

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı

17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİNİN GELİŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İsabelle Monique KOLLO

Mersin, 2016

T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİNİN GELİŞİMİ

İSABELLE MONIQUE KOLLO

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Tuba ÖZKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

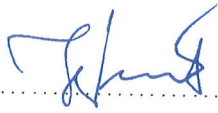
MERSİN, 2016

KABUL VE ONAY SAYFASI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma Jürimiz tarafından Müzik Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan:



Doç. Zeki U MAY

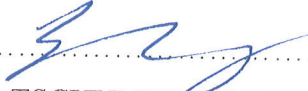
Üye:



Yrd.Doç. Tuba ÖZKAN

(Danışman)

Üye:



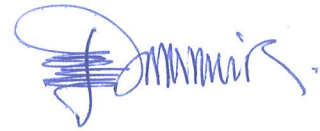
Doç. David TSCHUMBURIDZE

Onay;

Yukarıdaki imzaların, adı geçen jüri üyelerine ait olduğunu onaylarım.

06/01/2016

Prof. Dr. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Barok dönem keman sanatı ile en geniş anlamda ilgilenen D. D. Boyden “The History of Violin from its origins to 1761” adlı kitabının önsözünde, 20. yy.da Barok döneme ilginin neden arttığını çok iyi anlatır. Öncelikle bu kitabı yazmasının nedeni olarak her hangi bir döneme ait müziğin iyi çalınabilmesi için keman çalmadaki teknik problemlerin çözülmesi gerektiğini yazar. Bu problemlerin çözülebilmesi için dönemi anlamak ve dönemi anlamak için de öncelikle Barok dönemin enstruman yapılarını bilmek gerektiğine değinir.

20. yy.ın başlarında C. Flesch gibi kemancılar, keman çalma tekniklerinin detayları ile ilgilenmeye başlamış ve teknik bilgilerin yetersiz oluşundan yakınmıştır. Bunun sonucunda müzisyen ve teorisyenler her şeyi baştan ele alıp keman tekniğinin gelişimi için çözümler aramaya başlamıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra 20. yy.ın ortalarında Barok müziğe olan ilgi de artmaya başlamıştır. Bu ilgi sonucunda müzisyenler ve müzikologlar Barok dönem müziğinin daha iyi icra edilebilmesi için periyodik araştırmalar yapmaya başlanmış, bunun üzerine tezler ve kitaplar yazılmıştır. D. D. Boyden, R. Stowell ve R. Donington keman üzerine geniş kapsamlı araştırma yapan yazar ve araştırmacılarıdır. Araştırmalarını Barok dönem öncesi üzerine değil, daha çok Barok dönem üzerine yoğunlaştırmalarının nedenlerinden biri, yazılı kaynaklara ancak Barok dönemden itibaren ulaşılabilir olması ve Barok dönem öncesi enstrumanları bulmanın zorluğudur.

Günümüzde yazılan kaynakların çoğu İngilizce yazılmış olup halen Türkçe'ye çevrilmemiştir. Türkiye’de bu konuyla ilgili yazılmış kaynaklar, çok sınırlıdır. Bunların arasında 2007 yılında İlkay Göksel’in yazdığı Keman Eğitiminde kullanılan Barok Eserlerin Yay Teknikleri bakımından analizleri, 2002 yılında Seda Hoşses tarafından

yazılan 18. yy. Fransız Keman Sanatı ve 1998 yılında Özcan Ulucan tarafından yazılan Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönemlerde Keman başlıklı tezlerdir. Bu nedenle bu tezin başlıca yazım amacı, 17. ve 18.yy.da keman çalma teknikleri ile ilgili Türkçe bir kaynağın oluşturulması, öğrenim ve öğretim sürecine katkıda bulunmasıdır. Bu tez ile Barok dönem keman eserlerinin ve yaylı çalgılar için bestelenmiş eserlerin de icrasında yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Tezimin yazımı aşamasında yardımları ve desteği için danışmanım Sayın Yrd. Doç. Tuba ÖZKAN'a ve her zaman yanımda olup bana yol gösteren annem Margaret GAJDA'ya çok teşekkür ederim.

ÖZET

"17. ve 18.yy'da Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi" başlıklı bu tezde, Barok dönemi kapsayan iki yüzyıllık bir süreç incelenmiştir. Bu süreçte keman ve keman yayının gelişen müzik formlarına paralel olarak geçirdiği değişimler ile bu değişimlere dayanarak geliştirilen farklı teknikler üzerine yapılan araştırmalar başlıklar altında derlenmiştir. Ayrıca Barok dönem keman teknikleri incelenirken günümüz keman teknikleri ile kıyaslamalar yapılmış ve Barok stil ile çalmayı kolaylaştırmak için icra stilleri örneklerle desteklenmiştir. Tez, keman ve keman yayı olarak iki ana başlığa ayrılmıştır. Sağ ve sol el teknikleri bu başlıklar altında incelenmiştir. Keman ve yayının yapısı incelenirken aynı zamanda teknik aksesuarlar da dikkate alınmış, çalma teknikleri üzerindeki etkileri incelenmiştir. Günümüz keman çalma teknikleri temellerinin Barok dönemde atıldığı ve keman ile yayın yapısının son halini bu dönem içinde aldığı göz önünde bulundurularak, Barok dönemin incelenmesi günümüz keman tekniklerinin ve yapısının anlaşılmasını da kolaylaştıracaktır.

Anahtar Kelimeler: 17. ve 18. yüzyıl, Keman, Yay, Teknik, Barok,

ABSTRACT

Two hundred years which include the Baroque Period were studied in this thesis under the name “The Progress of the Violin Playing During 17th and 18th Centuries”. In Baroque Period different musical forms occurred. With these new forms new violin techniques developed. All these techniques were collected under different titles in this thesis. Baroque violin techniques were compared with modern violin techniques and examples were given to enable easier playing. The thesis consists of two main chapters. Left and right hand techniques were analysed under these two chapters. Technical accessories of violin and its bow were considered as important details which also affected the playing techniques. Since the development of violin and its bow took its last shape at the end of the Baroque Period, it will be necessary to analyse Baroque Period violin techniques to understand today’s violin technique better.

Key words: 17th and 18th Centuries, Violin, Bow, Technique, Baroque

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR	vii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: 17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN.....	5
I.1. 17. ve 18. Yüzyılda Kullanılan Keman Ailesinin Çeşitleri ve Yapısal Özellikleri.....	5
I.1.1. Teller	7
I.1.2. Çenelik	8
I.1.3. Birbirini etkileyen özellikler olarak keman sapı, köprü, tuşe ve bas balkon	9
I.2. Keman Tutuş Teknikleri.....	12
I.3. Sol El Teknikleri.....	17
I.3.1. Pozisyonlar ve Geçişleri	19
I.3.2. Diyatonic ve Kromatik Gam Parmak Numaraları	21
I.3.3. Vibrato	23
II. BÖLÜM: 17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN YAYI	26
II.1. 17. ve 18. Yüzyılda Kullanılan Keman Yayları ve Yapısal Özellikleri.....	26
II.2 Yay Tutuş Teknikleri	31
II.3. 19. Yüzyıl Öncesi Kullanılan Sağ El Teknikleri.....	36
II.3.2. Staccato.....	37

II.3.3. Viotti Yayı	38
II.3.4. Bağlı Tremolo	39
II.3.5. Portato	40
II.3.6. Ondeggiando, Bariolage	40
II.3.7. Arpeggiando, Batterie	41
II.3.8. Col legno	42
II.3.9. Pizzicato	42
SONUÇ	44
KAYNAKÇA	47

KISALTMALAR

- Arpeggiando** : Üst üste yazılan sesleri, peş peşe tekrar ederek çalmak.
- Arpej** : Akor seslerini birlikte çalmaktansa ard arda çalmak veya söylemek. Arp gibi çalmak. Kırık düzen, kalıp düzenin karşıtı.
- Balancemet** : Sallanan.
- Bariolage** : Bir tür alacalı karışık çalış tekniği.
- Barok** : İşlenmemiş şekilsiz inci.
- Bashalkon** : Keman tuşesinin altında kalan ve onu destekleyen kısım.
- Batterie** : Fransızca vurmali enstrümanların tamamı için kullanılır.
- Bebung** : Sallantı.
- Can direği** : Kemanın gövde ve arkası ile arasında kalan iç kısımda bulunur. Gövdenin düzleşmesini önleyen ve keman tonunu etkileyen önemli bir parçadır.
- Cantabile** : Şarkılı.
- Clip-in** : Yay topuğunun takılıp çıkarılması ile kılların sıkıştırılma sistemi.
- Col legno** : Yayın tahtası ile çalmak.
- Cremaillere** : Dişli yay sistemi.
- Destaccare** : Kaldırmak.
- Eşik** : Kemanın kuyruk ile tuşesi arasında kalan köprü biçimindeki kısımdır. Tellerin ağırlığını kaldırır.
- Flatte** : Ayartmak.
- Legato** : Bağlı.
- Ligate** : Bağlamak, sabitlemek.

- Lireggiare** : Barok müzikte kullanılan bir yay biçimi. Sevgi ile anlamında da kullanılır.
- Nüans** : Ayırtı, fark. (E. İlyasoğlu)
- Ondeggiando** : Sallanan.
- Ondule** : Kıvrımlı, dalgalı.
- Piccolo** : Küçük.
- Pizzicato** : Telin parmakla çekilerek çalınması.
- Portato** : Aynı bağda yayı hafifçe ayırarak çalmak.
- Salyangoz** : Keman sapının üstünde kalan ve kulak düzeneğini içeren kısım.
- Schwebung** : Dövmek, ezmek.
- Spiccato** : Yayın telin üstünde küçük hareketler ile kaldırılıp gerekirse zıplatılarak çalma şekli.
- Sonata** : Üç ya da dört bölümlü çalgısal yapıt. (E.İlyasoğlu)
- Staccare** : Ayırmak, temizlemek.
- Staccato** : Sesleri kesintili olarak, noktalı çalış şekli.
- Ton** : Ses. (E. İlyasoğlu)
- Treble-Violin** : Tiz sesli keman.
- Tremblement serre** : Sallantılı.
- Tremolo** : Yaylı çalgıda yayı titretmek yoluyla aynı sesin hızlı olarak yinelenmesi.
- Tril** : Temel ton üzerinden belirlenmiş bir zaman aralığında ilerideki ya da gerideki tona hızlı ve düzenli geliş-gidişler.
- Vibrato** : Sol elin titretilmesi ile yapılan ses rengini etkileyen bir teknik.
- Violino Piccolo**: Küçük keman.

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Michael Praetorius'un 1620 yılında <i>Sciagraphia</i> adlı kitabında kullandığı keman resimleri. 1.-2. Cep kemanı; 3. Piccolo keman; 4. Standart keman; 5. Tenor keman; 6.-5. Telli bas keman; 7. Trombamarina; 8. Santur (Stowell, 2004: 29).	6
Şekil 2. Louis Spohr'un 1832 yılında <i>Violinschule</i> adlı kitabında çenelik resmi için kullandığı a ve b çenelik ve çeneliğin kemandaki duruşu, c tel ölçüsü (Stowell, 2004: 37). 9	9
Şekil 3 Eski (üst) ve yeni (alt) keman sapının karşılaştırılması (Boyden ,1990: Plate 6) ...	10
Şekil 4. Barok dönem (üst) ve modern köprü (alt) (Stowell, 2004: 25).	11
Şekil 5. Ressam Gerard Dou'nun 1665 senesinde çizdiği Fransız stilinde çalan bir kemancı. (Boyden, 1990: Plate 40 (b)).	12
Şekil 6. "Versuch einer gründlichen Violinschule" kitabının ön kapağı olan ilk resim (Mozart, 1765).	14
Şekil 7. Kemanı çene altında tutma pozisyonu (Mozart, 1765: 55).	15
Şekil 8. Kemanın yanlış tutulduğu pozisyon (Mozart, 1765: 56).	16
Şekil 9. Geminiani kavrayışı (Geminiani, 1952: 1).	18
Şekil 10. Sol Babitz'in çizdiği sürünme yöntemiyle pozisyon değiştirme yöntemi (Boyden, 1990: 155).	19
Şekil 11. F.Geminianini'ye göre kromatik parmaklama yöntemi (Geminiani, 1952: 2)...	22
Şekil 12. L.Mozart'a göre kromatik parmaklama yöntemi (Mozart, 1985: 70).	22
Şekil 13. F. J. Fetis'in 1864 yılında yazdığı <i>Anthony Stradivari, the Celebrated Violin-Maker, known by the name of Stradivarius</i> adlı kitabındaki yay kronolojisi (Boyden, 1965: Plate 35).	27
Şekil 14. 1694 yılında vidalı sistemle yapıldığı bilinen en eski yay resmi (Boyden, 1965:	

Plate 29 (d)).	28
Şekil 15. “Clip-in” de denilen klipsli yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (a)).	29
Şekil 16. Cremaliere yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (b)).	29
Şekil 17. Günümüzde kullanılan vidalı yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (c)).	29
Şekil 18. F. M. Veracini'nin <i>Sonate accademiche</i> adlı sonatının ön kapağında keman çaldığı resim (Boyden, 1965: Plate 30).	31
Şekil 19. G.Matte'nin <i>An Abstract of the History of Violin Bowing and its Impact Upon Performance: With Video Tape Illustrations of Bowing Technique in Selected Musical Exemples</i> adlı kitabındaki İtalyan yay tutuşu (Dell'olio, 2009: 25).	34
Şekil 20. G.Matte'nin <i>An Abstract of the History of Violin Bowing and its Impact Upon Performance: With Video Tape Illustrations of Bowing Technique in Selected Musical Exemples</i> adlı kitabındaki doğru ve yanlış yay tutuşları (Dell'olio, 2009: 28).	34
Şekil 21. Viotti yayı örneği (Stowell, 1990: 175).	39
Şekil 22. Bağlı tremolo yayı örneği (Stowell, 2004: 176).	39
Şekil 23. Ondeggiando yayı örneği (Stowell, 2004: 172).	40
Şekil 24. Barriolage yayı örneği (Stowell, 2004: 172).	41
Şekil 25. J. J. Walther'in <i>Scherzi da violinosolo con il Basso continuo</i> adlı eserinden Arpeggiando yay tekniği (Boyden, 1965: 268).	41

GİRİŞ

17. ve 18. yy. denildiği zaman hangi sanat alanında olursa olsun akla hemen Barok dönem gelse de her bir sanat alanında tarihi açıdan küçük farklılıklar bulunmaktadır. Bu tarih farklarına geçmeden ve müzikte Barok döneme giriş yapmadan önce Barok dönemin ortaya çıkış nedenini anlamak için tarihsel olarak biraz daha geçmişe uzanmamız gerekmektedir.

Ortaçağ, 5. yy.dan 15.yy.a kadar süren, karanlık çağ da denilen bin yıllık bir süreçtir. Bu sürece karanlık çağ denilmesinin asıl nedeni, bu dönemde kilisenin insanlar üzerindeki aşırı baskısı ve kısıtlamalarından dolayı bilim ve sanat adına Avrupa'da hemen hiç bir ilerleme olamaması ve bu bin yıllık süreç içerisinde hakkında hiç bir bilgi veya tarihi belge bulunamayan bir dönem olmasıdır. Ortaçağın bitiş tarihi olan, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethettiği 1453'ten önce, 13. yy.da gelişen Gotik anlayış ile mimaride canlanmalar başlamıştır. Fakat diğer sanat dallarındaki gelişmeler daha ziyade Ortaçağ'ın bitişini ile başlamıştır. Bu dönemin sonlanması ile, özellikle Avrupa'yı derinden etkileyen Rönesans dönemi başlamıştır. İnsanlar artık kilise baskısına başkaldırıya bulunmaya ve tekrar Hellenistik dönemdeki hümanizm ilkesini benimseyip yaşatmaya başlamışlardır. Kilisenin yasakladığı “keşfeden insan algısı” yeniden yaratılır. Rönesans dönemi bu ilkelerden yola çıkılarak sadece müzikte değil diğer sanat alanlarında da etkili olmaya başlar.

Rönesans dönemi kısa bir dönem olmasına rağmen günümüzde hala ününü koruyan birçok sanatçının yaşadığı bir dönemdir. Bunların içinde, görsel sanatlarda Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Bellini Ailesi, Botticelli, El Greco; edebiyat dalında Shakespeare, Montaigne, Cervantes, Merlowe gibi isimler vardır. Müzikte

ise Guillame Dufay, Binchois, Josquin Despres, Giovanni Palestrina dikkat çeker. Rönesansın kelime anlamı yeniden doğuştur. Rönesansın hem sanat hem de bilim alanında adına layık olduğunu görebiliriz. Müzikteki önemi ise artık Ortaçağdaki kilisenin baskıcı otoritesinden kurtulmayı başarmış insanın günlük hayatını kişisel duygu ve zevklerini de sanatına yansıtabilmesidir. Evin İlyasoğlu'nun 'Zaman İçinde Müzik' adlı kitabında da yazdığı gibi doğal yansıtan, akıcı, dans adımları taşıyan bir stil gelişir. Bu stil müzisyenleri çok sesliliğe iter. Çok seslilik örneklerinde A Capella koroları görebiliriz. A Capella dört insan sesinden oluşan korolardır. Bu çok seslilik enstrümanlara da yansımıştır. Rönesans başlarında yaylı enstrümanların özellikle de kemanın daha çok dans müziklerinde ve vokal eşliğinde kullanıldığını biliyoruz. Ancak 16. yy.ın ilerleyen dönemlerinde bazı mektuplaşmalar ve saray arşivlerindeki belgelerden daha büyük orkestralar için eserler ve enstrümanlar için de siparişler verildiğini anlıyoruz. Bunu o dönemin müzik formlarından olan pavan, galliard ve passamezzo'dan da anlamak oldukça mümkün (İlyasoğlu, 1994: 15-19).

Sanatta Rönesans dönemi 1580 ile 1600 yılları arasına kadar devam eder. Fakat 1527 yılında Roma'nın, İmparator V. Charles'ın isyancı askerleri tarafından yağmalanması nedeniyle Rönesans sayesinde zenginleşen ve birçok sanatçıya ev sahipliği yapan bu şehrin düşüşü, bir anlamda Rönesans döneminin son buluşu olur. Rönesans dönemi din reformlarının ve Lutherçiler ile Calvinistler'in ortaya çıktığı bir dönemdir. Fakat 1527 yılından sonra kilise gücü elinden kaybetmemek adına kendine karşı yapılan reformlara karşı-reformlar yapmaya başlar. Bu karşı-reformlar Cizvitler tarafından yapılıyor ve cizvitler İsa Cemiyeti ile özdeşleşiyordu. Bu dönemde ortaya çıkan kilise ve mimari eserler genelde Cizvitler'in kuralları içerisinde yapılıyordu. Bu nedenle de bu Barok sanatına Cizvit sanatı da deniliyordu. Yani reformistler tarafından dini resimler ve heykellere genel

olarak karşı çıkılırken karşı-reformistler bu dini resim ve heykelleri savunuyor ve destekliyordu. 16. yy.ın getirdiği felaket ve kıtlıklar nedeniyle insanlar maneviyattan daha çok destek alma eğilimine girerler ve bu nedenle halk sanatçıları da dini tasvirler içeren ikonalar üretmeye başlarlar. Konsil bu durumda puta taparlık tehlikelerini görmesine rağmen halkı dinden soğutmamak adına onların azizlere dua etmesini buyuruyordu. Bu dini ikonalar günümüzde hala Hıristiyanlar arasında daha ziyade Ortodokslar tarafından kullanılmaktadır. İkonalar genelde küçük çaplı tahta üzerine dini figür tasvirlerinin koyu ve yaldızlı renklerle resmedilmesi ile meydana gelir.

Zamanla kral Tanrı'nın sözcüsü olarak kabul edilir ve bu nedenle Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini ve Johann Bernhard Fisher von Erlach gibi dönemin başlıca mimarlarına saraylar yaptırılmaya başlanır. Bu saraylar arasında Versailles Sarayı, Vatikan St. Peter's alanı, Viyana'daki Schönbrunn Sarayı da yer alır. Reformist sanatçılar Cizvitler'in etkisi altında da olsa oldukça verimli bir dönem geçirirler. Daha önce de bahsedilen eserler göz önünde bulundurulduğunda bu dönemin en önemli karakteristik özelliklerinin gösteriş ve etki olduğu görülür (Tapie, 2011: 9-69).

Bütün bu değişimler aynı anda müziğe de yansımış ve yeni müzik formları gelişmeye başlamıştır. Müziğin Rönesans döneminde sadece dini değil dünyevi de olma anlayışı Barok dönemde de devam etmiştir. Mimarideki görkem, süsleme ve etkileycilik müzikte de yerini bulmuştur. 1600'den başlayıp J. S. Bach'ın ölümüyle sonuçlanan Barok dönem boyunca bu özellikler kendini göstermeye devam etmiştir. Bu özellikleri dönemin önemli sanatçıları olan edebiyatta John Donne, John Milton, Cervantes, Moliere, resimde Caravaggio, Rubens, Rembrandt, Velasquez, Murillo'nun eserlerinde görebiliriz. Özellikle de Caravaggio'nun resimleri Barok dönem resim sanatını “manyerizm” özellikleri ile oldukça etkilemiştir (İlyasoğlu, 1994: 26).

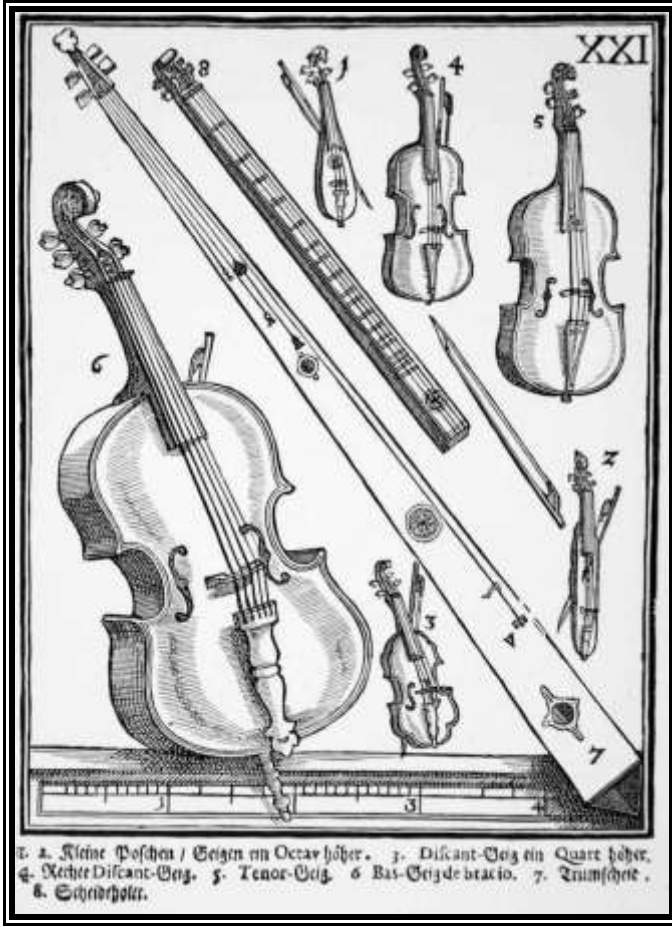
Bu özellikleri içinde yaşatan Barok dönemde müzik alanındaki gelişmelerin ilkleri İtalya'da gerçekleşmiştir. Aynı dönemde günümüzde de hala kullanılan önemli müzik formları gelişmiştir. Bunlardan en önemlileri olarak opera, konçerto ve sonat formlarını sayabiliriz. Bu üç formdan keman için en önemlisi sonat formu olarak kabul edilir. Sonat formu üst pozisyonlarda çalma ve farklı yay teknikleri kullanma ihtiyacı doğurmuştur. Bundan dolayı kemanın yapısal özellikleri bu ihtiyaçlara uyumlu olacak şekilde değişimlere uğramaya başlamıştır. Bu değişimler sayesinde keman ve yay son halini yine bu dönemde almış ve günümüzde kullanılan tekniklerin çoğu bu dönemde gelişmeye başlamıştır. Bu nedenle günümüzde kullanılan kemanının ve keman yayının ve teknik özelliklerinin temelini oluşturan özellikleri incelemek oldukça önemlidir.

Bu tezde yukarıda belirtilen özellikler ışığında keman ve yayının gelişim aşamaları, Barok dönemin bu aşamalara etkisi, bu gelişimlerin keman ve yay tekniklerine olan etkisi ve tekniklerin yapısal özellikleri incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde kemanın Barok dönemdeki türleri ile yapıları, keman tutuş teknikleri ve sol el teknikleri incelenmiştir. Bu bölümde günümüz için de çok önemli olan L. Mozart'ın doğru veya yanlış keman tutuş tekniklerine uzunca değinilmiştir. İkinci bölümde ise yay çeşitleri ile gelişimleri ve yay tutma teknikleri ile dönemsel yay kullanma teknikleri incelenerek yay kullanma teknikleri detaylı olarak ve örneklendirilerek açıklanmıştır.

I. BÖLÜM: 17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN

I.1. 17. ve 18. Yüzyılda Kullanılan Keman Ailesinin Çeşitleri ve Yapısal Özellikleri

Keman çalış teknikleri ile keman ve keman yayın gelişimi, müziğin dönemsel ihtiyaçlarına göre birbirlerine paralel olarak gelişmişlerdir. Bu nedenle 17. ve 18. yüzyıllardaki keman çalış tekniklerinden bahsederken, aynı anda dönemin enstrüman yapılarına da değinmek ve onları incelemek gerekir. Barok dönemde keman eğitimi ile ilgili metotlar veya bu konuda yazılmış tez ve araştırmalar oldukça kısıtlı olduğu için 20. ve 21. yy.da yapılan araştırmalar ve bu araştırmaların üzerine yazılan tez veya kitaplara, kısıtlı kaynaklara ve az sayıda günümüze kadar korunabilmiş orijinal enstrümanlara dayanır. Barok dönemin sonunda yazılmış, keman teknikleri ile ilgili en kapsamlı ve hala faydalanılan kaynaklardan biri olan Leopold Mozart'ın 'Versuch einer gründlichen Violinschule' adlı kitabında L. Mozart, keman çalış tekniklerine geçmeden önce dönemin farklı keman yapılarına da değinmiştir. Bunun nedeni her kemanın farklı bir amaca hizmet etmesinden dolayı özgün teknikler kullanılarak çalınmasıdır. Bu enstrümanların bazılarının çizilmiş örneklerini Şekil 1'de görülebilir. Bu resim Barok dönemin başlarında (1620) çizildiği için, keman ailesi sekiz çeşide ayrılmıştır. Leopold Mozart ise kitabını dönemin sonunda, (1751) yazdığı için keman ailesini on iki çeşide ayırmıştır. Bu çeşitliliğin nedeni 17. ve 18. yy.da yaylı çalgıların tümünün keman ailesi çatısı altında birleştirilmesiydi. Ancak Barok dönemde kullanılan kemanların, günümüzdekilere göre boyutları açısından benzerlikleri düşünöldüğünde, bu kemanlar L. Mozart tarafından dört çeşide ayrılmıştır.



Şekil 1. Michael Praetorius'un 1620 yılında *Sciagraphia* adlı kitabında kullandığı keman resimleri. 1.-2. Cep kemani; 3. Piccolo kemani; 4. Standart kemani; 5. Tenor kemani; 6.-5. Telli bas kemani; 7. Trombamarina; 8. Santur (Stowell, 2004: 29).

Birinci çeşit cep kemanıydı. Hemen hiç kullanılmamakla birlikte üç veya dört teli vardı. Boyutunun cepte durması için uygunluğundan dolayı genelde dans hocaları tarafından öğrencilerine ders verirken kullanılırdı.

İkinci çeşit basit veya tahta kemandı. Böyle adlandırılmasının nedeni, dört telinin kavisli bir tahta ya da düz tahtaya takılmış olmasıydı, böylece ya adi nitelsiz bir kemani ya da soprano veya tiz sesli enstrüman da denilen Treble-violin adlı kemani andırıyordu. Bu nedenle fazla kullanışlı bir çalgı değildi.

Üçüncü çeşit çeyrek (1/4) veya yarım (2/4) kemandı. 4/4 yani tam kemandan daha küçük olan bu çalgılar daha çok küçük erkek çocukları için kullanılırdı. İtalyanlar

tarafından Violino Piccolo olarak adlandırılan bu keman, diğerlerinden çok daha tiz akort edilebildiği için, yan flüt, arp ve benzeri enstrümanlarla birlikte L. Mozart döneminde ve öncesinde de kullanıldı. Sonraki yıllarda eserler tam keman ile daha yüksek pozisyonlarda çalınabildiği için küçük kemana artık ihtiyaç duyulmamaya başlandı.

Dördüncü çeşit tam keman ya da Treble-violin de denilen çeşittir (Mozart, 1751: 10).

Barok müzik ile ilgilenenlerin dışında, günümüzde bu kemanlardan sadece çeyrek ve yarım olanları öğrenciler için kullanılmaktadır.

17. ve 18. yüzyıl keman çalış tekniklerini daha iyi anlamak için Barok ve Modern kemanın yapıları arasındaki belirgin farkları bilmemiz gerekir. Bu belirgin farklar; teller, çenelik, keman sapının ve tuşenin uzunluğu, eşik ve bas balkon yapısıdır.

I.1.1. Teller

Barok dönemde sıklıkla kullanılan keman telleri bağırsaktan yapılırdı.

İpek, çelik, pirinç ve bakır teller 17. yüzyılda bulunmasına rağmen kemancı veya viyolacılar tarafından çok kullanılmıyordu 18. yüzyılda tel takma açısından değişik ülkelerde çeşitli tercihler vardı 18. yüzyılın başlarında Fransızlar bağırsak re telini az sarılmış tel ile, sol telini ise tam sarılmış tel ile değiştirmişlerdir Tam sarılmış tel günümüz tel tekniği ile aynıdır, az sarılmış tel ise bağırsak telin sadece bakır veya gümüş ile sarılması ile meydana gelir. Telin az sarılmış olduğu, metal sarımın arasından bağırsak telin görülmesi ile belli olurdu. 18. yüzyılın ortalarında İtalyanlar bağırsak sol telini, daha parlak tonu ve sağlamlığı açısından tam sarılmış sol teli ile değiştirdiler ve Avrupa'nın geri kalanı 1775 yılından itibaren bu takımı kullanmaya başladı (Stowell, 2004: 35).

Göz önünde bulundurmamız gereken diğer bir konu ise tellerin kalınlığıdır. Enstrümanların değişken büyüklükleri nedeniyle tel kalınlıkları da günümüzdeki gibi standart değildi. Kalınlıkların farklı olması elbette ki kemanın tonunu da etkiliyordu. Bu nedenle kemancılar da kendi zevklerine göre tel kalınlığı seçimi yapabiliyorlardı. "Örneğin Quantz, hem ince hem kalın tellerin kullanılmasını önerirken, L.Mozart en uygun ton sonucu ve entonasyon için kalın tellerin kalın perde (pitch) ve büyük model kemanlar için, ince tellerin ise daha tiz perde (pitch) ve küçük kemanlar için kullanılmasını öneriyordu" (Stowell, 1990: 29).

Ayrıca tel kalınlıkları ülkelere göre de değişkenlik gösteriyordu. "Fransızlar daha ince teller kullanırken İtalyanlar ve Almanlar daha güçlü ve parlak bir ton elde etmek için daha kalın ve daha gergin akort edilmiş teller kullanıyordu" (Stowell, 2004: 36).

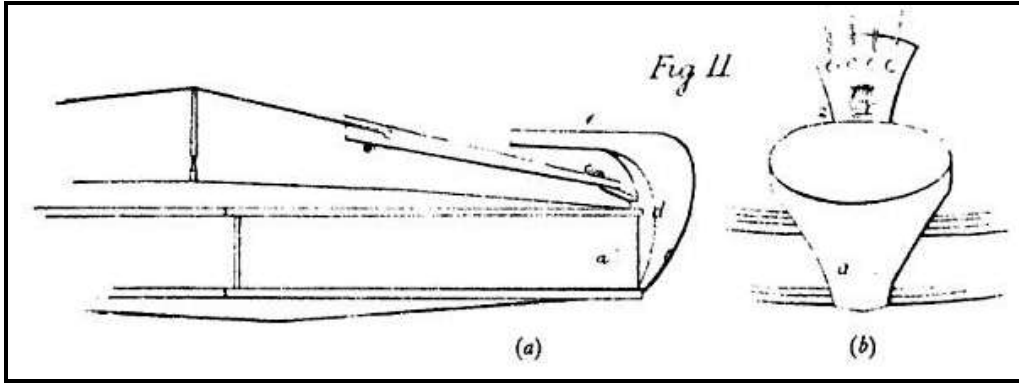
"... nemli tutulma ihtiyacı, açılmaya/çözölmeye meyili, hava değişimlerine karşı olan hassasiyeti ve yaygın düğümlenmeleri" (Stowell, 2004: 35) gibi, bağırsak tellerinin olumsuz özelliklerinin bilinmesine rağmen 1950'li yıllara kadar özellikle mi telinde kullanımına devam edilmiştir.

I.1.2. Çenelik

Barok dönemde çeneliğin hiç kullanılmamış olması önemli farklardan biridir. "Çenelik ilk kez 1820 yılında müzisyen ve besteci L.Spohr tarafından kemanın daha sabit ve böylece sol ve sağ elin daha rahat olabilmesi için icat edilmiştir. L. Spohr modeli çenelik, abanoz ağacından yapılıyor ve günümüzdeki gibi kemanın sol alt kısmına değil orta alt kısmına yerleştiriliyordu" (Stowell, 2004: 37).

"L. Spohr çenelik metodunun yayılmasından 10 yıl önce birçok kemancı

tarafından da kullanıldığını söylemiştir" (Stowell, 1990: 29). Ancak bunun öncesinde yazar ve teorisyen L'abbe le fils, 18. yy. ortalarında kemanın çeneye kuşak ile bağlanması tekniğini geliştirir ve çenelik icat edilene kadar kuşak ile bağlama yaygın kullanılan bir teknik olur.



Şekil 2. Louis Spohr'un 1832 yılında *Violinschule* adlı kitabında çenelik resmi için kullandığı **a** ve **b** çenelik ve çeneliğin kemandaki duruşu, **c** tel ölçüsü (Stowell, 2004: 37).

Aynı şekilde keman yastığı da Barok dönemde kullanılmamıştır. Keman yastığının kullanımına 19. yy.da başlanır. "Pierre Baillot (1835), keman desteğinin düzgün ve rahat olabilmesi açısından keman yastığını dile getiren ilk yazarlardandır" (Stowell, 2004: 38).

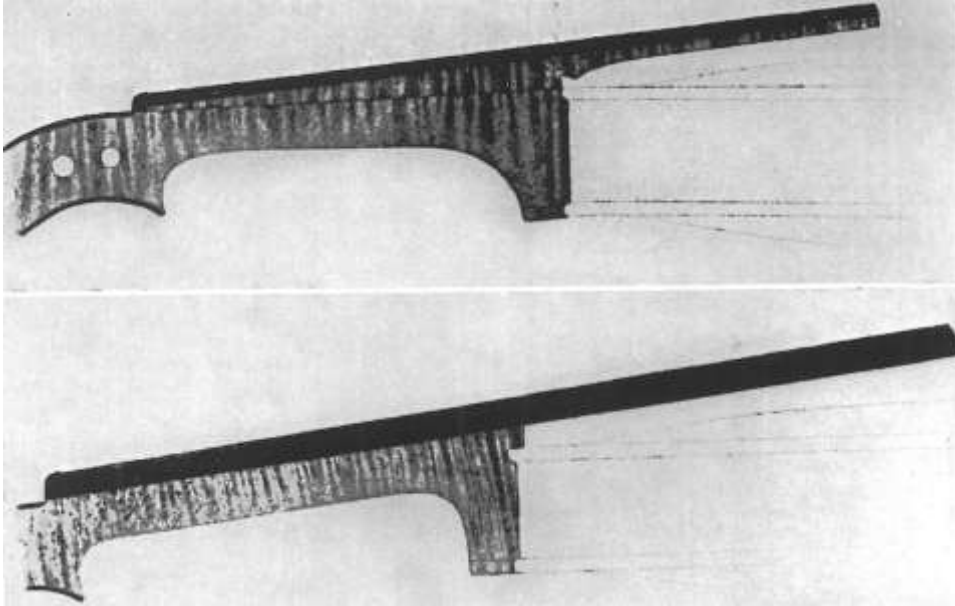
I.1.3. Birbirini etkileyen özellikler olarak keman sapı, köprü, tuşe ve bas balkon

Barok dönemde kemanın gelişimi 17. yy.ın başlarında yay ölçülerinin değişmesi ile başlamış ve 18. yy.ın ortalarından sonlarına doğru kemanın özelliklerinin değişmesi ile devam etmiştir. Bunun nedeni sağ el tekniklerinin sol el tekniklerine göre daha hızlı gelişmiş olmasıdır.

"Barok kemanların sapsarı genellikle bugün kullanılanlara göre daha kısaydı.

Saplar kemana düze yakın bir açı ile yerleştirilirdi. Böylece keman tellerinde daha az baskı olurdu ve bundan dolayı daha rahat, yoğunluğu az bir ton elde edilirdi" (Donnigton, 1963: 465-466).

"16. yy.dan beri kullanılan kemana dik açılı ve modern standartlara göre kısa olan eski stil keman sapı 1800'lü yıllara kadar varlığını korumuştur" (Boyden, 1965: 110). D.Boyden'in kitabındaki modern ve barok keman sapı örneğinde de görüldüğü üzere tuşenin kemana tam paralel durmaması için kemana düz açı ile yerleştirilen sapın altına ek tahta parçası konuluyordu.

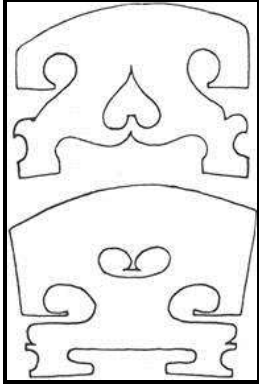


Şekil 3 Eski (üst) ve yeni (alt) keman sapının karşılaştırılması (Boyden ,1990: Plate 6)

O dönemde kullanılan köprü de hem görünüş hem de yerleştiriliş yeri açısından oldukça farklıydı.

"Bazen alt kısmında bulunan çubuk yerine bir kemer bulunuyordu.... ayrıca köprüler kendi aralarında da yükseklik ve dış hatları açısından değişkenlik gösteriyordu.... tam olarak kanıtlanamasa da o dönemin köprülerinin günümüzdekilere göre daha kısa, düz,

dar ve kalın olduğu sanılıyor" (Boyden, 1965: 110). Bu farklılıklar Şekil 4'te görülebilir.



Şekil 4. Barok dönem (st) ve modern köprü (alt) (Stowell, 2004: 25).

"Dikkat çeken bir özellik de; eŐiŐin günümüzdeki gibi f deliklerinin tam hizasına deŐil daha aŐaŐı kuyruŐa doŐru yerleŐtirilmiŐ olmasıdır. Tahminen iyi bir ton elde etmek için kullanılan telin daha uzun tutulma isteŐiydi. Ancak bu istek daha sonraları sapın uzatılması ile elde edilebilmiŐtir" (Boyden, 1965: 110-111).

Daha parlak, güçlü bir ton ve sol elde çabukluk isteŐi, 18. yy. sonlarında yaŐayan keman yapımılarını, sapı (0.64-1.27 cm arasında uzatarak Őimdiki standart uzunluk olan 12.86-13.02 cm) uzatmaya zorladı ve sap, kemana 4-5 derece açı ile yerleŐtirildi. Bu deŐiŐimler tellerin daha uzun olmasını ve köprünün biraz daha ince, uzun ve kavisli yapılmasını saŐladı. Kemancının sol el evikliŐinin daha iyi olabilmesi için salyangozun sonunda (peg-box end) tuşenin daraltılması ve eŐiŐe doŐru geniŐletilmesi tuşenin Şeklini ve ebatlarını da etkiledi. Tuşe, yüksek pasajların daha kolaylaŐmasını saŐlayacak bir biçimde (5.08-6.35 cm) 26.7 cm'e kadar uzatıldı. Enstrümanın zerindeki baskının artması sonucunda sapın daha güçlü olmasıyla, daha kalın ve uzun bas balkonun baŐlangıç kısmı için zıvana açılarak üst oyuk içine yerleŐtirildi. Tuşenin uzatılması ile bas balkon da uzatılmıŐ ve bu da kemanın aŐırlaŐmasına neden oldu. Daha kalın ve dayanıklı

can direği de 18. yy. sonlarındaki ideal tona ulaşmak için önemli bir unsurdu (Stowell, 2004: 33).

I.2. Keman Tutuş Teknikleri

17. yy. başlarında, kemanın daha çok kullanıldığı alan Fransız dans müziğidir. Fransız dans müzikleri hızlı ve canlıydı. Bu müziğin kemancılar için en önemli özellikleri, R.Stowell'in 'The Early Violin and Viola' adlı kitabında da yazdığı gibi, kemanın üçüncü pozisyonunun daha ilerisinde çalınma gereksinimi duyulmaması ve gereksiz parmak hareketlerinden kaçınılmasıydı. Böylece zaman içerisinde F. Geminiani'nin de Fransız okulu diye adlandırdığı farklı bir keman tutuşu oluştu. Bu tutuş, şekil 5'te görüldüğü gibi, kemanın göğüs hizasında tutulup çalınması ile meydana gelir.



Şekil 5. Ressam Gerard Dou'nun 1665 senesinde çizdiği Fransız stilinde çalan bir kemancı. (Boyden, 1990: Plate 40 (b)).

"Göğüs pozisyonu, özellikle cep kemanı veya küçük kemanlar ile çalınan dans müziği ve üçüncü pozisyonun ilerisinde çalmayı gerektirmeyen müzik için uygundu" (Stowell, 2004: 54).

Fakat Fransız dans müziğinin basit teknik kullanımı, Geminiani'nin de aşağıdaki sözünden anlaşılacağı üzere Fransız keman okulunun uzun bir süre ilerleyememesine, yerinde saymasına neden oldu.

"Erken Fransız keman okulu, dans müziğine ve güçlü bir betimleme özelliğine olan ilgisini sergiledi. 17. yy. boyunca dans müziğinin doğal sınırlandırmaları ve müziğin bir şeyi sadece betimlediği zaman iyi olması fikri nedeniyle, Fransız keman okulunun teknik gelişimi engellendi" (Boyden, 1980: v).

Fransız keman okulu tekniklerinin, Avrupa'daki yaygın kullanımına rağmen, 17. yy.ın sonlarına doğru İtalya'da Sonat formunun geliştirilmesi, İtalyan kemancıları, yeni teknik ihtiyaçlar ile karşı karşıya bıraktı. Bu yeni müzik formu, hem sağ hem sol el için yeni teknikler gelişmesi açısından çok büyük bir öneme sahipti. Keman tutuşu açısından fark edilen en büyük gelişme, bu form ile daha üst pozisyonların kullanılmasından ve daha çevik bir sol el ihtiyacından dolayı, kemanın boyun hizasına daha yakın tutulmaya başlanmış olmasıdır. F. Geminiani'nin 1751 tarihli kitabındaki kısa açıklamalarından; kemanın köprücük kemiğinin hemen altında tutulması, sol telinin rahatça çalınabilmesi için kemanın hafifçe sağa doğru çevrilmesi ve pozisyon geçişleri esnasında kemanın düşmemesi için kemanın ne aşağı ne yukarı tam düz tutulması gerektiğini anlaşılır.

"Kemanın çenenin altında ve kuyruğun sol tarafında tutulması ilk kez 1761 yılında basılan 'Principes du Violon' adlı kitabında L'Abbe le Fils tarafından

savunulmuştur" (Boyden, 1980: vii).

18. yy.da keman tutuşları hakkında yazan bir diğer önemli isim ise L. Mozart olmuştur. L. Mozart'a göre üç tutuş şekli vardı. Bunları sırasıyla 6. 7. ve 8. şekillerde görebiliriz.



Şekil 6. “Versuch einer gründlichen Violinschule” kitabının ön kapağı olan ilk resim (Mozart, 1765).

Şekil 6, L.Mozart'ın 1751 yılında yazdığı “Versuch einer gründlichen Violinschule” adlı kitabındaki ilk resimdir. L. Mozart'a göre bu resim seyirciler açısından

görünümü hoş ve rahat bir tutuş şeklidir. Göğüs yüksekliğinde olup hafif yana yatırılmıştır. Fakat görünümünün aksine bu tutuş şekli, kemancılar için hızlı ve pozisyon geçişli pasajlar açısından zorlayıcıdır. Bu nedenle bu tür pasajlarda kemancının kemani düşürmemek ve başparmak ile işaret parmağı arasındaki kontrolü sağlamak için çok çalışması gerekir.



Şekil 7. Kemani çene altında tutma pozisyonu (Mozart, 1765: 55).

Şekil 7’de L. Mozart’ın önerdiği keman tutuş şeklini görmekteyiz. Keman boyun hizasında omuzun üzerinde tutulur, çene ise pozisyon değişimli pasajların en zor anlarında bile kemanın hareketsiz kalması için kuyruğun mi teline denk gelen sağ tarafına

sabitlenir.



Şekil 8. Kemanın yanlış tutulduğu pozisyon (Mozart, 1765: 56).

Şekil 8 ise L. Mozart'ın uygunsuz bulduğu kol pozisyonunu anlatır. Resimde, sağ kolun yayı çekerken fazlasıyla bedenden ayrıldığını görürüz. 1787 yılında kitabının üçüncü baskısı yayımlandığında yaptığı eklemelerden birisi de resimde gördüğümüz yanlış tutuştan kaçınmak için kemanın *mi* teline doğru içeriye döndürülmesi gerektiğidir.

L. Mozart ayrıca kemanın salyangoz kısmının ne çok yukarıda, ne de çok aşağıda olması gerektiğini yazıyordu. Kesinlikle göğüs hizasından aşağıda olmamasını ve en uygun seviyenin ağız, en üst seviyenin ise gözler olması gerektiğini vurguluyordu

(Mozart, 1985: 54-58).

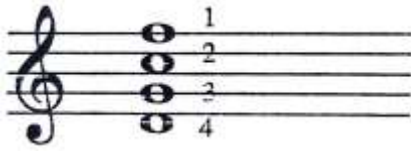
Bazı teorisyenler, kemanın daha emniyetli bir pozisyon olan, çene hizasında kemanın mi teli tarafında sabitlenmesi gerektiği görüşündelerdi. Diğerleri ise L. Mozart'ın birinci resimde çizilmiş olan kemanın düz bir şekilde köprücük kemiğine oturtulduğu, sol el tarafından desteklendiği, sol elin baş parmağı ile işaret parmağının arasında kalan derinin sapa temas etmesine izin verilmediği ve çenenin kemana değmediği pozisyonu seçiyorlardı (Stowell, 2004: 54).

R.Stowell'in yazdıklarından ise, L'Abbe'nin kemana kuşakla boyuna bağlama yöntemini bulmasının yanı sıra, Cupis ile birlikte çenenin kemanın sol tarafına dayalı olması gerektiğini de savunduklarını anlıyoruz (Stowell, 2004: 54).

Bütün bu farklı tutuş tekniklerinden günümüze göre çeşitliliğin çok daha fazla olduğunu görüyoruz. Farklı tutuş teknikleri müzisyenlere, müzik türleri açısından değişik icra seçenekleri sunuyordu.

I.3. Sol El Teknikleri

R. Stowell'in kitabında sol el teknikleri için yazdıklarından ilgi çekici olan, Barok ve Klasik dönem kemancılarının dirseklerini, günümüz kemancılarına göre keman gövdesine daha yakın tutması, bileğin keman sapı ile avuç içinin birbirine değmemesi için, içe doğru döndürülmesi ve başparmak ile işaret parmağı arasında kalan kısmın kemana değmesine izin verilmemesidir. 18. yy.da sol elin keman üzerindeki pozisyonuyla ilgili ilk yazılı formülü, F. Geminiani'nin kitabında görüyoruz.



Şekil 9. Geminiani kavrayışı (Geminiani, 1952: 1).

Bu formül daha sonra L. Mozart da dahil olmak üzere, dönemin müzisyenleri tarafından onaylanmış ve desteklenmiştir. " 'Geminiani tutuşu', genel olarak parmakların teller üstünde düzgün bir kavis oluşturulmasıyla bilek, el, dirsek ve parmakların birinci pozisyonda yerleşimi için düzeltilmesinde 20. yy.a kadar en yaygın kılavuzdu. Buna göre her parmak boğumu ve uçlarının aynı yükseklikten kemana düz basabileceği bir açıda bükülmesi ön görülmüştü" (Stowell, 2004: 56). L. Mozart'ın aşağıdaki yazısından, döneminin teorisyenlerine göre sol el konusunda oldukça açıklayıcı betimlemelerde bulunduğunu görüyoruz.

Keman sapı, başparmak ile işaret parmağı arasında öyle tutulmalıdır ki; işaret parmağı ile başparmağın arasındaki elin perde kısmı, sapa değdirilmeden tutularak işaret parmağının kökü ile baş parmağın üst eklemi arasına dayandırılmalıdır ve bir top gibi bütün elin içine alınmamalıdır. Başparmak fazlasıyla keman sapının üzerine çıkarılmamalıdır. Aksi takdirde kemancıyı, hem teknik açısından hem de sol telinde edineceği ideal ton açısından engellemiş olur (Mozart, 1985: 57).

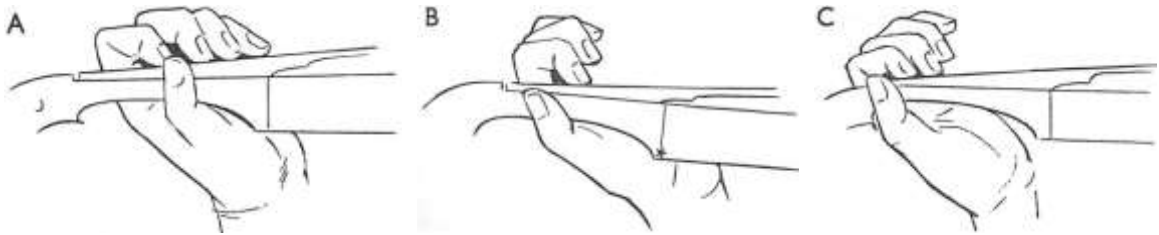
Üstteki alıntının devamına, kitabın 1787 ve 1806 basımlarında önceden yazmış olduğu şu sözler eklenmiştir.

"Başparmak, ikinci ve üçüncü parmağın karşısına doğru ve sonradan yine birinci parmağın karşısına doğru tutulmalıdır. Böylece sol el parmak hareketlerinde daha büyük bir özgürlük kazanmış olunur" L.Mozart bu teknikle parmaklara esneklik kazandırmayı hedeflemiştir (Mozart, 1985: 57).

I.3.1. Pozisyonlar ve Geçişleri

D. D. Boyden'in kitabında bahsettiği ve birçok resimde de gördüğümüz gibi Barok dönem kemanının sapı, günümüz kemanının sapından daha kalındı. Bu nedenle özellikle de sol telinde dördüncü parmağın kullanımı çok zordu. Ayrıca keman telleri bağırsak olduğundan tel geçişlerindeki fark günümüzdeki gibi duyulmuyordu ve boş teller rahatsız edici değildi. Bu unsurlardan dolayı keman gelişimini tamamlayana kadar yaklaşık 1600 ve 1700 yılları arasındaki yüz yıllık süreçte dördüncü parmak yerine boş tel kullanımına devam edildi. Gereklilikten doğan ve boş tel yerine kullanılan dördüncü parmağın kullanım alanları ise nadiren kullanılan çift sesler, hızlı pasajlardı. Bunun dışında sol telinde re bemol, re telinde la bemol, la telinde ise mi bemol yerine kullanılıyordu.

1600 ve 1650 yılları arasında yukarıda bahsettiğimiz çift seslerde başka çıkış yolu olmadığında ikinci veya üçüncü pozisyon kullanılabilirdi. Bunun dışında bu 50 yıllık süreçte çok nadir de olsa altıncı pozisyonun kullanıldığını görüyoruz.



Şekil 10. Sol Babitz'in çizdiği sürünme yöntemiyle pozisyon değiştirme yöntemi (Boyden, 1990: 155).

Bu dönemde çenelik olmadığından ve kemanın boyuna kuşakla bağlanması tekniği henüz gelişmediğinden dolayı pozisyon geçişlerinde sürünme yöntemi kullanılıyordu. Bu yöntemi 10. şekilde görebiliriz. A: iki veya üçüncü pozisyondaki bir el pozisyonu, B: parmaklar telin üzerinde kalırken başparmak pozisyonu hazırlamak amacıyla

birinci pozisyona iner, C: ikinci parmak da biraz başparmaktan biraz da bilekten aldığı destekle birinci pozisyondaki yerini alır (Boyden, 1965: 153-156).

Barok dönemde üst pozisyonların çok kullanılmamasının en önemli nedenlerinden birisi de R. Stowell'in de yazdığı gibi, o dönemde çalınan yaygın Fransız dans müziğidir. Fransız dans müziği yüksek pozisyonlar gerektirmez ve çalınışı rahattır. Zamanla kemanın ve İtalyan Sonat formunun da gelişimiyle, üst pozisyonlara ihtiyaç duyulmaya başlanır. Bu ihtiyaçların üç nedeni L.Mozart çok güzel özetler.

- Gereklilik
- Rahatlık
- Şıklık

En önemli neden gerekliliktir. Çünkü enstrümanların da gelişimiyle zorlaşan keman eserlerinde bazı çift sesler ve figürlerde kullanılması gereken pozisyonlar oluyordu. Diğer nedenler ise eserdeki ton ve renk birliğinin korunması ve eserin içinde dördüncü parmakla yapılması gereken trillerin diğer parmaklarla kolaylaştırılmasını sağlamaktır.

Vivaldi, Geminiani, L.Mozart ve L'Abbe le fils gibi dönemin ünlü kemancı ve bestecileri yedinci ve hatta daha üst pozisyonları bile kullanılırken amatör kemancılar genelde üçüncü ve dördüncü pozisyonları kullanmakla yetiniyordu (Boyden, 1965: 376-378). Ancak unutmamak gerekir ki 1800'lü yıllardan önce kullanılan kısa tuşeli kemanlarda üst pozisyonlarda çalmak entonasyon ve netlik açısından oldukça zor olduğundan kullanımı da yaygın değildi (Stowell, 2004: 57). Günümüzde ikinci pozisyon olarak adlandırılan ve kullanılan pozisyon, 18. yy.da yarım pozisyon olarak adlandırılıyor ve kullanılıyordu. Ayrıca günümüzde kullanılan yarım pozisyon da o dönemde sıkça kullanılıyordu (Boyden, 1965: 376-378).

Dönemin pozisyon geçişlerinden bahsetmek gerekirse, keman yapısı göz

önünde bulundurulması gereken en önemli unsurdur. Kemanın boyuna kuşakla bağlanması tekniğinin 1750'li yıllarda kullanımına başlanmasına kadar pozisyon geçişlerindeki en büyük yükü parmaklar kaldırılıyordu. Bu nedenle pozisyon geçişlerinde genellikle sürünme yöntemi kullanılıyordu. L.Mozart'ın da önerdiği üzere Bu yöntem ile kullanılacak teknikleri dörde ayırılır:

1. Boş tellerin kullanımı esnasında yapılan pozisyon geçişi,
 2. Benzer pasajlar veya sekvensiyonlarda aynı parmakların ve geçişlerin kullanılması,
 3. Tekrarlayan notada yapılan pozisyon geçişi,
 4. Noktalı ritimli figürlerde yayın hafifletilmesi ile yapılan pozisyon geçişi
- (Boyden, 1965: 379).

Bu tekniklerin dışında Geminiani'nin de kendi metodunda yazdığı pozisyon geçiş teknikleri vardı. Bu teknikler dönemin diğer kemancılarına göre bitişik olmaktan ziyade daha aralıklı geçişler içerir. Geminiani, Tessarini ve Corette daha aralıklı pozisyon geçişleri olan teknikleri kullanıyorlardı.

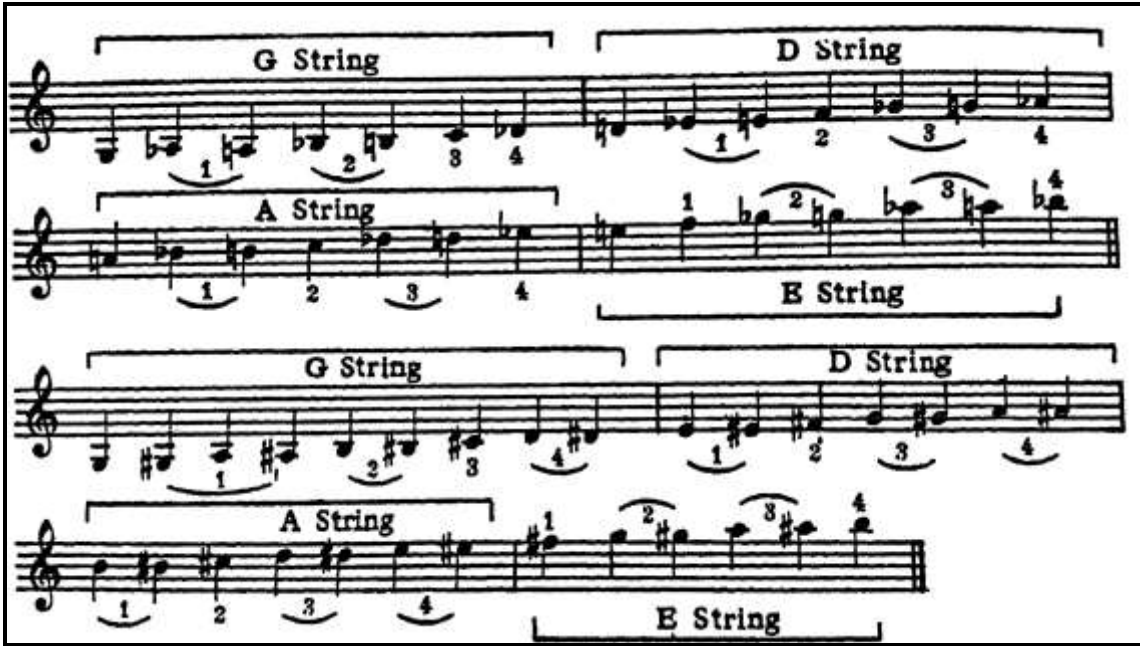
I.3.2. Diyatonik ve Kromatik Gam Parmak Numaraları

Barok dönemde iyi bir entonasyon, parmak numaralandırma özgürlüğü, ton temizliği ve bir çok yay tekniği için gamın önemi ancak 1750'li yıllardan sonra anlaşılmıştır. Bu nedenle Spohr'un üç oktavlı gam sistemi 19. yy.da anlam kazanmıştır. Kromatik gamda ise Geminiani ve L.Mozart'ın parmak kullanım önerilerini görebiliyoruz. İkisini birbirinden ayıran en önemli özellik, Geminiani'nin efsempio (örnek) II 9-13 şeklinde de (şekil 11) görüldüğü gibi kromatik gamda parmak kaydırmaya karşı olması,

L.Mozart'ın ise (şekil 12) karşıt görüşü savunmasıdır.



Şekil 11. F.Geminiani'ye göre kromatik parmaklama yöntemi (Geminiani, 1952: 2).



Şekil 12. L.Mozart'a göre kromatik parmaklama yöntemi (Mozart, 1985: 70).

L.Mozart'ın görüşü yaklaşık iki yüz yıl kadar onay görüp kullanılmasına karşın, C.Flesh 20. yy.ın başlarında Geminiani'nin tekniğini ele alır ve gamlarında

uygulamaya geçirir. Günümüzde C.Flesh'in gam kitabı ve teknikleri halen yaygın olarak kullanılmaktadır.

I.3.3. Vibrato

D.D.Boyden'in araştırmalarında değindiği, 16. yy.da yaşamış müzisyen ve yazar Silvestro Ganassi del Fontego'nun yazılarından, 16. yy.da vibratonun kullanılıyor olduğunu anlıyoruz. O dönemin vibratosu hem yay hem de sol el ile yapılıyordu. Yay ile yapılan vibrato sağ kolun titretilmesi, sol el ile yapılan vibrato ise parmakların tuşede basılıyken ileri geri sallanması ile meydana geliyordu. Vibratonun oluşum nedenini müzisyenlerin enstrümanları ile insan sesini taklit etme isteklerinde arayabiliriz. Fakat o dönemde vibrato günümüzdeki gibi bir süreklilik içerisinde değil aksine nadiren ve bir süsleme olarak kullanılıyordu (Boyden, 1965: 91-92).

17. ve 18. yy.larda vibratonun kullanım alanları hala çok kısıtlıydı ve nadiren kullanılıyordu. Geminiani The Art of Playing on the Violin adlı kitabında vibratonun nasıl yapılacağını detaylı bir şekilde açıklamış ve vibratonun sık kullanılması gerektiğini savunmuştur (Stowell, 2004: 64-65).

"Vibratoyu yapabilmek için, telin üzerinde duran parmağı sıkıca tele bastırmak gerekir, bilek ie ve dışa yavaş ve eşit bir şekilde hareket ettirilmelidir" (Geminiani, 1952: 8).

Geminiani yazdıklarının devamında vibratonun hangi durumlarda yay ile nasıl kullanılacağını ve neden sık kullanılması gerektiğini açıklar fakat bütün bu açıklamalarına rağmen Geminiani'nin kesintisiz vibratoya olan inancından çok az kemancının etkilenmiş olduğunu, genelde uzun ve final notalarında kullanıldığını ve R.Stowell ile diğer günümüz


araştırmacılarının da çalışmalarından çıkan sonuçlarda, vibratonun 19. yy.ın sonlarına dek günümüzdeki kadar yoğun kullanılmadığı görülür.

"Bazen dalgalı kısa bir çizgi ile belirtilen fakat genelde müzisyenin kendisi tarafından esere eklenen vibrato, müziğin nüans, tempo ve karakterine göre uygun hız ve yoğunlukta, genellikle uzun notalar veya eserin final notalarında kullanılıyordu. Bunun yanı sıra bazı etkileyici notaların önemini vurgulamak için de kullanılıyordu, bu durumlar; bir melodi yapısını ifade etmek veya cantabile çalmaya yardımcı olmaktı. Teknik sebeplerden ötürü hem Barok hem de Klasik dönem müzisyenleri tarafından vibratonun farklı etkiler için çeşitli hızlarda yapılabilmesine rağmen oldukça tedbirli kullanılıyordu. Dönemin kullanılan kemanlarına istinaden yapılan vibrato, günümüzdeki gibi koldan değil bilek veya parmaktan yapılıyordu. Bundan dolayı daha küçük ve yoğunluğu daha azdı. Buna rağmen günümüzde kesilmeden yapılan vibratodan daha dikkat çekici olduğu kesindir. 18. yy.ın sonlarına doğru kullanılmaya başlanan çene altı tutuşu sayesinde vibrato daha rahat ve akıcı olmaya başlamıştır" (Stowell, 2004: 65).

L.Mozart da kesintisiz vibratoyu kullanmayan ve vibratonun uzun ve final notalarında yapılması gerektiğini savunan bir müzisyen olmasına rağmen, uzun nota, nüans ve vibrato kombinasyonunu içeren en geniş kapsamlı açıklamaları ile, döneminin diğer müzisyenlerinden ayrılır. L.Mozart'ın vibrato hızının, nüans ve eser hızına göre değişkenlik göstermesi gerektiğini yazar ve bu bağlamda bize üç tane vibrato seçeneği sunar, bunlar; yavaş, hızlanan ve hızlıdır (Boyden, 1965: 388).

17. yy.ın sonları ve 18. yy.ın başlarında Alman kemancıların vibrato için kullandıkları işaret "m" iken, 18. yy.da vibratonun kullanım alanları genişleyince ülkeden ülkeye ve hatta müzisyenden müzisyene kullanılan işaretler değişkenlik göstermiştir.

"18. yy.da vibrato için kullanılan terimlerden bazıları tremolo, Bebung (bazen

Schwebung) ve tremolo veya tremblement serre'dir. Tremblement aynı anda trill anlamına gelse de eserin yapısından o an ne anlama geldiği algılanıyordu. Corrette'in 1782 yılında keman çalma üzerine yazdığı ikinci tezine kadar Fransız müziğinde vibrato için bir terime rastlanmaz. Bu tezde vibrato balancement adı altında geçer. Geminiani yakın/küçük titretme veya İtalyanlar'ın kullandığı geleneksel tremolo terimini kullanır. Geminiani vibrato (tremolo) için kullandığı işaret 'dir. Bu işaret trill işaretine benzer fakat Geminiani trill kullanmak istediği notaların üzerine 'tr' yazarak ikisini birbirinden ayırır. Daha az kullanılan sözcükler flatte ve ondeggiando'dur. Ve vibrato zamanla İtalyanca sözcük olan tremblement yani tremolo sözcüğü yerine kullanılır" (Boyden, 1965: 390).

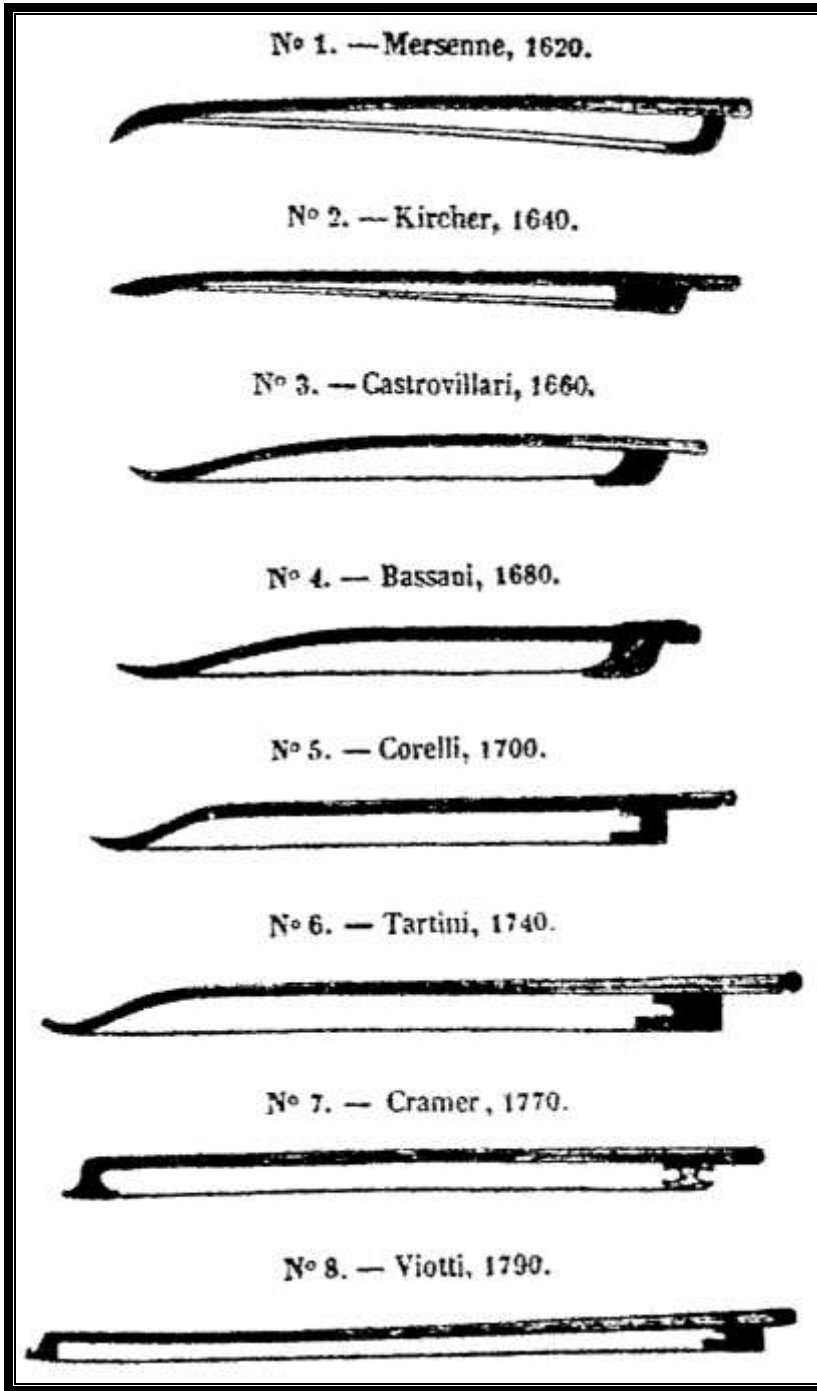
II. BÖLÜM: 17. VE 18. YÜZYILDA KEMAN YAYI

II.1. 17. ve 18. Yüzyılda Kullanılan Keman Yayları ve Yapısal Özellikleri

17. ve 18. yy.da kullanılan yaylarla ilgili kaynaklar, bu dönemde kullanılan kemanlar ile ilgili kaynaklara oranla daha azdır. Ayrıca bu kaynakların doğruluğu da günümüz araştırmacıları tarafından kuşkuyla karşılanmakta ve bütün bilgiler doğrulanmamaktadır.

17. ve 18. yy.'dan günümüze neredeyse hiç yay korunamamış olması nedeniyle, yay gelişimini o dönemin Fransız, İtalyan veya Alman ressamlarının fırçasından çıkan resimlerden, ikonografiler, tezler veya günümüze kalan çok nadir yaylardan anlamaya çalışıyoruz. Kemanların aksine yayların korunamamış olmasının nedenlerinden birisi, o dönemde kemancıların yaylarını sıkça yeni yaylarla değiştirmeleri ve eskilerini atmalarıydı. Atmalarının nedeni yaylarını tamir ettirmelerinin yenisini almak ile aynı maliyette olmasıydı. Diğer bir neden ise günümüzde de kullandığımız F.Tourte modeli yayların 1780'li yıllarda yapılmaya başlanması ile eski tip yayların yerini almış olması ve bunların kullanışsız duruma gelmesidir (Boyden, 1965: 111-115).

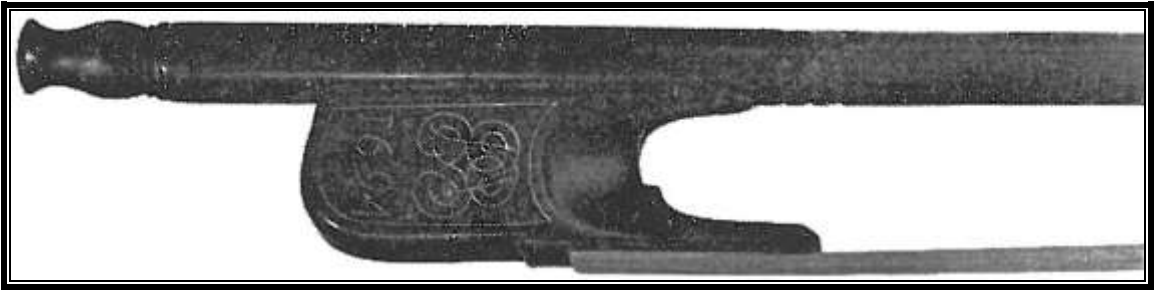
17. yy.dan günümüze kalan kaynaklardan birisi F. J. Fetis'in yay ile ilgili araştırmalarıdır. Şekil 13'te görüldüğü üzere Fetis, 1620 yılından 1790 yılına kadar kullanılan yayları sekize ayırır. Fakat hem D.D.Boyden'e hem de H.S.George'e göre bu yayların hem sıralanış şekli hem de çizimleri kesin doğruluk içermemektedir. Hatta H.S.George, Fetis'in yay ikonografisinde hiç dış bükey yay bulunmadığını, ama günümüze kalan 1750 öncesi yaylarda dışbükeylik bulunduğunu yazar. Maalesef yay araştırmalarında bu tür çelişen fikirlerle karşılaşmak kaçınılmazdır (Boyden, 1965: 324-325).



Şekil 13. F. J. Fetis'in 1864 yılında yazdığı *Anthony Stradivari, the Celebrated Violin-Maker, known by the name of Stradivarius* adlı kitabındaki yay kronolojisi (Boyden, 1965: Plate 35).

Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi İtalyan sonat formunun gelişiminden önce Avrupa genelinde Fransız dans müziğinin hakim olduğu söylenebilir ve Fransız dans müziği yayının bu gün kullanılanıdan daha kısa bir yay olduğu bilinmektedir.

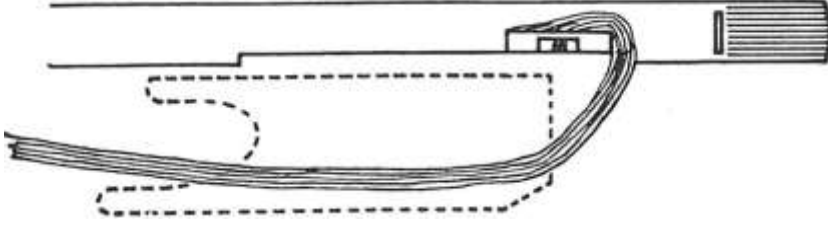
Fransız dans yayının kıl uzunluğu resimlerden anladığımız kadarıyla 35,5 ve 38 cm arasında değişkenlik gösteriyordu. İtalyanlar ise bu uzunluğu zamanla 48 cm'ye kadar uzatmışlardı. Ancak bu uzunluk günümüzde kullanılan yaydan 15 cm'ye yakın daha kısa demektir. Çünkü günümüz yayı 65 cm'ye yakındır. Yay kıllarının sayısı da günümüzdeki gibi 150-200 arasında değil 80-100 arasındaydı. 17. yy.da bazı resimlerde yayların bazılarında topuk görmemize rağmen çıkarılıp takılabilen ilk vidalı sistemin 1694 yılından önce yapıldığına dair elimizde hiç bir bilgi yok. Bu nedenle yaylar gerilip gevşetilemiyor ve belli bir gerginlikte yapılıyorlardı. Bu da oldukça hızlı yıpranmalarına neden oluyordu (Boyden, 1965: 111-15).



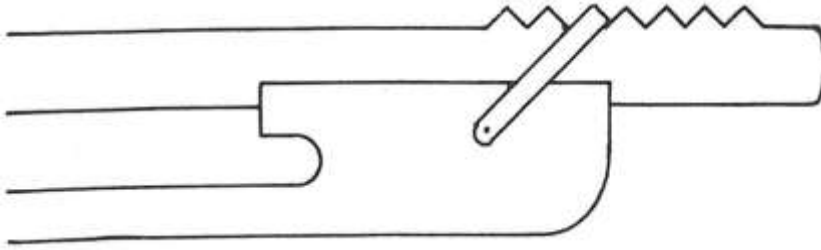
Şekil 14. 1694 yılında vidalı sistemle yapıldığı bilinen en eski yay resmi (Boyden, 1965: Plate 29 (d)).

Yay kökünde kullanılan sistemler aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi gelişmiş ve kullanılmıştır. A şeklinde dişli sistem olan cremaillere sistemini görüyoruz. Bu sistemde yay gerginleştirilmek istendiği kadar dişlinin gerisine çekiliyor gevşetmek için ise öne alınıyordu. 1650 - 1700 yılları arasında kullanılmıştır. B şeklinde klipsli şekil olan "clip-in" modelini görüyoruz. Bu modelde yayın kök kısmı klipsli bir şekilde çıkarılıp

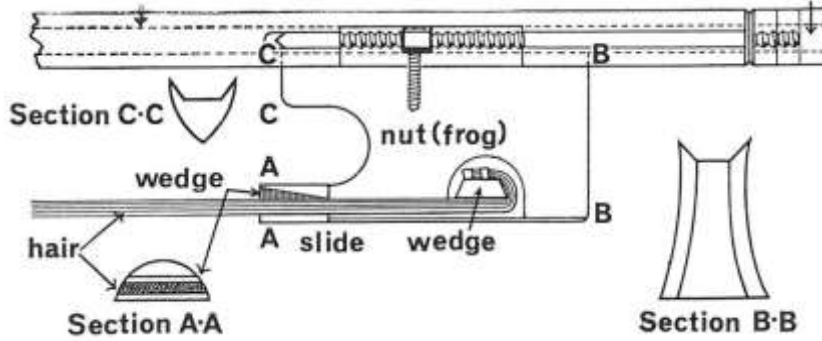
takılabiliyordu. Son şekil vidalı sistemdir ve 17. yy.ın sonlarında icat edilmiştir.



Şekil 15. “Clip-in” de denilen klipsli yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (a)).



Şekil 16. Cremaliere yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (b)).



Şekil 17. Günümüzde kullanılan vidalı yay sistemi (Boyden, 1965: Plate 29 (c)).

17. yy.da yapılan yaylar genelde dış bükey ama nadiren düz de yapılıyordu. Kullanılan ağaçlar brezilya, yılan ağacı ve abanozdu.

Sonuç itibarıyla 17. yy.da yayın gelişimine dair bildiklerimiz; değişik müzik formlarının da ortaya çıkması ile yayın daha uzun yapılmaya başlanması, dış bükeyliğin

azaltılması, daha iyi ağaçların seçilmesi ve güç ile esneklik kazandırılması nedeniyle yapılan şekil değişiklikleridir. En önemli gelişme ise vidalı sistemin geliştirilmiş olmasıdır (Boyden, 1965: 111-115).

Fransızların uzun yay kullanmaya başlamaları 1720'li yıllarda sonat formuna ilgi duymaya başladıklarında gerçekleşir. Bu yıllarda İtalyanlar yay uzunluğunu (kıl ve ağaç dahil) 61 cm'e kadar çıkarırlar ki bu uzunluk günümüz yayından yaklaşık 10 cm kısadır. 18.yy. ortalarında İtalyanlar uzun müzik cümlelerini kesintisiz çalabilmek ve stilleri daha iyi seslendirmek amacıyla günümüz yaylarından bile daha uzun yaylar yaparlar. Örneğin 1744 senesinde 18. şekilde gördüğümüz yayın kıl uzunluğu 71 cm'dir. Bu uzunluk günümüz kıl uzunluğundan oldukça uzundur. 1750'li yıllardan önce resimlerde de gördüğümüz gibi yay genelde ya dışbükey ya da düzdür. Bu modeller yayın ucunun kıla fazla yakın olmasına sebep olurken, sesin de kalitesiz çıkmasına neden oluyordu. Bundan dolayı yayın uç kısmı yayın ağacından uzaklaştırılmak amacı ile oyulmaya başlandı ve yay iç bükeylik kazandı. Böylece yayın turna balığı görünümündeki uç kısmı önce "transitional bow" denilen Tourte yayına geçiş yaylarında olan balta görünümünü, daha sonra da günümüzdeki Tourte modeli görünümünü almaya başladı.

17. yy.dan farklı olarak 18. yy. yaylarında aranan özellikler güç ve hafiflikti. Kullanılan ağaç genelde yılan ağacı olmasına rağmen Pernambuco (Fernanbuk) ağacı da kullanılıyordu. Fernanbuk ağacı Brezilya'da yine kendi adını taşıyan bir eyalette yetişir.



Şekil 18. F. M. Veracini'nin *Sonate accademice* adlı sonatının ön kapağında keman çaldığı resim (Boyden, 1965: Plate 30).

Günümüz yayının birçok ögesini borçlu olduğumuz Tourte yay kılınının sayısını çoğaltılmış ve düz durmaları için kökteki yüzüğü icat etmiştir. Bunların dışında yayın uç ile kök arasındaki ağırlık dengesini sabitleştirmiş ve yayı günümüzde kullanılan yaklaşık 75 cm olan son uzunluğuna getirmiştir. Ayrıca yayın ağacını pernambuco ağacı olarak sabitleştirmiştir (Boyden, 1965: 324-328).

II.2 Yay Tutuş Teknikleri

17. yy.da kemanın genelde kullanıldığı alan Fransız dans müzikleridir. Bu durum özellikle Fransa'da uzun bir süre varlığını koruduğu için, yay tutuş teknikleri de

Fransız dans müziğinden en az keman tutuş teknikleri kadar etkilenmiştir. Zamanla F. Geminiani, G. Muffat gibi dönemin müzisyen ve teorisyenleri tarafından da kullanılan 'French Bow' ('Fransız yay tutuşu') terimi ortaya çıkmıştır.

Fransız dans müziğinde dönemin kısa ve dış bükey yayları kullanılırdı. " 17. yy.da genelde kullanılan kısa yay kökte tutuluyordu" (Dell'olio, 2009: 25).

"Fransız müzisyenler yayı başparmakları ile kılların altında tutarlardı ilk üç parmak yayın üzerindeyken aralarından en küçük olanı yayın müzisyene yakın olan kısmını sağlamlaştırırdı. Fransızlar yayın gerginliğini başparmakları ile ayarlarlardı" (Dell'olio, 2009: 23).

Buna benzer bir alıntıyı da H. Saint-George'un 'The Bow, Its History, Manufacture and Use' adlı kitabında görüyoruz. Alıntı, keman için bilinen ilk İngiliz metodu olan John Playford'un 1654 yılında basılan " An Introduction to the Skill of Musick, in Three Books," adlı üç ciltlik kitabın ikincisinde yer alır. "Yay sağ elde, başparmağın sonu ile üç parmak arasında tutulur, başparmak kökte ve yay kılınının üzerindedir, diğer üç parmak ise yayın üzerindedir. Böylece sabitleştirilen yayınız ile ayrı ayrı her telde net ve açık bir ses ile eşit yay çekebilirsiniz" (Saint-George, 1896: 109). Yukarıdaki alıntı 'Fransız' yay tutuş tekniğinin tüm Avrupa üzerindeki etkisini tahmin etmemizi olası kılıyor. D.D.Boyden'e göre, 'Fransız' yay tutuş tekniği Fransa ve İtalya'nın yanı sıra başka ülkelerde de kullanılıyordu. Ancak, İtalya'da 17. yy.ın sonlarına doğru kullanımı azalarak zamanla kullanımından vazgeçilmiştir. Fransa'da ise İtalyan sonat formunun yaygınlaşmasına denk gelen 1720'li yıllara kadar kullanılmıştır.

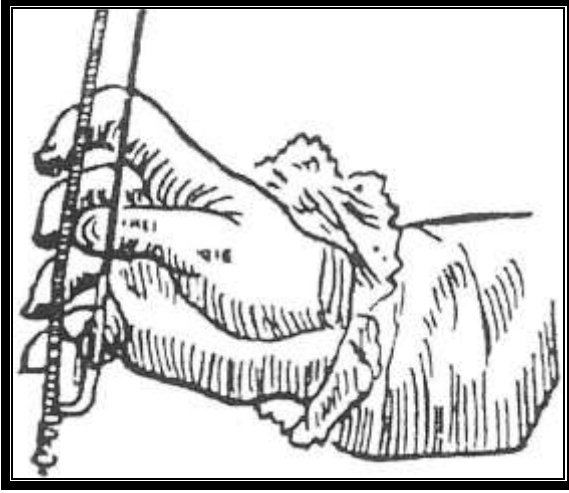
Keman tutuş teknikleri ile ilgili ve bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi, 17. yy.ın sonunda İtalya'da İtalyan Sonat formunun yaygınlaşmasından dolayı, müziğin ihtiyaçları değişmiş ve böylece yaylar daha uzun ve ağırlık dengesi eşit hale getirilmiştir.

Bu gelişmelerin yanına ek olarak yaya, tahminen yine Tourte ailesinin üyeleri tarafından gerilip gevşetilmesini sağlayan vidalı sistem ve yüzük sistemi eklenmiştir.

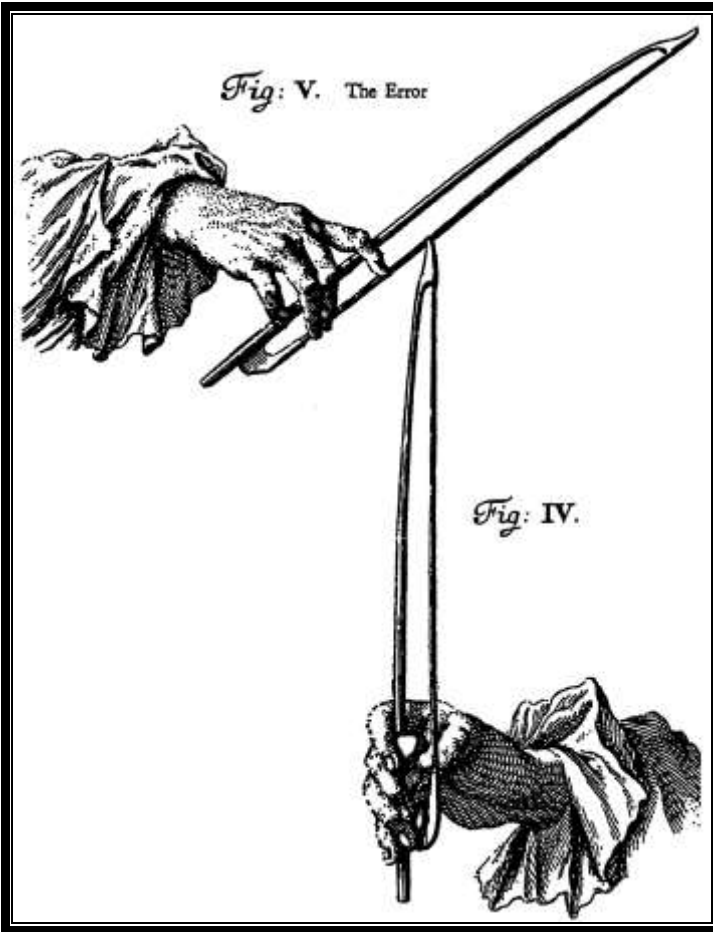
17. yy.ın başlarında kullanılan kısa yaylar kökte tutulurken, 18. yy.da uzun yayların yapılmaya başlanması ile sol el kökten biraz daha yukarıya doğru kaydırıldı F. Geminiani'ye göre yay kökün tam üstünde değil, yanında tutularak, yay ucundan itibaren parmakların sonrasında kalan kısma kadar itilmelidir. Eğer yay, modern yay tutuşundaki gibi kökün üstünde değil de kökün biraz daha üstünde tutulur ise, yay tam köke kadar kullanılabilir (Dell'olio, 2009: 25-26).

F. Geminiani'nin kitabına D.D.Boyden'in yazdığı önsözde ve kitabın içinde F. Geminiani'nin, 'Fransız' yay tutuşunda birçok unsura karşı geldiği ve bunlardan en önemlisinin ise başparmağın yay ile ağacın arasına konması gerektiğini düşündüğü, açıkça belirtilmiştir. Ayrıca Şekil 19'da görüldüğü üzere ona göre İtalyan tutuşundaki gibi başparmak dışında kalan dört parmağın da yayın üzerinde durması gerekirdi. F. Geminiani, işaret parmağının yayı birinci boğumu ile tutması gerektiğini, tonun da işaret parmağı ile elde edildiğini ve nüansların da bu parmak ile yapılması gerektiğini savunan kemancı ve teorisyenlerden biriydi. " ses rengi ve nüans çeşitliliği için yay baskısının direk tellere uygulanması, tüm kol ve el ağırlığının uygulandığı modern metottan oldukça farklıydı. Barok dönemde yay ile tele yapılan baskı aracı sadece işaret parmağı idi" (Stowell, 2004: 75).

L. Mozart kitabında, F. Geminiani ve diğer teorisyenlere göre yay tutuşu ile ilgili teknik, nüans ve ideal ton açısından daha detaylı eklemeler yapılmıştır. İdeal yay tutuşu ve yanlış yay tutuşunu gösteren resimde (Şekil 20) F. Geminiani'de olduğu gibi başparmağın kıl ve ağaç arasına alındığını görürüz.



Şekil 19. G.Matte'nin *An Abstract of the History of Violin Bowing and its Impact Upon Performance: With Video Tape Illustrations of Bowing Technique in Selected Musical Exemples* adlı kitabındaki İtalyan yay tutuşu (Dell'olio, 2009: 25).



Şekil 20. G.Matte'nin *An Abstract of the History of Violin Bowing and its Impact Upon Performance: With Video Tape Illustrations of Bowing Technique in Selected Musical Exemples* adlı kitabındaki doğru ve yanlış yay tutuşları (Dell'olio, 2009: 28).

Ancak F. Geminiani'den farklı olarak L.Mozart, işaret parmağının yayın üzerine, orta boğuma hatta biraz daha gerisine denk gelecek şekilde bu parmağın diğer parmaklardan çok ayrılmasının eli sertleştireceğini yazarak, diğer parmaklara yakın durmasını önermektedir. Bunların yanı sıra serçe parmağın her zaman yayın üzerinde olması gerektiğini ve gücün onun sayesinde ayarlanabileceğini yazar. L. Mozart aldığı kısa notlarda yayı nasıl kullanmak gerektiğini de öneriler şeklinde sıralamıştır:

Birincisi, yayın kullanımında yayın ağaç kısmının neden olduğu istenmeyen rengin ortaya çıkmaması için, yayın yatay değil daha düz konumda tutulması, ikincisi yay hareketlerinin tüm kol ile değil daha çok bilek ve dirsek ile yapılması, üçüncüsü bileğin doğanın dışında gereksiz hareketler yapmaması ve işaret parmağının ton kontrolünde en etkin rol oynaması, dördüncüsü de yay hareketlerinin ani ve keskin hareketler içermemesi ve yayın ne tuşeye ne de eşiğe gereğinden fazla yaklaşmaması yoluyla kemancının daha çok eşiğe yakın bir noktada iyi bir ton arayışında olmasıdır (Mozart, 1985: 60).

Sağ elin yaya yerleştirilme konusu 19. yüzyıla kadar değişkenlikler gösterirken, L. Mozart'ın kitabında da gördüğümüz gibi bazı teorisyenler sağ dirsek ve bileğin konumları hakkında da detaylara iniyordu.

L. Mozart, J. de Herrando ve L'Abbe le Fils modern yay tutuşundan oldukça farklı olan İtalyan yay tutuşu hakkında görüş bildirmişlerdir. Ön kol, dirsek, bilek ve el gibi yaya daha yakın olan kol kısımlarının, önceki tutuşlara göre daha aktif olmasını önermişlerdir. Parmaklar ve bilek rahat olup ön kol yay çekişlerinde aktif rol oynamalıydı. Arka kol ise sadece geniş yay hareketlerine katılmalıydı. Dirseğin konumundan bahsedilecek olursa, 19. yy.daki kadar olmasa da mümkün olduğunca bedene yakın tutulduğunu görürüz (Dell'olio, 2009: 26).

L'Abbe le Fils'in yay tutuş teorisi günümüzde kullanılan tutuşa en yakın

olanıydı.

L'Abbe le Fils, 1761'de basılan 'Principes du violon' adlı kitabında yayın tam kökünden tutulması gerektiğini savunuyordu. Bu sav, yayın kökten biraz daha yukarıda tutulması gerektiğini savunan F. Gemianini, L. Mozart ve M. Correte'in düşüncesinden oldukça farklıydı. L'Abbe le Fils'in önerdiği bu tutuş ile müzikteki dışavurumcu özellikler daha iyi sağlanabiliyordu. Bu nedenle 18. yy.ın sonlarına doğru kabul görmüştü. L'Abbe le Fils, işaret parmağının yayı ikinci boğumu ile tutmasını ve ele tam kontrol sağlaması için diğer parmaklardan daha ayrı durması gerektiğini yazar. Başparmak orta parmağın tam karşısına yerleştirilmeli ve yayın ağırlığını taşımalıdır. Serçe parmağın ucu ise yaya destek vermelidir. Böylece yay çekilirken elin kontrolü artar ve şık yay stilleri için denge sağlanır. Genel olarak İtalyan müzisyenler, zaman içerisinde bu ilerletilmiş yay tutuşuna elin kökte tutulması haricinde ikna olmuşlardır (Dell'olio, 2009: 51).

Yay tutuşunda bu tür ilerlemeler, 18. yy.ın müzikal gelişimi için önemli rol oynayan renk ve nüans gelişimini kolaylaştırmıştır. Bu gelişimleri sağlayan en önemli öncülerden biri L. Mozart bir diğeri ise F. Geminiani olmuştur.

II.3. 19. Yüzyıl Öncesi Kullanılan Sağ El Teknikleri

II.3.1. Bağlı Yaylar (Legato)

17. yy.ın başlarında kullanılan yayın kısa Fransız dans yayı olmasından dolayı, eserler genelde ayrı yay tekniği olan çek it tekniğine göre çalınıyordu. Fakat zamanla oldukça hızlı olan Lombard ritimli eserlerde notalar birbirine bağlanıp bağlı şekilde çalınmaya da başladı. 1592'de Richardo Rogniono iki notayı tek yayda bağlamaktan bahseder. Zamanla onun oğlu Francesco Rognoni 1620'de örnekler vererek bir yayda onbeş

notaya kadar bağ kullanılabileceğine değinir. Ayrıca bağlı yay için lireggiare terimini kullanır (Boyden, 1965: 163-165). 1619 yılında ise İtalyan besteci Gabriel Usper dört notayı bir yayda bağlı çalmak için ligate terimini kullanır (Dell'olio, 2009: 55).

Yüzyıl ilerledikçe, yay yapısı değişip uzadıkça, iyi müzisyenler için bağ kullanımı daha sık görülen bir durum halini alır. Öyle ki çek kuralında bahsedilen durumlarda bağın yazılmadığı fakat müzisyenler tarafından otomatik olarak kullanıldığı bilinir. 18. yy.ın ortalarından itibaren artık yazılı olarak da yirmi dört veya otuz altı notanın bağlı olduğu yaylar kullanılır (Boyden, 1965: 407).

II.3.2. Staccato

Yay teknikleri ile ilgilenen Barok ve günümüz araştırmacılarının yazdıklarını incelediğimizde staccato tekniği ile ilgili en önemli ortak noktanın bu tekniğin notaları ayırarak yapılması gerektiğinde hem fikir olmalarıdır. Fakat Barok dönemde ve günümüzde aynı isim altında kullanılan yay teknikleri o dönemden bu yana oldukça değişkenlik göstermiştir. Hatta dönemin kendi müzisyenleri tarafından da farklı şekilde icra edilmiş ve icrası anlatılmıştır.

"Staccato staccare sözcüğünden gelir ki bu sözcük de destaccare sözcüğünün kısaltılmış versiyonu olup anlamı ayrı demektir" (Dell'olio, 2009: 57). Bu tekniğin kullanımında, dönemin müzisyenleri arasındaki en büyük fark, bazı müzisyenler tarafından telde (yatay), bazı müzisyenler tarafından ise havadan (dikey), yapılmasıydı.

Tourte öncesi yayların ağırlık dengesi günümüzden daha farklıydı ve daha kısalardı. Bu özelliklerinden dolayı çekilip itilen yayın duyuluşu birbirinden farklıydı ve ister istemez arada boşluk oluşuyordu.

17. yy.da oluşan bu boşluktan daha da fazla ayrı yani non-legato çalınması gerektiğinde notalar o dönemde birbirine oldukça yakın anlam taşıyan staccato veya spiccato terimleri ile gösteriliyordu veya notaların üzerinde nokta (·) veya düz çizgi (') ile belirtiliyordu. Staccatoyu ifade eden nokta ve çizgi işaretleri profesyonel müzisyenler için eserlerde 1675 yılından sonra kullanılmaya başlanmıştır (Boyden, 1965: 263).

18. yy. staccatosu o dönemde meydana gelen yay arası boşluklardan daha büyük boşluk bırakılması ile meydana geliyor ve notalar arası nefes formunu alıyordu. Müzisyenlerin çoğunluğu yavaş tempolarda yayı telden kaldırarak yaparken, hızlı tempolu eserlerde tel üzerinde yapıyorlardı. Hızlı tempolarda yay ucunda günümüzdeki spiccatoyu andıran bir sunum şekliyle yapılıyor, yavaş tempolarda ise yayın köke yakın kısmında kuru bir aksan duygusu ile yay ayrı çalınarak yapılıyordu. Ancak günümüzdeki keskin ataklı modern staccato duygusunu vermiyordu (Stowell, 1990: 168).

Staccato aynı anda bağ içerisinde de kullanılabilir ve adına bağlı staccato deniliyordu. O dönemde kullanılan bağlı staccato Boyden'in de kitabında belirtip örneklendirdiği gibi 17. yy.ın ortalarına dek günümüzdeki hızlı staccatodan ziyade orta veya yavaş tempolu eserlerde bir yay içerisindeki notaları ayırmak için kullanılıyordu. Esere ve temposuna göre yay kaldırılarak havadan veya telde yapılıyordu.

II.3.3. Viotti Yayı

Viotti yayı olarak adlandırılan ve bağlı staccato tekniği ile bağlantısı olan bu teknik, Viotti ve onun taklitçileri tarafından sıkça kullanılan bir tekniktir. Genelde Viotti'nin konçertolarında karşımıza çıkar (Stowell, 1990: 175 – 176).



Şekil 21. Viotti yayı örneği (Stowell, 1990: 175).

18. yy.da Viotti yay tekniğine diğer bestecilerin eserlerinde nadir olarak rastlanmakla birlikte, müzisyenler bu yay tekniğini biliyor ve bağları görmelerine gerek kalmadan icra edebiliyorlardı. Ayrıca bu teknik erken 18. yy. yayı ile yapısından dolayı daha rahat çalınabiliyordu (Dell'olio, 2009: 60).

II.3.4. Bağlı Tremolo

Bağlı tremolo tekniğinin 18. yy.da yaygın olarak kullanılmasına rağmen detaylı açıklaması azdır.

Bu detaylı açıklamalardan birisini 1779 yılında Bailleux yapmış ve bağlı tremoloya balans adını vermiştir. Ona göre İtalyanlar'ın tremolo adı verdiği bu yay tekniği, kilise orgunun meydana getirdiği titrek efektin aynısıdır. Sesler aynı ritm ve aynı notalardır, birbirlerine bağlılardır ve yay telden kaldırılmadan bağlı bir şekilde çalınırlar. Bir bakıma bağlı staccatoya benzer fakat esere göre bağlı veya staccato çalınabilir. Notaların altında nokta olunca bağlı staccatoyu, olmayınca da legato çalınması gerektiğini ifade eder.



Şekil 22. Bağlı tremolo yayı örneği (Stowell, 2004: 176).

II.3.5. Portato

Portato yayı bağılı tremoloya benzer ancak farkı, sadece nota tekrarında değil değişik notaların birleşiminde de kullanılıyor olmasıdır. Orta veya yavaş tempolarda kullanılır. Nota tekrarı olan durum genelde kemanın eşlik pozisyonunda bulunduğu zamandır. Tempo yine orta veya yavaştır (Boyden, 1965: 423-424).

Portato yapılırken yay durdurulmaz, sadece kol ile yavaşça baskı uygulanıp rahatlatılır (Stowell, 1990: 176).

II.3.6. Ondeggiando, Bariolage

Her iki yay tekniğinin de 18. yy.da kullanılmış olmasına rağmen yapılan teknik açıklamaları az ve çok açıklayıcı değildir. İkisinin de ortak notası iki bitişik tel arasında icra ediliyor olmasıdır.

Ondeggiando için aynı anda Ondule terimi de kullanılmıştır. Anlamı dalgalanmaktır. Tekniğine baktığımızda anlamını taşımaktadır çünkü iki tel arasında bilekle yapılır ve dalgalanma hareketini andırır. Tek telde çalınabilecekken notalar iki tele ayrılır ve o teller arasında yumuşak bir şekilde çalınır.



Şekil 23. Ondeggiando yayı örneği (Stowell, 2004: 172).

Bariolage kelimesinin anlamı Fransızcadır ve farklı renklerin birleşimidir. Ondeggiandodan farkı bir telin açık bir telin ise kapalı yani parmak basılı olmasıdır. Açık tel ve basılı telin rengi birbirinden farklıdır ve bu da adı gibi farklı renk birleşimleri yaratır.



Şekil 24. Bariolage yayı örneği (Stowell, 2004: 172).

Her iki yay tekniği de bağlı veya bağısız olarak çalınabilir. Bu eserin stili ve ihtiyaçlarına bağlıdır (Boyden, 1965: 265-266).

II.3.7. Arpeggiando, Batterie

Bu tekniklerin de bir arada yazılmasının nedeni her ikisinin de akkorlarla ilgili olmalarından kaynaklanır.

Pepina Dell'olio'nun tezinde de belirttiği gibi bu yay teknikleri Barok dönemde karşımıza oldukça sık çıkar ve akkorların farklı bağ ve bağısız yay teknikleriyle çalınması ile meydana gelir. Arpeggiando tekniğinin en güzel örneğini Wather'in Scherzi eserinde görüyoruz.



Şekil 25. J. J. Walther'in *Scherzi da violinosolo con il Basso continuo* adlı eserinden Arpeggiando yay tekniği (Boyden, 1965: 268).

Walther bu yaya " arpeggiando con arcate sciolte" yani bağısız arpej adını vermiştir. Bu yay tekniğı bağılı veya bağısız da kullanılabilir ve bir çok tel kombinasyon şekli vardır.

Batterie'yi arpeggiando tekniğinden ayıran özelliğı J.J.Rousseau müzik sözlüğünde açıklamıştır. Bu fark notaların yine arpej kombinasyonları üzerine kurulu olması fakat tamamen bağısız çalınmasıdır (Boyden, 1965: 406).

II.3.8. Col legno

Col legno tekniğı ile 17. yy.ın başlarında karşılaşırız. İngiliz besteci ve müzisyen olan Tobias Hume'un 1605 tarihli 'The First Part of Ayres' adlı eserinde çift seslerin altında 'Hark, Hark' terimi ile Col legno tekniğini kullanmış ve bu notaların yayın arka kısmı ile tele vurularak çalınması gerektiğini belirtmiştir (Boyden, 1965: 172).

Bu teknik yayın ağacının tele vurulması ile elde edilir. Bu sayede vurmali çalgılar efekti elde edilir.

II.3.9. Pizzicato

Pizzicato terimi o dönemde kullanılmıyor olsa da bu tekniğın 16. yy.dan beri kullanıldığı tahmin edilir. Bunun nedeni kemanların dönemin lavta ve gitarlarını taklit etmesidir. Ganassi pizzicatodan 'percotere la corda' yani teli çekmek diye bahseder. Bu da bize 16. yy.da pizzicatonun kullanıldığını gösterir (Boyden, 1965: 84).

1624 senesinde C. Monteverdi "Combattimento" adlı eserinde nasıl yapacaklarını da izah ederek belirli yerlerde müzisyenlerden pizzicato kullanmalarını ister

(Boyden, 1965: 129). C.Farina gibi dönemin başka müzisyen ve bestecileri pizzicatoyu kemanı koltuklarının altında gitar gibi tutarak yapmalarını da öneriyorlardı (Boyden, 1965: 172). Sol el ile yapılan pizzicato önceleri sadece boş tel ile yapılıyordu. Bu teknik de ancak 17. yy.ın sonlarına doğru gelişmeye başlamış ve ancak 18. yy.da tam oturmuştur (Boyden, 1965: 278).

SONUÇ

17. ve 18. yy.da keman çalma teknikleri başlıklı bu tez çalışmasında Barok dönem keman ve yayının fiziksel özellikleri, bu özelliklerinin hangi doğrultuda hangi durumlardan etkilenecek geliştiği ve bu özelliklerin keman çalma tekniklerine olan etkileri incelenmiştir.

Bu etkileşimleri sadece tek taraflı olarak algılamak yanlış olacaktır. Tarih kendi içinde evrildikçe bütün sanat kollarında kendi etkilerini yansıtmıştır. Bu kollardan birisinin müzik olduğunu göz önünde bulunduracak olursak öncelikle müziğin kendi içinde evrildiğine ve geliştiğine tanık oluruz. Bu gelişmeler sadece keman değil müzikteki bütün enstrümanlara yansımıştır. Müziğin yeni ihtiyaçlarına göre enstrümanların şekilleri değişmiş ve hatta yeni enstrümanlar meydana gelmiştir. Zira günümüzde bu gelişmeleri hala görmek mümkündür.

Müziğin ihtiyaçlarına göre gelişen enstrüman, müzisyenleri yeni enstrümanlarına uyum sağlamaya zorunlu kılar. Bu nedenle de yeni çalma teknikleri meydana gelir. Bir başka açıdan da bakacak olursak eski enstrümanların müzisyenlerin yeni tekniklerine uyum sağlayamadığı noktalar olduğunu da görürüz. Bu nedenle ilk cümlelerde de yer aldığı gibi bütün değişimler birbirleri ile etkileşim halinde ilerlemiştir; bazen paralel bazen de birbirlerine öncü olarak.

Enstrüman dediğimizde bütün değişimlerin hemen bir anda yapılmadığını aksine kademe kademe yapıldığını görülür. Tezde bu aşamalar sırasıyla aktarılmıştır. Teknik aksamlarından ebatlarına kadar müziğin ve müzisyenlerin ihtiyaçlarına göre değişimler meydana gelmiş ve böylece keman ve yayında günümüz standartına varılmıştır.

Bu tezde yapılan araştırmalarda kullanılan kaynaklar, yazılan bu süreçler

hakkında hem fikirdir fakat dönemseller kaynakların kısıtlı olmasından dolayı o dönemde kullanılan teknik işaretler ve terimlerden bazıları günümüzde hala teorisyenler tarafından tartışma konusudur. Bunun nedeni bir terimin veya işaretin birden fazla amaç için kullanılıyor olması veya bir terimin zaman içerisinde kullanıldığı anlamdan başka bir anlam için kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Asıl sorun bu terim veya işaretlerin kavram değişikliğinin hangi tarihlerde yapılmış olduğunun bilinmemesidir. Bütün bunların yanı sıra Avrupa içerisinde kullanılan bu terim ve işaretlerin anlamlarının ülkeden ülkeye değiştiği gerçeği de göz önünde tutulmalıdır. Teorisyenlerin aynı konularda farklı görüşleri savunmaları da bu nedenlerden kaynaklanmaktadır. Karşıt görüşleri mümkün olduğunca aza indirmek amacıyla tezde aynı fikri taşıyan ana fikirlere yer verilmiştir. Örnek vermek gerekirse “tremolo” terimi bile bir tez konusu olabilecek kadar teorisyenlerin üzerinde çok tartıştıkları oldukça geniş bir konudur.

Amaç bu tezin ileride Barok dönem keman müziği ile ilgilenmek isteyebilecek olan müzisyenlere bir el kitabı olmasıdır. Bu nedenle o dönemle ilgili bir kemancının karşısına çıkabilecek teknik problemlerin çözümü ile ilgilenilmiştir. Bu problemlerin anlaşılabilmesi için önce keman ve yayının yapısı incelenmiş ve sonradan tutuş ve detaylı tekniklere değinilmiştir. Kemanın ve yayının fiziksel özelliklerinin açıklanması bir yandan da o dönemde elde edilen ve bunun için üzerine yoğunlaşılması gereken tonun daha iyi kavranmasını sağlamıştır. Tabii ki tonun elde edilebilmesi için sadece enstrumanın fiziki özelliklerini bilmek yetmez. O dönemde kullanılan parmak duateleri (numaraları) veya yay kullanımını da bilmek gerekir. Yayla ilgili araştırılan başlıklar özellikle günümüzde ve Barok dönemde adı aynı geçen ama farklı amaçlar için kullanılanlardır. Müzisyenler için sıklıkla sorun yaratan bu karışıklıkların netleşmesi adına incelenmişlerdir. Teorisyenler tarafından bu konularda en sık başvurulan kaynaklar F.Geminiani “The art of playing on

the violin” ve L.Mozart'ın “A Tretaise on the Fundamental Principles of Violin Playing” adlı kitabıdır. Bu tezde de diğerkullanılan kaynakların dışında, hem bu iki kaynağı hem de o kaynaklara başvuran ve onları yorumlayan teorisyenlerin kaynaklarına başvurulmuş ve incelenmiştir. Bu incelemeler ışığında Fransa ve İtalya'daki kemancıların ne kadar farklı teknik problemlere sahip olduğunu, kimin kimden hangi konularda ne kadar etkilendiğini ve her iki ülkenin müzik eserlerinin ne kadar farklı yorumlanması gerektiğinin anlaşılması sağlanmaya çalışılmıştır. Bu farkların anlaşılmasının dışında tarihsel olarak Fransız ve İtalyan enstrumanlarının hangi nedenlerden dolayı ne kadar gelişim gösterdiği veya gösteremediği de incelenmiştir. Bu konuda İtalyanlar'ın daha hızlı ilerleme kaydettiklerini söylemek kesinlikle yanlış olmaz. Fakat bunun nedenini yapımcılardan çok bestecilerin eserlerinin gelişimlerinde aramak daha doğru olur. Keza İtalya'daki sonat formunun keman gelişimi için ne kadar önemli olduğuna geniş ölçüde değinilmiştir. İtalya'daki bu gelişmelerin sadece sonat formu ile sınırlı kalmadığı söylenmelidir çünkü onun dışında Konçerto ve Opera gibi diğerkon önemli formlar da yaklaşık aynı dönemlerde meydana gelmiş ve icra edilmeye başlanmıştır. Bu da kemanın bulunduğu alanları genişletmiş ve müzikte vazgeçilemez bir enstruman olmaya doğru itmiştir. Zamanla özellikle Fransız ve diğerkon ülkelerin müzisyenleri de gelişime açık hale gelmiş ve böylece İtalyan müziği ve dolayısıyla da tekniklerinden etkilenmişlerdir.

Bütün bu gelişmelerin sonucunda keman ve yayı bu günkü halini almıştır. Teknik gelişmeler ise günümüzde de devam etmektedir. Tezde incelenen Barok dönem keman ve yayının gelişmeleri ile teknik gelişimleri günümüz keman ve yay tekniklerine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

Boyden, D. David (1965), *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London: Oxford University Press.

Boyden, D. David, “*The Violin Bow in the 18th Century*”,

Early Music, Vol. 8, No. 2, Keyboard Issue 2, (Ap., 1980), pp. 199-212, London: Oxford University Press.

Donington, Robert (1963), *The Interpretation of Early Music*, London: Faber and Faber, Limited.

Geminiani, Francesco (1952), *The Art of Playing on the Violin*, (Çev. D.D.Boyden) London: Oxford University Press.

İlyasoğlu, Evin (1996), *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mozart, Leopold (1985), *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, (Çev. Editha Knocker) London: Oxford University Press.

Saint-George, Henry (1896), *The Bow, Its History, Manufacture and Use*, London: E.Shore and Co.

Stowell, Robin (1990), *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press.

Stowell, Robin (2004), *The Early Violin and Viola A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tapie, Victor-Lucien (2011), *Barok*, (Çev. Işık Ergüden) Ankara: Presses Universitaires de France.