) ile gerçekleşmiştir. Armonik ve melodik rollerin enstrümanlar arasında değiştirilerek paylaştırıldığı bu eserlerde, hangi figürün melodiyi hangisinin armoniyi duyurduğu her zaman net olarak anlaşılamamaktadır. Bu anlayış sayesinde; ansambl müziğinde daha önceleri var olan belirgin kesintiler veya duraksamalar azaltılmış, müzik daha pürüzsüz ve akıcı bir karaktere bürünmüştür. Haydn bu yeni anlayışını, daha sonra yazdığı orkestral ve vokal eserlerde de yansıtmıştır.

Haydn'ın beste yapmakta ve yapı inşa etmekteki büyük yeteneği; yaşamış olduğu döneme hükmeden estetik anlayışla paralellik içinde olmuştur ancak kendisinden daha genç olan bir başka meslektaş: Wolfgang Amadeus Mozart, Haydn'ın fikirlerini kendi dehasıyla birleştirerek, o dönemin en önemli türlerinden, opera ve virtüöz konçerto türlerine de uygulamıştır. Haydn çalışma yaşamını büyük ölçüde saray bestecisi olarak sürdürmeyi tercih ederken Mozart, verdiği konserlerle başarı kazanmayı, halk tarafından da benimsenip seilmeyi daha çok önemsemiştir. Bu Mozart'ın neden opera müziğine eğildiğine ve solist olarak konserler verdiğine ışık tutabilecek bir bilgi olabilir. Haydn uluslar arası düzeyde solistik kariyer yapabilecek kadar yetkin bir yorumcu olmamış ve büyük topluluklar tarafından defalarca izlenecek opera yapıtları bestelemek konusunda yoğun bir isteklilik sergilememiştir ancak Mozart, bunların her ikisini de kariyer planına dahil etmiştir. Dahası Mozart, kromatik akorlara daha fazla ilgi göstermiş, aynı eser içinde birden fazla melodi yaratma ülküsünü taşımıştır. Mozart; Haydn'ın ve daha sonra incelediği J.S.Bach'ın polifonik müziğiyle disiplini ve sahip olduğu dehayı nasıl zenginleştirebileceğini öğrenmiştir.

Mozart'ın 1780'de Viyana'ya gelişiyle klasik stilin gelişiminde hızlı bir devinim olmuştur. Burada Mozart İtalyan müziğine has parlaklığı ve Alman geleneğindeki uyumu özümsemiş ve müzikal yaşamın içine daha aktif bir biçimde dahil olabilmıştır. Tecrübelerini ve gözlemlerini kendi müziğine özgü parlaklıkla, karmaşık ritimli *cantilena* melodilerle ve virtüöz gösterilerle birleştirmiş, müziğindeki tutarlılık ve içtenlik büyük beğeni kazanmıştır.

1780'li yıllarda müzikal bilinci gelişmeye başlayan halk, Haydn ve Mozart'ın kompozisyonlarındaki yetkinliği daha iyi algılayabilmiştir. Mozart yirmi beş yaşına geldiğinde Viyana'daki baskın müzikal stil halen, 1750'li yıllara denk gelen erken

klasik dönem stiliyle güçlü bağlar içindedir. 1780'lerin sonlarında yorumculuktaki gelişmeler, çalgı müziğinde ve vokal müzikteki ilerlemeler, müzisyenlerden beklenen teknik düzeyin yükselişi ve stildeki bütünlük, Mozart ve Haydn'ı yakından takip eden yeni bestecilerin eserlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Mozart bu dönemde en ünlü operalarını bestelemiş, formu yeniden tanımlayan son altı senfonisini ve piyano konçertolarını yazmıştır.

Mozart ve Haydn'ın daha ciddi ve tutarlı stilinin etkisinde kalan ve bu stili yaygınlaştıran bir diğer besteci ise virtüöz bir piyanist olan *Muzio Clementi*'dir. Clementi'nin piyano sonatları hızla benimsenmiş ve Clementi, 1780'lerde Londra'nın en başarılı bestecisi olmuştur. Londra'da o yıllarda faaliyet göstermiş bir diğer isim de; *Jan Ladislav Dussek*'tir.

Mozart ve Haydn'ın beste yapmaya başladığı ilk yıllarda senfoniler; tek bölüm halinde genellikle opera temsillerinin öncesinde veya arasında on ya da yirmi dakikalık zaman dilimleri içinde çalınmıştır. İlerleyen yıllarda müzik dünyasında köklü sosyal değişimler yaşanmış; yayımcılık ve ulaşım imkanları büyük ölçüde artmış ve yeni konser toplulukları kurulmaya başlanmıştır. 1790'da Mozart'ın ölümünden kısa bir süre önce Haydn, yazdığı son oratoryoları ve Londra senfonisi ile büyük bir başarı kazanmış, Paris, Roma ve Almanya'nın tüm kentlerinde yaşayan besteciler, müzikal fikirler ve yapı ile ilgili olarak Mozart ve Haydn'ı örnek almaya başlamışlardır.

1790'lar müzikte yeni bir dönemci temsil etmektedir. Bu dönemde 1770'lerde doğan, Mozart ve Haydn'ın ilk eserlerinde net olarak hissedilen eski stille büyüyen yeni bir besteci nesli ortaya çıkmıştır. 1788'de Paris'e yerleşen Luigi Cherubini, kendisini üne kavuşturan *Lodoiska* (1791) isimli operasını bestelemiştir. Eser, stil açısından Mozart ve Haydn'ın olgunluk dönemini anımsatmakla beraber enstrümantasyon daha önce opera türünde hiç görülmemiş bir yapıdadır.

Sözü edilen yeni nesil içinde müzik tarihinde en büyük etkiyi bırakmış olan isim; Ludwig van Beethoven'dır. Öncelikle piyano müziği üzerine eğilmiş ve kendisi de iyi bir piyanist olan Beethoven; klasik stile özgü yapıyı koruyarak daha güçlü ve dramatik bir ifade yaratmaya çalışmıştır. Beethoven'ın eserlerinde bestecinin kişiliğine özgü duygusal dalgalanmalar ve doğa sevgisi yoğun olarak hissedilmektedir. Bu unsurlar bestecinin klasik dönemle romantik dönem arasında bir

köprü olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Pişano konçertoları, trioları, sonatları, bir adet keman konçertosu, birçok yaylı kuartet ve dokuz adet senfoni bestelemiş olan Beethoven; yalnızca “*Fidelio*” isimli bir tane opera yazmış, senfoni, oda müziğı ve çalgı müziğı üzerine daha fazla yoğunlaşmıştır.

2.2 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kemanın Yapısal Gelişimi, Keman Tekniğı ve Yorumculuğunda Kaydedilmiş Aşamalar

XVIII. yüzyılın başlarında; keman müziğı, tekniğı ve çalgı yapısındaki ilerlemeler, XVII. yüzyılın direkt sonucu olan bir süreci temsil eder.³⁵ Öyle ki XVIII. Yüzyılın başında gözlenen eğilimler, bir önceki yüzyılla benzer nitelikler taşır. Önceki yüzyılda önem kazanmaya başlayan formlara ve stillere duyulan ilgi bu yüzyılda da artarak devam etmiş, XVII. yüzyıla damgasını vuran oda müziğı ve özellikle sonat gibi türlerin yaygınlaşması sayesinde keman, daha yoğun talep görmeye başlamıştır.

XVII. yüzyılda temelleri atılan solo konçerto, kendine özgü prensiplerini yaratmış, kemanın teknik kapasitesini ilerletmeye başlamış ve bu ilerlemelere yanıt verecek yapısal değişimlerin daha hızlı gerçekleşmesine neden olmuştur. XVIII. Yüzyılın başında İtalya; müzikal prestij anlamında; gerek opera sanatındaki hakimiyeti, gerek kemancılık dünyasında hem çalıcı hem de yapımcılarıyla edinmiş olduğu haklı başarısı sayesinde en parlak dönemi yaşamıştır.

Tıpkı XVII. yüzyılda olduğu gibi XVIII. Yüzyılın başında da, birbiriyle en çok çelişen ulusal stiller, İtalyan ve Fransız stilleridir. İtalyan stili kompozisyon ve yorumculuk, *cantabile* geleneğine ve parlak figürasyonlara dayanmaktadır. Bunlara ek olarak çift sesli uygulamaları ve çeşitli efektif kullanımlar da stil içinde kendilerine yer bulmuşlardır. Dönem için *avant-garde* sayılabilecek formlar arasında; sonat ve konçertolar sayılabilir.³⁶ İrca anlayışı özellikle solo konçertoda, güçlü ve dramatik

³⁵ David Boyden, *The History of Violin Playing From its Origins to 1761*, Oxford, Oxford University Pres, 2002, p. 314.

³⁶ *Ibid.*, p. 315.

ifadeyi gerektirmektedir. Nüans, vibrato ve *tempo rubato*,³⁷ İtalyan'ların kullanmış olduğu tipik elemanlardır.

Fransa ise XVII. yüzyıldan güçlü ve ayrıcalıklı bir dans geleneğini miras almış ve bu müziğin yorumcusuna uygun tekniği de geliştirmiştir. XVIII. Yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Fransız kemancılardan İtalya'da eğitim görmüş olan birkaçı hem müzikal formları hem de İtalyan tekniğini benimsemiş ve Fransız müziğine kazandırmaya çalışmışlardır. Bunlar içinden *Jean-Marie Leclair*, iyi bir örnek olabilir. Sonat ve konçerto, Fransız müzikal yaşamına tanıtıldıktan sonra bu yeni formlara cevap verecek teknik alt yapı da hızla oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle nüans kullanımında olmak üzere yorumda güçlü ifade, daha büyük önem taşımaya başlamıştır. Profesyonel dans müziği çalgısı kimliğinden sıyrılmaya başlayan keman doğal olarak daha saygın bir konuma gelmiştir. O dönemde basılmış bir yayında şu şekilde bir ifadeye rastlanmıştır; “*Günümüzde keman yüceltilmektedir ve bundan böyle asiller de utanmadan ona zaman ayırıp ilgilenebilirler...*”³⁸

İtalyan stilinin tanınmasından sonra kemanın Fransa'da hızlı bir ilerleme süreci yaşadığı ve teknik konusundaki liderliğin XVIII. Yüzyıl sonunda İtalya'dan Fransa'ya geçtiği görülür.³⁹ Bu değişimin kilometre taşları ise; *Joseph Barnabe Saint-Sevin* tarafından yazılan ve o zamana dek yayımlanmış en ayrıntılı metot kabul edilen *L'Abbe le fils*'in yayımlanışı, Tourte arşesinin geliştirilişi ve Fransa'nın tarihte bilinen ilk büyük yapımcısı olan *Nicholas Lupot*'nun ortaya çıkışıdır.

Alman okulu ise esin kaynağı olarak İtalyan'ları seçmiş olmakla beraber, XVII. yüzyılda virtüözite anlamında ele geçirdiği üstünlüğü tekrar İtalyan'lara kaptırmıştır. Keman için yazılmış belki en büyük ve en zor eserlerin bir Alman olan *J.S.Bach*'tan gelmiş olduğu yadsınamaz bir gerçek olsa da Bach, aslında özellikle keman için beste yapma amacı gütmemiştir. Yine de kemancılık tarihinin hala en saygın ve en güç eserleri sayılan Solo keman için Sonat ve Partitalar, bu yüzyılın Alman bestecisi J.S.Bach tarafından yazılmıştır. Bach'ın konçerto formuyla ilgili İtalyan'ları model aldığı, özellikle Antonio Vivaldi'nin birçok eserinin transkripsiyonunu yaptığı, yine Leopold Mozart'ın ünlü metodu “*Versuch einer*

³⁷ **rubato**: bir müzik cümlesinde ya da ölçüsünde temponun serbest bir anlayışla hızlandırıp yavaşlatılması yöntemi.

³⁸ **Ibid.**

³⁹ **Ibid.**, p. 316.

grundlichen Violinschule” de Tartini’nin “*Traite des Agremens*” den aldığı bazı teknik fikirleri kullanmış olduğu bilinir.⁴⁰ Bu sayılanlar, iki okul arasındaki etkileşimi kanıtlayan önemli tarihsel bilgiler olabilir. Almanlar bu dönemde de çift sesli kullanımına ilgi duymaya devam etmişlerdir.

XVIII. yüzyılın başlarında İngiltere, özellikle opera sanatçılarının ve diğer her türlü müzisyenin uğrak yeri olmuş bir İtalyan şehri görünümündedir. Doğal olarak İngiliz keman ekolü aslında İtalyan ekolünden türemiş ve XVIII. Yüzyılın ilk önemli metodu, İtalyan asıllı olan ancak yaşamının büyük bir kısmını İngiltere’de geçirmiş olan Geminiani tarafından Londra’da ve İngilizce olarak basılmıştır.

2.2.1 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi

XVIII. yüzyıl, kemanın ve arşenin yapısal gelişim tarihinde en önemli dönem olarak kabul edilir. *Stradivari*, yüzyılın ilk yıllarında klasik düz modeli tasarlamış ve *Joseph del Gesu Guarneri* gibi yapımcıların da katkılarıyla bu model, giderek *Amati* ve *Stainer* gibi yapımcıların bombeli modellerini geride bırakmıştır.⁴¹ Enstrümanın diğer parçaları söz konusu olduğunda; eşik günümüzdeki modern görünümünü almış, tuşe yüksek pozisyonlara cevap verecek şekilde uzatılmış, en kalın tel olan sol teli daha iyi tınlayabilmesi için gümüş alaşımla kaplanmış. Surdin, ansamblar dışında solo performanslarda da kullanılır olmuştur.

Arşe ise bu yüzyıl içinde çok daha büyük değişimler geçirmiştir. Yüzyılın ilk yarısında uzunluk ve tasarım açısından henüz standardize olamamış ancak daha uzun ve içbükey bir görünüm elde etme eğilimi 1750’lerden beri süregelmiştir. Bu eski arşeler henüz modern bir görünüm kazanmamış olsa da son derece sağlam, zarif ve oldukça hafiftir. Kuğu başı adı verilen uç kısımları yavaş yavaş Tourte arşesindeki görünümü almaya başlamış, germe gevşetme mekanizması da bugünkü halini almıştır. 1780 yılında mükemmelleştirilen arşenin; 1750’lerden itibaren büyük usta Tourte’un bazı tasarımlarında belli bir yola girmiş olduğu görülür.

⁴⁰ **Ibid.**

⁴¹ **Ibid.**, p. 329.

Bir başka önemli ayrıntı da; 1750'lerden önce arşe yapımcılarının, tasarımlarına imza atma gereği duymamış olmaları ve arşelerin anonim olarak kalmış olmasıdır. Bunun nedeni arşenin; kemanın kulakları, tuşesi veya kuyruk gibi diğer aksesuarlarıyla eşdeğer görülmesidir.

2.2.2 XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Keman Müziği ve Tekniği

Keman tekniği ve yorumculuğundaki gelişmeler; XVIII. yüzyılın ilk yarısında yeni bir stilin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Konçerto; çalgı müziği konseptiyle tam anlamıyla bağdaşan yepyeni bir formdur. Eski formlar ise; yeni bir bakış açısı ve zamanın gereksinimleri doğrultusunda yapılmış bazı biçimsel değişimlerle, varlığını bu dönemde de sürdürmüştür. Klavye eşliğinde trio ve solo sonatlar XVII. yüzyıldan bu yana uzun bir yol kat etmiş ve bazı değişimlere uğramıştır. Sonat bu dönemde; oda (*sonata da camera*) ve kilise (*sonata da chiesa*) şeklindeki türlerinin zaman zaman bir arada kullanılabildiği, solo keman ve klavsen partisinin notaya alındığı yeni bir türüyle ortaya çıkmış ve XVIII. yüzyıl boyunca önemi artarak devam etmiştir. Bach'ın solo keman ve klavsen için altı sonatı, bu yeni türe örnek olarak verilebilir. Bu eserler esasen; eski trio sonatlardaki birinci keman partisinin solo kemana, ikinci keman partisinden klavsenin sağ el partisine verildiği, klavsende sol elin de eşlik partisini seslendirdiği trio sonatlardır.⁴²

Özel bir tür olan ve çok nadir olarak bestelenen eşliksiz gerçek solo sonatlar; XVIII. yüzyılın başlarında J.S.Bach'ın solo keman için sonat ve partitalarıyla beraber en üst noktaya ulaşmıştır. Varyasyon, rağbet gören bir form olarak varlığını sürdürmüş ve sağ el “*yay tekniği*” sanatının vazgeçilmez unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemdeki varyasyon uygulamalarına verilebilecek en belirgin örnekler arasında, J.S.Bach'ın Re minör Partita'sından *Chaconne* ve Tartini'nin “*L'Arte del arco*” başlıklı elli varyasyonu gösterilebilir.

Program müziği algısı keman müziğine XVII. yüzyılda dahil olmuş ve aynı unsur tam anlamıyla çalgısal olarak nitelendirilebilecek formlar içinde XVIII. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. Vivaldi'nin bazı konçertolarında müzikal

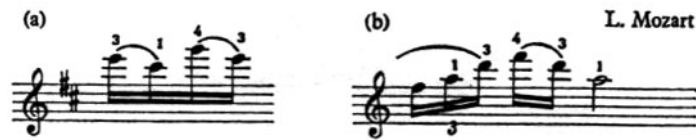
⁴² Ibid., p. 336.

35

*da portre sanatçılarının işidir. O sanatın takipçileri maalesef bu kitapta aradıklarını bulamayacaklar.*⁴³

Barok dönemin tamamı gibi erken XVIII. yüzyılda da keman tekniği, XVII. yüzyıldaki gelişme ve ilerlemelerin sonucunda şekillenmiştir. 1700'lü yıllara gelindiğinde kısmen İtalya'da ve büyük ölçüde Almanya'da virtüöz denilebilecek düzeye ulaşılmıştır. XVIII. yüzyılda is bu düzey diğer ülkelerde de yakalanabilmiş, özellikle İtalyan bestecilerin konçerto üzerine çalışmaları sayesinde, dönemin ünlü keman virtüözleri, çalgı tekniğini daha da ileri bir noktaya taşımışlardır. 1700-1750 yılları arasında, kemanın ses perdesindeki kullanım alanı genişlemiş, iyi yorumcular için bu aralık, kalın sol telinden, mi telinde yedinci pozisyonadaki ince la notasına kadar ulaşmıştır. Bu aralık; Leopold Mozart ve Geminiani'nin XVIII. yüzyılın ortalarında yazmış oldukları metotlarda da tanımlanmıştır. Pozisyon çıkma uygulaması daha çok mi teli dışındaki diğer üç telde; arpejlerde, tel değişimlerinde ve çift sesli figürasyonlarda kullanılmış ve dördüncü pozisyonun ötesi pek tercih edilmemiştir. Bazı istisnai durumlarda ise mi telinde yedinci pozisyonun bile aşıldığı görülmüştür. *Locatelli*'nin *L'Arte del violino* başlıklı konçertolarının içindeki kaprislerde, on dördüncü pozisyona çıkılmıştır. Bu konçertoların gerektirdiği teknik düzey ve virtüözite ancak *Paganini*'nin ortaya çıkışıyla tam bir yüz yıl sonra aşılabilmektedir.⁴⁴ *Locatelli*'nin kaprislerinde kemanın ses aralığı en geniş ölçüde değerlendirilmişken diğer İtalyan virtüözler, kalın tellerin ifade gücünü bir miktar göz ardı etmiş ve ince telleri daha çok kullanmışlardır.⁴⁵

Bu dönemde yazılmış keman müziği; duate (*doigté*) bilincinin ve geçişlerin ilerlemiş olduğunu göstermektedir. XVII. yüzyıldan farklı olarak parmak uzatma ve geri çekme yöntemleri tam anlamıyla kavranmış ve tercih edilir olmuştur (Örnek 3).



Örnek 3: L. Mozart'ın uyguladığı parmak uzatma yöntemi

⁴³ Ibid., p. 337.

⁴⁴ Ibid., p. 338.

⁴⁵ Ibid.

a) Musical notation for exercise a) in G major, 2/4 time. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with eighth notes B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The word "segue" is written below the staff.

b) Musical notation for exercise b) in D major, 3/4 time. It starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody begins with a half note D4, followed by a quarter note E4, then a quarter note F#4, and continues with eighth notes G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The name "L. Mozart" is written above the staff.

Paganini kaprislerde dahi bu aralıklardan daha genişi ve zoru yer almamaktadır. Parmak uzatma ve esnetme uygulamaları, hem kemanın ses hacmini hem de çift sesli tekniğini geliştirmiştir. Öyle ki çift sesli tekniğindeki bütün ihtimaller denenmiş, bu alandaki repertuar genişlemiş, çift seslilerin yanı sıra üç sesli, dört sesli akorlar bir arada ustalıkla kullanılmaya başlanmıştır. J.S. Bach'ın solo sonat ve Partita'ları, bu alandaki ilerlemelerin en belirgin örneğidir. Sol el tekniğindeki ilerlemelere bir başka örnek de Geminiani'nin kromatik gamlarda, aynı parmakla kaymaksızın uyguladığı tekniktir. “*Fingered chromatics*” (duateli kromatikler) olarak bilinen bu teknik, döneme özgü bir keşif olarak kabul edilir (Örnek 5).



37

bir minuet yi de ekleyerek kemanda flajöle kullanımı ile ilgili en yetkin çalışmalardan birini ortaya koymuştur (Örnek 6)



Örnek 6: Mondonville'nin doğal ve yapay flajölelerin tümünü kullanarak yazdığı Menuet

XVIII. yüzyılda görülen bir başka yenilik ise solo eserlerde surdin kullanımıdır. Bir diğer önemli gelişme de; sol telinden, bir, iki hatta üç oktav üst notaya atlamaların uygulamaya konulmasıdır. Locatelli'nin XI. Konçertosunda iki tel üzerinde oktav pasajda, on birinci pozisyona kadar çıkıldığı görülür (Örnek 7).



Örnek 7: Locatelli'nin XI. konçertosunda iki tel üzerinde kırık oktav pasajı ve 11. pozisyon kullanımı

Yine aynı bestecinin onlu pasajlar içeren eserleri bu dönem için oldukça yeni sayılmaktadır (Örnek 8). Tartini'nin otuz beş varyasyondan oluşan, *L'Arte del Arco* adlı eseri oktav sistematiğine adanmıştır.⁴⁶



Örnek 8: Locatelli'nin kullandığı onlu aralıklar

⁴⁶ Ibid., p. 340.

XVIII. yüzyılda notasyon, önceki dönemlere oranla çok daha ayrıntılı ve özenli bir görünüm sergilemiştir. Bağlar, staccato noktaları, çekerek/itererek sembolleri gibi artikülasyon işaretleri daha çok kullanılır olmuştur. Buradan, bestecilerin bu dönemde senkoplaları ve karma uygulamaları içeren daha yetkin bir yay tekniği gerektiren eserler yazmaya başladığı sonucu çıkarılabilir.⁴⁷ Daha önceki yıllarda olduğu gibi XVIII. yüzyılda da eser içindeki yayların ne şekilde uygulanacağı ile ilgili karar yorumcuya aittir. Bu; günümüzde çok fazla uygulanamayan bir gelenek olup eski yorumların en özgün niteliklerinden biridir.

İfade açısından da XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren partiyonların daha kesin ve net bir görünüm kazanmaya başladığı söylenebilir. XVII. yüzyılda olduğu gibi XVIII. yüzyılda da vibrato, zaman zaman nota üzerinde küçük bir sembolle belirtilmiştir (Örnek 9).



Örnek 9: XVIII. yüzyılda vibratonun nota üzerinde gösterilişi

Sesin şiddeti ile ilgili bazı işaretlemeler daha önceki yüzyıllarda kullanılmışsa da crescendo ve diminuendo, 1700 yılından önce bildiğimiz sembolik görünümünü kazanamamıştır. Modern nüans işaretleri keman müziğinde ilk olarak 1712'de *Piani*'nin sonatlarında daha sonra Veracini ve Geminiani'nin eserlerinde görülmüştür ancak bu yüzyılda nüansların yine de tam olarak belirtilmediği, yorumcunun dönem müziğiyle ilgili bilinç düzeyi yüksek algısı sayesinde bunları hissettiği ifade edilir.

Trilleri ve trilin üst notadan mı yoksa alt notadan mı başlayacağını gösteren kısaltmaları da içeren karmaşık ve bileşik süsleme işaretlerinin çoğu bu dönemde görülmeye başlamıştır (Örnek 10).



Örnek 10: XVIII. yüzyılda nota üzerinde trillerin ifade edilişi

⁴⁷ Ibid.

Appojatürler küçük notlarla belirtilmiş ve zaman zaman yorumcunun işini kolaylaştırmak için ritmik açılımı da ayrıntılı olarak belirtilmiştir.⁴⁸ Müzikal içerikte sık sık yer verilen ve farklı hızlarda yorumlanabilen tril çok fazla kullanılmıştır. Virtüöz repertuarda üçlü ve altılı aralıklarda çift tril uygulamaları bu dönemde mevcuttur.

Son olarak keman; XVIII. yüzyılda da, daha önceki dönemlerden beri onu etkisi altına alan *cantabile* karakteristiği korumuş, özellikle yavaş bölümlerde opera arylarındaki anlayışa benzer bir şekilde “şarkı söyleyen” bir enstrüman niteliği taşımaya devam etmiştir. Kemanın insan sesine yakınlığı bu enstrümanın en değerli özelliklerinden biri olup, virtüöz gösterilerin, karmaşık ve efektif sağ el tekniği uygulamalarının ardında göz ardı edilmemiştir.

1750’li yıllara kadar İtalya; müzik dünyasında öylesine büyük bir etkinlik alanı yaratmıştır ki yetiştirmiş olduğu opera sanatçıları ve kemancıları yabancı ülkelere de ihraç etmiştir. Ancak XVIII. yüzyılın ortalarına doğru Fransa atağa geçmiş ve özellikle opera, keman müziği ve yorumu gibi alanlarda İtalya’nın uzun yıllar süren üstünlüğünü sona erdirmiştir. XVIII. yüzyılda keman tekniğine, yorumuna ve müziğine katkıda bulunan önemli ülkeleri ayrı ayrı ele alıp incelemek faydalı olabilir.

İtalya’da 1700’lü yıllara kadar, keman tekniğine ve keman konçertosuna çok önemli katkılar sağlamış olan Corelli’nin müzikal etkisi; eserlerinin birçok yeni edisyonunun basılması ve yetiştirmiş olduğu öğrencilerinin kemandaki teknik kazanımlarını tüm Avrupa’ya yayması sayesinde XVIII. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür.

Virtüöz konçerto ilk olarak Locatelli tarafından geliştirilmiş olsa da, keman tekniğinde ve keman konçertosunda en büyük etkiyi yaratmış olan isim Antonio Vivaldi’dir (1675-1741) Vivaldi, opera, çalgı müziği, müzik eğitimi ve yayımcılıkta çok büyük önem taşıyan Venedik’te yaşamış ve çalışmıştır. Konçerto alanında yaptığı yenilikler daha sonraki bütün formları ve kompozisyonları etkilemiş, Bach; Vivaldi’nin op. 3 numaralı konçertolarının transkripsiyonlarını yazmış, kendi konçertolarını yazarken de büyük ölçüde Vivaldi’yi model almıştır.⁴⁹ Vivaldi özgün keman tekniği ve müziğini geliştirmekle ilgili ülküsünü yaşamı boyunca sürdürmüş ve

⁴⁸ **Ibid.**, p. 455.

⁴⁹ **Ibid.**, p. 342.

hem tınısal hem de melodik anlamda enstrümanın en çarpıcı niteliklerini işlevsel hale getirerek amacına ulaşmıştır. *Quantz*'a göre kadans da ilk olarak Vivaldi tarafından geliştirilmiştir.⁵⁰ Vivaldi'nin yazdığı armoniler kimi zaman olağan dışı denebilecek türdedir ancak iç partilerin kontrpuanına merakı Bach kadar yoğun değildir.⁵¹ Orijinal bir Vivaldi konçertoyla, Bach'ın transkripsiyonunu yaptığı bir diğerini karşılaştırmak suretiyle bu durum daha açık bir şekilde görülebilir. Bach yaptığı transkripsiyonlarda, Vivaldi'nin melodilerini olduğu gibi muhafaza etmiş ancak iç partileri kuvvetlendirip dönüştürerek daha zengin bir armonik çeşitlilik ve daha ilginç bir ritmik yapı elde etmiştir (Örnek 11).⁵²

F.M. Veracini (1690-1750) ve *Giuseppe Tartini* (1692-1770) de dönemin diğer önemli İtalyan bestecileridir. Veracini'nin en bilinen eseri *Sonate Accademiche a violino solo*'dur ve eserin başında, crescendo ve diminuendo gibi nüansları kısaca tanımladığı bir de önsöz yazmıştır. Tartini'nin Veracini'den daha önemli bir besteci olduğu söylene de, her ikisi de yaşamış oldukları dönemin en büyük kemancıları arasında gösterilmektedir.⁵³

Veracini'nin stilinden oldukça etkilenmiş olan Tartini; Barok ve Klasik dönem arasında adeta bir geçiş figürü gibidir ve her iki dönemin de karakteristiğini yansıtan eserler yazmıştır. Tartini; özellikle keman konçertosu alanında; Vivaldi ve Viotti arasında kalan dönem içinde en önemli yere sahip bestecidir. Aynı zamanda bir pedagog da olan Tartini'nin, *Traité des Agréments* adlı bir metodu bulunmaktadır. Bestecinin diğer önemli eserleri; *L'Arte del Arco* ve ünlü “Şeytan Trili Sonatı”dır. Tartini sonatlarında; ağır, hızlı, daha hızlı şeklinde, alışılmadık bir sıralama kullanmıştır. Tartini'nin “Şeytan Trili Sonatı” üçüncü bölümde, örnekleme yöntemiyle yorum analizleri başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

⁵⁰ **Ibid.**, p. 343.

⁵¹ **Ibid.**, p. 344.

⁵² **Ibid.**

⁵³ **Ibid.**

CONCERTO.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

Cembalo I.

Cembalo II.

Cembalo III.

Cembalo IV.

The image shows a musical score for a concerto. The top section lists the instruments: Violino I., Violino II., Viola., Continuo., Cembalo I., Cembalo II., Cembalo III., and Cembalo IV. Below the instrument names are the corresponding musical staves. The score is written in 4/4 time. The first four staves (Violino I, Violino II, Viola, Continuo) are mostly empty, indicating that these instruments are not playing in this section. The next four staves (Cembalo I, Cembalo II, Cembalo III, Cembalo IV) contain musical notation. The notation includes various notes, rests, and trills. The bottom section of the image shows a continuation of the musical score, with the same instruments listed on the left. The notation continues with more complex passages, including trills and rapid note runs.

B. W. XLIII (v).

Örnek 11: Bach'ın Vivaldi dört keman için yazdığı konçertosunu dört klavsene uyarladığı transkripsiyon

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Fransa; keman müziğini, yıllarca onu sınırlayıp gerileten “dans” çalgısı klişesinden kurtarıp, büyük bir atağa kaldırmıştır. *Couperin*, *Leclair*, *Mondonville* ve *Guillemain* gibi besteciler, XVIII. yy.ın başında İtalyan keman tekniğine, İtalyan sonat ve konçertolarına ilgi duymaya başladıkça daha deneysel ve daha cesur olabilmiş, bu sayede Fransa’da keman müziğinde uzun zamandır görülmemiş bir hareketlilik başlamıştır. Doğal flajoleler Mondonville’in müziğinde kullanılırken, yapay flajolelerin tamamı L’Abbé le fils’in metodunda (1761) açıklanmıştır. Leclair ve Guillemain’ın keman için yazdığı her eserde Fransız keman ekolünün olağanüstü bir ilerleme içinde olduğu açıkça görülmektedir.⁵⁴ XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde lider keman ekolü artık İtalyan değil, yeni pozisyonunu 19. yüzyıl boyunca da sürdüren Fransız keman ekolüdür.

XVIII. yüzyılın başlarında dans müziğinin sınırlandırmalarına ve baskınlığına son verenler aslında Paris’e gelen İtalyan kemancılar ve İtalyan kemancılar tarafından eğitilen Fransız’lardır. Çoğu aynı zamanda besteci de olan bu kemancılar en büyüğü ve en ilgi çekici olanı; kendisi de Corelli’nin öğrencisi olan Somis’in öğrencisi, Leclair’dır. Leclair aralarında solo sonatlar, trio sonatlar, keman düetleri ve keman konçertoları bulunan birçok eserinde çift sesli tekniğini kullanarak Fransız keman müziğine virtüöz nitelikler kazandırmaya başlamıştır. Daha önceleri Fransız sonat ve konçertoları İtalyan’ları taklit ederken, Leclair’ın müziğinde özgün bir ifade ve farklı bir doku hissedilir.⁵⁵ Fransız bir besteci tarafından yazılan ve basılan ilk konçerto, Vivaldi’den oldukça etkilendiği düşünülen Jacques Aubert’e aittir (op.17, 1735).

Fransızlar bu yüzyılda da dans müziği yazmaya devam etmiştir. Fransız dansları, diğer Avrupa ülkelerindeki besteciler için önemli bir model oluşturmuş, *allemande*, *courante* (corrente) *sarabande*, *jig* (gigue), *menuet*, gibi türler literatüre girmiş ve yaygın bir şekilde kullanılır olmuştur.

XVIII. yüzyıl Fransa’sında keman müziğinde Leclair dışında diğer önemli isimler; *Mondonville*, *Guillemain* ve *Guignon*’dur. Mondonville, deneysel yaklaşımlarıyla, doğal flajoleleri incelediği çalışmasıyla ve yazmış olduğu piyanolu keman sonatlarıyla Fransız keman tekniğinin ilerlemesinde etkili olmuştur. 1735 ve

⁵⁴ **Ibid.**, p. 345.

⁵⁵ **Ibid.**

1750 yılları arasında etkinlik göstermiş olan *Louis Gabriel Guillemain* (1705 -1770) ve *J.P. Guignon* (1702 -1774) Fransız keman ekolünde önemli isimler arasında sayılmaktadır. Özellikle Guillemain'ın yazmış olduğu az sayıda eserinde; sağ el tekniği açısından Leclair'inkileri bile gölgede bırakacak kadar zor pasajlara yer verdiği ifade edilir.⁵⁶

Profesyonel düzeyde bir kemancıya hitap edebilecek ilk Fransız metodu *Principes du violon*; L'Abbé le Fils (Joseph Barnabé Saint Sevin) tarafından yazılmış olup, daha sonraki bölümlerde de değinileceği üzere, Fransız keman ekolünün gelişimine büyük katkı sağlamış bir çalışma olarak yerini almıştır. Fransız keman ekolünün ve müziğinin gelişmesinde önemli payı olan bir diğer olgu da; 1725 yılında *A. Philidor* tarafından kurulan *Concert Spirituel* derneği ve bu derneğin bünyesinde düzenlenen halk konserleri serisidir. Düzenli konserler; kuşkusuz Fransız çalgı müziğinin gelişimine çok büyük katkı sağlamıştır. Özellikle opera temsillerinin yapılmadığı kutsal günlerde düzenlenen bu konserler; 1791 yılına kadar aksamadan devam etmiş ancak Fransız İhtilali'nin yarattığı karmaşa ortamı sırasında sekteye uğramıştır.

Almanlar XVII. yüzyıla kadar ulaşmış oldukları teknik düzeyi; XVIII. yüzyılda Avrupa'nın tümünde yaygınlaşmış olan İtalyan geleneği ile birleştirmek suretiyle keman müziği ve keman tekniğini farklı bir yöne taşımayı başarmışlardır. Vivaldi ve Locatelli gibi hem besteci hem de kemancı olan çarpıcı isimlerin teknik ve müzikal üstünlükleri, Alman kemancıları da derinden etkilemiştir. Dönemin büyük Alman bestecileri için keman müziği, kompozisyonun yan dalların biridir diğer yandan Vivaldi ve Locatelli için keman müziği, müzikal var oluşlarının nedenidir ve konçertonun yapısal gelişimiyle ilgili öncü adımları da bu anlayış doğrultusunda atmışlardır.⁵⁷ Bütün bu faktörlerin doğal bir sonucu olarak İtalya'da keman tekniği çarpıcı biçimde ilerlemiştir ancak J.S. Bach'ın az sayıdaki keman sonatı ve konçertosu; uzmanlık alanı tamamen keman müziği olmayan bir kilise müzisyeni için, hem teknik hem de müzikal standartlar açısından çok yüksek sanatsal nitelikler taşımaktadır.⁵⁸ J.S. Bach'ın Solo keman için Sonat ve Partitalar'ı; yorumculuğun en

⁵⁶ **Ibid.**, p. 347.

⁵⁷ **Ibid.**, p. 348.

⁵⁸ **Ibid.**

büyük ustalıklarını gerektiren ve keman sanatını yücelten bir başyapıt niteliğindedir. Teknik olarak bakıldığında; günümüzde kimi zaman “*yorumu imkansız*” olarak değerlendirilen bu eserin yorumu ile ilgili sorunsallar, Bach’ın kendi orijinal yazısındaki yaylarla ve çift sesli polifonik uygulamaların zorluk derecesiyle ilgilidir.

Keman müziğinin evrimi içinde bu sonat ve partitalar; Alman ve İtalyan geleneğinin bir bileşkesi olarak değerlendirilir ancak eser içindeki polifonik yapı öylesine yüksek bir teknik ve müzikal düzeyi gerektirir ki, yorumcunun yalnızca teknik donanımının değil aklının ve ruhunun da yeterli bir hazırlık sürecinden geçmesi zorunludur. Bach’ın keman için yazdığı diğer eserlerinin, İtalyan geleneğinin özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir. Keman ve klavsen için sonatları, İtalyan trio sonatını klasik tasarımını yansıtmaktadır.⁵⁹ Klavsende sol el bazen solo partiyi, sağ el armoniyi tamamlayan akorları ya da ilave polifoniye duyurur. Fransa’da Mondonville ve diğer bestecilerin de yapmaya çalıştığı gibi; Bach ta keman ve piyano arasında bir bağ kurmaya çalışmış, muhtemelen bu iki enstrümanın güçlü bir işbirliği içinde iyi sonuçlar verebileceğini öngörmüştür. Bach özellikle konçerto formunda İtalyan meslektaşlarına üstünlük sağlamış olsa da, müzikal yaşamında onun için çok önemli bir rol model olan Vivaldi’ye duyduğu saygı ve beğeniyi, bu bestecinin çok sayıda eserinin düzenlemelerini yaparak ifade etmiştir.⁶⁰ Bach’ın günümüze kadar ulaşan iki keman konçertosu ve iki keman için bir adet konçertosu bulunmaktadır. *Brandenburg* konçertoları olarak bilinen altı konçertosu, konçerto grosso formunda olup yalnızca yaylı çalgılar topluluğundan oluşmaz, altı konçertoluk bir set olan bu eserde bazı konçertolarda nefesli çalgılar ve solo klavsen de orkestraya katılır.

XVIII. yüzyıl Almanya’sında; Dresden ve Potsdam’da Frederick’in sarayı, keman müziğinin iki önemli merkezi olmuştur. Potsdam’da *Graun* kardeşler ve aynı zamanda iyi bir kemancı olan ünlü flüt virtüözü ve teorisyen *J.J. Quantz*, keman müziğinde önemli diğer isimlerdendir. Veracini’nin 1717 ve 1722 yılları arasında Dresden’de yaşaması; Almanya’da kemancılığın gelişmesi açısından oldukça etkili olmuştur.⁶¹ Aynı şehirde faaliyet göstermiş olan diğer önemli kemancılar; *J.D. Heinichen*, *J.G. Pachelbel*’dir.

⁵⁹ **Ibid.**, 349.

⁶⁰ **Ibid.**

⁶¹ **Ibid.**, p. 350.

Saray orkestrası etrafında şekillenen Mannheim Kompozisyon Ekolü; bünyesinde bazı iyi kemancıları da barındırmıştır. Bunlardan *J.W.A. Stamitz* (1717-1757) ve oğlu *Karl Stamitz* (1745- 1801) özellikle XVIII. yüzyıl sonlarında orkestra müzisyenliği ve orkestra disiplini alanında çok etkili çalışmalar yapmıştır.

2.2.3 XVIII. Yüzyılda keman Tekniğinin gelişimini Hızlandıran Formlar ve Eserler

Keman müziği beş temel müzik formu sayesinde gelişim sürecini devam ettirmiştir. Bunlar: sürekli bas veya piyano eşliğinde sonat, eşiksiz solo keman için sonatlar, süitler veya *capriccio* gibi virtüöz, keman konçertosu, varyasyonlar ve orkestra veya piyano eşliğinde kısa parçalar şeklinde sıralanabilir.

Solo konçerto dışında kalan bütün formlar 17. yüzyılda geliştirilmiştir.⁶² 17. yüzyıldan itibaren bu formlar; yeniden yapılandırılan, dans müziği için olduğu kadar bir solo enstrüman olarak da (öncelikle Monteverdi tarafından) orkestra içinde kullanılmaya başlanan keman için, özgün bir repertuar oluşturmak amacıyla geliştirilmiştir. Keman ve bas için bilinen en eski eser; *G.B. Cima*'nın, *Concerti ecclesiastici*'sinden bir sonattır (1610).

Keman ve sürekli bas için yazılmış Barok dönem sonatlarında keman; yarı doğaçlama akorları duyuran klavye ve sürekli bas tarafından desteklenen bir solist olarak görev yapmaktadır. Bu formda eserler ilk olarak 1620'li yıllarda ortaya çıkmış, Corelli'nin op.5 (1700) sayılı sonatıyla önemli bir aşama atmış, Tartini'nin op.1 (1734) sayılı sonatı ile olgunluk dönemini yaşamıştır.⁶³ 18. yüzyılda ise *Pietro Nardini* ve *Viotti* gibi bazı besteciler bas partisini iptal edip, klavyenin işlevine de son vererek bu tür sonatların yorumunu keman ve çello için düetler olarak tasarlamışlardır.

Daha sonraki yıllarda keman ve klavye (piyano, piyanoforte, klavsen) için sonatlar; keman ve sürekli bas için yazılmış olanlardan öne geçmeye başlamıştır. 1720'de J.S. Bach tarafından keman ve klavsen için yazılmış ilk önemli sonat

⁶² Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, cilt 13, McMillan Publishers, London, 1984, p. 847.

⁶³ *Ibid.*

koleksiyonu; trio sonatlara benzer bir biçimde büyük ölçüde üç partili bir dokuya sahip olup, üst iki parti keman ve klavsende sağ el tarafından, bas partisi ise klavsende sol el tarafından duyurulmuştur. Bach'ın bu koleksiyonu 1730'lu yıllara dek yayımlanmamış ve dolayısıyla Fransız besteciler tarafından tanınamamıştır. 1734 yılında Mondonville; klavsen partisinin ağırlıklı, keman partisinin ise ikinci planda olduğu op. 3 numaralı *Pièces de clavecin en sonates, avec accompagnement de violon* adlı eserini yayımlamıştır. XVIII. yüzyılın üçüncü çeyreğinde; temelde keman eşliğinde klavye için tasarlanmış, kemanın klavyedeki melodiyi altılı ya da üçlü alt sestten desteklediği ya da eşlik ettiği yeni bir sonat türü gelişmiştir. Daha sonra bu tür; W.A. Mozart'ın *Johann Schobert* ve *J.C. Bach*'tan miras aldığı ancak iki enstrüman arasındaki dengeyi daha çok eşitleyerek dönüşüme uğrattığı bir form halini almıştır. Bu dönüşümden sonra gerçek duo sonatlar yazılmaya başlanmıştır.⁶⁴

Eşliksiz keman müziği XVII. yüzyılda oldukça iyi bilinen bir tür olmuştur. Solo keman için yazılmış bilinen en eski eser, muhtemelen *H.I.F. von Biber*'in *Passacaglia*'sıdır. Aynı ölçüde önem taşıyan, *J.P. von Westhoff*'un Süiti ve altı Partita'sının, J.S. Bach'ın 1720'de yazdığı ve bu türün başyapıtları olarak nitelendirilen solo Sonat ve Partitalarının öncüsü olduğu düşünülmektedir. Eşliksiz solo keman müziği ve polifonik doku ile ilgili Alman geleneği, Bach'ın bu eserlerinde en üst düzeye ulaşmıştır. Sonatlar; ikinci bölümleri birer füğ olmak üzere, dört bölümden oluşan *sonata da chiesa* olarak, partitalar ise dans süitleri şeklinde tasarlanmıştır. İkinci partita olan re minör partita; *ciaccona* başlıklı benzersiz bölümle sona erer. J.S. Bach'ın; yazmış olduğu konçertolarda Vivaldi'nin etkisi altında kaldığı bilinmekle beraber, bu form söz konusu olduğunda kemanın teknik potansiyelini çok fazla kullanmadığı düşünülmektedir.⁶⁵

Handel ise Corelli ve Geminiani ile olan mesleki yakınlığına rağmen solo keman eserlerine çok fazla eğilmemiş ancak sürekli bas eşliğinde İtalyan *sonata da chiesa* stilinde altı adet sonat yazmıştır. Kendisi de bir kemancı olan Telemann sürekli bas ve keman için altı sonattan oluşan iki koleksiyon ve eşliksiz birçok fantezi bestelemiştir.

⁶⁴ **Ibid.**, p. 848.

⁶⁵ **Ibid.**, p. 849.

Halk konserlerinde gittikçe artan dinleyici kitlesini beklentilerini karşılamak üzere keman konçertosu bu yüzyıldan itibaren daha fazla virtüöz nitelikler içermeye başlamıştır. XVII. yüzyılda Tartini, Locatelli, Nardini ve Viotti; keman konçertosu ya da solo konçerto türünde en yetkin ürünleri veren besteciler arasında sayılmaktadır. Keman tekniğinde önemli gelişmelere öncülük eden solo konçertonun bu yüzyılda geçirmiş olduğu evrimle ilgili detaylı bilgilere, bir sonraki başlıkta yer verilmiştir.

Kısa formlar arasında varyasyonlar, yorumcular için temel müzikal materyaller arasında olmaya devam etmiştir. Bu türün mihenk taşları olarak, Corelli'nin op.5 no. 12 “*Folia*” varyasyonları (1700), Tartini'nin Corelli'nin bir *Gavotte*'u üzerine yazdığı 50 varyasyonu (*L'arte del arco*) sayılabilir.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında *Giovanni Legrenzi*, *Maurizio Cazatti* ve *G.B. Vitali* gibi besteciler; kemanın ifade olanaklarını geliştirmeye çalışmış ancak onu bir solo çalgıdan çok oda müziği çalgısı olarak kullanmışlardır. Corelli'nin altı *sonata da chiesa* ve altı *sonata da camera*'dan oluşan koleksiyonu, bir önceki yüzyıla ait gelişmeleri özetlemiş, kilise ve oda sonatı arasındaki ayrımın gittikçe yok olacağı gelecek otuz yıl için sonat yazımına esin kaynağı olmuştur. Sonat formu; Vivaldi (op.2 1712), Geminiani (op.1 1716), G.B. Somis, F.M.Veracini (op.1 1720) gibi besteciler ve eserleri sayesinde XVII. yüzyıl boyunca önem kazanmaya devam etmiştir.

Yukarıda kısaca değinildiği gibi konçerto, XVIII. yüzyılda virtüöziteyi öne çıkaran en önemli formlar arasında yer almıştır. Yüzyılın başlarında Torelli'ye ait solo konçerto örneklerinde keman için uzun ve ağırlıklı pasajlar yazıldığı ancak bunların zorluk derecelerinin orta düzeyde olduğu görülmektedir. Vivaldi'nin konçerto formu üzerinde yaptığı etkisini uzun yıllar sürdürecektir değişimler arasında; her türlü teknik ve ifade olanaklarını ele alışı, enstrümanın yüksek ses aralıklarını kullanışı ve sağ el uygulamalarında zengin çeşitliliğe yer verışı sayılabilir. 1730'lardan itibaren ise Tartini ve Locatelli gibi besteciler, konçerto formunda yaratıcılık ve üretkenlik konusunda bayrağı devralmışlardır. Tartini yazdığı 125 keman konçertosunda virtüözite sınırlarını zorlamış ve çerçevesini çizdiği konçerto formu geçerliliğini 1770'li yıllara dek korumuştur.

Locatelli'nin yazmış olduğu 12 konçertosu ve 24 kaprisi, keman tekniğine Paganini'ye kadar uzanan süreçte büyük aşama kaydettirmiştir.⁶⁶ Locatelli eğitimlelikle ilgilenmezken Tartini, kendi ekolünü yaratmış ve başta Padua olmak üzere tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Tartini'nin öğrencilerinden biri olan, güzel tonu ve ifadeli stiliyle ün kazanan Nardini; bir konçerto bestecisi olarak ustasının sahip olduğu keskinliği ve parlaklığı sergileyememiş ancak yazmış olduğu sonatlarla önemli bir yer edinmiştir. Nardini; ustası Tartini'nin yavaş-hızlı-hızlı olmak üzere üç bölümlü kesit anlayışını, ilk bölüm Allegro'sunu klasik sonat formu anlayışına yakınlaştıırarak bir adım öteye taşımıştır.

XVIII. yüzyılda yazmış olduğu eserlerle keman tekniğinin gelişimine önemli katkılar sağlayan bir başka besteci ise; *Pierre Gavinié*' dir. Op.1 ve 3 numaralı sonatları ve opus 4 numaralı konçertolarında, döneme özgü yoğun süslemeleri sadeleştirmiş ve kemanın ifade gücünü arttırmıştır.⁶⁷ Yazmış olduğu 24 kapisinin içerdii üst düzey teknik zorluklar, Paganini'nin dönemine dek aşılammış ve keman eğitiminin önemli kaynaklarından biri olmuştur.

Klasik Viyana Ekolünün önemli temsilcilerinden Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert gibi bestecilerin tümü keman için müzik yazmış olup daha çok sonat ve konçerto formlarına eğilmişlerdir. Bu bestecilerin yazmış olduğu eserlerle söz konusu formlarda belli standartları belirlediği düşünölmektedir. Haydn; kemanı bir oda müziği enstrümanı olarak değerlendirmiş, kemanın klavye ile beraberliğine pek rağbet etmemiştir ancak Haydn'ın yaylı kuartetlerinde kemanı ele alışı ve kullanışı enstrümanın teknik potansiyelini son derece zorlar niteliktedir.

W.A.Mozart'ın kemanla ilişkisi ise babasının ünlü bir keman pedagodu olmasından ötürü çok daha yakındır. Yazmış olduğu beş keman konçertosundan; no.3 Sol Majör (K216), no 4 Re majör (K218) ve no 5 La Majör (K 219), repertuarın en önemli örnekleri olarak görölmektedir. Teknik gösterilere çok fazla rağbet etmemiş olan Mozart hiçbir keman konçertosunda virtüöz seviyesinde zor pasajlara yer vermemiştir ancak yine de Mozart konçertoları doğru entonasyon ve ritimle yorumlamak bazen romantik bir konçertonun yorumundan bile güç olabilmektedir. İlk iki konçerto Avusturya-Alman geleneğini yansıtırken, dördüncü konçerto

⁶⁶ **Ibid.**

⁶⁷ **Ibid.**, p. 850.

kemancılık açısından en gösterişli ve uygun olanıdır. La majör tonundaki 5. konçerto; yavaş tempoda bir tutti girişi, kontrpantal yapıdaki Adagio ikinci bölümü ve Tempo di Minuetto başlıklı, içinde “*alla turca*” bir episod yer alan üçüncü bölümüyle en orijinal olanıdır.⁶⁸ Mozart’ın 26 adet keman sonatı bu formun; keman eşliğinde klavye sonatından her iki enstrüman arasında ağırlık dengesinin kurulduğu olgunluk dönemine kadar olan evrim sürecini de yansıtmaması açısından önemlidir.

Mozart’ın yapıtları Beethoven’a da büyük ölçüde ilham kaynağı olmuş ve op.12 numaralı üç adet piyano keman sonatında her iki enstrüman arasında Mozart’ın kurmuş olduğu dengeyi korumuştur. Bu üç sonattan sonra Beethoven; op.23,24, 30 (üç adet), 47 ve 96 numaralı yedi sonat daha yazmıştır. Beethoven; Mozart’ın bıraktığı noktadan bayrağı devralmış, keman ve piyanonun işbirliğini daha da güçlendirmiş, her iki enstrüman için de yüksek bir teknik düzey belirlemiştir.⁶⁹ Beethoven’ın re Majör tonundaki tek keman konçertosu; yazılmış olduğu ilk yıllarda çok fazla ilgi görmemiştir. İlk kez *Franz Clement* tarafından 1806 yılında seslendirilen bu konçerto, Leipzig’de *Joseph Joachim* tarafından seslendirildikten sonra ünlenmeye başlamıştır. Keman repertuarının en önemli konçertolarından biri sayılan bu eserin bu denli geç kabul görmesinin en büyük nedeni; XIX. yüzyıla özgü virtüöz gösterileri içermemesi daha derin bir müzikal anlayış gerektirmesidir.

2.2.3.1 Konçerto Formunun ve Solo Konçertonun Gelişimi

Gelişim süreci içinde her enstrüman için beklenen normal teknik ilerleme, keman konçertosunun keşfiyle hem kemancılar hem de besteciler için çok daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmış, bu form müzisyenler için oldukça etkili bir fenomen haline gelmiştir.

Yine aynı şekilde sonatın gelişimi de; kemancılık tarihi açısından büyük önem taşır. Söz konusu formların tarihsel gelişimi ile keman tekniği ve müziğinin gelişimi paralellik gösterir. Bu yüzden eski keman konçertosu anlayışını, bu formun kökenini ve ilerleyişini ayrıntılı olarak incelemek faydalı olacaktır.

⁶⁸ **Ibid.**

⁶⁹ **Ibid.**, p. 851.

Erken dönem keman konçertoları kemancılar tarafından; yaylı çalgılar eşliğindeki birden fazla keman için yazılmıştır. XVII. yüzyıldan önce yazılmış enstrümantal konçerto sayısı da pek azdır. Bunlardan, J.H. Schmelzer tarafından solo keman ve yaylı orkestrası için yazılmış olan bir örnek, 1664 tarihini taşır. Gerçek anlamda enstrümantal konçertolar, XVII. yüzyılın sonlarında Corelli, Torelli ve Albinoni tarafından bestelenmiştir. Bu başlangıç niteliğindeki çalışmalar, XVIII. Yüzyıl keman müziğinin ve “keman konçertosu” nun en üretken bestecisi olan Antonio Vivaldi tarafından geliştirilerek devam ettirilmiş, Locatelli, Bach, Leclair ve Tartini gibi besteciler ise bayrağı daha da ileri taşımışlardır.

Keman konçertosunu kapsayan temel prensipler bir süre vokal müzikte de kullanılmıştır. Özgün anlamında konçerto (*concertare* veya *concertato*); mücadele etmek demektir. 1600 yıllarında konçerto; “zıtlık” veya “kontrast” şeklinde ekstra bir anlamı da içermeye başlamış, bir koroya karşı bir diğeri, solo enstrümana karşı çalgı topluluğu şeklindeki düzenlemeyi işaret eder olmuştur. Bu yeni “zıtlık” anlayışı içindeki konçerto en çok vokal veya enstrümantal ansambl müziği içinde XVII. yüzyılın başlarında kendini göstermeye başlamış (örneğin Monteverdi’nin müziğinde) ancak temel prensiplerini de bünyesinde bulunduran çalgı topluluğuna özgü konçerto niteliğini, yüzyılın sonlarında kazanabilmiştir

Söz konusu ansambl formlarından biri de konçerto grosso’dur.⁷⁰ Bu formdaki konçerto türünde; genelde iki keman ve solo çellodan oluşan ve “concertino” olarak adlandırılan bir grup soliste karşılık; 1. ve 2. keman, viyola ve bastan oluşan ve “ripieno” olarak adlandırılan bir orkestra bulunmaktadır. Formu, dokusu ve bölümlerinin sıralanışı göz önünde bulundurulduğunda konçerto grosso; atası olan trio sonatın⁷¹ izlerini taşır.

Konçertonun temel prensibi olan zıtlık unsuru, solistin tüm orkestraya karşı varlığını ortaya koyuşunu ifade eder. Bölümlerin sayısı ve sırası da trio sonattaki gibidir; dört ya da daha fazla bölümden oluşmakta, bölümler yavaş-hızlı (genelde fugal yapıda)-yavaş-hızlı şeklinde sıralanmaktadır. Corelli’nin Op.6 sayılı konçerto

⁷⁰ **konçerto grosso:** İtalyanca büyük konçerto anlamına gelen; müzikal materyalin concertino adı verilen bir grup solistle, ripieno ya da ritornello adı verilen orkestra arasında değiştirilerek kullanıldığı Barok döneme özgü form.

⁷¹ **trio sonat:** Özellikle XVII. ve XVIII. yüzyılda sıkça kullanılan melodiyi çalan iki solo enstrümanla bir sürekli basın üç farklı partiyi oluşturduğu sonat formu.

grosso'ları, türün ilk örnekleri arasında sayılabilir.⁷² Sonraki dönemlerde; Vivaldi, Bach ve Handel gibi besteciler, bu formun diğer örneklerini çokça sunmuşlardır.

Corelli'nin trio sonatlarıyla, konçerto grossoları arasında kronolojik olarak kısa bir zaman dilimi vardır ancak solistin; büyük bir çalıcı topluluğunun karşısına çıkarılması durumu, hem uzun bir süreç hem de büyük bir adımdır. Bu adım; büyük ton, teknik yeterlilik ve yapısal değişim gibi unsurları içeren önemli sonuçlar doğurmuştur.

Kısaca, ilk enstrümantal (çalgısal) konçertolar olan konçerto grossolar, henüz bilindik konçerto formunu kazanamamış ancak solist ve orkestra ilişkisi/karşıtlığı içeriğini taşıma özelliğiyle keman müziğine büyük aşamalar kaydettirmiştir.

Konçerto grosso ların keşfinden kısa bir süre sonra solo konçertoların ilk olarak Albinoni ve Torelli'nin daha sonra da daha geliştirilmiş şekilde Vivaldi'nin yapıtlarında ortaya çıktığı düşünülmektedir. Solo konçertoda; bir tek enstrümanın büyük bir çalıcı topluluğuna karşın kendine has tınısıyla var olabilmesi olgusu söz konusu olduğundan bu formda, konçerto grosso formuna oranla solist orkestra karşıtlığı çok daha kolay bir şekilde elde edilebilmiştir. Solo konçertonun ortaya çıkışı kemancılık açısından şu önemli sonuçları doğurmuştur; solistin orkestrayla yarışacak güçte daha büyük tona sahip bir enstrümana sahip olması gerekliliği ve yine büyük ve homojen bir çalgı topluluğuna kontrast yaratabilecek bir tını elde etme zorunluluğu. İşte bu gelişmeler ve gereksinimler sonucunda Stradivari, daha güçlü ve daha büyük ton üreten “uzun” modelinin tasarımı için denemeler yapmaya başlamıştır. Sonuç olarak kontrast yaratma ilkesi solo konçertoda; tematik malzemeyi orkestraya verilenden farklı olarak solo enstrümana verilerek ve bunu yaparken de virtüöz nitelikleri ön plana çıkarılarak uygulamaya dökülmüştür. Bir başka açıdan bakıldığında bu ayrım solistin orkestracıdan çok daha yetkin bir teknik düzey sergilemesi zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir.⁷³ Solo konçerto aynı zamanda hem besteci hem de virtüöz kemancı için onu en iyi şekilde yorumlamak için gereken özgün tekniği geliştirmek anlamında teşvik edici bir güç olmuştur. Bu anlamda solo

⁷² Boyden, **op. cit.**, p. 332.

⁷³ **Ibid.**, p. 333.

sonat ve solo konçertonun; erken XVIII. yüzyılda özgün keman tekniğinin gelişimi ve virtüözite açısından konçerto grosso'lardan çok daha etkili olduğu düşünülmektedir.⁷⁴

Solist ve orkestranın keskin yakınlığı özellikle hızlı ilk bölümlerde açıkça görülebilen yeni ve özgün bir formu; ritornello formunu yaratmıştır. Konçerto grosso' da tezatlık; tıpkı trio sonattakine benzer bir anlayışla; birbirine denk olmayan çoklu ton yapılarının karşıtlığı ve piyano ile forte nüansların art arda kullanımı ile elde edilmiştir. Solo konçertoda kontrast elde etme ülküsü tematik malzemeyi ayrıştırma noktasına kadar ulaşmış ve solistlerle orkestranın çarpıcı bir biçimde birbirine direndiği yeni bir yapıyı: ritornello formunu meydana getirmiştir. Tipik olarak orkestra ritornello adı verilen açılış temasıyla esere başlar, solist daha sonra girer ve çarpıcı bir şekilde ön plana geçer, orkestra soliste hafif bir şekilde eşlik eder. Ritornello terimi “*küçük dönüş*” ya da “*tekrar kısmı*” anlamında kullanılmıştır. Özetlemek gerekirse ritornello form; solistin, değişen ve kontrast yaratan tematik firkirlerine karşı; tekrarlayan tutti şemasını işaret eder. Tematik olarak solonun girişleri tekrar edebilir, tutti temalarıyla bağlantılı olabilir ya da tamamen yepyeni bir şekilde ortaya çıkıp bu şekilde tam bir zıtlık duygusu oluşturabilir. Tekrarlayan ritornelloların tematik malzemesi genelde ya açılıştaki ritornellonun aynısıdır ya da benzerdir. Vivaldi tarafından geliştirilen tipik bir ritornello formu harf şeması olarak şöyle gösterilebilir.

R1, S1, R2, S2, R3, S3, R4, S4, R5

Örnek 12: Bu şemada R ritornelloyu veya ripienoyu, S ise soloyu ifade etmektedir.

İlk ritornello ve ilk solo tonikte başlar bir sonraki tema girişleri ya V. dereceye ya da ilgili majöre modülasyon yapar. Final kesitinde ise tekrar tona gelir.

Solo konçertonun bir başka özgün unsuru da solistin teknik ve müzikal yetkinliğini tek başına sergileyebildiği bir fantasia ya da kapris niteliğinde olan ve genellikle doğaçlama olarak yorumlanan kadanstır. Kadansın başlangıcı puandorg ibaresiyle gösterilir. Orkestra tam bir sessizliğe bürünür, hayranlıkla karışık imrenme ve hatta bir miktar sıkılganlıkla solistin teknik virtüözite gösterisini sergilemesini

⁷⁴ Ibid.

bekler. Bu; kadansın yapısal özellikleri içindeki olağan unsurlarından biridir.⁷⁵ XVIII. yüzyılın başlarında kadanslar bir dizi arpej, bariolage türü efektif virtüöz hareketleri kapsamış ve kadans boyunca bölüm içinde kullanılan tematik malzemeye birkaç kez atıf yapıldığı gözlenmiştir.

XVIII. yüzyıl ortalarına dek kadans, teorik olarak literatüre tam anlamıyla girememiştir ancak Quantz; kadansların eserin ana temasına uygunluk özelliği taşıması gerekliliğini savunarak bu müzikal malzemeye literatürde yer veren ilk teorisyenlerden biri olmuştur. Kadans, herhangi bir bölümde herhangi bir noktada yer alabilir ancak daha sonra Mozart gibi klasik dönem bestecilerinin konçertolarında da sıklıkla görüleceği gibi tercihen ilk bölümün sonunda yer alır. Bazen, hatta XVIII. yüzyılın başlarında da olabildiği gibi; Bach ve Vivaldi gibi bazı besteciler kendi kadanslarını notaya aktarmışlardır. Bunun en büyük nedeni muhtemelen, bu bestecilerin aynı zamanda birer yorumcu oluşu ve söz konusu eserleri kendilerinin de seslendirmiş olmalarıdır (Örnek 13).



Örnek 13: Vivaldi'nin yazmış olduğu bir kadans

Solo konçerto, İtalyan opera uvertürlerindeki anlayışa benzer bir şekilde kesin olarak üç bölümden oluşur ve bölümler şu şekilde sıralanır: hızlı, yavaş, hızlı.

⁷⁵ Ibid., p. 334.

Konçerto grossolar' daki sık polifoniye tezat olarak doku, son derece armonik bir nitelik taşır. Orta bölüm bir arya karakterinde olup birinci ve üçüncü bölümler arasında bir interlöd görevi yapar.

Bazı kaynaklarda “*orquestra konçertosu*” olarak adlandırılan üçüncü tür bir konçerto daha bulunmaktadır. Bu tür; solist olmaksızın yalnızca bir ansambl tarafından seslendirilen eski ve özgün konçerto prensibine uygundur. Bölüm sayısı ve sıralanışı kesin olarak sonat formundaki gibi olup ikinci bölümler sıklıkla bir füğ Allegro'sudur.

Konçertoyu türlerine göre kalıplaştırmak yerine temel prensiplerini göz önünde bulundurarak ele almak daha faydalı olabilir. Vivaldi'nin yazdığı çok sayıda konçertolarını iki temel konçerto prensibi doğrultusunda sınıflandırmak mümkündür: *ansambl konçertoları* (orquestra konçertoları) ve solist orkestra karşıtlığı prensibine uygun *solo konçertoları*. Bu şekilde bazı şaşırtıcı değişimleri, biçimsel karışımları ve bölüm sıralarını algılamak daha kolay olabilir. Söz konusu prensipler doğrultusunda XVIII. yüzyılda başlıca üç tür konçertodan bahsedilebilir: konçerto grosso, solo konçerto ve orkestra konçertosu. Bunların yanında bazı ara türlerin varlığından bahsetmek mümkün olsa da söz konusu türler bu üç ana türün niteliklerini tek bir konçerto içinde bir arada kullanma uygulamalarından ibarettir. Örneğin Vivaldi; Sol minör Konçertosu'nda yavaş karakterdeki ilk bölümü solistler olmaksızın bir ansambl konçertosu, ikinci bölümü ise füğ Allegro'su olarak yazmış daha sonra eklemiş olduğu iki bölümde ise bir solist koyarak eserin bu bölümlerini solo konçerto prensibiyle tamamlamıştır. Bu ara tür örneği dışında iki, üç ya da dört keman solistinden oluşan konçertolar solo konçerto olarak değerlendirilmeli konçerto grosso olarak ele alınmamalıdır.⁷⁶

XVIII. yüzyılın ilk yıllarındaki enstrümantal konçerto denemeleri ağırlıklı olarak solo keman ve yaylı orkestrası için yazılmış olmakla beraber bu durum sonraki yıllarda değişmiş, orkestralar yaylı grubu dışında nefesli grubunu da içermeye başladıkça, keman dışındaki enstrümanlar için daha çok sayıda konçerto bestelenmiştir. Vivaldi'nin dört yüzün üzerinde konçertosunun yarısı keman solo (bir, iki, üç ya da dört keman) için, geri kalan yarısı ise diğer yaylı çalgılar ailesindeki

⁷⁶ Ibid., p. 335.

farklı enstrümanlar ve nefesli çalgılar için yazılmıştır. Bach'ın ünlü Brandenburg Konçertoları üç ana konçerto türünün harmanlandığı, nefesli, yaylı ve klavyeli çalgıların hem orkestra içinde hem de solist olarak görev yaptığı eserlerdir.

Bu tez çalışmasında konçertonun gelişimi ve temel türleri ile ilgili görece detaylı bilgilerin yer alma sebebi; bu formun gelişimiyle keman tekniği ve yorumculuğundaki gelişimlerin yakın ilişki içinde olmasıdır.

2.3 XVIII. Yüzyılda Yazılmış Önemli Metotlar Işığında XVIII. Yüzyıl Keman Tekniği ve Yorumculuğunun İncelenmesi

Teknik; bestecinin müzikal anlayışının dinleyiciye iletilmesini mümkün kılan zorunlu bir araçtır. Quantz'ın ifadesine göre; bir müzik yapıtının yaratacağı olumlu etki; bestecisine olduğu kadar yorumcusuna da bağlıdır. Bu ifade; bestecinin müzikal amacını ve isteklerini kavrayabilmiş bir yorumcunun yaşamsal önemini vurgulamaktadır. Genel bir bakış açısıyla ele alındığında; müzikal sonuçlar elde etmek açısından; yorumcunun teknik yeterliliği ile ilgili unsurlar, enstrümanın mekaniği ile ilgili unsurlardan daha belirleyici olmaktadır.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında ve öncesinde yorumcular; günümüzde olduğundan çok daha özgür hareket edebilmekteydi. Bireysel beğeni ve tercihler baskı altına alınmaya başlandıkça, yorumcunun özgürlük alanı da daralmıştır. Eski dönemlerde notalar üzerinde bugüne oranla çok daha az sayıda işaretleme ve açıklamaya yer verilmiş olmasının nedenlerinden biri de, bu sözü edilen özgür yorumculuk anlayışıdır. XVIII. yüzyılda; yorumcunun, sanatsal olanakları bestecininkine eş değer bir sorumlulukla en usta şekilde değerlendirebilme yetisine sahip olduğu var sayılırdı. XVIII. yüzyılda, eğitilmiş bir müzisyen; zamanının müzikal, stilistik ve teknik eğilimlerine son derece hakim olarak yorumunu oluştururdu. Günümüzde de yorumu; seçilen eserin ait olduğu dönemi ve o dönemin müzikal eğilimlerini kavrayarak ele almak son derece büyük bir önem taşımaktadır. Bu noktada, yazılı metotları incelemek, dönemin müzikal yaklaşımlarına hakim olmak, yorumculuk sanatını ustalıkla bir düzeye ulaştırmak için çok faydalı bir yöntem olabilir. Özellikle bestecinin nota üstünde görece az sayıda işaretleme ve açıklamaya

yer vermiş olduğu bu yüzyıla ait teknik ve yorum unsurlarını anlamak, söz konusu metotların ayrıntılı bir şekilde incelenmesiyle mümkün olacaktır.

2.3.1 XVIII. Yüzyılın Önemli Teorisyenleri ve Keman Metotları

XVIII. yüzyılda ileri düzeyde kemancılara yönelik ilk metotlar, 1750 yılında ortaya çıkmıştır. Bu metotların bir pedagog gözetiminde kullanılması amaçlanmış, hem öğrenciye hem de eğitime müzikal anlamda yardımcı olması hedeflenmiştir. Bu ileri seviye metotlardan birincisi, 1751’de Londra’da yayımlanan Geminiani’nin yazmış olduğu *The Art of Playing on the Violin*’ dir. Bundan tam beş yıl sonra XVIII. yüzyılda en fazla etkiyi yaratmış olan Leopold Mozart’ın *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756) yayımlanmıştır.⁷⁷ Mozart bu metodu; keman çalmayı ve öğrenmeyi kolaylaştırabilecek hiçbir rehber kitap bulunmadığına dair kendisine ulaşan yakınmalar üzerine yazdığını ifade etmiştir. Leopold Mozart’ın XVIII. yüzyılda kendisinden önce yazılmış Fransız İngiliz ve Alman metotlarından haberdar olmadığı düşünülebilir. *Versuch einer gründlichen Violinschule* ilk kez yayımlandığında Mozart’ın Geminiani’nin metodunu da okumamış olduğu da açıktır çünkü Mozart, ancak ikinci baskıda ünlü Geminiani tutuşuna (Geminiani grip) atıfta bulunur. L.Mozart’ın metodu oldukça ilgi görmüştür. İlk baskısı 1764’te tükenmiş ve 1800’de dördüncü baskısı yapılmıştır. Metot; Hollandaca ve Fransızca’ ya çevrilmiştir.

Leopold Mozart’a göre; Quantz’ın kendisinininkinden dört yıl önce yayımlanmış olan kitabı, geniş kapsamlı bir inceleme niteliği taşısa da tam bir keman metodu değildir. Bu görüşün nedeni; Quantz’ın incelemesinin solo kemancılıktan çok orkestra kemancılığına ve sol el tekniğinden çok sağ el tekniğine odaklanmış olmasıdır. Quantz’ın incelemesi yeterince sistematik ve detaylı olmasa da değerli saptamalar içermektedir ve sonraki bölümlerde bu saptamaların bir kısmı ele alınacaktır.⁷⁸

⁷⁷ Ibid., p. 357.

⁷⁸ Ibid., p. 358.

Geminiani ve Leopold Mozart'ın büyük bir özen ve emekle oluşturdıkları metotları sıklıkla taklit edilmiş, Geminiani'nin ölümünden sonra metodunun basitleştirilmiş bir versiyonu Stephen Philpot tarafından yayımlanmıştır. Aynı şekilde *The Art of Playing the Violin*'in, kısaltılmış bir versiyonu Amerika Birleşik Devletleri'nde basılmış ve çok sayıda İngiliz yayımcı, Geminiani'nin isim hakkını satın almak için yoğun çaba harcamıştır. Leopold Mozart'ın metodu ise daha sonraki Alman teorisyenleri büyük ölçüde etkisi altına almış olmakla beraber, hiçbirinin Mozart'ın metodundaki teknik düzeyi yakalayamadığı iddia edilir.⁷⁹

Amatör ve başlangıç seviyesi kemancılar için rehber niteliğindeki metotlar XVII. yüzyılın sonlarından itibaren var olmuş ancak Mozart ve Geminiani'nin ulaşmış olduğu düzeye eş değer veya bunları da aşan bir metot, 1761'de bir Fransız tarafından yaratılmıştır. 1761'den önce XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da; Brossard, Monteclair ve Dupont gibi teorisyenlerin amatör kemancılara yönelik çalışmaları dışında, 1738'de Paris'te yayımlanmış olan Corette'in *L'Ecole d'Orpheé*' si, öncekilere kıyasla daha gelişmiş bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Bu metodun; Fransa'da İtalyan sonatının keşfinden sonra keman tekniğindeki gözle görülür ilerlemeyi yansıttığı ifade edilir. Corette metodunda hem Fransız hem de İtalyan stili kemancılığı tanımlamaya çalışmıştır. Kemanın İtalyan stilinde olduğu gibi çene altında tutulmasını önermiş, yine sağ elde hem İtalyan tekniğini hem de başparmağın kılların üstüne yerleştirildiği ve dans müziğinde kullanılan Fransız arşe tutuş tekniğini anlatmıştır. Corette'in kırk yıl sonra yazdığı son metodunda artık eski Fransız arşe tutuşundan hiç bahsedilmemiştir. Fransa'da büyük bir hızla gelişmeye başlayan teknik, eski stildeki arşe tutuşunu tamamen ortadan kaldırmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi 1761'de L'Abbé le fils'in *Principes du violon* adlı çalışmasına kadar Fransa'da yayımlanmış en gelişkin metot Corette'nin metodudur.

L'Abbe le Fils, asıl adıyla J.B. Saint Sevin'in metodu birçok açıdan incelenmeye değer bir çalışma olup, o dönemde büyük bir atılım içine giren Fransız ekolündeki ilerlemeleri de yansıtmaktadır. Metodun yayımlanmasından sonra Fransız kemancılar giderek İtalyan'ların bu alandaki liderliğine son vermiştir. L'Abbé le fils (1727- 1803) metodunda; bir dönem öğrencisi olduğu Leclair ve Mondonville'in bir

⁷⁹ Ibid.

adım ötesine geçmiştir. L'Abbé le fils, yazmış olduğu metodunda, Mondonville'in daha önce değinmiş olduğu doğal flajöleler dışında, yapay flajöleleri⁸⁰ de açıklamıştır. Paganini'nin ortaya çıkışına kadar flajölelerle ilgili en geniş bilgi ve en zor örnekler bu metot içinde yer verilenlerdir. *Principes du Violon*'u diğer XVIII. yy metotlarından ayıran bir başka özellik de; parmak uzatma konusuna yapmış olduğu vurgudur. Onlular, çift sesliler ve sağ el tekniği ile ilgili üst düzey örneklerle yer veren bu metot; kemanın, günümüzde olduğu gibi kuyruk bölümünün sol tarafında çenenin altında tutulması gerektiğini öneren ilk çalışma olmasıyla da büyük önem taşımaktadır. İfadenin güçlendirilmesinde son derece önemli bir araç olan vibrato konusuna değinilmemiş olsa da, crescendo ve diminuendo gibi nüansların yayın hangi bölgesinde ve ne şekilde uygulanması gerektiği ile ilgili çarpıcı bilgilere yer verilmiştir.

Almanya'da; Leopold Mozart'ın çalışması dışındaki metodik kaynaklar amatör bir düzeye hitap edebilmekten ve taklitçilikten öteye geçememiştir.⁸¹

İtalya'da ise erken XVIII. yüzyılda yazılmış bilinen tek metot, Carlo Tassarini'nin *Grammatica di Musica* (1741) adlı çalışmasıdır. İkinci, üçüncü ve yedinci pozisyon uygulamalarına yer veren bu çalışma da, ele aldığı konular açısından sınırlı olduğu eleştirilerine maruz kalmıştır. Geminiani'nin 1751 yılında yayımlanmış olan çalışması, Corelli' den itibaren büyük bir gelişme gösteren İtalyan ekolünü çok daha iyi açıklamıştır. Geminiani'nin metodu ilk olarak İngiltere'de ve İngilizce olarak yayımlanmış, daha sonra Fransızca ve Almanca olarak da basılmıştır ancak İtalyanca' ya çevirisi bulunmamaktadır.

Kemancılıkta en parlak dönemlerini yaşayan İtalyan'ların keman eğitimine yönelik metodik çalışmalara çok az yer verdiği görülmektedir. Bunun en önemli nedeni; söz konusu dönemde oldukça geçerli olan usta-çırak ilişkisi ve mesleki sırları koruma çabasıdır. Veracini ve Tartini; kemancılık tarihinin en büyük ustalarından ikisi, bu anlamda iyi birer örnektir. Her ikisi de dönemlerinin en parlak virtüöz kemancıları olmalarına rağmen, ayrıntılı bir keman metodu yazmamışlardır. Bunlardan sadece Tartini'nin kemanda süslemeler konusunu incelediği *Traité des*

⁸⁰ **yapay flajöle:** İngilizce'de fingered harmonics ya da artificial harmonics olarak tanımlanan kemandaki doğuşkanların; basılı olan birinci parmakla beraber hafifçe tel üstüne konulan dördüncü parmak tarafından duyurulması anlamına gelir.

⁸¹ **Ibid.**, p. 360.

Agreements isimli ilk basımı Fransızca'da yapılan bir çalışması bulunmaktadır. Bu çalışma Tartini'nin eğitimcilik kariyerinde tamamlayıcı bir unsur olarak görev yapmıştır. Leopold Mozart; kendi metodunun 1756 yılındaki yeni baskısında Tartini'nin süslemelerle ilgili incelemelerine atıfta bulunmuştur.

Çoğunlukla tüm metodik çalışmalar; bir noktadan sonra yetkin virtüözlerin uygulamaları ve yarattıkları etki alanı karşısında yetersiz kalmaktadır. Enstrümanın mekanik zorluklarıyla beraber müziğin dönemsel gereklilikleriyle ilgili zorlukları aşmakta, metotlar ve teorik çalışmalar tek başlarına çözüm olamaz. Leopold Mozart, çalışmasının başına yazdığı önsözde şöyle demiştir:

“...iyi bir stilin temellerini oluşturmaya çalıştım. Tek amacım buydu... Eğer kemancılıkla ilgili diğer tüm meselelere de açıklık getirmeye çalışsaydım, bu kitap şu ankinin iki katı uzunlukta olurdu.”⁸²

Genel olarak metotlar ve diğer teorik çalışmalar yalnızca farklı düzeylerde eğiticilik özelliği taşımakla kalmaz, yazılmış oldukları dönemin müzikal eğilimlerini de yansıtır. Örneğin Quantz ve Mozart, metotlarında profesyonel orkestracılık eğitimi ile ilgili çok sayıda bilgiye yer vermişlerdir. O dönemde orkestraların artmaya başlaması ve orkestra müzisyenliğinin saygın bir noktaya gelmesinin bunda çok büyük payı vardır. Quantz, ortalama bir orkestracının büyük teknik becerilere sahip olmadığını ancak solo performanstan önce orkestra deneyiminin gerekli olduğunu ifade etmiştir.⁸³ Mozart ise; az sayıda solistin iyi derecede deşifre yapabildiğini belirtmiş ve bunun nedenini orkestra deneyimlerinin yeterli olmamasına bağlamıştır.

Özetle XVIII. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş ve ileri düzeyde kemancılara hitap edebilmiş üç adet metottan bahsetmek mümkündür. Bunlar; Geminiani'nin, L. Mozart'ın ve L'Abbé le fils'in metotlarıdır.

⁸² **Ibid.**, p. 362.

⁸³ **Ibid.**, p. 363.

2.3.2 Keman ve Arşe Tutuşu

Keman metotları genelde kemanın ve arşenin nasıl tutulması gerektiği ile ilgili derslerle başlar. XVIII. yüzyılda üç türlü tutuş tekniğinden bahsetmek mümkündür.

Birincisi; yüzyılın başlarında geçerliliğini yitirmeye başlayan ve pozisyon geçişlerini son derece zorlaştıran; kemanın, köprücük kemiği ya da göğüs hizasında konumlandırıldığı tutuş yöntemidir.

İkincisi; kemanın çene altına yerleştirildiği ve çenenin kemanın kuyruk kısmının hemen sağına koyulduğu, Leopold Mozart'ın önerdiği yöntemdir. Ancak metot içindeki illüstrasyonlarda, Mozart'ın çenesini kuyruk kısmının tam üstüne yerleştirmiş olduğu gözlenmektedir.⁸⁴

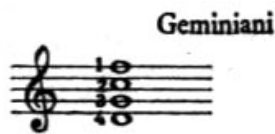
Üçüncü ve son tutuş yöntemi ise; kemanın çene altına, çenenin de kuyruk kısmının sol tarafına yerleştirildiği ve ilk olarak L'Abbé le fils (J.B. Saint Sevin) tarafından önerilen tutuştur. Geminiani'nin bu konuyla herhangi bir önerisi bulunmamakla beraber, metodun 1752 tarihli Fransızca baskısının ön kapağındaki resimde, kemanın çene altına, çeneni de kuyruk kısmının üstüne ve hafifçe soluna yerleştirildiği görülmektedir (Şekil 2).

⁸⁴ **Ibid.**, p. 369.



Şekil 2: Geminiani'nin kemanı tutuş şekli

XVIII. yüzyılda henüz çenelik icat edilmemiştir. Metotlarda tutuşla ilgili olarak; dirseğin ve sol elin pozisyon geçişlerinde çalışı en çok destekleyecek şekilde konumlandırılması unsuruna da değinilmiştir. Mozart'a göre kemanın sapı başparmakla işaret parmağı arasında kavranmalı ancak sap, bu iki parmak arasındaki oyuğa oturtulmamalıdır. Geminiani ve daha sonra onu onaylayan Mozart; doğru sol el pozisyonunun, dört tel üstünde aşağıda gösterilen parmaklar eş zamanlı olarak basıldığında çıkacak sonuca göre belirleneceğini ifade etmiştir. Bu yöntem "Geminiani tutuşu" (Geminiani grip) adı verilmektedir (Örnek 14).



Örnek 14: "Geminiani grip" adı verilen sol elde doğru tutuşu hazırlayan yöntem

Sol el başparmağı ve sol dirsek yüksek pozisyonların yorumunda anahtar konumunda görev yaparlar. Geminiani sol elde başparmağın daima işaret parmaktan biraz daha geride, yüksek pozisyonlarda ise sapın altında durması gerektiğini savunmuştur. Yüksek pozisyonlara çıkıldıkça sol dirseğin kemanın altında kemancının bedenine doğru çevrilmesi sol ele destek vermek açısından çok önemlidir.

Mozart, birinci pozisyonda sol el başparmağının sol teli üstüne fazlaca eğilmemesi gerektiğini bunun sol telinin tınsal özelliklerine zarar verebileceğini belirtmiştir. Dönemin keman tutuşu ile ilgili temel anlayışı bu şekildedir.

Erken XVIII. yüzyılda arşe tutuşu ile ilgili olarak da iki görüş bulunmaktadır. Biri İtalyan diğeri de Fransız arşe tutuşu olup sonuncusu, 1750'lere gelindiğinde geçerliliğini kaybetmiştir.

İtalyan arşe tutuş tekniğinde; arşe çubuğu dört parmak ve kıllarla arşe tahtası arasında duran başparmak tarafından kavranır. İşaret parmağı ve başparmağın konumu bu iki parmağın birbirine olan oranına ve arşe tahtasının yapısal özelliğine göre belirlenir. Arşe, topuk kısmının bir miktar yukarısından tutulur.

Fransız arşe tutuşunda ise; başparmak arşe kılının, diğer üç parmak arşe tahtası üzerine, küçük parmak ise kimi zaman arşenin kemancıya dönük tarafına yaslanır. Fransız keman ekolünün büyük bir ilerleme gösterdiği 19. yüzyılda bu tutuştan vazgeçilmiş olsa da günümüzün ünlü Bach araştırmacılarından *Arnold Schering*; özellikle Bach'ın solo sonat ve partitalarının yorumunda, dönemin içbükey formlu arşesinin ve yukarıda tarif edilen Fransız tutuş tekniğinin başarılı sonuçlar verebileceğini savunmuştur. Schering'in bu iddiası, diğer teorisyenler tarafından şiddetle eleştirilmiş olup yaygın olarak kabul görememiştir.⁸⁵

Arşe tutuşu; keman tutuşu ile doğrudan ilintili bir konudur. Çenenin, kuyruk kısmının soluna veya sağına yerleştirilmesine göre arşenin konumu da değişebilir.

XVIII. yüzyıl metotlarına göre sağ el dirseği çok fazla kaldırılmamalı ve kemancının bedeninden fazla uzaklaştırılmamalıdır aksi takdirde sol ve mi teli arasındaki geçişlerde istenmeyen köşeli hareketler ortaya çıkacaktır. Günümüz arşe tutuşuna daha yakın görünen L'Abbé le fils'in yöntemine göre; arşeyi kumanda eden

⁸⁵ David Boyden, "The violin and its technique in the 18th century" **Musical Quarterly**, XXXVI (1), p. 9.

en önemli parmak, işaret parmağıdır. Gerektiğinde işaret parmak, birinci ve ikinci boğumu arasındaki, bazen de ikinci boğumun ortasındaki noktadan arşeye basınç uygular. Mozart ise, günümüz arşe tutuş anlayışına yakın bir yaklaşımla, daha güçlü ton elde edebilmek için işaret parmağın ikinci ve üçüncü boğumu arasındaki noktadan arşe üzerine yerleştirilmesi gerektiğini savunur. Mozart ayrıca küçük parmağın, daha fazla kontrol için arşe çubuğu üzerinde serbest bir şekilde durması gerektiğini belirtir.

L'Abbé le fils'in; işaret parmağın diğer parmaklardan ayrı ve biraz daha uzak durması gerektiğini savunduğu tezi günümüz kemancılığı açısından çok tercih edilebilir bir yöntem değildir. L'Abbé le fils'e göre arşe teller üzerine dik açıyla değil ancak tuşe tarafına doğru biraz yatırılarak yerleştirilir. Bu öneri de; günümüzde arşenin tel üstüne tam kıl veya yarım kıl olarak yerleştirilmesi yöntemiyle benzerlik taşımaktadır.

2.3.3 Sol El Tekniği

2.3.3.1 Pozisyonlar, Parmak Uzatma-Çekme Yöntemleri

XVIII. yüzyılda sol el; Geminiani ve Mozart'ın metotlarında, yedi pozisyonu kapsayan diatonik, kromatik ve karma türleri içeren sistematik gam çalışmalarıyla güçlendirilmeye çalışılmıştır. Sol Majör gam, bu dönemde oldukça yaygın olarak tercih edilmiş, parmak numaraları (doigté/duate) ile ilgili çeşitli önerilere metotlarda yer verilmiştir.

L'Abbé le fils; *“iyi bir nedeni olmaksızın parmakların kaldırılmaması”* kuralını vurgulamıştır. Burada anlatılmak istenen; parmakların çalınması gereken notayı duyurduktan sonra da tel üstünde kalması, yeni notayı basmak üzere olan parmak dışında hiçbir parmağın özel bir nedeni olmaksızın havada olmamasıdır. Bu kural, günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Tınsal renk farklılıklarının açıkça belli olmaması için boş tel kullanımından gittikçe kaçınılır olmuştur. Birinci pozisyonunda boş tel yerine alternatif olarak dördüncü parmak tercih edilmiştir. L'Abbé le fils, dördüncü parmağı trillerde ve çift

trillerde oldukça etkin bir şekilde kullanmış ancak Quantz özellikle çift trillerde dördüncü parmak kullanmaktan pozisyon değiştirerek kaçınmayı tercih etmiştir.

Metotlarda rastlanan ve çift sesli pasajlarda 4- 4 şeklinde geçişleri tanımlayan parmak numaraları o dönemde tuşenin günümüzdekinden çok daha düz olmasıyla açıklanabilir. Her halükarda o dönemde de parmak numaraları, isabetli ve net bir entonasyon elde etmek amacıyla yazılmıştır. Boş teller; bazı gam pasajlarında, çift sesli pasajlarda, birtakım figürasyonlarda ve pozisyon geçişlerini kolaylaştırmak amacıyla kullanılmaya devam edilmiştir.

Kromatiklerde parmak, diyezlerde yarım ses ileri, bemollerde ise yarım ses geri kaydırılarak uygulanmıştır. Leopold Mozart, kromatiklerde diyezler ve bemoller arasındaki farklılığın ayırımına varmış ve yazmış olduğu parmak numaralarında bunu göstermiştir (Örnek 15).



Örnek 15: L. Mozart'ın kromatiklerde diyezler ve bemoller arasındaki farklılığı vurguladığı örnek

Kromatiklerde aynı parmağın kaydırılarak kullanılması yaygındır ancak bazen Quantz ve sistematik olarak Geminiani, her ses için farklı parmağın kullanıldığı çalım yöntemini savunmuşlardır (bkz. Örnek 15). Bu duate günümüz kemancılığı için dahi devrim niteliğindedir.⁸⁶

Flajöleler bu dönemde çok yaygın olarak kullanımda değildir ve Leopold Mozart, tamamen flajölelerden oluşan bir eser dışında bu tekniğin kullanımını reddetmiştir. Mondonville, parmak numaralarını basitleştirmek ve geçişleri azaltmak için birinci pozisyonda doğal flajöleleri kullanmıştır (bkz. Örnek 16).⁸⁷

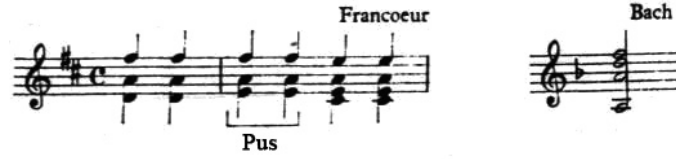
⁸⁶ Boyden, **op. cit.**, p. 375.

⁸⁷ **Ibid.**, p. 384.



Örnek 16: Mondonville'nin çift sesli pasajlarda sol eli rahatlatmak için doğal flajöleye başvurduğu örneklerden biri

Yazılı teorik kaynaklar ve metotlar ışığında bu dönemde; sol el başparmağının ve Mozart'ın *Überlegung* (bindirmek) diye adlandırdığı özellikle eksilmiş beşli vb. aralıklarda kolaylık sağlayan duatenin geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Başparmak özellikle akorların ilk ve son seslerinde birinci duatenin gerektiği yerlerde devreye sokulmuştur. Bu gibi durumlarda başparmak en kalın sesi basar (Örnek 17)



Örnek 17: Sol el başparmağının en kalın sesi duyurduğu alışılmadık uygulamaya örnekler

Leopold Mozart pozisyon geçişlerinin tercih edilmesi ile ilgili üç geçerli sebepten bahsetmiştir. Bunlar; gereklilik, uygunluk ve zarafet olarak tanımlanmıştır. Mozart'ın tanımladığı sebeplerden ilki, muhtemelen içlerinde en geçerli olanıdır çünkü kemanın ses aralığını genişletmek için pozisyon geçişleri zorunludur. Ayrıca keman için yazılan müzik yapıtları daha karmaşık ve zor bir hale gelmiş, çift sesli kullanımı artmış bu tekniği bazı noktalarda pozisyon değiştirmeden uygulamak imkânsız olmuştur. Yine tel değişimlerinin söz konusu olduğu bazı durumlarda çalışı kolaylaştırabilmek için pozisyon değişimleri önerilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi tınısal renk farklılıklarını önlemek amacıyla boş tel yerine pozisyon çıkışlarına başvurulmuştur. Diğer parmaklara göre daha zayıf olan dördüncü parmak yerine de pozisyon çıkışı ve parmak uzatma gibi yöntemler alternatif olmuştur. Özellikle L'Abbé le fils, pozisyon geçişlerinde *glissandolardan* kaçınmak için parmak uzatma yöntemini önermiştir. Parmak uzatma, çift sesli pasajlarda aralıkları genişletmek

komşu iki tel arasında kullanıldığında; onlu, on birli ve on ikili aralıkları ve kimi zaman *ünisonları* duyurabilmek için önerilmiştir.

Metodik kaynaklarda pozisyon geçişlerinin mekaniği ile ilgili çok ayrıntılı bilgiler mevcut değildir ancak Leopold Mozart ve diğer teorisyenler geçişlerde boş tellerden, noktalı veya tekrar eden seslerden faydalanılması gerektiğini savunmuşlardır. Böylelikle pozisyon geçişlerindeki istenmeyen duraksamaların en aza indirilmesi amaçlanmış olmalıdır. Pozisyon geçişleriyle ilgili standart bir formülden bahsetmek hiçbir zaman mümkün değildir. 1-2-3-4_1-2-3-4 şeklinde geçişin birinci parmakla gerçekleştirildiği ve elin büyük hareket yaptığı geçişler dışında, 2-3_2-3 veya 1-2_1-2 şeklinde özellikle kısa parmaklı yorumcular için elin küçük hareket yaptığı geçişler bu yüzyılda kullanımdadır. Pozisyon geçişlerinde sınırlı parmak numaralandırma formüllerinin bir başka nedeni de muhtemelen, çenelik ve yastığın henüz keşfedilmemiş olmasıdır. Ayrıca tutuşlarda henüz bir standartın yakalanamamış olması da bu noktada etkili olmuş olabilir.

XVIII. yüzyılda iyi yorumcular için normal sınır; mi telinde yedinci pozisyon ve diğer kalın tellerde üçüncü ya da dördüncü pozisyonudur. İyi yorumcuların bu pozisyonlara hakim olması gerektiği öngörülmüştür. Bu sınırlar çift sesliler söz konusu olduğunda aşılmıştır. Leopold Mozart, iyi bir kemancının bütün teller üstünde yedi pozisyonun tümünde yeterli ustalığa sahip olması gerektiğini ifade etmiştir.⁸⁸ L'Abbé le fils' de egzersiz sistemlerinde yedi pozisyonun tümüne yer vermiş, metodunda yer verdiği eselerde ise daha da yüksek pozisyonları; dokuzuncu ve onuncu pozisyonu kullandığı görüşmüştür.

İkinci pozisyon bu yüzyılda daha çok kullanılmaya başlanmış ve önemi artmıştır. Bazı tarihçilere göre ikinci pozisyonu ilk olarak Geminiani kullanmıştır. Metodunda ikinci pozisyona sık sık yer vermiş olsa da Geminiani'nin bu konuda ilk olduğu tam olarak kanıtlanamamıştır. L'Abbé le fils' te ikinci pozisyonu sıkça kullanmış ve Tartini, öğrencisi Maddalena Lombardini'ye yolladığı mektupta, bir egzersiz olarak bütün eseri ikinci pozisyonda çalmayı denemesini önermiştir.⁸⁹ Mozart ise; ikinci pozisyonda uygun gibi görünebilen birçok pasajın üçüncü pozisyonda da

⁸⁸ **Ibid.**, p. 377.

⁸⁹ **Ibid.**, p. 378.

rahatça çalınabileceğini ifade etmiştir. Bu tercih, entonasyon güvenliği bakımından daha uygun gibi görünmektedir.

Günümüzde yarım pozisyon olarak bilinen uygulama XVIII. yüzyılda da kullanımdadır ancak teorik olarak yalnızca L'Abbé le fils tarafından değinilmiştir. Metodunda “R” harfiyle belirttiği yöntem; elin tuşeye doğru hareket ettirilmesini işaret etmektedir. Aşağıdaki örnekte L'Abbé le fils'in bu yöntemin kullanılmasını önerdiği bir pasaj yer almaktadır (Örnek 18).



Örnek 18: L'Abbé le fils'in yarım pozisyon kullanımı önerdiği pasaj

Leopold Mozart metodunda; tınsal bütünlüğü koruyacak şekilde geçiş yapabilmekle ilgili birtakım önerilere yer vermiştir. Pozisyon geçişi yapmaya en uygun yerler; özellikle pozisyon inişlerinde, boş teller, benzer pasajlarda aynı parmak numaralarının kullanılabildiği, tekrar eden notada elin konumunun değiştirilebildiği ve noktalı ritmlerin bulunduğu yerlerdir (Örnek 19).



Örnek 19: L. Mozart'ın noktalı ritmlerde önerdiği pozisyon geçişi uygulaması

Yukarıdaki örnekle ilgili olarak Mozart şu açıklamayı yapmıştır:

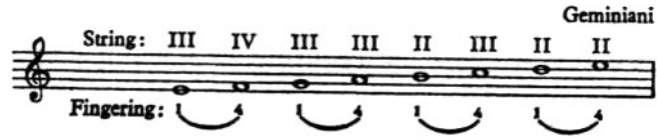
*“pozisyon inişi son derece güvenli bir şekilde yapılabilir şöyle ki; noktalı la notasında yay telden kaldırıldığında sol el rahatlıkla hareket edip birinci pozisyondaki fa notasını bulacaktır.”*⁹⁰

Ayrıca Mozart; pozisyonların iyi bir şekilde planlanması için kemancının sonraki ölçüleri de göz önünde bulundurmasını tavsiye etmiş, elin geriye veya ileriye

⁹⁰ Ibid., p. 379

doğru gereksiz hareketlerden kaçınmasını ve mümkün olduğunca pozisyonda kalması gerektiğini belirtmiştir.

Geminiani'nin pozisyon geçişleri için önermiş olduğu parmak numaraları incelendiğinde: 1-2-3_1-2-3-4; 1-2-3-4_2-3-4; 1-2_1-2_1-2-3; 1-2-3-4_1-2-3-4 gibi büyük geçişleri tercih edip pozisyon geçiş sayısını azaltma yoluna gittiği anlaşılmaktadır. Geminiani özel bir egzersizle elin pozisyon geçişlerindeki yatkınlığını arttırmayı amaçlamıştır (Örnek 20).



Örnek 20: Geminiani'nin pozisyon geçişlerinde yatkınlığı artırmak için önerdiği egzersiz

Mozart ve L'Abbé le fils; 2-3_2-3 veya 1-2_1-2 şeklinde daha küçük geçişler önermiştir.

Çift sesli pasajlarda özellikle alt partinin uzadığı yalnızca üst partinin hareketli olduğu durumlarda geçiş yapan parmağın kayarak diğer pozisyona geçmesi önerilmiştir ki bu çoğunlukla parmak uzatma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir (Örnek 21).



Örnek 21: L. Mozart'ın çift sesli pasajlarda parmak uzatarak pozisyon geçişi yaptırdığı pasaj

Bir başka çeşit geçiş yöntemi de; bir bağ altında tekrar eden notayı vurgulamak amacıyla özellikle Vivaldi tarafından kullanılmış olan yöntemdir (Örnek 22).

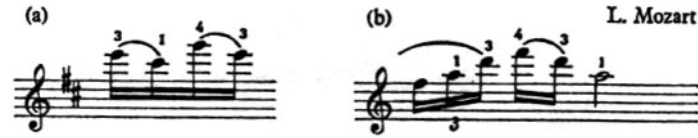


Örnek 22: Vivaldi'nin tekrar eden notayı vurgulamak için önerdiği pozisyon geçişi

Geçişlerde *portamento*⁹¹ kullanımı henüz çok yaygın olarak kullanılmamış olsa da zaman zaman ortaya çıktığı görülmüştür.

Tek tel üstünde uygulanan parmak uzatma yöntemi; enstrümanın ses aralığını genişletmek ve pozisyon içinde kalmak açısından oldukça kolaylık sağlayan bir yöntemdir. XVIII. yüzyılda bu yöntemin ne şekilde uygulandığına dair Leopold Mozart'ın metodunda yer alan örnekleri incelemek faydalı olabilir.

Örnek 23 (a)'da; yarım tonluk bir aralığın parmak uzatılarak çalınması önerilmiş, böylece tüm elin pozisyon geçmesi önlenmiştir.



Örnek 23a ve b: L. Mozart'ın yarım pozisyon geçişi uygulaması

Örnek 23 (b)'deki parmak uzatma, çok daha büyük bir aralık için önerilmiştir. Buradaki örnek, nispeten daha geniş ele sahip yorumcular için uygun olabilir. L'Abbé le fils; parmak uzatma yöntemini nota üzerinde “e” harfiyle göstermiş ve şu açıklamayı yapmıştır: “*Herhangi bir figürün üstündeki veya yanındaki ‘e’ harfi, ele geçiş yaptırmadan parmağın geriye ya da ileriye uzatılmasını/çekilmesini ifade eder.*”⁹²

İki tel arasındaki parmak uzatma uygulaması, özellikle çift sesli pasajlarda büyük önem taşır. İki komşu tel arasında elin normal pozisyonunda elde edilebilecek aralık, bir oktavdır ancak parmak uzatarak bu aralık; dokuzlu, onlu, on birli ve on ikiliye kadar genişletilebilir. XVIII. yüzyılda bu sınır on ikili aralıktır. Bu aralıklar çift sesli olarak ya da iki tel arasında ayrı ayrı çalınmıştır (Örnek 24).

⁹¹ **portamento:** İtalyanca'da taşınan anlamına gelen portamento; özellikle vokal tekniğinde bir sesin diğer sese bir miktar kayarak taşınmasını ifade eder. Keman gibi yaylı çalgılar ailesine mensup enstrümanlarda da portamento sıkça kullanılır ve bir tür glissandoyu ifade eder.

⁹² **Ibid.**, p. 380.



Örnek 24: Locatelli'nin on ikili aralıkları kullandığı pasaj örneği

XVIII. yüzyılda geçerli parmak uzatma ve çekme yönteminin uygulamalı örneklerinden bazıları aşağıdaki gibidir (Örnek 25):



Örnek 25: Vivaldi ve L'Abbé le fils'in uygulamış olduğu parmak uzatma ve çekme yöntemleri

2.3.3.2 Flajöleler

1750 yılından önce keman müziğinde doğal flajöleler bile nadiren kullanılmıştır. Flajöle konusu ile ilgili ayrıntılı bir araştırma yapmış olan Mondonville çalışmasında; yalnızca teorik olarak mümkün görünen doğal flajölelerin, çalıcının güvenle ve kolayca pozisyon değiştiremeyeceği yerlerde tercih edilmesini önermiştir. Mondonville doğal flajöleleri çift seslilerde elin pozisyonunu rahatlatmak için de kullanmıştır (bkz. Örnek 26).



Örnek 26a/b: Mondonville'in çift seslilerde sol eli rahatlatmak için doğal flajölelerden yararlandığı uygulama örneği b şıkında görülmektedir.

L'Abbé le fils; Mondonville'den yirmi beş yıl sonra, metodunda tüm doğal ve yapay flajöleleri tanımlamıştır. L'Abbé le fils'in bu önemli çalışması daha önceki bölümde Örnek 6'da gösterilmiştir. Yapay flajölede, birinci parmak tele normal bir basınç uygulayıp tel üstünde kalırken diğer parmak- ki bu genelde dördüncü zaman zaman da üçüncü parmak olur- aynı tel üstüne parmağın etli kısmıyla hafifçe dokunur.

L'Abbé le fils metodunda doğal ve yapay flajölelerin karma bir şekilde kullanıldığı bir menuet' ye de yer vermiştir. Örnek 6'da gösterilen bu menuet, tamamen doğal ve yapay flajölelerden oluşmaktadır. Sonndan bir önceki ölçüde (+) işaretiyle flajöle üstünde bir tril yer almaktadır. Üçüncü satırdaki "D" harfi, pozisyon inişini işaret etmektedir.



Örnek 6 : Mondonville'nin doğal ve yapay flajölelerin tümünü kullanarak yazdığı Menuet

2.3.3.3 Vibrato

Günümüzde vibrato sol el tekniğinin organik bir parçası olarak kabul edilir. XVIII. yüzyıl da dahil olmak üzere eski dönem kemancılığında ise vibrato; bazen süsleme niteliğinde ve efektif olarak kullanılmıştır. Devamlı vibrato ilk olarak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmış ve sol el tekniğinin önemli bir unsuru olarak kabul görmeye başlamıştır. Geminiani 1751 tarihli metodunda vibratoyu "küçük titretme" ve "tremolo" olarak ifade etmiş ve vibratonun devamlılığından bahsetmiştir. Geminiani vibrato ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

"Vibrato yapabilmek için; parmak enstrümanın teli üzerine güçlü bir şekilde bastırılır ve bilek ileriye geriye eşit bir şekilde yavaşça hareket ettirilir. Vibrato uzun süre devam ettirilirse ses kademeli olarak şişer. Bu esnada yay köprüye yakınlaştırılırsa ifade; görkemli ve asil bir karaktere bürünür. Daha küçük arşe kullanılarak uygulandığında ise acı ve korku gibi ifadeler yaratılabilir. Kısa

*notalarda uygulandığında ise vibrato, sesin niteliğini güzelleştirir. Bu nedenlerden dolayı olabildiğince sık uygulamakta fayda vardır.*⁹³

Devamlı vibrato; Leopold Mozart da dahil olmak üzere diğer teorisyenler arasında pek fazla rağbet görmemiştir. Mozart vibratoyu, bitiş notalarında veya bağlı uzun notalarda önermiştir. Devamlı vibrato yapan kemancılarla ilgili ise “ *her notada sürekli olarak vibrato yapan ve felçlileri andıran yorumcular var*” şeklinde sert bir eleştiri yapmıştır.⁹⁴

XVIII. yüzyıl vibratosunda elin salınımı, günümüzde olduğundan biraz daha küçük hareketlerle yapılmıştır. Mozart vibrato ile ilgili tanımlamalarında parmağın tel üstüne güçlü bir şekilde yerleştirildikten sonra tüm elin yavaşça hareket edilmesinden bahsetmiştir. Bu ifadelerden; dönem vibratosunun parmak ve bilekten yapıldığı, bütün kolun devrede olmadığı ve günümüz vibratosundan biraz daha geniş olduğu anlaşılmaktadır.

Bütün bu sınırlandırmalar dışında vibrato yavaş, hızlı veya gittikçe artan bir salınım ile uygulanabilmiştir. Tartini’ye göre:

*“Vibrato; parmak tel üstüne basılıp bilekten güç alınarak ve telden teması hiç kesilmeden uygulanmalıdır”*⁹⁵

Hızı değişkenlik gösterse de, XVIII. yüzyıl vibratosunun günümüzde olduğundan biraz daha yavaş olabileceği düşünülmektedir.

Eski dönemlerde; özellikle uzun notalarda, nüans dinamiklerine vibrato da eşlik etmekteydi. Geminiani bütün uzun notaların yumuşak bir şekilde başlatılıp, yayın ortasına gelirken şiddetinin artırılması gerektiğini ifade ederken muhtemelen vibratonun da bu uygulamaya eşlik etmesini istemiştir. Geminiani’nin; vibrato ile nüans dinamiklerini çoğu zaman birlikte kullanmış olduğu düşünülmektedir.

Leopold Mozart’ın bu konudaki açıklamaları son derece nettir. Mozart; çalıcının Adagio başlıklı bir eser içindeki uzun notayı zarif ve güzel bir şekilde duyurabilmesi için; yumuşak bir şekilde başlaması, yayın ortasına doğru sesin şiddetini artırması ve yine yumuşak bir şekilde bitirmesi gerektiğini ifade etmiştir. Mozart’ın vibrato ile ilgili diğer görüşleri şöyledir:

⁹³ **Ibid.**, p. 386.

⁹⁴ **Ibid.**

⁹⁵ **Ibid.**, p. 387.

“Uzun seslerin çalınması ile ilgili olarak; sol el parmağı yanal değil ama ileri-geri yani köprü ve salyangoz arasındaki doğrultuda, küçük ve yavaş bir şekilde salınmalıdır. Bu salınım; yumuşak tonlar elde etmek istenildiğinde yavaş, daha büyük bir ton söz konusu olduğunda ise hızlı olmalıdır.”⁹⁶

Mozart’ın vibrato ile ilgili tanımı, XVIII. yüzyılın diğer teorisyenlerinin tanımlamalarına göre çok daha ayrıntılıdır. Vibratoyu nüans dinamikleri bağlamında da ele almış vibratonun hızıyla ve sağ elle olan ilişkisi ile ilgili saptamalar yapmıştır.

L’Abbé le fils; metodunda vibratodan hiç bahsetmemiştir. Tartini’nin, vibratonun niteliği ve işlevi ile ilgili yorumları ise son derece ilginçtir:

“Bu süsleme; çalıcının insan sesini taklit ederek gerçekleştirebileceği messa di voce⁹⁷ uygulamasından doğmuştur ancak vibrato; doğası gereği entonasyonu deforme eden bir tekniktir ve vibrato uygulanan ses asla sabit olmaz ya biraz tiz ya da bira pes kalır.”⁹⁸

Tartini’ nin vibrato ile ilgili kısıtlayıcı ve nispeten olumsuz agibi görünen yorumları son derece ilginç olmakla beraber, XVIII. yüzyıl eğilimlerine vakıf olmak adına kayda değer bir bilgidir.

Son olarak; vibrato kemancılık sanatında uzun yıllardan beri varlığını sürdürmüş ve halen sürdürmekte olan önemli bir unsurdur ancak Geminiani dışındaki XVIII. yüzyıl teorisyenleri, vibratoyu sol el tekniğinin temel unsurlarından biri olarak değil de bir süsleme aracı olarak görmüşlerdir. Vibrato bu dönemde orkestra müzisyenlerinin değil ama ileri düzeyde yorumcuların ve solistlerine kullandığı bir teknik olmuştur.

2.3.4 XVIII. Yüzyılda Sağ El Tekniği

XVIII. yüzyılda sağ el tekniği; teorisyenleri sol el tekniğinden daha fazla meşgul etmiştir. Sıklıkla aynı pasajda farklı arşe kullanımı ile farklı etkiler elde edildiği görülmüştür. XVIII. yüzyılda sağ el ve arşe tekniğinin, yalnızca legato ve

⁹⁶ **Ibid.**

⁹⁷ **messa di voce:** Aynı ses üzerinde kademeli olarak crescendo ya da diminuendo uygulama tekniğine verilen ad.

⁹⁸ **Ibid.**, p. 389.

detache (détaché) den ibaret olduğu düşüncesi bir yanılgıdır.⁹⁹ Döneme ait birçok metotta; arşenin enstrümanın ruhu olduğu ibaresi yer alır. İyi bir yorumun; sağ ve sol elin iyi koordinasyonuna bağlı olduğu, sağ elin ustalıkla kullanımının ifadeyi ve stilistik nitelikleri olumlu yönde etkileyeceği düşüncesi o dönemde de benimsenmiştir.

XVII. yüzyılda sağ el tekniğinin ve arşe kullanımının temel prensibi belirlenmiş olup, Mozart, bu konuyla ilgili şu ifadelerle yer vermiştir:

“Ölçü, bir es ile başlamadığı sürece, her ölçünün ilk notası çekerek çalınır, üst üste iki çekerek arşe oluşsa bile bu kural geçerlidir.”¹⁰⁰

Buna “çekerek kuralı” adı verilmiş, kuvvetli zamanlarda ve temponun izin verdiği ölçüde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Çekerek kuralıyla bağlantılı olarak, kuvvetsiz zamanlarda ve aksansız notalarda da arşe iterek kullanılmıştır. Örnek 27’de günümüzde de sıkça görülen art arda iterek arşe uygulaması yer almaktadır.



Örnek 27: Art arda iterek uygulaması

Çekerek kuralı, uzun süre Fransa’da etkinliğini sürdürmüş ancak daha sonraları, belli değişimlere uğramıştır. Geminiani; çekerek kuralını şiddetle eleştirmiş, Quantz ise, bir arşenin çekerek mi ya da iterek mi uygulanacağını elde edilecek sonuçların değerlendirilmesine göre belirlemek gerektiğini ifade etmiştir. Mozart, kurala bağlı kalmakla beraber, eserin temposu ve ifade özelliklerini göz önünde bulundurmaya da ihmal etmemiştir. Örnek 28’de çekerek kuralının her ölçünün ilk vuruşunda uygulanmış olduğu görülmektedir.



Örnek 28: Çekerek kuralının her ölçünün ilk vuruşunda uygulanması

⁹⁹ Boyden, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Örnek 29’de ise 3/4’lük zamanda çekerek kuralı kullanımının yaratacağı sorunun ne şekilde çözüldüğü ile ilgili bir öneri yer almaktadır. Bir birini takiben yer alan iki çekerek arşede çalıcı ya arşeyi kaldırıp tekrar yerleştirmeli ya da arşenin farklı bölümlerini kullanmalıdır.



Örnek 29 3/4’lük zamanda çekerek kuralının uygulanması halinde arşenin ters gelmemesi için XVIII. yüzyılda üretilen çözüm

Kaynaklar, her iki yönleme de yer verir ancak ikinci metodun tercih edildiği görülmektedir.¹⁰¹ Leopold Mozart; sağ elde arşe tekniği ile ilgili olarak geliştirdiği özgün kuramında arşeyi dört bölüme ayırmış ve bu ayrımı nüanslara göre belirlemiştir. Örneğin piyanodan crescendo ile forteye giden ve sonra tekrar diminuendo ile piyanoya düşen bir ses için; arşenin tamamını kullanmak ve ortaya gelindiğinde sesi bir miktar şişirmek-ki buna “swell” adı verilmektedir- Mozart’ın *mesa di voce* olarak tanımladığı bölümdür.

Çok sayıda arşe olasılığını içeren kısa kesitler, çeşitli arşe kullanımı yöntemlerini açıklamak için metotlarda son derece yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Geminiani bu bağlamda; altı notalık kısa bir kesitte, altmış dört çeşit arşe uygulaması önermiştir. Tartini ise, tema üzerine varyasyonlarda bu tür uygulama örneklerine yer vermiştir. Örnek 30’da 4/4 lük zamanda kısa bir kesit için Mozart’ın verdiği, çeşitli arşe kullanımı uygulamaları görülmektedir. Örnek 30’da 3/4’lük zamandaki pasajın dört farklı arşe uygulamasıyla ne şekilde yorumlanacağı gösterilmiştir.



Örnek 30: 4/4’lük zamanda Mozart’ın kısa bir kesit için verdiği çeşitli arşe kullanımı uygulamaları

¹⁰¹ Ibid., p. 30.



Örnek 31: 3/4'lük zamanda dört farklı arşe uygulamasıyla pasajın ne şekilde yorumlanacağına dair örnek

XVIII. yüzyılda arşe tekniği ile ilgili asıl zorluklar, notalar üzerine konulan noktalar ve değişik arşe tekniği uygulamalarını sembolize eden işaretlerin algılanması ile ilgilidir. Bu dönemde, günümüzde “çekiç” olarak bilinen işaretler veya taksim işaretleri kullanılmıştır. Bu işaretler, aynı anlama gelmekle beraber matbaadan kaynaklı farklılıklar göstermiştir çünkü aynı müzik eserinin farklı basımlarında, aynı arşeler üstünde değişik işaretlere rastlanmaktadır.

XVIII. yüzyılda tek bir nota üzerindeki, arşe işareti (çekiç, nokta, çizgi ya da taksim) o notanın “*staccato*” ya da “*detache*” olarak çalınması anlamına gelmektedir. Quantz Adagio başlıklı eserlerde, *staccato*’nun Allegro’daki kadar kısa çalınmaması gerektiğini, aksi takdirde Adagio’nun çok kuru tınlayacağını ifade etmiştir. XVIII.yy da “*spiccato*” zıplatılarak çalınan bir arşe tekniği değil, *staccato* ile eş anlamlı olarak algılanmıştır. Ancak, *staccato*’nun farklı uygulamaları mevcuttur. Örneğin, kaynaklar *detache*’nin aynı arşe hızında farklı kullanımlarından bahseder.¹⁰² Yavaş tempolarda arşe her notadan sonra telden bir miktar kaldırılır; ancak hızlı tempolarda tel üstünde kalır.

Quantz’ın bu konuyla ilgili tespitleri; XVIII. yüzyıl’da sağ el kullanımına dair aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Quantz; “*staccato*” terimini Almanca “*abgestossen*” kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanmıştır. Quantz; *staccato* notaların özellikle işaretlendirilmesi gerektiğini, bütün bir eserin bu şekilde çalınmasının alışılmadık bir durum olduğunu belirtmiştir. *Staccato*; Quantz’a göre notaların kısa ve telden kaldırılarak çalınması anlamı taşır ancak arşe telden sadece tempo uygunsa kaldırılabilir. Allegro tempoda sekizlik notalar veya Allegretto’da birbirini takip eden onaltılıklar küçük arşe ile ve telden hiç kaldırılmadan çalınmalıdır. Hızlı

¹⁰² Ibid., p. 31.

tempoda arşe kaldırılırsa tekrar tel üstüne yerleşecek vakit olmayacaktır. Bu ifadelerden XVIII. yüzyılda spiccato'nun yaygın bir şekilde kullanılmadığı sonucu çıkarılabilir.

Geminiani'nin bu konuya yaklaşımı oldukça nettir. Geminiani'ye göre dikey karakterli arşe hareketleri bağ içinde yazıldığında yorumun karakterini tempo ve içerik belirler. Yavaş tempoda staccato işaretli bağlı notalar; aynı yay içindeki her notayı keskin bir şekilde belirterek ve telden kaldırmayarak çalmak anlamına gelmektedir. Örnek 32'de günümüzde sadece staccato diye anılan ancak Geminiani tarafından "bağlı staccato" olarak tanımlanmış bir sağ el uygulaması yer almaktadır.



Örnek 32: Geminiani tarafından bağlı staccato olarak adlandırılan sağ el uygulaması

Her birinin değeri eşit olmayan bir grup nota içinde kullanılmış staccato işaretleri ise farklı bir anlam taşımaktadır. Söz gelimi Örnek 33 a ile ilgili olarak Mozart; hem a hem de b şıkkında noktalı onaltılık olan ince mi notasının detaşe, otuz ikilik notanın ise telden kaldırılarak çalınması gerektiğini belirtmiştir. Örnek 33 b'de otuz ikilik nota ilk figürde arşenin uç kısmında geldiğinden arşeyi telden kaldırma işlemi biraz daha güçleşmektedir. Bu iki tür arşe kullanımı XVIII. yüzyılda; aynı pasajda farklı arşe kullanımlarıyla beraber farklı etkiler elde edilebileceği bilincinin de yerleşmiş olduğunu göstermektedir.



Örnek 33: a,b L. Mozart'ın önerdiği sağ el uygulamaları

Hızlı tempoda bağ içindeki düşey yay hareketleri o dönemde günümüz spiccato'suna benzer atımlı yay hareketleri ya da telden kaldırılarak uygulanan yay

hareketleri anlamına gelebilmektedir.¹⁰³ Örnek 30’da 5 ve 6 numaralı uygulamalar grup spiccato olarak tanımlanabilir. Leopold Mozart; bu uygulamanın arşe telden kaldırılarak yapılmasını önermiştir. 5 numaralı uygulama; Carl Flesch tarafından “*ricochet*”¹⁰⁴ olarak adlandırılmış olup, günümüzde nadiren kullanılmaktadır.¹⁰⁵ Aynı örnekteki 7 numaralı uygulama şüphesiz uçan staccato diye adlandırılan sağ el tekniği uygulamasıdır. Mozart; bu uygulamada staccatonun arşe yukarı doğru seri hareketlerle kesik kesik sürülerek çalınabileceğini ifade etmiştir.

XVIII. yüzyılda sağ el tekniğine dair uygulamalarla ilgili işaretlemeler belli bir standardizasyona ulaşamamıştır ve kimi zaman partisyonlarda bu işaretler eksik ya da fazla yazılmıştır. Özellikle Fransız partisyonlarında noktalar; uzun detaşe kullanımının gerektiği yerlerde bile görülmektedir. Kesinlik taşımamakla birlikte; staccato nokta ile gösterildiğinde yay tele, çekiçe gösterildiğinden biraz daha az yapıştırılır anlamı taşımıştır. Aynı durum bağ içindeki notaların yorumunda da geçerli olmuştur. Günümüzde de geçerli olan; tek bağ içinde birden fazla notanın durdurularak kesik kesik çalınması anlamına gelen “bağlı staccato” XVIII. yüzyılda da sıklıkla kullanılmıştır.

Bağlı olmayan tek bir staccato nota, XVIII. yüzyılda alt yarıda ve sonunda telden kaldırılarak çalınmıştır. Bu tür bir kullanım orta ve yavaş tempolarda mümkün görünmektedir. Daha hızlı tempolarda eski arşeler; orta ve üst yarıda iyi cevap verebilmiş ve günümüz *sautillé* tekniğindeki benzer bir sonuç arşenin üst yarısında elde edilebilmiştir.

XVIII. yüzyılda bağ içinde nokta ile ifade edilmiş staccato uygulamaları özellikle Andante ve Adagio gibi yavaş karakterli eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Leopold Mozart çekiç işaretiyle ifade edilmiş bağ içindeki staccato uygulamalarını hem çekerek hem de iterek arşelerde, zaman zaman tek bağ içine çok sayıda nota alarak dahi uygulamıştır. Aşağıdaki örneklerde Mozart’ın bu uygulamalarından bazıları nota üzerinde ifade edilmiştir (Örnek 34).

¹⁰³ **Ibid.**, p. 33.

¹⁰⁴ **ricochet**: Türkçe’de “sekme” anlamına gelen bu terim; yaylı çalgılar tekniğinde arşenin, temel hareketten sonra kendiliğinden, tel üstünde birden çok kez sektirilmesi anlamına gelir.

¹⁰⁵ **Ibid.**



Örnek 34: L. Mozart'ın bağ içinde staccato uygulamaları

Bağlı tremolo olarak da ifade edilen ve bir bağ içinde tekrarlayan notalar anlamına gelen sağ el uygulamaları, arşenin temas derecesine göre farklı çeşitlilikte ortaya çıkmıştır. Eğer notalar üzerinde nokta ya da çekiç işaretleri varsa bağlı tremolo daha kesik, eğer bu işaretlerden herhangi biri yoksa daha legato karakterde ve notaların her biri daha yumuşak vurgulanarak çalınmıştır.

XVIII. yüzyılda kullanılmış, staccato olmayan bağlı arşe uygulamaları arasında; dalgalı bir çizgi ile ifade edilen ve farklı teller arasında arşenin gidip gelmesi anlamı taşıyan ondeggiando Örnek 35, aynı notanın farklı tellerde birinin boş tel diğerinin basılarak çalındığı bariolage Örnek 36 (hem bağlı hem de ayrı çalınabilir) ve akorların arpej olarak çalındığı arpeggiando sayılabilir. Arpeggiando bir sonraki kısımda da bahsedileceği üzere XVIII. yüzyıl teorisyenleri tarafından, “*kırılarak çalınan akorlar*” olarak değerlendirilmiş ve çift sesli uygulamalarının alt kategorisinde ele alınmıştır.



Örnek 35: XVIII. Yüzyıla özgü ondeggiando uygulaması



Örnek 36: XVIII. Yüzyıla özgü bariolage uygulaması

2.3.5 Çift Sesliler

Kemanda polifonik stilde yorum anlayışı XVII. yüzyılın sonlarında Almanlar tarafından oldukça yüksek bir düzeye ulaştırılmıştır. XVIII. yüzyılda bu anlayış Almanya'da devam etmiş, İtalya ve Fransa'da da kabul görmeye başlamıştır. Bach'ın solo keman için Sonat ve Partitaları bu türün doruk noktası olarak kabul

edilmektedir. En yetkin yorumcular için bile bu eserler, içermiş oldukları teknik ve müzikal zorluklarla farklı bir önem taşımaktadır. Buna rağmen Bach'ın sonatları ve benzer eserlerle ilgili zorluklar, biraz da notasyonun ve o dönemde kullanımda olan arşenin yanlış bir bakış açısıyla değerlendirilmesinden kaynaklanabilmektedir.¹⁰⁶ XVIII. yüzyılın en detaylı metodik kaynaklarında bile çift seslilerin ne şekilde uygulanması gerektiğine dair açıklamalar sınırlıdır. Bunun nedeni; döneme özgü yorum geleneğinin iyi anlaşılmış olması ya da bazı durumlarda kararın yorumcunun bireysel tercihlerine bırakılmasıdır. Yanı sıra, günümüzde çift seslilerle ilgili problem olarak tanımlanan bazı noktalar XVIII. yüzyılda şimdiki kadar önem arz etmemiş olabilir.

Bu dönemde; iki sestten oluşan çift sesli uygulamalarıyla ilgili en büyük sorun; bağların nereye konulacağı ya da nerelerde ayrılacağı konusunda ortaya çıkmıştır. Genel olarak çift sesli notalar, fiziksel olarak mümkün olabildiği ölçüde uzatılır. Döneme özgü bazı parmak kullanımlarından da anlaşılabilirdiği gibi bazı kemancılar, pozisyon geçişleri sırasında dahi bu sesleri tutmaya çalışmışlardır (bkz. Örnek 37).



Örnek 37: Pozisyon geçişleri sırasında çift sesli notaların olabildiğince tutulduğu uygulamalardan Geminiani'ye ait bir örnek

Leopold Mozart, çok daha geniş aralıklar söz konusu olduğunda dahi her iki notanın da olabildiğince tutulması gerektiğini savunmuştur. Örnek 38'de görüldüğü gibi alt partideki tüm seslerin birinci pozisyonunda çalınması istenmiştir.

¹⁰⁶ Boyden, *op. cit.*, p. 427.



Örnek 38: Pozisyon geçişleri sırasında çift sesli notaların olabildiğince tutulduğu uygulamalardan L. Mozart'a ait bir örnek

XVIII. yüzyılda daha gelişmiş bir sol el tekniği ile beraber, çift sesli uygulamalarındaki zorluklar da artmıştır. Onlular gibi büyük aralıklı çift sesli uygulamaları yaygınlaşmış, parmak açma ve uzatma tekniği daha sık kullanılır olmuştur. Boş tel kullanmaksızın kalın tellerde çift sesli ünison uygulamaları Geminiani ve Aubert tarafından kullanılmıştır (Örnek 39a-b).



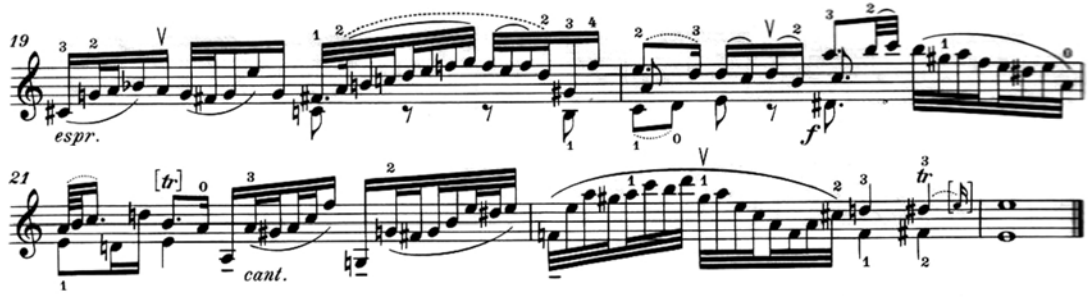
Örnek 39: a), b) Çift sesli ünison uygulamalarına örnek

Leclair; çift sesli tril uygulamalarına oldukça sık başvurmuş, Leopold Mozart, altılı aralıkta son derece zor bir çift sesli tril örneğine yer vermiştir (Örnek 40).



Örnek 40: Çift sesli tril uygulamalarına örnek

Çift sesli tril uygulamasına Bach'ın La minör solo sonatının ilk bölümünün sonunda da rastlanmaktadır (Örnek 41).



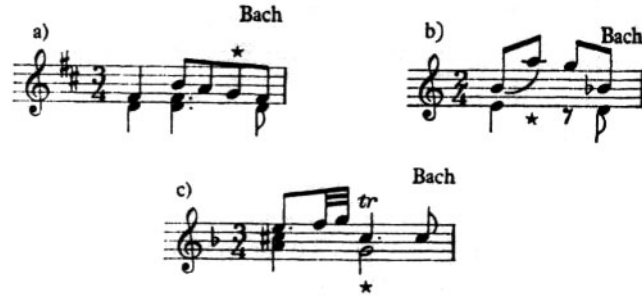
Örnek 41: Bach La minör solo sonatın ilk bölümünün sonunda yer alan çift tril uygulaması

Üç ve dört sesli akorların yorumunda ise; XVIII. yüzyıl notasyonunda bu akorların belirtildiği süre kadar tutulması ibaresi, özellikle günümüz kemancıları için bir karmaşa yaratmaktadır. Modern çalıcıya göre notada yazan her ne ise, geçerli olan da odur ve bu anlayış tüm eserlerde aynı şekilde işler. Bach; üç ya da dört sesli akorlar yazdığında ve nota üzerinde bu akorların tutulduğu ibaresi yer aldığında modern çalıcı, bu üç ya da dört sesin birden belirtildiği süre kadar uzatılması gerektiği sonucunu çıkarır. Ancak bu şekilde “tutarak” ve uzatarak çalma geleneği, Bach’ın arşenin o dönemdeki yapısal özelliklerine dayanarak öngördüğü bir stil olarak düşünülmektedir. Yukarıda bahsedilen her iki önermede de bazı yanılgılar bulunduğu tartışması halen sürmektedir. Şöyle ki; eski dönemlerde özellikle ritm söz konusu olduğunda keman notasyonları, tam bir netlik taşımamaktadır ve polifoni, çalıcının melodik ve armonik fonksiyonlarla ilgili ayrımı kavrayıp müzikal hareketi görebilmesi için uzun değerlikli notalarla belirtilmiştir.¹⁰⁷

İcracı; eski dönemlere özgü notasyon anlayışı ile ilgili tarihi bilgiye sahip olmasa dahi, partilerden yola çıkarak ritmle ilgili belirsizlikleri kolayca gözlemleyebilmektedir. J.S. Bach’ın eserlerinde yer alan birçok pasajda, belirtilen sürede çalınması eski arşe ile dahi imkansız ritmik kombinasyonlar yer almaktadır.¹⁰⁸ Aşağıdaki örneklerde yıldız işaretiyle belirtilen yerler, fiziksel olarak yazıldığı gibi çalınması mümkün olmayan noktaları göstermektedir (Örnek 42).

¹⁰⁷ Ibid., p. 429.

¹⁰⁸ Ibid., p. 430.



Örnek 42: Çift sesli tril uygulamalarına örnek

Uzatılan ya da “tutulan” akorlarda tüm seslerin aynı anda çalınması gerektiğini savunan anlayış, XX. yüzyılda dışbükey görünümlü, kılla arşe çıtası arasında 10 cm’lik bir boşluk bulunan ve “*Bach arşesi*” adı verilen yeni bir modelin icat edilmesine sebep olmuştur. Bu keşif, Arnold Schering gibi teorisyenler tarafından şiddetle önerilmiş olsa da yaygın olarak kabul görüp kullanılmamıştır. İcracılar, Tourte modeline sadık kalarak, üç ve dört sesli akorlarla ilgili farklı çözümler üretme yoluna gitmişlerdir.

Bu konuyla ilgili en yaygın çözümler; akorların alt seslerden üst seslere doğru kırılarak çalınması, bazen akor kırıldıktan sonra bas notasına çabucak geri dönülmesi ve genel olarak da en üst partinin bir miktar uzatılması olmuştur. Rezonansın nitelikli olabilmesi için bu sayılan metotlar oldukça uygun görünmektedir. Modern yorumda, özellikle melodinin bas partisinde ilerlediği akor yürüyüşlerinde akorları üst partiden alt partiye doğru kırmak daha çok tercih edilmiştir.

Bach’ın kendisi de melodi sesinin artikülasyonunun, tutularak çalınan aralıklardan ya da akorlardan daha büyük önem taşıdığını belirtmiştir. Örnek 43’te yıldız işareti konulmuş noktalarda Bach açıkça, dissonansı karara bağlayan armoni seslerinin daha net bir şekilde vurgulanmasını istemiştir.¹⁰⁹



Örnek 43: Bach’ın dissonansı karara bağlayan armoni seslerinin vurgulanmasını istediği noktalar yıldızla belirtilmiştir.

¹⁰⁹ Ibid., p. 436.

L'Abbé le fils; üçlü aralıklarda çift triller de dahil olmak üzere çift sesli uygulamalarını “*de la double corde*” başlığı altında toplamış ve yalnızca iki sesli akorları incelemiştir. Metodun diğer kısımlarında üç ve dört sesli akorlara da değinmiş olmasına rağmen bu akorlar, uygun pozisyonlarda ve kırılarak kolayca çalınabilen türden akorlardır. Bu akorların bazı durumlarda arpej olarak çalınmış olması, dönem yorum anlayışı düşünüldüğünde olasıdır.

2.3.5.1 Arpejler

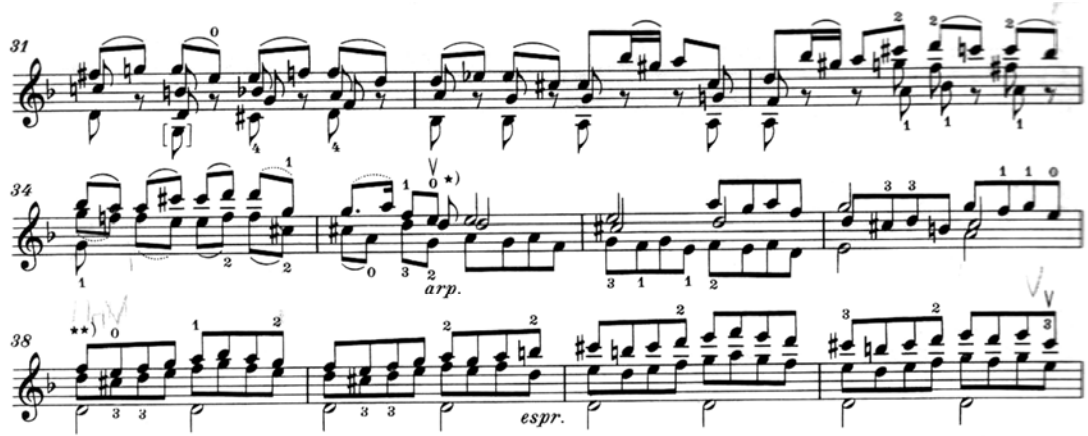
Leopold Mozart, kırılarak çalınan üç ya da dört sesli akorlarla arpej uygulamalarını birbirinden ayırmıştır. Arpej uygulamalarının ilk olarak İtalya’da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Francois Couperin’e göre arpejler önce İtalyan sonatlarında kullanılmıştır.

Arpeggiare (arplemek) teriminden türetilen ve Almanca’da “*Arpeggieren*” olarak tanımlanan bu teknik uygulama ile ilgili L. Mozart şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Kırılarak çalınan arpejlerin yorumu kısmen eserin bestecisi kısmen de kemancı tarafından belirlenebilir. Arpeggio ilk ölçüde açık olarak yazılmışsa, diğer ölçülerde de aynı anlayışla çalınmalıdır.”*¹¹⁰

Genelde besteci tarafından bir model oluşturulmadığı takdirde yorumcu, arpejleri bireysel tercihlerine göre çalmıştır. Bazı eserlerde ise arpej olarak çalınması zorunlu kısımlarda herhangi bir açıklama, işaret vb yer almamıştır. Bach’ın solo sonatlarından Sol minör birinci sonatın füg başlıklı ikinci bölümünde, bu türden bir arpej pasajı yer almaktadır (Örnek 44).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 439.



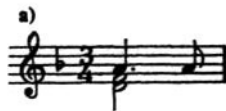
Örnek 44: Bach'ın Sol minör solo sonatının füğ başlıklı bölümünden arpej örneği

Geminiani'nin metodunda; çeşitli arpej uygulamaları kesitler halinde örneklenmiştir (Örnek 45).



Örnek 45: Geminiani'nin arpej uygulamaları

XVIII. yüzyıl teorisyenleri tarafından önerilen arpej uygulamaları ve bu konuyla ilgili yaklaşımlar göz önünde bulundurulduğunda farklı sonuçlar elde edildiği görülmektedir. Örneğin Bach Chaconne'un açılış ölçüsünde yer alan ilk iki akorda, Bach'ın orijinal yazısıyla ilk akorun üç sesi de(re-fa-la) açıkça gösterilmiş ve bu akorun ilk iki sesi "iki dörtlük" değerlikte yazılmıştır. İkinci akorda yalnızca en üst partideki la notası tekrar edilmiştir (Örnek 46a).



Örnek 46a: Bach Chaconne'nun açılış akoru.

Burada ilk akorun tüm seslerini tekrar etmek yerine, yalnızca la notasının iterek arşeyle tek başına çalınması daha uygundur çünkü Bach; aynı akoru art arda yazıp bu akorun tüm seslerinin tekrar edilmesini istediğinde bunu notada açıkça belirtmiştir (Örnek 46b).



Örnek 46b: Bach Chaconne’da Bach’ın akor seslerini tekrar duyurmak istediği ve bunu notada ifade ettiği ölçü

Noktalı ritimler söz konusu olduğunda ise yukarıda bahsedilen sorun ortadan kalkmaktadır. Şöyle ki noktalar, doğal es olarak değerlendirilmiş ve sağ elin yerleşebilmesi için zaman kazandırmıştır (Örnek 47a).



Örnek 47a: Sol elin yerleşmesine olanak veren noktalı ritimler



Örnek 47b: Müzikal yoğunluğun üst partide ilerlediği, kalın “la” sesi dışında tüm seslerin tutulduğu ölçü

Örnek 47b’de ise müzikal yoğunluk, üst iki partide ilerlemekte, bas partisinde yer alan “la” notası dışındaki tüm partiler tutulmaktadır. Burada önerilen çözüm ise; önce la notasını tek olarak duyurup sol-do diyez aralığını beraber çalmaktır. Benzer bir durum Örnek 48’de ikinci vuruşunda da gözlemlenebilir.



Örnek 48: Üç sesli akorlarda bas partisiyle üstteki iki sesin kırılarak çalınabildiği örneklerden biri.

2.3.6 Tını ve Ton

1700'den sonra keman; hem ifade hem de ton açısından önceki dönemlere kıyasla daha büyük bir güç kaynağı olmaya başlamıştır. Bunun nedeni kısmen keman ve arşenin yapısal özelliklerindeki gelişmeler, kısmen de gelişen tekniktir. Özellikle solist kemancılar için büyük salonlara yetebilecek güçlü bir tona sahip olmak daha büyük önem taşır olmuştur.

XVIII. yüzyılda da İtalyan kemancıların Fransız kemancılardan daha büyük tonla çaldığı düşünülmektedir. Fransız yazar *Le Cerf de la Viéville*; İtalyanların ton anlayışını “vahşi” ve “kulak tırmalayıcı” olarak tanımlayıp eleştirmiştir.¹¹¹

Konser yaşamının gerektirdiği “büyük ton”, *Stradivari* ve *Guarneri*'nin düz modelleri sayesinde karşılanabilmiş, XVIII. yüzyılın daha uzun ve güçlü yapıdaki arşesi de tonal kapasiteyi arttırmıştır. Benzer bir şekilde dönem metotları daha büyük bir ses elde etmek üzere birtakım önerilere ve açıklamalara yer verir olmuştur. Leopold Mozart “maskülen” (erkeksi) bir ton idealinden söz etmiştir. Yine aynı anlayış doğrultusunda L'Abbé le fils; sağ el işaret parmağının diğerlerinden ayrılmasını önerirken amacı, daha büyük bir ton üretimi sağlamaktır. Bununla beraber eski döneme özgü daha yumuşak ve zarif ton üretme anlayışı özellikle oda müziğinde geçerliliğini korumuştur. *Amati* ve *Stainer* gibi yapımcıların kemanları oda müziğinin gereklerine daha iyi hizmet ettiği düşünülmüştür.¹¹²

Enstrümanda yapılan değişiklikler ve çalım tekniklerindeki ilerlemeler kemanın ürettiği sesi de muhtemelen değiştirmiştir. Örneğin sol teli için kullanılan malzemenin güçlendirilmesiyle tüm teller arasındaki balans daha iyi bir düzeye ulaşabilmiştir. Bu yeni olanaklar bestecilerin de eserlerinde kalın teli daha

¹¹¹ *Ibid.*, p. 447.

¹¹² *Ibid.*, p. 447.

korkusuzca kullanabilmelerini sağlamıştır. Enstrümanın tınısal özellikleri ile ilgili değişimler Geminiani gibi teorisyenlerin savunduğu sürekli vibrato anlayışı, doğal ve yapay flajölelerin keşfi ve nüans kullanımının artışıyla daha farklı bir noktaya taşınmıştır. Daha büyük sıklıkla kullanılan yüksek perdelerin yarattığı parlak etki ve çift sesli tekniğindeki ilerlemeler de tını ve ton özelliklerini olumlu yönde değiştirmiştir.

Aslında hiçbir dönemde kemanın tınısı ve tonal özellikleriyle ilgili tek bir doğrudan bahsedilemez. Her yorumcu ve her enstrüman, kendi tınısına ve stiline sahiptir.

Sonuç olarak XVIII. yüzyılda önceki dönemlere oranla daha büyük ve güçlü bir ton üretme ideali önem kazanmış olsa da, kemanın tonal kapasitesi XIX ve XX. yüzyılda olduğundan daha az kullanılabilmektedir. Bunda modern Tourte arşesinin ve daha yüksek gerilim sağlayan yeni tellerin rolü oldukça büyüktür.¹¹³

2.3.7 Süslemeler

1700'lü yıllardan itibaren; trill ve mordan gibi geleneksel süslemeler, nota üzerinde daha sık işaretlenmeye başlanmıştır. Bu yeni işaretleme yöntemi notaları açıkça yazmaktan daha pratik olmakla beraber çalıcıya daha fazla özgürlük tanınmasını ve müzik eseri içinde hangi notaların temel yapıyı hangilerinin süslemeleri ifade ettiğinin daha net anlaşılmasını sağlamıştır.

Bu dönemde süslemelerin hangi noktalarda ve ne şekilde uygulandığı konusunda çeşitli yöntemler söz konusudur. Fransa'da bestecinin özellikle istediği süslemeler genelde işaretlerle ifade edilmiş, İtalya'da ise işaretler nadiren kullanılmış ve süslemelerin ne şekilde uygulanacağı ile ilgili karar büyük ölçüde yorumcuya bırakılmıştır.¹¹⁴ Bu durum yalnızca triller ve mordan gibi sık kullanılan süslemeler için değil, doğaçlama süslemeler için de geçerli olmuştur. Doğaçlama olarak yapılan figürler kimi kaynaklarda “*grace*” olarak tanımlanmış ve özellikle İtalyan bestecilerin yapıtlarında sıklıkla kullanılmıştır.

¹¹³ **Ibid.**, p. 448.

¹¹⁴ **Ibid.**, p. 449.

Bu bağlamda; besteci eser içinde süsleme yapmaya elverişli olduğunu düşündüğü noktalara küçük birer artı işareti yerleştirmiş (+) ve yorumcuya bu noktalarda kendi kişisel zevkine ve eserin karakteristiğine uygun bir süsleme ilave edebileceği mesajını vermiştir. Notasyonda detaylara ve açıklığa önem verdikleri düşünülen Mondonville ve L'Abbé le fils gibi Fransız teorisyenler bile zaman zaman bu işareti kullanmıştır.

Canlı karakterde bir eserde mordan daha uygun bulunurken yavaş tempolu bir eserde tercih edilmemiştir. Uzun bir appojatür melankolik havada ilerleyen bir eser içinde kullanılmış ama hızlı tempoda bu tür bir kullanıma yer verilmemiştir. Özetle süslemelerle ilgili tercihler, eserin karakterine ve temposuna uygun bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır.

Süslemeler içinde en sık kullanılan ve en çok önem taşıyan uygulama, tril uygulamasıdır. Tartini süslemeler içine yalnızca trili dahil etmiştir. Genel olarak tril, yazılan esas notanın bir üst sesinden başlatılır ve aksi belirtilmediği sürece eserin tonuna uygun arızaları alır.

XVII. yüzyılda olduğu gibi XVIII. yüzyılda da genel olarak tril; doğrudan üst sestten, kimi zaman esas notayı biraz uzattıktan sonra başlatılmış, kimi zaman da vuruştan sonra bitirilmiştir (*Nachschlage*). Aşağıda XVIII. yüzyıl teorisyenlerinden Geminiani'nin trillerle ilgili örnekleri yer almaktadır.

Bileşik veya karma yapıdaki triller, vuruşlara ve müziğin belirlenmiş zamanına uymalıdır. Bu yüzden söz konusu triller yavaş tempolu eserlerde daha sık kullanılmıştır.¹¹⁵

Mozart; uzun bir tril söz konusu olduğunda yay değiştirmek zorunda kalmamak için yayın biriktirilmesi gerektiğini ifade etmiş, hızlı tempolardaki kısa trillerde ise; trilin esas notadan başlatılmasının daha uygun olacağını belirtmiştir. Bu yöntem Almancada *Schneller* (daha çabuk) adı verilmiştir.¹¹⁶ İnci bir melodik pasajda hızlı tril söz konusuysa, yine trili esas notadan başlatmak daha çok tercih edilmiştir. Aşağıda L'Abbé le fils'in bu şekilde uygulanan bir tril örneği yer almaktadır (Örnek 49).

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 451.

¹¹⁶ **Ibid**

uygulamaların tüm teller üstünde kullanmıştır. L'Abbé le fils hızı giderek arttırılan çift trilleri örneklerle açıklamaya çalışmış ve bu uygulamada parmakları geri çekme yöntemini de kullanmıştır (Örnek 51). L'Abbé le fils'in bu uygulamayla ilgili açıklamaları şu şekildedir:

“En büyük ustalarımızda gözlemlediğim üzere çift trillerde 1-3 şeklindeki parmak numarası yerine 2-4 daha iyi sonuç vermekte çünkü boş telden sonra basılan birinci parmak telin devam eden rezonansını durdurmakta zorlanmaktadır.”¹¹⁷



Mordent (mordan şeklinde okunur) ya da diğer isimleriyle; *pincé*, *martellement*, *battement* ise tıpkı diğer süslemelerde olduğu gibi farklı türleriyle XVIII. yüzyıl boyunca kullanımda olmuştur. Tipik bir mordan esas notada başlar ve yarım ya da bir ses altına doğru yuvarlanır. Değişmez bir kural olarak mordan hızlı çalınmıştır ve terminolojik olarak incelendiğinde mordan; mordare yani ısırarak fiilinden türetilmiştir. Tartini mordan'ın canlı ve tempolu eserlere daha çok yakıştığını melankolik karakterde eserlere uygun olmadığını ifade etmiştir.¹¹⁹

Tartini'ye göre mordan iki, üç, dört ya da parmak hareketinin hızına göre altı notadan oluşabilmektedir. Mozart ise uygulama iki, üç ya da daha fazla küçük notadan oluşabilir ve bu notalar temel sese adeta vurup kaçır. Aşağıda Mozart'ın mordan uygulaması ile ilgili örneklerine yer verilmiştir (Örnek 52).



Örnek 52: L. Mozart'ın mordan uygulaması

Mordanla ilgili işaretlemeler XVIII. yüzyılda farklı şekillerde kullanılmıştır. Geminiani alışılmadık bir şekilde (//) işaretini, Veracini uygulamanın ismindeki harflerden yola çıkarak “Mr” kısaltmasını kullanmıştır ancak XVIII. yüzyılda en yaygın olarak görülen mordan işareti (~)'dir.

Aşağıda döneme özgü süsleme uygulamaları ile ilgili örnekler yer almaktadır:



Örnek 53: Uzun değerlikli süsleme notalarının uygulandığı. Üst portede yazılışı, alt portede ise uygulandığı gösterilmiştir.

¹¹⁹ Ibid., p. 454.



Örnek 54: Kısa değerlikli süsleme notalarının uygulanışı



Örnek 55: Çıkıcı hareket yapan süsleme notalarının uygulanışı



Örnek 56: Atlayan süsleme notalarının uygulanışı



Örnek 57: Cümle sonuna gelen trillerin uygulanışı

3. BÖLÜM

3.1 XIX. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

XIX. yüzyıl, kronolojik olarak 1800 ve 1900 yılları arasındaki yüz yıllık zaman dilimini işaret etmektedir ancak müzikte ve diğer sanat dallarında XIX. yüzyıl; yaygın bir görüşe göre “*romantizm*” akımını ve bu akımın güçlü etkileriyle şekillenmiş uzun bir dönemi ifade eder.

Romantizm akımı en yalın tarifiyle; XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa’da oluşmaya başlayan ve ilk sanayi devrimiyle ivme kazanan; sanatsal, edebi ve entelektüel bir harekettir. Bu hareket, “*Aydınlanma Çağı*”nın aristokratik sosyal ve politik normlarına karşı bir isyan, doğanın bilimsel akılcılıkla algılanışına da bir tepki olarak doğmuş ve en yoğun olarak görsel sanatlarda, müzikte ve edebiyatta yaşam alanı bulmuştur.

Yukarıda değinildiği üzere XIX. yüzyılda tüm sanat dallarını derinden etkilemiş olan romantizm, bu yüzyıl müziğine yön veren temel unsurdur. Müzik tarihçileri, XIX. yüzyıl denildiğinde doğrudan romantizmi işaret etmektedir. Bu saptama; kültür tarihini, sosyo-politik olguları ve dönemin sanatsal algısını birlikte değerlendirip kavramanın doğal bir sonucu olarak geliştirilmiştir. Dönemsel ayrımlar ve kronolojik sıralamalarla ilgili belirleyici olgular; sosyo-politik tarih kadar sanat tarihçilerinin yapıtlar arasındaki karşılaştırmalı değerlendirmeleridir. Bütün bu sayılanlar tam olarak özüksendikten sonra romantizm ile ilgili doğru çıkarımlar yapılabilir.

Sosyo-politika ile ilgilenen tarihçiler için XIX. yüzyıl, 1789 ‘da Fransız İhtilali ile başlar, 1848 devrimleri sırasında ikinci yarısına girer, 1914’te 1. Dünya Savaşı ile de sona erer. Bu sayılan olgular Avrupa halkları için önemli bazı sosyal değişimleri sembolize etmektedir şöyle ki; Fransız İhtilali, “*aristokrasinin çöküşü*”nü, 1848 devrimleri “*orta sınıfın birleşerek güç birliği oluşturması*”nı, I.

Dünya savaşı ise “*burjuva milliyetçiliğinin hanedanlıklar karşısındaki zaferi*”ni temsil etmektedir.¹²⁰

Görsel sanatlarla ilgilenen araştırmacılar ve edebiyat tarihçileri yukarıdaki gibi bir dönemsel ayrıştırmayı müzik tarihçilerine kıyasla daha çok benimsemişlerdir. Genel anlamda; XIX. yüzyılı keskin çizgilerle belirlenmiş iki yarıya ayırma anlayışı, uzun süre geçerliliğini korumuştur.¹²¹

Edebiyatta romantizm ilk olarak, XVIII. yüzyıl sonlarında *Schlegel* kardeşlerin metinlerinde ve Almanya’daki aydın çevrelerinin yapıtlarında aranır. Müzikte ise romantizm, “romantik hareket”, sıklıkla daha eski tarihlerde konumlandırılır. Bu anlayışın devamı olarak müzikte romantizmin, 1830’da post-Beethoven döneminde başladığı ve 20. yüzyıla dek sürdüğü kabul edilir. *E.T.A. Hoffman*’ın başı çektiği bir başka grup müzikolog da romantizm eğilimlerini geç XVIII. yüzyıl müziğinde işaret eder ve bu eğilimlerin edebiyattaki izdüşümlerini tanımlayarak söylemlerini güçlendirme yoluna giderler. Bu görüşe göre müzikte romantizm; 1800’lü yıllara kadar uzanmaktadır.

XIX. yüzyılın başında hakim görüş; romantizmin klasisizme üstün geldiği değil, bu iki akımın iç içe geçmiş olduğu şeklindedir. Edebiyatta *Goethe* klasisizmin, *Schiller* ise romantizmin temsilcisi olarak görülmektedir. Mozart ve Beethoven gibi bestecileri dahi romantik olarak tanımlayan bu görüş; yüzyılın ortalarına kadar sürmüş ancak o tarihten itibaren farklı bir romantizm anlayışı hakim olmaya başlamış ve bu doğrultuda romantik dönem daha net tanımlanır olmuştur. Bu anlayış; klasik dönemin “altın çağ”ı ile “romantizm”i keskin bir şekilde ayırsa da Beethoven’ın pozisyonu farklı bir yerde konumlandırılır. Beethoven ne tam bir klasik dönem bestecisi ne de tam anlamıyla bir romantiktir. Onu geçiş dönemindeki bir köprü figür olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olabilir.

1848’de *Karl August Kahlert*; Mozart’ı tüm besteciler içinde “*en klasik*”, Beethoven’ı da “*XIX. yüzyıl bestecilerinin üzerinde derin etkiler bırakan romantik*” besteci olarak tanımlamıştır. Ancak yeni yüzyılın başında müzik tarihçileri yaptıkları bilimsel çalışmalar ışığında daha net bir sonuca ulaşmışlardır. *Guido Adler*’e göre

¹²⁰ “Romanticism in Music”, http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_music, çevrimiçi, 15 Ağustos 2009.

¹²¹ Jim Samson, *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 19.

romantik hareket, post Beethoven jenerasyonu olan *Chopin*, *Schumann*, Berlioz ve *Liszt* gibi bestecilerin döneminde tam olarak olgunluğa ulaşabilmiştir. Beethoven ve Schubert gibi besteciler daha önce de değinildiği gibi bir “geçiş süreci”ni temsil etmekte ve Viyana klasikleri ile ilişkilendirilmektedirler.

XIX. yüzyıl sonlarında iyice yaygınlaşan bu teoriye göre; XIX. yüzyıl sonu ulusalcı bestecilerin yanı sıra “*Neue Deutsche Schule*” (Yeni Alman Okulu) mensubu olarak bilinen besteciler; romantik değil ama “çağdaş” veya “*realist*” olarak tanımlanmaktadır.

Daha sonraki dönemlerde tarihçiler; romantik dönemin 1910’lu yıllara kadar sürdüğüne ve yerini “modernizm”e bıraktığını ileri sürmektedirler.

Romantik dönemin ne zaman sona erdiği ile ilgili iki ayrı görüş bulunur. *Friedrich Blume*’nin önderlik ettiği bir grup müzik tarihçisi; XVIII. yüzyılla 20. yüzyıl arasındaki zaman dilimini “*klasik-romantik dönem*” şeklinde tek bir başlık altında tanımlamıştır. Bu görüşe göre romantizm, klasisizme üstün gelmiş ve tepki olarak doğmuştur.

Carl Dahlhaus ve *Peter Rummenholler* gibi tarihçiler ise konuya daha yaygın olarak kabul gören bir başka bakış açısıyla yaklaşır. Bu tarihçiler; edebiyat ve görsel sanatlarda uzmanlaşmış meslektaşları gibi, müzikal romantizmin sonunu XIX. yüzyılın ortalarında konumlandırmışlar, zaman zaman da “*neo-romantizm*” şeklinde bir terim kullanarak dönemin ikinci yarısını tanımlama yoluna gitmişlerdir. Daha önce de değinildiği gibi; çağdaş müzikal yaşam ve anlayışla ilgili ideolojik gelişim süreci XIX. yüzyılın ortalarında başlamış ve şekillenmiştir. Bu tarihlerde yaşamış müzikologlar ve müzik tarihçileri dönemsel ayrımları farklı bir bakış açısıyla ele almışlardır. Bu farklı bakış açısının somut nedenleri de bulunmaktadır. Örneğin yüzyılın ortalarında *Chopin*, *Schumann*, *Mendelssohn* gibi besteciler aktif besteciliği bırakmış, *Brahms*, *Bruckner*, *Franck* gibi bestecilerden oluşan yeni bir jenerasyon da müzikal olgunluk ve üretkenlik anlamında zirveye ulaşmışlardır. *Liszt* ve *Wagner* radikal bir kararla farklı alanlara kaymış, sanat ve eğlence arasındaki ayırım daha belirsiz bir hale gelmiş, müzikte “ulusalcılık” etkileri tüm Avrupa müzik yaşamını etki altına almaya başlamıştır. Müzikte romantizmin yarattığı etkiler daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır ancak bu dönemsel ayırıştırma anlayışının temellerini dayandırdığı olgular politika tarihinde aranmalıdır.

3.1.1 XIX. Yüzyıl Müziğinin ve Müzikte Romantizmin Felsefesini Belirleyen Sosyopolitik Olgular

Romantik hareketin kökeni; Aydınlanma Çağının rasyonalist algı biçimine de ilham vermiş olan Alman *Pietizmine*¹²² kadar dayansa da, Fransız İhtilali ile birlikte oluşan ideolojiler ve bu dönemde yaşanan sosyal olaylar romantizmin belkemiğini oluşturmuştur. Fransız İhtilali; eşitlik, özgürlük ve milliyetçilik kavramlarının güçlenerek tüm Avrupa'ya yayılması gibi bir sonucu getirmiş, bu büyük sosyal olgu, tüm sanat dallarında da yeni bir anlayışa, yeni akımların oluşmasına neden olmuştur. Tekstil ve buhar makinalarının icadıyla başlayan ilk Sanayi Devrimi'nin doğurduğu sonuçlar ve büyük umutlar bağlanan Napolyon'un, Fransız İhtilali'nin ateşleyici ideolojik silahı olan özgürlükçülüğü bir kenara bırakıp kendi imparatorluğunu ilan edişi de romantik hareketi ve dolayısıyla XIX. yüzyıl sanatını derinden sarsan sosyopolitik olgulardandır.

Daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi Aydınlanma Çağı'na hakim akılcılık, toplumsal sıkışmalara çözüm bulamamış, halk kitleleri aristokrasinin baskısı altında uzun yıllar ezilmiştir. Birçok tarihçi XIX. yüzyıla hakim olan romantizmi, Aydınlanma Çağı'na bir tepki hareketi olarak değerlendirmektedir. Aydınlanmacı düşünürler için, “*tümdengelim*”ci akıl yürütme esasken, romantizmde sezgi, hayal gücü, duygular, kısacası bireye “*insana*” özgü tüm unsurlar esastır. “*Bireycilik*” (Individualism) romantik hareketin temel noktalarından biridir. Goethe klasisizmi “objektif”, romantizmi ise “subjektif” terimleriyle tanımlar.

Beethoven'ın (ö.y. 1827) ve Schubert'in (ö.y.1829) son bestelerini verdiği, Schumann (ö.y.1856) ve Chopin (ö.y.1849) gibi bestecilerin üretkenliklerinin zirvesinde olduğu, Berlioz ve Wagner'in ilk müzikal çalışmalarını sergilediği, Paganini (ö.y. 1840) ve Liszt gibi virtüözlerin performanslarının doruklarında olduğu 1815-1848 yılları arasındaki zaman dilimi; birçok kaynağa göre müzikte “*gerçek romantizm*” çağı olarak nitelendirilmektedir. Aynı zamanda sanayi devrimini hazırlayan yılları işaret eden bu zaman diliminin XIX. yüzyıl müziğinde yaratmış

¹²² **pietizm:** XVII. yüzyılda, teolojinin ve kilise otoritesinin etkisini aza indirmek, Hıristiyanlığı öz ibadetlerden ibaret kılmak için Almanlar tarafından başlatılan dini bir akımdır.

olduğu etkiler oldukça geniştir. Makina teknolojilerinin ilerlemesi sonucu, tahta ve bakır üflemeli enstrümanların gelişimi büyük bir ivme kazanmıştır. Yeni geliştirilen bu enstrümanlar, hem daha kolay çalınabilirlik özelliği taşımakta hem de daha büyük ve kaliteli ses üretmektedir. Barok ve Klasik dönem boyunca yalnızca tonal renk katmak amacıyla birkaç nefesli enstrümanın aralarına katılmış olmasına rağmen; yaylı ve klavyeli enstrümanların baskın kullanımı söz konusuysen, XIX. yüzyılda tahta ve bakır nefesli enstrümanların gelişimiyle; bu enstrümanların orkestralara dahil edilmesi, söz konusu enstrümanları için zorluk derecesi yüksek ve çarpıcı partiler yazılması sonucunu doğurmuştur. Piyano mekanizmasındaki gelişmeler, yaylı çalgılarda ise kullanılan tellerin daha büyük ve net bir ton üretecek şekilde tasarımı, çalışı kolaylaştıracak aksesuarların keşfi, hem virtüöz solistleri hem de dönem bestecilerini doğrudan etkilemiştir. Enstrümanların yeni icatlarla geliştirilip güçlendirilmesi, bu enstrümanların ses kapasitelerinin artışı; daha yüksek dinamik kullanımına, daha çeşitli renk ve ton üretimine daha da önemlisi virtüözitenin yükselen değeri olarak kabul görmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler, dönem müziğine özgü müzikal formların niceliklerinde bazı değişiklikler yaratmıştır. XIX. yüzyıl'da ortaya çıkan yeni müzik formlarıyla ilgili ayrıntılı incelemeler daha sonraki kısımlarda ele alınacaktır ancak burada tekrar vurgulanması gereken nokta; çalgı teknolojisi, çalgı yapımcılığı, yorumculuk ve besteciliğin birbiriyle doğrudan etkileşim içinde ilerleme gösteren unsurlar olduğudur. Bu bağlamda Sanayi Devriminin XIX. yüzyıl müziği üzerinde yarattığı önemli etkilerden biri olarak çalgı teknolojisinin gelişimi sayılabilir.

XIX. yüzyıl müziği üzerinde etkisi bulunan bir başka sosyal gelişme de; orta sınıfın yükselişidir. Klasik dönemde besteciler, aristokrat sınıfın patronajında çalışmalarını sürdürmekteydiler. Dinleyici kitleleri sınırlı ve nitelikliydi nitekim söz konusu kitle belli düzeyde müzik eğitimi almıştı. Öte yanda romantik dönem bestecisi; halk konserleri ve festivallerde seslendirilmek üzere müzik yazmıştır. Bilet satın alarak konser dinleyen bu yeni ve büyük dinleyici kitlesinin müzik eğitimi bulunmamaktadır. XIX. yüzyıl bu anlamda; halk tabakasının ve orta sınıf beğenilerini gözeterek dolayısıyla kendi popüler kültür ürünlerini yaratan bir dönemi de temsil etmektedir. Paganini ve Liszt gibi yıldızlaşmış virtüözler, bu ürünlere verilebilecek en belirgin örneklerdendir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında; Chopin ve Paganini'nin ölümü, Liszt'in konser platformlarından çekilişi, Wagner'in Bavyera'da küçük bir krallığın patronajına girene kadar sürgün edilişi ve Berlioz'un burjuva liberalizmiyle mücadelesi, romantizmin bir dönüm noktasına gelmiş olduğunu işaret etmektedir.

Milliyetçiliğin yükselen değeri olduğu XIX. yüzyılın ikinci yarısında müzik sanatının da bu ideolojik eğilimden etkilenmemiş olması beklenemez. Halk ve burjuva beğenilerini gözeterek besteciler; kendi milletlerinin folklorik unsurlarını eserlerinde sıklıkla kullanır olmuştur. Bunlar arasında Weber, Wagner, Verdi, Mussorgsky, Korsakov, Grieg, Dvorak, Sibelius ve Albeniz gibi romantik besteciler sayılabilir. XIX. yüzyılın sonlarına doğru müzikte “ulusalcılık”(nasyonalizm) çok daha yoğun olarak hissedilmiş olmakla beraber, folklorik unsurları en çok kullanan besteciler; modernist stil anlayışına sırt çevirerek, romantik, post-romantik ya da neoklasist olarak nitelendirilebilecek yapıtlar veren Holst, Williams, Ives, Copland ve Gershwin gibi XX. yüzyıl bestecileri olmuştur. Buradan yola çıkarak, romantik hareketin XX. yüzyılda dahi etkinliğini sürdürdüğü ve bu akımın ne zaman sona erdiği ile ilgili kesin bir yargıya varılamayacağı sonucu çıkartılabilir.

Romantizm hareketinin kilit noktalarından ve en güçlü miraslarından biri olan “ulusalcılık” ideası; romantik sanatın ve politik felsefenin de temel taşıdır. Romantik öğelerin, yerel alışkanlıkların ve geleneklerin yüceltilmesi, Avrupa haritasını değiştirmekle kalmamış, romantik sanata özgü anlam ve ifadeyi de belirleyen etkili düşün hareketi olmuştur.

Erken romantizmde “ulusalcılık”, *Rousseau* ve *Johann Gottfried von Herder* gibi düşünürler tarafından ortaya atılmış bir ideolojidir ancak ulusalcılığın doğasında; Fransız İhtilali sonrası Napolyon'un yükselişi ile beraber dramatik değişimler oluşmuştur. Napolyon ulusalcılığı (milliyetçiliği) ve Cumhuriyetçiliği önceleri diğer uluslara “*kendi kaderlerini belirlemekte*” ilham kaynağı olmuşken, Fransa Cumhuriyeti Napolyon'un “İmparatorluğu”na dönüştüğünde “ulusalcılık” bir ilham kaynağı olma vasfını yitirmiş, büyük bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Beethoven, *Eroica* başlıklı 3. senfonisini önce Napolyon'a ithaf etmiş ancak onun kendi imparatorluğunu ilan edişine ve güç aldığı söylemlerin her birini kendi kendine çiğneyişine tanık olunca bu ithafı geri çekmiştir.

Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi ve 1848 İhtilalleri'nin Avrupa tarihi ve Avrupa sanatındaki etkileri göz ardı edilmemelidir. Bütün bu sosyal olgular önce halkları ve doğal olarak da tüm sanat dalları mensuplarını kapsayan büyük bir etki alanı oluşturmuştur. XIX. yüzyıl müziğini, romantizmi ve genel anlamda müzik tarihinin her evresini sosyal olgular ışığında değerlendirmek, bilimsel bir bakış açısına ulaşmak yolunda doğru bir yöntem olabilir.

3.1.2 Romantizmin Felsefesi

Romantik müzik ya da müzikte romantizm; 1803-1910 yılları arasında Avrupa müzik tarihinde egemen olan teorik, kompozisyonel ve dönemsel geleneği ifade eden müzikolojik bir terimdir.

Müzikte romantizm; sanatsal bir hareket olarak kendisinden önceki dönemin uzantısı ya da romantik “aşk”ın ifadesi olarak görülmemelidir. Daha doğru bir tanımlamayla müzikte romantizm: bilinen kompozisyon yapılarının gelişerek daha tutkulu ve ifadeli bir kimlik kazanmasıdır. Kompozisyonel yapıdaki gelişmeler; form, ton, enstrümantasyon vb elemanları kapsar. Bu elemanların ne şekilde kullanıldığı, sanatçının kimliğini tanımlamakta belirleyici bir rol oynamaya başlamıştır. Örneğin Beethoven; üçüncü bölümlerden dördüncü bölümlere yumuşak bir geçişle bağlanmayı tercih etmiş, bu tercih Beethoven'ın yapıtlarını daha kolay tanımlanabilir kılmıştır. Kısacası romantik dönem bestecileri, müzikal fikirleri geliştirmiş ve genişletmiş, bu yenilikçi anlayış tüm XIX. yüzyıl boyunca etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Edebiyat, görsel sanatlar ve felsefe gibi alanlarda 1780'lerle 1840'lı yıllar arasında konumlandırılan romantik anlayışla etkileşim içinde olmakla beraber müzikte romantizm farklı bir zaman aralığında tanımlanmaktadır. Romantik harekete göre gerçeklik hareketten tamamen ayrılamaz ve yaşamda yalnızca duygular ve sezgilerle ulaşılabilecek kaçınılmaz gerçekler bulunmaktadır.¹²³ Romantik müzik; duygusal ifadeyi güçlendirip derin gerçekliği tanımlamaya çalışırken, klasik döneme özgü yapıları koruma mücadelesini de vermiştir. Dönemin müzik teorisyenleri;

¹²³ “Romanticism in Music”, http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_music, çevrimiçi, 15 Ağustos 2009.

Barok ve Klasik dönemden gelen armonik dili tanımlayabilmek için “*tonalite*” konseptini yerleştirmişlerdir. Besteciler, Bach, Haydn ve Mozart gibi ustaların büyük bir başarıyla uyguladığı armonik planlamayla, geliştirilmiş kromatizm uygulamalarını birleştirerek müzikte daha iyi kontrast ve akıcılık elde etmeye çalışmış, bu sayede genişleyip büyüyen yeni müzikal formlara cevap verecek formüller bulabilmişlerdir. Kromatizm çeşitlenerek artarken, dissonans aralıklar ve bunların kararları da aynı paralellikte artmıştır. Besteciler modülasyonlarda ilgili minör ve majör tona gitmek yerine uzak tonlara giderek dinleyiciyi daha hazırlıksız bırakmışlardır. Modülasyonlarda sıklıkla eksilmiş yedili, bunun çevrimleri ve benzeri akorlar kullanılmıştır. Beethoven ve daha sonra Wagner gibi besteciler; armonik dili genişletmiş, daha önce hiç kullanılmamış akorları ve armonik yürüyüşleri yapıtlarına taşımışlardır.

Bazı besteciler; müziği şiirle ve şiirin rapsodik, anlatımsal (betimleyici) yapısını müzikle karşılaştırarak daha sistemli bir kompozisyon ve yorumunun temelini oluşturmaya çalışmışlardır. Müzik teorisyenleri daha önceki dönemlerden gelen “sonat formu” gibi yapıları sistemleştirirken besteciler de bu yapıları genişletmişlerdir. Bu dönemde vokal formlardaki büyük artışla beraber melodi ve temalara da gittikçe büyüyen bir ilgi söz konusudur. Melodiye vurgu; çarpıcı bir oranda artan döngüsel formlar içinde ifade olanağı bulmuş, bu formlar, döneme özgü uzun yapıtlar için önemli bir birleştirici unsur olmuşlardır.

Müzikte armonik akıcılık, daha uzun melodiler, ifadede şiirsellik ve edebiyattan esinlenme gibi unsurlar, aslında daha eski dönemlerde de var olmuştur ancak romantik dönemde bazı besteciler, bu unsurları müziğin ve müzikal anlayışın merkezine koymuşlardır. Besteciler; gerek enstrümanların ses perdelerindeki genişlemeler gerek kromatik olanakların artışı ve senfoni orkestralarındaki enstrümanların çeşitlenmesi olmak üzere, dönemin teknolojik avantajlarıyla doğru orantılı olarak yeni açılımlar gerçekleştirebilmişlerdir.

XIX. yüzyılda politik bir güç olarak gittikçe önemli hale gelen “ulusalcılık”, diğer sanat dalları gibi müzikte de yansımalarını bulmuştur. Birçok besteci ulusal kimliklerini; kendi kültürlerine özgü folklorik elemanları örneğin; şarkıları, dansları, destanları eserlerinde sıkça kullanarak ifade etmişlerdir. Bu harici unsurlara ek olarak; besteciler kendi ülkelerine özgü ritm, melodi ve modalite elemanlarını

kullandıkça, müzikal dilde çeşitlilik ve zenginlik de artmaya başlamıştır. Özellikle XIX. yüzyılın ortalarından itibaren birçok besteci ulusalcılık akımının etkisinde olarak müzik yazmıştır. Örneğin *Mikhail Glinka*, operalarında özellikle Rus kültürüne ait konuları işlemiş diğer yanda *Bedrich Smetana* ve *Antonin Dvorak*, Çek halk danslarına özgü melodi ve temaları kullanmıştır. XIX. yüzyılın sonlarında *Jean Sibelius*, Fin destanından yola çıkarak “*Kalevala*”yı yazmış, “*Finlandiya*” adlı eseri ise Fin milliyetçiliğinin sembolü haline gelmiştir. Chopin, Polonya folk müziğinden türeyen *polonez*¹²⁴ ve *mazurka*¹²⁵ gibi formlarda müzik yazmıştır. *Balakirev*, *Cui*, *Rimsky Korsakov*, *Tchaikovsky*, *Borodin* gibi besteciler Rus folk müziğinden büyük ölçüde esinlenerek bestelemişlerdir.

Romantik müziğin temel karakteristik özelliklerini kısaca sıralayarak özetlemek gerekirse;

- Form ve tasarımda özgürleşme; fantezi, hayal gücü ve maceraperestliğin önemli rol oynadığı daha yoğun bireysel ifade.
- Lirik, şarkısal melodilere vurgu; alışılmadık modülasyonlar, kromatizm ve çarpıcı dissonans kullanımıyla daha zengin armonik yapı
- Keskin dramatik kontrastlarla örülü daha yoğun ve ağır metinler, daha gelişmiş tonal renklilik ve nüans kullanımı
- Genişleyen ve büyüyen orkestral yapı; kalak sisteminin keşfiyle bakır nefeslilerin gelişimi. Bu güçlü ve ağır çalgı grubunun müzikal dokuda baskın olarak yer alması.
- Şarkılardan küçük piyano parçalarına, büyük ve uzun dokulu müzikal yapılara kadar zengin form çeşitliliği
- Diğer sanat dallarıyla daha yakın bağlar nedeniyle “*konulu müzik*” olgusunun ortaya çıkışı ve bu sayede program müziği oluşturma bilincinin yerleşmesi. Bu bilinç doğrultusunda senfonik şiir, konser uvertürü gibi yeni formların ortaya çıkışı

¹²⁴ **polonez:** Polonya ulusuna özgü bir halk dansı olan bu tür, XVII. Yüzyılda bir zafer dansına dönüşmüş ve saraylarda kullanılır olmuştur. Üç zamanlı ve orta tempolu bu türün ilk ve en önemli örnekleri, J.S. Bach, F.Couperin ve L.Mozart tarafından bestelenmiştir. Polonez, XVIII. Yüzyılda yükselen ulusalcılık olgusuyla birlikte önem kazanmış ve halk dansı kimliğinden tamamen sıyrılmıştır. Chopin; bu türün en önemli örneklerini bestelemiştir

¹²⁵ **mazurka:** Polonya ulusuna özgü bir başka halk dansı. Bu tür de üç zamanlıdır ve kuvvetli zaman ikinci vuruşta yer alır. Polonez gibi mazurka türünde de en yetkin örnekleri Chopin vermiştir

- Tekrarlayan tema kullanımıyla, uzun eserlerde ortak bir formülün oluşturulması Örneğin; Berlioz'un idee fix'i, Liszt'in tematik dönüştürümü ve Wagner'in öncü motifi
- Ulusalcılık. Alman etkilerine karşı diğer ülke bestecilerinin; özellikle Rusya; Bohemya, Polonya ve Norveç gibi ülkelerdeki bestecilerin tepkisi.

3.1.3 Romantik Dönemin Evreleri

XIX. yüzyıla yön veren romantik hareket; başlangıcından sonuna kadar (ki aslında burada kesin bir sondan söz etmek mümkün değildir), belli evreler geçirip değişimlere uğramıştır. Bu bağlamda dönem müziğini daha iyi algılayabilmek için söz konusu evreleri ayrı ayrı ele almak daha faydalı olabilir. Müzik tarihçileri de tam olarak fikir birliğine varamasalar da müzikte romantizmi birinci yarısı, ikinci yarısı, erken romantizm veya geç romantizm diye ayırtırma yoluna giderler. Aşağıdaki başlıklarda bu anlayış doğrultusunda romantik dönemin evreleri açıklanmıştır.

3.1.3.1 Klasik Kökler (1780-1800)

Edebiyatta romantik dönemin çoğunlukla 1770-1780'ler Almanya'sında "*Sturm und Drang*"¹²⁶ (fırtına ve gerilim) adıyla bilinen; Goethe, Homer ve Schiller gibi yazarları etkisi altına alan hareketle birlikte başladığı ifade edilir. Söz konusu bu edebi hareket; başta Mozart'ın Alman operalarını, Haydn'ın "*Sturm und Drang* Senfonileri" olarak anılan yapıtlarını olmak üzere müzik sanatını da etkilemiştir. Bestecilerin özellikle Schubert'in eserleri (liedleri) içinde kullanmış oldukları sözler ve müzikte duygusal ifadenin giderek artması bu etkileşimin en büyük göstergesidir. Çoğu besteci kralın veya bir soylunun emrinde çalışıyor olduğundan, romantizm ve yenilikçilikle ilgili hareket alanları da sınırlandırılmıştır. Mozart'ın *Figaro'nun*

¹²⁶ **Sturm und Drang:** Alman Edebiyatında; Aydınlanma Çağı ile romantizm dönemleri arasında 20 yıllık süreyi kapsayan edebi hareket. XVIII. yüzyıl Almanya'sının genç aydınları, kendilerini anlık dürtüleri yaşamaya bırakmışlardır. Onlar için ideal; "schaum auf der wille"yalga "dalga üzerinde köpük"olmaktır. İlk modern Alman romanı olan "Genç Wether'in Acıları"bu dönemi temsil eden en önemli eser olarak kabul edilir.

Düğüünü operasına getirilen yasaklamalar ve bestecinin bu sıradaki tutumu; dönemin atmosferini yansıtmaları bakımından önemli bir örnektir.

Romantizm; temel yapı malzemesini klasik dönem uygulamalarından almıştır. Klasik dönemde profesyonel müzisyen grupları ve çalgı topluluklarının oluşumuyla yorumculuk düzeyi de gelişmiştir. Kromatizm ve armonik ifade ilk olarak Klasik dönemde gelişmiştir. Tüm belli başlı Klasik dönem bestecileri çoğul armonik ifadeyi kullanımı ve hızla farklı tonlar arasında gidip gelme tekniğine (hızlı modülasyon) başvurmuşlardır. Bu tekniğe örnek olarak Haydn'ın *Yaradılış* senfonisinin açılış kısmı verilebilir. Besteci bu eserde bir esas ton belirlemekten dahi kaçınmıştır.

1810'lu yıllarda; kromatizm ve minör ton kullanımına rağbet edilmesi, müziğe daha büyük bir alan kazandırmak adına uzak tonlara modülasyonun tercih nedeni olması gibi eğilimler önem kazanmış, dönem müziğinde etkili rol oynamaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde; L.van Beethoven, bu tür müzikal uygulamaların en önemli temsilcisi olarak gösterilmişse de aslında *M.Clementi* ve *L.Spohr*, tematik malzemenin içinde kromatik unsurları yoğun bir biçimde kullanmış olan ilk bestecilerdir.¹²⁷ Bu dönemde müzikal renklilik elde etmek ve klasik yapıyı muhafaza etme çabası arasında büyük bir mücadele verilmiştir. Bu çelişki en çok opera alanında kendini göstermiştir. Duygusal ifade önem kazandıkça klasik yapının korunması daha güçleşmeye başlamıştır.

3.1.3.2 Erken Romantik Dönem (1800-1850)

1910'lu yıllardan itibaren müzikal ilhamın kaynağı olarak yeni malzemelerin keşfedilmesi; melodide kromatizmin artması, daha ifadeli armoni gibi gelişmelerle yeni bir müzikal stilin çerçevesi belirlenmeye başlamıştır. Bu durumu belirleyen faktörler müzikal olduğu kadar sosyal, ekonomik ve politik nedenlere de dayanmaktadır. Napolyon Avrupası'nda aralarında Beethoven, Spohr, E.T.A. Hoffman, Carl Maria von Weber ve Franz Schubert'in de bulunduğu yeni bir nesil ortaya çıkmıştır.

¹²⁷ **Ibid.**, http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_music

XVIII. yüzyıl sonlarında ve XIX. yüzyıl başlarında halk konserlerinin artmasıyla söz konusu nesil de, stil anlayışlarını ve dinleyicinin müzikal beklentilerini bu doğrultuda şekillendirmeye başlamışlardır. Krallık bünyesinde çalışmayan bağımsız bir besteci olarak L.van Beethoven'ın bu anlayışa ilham veren ilk besteci olduğu ifade edilir. Muzio Clementi'nin operaları, *Cherubini* ve *Mehul* gibi besteciler de bu anlayışa katkıda bulunmuşlardır. Halk şiirleri, piyano ve vokal için küçük eserlerin yer verildiği orta sınıf mensubu ailelerin evlerinde düzenlenen özel konserler ve bu şekilde bir endüstrinin oluşmasıyla besteciler de yeni bir gelir kaynağı elde edebilmiştir. Erken romantikler ya da ilk romantikler olarak adlandırılan bu gruba; Franz Schubert geç senfonileriyle, Weber operalarıyla (*Oberon*, *Der Freischütz* ve *Euryanthe*) dahil edilebilir. Kısa bir süre sonra ilk romantikler olarak bilinen besteci grubuna Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Chopin ve Hector Berlioz gibi isimler de katılmıştır. Bu bestecilerin tümü XIX. yüzyılda doğmuş ve kariyerlerinin henüz başlarında ölümsüz eserler vermişlerdir. Özellikle Mendelssohn henüz ergenlik çağında; iki yaylı kuarteti, bir yaylı okteti ve yazdığı çok sayıda orkestral eseriyle erken yaşta büyük başarı kazanmıştır. Berlioz yepyeni bir orkestrasyon algısıyla çığır açmış ve program müziği olgusuna hizmet eden *Fantastik Senfoni* ve Lord Byron'un "*Child Harold's Pilgrimage*" adlı eserinden yola çıkarak yazdığı *Harold in Italy* ile senfonik müziğe farklı bir boyut kazandırmıştır.

Günümüzde "*Romantik Opera*" olarak tanımlanan olgu, bu dönemlerde Paris ve Kuzey İtalya'da şekillenmeye başlamıştır. Fransız orkestral virtüözitesi, İtalyan operasının vokal geleneği ve popüler edebiyat eserlerinden alıntı tekstler birleşerek opera sahnesinde duygusal ifadeye hizmet eden önemli bir güç alanı yaratmaya başlamıştır. Bellini ve Donizetti'nin bu niteliklere sahip yapıtları, o dönemde oldukça popüler olmuştur.

Virtüöz konserler ya da Franz Liszt'in deyişiyle "*resital*"ler, yoğun ilgi görmeye başlamıştır. Bu fenomen; ünlü keman virtüözü Niccolò Paganini sayesinde bu denli önem kazanmıştır. Paganini'nin müziği ve kemancılığı ile ilgili ayrıntılı bilgiler sonraki bölümde yer alacaktır. Piyano resitalleri de ilgi görmekle beraber, yorumcular resital programlarında dönemin bildik temaları üzerine doğaçlamalara, Beethoven ve Mozart gibi bestecilerin büyük formulu eserleri yanında küçük formulu

kısa eserlere de yer verir olmuşlardır. Ulaşım alanındaki ilerlemeler sayesinde, gerek demiryolları, gerek buharlı gemilerin icadıyla yorumcular turnelere çıkabilmiş ve bu sayede uluslar arası dinleyici kitlesi oluşmaya başlamıştır. *Paganini, Liszt, Chopin, Thalberg* ve ünlü Fransız arpist *Nicolas Bochsa* yoğun olarak turneye çıkan dönem solistlerine örnek olarak gösterilebilir.

1830'ların sonları ve 1840'ların başlarında romantik ifade tamamen kabul görmüş olmakla beraber artık dinleyicinin beklentisi haline de gelmeye başlamıştır. *Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer* ve genç *Guiseppe Verdi*, bu bağlamda eserler vermiş yeni hareketi ileri bir noktaya taşımışlardır. Bununla beraber romantizm o dönemdeki tek ve en baskın müzikal stil değildir. Saraydaki müzik çevresi yanında Paris Konservatuarı odağında gelişen post- klasik stil (geç klasik) halen konser programlarının vazgeçilmez bir parçası durumundadır. Bu durum; yorum ile ilgili kurumların gelişmesiyle özellikle 1813'te *Londra Filarmoni Derneği*'nin kuruluşundan sonra değişmeye başlamıştır. Bu tür kurumlar, düzenli konser sezonları düzenlemeye başlamış, böylece müzik her kesimden insan için doğal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde halkın müzikle olan bağı daha az resmiyet taşımakla beraber bu durum; klasik dönemde müziğin soyluların ve kralın tekelinde olmasıyla tezatlık yaratmaktadır.

Yine 1830 ve 1840'larda *Richard Wagner* ilk başarılı opera eserlerini yazmıştır. "Müzikal drama" olarak ifade edilen anlayışı şiddetle savunan besteci, müzik yaşamı boyunca hep devrimci olmaya çalışmış, kimi zaman otoriteye karşı gelerek kariyerini tehlikeye atmış ama tıpkı Franz Liszt gibi kendisiyle aynı görüşlere sahip meslektaşlarına da öncülük etmiştir. Bu besteciler, yaşamlarını "*geleceğin Müziği*"ni yazabilmeye adanmışlardır.

Edebiyatta romantizm 1848'de sona ermiştir. 1848'deki devrimler Avrupa'da bir dönüm noktasını oluştururken, romantizm akımı da "realizm" olarak adlandırılan yeni bir açılımla karşılaşır. Paganini, Mendelssohn ve Schumann'ın ölümü, Liszt'in konser sahnelerinden emekli oluşu da romantizme farklı bir yön kazandırmış, müzikte ve diğer sanat dallarında akımlar arasında keskin çizgiler olamayacağı algısı da gittikçe güçlenmeye başlamıştır.

3.1.3.3 Geç Romantik Dönem (1850-1910)

XIX. yüzyılın ikinci yarısına girildiğinde Napolyon sonrası Avrupa’da birçok sosyal, politik ve ekonomik gelişme yaşanmıştır. Demiryolları ve elektrikli telgraf sistemi sayesinde Avrupa ülkeleri birbirlerine her zamankinden daha da yakınlaşmıştır. Romantik müzik hem politik hem de linguistik açıdan formüle edilmiş, orta sınıf beğenilerine hitap eden edebi yapıtlar basın yayıncılıktaki esasları belirler olmuş, roman türü de bu bağlamda en çok tercih edilen edebi tür haline gelmiştir. Elli yıl öncesine kadar enstrüman teknolojilerinde “*yenilik*” ya da “*devrim*” olarak görülen çift aksamli piyano, piston ve kalak teknolojilerindeki gelişmeler, keman ve viyola için çenelik gibi unsurlar artık bir “*gereklilik*” halini almıştır. Müzik eğitimindeki ilerlemeler çok daha sofistike bir dinleyici kitlesi yaratmış, düzenli konserler, filarmoni dernekleri, teknik ve finansal kaynakların artması sayesinde besteciler daha üretken çalışabilme olanağı bulabilmişlerdir. Bu gelişmeler ışığında hem çok sayıda senfoni, konçerto, senfonik şiir bestelemiş hem de başta Paris, Londra ve İtalya olmak üzere opera sezonları düzenlenebilmiştir. Konservatuvarların ve üniversitelerin kurulması ve sayılarının artmasıyla müzisyenler yorumculuk dışında eğitimlik kariyeri de yapabilmeye başlamıştır.

Geç romantizm dönemi sırasında; bazı besteciler kendi ulusal folklorik kültürleriyle ilintili stiller ve formlar geliştirmişlerdir. Alman ve İtalyan stili bestecilik nosyonu, müzik tarihinin en başından beri var olan bir olgu olsa da, XIX. yüzyıl, *Glinka*, *Mussorgsky*, *Korsakov*, *Tchaikovsky* ve *Borodin*’den oluşan “*Rus beşleri*”nin önemli yapıtları sayesinde Rus milliyetçi stiline ve yanı sıra Çek, Fransız ve Fin ulusalcı kompozisyon anlayışına tanıklık etmiştir. Bedrich Smetana, Antonin Dvorak ve Sibelius gibi besteciler, ulusalcı öğeleri çok daha yoğun kullanmış, belki de bu sayede istila ya da baskı altında olan ülkelerinin kimlik arayışına destek verebilmişlerdir.

3.2 XIX. Yüzyılın İlk yarısında Keman Tekniğinin Gelişimini Hızlandıran Formlar ve Eserler

Konçerto formu; XIX. yüzyılda da keman tekniğini ve yorumculuğunu geliştiren en önemli formlardan biri olmaya devam etmiştir. Ludwig van Beethoven'ın başyapıt niteliğindeki konçertosundan sonra keman konçertosu; farklı boyutlarda gelişimini sürdürmüştür. *Spohr*, *Mendelssohn* ve daha sonra *Schumann*, *Bruch*, *Brahms*, *Saint-Saëns* gibi besteciler müzikal değerleri ön planda tutarken; *Paganini*, *de Bériot*, *Vieuxtemps*, *Wieniawski* ve *Ernst* gibi besteciler ise virtüöziteyi vurgulamıştır.

Spohr'un yazmış olduğu 15 keman konçertosunun Beethoven ve Mendelssohn arasında bir köprü olduğu düşünülmektedir. L.Spohr; öğretmeni Alexander Eck'ten Mannheim geleneğini devralmış ancak daha sonra başta P.Rode olmak üzere Fransız ekolü ve bu ekole mensup kemancıların etkisi altına girmiştir. Bu etkileşimlerden Spohr; Alman ve Fransız etkilerinin bir arada olduğu özgün stilini yaratmıştır.¹²⁸ Fransız konçertolarındaki drama ve gösterişle Alman müziğine has duyarlılığı birleştiren Spohr, kromatizmi de kullanarak müziğindeki romantizm öğelerini güçlendirmiştir. Spohr; Paganini'ye kayıtsız kalmamakla beraber, abartılı virtüöz gösterileri reddetmiş ve müzikal değerleri savunmuştur.

Erken XIX. yüzyılda; yazmış olduğu mi minör konçertosuyla keman tekniği ve yorumculuğuna ivme kazandıran bir başka besteci ise Felix Mendelssohn'dur. 1838'de yazılan ancak 1844'te Ferdinand David tarafından ilk seslendirilişi yapılan bu konçerto; öngördüğü üst düzey teknik beceri ve içerdiği müzikaliteyle repertuarın en önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Konçerto formu açısından birtakım yenilikleri de içinde barındıran bu eserle ilgili detaylı bilgi ve açıklamalar, bölüm sonunda yer alan son başlık altında verilmiştir.

Yüzyıla özgü parlak konçertolara kıyasla sonatlar Beethoven döneminde daha çok ikinci planda kalmıştır. Virtüöz kemancılar ve piyanistler, genellikle bir opera

¹²⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, cilt 13, McMillan Publishers, London, 1984, p. 851.

aryası üzerine birlikte yazdıkları *duo brilliant* olarak tanımlanan fantezileri seslendirmişler ve oda müziğinin gerektirdiği müzikal anlayıştan çok “*parlaklık*” ve “*gösteriş*” gibi unsurlara önem vermişlerdir.¹²⁹ Mendelssohn’un op.4 Fa minör sonatı (1825) dışında erken XIX. yüzyılda bu forma önemli bir katkıda bulunan herhangi bir besteci olmamıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren *Schumann*, *Brahms*, *Richard Strauss*, *Franck*, *Fauré*, *Grieg* gibi besteciler sayesinde sonat formu; hem müzikal hem de teknik açıdan çok yüksek bir düzeye ulaştırılmıştır.

XIX. yüzyılda keman tekniğinin gelişimini en etkin şekilde hızlandıran formlar; *kapris*,¹³⁰ *fantasia*,¹³¹ *air varié*,¹³² *balad*,¹³³ *polonez* ve *mazurka* gibi kısa ve serbest formlardır. Bu formlar, “*kısa eser*” ya da “*küçük parça*” gibi ifadelerle tanımlanmaktadır. XIX. yüzyıl virtüözitenin önem kazanması, bu tür eserlerin de yükselen değer haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski, de Bériot ve Sarasate gibi besteciler bu tür serbest formulu kısa eserlerin en iyi örneklerini vermiş, virtüöz repertuara ve dolayısıyla keman tekniğinin ilerleyişine büyük katkılar sağlamışlardır.

3.3 XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Öne Çıkan Keman Ekolleri ve Önemli Solist Kemancılar

Tarihi dönemleri doğru bir şekilde anlayabilmek için genellemelerden faydalanmak oldukça işlevsel ve geçerli bir bilimsel yöntemdir. Klasik Batı Müziği alanında eğitim gören bir öğrenciye; eğitiminin henüz başında farklı müzik stilleri ile ilgili dönemsel bilgiler, “*Barok*” ya da “*Klasik*” gibi terimlerin ne tür bir nosyonu

¹²⁹ **Ibid.**

¹³⁰ **kapris:** Serbest formulu kısa müzik parçası. Genelde canlı karakterde olup yoğun virtüöz unsurlar içerir.

¹³¹ **fantasia:** Kökleri Barok döneme ve doğaçlama tekniğine dayanan serbest bir form.

¹³² **air varié:** Bu terim; bir melodinin besteci veya yorumcu tarafından serbest bir şekilde çeşitlenmesi ve süslenmesi anlamına gelmekte ve bu anlayışla yazılan eserleri tanımlamaktadır.

¹³³ **ballad:** Fransızca’da dans şarkısı anlamındaki ballares’ten türemiş bir terim olan Ballad, romantik ve dramatik nitelikli bir şiir anlatısı kıvamında çoğunlukla piyano için yazılmış kısa ve serbest formulu eserlerdir. XIX. yüzyılda keman dahil olmak üzere piyano dışındaki diğer enstrümanlar için de balad türünde eserler sıkça yazılmıştır.

devreye girebilir. Bu tartışmaya katılmış bazı teorisyenlerin ortaya atmış olduğu fikirlerden alıntılar aydınlatıcı olabilir.

Örneğin önemli teorisyenlerden Wechsberg şu ifadelerle yer vermiştir:

“Ekollerle ilgili birçok fikir beyan ediliyor olsa da, tek bir ekolün faaliyet alanından ya da ne ölçüde etki yarattığından kesin olarak emin olunamaz. Baillot, Kreutzer ve Rode Paris Konservatuarı’nda hocalık yaparken insanlar Fransız Ekolünden bahseder olmuşlardı. Sonraları bu fenomen; Liege’den gelen ve Paris’te Habeneck’in öğrencisi olan Hubert Léonard’ın Belçika’da öğretmenlik yapmaya başlamasıyla bu ülkeye kaydı. Belçika’dan Joseph Marsick’in çalıştırdığı ve 20. yüzyılın en büyük pedagoglarından biri olan Carl Flesch, gerçekten Belçika ekolüne mi mensuptur? Bana göre her iyi hoca tecrübesi ve pedagojik yeteneği ölçüsünde kendi özgün sistemini geliştirmiştir.”¹³⁵

Wechsberg burada iki ana noktayı işaret etmektedir: öncelikle ekollerle ilgili keskin ayrımların fazla gerçekçi yaklaşımlar olamayacağı ve ikinci olarak da pedagojik ilişkilerin kavranmasında bireysellik faktörünün göz önünde bulundurulmasının önemi. Wechsberg’in savları bir ölçüye kadar doğruluk payı içerse de; her bir öğretmenin kendi bireysel sistemini geliştirmiş olduğu önermesi; daha sonraki kısımlarda ayrıntılı olarak ele alınacak stilistik benzerliklerin ve ortak müzikal algılayışın hiçbir temele dayanmadığı sonucunu doğuracaktır ki bu kesinlikle doğru değildir.

XVII. ve XVIII. yüzyıl boyunca etkin bir konumda olan İtalyan ekolünün, yüzyılın sonlarına doğru liderliği Fransız ve Alman ekollerine kaptırdığından daha önceki bölümde de bahsedilmiştir. XIX. yüzyılda ise; Mannheim gibi kemancılık faaliyetlerinin yoğun olduğu kentler önemini yitirmeye ve bu alandaki merkezler; Cassel, Leipzig, Viyana; Prag olmak üzere dört ayrı kente kaymaya başlamıştır.

Cassel’de *Louis Spohr* (1784-1859); yeni bir keman ekolü kurmuş ve bu ekol daha sonraki yıllarda aralarında Joachim’in de bulunduğu birçok kemancıyı etkisi altına almıştır. Eck’in ve özellikle yay tekniği konusunda önemli bilgiler edindiği Rode’un öğrencisi olmuş olan Spohr; 1820 yılında icat etmiş olduğu çenelik gibi bazı başka keşiflerinin yanı sıra *Violinschule* (Viyana 1832) adlı metodik çalışmasıyla da

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

bilinir.¹³⁶ Çalışı ve bir yorumcu olarak genel tavrı; Alman ekolünü derinden etkilemiştir. *Dubourg*, Spohr'un kemancılıktaki başarısının yeterince anlaşılamadığını, bunun sıra dışı yeteneklere sahip birçok kişinin ortak kaderi olduğunu ifade etmiştir.¹³⁷ Spohr'un vokal stile bağlılığı; aralarında Joachim'ın de bulunduğu muhafazakâr Alman yorumcuların klasisist müzikal tavırlarını da açıklamaktadır.

Alman klasisist yaklaşımı özelinde; Mayseder'in öğrencisi olan ve "klasik stili" gelişkin "virtüöziteyle" birleştirdiği düşünülen *Heinrich Karl Hermann da Ahna* (1833-1892) ya da Spohr'un kendi öğrencisi olan, Viyana Opera Orkestrası'nda çalışmış ve Robert Schumann tarafından zayıf müzikalitesiyle eleştirilmiş *W. Molique* (1802-1869) gibi kemancıların, yorumculuk özellikleri yaklaşık olarak tahmin edilebilir.

Gerçek anlamda virtüöz düzeyine ulaşabilmiş ve XIX. yüzyılda Leipzig'i kemancılık alanındaki merkezlerden biri haline dönüştürmeyi başarmış bir diğer önemli isim de *Ferdinand David*'dir (1810-1873). David, Spohr'un öğrencisi olmasına rağmen öğretmeninin stil ve yorum anlayışını devam ettirmemiş, farklı bir müzikal tavır sergilemiştir.¹³⁸ 1836'da Gewandhaus Orkestrası'nın başkemancısı olarak atanmış ve bu sayede Felix Mendelssohn'la yakın bir mesleki ilişki kurabilmiştir. David; Mendelssohn'un op.64 Mi minör keman konçertosunun da ilk seslendirilişini yapmıştır. Ferdinand David daha sonra 1843'te Leipzig Konservatuarı'nda keman profesörü olarak çalışmaya başlamış ve bu dönemde *Violinschule* (1864) adlı metodunu yazmıştır. Daha da önemlisi David; ölümünden sonra J.S. Bach'ın solo sonatlarını halka açık konserlerde ilk kez çalan kemancı olmuştur.

David'in klasik Alman ekolüne özgü müzikal tavırları benimseyip benimsemediği ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. David'in baskın kişiliği ve kemancılığı özellikle oda müziği performanslarında oldukça eleştirilmiştir.¹³⁹ David; yazmış olduğu edisyonlarda tercih ettiği zor duateler ve yaylarla da bazı eleştirilerin hedefi olmuştur.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*

Alman ekolünün bir diğer önemli figürü ise; Joseph Joachim (1831-1907) dir. Ferdinand David’ den çok farklı bir yorumcu olduğu ileri sürülen Joachim; Bratislava’da doğmuş, Budapeşte’de ve daha sonra Joseph Böhm’ün öğrencisi olarak Viyana’da eğitim görmüştür. Böhm’den Fransız yay tekniği ile ilgili incelikleri öğrenen Joachim’le ilgili olarak, saf Alman ekolünün temsilcisi olduğu şeklindeki yorumlar bu noktada bir miktar yanılgı içeriyor olabilir.¹⁴⁰ Joachim 1853’te Hanover’e gitmiş ve Liszt’in Weimar’daki orkestrasının başkemancılığına getirilmiştir. Liszt’in modernist yaklaşımlarından rahatsız olan Joachim daha sonra bu görevini bırakıp Berlin Müzik Akademisi’nde çalışmaya başlamış ve 1869 ‘da “royal professor” ünvanını almıştır. Joachim muhafazakar stil anlayışı ile ün salmış ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında faaliyet göstermiş Mendelssohn, Schumann ve Brahms gibi birçok besteciye müzisyenliğiyle ilham vermiştir. Çaldığı müzik yapıtını azami ölçüde bestecisinin müzikal stiline uygun olarak yorumlamayı ilke edinmiş olan Joachim’le ilgili Riemann, şu yorumu yapmıştır: “*Joachim; bestecinin niyetlerini her türlü idealin üstünde tutan büyük ustalardan biridir*”¹⁴¹

XIX. yüzyılın başında Alman ekolü; Fransız ve Fransız-Belçika ekolünün gerisinde kalmıştır. Alman kemancıların arı müziğe olan bağlılığı; teknik gösterileri Fransızlar kadar önemsememiş olmaları, üst düzeyde virtüöz tekniğe çok fazla rağbet etmemeleri, keman tekniğinin bu düzeyde ilerlemesini bir miktar yavaşlatmıştır.

XIX. yüzyılda keman tekniğindeki ilerlemeler; geleneksel olarak Brüksel ve Paris gibi kentlerde şekillenmiştir. Şekil 2’de de görüldüğü üzere; bu dönemde faaliyet göstermiş en etkili figürlerin pedagojik kökleri Viotti’ye dayanmaktadır. Viotti 1782’de *Concert Spirituel* kapsamında vermiş olduğu solo konserlerle Paris’te büyük yankı uyandırmıştır. Harmonicon (1830) isimli müzik dergisinde Viotti’nin tekniği ile ilgili şu değerlendirmelere yer verilmiştir:

“... tonu, enerjisi, pozisyon geçişlerindeki ustalığı, staccatoları, inanılmaz esnek sağ el tekniği ve çift seslilerdeki sağlamlığı... Viotti’nin hangi kalitesine hayran olacağımıza bir türlü karar veremedik...”¹⁴²

¹⁴⁰ Ibid., p. 20.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid., p. 23.

Viotti, Pierre Rode'un (1774-1830) öğretmenliğini yapmış böylece Rodolphe Kreutzer (1766-1831) ve Pierre Baillot (1771-1842) üzerinde de derin etkiler bırakmıştır. Bu isimler; XIX. yüzyılda Paris'i kemancılık alanında en önemli merkezlerden biri haline getirmişlerdir.

İtalyan kemancılığına özgü karakteristik özelliklerin, formların ve stilin kabulünden sonra ve Jean Marie Leclair (1687-1764), Louis Gabriel Guillemain (1705-1770) Pierre Guignon (1702-74) ve Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-72) gibi kemancı-besteciler sayesinde Fransa, keman tekniğinde çarpıcı bir gelişim yaşamıştır. Fransız keman ekolünün yükselişi; *Concert spirituel* (1725) ve benzer başka konser cemiyetlerinin kurulmasıyla hızlanmış, ileri seviyede yorumculara yönelik ilk önemli Fransız metodu olan L'Abbé le fils'in *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible*'in basımıyla (1761) tam olarak kanıtlanmıştır. Bu durum daha sonra; Peirre Gaviniés (1728-1800), Isidore Berthoume (1752-1802), Henri Guérillot (1749-1805), Pierre La Houssaye (1735-1818) ve Marie Alexander Guénin (1744-1835) gibi önemli kemancı-pedagoglar sayesinde ve özellikle asil tonu, özgün ifade stili ile ünlü; Fransa'da Stradivari'nin kemanlarını ilk kez deneyen, bunun yanı sıra Tourte arşesinin keşfinden sonra yay tekniğinin geliştirilmesindeki ilk öncülerden biri olan İtalyan kemancı Giovanni Battista Viotti'nin (1755-1824) Paris'te *Concert spirituel*'deki göz alıcı çıkışı (Mart 1782) ile iyice sağlamlaşmıştır. Viotti, Paris'teki kısa süreli solo kariyerine rağmen; yorumculuğu ile çok sayıda Fransız kemancıya örnek olmuştur. Bunların arasında öne çıkanlar, onun doğrudan öğrencileri olan; Pierre Rode, Jean-Baptiste Cartier, Auguste Durand, Louis Julien Castels de Labarre, Pierre Vacher, Paul Alday (le jeune), Philippe Libon, Friedrich Pixis ve André Robberechts ve ayrıca Pierre Baillot ve Rodolphe Kreutzer gibi tanınmış kemancılarıdır. Buradan yola çıkarak; XIX. yüzyılda ünlü Fransız ekolünün inşa ettiği sağlam tekniğin biçimsel temellerinin Viotti tarafından atılmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan Belçika'da André Robberechts (1796-1866) bu ülkede kemancılığın gelişimine ve yorumda mükemmellik arayışlarının başlamasında önemli bir rol oynamıştır. Kemancılığı; Viotti ve Baillot tarafından övgüye karşılanmış olan Roberrechts, "*Belçika ekolünün babası*" olarak nitelendirilen ve

Fransız ekolü üzerinde derin etkiler bıraktığı düşünölen Charles de Bériot'nun öğretmeni olmuştur.

Kemanın yorumsıyla ilgili XIX. yüzyılda kaydedilen gelişmelere, özellikle Fransa'da orta sınıfın gittikçe artan müzik ve eğitim merakı önemli bir katkı sağlamış, bu sosyal olgu sayesinde; ticari bir etkinlik olarak konser vermenin önemi daha iyi anlaşılmıştır. Gün geçtikçe artan dinleyici kitlesinin beklentilerini karşılayabilmek için daha geniş konser salonları inşa edilmiş ve daha büyük tonal hacme duyulan ihtiyacın karşılanması için keman üzerinde bazı yapısal değişikliklerin yapılması zorunlu olmuştur. Tourte arşesinin keşfinden sonra, toplumsal ve enstrümantal değişikliklere; özellikle solistin daha parlak bir stil benimsemesini gerektirdiği konçertoda, keman tekniğinin daha üst düzeylere taşınması zorunluluğu da eklenmiştir. Keman tekniği ile ilgili gelişmelerde; birçoğu *bravura* geleneğine uygun konçertolar, *airs variés*, fanteziler, *kaprisler*, *romanslar* vb kısa ve serbest formlarda beste yapan uluslararası başarı yakalamış virtüözler de etken olmuştur.

Farklı düzeydeki öğrenciler için etütler, egzersizler ve çok sayıda öğretici malzeme yayımlayan, bu şekilde ulusal eğitim ve yorum stillerinin daha tek tip bir 'uluslararası' yaklaşım halinde birleşmesine zemin hazırlayan Avrupa müzik yayımcılığı endüstrisinin istikrarlı gelişimi ve özellikle Fransa'da, müzik eğitime ve pedagojisine gittikçe artan ilgi, kemancılığın ilerlemesinde etkili olmuştur. Fransız devriminin (1789) doğrudan bir sonucu olarak orta sınıfın elde ettiği sosyal bağımsızlık, söz konusu ilgiyi arttırmış, serbest öğrenim görme hakkı ve devlet desteği önem kazanmıştır. Bunun sonucu olarak, hak eden herkese parasız müzik eğitimi sağlamak ve 'konserler, askeri bandolar ve Fransız Devlet operasına sanatçı' yetiştirmek amacıyla Paris'te bir Konservatuvar açılmıştır. (3 Ağustos 1795 tarihinde *Convention Nationale* tarafından *Conservatoire nationale de musique* adı altında kurulmuştur). Konservatuvar, Fransa'da müzik eğitiminin merkezi haline gelmiştir ve kendine ait basım şirketi olan *Le magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales*'nin zamanla büyümesiyle derslerin ve enstrüman çalışmalarının yaygınlaşması teşvik edilmiştir. Bunlar, metodik çalışmalara dönüştürölmüş ve böylece, 1803 yılında bu kurum tarafından benimsenen metodik birçok çalışmadan biri olan, Rode, Baillot ve Kreutzer tarafından yazılıp Baillot tarafından yayıma

hazırlanan *Méthode de violon* yayımlanmıştır. Paris Konservatuarının ve pedagojik yöntemlerinin etkisi büyük olmuştur. Önde gelen XIX. yüzyıl Fransız kemancılarının çoğu, öğrenci olarak bu kurumun sıralarından geçmiş, bazıları daha sonra eğitmen olarak kuruma geri dönmüş ve bunun sonucunda çalgı eğitiminde benzeri görülmemiş bir yaklaşım tutarlılığı sağlanmıştır. Bu kurumun başarıları; müziğe ilginin yoğun olduğu diğer başkentlerde de benzeri kurumların açılmasına yol açmıştır.

Bu etkili toplumsal, enstrümantal ve eğitimsel gelişmelere karşın, İtalyan keman ekolü XVIII. yüzyıl sonlarına doğru gerilemeye başlamıştır. İtalyanların operaya olan *eğilimi* ve konservatuarların esas olarak şan eğitiminin geliştirilmesine yönelik dar politikaları, incelenen dönemde İtalya’da basılmış pedagojik malzemenin (Campagnoli ve Galeazzi’nin çalışmaları hariç) sınırlı sayıda kalışı gibi olgular bu gerilemeyi hızlandırmıştır. Bununla birlikte, İtalyan ekolünün en etkili olduğu dönemlerde bile İtalya’da az sayıda keman metodunun basılmış olduğu gerçeği de yadsınamaz. Bu, hiç şüphesiz, eğitimdeki geleneksel usta-çırak yaklaşımından, pedagojik sırların korunması isteğinden, bunların yanı sıra önde gelen İtalyan kemancı ve teorisyenlerin yurt dışında önemli mevkiler işgal ediyor olmaları bu yüzden de eserlerini genellikle çalıştıkları ülkelerde yayımlatıyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

Alman ekolü Leopold Mozart’ın metodunun izinde gelişmeye devam etmiş, Guhr ve Spohr’unkiler hariç metotların çoğu, solistlerden çok, orkestra kemancılarının (*Ripienist ya da tutti*) eğitimine yönelik olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu metotlar; çok daha düşük bir teknik seviyeye hitap etmiş, sağlam ancak sınırlı bir teknik temel sağlayabilmiştir. Bununla birlikte, XIX. yüzyılın birinci yarısında öncelikle Almanya’da yazılmış, armoniyle ilgili uzman makale ve metotlarından da söz etmek gerekir. Maas ve Küster’in; başta Paganini’nin virtüöz başarılarından ilham alarak kaleme almış oldukları makaleleri, her ne kadar Guhr ve Blumenthal’in metotlarına kıyasla daha az detay olsa da, keman repertuarına virtüöz etkileri kabul etmekte yavaş davranmış bir ülkede armoni hakkında bilgi yayma konusunda önemli bir rol oynamıştır. İngiltere’de ise, konser ve yayımcılık olanaklarının oldukça elverişli olmasına rağmen, yabancı kemancılar XIX. yüzyılda

da baskın olmaya devam etmiş ve bu dönem içinde dikkat çekici bir keman metodu yayımlanmamıştır.

Kabaca 1760 -1840 yılları arasında keman tekniği ve yorumcuyla ilgili literatür yayın başlıca ülkelerin Fransa, İtalya, Almanya ve İngiltere olmasından dolayı, bu tez çalışmasında söz konusu ülkelerden yayılan önemli pedagojik eserler ve ekoller temel alınmıştır. Söz konusu ekollere ait metotlar; yaygın olarak kullanılmış, keman eğitime, egzersizlere, düetlere ve genel olarak bahsi geçen tüm önemli tekniklerin uygulanıp geliştirilmesine yönelik kompozisyonlara daha sistematik bir yaklaşımın da temellerini oluşturmuşlardır.

3.4 XVIII. Yüzyılın Sonunda ve XIX. Yüzyılın Başında Önemli Metotlar Işığında Keman Tekniği ve Yorumculuğunun İncelenmesi

XVIII. ve erken XIX. yüzyılda yazılan metodik çalışmalar; öncelikle bireysel dersler (hoca-öğrenci ilişkisi her zaman çok önemli kabul edilmiştir) için tamamlayıcı unsurlar olarak tasarlanmış, öğrenci için olduğu kadar hoca için de bir kılavuz olmaları düşünülmüştür. Bu yüzden söz konusu metotlardan çok azının içerik bakımından kapsamlı olması şaşırtıcı değildir. Pozisyon geçişleri gibi belli başlı teknik uygulamalar nadiren ayrıntılı olarak ele alınmış ve daha çok kişisel tercihler tarafından belirlenen yorum konusu kapsamlı olarak işlenmemiştir. İcracı yaratı eyleminde bestecinin ortağı kabul edilmiştir. XVIII. yüzyılda yorumcular nadiren aynı zamanda besteci kimliği de taşımış bu yüzden yorum ile ilgili talimatlar gereksiz bulunmuştur. Her koşulda, eğitilmiş müzisyenlerin yaşadıkları dönemin yorum geleneklerini bildikleri ve sanatsal özgürlüklerini kontrol edecek yargıya sahip oldukları varsayılmıştır. Bununla birlikte dönem ilerledikçe; çoğu pedagog ve teorisyen, yay tekniğinin ifadeli (*espressivo*) yorumunun temel faktörü olmasından dolayı teknik (özellikle duruş, keman ve yay tutuş, genel sol ve sağ el tekniği, özel efektler) ve yorum (süsleme, renk, ifade ve özellikle ton üretimi) sorunlarını daha ayrıntılı bir biçimde tartışmaya başlamıştır. İncelenen dönem boyunca bir düzineye yakın keman metodu yayımlanmıştır. Bu tez çalışmasının belkemiğini de bu eserler oluşturmaktadır.

XVIII. yüzyılda yayımlanan dikkate değer ilk Fransız keman metodu; L'Abbé le fils, yani Joseph-Barnabé Saint-Sevin (1727-1803) tarafından yazılan *Principes du violon* (1761) olmuştur. Bu eser, İtalyan sonat geleneğini çeşitli *Menuet*'ler, *Air*'ler ve *Rondo*'lar ve başka dans türleriyle kendini gösteren Fransız geleneğiyle, “iki keman için ileri düzeyde düetler” biçiminde birleştirmiştir. Sistematiik bir düzenden yoksun fikirlerle sözden çok müzikal içeriğin özel bir karışımından oluşmaktadır.¹⁴³ Bununla birlikte büyük önem taşıyan; keman ve arşe tutuşu, arşe yönetimi, yarım pozisyon, süsleme, çift sesliler ve armoni gibi konularda, enstrüman için çok sayıda örnekle desteklenmiş kapsamlı teknik bilgiler içermektedir.

Michel Corrette'in (1709-95) *L'art de se perfectionner dans le violon'u* (1782) da aynı şekilde az miktarda metne sahiptir ve temelini Abaco, Alberti, Albinoni, Corelli, Locatelli, Geminiani ve Handel gibi bestecilerin çoğunlukla İtalyan stilindeki bestelerinin yanı sıra Corrette'in kendi bestelerinin de oluşturduğu bir koleksiyon meydana getirmektedir. Corrette; başta yay teknikleri, Fransız ekolüne uygun şekilde ton üretimi ve ifade, on birinci pozisyona kadar yüksek pozisyon kullanımı, kadanslar, prelüdler, ve çift seslilerde aşamalı egzersizler gibi konularda daha ileri bir teknik uzmanlık istemektedir.

Aynı şekilde Jean-Baptiste Cartier (1765-1841) de, Paris'teki yeni *Conservatoire de musique*'e adanmış ve bu kurumun keman hocaları tarafından övgüyle karşılanıp bunun sonucu olarak kurumun programına girmiş olan *L'ar du Violon*'unda (1798) birçok özgün bestesine yer vermiştir. Bu metodun üçüncü ve en değerli kısmını, on yedinci ve on sekizinci yüzyılın Fransız, Alman ve İtalyan keman ekolü üyelerine ait yaklaşık 140 eser içeren bir antoloji oluşturmaktadır. İtalyan ekolünden Corelli ve Tartini, Alman ekolünden Stamitz ve Mozart, ve Fransız ekolünden Leclair, Cartier ve Gaviniés, Stamitz, Nardini, Spadina, Locatelli, J. S. Bach ve Moria'nın eserlerinden oluşan eşliksiz keman müziğinden ilginç bir koleksiyona sahip bu çalışmanın ikinci ve daha sonraki basımlarında, verilen melodinin olası süslemelerine on sekiz adet değişken ile birlikte Tartini'nin bir *Adagio*'suna kadar uzanan hatırı sayılır çeşitlilikte örneklemeler yer almaktadır. Birinci bölümün metni, yani keman ve arşe tutuşunu, arşe idaresini, süslemeleri,

¹⁴³ Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Pres, Cambridge, 1985, p. 5.

ifadeyi, diğer teknik ve yorum konularını kapsayan, kemanın yorumuna ilişkin temel prensipler üzerine kısa bir inceleme görünümündedir. Metot gerçekten de farklı ulusal ekollerden elde edilen fikirlerin bir karışımıdır.¹⁴⁴ Öncelikle öğrenciyi pozisyon kullanımının temel ilkeleriyle tanıştırmayı amaçlayan ikinci kısım, dokuz adet gam içermekte, beşlilerde, flajölelerde, çift seslilerde ve süslemelerde uygulanabilecek parmak numaralarını tartışmaktadır. Çeşitli arpej uygulamalarının incelemesiyle birlikte Cartier'nin kendisi tarafından bestelenmiş üç düet, bağlı yay kullanımının ve temel pozisyon çalışmalarının mükemmelleştirilmesi amacıyla çalışmanın içeriğine dahil edilmiştir.

Tam başlığında iddia edilenin tersine Michel Woldemar'ın (1750-1816) *Grande méthode*.’u (yaklaşık 1800) başlangıç seviyesindeki kemancılar için pek uygun değildir.¹⁴⁵ Her ne kadar eser bazı temel sorunları tartışıyor olsa da, yeni başlayanlar hem Woldemar'ın sıra dışı stilini hem de ileri teknik taleplerini büyük ihtimalle karşılayamayabilirler. Metot; özellikle kapsamlı gam incelemelerinden ve geniş müzikal içeriğinden dolayı dikkate değerdir; egzersizler, *Le nouvel art de l'archet* (bir Polonez üzerine, çeşitli yay tekniklerini içeren çeşitlemeler) ve üç *fugues en caprices* şeklindeki çalışma materyali koleksiyonundan oluşmaktadır. Farklı ses aralıklarında kadans örnekleri ve verilen bir melodinin çeşitli derecelerdeki süslemelerine ilişkin öneriler metodu sonlandırmaktadır.

Woldemar ayrıca Leopold Mozart, Rode ve arkadaşlarının teorik çalışmalarının da yeni edisyonlarını yapmıştır. Leopold Mozart'ın eserinin *Méthode de violon par L. Mozart rédigée par Woldemar, élève de Lolli* (1801) adıyla yaptığı basımı, Leopold Mozart'ın metodunun orijinal basımından beri gerçekleştirilmiş teknik değişikliklerin birçoğunu yansıtmaktadır.¹⁴⁶ Aslında Woldemar Leopold Mozart'ın eserini, özellikle de önerilen keman tutuşu ve parmak kullanımı ve yay kullanımıyla ilgili prensiplerin çoğunu XIX. yüzyılda kullanım için yetersiz bulmuştur.¹⁴⁷ Kendisinin yanı sıra Hyllverding, Leopold Mozart, Kautz, Christiani, Mestrino ve Locatelli'ye ait kaprisler ve Corelli ve Pagin tarafından yazılmış parçalarla tamamladığı bu derinlemesine müzikal ve metinsel revizyonlar, gerek

¹⁴⁴ **Ibid.**

¹⁴⁵ **Ibid.**, p. 6.

¹⁴⁶ **Ibid.**

¹⁴⁷ **Ibid.**, p. 7.

biçim gerek içerik bakımından Mozart'ın orijinal eserine çok az benzerlik gösteren bir basımı meydana getirmiştir.

Rode ve arkadaşlarının *Méthode de Violon* 'u (1803), eserin ilk bölümünü oluşturan daha pratik konulara eğilmeden önce kemanın kökeni ve tarihi, sanatsal konular ve bireysel tercihler üzerine uzun makaleleriyle başlamaktadır. Kemanın ve arşenin tutuluşuna, kollar ve ellerin konumuna, parmak hareketlerine, genel duruşa ve arşe idaresine ilişkin temel kurallar anlatılmıştır. İlk kısım Baillot'nun *50 études sur le gamme*'ı ile sona ererken ikinci kısım özel olarak ifade ve yorumculukla ilgilidir. Bu metot yaklaşık otuz yıl boyunca Fransa'da en yaygın olarak kullanılan keman metodu olarak kalmıştır. Başta, kendi metotlarına bu eserden birebir alıntılar yapan Fauré ve Mazas olmak üzere birçok kemancı tarafından yaygın olarak okunmuş ve taklit edilmiştir.

Paris Konservatuvarı tarafından başta benimsenen *Méthodé de Violon* 'un eksikliklerini giderme yönünde bilinçli bir çaba olan Pierre Baillot'nun (1771-1842) *L'art du Violon*'u (1834, 279 sayfa), önceki metottan içerik ve detay bakımından çok ileridedir.¹⁴⁸ Kemanın kökeninin ve tarihinin Paganini'ye kadar olan gelişiminin kısa bir özetinden sonra Baillot metodunun ana metnini iki kısma ayırmıştır. Birinci kısım keman çalmanın mekanik yönlerine ayrılmış olup birçok teknik ve biçimsel konuyu eşi görülmemiş derecede ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. İkinci kısım ifadeye odaklanmaktadır ve temelde, Baillot tarafından yazılmış kısa bir girişle birlikte *Méthode de Violon* 'un ilgili kısımlarının bir yeniden basımıdır. Dönemin tekniği, stili ve estetiğine sağlam bir içgörü sağlayan bu geniş cilde birçok müzikal örnekler, çalışmalar ve kompozisyon örnekleri dahil edilmiştir.

François Habeneck (1781-1849) belki de daha çok Beethoven'ın müziğini Fransız dinleyicisine tanıtmayı, ve Konservatuvarın öğrenci orkestrası *Concert spirituel*'in (1818'den itibaren) ve *Société des concerts du Conservatoire*'ın şefi olarak farklı rolleriyle müziği yayma çabasıyla bilinmektedir. Baillot'nun öğretilerinden büyük ölçüde etkilenmiş olan *Méthode de Violon*'u (1840), miras bırakıldığı Bayan Chinnery tarafından yayımlanması için Habeneck'e verilen Viotti'nin tamamlanmamış başlangıç metodundan bazı alıntılar içermesi bakımından,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

özel öneme sahiptir. Habeneck'in eseri üç ana kısımdan oluşmaktadır. Birincisi temel müzik bilgisine ayrılmıştır; ikinci kısım keman tekniğiyle ilgili olup keman ve yay tekniği hakkında bilgi, Viotti'nin eserinden bir alıntı, duruş, keman ve arşe tutuluşu, arşe idaresi, gamlar, pozisyon çalışması ve geçişler hakkında öneriler içermektedir. Her ne kadar son kısım temel olarak yorum ile ilgili olup, dinamikler, cümleleme, nüanslar, süslemeler ve aksanlar hakkında pratik öneriler içeriyorsa da, Habeneck birden bire ifadeden çok bağımsız bir biçimde teknik konulara geri dönmüş, çift sesliler, üç sesli akorlar, arpejler, flajöleler, kromatik gamlar, prelüdlar ve kadanslar da dahil doğaçlama ve süslemelerle ilgili özel bir incelemeye yer vermiştir. Bazı çağdaş kemancıların yorum stilleri hakkında, Ernst, Vieuxtemps ve Paganini'nin eserlerinden örnekler üzerinde gösterilmiş ilginç gözlemlerle metot sona ermektedir.

XVIII. yüzyılın sonundan itibaren; İtalyan teorisyenler de literatür yayma konusunda daha aktif olmaya başlamışlardır. Francesco Galeazzi'nin (1758-1819) *Elementi teorico-pratici de musica*'sı, her biri iki bölüme ayrılmış iki cilt halinde yayımlanmıştır. İkinci cilt; armoni, melodi ve kompozisyon üzerine bir incelemeyle birlikte eski ve yeni müziğin temel ilkeleri üzerine düşünceler içermektedir. Birinci cildin ilk bölümü genel teori ve müzik gramerine giriş üzerine, ikinci bölümü ise keman çalmanın temel teknik ilkeleri ve genel yorum pratiği hakkında ayrıntılı bir inceleme sunmaktadır. Bu metodik çalışma, keman ve arşenin temel yapısal özellikleri, akort, entonasyon, gamlar, keman ve arşenin tutuluşu, tını, parmak kullanımı, pozisyon geçişleri, arşe yönetimi, flajöleler, çift sesliler, arpejler, süslemeler, ifade ve diğer konular hakkında bilgilendirici makaleler içermektedir. Şaşırtıcı biçimde, Galeazzi bütün süsleri 'doğaçlama' kapsamında değerlendirmekte ve her ikisinin de stilin iki temel bileşeni sayılmalarından dolayı yorum konusu içinde ele almaktadır. Süslemeler ve ifadeyle ilgili bu kısım; XVIII. yüzyıl sonlarında İtalya'da yayımlanmış doğaçlamayla ilgili en önemli kaynaklardan biri olarak değerlendirilmektedir.¹⁴⁹ Metotta ayrıca; orkestrayla çalma, başkemancının görevleri, deşifre, eşlik ve solo yorum hakkında ayrıntılı gözlemler ve Galeazzi'nin yeni başlayanlar için hipotetik bir program içeren pedagojik yaklaşımıyla ilgili ilginç bir çalışma bulunmaktadır. Bu program, hem sol hem de sağ el egzersizlerinde temel bir

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

disiplin olarak, özellikle de temiz entonasyon, artikülasyon ve ton üretiminin ön koşulu olarak varsayılan farklı tonlarda gam çalışmalarına dayanmaktadır.

Hocası Pietro Nardini'nin (1722-93) teorilerinden büyük oranda etkilenmiş olan Bartolomeo Campagnoli'nin (1751-1827) *Metodo per violino* 'sunun (1797 İngilizce çevirisi Bishop tarafından yapılmıştır) birçok farklı basımı ve çevirisi yapılmıştır. Genel teknik konulara ayrılmış bir girişten sonra beş ana bölüme ayrılmış olan metodun ilk dört bölümü, beşinci beşinci bölümde yer alan ve gittikçe gelişen 250 egzersizin uygulanmasına yönelik sistematik talimatlar vermektedir.

Leopold Mozart'ın (1719-89) kapsamlı *Versuch einer gründlichen Violinschule* adlı metodu(1756) ileri seviyedeki yorumcu için XIX. yüzyılın ortalarına kadar Almanya'nın en önemli metodik kaynağı olmaya devam etmiştir. Mozart'ın teknik prensiplerinin artık çağın gerisinde kaldığı ve ne dönemin daha gelişmiş müziğinin taleplerine ne de Tourte yayının niteliklerine cevap verebildiği 1800 yılından önce bu metodun dört ayrı basımı yapılmıştır. Her bir basım çağdaş teknik gelişimleri yansıtan bazı yenilemeler içermektedir.

Paganini'nin yorum stilinin bilgilendirici bir anlatımı olan Carl Guhr'un (1787-1848) *Ueber Paganinis Kunst'u* (1829), XIX. yüzyılın ilk yarısında Almanya'da yayımlanmış ileri standartta iki metinden biri olmuştur. Çalışmanın kapsamlı bir keman metottan çok, 'hâlihazırdaki metotlara bir ek' olması amaçlanmıştır. Guhr; Paganini'nin teknik yeteneği, yorum biçimi ve bazı besteleri hakkında değerli bilgiler vermiştir. Guhr, Paganini'nin fiziğinin, tekniğinin ve ekipmanının özelliklerini çok ayrıntılı olarak tarif etmektedir; Paganini'nin yaratıcı yorum stili ve çağdaşlarının stilleri arasındaki temel farkları belirleyip; Paganini'nin kemanını akort edişini, sağ elini nasıl kullandığı, sol el *pizzicato*'sunun arşe ile kombinasyonunu, tek ve çift seslilerde flajöle kullanımını incelemekte ve kendisini üne kavuşturan başka olağanüstü yetenek gösterilerini vurgulamaktadır.

Ludwig Spohr'un (1784-1859) *Violinschule*'si (1832) içerik bakımından oldukça tutucudur ve Spohr'un kendisinin koyduğu teknik ve stilistik sınırlarla belli oranda kısıtlanmıştır.¹⁵⁰ Paganini ve başka virtüözler tarafından kullanılan, özellikle atımlı (yay telden kaldırılarak) sağ el kullanımları, yapay flajöleler ve benzerleri gibi

¹⁵⁰ Ibid.

efektlerin birçoğuna karşı çıkmış, daha ‘klasik’, tel-üstünde bir yay tekniğinin ve cantabile stilinin geliştirilmesine önem vermiştir. Metot; üç kısma ayrılmıştır ve bunlardan birincisi çalgının yapımına, bakımına, parçalarına, düzenlemelerine, tellerine ve çeşitli keman modellerindeki tonal kalite farklılıklarının incelenmesine ayrılmıştır. İkinci kısım temel müzik bilgilerine, keman ve arşe tutuluşunun temel prensiplerine, sağ ve sol el kullanımına, tempo ve ritm öğelerine, gamlara, pozisyon geçişlerine, uzatma ve çekme yöntemine, flajölelere, değişik sağ el uygulamalarına, çift seslilere, arpejlere ve süslemelere ilişkin ileri düzeyde ve sistematik bir anlatım içermektedir. Metot ağırlıklı olarak; sağlam bir entonasyonun temellerinin atılabilmesi için doğru sol el tekniğinin önemini vurgulamaktadır.¹⁵¹ Üçüncü kısım stil ve yorumla ilgilidir. Bu kısımda genel olarak konçerto, quartet ve orkestra yorumculuğu ile ilgili temel ayrımlar yapılmıştır. Buna ek olarak Spohr’un metodu; çok sayıda egzersiz içermekte, ebeveynlere ve öğretmenlere pratik ve düzenli eğitim konusunda, kemana ideal başlangıç yaşı, ebeveyn müdahale ve teşvikinin avantajları hakkında birçok öneri sunmaktadır.¹⁵²

3.4.1 XIX. Yüzyılda Kemanın ve Arşenin Yapısal Gelişimi

Babası ve abisi arşe yapımcısı olduğu halde François Tourte (1747-1835); kariyerinin ilk yıllarında saat yapımında çırak olarak çalışmış, ancak sekiz yıl kadar sonra arşe yapımı işine girip babasının öğrencisi ve yardımcısı olmuştur. François Tourte’un bu alandaki başarısı; yenilikten ziyade, yayın boyutlarını, malzemesini, son tasarımını ve yapısını standartlaştırıp kendinden önceki yapımcıların çalışmalarını sentezlemek olmuştur.

Tourte, çağdaş kemancıların ihtiyaçlarını çok iyi anlamış ve değişen müzikal zevkin zorunlu kıldığı çeşitli sağ el uygulamalarına cevap verebilmek amacıyla gerekli hafiflik, kuvvet ve esnekliğe sahip farklı ağaç türleriyle deneyler yapmıştır. Sonunda bu ihtiyaçlara en iyi cevap veren türün bakam ağacı (*Caesalpinia echinata*) olduğunu ve bu türden elde edilecek düz bir dalı iyice ısıttıktan sonra istenilen içbükey kavisin (*cambre*) kolayca oluşturulabildiğini, böylece ağacın doğal

¹⁵¹ **Ibid.**, p. 10.

¹⁵² **Ibid.**

elastikiyetinin de korunduğunu keşfetmiştir. Tourte'un arşe çıtası genellikle sekizgen şekilli olup uca doğru gittikçe inceler; arşe çıtasının çapı 11cm boyundaki alt yarıda 8,6mm boyutundadır. Buradan uca kadar eşit oranda 3,3 mm'ye kadar incelmektedir.¹⁵³

Tourte arşesinin bahsedilen dışbükey kavisi, arşenin ucuna baskı uygulandığında kılların arşe çubuğuna değmemesi için arşenin baş kısmının tasarımında değişiklik yapılmasını gerektirmiştir. Tourte, bu sorunu arşenin ucunu daha önceki modellerden daha yüksek ve dolayısıyla daha ağır tasarlayarak çözmüştür.¹⁵⁴ Bu değişiklik doğal olarak arşenin dengesini etkilemiş ve Tourte bunu düzeltmek için topuk kısmına metal tuşe işlemleri ekleyerek arşenin en ağır kısmını ele yakın hale getirmiştir. Tourte modelinin denge noktası böylece uç kısmına kendisinden önceki daha küçük ve hafif uçlu arşelerde olduğundan daha yakın yani topuktan 19-20 cm uzaklıkta yer alır.

Aynı zamanda Tourte; on sekizinci yüzyıl boyunca çeşitlilik göstermiş olan arşe uzunluğu ve ağırlığını da standardize etmiştir. Tourte; arşe çıtasının ideal uzunluğunu 73,66 cm ile 74,93 cm arasında olarak belirlemiştir; bu da çalmak için ortalama 64,77 cm'lik bir alan sağlamıştır. En uygun ağırlık ortalama 56gr olarak belirlenmiştir.¹⁵⁵

Tourte, arşe kılının işlenmesi ve düzenlenmesindeki değişikliklerde de öncülük etmiştir. XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren, tonal arayışların doğrudan bir sonucu olarak, arşeye gerilen kılların miktarı gittikçe artmıştır (80-100 kıldan 150-200 kıla, Spohr 100-110 olarak belirlemiştir). Ancak bu artış tonal sorunları tek başına yeterince çözmemiş, kılların düzensiz bir şekilde toplanmasından dolayı sık sık zorluklar yaşandığından kılların yayılması için yeni bir yöntem bulmak şart olmuştur. Tourte'un çözümü, kıl şeridinin genişliğini arttırmak, kılları düzgün bir şekilde yassı tutmak için kılları topukta gümüş bir halka ile sabitlemek olmuştur. Kıllarla topuğun eğimli kısmı arasına tahta bir kısıklı yerleştirilmiş, böylece kıllar halkaya bastırılmış ve halkanın kayması engellenmiştir. Tourte'un topukları genellikle abanoz, fildişi ya da bağa olup, kılların gerginliğini ayarlamak için vida

¹⁵³ **Ibid.**, p. 12.

¹⁵⁴ **Ibid.**

¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 13.

mekanizması gibi eklentiler ve gümüş ya da altın dekoratif tuşe işlemleri kullanılmıştır.¹⁵⁶

Tourte arşesi, onu deneme şansına sahip olmuş kemancılar tarafından hızla kabul gördüyse de yeni tasarımın evrensel boyutta yaygınlaşması yavaş olmuştur.¹⁵⁷ Voldemar ‘Viotti’ modelinin yaygınca kullanıldığını (1801) ifade etse de XIX. yüzyılda dahi birçok Fransız yapımcı Tourte öncesi tasarımları model alarak (genellikle daha pahalı olan pernambuco [bakam] yerine brezilya odunundan) arşe yapmaya devam etmişlerdir. Vuillaume'nin arşe çubuğunun incelişinin genellikle logaritmik bir eğriye denk geldiğini keşfetmesi yay ustalarının Tourte tasarımını yeniden ele almaları açısından itici güç oluşturmuş ve Vuillaume'nin teorilerinin yayınlanması (1856) Tourte'un sırlarının daha geniş bir yapımcı kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Bu yüzden on sekizinci yüzyıl sonlarına ait keman üzerine eserlerde en çok Tourte öncesi modellerle ilgili yay tekniklerinden bahsedilmesi şaşırtıcı değildir. Campagnoli'nin talimatları oldukça ileri düzeyde olsa da Tourte modeliyle kazanılan sağ el hakimiyetinin herhangi bir şekilde incelenmesi; Rode ve arkadaşlarının metodik çalışmasına kadar gerçekleşmemiştir.¹⁵⁸

Tourte modeli, yorumcuya ifade gücünü daha kolay kontrol etme imkanı tanımış; daha uzun ve daha dengeli olması, kendinden önceki modellere oranla daha güçlü bir ton çıkarabilmesini sağlamış ve ortaya çıktığı döneme hakim olan cantabile stiline çok iyi uyum sağlamıştır. Bağlı ve bağısız arşe uygulamaları arasında en yumuşak şekilde arşe değiştirebilme özelliği; müziğin hiçbir duraksamaya uğratılmadan olabildiğince legato ve yuvarlak duyurulması idealini gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. İşaret parmağın uyguladığı basıncın ve arşe hızının sabit kaldığı düz bir arşe hareketi boyunca eşit bir ton çıkarabilmiş çünkü arşe çubuğunun şekli ve esnekliği işaret parmağı basıncının eşit olarak dağıtılmasını sağlamıştır. Basınctaki, yay hızındaki ve temas noktasındaki bu çeşitlilik ve diğer teknik özellikler; ani dinamik değişiklikleri içeren karışıklık faktörünün önemli bir rol oynadığı çağdaş estetik idealler için çok önemli olan daha geniş ifade aralıklarına olanak tanımıştır.

¹⁵⁶ **Ibid.**, p. 14.

¹⁵⁷ **Ibid.**

¹⁵⁸ **Ibid.**, p. 15.

Tourte öncesi arşelerin çoğunda kullanılan kıllar genellikle Tourte modelindeki kıllara göre oldukça az gerginlik kapasitesine sahiptir; bunun başlıca nedeni kullanılan arşe çıtalarının şekli ve yeterince güçlü olmamalarıdır. Bu yüzden bu eski modeller, tellerle temas ettirildiğinde daha fazla esneme yapmıştır. Öte yandan, Tourte modelinin içbükey arşe çubuğu tellere bastırıldığında çok az esneme yapmış ve böylece daha iyi bir atak sağlamıştır. Bunun yanı sıra, kılların tele daha iyi tutunması, özellikle uçta daha güçlü olması; sforzando efektleri (XVIII. yüzyılın son çeyreğinden önce yazılmış müzik eserlerinde *sfz* işaretine nadiren rastlanırdı) ve çeşitli aksanlı yay uygulamalarını tanımlayan terminolojinin genişlemesine de katkıda bulunmuştur. Modern sağ el uygulamalarının en önemlisi olan *martelé*; diğer önemli tüm uygulamaların da temelini oluşturmuştur; bunlara aksanlı *détaché*, *fouetté*, *collé* ve türler de dahildir. Tourte modeli öncesinde çoğunlukla arşenin üst yarısında uygulanan *staccato* bile Tourte modelinden sonra bir dizi küçük birbirini izleyen *martelé* hareketine dönüşmüştür. Tourte yayının esnekliği ve kıllarının gerginliği çalınması için arşe çubuğunun esnekliğine dayanan özellikle *spicatto*, *sautillé* ve *ricochet* gibi çeşitli atımlı sağ el uygulamaları üzerinde daha fazla çalışılmasına yol açmıştır.¹⁵⁹

Modern arşe, François Tourte'un bütün ilgili unsurları birleştirip standartlaştırmasına kadar her biri kendi kimliğini ortaya koyan bir takım farklı etkilerin ürünüdür. Tourte modeline daha sonradan yapılan eklemeler sadece, arşe çıtasına sürtünmekten oluşan topuk aşınmasını engellemek için, topuk kısmının altına oğul François Lupot (1774-1837) tarafından keşfedilen koruyucu bir bant eklenmesi, Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) tarafından ortaya çıkarılan arşe kanalının ve topuğun çentiklenmesi, arka ve üst topuk plakalarının dik açılı metal bir parçayla birleştirilmesi olmuştur. Bu küçük çaplı eklemeler dışında, Tourte'un arşeleri; XIX. ve yirminci yüzyıl yapımcıları tarafından evrensel boyutta örnek bir tasarım olarak yerlerini almışlardır.

XVIII. yüzyıl ortalarında güçlü ve büyük tonlu *cantabile* arayışı; arşe tasarımı konusunda bu yüzyılda François Tourte'un çalışmalarıyla doruğa ulaşan çeşitli ilerlemelerle kısmen karşılanabilmiştir. Kemanın daha büyük konser salonlarını

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

dolduracak yeterli tonal gücü yakalayabilmesini sağlamak, XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan daha büyük orkestralarla rekabet edebilmesini mümkün kılmak için; kemanın yapısında ve tasarımında bazı değişiklikler yapmanın gerekli olduğu ortaya çıkmıştır.

Kemanın sırtı ve gövdesinin uzunluğu (tipik olarak takriben 35,6 cm) günümüze dek değişmeden kaldığından, ‘Barok’ keman ve onun modern emsali arasındaki farklılıkların çok azı hemen fark edilebilmektedir. Gerekli olan ekstra tonal güç ve ihtişam, temel olarak daha yüksek perde ve eşik kullanımı, daha uzun tellerle daha fazla gerginlik sağlamak suretiyle elde edilmiştir. Modern keman tellerinin uzunluğu ortalama 32,70 cm- 33,02 cm olup, ‘Barok’ modelden 0,64cm - 1,27 cm daha uzundur. Ancak bazı on yedinci ve on sekizinci yüzyıl kemancıları eşiği ön kapak üzerinde günümüzde normalde olduğundan daha da geriye çekerek ‘Barok’ modelinde tellerin kullanım uzunluğunun (ortalama modern uzunluğa yaklaşıp hatta aşarak) daha fazla olmasını sağlamışlardır.¹⁶⁰

On sekizinci yüzyılın son çeyreğinde oldukça yaygın olan büyük ton idealinin sonucu olarak eşik: on sekizinci yüzyıldaki daha yassı kalın ve halinden, daha ince ve yüksek (2,1mm kadar) olan, arşenin dıştaki tellere istem dışı temasını önleyecek şekilde kavisi, Mi teli tarafına doğru artan modern haline dönüşmüştür. On sekizinci yüzyıldan günümüze dek ulaşan çok az eşik bulunmaktadır ancak eşik tasarımları ulusal zevke ve kişisel tercihe göre çeşitlilik göstermiştir.

Eşiğin yükseltilmesi; tellerin açısının daha yakından takip edilebilmesini sağlamak ve parmak pozisyonunun rahatlatılabilmesi için, tuşenin de yükseltilmesini gerekli kılmıştır. Gereken gerginliği ve dengeyi sağlamak için belli bir açıda arkaya doğru eğimli sap kullanılmıştır. Bu ‘modern’ sap artan gerilime karşı koyabilmesi için ek kuvvet sağlamak amacıyla bloğun içine delerek yerleştirilmiş ve boyu tellerin uzunluğuna uygun olarak 0,64 cm-1,27 cm kadar (günümüzdeki standart uzunluk ortalama 12,86 cm-13,02 cm’dir) uzatılmıştır. Daha dar ve eğimli sap; pozisyon almayı, doğru keman tutuşunu ve o dönemde giderek yaygınlaşan kalın tel kullanımını kolaylaştırmıştır.

¹⁶⁰ Ibid.

Artan tel gerginliği hem eşik hem de ön kapak üzerine daha fazla baskı yapmıştır. Yüğü dağıtmak ve enstrümanı basınca karşı güçlendirmek için; daha uzun, daha kalın ve daha güçlü bir bas balkon kullanılmaya başlanmıştır. Daha sağlam ve modern bas balkon eşiğin sol ayağının titreşimini enstrümanın geri kalanına ileterek akustik anlamda çok önemli bir işlev görmüştür. Bas balkonun ölçülerinin standartlaştırılması, on sekizinci yüzyıl sonlarında ortaya çıkan tonal ideallere yönelik önemli bir adım oluşturmuştur. 1800’lerde yaygınlaşmaya başlayan; daha kalın ve daha sağlam can direği de aynı ideallere ulaşabilmek anlamında önemli bir rol oynamıştır.

Çeşitli aksesuar değişikliklerine rağmen, geçiş dönemi boyunca enstrümanın ana gövdesi değişmeden kalmıştır

Kemanın ve aksesuarlarının tasarımındaki yapısal değişiklikler ve modern (Tourte) arşenin ortaya çıkışı; enstrümana daha büyük bir tonal güç ve tınısal nitelik kazandırmıştır. Tourte arşesinin yaygınlaşması biraz yavaş olmuştur. Bu yüzden XIX. yüzyılın büyük bir kısmını kaplayacak şekilde “barok model”, “ara model” ve “Tourte model” arşeler çoğu orkestrada ve farklı solistler arasında bir arada yer alabilmiştir. Galeazzi her ekolün tercih ettiği belli bir arşe modelinin varlığından söz etmiş ve en iyi orkestraların; aynı ekolden yetişmiş, aynı arşe modelini kullanmış olan kemancılardan oluştuğunu ileri sürmüştür.¹⁶¹

Tourte modelinin potansiyelinin tamamı; gücü ve diğer ifadesel özellikleri müzikal idealleri yerine getirmek için yeniden tasarlanmış olan kemanla beraber kullanıldığı 1800’ler sonrasına kadar keşfedilememiştir.¹⁶² Buna rağmen, örneğin Paganini’nin kaprislerinin çoğunun Tourte modeline kıyasla bazı geleneksel arşelerle daha kolay çalındığı düşünülmektedir. Begas’ın ünlü Paganini Örnek 58’de portresinde görülen arşesinin; Sirjean yapımı geçiş dönemine özgü bir model oluşu ilginç bir noktadır. Bununla birlikte, Tourte modelinin gelişmesiyle birlikte kemanın solo enstrüman olarak kapasitesi oldukça artmış, kemancıların zamanın genişletilmiş senfoni orkestralarıyla eşit şartlarda rekabet etmesi olanağı doğmuştur. Daha sonraki bölümlerde de değinileceği üzere, keman tekniği; enstrümanın yapısındaki

¹⁶¹ **Ibid.**, p. 17.

¹⁶² **Ibid.**, p. 22.

değişimler ve yeni Tourte modeli arşenin keşfi ile daha hızlı bir gelişim sürecine girmiştir.



Şekil 3: Begas'nın ünlü Paganini portresi ve kullandığı Sir Jean yapımı arşesi

3.4.2 Duruş, Kemanın ve Arşenin Tutuluşu

1750'li yıllara dek; yorumcunun duruşu üzerinde çok ayrıntılı incelemeler yapılmamış, bazı temel noktalar ele alınmıştır. Bu noktalar genellikle; gereksiz vücut hareketlerinin, mimiklerin, yapay görünebilecek zorlanımlı ya da zarif olmayan pozisyonların sakıncası üzerine yoğunlaşmıştır. Yüzyılın sonraki kısmında duruş konusuna ilgi artmış fakat Campagnoli ve özellikle Löhlein'in araştırmaları olmak üzere bu konuda dikkate değer sadece iki detaylı araştırma yapılmıştır.¹⁶³ Campagnoli; zarif el hareketleri eşliğinde rahat ve "asil" bir duruşun gerekliliğine değinmiş, hafifçe ileride olması gerektiğini iddia ettiği sol omuza özellikle değinerek, başın ve vücudunun dik bir pozisyon alabilmesi için, vücut ağırlığının sol tarafa doğru dağıtılmasını önermiştir. Burada sol omuzun hafifçe ileride durması şeklindeki ibare, günümüz kemancılığında çok fazla kabul görmemektedir.

Löhlein bir adım daha ileri giderek metodunda duruş konusuna özel bir bölüm ayırmış ve bu konuyu enstrüman tutuşundaki temel teknikleri de içerecek

¹⁶³ Ibid., p. 32.

şekilde genişleterek XVIII. yüzyılın en detaylı araştırmasını sunmuştur.¹⁶⁴ Löhlein'in araştırmasının tamamının burada sunulması imkansız olduğundan, aşağıda sadece duruş üzerine odaklanmış kısaltılmış bir özeti verilmiştir:

“Dikkat edilecek ilk şey; iyi bir ton üretiminin en rahat şekilde başarılabileceği doğru pozisyonda vücudun yerleştirilmesi, kolların kullanılması ile enstrümanın nasıl tutulacağıdır... Sonuç olarak kişi dik durmalıdır, fakat öyle ki vücudunun üst kısmı hafifçe öne eğilmiş olmalıdır... Yeni başlayan birinin enstrümanını yerleştirdiğinde, enstrümanı desteklerken kürek kemiğini kaldırmaması veya çevirmemesi için ne kadar dikkat edilse azdır. Çünkü gelişimini henüz tamamlamamış genç birisinde bu tür bir kötü duruş omuzun yukarıda kalmasıyla sonuçlanabilir. Bu yüzden kişi duruşunu omuzları doğal pozisyonunda kalacak şekilde ayarlamalıdır.”¹⁶⁵

Löhlein'in kürek kemiğinin kaldırılmaması konusundaki uyarıları oldukça önemlidir. Günümüz kemancılığında bu nokta bazen gözden kaçırılmakta ve sol omuz oldukça yanlış bir biçimde kaldırılmaktadır.

Löhlein'e göre ayakların yerleştirilmesi ise; notaları okurken yüzün ne tarafa dönük olduğuna bağlıdır. Eğer bu yön sol tarafa ise sol ayak sağ ayaktan daha ilerde durmalı, sağ tarafa ya da öne doğruysa bu durumda sağ ayak ilerde olmalıdır çünkü mekanik kurallarına göre, bu şekilde vücudun yerçekimi merkezi her zaman iki ayağın arasında kalır ve iyi ve sağlam bir duruş imkânı sağlar.¹⁶⁶

Duruş konusu genellikle XIX. yüzyıl keman metotlarında daha detaylı ilgi görmüş; özellikle Rode ve arkadaşları, Mazas, Baillot, Habeneck ve Froehlich konuya oldukça geniş yer ayırmıştır. İncelemelerindeki temel konular; başın, omuzların ve gövdenin duruşu, vücut ağırlığının dağıtılması ve ayakların yerleştirilmesi ile ilgilidir. Baillot'nun konuyla ilgili çalışması muhtemelen içlerinde en kapsamlı olanıdır. Baillot'ya göre; vücut ve baş dik, göğüs açık ve ileride, omuzlar ise geride olmalıdır. Vücut ağırlığı sol bacağa verilmeli ancak vücut bir tarafa eğilmemelidir. Sol kalçanın öne doğru çıkartılmasından mümkün olduğu kadar kaçınılmalı, vücut beli destekleyecek şekilde durmalıdır. Rahat ve doğru bir duruş; diğer tüm teknik becerilerin gelişimini destekler. Sağ elin ve arşenin hareketlerine

¹⁶⁴ **Ibid.**, p. 33.

¹⁶⁵ **Ibid.**, p. 34.

¹⁶⁶ **Ibid.**

zarafet katar. Kişinin enstrümandaki ustalığını sergileyip, her tür zorluğu kolayca aşabileceği izlenimini vererek performansın cazibesini artırır. Gülünç görünecek olan herhangi bir yapmacık duruştan veya toplumun önünde kişinin asla yapmaması gereken herhangi bir gelişigüzellikten kaçınılmalıdır. Kemanın tutuşu, parmaklar ve sağ el hakimiyeti ile ilgili belli bir düzeye ulaşıldığında; duruşun zarif ve incelikli olup olmadığının görülebilmesi, sertliğin ve sıkmanın kesin göstergeleri olan yüzdeki ya da diğer uzuvlardaki kasılmaların izlenebilmesi için ayna önünde çalmak faydalıdır. XIX. yüzyıl pedagogları, günümüzde de geçerli olan bu yöntemi şiddetle önermişlerdir ancak Baillot; ilginç bir noktaya dikkat çekerek ayna karşısında çalışmanın bazı durumlarda doğacak sakıncalarından da bahsetmiştir. Şöyle ki: ayna nesnelerin yerini sağdan sola değiştirdiği ve sonuç olarak hareket çizgilerine aslında olduğunun tam tersi bir görüntü verdiği için bazı hatalara da yol açabilir. Baillot bu nedenle; aynanın önünde sadece genel duruşu izlemek için çalışılması gerektiğini ifade etmiştir.¹⁶⁷

Baillot; oturarak ve ayakta çalınırken duruşun nasıl olacağı ile ilgili bilgileri çizimlerle göstermiş ancak az miktarda yazılı bilgiye yer vermiştir. Baillot'nun oturma pozisyonunda belirlediği temel esaslarla ayakta çalma ile ilgili duruş esasları yakından benzemektedir. Vücut ağırlığının sol bacak üstünde desteklenmesi ve ayakların pozisyonu her iki duruş türünde de ortaktır. Oturma pozisyonunda ince tellerde yayın ucu kullanılırken arşenin dize çarpmasını engellemek amacıyla sağ bacağın hafifçe içeri doğru bükülmesi ve gövdenin dik durmasını sağlamak için sol bacağı, dolayısıyla da vücut ağırlığını desteklemek amacıyla bir taburenin kullanılması önerilmiştir.¹⁶⁸

Baillot; seyirci önünde yani ayakta çalarken iki farklı duruştan bahsetmektedir. Bunlardan biri kemanı f delikleri izleyiciye dönük olacak şekilde tutmak ve böylece sesi doğrudan salonun her köşesine ulaştırmaktır. Diğer yöntemde, çalan kişinin yüzü salona dönüktür ki bu, dinleyicisiyle bağ kurmak isteyen yorumcular için doğal duruştur.

İlk yöntemin avantajı, ses dalgaları dinleyicilerin çoğunluğuna doğru yöneltildiğinden en küçük ses detaylarının bile kaybolmamasını sağlamasıdır. Ancak

¹⁶⁷ **Ibid.**, p. 35.

¹⁶⁸ **Ibid.**, p. 36.

bu yöntem solistin başkemancıya sırtını dönmesini zorunlu kılmakta, böylece solist ve ona eşlik eden orkestra arasında sağlanması gereken beraberlik bir miktar engellenmektedir.

XIX. yüzyılda yapılmış araştırmaların çoğu, karşılaştırılmalı olarak incelendiğinde detaylar açısından bazı eksiklikler içermekle beraber, genel içerik olarak Baillot'nun teorilerine çok benzemektedir. Örneğin, Froehlich ayakların pozisyonu ile kafanın pozisyonu arasında ilişki kurarak Löhlein'in XVIII. yüzyıldaki teorisine dönerken; Pastou, vücut ağırlığının sol tarafa alınması için asıl sağ ayağın önde olması gerektiğini iddia etmiştir.¹⁶⁹

Çoğu kaynağa göre Paganini; sağ ayağını oldukça öne koymuş ve sol dirseğini içeri çevirerek vücudunun önünde gövdesine yakın tutmuştur. Paganini, vücut ağırlığını sol kalçasına vermiştir ancak günümüz teorisyenleri onun alışılmadık duruşunun anormal fiziğinden kaynaklanmış olabileceğini iddia etmektedir.¹⁷⁰ Paganini dik durduğunda, sol omzunun sağ omzundan fark edilir bir biçimde 2,5cm kadar daha yüksek olduğu bilinmektedir. Bu, günümüzde sol omuzu desteklemek için kullanılan farklı türdeki yastıklar göz önünde bulundurulduğunda oldukça elverişli bir yapısal özelliktir. Her ne kadar döneme ait birçok çizimde Paganini oldukça biçimsiz hallerde betimlenmişse de Guhr; Paganini'nin duruşu ile ilgili; Baillot, Rode ve Spohr'un duruşları kadar ağırbaşlı olmasa da serbest olduğu yorumunu yapmıştır.¹⁷¹ Guhr'a göre Paganini de vücudunun ağırlığını sol tarafa vermiş fakat sol omzunu diğer kemancılardan daha fazla öne eğmiştir. Ancak Paganini'nin sağ ayağıyla tempo tutmak, başını ve sağ ayağını bir üçgen yapacak şekilde öne uzatarak vücudunu en biçimsiz şekillere sokmak gibi kötü alışkanlıklar edinmiş olduğu bilinmektedir.¹⁷² Yine de bu pozisyon; muhtemelen özellikle kendisini üne kavuşturan ve sol elde yüksek düzeyde tuşe hakimiyeti gerektiren yorumu sırasında Paganini'nin enstrümanı daha rahat sabitlemesine yardımcı olmuş olabilir.

Duruş üzerine modern teori, XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başı ideallerinin bir sentezini temsil etmektedir. Günümüz teorisyenleri başın, omuzların

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷² *Ibid.*

ve gövdenin pozisyonu konusunda çok daha esnek bilgiler sunmaktadırlar. En büyük hedef; en rahat ve en doğal duruşu benimseyip zorlanmanın göstergesi olan gereksiz yüz kasılmalarından kaçınılması, vücut hareketinin sınırlandırılması ancak baskı altına alınarak doğallığını yitirmesinin de önlenmesidir.

Her ne kadar kemanın tutuluşu ve pozisyonlar; çoğunlukla göğüs, omuz ya da boyun arasında değişiklik göstererek XVIII. yüzyıl boyunca belli bir standarta ulaşamamış olsa da, modern tutuş yöntemlerinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Zamanla en uygun çene pozisyonu bulunmuş ve enstrümanın daha iyi desteklenmesi sağlanabilmiştir.

XIX. yüzyılın başlarına gelindiğinde L'Abbé le fils'in önerdiği çene pozisyonunun geleneksel hale geldiği ve kurum için yazılmış çeşitli metodlarda belirtildiği gibi özellikle Paris Konservatuarındaki profesörler tarafından benimsendiği görülmektedir. Örneğin Baillot, tutuşla ilgili önerilerini maddeler halinde sıralamış ve minyon yapılı öğrenciler için Jousse, Martinn ve diğer pedagoglar tarafından genişletilen bir tavsiye notu eklemiştir.

Baillot'ya göre; keman köprücük kemiği üzerine yerleştirilmeli, ortalama 45 derece kadar sağa eğimli olmalı, boyuna doğru içeri çekilmeli, çene kuyruğun sol tarafında ve kuyruğa değecek şekilde yerleştirilmeli ve enstrüman bu şekilde çene ile sıkıca tutulmalıdır. Çene dışarıya doğru çıkarılmamalı ve aşırı basınç uygulanmamalıdır. Eğer öğrenci küçükse ve minyon yapılysa arşesini köprüye paralelliğini bozmadan ucuna kadar kullanması mümkün olmayacaktır. Bu yüzden çocuğun kol uzunluğuna uygun ölçülerde bir arşe kullandığından emin olmak önemlidir. Bu nedenle, çenesi kuyruğun sol teli tarafındayken zorlanmadan çalabilecek kadar büyüyene kadar öğrencinin çenesini mi teli tarafında tutmasını sağlamak gerekebilir. Fakat küçük model bir keman kullanırsa bu yöntem gereksiz kalmayacaktır.¹⁷³ XIX. yüzyıl metodlarında tutuşla ilgili teorilerin yanı sıra pedagojik olarak önemli saptamalara yer verilmiştir.

Eldeki bulgular çenelik kullanmayan Paganini'nin de normalde çenesini kuyruğun sol tarafına koyduğunu göstermektedir çünkü ünlü virtüözün Guarnerius kemanının cilası, sol tarafta oldukça aşınmıştır. Ancak bu tür veriler kesin bir sonuca

¹⁷³ Ibid., p. 43.

varmak için yeterli değildir çünkü söz konusu aşınma; kemanın daha önceki sahiplerinden de kaynaklanmış olabilir. Dahası, o döneme ait resimler tam tersini göstermektedir; kimisi Paganini'nin çenesini açıkça kuyruğun üstünde göstermektedir, bazısında da kuyruğun her iki tarafında da çene pozisyonu betimlenmektedir.¹⁷⁴

XIX. yüzyılda çene pozisyonları ile ilgili istisnai teoriler de görülmüştür. Örneğin Fenkner ve Schiedmayer; çenenin kuyruğun sağ tarafına koyulmasını tavsiye etmiştir. En uygun çene pozisyonu konusunda bu türden kararsızlıklar; az sayıda teorisyen arasında XIX. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür; Adolf von Menzel'in 'Keman Konçertosu' başlıklı bir eskizinde, 1854 gibi geç bir tarihte Joachim'in çenesini kuyruğun sağ tarafında konumlandığı görülmüştür.¹⁷⁵ Bunun ötesinde, Spohr'un 1820'lerde icat ettiği çenelik; başlangıçta kuyruğun üzerine kemanın ortasına yerleştirilecek şekilde tasarlanmıştır. Spohr aynı zamanda şöyle önermektedir: 'Eğer öğrenci çenelik kullanmak istemezse o halde çenesi kuyruğun soluna doğru kısmen ön kapak üzerine kısmen de kuyruğun kendisinin üzerine yerleştirilmeli.'¹⁷⁶

Rode ve Mazas; kemanı sol el ve çeneyle desteklemeyi tavsiye etmişlerdir. Paganini kemanını kısmen üst sol koluyla sabitlemiş olsa da, XIX. yüzyılın başlarında, artan teknik gereksinimler karşısında sol el destekleyici rolünden giderek kurtulmuştur. Çeneliğin, kemanın rahatlıkla desteklenebilmesi için daha da değerli bir yardımcı olduğu ortaya çıkmıştır. Ancak Spohr, her ne kadar enstrümanın desteklenmesi için çenelik ve omuz kullanımını savunsa da sol elin rolünün hiçbir zaman küçümsenmemesi gerektiğini ifade etmiştir.¹⁷⁷

Baillot'nun tutuşla ilgili teorisine göre sol omuz, kemanın alt tarafını desteklemesi ve onu 25 ila 30 derecelik bir açıyla sağa doğru eğmesi için hafifçe öne getirilir. Kemanın sapı sol elin başparmağı ile işaret parmağı arasında durur ve hafifçe başparmağın ilk boğumunun üzerinde ve başparmak ve parmak arasındaki boşluğun dibine çökmesini engellemek için işaret parmağının üçüncü boğumu ile

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid., p. 44.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., p. 45.

tutulur.¹⁷⁸ Doğru destek yönteminin uygulandığından emin olunması için Baillot bir deney önerir ve bu bağlamda enstrümanın rahat tutulmasını sağlamak için bir omuz yastığı kullanımını öneren ilk yazarlardan biridir. Habeneck'in tersine Baillot, bir miktar sol el kullanımını ve özellikle daha yüksek pozisyonlarda enstrümanı desteklemek için başparmak kullanımına onay vermiştir. Bu teoriye göre sol dirsek; kemanın altından içeri doğru alındığında, sol omuz kemanı desteklemek için otomatik olarak uygun bir pozisyon alacaktır, böylece çalan kişinin göğsünü sıkıştırmasına neden olacak şekilde omzunu yükseltmesine gerek kalmayacaktır.¹⁷⁹

Kemanın omuz ve çene arasında iyi desteklenip desteklenmediğinden emin olmak için yorumcu; sol elini tamamen aşağıya indirmeyi denemeli, bu arada sol el önlem olarak sapa yakın durumda açık olarak hazır beklemelidir; tüm şartlar yerine getirildiğinde keman, yatay durumda kendi kendini destekleyecektir.¹⁸⁰

Omuzları henüz kemanı destekleyecek kadar geniş olmayan çocuklar ve giysilerinde enstrümanı kolay bir şekilde sağa eğimli tutmalarına yardımcı olacak bir şey (örneğin vatka) bulunmayan kadınlar, sol omuz ile keman arasında kalan boşluğu araya kalın bir mendil ya da bir tür yastık koyarak doldurabilirler. Deneyler sonucu bu yöntemin hiçbir rahatsızlık vermeden büyük kolaylıklar sağladığı gözlemlenmiştir. Günümüzde omuz yastığı kemancılar arasında çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Bazı kemancılar yastığın kemanın sırt bölgesinde dağılan rezonansını olumsuz yönde etkileyeceğini savunup bu aksesuarı kullanmaktan kaçınırlar ancak modern keman müziğinde yer alan üst düzey teknik uygulamaları daha rahat başarabilmek için omuz yastığı oldukça faydalıdır.

XVIII. yüzyılın sonunda özellikle Fransa'da; arşenin potansiyeli ve ifadesel gücü daha iyi kavranabilmiştir. L'Abbé le fils yay için; 'dokunduğu müzik aletinin ruhudur, çünkü sesleri ifade etmek, onları uzatmak, yükseltmek ve azaltmak için kullanılır' demiştir.¹⁸¹ İfadeyi güçlendirmek bağlamında güçlü bir sağ el hakimiyeti, çeşitli sağ el uygulamalarında ustalık, uygun, doğal ve esnek bir arşe tutuşu oldukça önemlidir.

¹⁷⁸ **Ibid.**, p. 46.

¹⁷⁹ **Ibid.**

¹⁸⁰ **Ibid.**, p. 47.

¹⁸¹ **Ibid.**, p. 57.

Kemanın tutuluşu kaçınılmaz olarak sağ elin ve sağ kolun pozisyonunu ve bunların hareketlerini etkilemektedir. Keman tutuşu ile yay tutuşu arasındaki bu yakın ilişki; bazı XIX. yüzyıl teorisyenlerinin ve pedagoglarının sağ kol ve dirseğin vücuda göre pozisyonu ile ilgili görüşlerinde açıkça gösterilmektedir.

Yaygın bir prensip olarak; sol telinde çalarken, sağ kolun çok fazla kaldırılmasını engellemek için, kemanın “mi” teli tarafına doğru eğimli bir şekilde konumlandırılması, sağ dirseğin genellikle vücuda oldukça yakın ama yine de vücuttan ayrı, doğal, kısıtlanmamış bir halde ve arşe çitası seviyesinin altında tutulduğunu göstermektedir.¹⁸² L’Abbé le fils; dirseğin her zaman vücuttan ayrı olması gerektiğini ifade etmiş ve Campagnoli; arşeyi destekleyen kolun ne çok yüksekte ne de çok alçakta olmamasını, doğal bir pozisyonda konumlandırılmasını önermiştir. Başparmak, el, dirsek ve sağ kolun tamamı aynı seviyede, ya da başka bir deyişle, aynı yükseklikte tutulmalıdır.

İcracının neredeyse tam önünde sol omuza belli bir açıyla duran enstrümanın, XIX. yüzyıldaki yaygın pozisyonu; sağ dirseğin biraz indirilmesini gerektirmiştir; bu da dirseğin vücuda daha önce olduğundan daha yakın, arşenin adeta bilekten sarkıyormuş görüntüsü veren bir pozisyon almasıyla sonuçlanmıştır.¹⁸³ Spohr bu pozisyonu şu ifadelerle desteklemiştir: “*Bilek...kaldırılmalı fakat dirsek alçaltılmalı ve vücuda mümkün olduğu kadar yakın tutulmalıdır.*”¹⁸⁴ Günümüzde yaygın olan dirsek ve bilek pozisyonunun Spohr’un önerisinin tam tersi olduğu gerçeği oldukça ilginçtir. Özellikle Rus keman ekolünde sağ el bileğinin kaldırılması veya sağ dirseğin fazlasıyla aşağıda olması tonal kaliteyi zayıflatan yanlış bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.

Buradan; on sekizinci yüzyıldaki yaygın dirsek pozisyonunun ne XIX. yüzyılda olduğu kadar vücuda yakın ne de modern uygulamada olduğu kadar vücuttan uzak olduğu sonucu çıkarılabilir. Uygulanan dirsek pozisyonu ne olursa olsun, sağ kolun, dirseğin, elin, bileğin ve parmakların rahat ve doğal bir konumda olmasının önemi, temel bir kural olarak teorisyenler tarafından sürekli vurgulanmıştır.

¹⁸² **Ibid.**, p. 58.

¹⁸³ **Ibid.**

¹⁸⁴ **Ibid.**, p. 59.

Paganini'nin sıra dışı fiziği ve alışılmışın dışındaki keman tutuşu doğal olarak sağ kolunun pozisyonunu da etkilemiş olduğu düşünülebilir. Guhr Paganini'nin arşe tutuşu ile ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

“Sağ kolu vücuduna çok yakın durur ve neredeyse hiç kıpırdamaz. Sadece ,oldukça rahat hareket eden ve yayın esnekliğini büyük bir hızla yönlendiren çok bükülmüş bileğine serbest hareket imkânı tanır. Yalnızca yayın topuğa yakın alt kısmının kullanıldığı güçlü ve ataklı çalınması gereken akorlarda elini ve kolunun alt kısmını biraz daha yükseğe kaldırır ve dirseğini vücudundan uzaklaştırır”. (Guhr, Ueber Paganinis Kunst... (1829), § 4, s. 6.)¹⁸⁵

Dönemin başında; elin, başparmağın ve diğer parmakların yayın üzerindeki pozisyonu, ulusal stillere, müziğin gerektirdiklerine, kişisel tercihlere, kemancının elinin ve parmaklarının büyüklüğüne ve her ne kadar ağırlığı ve yapısı ancak on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru standartlaşmışsa da, arşenin denge noktasına göre büyük farklılık göstermiştir. Fransa'da sonat ve konçertonun artan popülaritesi ve dönemin ifadesel idealleri; başparmağın yay kıllarının altına koyulduğu önceki yılların popüler dans stillerinden kalma eski Fransız tutuşunun İtalyan ekolünününe benzer bir tutuşla değiştirilmesine yol açmıştır.¹⁸⁶ Ulusal stillerin zaman içinde birleşmesi ve XVIII. yüzyılda arşe yapımının standartlaşmasıyla birlikte yavaş da olsa tutuşlarda, özellikle sırasıyla elin, başparmağın ve parmakların yay üzerindeki pozisyonlarıyla ilgili bir standartlaşmayı getirmiştir.

L'Abbé le fils'in ikinci bölümde ayrıntılı olarak ele alınan talimatlarında elin; Geminiani, Corrett ve Leopold Mozart'ın da tavsiye etmiş olduğu gibi, topuğun ilerisinde ya da yukarısında değil, tam üstünde durması gerektiğini belirtmektedir. Bu tutuşun; istenilen farklı nitelikteki müzikal ve ifadesel efektleri sağlamaktaki üstünlüğü fark edildikçe, yüzyılın sonuna doğru giderek kabul görmüştür.

İtalyan teorisyenler bu konuda ilerici bir tavır benimsemişler ve genellikle modern yöntemlere daha yakın arşe tutuşlarını savunmuşlardır. İtalyan teorisyenlere göre başparmak ve dolayısıyla el; çoğunlukla arşe çitası üzerinde topuktan biraz uzağa yerleştirilmelidir Ancak Alman yazarlar daha tutucu bir yaklaşım sergilemiş

¹⁸⁵ **Ibid.**

¹⁸⁶ **Ibid.**, p. 60.

ve XIX. yüzyılın başında bile hala elin topuk üzerinde değil ama topuğa yakın bir pozisyonda konumlandırılması gerektiğini savunmuşlardır.¹⁸⁷ Löhlein de elin topuktan biraz uzağa yerleştirildiği arşe tutuşunu önermiş, böylece daha iyi bir denge sağlanmakla beraber arşenin en iyi artikülasyon yapılabildiği orta kısmının işlevi ortadan kaldırılmış ve yorumcu detaylı pasajlarda yayın üst yarısını kullanmaya teşvik edilmiştir

XIX. yüzyılın başlarına gelindiğinde yazarların çoğu, elin tam olarak topuk üstünde konumlandırıldığı bir tutuş pozisyonunu savunur olmuşlardır. Rode’a göre; yay bütün parmaklarla desteklenmeli, başparmağın yan tarafının ve ucunun topuğa ve orta parmağın karşısına yerleştirmesine dikkat edilmelidir. Mazas ve Bruni’nin de aralarında olduğu bazı teorisyenler ise topuğa yakın fakat tam topukta olmayan bir başparmak/el pozisyonu önermişlerdir. Dahası, Viotti tarafından kullanıldığı bilinen Tourte arşesi dahil birçok arşede, çitanın yarısını kaplayan deri bir sargı bulunmaktadır. Bu da XIX. yüzyılda birçok yorumcunun ‘yeni’ Tourte modelini kullanırken bile arşeyi eski usulle tuttuğuna işaret etmektedir.¹⁸⁸ Flesch; Dancla’nın 1890 gibi görece geç bir tarihte bile arşesini topuk vidasından 7.5 cm kadar uzakta tuttuğunu iddia etmiştir.¹⁸⁹ Paganini de bu şekildeki arşe tutuşunu benimsemiş ve belki de bu şekilde daha iyi arşe kontrolü ve sınırlı bir dinamik aralıkta daha ince bir ifadesel efekt sunarak, kendisini üne kavuşturan spiccato, sautillie, saltando, uçan staccato gibi atımlı sağ el hareketlerinin uygulanmasında kolaylık sağlamıştır. Ancak bu durum aynı zamanda; Paganini’nin o dönemki birçok anlatıya göre dolgunluktan ve güçten uzak olan tonunu büyük ihtimalle olumsuz yönde etkilemiş olabilir.

Başparmağın başlıca görevleri yayın ağırlığını taşımaya yardımcı olmak ve işaret parmağının yaptığı baskıya karşı baskı yapmaktır. Modern uygulamanın aksine arşenin parmaklarda ya da bilekte sertliğe neden olmadan daha sağlam tutulabilmesi için başparmak; genellikle belirgin bir şekilde bükük değil, oldukça düz tutulurdu. Löhlein, on sekizinci yüzyıl teorisyenleri arasında başparmağın bükülmesini öneren az sayıdaki kişiden biridir fakat Mazas daha sonra başparmağın sadece hafifçe kıvrılmasını önermiş ve Spohr ise şu yorumları yapmıştır: “*Başparmak kıvrılarak;*

¹⁸⁷ **Ibid.**, p. 61.

¹⁸⁸ **Ibid.**, p. 62.

¹⁸⁹ **Loc. cit.**, p. 61.

ucu arşe çubuğuna dayalı, topuğun altına, orta parmağın karşısına yerleştirilir.”¹⁹⁰

Kıvrık bir başparmağın; kullanımı yumuşak arşe değişikliklerinin ve modern teknik için çok yaşamsal olan diğer sağ el efektlerinin yapılmasında doğal olarak bileğe ve parmaklara daha fazla esneklik ve kontrol imkânı tanınmasına rağmen, adı geçen teorisyenlerin ifadeleri genel bir kuralı temsil etmemektedir.

Başparmağın pozisyonu bir ölçüde çalan kişinin benimsediği el pozisyonuna, arşenin uzunluğuna, denge noktasına, kemancının elinin büyüklüğüne, istenen müzikal etkiye ve başka birçok değişkene bağlıdır. Sonuç olarak, XIX. yüzyıl başlarında arşe yapımcılığının ve arşe tutuşlarının fiilen standartlaşmasından sonra bile hangi başparmak pozisyonunun bileği kısıtlamadan sağ elde en iyi serbestliği sağlayacağına dair fikir ayrılıkları olmuştur. Örneğin, L’Abbé le fils, orta parmağın karşısında duran başparmak pozisyonunu öneren çok sayıdaki yazardan biridir. Baillot belki de XIX. yüzyılın en ayrıntılı incelemesini sunmuş ve Habeneck gibi o da, ikinci ve üçüncü parmaklar arasında duran bir başparmak pozisyonunu savunmuştur. Baillot’ya göre:

“el yayı tutmak için açıldığında açıkça görülecektir ki baş aşağı el pozisyonunda başparmak, parmakların altından geçirilmek istenirse yatay bir pozisyon alır ve eğer arşe çubuğu, üzerinde duracak dört parmakla altında duracak başparmak arasına yerleştirilirse, başparmağın etli kısmının üzerine yerleşir çünkü başparmak arşe çubuğunun yaklaşık 4,5 mm ilerisine uzanmalıdır. Bu noktada gerektiğinde yayı kavramak için en çok güce sahiptir.”¹⁹¹

Ayrıntılı açıklamalarına karşın Baillot; başparmağın bükülmemesi konusunda oldukça kesin talimatlar vermiştir. Günümüzde geçerli ve yaygın olan pozisyon ise; başparmağın hafif kıvrılarak topuk ve deri sargı arasındaki boşluğa yerleştirildiği pozisyonudur.

Bu dönemde, parmakların arşe üzerindeki konumu ile ilgili öneriler oldukça büyük çeşitlilik göstermiştir. Bazı yazarlar; arşe çitası üzerindeki her bir parmak arasında en uygun mesafe için ölçüler verirken, bazıları doğal pozisyonu önermekte,

¹⁹⁰ **Ibid.**

¹⁹¹ **Ibid.**, p. 63.

böylece yorumcuya elinin büyüklüğüne uygun bir pozisyon benimsemesi için olanak vermektedirler.

Teorisyenler; yay basıncının, dolayısıyla tonal kalite ve hacmin kontrol edilmesinde işaret parmağının önemini çok sık vurgulamışlardır.¹⁹² Leopold Mozart metodunun 1787 tarihli basımına; “*tonun arttırılması veya azaltılmasına en çok birinci parmak katkıda bulunmalıdır*” ibaresini eklemiştir.¹⁹³ XVIII. yüzyıl sonundaki genel yaklaşım, gerektiği kadar basınç uygulayarak ya da azaltarak tonal hacmi kontrol edebilmek için işaret parmağını arşe çubuğunun üstündeki diğer parmaklardan hafifçe ayırmaktır. İkinci bölümde ilgili başlıkta da değinildiği üzere XVIII. yüzyıl teorisyenlerinden L’Abbé le fils bu yöntemi savunan teorisyenler arasında yer almıştır.

Genel olarak; başparmakla işaret parmak birbirlerinden ne kadar uzağa yerleştirilirse, yayın ucundaki basınç ta o kadar büyük olur ancak, işaret parmağın çok fazla uzaklaştırılması, evrensel olarak bileğin ve parmakların serbest hareketinde kısıtlamalara neden olan ve yorumcunun sağ el hakimiyetine engel olan teknik bir hata olarak görülmektedir.

Çoğu XVIII. yüzyıl yazarının aksine, Rode ve arkadaşları, Baillot, Mazas ve Spohr; işaret parmağın arşe çıtası üzerindeki diğer parmaklardan ayrılması konusunda uyarıda bulunmuşlardır. Spohr biraz ileri giderek arşe çıtası üzerindeki dört parmağın ucunun birbirine değmesi gerektiğini ve aralarında hiç boşluk bırakılmaması gerektiğini savunmuştur. Bu şekilde bir tutuş sağ elde bazı uygulamaları zorlaştırabilir. Baillot ise işaret parmağının doğal pozisyonda yuvarlak bir şekilde arşe üstünde yer alan diğer parmaklardan ayrılmaması gerektiğini ifade etmiştir. Tourte arşesinde; söz konusu modelin uzunluğu boyunca eşit basınç dağıtma gücü sayesinde, uçta yeterli basıncı yaratabilmek için işaret parmağının diğer parmaklardan ayrılmasına artık gerek kalmamıştır.¹⁹⁴ Bazı teorisyenler; tel üstünde uygulanacak arşe basıncının diğer uzuvlar tarafından ayarlanması gerektiğini savunmuşlardır. Cambini bileğin önemine dikkat çekerken Campagnoli, başparmağın

¹⁹² **Ibid.**

¹⁹³ **Ibid.**, p. 64.

¹⁹⁴ **Ibid.**, p. 65.

işlevini vurgulamış, Rode ve arkadaşları, Mazas ve Baillot başparmak, işaret parmağı ve bilek eklemının birlikte kullanımını savunmuşlardır.¹⁹⁵

Küçük parmak genellikle arşe çitasının üzerine yerleştirilir ve bir denge unsuru işlevi görerek yorumcuya daha iyi bir arşe kontrolü sağlar. Küçük parmanın pozisyonunda; sağ elin pozisyonuna uygun olarak bazı değişiklikler olmuşsa da, dönem boyunca rolü değişmemiştir. Baillot konuyla ilgili en yetkin çalışmalardan birini ortaya koymuştur. Baillot'ya göre topuk eşiğe yaklaştığında küçük parmak, arşenin ağırlığını destekler. Arşe çekildiğinde topuk eşikten uzaklaştıkça küçük parmak, uca gelinip de daha fazla basınca gerek kalmayınca kadar arşe çitasını desteklemeye devam eder. Bazı arpejlerde herhangi bir dezavantaj yaratmayacak şekilde arşe çitası üzerinden kaldırılabilir fakat bundan hemen sonra çitanın üzerine tekrar yerleştirilmelidir çünkü küçük parmak, yay itme işlemi sırasında notanın ayrılmasına ve arşenin bundan hemen sonra tel değiştirmesine yardımcı olur.¹⁹⁶

İkinci ve üçüncü parmakların arşe üzerindeki pozisyonu; temelde başparmanın, küçük parmanın ve işaret parmanın konumlarına ve yorumcunun elinin boyutuna bağlı olmuştur. Bu dönemde; doğal olarak yuvarlatılmış olan ikinci ve üçüncü parmaklar, arşe üzerinde, arşe hareketlerini yönlendirmek ve idare etmek için herhangi bir baskı uygulanmadan yerleştirilmiştir. Campagnoli yay tutuşunun detaylı bir anlatımını sunmuştur: ona göre yay, tamamen parmak uçlarıyla değil, parmakların hafifçe büküldüğü doğal bir konumda ve topuk vidasının elin ötesinde bulunacağı bir biçimde tutulmalıdır. Parmaklar birbirine çok yaklaştırılmamalı ve arşe çitası üzerinde, birbirlerinden az bir mesafeyle dağıtılmalıdır. İlk üç parmak birinci boğumdan kıvrılarak arşe çitası üzerine yerleştirilmelidir.¹⁹⁷

Teorisyenler; en iyi tonal sonucun; arşenin teller boyunca düz ve köprüye paralel olarak kullanılması ile elde edilebileceği konusunda hemfikirdir. Löhlein detaylı bir açıklamada bulunmaktadır ve ilkelerinin doğru uygulanmasına yardımcı olmak üzere kendi icat ettiği bir yöntem önermektedir. Löhlein; başlangıç seviyesindeki öğrencinin arşeyi hiçbir çabadan kaçınmadığı halde düz çekmeyi başaramıyor olması durumunda, garip görünmesine rağmen istenen sonucun elde

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., p. 66.

¹⁹⁷ Ibid.

edilebilmesini sağlayan özel bir aparatın kullanılabileceğini ifade etmiştir. Örn. söğüt gibi yumuşak bir ağaç, bir fındık dalı, eşiğin üzerinde ve yaklaşık üç dikey parmak eninde kemer oluşturacak şekilde eşikten uygun bir uzaklıkta f-deliklerine yerleştirilir. Bu şekilde yayın eşiğe çok yaklaşması veya eşikten çok uzaklaşması veya yukarı-aşağı gezinmesi önlenmiş olur; arşe bu kemerli çubuğa dayanarak ileri-geri hareket ettirildiğinde düz gitmek zorunda kalacaktır; böylece zaman içinde arşenin köprüye paralelliği mükemmelleşecek ve bu sayede iyi bir ton elde edilecektir. Löhlein'in çözümü oldukça dikkate değerdir ancak öğrencinin paralelliği bozan hareketi doğru saptayıp problemi neden sonuç ilişkisine göre çözmesi daha doğru olabilir lakin gerçek sebep anlaşılmazsa f deliklerine konan bu çubuklar kaldırıldığında yine aynı yanlış devam edebilir.

Bir başka nokta ise günümüzde tam kıl-yarım kıl olarak adlandırılan ve arşe çitasının tuşeye doğru bir miktar yatırılarak, tele temas eden kıl sayısının azaltılması ya da arttırılması uygulamasını tanımlayan teorilerdir.

Löhlein ve Baillot; bu eğimin derecesini arşenin temas noktasına ve elde etmek istenen müzikal etkiye bağlamaktadır. Löhlein; arşe köprüden uzaklaştırıldıkça tonun daha cansız ve kısık olacağını, öte yandan eşiğe yaklaştırıldıkça daha net etkili bir ton elde edileceğini savunmuştur.¹⁹⁸ Arşe köprüden uzaklaştırıldıkça basınç azaltılmalı ve arşe çitası köprüye doğru eğilmelidir. Arşe köprüye yaklaştırıldığında ise arşe çitası tuşeye doğru eğilmelidir. Buna *vibrato*'da ve uzun tutulan notalarda özellikle dikkat edilmelidir çünkü bu avantaj sayesinde tonun istenilen düzeyde ayarlanması mümkün olacaktır.

Baillot, arşe çitasını çok hafif bir şekilde tuşeye doğru eğmenin avantajlı bir uygulama olabileceğine dikkat çekmektedir. Baillot'ya göre arşe çitası; tuşenin üstüne doğru hafifçe eğik tutulmalıdır fakat arşenin ortasında yapılan *detache* uygulamaları söz konusu olduğunda, arşe çitasının hareketinde ya da arşenin sıçrayışında daha fazla esneklik sağlayabilmek için çitayı çok fazla yatırmaktan kaçınılmalıdır.

Rode ve arkadaşları; eğimin derecesinin farklılığı için yorumcunun kol uzunluğuna bağlı başka gerekçeler de sunmaktadır. Onlara göre arşe çitası tuşeye

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

doğru eğimli tutulmalı ve arşe her zaman köprüye paralel durumda olmalıdır ancak sağ dirseğin geriye doğru çekilmesini önlemek için; arşenin ucunda sağ kolun öne doğru hafif bir eğim verilebileceği durumlar vardır, böylece aynı zamanda uçtaki sağ el uygulamalarından daha güçlü bir ton elde edilebilir.¹⁹⁹

3.4.3 Sol El Tekniği

XVIII. yüzyıl boyunca ve XIX. yüzyılın başında sol el eklemlerinin işlevi; bilekteki herhangi bir sertliği önleyecek şekilde parmakların hafif ve doğal hareketlerle tel üstünde doğru sesleri bulmasına yardımcı olmak olmuştur. Böylece parmakların tam olarak tellerin üzerinde olduğu ve her bir eklemin, parmakların tellerin üzerine aynı yükseklikten düz bir biçimde düşmesini sağlayacak şekilde bükülmüş olduğu bir kavis çizmesi gerektiği görüşü yaygınlaşmıştır.

Campagnoli ve Baillot'nun; 'çalmayan' parmakların kaldırılıp kaldırılmaması ve teller üzerindeki parmak basıncının derecesi konularında bazı fikir ayrılıkları olmuştur.

Campagnoli metdunda; temiz artikülasyon ve ton üretimi için parmakların minimal düzeyde kaldırıldığı güçlü fakat aşırı sıkı olmayan, çekiç gibi bir parmak hareketinin gerekliliğini vurgulamaktadır.²⁰⁰

Parmakları her pozisyonda dört telin tamamı üzerinde; istenmeyen tellere değmeden basabilme yeteneğinin kazanılması için Campagnoli aşağıdaki egzersizleri önermiştir (Örnek 58).



¹⁹⁹ Ibid., p. 68.

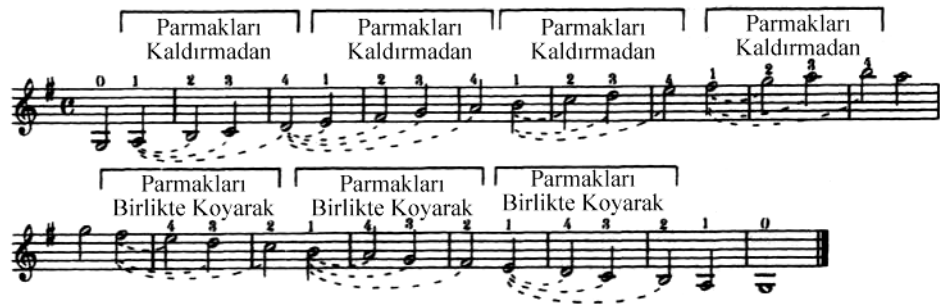
²⁰⁰ Ibid., p. 78.



zaman kullanılmaktadır. Bununla birlikte söz konusu kurala fazlaca bağlı kalmak; elin bir miktar kasılmasına neden olabilir ve bu şekilde vibrato yaparken elin hareket kabiliyetini kısıtlayabilir. Belki de bu nedenle Baillot; parmak faaliyetini tempo konularıyla ilişkilendirmiştir. Baillot'ya göre; hızlı çıkıcı gamlarda parmaklar basılı tutulmalı, inici gamlarda ise sadece her seferinde bir tanesi kaldırılıp diğerleri basılı tutulmalıdır. Yavaş ve orta tempoda veya uzun değerlikli notalar sırasında herhangi bir hızda sadece bir parmak basıldığında, diğer üç parmak havada tutulmalıdır.²⁰³

Kullanılmayan parmakların daha düşük tempolar ve uzun değerlikli notalar sırasında kaldırılması; net bir artikülasyon ve parmak bağımsızlığından fazlasını kazandırmıştır. Her ne kadar teorisyenler metotlarında bu türde bir bağlantıdan bahsetmemiş olsalar da yöntem, daha çok düşük tempolarda ve uzun notalarda yaygın olarak kullanılan vibratonun geliştirilmesi için, ele daha fazla serbesti ve esneklik kazandırmıştır.

Habeneck, parmak hareketlerinde ekonomi konusunda en ayrıntılı tartışmayı sunan teorisyendir. Habeneck parmakların bağımsızlığını kolaylaştırmak ve doğru bir entonasyon sağlayabilmek için tuşe üzerine aynı anda mümkün olduğunca çok parmak yerleştirmeyi önermiştir.²⁰⁴ Yöntemini iki alt başlıkta açıklamış olan Habeneck; keman öğreniminin erken safhalarında kullanılmak üzere çeşitli gamlar ve farklı aralıkları içeren birçok egzersiz sunmuştur.

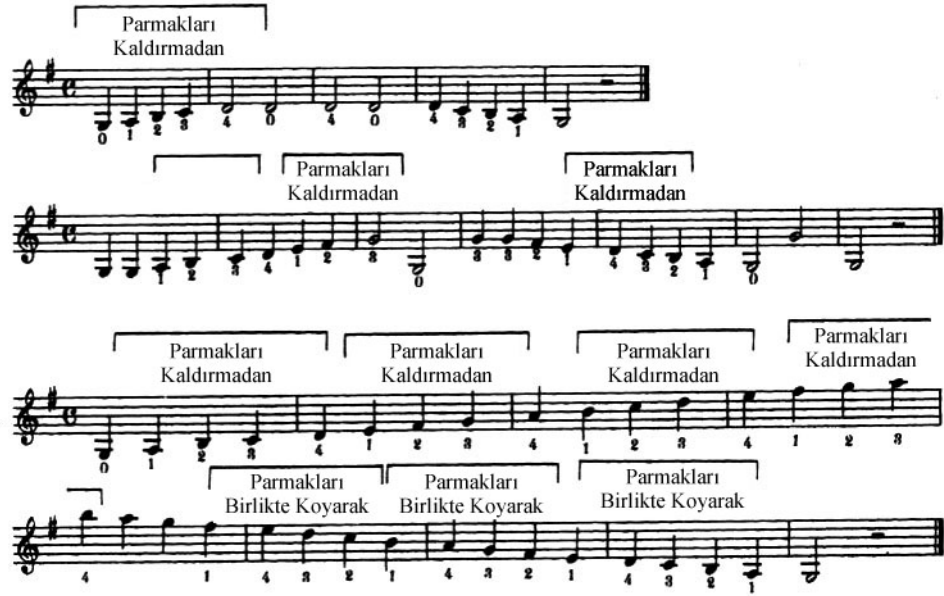


Örnek 59: Habeneck'in gam için egzersizleri

²⁰³ Ibid., p. 81.

²⁰⁴ Ibid., p. 82.

Habeneck'in; elin pozisyonu ve sol majör gamının entonasyonu sağlam bir şekilde oturtulana kadar çalışılması gereken pratik egzersizleri aşağıda verilmiştir. Egzersiz ve bunu takip eden iki gam yayın tamamıyla çalınmalıdır.



Örnek 60: Habeneck'in Sol majör gamı için egzersizleri

XVIII. yüzyılda pozisyonları göstermek için kullanılan terminoloji ülkeden ülkeye ve hatta kemancıdan kemancıya, etkilendikleri 'ekole' göre farklılık göstermiştir. Bazı Fransızca terimler oldukça kafa karıştırıcı olabilmektedir. Teorisyenlerden bazıları (örneğin L'Abbé le fils, Bailleux ve Tarade) modern ikinci pozisyonu *première position*, modern üçüncü pozisyonu da *seconde position* olarak tarif ederken bazıları (örneğin Bornet) modern ikinci pozisyonu *La demie position* olarak adlandırmış ve diğerleri de (örneğin Woldemar ve Bedard) pozisyonlara bugünkü adlarını vermişlerdir.²⁰⁵

Pozisyonlara karşılık gelen Almanca terim; *Applicatur*, *halbe Applicatur* olmuştur. Bu kelimeler genel olarak ya ikinci pozisyonu ya da topluca ikinci, dördüncü ve altıncı pozisyonları tarif etmektedir; *ganze Applicatur* normal olarak ya üçüncü pozisyonu ya da toplu olarak üçüncü, beşinci ve yedinci pozisyonları anlatmaktadır.

²⁰⁵ Ibid., p. 85.

İtalyanlar pozisyonları tanımlamak için; en yaygınları *portamento*, *posizione* ve *smanicatura* olan farklı terimler kullanmıştır. Tartini modern birinci pozisyonu *luogo naturale* (doğal pozisyon), ikinci pozisyonu *mezza smanicatura*, üçüncü pozisyonu *seconda smanicatura* ve dördüncü pozisyonu *terza smanicatura* adıyla ifade etmektedir. Bazı Alman yazarlar gibi Signoretti de *L'entière* (tam), *La demie* (yarım) ve karışık, birleşik bir pozisyon olan *composée* adı altında üç temel pozisyon tarif ederken başka teorisyenlerin (örneğin Cambini ve Lorenziti) terminolojileri Fransız etkileri taşımaktadır.²⁰⁶

Farklı pozisyonlarla ilgili terminoloji yüzyıl sonuna doğru yavaş yavaş standart bir görünüm kazanmış ve teorisyenlerin çoğu yaygın olarak, yükselen Fransız ekolü ve özellikle de Paris Konservatuarı tarafından kullanılan terminolojiyi benimsemiştir.

XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın başında ileri düzeyde teknik gerektiren eserlerin birçoğunda, en az yedinci pozisyona kadar çıkmış ve bu sınır virtüöz eserlerde sıklıkla aşılmıştır. Bazı XIX. yüzyıl metotlarında on birinci pozisyona kadar yer verilmiş ve hatta bazı durumlarda bunu aşan ve on üçüncü pozisyona kadar uzanan uygulamalar görülmüştür.²⁰⁷ Bununla birlikte bu kadar yüksek pozisyon kullanımı XVIII. yüzyılın son on yılından önce çok nadir olarak görülmüştür.

Geçişlerin yumuşak bir biçimde gerçekleştirilmesi yalnız yorumcunun teknik becerisine değil, aynı zamanda, elinin uygunluğu, parmaklarının yapısı, gücü ve boyutu gibi yapısal özelliklerine ve müzikal hedefleriyle örtüşen akılcı duate tercihine de dayanmaktadır. Bunun sonucu olarak Tartini, geçişlerle ilgili herhangi bir somut ve sağlam kuralın ortaya konmasının imkansız olduğunu iddia etmiştir. Tartini'nin şu ifadeleri dikkate değerdir;

“Öğrenci, ayrı ayrı her durumda en rahat bulduğu yöntemi benimsemelidir ve bu yüzden, ortaya çıkabilecek her duruma hazır olabilmesi için geçişleri mümkün olan her biçimde çalışmalıdır.” (Tartini, *Traité ...* (1771), ed. Jacobi, s. 56)²⁰⁸

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁰⁸ *Ibid.*

Daha sonraki yıllarda Jousse; ‘geçiş kurallarının bir pasaja verilecek ifadeye ve gerekli yumuşaklığın sağlanabilmesi için aynı telde çalınması zorunlu notaların miktarına dayandığını’ ileri sürmüştür.²⁰⁹

Bununla birlikte yazılı kaynaklar; tekrarlayan notalar sırasında, bazen boş tellerden sonra (bkz. Örnek 61), bazen *staccato* notalar arasındaki bir duraklamadan veya noktalı bir ritmik figürden sonra (bkz. Örnek 62) doğru bir biçimde çalınabilmesi için aynı parmakla geçiş yapılmasının daha uygun olacağına işaret etmiştir. Bu şekilde yapılan bir geçiş, hem artikülasyonu destekleyebilmiş hem de geçiş sırasındaki parmak değiştirme hareketinin duyulmamasını sağlamıştır.²¹⁰ Geçişlerden kaçınmak veya bunları kolaylaştırmak parmak uzatma yöntemi XIX. yüzyılın başında yaygın olarak kullanılmış doğal flajölelerden bu amaç doğrultusunda nadiren yararlanılmıştır. XVIII. yüzyıl kemancılarının duate tercihlerini modern meslektaşlarına kıyasla müzikal cümleye çok daha fazla dikkat göstererek yapmış oldukları düşünülmektedir.²¹¹ Bu durum büyük ihtimalle o dönemde kemanın çok daha düşük bir seviyede tutulmuş olmasından ve çenelikten yoksun olan kemanın yorumcuya daha az hareket kabiliyeti tanınmasından kaynaklanmış olabilir.



Örnek 61: Tekrarlayan notalarda parmak kullanımı



Örnek 62: Noktalı ritmik figür sırasında pozisyon geçişi ve parmak kullanımı

XIX. yüzyılın başında yaygın olarak benimsenmiş keman tutuşunun eskiye oranla daha dengeli olması, pozisyon geçişi uygulamaları sırasında büyük rahatlık sağlamış ancak bu yüzyılda da gereksiz pozisyon değişimlerinden kaçınılmıştır.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹¹ *Ibid.*, p. 91.

Baillot'nun duate hakkındaki incelemesinin ilk iki kısmında söz konusu eğilimlerin geçerliliği kanıtlanmış, son kısımda ise genel geçiş uygulamalarının kişiden kişiye değişiklik gösterdiği ve bireysel tercihlerin belirleyici olduğu vurgulanmıştır.²¹²

Baillot'ya göre; zor bir pasaj veya cümlede duateyi besteci kendisi belirlemişse, bunu bestecinin stilini destekleyecek araçlardan biri olarak değerlendirilip söz konusu duateye mümkün olduğunca uyulmalıdır. Eğer parmak numaraları yazılmamışsa, entonasyonu güvence altına alan parmakların seçilmesi büyük önem taşımaktadır.

Bir pasajın farklı biçimlerde birkaç alternatif duateyle denenmesi; alışkanlıklardan uzaklaşılmasını sağlayacak ve kişi, pozisyon inişlerinde ve çıkışlarında veya aynı pozisyonda kalma konusunda en iyi parmağın hangisi olacağını kendisi belirleyecektir.²¹³

Baillot; bu hedefe ulaşma yönündeki çabaları kolaylaştıracak bazı genel ilkelere de metodunda yer vermiştir.

Bu ilkeler doğrultusunda; yarım tonlar halinde yukarı ve aşağı geçiş yapmak, veya üçüncü ve birinci pozisyonlar gibi ele destek sağlayan pozisyonlara geçiş yapmak daha uygundur (Örnek 63).



Örnek 63: Uygun pozisyon geçişi uygulaması

Her seferinde aynı parmağı kullanarak pozisyon değiştirmek, tekrarlanan hareket sayesinde pasaja bir hareket yumuşaklığı kazandırmakta ve bu da yorumu kolaylaştırabilmektedir (Örnek 64).



Örnek 64: Aynı parmakla uygun pozisyon geçişi örneği

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., p. 92.

Pasaj izin verdiği sürece pozisyonda kalmak tercih edilmesi gereken bir uygulamadır. Bestecinin bilinen alışkanlıklarının veya müziğinin karakterinin aksini gerektirdiği durumlar haricinde bu yöntem, genel olarak tercih edilmelidir. Örneğın Viotti'nin çoğunlukla aynı pozisyonda kaldığı ve bu yüzden daha fazla tel değıştirdiğı bilinmektedir. Rode ise sıklıkla aynı telde çalmıştır ve bu da onu pozisyon değıştirmek zorunda bırakmıştır.²¹⁴

Müzik yapıtlarının gerçek anlamlarına mümkün olduğunca yakın bir biçimde yorum edilmesi isteniyorsa, duate tercihlerinin her bir bestecinin stiline uygun olarak belirlenmesi büyük önem taşımaktadır.

Ancak bilinen yöntemler herkes için aynı ölçüde geçerli olamamaktadır. Elin esneklikten yoksunluğu ve küçüklüğü sıklıkla bu yöntemlerin kullanılmasını zorlaştırır. Böyle durumlarda Baillot; uygun duatenin, yorumcunun bireysel özelliklerine göre belirlenmesi gerektiğini ifade etmiştir.²¹⁵

Baillot metodunda; küçük ellere sahip yorumcular için bazı alternatif duateler önermiştir. Bunlar farklı eserlerde benzer pasajlara da uygulanabilir niteliktedir. Bir sonraki sayfada; Baillot'nun bu örneklerinden bazılarına yer verilmiştir.

²¹⁴ **Ibid.**, p. 94.

²¹⁵ **Ibid.**, p. 95.

(Viotti: Concerto no. 1)



(Viotti: Rondo from Concerto no. 4)



(Viotti: Concerto no. 15)

Genelde uygulanan duate



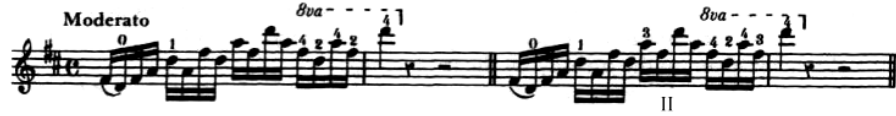
Küçük parmaklılar için daha kolay duate



(Viotti: Concerto no. 10)

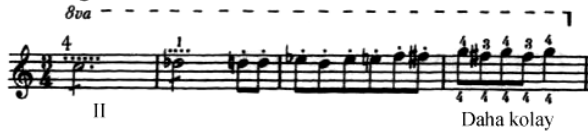
Bestecinin duatesi

Küçük parmaklılar için daha kolay duate



(Baillot: Adagio and Rondo, Op. 40)

Allegro



(Habeneck, sen.: Fantaisie Pastorale)

Allegretto quasi Allegro



Örnek 65: Küçük parmaklı çalıcılar için Baillot'nun önerdiği duatelerden örnekler

Önceki kısımda Viotti'nin hemen her zaman aynı pozisyonda kaldığından, yani elini kaydırmaktan kaçındığından ve bunun onu bir telden diğerine geçmek zorunda bıraktığından bahsedilmiştir. Bu yöntemle basit melodiler ve cümleler; her bir telin karakterini ve farklı pozisyonlarda elde ettiği tınısal rengi yansıtan bir ifade kazanabilmiştir. 1. pozisyonda algılanamayan tınısal renk, daha yüksek bir pozisyona çıkıldığında orantısız olarak değişebilmekte, bestecinin ifade stiline daha uygun düşen tok ve olgun bir nitelik kazanabilmektedir.²¹⁶



Örnek 66: Viotti'nin pozisyonda kalmayı tercih ettiği duate uygulaması

Yukarıdaki örnekte üstte yazılmış parmak numaraları, bestecinin tercihidir. Alttaki parmak numaraları denendiğinde müzikal ifadenin duate tercihlerine göre ne kadar farklı duyumsanabileceği anlaşılabilir.

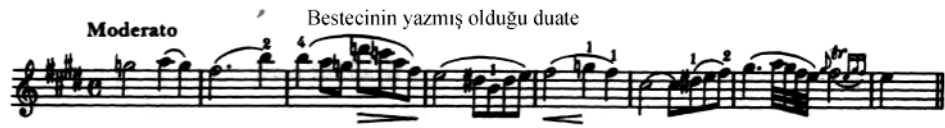
Örnek 67'deki pasaj bunun bir başka çarpıcı örneğidir: üstte yazılmış olanlar, bestecinin parmak numaralarıdır.

²¹⁶ Ibid.

(Kreutzer: Concerto in G)



(Kreutzer: Concerto in C)

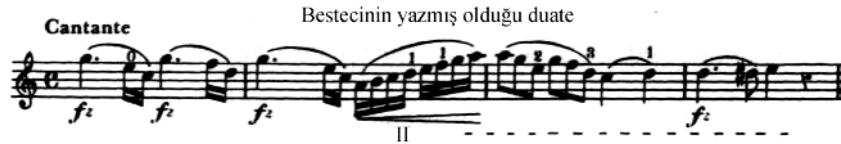


Örnek 67: Kreutzer'in sıkça pozisyon değiştirdiği duate uygulaması

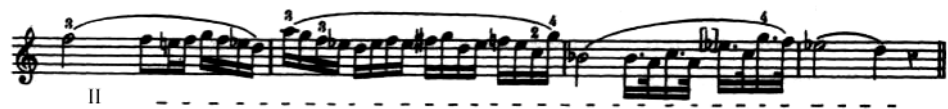
Kreutzer'in bütün tellerde çok sık pozisyon değiştirdiği bilinmektedir.²¹⁷ Bu tercih; parlak melodilere ve gösterişli pasajlara uygundur. Yukarıdaki örnekte, Kreutzer'e ait ve uygulaması oldukça büyük ustalık ve dikkat gerektiren olmasını gerektiren başka bir duate tercihi yer almaktadır.

XIX. yüzyılın önemli pedagoglarından Rode; aynı tel üzerinde pozisyon değiştirmeyi tercih etmiş ve bu da zarif melodilerde *portamento*'yu öne çıkarmıştır. Bu melodilerin yorumunda aynı telde kalmak suretiyle bir tür tınısal bütünlük elde edilebilmiştir.²¹⁸

(Rode: Sonata no. 1)



(Aynı sonattan)



Örnek 68: Rode'un aynı tel üzerinde pozisyon değiştirdiği duate uygulaması

²¹⁷ Ibid., p. 95.

²¹⁸ Ibid., p. 96.

3.4.4 XIX. Yüzyılda Vibrato

XVIII. yüzyılda özellikle Leopold Mozart tarafından ayrıntılı bir şekilde tanımlanan ve efektif bir süsleme aracı olarak görülmüş olan vibrato; XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ve yoğun olarak XIX. yüzyılın başında, keman tekniğinde ve müziğinde daha büyük önem taşır olmuştur.

Spohr'un vibrato ile ilgili teorik yaklaşımı; Leopold Mozart'ınkilerle örtüşmekle beraber, döneminin daha yoğun ifadeyi gerektiren stilistik anlayışını, vibratonun kullanım alanının genişleyişini, partisyonlarda sforzando vb ifadelerin ortaya çıkmasıyla seslerin daha farklı bir yoğunlukla duyurulması gerekliliğini de göz önünde bulundurmaktadır.²¹⁹

Spohr; XVIII. yüzyıl teorisyenleri gibi kemanda vibratonun, insan sesinin doğal olarak yapabildiği uygulamalar örnek alınarak yorum edilmesi gerektiğini savunmuştur. Kemanda vibratonun; basılı olan parmağın köprü ve sap arasında hafifçe salınarak yapıldığını belirten Spohr; bu salınım sırasında entonasyonun bir miktar deforme olabileceğini, bu yüzden çalıcının salınma hareketini fazla enerjik bir şekilde yapmaması gerektiğini ifade etmiştir.²²⁰ Eski dönemlerde tremolo olarak adlandırılan ve nota üstünde bu şekilde işaret edilen vibrato, XIX. yüzyılın başında artık nota üzerinde herhangi bir işaretlemeye tanımlanmamış, nerede ne şekilde uygulanacağı tamamen yorumcunun tercihine bırakılmıştır. Spohr, gereksiz vibrato kullanımından ya da her notada vibrato uygulamasından kaçınılması gerektiğini öne sürmüş; aksanlı notalarda özellikle sforzando ve diminuendo nüanslar sırasında ve uzun notalarda ifadeye yoğunluk katmak amacıyla kullanılmasının daha uygun olduğunu savunmuştur. Uzun notalar söz konusu olduğunda pianodan crescendoyla forteye gidiş varsa; vibratonun yavaş başlatılıp crescendoyla birlikte hızlandırılmasını, tersi durumda yani forteden diminuendoyla piyanoya inişlerde ise, vibratonun hızlı başlatılıp piyanoya düştükçe yavaşlatılmasını önermiştir.

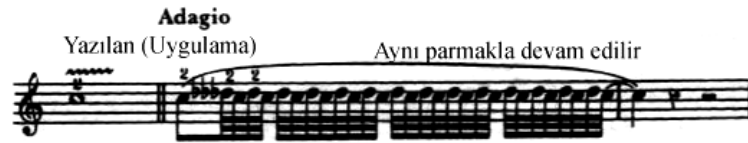
Spohr vibratoyu dört türe ayırmıştır: aksanlı notalar için hızlı vibrato, uzun notalar için yavaş vibrato, yavaş başlayıp hızlanan vibrato ve hızlı başlayıp gittikçe yavaşlayan vibrato. Bu sayılan türler içinde son ikisi uygulamada biraz güç olabilir.

²¹⁹ **Ibid.**, p. 203.

²²⁰ **Ibid.**

Spohr, vibratonun birden bire hızlanıp yavaşlatılması halinde istenmeyen sonuçlar ortaya çıkabileceği ile ilgili uyarılarda da bulunmuştur.²²¹

Baillot'nun vibrato ile ilgili anlatımları da son derece kapsamlıdır. Vibrato tekniğini “dalgalı sesler”(undulated sounds) olarak adlandırdığı ve sol el dışında sağ elde de bazı uygulamaları bulunan bir konseptin içinde tanımlamıştır. Baillot'nun “sol el tarafından uygulanan dalgalı sesler”olarak tanımladığı vibrato ile ilgili önerileri şöyledir; Baillot, çalıcının parmağını tel üzerine yerleştirip diğer üç parmağı kaldırmasını, elini bir bütün olarak ortalama bir hızla sallamasını önerir. Baillot, bu esnada tel üstünde basılı duran parmağın temas noktasını kaybetmemesi gerektiğini de ifade etmiştir.²²² Bu hareketin yarattığı etkiyi Baillot nota üzerinde şöyle belirtmiştir.



Örnek 69: Baillot'un vibratoyu nota üzerinde gösterişi

Baillot; vibratonun entonasyonu kulağın açıkça algılayacağı şekilde deforme etmesinin önüne geçmek için büyük ve ölçsüz salınımlardan kaçınılmasını, bu bağlamda vibrato uygulanacak sesin başında ve sonunda, o sesin mutlaka doğru entonasyonla duyurulması gerektiğini savunmuştur. Baillot da XVIII. yüzyılda Geminiani dışındaki diğer teorisyenler gibi vibrato kullanımında aşırıya kaçılmasına karşı olmuş ve bu durumun etkiyi azaltabileceğini ileri sürmüştür.

Dönemin kemancıları vibrato kullanımı, vibratonun hızı, vibratonun nüans dinamikleri ve müziğin karakteristik niteliklerine etkisi ile ilgili son derece duyarlı davranmışlardır. Vibrato kullanımı özellikle 18 yüzyılda; yorumcuya ve coğrafi bölgeye göre değişkenlik göstermiştir.2. bölümde de değinildiği gibi; XVIII. yüzyılda vibratonun, uzun notalarda ve bitişlerde tedbirli bir şekilde kullanılmış olduğu, geniş kapsamlı vibrato kullanımından kaçınıldığı bilinmektedir.

²²¹ Ibid., p. 207.

²²² Ibid., p. 208.

XIX. yüzyılın başında da bu anlayış bir miktar değişime uğramakla beraber geçerliliğini sürdürmüştür ancak 1820’de çeneliğin keşfinden sonra vibrato daha geniş kapsamlı kullanılır olmuştur. Bu dönemde vibratonun hızı ve entonasyona olan etkisi ile ilgili daha net tanımlamalar yapılmaya başlanmıştır. Günümüz kemancılığında tercih sebebi olan sürekli vibrato yerine, daha çarpıcı bir etki elde etmek amacıyla belli notalarda ve farklı hızlarda vibrato kullanımı tercih edilmiştir. Bu tercihin bazı olağan sebepleri vardır. Öncelikle çeneliğin henüz kullanımda olmaması, sol elde pozisyon geçişlerinde de büyük bir destekleyici olan ve enstrümanın çalıcının sol eli üzerindeki yükü hafifleten bu aksesuarın eksikliği, o dönemde daha çok bilekten ve parmakla yapılan vibrato uygulamasını da zorlaştırmış olabilir. Dönem kemanlarının günümüz kemanına göre daha kalın olan sap kısmı da göz önünde bulundurulduğunda bu zorlanma oldukça olağan görünmektedir. Yine döneme özgü bağırsak tellerin ve daha az gergin olan arşe kıllarının varlığı göz önünde bulundurulduğunda aşırı vibrato kullanımının çok parlak sonuçlar vermeyebileceği öngörülebilir.

XVIII. yüzyıl ve erken XIX. yüzyıl kemancılarının vibratoya genel bakışı; müzikal ifadenin; vibratonun değişik hızlarda ve farklı yoğunluklarda ancak aşırıya kaçılmadan güçlendirilmesi amacına hizmet etme amacını taşımıştır.

3.4.5 Sağ El Tekniği

XVIII. yüzyılda arşe yapımcılığı ile ilgili ilerlemeler ve dönem müziğinin gerektirdiği çeşitli sağ el uygulamaları, bir bütün olarak sağ el tekniğinin gelişiminde ve modern sağ el tekniğinin oluşturulmasında büyük rol oynamıştır. Teorisyenler; sağ el tekniği içindeki uygulamaları arşenin yapısal gelişimi göz önünde bulundurularak iki döneme ayırmıştır: Tourte modeli öncesi ve Tourte modeli sonrası uygulamalar. Bu dönemsel ayrıştırma; 1760-1800 ve 1800-1840 olmak üzere kırk yıllık zaman dilimlerini kapsamakla beraber, XIX. yüzyıl sağ el tekniğinin Tourte modelinin keşfi ile bir devinim içine girmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle Fransız keman Ekolü’ne mensup teorisyenler ve pedagoglar XIX. yüzyıl

sağ el tekniği ve sağ el uygulamalarıyla ilgili geniş kapsamlı incelemelere yer vermiştir.²²³

Tourte modeliyle birlikte sağ el uygulamalarında o zamana dek hiç görülmemiş bir çeşitlilik ve yeni bir terminolojik dil oluşmuştur. Fransız keman Ekolü'nün en önemli pedagoglarından biri olarak kabul edilen Baillot'nun arşenin hızı, artikülasyon olanakları, detaşe (détaché) tekniği üzerine sınıflandırmaları ve açıklamaları, XIX. yüzyılın başında sağ el tekniğinin nasıl bir seyir izlemiş olduğunu ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır.

Baillot; sağ el uygulamalarını ilk olarak arşenin hızına göre iki ana kategoriye ayırır: yavaş ve hızlı sağ el uygulamaları. Yavaş ve hızlı sağ el uygulamalarında Baillot; arşenin tel üzerinde istenilen miktarda basınç uygulayarak olabildiğince yavaş sürülmesi gerektiğini ifade etmiş, notaların değerlikleri kadar, hatta kendisinden sonraki notaya adeta “*ulanarak*” çalınması anlamını taşıyan “*yayı biriktirmek*” terimini kullanmıştır.²²⁴ Hızlı uygulamalar ise arşenin; seri ve hafif hareketlerini gerektiren bazen de martelé veya staccato'da olduğu gibi bir miktar basınç vermeyi zorunlu kılan uygulamalardır. Her iki durumda da seslerin yuvarlak duyurulması koşulu bulunmaktadır.

Baillot'nun üzerinde ayrıntılı bir inceleme yapmış olduğu ve modern sağ el tekniği uygulamalarının yer aldığı bir diğer kategori ise; karma uygulamalardır. Bu kategoride hem hızlı hem de yavaş sağ el uygulamalarının bir arada kullanılmasıyla elde edilebilecek sonuçlar araştırılmıştır.

Baillot, hızlı sağ el uygulamaları içinde tanımladığı detaşe için son derece kapsamlı bir çalışma yapmış ve detaşeyi tel üzerinde yaratacağı efekte göre üçe ayırmıştır. Bunlardan ilki, yay durdurularak yapılan detaşe (*mats détaché*), ikincisi yay esnetilerek yapılan detaşe (*élastiques détaché*) ve sonuncusu da yay sürülerek yapılan detaşedir (*trainés détaché*).

Yay durdurularak yapılan detaşe de kendi içinde, grand détaché, martelé ve staccato olarak üç gruba ayrılmıştır. Baillot, yay durdurularak yapılan uygulamalarla ilgili genel prensipleri şöyle sıralamıştır.

²²³ **Ibid.**, p. 166.

²²⁴ **Ibid.**, p. 178.

“Arşe tel üzerine serbestçe bırakılmalı, bilek ve ön kolun yardımıyla notalar artiküle edilmelidir. Arşe tahtasının esnekliğinden faydalanılmalı ve gerektiğinde tahta kıllara doğru yönlendirilmelidir. Arşe kılları; her ses bitiminde tel üstüne bırakıldıkça, telin rezonansı kesilecek ve bu sayede küçük bir duraksama oluşacaktır.”²²⁵

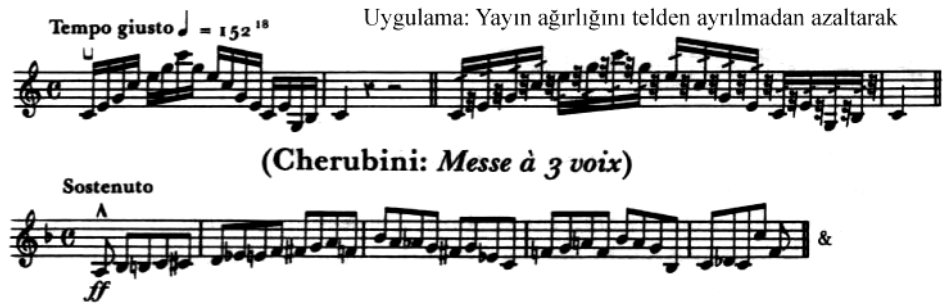
Yay esnetilerek yapılan detaşe uygulamaları ise; yayın, esnekliği sayesinde bazen telden teması kesilecek şekilde kendiliğinden sıçramasıyla elde edilen uygulamaları ifade etmektedir.

Yay sürülerek yapılan sağ el uygulamaları; arşenin tel üstünde istenilen hızda sürülmesiyle elde edilen ve dolayısıyla hem yavaş hem de hızlı sağ el hareketlerini içeren karma uygulamalardır.

Baillot, yay durdurularak yapılan detaşe tekniğinin temel prensiplerini ve yay üstünde uygulandığı bölgeyi şöyle tanımlar:

“Grand detaşe, yayın alt yarısıyla üst yarısı arasındaki bölgede şu şekilde yapılır: Çekerek başlamak suretiyle arşe tele hafif bir basınçla atak yapar, köprüden bir miktar uzakta tutulur, tek bir nota çalındıktan sonra yay durdurulur ve teller üstünde bastırmadan bırakılır. Aynı yöntem bir sonraki iterek nota için de uygulanır. Pasajın hızına bağlı olarak kullanılan yayın miktarı ayarlanır.”²²⁶ (bkz. Örnek 70)

Tempo giusto ♩ = 152¹⁸ Uygulama: Yayın ağırlığını telden ayrılmadan azaltarak



(Cherubini: Messe à 3 voix)

Sostenuto

ff

Örnek 70: Baillot’un yay durdurularak yapılan detaşe uygulamasına verdiği örnek

Diğer erken XIX. yüzyıl metotlarında Mazas ve Spohr dışında hiçbir teorisyen Grand detaşe’ den ismiyle bahsetmemiş, Mazas ve Spohr da konuyu kısaca ele almışlardır.

Baillot’nun martelé uygulamasına yönelik direktifleri şu şekildedir:

²²⁵ Ibid., p. 181.

²²⁶ Ibid.

“martelé arşenin üst yarıyla uç kısmı arasında kalan bölgede yapılır. Başparmak arşe tahtasının altına bastırılır. Her nota eşit bir şekilde ayrılarak, ön kolun da yardımıyla ancak “bilekle” çalınır. Tempo çok canlı değilse her nota arasında kısacık bir duraksama yapılır. Mi telinde martelé tiz notaların iyi tınlayabilmesi için daha büyük arşe kullanılarak çalınır.” (Örnek 71)



Örnek 71: Baillot’un martelé uygulamasını çalıştırdığı örnek

Habeneck; martelé ile ilgili olarak Baillot’nun fikirlerini onaylamış ve bazı eklemeler yapmıştır. Habeneck’e göre arşe marteléde; grand détaché de olduğundan biraz daha erken durdurulmalı, bilek çok aktif olmamalı ancak ne bilek ne de ön kol asla sıkılmamalıdır.

Rode, Mazas ve Spohr ise martelé yi; ifade niteliklerini arttırmak, daha iyi bir tını ve ton elde etmek bağlamında değerlendirmiş, martelé yapılırken ne kadar yay kullanılacağına da buna göre belirlenmesi gerektiğini ifade etmiştir.²²⁷

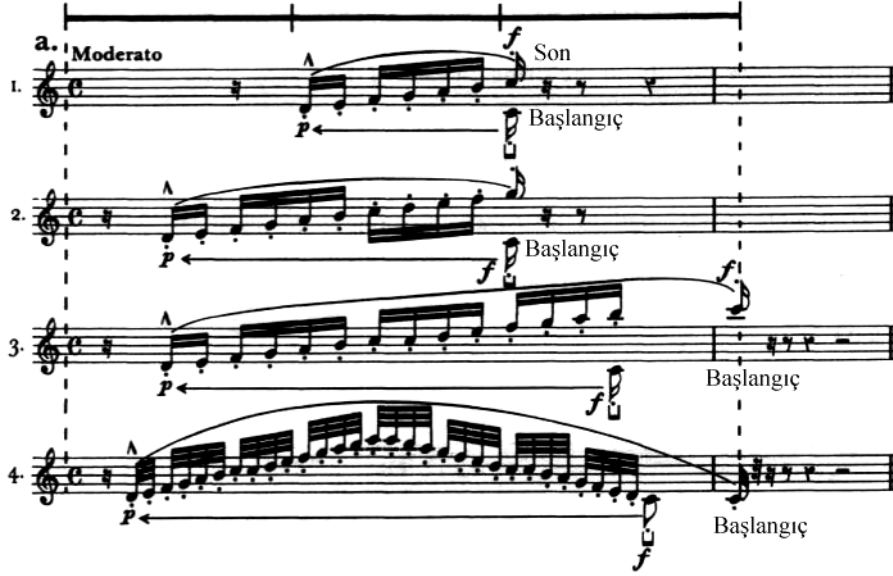
XIX. yüzyılda; martelé nin hızlı tempolarda ve daha kısa kullanımı günümüz spiccato’suyla aynı nitelikleri taşımaktadır ancak terminoloji henüz standardize edilmediğinden bu ayrım henüz yapılmamıştır.

Staccato ya da détaché articulé; güçlü ve keskin bir şekilde çekilen arşede tek bir nota çaldıktan sonra iterek aynı arşe içinde birden fazla notanın küçük ve hızlı martelé ler halinde çalınmasıdır.²²⁸

Staccato hareketinin uzunluğu, içerdiği nota sayısı ile doğru orantılıdır (Örnek 72a).

²²⁷ Ibid., p. 182.

²²⁸ Ibid.



Örnek 72a: XVIII. yüzyıla özgü farklı sayıda notaları içeren staccato uygulamaları

Eserin karakteristik özellikleri uygunsa staccato daha geniş yayla ve daha uzun çalınabilmektedir (Örnek 72b).



Örnek 72b: Staccato'nun yay genişletilerek yapılan uygulamasına örnek

Baillet; staccato uygulamalarında çalışılacak elde edilebilecek başarının, yumuşaklık ve zekanın bileşkesi olduğunu ifade etmiş ve uygulamasına yönelik ayrıntılı açıklamalar yapmıştır. Baillet'ya göre staccato; tel üstünde bilek hareketi yardımıyla yapılan ve her biri ardından arşenin serbest bırakıldığı küçük, tekrarlayan ataklardır. Ataklar ve duraksamalar ne denli belirgin olursa staccato o denli başarılı ve etkili olur.²²⁹ Baillet, staccato'nun geliştirilmesi için çalışma önerileri de vermiştir. Bu öneriler günümüz kemancılığı için de son derece faydalı olabilir.

²²⁹ Ibid., p. 183.

[illegible]

Moderato

f *p* *f*

(Lafont: Variations – Nocturne sur les Chevaliers de la fidélité)

Çıkıcı kırık akorlarda staccato



İnici kırık akorlarda staccato



Örnek 73: Baillot'nun staccato'yu güçlendirmeye yönelik örnek egzersizleri

Baillot ayrıca staccato'nun çekerek arşede daha yaygın kullanıldığı halde iterek de çalışılması gerektiğini ifade etmiştir.

Mazas, Rode ve Spohr, konuya benzer bir anlayışla yaklaşmış ancak daha az ayrıntıya yer vermiştir. Spohr; hem iterek hem de çekerek staccato'da arşenin alt yarısının köke yakın kısmının kullanıma elverişli olmadığını belirtmiştir Habeneck bir tür bağlı staccato olan portato'dan bahsetmiş ve portatoyu, staccato işaretiyle göstermiştir. Ancak Habeneck; portato'nun daha yavaş tempoda ve daha geniş yayla çalınması gerektiğini ifade etmiştir.

Staccato a' ricochet olarak tanımlanan ve günümüzde ricochet olarak bilinen uygulama ile ilgili Baillot'nun açıklamaları kısa ve net olup, günümüz pratiğini tanımlamaktadır. Baillot; ricochet'nin, arşenin orta-üst yarı bölgesinde genelde çekerek uygulandığını, enstrümanın 4-5 cm üzerinden arşenin teller üzerine bırakılmasıyla art arda birkaç notanın sıçrayarak kendiliğinden duyurulması ve arşenin bu sıçrayan notalardan hemen sonra telden hızlıca itilerek kaldırılması ile ricochet uygulamasının gerçekleştirilebileceğini ifade etmiştir.

Baillot'nun elastic détaché kategorisinde saydığı détaché léger; arşenin alt ve üst yarısı arasındaki orta kısımda, arşe tel üzerine hafifçe bırakılarak ve çıtanın esneyerek bir miktar yaylanması ile uygulanır.

Détaché perlé; tıpkı détaché léger'deki gibi notaların ayrı ayrı çalınması, arşe çıtasının esnekliğiyle yaylanması anlamına gelmektedir ancak bu uygulamada farklı olarak daha küçük arşe kullanılır ve tempo daha hızlıdır.

Détaché sautillé, günümüz sautillé uygulaması ile aynı anlayışta ele alınmıştır. Baillot dışında Habeneck'in de metodunda yer verdiği bu sağ el uygulaması, ona göre arşenin orta bölgesinin hemen altında ve çok hafif bilek hareketiyle hızlı tempoda çalınmalıdır.

Baillot yay esnetilerek yapılan sağ el uygulamalarına staccato a' ricochet'yi de eklemiş ve ayrıntılı teknik açıklamalar yapmaksızın örneklerle bu uygulamaya değinmiştir. Rode ve Spohr, ricochet'den hiç bahsetmemiş, Habeneck uygulamaya staccato élastique adını daha uygun görmüştür. Habeneck ayrıca Paganini'nin bu uygulamadaki ustalığına da değinmiştir. Hem Habeneck hem de Guhr, özellikle tel değişimlerinin söz konusu olduğu ricochet uygulamalarının son derece zor olduğuna dikkat çekmiştir. Günümüz metotlarında ricochet'nin tam kılla ve arşe çitası dik tutularak uygulanması önerilir ancak erken XIX. yüzyıl metotlarında bu noktaya değinilmemiştir.

Günümüzde tremolo olarak bilinen ve arşenin uç-orta bölgesinde notaların birbirlerinden ayrılmadan art arda hızlı tekrarı anlamına gelen uygulamaya Baillot, détaché trainé ou appuyé adını vermiştir. Özellikle orkestra partilerinde sıkça yer alan bu uygulama, Baillot'nun metodunda détaché sağ el uygulamalarının alt kategorisinde yer almıştır.

Yine günümüzde flautato olarak adlandırılan ve arşenin tuşeye yakın bir bölgede çok hafif sürülmesi anlamına gelen uygulama, détaché fluté olarak tanımlanmıştır.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı gibi Baillot'nun détaché ile ilgili sınıflandırması ve açıklamaları oldukça kapsamlı bir nitelik taşımaktadır.

XIX. yüzyıl'ın başında yay kaldırılarak yapılan sağ el uygulamaları, dönemin cantabile yorum anlayışı ve Tourte modelinin olanaklarının yeni keşfediliyor oluşu yüzünden görece daha az kullanılmıştır. Buna rağmen özellikle Habeneck ve Spohr, metotlarında uygulamayı örnekleme yöntemiyle açıklamaya çalışmışlardır.

Yavaş tempoda legato kullanımı XIX. yüzyılın başında Tourte modelinin keşfi ile büyük ivme kazanmıştır. Yayın kökten uca olmak üzere tamamının tele tutunma kapasitesi Tourte modeli ile büyük ölçüde artmıştır. Erken XIX. yüzyılda legato uygulamalarına bariolage ve ondeggiando da dahil edilmiş, kısaca bu uygulamalardan da bahsedilmiştir.

XIX. yüzyılın başında tüm teorisyenlerin yer vermiş olduğu ancak Spohr'un ayrıntılı olarak incelediği bir başka sağ el uygulaması da “*Viotti arşesi*” olarak adlandırılan uygulamadır. Burada, iki bağlı olan notalardan ilk çift yumuşak ve küçük arşeyle, sonraki bağlı çift daha güçlü ve daha büyük arşeyle çalınır (Örnek 74). Uygulamanın daha net anlaşılabilmesi için notaların altına nüanslar ve aksanlar da yazılmıştır.



Örnek 74: Viotti arşesi olarak adlandırılan uygulamanın nota üzerinde ifadesi

Yine erken XIX. yüzyılda yaygınlaşan bir başka özgün sağ el uygulaması da “*Kreutzer Arşesi*” olarak bilinen ve özellikle Spohr tarafından değinilmiş olan uygulamadır. Burada yine iki bağlı notalardan ilk çift staccato, sonraki çift ise legato çalınır. Staccato çalınan ilk çiftin ikinci notası sforzando olmalıdır (Örnek 75).²³⁰



Örnek 75: Kreutzer arşesi olarak adlandırılan uygulamanın nota üzerinde ifadesi

Sağ el uygulamalarının ne şekilde olacağını belirten işaretler bu dönemde daha çok kullanılmaya başlanmış olmakla beraber, söz konusu işaretler henüz kendi içinde tamamen tutarlı bir görünüm kazanamamıştır. Örneğin Quantz’a göre nokta; arşenin tel üstünde kalarak notayı artiküle etmesi, çekiç ise arşenin telden kaldırılarak notayı artiküle etmesi anlamına gelirken Habeneck’e göre durum tam tersidir. Rode, çekiç işaretini hiç kullanmamış, Mazas ve Spohr ise işaretlerle ilgili

²³⁰ Ibid., p. 200.

tutarsız bir tablo çizmiştir. Bu eksiklikler dönem yorumcusunun; müziğin karakteri ile ilgili daha dikkatli ve daha sorumlu davranmasını sağlamış ve onu bireysel kararlar alıp uygulamaya sevk etmiştir.²³¹

3.4.6 Çift Sesli Tekniği

Çift sesliler; XVIII. yüzyılda uygunluğu kabul görmüş ve yaygın olarak kullanılmış bir teknik olamamış ancak XIX. yüzyılın başında önemi kavranabilmiştir.²³² Spohr, çift sesli tekniğini kemancılığın temel taşlarından biri olarak tanımlamış, doğru entonasyon, pozisyon geçişlerinde ustalık, sol el parmaklarının esnekliği ve doğru arşe kullanımı gibi unsurların iyi bir düzeye ulaşabilmesi için çift sesli tekniği hakimiyetinin şart olduğunu ifade etmiştir.²³³

XIX. yüzyılda çift sesliler hem virtüöz seviyede hem de bir başka melodi enstrümanına armonik alt yapı oluşturmak, hatta tek bir enstrümanda armoniyi ve melodik çizgiyi aynı anda duyurabilmek amacıyla farklı aralıklarda büyük bir çeşitlilik içinde kullanılmıştır (bkz. Örnek 76). Bu tekniği güçlendirmek amacıyla birçok örneğe yer verilmiş olmasına rağmen, XVIII. yüzyıl metotları konuyla ilgili ayrıntılı açıklamalardan ve teknik önerilerden yoksundur.

²³¹ *Ibid.*, p. 201.

²³² *Ibid.*, p. 143.

²³³ *Ibid.*, p. 144.



Örnek 76: Erken XIX. yüzyılda harmoniyi ve melodik çizgiyi aynı anda duyurabilmek amacıyla çift seslilerin farklı aralıklarda ne şekilde kullanıldığına örnekler

Metotlar arasında L'Abbé le fils; çift sesli tekniğinde hem sağ hem de sol elin önemine yaptığı vurgu ve görece ayrıntılı tanımlamalarıyla öne çıkmaktadır. L'Abbe le fils; çift seslilerde tonal bütünlük için, her iki tele de arşe ile eşit miktarda basınç uygulanmasının önemine dikkat çekmiştir. Campagnoli ise bunun tam tersini savunmuş ve çalıcıyı üst partinin daha fazla öne çıkmasını önlemek için arşeyi her iki tel üstüne ağırlık alt partiyi duyuracak olan telde daha fazla olacak şekilde yerleştirmeye yönlendirmiştir. XIX. yüzyılın en büyük pedagoglarından Bailott, çift sesli tekniği ile ilgili ayrıntılı bir çalışmayla geniş bir teorik incelemeye ve bazı egzersizlere yer vermiştir. Baillot ayrıca eksilmiş beşli aralıklarda ilk olarak Leopold Mozart'ın kullandığı Uberlegung (bindirme) yönteminin önemine dikkat çekmiş ve birbirini takip eden oktavlarda glissandoyu ve entonasyon hatalarını en aza indirmek amacıyla (1/4-1/4-1/4) yerine (1/4-2/3-1/4) şeklinde uygulanan “duateli oktav” tekniğini icat etmiştir.

Tartini'nin 1714 yılında keşfettiği “terzo suono”(üçüncü ses), çift sesli tekniğinde büyük bir önem taşır çünkü iki notanın mutlak entonasyonda birlikte çalınması sonucu doğal olarak tınlayan doğuşkan üçüncü ses, entonasyonun sağlamasını yapabilmek adına büyük bir kolaylık sağlar. Baillot üçüncü sesin önemini kavramış ve metodunda konuyu örneklerle ele almıştır (Örnek 77).



Örnek 77: Tartini'nin keşfettiği 'terzo suono' yani 3. sesin Baillot tarafından gösterilen örneği

XVIII. ve erken XIX. yüzyıl notasyonunda özellikle ritm ile ilgili belirsizlik ve karmaşa yüzünden üç sesli ya da dört sesli akorları içeren pasajların ne şekilde yorum edileceği net olarak anlaşılamamıştır çünkü bu tür pasajları notada yazdığı gibi çalabilmek bazı durumlarda imkânsız görünmektedir. Üç ve dört sesli akorlar, müzikal hareketi ve armonik yürüyüşü çerçeve içine almak, farklı partilerin melodik fonksiyonlarını göstermek adına uzun değerliklerde yazılmıştır. Bu yüzden yorumcular genellikle bu akorları mümkün olduğunca yazılı değerlikleri kadar tutmak, özellikle armonik hareketin ve melodik çizginin temel notalarını öne çıkartmak amacını gütmüşlerdir. Ancak 1780 öncesi daha düz bir görünüme sahip eşikler ve Tourte modelinden önceki konveks yapılı arşelerle üç teli birden zapt etmek bir sorun olmazken, enstrümanın yapısal özelliklerindeki gelişmeler ve modern arşe bu uygulamayı oldukça güçleştirmiştir.

Bailott bu dezavantajı yok etmek ve akor seslerinin, arpej yapılmaksızın aynı anda tınlatılabilmesi için bazı önerilerde bulunmuştur. Baillot, özellikle üç sesli akorlarda arşenin tuşeye yakın, orta partiyi -ki bu genelde re telidir- nişan alarak ve kökten başlatılarak sürülmesinin akorun bütün seslerinin tınlatılabilmesi için çok etkili bir yöntem olduğunu ifade etmiştir. Baillot bu yöntemin geliştirilmesi için kendi yazdığı kapristen bir pasajı da çalışma örneği olarak göstermiştir (Örnek 78).



Örnek 78: Baillot'nun üç sesli akorlar üzerine kaprisi

Baillot, dört sesli akorlarda akorun tüm seslerinin istenildiği gibi aynı anda duyurulabilmesinin mümkün olmadığını savunmuş ve aksini iddia edenleri şiddetle eleştirmiştir.²³⁴ Dört sesli akorlarda, akorun ya kırılarak ya da arpej yapılarak çalınması daha yaygın olarak kabul görmüş bir yöntemdir. Dört sesli akorlar genelde çekerek alınır ve özellikle bas partisi daha çok tutulur böylece armonik yürüyüş daha iyi algılanabilir ve akorların bas sesleri, arşe diğer sesleri duyurmak için tel değiştirse dahi kulakta kalır. Habeneck'in bu konuyla ilgili örneği incelemeye değerdir (Örnek 79).



Örnek 79: Habeneck'in kalın iki partiyi vuruş üstünde duyurduğu akor uygulaması

Dört sesli akorlarda, akorun diğer seslerini duyurmak için yapılan hızlı tel değişimleri, XIX. yüzyılın başında günümüze oranla daha fazla bilek kullanılarak yapılmıştır. Günümüz teorisyenleri bileğin bu denli etkin kullanımının tonal kaliteyi zayıflattığını öne sürer ve eleştirirler. Modern kemancılıkta akorlar genelde ön kolla

²³⁴ Ibid., p. 151.

ve büyük hareketlerle çalınmaktadır ancak bilek kullanımının da, özellikle piano nüanslı akorlar için uygun olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Spohr dışında dört sesli akorların ne şekilde kırılabileceğini açıklayıp örneklendiren bir başka teorisyen olmamıştır. Spohr; akorun ilk iki sesinin vuruştan biraz önce çalınıp diğer seslere göre daha uzun tutulmasını, akorun üst partideki diğer iki sesinin vuruşa denk gelmesi gerektiğini belirtmiş ve dört sesli akorları çalarken güçlü bir ton elde etmekte, arşe hızının, uzunluğunun ve basıncının önemine dikkat çekmiştir (Örnek 80).

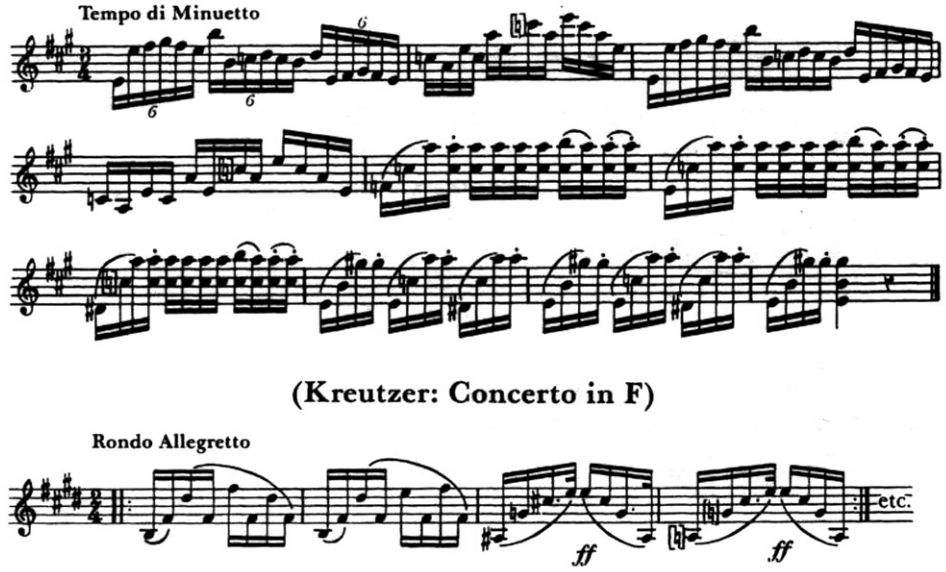


Örnek 80: Spohr'un öngördüğü akor uygulaması

XIX. yüzyıl teorisyenleri üç ve dört sesli akorların bütün seslerinin aynı anda duyurulabilmesindeki güçlük nedeniyle arpeggiando ya ayrıca önem vermişlerdir. Arpeggio ya da arpeggiando olarak adlandırılan bu uygulama, bazı akor yürüyüşlerinin yorumunda dönem boyunca büyük bir çeşitlilikle ve yaygın olarak kullanılmıştır. Arpeggiando'nun nota üzerindeki ifadesi değişken bir yapıda olduğundan akor seslerinin ne şekilde arpej yapacağı çoğunlukla yorumcunun tercihinine bırakılmıştır. Doğru entonasyon, esneklik ve tüm seslerin eşit bir şekilde duyurulmasını mümkün kılan yüksek düzeyde sağ el hakimiyeti gerektiren bu uygulama ile ilgili örneklerle hem teorisyenler hem de besteciler çalışmalarında geniş yer ayırmışlardır. Arpejlerde bağ kullanımını önermeyen Galeazzi'nin bu tekniğin mükemmelleştirilmesi için sunduğu örnekler değerlidir. Galeazzi üç sesli arpejlere tricordo, dört sesli olanlara da quadricordo adını vermiş, tricordo arpejlerin arşenin kalın sesi duyuran tele sıkıca yerleştirildikten sonra yumuşak bir bilek hareketiyle diğer seslere doğru yuvarlanarak çalınmasını önermiştir. Galeazzi'nin dikkat çektiği bir diğer önemli nokta da arpej seslerinin tel üstüne teker teker ya da birbirini takiben değil aynı anda ve tek seferde yerleştirilmesi gerekliliğidir. Bu, günümüz kemancılığında da hatırlanması gereken değerli bir bilgidir. Galeazzi, metodunun bu konuyla ilgili kısmına, hem orkestra repertuarında hem de dönemin solo

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, followed by a 'segue' instruction. The second staff continues the melody and includes figured bass notation (V, VI, V, VI, V) with figures like 2/0, 0/3, 0/0, and 0/3. The third staff features a melody with triplets and figured bass notation (2/0, 0/2). The fourth staff consists of two lines: the first line has a simple melody, and the second line is a complex, rapid sixteenth-note accompaniment. The key signature remains two sharps throughout.

Baillot'nun arpejlerle ilgili yaklaşımı hem teknik hem de müzikal unsurları da göz önünde bulundurmuş olması nedeniyle incelemeye değerdir. Baillot öncelikle arpeggio' yu tanımlamış ve yöntemin bu şekilde adlandırılmasının, akor seslerinin birbiri ardına tıpkı bir arp gibi duyurulmasından ileri geldiğini ifade etmiştir. Baillot, arpejlerin nasıl uygulanacağı ile ilgili şu önerileri getirmiştir: arpejler genelde arşenin orta- alt yarı arasındaki bölgede adeta sautillé uygulamasındakine benzer bir karakterde çalınmalıdır. Arpej çalarken dirseğin ve üst kolun doğrudan kullanımından azami ölçüde kaçınılmalı ve yalnızca bilek kullanımı devrede olmalıdır. Genelde tüm arpejler çok yumuşak ve hafif karakterde çalınmalıdır. Bazı arpejlerde bas notasına hafif bir aksan verilmeli, böylece diğer notaların daha net ve yuvarlak tınlaması sağlanmalıdır. Çalıcı bazı sesleri- ki en uygunu bas sesleridir- öne çıkarıp diğer sesleri piyano çalarak melodiyi daha etkili bir biçimde duyurabilmelidir. Arpej uygulamasının çok önemli bir efektif malzeme olabileceğinin ayrımına varılmalıdır. Aşağıda Baillot'nun metodunda yer verdiği bazı arpej uygulamaları yer almaktadır (Örnek 82).



Örnek 82: Baillot'nun arpej uygulamasıyla ilgili örnekleri; Viotti 13. konçerto ve Kreutzer konçertodan alıntılar içermektedir.

Doğal olarak çift sesli ve akor tekniğinin uygulamasında sorunlar hem sol hem de sağ eli ilgilendirir. Bu dönemde hem artikülasyonu güçlendirmek hem de arşenin istenmeyen bir şekilde uca gelmesini engellemek için çift sesli pasajlarda daha az yay kullanılması önerilmiştir. El ve parmak kullanımında gereksiz ve yorucu hareketlerden kaçınmak ve daha iyi bir tını elde edebilmek için uygun olan her çift sesli pasajda boş tellere başvurulmuştur. Art arda yazılmış akorlarda gerekli çevikliği gösterebilmek için bazen başparmak dahi devreye sokulmuştur. Günümüzde bu tür bir kullanım kabul görmemektedir ancak ünlü virtüöz Paganini'nin bu yöneme başvurmuş olduğu bilinmektedir.²³⁵

Guhr kitabında, Paganini'nin akorları ne şekilde çaldığı ile ilgili ilginç bir gözleme yer vermiştir. Guhr'a göre Paganini, oldukça düz bir eşik kullanmış, böylece herhangi bir arpej efekti olmaksızın tüm tellere aynı anda atak yapabilmıştır. Guhr, güçlü ve tek hamleyle çalınan akorlarda ise Paganini'nin kökten başladığını ve hem sağ elini hem de dirseğini bir miktar yukarı kaldırdığını ifade etmiştir.²³⁶

²³⁵ Ibid., p. 165.

²³⁶ Ibid.

3.4.7 Tını ve Ton

XIX. yüzyıl kemancılarının çoğu özellikle 1820'li yıllardan itibaren; duate tercihiyle tını arasındaki yakın ilişkinin ve çenelik kullanımı sayesinde daha yüksek düzeyde sol el hareketliliği elde edilebileceği gerçeğinin farkına varmıştır. Çenelik; müzik cümlesi boyunca aynı tınısal rengi muhafaza edebilmek anlamında büyük bir kolaylık sağlamıştır. Önceki yıllarda ilk hedef doğal olarak entonasyonun güvence altına alınması iken gittikçe müzikal cümlelerin devamlılığı ve tonal nitelikler de keman tekniğinin ve yorumculuğunun önemli unsurları arasına girmeye başlamıştır. Örneğin Spohr; keman tekniğinde pozisyonların; yalnızca uygunluk ve kolaylığa değil, ifade gücünü desteklemeye, çalıcının kaliteli ve devamlı bir ton üretebilmesine hizmet etmek için de kullanılması gerektiğini savunur.²³⁷ Sonuç olarak özellikle yedinci pozisyona kadar olmak üzere yüksek pozisyonlar, daha güçlü bir ifade elde etmek için yoğun olarak kullanılmış, sol teli üzerinde pozisyon çıkmak suretiyle bu telin işlevselliği artırılmış, bunu yaparken flajole, glissando ve hatta scordatura gibi teknik efektler tercih edilmiştir. Pasajlarda yine uygun duateler alınmaya özen gösterilmiş, tel değişimlerinde kulağın algılayabileceği herhangi bir duraksamadan kaçınmaya azami özen gösterilmiş, boş tellerle basılı teller arasındaki tınısal kontrast göz önünde bulundurulmuş ve hatta farklı tellerin tınısal rengi ve elde edilecek farklı sonuçlar dikkate alınmıştır. Campagnoli bu konuyla ilgili metodunda şu önerilerde bulunmuştur.

“Bir telden diğerine geçerken algılanması muhtemel eşitsizliği en aza indirmek ve boş telle basılı tel arasındaki doğal farklılığı düzeltmek için mümkün olan yerlerde boş telle dördüncü parmağı ünison olarak çalmak bir gerekliliktir.”²³⁸
(Örnek 83)



Örnek 83: Boş tel ve dördüncü parmağın ünison olarak kullanılmasına örnek

²³⁷ Ibid., p. 116.

²³⁸ Ibid., p. 117.

Bu öneri bazı yönleriyle tartışmaya açıktır. Şöyle ki notanın ünison olarak basılması tını farklılığını azaltmakla beraber, dördüncü parmakla basılan sesin diğer bütün seslerden daha çok vurgulanması sonucunu doğuracaktır.

Boş tel kullanımı; yorumculara en çok güçlük çıkaran sorunların başında gelir. Boş teller; zaman zaman geçişlerde, bariolage (arpej) pasajlarda, çift seslilerde ve akorlarda zorunlu olarak ya da efektif işlevi nedeniyle kullanılsa da, aynı sesi basarak duyurmak mümkünse boş telden kaçınmak, birinci pozisyonda dördüncü parmağı kullanmak, parmak açmak ya da pozisyon çıkmak gibi yöntemler daha çok tercih edilmiştir. İnci gam pasajlarında, çift tril dışında kalan tril uygulamalarında, appoggiatür gibi süslemelerde ve genel olarak ifade etmek gerekirse melodik ve espressivo müzikal pasajlarda, boş telle basılan tel arasındaki tınısal farklılığı en aza indirmek bir tür kural olarak kabul edilmiştir.

Galeazzi, tınısal bütünlükle ilgili ayrıntılı incelemesinde on temel kural belirlemiş ve bazı müzikal örneklerle kuramını destekleme yoluna gitmiştir. XIX. yüzyıl pedagoglarından Habeneck'in çalışması ise; Galeazzi'nin çalışmasını desteklemekle beraber tınısal bütünlük için sağ el kullanımının ve duate tercihlerinin önemini vurgulamıştır. Tınısal bütünlükle ilgili olarak Habeneck'in çalışmasında bazı detaylar incelemeye değerdir. Habeneck'e göre tınısal eşitsizliğe sebep olan iki faktör bulunmaktadır bunlardan birincisi arşe tutuşundaki yanlışlıklardan ve arşenin devamlılığındaki eksikliklerden kaynaklanır. Tel değişimi söz konusu olduğunda, sağ bilek keskin bir hareket yapmak durumunda kalır. Bu hareket arşenin takip etmekte olduğu düz çizgiyi ya da arşenin yörüngesini bozar. Bunu engellemek için çalıcı: tel değişimlerinde sağ el bileğinde köşeli ve keskin hareketlerden kaçınmalıdır ve arşenin takip etmesi gereken düz hat kesintiye uğratılmamalıdır.²³⁹ Birbirini tel değiştirerek takip eden notalar arasında, ister bağlı ister ayrı olsun duraksama yapılmamalıdır. Art arda gelen iki notanın birincisi; eğer besteci özel olarak bir aksan istememişse yumuşak bir şekilde bitirilmeli, diğeri aynı yumuşaklıkta başlatılmalıdır. Tınısal eşitsizliğin bir diğer sebebi de kemanın doğal yapısal özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Kemanın her biri farklı kalınlıkta olan telleri arasındaki

²³⁹ Ibid., p. 118.

geçişlerde, bu yapısal farklılıktan kaynaklanan eşitsizlikler bir noktadan sonra kaçınılmaz olmaktadır. İyi bir çalıcı; kemandaki tüm pozisyonlara hakim olarak ve gereksiz tel değişimleri yerine pozisyon değişimlerini tercih ederek bu sorunu en aza indirgeyebilir. Bu konuyla ilgili birkaç uygulama örneğini incelemek faydalı olabilir (Örnek 84)

Allegro moderato

İyi duate

Kötü duate

(Viotti: Concerto no. 8)

Andante

Tek tel üstünde uygun

İki telde uygunsuz

(Viotti: Concerto no. 15)

Tek tel üstünde uygun

İki telde uygunsuz

Örnek 84: Tel değişimi yerine pozisyon değişiminin tercih edildiği örnek pasajlar

Ton üretimi, tını ve sonorite ise XIX. yüzyıl kemancılığının bel kemiğini oluşturan ve yüz yılı bu bağlamda özgün kılan önemli unsurlardır. Sağ el tutuşu, sağ elin, bileğin ve parmaklarının kullanılışı tonal niteliği belirleyen temel unsurlardır. Bununla beraber güçlü ve artikülasyon becerisi yüksek bir sol elin işlevi de göz ardı edilemez. Kısaca iyi ton; sağ ve sol elin dengeli koordinasyonuna ve kondisyonuna bağlıdır denebilir.

Tını üzerine XIX. yüz yılın en önemli pedagoglarından Baillot' nun çalışması dikkate değerdir. Baillot; her enstrümanın olduğu gibi kemanın her bir telinin ayrı tınısal renkliliğe sahip olduğunu ve bu karakteristik özelliğin; sağ el hakimiyetinin üst düzeye ulaştırılması, akıl ve beceriyle kullanılması sonucunda çalıcıyı başarıya taşıyacağını savunmuştur.

İyi bir ton üretebilmek için; arşe hızı, arşeye uygulanacak basınç ve arşenin tel üstündeki kontakt noktası gibi unsurların birbirleriyle bağlantısının anlaşılması son derece önemlidir. Bu unsurlardan yalnızca biriyle ilgili yapılacak ufak bir değişiklik, örneğin kontakt noktası değişmeksizin arşenin tele uyguladığı basıncın arttırılması, arşe hızının da aynı oranda arttırılmasını gerektirecektir. Tele uygulanan basınç değiştirilmeksizin arşe hızının arttırılması, kontakt noktasının tuşeye yaklaştırılmasını zorunlu kılacaktır. XIX. yüzyılın başında teorisyenler genelde bu üç unsurun birbirleriyle olan ilişkisi ve yaratacakları kombine etki ile ilgili herhangi bir saptama yapmak yerine bu unsurları ayrı ayrı ele almışlardır.

Erken XIX. yüzyıl teorisyenleri arasında yalnızca Baillot ve Spohr yukarıda sözü edilen ilişkiyi gözden kaçırmamış ve metotlarında konuyla ilgili açıklamalar yapmışlardır. Örneğin Baillot; enstrümandan en yoğun ve en kaliteli tonu elde edebilmek için kılların(yani arşenin) köprüye uzaklığının ve arşenin tele uyguladığı basıncın eşit olması gerektiğini ifade etmiştir.²⁴⁰

“Temel bir prensip olarak; arşe kalın sesler çalınırken daha yavaş, ince sesler çalınırken ise daha hızlı sürülmelidir. Yayın basıncı arttırılıp köprüden uzaklığı da değiştirilirse çok güçlü ve rahatsız edici bir ses oluşabilir. Bu bağlamda, arşenin tel üzerinde uyguladığı basınçla hızı arasında sabit bir bağıntının varlığından söz edilebilir.”²⁴¹

Spohr ise arşe hızı, arşenin tele uyguladığı basınç ve kontakt noktası arasındaki bağıntıyı şöyle özetlemiştir:

“Öğrencinin iyi ve yuvarlak bir ton çıkarabilmesi için ilk kural arşenin köprüye paralel ve düz olmasıdır ancak arşenin her bir tel üstüne uygulayacağı basıncın miktarı ile arşenin hızı arasındaki oranı doğru bir şekilde ayarlamak; tellerin kolayca ve net bir şekilde tınlatılabilmesi açısından büyük önem taşır. Bu bağlamda tele uygulanan basınç arttıkça arşenin hızı da arttırılmalı ve kalın tellerin vibrasyonu ince tellerden daha zor olduğundan; kalın seslerde arşe köprüye ince seslerde olduğundan daha yakın olmalıdır.”²⁴²

²⁴⁰ Ibid., p. 125.

²⁴¹ Ibid., p. 137.

²⁴² Ibid., p. 138.

XIX. yüzyıl teorisyenleri; tonal kalite ile arşe hızı arasındaki bağıntıyı vurgulamak konusunda Leopold Mozart ve Brijon dışında kalan XVIII. yüzyıl teorisyenlerinden daha çok kaynak bırakmışlardır. Baillot'nun tonal kalite ve arşe hızı arasındaki bağıntıya dair incelemeleri oldukça değerlidir. Baillot'ya göre yuvarlak bir tona ya da teli olabildiğince kesintisiz tınlatılmaya, “dolgun tonla” çalmak denir. Dolgun bir ton; seslerin değerliklerine uygun orantıda arşe kullanımına bağlıdır. Baillot'nun burada vurgulamaya çalıştığı; arşenin ancak notaların değerlerine uygun bir şekilde bölünebilmesiyle iyi bir ton ve kesintisiz arşe hızı elde edilebilmenin mümkün olduğudur. Bu anlayış doğal olarak Örnek 85'teki gibi ritmik pasajlarda bazı güçlükler yaratabilir. Burada oluşabilecek sorunlara Baillot'nun getirdiği çözümler de Örnek 86'da gösterilmiştir.

a. **Presto**



b. **Allegro assai**



c. **Allegretto**



Melodi ve ritmik figür yazıldığı gibi çalınmalı, her notaya bir yay düşmeli.

d. **Maestoso**



e. **Rondo**



Örnek 85: Baillot'nun ritmik değerlere uygun yay bölümlemesi. İyi ton ve kesintisiz arşe hızı elde edilebilmesi ile ilgili güçlük yaratan örnek.

a.



b.



c.



Kısa nota iterek alınmalı, hızlı ve hafif çalınmalıdır.
Noktalı nota tutulmalı ve piyano olmalıdır.

d. *Maestoso*



Çok küçük yayla

e. *Rondo*



Kısa nota çekerek alınmalı, hızlı ve hafif çalınmalıdır.

Örnek 86: Bir önceki örnekte karşılaşılan güçlüğü Baillot'nun çözüm önerisi

Habeneck ise arşe hızı, basıncı ve arşenin bölümleri ile ilgili farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Habeneck, arşe hızının arttırılması ve azaltılmasının, tınısal farklılık yaratmaksızın belli belirsiz crescendo ve diminuendolar yapmakla mümkün olabileceğini savunmuştur. Habeneck'e göre arşenin en ağır noktası, topuk bölgesidir ve bu ağırlık uca gidildikçe azalır. Arşenin ağır olduğu bölgelerde hızının da daha az olması gerektiğini uca doğru gidildikçe basıncın ve hızın arttırılmasıyla kesintisiz bir ton üretmenin mümkün olabileceğini ifade etmiştir. Hız arttırılır veya azaltılırken kendiliğinden oluşan diminuendo ve crescendoların uygulamayı destekleyeceğini belirtmiştir.

Piyano ve forte gibi nüansların uygulanması sırasında tel üstünde olması gereken basıncın miktarı değişkenlik göstermekle beraber; bu değişkenlik nispeten dar sınırlar içinde olmalı ani ve keskin hareketlerden kaçınılmalıdır. Söz konusu basınç değişimi; arşenin hangi uzunlukta sürüleceği, hangi bölgesinin kullanılacağı, kullanılan telin niteliği, uygulamanın tek sesli ya da çift sesli oluşu ve sol elin tuşe üzerindeki pozisyonu gibi birçok faktör tarafından belirlenir.²⁴³

Dönem teorisyenleri arşe basıncının dağılımı ve uygulaması ile ilgili farklı önerilerde bulunmuştur. Bu öneriler; yalnızca sağ el işaret parmağının, bileğin ya da

²⁴³ Ibid., p. 142.

başparmağın devrede oluşundan, XIX. yüzyıla özgü basıncın parmak- bilek- başparmak kombinasyonu ile sağlandığı yönetime kadar varan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

Baillot'nun sözü edilen kombinasyon ve basınç dağılımı ile ilgili tanımlamaları şöyledir:

“Sesi ve tonu güçlendirmek söz konusu ise bu; yalnızca başparmak, işaret parmağı ve bilek ama en önemlisi de başparmakla yapılmalıdır. Bu üçünün birlikte hareket edişiyile ön kol da üst koldan bağımsız olarak devreye girecek ve uygulamayı destekleyecektir. Sağ elin dört parmağı arşe çitasının üzerine sıkıca yerleştirilip bir miktar basınç uygulayarak tellerin vibrasyonunu mümkün kılar. Bazı durumlarda çok fazla olması gerekebilen bu basınç, başparmak tarafından dengelenmezse teli ezebilir. Bu durumda, tele fazladan basınç uygulanması gerektiğinde, arşe çitası üstündeki dört parmak basınç verirken başparmağın da arşe çitasını güçlü bir şekilde kavrayıp üstteki dört parmağı dengelemesi gerekliliği akılda tutulmalıdır.”²⁴⁴

Bununla birlikte kimi XIX. yüzyıl teorisyenleri, yukarıda yer verilen öneriye bazı alternatifler üretmişlerdir. Örneğin Habeneck, bilek kullanımından bahsetmeksizin işaret parmağı ve başparmağın arşe basıncı üzerindeki etkinliğine dikkat çekmiştir. Spohr ise geçerliliğini o dönemde bile yitiren bir uygulama olan; yalnızca işaret parmak kullanımıyla basınç verilmesi yöntemini savunmuş, kalın tellerde daha fazla basınç uygulanması gerekliliğini belirtmiştir.

Doğru kontakt noktasının belirlenmesinde; arşenin hızı, elde etmek istenilen tonun büyüklüğü ve kullanılan telin uzunluğu gibi belli başlı unsurlar rol oynar. Bu unsurların tümü, kemanın yorumunda son derece etkin görev yapmaktadır. Arşe hızı ve arşenin tele uyguladığı basınçla ilgili değişimler dinamikleri etkilerken, kontakt noktasının değiştirilmesi kemanın doğası gereği sahip olduğu tonal renkliliğin büyük bir çeşitlilikte ve sonsuz bir ifade gücüyle duyurulabilmesini mümkün kılar.²⁴⁵

XVIII. yüzyıl teorisyenleri; kontakt noktası ile ilgili pek az açıklamaya yer vermiş, genelde arşenin köprüye paralel ve f deliklerine yakın sürülmesi gerekliliği gibi bilindik temel kurallardan bahsetmişlerdir. XIX. yüzyıl teorisyenleri ise daha esnek ve çok yönlü bir anlayışla, kontakt noktasının; tonal kaliteye, elde edilmek

²⁴⁴ Ibid., p. 143.

²⁴⁵ Ibid.

istenen nüans ve dinamiklere, efektlere ve bazı durumlarda da telin kalınlığına bağlı olarak belirlenmesinin daha doğru olacağını ifade etmişlerdir.

3.4.8 Efektler

Bir kompozisyonun yorumunda belli bir karakteri yansıtmak ya da ifade gücünü arttırmak için kullanılan efektlerle ilgili olarak XIX. yüzyılın başında iki farklı algılayış geçerli olmuştur. Baillot; efekti, dinleyici üzerinde olumlu ve güçlü bir etki bırakabilen unsurlar olarak değerlendirmiştir. Diğer yanda efekt; entonasyon, ritm, yoğunluk, tını ve karakter gibi unsurları da göz önüne alacak şekilde sesin modifiye edilmesi anlamında da kullanılmıştır.²⁴⁶

XIX. yüzyılda Baillot gibi teorisyenler; vibrato, flajöle, pizzicato gibi sol el uygulamalarını ve *sul ponticello*, *sula tastiera*, *flautando*, *col legno* gibi sağ el uygulamalarını efekt kategorisinde ele almıştır. Sürdin kullanımı ve scordatura uygulaması da efektif nitelikli uygulamalardır. Bu tez çalışmasında vibrato, keman tekniği ve yorumunda ayrı bir yere sahip olması bakımından efektlerden ayrı olarak değerlendirilip incelenmiştir. Keman tekniğinde ve yorumunda en yaygın olarak kullanılmış ve incelenen yüzyıl içinde geliştirilebilmiş efektler arasında öncelikle flajöleler ele alınabilir.

3.4.8.1 Flajöleler

Flajöleler; XIX. yüzyıldan çok daha önce, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Charles de Lusse, L'Abbé le fils ve Domenico Ferrari gibi besteci-teorisyenler tarafından keşfedilmiştir. Bu keşfin kemancılar tarafından teknik dağarcığının içine kabul edilişi; verdiği tonal sonucun görece zayıf niteliği yüzünden biraz yavaş olmuştur.²⁴⁷ İçinde yapay flajölelere yer verilen ilk sonat olan Carlo Ciabrano'nun "Six Solos for Violin, with a thorough bass for the harpsichord" adlı eseri 1763'te yayımlanabilmiştir. Geminiani, Rode ve özellikle Leopold Mozart gibi önemli

²⁴⁶ Ibid., p. 202.

²⁴⁷ Ibid., p. 212.

pedagogların metotlarında flajöle tekniğine yer vermemiş olmasının nedeni de yukarıda belirtilen sebeplerdendir. Leopold Mozart; normal basma yöntemiyle çalınabilecek herhangi bir notanın flajöle olarak çalınmasına özellikle karşı çıkmıştır.²⁴⁸ İkinci bölümde de değinilmiş olduğu gibi L'Abbé le fils'in metodunda flajölelerle ilgili ayrıntılı bir incelemeye yer verilmiş ve bu tekniğin benimsenmesi ile ilgili önemli bir adım atmıştır. Ancak XVIII. yüzyıl ve erken XIX. yüzyıl pedagoglarının flajöle ile ilgili yazılı tanımlamaları kısıtlı olmakla beraber, teknik uygulanırken sol el basıncının ne ölçüde olacağı, arşe hızı ve arşenin kontakt noktasının nerede konumlandırılacağı ile ilgili bilgilerden de yoksundur.

Flajölenin efektif ve ustalıkla kullanımının müzik dinleyicisi tarafından benimsenmesi büyük virtüöz Paganini sayesinde mümkün olabilmiştir. Paganini flajöle tekniğini; aynı anda dört parmağın birlikte tel üstünde olmasını gerektiren çift sesli yapay flajöle yöntemini icat ederek sınırlarının sonuna kadar zorlamıştır. Flajöle olarak kromatik kaymalar, çift sesli doğal flajölede çift tril gibi uygulamalar da Paganini'nin flajöle tekniği repertuarına dahil olmuştur.²⁴⁹ Paganini ile birlikte büyük ilgi görmeye başlayan flajöle uygulaması, teorisyenlerin çalışmalarına da yansımaya başlamış, konuyla ilgili birçok makale yayımlanmış ve metodik incelemelerde flajöleye daha geniş yer verilir olmuştur. Bunların içinde en dikkat çekici çalışma Carl Guhr'un "*Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen*" adlı metodudur. Guhr'un metodu kendisinden sonra yazılan diğer kaynaklara büyük ölçüde ışık tutmuş ancak Mazas tarafından karmaşık ve zor anlaşılır olmakla eleştirilmiştir.

Guhr'a göre Paganini'nin kemandaki teknik başarısının sebeplerinden biri de flajöle uygulamalarındaki ustalığıdır. Paganini hem tek sesli hem de çift sesli flajöleleri yavaş ve hızlı tempoda hiç nota kaçırmaksızın büyük bir başarıyla çalabilmiştir. Öte yandan bazı müzik pasajlarında flajöle uygulamasına başvurulmadan çalınabilirliğinin imkânsız olduğu (Örnek 87.a) ya da flajöle kullanımının çalışı son derece kolaylaştırdığı yerler vardır (Örnek 87.b).

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid., p. 213.



Örnek 87 a) b) : Flajöle kullanımının kolaylık sağlayabileceği pasajlar

Guhr; flajöle uygulamasının çok güç olmadığını ifade etmiştir. Guhr’a göre flajöle tekniğindeki temel farklılık; seslerin normal basılıştan olduğundan biraz daha ilerde düşünülmesi gerekliliğidir çünkü flajölede parmağın etli kısmı tele hafifçe dokunur oysa normal basışta, parmak tele bir miktar güç uygular ve telin gerginliği daha çok artar. Guhr, flajöle tekniğine hakimiyetin bu bağlamda sol el tekniğini de güçlendirebileceğini, çalıcıya parmağın farklı bölgelerini kullanmayı öğrettiğini ve bunun köprüye yakın yüksek pozisyonlarda büyük fayda sağlayacağını savunmuştur.

Guhr; doğal flajölelerin tel üstündeki konumlarını, sap ve köprü arasındaki mesafe üzerinde bazı uzunluk ölçüleri/oranları vererek açıklamıştır. Sol telinde kök sesin (ya da boş telin) ilk oktavı olan ince sol notası, Guhr’un tanımına göre sapla köprü arasındaki mesafenin tam ortasında yer almaktadır. Sol teli üstündeki beşli tam flajöle olarak basıldığında ikinci beşliyi, dördü tam aralık kök sesin ikinci oktavını, üçlü majör aralık kök sesin üçüncü üçlüsünü, minör üçlü aralık ise üçüncü beşlisini verir.²⁵⁰

Guhr özellikle sol ve re telleri olmak üzere, dört telin tümü üstündeki temel flajöleleri örneklerle açıklamıştır. Bu uygulamalardan biri olan Örnek 88’de; yalnızca üçüncü pozisyonda çalınabilen ve temel sesleri doğal flajölelerden oluşmuş diatonik bir gam yer almaktadır.

²⁵⁰ Ibid., p. 216.

Sol majör gamı

3. pozisyon - - - - - 3. pozisyon - - - - -

Örnek 88: Guhr'un temel sesleri doğal flajölelerden diatonik gam örneği

Guhr; çift sesli flajölelerle ilgili olarak istenilen parmaklar dışında herhangi bir parmağın tellere istemsiz dokunuşlarından kaçınılması uyarısını yapmıştır. Çift sesli flajölelerin önce ayrı ayrı çalışılmasını ve tiz olan flajöleye öncelik tanınması gerektiğini belirten Guhr, bu alıştırmadan sonra çift sesli flajölenin birlikte yani yazıldığı gibi çalınmasını önermiştir.

Aşağıda çift sesli doğal flajölelerin kombinasyonuna Guhr'un verdiği örnekler yer almaktadır.

Guhr, flajölelerle ilgili incelemesini; değişik zorluk derecesinde ve farklı aralıklarda çift sesli doğal ve yapay flajöle örnekleriyle bitirmiştir.

Erken XIX. yüzyılın önemli Alman pedagoglarından Spohr'un da flajöle tekniği ile ilgili görüşlerini incelemek; dönemin eğilimleri ile ilgili sağlıklı bir bakış açısı oluşturmak adına faydalı olabilir.

Spohr flajöleyi bir efekt olarak ele almış ve normal basılan notalara oranla tonal niteliğinin zayıf olduğunu ifade etmiştir. Bir melodinin tamamını özellikle yapay flajölelerle çalmanın enstrümanın tınısal özelliklerini ve tonal kalitelerini olumsuz yönde etkileyeceğini savunmuştur. Spohr'un flajölelerle ilgili ifadeleri şöyledir:

“Kemanda çalınabilen flajölelerin tınısı doğal olarak basılan notalardan çok farklıdır. Bu tuhaf ve bir miktar da sağlıksız tınlayan farklı ses kulak tarafından çabucak algılanabilmektedir. Saygın ekollerde söz konusu yöntemin bu etkiyi yaratmadığı ve seslendirilirken kulağı rahatsız etmeyen bazı flajölelere izin verilir. Bunlar; kök notanın bir üst oktavı, oktavın beşlisi, ve her telin iki üst oktavıdır. Telin ortasında bir üst oktav, 2/3 lük mesafede oktavın beşlisi, 1/3 lük mesafede de iki oktav üstü yer alır ancak bütün flajölelerin köprü yönünde (ileri ya da tiz) basılmasında

hem entonasyon isabetliliği hem de tonal niteliğin korunması açısından fayda vardır.”²⁵¹

Spohr buna ek olarak; Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont gibi büyük virtüöz kemancıların hiçbir zaman Paganini kadar sık ve yoğun flajöle kullanımına başvurmadığını ifade etmiştir. Flajölenin büyük ve güçlü ton anlayışıyla ters düştüğünü savunmuştur.²⁵²

3.4.8.2 Pizzicato

Sağ elle yapılan normal pizzicato çok eski dönemlerden beri sıklıkla uygulanan ve keman müziğinde yer verilen efektif uygulamalar arasında olmasına rağmen uygulama ile ilgili teorik direktifler son derece sınırlıdır. Sağ el pizzicatosu ile ilgili üç farklı görüş geçerli olmuştur. Birincisi pizzicatonun sağ el işaret parmağıyla, ikincisi kemanın gitar gibi yatay tutularak pizzicatonun başparmakla yapıldığı yöntemdir. Üçüncü yöntem, Löhlein, Campagnoli, Spohr ve Baillot tarafından önerilen ve yukarıda değinilen her iki yöntemin de yerine göre ayrı ayrı kullanılabileceğini savunan yöntemdir. Örneğin Löhlein, genelde pizzicato için normal tutuşta sağ el işaret parmağını önermiş ancak Spohr özellikle tekrar eden akor ve arpej pasajlarda gitar pozisyonunda başparmak kullanımını tavsiye etmiştir.²⁵³

Pizzicato uygulamasına Berlioz’un *Traité de l’instrumentation et d’orchestration moderne* (Paris 1843) adlı çalışmasıyla getirdiği boyut dikkate değerdir. Berlioz daha çeşitli ve hızlı pizzicato uygulamaları için gitar tekniğine benzer bir şekilde arşenin bırakılmasını sağ el parmaklarından başparmakla beraber güçlü olan diğer üç parmağın da devreye sokulmasını önermektedir.

Uygulaması daha güç olan sol el pizzicatosu ise XVIII. yüzyılda nadiren kullanılmıştır. XIX. yüzyılda Paganini bu uygulamayı en üst düzeye ulaştıran isim olmuştur. Nota üzerinde (+) ile ifade edilen sol el pizzicatosu Paganini’nin çok sık kullandığı ve sağ elle kombine ettiği virtüöz efektif uygulamalardan biridir. Özellikle “*Venedik Karnavalı*” adlı eserindeki 15 varyasyonda, “*God save the King*”

²⁵¹ *Ibid.*, p. 220.

²⁵² *Ibid.*, p. 221.

²⁵³ *Ibid.*, p. 222.

varyasyonlarında -ki bu eserde sol el pizzicatosu ile melodi duyurulmuştur- sol el pizzicatosu ile sağ el kombinasyonu yoğun olarak kullanılmıştır. Aşağıda bu eserlerden bazı örneklerle Paganini'nin uygulamayı ne şekilde ele alıp kullandığı görülebilir (Örnek 89).



Örnek 89: Paganini'nin sol el-sağ el pizzicato kombinasyonu uygulamasına örnekler

Sol el pizzicatosunun Paganini tarafından zorluk derecesi oldukça yüksek bir şekilde kullanımı, kemancının anatomik yapısı ve enstrümanını tutuş biçimi ile yakından ilgilidir. Paganini'nin göğsü üzerine yerleştirdiği sol dirseği sayesinde sol bileği ve eli daha iyi desteklenmiş böylece daha güçlü hareket edebilmiştir.²⁵⁴

Paganini'nin kemancılığı ve tekniği üzerine yapmış olduğu araştırmalar sonucu Guhr; konuyla ilgili önemli saptamalara ulaşmıştır. Guhr'a göre önceki yüzyılda nadiren kullanılan sol el pizzicatosu, Fransız ve Alman keman ekolleri sayesinde tekrar yüceltilmiş ancak yalnızca Paganini tarafından yeterli ustalıkla uygulanabilmiştir. Sol el pizzicatosunun başarıyla uygulanabilmesi için önkoşul; sol elin ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarının telleri düzgün ve net bir şekilde çekebilmesidir. Buradaki en büyük güçlük; teli çekecek olan parmakla tele basacak olan parmağın yan yana olması durumlarında ve pizzicatonun kalın teller üstünde olduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır. Guhr; sol el pizzicatosunun gelişmesi için aşağıda yer alan egzersizleri önermiştir (Örnek 90).

²⁵⁴ Ibid., p. 224.



Örnek 90: Guhr'un sol el pizzicatosunu geliştirmek için önerdiği egzersizler

3.4.8.3 Sağ El Efektleri

Ponticello,²⁵⁵ *sul tastiera* ya da *sul tasto*,²⁵⁶ *flautando*,²⁵⁷ *col legno*²⁵⁸ ve tremolo gibi sağ el efektleri ile ilgili incelemeler XVIII. yüzyılda birçok teorisyen tarafından göz ardı edilmiştir. Bu efektler solo eserlerden çok oda müziği ve orkestra eserlerinde tercih edildiğinden metotlarda kapsamlı olarak ele alınmamıştır. Bazı teorisyenler; arşeyi köprüye ya da tuşeye yakın bir bölgede sürmenin; döneme özgü büyük ton idealine ters düşebileceğini ancak burada amacın ifadeyi zenginleştirmek ve müzik içinde bazı noktalar dikkat çekmek olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Boccherini *ponticello* efektini sıklıkla kullanmış olan bestecilerden biridir. Haydn da 97. senfonisinin ikinci bölümünde bu uygulamaya yer vermiştir. Dönem teorisyenleri uygulama sırasında arşe çıtasının yorumcuya doğru yatırılmasıyla temel notanın üstündeki diğer doğuşkanların da vurgulanabileceğine, hafif ve eşit bir arşe basıncıyla en iyi sonuçların elde edilebileceğine değinmemişlerdir.

Sul tasto efekti ile ilgili olarak Woldemar, Galeazzi ve Baillot bazı önerilerde bulunmuş ancak en detaylı inceleme Baillot tarafından yapılmıştır. Baillot; arşenin f delikleri ile tuşe arasındaki bölgeye, tuşeye daha yakın olacak şekilde konumlandırılmasını, kılların da istenilen ses düzeyine göre tuşeye daha yakın veya uzak bir noktada tellerle temas ettirilmesini, bu şekilde elde edilecek sonuçların kontrast yaratmak anlamında olumlu sonuçlar doğuracağını ifade etmiştir.

²⁵⁵ **ponticello**: Arşenin tellere; köprü üstünde ya da köprüye en yakın bölgesinde sürülmesi anlamına gelir.

²⁵⁶ **sul tasto**: Arşenin tuşe üstünde ya da tuşeye en yakın bölgesinde sürülmesi anlamına gelir.

²⁵⁷ **flautando**: Arşeyi sağ ele hiçbir kuvvet uygulamadan tuşeye yakın bir bölgede sürerek ısığa benzer çok piyano bir nüans elde edilmesini sağlar.

²⁵⁸ **col legno**: Arşenin kıllarını değil arşenin çıtasını tellere temas ettirmek suretiyle elde edilen efekt.

Col legno efekti, Woldemar, Baillot, Berlioz ve Howell tarafından ele alınmış ancak az sayıda teknik bilgiye yer verilmiştir. Bunlar arasında Woldemar; öğrenciyi tüm notaları arşe çıkmasını aynı nokta üstüne vurarak duyurmaya yönlendirmiştir. Berlioz ve Howell, *col legno*nun büyük orkestralar içinde kullanımının yarattığı güçlü etkiye vurgu yapmıştır.

3.5 XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Keman Edebiyatından Örneklerle Yoluya İcra Analizleri

Tez çalışmasının bu kısmında; XVIII. ve erken XIX. yüzyılda yazılmış ve keman edebiyatında büyük önem taşıyan bazı eserlerin hem form açısından genel analizleri hem de yorumlarıyla ilgili kişisel önerilere yer verilmiştir.

3.5.1 J.S. Bach (1685-1750) Re Minör Partita'dan “Chaconne” (1717-1723)

XVIII. yüzyılda Alman bestecilere özgü polifonik müzik yazma eğiliminden önceki bölümlerde bahsedilmişti. Keman tekniğini ve yorumculuğunu bambaşka bir boyuta taşıyan bu olgu, J.S. Bach'ın bu eserinde en üst noktaya varmıştır.

Chaconne; sekiz ölçülük cümlelerden ve ostinato üzerine varyasyonlardan oluşur. Konu ya tekrarlayan melodide ya da armonik yürüyüşte duyurulur. Chaconne aynı zamanda; kuvvetli zamanı ikinci vuruşa denk gelen, $\frac{3}{4}$ 'lük zamanda ve genelde minör tonda yazılan yavaş bir dansır.

Böylece form; tematik bir cümle ve ostinato üzerine kesintisiz bir dizi çeşitlemeden oluşmaktadır. Bach'ın Re minör Partita'sından Chaconne başlıklı bölüm; bu türü en yüksek düzeyde ifade özgürlüğüne kavuşturmuş ciddi ve arı müziğin en önemli örneklerinden biridir. Bazı kaynaklar; Bach'ın armonik ve melodik yapıyı kurmaktaki ustalığı ile Paganini'nin literatüre kazandırmış olduğu parlak tekniğin birleşimi sayesinde keman müziğinin ve yorumunun benzersiz bir zenginliğe kavuştuğunu iddia etmektedir. Chaconne'un bu anlamdaki nitelikleri incelendiğinde, söz konusu iddianın büyük ölçüde doğru olduğu kabul edilebilir.

Chaconne'un J.S. Bach'ın başyapıtlarından biri olarak kabul edildiği gerçeği yadsınamaz. XIX. yüzyılın henüz başlarında bile J.S.Bach'ın solo keman için eserleri, çalışma etüdleri veya teknik egzersizler gibi ele alınmıştır ancak Felix Mendelssohn Chaconne için piyano eşliği yazarak, solo keman yorumuna hazır olmayan seyirciye bu eseri tanııtma yoluna gitmiştir.²⁵⁹ Yaklaşık olarak 15 dakika süren Chaconne, diğer solo sonat ve partita bölümlerinin içinde en uzunudur. Bir eserin uzun oluşu; seyircinin ilgisini dağıtmadan müziğe odaklanışını bir noktadan sonra güçleştirebilir. Chaconne için de bu tehlike söz konusudur. Bach, buna rağmen alışılmadık uzunlukta bir bölüm yazmış ve daha da önemlisi, Barok bestecilerin bilinen tonal kontrast yaratma yöntemine başvurmamıştır. Eser içinde her dört ölçülük frazdan sonra esas ton olan re minöre dönen kadans benzeri bir armonik yapı görülmektedir. Chaconne'un karakteristik özelliğini belirleyen en önemli unsur da Bach'ın eseri söz konusu yöntemlere başvurmadan soprano bir enstrüman olan kemana tek başına seslendirilmek üzere üç ve dört sesli partiler yazması olmuştur. Bu noktada Bach; eserin gereken ilgiyi uyandırması için varyasyon tekniğine başvurmuştur. Çoğu kaynağa göre Bach'ın müziğindeki doku; bestecinin her eserinde şu ya da bu şekilde kullandığı sürekli bas unsurundan doğmaktadır.²⁶⁰

Chaconne; sürekli basın akor yürüyüşü üzerine kurulmuş bir dizi varyasyondan oluşmaktadır. Açılıştaki dört ölçülük temanın duyuruluşunda armoni önce dörtlük ve sekizlik notalar üzerinde hareket etmiş kadans noktasına doğru hızlanarak düzenli sekizlik notalarla belirtilmiştir. Açılış kısmındaki melodik ritimler de tıpkı armonik yürüyüşte olduğu gibi giderek hızlanmış, noktalı sekizlikler ve onaltılıklar halinde ortaya çıkmıştır. Aynı yöntem diğer varyasyonlarda da kullanılmıştır.

Varyasyonlar büyük ölçüde çiftlenmiş ve ikinci varyasyon bir öncekine benzemekle beraber daha fazla yoğunlaştırılmıştır. Örneğin açılıştaki ilk sekiz ölçüde temanın iki kez duyurulduğu, ikinci gelişinde üç ölçülük bir kısmın ilk geliştekiyle birebir aynı olduğu ancak daha sonra kadans noktasına yaklaşırken ses aralığının genişletildiği ve noktalı ritmik figürlerin katılımıyla varyasyonun daha hızlı bir

²⁵⁹ Joel Lester, **Bach's Works For Solo Violin,; Style, Structure , Performance**, Oxford University Pres, Oxford, 1999, p. 151.

²⁶⁰ **Ibid.**, p. 152.

karaktere büründüğü görülmektedir. Noktalı ritmlerden oluşan bu dört adet varyasyon; iki çift halinde ortaya çıkmıştır. İlkinde melodik hareket alt partide ilerlerken daha sonrakinde benzer melodi soprano partisinde ortaya çıkar. Bu dört varyasyon içinde ilk ikisi tamamen diatoniktir. Diğer iki varyasyonda ise bas yürüyüşü, tonik ve dominant arasında kromatik inici bir tetrakorda dönüştürülür. Bu şekilde; eser içinde kromatizm ilk defa kullanılmış olur. Bu çiftlenmiş kesitlerin hepsinde; ikinci kesit, birinciden daha yoğun bir müzikal dokuyla ortaya çıkmıştır. Örneğin 15. ölçünün auftaktındaki hızlı akor yürüyüşü, ilk kesitteki paralelinde (11. ölçü) olduğundan daha fazla dissonanslık içermektedir (Örnek 91). Yine 22. ölçüde, XVIII. ölçüdeki paralelinde olmayan sol diyezle duyurulan kromatik yapı göze çarpar (Örnek 92).



Örnek 91: 11. ölçü ve paraleli olan 15. ölçüde akor yürüyüşünün dissonanslaşması



Örnek 92: 18. ölçü ve paraleli olan 22. ölçüde yoğunlaşan kromatizm

Bach; uzun süren bir dizi varyasyon kullanacağından olsa gerek, müziğe her kattığı elemanla daha önce kullandıkları arasında bunları hafifleterek bir denge kurmuştur. Örneğin 1. ve 32. ölçüler arasında temanın duyurulduğu ilk sekiz varyasyondan sonra müzikal doku; özellikle ilk iki varyasyonu karakterize eden üç ve dört sesli akorlardan, sekizinci varyasyonda tek sesli melodik bir çizgiye dönüşür. Müzikal dokudaki bu rahatlamaya; yedinci varyasyonda sekizlikler, sekizinci varyasyonda ise onaltılıkalar şeklinde ortaya çıkan hızlı ritmik yapı eşlik etmektedir (Örnek 93).



Örnek 93: 8. varyasyondan sonra tek sesli melodik bir çizgiye dönüşen müzikal doku

Tema ve otuz varyasyondan sonra bölüm majör tona gelir ve buradan sonra ikinci kısmı başlamış olur. İlk kısımda olduğu gibi ikinci kısımda da tema ve otuz adet varyasyon bulunur. Bach'ın üçlemelere ve "üç" sayısına özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir. Dini inançları çok güçlü olan besteci buradan "baba, oğul ve kutsal ruh" şeklindeki spiritüel üçlemeye atıf yapıyor olabilir.

Eserin yorumu ile ilgili oldukça değişik tercihler bulunmaktadır. Bu kısımda yer verilen öneriler tamamen bu tezin yazarına aittir ve bireysel tercihleri yansıtmaktadır.

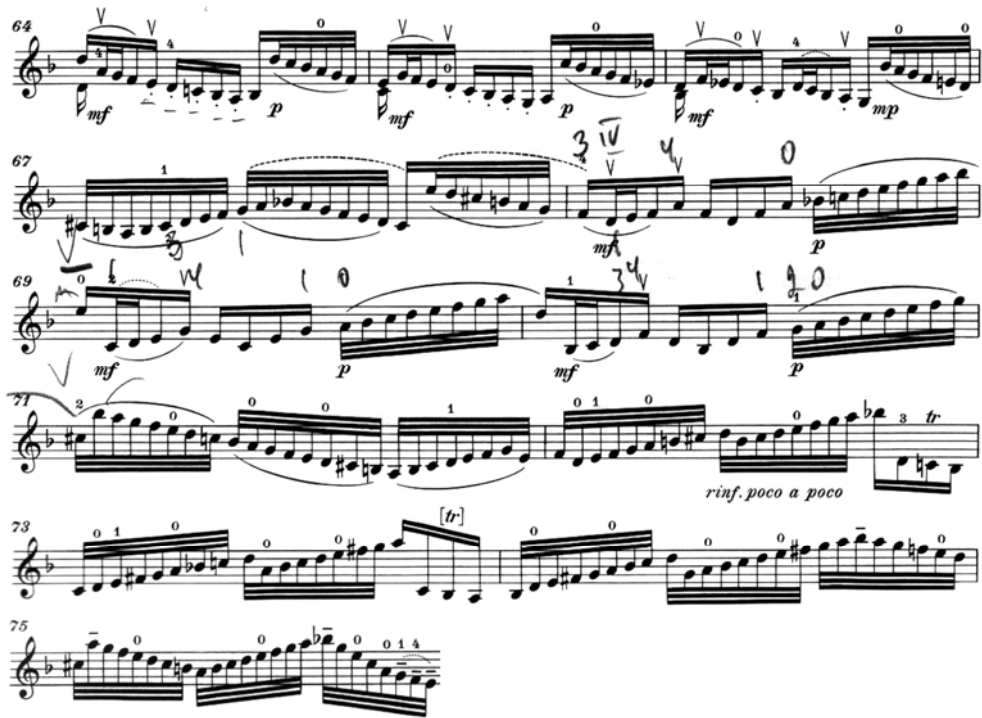
Açılıştaki ilk ölçünün ikinci vuruşa denk gelen re-fa-la akoru, üçüncü vuruşta tekrarlanmış ancak Bach'ın kendi el yazısında akorun kök notası ve üçlüsü tekrar yazılmak yerine ilk vuruşta iki dörtlük değerlikte gösterilmiştir. Bach, aynı temanın re majör tonunda geldiği 184. ölçüde ise akor seslerinin tamamını tekrar yazmıştır. Buradan bestecinin, üç partiyi birden tekrarlatmak istediğinde bunu notaya açıkça yazdığı sonucu çıkartılabilir. Bu yüzden ilk akorun tekrarında yalnızca en üst partideki la notası tekrar edilir (Örnek 94). Üç sesli akorlarda; genelde re teline denk gelen orta parti nişanlanmalı ya da ilk iki sestten sonra akor, seri ve yumuşak bir şekilde kırılmalıdır. Bu şekilde ele alınan akorlar, dolgun bir şekilde tınlayabilir. Dört sesli akorlarda; bas partisi yeteri kadar tutulduktan sonra akoru sağ el yumuşaklığı muhafaza edilerek kırmak zorunludur. Alt partide yer alan iki sesi bir miktar tuttuktan sonra kırma işlemini yapmak daha uygun olacaktır. Bach'ın armonik yürüyüşü ve zaman zaman melodiyi bas partisinde duyurduğu daima akılda tutulmalıdır. Bu doğrultuda Chaconne'un tamamında bas partisini yeterince vurgulamak büyük önem taşımaktadır. 8. ölçüde geriye yani bas partisine doğru kırılan üç sesli akorlar başlar. Bu akorların yorumunda şu esaslar önemlidir; bas partisi tutulurken çok fazla zaman harcayıp tempoyu kaybetmemek ve armonik yürüyüşün bas partisinde devam ettiğini algılamak. 8. ölçüde başlayan temanın ardından, 15. ölçüde aynı temanın bu kez soprano partisinde yer aldığı farklı bir versiyonu görülür. Burada ya nüans, ya sağ el artikülasyonu ya da vibrato karakteristiğinde değişiklik yaparak bir tür kontrast yaratmak etkili olacaktır.



Örnek 94: Açılış akorunun tekrar edilmeyen notaları re ve fa'dır. 184. ölçüde majör tondaki paralelinde Bach tüm akor seslerini yeniden yazmıştır.

23. ölçüde müzikal doku tek sesli bir partiye dönüştürülerek sadeleşmiştir. 56. ölçüye kadar süren ve tek sesli melodik çizgi üzerinde ilerleyen varyasyonlarda unutulmaması gereken en önemli nokta; temponun eserin başında alınan tempoyla örtüşmesidir. Sekizlik ve onaltılık pasajlardan oluşan bu varyasyonların hangi tempoda çalınacağı ile ilgili bilinçli bir karar almak, eserin başında alınacak tempoyu da daha sağlıklı belirlemeye yardımcı olabilir.

56. ve 63. ölçüler arasındaki varyasyon, kararlı ve keskin bir karakterde çalınır. 64. ölçüden itibaren sağ elde martelé hareketinin olabildiğince eşit ve artiküle yapılması önemlidir. 76. ölçüye kadar devam eden otuzikilik pasajlar hem bağlı hem de ayrı olarak gelmektedir. Burada sağ ve sol el senkronizasyonu büyük önem taşır. Sol el kesinlikle geç kalmamalıdır (Örnek 95).



Örnek 95: 64. ve 76. ölçüler arasında sağ-sol el senkronizasyonunun büyük önem taşıdığı otuzikilik pasaj

76. ölçüden itibaren müzikal doku daha önce de değinildiği gibi bir miktar sadeleştirilmiştir. Bu sadelik 88. ölçüde başlayan uzun arpej pasajı hazırlar.

Arpejlerin ne şekilde çalınacağı ile ilgili tercih besteci tarafından herhangi bir açıklama yapılmadığından büyük ölçüde yorumcunun tercihinine bırakılmıştır. Farklı tercihler; bas yürüyüşü yeterince vurgulandığı sürece uygulanabilir ancak burada müziğin yönünü düşünerek sabırlı davranmak ve 120. ölçüye kadar pasajın dinamizmini koruyabilmek çok önemlidir (Örnek 96).

arpeggio

pp

91

99

106

113

ossia

cresc. sempre

espr.

*) T. 96-104

T. 102

**) T. 104-112

T. 105

***) T. 112-119

T. 116

Örnek 96: 88. ve 120. ölçüler arasında yer alan uzun arpej pasajı

125. ölçüde tema tekrar duyurulduktan sonra 131. ölçüde majör tona gelinir. Bu nokta eserin ikinci kısmı olarak kabul edilebilir. Re Majör tonundaki ilk varyasyon oldukça sakin ve yumuşak karakterli olmalıdır. Burada vibratoyu azaltmak ya da hiç kullanmamak etkili bir yöntem olabilir (Örnek 97).



Örnek 97: Re majör tonunda gelen ikinci kesit

140. ölçüden itibaren müzikal doku tekrar yoğunlaşmaya ve üç ya da dört sesli akorlar tekrar kullanılmaya başlanır. Bu akorlarda tıpkı bölümün başında olduğu gibi alt partileri tutmak ve armonik yürüyüşü vurgulamak önemlidir (Örnek 98).



Örnek 98: 140 ve 147. ölçüler arasında üç ve dört sesli akorlarla tekrar yoğunlaşan müzikal doku

147. ölçüden sonra onaltılık ritimlerle daha sade bir doku gözlemlenmektedir. 168. ölçüye kadar süren bu varyasyonlarda 160. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca 'la' sesinin tekrar edildiği ve vurgulandığı görülmektedir. Bu notalar her gelişte aynı karakterde çalınmalı ve bestecinin 'ısrarcılığı' yansıtılmalıdır (Örnek 99).



Örnek 99: 168 ve 175. ölçüler arasında ‘la’ın ısrarla vurgulanışı dikkat çekicidir.

168. ölçüden itibaren başlayan çift sesli pasajda melodi önceki varyasyonun tersine soprano partisinde duyurulur. 175. ölçüye kadar süren bu varyasyonun sonunda bir miktar ağırlaşmak zorunludur.

176. ölçüden itibaren tekrar üç ve dört sesli akorlar devreye girer ve 184. ölçüde ilk tema bu kez majör tonda duyurulur. Daha önce de belirtildiği gibi üçüncü vuruş üstündeki re-fa diyez-la akoru tüm sesleriyle duyurulmalıdır. Dört sesli akorların iki-iki kırılması uygundur ve üç sesli akorları daha önce de belirtildiği gibi orta partiyi nişanlayarak akoru kırmadan çalmak ya da dört sesli akorlarda olduğu gibi kırmak yorumcunun tercihinine göre belirlenebilir. Eğer üçlü akorlar kırılmadan çalınmak isteniyor ve modern bir arşe kullanılıyorsa, sağ eli arşe üstüne normalden biraz daha yukarıya yerleştirmek olumlu sonuçlar vermektedir (Örnek 100).



Örnek 100: 184 ve 196. ölçüler arasında modern arşe ile kırılmadan çalınması oldukça güç üç ve dört sesli akorlar

Eser bu noktadan sonra biraz daha serbest bir yaklaşımla ele alınabilir. 216. ölçüden itibaren 219. ölçüye kadar Bach daha önce de kullandığı tekrar yöntemine başvurmuş ve söz konusu ölçülerin üçüncü vuruşlarında re-do-re seslerini ısrarla yinelemiştir (Örnek 102).

dolce - - -

216

219

228. ölçüden itibaren ondeggiando bir pasaj yer almaktadır. Bu pasaj üçlü aralıklar art arda çalınarak çalışılırsa entonasyon güvenliği daha kolay sağlanabilir (Örnek 103).



Örnek 103: 228 ve 240. ölçüler arasında uzun bariolage pasaj

247. ölçü kadans benzeri bir yapıyla ilk temanın tekrar duyurulduğu final kısmına bağlanır (Örnek 104).



Örnek 104: 247. ölçüdeki kadanstan sonra Chaccone'nun finali

3.5.2 Giuseppe Tartini (1692-1770) “Şeytan Trili Sonatı” (1730)

XVIII. yüzyılda İtalyan besteci ve kemancı Giuseppe Tartini tarafından bestelenmiş olan “Şeytan Trili Sonatı”; kemancılık tarihinin en önemli eserleri arasında sayılmaktadır. İçerdiği teknik zorluklar ve o dönem için alışılmadık denebilecek müzikal formu ve tasarımı nedeniyle XVIII. yüzyılda keman müziği, tekniği ve yorumculuğuna yeni bir boyut kazandırmış olduğu söylenebilir. İlerleyen kısımda ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi; sonatın üçüncü bölümünde yer alan devam eden tril eşliğinde çift sesli pozisyon değişimleri, daha sonraki dönemlerde birçok besteci ve kemancıya ilham kaynağı olmuş, uygulama özellikle virtüöz konçerto kadanslarında sıkça kullanılmıştır. Tartini’nin bu tril uygulamasından etkilenen bestecilerden biri de Jean Sibelius’tur. Aşağıda; Şeytan Trili Sonatı’nın farklı besteci ve kemancılar üzerinde yarattığı etkiler, örneklerle desteklenmiştir (Örnek 105).

The image displays three musical score excerpts. The first excerpt, labeled 'CONCERTO First movement' by FRANK MARTIN, shows a piano part with a 'Lento' tempo, featuring a series of trills (tr) and a 'simile' instruction. The second excerpt, labeled 'CONCERTO' by SIBELIUS Op. 47, shows a piano part with a 'Lento' tempo, featuring a series of trills (tr) and a 'dim.' instruction. The third excerpt, labeled 'SOUVENIR DE MOSCOU' by WIENIAWSKY Op. 6, shows a piano part with a 'Maestoso' tempo, featuring a series of trills (tr) and a 'cresc.' instruction.

Örnek 105: Şeytan Trili Sonatı'nın; Frank Martin, Jean Sibelius ve Wieniawsky üzerindeki etkileri

Eser, ünlü pedagog Leopold Auer tarafından da ilgi görmüş ve Auer bu sonatı hem bir yorumcu hem de pedagog olarak değerlendirmiştir.

Şeytan Trili Sonatı yavaş-hızlı-yavaş olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Son bölüm; 2/4'lük zamanda bir Allegro'ya bağlandığından ötürü, bazı teorisyenler tarafından yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde dört bölümlü bir sonat olarak değerlendirilse de orta kısımdaki Andante; bütün edisyonlarda Allegro'ya bağlanmış

olarak gösterilmekte ve bölümün ilerleyen kısımlarında yer alan bazı temaları duyurmaktadır. Buna dayanarak sonat üç bölümden oluşmaktadır denebilir.

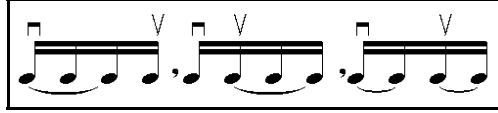
Sonatin tonal şemasına bakıldığında sol minör ve si bemol majör arasında kontrast yaratma amacı güden bir yapı üzerine kurulduğu görülebilir. Aşağıda sonatin her bir bölümüne ait ton şeması ve temalar ölçü numaralarına göre verilmiştir (Örnek 106).

I. Larghetto				
A		B		
: 1-4. ölçüler	5-12. ölçüler	: : 13-23. ölçüler	:	
sol minör	si bemol M	~ sol minör		
II. Allegro				
A				
: 1-4. ölçüler	5-8. ölçüler	9-54. ölçüler	55-59. ölçüler	:
sol minör	si bemol M	~ çeşitli modülasyonlar ~	si bemol M	
B				
: 60-63. ölçüler	64-67. ölçüler	68-131. ölçüler	132-136. ölçüler	:
si bemol M	sol minör	~ re minör ~	sol minör	
III.				
Andante	Allegro	Andante	Allegro	Andante
1-2. ölçüler	3-7. ölçüler	8-55. ölçüler	56-61. ölçüler	62-101. ölçüler
102-107. ölçüler				
sol minör	si bemol M	sol minör	re minör	re minör
sol minör				sol minör
Allegro	Adagio			
108-137. ölçüler	138-142. ölçüler			
sol minör	sol minör			

Örnek 106: Tartini “Şeytan Trili” sonatının üç bölümünün form şeması

Sonat boyunca; sol minör ve si bemol majör arasında tonal kontrastın devamlı olarak vurgulandığı görülmektedir. Tartini, herhangi bir köprü kullanmadan en basit anlamıyla bir tondan diğerine geçmiştir. Si bemol majör tonunda melodiyi parlaklaştırırken, sol minörde koyulaştırmıştır. Bu iki ton arasındaki tınsal farklılık, sonatin müzikal renkliliğini ve akıcılığını destekleyen önemli bir unsurdur.

Tartini'nin Şeytan Trili Sonatı; klasik dönem stiline özgü bazı müzikal elemanların da habercisidir. Örneğin sonat; dört değil üç bölümden oluşmuş, ikinci bölüm bir füğ yerine moto perpetuo karakterinde tasarlanmıştır. Bölüm içinde; daha çok Barok döneme özgü arşe kullanımı söz konusudur.



Örnek 107: Tipik Barok dönem arşesi

Ancak 9-10 ve 72-73. ölçülerde kullanılan arşe, daha çok Klasik dönem karakteristiğini yansıtmaktadır.



Örnek 108: Klasik döneme özgü arşe kullanımı

Sonat içinde klasik stilin habercisi olarak değerlendirilebilecek en ilgi çekici ayrıntı, üçüncü bölümün tonal şemasında ortaya çıkmaktadır. İlk bakışta rondo formunu anımsatmasına rağmen, eser sonat allegrosu formundadır ve tonal şeması şu şekildedir (Örnek 109).

	Andante	Allegro	Andante	Allegro	Andante	Allegro	Adagio
Ton:	sol/si bemol	sol	re	re*	sol	sol	sol
	Sergi		Gelişme		Yeniden Sergi		Koda

* İkinci Allegro gelişme kesitine benzer bir yapı içerir.

Örnek 109: Tartini'nin "Şeytan Trili" sonatının üçüncü bölümü erken dönem sonat allegrosu formundaki tonaj şeması

Tarihsel süreç içinde sonatın çeşitli edisyonlarında tempoyu ve karakteri ifade eden farklı başlıklar kullanılmıştır. Birinci bölüm çoğu edisyonda "*Larghetto Affettuoso*" olarak gösterilmiş, en bilindik edisyon olan Kreisler edisyonunda ise

basitçe “*Larghetto*” olarak tanımlanmıştır. İkinci bölüm; Cartier edisyonunda “*Tempo Giusto della Scuola Tartinista*” olarak gösterilmiş, Kreisler’in yaygın edisyonunda ise “*Allegro Energico*” başlığı altında sunulmuştur.

Sonatin en belirgin özelliği tonal kontrast yaratma yönteminin oldukça etkin bir biçimde kullanılmış olmasıdır. Her ton değişiminde yeni bir fikir sunulmakta ve vurgulanmaktadır. Örneğin birinci bölümün 5. ölçüsünde si bemol majör tonu; Tartini’nin özgün süslemelerini içeren orijinal yazısında da sıkça rastlanan arpej görünümünde bir akorla açıkça hissettirilmektedir. Son bölümde yer alan, Andante başlıklı her kesitin yeni bir tonda duyurulduğu görülmektedir. Eserin esas tonu olan sol minöre her dönüşünde Tartini bir süsleme kullanarak tonal değişimin ya da dönüşün altını çizmiştir. Eser içinde majör ve minör ton arasındaki “*mücadele*”; Tartini’nin Şeytan Trili Sonatı’nda ‘karanlık’ ve ‘aydınlık’ arasındaki savaşı betimlemek için kullandığı bir metafor olabilir.

Virtüöz bir eser olmasına rağmen Şeytan Trili Sonatı’nın her bölümünde farklı tempo anlayışı sergilenerek müziğin melodik nitelikleri vurgulanabilir. Birinci bölüm; görece yavaş tempoda ele alınabilir ancak çok yavaş bir tempo, eserin havasını gereksiz bir biçimde ağırlaştırabileceğinden, dans karakterindeki ritmik yapısıyla örtüşecek şekilde biraz daha yürük bir tempo alınırsa melankolik bir ifade yakalanabilir. Çoğunlukla yavaş tempoda yazılan ikinci bölümlerin aksine bu eserin ikinci bölümü hızlıdır. İcracı bu karakteristik özelliği vurgulamak için hızlı bir tempo alabilir ya da daha yavaş tempolu ancak neşeli bir ifadeyi tercih ederek kesitler arasındaki ayrılığı belirginleştirebilir. Üçüncü bölüm hem dramatik hem de destansı bir karaktere sahiptir. Yavaş ve hızlı tempolar arasında değişen farklı kesitlere sahip bu bölümde; kontrast yaratan kesitler arasında, tempo ve müzikal doku da değiştirilebilir. Böylece yorumcu; müziğin dramatik yanını ön plana çıkarabilir ve eserin sahip olduğu virtüöz kaliteleri daha rahat vurgulayabilir.

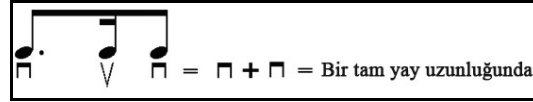
Kişinin oluşturmak istediği müzikal atmosferle ilgili seçimleri; eserin yansıtacağı ruh halini de belirleyecek, yorumcunun müzik cümlelerini ne şekilde ifade edeceği, artikülasyon ve ekleyebileceği uygun süslemeler konusunda ona rehberlik edecektir.

Tartini’nin metodlarında yer verdiği örneklerden yola çıkılarak yapılmış ilginç bir gözlem, süslemelerin I. derece akorları üzerinde yer almadığı, daha çok

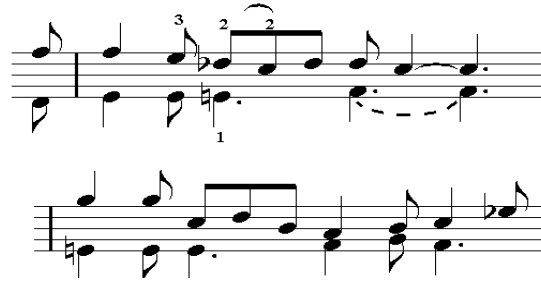
orada sona erdiğiidir. İcracı toniğe ulaşmak için adeta müzikal dokuyu kendi tercihleri doğrultusunda dekore eder. Süslemeler tamamlanırken yorumcu bir kadansa yer verip vermeyeceğine karar vermelidir. Orijinal notada herhangi bir direktif olmamasına rağmen, final bölümündeki son Adagio’dan önceki duraklama, kadans için uygun bir nokta olabilir.

XIX. ve erken XX. yüzyılın ünlü kemancı pedagoglarından Leopold Auer; “maksimum teknik zorluklar içeren” eserler listesine Şeytan Trili Sonatı’nı da dahil etmiştir. Söz konusu zor teknik pasajlarla ilgili çalışma önerileri aşağıda sunulmuştur.

Birinci bölümde; noktalı ritmik kalıbın doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan, iki uzun çekerek arasında kısa bir iterek şeklinde uygulanması gereken arşe simetrisindeki değişim, ton üretimi açısından oldukça önemlidir. Yorumcu burada arşe dağılımını iyi ayarlamalı, çekerekler için ne kadar arşe kullanacağını ve bu iki uzun çekerek hamlenin toplamının arşenin tamamının kullanılması sonucunu getireceğini hesaba katmalıdır. İkinci çekerekte daha fazla arşe kullanmak ve küçük bir crescendo yapmak melodik çizginin devamlılığını sağlamak açısından faydalı olabilir.



Birinci bölümde yer alan bir başka zorluk ise 6. ve 9. ölçüler arasında yer alan onluların uygulamasıdır. Tartini’nin zamanında kemanın sapı daha kısa olduğundan onlu aralıklar da daha küçük ve daha kolay çalınabilir olmuştur. Modern kemanlarda ise sap daha uzundur ve onlu aralıklar için yorumcunun sol el parmaklarını daha çok açması gerekmektedir ki bu uygulama bazen sakatlanmalara bile neden olmaktadır. Bu aralıkların uygulamasında yardımcı olabilecek birkaç yöntem önerilebilir. Bu yöntemlerden ilki, alt partiyi çok uzun tutmamak pedal noktasını gösterip hemen bırakmaktır. Bir diğer yöntem ise ortalama bir el pozisyonu benimsemektir. Örneğin; 6. ölçü, auftakt üzerinde sol el dördüncü parmağı açılarak ve ikinci pozisyona geçiş yaptırılarak hazırlanabilir. 6. ölçünün ilk vuruşunda ise dördüncü parmak aynen yerinde kalırken birinci parmak, mi bemol notasına ulaşmaya çalışır.



Örnek 110: 6. ve 9. ölçülerde dördüncü parmağın açılarak geniş aralığın hazırlanmasını gerektiren nokta

Yine aynı şekilde 9. ölçüde dördüncü parmak önceden açılıp sol notasını tutarken birinci parmak, mi bekar notasına ulaşmaya çalışır. Eli bu şekilde açmak gerilimi azaltacaktır. Son olarak müziğin ritmik yapısını ve temposunu da göz önünde bulundurarak sol elin bu manevraları zamanında yapabilmesi hedeflenmelidir.

İkinci bölüm, onaltılık notalar üzerinde çok sayıda trilin yer aldığı bir moto perpetuo dur. Hızlı tel değişimleri, arşe simetrisindeki değişimler ve iyi artikülasyon zorunluluğu bu bölümde aşılması gereken en büyük teknik zorluklardır. Tel değişimleri iyi algılanırsa sağ elde arşe yönetimi de daha kolay olabilir. Burada sol eli devre dışı bırakarak yalnızca sağ elin çalıştırılması ve tel değişimlerinin izlenmesi faydalı bir çalışma olabilir. Arşenin çekerek ya da iterek alınması da tel değişimlerinin yer aldığı noktalara göre belirlenebilir. Arşe tel değişimi sırasında kolaylıkla bir sonraki tele ve “zamanında” yerleşmelidir.

İcracı bölüm içinde spiccato, martelé ya da detache olmak üzere ne tür sağ el uygulamalarını tercih edeceğini belirlemelidir. Öğrencisine yazmış olduğu mektupta Tartini; Corelli'nin opus 5 numaralı sonatlarındaki hızlı bölümlerde, arşe ile her nota arası kesilerek daha esnek ve akıcı bir bilek kullanımının geliştirilmesini önermiştir. İcracı, Şeytan Trili Sonatı'nın ikinci bölümünde de bu yöntemden yararlanabilir. Her koşulda; yorumcu sağ el uygulamasının türünü kendi tercihinine göre belirlemeli ve pasajı önce belirlediği sağ el teknik uygulamasını kullanarak ritimde çalıp daha sonra trilleri eklemelidir. Triller müziğin ve ritmin önüne geçmemelidir. Tril yapacak parmakların numaraları belirlenmelidir. Triller; 1-2, 2-3 ve 3-4. parmaklar üzerinde yapılır ancak en zor triller; sol elde en güçsüz parmak olan 4. parmakla yapılanlardır. 3-4. parmaklar üzerindeki triller, trilin hızı arttırılarak uygulandığında iyi bir etki

yaratabilir. Burada 3. parmağı iyi sabitleyip 4. parmağı olabildiğince serbest bırakmak, trilin hızlandırılmasına yardımcı olacaktır. Bir diğer yöntem ise, pozisyon değiştirerek trilin 4. parmak üzerinde gelmesini engellemektir ve en çok tercih edilen yöntem de budur.

Son bölüm birçok zorlu pasaj içermektedir. Bunlar içinde en çok bilineni, Cartier ve Kreisler tarafından “Trille du Diable” olarak anılan ve tam üç kez ortaya çıkan pasajdır. İlk olarak 38-55. ölçüler arasında ortaya çıkan bu pasajda çift sesliler; hareketli alt parti ve uzun ses üzerinde tril bulunan üst partiden oluşmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere bu uygulama keman için müzik yazan birçok besteciye esin kaynağı olmuştur.



Örnek 111: 38. ve 55. ölçüler arasındaki çift sesli pasajda tril uygulaması

Bu trili ustalıkla yapabilmek için; yorumcu parmaklarını sıkmadan hem güç hem de koordinasyon becerilerini kullanabilmelidir. Esnetme yöntemi burada büyük önem taşımaktadır. İki parmağı aynı anda karşıt yönlere uzatmak olarak özetlenebilecek bu uygulamaya 4. parmağı ileri doğru uzatıp 2. parmağı geriye çekerek başlanabilir. Elin bu şekilde açılması söz konusu pasajın başarıyla duyurulabilmesi için büyük önem taşır. Tartini ne yazık ki esnetmeyi birinci pozisyonda başlatmıştır ki bu; iki parmak arasındaki mesafenin daha büyük olmasına neden olur. İcracı, öncelikle yukarıdaki sesi sabitleyip, kalın sesi de buna göre yerleştirmeyi çalışırsa olumlu sonuçlar alabilir. Ruggiero Ricci'nin bu tür pasajlar

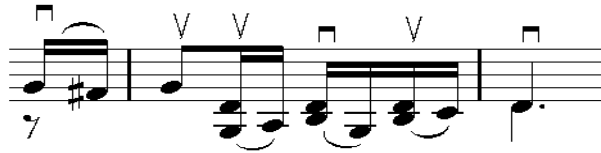
için oldukça etkili bir egzersizi bulunmaktadır. Aşağıda söz konusu egzersize yer verilmiştir.



Örnek 112: Ruggiero Ricci'nin parmak esnetme egzersizi

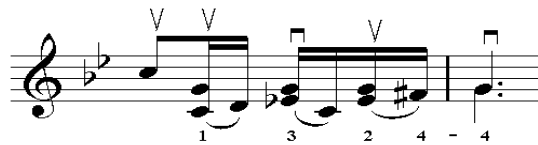
Şeytan Trili Sonatı içindeki bu pasajı çalışmaya, sağ eli olabildiğince yumuşak ve esnek bir şekilde kullanıp sol el üzerine yoğunlaşarak başlanmalıdır. Hızlı ve eşit bir tril üzerine yoğunlaşılmalı ve sağ el artikülasyonu giderek artırılarak sonuçta her iki elin de aktif bir şekilde kullanılması amaçlanmalıdır. Trilin hızı müziğin atmosferine uygun olmalıdır. Trilde hareketli olan parmak adeta havadan tel üzerine düşürülüyormuş gibi düşünülmeli, sağ elde arşe üzerine trilin kolayca duyurulmasını sağlayacak kadar ağırlık uygulanmalıdır.

Diğer pasajlar için çalışma önerileri ise şu şekildedir: 12-16 ve 66-70. ölçülerde çift sesli onaltılıkları iki-iki bağlayarak daha net bir ritm ve artikülasyon elde edilebilir.



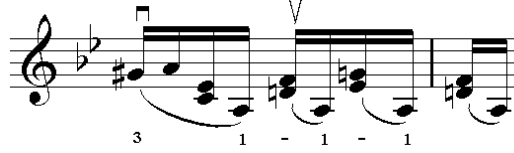
Örnek 113: 12-16. ölçüler

17. ölçüdeki çift sesli ünison, 16. ölçüde aşağıdaki parmak numaraları uygulanarak hazırlanabilir.



Örnek 114: 16-17. ölçüler

32. ölçüdeki son sekizlikte yer alan parmak uzatma uygulaması oldukça zordur. Burada birinci parmağı la notasında iyice sabitledikten sonra, sol el baş parmağını yukarı alıp, mi-sol çift sesli aralığını 3. ve 4. parmakları kullanarak ikinci pozisyonda almak yardımcı olabilir.



Örnek 115: 32. ölçüdeki parmak uzatma uygulaması

Şeytan Trili Sonatı'nı yorumlamak isteyen bir kemancı, öncelikle Kreisler edisyonunu mu referans alacağına yoksa Tartini'nin; yorumcunun kendi özgün süslemelerini kullanmasını öngördüğü müzikal vizyonunu mu takip edeceğine karar vermelidir. Tartini'nin müziğe yaklaşımının özünde, yorumcunun esere bireysel fikirleriyle katkıda bulunması yatar. Genel olarak XVII. ve XVIII. yüzyıl bestecilerinin; yorumcuları yaratıcılığa ve müzikal fikirlerini daha özgürce sergilemeye teşvik etmiş oldukları söylenebilir.

3.5.3 L. van Beethoven (1770-1827) Re Majör Keman Konçertosu (1806)

Erken XIX. Yüzyılda solo konçertonun artık farklı müzikal amaçlara hizmet etmek üzere tasarlandığı ve geçirdiği değişim süreci, önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınmıştı. Büyük solo konçerto olgusunun ilk ve en önemli örneği olan Beethoven re Majör keman konçertosu bu özelliğinden dolayı tez çalışmasının bu kısmına dahil edilmiştir.

L. van Beethoven; yazmış olduğu tek keman konçertosu olan Re Majör Keman Konçertosunu, 1806 yılında bestelemiştir. Beethoven'ın bu esere ait orijinal el yazması Avusturya Devlet Kütüphanesinde muhafaza edilmektedir. Beethoven kendi el yazması olan orijinal notanın başında şu ifadeye yer vermiştir; *"Viyana Kraliyet Operası'nın başkemancısı ve direktörü Clement için 1806'da L.van*

*Beethoven tarafından yazıldı.*²⁶¹ İlk kez Aralık 1806'da Viyana'da Clement tarafından seslendirilmiş olan konçerto, bu ilk seslendirilişinde oldukça beğenilmiş ve büyük başarı kazanmışsa da dönemin eleştirmenleri, eserin fazla uzun olduğunu ve zaman zaman bütünlüğünü kaybettiğini iddia etmişlerdir. İlk seslendirilişinden sonra konçerto; Luigi Tomasini (1812 Berlin), Pierre Baillot (1833 Paris), Henri Vieuxtemps (1836 Viyana) tarafından gerçekleştirilen performanslar dışında uzun süre çalınmamıştır.

Joachim; repertuarı içinde bu esere ayrı bir önem vermiş, stili ve yorumuyla konçertonun büyük halk kitleleri tarafından sevilmesini sağlamıştır. Ayrıca Joachim'in bu konçerto için yazmış olduğu kadanslar, en sık çalınan ve en çok tercih edilen kadanslar arasında yer almaktadır.

Büyük solo keman konçertosunun XVIII. yüzyılda yazılmış ilk ve en önemli örneği olan Beethoven Re Majör Keman Konçertosu; tüm repertuar içinde müzikal derinliği ve içerdiği üst düzey teknik zorluklarla, enstrümanda ustalığın sergilenebilmesine olanak tanıyan görkemli bir konçertodur.

Konçerto alışılmadık bir biçimde timpaninin duyurduğu tonik notasıyla 88 ölçü süren uzun bir orkestra sergisiyle başlamaktadır.



Örnek 116: 88 ölçülük tutti açılışından sonra 89. ölçüde solo kemanın girişi

89. ölçüde solo girişi dominant akoru ile başlar ve 12 ölçü boyunca önemsiz bir orkestra eşliğiyle adeta bir kadans niteliğinde ilerler. Solo kemanın 89. ölçüde duyurduğu kırık oktavlardan sonra 91. ölçüde başlayan triole pasajda “fa” notasını bir miktar tutmak, müziğin gerektirdiği “arayış” ve “tereddüt” duygusunu yansıtmakta faydalı olabilir. Bu pasajın fazlasıyla akademik ve düz çalınması, elde etmek istenen etkiyi yaratmayacaktır. Triolenin son notası olan “do”yu, kısa çalmamaya dikkat edilmelidir ki bu, triole pasajlarda en sık yapılan hatalardan biridir.

²⁶¹ Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin*. Da Capo Pres Inc, 1925, New York.

Triolelerden oluşan pasaj 96. ölçüde sona ereken yeni ritmik figürasyona hazırlık, bu ölçüde bir miktar genişleyerek ve son notayı uzatarak yapılabilir (Örnek 117).



Örnek 117: Genişleyerek çalınan 96. ölçü

Onaltılık pasaj detaşe ve tınısal denge gözetilerek çalınmalı, 100. ölçüye kadar crescendo yapmamaya dikkat edilmelidir. Bu ölçüde her notada yay daha da büyütülmeli ve 101. ölçünün ilk vuruşunda bulunan ince re notası yeterince uzun tutulmalıdır (Örnek 118).



Örnek 118: 100-101. ölçüler

101. ölçüde, birinci sergide sunulmuş olan ana tema solo keman tarafından tekrar duyurulmaktadır. Burada dolce olarak tanımlanmış ifadeye bağlı kalmalı ancak 107. ölçüde ikinci vuruştaki si notasında tanımlanmış olan sforzando etkili bir biçimde yapılmalıdır. Bu sforzandonun etkili olabilmesi için 106. ölçüde başlayan crescendo çok abartılmamalı ve 107. ölçüde enstrümanın sağlıklı olarak cevap verebilmesi sağlanmalıdır (Örnek 119).



Örnek 119: 102-110. ölçüler

118. ölçüden itibaren tuttiyle başlayan geçiş köprüsü, 126. ölçüde solo kemanın girişiyle devam eder. Burada ifade dolce olarak tanımlanmış olsa da görkemli bir hava yaratılmalı, pasaj geniş yay kullanarak çalınmalıdır. 127. ve 129. ölçünün son dört notası olan onaltılıklar ise bir miktar sıkıştırılmalıdır (Örnek 120).



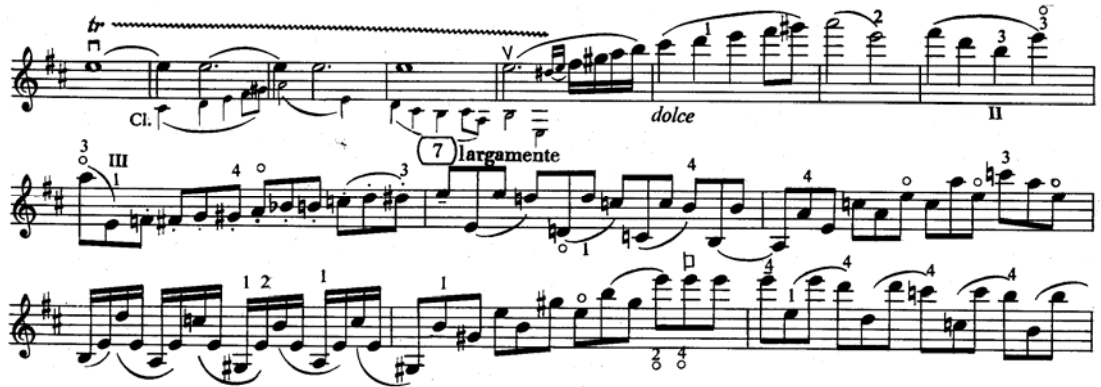
Örnek 120: 122-130. ölçüler

132. ölçüden itibaren yorumcu, ritmik figür değişiminden etkilenmeden tempoyu tutmalıdır. Sonraki 8 ölçü boyunca birçok farklı kemancı kendi bireysel yay tercihlerini ortaya koymuştur. 142. ölçüde mi'leri boş tel almak, açılıştaki tutti girişinin ilk ölçüsünü anımsatmak açısından etkili bir yöntem olabilir. Çok hafif bir rallentando yaparak tril ölçüsüne bağlanmak ve bu ölçüde hemen eski tempoya dönmek önemlidir. 4 $\frac{3}{4}$ ölçü boyunca süren bu uzun trille birlikte orkestra, ikinci temayı la majör tonunda sunar (Örnek 121).



Örnek 121: 132-142. ölçüler

149. ölçüde majör olarak duyulan tema, 152. ölçüde minörleşirken solo keman yoğun triole yazısıyla temayı izler. Burada solo kemanın minör tonun gerektirdiği koyu atmosferi vurgulaması önemlidir. Bu değişim, nüansı bir miktar düşürerek yansıtılabilir. 154. ölçüde onaltılık grupların ilk notalarını yeterince uzun tutmak ve si-la-sol diyez-la yürüyüşünü vurgulamak önemlidir (Örnek 122).



Örnek 122: 143-156. ölçüler

178. ölçüde başlayan ve kesit sonunu belirleyen codetta'nın başlangıcı, ritmik açıdan 2. temayı andıran ancak özgün bir ezgidir. Önce onaltılıklarla gam ve arpej figürüyle, sonra triolelerle işleme figürü ve kromatik gam şeklinde, daha sonra da uzun bir tril pasajı ile solo keman orkestranın homofonik duyumuna katılır (Örnek 123).

Örnek 123: 178-216. ölçüler

224. ölçüde kırık kadansla başlayan gelişme kesiti, 60 ölçülük tutti ile sürer. Bu ölçülerde önce 2. temadan, daha sonra 1. temadan alıntılar duyulur. Gelişme kesiti önce “la”, sonra “do” merkezlidir. 284. ölçüde, 1. kesitte olduğu gibi, ancak bu defa Do Majörün dominant akoru üzerinde kırık oktavlarla 1. temanın girişini hatırlatan solo keman partisi yer alır (Örnek 124).

Örnek 124: Orkestranın sunduğu 60 ölçülük gelişme kesitinden sonra solo kemanın do majörün dominant akoru üzerinde girişi

300. ölçüde 1. temanın başlangıcı orkestra tarafından sunulurken keman yoğun triole yazısıyla eşlik eder. 308. ölçüde başlayan armonik yürüyüşle varılan sol minör tonundaki geçici bir kalışı, Mi bemol yani ana tonun napoliten akoru izler ve 345. ölçüde dönüş köprüsü başlar (Örnek 125).

Örnek 125: 300-345. ölçüler

365. ölçüden itibaren yeniden sergi geleneksel yönteme uygun olarak orkestra ile duyurulur ve 386. ölçüde keman kırık oktavlarla katılır; 10 ölçülük geçiş köprüsüyle 418. ölçüde Re Majör tonunda 2. temaya bağlanır. Temanın dörtlük, ikilik gibi geniş değerlerine karşı keman partisi yine triole ve onaltılık ağırlıklıdır (Örnek 126).

(16)

f

p *dolce*

dolce

espr.

cresc.

f *cresc.*

ff *dim.* *allargando*

(17)

tranquillo

Örnek 126: 382-420. ölçüler

510. ölçüde başlayan kadans sonunda 2. tema tekrar duyulur ve son 13 ölçü bölümün Coda'sı olarak duyulur (Örnek 127).



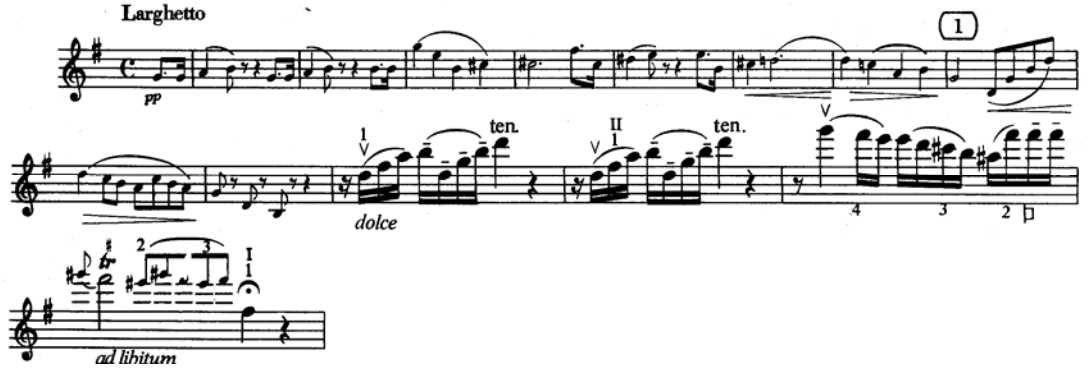
Örnek 127: 509-Bölümün sonuna kadar

Re Majör Keman konçertosunun solo keman partisi yukarıda da değinildiği gibi; yoğun onaltılık ya da trioleler üzerinde gam ve arpej pasajlarının ağırlıklı olduğu bir müzikal dokuya sahiptir. Bu tür bir yazının teknik zorluklarını en aza indirmek için her türlü gam ve arpej çalışmaları, dikkatli entonasyon kontrolleri büyük önem taşımaktadır. Ayrıca oktav çalıştıran egzersizler ve sağ eli olabildiğince açarak geniş yay kullanabilmek de yorumu güçlendirecektir. Carl Flesch, Ivan Galamian gibi pedagogların gam, arpej, oktav çalıştıran metotlarından faydalanmak çok olumlu sonuçlar verebilir.

Sol Majör tonunun tüm bölüme hakim olduğu Larghetto; tutti'nin sunduğu ve bölüm boyunca 5 kez aynı armonik şema ile ostinato tema şeklinde devam eden cümle üzerine çeşitlemelerden oluşmaktadır.

Tutti'nin sunumundan sonra 11. ölçüde solo kemanın girişi yer alır. Bu giriş, büyük bir sükunet içermeli ve 12. ölçü, bir önceki ölçünün ekosu gibi

düşünülmelidir. 13. ölçünün sonunda hafif bir crescendo yapmak, daha sonraki ölçüde yer alan trili hazırlamak açısından faydalı olabilir. Kısa bir kadans noktası olan bu ölçüde fa notasından önce glissando yapmamak zorunludur (Örnek 128).



Örnek 128: 1-14. ölçüler

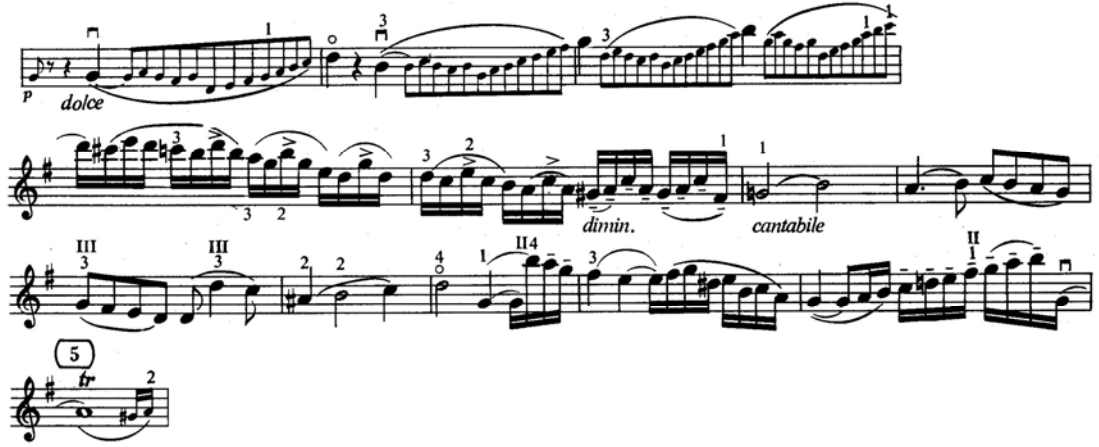
17. ölçüde hangi notaya aksan verileceği konusu da son derece önemlidir. Aksan onaltılık eslerden sonraki ilk notalarda olmalıdır (Örnek 129).



Örnek 129: 17. ölçüde doğru aksan noktaları yukarıdaki gibidir.

21. ölçüde aynı armoni üzerinde solonun 2. varyasyonu duyulur. Burada altılamannın eşit olmasına dikkat edilmelidir. 24. ölçüde yine bir küçük kadanstan sonra 30. ölçüde tema başlangıçtaki şekliyle tutti tarafından seslendirilir.

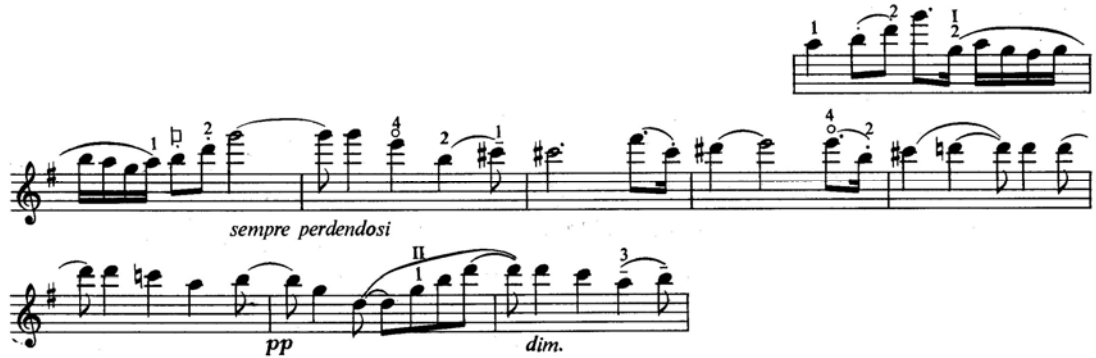
40-42. ölçülerde solonun recitative benzeri partisi tonik üzerinde lirik-cantabile bir temaya bağlanmaktadır (Örnek 130).



Örnek 130: 40-52. ölçüler arası

Bu tema olabildiğince legato ve yuvarlak duyulmalı müziğin istediği bel canto şarkı karakteristiğini etkili bir biçimde yansıtmalıdır. Vibratonun devamlılığını sağlamak bu açıdan büyük önem taşır.

56. ölçüde tekrar başlangıç teması ile solo partisinde, diğer çeşitlemelere göre daha uzun ritm değerlerinin yer aldığı pianissimo ve cantabile ifadeli çeşitleme duyulur (Örnek 131).



Örnek 131: 56-64. ölçüler arası

Tutti'nin seslendirdiği son 3 ölçü, son bölüme attacca'lı geçişi hazırlayan armoniye içerir ve Re Majör'e göre dominant akoru üzerindeki ad libitum kadans ile son bölüm olan Rondo'ya bağlanır (Örnek 132).



Örnek 132: Bölümün sonunda yeralan üç ölçülük tutti'den sonra bölüm kısa bir kadanstan sonra attacca olarak Rondo'ya bağlanır.

İkinci bölümün teknik zorlukları; tüm yavaş bölümler için geçerli olan arşe hızının ve dağıtımının organizasyonu ile ilgilidir. Yay değişimleri sırasında herhangi bir duraksamadan ya da sertlikten kaçınmak, müzik cümlelerini uzun ve bağlı duyurabilmek açısından hayati önem taşımaktadır. Bu açıdan konçertonun 2. bölümü çalışılırken sağ elde arşenin hızı, basıncı ve temas noktası gibi unsurlara dikkat edilmelidir. Son filé çalıştıran egzersizler faydalı olabilir.

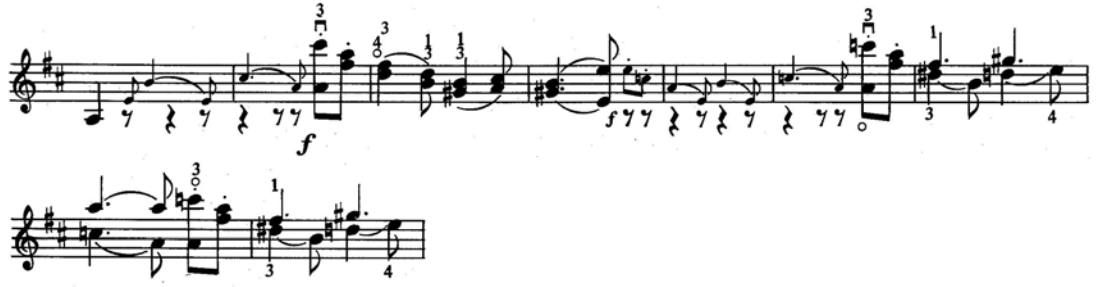
Klasik rondo formunda olan üçüncü bölümün A1 kesiti sol majör tonunda kaygısız ve neşeli bir havadadır. Burada aksanların ve noktaların hangi notalar üzerinde olduğuna çok dikkat etmek gerekir (Örnek 133).



Örnek 133: Ana temanın duyuruluşunda doğru aksanlar yukarıdaki gibi olmalıdır.

21. ölçüde tema, orkestra tarafından fortissimo nüansta seslendirilir. 45. ölçüdeki noktalı sekizlik ve onaltılıklardan oluşan figür, tonik- dominant ilişkisini vurgular ve solo kemanın girdiği köprü ile 57. ölçünün sonuna kadar süren köprü ile B1 kesitini hazırlar.

B1 kesitinde; la Majör ve la minör tonunda gidip gelen tema, forte nüansta ve tutti tarafından sunulur. Diyalogu andıran bu tema iki ölçülük orkestra sorusu ve iki ölçülük solo kemanın cevabından oluşmaktadır. Eserin bu kısmında; orkestra ve solist arasındaki karşıtlığın çok net olarak yansıtıldığı söylenebilir (Örnek 134).



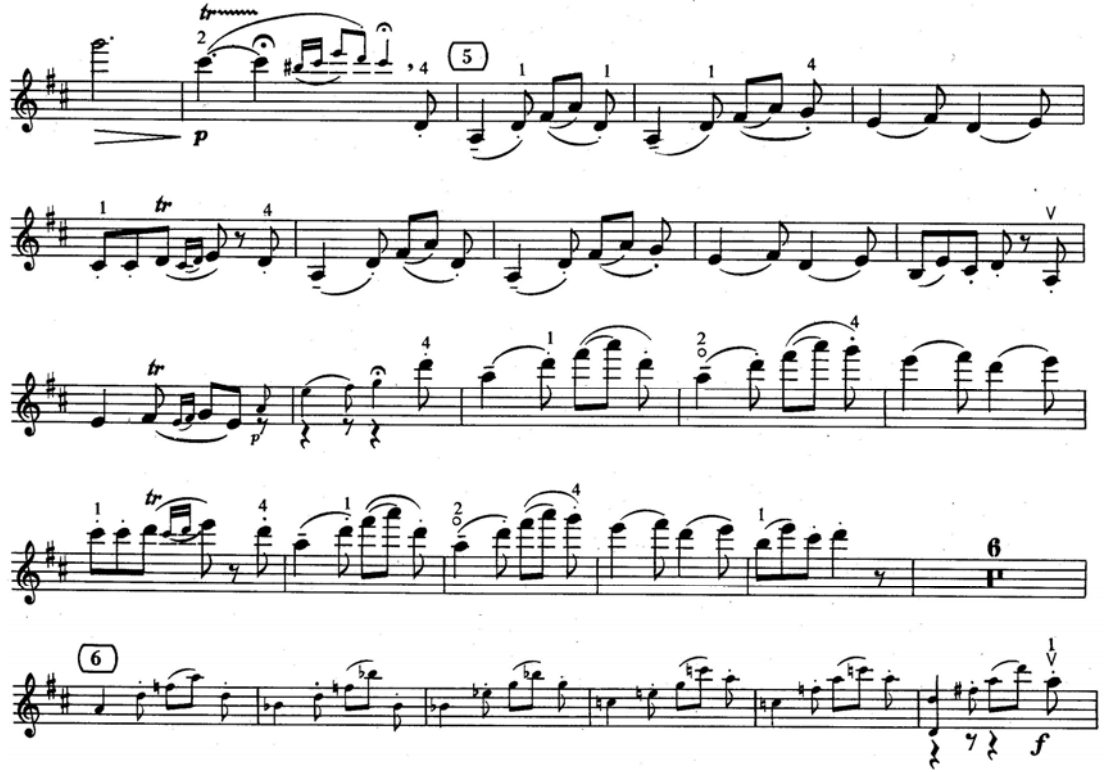
Örnek 134: 58-66. ölçüler arasında solo keman ve orkestra karşıtlığının yoğun olduğu kısım

82. ölçüde 1. kemanlar, 85. ölçüde çello ve kontrbaslar, 86. ölçüde de obualarla beraber fagot, A temasının dans benzeri karakteristiğini hatırlatırlar. Bu kesitte keman partisinde bağlı ve ayrı bariolage figürasyonu dikkat çekicidir. (Örnek 135) Bu pasajlarda hareketli partiyi vibrato aksanlarla ön plana çıkarmak önemlidir. B1 kesiti 91. ölçüye kadar devam eder.



Örnek 135: 64-68. ölçüler arasında bariolage pasaj

91. ve 125 ölçüler arasında yer alan A2 kesitinde tema; 92. ölçünün son vuruşunda geldiğinde ilk gelişinden daha kısadır ve devamında köprü yer almaz. 113 ve 114. ölçülerde ezgi Re Majör tonundayken, 117. ölçüde minörleşir. 118. ölçüden itibaren A temasının ana motifi tüm orkestra tarafından modülasyon yaparak geliştirilmiş ve böylece C1 kesitine zemin hazırlanmıştır (Örnek 136).



Örnek 136: 91-125. ölçüler arası

126. ve 172. ölçüler arasında yer alan, sol minör tonunda ve piyano nuansta ortaya çıkan bu kesit, dans karakteristiği taşıyan ilk iki kesite göre daha lirik ve cantabile karakterdedir (Örnek 137).



Örnek 137: 126-138. ölçüler arası lirik ve cantabile karakterdeki kesit

135. ölçüden itibaren fagot tarafından duyurulan temaya solo keman, arpej ve süsleme notalarından oluşan figürasyonla eşlik eder. Solo keman burada eşlik görevindedir ve nüans bu durum dikkate alınarak belirlenmelidir (Örnek 138).



Örnek 138: 136-142. ölçülerde kemanın eşlik görevi yaptığı kısım

128. ve 172. ölçü arasında yer alan C1 kesitinde; 167. ölçüde rondo motifinin tekrar duyulmasıyla dönüş köprüsü başlar ve 168. ölçüden itibaren solo keman orkestra ile tekrar soru cevap şeklinde diyaloga girer. Süsleme notaları bir kenara bırakılırsa bu ölçülerde la-do diyez-mi-la; si-re-sol-si olmak üzere basit bir arpej kalıbı yer aldığına göre bu notaları zamanında ve yeterince göstermeye dikkat edilmelidir (Örnek 139).



Örnek 139: 168-174. ölçüler arasında orkestra ve solo kemanın diyalogu

173. ve 232. ölçü arasındaki A3 kesiti, A1 kesiti ile aynıdır. Solo keman, 218. ölçüde yer alan köprüye girişini pizzicato ve bir oktav aşağıdan duyurur (Örnek 140).



Örnek 140: 216-221. ölçüler arası

233. ve 278. ölçüler arasında yer alan B2 kesiti içerik bakımından B1 ile benzerlik taşımakla beraber, majör-minör çatışması bu kez Re Majör tonu merkez alınarak yansıtılmıştır. 243. ölçüde köprü, coda'yı hazırlamakta ve 280. ölçüde bulunan solo kemanın kadansına kadar orkestra soru-cevap şeklindeki diyalogu devam etmektedir.

Coda ya da A4 kesiti 280. ve 360. ölçüler arasında yer alır. Bu kesitin bu denli uzun olması; hem A kesitini içermesi hem de La bemol majör tonundaki modülasyondan Re Majör tonuna yani ana tona dönüş yapacak armonik yürüyüşün gerekliliği gibi nedenlere bağlıdır. 293. ölçüde solo keman rondo temasını La bemol Majör tonunda seslendirir ve buradan itibaren yapılan modülasyonlarla, gam ve arpejlerden oluşan pasajlarda A temasının tekrar geleceği hissettirilir. 325. ölçüden itibaren rondo ezgisini tutti devralır, 356. ölçüde solo keman aynı ezgiyi seslendirir ve eser mükemmel kadansla sona erer (Örnek 141).

16

f

Bassi

f

dim.

poco meno

più p

pp

pp

17

a tempo

sempre pp

18

pp

Örnek 141: 280. ölçüde başlayan koda'dan eserin sonuna kadar olan kısım

Konçertonun son bölümünde; doğru notalara doğru aksanların verilmesi, noktalı notaların yeteince kısa çalınması, bariolage ve sol teli üzerinde yüksek pozisyon hakimiyeti gibi unsurlara önem verilmesi, yorumun sağlıklı olabilmesi açısından son derece önemlidir. Bağlı veya ayrı bariolage pasajlarda, keskin ve abartılı sağ el hareketleri yapmamak, rondo motifini oluşturan sol teli üzerindeki pasaja hazırlık için, tek tel üzerinde pozisyon geçişli gam çalışmalarından faydalanmak etkili olabilir.

3.5.4 Felix Mendelssohn (1809-1847) op.14 Mi minör Keman Konçertosu (1844)

Müzikte romantizmin keman edebiyatına yansıması ve yarattığı etki oldukça büyüktür. Mendelssohn keman konçertosu, hem form özellikleri hem de müzikal dokusu nedeniyle erken XIX. yüzyıl romantik keman konçertosuna verilebilecek ilk ve en önemli örneklerden biridir.

Mendelssohn 1838 yılında yazmaya karar verdiği keman konçertosu XIX. yüzyılın ilk büyük virtüözlerinden Ferdinand David'e adanmıştır. Mendelssohn, David'e yazdığı 30 Temmuz 1838 tarihli mektupta şu ifadelerle yer vermiştir:

*“Önümüzdeki kış senin için bir keman konçertosu yazmak istiyorum... Mi minör tonunda bir ezgi sürekli kafamın içinde dönüp duruyor ve bana hiç rahat vermiyor...”*²⁶²

1838 yılında tasarlanmaya başlanmasına rağmen konçerto Mendelssohn'un yoğun mesleki çalışmalarından dolayı ancak 1844 yılında tamamlanabilmiştir. Mendelssohn bu konçertonun yazılışı sırasında yakın dostu Ferdinand David'den keman tekniği ve müziğin enstrümana uygunluğuyla ilgili tavsiyeler almıştır.

Konçertonun iki farklı versiyonu olduğu bilinmektedir. 16 Eylül 1844'te Felix Mendelssohn tarafından yazılan orijinal versiyon ve 13 Mart 1845 tarihinde David tarafından revize edilen, *Niels W. Gade* yönetiminde *Leipzig Gewandhaus Orkestrası* tarafından ilk seslendirilişi yapılan diğer versiyon. Her iki versiyonun da birbirinden çoğu ayrıntıda farklı olduğu, Mendelssohn'un kendi el yazısıyla 1844'te David'e yolladığı versiyonun II. Dünya Savaşı sırasında kaybolduğu ancak 1989 yılında mucizevi bir biçimde Polonya'nın Cracow kentinde yeniden bulunduğu bilinmektedir. Bugün bilinen ve David tarafından revize edilen versiyonuna, bir dizi düzeltme, ekleme ve çıkarmadan sonra ulaşıldığı düşünülmektedir.

Yazılışından 170 yıl sonra dahi bu konçerto hala en çok yorumlanan ve en sevilen keman konçertoları arasında yer almaktadır. Tam anlamıyla “romantik” olarak tanımlanabilecek ilk keman konçertosu olan Mi minör konçertoda, solistin

²⁶² Julius Eckhardt, **Ferdinand David**, Leipzig, 1988, p. 232.

müzikal ve teknik becerilerini sergilemesine büyük olanak tanınırken orkestra eşliği, XIX. yüzyıl virtüöz repertuarının pek çoğunda rastlanmayacak düzeyde bir duyarlılıkla tasarlanmıştır.

Erken Romantik döneme özgü bir yöntem olarak Mendelssohn, üç bölümü birbirine bağlayan köprü pasajlar yazmıştır.

Allegro molto appassionato başlıklı ilk bölümde solo keman, hemen ikinci ölçüde minör tondaki birinci temayı duyurur. Mendelssohn'un açılış tutti'sini iptal etmiş olması, konçertoyu daha akıcı, doğrudan ve heyecan verici kılmış, bu yöntem sonraki yıllarda diğer besteciler için de örnek teşkil etmiştir.



Örnek 142: Solo kemanın orkestra açılışı olmaksızın 2. ölçüde duyurduğu ana tema

2. ölçüden itibaren duyurulan solo sergi, 46. ölçüde tutti'nin solo kemana katıldığı noktada zirveye ulaşır. 39-46. ölçüler arasında solo keman partisinde, çift sesli ve kırık oktavlarla çıkıcı bir arpej figürü yer almaktadır. Zorluk derecesi oldukça yüksek olan ve iyi oktav hakimiyeti gerektiren bu pasajda, solo partinin altında herhangi bir eşlik partisi bulunmadığını akılda tutarak enstrümandan çıkarılacak tonu buna göre belirlemek faydalı olabilir.

76. ölçüde tekrar giren solo keman, orkestra tarafından sunulan geçiş köprüsü temasını geliştirmektedir.



Örnek 143: 76. ölçüde solo kemanın girişi

Bu genişletilmiş sonat formunda Mendelssohn, majör tondaki ikinci temaya geçmek için toplam 139 ölçülük bir köprü yazmıştır. İkinci temada solo keman

partisi yavaş tempolu ve hüzünlü karakterdedir ve tahta nefesli topluluğu soliste eşlik etmektedir. İlginçtir ki bu ikinci temanın orkestra partisi tarafından ilk kez duyurulması sırasında solo keman, en kalın boş tel olan sol notasını uzun süre tutarak bas partisi olarak görev yapar ve daha sonra ikinci temayı devralır.



Örnek 144: Solo kemanın eşlik görevi yaptığı kısım

Bu bölümün ve aslında konçertonun en ilgi çekici kısmı; gelişme bölümünün sonunda solo keman partisinin ana tona dönme arayışı sırasında dinleyici açılış temasına dönüldüğünü hissederken Mendelssohn'un alışılmışın dışında kadansı çok daha erken başlatması ve dönüş köprüsü üzerine yerleştirmesidir (bkz. Örnek 145).

The image displays a musical score for a Cadenza, consisting of 14 staves. The notation is complex, featuring various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 'In tempo' at the beginning and end of the piece. The score includes several measures of trills, slurs, and dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, *poco a poco*, *dimin.*, *pp*, *f*, and *orch.*. The score is divided into sections by Roman numerals (IV, II, IV, II, IV) and includes a section labeled 'a piacere' (at pleasure). The score ends with a final measure marked 'orch. ff'.

Örnek 145: Dönüş köprüsü üzerindeki kadanstan eserin sonuna kadar

Klasik dönem konçertolarının geleneksel şemasının kırıldığı bir başka nokta da, Mendelssohn'un kadansı alışılmadık bir şekilde yerleştirmesi ve kendisinin yazmış olmasıdır. 1840'lı yıllarda yani XIX. yüzyılın ilk yarısında son derece revaçta olan, teknik virtüözüte gösterileri içeren Liszt ve Paganini gibi bestecilerin kadanslarıyla karşılaştırıldığında Mendelssohn'un kadansı; oldukça yalın ancak etkileyici olmakla beraber açılış temasına bağlantı şekli son derece dramatiktir.

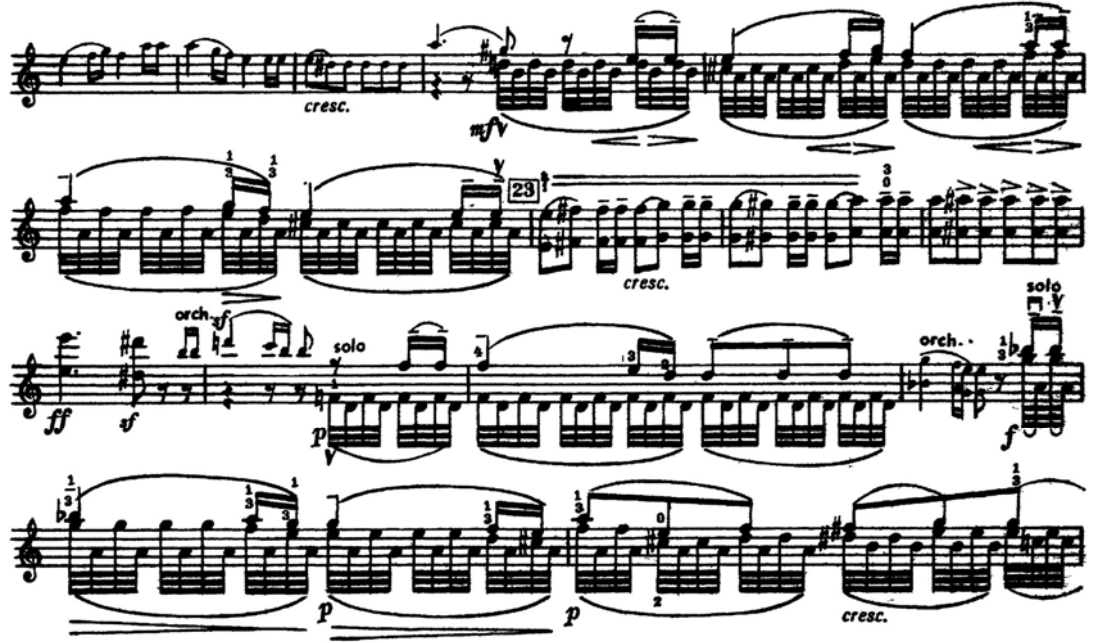
Birinci bölüm; kadans sonrası hızlı arpej değişimlerinden oluşan pasajlarla neşeli bir karakterde devam ederken tutti, açılış temasını tekrar duyurur. Bundan sonra; si notasını uzun süre tutan tek bir fagotun, yarım ses yukarı hareket edip do'ya geçmesiyle, *Andante* başlıklı ikinci bölüme de geçilmiş olur.



Örnek 146: 1. ve 2. bölüm arasındaki bağlantı köprüsü

İlk iki bölüm arasındaki bu bağlantı köprüsü, solo keman konçertoları açısından bir ilktir. Bu yöntem; Bruch, Saint-Seans, Glazunov, Vieuxtemps vb. birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur.

İkinci bölümde solo keman çok hüzünlü ve lirik bir melodi seslendirir. Bu tür bir müzik yazısında solistin uzun bir çizgiyi takip ederek zarif ve cantabile karakteri koruması gerekmektedir. Bölümün orta kısmında solo keman çift sesli figürasyonla lirizmle beraber yoğun ve tutkulu bir atmosfer yaratır. Bu atmosfer ilerleyen ölçülerde heyecanlı ve endişeli bir havaya bürünmektedir.



Örnek 147: Bölüm içindeki çift sesli figürasyon

Çift sesli figürasyonda alt parti süsleme notalarını duyururken üst partide gerçekleşen armonik yürüyüş, solist tarafından net olarak vurgulanmalıdır.

614. ölçüde başlayan yeniden sergi kısmında ana tema; solo keman tarafından tekrar duyurulurken nefesliler, 11 ölçü süren çocuksu ve yalın karakterdeki coda'yı seslendirir. Nüans işareti pianissimo olmasına rağmen bu çarpıcı coda, duygusal ve müzikal açıdan çok güçlüdür.



Örnek 148: Yeniden sergi ve koda kısmı

Allegro ma non troppo olarak tanımlanmış bir diğer köprü pasajı, Mi Majör tonundaki final bölümüne armonik ve tempo anlamında bağlanışı sağlar.



Örnek 149: 2. bölümü final bölümüne bağlayan köprü pasajı

Allegro molto vivace başlıklı final bölümü; Mendelssohn'un “Bir Yaz gecesi Rüyası”adlı uvertürüne benzer bir ruh halini taşıyan ve bestecinin tipik scherzolarını yansıtan çarpıcı bir bölümdür.

Bölüm iki ana temadan oluşur; birincisi Sol Majör tonunda son derece dinamik ve neşe dolu bir karakteri yansıtır. Bu temaya çello grubu güzel bir kontrmelodiyle eşlik eder.



Örnek 150: Ana temaya çello grubunun eşlik ettiği kontrmelodi

İkinci tema, Mendelssohn'un “İtalyan Senfosi”nin başlangıcına benzer bir ritmik figürasyonu ve enerjiyi barındırır.



Örnek 151: 2. tema

Tahta nefeslilerin bu bölüm içindeki rolü oldukça büyüktür. Bu grup; solo kemanın yarattığı aceleci atmosfere, çevik bir şekilde refakat eden bir rehber gibi görev yapmaktadır.

Sonuç olarak Mendelssohn; müzik tarihinde ve kullanmış olduğu formlar ya da kurduğu yapılar bakımından çoğunlukla klasisist bir usta olarak değerlendirilse de bestecinin bu konçertosu, klasik keman konçertosunun geleneksel şemasını çarpıcı bir biçimde değiştirmiştir. Tutti açılışı iptal edişi, alışılmadık bir noktada konumlandığı kadansın tamamını kendisinin yazması, bölümler arasında bağlantı köprüleri kurması ve dahası, kemanın teknik olanaklarını orkestra ve solist arasında çok ustalıkla bir denge kurarak sergilemesiyle Mendelssohn'un Mi minör keman konçertosu "romantik"konçertoların ilk ve en önemli örneklerinden biridir.

SONUÇ

Günümüzde varolan yaygın kanıya göre; keman tekniği ve yorumculuğunda virtüözite düzeyinin en önemli sembolü N. Paganini'dir. Bu görüş; XIX. Yüzyılda ekonomik ve politik dengelerin değişimiyle beraber ortaya çıkan yeni müzikal atmosfer, ulaşım teknolojilerinin gelişerek müzisyenlerin uluslar arası hareket kabiliyetinin artışı ve N. Paganini, Liszt gibi virtüöz müzisyenlerin daha büyük kitleler tarafından dinlenip tanınabilmesiyle yakından ilişkilidir. Paganini'nin yazmış olduğu eserlerde kemanın teknik kapasitesini son derece zorladığı yadsınamaz bir gerçektir ancak bu tez çalışmasında da anlatılmaya çalışıldığı gibi tüm bu uygulamalar; Paganini'den çok daha önce XVII. ve XVIII. yüzyılda, adları günümüzde çok da fazla bilinmeyen önemli kemancı ve pedagoglar tarafından kullanılmış ve tanımlanmıştır.

XVI. ve XVII. yüzyılda İtalyan besteci/kemancılar; kemanı vokal partisini duble eden ya da dans müziğine eşlik eden, viol ve lavtaya göre görece daha az saygın konumundan çıkarıp, enstrümanın tınısal zenginliğini vurgulamış ve özgün keman tekniğinin gelişimi için en büyük adımları atmışlardır. İtalyanlar, enstrümanın potansiyelini daha iyi sergileyebileceği sonat ve konçerto gibi formlar üzerine yoğunlaşmış, kemanı bir ansambl elemanından bir solo enstrümana dönüştürmüşlerdir. Alman besteci/kemancılar ise kemanın polifonik olanaklarını keşfetmiş ve enstrümanın bu özelliğini ön plana çıkaran en yetkin eserleri vermişlerdir.

Uzun süre saray ve aristokrasinin himayesinde olan müzik yaşamı, XVIII. yüzyılın sonlarında artık burjuva sınıfının eline geçtiğinde, bu dönemde kurulan filarmoni dernekleri, konservatuvarlar ve planlanan düzenli konser sezonları, daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşabilmeyi mümkün kılmıştır. Daha çok dinleyici, daha büyük salonları, daha büyük salonlar ise daha büyük ton üreten modern kemanın tasarımını da zorunlu kılmıştır. Bu yeni ihtiyacı karşılamak üzere arşenin tasarımı da yeniden ele alınmış ve F. Tourte tarafından yapılan modern arşe, modern keman tekniğinin de temelini oluşturmuştur.

XVIII. yüzyılın başına kadar keman tekniği ve yorumculuğunda görece yavaş bir ilerleme gözlenir ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren söz konusu ilerlemenin bir ivme kazandığı görülür. Modern kemancılığın atası olarak kabul edilen G.B. Viotti'nin yukarıda değinilen sosyo ekonomik ve teknolojik gelişmeler sayesinde tüm Avrupa ülkeleri; özellikle de Fransızlar tarafından tanınıp kabul görmesinden sonra keman tekniği ve yorumculuğu, Rode, Baillot ve Kreutzer gibi Fransız okulunun en önemli besteci/kemancı ve pedagog figürleri tarafından ciddi metodik bir sistem içinde ele alınmıştır. Kemanı çok uzun süre bir dans eşliği enstrümanı olarak gören ve sonat formuna güçlü bir direnç gösteren Fransız müzisyenlerin; Viotti'nin Paris'e düzenlediği turnelerden sonra farklı bir bakış açısı geliştirerek bu enstrümanın solo özelliklerini kabul etmesi sayesinde, hem Fransız keman ekolü hem de tüm dünyada keman tekniği ve yorumculuğu büyük bir atılım içine girmiştir. Çünkü Fransızlar; özellikle de Pierre Baillot, o tarihe dek yazılmış olan en ayrıntılı ve en güncel pedagojik metotları yazmışlardır. Baillot çalışmasında; yalnızca solo kemancılığa değil orkestra kemancılığına özgü teknikleri de anlatmıştır. Buradan solistlik ve orkestra müzisyenliği arasındaki mesleki ayrışmanın da belirginleşmeye başladığı sonucu çıkarılabilir.

Pietro Locatelli; yazmış olduğu 24 kaprisiyle, keman tekniğinde virtüöz nitelikleri ön plana çıkaran ve enstrümanın kapasitesini zorlayan ilk ve en önemli çalışmayı ortaya koymuştur. O dönemde oldukça güç bulunan bu çalışmanın, N. Paganini'ye esin kaynağı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yine August Durand sol el pizzicatosu ve flajöle kullanımı ile ilgili son derece yetkin çalışmalara imza atmıştır. Sol el pizzicatosu, yapay ve doğal flajöle kullanımı, kırık oktavlar, onlu ve on birli aralıklar gibi zorluk derecesi yüksek uygulamalar, günümüz kemancılığında neredeyse standart olarak kabul edilmektedir. Paganini'den çok daha önce XVIII. ve erken XIX. yüzyılda keşfedilen bu teknik uygulamaların Paganini tarafından popülerleştirildiği gerçeği ise yadsınamaz. Paganini'nin birinci ve dördüncü parmağı arasında tüm elini, dört tel üzerinde üç oktav genişliğinde açabildiği bilinmektedir ve bu durum, normal fiziksel koşullarda günümüz kemancılığı için bile imkansız olarak kabul edilebilir. Paganini'nin bu olağanüstü esnekliği ve uzun parmakları büyük bir olasılıkla, ünlü kemancının *Marfan sendromu* ya da *Ehlers-Danlos sendromu* olarak bilinen bir rahatsızlığa sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

XVIII. yüzyıl ve erken XIX. yüzyıl müziği içinde; keman tekniği ve yorumculuğuna günümüz modern kemancılığında standart olarak kabul edilen tüm elemanlar yaşam alanı bulabilmiştir. Metodik çalışmalarda; solo ya da tutti performans sırasında modern sağ ve sol el tutuşu tanımlanmış, parmak uzatma çekme, duateli kromatik, yapay ve doğal flajöleler ve bunlarla ilgili temel çalışmalar belirlenmiş, sağ el tekniğine özgü staccato, detache, martellato, marcato ve spiccato gibi temel uygulamalar ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

XVIII. ve erken XIX. yüzyılda yazılmış keman müziği ve repertuarında ise tüm bu elemanlar, kemanın “cantabile” karakteristiğine sadık kalmak koşuluyla yaşam alanı bulmuştur. Bu dönemde notasyonda nüans işaretlerinin yaygın olarak kullanılmamasının nedeni; bestecinin yorumcuyu, dönem müziğine özgü yaklaşımların bilincinde ve yeterince duyarlı olarak kabul etmesidir. Yine bu dönemde besteciler, yorumcuya daha büyük bir özgürlük ve daha geniş inisiyatif vermişlerdir. Kemanın, doğaçlama geleneğinin önemli bir parçası olduğu gerçeğini yadsımayan bu dönem bestecileri eserlerinde; yorumcunun neredeyse bir besteci gibi kendi müzikal fikirlerini ortaya koyabilmesini mümkün kılan süsleme ve kadans noktaları hazırlamışlardır. Kadansların çoğunlukla bizzat besteci tarafından yazıldığı XIX. ve XX. yüzyılda, “bireysel ifade” ve “özgürlüğün” yükselen değerler haline gelmesi son derece ironiktir. Burada besteci ve yorumcu arasındaki mesleki ayrışma ve uzmanlaşma gibi olgular kadar, kayıt teknolojilerinin gelişiminden sonra dinleyicinin daha fazla “şartlanmış” kulağı da etkilidir. Mesleki ayrışma ya da uzmanlaşma, yorumcunun yalnızca doğru ve başarılı bir müzik performansı üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur. Virtüöz kemancılar tarafından yapılmış ünlü kayıtlar ise eserlerin, söz konusu kayıtlarda olduğu gibi sevilip tanınmasına ve farklı yorumların yadırganıp kolayca kabul edilmemesine sebep olmuştur.

Kısaca XVIII. ve erken XIX. yüzyıl müziği; keman tekniği ve yorumculuğuna modern kemancılığın ve virtüöz tekniğin tüm temel uygulamalarını ve günümüz kemancılığında olduğundan çok daha fazla, “bireysel ifade özgürlüğü” getirmiştir. Kemanın; doğaçlama ve süsleme sanatında oldukça etkili bir eleman olduğunu ayrıca bireysel ifade özgürlüğünün, özgün bir yorumun vazgeçilmez bir parçası olduğunu unutmamak, keman eğitiminin ileri safhalarındaki öğrenciler ve

solistik kariyer yapan kemancılar için farklı perspektiflerin oluşturulmasında ve özgün bir yorum ortaya koymak anlamında çok yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bachmann, Alberto : **An Encyclopedia of the Violin**. Da Capo Pres Inc, 1925, New York.
- Boyden, David D. : **The History of Violin Playing From its Origins To 1761**, New York, Oxford University Pres, 1990 .
- Boyden, David : “The violin and its technique in the 18th century” **Musical Quarterly**, XXXVI (1), p. 9.
- Eckhardt, Julius : **Ferdinand David**, Leipzig, 1988.
- Lester, Joel : **Bach’s Works For Solo Violin,; Style, Structure , Performance**, Oxford University Pres, Oxford, 1999.
- Milsom, David : **Theory and Practice in Late Nineteenth Century Violin Performance**, Ashgate Publisig Ltd, Hampshire, 2003.
- “**Romanticism in Music**”, (çevrimiçi),
http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_music, 15 Ağustos 2009.
- Sadie, Stanley : **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**, cilt 13, McMillan Publishers, London, 1984.
- Samson, Jim : **The Cambridge History of Nineteenth Century Music**, Cambridge University Pres, Cambridge, 2002.
- Stowell, Robin : **The Cambridge Companion to the Violin**, Cambridge, Cambridge University Pres, 1992.
- Stowell, Robin : **Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**, Cambridge University Pres, Cambridge, 1985.

EKLER

55

Ciaccona

The image shows a musical score for a piece titled "Ciaccona". The score is written in 3/4 time and consists of 40 measures, divided into eight systems of five measures each. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in black ink are present throughout the score, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), slurs, and performance instructions like "espr." and "rinf.". The dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a *mf* marking at the end of the 40th measure.

*) Unterstimmen wiederholt, ebenso in den Takten 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249

*) lower parts repeated, also in bars 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249

*) voix inférieures répétées, de même dans les mesures 125, 126, 185, 186, 208, 248, 249

44 *rinf.*

47 *mp* *p* *mp* *p*

50 *mp* *p*

53 *mf* *f*

57

61

64 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mp*

67 *mf* *p*

69 *mf* *p* *mf* *p*

71 *rinf. poco a poco*

73 *[tr]*

44 600

58

ad Lib.

120 *ben ritmato*

122

124

130 *mp*

136

141

146 *mp*

150 *like 0 1 0 2 4*

153

156 *0 2 1 0* *1 1 1 3*

159 *sim.*

162

165

168 *mf*

171

174 *cresc.*

178

183

190 *sost.*

Handwritten musical score for guitar, measures 197 to 227. The score includes various musical notations, fingerings, and performance instructions.

Measure 197: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and single notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 0). A handwritten "V" is above the first measure. A dynamic marking *f* is present. A handwritten "arp.*)" is above the staff.

Measure 203: Continues the melodic line with various chords and fingerings. A dynamic marking *mp* is present. A handwritten "ma" is at the end of the measure.

Measure 209: Features a series of chords and single notes. A handwritten "V" is above the first measure. A dynamic marking *sempre espr.* is present.

Measure 213: Continues the melodic line with various chords and fingerings. A dynamic marking *dolce* is present.

Measure 216: Features a series of chords and single notes. A handwritten "0032-3" is above the first measure. A dynamic marking *dolce* is present.

Measure 219: Continues the melodic line with various chords and fingerings. A handwritten "02" is above the first measure. A dynamic marking *dolce* is present.

Measure 222: Features a series of chords and single notes. A handwritten "G" is above the first measure. A dynamic marking *dolce* is present.

Measure 225: Continues the melodic line with various chords and fingerings. A handwritten "G" is above the first measure. A dynamic marking *dolce* is present.

Measure 227: Features a series of chords and single notes. A handwritten "G" is above the first measure. A dynamic marking *cresc.* is present. A handwritten "A tempo" is above the staff. A dynamic marking *mf* is present.

The score concludes with three measures of a repeating rhythmic pattern, marked with "..." and a treble clef.

Handwritten annotations: *u* and *l* above measures 229-231.

229 *mp*

232 *decresc.*

235

238 *cresc. sempre*

241

243

245

247 *f e maestoso*

251

Handwritten annotations: *V* above measures 247-251, and *tr* above measure 251.

VIOLIN CONCERTO

Arranged by Jenő HUBAY

Ludwig van BEETHOVEN

Op. 61

(1770-1827)

Allegro ma non troppo

Violino

Pianoforte

Tutti *Oboi* *dolce* *Clar. Fag.* *Timpani* *cresc.* *f*

p *Viol.* *p* *f* *p* *f*

p *Clar.* *dolce* *Fag.*

(1) *dolce* *cresc.* *f*

© 1918 by Rozsnyai Károly, Budapest
Copyright assigned 1950 to Editio Musica, Budapest

Z. 7038

dim.

Viol.

Fl. Ob. Cl. Fag.

Viol.

2

Viol. I.

Fl. Ob. Cl. Fag.

Oboi.

Viol.

4

First system (measures 1-4):

- Viol. (Violin): *sempre p*
- Cello: *tr* (trills)
- 3 (triplets)

Second system (measures 5-8):

- Viol. (Violin): *f* (forte)
- pp (pianissimo)

Third system (measures 9-12):

- Ob. (Oboe): *cresc.* (crescendo)
- Viol. (Violin): *f* (forte)
- pp (pianissimo)
- 3 (triplets)

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *ff*.

The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *ff*.

The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *ff*.

The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *ff*.

The fifth system is marked with a circled 4 and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *f*, *ff*, and *p* Bassi.

Viol. *p* *p* *sf* *f* *p*

p *f* *f* *p*

poco allargando, a tempo

p *poco a poco cresc.*

brillante *p* *dolce*

p *Ob.* *Clar. Fag.* *Timp.* *Timp.*

cresc. *sf* *p* *5* *f* *p*

cresc. *sf* *p* *f* *p*

dim. *dim.*

sf *p*

Tutti *p dolce* Clar. *dolce* Fag. *dolce*
cresc. *sf* *cresc.* *sf* *cresc.*
espressivo *cresc.* *f* Ob. Clar. *p* Viol.
sf *dim.*

The musical score is written for a full orchestra. The piano part is prominent, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p dolce*, *dolce*, *cresc.*, *sf*, *f*, and *dim.*. The woodwind section includes Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.), both playing *dolce*. The string section includes Oboe Clarinet (Ob. Clar.) and Violin (Viol.). The score is marked with a circled number 6 above the piano part. The tempo and mood are indicated by the markings *espressivo* and *cresc.*.

poco allargando

p

tr

dolce

Clar.

p dolce

Fag.

(7) *largamente*

Viol.

cresc.

Ob. Clar.

cresc.

f

dolce

espressivo

p

Viol. Fl.

cresc.

poco cresc.

The musical score on page 8 consists of several systems of staves. The first system includes a top staff with a melodic line marked 'poco allargando', 'p', and 'tr', and a lower staff with woodwinds (Clarinet and Bassoon) marked 'p dolce'. The second system features a Violin part marked '(7) largamente'. The third system continues the Violin and Piano accompaniment. The fourth system introduces Oboe and Clarinet parts, with dynamics 'cresc.' and 'f'. The fifth system features a Violin and Flute part marked 'espressivo' and 'p', with a 'poco cresc.' marking at the end. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

Musical score for page 9, featuring piano, strings, and woodwinds. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

The first system shows a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part includes a section marked *f* (forte).

The second system continues the piano introduction, with a section marked *f* (forte) in the piano part. A woodwind entry is marked with a circled 8 (8).

The third system features a woodwind entry marked *Tutti* and *p* (piano). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

The fourth system shows a woodwind entry marked *dolce* (dolce). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

The fifth system features a woodwind entry marked *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

The sixth system shows a woodwind entry marked *Ob. Cl.* (Oboe Clarinet). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

The seventh system features a woodwind entry marked *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) and *f* (forte). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

The eighth system shows a woodwind entry marked *Ob. Clar.* (Oboe Clarinet). The piano part continues with a section marked *f* (forte).

Musical score for a symphony, page 10. The score is in D major and 4/4 time. It features a piano introduction, a first violin part with *molto espressivo* markings, a second violin part, a bassoon part, and a piano accompaniment. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *cresc.*, as well as performance instructions like *poco a poco cresc.* and *dim.*.

The score is divided into several systems. The first system shows the piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The second system introduces the first violin part with *molto espressivo* and a piano (*p*) dynamic. The third system shows the second violin part with a piano (*p*) dynamic and the bassoon part with a piano (*p*) dynamic. The fourth system shows the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and the first violin part with a piano (*p*) dynamic. The fifth system shows the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and the first violin part with a piano (*p*) dynamic. The sixth system shows the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and the first violin part with a piano (*p*) dynamic.

ff

Fl, Ob, Cl, Fag.

Viol.

Viol. I.

Fl, Ob, Cl, Fag.

dolce

Ob, Cl.

ff

10

sempre *ff*

11

sempre *ff*

This page of a musical score, page 13, features a piano and orchestra arrangement. The piano part is written in treble and bass staves, while the orchestra includes Violins (Viol.) and Basses (Bassi). The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The piano part begins with a series of chords and arpeggios, marked with *sf* (sforzando). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The violin part enters in the fourth measure with a melodic line, marked *p* (piano). The bass line continues with a similar pattern, marked *sf* and *p*. The score includes a rehearsal mark (12) above the piano part. The piano part concludes with a series of chords, marked *f* (forte) and *p* (piano). The bass line continues with a similar pattern, marked *f* and *p*. The violin part concludes with a melodic line, marked *p*. The bass line concludes with a similar pattern, marked *f* and *p*. The score is marked *sempre ff* (sempre fortissimo) in the fourth measure.

System 1: Treble staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. Bass staff is mostly empty with some rests.

System 2: Treble staff contains a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *espress.* Bass staff contains a low line with dynamics *p* and *pp*.

System 3: Treble staff contains a melodic line with dynamics *p* and a circled *13*. Bass staff contains a low line with dynamics *p dolce* and *pp*. Labels *Viol.*, *Corno*, and *Fag.* are present.

System 4: Treble staff contains a melodic line. Bass staff contains a low line with rests and some notes.

System 5: Treble staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. Bass staff contains a low line with rests and some notes.

Musical score for a symphony, page 15. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a woodwind section (Corni, Viol., Cor.). The piano part has a complex texture with many chords and moving lines. The woodwind part has a melodic line with some ornamentation. The score includes various dynamics (*p*, *mf*, *f*, *pp*, *cresc.*, *rit.*, *allarg.*) and articulation marks (accents, slurs). A rehearsal mark (14) is present in the third system.

Dynamics and markings include: *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, *rit.*, *allarg.*, *pp*, *pp rit.*, *espressivo ma teneramente*, and a rehearsal mark (14).

14

cresc.

cresc.

15

dim.

Tromba

pp

cresc.

tranquillo

sempre dim.

pp

poco a poco cresc.

Viol. I. pizz.

Viol. II. pizz.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 14 through 19. It features three systems of staves. The first system (measures 14-15) includes a single staff with a melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. The second system (measures 16-17) adds a Tromba part and continues the piano accompaniment. The third system (measures 18-19) includes Violin I and Violin II parts playing pizzicato, while the piano accompaniment continues. Dynamic markings include *cresc.*, *dim.*, *pp*, *tranquillo*, *sempre dim.*, and *poco a poco cresc.*. A rehearsal mark '15' is placed above the Tromba staff in measure 15.



First system of the musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff (bass clef) features a cello pizzicato line, indicated by the text "Cello pizz." and a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a series of chords in the bass staff.



Second system of the musical score. The top staff continues with a melodic line. The bottom staff features a series of chords, with a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a series of chords in the bass staff.



Third system of the musical score. The top staff contains a melodic line. The bottom staff features a series of chords, with a forte (*f*) dynamic marking and the text "sempre f". The system concludes with a series of chords in the bass staff.



Fourth system of the musical score, starting with a measure number 16 in a circle. The top staff features a melodic line with a "Vid." marking. The bottom staff features a series of chords, with a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a series of chords in the bass staff.



Fifth system of the musical score. The top staff features a melodic line. The bottom staff features a series of chords, with a piano (*p*) dynamic marking. The system concludes with a series of chords in the bass staff.

This page of the musical score contains six systems of staves. The instruments and their parts are as follows:

- System 1:** Features a string section (Violins and Violas) and a woodwind section (Oboes and Clarinets). The woodwinds play a melodic line marked *tranquillo*.
- System 2:** Includes a Violin part marked *p* and *dolce*, and a Bassoon part marked *p*.
- System 3:** Features a Bassoon part marked *espress.* and a Basses part.
- System 4:** Includes a Clarinet part, a Bassoon part, and a Basses part.
- System 5:** Features a Bassoon part marked *crese.* and a Basses part.
- System 6:** Includes a Bassoon part marked *f* and a Basses part.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature and time signature are consistent throughout the page.

Viol. Ob. *cresc.* *f*

dim. *tr* *tr* *Clar.* *p dolce* *Fag.*

allargando *a tempo* *dolce*

mf espressivo *Viol.* *p*

18

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of staves. The first system features a Violin (Viol.) and Oboe (Ob.) part with a crescendo and forte (f) dynamic. The second system shows a Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.) part with a piano (p) and dolce dynamic. The third system includes a Horn (Corni) part with an allargando tempo change and a dolce dynamic. The fourth system features a Violin (Viol.) part with a mezzo-forte (mf) and espressivo dynamic. The fifth system shows a Horn (Corni) part with a piano (p) dynamic. The sixth system is a continuation of the Horn (Corni) part. The score is written in G major and 4/4 time.

Musical score for piano and voice, page 20. The score consists of six systems of music. The first system shows a vocal line with *cresc.* and *f* markings, and a piano accompaniment with *cresc.* and *f* markings. The second system features *espressivo* and *p* markings. The third system has *cresc.*, *f*, and *poco cresc.* markings. The fourth system includes a measure number (19) and *Tutti* marking. The fifth system has *p dolce* marking. The sixth system continues the piano accompaniment.

Musical score for page 21, featuring piano, strings, and woodwinds. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

First System: Piano (P) plays a continuous sixteenth-note figure in the right hand. The left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

Second System: Oboe (Ob.) enters with a melodic line starting on a half rest, marked *p* (piano). Violin (Viol.) enters with a melodic line, marked *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The piano accompaniment continues with chords and bass notes, marked *cresc.*

Third System: The piano accompaniment continues with chords and bass notes, marked *cresc.* and *f* (forte). The violin part continues with a melodic line.

Fourth System: The piano accompaniment continues with chords and bass notes, marked *f*. The violin part continues with a melodic line. A measure marker (20) is present.

Fifth System: Oboe (Ob.) and Corni (C) enter with a melodic line, marked *espressivo* (expressive) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment continues with chords and bass notes, marked *f* and *p* (piano).

Sixth System: The piano accompaniment continues with chords and bass notes, marked *cresc.* and *f*. The violin part continues with a melodic line, marked *dim.* (diminuendo) and *pp*. The Bassoon (Basso) enters with a melodic line, marked *pp*.

Musical score for page 22, featuring piano, strings, and woodwinds. The score is in 2/4 time and D major.

First System: Piano (pp), Ob. Cl. (p cresc. to *tfp*), strings (poco a poco cresc.).

Second System: Piano (*tfp*), strings (cresc.).

Third System: Viol. (f cresc. to *ff*), piano (f).

Fourth System: Piano (*sempre f*).

Fifth System: Piano (*sempre f*).

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*, *tfp*, *f*, *ff*, *sempre f*), crescendos (*cresc.*, *poco a poco cresc.*), and woodwind entries (*Ob. Cl.*, *Viol.*).

Musical score for page 23, featuring piano, violin, corni, and viola parts. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time.

First System:

- Piano:** Starts with a forte (*ff*) dynamic, playing a rhythmic pattern. A *Cadenza* marking is present.
- Violin:** Enters with a *Pdolce* (piano dolce) marking and a trill (*tr*) on the first note.
- Viol. pizz.:** Violin pizzicato part, marked *p* (piano).

Second System:

- Corn:** Corni (Horns) enter with a sustained chord.

Third System:

- Piano:** Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). A measure number **22** is circled.
- Fag.:** Bassoon part, marked *pp*.

Fourth System:

- Piano:** Dynamics include *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).
- Viola:** Viola part, marked *cresc.* (crescendo).

Fifth System:

- Piano:** Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Larghetto

Tutti
pp

Viol.

Corn
p dolce

ten.
dolce

Clar.
Viol.

ad lib.

Fag.

2

ad lib.

6 6 6 6

3

cresc.

cresc.

Tutti

f

(4)

p dolce

Clar.

p

The musical score on page 25 consists of several systems of staves. The first system features a piano part with complex sixteenth-note passages and a clarinet part with sustained chords. The second system continues the piano part with a triplet of eighth notes and a crescendo marking. The third system shows a piano part with a forte dynamic and a 'Tutti' marking. The fourth system includes a measure with a circled number '4'. The fifth system features a piano part with a 'p dolce' marking and a clarinet part with a 'Clar.' marking.

The musical score is written for a symphony, page 26. It is in G major and 4/4 time. The score consists of several systems of staves, each with a piano part and a string or woodwind part.

- System 1:** The piano part begins with a series of chords. The first violin part enters with a melodic line, marked *dim.* and *cantabile*. The piano part is marked *pp*.
- System 2:** The first violin part continues with a melodic line, marked *5*. The second violin and viola parts enter with a melodic line, marked *Viol. pizz.* and *Viola pizz.*. The cello and double bass parts enter with a melodic line, marked *Cello pizz.*.
- System 3:** The first violin part continues with a melodic line, marked *sempre perdendosi*. The piano part continues with a melodic line, marked *sempre perdendosi*.
- System 4:** The first violin part continues with a melodic line, marked *pp* and *dim.*. The piano part continues with a melodic line, marked *pp*. The horn part enters with a melodic line, marked *Corni* and *espressivo*.
- System 5:** The first violin part continues with a melodic line, marked *f*. The piano part continues with a melodic line, marked *cresc.* and *p*. The horn part continues with a melodic line, marked *f*.

cantabile

Clar.

pp

Fag.

rit.

tranquillo

pp

Corni

p

cresc.

f

p

Corni

Viol.

ppp

pp

ff

ff

Cad. ad lib.

Attacca subito il Rondo

Rondo

ten. *ten.* *tr* *ten.* *ten.*

p Cello

ten. *ten.* *tr*

dell'calamente

Tutti Ob. Viol.

pp

Tutti

p *ff* *ten.* *ten.*

tr *ten.* *ten.*

1

Musical score for page 29, featuring piano, strings, and woodwinds. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

First System: Piano (P) plays a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second System: Piano continues. A second ending bracket labeled "2" spans the final two measures. Violin (Viol.) and Viola (Viola) enter in the second measure. Dynamics include *f*, *dim.* (diminuendo), and *p*.

Third System: Horns (Corni) and Oboe (Oboe) enter in the second measure. Clarinet (Clar.) enters in the fourth measure. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Fourth System: Bassoon (Fag.) enters in the second measure. Dynamics include *f* and *f*.

Fifth System: Tutti (Tutti) marking in the second measure. Cello (Cello) enters in the fourth measure. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for page 31, featuring multiple staves with various instruments and dynamic markings.

The score includes the following elements:

- Staff 1 (Top):** Melodic line with a trill (*tr*) and a circled measure number **5**. Dynamic marking: *p*.
- Staff 2:** Piano accompaniment. Dynamic markings: *perdendosi*, *pp*, and *P Cello*.
- Staff 3:** Woodwind section. Dynamic markings: *p* and *pp*. Labels: *Tutti Ob.* and *Viol.*
- Staff 4:** String section. Dynamic marking: *p*. Label: *Tutti*.
- Staff 5:** Violin section. Dynamic markings: *ten.*, *tr*, *f*, *dim.*, *p*, and *dolce con suono*. Labels: *Viol. II* and *Viol. I*.
- Staff 6:** Continuation of the Violin section with dynamic markings *f*, *dim.*, *p*, and *dolce con suono*.

Viol.
p

Fag.
dol.

7

p

espressivo

8

cresc. Fag. *dol.*

cresc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 7 through 14. It is written for Violin and Piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 7 is marked with a circled '7' and a piano (*p*) dynamic. The Violin part features a melodic line with slurs and ties, while the Piano accompaniment consists of chords and moving lines in both staves. Measure 8 is marked with a circled '8'. The score includes various performance markings: *p* (piano), *espressivo* (expressive), *cresc.* (crescendo), and *dol.* (dolce). A Flageolet (Fag.) part is also indicated in measures 8 and 9. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings throughout the measures.

9

f *dim.*

Oboi *p* *dim.*

pp *cresc.*

10

cresc. *ff* *p*

Cello *p*

tr. *ten.* *ten.* *tr.*

Tutti Oboe *p*

delicatamente

Viol. *pp*

Tutti *p*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 9 and 10. It features multiple staves for different instruments. The top staff has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The second staff is for the Oboe, with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The third staff continues the piano part with a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth staff shows a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The fifth staff includes a Cello part with a piano (*p*) dynamic. The sixth staff features trills (*tr.*) and tenor notes (*ten.*). The seventh staff is for the Oboe, marked 'Tutti' and 'p'. The eighth staff is for the Violin, marked 'delicatamente' and 'pp'. The final staff is for the Violin, marked 'Tutti' and 'p'.

First system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with dynamics *p* and *ff*, and markings *ten.* and *tr*. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with *ten.* markings. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords.

Third system of the musical score, marked with a circled 11. The upper staff has a melodic line with a *ff* dynamic. The lower staff has a dense, rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic.

Fifth system of the musical score, marked with a circled 12. The upper staff includes a *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) marking. The lower staff includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The system also includes staves for Viol. (Violin), Solo, and Corni (Horn).

Musical score for page 35, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *cresc.*, and performance instructions like *Tutti* and *13*.

The score is organized into systems of staves. The first system includes staves for Clarinet (Ob. Clar.), Bassoon (Fag.), and Violin (Viol.). The second system includes staves for Violin (Viol.), Cello (Cello), and Horns (Corni). The third system includes staves for Horns (Corni), Bassoon (Fag.), and Viola (Viol.). The fourth system includes staves for Violin (Viol.) and Viola (Viol.).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with a *cresc.* (crescendo) marking in the Viola part.

16

f *dim.* *p*

Basso *f* *dim.* *p*

più p *pp* *pp* *poco meno*

Viol. *sempre più p* *pp* *sempre pp*

17 *a tempo* *sempre pp*

Ob. *sempre pp*

Fag.

pp *ppp*

18

Oboe

pp

Fag.

p

Corno

cresc.

ten.

Viol.

ten.

cresc.

19

ff

sempre f

Musical score for piano and voice, page 39. The score consists of five systems of music. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The second system includes a measure number (20) and a "Tutti" marking. The third system features dynamic markings like *p* and *ff*. The fourth system includes "Tutti", *dim.*, and *p perdendosi* markings. The fifth system shows *pp* and *ff* dynamics.

Cadence

pour la première partie du Concerto pour Violon
de L. van Beethoven, Op. 61.

par Leop. Auer.

Copyright 1901 by Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Z. 3316

Stich und Druck von F.M. Grödel, Leipzig.



Aus dem Nachlass Henri Marteau

A musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, in G major (one sharp). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The first staff ends with a *p* (piano) dynamic marking. The second staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The third staff begins with a *dolce* (dolce) marking. The fourth staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth staff begins with a *f* (forte) dynamic marking. The sixth staff begins with a *lunga* (lunga) marking. The seventh staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The eighth staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The ninth staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The tenth staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and ornaments. The key signature is G major (one sharp). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Z. 3316

8

Ossia

3 et 4 Corde

accel.

dimin.

pp

Z. 3316

Bayerische
Staatsbibliothek
München

CADENCES

pour le Concerto de Violon

de BEETHOVEN

C. SAINT-SAËNS

CADENCE POUR LE 1^{er} MOUVEMENT

Ad libitum

dim. *cresc.* *a tempo* *pizz.* *cresc.* *f* *2* *animato* *ff* *8*

ritenuto

dim.

lento

pp

a tempo

p tranquillo

cresc.

f

sf dim

p

f

dim.

rit.

dolce

D. & F. 5722

a tempo



CADENCE POUR LE FINAL



OSTIA

8va

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ff

tr

Drei Kadenzen

zu L. van Beethovens Violin-Konzert Op. 61.

Arrigo Szjato gewidmet.

Solovioline.

Ferruccio Busoni.

I.

declamato

ossia

f dolce

p

pp

cresc.

più cresc.

rit.

Bässe

Edition Breitkopf Nr. 477

27711

Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Solo Violine.

3



dim.

Viol. I.

Viol. II.

Basse

pizz.

pizz.

pizz.

p

p

p

Edition Breitkopf

27714

Solovioline.

Setzt auf dem letzten Akkord des Orchesters ein.
 incomincia su l'ultimo accordo dell' orchestra

II.

hymnenartig
 a guisa d'inno

Tempo del Rondo.

III.

Cantato.

a tempo

rit. a piacere

rapido

Drei Kadenzen

zu L. van Beethovens Violin-Konzert Op.61.

Arrigo Serato gewidmet.

Ferruccio Busoni.

Violine I.

I.

Viol. Solo

23 24 25 26 27 28 29 30 31

rit. *pizz.*

Violine II.

I.

Viol. Solo

23 24 25 26 27 28 29 30 31

rit. *pizz.*

Violoncell und Kontrabaß.

I.

Viol. Solo

13 14 15 16 17

f *p*

Pauken in D und A.

I.

Viol. Solo

34 35 36 37

f

Edition Breitkopf Nr. 4779.

PR 30.885
102

37714



Copyright 1915, by Breitkopf & Härtel, New York.

Kadenzen
zum Beethoven'schen Violin-Konzert Op. 61
von
FERDINAND DAVID.

Zum ersten Satz.

p

f

p saltato.

f

cresc.

dim.

p saltato.

cre - scen - do

do al - ritard.

ff *p* *ff* *p* *mf* *f* *cresc.* *ff* *con espressione.* *cresc.* *ff* *p* *tr* *cresc.* *tr* *f* *dim.* *rit.* *eto.*



2523/64

PR 30. SS2
L 103Viol. Bibl.
8912

Zum zweiten Satz. **Solo.** **Presto.**

Tutti. *f* *ff* *ff* *con fuoco.*

poco lento. *ten.* *p dol.*

Allegro. *ritard.* *p* *schertz.* *lento.* *mf espress.*

Allegro. *pp* *3* *lento.* *f* *attacca subito il Rondo.*

Zum dritten Satz.

cresc.
f *p* *f* *p* *f*
ff *p*
f *f* *f* *p* *leggieramente.* *f* *p*
f *con fuoco.* *ff*
etc.

Viol. Bibl.
8912

Ф.Мендельсон



Скрипка

The musical score for Violin consists of 12 staves. It begins with a 'solo' marking and a 'V' (breath mark) above the first staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *pp*, *cresc.*, *f*, *[f]*, *[p]*, *dim.*, *sempre dim.*, *p tranquillo*, and *pp tranquillo*. Articulations like *acc.* (accents) and *sf* (sforzando) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (natural). Bowing techniques like *v* (pizzicato) and *tr* (trills) are also present. The score includes repeat signs with first and second endings (I., II.).

Скрипка

The score is for a violin part, likely from a concerto or symphony. It begins with a *rit.* (ritardando) and *pp* (pianissimo) dynamic. The tempo then changes to *a tempo*. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics range from *pp* to *ff* (fortissimo). Articulation includes *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), *leggiere* (leggiero), and *agitato*. The score includes several measures with fingerings (1-4) and bowings (1-4). The piece concludes with a *cresc.* and *sf* dynamic.

Скрипка

solo
p tranquillo
 cresc.
 Fl.
 III V
 13
 dim.
p dim.
 sempre più dim.
pp sempre
 14
 poco a poco cresc.
 Cadenza
 IV
 IV
 In tempo
f
mf

Скрипка

IV-
cresc. poco a poco

II
ten.
[p]

IV
ten.
[f]

ten.
[f]

rit. 8
p

a piacere

cresc.

ff

poco a poco dimin. (al pp)

In tempo

seque

pp

seque

cresc.

f

orch. ff

ff

Скрипка

musical score for Violin (Скрипка) in G major, 4/4 time. The score consists of 18 measures, divided into two systems of nine measures each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measure 1: *mf* (mezzo-forte), *dimin.* (diminuendo), *sempre* (sempre).

Measure 2: *più tranquillo* (più tranquillo).

Measure 3: *pp* (pianissimo).

Measure 4: *pp* (pianissimo).

Measure 5: *cresc.* (crescendo).

Measure 6: *sf* (sforzando).

Measure 7: *dim.* (diminuendo).

Measure 8: *pp* (pianissimo).

Measure 9: *[a tempo]* (a tempo).

Measure 10: *IV.* (IV. movement), *cresc.* (crescendo).

Measure 11: *cresc.* (crescendo).

Measure 12: *f* (forte).

Measure 13: *p* (piano).

Measure 14: *pp* (pianissimo).

Measure 15: *cresc.* (crescendo).

Measure 16: *sf* (sforzando).

Measure 17: *sf* (sforzando).

Measure 18: *più cresc. sf* (più crescendo, sf).

Скрипка

18

IV.

sf sf sf sf

p

cresc.

ff

19 orch. solo

ff

Più presto *ff*

mf agitato

Sempre più presto

IV

[f] cresc.

Presto

20

ff sf sf sf sf

cresc.

(2 1)

ff

orch.

ff

f f f f

Fag.

Скрипка

Andante

Viol. pizz. *p dolce*

cresc.

dim.

f

dim.

p

cresc.

orch.

solo

cresc.

mf

orch.

solo

orch.

f

cresc.

Скрипка

24

25

26

Allegretto non troppo

mf espress.

sempre più p

sempre dim.

cresc.

pp

molto cresc.

f

dim.

pp

sul D

sul A

Скрипка

Allegro molto vivace

ff *p* *scherzando* *cresc.* (*v*)

pp leggiero

sempre pp leggiero [27]

sf *dim.* *p*

[28] *cresc.* *f*

spiccato *sf*

p leggiero *sf* *cresc.*

Скрипка

Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, Op. 139, in D major, 3/4 time. The score is for a single melodic line, likely for a violin or flute. It features various dynamics including *f*, *ff*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *pp*, as well as articulations like staccato, pizzicato, and arco. The score is divided into measures, with measure numbers 29 and 30 indicated. The piece concludes with a "segue" marking.

Скрипка

solo
f *dim.*

p

II

(2 3 4 1)
(3 0 1 1)

31

cresc. *p*

cresc.

p *dim.* *pp tranquillo*

32

(senza ritardare)

Скрипка

33

orch.

ff

cresc.

molto cresc.

sf

ff

34

pp leggiero

segue

II

cresc.

f

orch.

ff

sempre più f

Скрипка

Musical score for the first system of "L'Espresso" by Franz Liszt. The system contains measures 35 through 48. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked "Allegretto". The score features a variety of musical textures, including solo passages, trills, and complex rhythmic patterns. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *f* (forte). Performance instructions include "solo", "tr", "f dim.", "p cresc.", "sempre f", "più f", "cresc.", "f", "f p", "cresc.", "f", "sempre cresc.", "[p]", "[cresc.]", "con forza e pesante", and "sf sf". Measure numbers 35, 36, and 37 are indicated in boxes. The system concludes with a double bar line.

Концерт е-moll

для скрипки с оркестром. Соч.64

Ф.Мендельсон

Скрипка

Allegro, molto appassionato

Ф-п.

p

Musical score for a piano piece, page 2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment in the right and left hands. The second system includes dynamic markings *cresc.* and *f*. The third system starts with a first ending bracket and includes *f* and *sf* markings. The fourth system includes *sf*, *p*, and *f* markings. The score ends with a double bar line.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line with some trills and a more active bass line. The third system features a second ending bracket. The fourth and fifth systems show a more complex texture with multiple voices in both hands, including some triplets and rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). Roman numerals *IV* and *V* are placed above the treble staff in the first system to indicate chord positions.

Musical score for piano, measures 1-10. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex interplay between the right and left hands. Measures 1-2 start with a forte (*sf*) dynamic. Measures 3-4 have a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 5 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 6 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 7 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 8 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 9 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 10 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a second ending bracket labeled "II-". The right-hand staff starts with a *[pp]* dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) and a *f* (forte) dynamic. The left-hand staff features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The system concludes with a *p* (piano) dynamic.

System 2: The second system continues the piece, featuring a *f* dynamic in the right-hand staff and a *p* dynamic in the left-hand staff.

System 3: The third system shows a *f* dynamic in the right-hand staff and a *p* dynamic in the left-hand staff.

System 4: The fourth system includes a *f* dynamic in the right-hand staff and a *p* dynamic in the left-hand staff.

Musical score for a piano piece, page 6. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand with dynamic markings *[f]*, *[p]*, and *[p]*, and a piano accompaniment in the left hand with *cresc.* and *dim.* markings. The second system continues the melodic line with *dim.* and *p cresc.* markings. The third system features a more active melodic line with *sf* markings and a piano accompaniment with *cresc.* markings. The fourth system shows a melodic line with *sf*, *dim.*, and *sempre dim.* markings, and a piano accompaniment with *dim.* and *p* markings.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a vocal line marked *p* *tranquillo* and a piano accompaniment marked *pp*. The second system starts with a measure number 6 in a box, followed by a vocal line marked *pp* *tranquillo* and a piano accompaniment marked *pp*. The third system includes a vocal line marked *-itto* and a piano accompaniment marked *pp*, with a crescendo leading to a fortissimo *f* section. The fourth system begins with a measure number 7 in a box, featuring a vocal line marked *f* and a piano accompaniment marked *pp*.

Musical score for a piano piece, page 8. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows a melody in the right hand with a *cresc.* marking and a piano accompaniment in the left hand with *pp* dynamics. The second system includes a *rit.* marking, a *pp* dynamic, and a *[a tempo]* instruction. The third system features a *sf* dynamic, a *cresc.* marking, and a *p* dynamic. The fourth system includes a *p* dynamic, a *leggero* marking, and a *cresc.* marking. The score is written for a piano with a treble and bass clef.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble and bass staff, with a grand staff format. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** The treble staff begins with a forte (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The bass staff also features a piano (*p*) section.
- System 2:** The treble staff has a piano (*pp*) section, and the bass staff also has a piano (*pp*) section.
- System 3:** The treble staff includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*sf*) section. The bass staff also includes a crescendo (*cresc.*).
- System 4:** The treble staff features a forte (*sf*) section, a crescendo (*cresc.*), and a forte (*sf*) section. The bass staff also features a crescendo (*cresc.*).

The score is marked with various articulations, including accents, slurs, and phrasing marks. The page number 9 is visible in the bottom right corner.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with *sf* (sforzando) and *p* (piano). A section is labeled *IV* and *p leggiero*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, marked with *p* and *cresc.* (crescendo). The left hand features a more active bass line with slurs and accents, marked with *f* and *cresc.*

Third system of the musical score. The right hand has a highly rhythmic and accented melodic line, marked with *ff* (fortissimo). The left hand has a steady bass line with slurs and accents, marked with *f*. A measure number **10** is indicated above the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *ff* and *con forza*. The left hand has a bass line with slurs and accents, marked with *ff*. Trills are indicated with *tr* above certain notes.

Musical score for a piano and voice piece, measures 10-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. Measures 10-11 show the vocal line with trills and the piano with chords. Measure 12 is marked *p agitato* and features a rapid piano accompaniment. Measures 13-15 show a crescendo in both parts.

Musical score for a piano piece, measures 11-16. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a right-hand melody with trills and slurs, and a left-hand accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The tempo/mood is marked *tranquillo*.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of the musical score, starting with measure 13. It includes dynamic markings *dim.* (diminuendo), *p dim.* (piano diminuendo), and *pp* (pianissimo).

Third system of the musical score, featuring the instruction *sempre più dim.* (always more diminuendo) in both the right and left hands.

Fourth system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development.

pp sempre

pp

14

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

cresc. poco a poco

ff

The image displays four systems of musical notation for a piano piece in G major (one sharp) and 2/4 time. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows a continuous eighth-note melody in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The second system introduces a crescendo in the treble and a change in the bass line. The third system features a forte (f) dynamic in the treble and a more complex bass line. The fourth system includes a fortissimo (ff) dynamic in the treble and a crescendo in the bass. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

14

15

sul A

dim.

fp

sempre più

dim.

tranquillo

pp
pp tranquillo

pp

cresc.
cresc.
sf

Musical score for a piece in D major, featuring a violin and piano. The score is divided into four systems. The first system shows the violin playing a melodic line with "sul D" and "sul A" markings, and the piano providing harmonic support. The second system includes a "pp" (pianissimo) marking and a "rit." (ritardando) section. The third system starts with a measure number "17" and a "cresc." (crescendo) marking. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The key signature is D major (two sharps).

Musical score for piano and violin, measures 1-16. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin melody with various dynamics (cresc., f, p, pp) and a piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

19

ff

tr

ff

tr

tr

dim.

Piu presto

p

f

[f] cresc.

Sempre piu presto

cresc.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *sf* (sforzando) at measures 1, 3, and 5. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score, starting at measure 20. The right hand continues with slurs and accents, marked with *ff* (fortissimo) and *f*. The left hand has a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a *Presto* tempo change and a *p* (piano) dynamic marking.

Third system of the musical score. The right hand features a more complex melodic line with slurs and accents, marked with *f*. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *f*, *cresc.*, and *ff*. The left hand has a *cresc.* marking and ends with a *p* dynamic marking.

The image displays a musical score for piano and orchestra, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piano introduction with a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system features a 'ff' (fortissimo) dynamic. The third system includes a 'p' (piano) dynamic. The fourth system is marked 'Andante' and 'p' (piano). The fifth system is marked 'p dolce' (piano dolce) and 'pp' (pianissimo). The sixth system is marked 'pp' and 'III' (third ending). The score is written in G major and 4/4 time.

Musical score for piano and violin, measures 11-24. The score is in G major, 4/4 time. It features a violin melody and a piano accompaniment. Measures 11-14 show a crescendo and decrescendo in the violin. Measures 15-18 show a similar pattern. Measure 19 is marked with a box containing the number 21. Measures 20-24 show a final crescendo and decrescendo.

Musical score for piano, measures 22-25. The score is in G major, 3/4 time. It features a right-hand melody with grace notes and a left-hand accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *cresc.* Measure 22 is marked with a box containing the number 22.

Musical score for piano, measures 23-30. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex piano part with many sixteenth and thirty-second notes, and a vocal line with various ornaments and slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

Musical score for piano and voice, page 28. The score consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line and piano accompaniment with dynamics *cresc.* and *ff*. The second system continues with *sf* and *pp*. The third system has *ff* and *p*. The fourth system has *p* and *cresc.*. The fifth system has *p* and *cresc.*. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

ten. 25 ten.
sempre dim.
pp

ten.
pp

sempre legato

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system typically includes a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- System 1:** Features a melodic line with a fermata and a piano accompaniment with a *cresc.* marking.
- System 2:** Includes a *p* (piano) marking and a *cresc.* marking in the piano accompaniment.
- System 3:** Shows a melodic line with a fermata and a piano accompaniment with a *cresc.* marking.
- System 4:** Includes a *p* marking and a *cresc.* marking in the piano accompaniment.
- System 5:** Features a melodic line with a fermata and a piano accompaniment with a *dim.* (diminuendo) marking.

Section markers are present throughout the score, including 'II', 'III', 'IV', and a boxed '26'.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a melodic line in the right hand with a *sempre più p* marking, and a supporting bass line in the left hand with a *dim.* marking.

System 2: The second system continues the melodic and bass lines, with *pp* (pianissimo) markings in both hands.

System 3: The third system introduces a tempo change to **Allegretto non troppo**. It features a *mf espress.* (mezzo-forte, expressive) marking in the right hand and a *p* (piano) marking in the left hand. The system also includes *cresc.* (crescendo) markings.

System 4: The fourth system continues the piece, with a *molto cresc.* (molto crescendo) marking in the right hand and a *f* (forte) marking in the left hand. It concludes with *dim.* (diminuendo) and *pp* markings.

Allegro molto vivace

p scherzando

ff

cresc.

pp legg.

cresc.

f

pp

sempre pp e leggero

27

p

cresc.

sf *dim.* *p*

f *p*

Musical score for a piano piece in D major, 3/4 time. The score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a measure marked "28" and features "cresc." and "p" markings. The fourth system concludes with a "f" marking and further "cresc." markings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Musical score for a piano piece in D major, featuring a violin and piano. The score is divided into four systems. The first system includes dynamics like *sf*, *p*, and markings like *sf*, *sf*, *p*, and *spiccato*. The second system includes *sf* and *cresc.*. The third system includes *sf* and *f*. The fourth system includes *più f* and *cresc.*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line.

29

ff

f

ff

p

f

sf

f

p

f

p

f

p

Musical score for a piano piece, page 38. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand with a *cresc.* marking and a piano accompaniment in the left hand starting with *pp*. The second system continues the melody with *f* and *p* dynamics and *cresc.* markings in both hands. The third system features a *dim.* marking in the right hand and *sf* in the left hand. The fourth system includes a *semplice* marking and a *pp leggiero* marking. The fifth system continues the piano accompaniment with *pp* markings. The score is numbered 30 at the beginning of the fourth system.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble and bass staff for the piano, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4.

Performance instructions and markings include:

- segue* (first system, above the treble staff)
- poco a poco cresc.* (third system, above the treble staff)
- p* (third system, below the bass staff)
- pizz. arco* (fifth system, above the treble staff)
- p* (fifth system, below the bass staff)
- cresc.* (fifth system, below the bass staff)

pizz. arco
 solo
 ff
 dim.
 p
 p
 pp

31

sempre pp

cresc.

cresc.

p

p cantabile, marcato

Musical score for a piano and voice piece, page 42. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody with *cresc.* and *dim.* markings. The third system features a piano solo section with *p*, *dim.*, and *pp tranquillo* markings. The fourth system is a piano solo section with *pp* marking. The fifth system is marked **32** and *(senza ritardare)*. The sixth system includes the instruction *pp il canto un poco marcato*.

Musical score for a piano piece, page 43. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a grand staff with a bass line. The second system continues the melody and includes the instruction *pp leggiero cantabile* in the bass staff. The third system features a *sf* (sforzando) marking in the bass staff and *cresc.* (crescendo) markings in both staves. The fourth system includes a *molto cresc.* (molto crescendo) marking in the treble staff. The fifth system shows a final melodic flourish in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

33

ff

p

cresc.

ff

p

cresc.

ff

p

cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

Musical score for a piano piece, page 45. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system shows a piano (*p*) introduction with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) section. The second system continues with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings, followed by a fortissimo (*sf*) section. The third system features a piano (*p*) section with the instruction *semplice* and a fortissimo (*sf*) section, followed by a piano (*pp*) section with the instruction *leggero*. The fourth system begins with a *segue* marking. The fifth system shows a piano (*p*) section with a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) section. The sixth system continues with a piano (*p*) section and a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for a piano piece, measures 31-35. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. Trills and ornaments are marked in measures 33 and 35.

Musical score for a piano piece in E major. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a trill and a piano accompaniment starting with a crescendo. The second system features a forte melodic line with trills and a piano accompaniment with a piano section. The third system continues the melodic line with a piano section and a forte piano accompaniment. The fourth system concludes the piece with a forte melodic line and a piano accompaniment.

36

fp cresc. f

fp sf sf p

f p

f p

cresc. cresc. f

cresc. sempre cresc. f

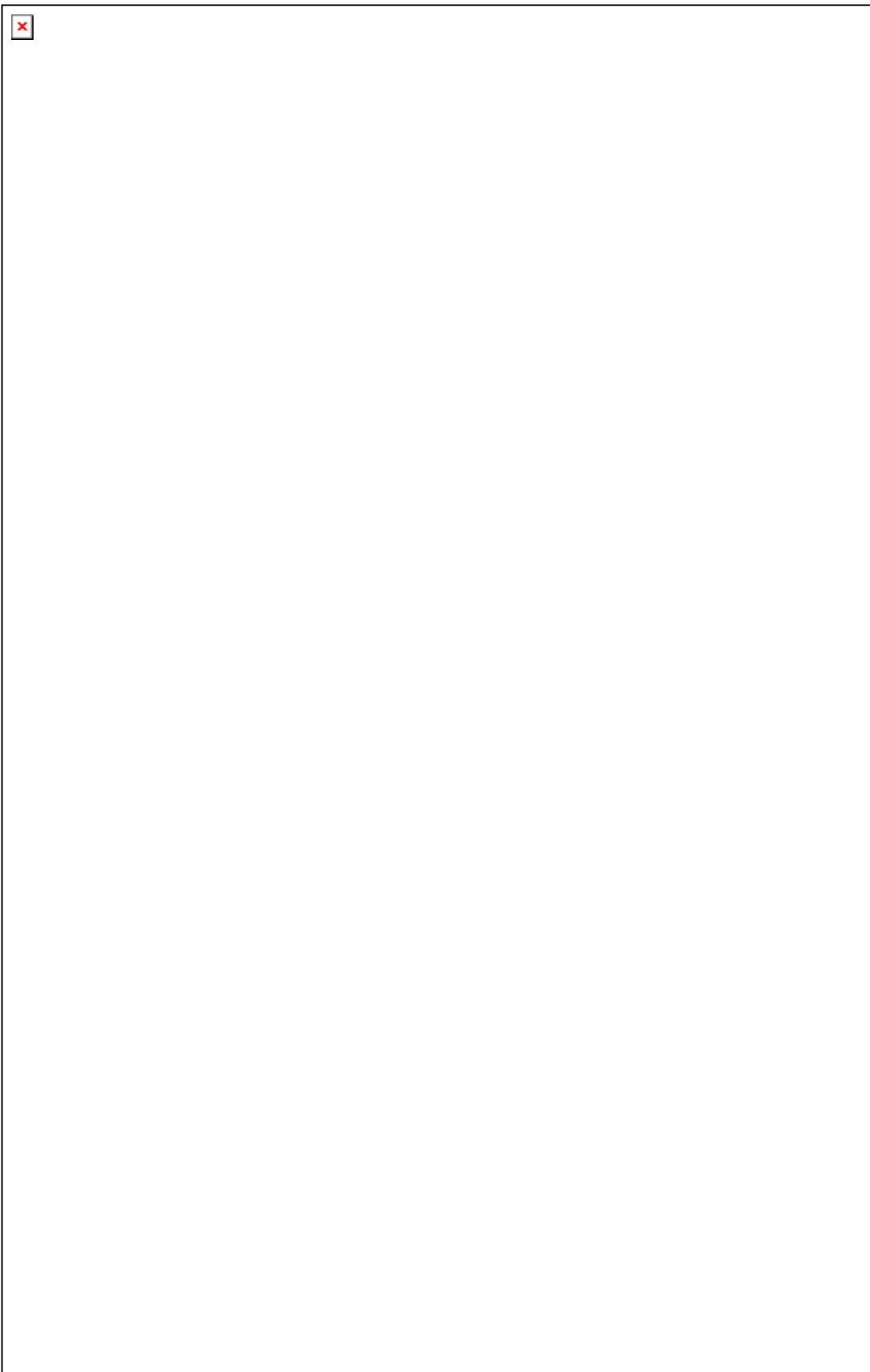
[p] cresc. cresc.

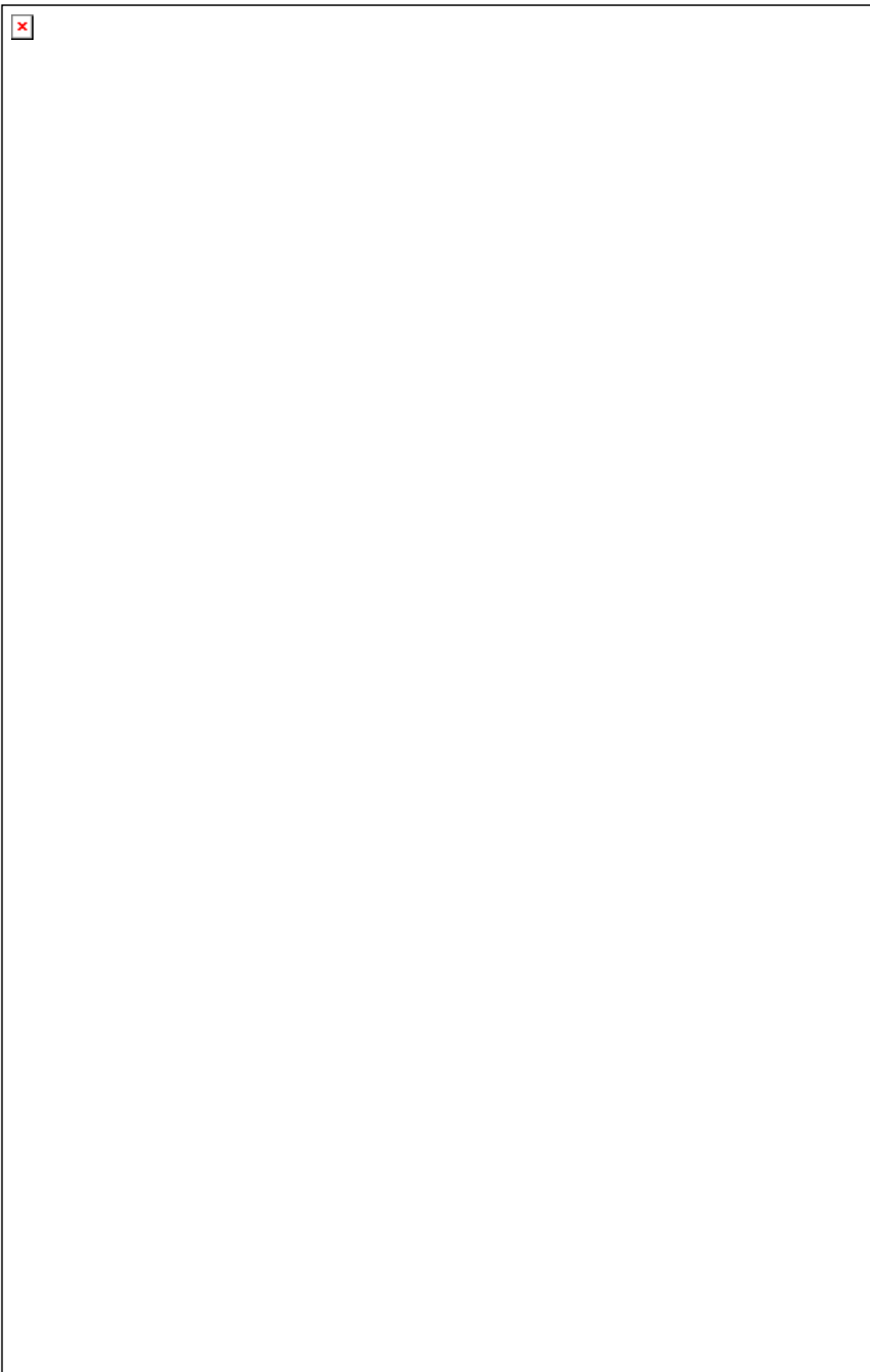
ff con forza e pesante sf sf

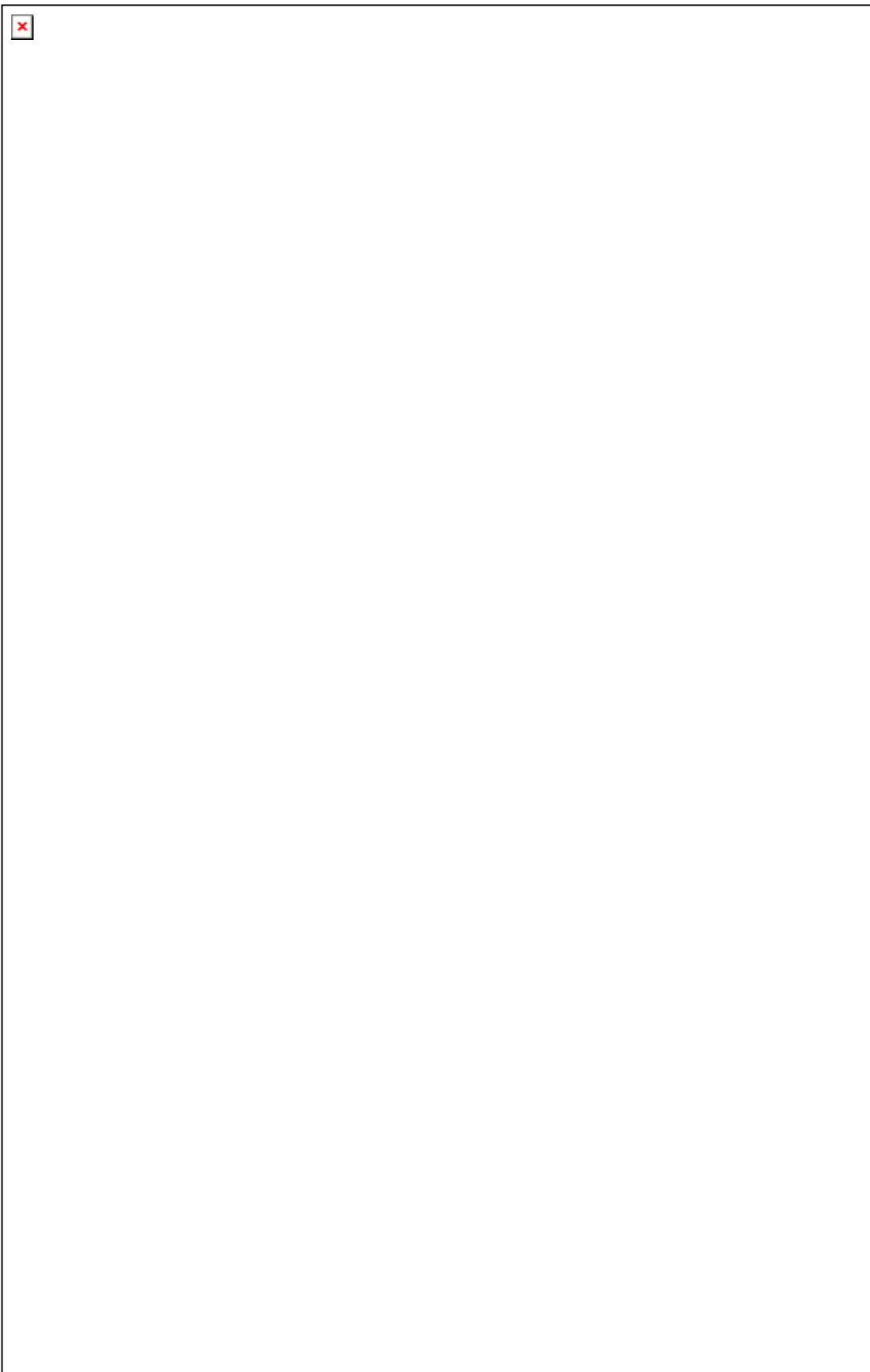
37 f sf sf sf fp sf fp sf

ff ff

ff ff









IL TRILLO DEL DIAVOLO SONATA

1524¹
Signes (Tirez. Poussez.)

1730.

TARTINI.

Larghetto affettuoso. (92 = ♩)

Violon. *solm*
1 *dolce.*

4

7 *cres.* *f* *dim.*

10 *tr* *f*

13 *f*

16

19 *cre... scen... do.* *tr* *f*

22 *tempo giusto. (88 = ♩)* *f*

3

Proprietà G. RICORDI & C. MILANO.

K 34313 K Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati

VIOLON

3

72

78

84

89

95

101

107

113

119

125

131

133

A 34343 A

4 Andante. (72 = ♩)

VOLON

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

cres. *f* *tr.* *All. assai.* (112 = ♩) *cres.* *f* *dim.* *fz* *poco* *Andante.* *f* *f* *Allegro.* *cres.* *f*

К 34513 К

70

76

81

87

94

102

106

111

118

125

131

138

Violon

Andante.

Allegro.

Adagio.

34313

ÖZGEÇMİŞ

Keman eğitimine 1985 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda başladı. 1999'da Wenyamin Varshavsky'nin öğrencisi olarak İleri Devre'den mezun oldu. Konservatuvardaki eğitimiyle eş zamanlı olarak; Özel Ayazağa Işık Lisesi ve İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema bölümünü de bitiren Erdal, 2000 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda Alexander Samoylenko ile Yüksek Lisans programına kabul edildi ve 2003 yılında master derecesi aldı.

İtalyan Kültür Merkezi, Avusturya Kültür Ofisi'nde resitaller, İstanbul Müzik Festivali Genç Yetenekler Kuşağında oda müziği konserleri veren Erdal; 2004 yılında yine İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda "Sanatta Yeterlik" programına kabul edildi. Erdal, aynı kurumda Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta ve 1999 yılından beri Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'nda görev yapmaktadır.