

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ



**VİYOLONSELDE YAY TUTUŞ TEKNİĞİ VE TEMEL  
YAY TEKNİKLERİ: LEGATO, DETASHE, STACCATO  
VE SPİCCATO' NUN İNCELENMESİ**

TANJU ARABOĞLU

TEZ DANIŞMANI


DOÇ. AMİN BAY SAPAYEV

EDİRNE

2011

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

TANJU ARABOĞLU tarafından hazırlanan **VİYOLONSELDE YAY TUTUŞ TEKNİĞİ VE TEMEL YAY TEKNİKLERİ; LEGATO, DETASHE, STACCATO VE SPICCATO'NUN İNCELENMESİ** Konulu **SANATTA YETERLİLİK** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 29.-30. maddeleri uyarınca **18.05.2011 Çarşamba** günü saat **11.30**'da yapılmış olup, tezin\* ..... *Kabul edilmesine* ..... **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Süleyman Sırrı GÜNER	<i>Kabul edilmesine</i>	
Prof. Eldar İSKENDEROV	<i>Kabul edilmesine</i>	
Doç.Dr. Yuri SEMENOV	<i>Kabul edilmesine</i>	
Doç. Aminbay SAPAYEV Danışman	<i>Kabul edilmesine</i>	
Yrd. Doç. Şükrü Öner DİNÇ	<i>Kabul edilmesine</i>	

\* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında “Kabul Edilmesine /Reddine” seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	400037
Yazar Adı / Soyadı	Tanju Araboğlu
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 24661677470
Telefon / Cep Telefonu	0284 235 7497 0506 381 6797
e-Posta	tanjuaraboglu@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri; Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato' nun İncelenmesi
Tezin Tercümesi	Cello Bow Hold Technique and Basic Bowing Techniques; The analysis of Legato, Detashe, Staccato and Spiccato
Konu Başlıkları	Müzik
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Viyolonsel Sanat Dalı
Tez Türü	Sanatta Yeterlilik
Yılı	2011
Sayfa	119
Tez Danışmanları	Doç. Aminbay Sapayev
Dizin Terimleri	Yaylı çalgılar=String instruments Viyolonsel=Violoncello Müzik=Music Yay teknikleri=Bow techniques
Önerilen Dizin Terimleri	Legato, Detashe, Staccato, Spiccato
Yayımlama İzni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimize ilgili fikri mülkiyet haklarımız saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

23.05.2011

İmza:.....

Yazdır

## TEŞEKKÜR

Viyolonsel eğitiminde kullanılan temel yay tekniklerinin, doğru pozisyonun araştırılarak incelenmesi ve uygulamaların ortaya konulması viyolonsel eğitimine katkıda bulunması bakımından önem taşıyacağı ve karşılaşılan problemlerin aşılmasında yol gösterici olacağı düşünülen bu tezin hazırlanmasında deneyimlerinden ve çok değerli bilgilerinden yararlandığım danışmanım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Doç. Aminbay SAPAYEV'e, T.Ü. Konservatuar Müdürü ve Müzik Bölüm Başkanı Prof. Süleyman Sırrı GÜNER'e, yakın zamanda kaybettiğim Bulgaristan Şumen Türk Tiyatrosu Devlet Sanatçısı Anneannem Bedriye HAMDİEVA'ya, T.Ü. Devlet Konservatuvarı Piyano Okt. Annem Kalpten ARABOĞLU'na, Babam Tuncer ARABOĞLU'na, T.Ü. Devlet Konservatuvarı Piyano Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Abim Akın ARABOĞLU'na,, T.Ü. Devlet Konservatuvarı Viyola Öğr. Gör. Elis ARABOĞLU'na, Piyanist Sevgin FİLİZ'e ve İngilizce metinlerin çevirilerini yapan Doktor Adayı T.Ü. Okt. Aslı ÖZEN'e teşekkürlerimi sunarım.

**Tezin Adı: Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri; Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato' nun İncelenmesi**

**Hazırlayan: Tanju ARABOĞLU**

## **ÖZET**

Viyolonsel icrasında, yay tekniğinin kullanımı ve kişiye özgü pozisyonu bulabilmek nitelikli bir yorum oluşturabilmek için en belirleyici özelliktir. Bu nedenle günümüzde farklı ekollerin oluşturduğu yay tutuş tekniklerini daha iyi kavramak ve bu tekniklerin beraberinde getirdikleri tutuş pozisyonlarını bulabilmek viyolonsel icrasında önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Viyolonsel icrasının başlangıcında bu önemli noktaları kavramak, farklı ekolleri tanımak ve aralarındaki farklılıkları görmek icracıların kendi üsluplarını oluştururken ve yay tekniklerini kullanırken en büyük dayanakları olacaktır.

Dolayısıyla, farklı ekollerin tanınması, bu ekollerin oluşturduğu yay tutuş tekniklerinin ortaya konularak incelenmesi ve elde edilen bulguların doğrultusunda viyolonsel icrasında doğru yorumu ve icracıların kendi üsluplarını oluşturmalarını sağlayacak bilgilendirici bir kaynak sunmak bu tez çalışmasının temel amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, Viyolonselde yay tutuşu ve temel yay teknikleri olan “Legato”, “Detashe”, “Staccato” ve “Spiccato” ile ilgili elde edilen veriler incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Ulaşılan bulguların viyolonsel icrasında yol gösterici olacağı ve yay tekniklerinin öneminin anlaşılabilir şekilde çözümlenmesine ve yorumlanmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Legato, Detashe, Staccato, Spiccato, Viyolonsel, Yay Tutuş Tekniği

**Name of thesis: Cello Bow Hold Technique and Basic Bowing Techniques; The analysis of Legato, Detashe, Staccato and Spiccato**

**Prepared by: Tanju ARABOĞLU**

## **ABSTRACT**

At playing cello, bowing technique and the individual playing position are the most distinctive features to present a qualified interpretation. So, today, to comprehend better the bow hold techniques, which were formed by different schools of performance, and to find out positions of bow hold is the subject that should be overemphasized. To comprehend these important points before the performance, to familiarize different schools of performance and to recognize differences among them, will provide a great basis for cellists during the process of forming their own style and playing with bow techniques.

Thus, introducing different schools of performance, analyzing the bow hold techniques, which were formed by these schools, and presenting an informative resource, which will provide cellists to form a right interpretation and to find their own style, constitute the aim of this study.

In this study, the gathered data about cello bow hold technique and basic bowing techniques; Legato, Detashe, Staccato and Spiccato, were analyzed and compared. It has been thought that findings of this study will be a guidance at playing cello and will provide a resolution and an interpretation of the bow techniques by comprehending them.

**Keywords:** Legato, Detashe, Staccato, Spiccato, Cello, Bow hold technique

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
ÖRNEKLER LİSTESİ .....	vi
GRAFİKLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ .....	1
1.1. Problem .....	2
1.2. Amaç .....	3
1.3. Önem.....	3
1.4. Sınırlılıklar .....	4
1.5. Tanımlar .....	4
BÖLÜM II .....	10
YÖNTEM.....	10
2.1 Araştırma Yöntemi.....	10
2.2. Evren ve Örneklem.....	10
2.3. Verilerin toplanması.....	10
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	10
BÖLÜM III.....	11
BULGULAR ve YORUM.....	11
3.1. Viyolonsel Tarihsel Gelişimi .....	11
3.2. Yayın Tarihsel Gelişimi .....	18
3.3. Viyolonsel Yay Tekniklerinde Ekoller .....	20
3.4. Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği .....	24

3.4.1. Viyolonselde Geleneksel Yay Tutuş Teknikleri .....	26
3.4.2. Viyolonselde Günümüz Yay Tutuşu.....	30
3.4.3. Viyolonsel İcrasında Oturuş Pozisyonunun Yay Tutuşuna Etkisi.....	41
3.5. Viyolonselde Temel Yay Teknikleri.....	42
3.5.1. Legato .....	42
3.5.2. Detashe .....	49
3.5.3. Staccato .....	58
3.5.4. Spiccato .....	69
3.6. Viyolonselde Diğer Yay Teknikleri.....	81
<b>BÖLÜM IV .....</b>	<b>82</b>
<b>SONUÇLAR ve ÖNERİLER.....</b>	<b>82</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>85</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>87</b>



## ÖRNEKLER LİSTESİ

<b>Örnek 1:</b> Rebap .....	11
<b>Örnek 2:</b> Fiddle .....	11
<b>Örnek 3:</b> Lira de Braccio .....	12
<b>Örnek 4:</b> Alto Viyol .....	12
<b>Örnek 5:</b> Tenör Viyol.....	12
<b>Örnek 6:</b> Bas Viyol .....	13
<b>Örnek 7:</b> Bas Viyolin (Viyolonsel).....	14
<b>Örnek 8:</b> 1572 yılında Andrea Amati tarafından yapılmış olan ilk viyolonsel.....	14
<b>Örnek 9:</b> F. Tourte yapımı Yay.....	19
<b>Örnek 10:</b> J. Dodd yapımı Yay .....	19
<b>Örnek 11:</b> F. Voirin yapımı Yay .....	19
<b>Örnek 12:</b> Max Bayern Alttan Yay tutuşu .....	26
<b>Örnek 13:</b> F. Kerseboom Alttan Yay tutuşu .....	26
<b>Örnek 14:</b> Eski Yay tutuşları .....	27
<b>Örnek 15:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topukta üstten tutuş .....	27
<b>Örnek 16:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topukta üstten tutuş .....	27
<b>Örnek 17:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topukta üstten tutuş .....	27
<b>Örnek 18:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	28
<b>Örnek 19:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	28
<b>Örnek 20:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	28
<b>Örnek 21:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	29
<b>Örnek 22:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	29
<b>Örnek 23:</b> Eski tutuş tekniklerinden, topuğun önünde üstten yay tutuş .....	29

<b>Örnek 24:</b> Bileğin dış bükey pozisyonu.....	31
<b>Örnek 25:</b> Bileğin hatalı kambur duruşu.....	31
<b>Örnek 26:</b> W. Pleeth'in önerdiği yay tutuş çalışması .....	31
<b>Örnek 27:</b> W. Pleeth'in önerdiği yay tutuş çalışması .....	31
<b>Örnek 28:</b> Yay tutuşunda başparmakta oluşmaması gereken tutuş .....	32
<b>Örnek 29:</b> Yay elinin yumruk yapıldığında parmakların duruş pozisyonu .....	32
<b>Örnek 30:</b> Yay elinin geniş bir yumruk yapıldığında parmakların duruş pozisyonu .....	32
<b>Örnek 31:</b> Yay elini doğru tutuşa hazırlama ve parmakların duruş pozisyonu .....	33
<b>Örnek 32:</b> Yay tutuşunda başparmağın alması gereken dış bükey pozisyon.....	33
<b>Örnek 33:</b> Dirseğin gereğinden yüksek duruşu.....	34
<b>Örnek 34:</b> Dirseğin gereğinden alçak duruşu .....	34
<b>Örnek 35:</b> Dirseğin normal duruş pozisyonu.....	34
<b>Örnek 36:</b> Dirseğin normal duruş pozisyonu.....	34
<b>Örnek 37:</b> Uçta yay değişiminde bilek pozisyonu .....	35
<b>Örnek 38:</b> Uçta yay değişiminde bilek pozisyonu .....	35
<b>Örnek 39:</b> Do telinde altta bileğin duruş pozisyonu .....	36
<b>Örnek 40:</b> Do telinde üstte bileğin duruş pozisyonu .....	36
<b>Örnek 41:</b> Sol telinde altta bileğin duruş pozisyonu.....	36
<b>Örnek 42:</b> Sol telinde üstte bileğin duruş pozisyonu .....	36
<b>Örnek 43:</b> Re telinde altta bileğin duruş pozisyonu.....	36
<b>Örnek 44:</b> Re telinde üstte bileğin duruş pozisyonu .....	36
<b>Örnek 45:</b> La telinde altta bileğin duruş pozisyonu.....	37
<b>Örnek 46:</b> La telinde üstte bileğin duruş pozisyonu .....	37
<b>Örnek 47:</b> Sekiz bağlı Do Majör Gam.....	37

<b>Örnek 48:</b> L. van Beethoven op.69 La Majör 3. piyano ve viyolonsel Sonatı Allegro ma non tanto.....	38
<b>Örnek 49:</b> <i>mp, p, pp</i> gibi nüanslarda ağırlık noktası ve güç iletme noktası değişimi.....	39
<b>Örnek 50:</b> Çok narin ses renklerinde elin tutuş pozisyonu.....	40
<b>Örnek 51:</b> Çok narin ses renklerinde elin tutuş pozisyonu.....	40
<b>Örnek 52:</b> Hatalı tutuş kolu omuzdan kaldırma.....	40
<b>Örnek 53:</b> L. van Beethoven op.102 Do Majör 4. Piyano ve Viyolonsel Sonatı Birinci Bölüm Andante.....	42
<b>Örnek 54:</b> C. Saint Seans Hayvanlar Karnavalı’ndan “Kuğu”.....	43
<b>Örnek 55:</b> E. Lalo Re minör Viyolonsel Konçertosu 1. Bölüm Lento-Allegro Maestoso.....	45
<b>Örnek 56:</b> Telde yayın baskı yeri seçimi.....	46
<b>Örnek 57:</b> Telde yayın baskı yeri seçimi.....	46
<b>Örnek 58:</b> L. van Beethoven Re Majör op.102/2 5. Piyano ve Viyolonsel Sonatı İkinci Bölüm Adagio con molto sentimento d’affetto.....	47
<b>Örnek 59:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	47
<b>Örnek 60:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	47
<b>Örnek 61:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	47
<b>Örnek 62:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	48
<b>Örnek 63:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	48
<b>Örnek 64:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	48
<b>Örnek 65:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	48
<b>Örnek 66:</b> Legato tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	48
<b>Örnek 67:</b> Detashe tekniğinin notasyonda gösterimi.....	49
<b>Örnek 68:</b> K. Kazella Sol minor Etüd.....	50
<b>Örnek 69:</b> İ. Rekhin Kapris Nr:1.....	51

<b>Örnek 70:</b> A. Dvorak op. 104 Si minör Viyolonsel ve Orkestra İçin Konçerto 1. Bölüm Allegro.....	52
<b>Örnek 71:</b> A. Piatti Kapris op.25 Nr: 1 .....	52
<b>Örnek 72:</b> D. Popper Etüd op. 73 Nr:6 Fa Majör .....	53
<b>Örnek 73:</b> L. van Beethoven Re Majör op.102/2 5. Piyano ve Viyolonsel Sonatı Allegro conbrio1. Bölüm ölçü 85-95 .....	53
<b>Örnek 74:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	57
<b>Örnek 75:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	57
<b>Örnek 76:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	57
<b>Örnek 77:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	58
<b>Örnek 78:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	58
<b>Örnek 79:</b> Detashe tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri.....	58
<b>Örnek 80:</b> Staccato'nun notada yazılış ve uygulama şekli .....	59
<b>Örnek 81:</b> P. İ. Tschaikowsky op.33 Viyolonsel ve Orkestra için "Rokoko" çeşitlemeleri, çeşitleme Nr: 2 .....	59
<b>Örnek 82:</b> A. Piatti Kapris op.25 Nr: 12.....	60
<b>Örnek 83:</b> Staccato tekniğinde kolun duruş pozisyonu .....	62
<b>Örnek 84:</b> Tele baskı uygulama .....	62
<b>Örnek 85:</b> Telden baskıyı alma .....	62
<b>Örnek 86:</b> Steinhausen'e göre "yayı uzaklaştırma hareketi" .....	63
<b>Örnek 87:</b> Steinhausen'e göre "yayı uzaklaştırma hareketi" .....	63
<b>Örnek 88:</b> Yayın ortasında Staccato .....	64
<b>Örnek 89:</b> Alt yarıda Staccato.....	65
<b>Örnek 90:</b> Staccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	68
<b>Örnek 91:</b> Staccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	68
<b>Örnek 92:</b> Staccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	68
<b>Örnek 93:</b> Staccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	68
<b>Örnek 94:</b> P. İ. Tschaikowsky op.62 "Pezzo Capricioso" .....	69

<b>Örnek 95:</b> Spiccato zıplama noktasının yaydaki yeri .....	70
<b>Örnek 96:</b> Yay elinde parmakların açılma hareketi .....	72
<b>Örnek 97:</b> Yay elinde parmakların kapanma hareketi .....	72
<b>Örnek 98:</b> K. Davidoff “Fountain” .....	74
<b>Örnek 99:</b> P. İ. Tchaikovsky op.33 Viyolonsel ve Orkestra için “Rokoko” çeşitlemeleri Çeşitleme Nr.4. 12. Ölçü .....	74
<b>Örnek 100:</b> D. Popper’in “Elfentanz” .....	75
<b>Örnek 101:</b> Kolu dinlendirmede normal tutuş .....	75
<b>Örnek 102:</b> Kolu dinlendirmede alçak tutuş .....	75
<b>Örnek 103:</b> Kolu dinlendirmede yüksek tutuş .....	76
<b>Örnek 104:</b> Hafif nüanslı eserlerde yayın çizim yeri .....	76
<b>Örnek 105:</b> Sert nüanslı eserlerde yayın çizim yeri .....	77
<b>Örnek 106:</b> L. Boccerini “Rondo” .....	77
<b>Örnek 107:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	79
<b>Örnek 108:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	79
<b>Örnek 109:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	79
<b>Örnek 110:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	79
<b>Örnek 111:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	79
<b>Örnek 112:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	80
<b>Örnek 113:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	80
<b>Örnek 114:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	80
<b>Örnek 115:</b> Spiccato tekniğini geliştirmek için çalışma .....	80
<b>Örnek:116:</b> Pagannini Moises çeşitlemesi Çeşitleme Nr:3 .....	81

## GRAFİKLER LİSTESİ

<b>Grafik 1:</b> Telde yayın baskı yeri seçimi.....	46
<b>Grafik 2:</b> Dalgalanma çizgisi .....	61
<b>Grafik 3:</b> Dalgalanma çizgisi .....	63
<b>Grafik 4:</b> Yayın üçe bölünmüş grafiği.....	63
<b>Grafik 5:</b> Spiccato tekniğinde yayın zıplama noktası.....	70
<b>Grafik 6:</b> Spiccato tekniğinde zıplama hareketinin oluşması için tele vuruş.....	70
<b>Grafik 7:</b> Spiccato tekniğinde sesin meydana gelmesi için kısa bir çizgi.....	71
<b>Grafik 8:</b> Spiccato tekniğinde sesin meydana gelmesi için belirgin bir nokta.....	71
<b>Grafik 9:</b> Spiccato tekniğinde yayın hareketi .....	71
<b>Grafik 10:</b> Spiccato tekniğinde yayın tele yaptığı kısa, orta ve uzun çizgi .....	71
<b>Grafik 11:</b> Spiccato tekniğinde yayın oluşturduğu hareketler .....	73

## KISALTMALAR LİSTESİ

**Opus:** 1500'lü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım. (Kısalt. *Op.*)

**Piano:** Hafif, yumuşak sesle (Kısalt. *p*)

**Pianissimo:** Çok hafif (Kısalt. *pp*)

**Forte:** Kuvvetli güçlü (Kısalt. *f*)

**Fortissimo:** Çok güçlü (Kısalt. *ff*)

**Fortepiano:** Önce güçlü sonra hafif (Kısalt. *fp*)

**Pianoforte:** Önce hafif sonra güçlü (Kısalt. *pf*)

**Mezzoforte:** Yarı kuvvetli; ne yüksek ne de hafif sesle (Kısalt. *mf*)

**Örnek:** Örn.

**Adı geçen eser:** a.g.e.

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Viyolonsel icrasında doğru teknik kullanımı ve kişiye özgü doğru pozisyonu bulabilmek, nitelikli bir yorum oluşturabilmek için en belirleyici özelliktir. Bu nedenle günümüzde farklı ekollerin oluşturduğu yay tutuş tekniklerini daha iyi kavramak ve bu tekniklerin beraberinde getirdikleri doğru tutuş pozisyonlarını bulabilmek viyolonsel icrasında önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Viyolonsel icrasına ilk başladıkları zaman anlamlandırdıkları bu önemli noktalar, farklı ekolleri tanımak ve aralarındaki farklılıkları görmek icracıların kendi üsluplarını oluştururken ve yay tekniklerini kullanırken en büyük dayanakları olacaktır.

Viyolonsel icrasında yay tekniği; yayın tutuşu, teller üzerindeki yeri ve kullanımı enstrümandan çıkacak sesi, icracının yorumunu etkilemektedir. Yay tekniklerinin programlı, düzenli ve bağlantılı bir şekilde öğrenilmesi ve doğru pozisyonun başlangıç aşamasında kavranması ileride oluşabilecek teknik problemleri, eserlerin icrasının doğru bir üslup ile yorumlanmamasını ve hatta tutuş pozisyonlarından kaynaklanabilecek kalıcı rahatsızlıkları beraberinde getirebilir.

Tel değişimi, yay değişimi, eserin karakterine göre seslerin akıcı ifadeleri, her sesin ayrı yayda çalınması, seslerin arasındaki boşluk, sesin karakteristik icra özelliği (tane tane, aynı netlikte çalınması ...), parmakların dengesinin uyumu, yayın tele temas noktasının seçimi, yayın ve telin birleşmesiyle oluşan zıplatma noktası, zıplama noktasında belirleyici bir özellik olan parmak ve bileğin desteği gibi birçok teknik özellik temel yay tekniklerinden; “Legato”, “Detashe”, “Staccato” ve “Spiccato” tekniklerinin arasında farklılıklar olarak yer almaktadır. Tüm bu farklılıkların ve zorlukların bilincinde olunması gerekmektedir.



Yay tekniklerini incelerken ilk önce bakılması gereken tekniğin temelde ne anlama geldiğidir: Zıplatarak, kesik ya da bağlı çalmak, sesin karakteri, nüans gibi noktalar oldukça önemlidir. Bu noktaları tam olarak bilmek analiz etmek gereklidir. Diğer yandan uygulanacak olan tekniğin yayın neresinde gerçekleşeceği ve yayın tel üzerindeki çizim yeri (köprüye ya da tuşeye olan yakınlığı) bu tekniklerin analizinde yolumuza ışık tutacaktır.

Dolayısıyla, farklı ekollerin tanınması, bu ekollerin oluşturduğu birçok yay tutuş tekniğinin arasındaki farkların ortaya konularak incelenmesi ve elde edilen bulguların doğrultusunda viyolonsel icrasında doğru yorumu ve icracıların kendi üsluplarını oluşturmalarını sağlayacak bilgilendirici bir kaynak sunmak bu tez çalışmasının temel amacını oluşturmaktadır.

## **1.1. Problem**

Viyolonsel icrasında müzikal, estetik ve stilistik bakımdan daha nitelikli bir yoruma ulaşabilme yolunda, doğru teknik kullanımı ve doğru pozisyon en belirleyici özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmanın problemi; viyolonsel icrasında büyük önem taşıyan sağ el yay tutuşu ve temel yay tekniklerinin bilinçli bir şekilde uygulanamaması ve doğru pozisyonun yeterince kavranamaması eserlerin icrasının doğru bir üslup ile yorumlanmasını engellediği gibi teknik hatalardan kaynaklanan mesleki deformasyonları da beraberinde getirmekte olduğudur.

Viyolonselde yay tutuşu ve temel yay teknikleri olan “Legato”, “Detashe”, “Staccato” ve “Spiccato”nun incelenmesiyle elde edilen bulgular bu problemlerin aşılmasında yol gösterici olup, katkı sağlayacaktır.

## 1.2. Amaç

Günümüzde farklı ekollerin oluşturduğu birçok yay tutuş tekniğinin ve bu tekniklerin arasındaki farkların ortaya konularak incelenmesiyle, viyolonsel icrasını kolaylaştıracak bilgilendirici bir kaynak sunmak ve elde edilen bulguların doğrultusunda teknik açıdan kusursuz bir yorum olanağı sağlamak bu tez çalışmasının temel amacını oluşturmaktadır.

## 1.3. Önem

Viyolonsel icrasında duruşun, tutuşun, çalgı-beden uyumunun ve yay tekniklerinin büyük önemi vardır. Yayın tutuşunun, teller üzerindeki yeri ve kullanımı enstrümandan çıkacak sesi etkiler. Yay tekniklerinin birbirlerinin alt yapısını oluşturduklarını düşünürsek, viyolonsel icrasında bu tekniklerin programlı, düzenli ve bağlantılı bir şekilde öğrenilmesi ve doğru pozisyonun başlangıç aşamasında kavranması gerekmektedir.

Sebastian Lee'nin de savunduğu gibi; "Güzel bir ton (ses) elde etmek için yay bir uçtan diğer bir uca kolaylıkla ve rahatlıkla yönetilmelidir ve tellere çok kaba bir şekilde sürülmemelidir. Yayın hareketleriyle sol elin parmakları arasında tam bir uyum, güzel bir icraat için gereklidir"<sup>1</sup>.

Bu araştırma ile viyolonsel eğitiminde kullanılan temel yay tekniklerinin, doğru pozisyonun araştırılarak incelenmesi ve uygulamaların ortaya konulması viyolonsel eğitime katkıda bulunması bakımından önem taşıyacağı ve karşılaşılan problemlerin aşılmasında yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

---

<sup>1</sup> Sebastian Lee, *Viyolonsel Başlangıç Metodu* 1940 s:3

## 1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma günümüz viyolonselinde kullanılan sağ el yay tutuş tekniği ve dört temel yay tekniği olan “Legato”, “Detashe”, “Staccato” ve “Spiccato” ile sınırlandırılmıştır.

## 1.5. Tanımlar

**Accelerando:** *Ita* Gittikçe hızlanarak. Sona kadar giderek hızlanarak.<sup>2</sup>

**Arpej:** İtalyanca Arpeggiare = Arp çalmak’tan. Sesleri kırık akorlarhalında art arda, serpiştirerek çıkartmak.<sup>3</sup>

**Basso continuo:** (ita.) Sürekli bas. Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viola da gamba, fagot, bas lavta, org, ve klavisen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partisi.<sup>4</sup>

**Bauhaus:** Amacı sanatı ve teknolojiyi birleştirmek, yeni nesil tasarımcı ve mimarlarına yaratıcı tasarım ve modern endüstriyi kombine etmeyi öğretmek olan sanat akımıdır. Felsefesinde el ve zihin birlikteliği ile yeni bir yaşam sanatına hazırlanmak, sanat üretiminin merkezinde ise insanın kendisi yer almaktadır.<sup>5</sup>

**Coda:** (koda:)sonat formunda geliştirim ve yeni serim- tekrar’dan sonra ya da ayrıntılı eserlerin son kısmı olarak ana tonalitenin son kez duyurulduğu ve çoğunlukla bir durak noktası ile biten müzik.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul 2004, s.3

<sup>3</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.31

<sup>4</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 50

<sup>5</sup> [http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat\\_akimlari\\_bauhaus.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html) (12.04.2011)

<sup>6</sup>İrkin Aktüze, a.g.e., s.297

**Crescendo:** *It* Sesin gürlüğü'nün artmasını belirleyen terim.<sup>7</sup>

**Detashe:** Detashe; yaylı çalgılarda, bir müzik eserinin her ses için ayrı yay kullanarak duraksama olmaksızın ve eşit basınçla çalma tekniğidir.<sup>8</sup>

**Diminuendo:** Sesin giderek azaltılması.<sup>9</sup>

**Dolce:** *Ita* Tatlı, Yumuşak tarzda.<sup>10</sup>

**Etüd:** Çalışma; ses ve çalgı tekniğini geliştirmek, zorlukların üstesinden gelebilmek amacıyla yazılan, ancak üstün müzik değeri de içerebilen kısa parça.<sup>11</sup>

**Fermata(e):** (it.) 15. Yüzyıl'dan beri notanın ya da susma'nın üstüne veya altına belirsiz bir süre uyulmak için konulan durma, susuş işareti.<sup>12</sup>

**Fiddle:** (viyel) 8.yüzyılda doğduğu öne sürülen keman türü telli çalgıların eski adı. Doğunun *tanbur*, *rebap*, *kemençe* gibi çalgılarından kaynaklandığını belirten ortaçağda, 13. yüzyılda "her tür müziğin çalınabildiği önemli çalgı" olarak ilgi gören, 16. yüzyılda gelişerek kemana dönüşmeye başlayan, ancak 18. yüzyılda kadar varlığını sürdürebilen oval gövdeli. C şeklinde ses deliği olan, genellikle *alto* ya da *diskant* sesli, birkaç türlü akort edilebilen ve ilki bordun olan 5 telli, kol üzerinde, göğse dayalı ya da omuzda tutularak çalınan yaylı çalgı.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.133

<sup>8</sup> Feridun Çalışır, *Müzik Dili Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara 1999, s. 42

<sup>9</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.150

<sup>10</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.156

<sup>11</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.182

<sup>12</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.191

<sup>13</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 654

**Flageolett:** (Alm) (Armonik Sesler): Bir çalgıda asıl sestem daha hafif işitilen bir takım ara sesler. Flageolett sesler adı da verilen armonik sesler kemanda ıslık tarzı duyulur. Telli çalgılarda tele tek ya da çift parmakla titreşim boğumlarına 1/2, 1/3, 1/4 gibi orantılarla hafifçe dokunularak ya da parmakları telin üstüne değdirerek boyunun değiştirilmesiyle elde edilen, kare biçimi notalarla (◇) gösterilen uçucu, gizemli, hafif ses.<sup>14</sup>

**Gam:** Dizi. Tonal müzikte “tonik”ten bir oktav uzaklıktaki “tonik”e sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan “diatonik” ile yalnızca yarım seslerden oluşan ve her derecesi bir nota sayılan “kromatik” olarak ikiye ayrılan nota dizileri.<sup>15</sup>

**Glissando:** (İta) Aslında Fransızca Glisser = Kaymak kelimesinde İtalyancaya geçen, parmağı *tuş* ya da telde hızla kaydırmak ses dizisini çabuk çalmak.<sup>16</sup>

**Legato:** En az iki ya da birkaç sesi tek itiş-çekişte kesintisiz olarak çalınmasına ve değiştirildiği belli olmayan yay kullanım tekniğine Legato (bağlı çalma) denmektedir. Bağlı çalınma sırasında ses kalitesinde hiçbir farklılık (işaret yoksa) olmayışı, seslerin nota değerlerine göre yaya paylaşımları önemli çalınma özellikleridir.<sup>17</sup>

**Lira de Braccio:** (İt.) İtalya’da Rönesans çağının en eski ve en önemli çalgılarından biri.<sup>18</sup> (İta.) lira adlı çalgının melodi telleri dışında iki de *burdon* (ahenk) teli olan türü. 15. Yüzyıla kadar genellikle İtalya’da kullanıldı. Kemanın atası sayılır.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 30

<sup>15</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 213

<sup>16</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.224

<sup>17</sup> Feridun Büyükaksoy, Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler, ArmoniLtd. Sti., Ankara, 1997, s.41

<sup>18</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 325

<sup>19</sup> Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul, 1996*, s.430

**Martele:** (Fr) (Martelato): Çekiç tarzı vuruş anlamına. Sert, kararlı çalınışı gösteren çivi (▼) benzeri işaret. Keman ailesinde yayı sıçratmadan ucuyla vurarak ses çıkarış- Yay çekiş.<sup>20</sup>

**Nüans:** (Fr. Nuance). Ayrıntı. Bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli oluşu; güçlüden yumuşağa inişi ya da hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım.<sup>21</sup>

**On iki ton tekniği:** (on iki ton müziği) Bir gam içindeki yarım ses aralıklı 12 sesin de özgürce kullanıldığı teknikte bestelenen müzik.<sup>22</sup>

**Opus:** Eser, yapıt. binbeşyüzlü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım.<sup>23</sup>

**Pizzicato:** (it.) çimdiklemek sözcüğünden. Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmali çalgılarda tellerin parmakla çalınması (karşıtı *coll' arco*: yayla çalış).<sup>24</sup>

**Rebab(p): Fars.** Hüzünlü tınlayan anlamından, Arabistan'da *Rabâb* olarak tanınan 10. yüzyılda Farabi'nin yaylı *Horasan Tanbur*'una benzettiği, genellikle iki telli,-sonradan daha çok telli de olabilen- ilk zamanlar parmak ya da mızrapla, Arap ülkelerinde yayla çalınan, Hindistan cevizi veya tahtadan yapılan gövdesi çok çeşitli biçimlerde olabilen, perdesiz uzun saplı, tüm İslam ülkelerinde türlü değişik form ve adlarda rastlanan geleneksel çalgı. Araplar ve Bizans yoluyla Avrupa'ya ulaşarak *Rebec* adıyla geliştiği belirtilir.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 341

<sup>21</sup> Vural Sözer, a.g.e., s.509

<sup>22</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 401

<sup>23</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 405

<sup>24</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 435

<sup>25</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 470

**Ritenuto:** (*Ita*) Kesinti, yalnızca 1-2 mezür için aniden ağırlaşan yer.<sup>26</sup>

**Rubato:** (*Ita*) Çalgı ya da ses için yazılmış bir yapıtın temposunu icra sırasında değiştirmek. İcracıya, anlatım yeteneğinden yararlanma olanağı verir.<sup>27</sup>

**Senkronize:** (senkron) (yun.) Eş zaman, aynı zamanda olan.<sup>28</sup>

**Spiccato:** Spiccato bir müzik parçasında, notaları birbirine bağlanmadan, ayrı ayrı (kopuk kopuk) çalındığı bir tekniktir.<sup>29</sup>

**Staccato:** Staccato notaların birbirinden ayrı, tek tek çalındığı bir tekniktir. Böyle çalınması gereken bölümlerde her notaya yay durdurularak başlanır.<sup>30</sup>

**Süsleme:** (ornament): *Acciaccatura, mordan, appoggiatura, tril* gibi her tür süs notası.<sup>31</sup>

**Tempo:** (It.) Zaman sözcüğünden. Müzikte hız karşılığı kullanılan, nota değerlerinin kesin süresini, yani zaman-hız-ölçü birlikteliğini belirleyen terim. Tempo ise genellikle *Allegro, Andante* gibi It.<sup>32</sup>

**Vibrato:** (*Ita*) titreşim, salınım. Daha duygulu ve güzel anlatım amacıyla, sesin çok hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımıyla, titretilmesiyle oluşan çok az frekans farklılıkları nedeniyle çıkan ses.<sup>33</sup>

<sup>26</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 485

<sup>27</sup> Vural Sözer, a.g.e., s.597

<sup>28</sup> Türk dil kurumu yayımları, "*Türkçe Sözlük*" Gözden geçirilmiş altıncı baskı Ankara 1981 s.699

<sup>29</sup> Vural Sözer, a.g.e., s.651

<sup>30</sup> Vural Sözer, a.g.e., s.653

<sup>31</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 410

<sup>32</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 583

<sup>33</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s. 640

**Viol:** (ing.) Viola da Gamba: İtalya'da dizler (Gamba=Bacak) arasına sıkıştırılarak çalındığı için bu adı alan;- çoğunlukla- 6 bağırsak telli, akor basmaya elverişli geniş tuşesinde perdeleri bulunan, gövdesinde ters C formunda ses delikleri olan, yayla çalınan, genellikle *viola* diye adlandırılan, tahtadan yapılmış; eskiden alto, tenor, bas gibi çeşitleri de içeren bir çalgı ailesi. 16. ve 17. yüzyılda en parlak çağını yaşamış 18. yüzyılda yerini viyolonsele bırakmıştır.<sup>34</sup>

**Yay:** Yay; keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, rebap, kemençe vb. çalgıların tellerine sürüldüğünde titreşim yoluyla ses elde edilmesini sağlayan araçtır. Yay biçimindeki bir ağaç çubuğun iki ucu arasına, atın kuyruğundan ya da yelesinden alınmış at kılı gerilerek yapılır. Yayların boyları ve eğilimleri kullanılacağı çalgıya göre değişmektedir.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> İrkin Aktüze, a.g.e., s.213

<sup>35</sup> Vural Sözer, a.g.e., s.758



## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1 Araştırma Yöntemi

Bu tez çalışmasında betimsel araştırma modeli uygulanmış, tarama yöntemi kullanılmış, konuya dair sorunlarla ilgili olarak dokümanlar taranmıştır. Araştırmanın betimsel bir araştırma modeli olması için bu teknikler uygun görülmüştür.

#### 2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini viyolonselde yay tutuş tekniği, örneklemini ise viyolonselde temel yay tekniklerinden; Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato'nun incelenmesi oluşturmaktadır.

#### 2.3. Verilerin toplanması

Bu betimsel çalışmada yararlanılmak üzere ilgili alan yazın incelenmiş, konu ile ilgili kitap, makale, dergi, tez ve diğer kaynaklar taranmıştır. Viyolonsel icrasında kullanılan yay teknikleri ve doğru pozisyon kullanımına yönelik veriler anket yöntemiyle toplanmıştır. Uygulamaların doğal ortamda izlenmesiyle de gözlemler yapılarak ve gözlem raporları oluşturulmuştur.

#### 2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak karşılaştırılmış, viyolonselde yay tutuşu ve temel yay teknikleri olan “Legato”, “Detashe”, “Staccato” ve “Spiccato”nun incelenmesiyle elde edilen bulgular bu problemlerin aşılmasında yol gösterici olacak şekilde çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

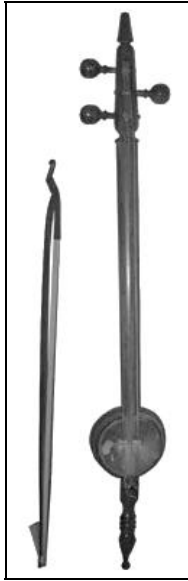
## BÖLÜM III

### BULGULAR ve YORUM

#### 3.1. Viyolonselın Tarihsel Gelişimi

Viyolonselın kökenini ve doğuşunu tam olarak belirlemek kolay değildir. Yay ile çalınan enstrümanlar M.S. 900'lü yıllardan beri Avrupa'da kilise, katedral ve saraylarda resmedilen ikonlarda yer almıştır, fakat viyolonselın atasının bu çalgılar olup olmadığı konusunda yorum yapmak oldukça zordur. Terminoloji, birbiriyle benzerlik ve beraberinde zıtlık da göstermektedir. Avrupa ikonografisinde bu enstrümanlar *Rebap*, *Fiddle* (Orta Çağ ve Rönesans kemani), *Lira de Braccio* ve en son *Viol* olarak dört ana kategoriye ayrılmaktadır.

Örnek:1

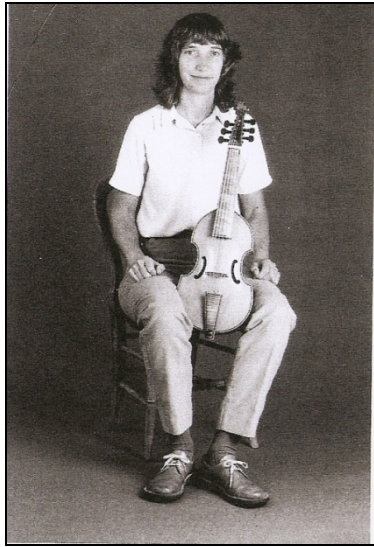
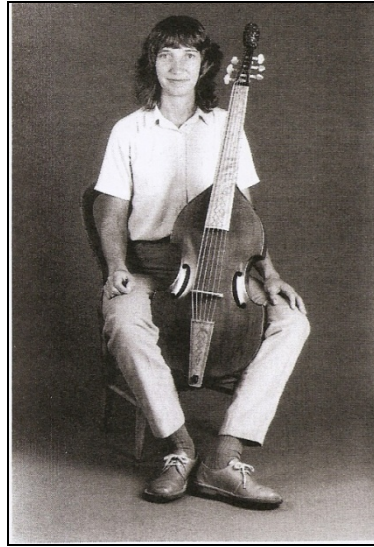


Örnek:2



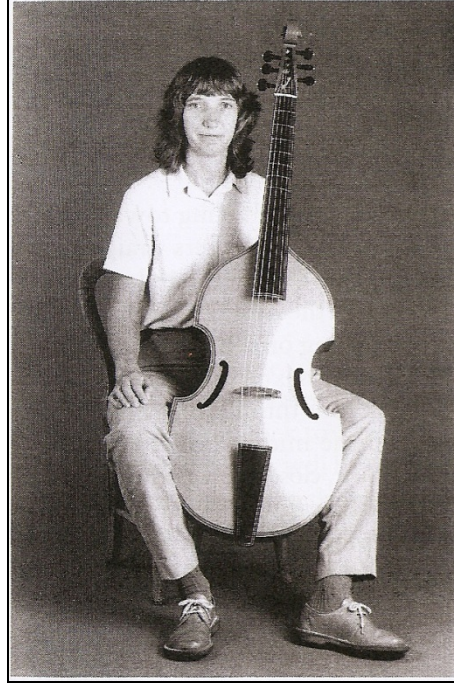
**Örnek:3**

Bunlardan ilk üçü genel olarak, çalma pozisyonları ve boyutlarından dolayı keman ve viyolanın atası olarak kabul edilebilir. Bu enstrümanların tümü yapım tekniği olarak, basit bir ses rezonans kapağı ve tek parça (yekpare) sert ağaçtan yapılmış gövdeye sahiptir. Viol'ün geliştirilmesiyle daha karışık ve çok yönlü yapım teknikleri uygulanmaya başlanmış ve yapımında ses gürlüğü, akustik kavramları geliştirilmiştir. Yine bu dönemde aynı aileden fakat farklı ses renklerinde enstrümanlar yapılmaya başlanmıştır.<sup>36</sup> Örneğin: treble (alto), tenor ve bas violer

**Örnek:4****Örnek:5**

<sup>36</sup>Dilworth, John. "The Cello: Origins and Evolution," *The Cambridge Companion to the Cello*. ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, 1999: 7.

### Örnek: 6



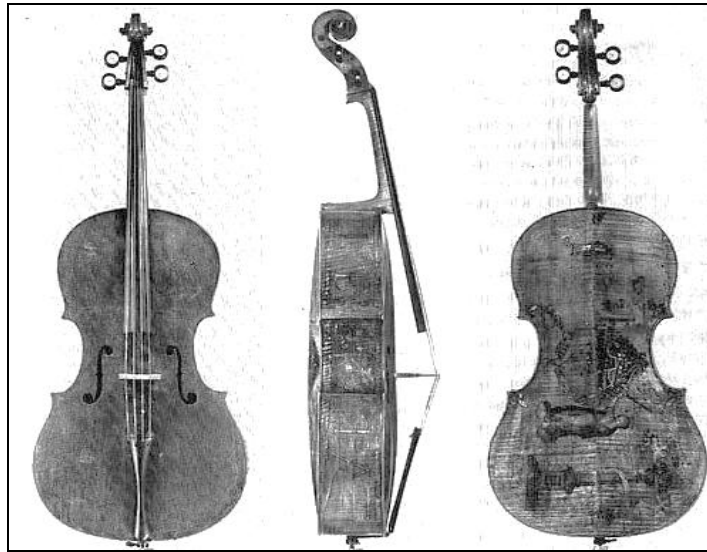
Keman, genel görünümüyle, sanatsal tasvirlerde 12. yüzyıl sonlarında 13. yüzyılda ilk kez ortaya çıktığı halde, “*Bass violin*” günümüzde adlandırıldığı gibi viyolonsel, 15. yüzyıla kadar var olmamıştır. Viyolonselın geç ortaya çıkmasının nedeninin, 15. yüzyıl öncesinde “ideal ses” in insan sesi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Enstrümanlar insan sesine benzer bir ses renginde, ses sanatçılara eşlik etmek için yapılp yine bu amaçla kullanılıyordu ve o dönemlerde bass sesi, müzik anlayışının bir parçası olarak görülmemekteydi. Daha sonra müzikte farklı ses renkleri arayışına gidilmiş ve bass violin’in (viyolonselın) doğuşu bu farklı ses renkleri arama döneminde yani bass sesine olan ihtiyaç ve ilgi sayesinde doğmuştur.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup>William Pleeth: *Cello (Yehudi Menuhin Music Guides)*; Kahn & Averill Publishers; London 2001, s 208

**Örnek:7**

Günümüzdeki form şekli bakımından kabul edilen ilk viyolonsel, 1560-1574 yıllarında Fransa Kralı IX. Charles için bir enstrüman koleksiyonu olarak bass sesleri verebilmesi için kemanın farklı bir denemesi olarak, 1572 yılında Andrea Amati tarafından yapılmış olan viyolonseldir.

**Örnek:8**

Bir yaylı çalgı olarak üç telli rebaptan günümüz yaylı çalgılarına kadar enstrümanlar, gerek form gerek tını açısından birçok evrim geçirmişlerdir ve yaylı çalgılar ailesinin orta ses rengini sağlayan viyolonsel muhtemelen 16. yüzyılda doğmuştur.<sup>38</sup> 16. yüzyılın başlangıcından sonra, aynı aileden fakat farklı boyut ve ses renginde enstrüman yapımı kemana uyarlanmıştır. Örneğin: keman, viyola, viyolonsel.

Viyolonsel gelişim sürecinde almış olduğu “Violoncello” ismi 17. yüzyıl sonlarına kadar hemen kabul görmemiş, İtalya’da “Violoncino” ya da “Viyolone”, Fransa da “Bass de Violon” ya da “Basse de Violin” veya bazı ülkelerde 18. yüzyıla kadar “Bass Violin” olarak tanımlanmıştır.

Viyolonsel 17. yüzyılın başında bas partilerinde Cembalo, Org ve Lavta gibi enstrümanlar kadar büyük bir rol almıştır. Viyolonsel bas melodi ve yan ses partilerine keman veya flüt gibi solo enstrümanların sonatlarında tamamlayıcı (basso continuo) olarak önem verilmeye başlanmıştır. Viyolonsel için ilk solo eser 1650 yılında İtalyan besteci Giovanni Battista Degli Antoni tarafından bestelenmiştir. Daha sonra Domenico Gabrielli, Giuseppe Jacchini ve Evaristo Felice Dall’Abaco viyolonsel için solo sonatlar bestelemiştir. Solo viyolonsel için bestelenen ilk konçertolar Antonio Vivaldi tarafından yazılan 27 konçerto olmuştur. Vivaldi özellikle üç bölümlü hızlı-ağır-hızlı formunu kullanmıştır. Vivaldi’nin konçertolarının yanı sıra J.S. Bach’ın solo viyolonsel için Suitleri ya da J. Haydn’in viyolonsel konçertoları o dönemde beğeni ile karşılanmıştır ve günümüz repertuarında hala kullanılmaktadır. 1650 yılından sonra bas sesli Viola da Gamba için büyük formlarda eser bestelenmeye başlanmıştır, fakat Fagot ve Viyolonsel gibi diğer bas grubu enstrümanlar için daha az eser bestelenmiştir. O dönemde Viola da Gamba için bestelenmiş birçok eser günümüzde viyolenselde de çalınabilmektedir, hatta 1750 yılından sonra Viola da Gamba için bestelenen eserler azalmış, yerini viyolonsel almıştır. Bu dönemde viyolonsel için yazılan eserler çoğalmıştır.

<sup>38</sup> Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Cello> (25.03.2011)

17. yüzyılın sonuna gelindiğinde viyolonsel besteciler tarafından Viola da Gamba'dan daha fazla ilgi görmeye başlamış ve daha fazla eser bestelenmeye başlanmıştır. Bu ilginin artmasında viyolonsel virtüözü olan bestecilerin katkısı çok büyüktür. 12 konçerto ve 40'tan fazla sonat besteleyen Luigi Boccerini (1743-1805) melodik ve teknik açıdan çok yüksek seviyede eserler besteleyerek İtalyan besteciler Giovanni Battista Cirri, Luigi Borghi, Domenico Lanizetti'ye örnek teşkil etmiş ve onları viyolonsel eseri bestelemeye teşvik etmiştir.

1770'li yıllara gelindiğinde viyolonsel yaylı ya da piyanolu üçlü, dördü, beşli, altılı v.s. gibi oda müziği gruplarında vazgeçilmez temel enstrüman olmuş ve birçok besteci viyolonsel kullanıldığı çeşitli form ve tarzda oda müziği eserleri bestelemişlerdir.

Ludwig van Beethoven, viyolonselde unutulmuş sonat formunu, piyano ve viyolonsel için yazdığı beş sonat ile tekrar hayata geçirtmiştir. Onun eşsiz güzellikteki sonatlarından etkilenen o dönemdeki birçok besteci tekrar viyolonsel için solo ya da piyano eşlikli sonatlar yazmaya başlamış ve 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde viyolonsel için yazılmış sonatların sayısı 150'yi geçmiştir. Beethoven ayrıca oda müziği olarak da viyolonseli çok fazla kullanmıştır. Beethoven'ın viyolonselde verdiği önem piyano, keman ve viyolonsel için yazmış olduğu üçlü konçertosu "Triple concerto" ile belirginleşmektedir.

19. yüzyılın önde gelen bestecileri viyolonsel ve orkestra için o dönemde çok popüler olmuş eserler bestelemişlerdir. Robert Schumann, Camille Saint-Saens ve Antonin Dvorak viyolonsel konçertoları ve bu konçertoların yanı sıra Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin viyolonsel ve orkestra için "Rokoko Çeşitlemeleri" bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Daha sonra Johannes Brahms viyolonsel için iki sonat ve Beethoven'ın üçlü konçertosundan esinlenerek keman ve viyolonsel için ikili konçertosunu bestelemiştir. C. Saint-Saens da iki viyolonsel sonatı ve konçertolarının yanı sıra "Hayvanlar Karnavalı" isimli orkestra süitinde "Kuğu" bölümü ile viyolonsel

orkestra eserleri içinde solo çalgı olarak yer vermiştir. C. Saint-Saëns'ın yanı sıra Felix Mendelsohn Bartholdy, Edouard Lalo, Eugend'Albert, Edward Elgar, Max Bruch ve Ferdinand Thieriot da viyolonsel için bir solo enstrüman olarak günümüze taşınmasında büyük rol oynamışlardır.

20. yüzyıla gelindiğinde viyolonsel artık tam anlamıyla bir solo enstrüman unvanını almıştır. Paul Hindemith viyolonsel için yazdığı solo sonatında yedili aralıklar, dissonans sesler ve akorlar ile “Bauhaus” akımını viyolonselde uyarlamıştır. P. Hindemith'in müziği dissonans sesler içermesine rağmen genel olarak romantik ve lirik bir eserdir. P. Hindemith'ten sonra gelen besteci kuşaklar çağdaş müzikte dissonans seslerin armonik uyumunu keşfetmiş ve P. Hindemith'in geliştirdiği bu armonik kuralları benimsemişlerdir. Bu yüzyılda yetişen birçok besteci, virtüöz viyolonselcilerden etkilenmiş ve onlara eserler ithaf ederek 20. yüzyıl viyolonsel repertuarının genişlemesini sağlamışlardır. Solo viyolonsel repertuarının gelişmesine Pablo Casals, Mistislav Rostropovich, Pierre Fournier, Jacqueline du Pre, Yo-Yo Ma, Mischa Maisky, Gregor Piatigorsky ve Siegfried Palm gibi virtüözlerin bu bağlamda çok büyük payları vardır. Dimitry Shostakovich, M. Rostropovich için iki konçerto bestelemiştir. M. Rostropovich için eser besteleyen çağımızın diğer ünlü bestecileri olarak György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski, Bernd Alois Zimmermann, Sergei Prokofiev, Henri Dutilleux, Frengiz Alizade ve Benjamin Britten, sayılabilir. Palm'e ithafen Bohislav Martinu iki viyolonsel konçertosu, sonatlar ve konser eserleri bestelemiştir. Çağımızın büyük solist virtüözlerine bestelenen eserlerin dışında Ernst Krenek ve Hans Werner Henze eserlerinde “Oniki Ton Tekniği”ni uygulamışlardır. Yine bu yüzyılda viyolonsel ile farklı ses arayışlarına gidilmiş, ses kayıt ya da sesi değiştirme (ses efekti) aletleri ile elektronik müzikler denenmeye başlanmıştır. Helmut Lachenmanns birçok teknik kullanılarak bestelenen “*Pression für einen Violoncellisten*” isimli eseri bestelemiştir. H. Lachenmanns bu eserinde yay ile gereğinden fazla baskı, köprünün arka tarafında çalmak, el ile viyolonsel için gövdesine vurmak, Flageolett, Glissando gibi birçok yeni ve farklı ses teknikleri kullanarak viyolonsel sesinin yelpazesini genişletmiştir. Japon besteci Toshiro Mayuzumi “Bunraku” isimli eseri ile üç telli Japon halk çalgısı Shamisen'in ses rengi ve tınısını viyolonselde uyarlamaya çalışmıştır. Bu eser ile



diğer kültürlerin farklı müzik türleri ve seslerinin viyolonselde uygulanabileceği kanıtlanmıştır.

Yunan asıllı yenilikçi besteci Iannis Xenakis, “Nomosalpha” (1965) isimli eserini sıra dışı olarak bestelemiştir. I. Xenakis bu eserinde hem klasik viyolonsel tınısını hem de sıra dışı ses ve teknikleri aynı anda kullanmıştır. Bu eserinde çeşitli ses efektlerinin yanı sıra bilgisayar yardımı ile ses üzerinde matematik teorileri üretmiş ve bu eserin icrası için ayarlanmış bir şekilde akort edilmiş bağır sak tel ile daha önce hiç rastlanmamış bir eser ortaya çıkarmıştır.

### 3.2. Yayın Tarihsel Gelişimi

Yay tutuş tekniğine geçmeden önce yayın tanımına ve tarihsel gelişimine bakmakta fayda vardır.

“Yay: (Alm: Streichbogen; Fr: Archet; İng: Bow; İt: Arco) Hindistan’dan İran’a, oradan da Araplar ve Bizans aracılığı ile 6. yüzyılda Avrupa’ya geçtiği sanılan, hakkındaki ilk belgeler 8. ve 9. yüzyıla ait olan ok yayı biçimindeki yay, 15. yüzyılda gelişme sürecine girmiş; 1650’de sabit topuk gibi özellikler oluşmaya başlamış; ancak 1700’lerde bugün de geçerli olan vidalama sistemi getirilmiştir. A. Corelli yayın ucunu düzelterek kılların yay çubuğu ile paralellliğini sağlamış; G. Tartini 1730’larda Brezilya’da yetişen daha hafif ve sağlam bir ağaç olan Fernanbuk ağacını kullanarak yay çubuğunun uzatılması konusunda fikir vermiş ve alt uca kanal açarak tutacak yeri güçlendirmiştir. 1770’te Virtüöz Sebastian Dirr Cramer, topuğun ön ve arkasının tipik kesik biçimini yapmış, fildişini değerlendirmiş; sonunda F. Tourte 1785’te keman yayına günümüzde kullanılan form ve uzunluğunu vermiştir”<sup>39</sup>

Yay, viyolonselden daha uzun bir geçmişe sahiptir, fakat viyolonselin hızlı gelişimi 16. yüzyıl yaylarının ihtiyacını doğurmuştur. 1500 yılından önce birçok türde görüldüğü halde, yay çoğunlukla basitçe eğimli bir çubuk ve çubuğa gerilmiş at kılı ile tasvir edilmiştir. Kıl sabit bir gerilimde tutulur ve çubuğun derin eğimi kıla

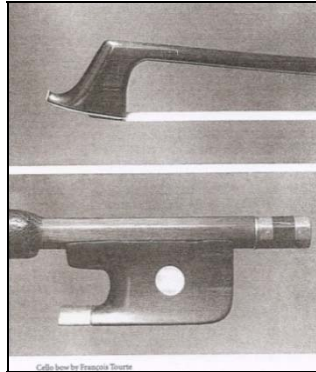
---

<sup>39</sup>İrkin Aktüze, a.g.e., s. 674

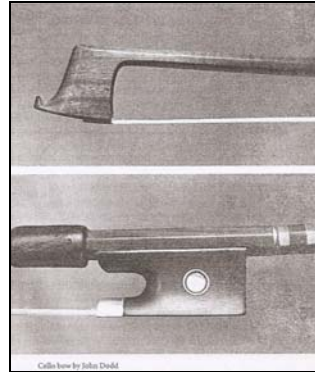
kontrol edilmesi zor bir ağırlık merkezi sağlar. Tarihte ilk yay yapımcılarının isimleri bilinmezken, yalnızca 18. yüzyılda yapımcıların adları çubuğun ya da topuğun üzerinde yer alarak anılmaya başlanmıştır.

S. Cramer türü ve diğer geçiş yayları uzman yay yapımcılarına mal edilen ilk yaylardır. Paris'te Louis Tourte Peré (c. 1740-1780), Jacques Lafleur (1752-1832) çeşitli baş (uç) şekillerini uyarlayarak zarif fildişi topuklar ve kavisli çubuklar ile yay yapmışlardır. Londra'da Eduard Dott (1705-1810) birçok geçiş yay türü ile İngiltere'de itibar kazanmıştır, fakat oğlu John Dott (1752-1830) tarihsel olarak daha önemlidir. John Dott'un yayları Paris'te Franchois Tourte'nin yayları ile beraber ardı ardına evrim geçirmiştir, fakat onun az tutarlı ustalığından dolayı büyük Fransız Usta Tourte'den sonra ikinciliği almıştır.<sup>40</sup>

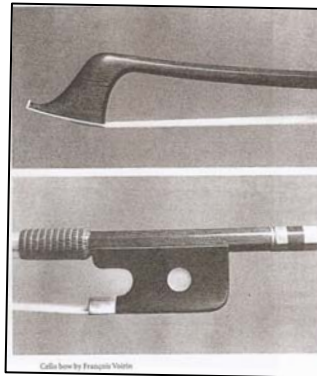
**Örnek:9**



**Örnek:10**



**Örnek:11**



<sup>40</sup>John Dilworth, a.g.e. s, 32.

Görüldüğü gibi (Örnek: 9-10-11) yay uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir. Birçok virtüöz, icracı ve enstrüman yapımcısı yayın gelişimine katkıda bulunmuş ve yay yapısal değişime uğramıştır.<sup>41</sup> Bu yapısal değişimle beraber farklı ifadeler ve tekniklerin zaman içinde oluşması da mümkün kılınmıştır. Geçmişten bugüne farklı icracıların kendilerine özgü yay tekniklerini kullanarak kendilerini ifade ettiği söylenebilir. Pleeth şöyle demektedir:

“Yay sizin sesinizdir onu konuşturun”<sup>42</sup>

### 3.3. Viyolonsel Yay Tekniklerinde Ekoller

Uzun bir tarihi geçmişi olan viyolonsel gelişiminde çalgı ekollerinin belirleyici özellikleri olduğu söylenebilir. Bu ekollerin viyolonselde özgü yol ve yöntemler içerdiği düşünülmektedir. Bu yöntemlerin bulunması ve olgunlaşması ise yüzyıllar almıştır. Viyolonsel tutuş pozisyonlarının ve yayın geçirdiği evrimleri, beğeniler ve güncellenen gelişmelerle beraber ekollerin tarih boyunca viyolonsel ve yay tekniklerinin gelişimine katkısı olduğu söylenebilir.

Viyolonsel yay tekniği ekollerine bakmadan önce tarihteki yaylı çalgı ekollerine bakmakta fayda bulunmaktadır. Geçmişte ve günümüzde kültürlerin farklılığı, ekollerin önem verdiği noktaların da farklılaşması sonucunu doğurmuş, icracı bestecilerin döneminin sona yaklaşması ve ulusal beste ekollerinin gelişmesi ve gelişim yönleri de icra ekollerindeki anlayışları etkilemiştir. Barok dönemde İtalyan icracı-besteci ustalar, parlak virtüözlük dönemi zirvesinde iken (A. Corelli, A. Vivaldi, F. Geminiani, A. Veracini, G. Tartini, P. A. Locatelli, P. Nardini, G. Pugnani), Mannheim’da modern orkestraların atasının kuruluşunu da gerçekleştiren yeni bir dönem başlamıştır. Mannheim bestecilik ekolü kendi icra ekolünü de birlikte kurmuş ve daha sonra Alman ekolünü oluşturmuştur (C. Stamitz ve oğulları, L. Mozart, L. Spohr, J. N. David, G. N. Wilhelm, O. Joachim, A. Busch). Ardından Paris’te, daha sonraları Fransız-Belçika ekolüne dönüşecek olan Fransız ekolünün

<sup>41</sup> John Dilworth *a.g.e.* s. 33-34

<sup>42</sup> William Pleeth *a.g.e.* s. 144

kurulduğu görülür (J. M. Leclair, P. Gavinies, G. B. Viotti, R. Kreutzer, P. Baillot, P. Rode, C. A. Beriot, H. Vieuxtemps, H. Wieniavski, E. Ysaye, J. Thibaud). İtalyan ve Alman barok dönemleri sürerken önemli bir ekol de Bohemya’da oluşmuştur. Bunda Mannheim ekolünün kurucularının kökeninin Bohemya olmasının da etkisi bulunmaktadır (C. Stamitz, H. W. Ernst, A. F. Benda). Avusturya İmparatorluğunun bir parçası oldukları için Prag (O. Sevcik, J. Kubelik, J. Kocian, V. Prihoda) ve Viyana’da (G. Bohm, J. Hellmesberger, J. Dont) önemli birer merkez oluşturmuştur. Bu dönemde iletişim ve etkileşim çok hızlandığı ve kültürel açıdan Viyana ile Paris arasında çok fazla etkileşim olduğundan dolayı Viyana’da Fransız-Belçika ekolünden daha fazla etkilenen bir kesim oluşmuştur (F. Kreisler, G. Enesco, K. Flesch). Viyana Konservatuvarının ilk Profesörü G. Bohm’un Macar olmasının da etkisiyle Budapeşte’de bir ekol ortaya çıkar (J. Hubay, A. Vecsey, J. Szigeti, J. Vegh, E. Telmányi). Daha çok bu ekolün bir uzantısı olarak, 19. ve 20. yüzyılda Rusya’da çok önemli bir ekol kendini gösterir (L. Auer, P. Stolyarsky, V. Yampolsky, J. Heifetz, N. M. Milstein, M. Elman, D. Oistrakh, L. Kogan).

Viyolonsel icrasında yay tekniklerinde etkisi olan birçok ekolden söz etmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde viyolonsel yay tekniklerinde baskın olan ekoller olarak Fransız, Alman, Rus, Belçika ve Macar ekollerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu ekollerin tarihsel ve küresel etkilerini anlamak önemlidir. Aşağıda başlıca viyolonsel ekollerinin karşılaştırılmasıyla bu ekollerin en önemli özelliklerini bir arada görmek mümkün olacaktır.

Başlıca Viyolonsel Ekollerinin Karşılaştırılması<sup>43</sup>

EKOLLER	FRANSIZ	ALMAN	RUS	BELÇİKA	MACAR
<b>Kurucu</b>	M. BERTEAU; J. P. DUPORT; J. L. DUPORT	B. ROMBERG	K. DAVIDOFF S.KOZOLUPOV	N. J. PLATEL	D. POPPER
<b>Yay kolu</b>	Esnek bilek ve parmaklar;  Her yay hareketi ve artikülasyon için kapsamlı bir anlatım;  Yayın her bölümünün planlı kullanımı.	Sağ kol tarihsel olarak gövdeye yakın tutulur;  Yay tutuşunda bilek aktif, fakat esnek olmama eğilimindedir.	Destek noktası eldir;  Dirsek yassıdır ve bazen sabittir;  Yay hareketi hızlıdır.	Birleşik (yapışık) parmak kullanımı.	Genelleştirilmiş kurallar;  Tüm yay tekniklerinin temelinde yatan Legato hareketidir;
<b>Sol El</b>	Kendine özgü gam ve arpej kalıpları;  El açmanın önemi (geniş pozisyon);  Yeni parmak ile pozisyon değiştirme.	Aynı parmak üzerinde pozisyon değişimi;  Aynı pozisyonda kalmak;  Tellerin keşişimi.	Bol vibrato Pozisyon değişiminde glissando;  Güzel bir ton için pozisyon sınırlaması yoktur; en önemlisi tonun güzelliğidir.	Sürekli vibrato  Parmak artikülasyonunda baskı (perkasyon)  Tek pozisyonda çalmak;	El açma hareketlerinden kaçınma (geniş pozisyon);  Viyolonsel in doğası gereği el biçimleri;
<b>Etüt Bestecileri</b>	J.P. Duport, J.L. Duport, Franchomme, Piatti.	F. Grützmacher, F. Dotzauer, B. Cossman, J. Klengel;  Sistemik parmak egzersizleri önemlidir;  Vibrato sınırlıdır, neredeyse yoktur.	M. Bukinik K. Davidoff A. Stogorsky	A. F. Servais	D. Popper
<b>Uçta yay değişimi</b>	Saat yönünde yatay değişim (A. Navarra)	Bilinmiyor	Saat yönünün tersine yatay değişim M. Rostropovich  Yay değişiminde bilekten çok parmaklar kullanılır.	Saat yönünde dikey değişim (L. Rose)	Saat yönünün tersine dikey değişim;
<b>Estetik hedef</b>	Geniş müzik cümleleri;  Eserleri lirik ifade etme;  Geniş Legato cümleleri	Yeni teknikler keşfetmeye çalışmaktansa eserleri doğru karakterde icra etme.	Vokal artikülasyon, duygulu ifade;  En önemlisi tonun güzelliğidir;  Müzikal ifade teknikten önce gelir ve tekniğe yol açar.	“İsmarlama hayal” (P.Casals)	Abartılı vücut hareketleri ve teatral hareketler olmadan “müzik kendi için konuşmalıdır”.
<b>En Önemli Temsilciler</b>	P. Fournier, A. Navarra, M. Gendron.	H. Becker, E. Mainardi, E. Feuermann.	G. Piatigorsky, M. Rostropovich.	A. F. Servais, P. Casals, L. Rose.	J. Starker.

<sup>43</sup> Maria Elanie Gagnon, *The Influence of French cello School in North America*, (A Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts) University of Miami, 2005, s.6-8

Viyolonsel yay tekniklerinde değişik ekollerin arasındaki başlıca farklar, esneklik ve sabitlik unsurları üzerinde görölmektedir. Fransız ekolü daha esnek el ve bilek hareketleri üzerinde dururken Alman ekolü biraz daha sabitlikten yana görölmektedir. M. E. Gagnon'un çalışmasında<sup>44</sup> viyolonsel Profesörü Richard Aaron ile yapılan röportajda Fransız ekolü ve eğitimcilerinden P. Fournier ve A. Navarra'dan bahsedilmektedir. M. E. Gagnon, R. Aaron'un Fransız viyolonsel ekolünün öncüleri olan bu eğitimcileri tanımlamasını ister. R. Aaron, sol el tekniğinde abartılı hareketler yapılmaması ve her şeyi gerçekleştirmek için çok az çaba harcanması gerektiğinin önemini vurgular. Fransız ekolü hakkında ise P. Fournier ve A. Navarra örneğini verir. P. Fournier daha fazla sanatsal cümleler ve cümle oluşturma teknikleri ile ilgiliyken A. Navarra, J. L. Duport'un etüt ve gam teknikleri ve eserin daha fazla teknik yönü ile ilgilenir. R. Aaron'un görüşleri de Fransız ekolünün esneklik yönü hakkında bilgileri desteklemektedir. M. E. Gagnon çalışmasında<sup>45</sup> solist Peter Howard ile yapılan röportajda ise Rus ekolü ve Fransız ekolü hakkında görüşler elde edilmiştir. Rus ekolüne karşı Fransız ekolünün enerjisinin %80'inin, yani yaldaki odak noktasının %80'inin sağ kol ve sağ ele tahsis edildiği söylenebilir. Fransız ekolü yay elinde daha çok rahatlık ve esneklik kullanırken Rus ekolü, daha çok kola dayanır ve el çoğunlukla daha az hareketlidir. Belçika ekolüne bakıldığında ise geniş vibratolu seslerin ve güçlü parmakların ön plana çıktığı görölmektedir. Belçika ekolünün öncülerinden F. Servais'nin (1807-1866) özellikle yay tekniğine büyük katkıları olmuştur. Esnek yay tutuşu, hızlı tempoda arpejler, çok uzun Legatolar, çekerek ve iterek Staccatoları imkan sağlamış, aynı zamanda sol el tekniğine yenilik getirmiştir; uzun pasajlarla yüksek pozisyonlarda pus parmağını (baş parmak) kullanarak viyolonselın ses aralığını oldukça genişletilmiştir. Kendinden önce gelenlerin tersine F. Servais, virtuozyk bir yay tekniğı ile virtuozyk sol el tekniğini birleştirmeyi başarmıştır. F. Servais yaptığı yenilikleri yazmamış, bir öğretmen olarak kendinden sonra gelenleri etkileyen öğrencilerine görüşlerini ve deneyimlerini anlatmıştır. Aynı zamanda bu teknik

---

<sup>44</sup>Maria Elaine Gagnon, a.g.e. s. 57

<sup>45</sup>Maria Elaine Gagnon, a.g.e. s. 63

yenilikleri “altı kapris op.11” de birleştirmiştir. Bu kaprisler günümüzde halen dünya çapındaki akademi ve konservatuarlarda çalınmaktadır.<sup>46</sup>

Tüm sanat dalları daima içinde yaşadığı çevrenin ürünü olmuştur. Siyasal olaylar sanatın içinde yer almış, sanatçılar ve sanat eserleri bu toplumsal etkileşimlerin bir parçası olmuşlardır. Böylece sanat biçiminin de çağı yansıtması kadar güncel malzemededen de yararlandığı görülmektedir. Çağın şartları gereğince ülkeler ve ekoller arasında etkileşimler olması kaçınılmazdır. Bu nedenle, müzisyenlerin birbirleriyle olan etkileşiminin oldukça fazla olduğu söylenebilir. Bu etkileşimlerin, yeni ekoller oluşmasına ya da ekollerin kendi içinde değişimlerine neden olduğu görülmektedir. Savaşlar, göçler, ekonomik kaygılar, iletişim ve ulaşım olanakları ve teknolojinin etkisiyle ekollerin çok önemli üyeleri yer değiştirme sonucu farklı ülkelere yerleşmişlerdir. Bir sentezin olduğu bu durumda, günümüzde tek bir ekolden ya da yeni bir ekolün doğuşundan söz etmenin pek mümkün olmadığı söylenebilir. Yay tekniklerinde büyük bir role sahip olan ekollerin, viyolonsel icracıları tarafından nasıl algılandığı, kendine en uygun olan teknik ve pozisyonun bulunması açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir.

### 3.4. Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği

Yay tekniğini belirlemek açısından yayı kavrama şekli önemli bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Koldaki gücü yaya aktarmak, dengelemek, aynı zamanda yay çalım tekniğinin şeklinin karakterini ve ifadesini ayırt etmek, elin yayı kavrama şekline bağlıdır. Doğru bir kol hareketi ile yayı düzgün bir şekilde kavrama, kısmi güçlerin ve hareketlerin zorlanmadan yaya yansıtılması, amaçlanan sonucu mükemmelleştirmektedir. Gereğinden fazla içe ya da dışa dönük, hafif ya da fazla sert bir tutuş ile kontrolsüz bir güç dağılımı oluşturulmakta ve neticesinde hedeflenen sonuç engellenmektedir (örn: başparmağın gereğinden fazla sıkılması elin

<sup>46</sup> François Servais, [http://www.servais-vzw.org/index.php?en-celist-cello\\_technique](http://www.servais-vzw.org/index.php?en-celist-cello_technique) (20.03.2011)

yorulmasına sebep olmakta ve doğru yay çalım tekniğinin elde edilmesini engellemektedir).

Gerçekleşmesi gereken yay tutuşu için, ilk önce yay elinin kas ve eklemlerine göre fonksiyonları ve imkânlarını göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Her parmağın kendine özgü bir görevi bulunmaktadır. Buna bağlı olarak doğru bir yay tutuşu ancak bu görevlerin eksiksiz dağılımı ile sorunsuz olarak elde edilmektedir.

“Zor ve imkansız hareket yoktur, bunun yerine mekaniği matematiksel olarak çözülmemiş, doğru tutuşu ve hangi kasın ya da hangi parmağın ne şekilde kullanılacağı tam olarak öğrenilmemiş hareket vardır” demek daha uygun olabilir.

Yay kontrolünde, istenilen ses rengine ulaşmak için her bölgede farklı parmak dengesi kullanılmalıdır. Örneğin yayın uç kısmında iken  $f$  nüans elde etmek için güç, parmaklar yardımıyla işaret parmağına doğru yöneltilir ve işaret parmağı hafifçe uca doğru açılır, kök kısmına gidildikçe serçe parmağına doğru yönlendirilmektedir. Yayın ucunda işaret parmağı, gücü ve uygulanan baskıyı dengelemektedir. Bu baskı kıllar üzerinden tele geçerek, titreşim gücünü meydana getirmekte ve sürtünme neticesinde oluşan sesin elde edilmesinde büyük önem taşımaktadır. Uygulanan güç ile kolun dengesi eşit olmalıdır. Böylece işaret parmağı baskısı ve denge mesafesi arasında bütünleşen bir ilişki meydana gelmektedir. Buna göre yayın uca doğru hareket etmesi sırasında işaret parmağının baskısı artmakta, yay topuğa doğru hareket ettiğinde ise azalmaktadır. Bu nedenle de uca giden *Crescendo*'da hem el hem de kol gücüne ihtiyaç duyulmaktadır.

İcra sırasında sağ el, kol ile yay arasında iletken bir konumda bulunan, vücudumuzun hareketli bir bölümüdür. Bu bağlamda omuz, dirsek, bilek, eklemler ve parmaklar, bütünüyle bir sistem olarak ele alınmalıdır. Bu sistem, koldaki gücü yaya ileterek bir bütünlük oluşturmaktadır. Mekanik talepleri yerine getirebilmenin ancak koldaki gücü rahatça ele iletip, yaya özgürlük verildiği zaman mümkün



olabileceği söylenebilir. H. Becker ve D. Rynar'ın de dediği gibi: Güzel bir ton çıkarmak için en iyi yol, en basit olandır.<sup>47</sup>

### 3.4.1. Viyolonselde Geleneksel Yay Tutuş Teknikleri

18. ve 19. yüzyılda geleneksel yay tutuşu; topuğu alttan tutuş ve kendi içinde ikiye ayrılan üstten tutuş teknikleri olmak üzere iki ana kategoride yer almaktadır. Viola da Gamba icrasıyla ortaya çıkan alttan yay tutuşu, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar kullanılmıştır. İki çeşit olan üstten tutuş tekniğini ise; topuğun önünde üstten tutuş ve topukta üstten tutuş oluşturmaktaydı.

#### 3.4.1.1. Viyolonselde Alttan Yay Tutuş Tekniği

Viola da Gamba yay tutuş tekniğinden viyolonselde uyarlanan alttan yay tutuş tekniği, 17. yüzyıl sonunda viyolonselin kendi form ve adını alması ile İtalya'da G. Muffad tarafından tanımlanmış ve standart bir hale gelmiştir. Bazı kaynaklarda 19.yüzyıl başına kadar İtalyan ve Alman viyolonselcilerin alttan yay tutuş tekniği ile çalmaya devam ettikleri bilinmektedir. J. Kuantz, 19. yüzyıl ortalarında görüştüğü Alman icracılar arasında alttan yay tutuş tekniğinin üstten yay tutuş tekniği kadar yaygın olduğunu ifade etmiştir. Ancak, Alman icracıların üstten yay tutuşunu alternatif olarak gördüğü söylenebilir.<sup>48</sup>

#### Örnek:12



#### Örnek:13



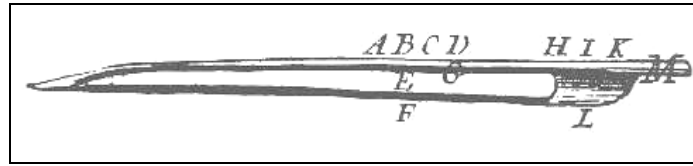
<sup>47</sup>Becker- Rynar "Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels", Wien: Universal-Edition, 1929 s.38

<sup>48</sup>Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s.79-80

### 3.4.1.2. Viyolonselde Üstten Yay Tutuş Teknikleri

Üstten yay tutuş tekniği, keman yay tutuş tekniğinden örnek alınmıştır. 18. yüzyılda Fransız kemancılar yay tutuşlarını değiştirme yoluna gitmişler ve *topukta üstten yay tutuşu*, tekniklerinin önemli bir parçası olmuştur. Fransız viyolonselciler Fransız kemancıların bu tekniğini benimsemedikleri halde Alman viyolonselci B. Romberg, Fransız yay yapımcısı F. Tourte'un yaptığı yayı kullanarak, topukta yay tutuşundan kaynaklanan tellere karşı artan baskı gücünü keşfetmiş ve topukta üstten tutuş tekniğini uygulayan ilk viyolonselci olmuştur. Topukta üstten yay tutuşunda, 2-3-4. parmaklar yay topuğunun yakınındaki H-I-K noktalarının yanına, başparmak yay kılında bulunan L noktasının altına, serçe parmak ise yay çubuğunun yanında bulunan M noktası üzerine yerleştirilmektedir.

**Örnek:14**



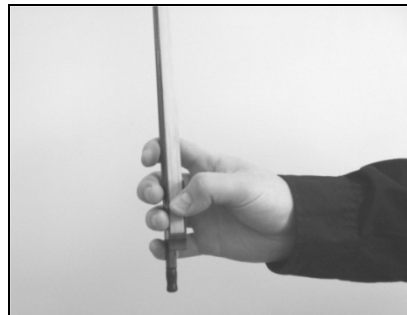
**Örnek:15**



**Örnek:16**



**Örnek:17**

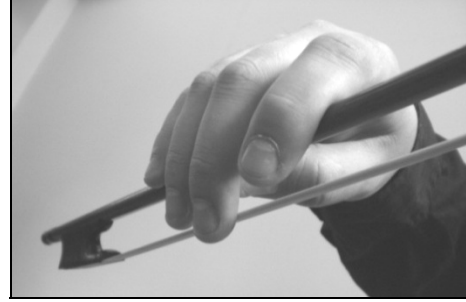


F. Dotzauer, A. Kummer ve S. Lee, daha sonra da 19. yüzyıl Alman ve Rus viyolonsel icracıları B. Romberg'in bu yay tutuş tekniğinden etkilenecek, onun *üstten yay tutuş* metodunu uygulamışlardır. Bu teknikte bilek ve parmaklar daha rahat ve yuvarlatılmış bir pozisyonda tutulmaktadır. Üstten yay tutuştaki ilk metotta el topuğun önündedir ve başparmak yay çubuğunun üzerine yerleştirilmektedir. Bu dönemde en çok İtalyan icracılar tarafından kullanılan bu metotta 2-3-4-5. parmaklar aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi yay çubuğunun A-B-C-D noktalarına, başparmak ise 3. parmağın altındaki E noktasına yerleştirilmektedir.

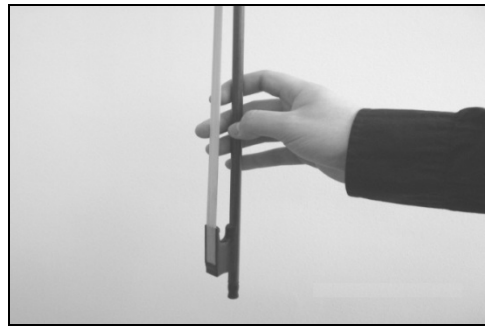
**Örnek:18**



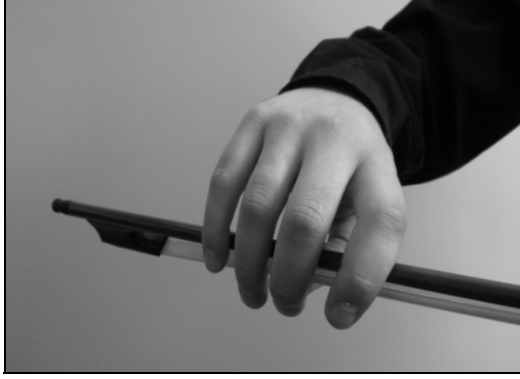
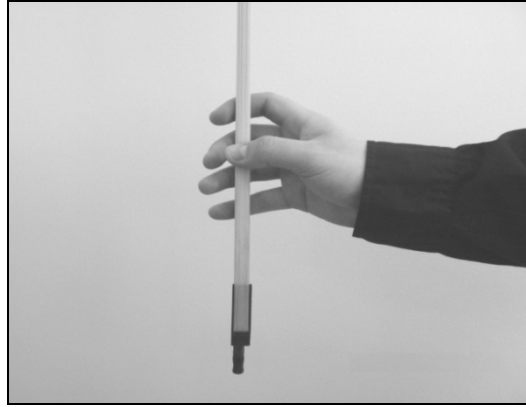
**Örnek:19**



**Örnek:20**



Diğer yandan 18. yüzyıl Fransız viyolonsel icracısı Michel Corette iki farklı üstten tutuş metoduna ek olarak başparmağın altta diğer parmakların ise üstte olduğu farklı bir yay tutuş tekniğini sunmuştur. Fakat bu teknik çok fazla yaygınlaşmamıştır. Bu metotta, el topuğun üzerinde yerleştirilmekte, tablo no.2 de gösterildiği gibi 2-3-4. parmaklar A-B-C noktalarına, başparmak ise yay kılı üzerindeki F noktasına, serçe parmak da yay kılı üzerindeki G noktasının karşısına yerleştirilmektedir.

**Örnek:21****Örnek:22****Örnek:23**

J. L. Duport, yayın modeli ve yay tutuş şeklinin icracıların bireysel özelliklerinden dolayı oldukça çeşitlilik gösterdiğini ifade etmektedir. Başparmak, yayın üstüne yerleştirilmelidir; orta parmak yay kılınının uç noktasında, işaretparmağı ise yayda ileride, ortaparmaktan kısa bir mesafe uzakta ve hareketli olmalıdır, çünkü işaretparmağı ortaparmaktan ne kadar uzaklaşırsa tel üzerinde o kadar iyi bir yay kontrolü gerçekleşecektir. Değişen durumlara göre, bazen büyük, bazen ortalama, hatta bazen görünmez olan bu el hareketliliği ifade için oldukça gereklidir. Serçe parmak yayın ucuna yerleşmeli ve yüzük parmağı geldiği gibi doğal olarak yerleştirilmelidir. Yüzük parmağı yay kıllarına sadece hafifçe dokunmalıdır. Aksi takdirde yay üzerindeki tutuş hâkimiyetini arttırabileceği fakat tüm esnekliği ve parmakların hareketliliğini ortadan kaldıracığından dolayı el, yayın çok ilerisine yerleştirilmelidir. Yüzük parmağının yay kıllarına fazla dokunmaması gerektiği uzun

parmakları olanlar, ortalama boyutlarda eli olanlar göz önünde bulundurularak söylenmiştir.<sup>49</sup>

J. L. Duport yay tutuşunu anlatırken, her icracının kendine özgü el yapısına göre bir yay tutuş pozisyonu belirlenmesine, ayrıca el ve bilekteki esnekliğe dikkat çekmiştir. Yaydaki gereğinden fazla, ısrarlı bir hâkimiyetin, istenilen renkte bir ses tonu, ya da istenilen nüansta bir ses elde etmemizi engelleyebileceğine değinmektedir.

### 3.4.2. Viyolonselde Günümüz Yay Tutuşu

Geleneksel yay tutuş tekniklerinden Fransız, Alman, Rus, Macar ve Belçika gibi birçok ekolün günümüzde etkisi görülse de, en uygun ve en rahat tutuş şekline ulaşma isteği, farklı eserlerin, değişik nüans, tını gereklilikleri gibi faktörler günümüz yay tutuş tekniklerini farklı bir konuma getirmiştir. Viyolonselde günümüz yay tutuşunu, geçmişteki ekollerin kendi içlerinde tek tek değer bulması ve onlara çoklu bir bakış açısı ile geliştirilen bir tekniğin oluşturduğu söylenebilir.

Günümüz temel yay tutuş pozisyonu ve hareketlerini oluşturan birçok öge mevcuttur. Çekme-itme hareketleri, el, kol ve parmakların konumu ve yay ile tel değişiminin temel öğeler olduğu söylenebilir.

Temel öğelerden ilkinde, çekerek uca doğru ya da iterek köke doğru, bir uçtan diğerine hareket akışının devamlılığını üst kol, alt kol, bilek ve parmaklar arasındaki ilişki ve etkileşim kurmaktadır. Yayın hareket akışı boyunca bütün kas, bilek ve parmakların esnekliği uyum içinde dengelendiğinde, iyi bir ses üretimi açısından bütün sorunlar aşılmış olur. Aşağıdaki resimlerde görülebileceği gibi dirsekten bilek ve ele doğru bir çizgi bulunmaktadır. Yay topuktayken bilek, icracının vücut yapısına göre dış bükey bir pozisyon alabilir, fakat asla kambur hale gelmemelidir, aksi takdirde parmaklar ve bileğin esnekliği yok olacaktır.

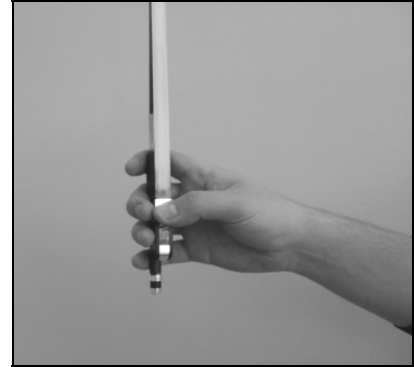
---

<sup>49</sup> Valerie Walden, *a.g.e.* s. 83

**Örnek:24****Örnek: 25**

Yay topuktan uca doğru gelmeye başladığında, ortaya gelene kadar ilk olarak dirsek vücuttan uzaklaşır. Yay hareketinin devamında dirsek, üst kolun devraldığı hareketi devam ettiren ön kola izin vermek için, dirseğin dışa açılması şeklinde hareketin akışını destekler. Dirsek daima bilek ile aynı hizada kalmalıdır, yay uca ulaştığında ise hafifçe iç bükey bir hale gelebilir.<sup>50</sup>

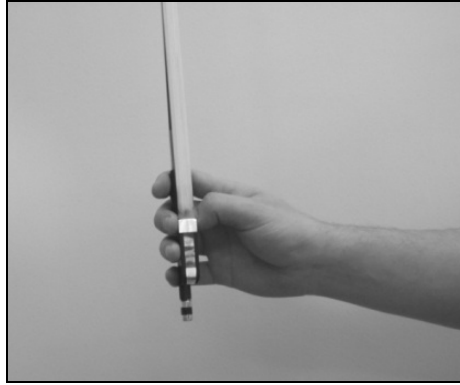
İkinci temel öge olan yay tutuşunda başparmağın konumu, büyük problemlerden birini oluşturmaktadır. Birçok farklı el yapısı olduğundan tek bir çözüm yolu bulunmamaktadır. Bazı insanların başparmağı kısa, bazılarının uzun, bazılarının eklem bağları zayıf, bazılarının ise daha gergindir. Başparmak problemlerine çözüm bulmanın en iyi yollarından biri başparmağın, örnek no: 26-27

**Örnek:26****Örnek:27**

<sup>50</sup>William Pleeth a.g.e. s.152

gösterildiği gibi topuğu kullanarak yayı tutma ile başlamaktadır. Bu tutuş pozisyonunun 18.yüzyılda daha yaygın olduğu, modern icrada ise çok uygun olmadığı görülmektedir. Yay tutuşunda parmaklar ve başparmak arasındaki ilişkiyi keşfetmek için yay ile havada büyük daireler çizmek faydalı olabilir. Bu çalışma, eli yay üzerine sabitlemesi ve problemleri çözmek için ihtiyaç duyulan sorunu keşfetmeyi sağlaması bakımından (özellikle problemlili bir başparmak için) oldukça kullanışlı olarak nitelendirilebilir. Farklı bir açıyla icracının bu problemleri ile baş başa kalması, çözümlere yeni bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamaktadır.<sup>51</sup>Normal yay tutuş pozisyonunda başparmak kare bir durum almamalıdır.

### Örnek:28



Başparmağın diğer parmaklar karşısında olan doğal pozisyonu, el yumruk yapıldığında doğal açısı görülmektedir.

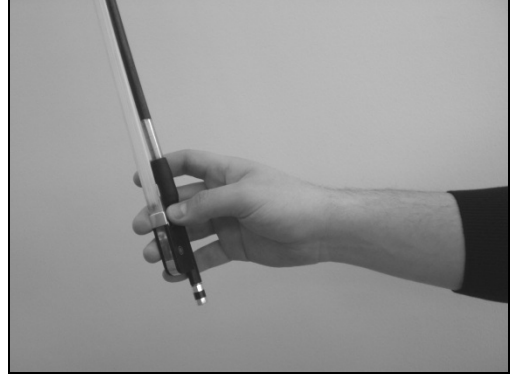
### Örnek:29



### Örnek:30



<sup>51</sup>William Pleeth a.g.e. s.155

**Örnek:31****Örnek:32**

Başparmak diğer parmaklara karşı kare olmamalı fakat onlara karşı küçük de olsa bir açı oluşturmalıdır. Resimlerde başparmağın diğer parmaklar ile ilişkisinin doğallığı ve yumruk yapmış olan bir elin doğallığı ile nasıl benzerlik gösterdiği görülebilir.<sup>52</sup> Başparmak, topuğun ön kısmının çubukla buluştuğu yerde oluşan çukurun içine oturmalıdır. Başparmağın bu küçük köşeye oturtulmasıyla sadece rahat ve doğal bir pozisyon oluşturulmamakta, aynı zamanda doğal yerleştirme de desteklenmiş olmaktadır.

İyi bir yay yönetimi, parmaklar, bilek, alt kol, üst kol ve omuz hareketlerinin uyum içerisinde kullanılmasına bağlıdır. Doğru zamanda doğru vücut bölümlerinin ve kas gruplarının nerede (yayın hangi bölümünde), ne yaptığı (sıkma, gevşeme) ve ne zaman yapılacağı soruları yöneltilmeli ve hareketler dikkatli bir şekilde takip edilerek yapılmalıdır. Böylece tüm vücut bir bütün oluşturacak, az enerji kullanarak hedeflenen karakterde bir yay tekniğine ulaşılabilecektir. Yayın ortasından uca doğru yaklaşırken alt kolun, gücü verimli bir şekilde yaya iletebilmesi için, dirseğin ortada duruş pozisyonunu koruması gerekmektedir. Dirseğin fazla yüksekte durması halinde, üst kolda fazla yüklenme olmakta, gereğinden fazla alçak olması halinde ise kolun yaya uyguladığı basıncın dengesizliğinden dolayı elde edilmek istenen yay tekniğinin kalitesi kısıtlanmaktadır.

---

<sup>52</sup>William Pleeth a.g.e. s.158



**Örnek:33****Örnek:34****Örnek:35****Örnek:36**

Yay hareketinin devamı için ilk etapta üst kol kası ölçülü bir şekilde devreye girmekte, alt kol ise basınç ile ton üretimi için içe doğru hafif bir bükülme yapmaktadır.

Günümüz yay tutuşunda diğer bir temel öge olan viyolonselde yay değişimi, yay yönetiminin en büyük zorluğu olarak gösterilmektedir. Çekerek ve iterek geçiş, mümkün olduğunca duyulmadan ve yumuşak uygulanmalıdır. Yayın hızını ya da nüansını değiştirmeden, aksansız bir yay değişimi için parmaklar, bilek ve kolun esnekliğinden faydalanılmalıdır. Esnek bir yay tutuşunun iki önemli özelliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki; parmak ve bilek eklemlerindeki esnekliğin, tel ve yay değişimlerinde gelecek olan tonun başında aksan oluşmamasına yardımcı olmasıdır. Yumuşak bir tutuşun önemli olan bir diğer özelliği ise, icracıya yay değişimlerinde elin pozisyonunu değiştirmeden yay ve tel değiştirme olanağı sağlamasıdır.

İterek yay değişiminde, el ve parmaklar alt yarıda belli bir noktadan yayı topuğa (alt yarıya) doğru götürmektedir. Bu sırada alt kol yay değişimi için ön hazırlık durumundadır. Ele hareket olanağı tanımak için bilek biraz ne çıkmakta ve ie doğru yuvarlanmış alt kol, gerilmiş el ve aynı anda parmakların uzatılması ile birlikte, mekanik olarak yay değişimi tamamlanmakta ve değişimden hemen sonra yayı çekme hareketi başlamaktadır. Göz, kulak ve ayna yardımı ile alt kolun, elin, parmakların ve aradaki eklemlerin, fonksiyonlarını tutuksuz bir Şekilde yapmalarına ve doğru sıralamayı takip etmelerine dikkat edilmelidir. H. Becker ve D. Rynar (1927) doğru hareketlerin doğru zamanda yapılması ile mkemmел bir müziğe ulaşılabileceğini vurgulamıştır.<sup>53</sup>

Yay değişiminin hazırlanması esnasında kolun pozisyonu, bilek, alt ve üst koldaki yükselmenin abartılı olmamasına dikkat edilmelidir. ekerek uca doğru yaklaşıldığı sırada doğal olarak bilek biraz alçalmakta ve yay değişimi yapıldıktan sonra tekrar normal pozisyonuna dönmektedir.

İterek i bükey olan bilek, dönüşte yayın ortasına doğru tekrar düzleşmekte ve köke doğru yaklařtıķa bilek alt yarıda tutuş pozisyonunu almaktadır. Bu süreç, aynı Şekilde diğer tellerde uygulandığında yay değişimi mekaniğinin aynı olduğu gözlemlenmektedir. Sadece kolun duruşu, bulunduğu telin yönüne göre alçalıp yükselmektedir.

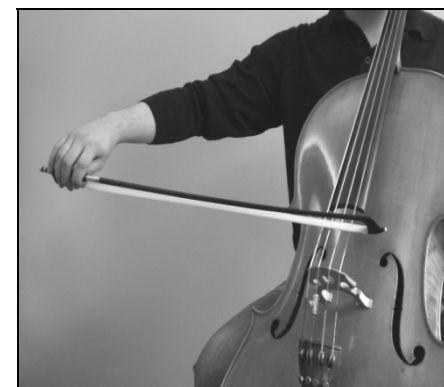
### rnek:37



### rnek:38



<sup>53</sup> H. Becker- D. Rynar a.g.e. s,50

**Örnek:39****Örnek:40****Örnek:41****Örnek:42****Örnek:43****Örnek:44**

Örnek:45



Örnek:46



Tel geçişleri çalışması için alıştırma olarak önce tam yayda, sonra yayın alt, orta ve üst yarısında “*Do Majör*” gamı sekiz bağlı olarak çalınmalı ve bu esnada gereksiz kol hareketlerinden kaçınmak için bileğin tel geçişlerinde alması gereken pozisyon göz önünde bulundurulmalıdır.

Örnek:47



*Do* telinde kolun duruş pozisyonunu hafif yukarıya doğru yönlendirerek *Sol* teline geçilmelidir. *Sol* teline geçişin ardından kolun pozisyonu *Sol* teline göre ayarlanmalıdır. *Re* ve *La* tellerindeki geçiş için de aynı sistem uygulanmalıdır. İnişlerde bir alttaki tele geçiş için bilek hafif dış bükey bir pozisyon almalı, geçiş yapıldıktan sonra kol bulunduğu telin durumuna göre kendi açısını ayarlamalıdır. Güzel ve akıcı bir geçiş için önemli olan, bilek ve kol hareketinin aynı anda değil, önce bilek sonra kol olarak yapılmasıdır. Bilek ve kolun koordinasyonu önce yavaş tempoda ve yayın her üç bölümünde de ayrı ayrı çalışılmalıdır.

L. van Beethoven op.69 La Majör 3. piyano ve viyolonsel Sonatı 1. Bölüm *Allegro ma non tanto*. 113 ile 124 ölçü arasında kol ve bilek ayarlanmasının ve korunmasının önemini göstermektedir.

#### Örnek:48

Viyolonsel icrasında dikkat edilmesi gereken en önemli konulardan bir diğeri şüphesiz güç kontrolüdür. İcraçının gücüne hakim olamaması beraberinde birçok sorunu getirmektedir. Sesin uygulanan güce göre gürleşmemesiyle beraber istenmeyen sesler ve gereksiz güç kaybı ortaya çıkmaktadır. Gereksiz ve abartılı güç kullanımı kasılma, zorlanma, bedenin yorulması ve konsantrasyon sorunlarını da beraberinde getirir. Oysaki yalın, sade ve her yay tekniğinin kendine özgü, yerinde ve gerektirdiği kontrol ile çok renkli bir sese ve daha az enerji kullanarak daha sağlıklı bir enstrüman kontrolüne ulaşılmaktadır.

Kol gücüyle yaya gereğinden fazla baskı yapmak, yalın ve sade bir ses tonu elde etmemizi engeller. Bu tür güç kullanımında kolların üzerinde gerginlik olmamalıdır. Örneğin: *decrescendo*'da yayın alt yarısındaki ağırlık telden kısmen alınmalıdır. *p*, *pp* nüansında el ve alt kolu içe çevirme yerine, işaret parmağının baskısı azaltılıp serçe parmağının baskısı artırılmalıdır. Fakat bu baskı tellerdeki yükseklik ve yayın çekme ya da itme açısına göre farklılık göstermektedir. *Re* ve *Sol* telinde yay topuğa doğru yaklaşırken, işaret parmağının baskısı azaltılıp, bu

baskı serçe parmağa yönlendirilmelidir. *La* telinde işaret parmağı, yayın, yönünü muhafaza etmesini, serçe parmak da yayın sağ ve sol yapmadan kontrollü hareket etmesini sağlamaktadır. *La* telinde topukta çalarken yaydaki parmak uçlarının hafif eğilmesi, yayın, teli paralel bir şekilde kesmesine yardımcı olmaktadır. Serçe parmağının da yardımıyla yayda istenmeyen içe ya da dışa dönük eğilmeler engellenmektedir. Serçe parmak aynı zamanda gücün sürdürülmesini de sağlamaktadır. Ancak burada ikinci ve üçüncü parmağın yayın kontrolünde, güç dağılımında destek olarak kullanılması göz ardı edilmemelidir. Yay yönetiminde tüm faktörlerin sürekli değişen orantılarla birbirine muhtaç bir konumu bulunmaktadır. Bütün parmaklar orantılı bir şekilde güç uygular. Bir parmağın gereğinden az ya da fazla kullanımı bu uyumu bozmaktadır.

Minimum güç kullanımında da örneğin *mp*, *p*, *pp*, gibi nüanslarda ağırlık noktası ve güç iletme noktası değişimi yapılmalıdır.

#### Örnek:49



Çok yumuşak ve narin ses renklerinde parmaklarda farklı bir tutma pozisyonu oluşmamalıdır. Örneğin “*Bir kıl ile çalınırken*” yay tellerin üzerinden taşınmalıdır. Bu taşıma, omuz tarafından kol ve yayın kaldırılışı ile olmalıdır (bu kaldırış, çirkin görüntü veren omuz kaldırmayla karıştırılmamalıdır).

**Örnek:50****Örnek: 51****Örnek:52**

Üst kol özgür bir dönme imkanı sağlarken, aynı zamanda yay kontrolünde de hedeflenen bölgede rahat bir kullanım imkanı sağlamaktadır. Alt kol net ve okunaklı bir ifade için dengeli bir şekilde kontrolü yayın üzerinde hissettirirken, üst kol ise notalarda istenilen gücü bir bütün olarak toparlamaktadır. Böylece üst kol daha yoğun bir güç uygulamaktadır. Tutuş, kontrollü bir şekilde yumuşak bir el, kol ve omuz uyumu ile çalınmalıdır. Aksi takdirde alt kolun ifade gücü yorgun düşecektir. Kontrolün azalması durumunda, omzun hareketleri kısıtlanmakta ve bunun sonucunda, yayın tele olan basıncı tam dikey olarak değil, yandan oluşmaktadır. Bu durum da tellerin titreşimini etkilemektedir. Bu hatanın yaya olan etkisi şu şekilde açıklanabilir: İşaret parmağı yayın etrafını sarar ve yavaş yavaş kontrol gücünü kaybeder, bunun yanı sıra diğer parmaklar da eşit güç dağılımını yitirir. Burada alt kol devreye girmeden bütün güç üst kola kasılmış bir durumda geçer.

Bu çalma prensiplerinin tamamını teoriden pratiğe geçirmek kolay değildir. Ancak, en baştan itibaren tüm hareket evreleri, bilinçli çalışılıp, kas hissi, hedeflenen güç dağılımı doğru şekilde ayarlandığında ve en önemlisi elde edilen ses analiz edilip düzeltildiğinde, bu durum belli bir süre sonra alışkanlığa dönüşüp aranılan renkte bir ses tonu oluşacaktır. Rahat yay kullanımı zaman, çalışma ve tecrübe ile şekillenip gelişecektir.

### **3.4.3. Viyolonsel İcrasında Oturuş Pozisyonunun Yay Tutuşuna Etkisi**

Viyolonsel icrasında oturuş pozisyonunun yay tutuşuna önemli ölçüde etkisi olduğu düşünülmektedir. Yanlış ya da rahatsızlık hissi uyandıran bir tutuş ya da duruş pozisyonunun oluşması, hatalı bir şekilde öğrenmeye başlamaktan ve yay tutuş ve duruş tekniğine yeterince dikkat edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum hatalı bir sistemin yerleşmesine sebep olmaktadır. Başlangıçtan itibaren doğru tutuş ve oturuların ihmal edilmeden ciddi bir şekilde öğretilmesi öğrencinin ileriki çalışmalarında büyük önem taşımaktadır.

Her insanın kas yapısı, kollarının ya da parmaklarının uzunluğu farklıdır. Kişiyeye özgü bu özelliklere göre öğretmen öğrenciyeye en uygun tutuş, oturuş pozisyonunu belirlemektedir. Önemli olan vücudun doğasına göre parmaklar, bilek, kol ve dirseğin rahat ve esnek bir şekilde yönetilmesine imkan sağlanmasıdır. Bu yönetimi sağlayabilmek için icracıların kendilerine şu soruları sormalarında fayda görülebilir: “İcra için uygunluk açısından pik kısa mı, yoksa uzun mu, viyolonsel dik veya yatık mı, sandalye yüksek mi yoksa alçak mı?” Her viyolonsel çalan kişi kendine özgü duruş seviyesini tanımladığında, bu sorular kendiliğinden cevap bulacaktır. Bu bağlamda öğrenciyeye öğretilmesi gereken öncelikli konu, doğru pozisyonun belirlenmesi ve benimsetilmesidir. Doğru pozisyon yakalandıktan sonra büyük bir hassasiyetle çalışılmalıdır. Doğru duruş seviyesini muhafaza etmek, yay yönetiminde kolaylığı ve aynı zamanda iki elin senkronize bir şekilde zorlanmadan hareket etmesini de sağlamaktadır.



Pikin uzunluğu ya da kısalığını ayarlarken enstrümanın boyutunun ve icracının oturuşunun göz önünde bulundurulmasında fayda bulunmaktadır. Uygun bir şekilde ayarlanmayan pikin uzunluğu icra sırasında icracıya rahatsızlık verebilir. Bilek, kol ve dirsek senkronizasyonunun ayarlanmasında pikin uzunluğu ya da kısalığı icracının oturuş pozisyonunu etkilemektedir. Sandalyenin yüksekliği ya da alçaklığının da benzer bir şekilde hem icracının boyu hem de enstrümanın boyutları göz önünde bulundurularak ayarlanmasında fayda vardır. Viyolonselın açısı, tüm bu faktörler göz önünde bulundurulduğunda ne kadar dik ya da yatık olacağı daha rahatlıkla belirlenebilmektedir. Bunların yanı sıra oturuş pozisyonlarının uygun bir şekilde ayarlanamaması bedende kalıcı rahatsızlıklara ve şekil bozukluklarına da sebep olabilir (kamburluk vs.).

### 3.5. Viyolonselde Temel Yay Teknikleri

#### 3.5.1. Legato

*Legato*, tüm enstrümanlarda müziğin doğası gereği akıcı, duygusal, dramatik, şarkı söylemişçesine ifadelerde kullanılan bir yay çalım tekniğidir. Yaylı çalgılarda ardı ardına yazılmış notaları tek yayda çalmak olarak ifade edilmektedir. Ayrıca *Legato* tek yayda çalmaktan ziyade, *Legato* olarak yazılmış olan sesleri birbirine kaynaştırarak çalmak olarak da tanımlanabilir.

L. van Beethoven op.102 Do Majör 4. Piyano ve viyolonsel Sonatı 1. bölüm *Andante*.

#### Örnek: 53

The image shows a musical score for Example 53, consisting of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is marked 'p dolce cantabile'. The score includes various bowing techniques indicated by 'V' (violin) and 'II' (viola) markings. The bottom staff is in D minor (two flats) and 6/8 time. It begins with a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked 'p dolce cantabile'. The score includes various bowing techniques indicated by 'V' and 'II' markings. The tempo is marked 'p dolce cantabile'.

*Legato* çalarken, müziğin amacı ve icradaki mekanizm (yay tutuşu, kolların duruşu, oturma pozisyonu vb.) düşünüldüğünde, bu iki özelliğin birbirine zıt olduğu görülmektedir. *Legato*, müzik cümlelerinin belirtilmesine yardımcı olmakta ve onları belirginleştirmektedir. Notasyonda *Legato* işaretinin yaylı çalgılarda “tek yayda bağlı çalma” anlamı vardır. İlki bağlı çalmadır; tek yayda notalar arasında yumuşak geçişler ile yapılmalı, tel değişimleri hissedilmeden olmalıdır. İkincisi ise; yay değişimi ile sınırlandırma olmaksızın müziğin akışına göre çalınan genel bir *Legato*’dur.

Genel müzik *Legatosu*’nda icracı yay tekniğinden daha çok, öncelikle müziği iyi okuyabilmeli, müzik cümlelerinin nerede başlayıp nerede bittiğini ya da hangi cümlelerin ana, hangilerinin yardımcı cümleler olduklarını dikkatli analiz ettikten sonra müziği akışına bırakmalıdır. Örneğin: “C. Saint Seans’ın Hayvanlar Karnavalı’ndan “Kuğu” eserinde tek yayda çalınan *Legato*’dan ziyade eserin genelinde büyük bir *Legato* düşünülmelidir.

#### Örnek:54



Sadece yeni cümleyi hazırlamak için gereken hallerde eserin akışını değiştirmeden yeni cümleyi belirginleştirmesi için nefes alınabilir.

Öyleyse, viyolonsel icrasında iki ana prensip bulunmaktadır. Bunlardan birincisi; “Hangi parmak nerede nasıl tutulmalı, hangi kas nerede, ne kadar baskı uygulamalı, oturuş nasıl olmalıdır” gibi problemleri içeren *Mekanik* prensiptir. İkincisi ise; “müzikal cümleler, nüanslar, süslemeler, rubato, accelerandolar, eserdeki

genel tempo” eserde anlatılmak istenen asıl konu nedir, gibi hususlara cevap veren *Estetik* prensiptir.

İyi eğitilmiş bir ses sanatçısı da benzer prensiplere göre hareket etmektedir: Nefes değişimlerini olabildiğince yumuşak ve hissedilmeden yapmakta ve nefes değişimlerini müzik cümlelerine göre almaktadır. İyi bir yay değişimi de benzer şekilde hissedilmeden, yumuşak bir şekilde yapılmalıdır. *Legato*'da yay, müzik cümlelerine göre kullanılmalıdır. Eserde istenilen nüansa göre kola uygulanan basınç miktarı ne kadar artar ya da azalır ise yayın çekme veya itme hızı da orantılı bir biçimde o kadar hızlandırılmalı veya yavaşlatılmalıdır. Gereğinden fazla notayı bir yaya sıkıştırmak, belirtilmek istenen ifadeyi cansız kılar ve bunu sonucunda seste kırılmalar ve istenmeyen sesler oluşmaktadır. *Legato*'lu eserleri yorumlama sırasında, icracı mekaniğe ihtiyaç duysa da kendini müziğin akışına bırakmalıdır. Müzik ancak bu durumda bir doyuma ulaşacaktır. Teknik, müzikte sadece bir araç olmalı ve hiçbir zaman müzikalitenin önüne geçmemelidir.

Diğer yandan *Legato* seslerini akıcı bir ifade ile seslendirmek, tel değişimi, yay değişimi gibi teknik sorunları da beraberinde getirmektedir. Tel ve yay değişiminin aksansız, hissedilmeden çalınması *Legato*'nun en önemli karakteristik özelliğidir. *Legato* yay kullanımında, başlangıç ve bitirme sesinde aksan ya da istenmeyen bir sertlik oluşmaması için çok dikkatli olunmalıdır. Dikkat edilmesi gereken başka bir konu da yayın yapısı gereği doğal olarak zıplamasıdır. Şarkı söylemişçesine bir yorum için öncelikle bu teknik sorunlar aşılmalıdır. Bunun için, yay ve tel değişimlerinde parmaklardaki denge ayarlamaları dikkatle çalışılmalıdır.

Yay değişiminin sanatsal anlamda müzik cümleleri ile doğrudan bir bağlantısı yoktur. Ancak, yay değişimi müzik cümlelerini etkili bir şekilde desteklemektedir. *Legato*'da çekerek ve iterek yay değişimi mümkün olduğunca duyulmadan ve yumuşak uygulanmalı, yayın hızını ya da nüansını değiştirmeden aksansız bir yay değişimi için parmakların, bilek ve kolun esnekliğinden faydalanılmalıdır.

*Legato* 'da, uzun müzik cümlelerinden kaynaklanan sorunların başında yay değişimi ile beraber tel değişimi de gelmektedir. Sorunsuz bir tel geçişi için üç temel prensip bulunmaktadır: Bunlardan birincisi aynı ritimde; ikincisi aynı nünasta; üçüncüsü ise tel geçişleri sırasında iki nota arasında aksan oluşmamasıdır. Teller arasında geçiş yapıldığı kesinlikle hissedilmemelidir. Tel geçişi, yayın alt, orta ve üst yarısında yapılabildiğinden basitçe ve belli olmadan çalınmalıdır. Teller yay tarafından dik açıdan kesilmeli, yayın kılları tele tam temas etmeli, rahat, esnek bir kol ve bilek yardımı ile de yumuşak bir geçiş yapılmalıdır. Kol veya omuzda fazladan yapılan yükseltme veya kasılmalarından kaçınıp kontrollü bir yay hakimiyeti ile teller arasında yumuşak bir geçiş yapılmalıdır.

Genel olarak, özellikle *p* nüansındaki hızlı pasajlarda zorlanmalar gözlenmektedir. Bunun sebebi sıkı, esnek olmayan bir kol ya da bilektir.

E. Lalo Re minör Viyolonsel Konçertosu 1. Bölüm *Lento-Allegro maestoso* "coda".

### Örnek:55

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs over groups of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some notes have a '0' above them, indicating natural harmonics. The bottom staff ends with a fermata and a '7' below it, indicating a seventh fret position.

Eğer kol yeterince esnek değilse, dirsek ve omuz gereğinden yüksek ve parmaklar sıkı olursa tel değişimlerinde aksanlar oluşur. Hızlı olması gereken geçişlerde hantallık, ritmik aksama gözlenir.

Sağlıklı bir geçiş için örneğin üç tel arasındaki geçişlerde kol, orta telin pozisyonunu almalı ve bu pozisyon alt ve üst teldeki notalar çalınana dek

korunmalıdır. Bir telden diğesine geçerken bilek ve parmaklar denge sağlamalıdır. Geçişlerin iki ya da üç tel arasında mı olduğuna bakılmalı ve duruma göre kol pozisyonu seçilmelidir. Bu durum da kendi içinde hangi teller arasında olması gerektiği konusunda gruplara ayrılmaktadır: *La-Re*, *Re-Sol*, *Sol-Do*. Bu durumlarda teller arasında hem kol duruş farkı hem de telde kaliteli bir ton elde etmek için uygulanacak baskı önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin; *Do* teline uygulanan baskı ve yayın tellere temas yeri ile *La* teline uygulanan baskı ve yayın tellere temas yeri farklıdır.

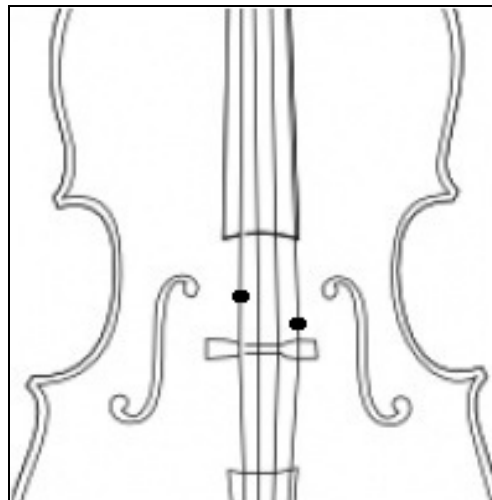
**Örnek:56**



**Örnek:57**



**Grafik:1**



Sakin, tekdüze fakat dolgun ve yumuşak bir ton ile çalınması gereken bir eserde, parmak ve bilek yardımı ile gücü telden almak yerine, el ile beraber kolun da yardımı gerekmektedir. Örneğin; L. van Beethoven Re Majör op.102/2 5.piyano ve viyolonsel Sonatı ikinci bölüm *Adagio con molto sentimento d'affetto*.

### Örnek:58

Adagio con molto sentimento d'affetto

mezza voce

espr.

cresc.

dim.<sup>3</sup>

p

*Legato* Tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri:

### Örnek:59

Bu çalışmada *Legato* çalım tekniğinin yayın her bölümünde aynı ses gürlüğünde kaldığı ve kolun, bileğin, parmakların duruş, tutuş pozisyonunu korumasını takip edebilmesi hedeflenmiştir.

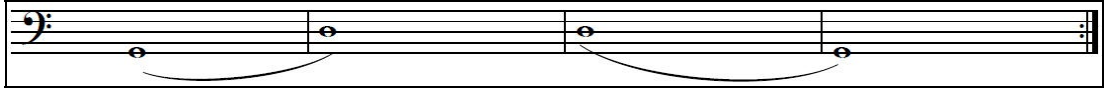
### Örnek:60

### Örnek:61

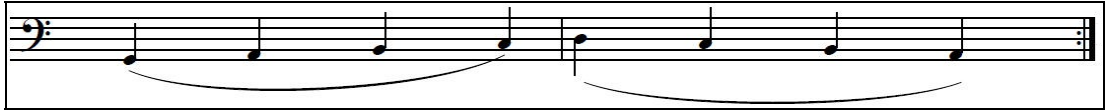
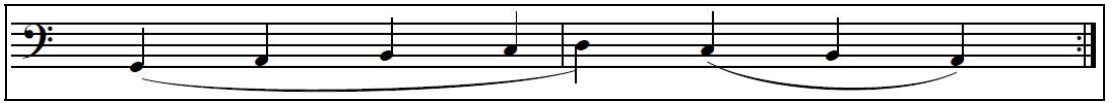
Bu çalışmalarda sesin gürlüğünü değiştirmeden, bir sestem diğerine geçildiğini teknik açıdan hissedilmeden icra edilmesi hedeflenmiştir.

**Örnek:62**

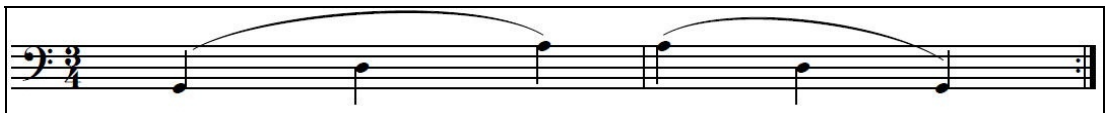
Bu çalışmada bir tel üzerinde seslerin legato tekniğini parmakları sırasıyla dizerek tüm parmaklarda boş telde çalıyormuş hissi ile sesin aynı gürlükte kalması hedeflenmiştir.

**Örnek:63**

Bu çalışmada bir telden diğerine aksansız ve hissedilmeden sade, basit bir geçiş içi yay ve kol pozisyonunu kontrol etmek hedeflenmiştir.

**Örnek:64****Örnek:65**

Bu çalışmalarda parmakları dizerek bir sonraki tele geçiş hedeflenmiştir.

**Örnek:66**

Bu çalışmada üç tel arası yumuşak, aksansız ve akıcı bir tel değişimi hedeflenmiştir.

### 3.5.2. Detashe

*Detashe*, yaylı çalgılardaki en eski ve en önemli yay çalım tekniklerinden biri olarak bilinmektedir. *Detashe*'nin terminolojisine bakmak gerekirse; *Fransızca* kökenli *detasher* kelimesinden geldiği görülür ve ayırmak koparmak anlamını taşır. *Detashe* tekniğinde her ses ayrı yayda, fakat yay değişimlerinde bağlı ve arada duraksama olmadan çalınmaktadır. Bu teknik çok geniş yay ile (*Grand Detashe*) ya da fazla geniş olmayan kısa bir yay ile eserin karakterine ve stiline uygun bir şekilde çalınmaktadır.<sup>54</sup> *Detashe* özellikle gösterilmek ya da belirtmek istenirse örnek 67'de gösterildiği gibi (-) işareti ile de gösterilebilir.

#### Örnek:67



*Detashe* tam yayla çalınabileceği gibi, alt yarıda, ortada ve üst yarıda da çalınabilmektedir. Aynı zamanda sıçrayan yay çalım tekniklerinde olduğu gibi yayın herhangi bir bölgesinde sınırlı kalınmadığından dolayı çok yönlü bir teknik olma özelliği taşımaktadır.

*Detashe* yayın her bölümünde uygulanabilme özelliğinden ve kendine özgü karakterinden dolayı beraberinde bazı problemler getirmektedir. Bu problemlerin aşılabilmesi için dikkat edilmesi gereken en önemli öğe, yayın sağlam bir şekilde kavranması, güçlü ve sürekli bir kontrol sağlanmasıdır. Hatalı bir yay kontrolü, yayın paralel hareket etmemesi ve bunun yanında tel ile yay değişimlerinde istenmeyen seslerin oluşmasına yol açmaktadır.

<sup>54</sup> Светослав Четриков “Музикален Терминологичен Речник” 1969София s.81



*Detashe* tekniği *Aksanlı* ve *Basit Detashe* olmak üzere iki ana türe ayrılmaktadır.<sup>55</sup> *Basit Detashe*, yayın her bölümünde yapılabilmektedir. Her nota ayrı çalınmalı ve iki nota arasında duraksama olmamalıdır. Sesler arasında pürüzsüz geçişler yapılmasına önem verilerek bir sonraki ses çalınana kadar ilk sesin tınlaması sağlanmalı ve notalar arasında vurgu yapılmamalıdır. *Aksanlı Detashe*, cümle içindeki özellikle belirtmek istenen bazı sesleri ortaya çıkarmak için kullanılmaktadır.

*Basit Detashe*'den farklı olarak *Aksanlı Detashe*'de, sadece belirtmek istenen sese ya da eserin karakterine uygun sesler için vurgu yapılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken konu, aksanlı olarak belirtilmeyen seslere vurgu yapılmaması gerektiğidir. Gereksiz yapılan vurgulamalar eserin karakterinin bozulmasına yol açmaktadır.

*Aksanlı Detashe*'ye, "K. Kazella *Sol* minor Etüd" örnek olarak verilebilir.

### Örnek:68

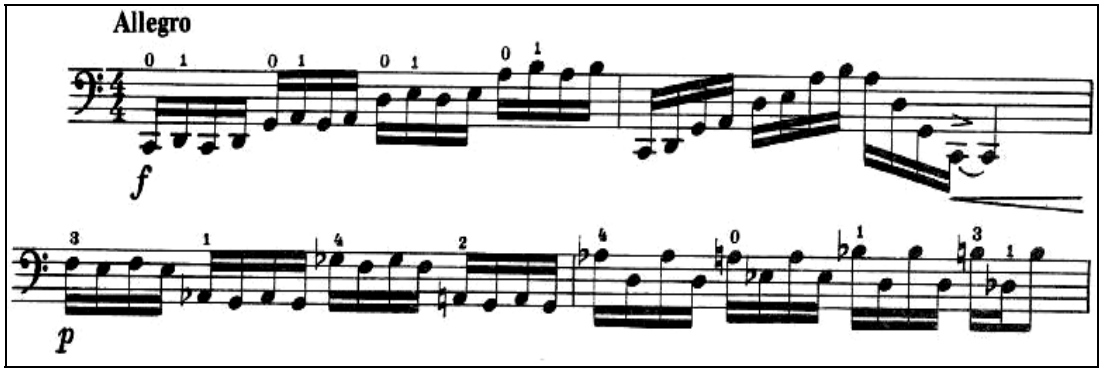
The image shows a musical score for three staves. The first staff is in bass clef and contains a few notes with accents. The second and third staves are in treble clef and contain a series of notes with accents. The first staff has a 'Piu stretto' marking and a 'pp' dynamic. The second and third staves have 'pp' and 'cresc.' markings respectively.

*Detashe* yayın her bölümünde yapılabildiği için her bölümde farklı bir el ve kol baskısı gerekmektedir. Alt yarıda *Detashe*'yi doğru yapabilmek için, öncelikle sağ elin aktif olmasına, kol ile bileğin koordineli olarak hareket etmesine dikkat edilmelidir. Özellikle *La* telinde el, yay topuğuna yaklaştıkça bilek olabildiğince

<sup>55</sup>Becker- Rynar a.g.e. s. 60

yukarıya doğru dış bükey bir pozisyon almalı ve uca doğru gittikçe tekrar düzleşmelidir. Bu bilek hareketi, yayın aşağı ve yukarı doğru kontrolsüz bir şekilde hareket etmesini engelleme amacı taşımaktadır. Alt yarıda detashe yayın, parmakların ve kolun aldığı pozisyon gereği daha yüksek ses gücünde, sert nüanslar için *f*, *ff* tercih edilmektedir. Alt yarıda sert detashe'ye İ. Rekhin Nr:1 Kapris örnek olarak verilebilir.

### Örnek:69



Bu örnekte, *f* nüans ile eserdeki agresif ve coşkulu karakterden dolayı alt yarıda detashe önerilmektedir.

Üst kol, *La* telinde çapraz olarak dışa doğru, *Re* telinde yatay, *Sol* ve *Do* tellerinde de daha çok arkaya ve aşağıya doğru omuz ve parmaklar ile birlikte hareketlenir. Yayın alt yarısında çalınan *Detashe*'nin kalitesi omuz ve parmak hareketlerinin uyumu ile sağlanır. Yayın alt bölümündeki kısa *Detashe* seslerinin sadece el ile çalınmasından kaçınılarak, her zaman üst kol eşliğinde ve bütün kol ile hareket etmesine dikkat edilmelidir.

Yayın üst yarısında uygulanan *Detashe* ise alt kol ve dirsek yardımı ile birlikte uygulanmaktadır. Özellikle *f* nüansa çalarken hissedilen bu hareket sırasında, yay değişimlerinde bilekten yardım alınmaktadır. Hızlı tempodaki eserlerin seslendirilmesi sırasında alt kol devre dışı kalmakta, böylece tel değişimlerinde yayı hazırlama görevi el ve parmaklara düşmektedir.

A. Dvorak op. 104 Si minör viyolonsel ve orkestra için konçerto 1. Bölüm  
*Allegro* başlangıç ölçüleri.

Örnek:70

Allegro M M  $\text{♩} = 116$   
22 1 22 2 30 3 8 Viol. I.  
*Quasi improvisando*  
*ff*  
*ff*  
*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*  
*pesante*  
*ff* *fp* *fp*

Yayın ucunda yapılan *Detashe*, icracı için kontrolü en zor sağlanan alandır. Yayın kontrolünü muhafaza etmek için burada şüphesiz en büyük görev işaret parmağına düşmektedir. Uçta çalmanın zorlukları ancak kuralların takip edilmesi ile çözülebilir. Yayın ucunda çalma, güç kaybı oluşturacağından dolayı yay, kontrollü ve ölçülü bir güç ile kullanılmalıdır. Abartılı ifade ve bileğin, önerilen düz duruşun aksine dış bükey duruşu, parmakların üzerine taşıyabileceğinden daha fazla güç binmesine sebep olmaktadır.

Dvorak konçerto gibi istisnalar dışında üst yarıda *Detashe*, kolun yaya uyguladığı güç ve parmakların konumu gereği genelde *p*, *pp* gibi hafif nüanslar için kullanılmaktadır.

A. Piatti Kapris op.25 Nr: 1

Örnek:71

Allegro quasi Presto  
V  
*p* *p* *p* *p*  
*p* *p* *p* *p*

Yayın ortasında çalınan *Detashe* ise uygulama rahatlığından dolayı en sık kullanılan *Detashe* türüdür. Yayın ortasında iyi tonda bir *Detashe* elde etmek için, yayda sürekli olarak kontrollü bir basınç olmasına, seste ve harekette kesinlikle boşluk olmamasına dikkat edilmelidir. Ses iterek ve çekerek aynı nüansta kalmalıdır. Yayın ortasında detashe genelde orta sertlikteki *mf*, *mp*, nüanslarında tercih edilir.

D. Popper Etüd op. 73 Nr:6 Fa Majör

### Örnek:72



*Detashe* yayın ortasında, öncelikle yavaş ve yoğun bir kol hareketi ile öğretilmelidir. Daha sonraki aşamada ise müzikteki karaktere, eserin temposuna göre uyarlanmalıdır. Ortada *Detashe*'yi öğrenmenin başlangıcında, cansız ve rahatsız edici yan sesler ortaya çıkmaktadır. Bunun oluşmaması için yayın kılları tellere tam temas etmelidir. Yayın, telleri tam kavradığından ve yayın gidiş yönünün düz olduğundan emin olunmalıdır, aksi takdirde telin titreşiminin tam sağlanamaması sonucunda ses yırtılmaları meydana gelmektedir. Tel değişimlerinde yayın teller ile buluşma yönünün sürekli değişmesi ses kalitesini bozmaktadır.

17. ve 18. yüzyıl Klasik Dönem müziğinde *Detashe*'nin çok önemli rolü bulunmaktadır. Örneğin, L. van Beethoven Re Majör op.102/2 5.piyano ve viyolonsel Sonatı 1. Bölüm *Allegro con brio* ölçü 85-95

### Örnek:73



Sonata'nın ilk bölümü sesin enerjik, ritmik hakimiyet ile özellikle *f* nüansında kontrol altında tutulması için doğru öğrenilmiş bir *Detashe*, icracıya ifade açısından büyük bir kolaylık sağlar.

*Detashe*'de, ağırlık merkezinin ve yayın denge yerinin diğer yay çalım teknikleri kadar önemli olmamasından dolayı yayın her bölümünde aynı karakterde ton oluşması gerekmektedir.

### **Detashe Lance**

Oldukça kısa ve hızlı bir yay çalım tekniğidir. Karakteristik özelliği başlangıçta yayın çok hızlı çekilerek başlamasının ardından yavaş yavaş hızının giderek azaltılmasıdır. Genelde sesler arasında belirgin bir aralık vardır. Sesin başında ne bir yükselme, ne de vurgu vardır. Bu yönüyle bu tür çalışma, başta *Staccato* olmayan bir *Martele*ye benzemektedir. *Detashe Lance* vurgusuz kısa sesler elde edilmesi istenilen yerlerde kullanılmaktadır. *Porte* ve *Lance* yay çalım teknikleri beraber kullanılırlar. Genelde birbirine yakın yay çeşitlerinin birbirleriyle karışmasına tüm *Detashe* yay çalım tekniklerinde yer verilmektedir. Özellikle uzun *Detashe* bölümlerinde bu tür birbiri ile karışmalar sık sık rastlanmaktadır. Tüm *Detashe* yay çalım teknikleri, özellikle de *Porte* ve *Lance* gibi sesler arasında boşluk bırakılarak icra edilen yay çalım teknikleri, bir eseri müzik cümlelerine bölmemize yardımcı olmakta, sesler arasındaki boşlukları eserin karakterine göre uzatmamız ya da kısaltmamız da eserlerin icrasında çok renkli bir yorum imkanı sağlamaktadır.<sup>56</sup>

### **Detashe Porte**

İlk notaya daha yüksek vurgunun verildiği nota grubunda, diğer notalara nazaran ilk notanın belirginleştirilmesinin (aksan) ardından, gelen notalar üzerinde

---

<sup>56</sup> Faruk Tamer, Kemanda Yay Teknikleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu. Temmuz 2002 s.15

bu belirginlik derece derece azaltılır. Hareketin belli bir süre yapılması, ses tonunda değişikliğe ve notalar arasında boşluk hissinin oluşmasına yol açar.<sup>57</sup>

### **Detashe Colle**

*Detashe Colle* yay çalım tekniğinde; yay tele yerleştirilirken, yayın tel ile temasının gerçekleştirildiği anda tel hafifçe fakat keskin bir yay sürüşü ile uygulanır. Oluşan kısa ve sert nota tınladıktan sonra yay üzerindeki ağırlık, kıllar tele yapıştırılarak hafifçe geri çekilir, ardından diğer hareket için yay değişimi yapılır.<sup>58</sup>

### **Detashe Fouette**

*Detashe Fouette*, *Aksanlı Detashe* türlerinden biridir. Ancak *Fouette* tekniğinde aksan, yayı telden çok az bir yükseklikte kaldırdıktan sonra ani bir şekilde tele vurularak çabuk bir hareket ile elde edilir. Yay; hareket tamamen bitmeden yeni hareketin başlamasından önce kaldırılıp, tele vurma işleminin bir anda olacağı şekilde kullanılmalıdır. Öyle ki yayı telden kaldırma ve tekrar tele koyma neredeyse aynı anda olmalıdır. Genellikle yayın üst yarısında uygulanır.<sup>59</sup> Eser içindeki bir sesi göstermek gerektiğinde *Martele* tekniğini uygulamak için yeteri kadar zaman olmadığında, ayrıca eserlerdeki uzun *Detashe* cümlelerinde bazı sesleri hem kısa hem de aksanlı olarak duyurulmak istendiğinde de genelde *Fouette* tekniği uygulanmaktadır.

### **Detashe Portato (İt.) (Loure- Fr.)**

*Detashe*'nin *Legato* ile birleşimi ile uygulanan bir yay çalım tekniğidir. Yay çıtasındaki kol ağırlığının kıllara aktarılmasıyla, yayın tel ile teması korunarak; söz konusu ağırlığın bir bağ içinde toplanan *Detashe* notalarının her birine uygulanması

<sup>57</sup> Sevil Ulucan, Kemanda Yay tekniğinin Temek bilgileri ve Gelişimi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, 2005 s. 24

<sup>58</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 24

<sup>59</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 25

ile oluşturulur.<sup>60</sup> *Portato* yay çalım tekniğinde, *Detashe Porte* çalım tekniğinde olduğu gibi ses önce yükselip ardından da azalmaktadır.

## Tremolo

Notaların arasında, yayın tel ile olan teması korunarak gerçekleştirilen harekette ve duyulan seste duraksama olmamasından dolayı *Tremolo*; çok hızlı *Detashe* hareketinin, olabilecek en küçük yay miktarı ile yapıldığı, bilek ve parmakların aktif olduğu, diğer kol bölümlerinin ise pasif kaldığı bir yay hareketidir. Genel olarak; daha çok orkestral yapıtlarda karşımıza çıkan *Tremolo*, nadiren solo ve oda müziği yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır.<sup>61</sup>

## Son file

Bu terim lirik ve şarkılı bir karakter elde etmek için kullanılan yay hareketini tanımlamaktadır. Bir yayda *Fermata*'lı sesleri icra etmekte kullanılan yay çalım tekniğidir. *Son file* tekniğinin kısa icra edilmesi, durumunda *Detashe* kategorisine ait olur. Uzun yay kullanımı gerektiren eserlerde ya da daha çok yay tekniğini geliştirmesi açısından alıştırmaya ve etütlerde görülmektedir. *Son file* yay çalım tekniğinde, diğer çalım tekniklerine göre elin kontrol ve desteğine daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Üretilen sesin “*vibrato*” yardımıyla renklendirilerek canlı veya dingin karaktere bürünmesi sağlanabilir. Notada tersi istenmediği takdirde *Son file* tekniğinin doğru karakterde icra edilmesi için yay değişiminde hissedilmeden sade ve aksansız bir değişim yapılmalı mümkün olduğunca düz ve belirsiz hareketler ile uygulanmalıdır. *Son file* tekniğinde temel amaç; yayın tamamını kullanabilmek olmalıdır. Özellikle yayın alt çeyreğini kullanmadan ya da belirli bir kısmını kullanarak hareketi gerçekleştirmek, ton üretiminde güç kontrolü sorununu beraberinde getirmektedir ve güç kontrolünün doğru uygulanmaması *Son file*

---

<sup>60</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 25

<sup>61</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 30

teknikinin doğru uygulanmaması anlamına gelmektedir ayrıca sözü edilen düz ve belirsiz yay değişimini elde etmek de mümkün olmamaktadır.<sup>62</sup>

*Detashe* Tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri:

Yayın telleri kavraması her telde farklı olduğundan öncelikle aynı karakterde ve nüansta ses elde edebilmek için her telin kendine özgü kavrama baskısı hissedilmelidir.

#### Örnek:74



Bu çalışma ağır tempoda önce yayın ortasında sürekli ve kontrollü kol baskısı ile notalar arasında kesinlikle boşluk olmamasına dikkat edilmelidir.

#### Örnek:75



Bu çalışmanın amacı tel değişimlerinde kolun aldığı pozisyon ve her telde uygulanması gereken basıncın ayarlanmasıdır.

#### Örnek:76



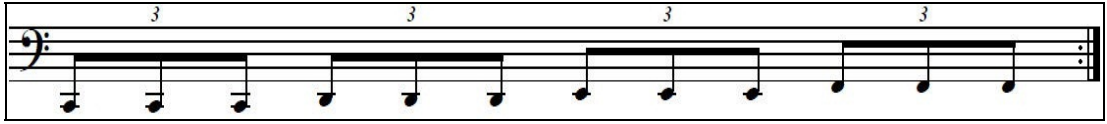
Bu çalışmanın amacı farklı tellerdeki kol ve yay uygulanan basıncın iterek ve çekerek aynı ses gürlüğünde ve ses renginde olmasıdır.

<sup>62</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 18



**Örnek:77**

Bu çalışmanın amacı geçilen tele bir iterek bir çekerek aksan oluşmamasını ve yeni üçleme gurubuna geçildiğinin hissedilmemesidir.

**Örnek:78****Örnek:79**

Bu çalışmalar, inici, çıkıcı bir sesi iki ve üç kez çalarak üç oktav *Do Majör* gamı tel, yay ve parmak koordinasyonunun sağlanmasının yanı sıra etüt, sonat ve konçertolar için ön hazırlık sağlamayı hedeflemektedir.

**3.5.3. Staccato**

Terminolojiye göre, İtalyanca kökenli ayırmak, sökmek, koparmak anlamını taşıyan *staccare* kelimesinden gelen ve temel yay tekniklerinden biri *Legato*'nun zıttı olan *Staccato*, notanın altında ya da üstünde (.) nokta işareti ile gösterilmektedir. *Staccato*'nun besteciler tarafından notaların üzerinde gösterilmesi 18. yüzyıl öncesinde görülmektedir. *Staccato* tekniği icra sırasında notaların arasında yapılan küçük sus'lar ile belirgin şekilde ayrılmaktadır.<sup>63</sup> Örnek 80'de *Staccato*'nun notada yazılış ve uygulama şekli gösterilmektedir.

<sup>63</sup>C. Четриков a.g.e. s.312

### Örnek:80



*Staccato*, mekanik ve estetik açıdan diğer yay tekniklerine göre gerek tutuş ve uygulama şekli, gerekse tını olarak çok farklıdır. *Staccato* kimilerine göre yay tekniğinin anahtarı, kimilerine göre ise düşük değerinde bir ifade aracı olarak görülmektedir. Hatta öğrenimi sırasında sağ el gelişimine zarar verdiği düşüncesi sebebiyle öğretimi geciktirilmektedir. *Staccato* ne yay çalım tekniğinin anahtarı ne de yay tekniğine zarar veren bir yay çalım tekniği değildir.<sup>64</sup>

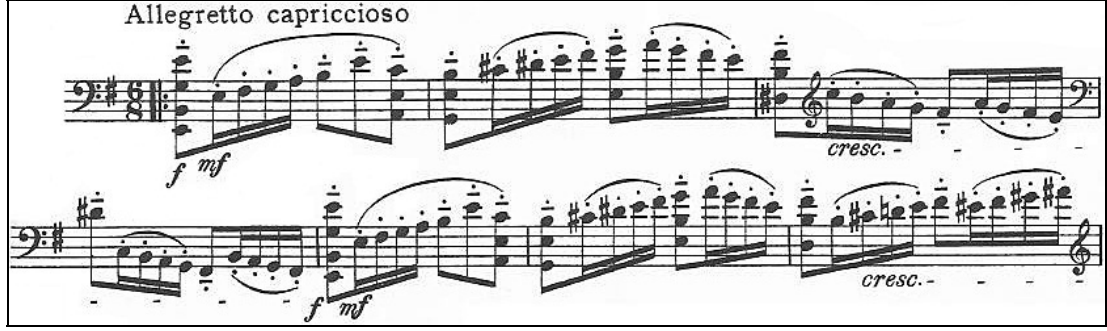
Oda müziği, orkestra, ya da eşlik partilerinde pek fazla kullanılmaz. Fakat solo viyolonsel edebiyatında piyes, sonat, konçerto gibi eserlerde icra zorluğu ve tekniğin kalitesinin belirgin bir şekilde ayırt edilebilmesinden dolayı sıkça belirgin hale gelmektedir. Örneğin: P. İ. Tchaikowsky op.33 viyolonsel ve orkestra için “Rokoko” çeşitlemeleri; çeşitleme Nr: 2

### Örnek:81

<sup>64</sup>Becker- Rynar a.g.e. s. 93

A. Piatti Kapris op.25 Nr: 12.

### Örnek:82



Parlak, karakterli bir *Staccato* beğeni ile karşılanmakta ve virtüözite göstergesi olarak kabul edilmektedir. Hızlı bir *Staccato*, yay tekniğini zenginleştirerek güzel bir ifade olanağı sağlamaktadır. Kaliteli, tane tane ve temiz bir *Staccato* elde etmek için özenle çalışılmalıdır. İcra zorluğundan dolayı bazen yorumcular *Staccato* yerine *Spiccato* çalmayı tercih etmektedir. Fakat bu düşünce eserin karakterini ve ifade edilmek istenen genel fikri olumsuz etkilemektedir.

*Staccato* tekniğini kolun hareketi, bileğin pozisyonu ve parmakların yayı kavrama şekli oluşturmaktadır. *Staccato* 'nun kontrolü yayın alt yarısında özellikle de topuğa yaklaştıkça güçlenmekte, dirseğin, yayın tele temas bölgesine göre biraz daha yüksek tutulması ve aynı zamanda alt kolun kontrolü, kuvveti *Staccato* tekniğinin icrasını kolaylaştırmaktadır. Kol, *Staccato* 'daki kesikliği verebilmek için aktif durumda ve gergin olmalıdır. Hareketin özündeki gerilme- rahatlama, durumu otomatikleştirilmelidir.

*Staccato* 'nun kökeninde *Martele* yay tekniği yatmaktadır. Her tonun net bir şekilde duyurularak kısaltılması ve yapı itibarıyla aksanlı icra edilmesi *Martele* 'nin kendine özgü karakteristik özelliğidir. Her iki ses tonu arasında bir sus bulunmaktadır. Bu tür karakteristik suslar enerji yenileme durağı olarak görülebilir. *Martele* 'nin hangi yay uzunluğunda ve yayın hangi bölümünde çalındığı önem taşımamaktadır. *Staccato* icra bakımından *Martele* tonlarının bir yayda

birleşmesinden, genel olarak bakıldığında, yay hareketleri, eşit, ritmik, bölünmüş kısmi hareketlerin yay üzerinde dağılmasından oluşmaktadır.

İterek ya da çekerek bir yayda virtüözik bir *Staccato* elde etmek zordur, bu yüzden her icracı öncelikle kendi yay tekniği imkanlarını keşfetmeli ve bu doğrultuda kendi *Staccato* tekniğini yaratmalıdır. Her icracının kendine özgü bir *Staccato* tekniği bulunmaktadır. Bunun için öncelikle *Staccato* tekniğinin kelime anlamı analiz edilmeli ve ondan sonra yavaş ve sistemli bir çalışma ile yaya aktarılmalıdır. Örneğin bazı icracılar ön kolu hızlı ve ritmik bir şekilde çalıştırarak hızlı bir *Staccato* elde edebilirler. Bu hareketlerin tümü, bir dalgalanma çizgisi olarak düşünülebilir.

**Grafik:2**



Hızlı pasajların çalınması sırasında yayın bir telde sabitlenmesi, teknik açıdan büyük bir zorluktur. *Staccato* tekniğinin icrası, özel bir çaba gerektirmeksizin, tamamen vücudun doğal ve sade hareket akışına bırakılırsa teknik bir sorun olmaktan çıkmaktadır. Yay topuğuna yaklaştıkça üst kolun gerilimini azaltmak ve uca yaklaştıkça yükü omuza doğru çıkarmak, sözü edilen doğal hareketi korumaktadır. Böylece az enerji ile doğal kol pozisyonu ile büyük bir baskı elde edilmektedir.

*Staccato* 'nun icrası sırasında, yayın teldeki gidiş hareketi ve sabitlenmesi yalnızca el ile yapıldığında, ihtiyaç duyulan baskı sadece küçük el kaslarına kalmakta ve bu da ellerin yorulup karakteristik *Staccato* tekniği kalitesinin bozulmasına sebep olmaktadır.

*Staccato* tekniğinin farklı uygulama şekillerinden bahsedilebilir. Birinci uygulama şeklinde, *Staccato* tekniğinin özünde, doğru bir üst kol pozisyonu, kol, el ve parmakların orantılı güç dağılımı bulunmaktadır. Buna göre, kol basınç noktasından daha yüksek pozisyonda durmalı, alt kol ise yatay durumda ve okunaklı bir ifade için aktif halde olmalıdır.

**Örnek:83**

Başka bir *Staccato* uygulama şekli de bileğin saat yönüne ya da saat yönünün tersine hareket ettirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu hareketin temelinde, gevşeyen bilek kaslarını canlandırma ve yayı tüm parmaklar ile aniden sıkarak bileği saat yönünün tersine (sağ bileğimizi içe doğru çevirme gibi) çevirerek baskı oluşturma, yayı sıkmayı bırakıp bileği saat yönüne (sağ bileğimizi dışa doğru çevirme gibi) hareket ettirerek baskıyı alma yer almaktadır.

**Örnek:84****Örnek:85**

Üçüncü uygulama şekli olarak ise Steinhausen'ın yayı uzaklaştırma hareketi düşünülebilir. Steinhausen'e göre "*yayı uzaklaştırma hareketi*" adı verilen bu uygulama şeklinde, kol uzatılarak alt kol yardımı ile yuvarlamalar ve küçük baskılar

oluşturulmaktadır. Kol sınırsız gerilim içerisinde girer ve *staccato* yayda titreyen salıntılarla ortaya çıkar.<sup>65</sup>

**Grafik:3**



**Örnek:86**

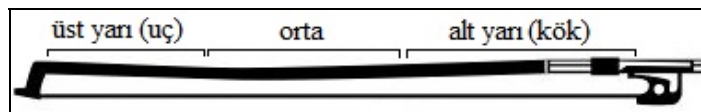


**Örnek:87**



Ancak, bu uygulama şeklinde güç kontrolsüzdür ve notalar tam eşit değildir. Fiziksel açıdan bakıldığında, ilk örnekler doğru karakterde bir *Staccato* için daha uygun görünmektedir. İlk şekilde, tellere daimi bir baskı uygulanmaktadır. Suslarda ve *Staccato* 'lu notalarda da yayın eşit baskısı bulunmaktadır. İkinci şekilde, yay uzağa doğru bastırılır, öyle ki en güçlü baskı suslarda oluşturulur ve sesi elde etmek için tel serbest bırakılır. Yayı üç bölerek yayın her üç yarısında da *Staccato* tekniği ele alındığında, bu tekniğin mekaniği daha anlaşılır bir hale gelecektir:

**Grafik:4**



<sup>65</sup>Becker- Rynara.g.e. s. 94

Üst yarıda, kol açık bir pozisyon aldığından dolayı ve yay ile teller arasında yoğun bir bütünlük oluşması için yüksek bir baskı gerekmektedir. Bu baskı oluşumunda sadece üst kol yetmediği için tüm kol kullanılmalıdır. İlk önce uzun suslarla çalışılmalı ve her seferinde yayın tam anlamıyla durduğundan emin olunarak, kol çalınacak yeni ses için hazırlanmalıdır.

Çekerek ve iterek temiz bir *Staccato* için gam ya da çeşitli parmak alıştırmaları çalışılmalıdır. Bu çalışma çok sistemli, programlı ve acele etmeden olmalıdır. Örneğin, yayın sadece üst yarısında hem çekerek hem de iterek çalışılmalıdır. İlk ses biraz daha güçlü bir hamleyle alındığında arkasından gelen sesler daha rahat çalınabilir. Üst kolda yaya yapılan baskıdan dolayı sertleşme ya da kasılma oluşmamasına dikkat edilmelidir.

Yayın ortasında çalınan *Staccato* 'da kol toplanmış durumda olduğu için alt kolun baskı ve gerilim gücü yeterlidir. *Staccato* 'da uygulama rahatlığı ve ses kalitesi açısından fazla uzun olmayan pasajlarda genelde yayın orta bölümü tercih edilmektedir.

### Örnek:88



Alt yarıda çalınan *Staccato* 'da kol iyice toplandığından dolayı üst kolun desteği ile ele hafif bir baskı uygulamak yeterlidir. Buna karşın koldaki herhangi bir kasılma ve bir kasın fazla gerilimi ya da katılımı, hareketin devamlılığını sınırlar ve *Staccato* 'nun kalitesini bozar. *Staccato* 'nun rahat ve net olabilmesi için alt yarıda çalarken kol ve bilekte esneklik olmalı, yayın ağırlığı parmaklar yardımıyla kısmen alınarak en aza indirilmelidir.

### Örnek:89



Parmakların denge dağılımı düşünüldüğünde, baskı sırasında oluşan saat yönüne ya da saat yönünün tersine döndürme hareketlerinde, başparmağın ve işaret parmağının uyguladığı güç, yayda *Staccato* tekniğinin karakteristik susları ve seslerin icrasını oluştururken, ikinci ve üçüncü parmak gücü toplar, serçe parmak ise dengeyi sağlamaktadır. *Staccato* tekniğinde alt kolda ise hiçbir gerilim olmamalıdır. Bu durumda alt kol minimum güç uygularken, parmaklar hareketin devamı için çok az, *Staccato*'nun eserde istenilen hızına göre sürekli basınç kullanmaktadır.

İcracı, alt yarıdaki *Staccato*'da hem kolun kapalı pozisyonda olmasından, hem de yay kontrol gücünün serçe parmağa doğru yöneltilmesinden dolayı, alt yarıdaki *Staccato*'yu kol gücüyle yapma eğilimindedir. Bu da ağırlık noktası ve dengeleme pozisyonunun çok iyi ayarlanması anlamına gelmektedir. Aksi takdirde kol kısa sürede yorulup kramp vaziyeti alacaktır.

*Staccato*, üzerinde ciddi çalışmalar gerektiren zor bir yay çalım tekniğidir. Acele etmeden her sesi iyi bir kulakla dinleyerek, hem çekerek hem de iterek, önce üst yarıda, sonra ortada, sonra alt yarıda ve en son da bütün yay olarak adım adım çalışarak düzeltmeler yapılmalı, çalışma ağır bir tempoyla başlayarak gittikçe hızlandırılmalıdır.



## Uçan Staccato

*Uçan Staccato*, pratik bir bakış açısıyla; *Martele Staccato* ile yayın zıplatılması arasında bir bağlantıdır. Tek bir yay hamlesinde, bir grup nota icra edilir ve her nota gurubundan sonra yay tel üzerinden kaldırılır. Hareket yayın tel üzerindeki baskı yeri, yayın kaldırılması ve tekrar tele düşürülmesi olarak görülmektedir. *Uçan Staccato* uzun notalar için uygun değildir. Çoğunlukla yayın ortasında, yalnızca “bir dizi kısa nota”yı icra etmek için kullanılmaktadır<sup>66</sup>.

## Martele (Fr.)

*Martele*; her notaya tek yay hamlesinin kullanıldığı; keskin ve aksanlı yay hareketidir. *Detashe*'den farklı olarak *Martele* hareketinde, notalar arasında yayın durdurulmasıyla belirgin boşluklar (sus) oluşturulmaktadır.

*Martele* çoğu zaman orta tempoda kullanılan bir yay çalım tekniğidir. *Martele* sesleri oluşturmak için sağ elimizin ses oluşumundan önce tel üzerinde hazırlık yapması gerekmektedir. Ses üretimi için özel bir baskı uygulanır ve baskı çok kısa sürer. Baskının hemen ardından ses üretimi ve yayın hareketi için yayın tele uyguladığı baskı normal çalış durumuna gelmektedir. Bu baskı telden erken alınırsa ses vurgulu olmaz, çok geç normal çalış durumuna geçtiğinde ise seste kırılma oluşmaktadır.

*“Martele için sağlam bir tutuş geliştirilmelidir. Fakat bu sağlamlığın bilek yumuşaklığına engel olmasına izin vermemeye dikkat edilmelidir.”*<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Ivan Galamian, *Principales of Violin Playing and Teaching*, Prentice-Hall. Inc. New York, 1962 , s.78.

<sup>67</sup> Yehudi Menuhin, *Violin Six Lessons With Yehudi Menuhin*, Faber and Faber Ltd., London 1971,91.

*Martele* yayın tüm bölgelerinde geniş ve küçük yay ile uygulanabilir. “*Martele*, yaylı çalgılarda *Detashe* ve *Legato* gibi belli başlı temel sağ el teknikleri arasındadır. Bu teknikle tel atlama gibi bazı teknik sorunlar çözülebildiği gibi, aynı zamanda elde edilen kendine özgü renk yolu ile yapıtların yorumlarında önemli bir yer de tutar.”<sup>68</sup>

*Martele* tonlarının oluşması için, alt Kolun dengeli ve sürekli bir basınç uygulaması gerekmektedir. *Martele* yay çalım tekniğinde omuzun az katılımı karakterli bir ses elde etmemizi sağlamaktadır. *Martele* seslerinde yayın tele temas bölgesinin seçimi çok önemlidir aksi taktirde elde edilmek istenen *Martele* tekniği *Detashe* ya da *Spiccato* tekniğine dönüşmektedir.<sup>69</sup>

Birçok kişiye göre *Martele* gibi hareketlerin ‘kısa’ olmasını sağlayan hareketin keskin vurgusu ve onun süre olarak kısalığıdır. Ancak kısa ve uzun hareketlerin arasında gözardı edilmemesi gereken, bu hareketlerin arasındaki farkın; hareket süresinin ne kadar olduğuyula değil, tam aksine hareket tekrarları sırasında onların birbirleriyle bağlanıp bağlanmadığıdır.<sup>70</sup>

### **Martele Jete (Fr.)**

Kısa ve tek notanın havadan tele vurulması ile çalınmasına denir. Genellikle Ardından gelen ‘*Legato*’ ya da ‘*Aksanlı Detashe*’ ile kombine edilmektedir.

### **Martele Colle (Fr.)**

*Martele Colle* yay çalım tekniğinde yay havaya kaldırıldıktan sonra tel üzerine konur ve konulduğu anda tel hafif fakat hızlıca çekilir. Ses kısa bir süre tınladıktan sonra yay telde bekletilmek yerine telden kaldırılarak bir sonraki *Colle*

<sup>68</sup> E. Uçan Günay, Çevreden Evreye Keman Eğitimi, Dağarcık Yayınları, Ankara, 1980, s.33.

<sup>69</sup> Becker-Ryner, a.g.e. s, 74

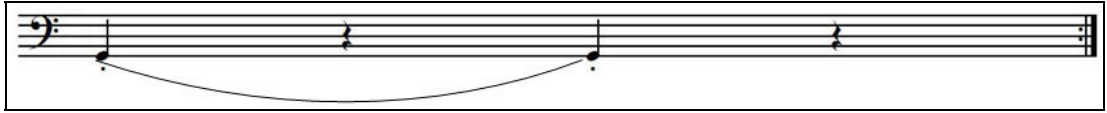
<sup>70</sup> Sevil Ulucan, a.g.e. s, 64

tınısı için hazırlanır. *Colle* tınısı için yapılan hareket *Pizzicato* hareketine benzemektedir yani *Colle* yay ile yapılan bir *Pizzicato* 'ya benzemektedir.

*Colle* yayın alt yarısında uygulanmaktadır. Yay bölmenin uzunluğu farklılık gösterebilmektedir, çok kısa olabildiği gibi daha uzun bir yay bölümü ile de icra edilebilmektedir.

*Staccato* Tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri:

**Örnek:90**



**Örnek:91**



**Örnek:92**



*Staccato* yay çalım tekniğinin karakteri yayı sertçe çekip ya da itip ses oluştuğundan yayı durdurmaktadır bu çalışmaların amacı uzun suslar ile kol, el, bilek ve parmakları bu çalım tekniğine hazırlamaktır.

**Örnek:93**



Bu çalışmada *Staccato* çalım tekniğini etüt, sonat, konçerto formundaki eserlere ön hazırlık oluşturmasını hedeflemektedir.

### 3.5.4. Spiccato

Yayın doğası zıplatmak içindir. İcracının görevi, bu doğayı desteklemek ve *Spiccato* tekniğini uzunluk ve yüksekliğin, zorluk ve kolaylığın ya da müziğin gerektirdiği her türlü kaliteyi uygun seviyeye getirmektir. Uygun bir şekilde ve uygun bir seviyede yapılmaya ihtiyaç duyulan fiziksel hareketlerin ne olacağına karar vermeden önce, *Spiccato* tekniğinde yapılması gereken ilk şey, zıplatmada yayın kendi yeterliliğinin doğasını sorgulamaktır. İcracının yay üzerindeki ısrarlı kontrol isteği yayın canlılığını ve hareket özgürlüğünü yitirmesine neden olmaktadır. *Spiccato* icrasında fiziksel hareketlerin önceden çok fazla formüle edilmesi, yayın zıplama doğasına karşıdır. Yay kontrolünde fazla kararlılık, dirseğin ve parmakların gereğinden fazla sıkışması, doğal zıplamayı engellemektedir.<sup>71</sup>

*Spiccato* tekniği ve türleri dinamizm ve ses rengi açısından viyolonsel icrasında renkli ve virtüözik ifade araçlarıdır. Doğru karakterde bir *Spiccato* elde etmek ve bu tekniği uygulamak için birçok faktör bulunmaktadır. Bu faktörler; el-kol koordinasyonu, kolun esnekliği, *Spiccato* tekniğinin tel üzerinde uygulanacak yerinin seçimi, yayın esneklik ve zıplaması ile yayı yöneten kol-bilek-parmakların gücünün ayarlanmasıdır.

*Spiccato* tekniği, zıplayan ve atlayan yay çalım teknikleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Atlayan yay çalım teknikleri, yayın herhangi bir yerinde yayın esnekliğini kullanarak atlamak için kullanılmakta ve belirli bir süratle uygulanmaktadır. Örneğin, P. İ. Tschaikowsky op.62 “*Pezzo Capricioso*”

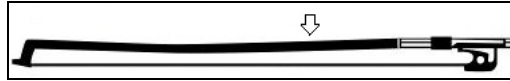
#### Örnek: 94



<sup>71</sup>William Pleeth, a.g.e. s, 51

Zıplayan yay çalım teknikleri (örneğin *Spiccato*), yayın ağırlık merkezi hesap edilerek yayın sadece belli bir noktasında ve sınırlı bir sürat ile uygulanmaktadır. Tempoyu kontrol etmek, hızlandırmak ya da yavaşlatmak için yay ve telin esnekliğinden faydalanılmalıdır. Böylece yay, zıplama noktasında kontrol altında tutulmalıdır. Bu nedenle yayın ağırlık ve zıplama noktası bulunup *Spiccato* tekniği, o nokta doğrultusunda uygulanmalıdır. Zıplama noktası, farklı yaylarda yayın ağırlığına ve yapım özelliklerine göre nedenlerden dolayı farklılık gösterebilmektedir.

**Grafik:5**

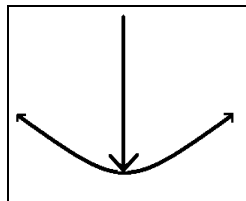


**Örnek:95**

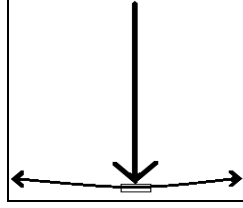
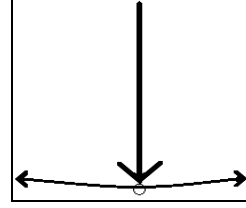


Tüm yay teknikleri aynı aileden gelmekte ve hepsinin temelinde çekme ve itme hareketi yer almaktadır. *Spiccato* Tekniğinde bu hareketlerden ilki, zıplama hareketinin oluşması için tele vuruş,

**Grafik:6**



ve sesin meydana gelmesi için de kısa bir çizgi ya da belirgin bir noktadır.

**Grafik:7****Grafik:8**

İlk harekette parmakların yardımı ile bilekte değişiklik yapılmadan yay telin üzerine bırakılmakta ve küçük bir vuruş yapılmaktadır. Grafik No: 9'da yayın hareketi gösterilmektedir:

**Grafik:9**

İkinci hareket ise bilek pozisyonunu değiştirmeden, yayı kontrol etmek için koldan saat yönünde ya da saat yönünün tersine doğru yapılan küçük çekme ve itme hareketleridir. Hareketler kısa itiş, çekiş çizgileri ya da nokta şeklinde yapılmalıdır.

*Spiccato* tekniğinde, yayın tele vuruşu kol yardımı ile yapılan çizgi ya da nokta ile birleştirilmektedir. Bu hareketlerin sonucunda, tellerde yapılan çizginin uzunluğu veya kısalığına göre, daha kesik, sivri ya da daha geniş, yumuşak bir ses tonu oluşmaktadır. Grafik No:10 Yayın tele yaptığı kısa, orta ve uzun çizgiyi göstermektedir.

**Grafik:10**

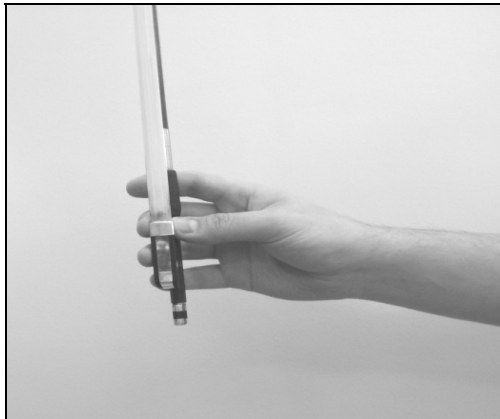
Teller üzerinde yapılan çizim süresi uzadığında hemen hemen *Detashe* karakterine yakın bir yay çalım tekniği oluşmaktadır.

*Spiccato* tekniğinde yayı zıplatma ve yayın kontrol görevi parmaklara bırakılmalıdır. Tutuşta omuz ve kolların çok rahat olması ve gereğinden fazla kas kullanımını olmaması gerekmektedir. Aksi takdirde kolda yorulmalar ya da yay çalım tekniğinin kalitesini bozan sertlik ve aksanlar oluşmaktadır. Doğru karakterde bir *Spiccato* Tekniğini öğrenmek için öncelikle, yavaş tempoda yoğun kol hareketi ve yükseğe doğru çıkan hareketler ile zıplama noktası hissedilmelidir. Ardından bulunan zıplama noktası üzerinde yüksekliği ve kol hareketlerini azaltarak daha tempolu bir hıza ulaşılmalıdır.

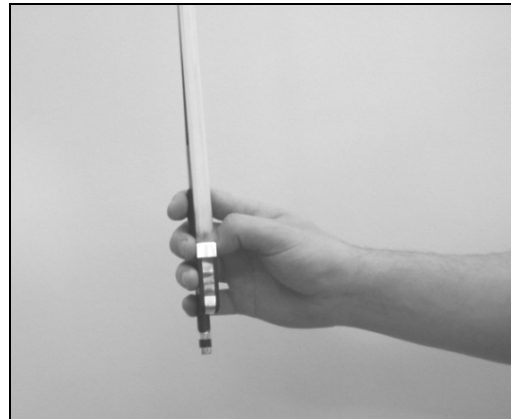
Ton kalitesi için *Spiccato* tekniğinin uygulandığı yerin seçiminin yanı sıra yayın dengeli ve isabetli zıplaması, zıplamanın yüksekliğine bağlıdır. *Spiccato* tekniğinin icrasında hızlı bir tempo hedeflendiğinde daha küçük hareketler ve alçak zıplamalar, daha yavaş bir tempo hedeflendiğinde ise daha büyük hareketler ve yayı daha yükseğe doğru zıplatmak gerekmektedir. Yayın dengesi, rahat bir şekilde, kaslarda ve tutuşlarda tutukluk, kasılma olmadan kontrollü parmaklar ile sağlanmalıdır. Zıplamanın yüksekliği, istenmeyen yan sesler çıkmayacak şekilde yumuşak fakat kontrollü parmaklar ile ayarlanmalı, zıplama yüksekliğinin eşit olmasına özen gösterilmelidir.

*Spiccato* Tekniğinde yay, telin üzerinde zıplamadan önce başparmak fazla sıkılmadan serbest bir şekilde kontrol hareketine hazırlanmalı ve diğer parmakların esnemesine imkan sağlamalıdır. Diğer bir deyişle başparmak, parmakların açılıp kapanma hareketlerine göre düzleşip dış bükey bir tutuş pozisyonu almalıdır.

**Örnek:96**

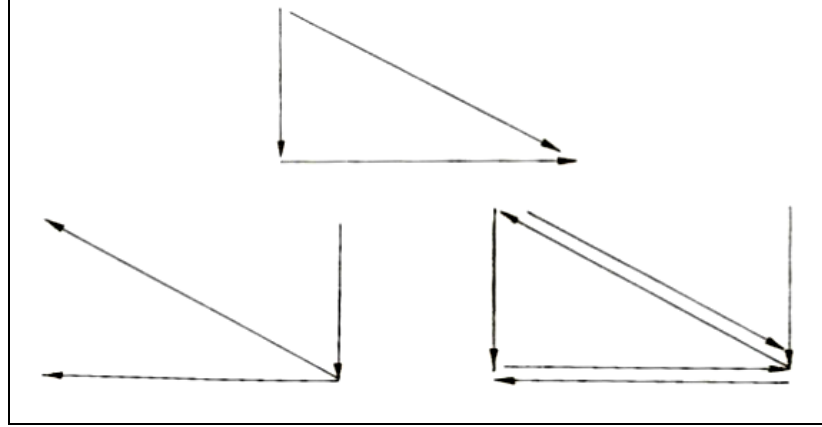


**Örnek:97**



Aşağıdaki grafik yayın oluşturduğu hareketleri göstermektedir:

**Grafik:11**



Ağır bir tempoda *Spiccato* uygulamak için yay gereğinden biraz daha sıkı bir kol ile yapılmaktadır. Bu durumda zıplatma hareketini kol üstlenmektedir. Dirsek yükselirken üst kol geri tutuş pozisyonu almakta ve bu pozisyon zıplayan değil atlayan bir yay tekniği niteliği taşımaktadır.

*Spiccato* tekniğinde tempo yavaş yavaş yükseltildiğinde kolun hareketi gittikçe azaltılmalıdır. Neticede hareket, yay ve telin esneme gücünden yararlanarak parmaklar ve bilek ile gerçekleştirilmektedir. Böylece atlayan yay tekniği zıplayan bir yay tekniğine, *Spiccato*'ya dönüşmektedir. Belli bir hıza ulaşıldığında da kol adeta sabitmiş gibi görülmektedir (*pasif tutuş*). Aslında burada kol sabit değildir, üst kol hareketin temelini, devamlılığını, dengesini ve yayın zıplama hızını oluşturmaktadır. Dengeleme hareketi icra sırasında kendiliğinden oluşmakta, kas grubuna etki ederek *Staccato* tekniğinin kalitesini belirlemektedir.

Hızlı tempolu eserlerde kolda azaltılmış aktivite, tel değişimlerinde seslerde istenmeyen aksanlar veya aritmi oluşmaması için gereklidir. Böylece yay da düz ve kendi yerinde rahat hareket imkanı yakalayacaktır. Sert bir tutuş *Spiccato*'nun ritmini kısıtlamakta ve kolu sabitlemektedir. Örneğin, K. Davidoff'un "Fountain" eserlerindeki zorluk yeterince eğitilmemiş tel geçişlerinden kaynaklanmaktadır.



## Örnek:98



Virtüözik açıdan zor eserlerde mükemmel bir sonuca ulaşmak için icracının en büyük yardımcısı, el, kol, omuz ve rahat parmaklardır. Ancak, kasların gereksiz yere sıkılmasından kaynaklanan sıkı bir tutuş, teknik açıdan zor olan eserleri daha da imkansız kılmaktadır.

Teknik olarak hızlı olan *Spiccato*'da sağ ve sol el koordinasyonuna özen gösterilip, her sesin ve her hareketin dikkatli bir şekilde duyularak çalışılması gerekmektedir. P. İ. Tchaikovsky op.33 viyolonsel ve orkestra için "Rokoko" Çeşitlemeleri; Çeşitleme Nr.4. 12. Ölçü

## Örnek:99

Kollardaki yanlış tutuş, kramp ya da yorgunluk hissi, *Spiccato* seslerinin netlik kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu yüzden az enerji harcayarak

kontrollü bir el, bilek, kol ve omuz koordinasyonu ile dikkatli bir çalışma yapılmalıdır.

Uzun süreli *Spiccato*'lu eserlerde, örneğin D. Popper'in "Elfentanz" adlı eserinde olduğu gibi, kolun kasılması gibi durumlarla karşılaşılabilir. Bu kasılma üst kol kaslarının gereğinden fazla kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

### Örnek:100



H. Becker ve D. Rynar'in de dediği gibi: Teknik açıdan *Spiccato*'lu eserlerdeki zorluk, üst kolun özellikle *La* telinde çalarken uzun süre yüksek bir pozisyonda kalmasından kaynaklanmaktadır.<sup>72</sup> Bu zorluğu, çalarken rahatlatmak için yay çalım tekniğinin kalitesi ve karakterini bozmadan, kol, omuzdan hafif aşağı ya da içe doğru çekilerek kısa bir dinlendirme sonrasında tekrar ana pozisyonuna getirilebilir.

### Örnek:101



### Örnek:102



<sup>72</sup>Becker-Ryner, a.g.e. s, 83

**Örnek:103**

Ses kalitesi açısından telin kalınlığına yani yayın teli kavramasına göre *Spiccato* nokta ya da çizgi şeklinde uygulanmaktadır ve yayın teli çizim yeri telin kalınlığına göre köprüye ya da tuşeye yaklaştırılmalıdır. Yay, *La* telinde teli daha çabuk kavradığından nokta şeklinde ve parlak bir ses almak için köprüye daha yakın bir yer almalıdır. *Do* telinde ise daha geç kavradığından dolayı daha sert bir nokta ya da çizgi şeklinde uygulanmalı, tuşeye daha yakın bir yere yerleştirilmelidir. Eserin karakterine göre de çizim türleri ve yayın zıplama yeri değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin: *p, pp* eserlerde yayın çizim yeri tuşeye daha yakın bir pozisyon almaktadır.

**Örnek:104**

*f, ff* eserlerde yay daha sert bir ton elde etmek için köprüye yaklaşmalıdır.

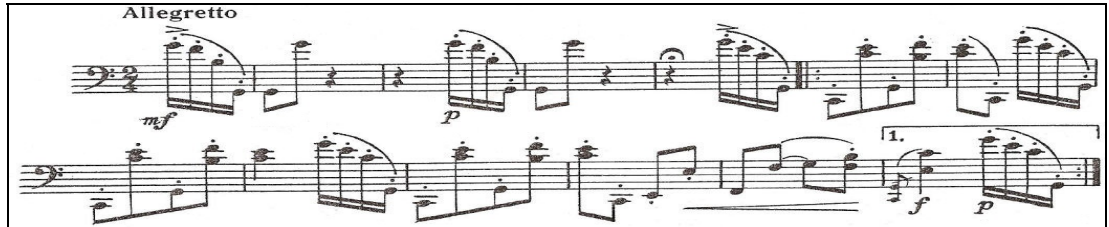
### Örnek:105



## Ricochet

*Riccochet* yay çalım tekniği tamamıyla yay çubuğunun zıplama yeteneğine bağlıdır. Çekerek ya da iterek birden çok nota bu teknik ile icra edilebilmektedir. *Riccochet* tekniğinin uygulamasında tele ilk dokunuşta bir hareket verilir ardından yay kendi zıplama yeteneği ile harekete devam eder. Bu nedenle uçan *Staccato*' nun tersine zıplama ve zıplatma görevinin tamamen yaya bırakılmasından dolayı bu tekniğe “kontrolsüz” zıplama denilebilmektedir. Örneğin L. Boccerini “Rondo”

### Örnek:106



Yayın zıplama görevinin tamamen yaya bırakılmasına rağmen yine de *Riccochet* tekniğinde hız ayarlanabilmektedir. Yayın hızı yayın tellere temas noktası seçimi, köprüye olan uzaklık ya da yakınlığı ve yayın zıplama yüksekliğine endeksli olarak değişmektedir.

*Riccochet* yay çalım tekniği genelde dört tel arası arpejlerde daha rahat uygulanmaktadır. Telin esnekliği yayın zıplamasını desteklediğinden her yeni tel değişiminde yay yeniden zıplamaktadır. Tel değişimleri bütün kol ile yapılmamaktadır. Hızlı tempolarda kol hiç durmadan sürekli hareket etmektedir, tel değişimlerinde parmak ya da bileğin katılımı yayın zıplamasını olumsuz bir şekilde etkileyerek *Riccochet* tekniğinin temeli olan zıplamayı engellemektedir

### **Sautille (Fr.)**

Deneyimler sonucunda görünen odur ki, çoğu öğrenci *Spiccato* ve *Sautille* arasındaki farkı bilmemekte ya da tam olarak idrak edememektedir. Halbuki ikisinin arasındaki fark isimlerinin içinde gizlidir. *Spiccato*; ayırıştırarak, *Sautille* ise zıplayan demektir.<sup>73</sup>

*Sautille* farklı bir zıplatma şeklidir. *Spiccato* tekniğinden; her notadan sonra yayı özel olarak tele koyma ya da kaldırma hareketine gereksinim duymadan gerçekleştirilmesiyle ayrılır. Bu hareket, en iyi yayın orta yarısında uygulanır. Tempo yavaş ve nüans *f* ise yayın alt yarısına doğru, tempo hızlı ve nüans *p* ise yayın üst yarısına doğru uygulanmalıdır. *Sautille*, çok hızlıdan çok yavaşa kadar çalınabilir. Hareketin, yayın, yanlış bir bölgesinde uygulanması halinde, yayı zıplatmada eşitsizlikler oluşabilir. Yay bölgesinin seçimi, yayın zıplama yeteneğine göre değişiklik gösterir. *Sautille* tekniğinin çalışması boş telde küçük ve hızlı *Detashe* notaları ile başlayarak yayın doğal zıplaması desteklenerek yavaş yavaş hızlandırılmalıdır, Yayın bütün kıllarının tellere tam temas ettiğinden emin olunmalıdır.

---

<sup>73</sup> Sevil Ulucan a.g.e. s, 69

*Spiccato* Tekniğini geliştirmek için çalışma örnekleri:

**Örnek:107**



Bu çalışmanın amacı tel ve yayda oluşan zıplama noktasını bulmaktır.

**Örnek:108**



**Örnek:109**

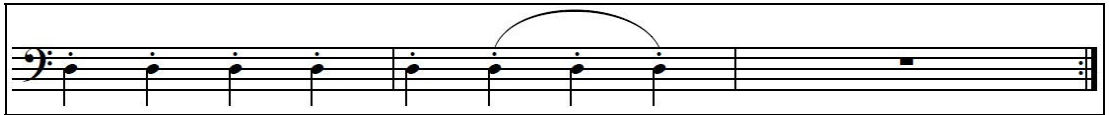


**Örnek:110**



Bu çalışmaların amacı zıplama noktası bulunduktan sonra hem iterek hem çekerek bu doğal zıplamayı önce yoğun kol hareketi ile sonra yavaş yavaş hızlandırarak bu doğal zıplamayı *Spiccato* yay çalım tekniğine dönüştürmektir.

**Örnek:111**



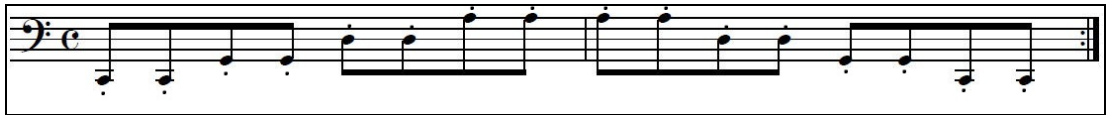
Bu çalışmanın amacı *Spiccato* tekniğinin zıplama noktasını hissetme ve bu nokta üzerinde bağlı yazılmış üç notayı tek yayda uygulayarak zıplama noktasında el, kol ve parmakların bu tekniğe daha uyumlu hale getirmektir.

**Örnek:112****Örnek:113**

Bu çalışmalarda *Spiccato* yay çalım tekniğini iki farklı boş telde zıplama noktasını her iki telde de aynı karakter ve ses gürlüğünde olmasını sağlamaktır. Alıştırımlar önce yavaş tempo ile başlayarak yavaş yavaş hızlandırılmalıdır.

**Örnek:114**

Bu çalışma üç tel arasında *Spiccato* seslerini aynı netlik ve gürlük ile eşit zıplama yüksekliğinde çalmayı hedeflemektedir.

**Örnek:115**

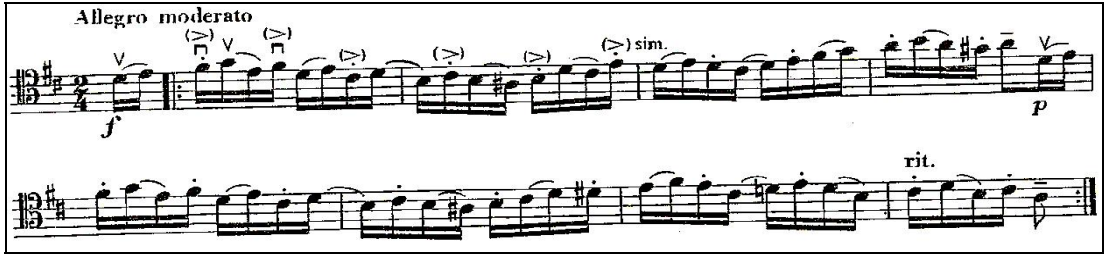
Bu çalışma icracıya dört tel arası *Spiccato*'lu sesleri çalışmalarında karşılaşıacağı bu tür geçişlere hazırlık amacını taşımaktadır. Çok ağır bir tempo ile başlayarak yavaşça hızlandırılmalıdır.

**3.6. Viyolonselde Diğer Yay Teknikleri****Paganini Yay Tekniği**

Bu yay tekniği hem kuvvetli hem de zayıf zamanlara denk gelen aksanların, yayın doğal hareketiyle tınlatılmasında kullanılır. Çalınan esere farklı bir ses rengi ve

dinamizm kazandıran bu yay tekniği, ilk kez N. Paganini tarafından eserlerinde kullanılmış, daha sonra başka besteciler tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. N. Paganini Moises Varyasyonlarından 3. varyasyonda bu yay çalım tekniği görülmektedir.

### Örnek:116



### Sul Tasto

*Sul Tasto* (*Flautando*) tuşe üzerinde çalınarak uygulanan bir yay çalım tekniğidir. Yay ile tele oldukça az baskı yaparak çalınmalıdır aksi taktirde hışırtı sesleri duyulmaktadır. *Sul tasto* hafif ve rahat bir ses verir. Fransızca *sur la touche*, Debussy ve Ravel müziğinde sıkça kullanılmaktadır. Bu yay çalım tekniği *Sul Ponticello* tekniğinin karşıtıdır. Notalara vurgu yaparak ve daha yumuşak bir armonik ses ile flüt sesine benzer bir ses oluşturmaktadır.

### Sul Ponticello

*Sul Ponticello* köprünün oldukça yakınında çalınarak uygulanan bir yay çalım tekniğidir. *Sul tasto*'nun tersine, *Ponticello* daha fazla yay kuvveti ve daha yavaş bir yay hareketi ile sert ve metalik bir ses oluşturmaktadır.

### Col Legno

*Col Legno* yayın kılları yerine ağaç kısmıyla tellere vurarak oluşturulan bir çalım tekniğidir. İki türü vardır: *col legno battuto* ve *col legno tratto*. *Col legno battuto* kılların tele değmesiyle oluşan sesin yardımı olmadan perküsiv bir teknik ile sergilenir. Diğer bir seçenek ise normal bir yay vuruşunda kılın yaptığı gibi yay çubuğunu tele sürterek oluşturulan *col legno tratto* 'dur



## BÖLÜM IV

### SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Bu çalışmada, viyolonselde yay tutuşu ve temel yay tekniklerinden Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato incelenmiş, elde edilen bulgular karşılaştırılarak viyolonsel icrasında yol gösterici olacak ve yay tekniklerinin önemini vurgulayacak çözümler sunulmuş ve ilgili veriler yorumlanmıştır.

Viyolonsel icrasında doğru teknik kullanımı ve kişiye özgü doğru pozisyonu bulabilmek, nitelikli bir yorum oluşturabilmek için en belirleyici özelliktir. Günümüzde farklı ekollerin oluşturduğu yay tutuş tekniklerini daha iyi kavramak ve bu tekniklerin beraberinde getirdiği doğru tutuş pozisyonlarını bulabilmek viyolonsel icrasında önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Viyolonselciler için bu önemli noktalar; farklı ekolleri tanımak ve aralarındaki farklılıkları görmek, icracıların kendi üsluplarını oluştururken ve yay tekniklerini kullanırken faydalı olabilir.

Bu nedenle bu teknikleri çözmek ve daha iyi analiz edebilmek için öncelikle viyolonsel tarihsel gelişimi ve viyolonsel icrasında oturuş pozisyonunun yay tutuşuna etkisi konusunda alan yazın taraması yapılmıştır. Viyolonsel hatalı tutuş pozisyonu ve icracının yanlış duruşu, öğrenmeye hatalı bir şekilde başlanmasından ve yay tutuş ve duruş tekniğine yeterince dikkat edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum hatalı bir sistemin yerleşmesine sebep olmaktadır. Başlangıçtan itibaren doğru tutuş ve oturuşların ihmal edilmeden ciddi bir şekilde öğretilmesi öğrencinin ileriki çalışmalarında büyük önem taşımaktadır.

Daha sonra viyolonsel yay tutuş tekniği, yayın tarihsel gelişimi ve alttan ve üstten olmak üzere farklı yay tutuş teknikleri incelenmiş, günümüz yay tutuş tekniği hakkında tarama yapılmıştır. 18. ve 19. yüzyıldageleneksel yay tutuşu; topuğun

önünde üstten tutuş, topukta üstten tutuş ve topuğu alttan tutuş olarak üç ana kategoriye ayrılmaktadır. Bu yay tutuş tekniklerini iyi bir şekilde tanımak viyolonselciler için kendi yay tutuş tekniklerini oluştururken yol gösterici olacaktır. Yay kontrolünde, istenilen ses rengine ulaşabilmek için kolun, dirseğin, bileğin ve parmakların pozisyonu oldukça önemlidir. Her bölgede farklı parmak ve güç dağılımı sağlanmalı ve kolun, dirseğin ve bileğin konumuna gerçekleştirilmek istenen yay tekniği boyunca adım adım dikkat edilmelidir. İyi bir yay yönetiminin, parmaklar, bilek, alt kol, üst kol ve omuz hareketlerinin uyum içerisinde kullanılmasına bağlı olduğu söylenebilir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ana konu olan viyolonselde temel yay tekniklerinden Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato hakkında alan yazın taraması yapılmış ve farklı ekollerin oluşturduğu birçok yay tutuş tekniğinin arasındaki farklar ortaya konularak incelenmiştir. Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato tekniklerinin arasında birçok farklılık mevcuttur. Tüm bu farklılıkların ve zorlukların bilincinde olunması gerekmektedir. Parmakların dengesinin uyumu, yayın tele temas noktasının seçimi, yayın ve telin birleşmesiyle oluşan zıplama noktası, zıplama noktasında belirleyici bir özellik olan parmak ve bileğin desteği gibi birçok teknik özellik ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek çalışılabilir. Tel değişimi, yay değişimi, eserin karakterine göre seslerin akıcı ifadeleri, her sesin ayrı yayda çalınması, seslerin arasındaki boşluk, sesin karakteristik icra özelliği gibi her tekniğin kendine özgü birçok özelliği vardır. Bu özelliklerin temel yay tekniklerinin doğru icra edilmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir.

Yay tekniklerini incelerken ilk önce bakılması gereken tekniğin temelde ne anlama geldiğidir: Zıplatarak, kesik ya da bağlı çalmak, sesin karakteri, nüans gibi noktalar oldukça önemlidir. Bu noktaları tam olarak bilmek analiz etmek gereklidir. Diğer yandan yay çalım tekniğinin yayın neresinde gerçekleşeceği ve yayın tel üzerindeki çizim yeri (köprüye ya da tuşeye olan yakınlığı) bu tekniklerin analizinde icracının yoluna ışık tutacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, viyolonselde temel yay tekniklerinden Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato tekniklerini doğru karakterde ve daha iyi ifade edebilmek için, farklı ekolleri tanımanın, bu ekollerin oluşturduğu birçok yay tutuş tekniğinin arasındaki farkın bilincinde olmanın gerekli olduğu söylenebilir. Bu sayede viyolonsel icrasında doğru yorumu oluşurmada ve icracıların kendi üsluplarını oluşurmalarında gerek karakter gerek yorum ve teknik açıdan karşılaşılabilecek zorluklar özömlenebilmektedir.

## KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2004): *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul, s.3 -600

Becker, H. –Rynar, D. (1929): *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien: Universal-Editions, s.38

Büyükaksoy, F. (1997): *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Armoni Ltd. Sti., Ankara, s.41

Светослав Четриков *Музикален Терминологичен Речник* 1969 София s.70

Çalışır, F. (1999): *Müzik Dili Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara, s. 42

Dilworth, J. (1999): *The Cello: Originsvand Evolution*, The Cambridge Companion to the Cello ed.Robin Stowell. Cambridge University Press, s.7

Galamian, I. (2005): *Principles of Violin Playing and Teaching*, Prentice-Hall. Inc. New York, 1962 , s.78.

Gagnon, (2005) M. E.: *The Influence of French cello School in North America*, (A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts) University of Miami, s.6-8

Günay, E. U. (1980) *Çevreden Evreye Keman Eğitimi*, Dağarcık Yayınları, Ankara, s.33.

Menuhin, Y. (1971) *Violin Six Lessons with Yehudi Menuhin*, Faber and Faber Ltd., London 91

Pleeth, W. (2001) *Cello (Yehudi Menuhin Music Guides)*; Kahn &Averill Publishers; London, s 208

Lee, S. (1940) *Viyolonsel Başlangıç Metodu* s:3

Sözer, V. (1996) *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul, s.430

Tamer, F. (2002) *Kemanda Yay Teknikleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu. Temmuz s.15

Türk Dil Kurumu Yayınları, (1981) *Türkçe Sözlük* Gözden Geçirilmiş Altıncı Baskı Ankara s.699

Ulucan, S. (2005) *Kemanda Yay Tekniğinin Temek Bilgileri ve Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, s. 24

Walden, V. (1998): *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, s.79-80

## **İNTERNET KAYNAKLARI**

François Servais, [http://www.servais-vzw.org/index.php?en-cellist-cello\\_technique](http://www.servais-vzw.org/index.php?en-cellist-cello_technique) (20.03.2011)

[http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat\\_akimlari\\_bauhaus.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_bauhaus.html) (12.04.2011)

Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Cello> (25.03.2011)

**EKLER**

## LEGATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:1

A. Nelt op. 32 Nr.2

Allegretto

*p*

The musical score is a single melodic line in bass clef, 4/4 time, marked 'Allegretto' and 'p'. It consists of ten staves of music, each containing a single melodic line with various fingering and articulation markings. The first staff starts with a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegretto'. The score is enclosed in a rectangular frame.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in bass clef. The notation is dense, featuring numerous slurs and groups of notes. Key features include:

- Staff 1-4:** Continuous sixteenth-note patterns with various slurs and accents.
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes (marked '3 1') and a pair of eighth notes (marked '4 2').
- Staff 6:** Features a 'poco rit.' (poco ritardando) marking and a 'dim.' (diminuendo) marking.
- Staff 7:** Marked 'a tempo'.
- Staff 8:** Continues the sixteenth-note patterns.
- Staff 9:** Includes a 'poco rit.' marking and a triplet of eighth notes (marked '1 2 4').
- Staff 10:** Ends with a final note marked with a '5' below it.



## LEGATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:2

D. Popper op.34 Nr.20

**Allegro**

*f* appassionato II

The score consists of ten staves. The first four staves are in the bass clef, and the last six are in the treble clef. The music is characterized by rapid, flowing lines with numerous slurs and fingerings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece is in a key with two flats and common time.

This page of musical notation is for a guitar piece, consisting of ten staves of music. The notation includes various techniques and dynamics:

- Staff 1:** Treble clef, 12/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 2:** Treble clef, 12/8 time signature. Continues the triplet patterns from the first staff.
- Staff 3:** Treble clef, 12/8 time signature. Includes a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Bass clef, 12/8 time signature. Features a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Bass clef, 12/8 time signature. Starts with a *p* dynamic, then moves to *f* and *f<sub>II</sub>*.
- Staff 6:** Treble clef, 12/8 time signature. Includes a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Bass clef, 12/8 time signature. Features a *f* dynamic, a *ff* dynamic, and fingerings II, III, and IIII.
- Staff 8:** Treble clef, 12/8 time signature. Starts with a *p subito* marking, then moves to *ff*. Includes fingerings III, IIII, and V.
- Staff 9:** Bass clef, 12/8 time signature. Features a *ff* dynamic and fingerings III, IV, and V.

## DETASHE Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:1

P. Popper op.73 Nr.6

Allegro

The image displays a musical score for a technical exercise in bass clef, titled "DETASHE Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:1" and attributed to P. Popper op.73 Nr.6. The tempo is marked "Allegro". The score consists of 12 staves of music, each containing a series of rhythmic patterns and fingerings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff begins with a *mf* dynamic and a series of eighth notes. The second staff continues with similar patterns, including some triplets. The third staff introduces a *p* dynamic and features a triplet of eighth notes. The fourth staff continues with eighth notes and includes a triplet. The fifth staff features a triplet of eighth notes and a *p* dynamic. The sixth staff continues with eighth notes and includes a triplet. The seventh staff features a triplet of eighth notes and a *p* dynamic. The eighth staff continues with eighth notes and includes a triplet. The ninth staff features a triplet of eighth notes and a *p* dynamic. The tenth staff continues with eighth notes and includes a triplet. The eleventh staff features a triplet of eighth notes and a *p* dynamic. The twelfth staff continues with eighth notes and includes a triplet.

This page of musical notation is for guitar and consists of 12 staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fretting techniques are indicated by Roman numerals (I, II, III) and numbers (1-4) above the notes. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are used throughout. There are also accents and slurs present. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

## DETASHE Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:2

**Allegro quasi presto**  
sulla punto d'arco

A. Piatti op.25 Nr.1

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamics include piano (*p*), piano-pianissimo (*pp*), crescendo (*cresc.*), and decrescendo (*dim.*). Fingerings are indicated by numbers 1-4. A 'V' with a '0' above it is placed at the beginning of the first staff, indicating the starting point for the bow. The score ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in bass clef. The notation includes various dynamics and performance markings:

- Staff 1: *pp*, *p*
- Staff 2: *p*, *p*
- Staff 3: *p*, *cresc.*
- Staff 4: *f*
- Staff 5: *calando*
- Staff 6: *p*, *pp*, *pp III*, *cresc.*
- Staff 7: *dim.*, *p*
- Staff 8: *pp*, *p*
- Staff 9: *p*
- Staff 10: *p*, *f*

The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulation marks (e.g., accents, slurs).

## STACCATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:1

F. Grützmacher op.38 Nr.12

**Allegretto**

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*mf*

*pp cresc.*

This page of musical notation is for a bass instrument, likely a double bass, and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex, fast-moving passages with numerous slurs and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The notation includes many slurs, ties, and specific fingering numbers (1-4) above the notes. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.



This page of musical notation is for a bass instrument, likely a double bass, and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. Performance instructions include dynamics such as *pp*, *cresc.*, *p*, *f*, *rit.*, *a tempo*, and *pesante*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowing or fingering techniques like *V* (vibrato) and *0* (natural) are also present. The notation is dense and technically demanding, typical of a solo or chamber piece.

This page of musical notation consists of 14 staves of music, primarily in bass clef. The piece is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. The notation includes various dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f dim.* (forte decrescendo). Articulation symbols like *tr* (trills) and *V* (accents) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and pedaling is shown with '0' and '1' below notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is highly technical, with many passages involving rapid runs and complex rhythmic textures.

*p cresc.* *f* *p cresc.*

*sempre leggiero*

*f* *p*

*sempre dim.*

*pp cresc.*

*ff*

The musical score is written in bass clef and consists of ten staves. It features a variety of dynamics and technical markings. The first staff begins with *p cresc.*, followed by *f* and *p cresc.*. The second staff is marked *sempre leggiero* and includes *f* and *p*. The third staff has *f* and *p*. The fourth staff has *f* and *p*. The fifth staff is marked *sempre dim.*. The sixth staff has *f* and *p*. The seventh staff has *f* and *p*. The eighth staff has *pp cresc.*. The ninth staff has *ff*. The tenth staff has *ff*. The score includes numerous triplets and fingerings (1-4) throughout.

## STACCATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:2

A. Piatti op.25 Nr.12

**Allegretto capriccioso**

The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-forte (*mf*) and a crescendo (*cresc.*). The second staff includes a "simile" instruction and another crescendo. The third staff features a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic. The fifth and sixth staves contain complex rhythmic patterns with various fingerings and articulations. The seventh and eighth staves continue with similar patterns, including a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The ninth and tenth staves conclude the piece with a forte (*f*) dynamic and various fingerings.

This page of musical notation contains ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *sf*, *f*, *a tempo*, and *rall.* are used throughout. Fingering numbers (1-5) are placed above notes to indicate fingerings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

This page of musical notation is arranged in a system of two staves: a double bass staff on the left and a guitar staff on the right. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ties, and articulation marks. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *cresc.*, *p*, and *ff* are used throughout. The guitar staff includes specific instructions like *armonici* and *pizz.* (pizzicato). Fingerings are indicated by numbers 1-4, and various techniques like triplets and sixteenth-note runs are present. The piece concludes with a *ff* dynamic marking and a *pizz.* instruction.

## SPICCATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:1

D. Popper op.73 Nr.27

**Allegro**

*mf*

The musical score is a single-staff piece for bass clef, 6/8 time. It starts with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic marking 'mf'. The piece is composed of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, but the rest of the piece is in 6/8 time. The music features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are many fingerings (1-4) and accents (>) throughout. A double bar line with the Roman numeral 'II' appears at the end of the eighth staff. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

This page of musical notation contains ten staves of music, likely for guitar. The notation is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) at the beginning of the fourth staff, *ff* (fortissimo) appearing twice in the lower staves, and *fff* (fortississimo) at the end of the piece. There are also markings for *III* and *IV* fingerings. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final chord marked with a 'V' and a 'C' above it.



## SPICCATO Tekniği İçin Çalışma Etüdü Nr:2

Presto B. Fitzenhagen op.28 Nr.6

The musical score consists of 15 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Presto'. The music is written in a single melodic line, alternating between treble and bass clefs. The score includes various fingerings, including triplets and slurs. The piece concludes with a final cadence in the bass clef.