

**T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI  
KEMAN PROGRAMI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ALMAN KEMAN EKOLU**

Nilgün Yüksel Ketenci  
2501020745

**Tez Danışmanı : Doç. Eser Bilgeman Şakir**

İSTANBUL, 2005

## ÖZ

Başlık: Alman Keman Ekolü

Hazırlayan: Nilgün Yüksel Ketenci

Bu tez ile Almanya’da 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında ki, keman çalma sanatının tarihsel gelişimi incelenmiştir. Alman besteci ve yorumcuların keman’ın gerek tekniğine, gerek icra sanatına olan katkıları çok büyüktür. İnceleme sırasında “16. yüzyılda kemanın doğuşu ve 17. yüzyılda Almanya’daki gelişimi” başlığı altında, viol’den keman’a geçiş ve Alman kemancıların, İtalyan ve Fransız tarzlarını örnek almaları, daha sonra Alman keman çalış stiline İtalyan ve Fransız tarzından uzaklaşıp kendi tarzını yaratması ve keman’ın tutuş tekniği ile ilgili gelişmeleri, “17. yüzyılın ikinci yarısından, 18. yüzyıl ilk yansına kadar Almanya” başlığı altında, keman tarihinde önemli bir yere sahip olan “Bach yayı” ve teknik açıdan “çok tel kullanımı”, “18. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar Almanya” başlığı altında, Mannheim ekolü, stili ve yine 18. yüzyıl keman tutuşları, 19. ve 20. yüzyılda Almanya’daki önemli besteci ve yorumcuların Berlin, Frankfurt, Leipzig gibi önemli şehirlerde başlattıkları keman ekolleri ve son olarak Romantik döneme doğru giden keman konçertolarından bahsedilmiştir.

## ABSTRACT

Title: German Violin School

Written by: Nilgün Yüksel Ketenci

This thesis analyzes the historical developments in German violin playing between 16th and 20th centuries. German composers and performers had made great contributions to violin playing and its technical aspects. This research is subdivided into three sections. Section 1 bears the title “Birth of the violin in 16th century and its development in 17th century Germany” and discusses how the viol paved the way for the violin, how German violinists were influenced from Italian and French styles, and later, how a unique German style was flourished, and the developments in violin holding techniques. Section 2, “Germany from late 17th century to early

18th century” gives information on the “Bach bow” as well as technical issues like “multiple stops”. Section 3, “Germany from late 18th century to today “, focuses on the Mannheim school and style, different types of grips used in the 18th century’, violin schools founded by important composers and performers in Berlin, Frankfurt, and Leipzig around 19th and 20th centuries, and finally, the birth of the romantic violin concerto.

## ÖNSÖZ

Alman keman ekolünün incelenmesinde karşılaştığım bilgiler ile hem teknik, hem de yorum açısından kendi çalış stilime ve bundan sonra çalacağım eserlere daha farklı bir gözle bakacağım şüphesizdir.

Tezimin amacı; hiçbir yerde bu tarz bir incelemenin bulunmadığını bilmem ve Almanya'daki keman tarihi ve stilleri ile ilgili bilgiyi değerli meslektaşlarıma elimden geldiği kadar detaylı sunabilmek ve onların bu araştırmadan faydalanmalarını sağlayabilmektir.

Araştırma süresince karşılaştığım en büyük sorun, kendi konum ile ilgili yabancı ve Türkçe kaynak kitapların az ve yetersiz oluşudur.

Bu araştırmada bana yol gösteren Danışmanım Doç. Eser Bilgeman Şakir'e, değerli katkılarından dolayı hocam Neslihan Karamızrak'a, arkadaşlarım Arş. Gör. Beste Tıknaz ve Arş. Gör. Müge Hendekli'ye, çalışmalarımın her aşamasında bana en içten manevi desteği veren sevgili eşim Taha Ketenci ve biricik aileme sonsuz teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ / ABSTRACT .....	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1.16. YÜZYIL'DA KEMANIN DOĞUŞU VE 17. YÜZYIL'DA ALMANYA'DAKİ GELİŞİMİ.....	2
1.1. 16. yüzyıl'da kemanın doğuşu.....	2
1.2. 17. yüzyıl'da kemanın Almanya'daki gelişimi .....	4
1.2.1. 17. yüzyıl'da keman ders kitapları .....	21
1.2.2. Keman'ın akortlanması.....	25
1.2.3 17. yüzyıl'da keman tutuşu .....	26
1.2.4. Yay tutuşu.....	28
1.2.5. Yay tekniği.....	31
1.2.6. Pizzicato .....	39
1.2.7. Parmak numaralan.....	40
1.2.8. Ton kalitesi .....	50
2. 17. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI İLE 18. YÜZYIL İLK YARISI ALMANYA.....	52
2.1. Bach yayı .....	64
2.2. Çift tel .....	72
2.3. Üç ve Dört tel.....	73
2.4. Çok tel kullanımı .....	76
2.5. Arpej.....	80
2.6. Bağlar .....	85

3. 18. YÜZYIL'IN İKİNCİ YARISINDAN GÜNÜMÜZE KADAR	
ALMANYA.....	88
3.1. 18. yüzyılın ikinci yansı Almanya .....	89
3.1.1. Mannheim ekolü.....	89
3.1.2. Mannheim stili .....	96
3.1.3. Keman Tekniğinin Gelişimi.....	97
3.1.3.1. Keman tutuşu.....	97
3.1.3.2. Yay tutuşu.....	99
3.1.3.3. Yay tekniği .....	100
3.1.3.4. Pizzicato .....	104
3.1.3.5. Parmak numaraları.....	105
3.1.3.6. Ton kalitesi .....	108
3.2. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl'da Almanya .....	110
SONUÇ.....	114
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA.....	115

ŞEKİL LİSTESİ	Sayfa
1 .....	8
2 .....	11
3 .....	12
4 .....	13
5a.....	14
6 .....	18
7 .....	19
8 .....	27
9 .....	33
10 .....	34
11 .....	36
12 .....	36
13 .....	37
14 .....	37
15 .....	37
16 .....	37
17 .....	41
18 .....	41
19 .....	41
20 .....	42
21 .....	43
22 .....	45
23 .....	46
24 .....	47
25 .....	47
26 .....	48
27 .....	48
28 .....	49
29a/b.....	62
30a/b.....	63
31 .....	69
32a.....	70
33 .....	71
34 .....	72
35 .....	72
36 .....	73
37a/b/c.....	74
38 .....	77
39 .....	77
40 .....	78
41 .....	79
42 .....	80
43 .....	81
44 .....	81
45a/b.....	82
46 .....	82

47	83
48	84
49	84
50	85
51	85
52	86
53	86
54	87
55	92
56	96
57	99
58	99
59	100
60	102
61	102
62	103
63	103
64	105
65	106
66	107
67	111



## GİRİŞ

Alman stili, 16. yüzyıl'dan günümüze kadar gelen üç büyük ve önemli stilden biridir. Diğerleri, Fransız ve İtalyan stilleridir. Alman din adamı Martin Luther'in halk şarkıları ve kilise müziği ile başlayan bu stil, beraberinde opera sanatını da Almanya'ya getirmiştir. Barok dönemde özellikle koro ve çalgı müziği gelişim göstermiştir.

Genel olarak 17. yüzyıl Alman keman sanatı, çift ses tekniği ve daha yüksek pozisyonların kullanılmasından dolayı, İtalyan keman sanatına göre daha virtüöz sayılır. 17. yüzyılda Almanya'da özgün bir tarz ortaya çıkmıştır. Bunda, İtalyan örneklerinin ve geçmişe dayanan, armonik çalgı stilini benimsemiş bir anlayışın etkisi görülmektedir.

18. yüzyılda Almanca konuşan ülkelerde, üstün nitelikli keman virtüözlerinin yetişmesine, yabancı müzisyenlerin büyük katkısı olmuştur. Ünlü yabancı virtüözler özellikle İtalyanlar, solist olarak çalışırken, yerli kemancılar orkestralarda görev almıştır.

Paris ve Versailles sarayı müzik dünyasının merkezi iken, Alman müzik hayatı tamamen içe dönük olmuştur. Pek çok yönetim, müzikal oluşumlarını Versailles'ı örnek alarak oluşturmuş ve bu esnada çok sayıda sağlam icracıya ihtiyaç duymuştur.

Bu oluşum Almanya'da müzikal kültürün gelişmesine neden olmuştur ve aristokratik çevreden orta sınıfa kadar yayılmıştır.

## 1. 16.YÜZYIL'DA KEMANIN DOĞUŞU VE 17. YÜZYIL'DA ALMANYA' DAKİ GELİŞİMİ

### 1.1. 16. yüzyıl'da kemanın doğuşu

Keman çalma sanatına dair ilk örneklere 16. yüzyıl ortalarında rastlamaktayız. Her dönemde olduğu gibi 16. yy'ın politik olayları müziğe de etki etmiştir. Bu dönemde, teknikte ulusal farklılıklar henüz oluşmamış ve İtalyan dans müziği tekniği, hemen hemen bütün ülkeler tarafından benimsenmiştir. Bazı önemli müzikologlara göre kemanın gelişimi şöyle açıklanabilir;

“Keman orta çağların yatay tutularak çalınan kol viollerinin evrim ve başkalaşım sürecinden geçerek ortaya çıkmıştır. Öncüsü bir Rönesans enstrümanı olan ‘Lyra da braccio’ dur ve kemanın yapısının fiziksel esaslarını ortaya koymuştur.”<sup>1</sup>

“4 telli kemanı anlatan ilk teorisyen olarak bilinen Jambe de Fer (1556), kemanın ağırlıklı olarak dans müziğinde profesyoneller tarafından kullanıldığını ve sosyal statüsü düşük olan bir enstrüman olduğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra keman, vokal müzikte vokal partiye ünison olarak eşlik etmiş; bazı vokal eserler, solo olarak kemanla çalınmıştır.”<sup>2</sup>

1554'te Alman kemancılar, Münih'te İtalyan meslektaşlarıyla biraraya gelmiş ve onların tarzlarını öğrenmişlerdir. Fransız danslarının yanı sıra, İtalyan müziği ve İngiliz müziği de çalınmıştır. 1582'de basılan notasyonda keman müziği de vardır.

---

<sup>1</sup> Emel Çelebioğlu, **Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş**, Tasvir Matbaası, İstanbul, 1986, s. 272

<sup>2</sup> Stanley Sadie, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Macmillian Publisher Limited,s. 832

Dönemin bazı enstrümantal formlarında da vokal müziğin etkisi görülmüştür. 1582'den önce yazılmış ya da basılmış keman müziği yoktur. Bunun bir sebebi, dans müziğinin ezberden çalınması ve vokal müziğe eşlik edilirken, keman partisinin yazılışına ihtiyaç duyulmamasıdır.

1590 civarına ait olan kaybolmuş bazı ders kitaplarında kemanın değil, viol'un nasıl çalındığına dair bazı açıklamalar vardır; bu tarihten sonra bile, keman hakkında ki bilgiler oldukça azdır. Keman tekniği, profesyonel anlamda, ustadan çırağa sözlü olarak aktarılmıştır.

“Nicolo Amati, Stainer ve daha sonra Stradivari ile birlikte keman'in ve yay'in gelişimi de bu müzikal gelişmelerle paralel gitmiştir. Resimlerden ve dokümanlardan da anlaşıldığı gibi, 17.yy'da keman, 18.yy'da olduğundan daha itibarlı bir konuma sahiptir. 1626'da 13. Louis'nin sarayında kurulan '24 Violons du Roi' (kralın 24 kemancı) gibi gruplar sayesinde, keman ve kemancıların sosyal statüleri de artmıştır.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e, s. 833

## 1.2. IV.yüzyıl'da kemanın Almanya'daki gelişimi

17. yüzyılın ilk yıllarında İtalyan keman müziği ve keman tekniği, özellikle Corelli'nin müziğinin başarısıyla ve daha sonra birçok önemli besteciye etkileyen Vivaldi'nin konçertolarıyla öne çıkmıştır. Almanya ve Avusturya'da, İtalyan tarzından daha değişik bir keman tekniği ortaya çıkmıştır; bu teknik, Westhoff'un yüzyıl sonundaki bestelerine yansımıştır.

Bu tarz keman çalış tekniği, Fransız etkilerine de açıktır. Yorumda büyük değişikliklerin var olabildiği bir yüzyıldır. Dolayısıyla, bazı küçük çaplı bestecilerin kendi tarzlarını yaratması oldukça zordur.

“17. yy'da keman metotları ortaya çıktığında, önce amatörler hitap etmiştir. Daha ileri seviyedeki müzisyenler için, ancak 1750'den sonra metot kitapları çıkmıştır. Yine de, viol metotlarından, özellikle Ganassi'nin “**Regola rubertina**” (1542-3) adlı kitabındaki bazı teknikler, keman'da da uygulanmıştır. O döneme ait bazı resimler de, 17.yy çalış teknikleri hakkında bazı ipuçları vermektedir. 1600'lü yıllardan itibaren, başlangıç seviyesinde keman çalış disiplininin bahsedilebilir.”<sup>1</sup>

1650 ve 1660 yılları arasında, Marini ile enstrümantal sonat ve ilgili formların, Monteverdi ile operanın ve diğer vokal tarzların gelişmesiyle beraber, keman da potansiyelini yükseltmiştir.

W.Brade, çeşitli kuzey Almanya şehirlerinde çalışmadan önce, Danimarka'da saray müzisyenliği yapmış, Alman keman çalma tarzında önemli etkileri olmuştur; 1572'de Almanya'ya gelmiş sadece dans müziğine değil, yazdığı varyasyonlarda da virtüözite gösteren pasajlar ile katkıda bulunmuştur. Hamburg kasaba müzisyenlerinin lideri olan J. Schop da 1640'larda, ileri teknik gerektiren süitler bestelemiştir.

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e, s. 832

Erken 17.yy'da, İtalyan keman tekniğinde, oktavların genişlemesi ve **figür**\* gelişimi görülmüştür. Yay tekniği ortaya çıkmaya başlamış, değişik yay hareketleri (bağlar), 1. pozisyonun üstünde çalma, gam pasajları, hızlı figürler kullanma gibi teknikler görülmüştür.

17.yy'da Almanya'da kemanın gelişmesiyle, keman tekniği de iki tarz arasında gidip gelmiştir: Dans müziği için kullanılan daha karakteristik, ritmik ve basit bir tarz ve teknik olarak daha ileri ama ritmik olarak daha serbest olan sonat tarzı. Bu tarz ile yavaş bölümler, şan üzerine yazılmış cantabile hat üzerine kurulmuştur. Bu tarzı sırasıyla, Fransız'lar ve İtalyanlar da benimsemiştir. Örneklerine Vitali ve Corelli'nin eserlerinde rastlanmaktadır.

1650'den önce Almanlar İtalyan tarzını benimsemiştir, ama 1700'den itibaren Alman keman müziğinin bazı örneklerinde, özellikle Biber ve Walther'm eserlerinde İtalyanlar'ın kullandığından daha ileri bir tekniğe gerek duyulmuştur. Alman tekniğinin bu dönemdeki en önemli özellikleri, akor çalma, scordatura akordu, varyasyon formu ve parçaların anlatımsal olmalarıdır.

1700'de Almanlar ve İtalyanlar arasında, kemanın virtüöz tekniğinden söz edilmiştir. 17. yy'da varyasyon ve sonatla başlayan virtüözite, 1700'den sonra yeni icat edilen konçerto formu, Vivaldi ve Locatelli'nin konçertoları sayesinde ilerlemiştir.

---

\* **figür**: Süslemeli karakter taşıyan motif.

En pes tel olan Sol teli, her zaman az kullanılmıştır, çünkü bağırsak olduğundan, yay hareketlerine pek cevap vermemiştir. **Pizzicato** \*, **tremolo** \*\*, **col legno** \*\*\*, **sul ponticello** \*\*\*\* ve **sul tasto** \*\*\*\*\* başka isimler ile vibrato ve dinamik nüanslar da ifade için kullanılmıştır. Keman tonu için, insan sesi model alınmıştır.

Almanya ve Avusturya, coğrafi ve politik konumlarından ve baştaki yönetici aileler arasındaki evliliklerden ötürü, dıştan gelen unsurlardan çok etkilenmiştir. Brenner ve Loibl Geçitleri, Lombardy ve Veneto arasındaki önemli antik ticaret yolları bu iki ülke arasında birleşir.

Hans Leo Hassler, H. Schütz ve kuzeydeki diğer besteciler arasında, İtalya'da bir dönem çalışmak moda haline gelmiştir. Bunun sonucunda, müzik hakkında yeni fikirler Alpler'i aşmıştır. İtalyan Operası Avrupa'nın heryerine yayılmış, Münih, Viyana ve Dresden önemli merkezleri olmuştur.

“Erken barok dönemin en büyük bestecilerinden olan Schütz, hem Bach ve Handel'in hazırlayıcısı olmuş, hem de 17'nci yüzyılın müzikal gelişimini doruğa yükselten besteciler arasına girmiştir.”<sup>1</sup>

---

\* **Pizzicato:** Teli parmaklarla çekerek ses üretme.

\*\* **tremolo:** Bir ya da birkaç notanın birbiri ardına çok hızlı tekrarı

\*\*\* **col legno:** Yayın ahşap kısmını kullanarak çalma.

\*\*\*\* **sul ponticello:** Yayı eşiğe yaklaştırarak çalma.

\*\*\*\*\* **sul tasto:** Yayı tuşe'ye yaklaştırarak çalma.

<sup>1</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Sözkese matbaası Ankara 2005,s. 281

“Heinrich Schütz (1585-1672) ‘**Symphoniae sacrae**’ (kutsal senfoni) adlı eserinin önsözünde Alman müzisyenlerinin ulaştığı seviyeden bahsetmiştir. Dresden’deki kemancıları memnun kalmamıştır. Onlara, bir performans öncesinde partilerini prova etmelerini, özellikle hızlı pasajlar ve Almanlar arasında pek bilinmeyen geniş yay hareketleri üstünde durmaları gerektiğini söyler.”<sup>1</sup>

“Alman keman repertuarının erken gelişimine katkıda bulunan ve Hamburg ekolünü oluşturan besteciler, İtalya’dan Biaggio Marini, Carlo Farina ve İngiltere’den Thomas Simpson, William Rowe ve William Brade’dır. Johann Kindermann, 27 Canzoni, 9 Sonate (1653) içeren serisinde, 1 ve 3 keman, çello ve continuo için scordatura eserler yazmıştır.”<sup>2</sup>

Johann Rosenmüller (1619-1684), İtalyan stillerinin Kuzey Almanya’da yayılmasını sağlayan en önemli bestecilerden biri olmuş, özellikle değişik yaylı kombinasyonları için yazdığı son iki eseri diğerlerinin arasında özel bir yer almıştır. Sonatların, form açısından Alman anlayışı ile geliştirmiştir.

William Brade’in ve Güney Alman Johann Schop’un öğrencisi olan Nicolas Bleyer’in (1590-1658) besteleri bize erken 17. yy Almanya’sındaki solistik keman çalışması hakkında bilgi verir.

**Est-ce Mars** üzerine yazdığı ostinato varyasyonları (1650), keman ve basso continuo için yazılmış Alman eserlerden biri olarak kabul edilmiştir. Günümüze kadar gelebilen eserleri, gelişmiş yay ve çift tel teknikleri gerektirmektedir.

---

<sup>1</sup> Walther Kolneder. The **Amadeus Book of the violin**, Amadeus Press, 1993, s.275

<sup>2</sup> Robin Stowell, The **Cambridge Companion to the Violin**, Cambridge University Press, 1992, s.172

Thomas Baltzar (1630-1663), kilise orgcusu ve kasaba müzisyenlerinden oluşan bir ailenin 4. jenerasyon üyesidir. Oldukça yetenekli bir kemancı olan Baltzar, 20 yaşındayken İsveç Kraliçesi Christina'nın saray orkestrasına seçilmiştir.

“1655'te İngiltere'ye gittiğinde, kemanı çenesinin altında tutması, o zaman mümkün olan en yüksek pozisyonlarda çalabilmesi, temiz çift sesleri ve yay tekniğiyle dikkat çekmiştir. O zamanlar İngiltere'de varyasyon tekniği daha popülerdir; Baltzar'ın varyasyonları, teknik hakimiyetini iyi göstermiştir. Yazık ki, alkolik olmasından dolayı, kralın 24 Kemanında ki başkemancı görevini Banister'a bırakmak zorunda kalmıştır. Şekil.1”

Ana tema



2'inci varyasyon



Şekil 1. Baltzar'ın varyasyonu

Dietrich Buxtehude'nin birçok solo ve ensemble sonatı, özellikle yavaş ve homofonik geçiş kesitleriyle, Rosenmüller'in 1682 koleksiyonunu anımsatmıştır. Buxtehude'nin yakın meslektaşısı Johann Reincken'in '**Hortus musicus**' (müzik saati) adlı kitabı, hem solo sonat hem de süit karakteristiğini gösteren 6 sonat içermektedir. (2 keman, viyola da gamba ve basso continuo için)



J.H. Schmelzer'in (1623-80) İtalyan ve Alman unsurlarının bir sentezini yapan 6 sonatı, zıt karakterde ölçüler ve tempolar, şifreli bas varyasyonları ile kemancı için bazı zor pasajlardan oluşan sayısız kesitten oluşmuştur. Hızlı pasajlar, figürler, arpejler, çift sesler ve 6. pozisyona kadar uzayan varyasyon formu ön plandadır. Schmelzer Viyana'da çalışmış ve Biber'in hocası olmuştur.

“1660'lı yıllarda yazdığı keman sonatları, sütünler, bale müzikleri gibi eserleriyle, Avusturya'da çağının, çalgı müziği bestecisi sayılan sanatçı, sonat ve sütün formlarının Alman müziğindeki gelişiminde önemli bir yer tutmuştur.”<sup>1</sup>

“17. yüzyıl'da, tek bir yay içerisindeki uzun staccatolar, J.j.Walther'da, Schmelzer'de ve Biber'de görülmüştür. Çekerek, iterek **staccato**\* ve **ricochet**\*\* de onlarda bulabileceğimiz özelliklerdir.”<sup>2</sup>

17. yy Alman müziğindeki diğer önemli bir isim de, besteci ve kilise orgcusu Delphin Strungk'un oğlu Nicolaus Adam Strungk'tur. (1640-1700) Mattheson, 17 yaşındayken Lübeck'e gittiğini ve o zamanlar ünlü bir kemancı olan N. Schnittelbach'tan ders alarak yeteneğini ortaya çıkardığını söyler.

---

<sup>1</sup> Say, a.g.e, s. 255

\* **staccato**: Notaları birbirinden kesik şekilde seslendirme.

\*\* **ricochet**: Yayın aynı yönde zıplatılması.

<sup>2</sup> Eduard Melkus, **Die violine**, Schott musik international, Mainz, 2000, s. 164

Strungk; Wolfenbüttel, Celle, Hamburg ve Hanover'de görev almış ve Viyana'da başarılı konserler vermiştir. Corelli İtalya'da, Strungk'un çift tel çalışına ve scordatura kullanımına hayran kalmıştır. Başarılı kariyeri ve hayatı 1700'de Dresden'de son bulmuştur.

“Yapıtları arasında opera, kilise müziği ve enstrümantal eserler de vardır, ama ne yazık ki kemancılar için en ilginç olabilecek eseri günümüze kadar gelememiştir: ‘Musicalische Übung auf der Violin und Viola da Gamba’ (keman ve viola da gamba için müzikal alıştırma), (Dresden, 1691)”<sup>1</sup>

Heinrich Franz Biber (1644-1704) 17.yy'ın en önemli Alman keman virtüözü olarak kabul edilmiştir. Solo keman için 8 sonatında varyasyon prensibini, **toccata**\* tarzı **prelüd**\*lerde olduğu gibi daha serbest emprovize (Doğaçlama) pasajlarla ve daha parlak final kesitleriyle birleştirmiştir. Corelli'den çok etkilenmiş ve onunla tanışmak için İtalya'ya gitmiştir.

“Alman barok stiline temel kazandıran bestecilerdendir. Soyluların zevklerine uymak zorunluluğu duymayan besteci, barok sanatın süslemeci anlayışına bütünüyle bağlı kalmıştır.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kolneder, **a.g.e**, s. 276

\* **toccata**: (dokunma) köklü bir geçmişi olan, özgür formda, tek bölümlü bir çalgı müziği parçası.

\* **prelüd**: "giriş müziği" Barok dönemde doğaçlamayı andıran özgür formda kısa eser.

<sup>2</sup> Say, **a.g.e**, s. 216

Eserlerinde 7. pozisyona atlamalar, çift tel, değişik yay kullanımı, scordatura gibi teknik zorluklardan ötürü Biber, diğer İtalyan ve Alman çağdaşlarından ayrılmıştır. Alman ekolünün önemli teknik özellikleri toplam üç eserle özetlenebilir: Biber'in, '**Gül bahçesi sonatları**' ('Mystery' 'Rosary' 1674) ( basso continuo eşlikli 15 sonatı ve son bölümü eşliksiz bir passacaglia'dır), ve Walther'a ait iki koleksiyon: **Scherzo'lar** (1676) ve **Hortulus Chelicus** (1688).

Bu üç eser dizisi de, basso continuo eşlikli solo keman parçalarından oluşur. Bunların aralarında sonatlar, dans süitleri ve varyasyonlar vardır. Hortulus Chelicus'ta bazı kolay parçaların yanı sıra tekniği çok zorlayan parçalar da bulunmaktadır.

"**Scordatura**, Biber'in, İsa ve Bakire Meryem'in **15 Gizli Sır**'ından bahsettiği Gül Bahçesi Sonatları'nda başrolü oynamıştır. Bu parçalardan sadece iki tanesi geleneksel 5'li akorttadır; diğerleri değişik akort sistemindedir ve dolayısıyla alışılmadık akor kombinasyonları ve sonoritelerle dolu olduğu gözlenmiştir."<sup>1</sup>



Şekil. 2 Biber scordatura

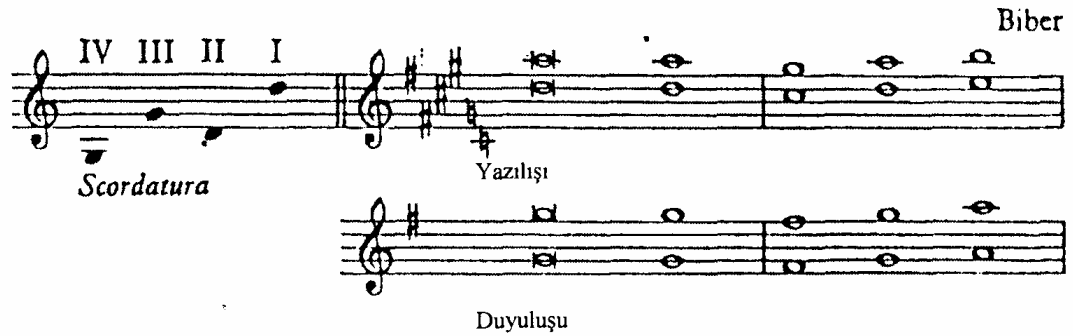
14 değişik akort sistemi kullanmıştır, (şekil.2) Bu akortlamalar tonalitenin baş notalarını ele alabilir, böylelikle sonorite kuvvetlendirilir, ya da teknik problemleri çözmek üzere tasarlanır. Biber'in değişik scordatura kullanımları sonorite konusunda nasıl bir hayal gücü olduğuna işaretler ve aslında kendinden sonraki dönemlerin keman tekniğinin habercisidir.

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e, s. 173

Kilise müziği olarak görülse de, bu sonatlarda kontrapuntal stilde yazılan bölümlerle dengelenmiş gavotte, gigue, courante ve sarabande gibi dans bölümleri de yazmıştır. Bu sonatların bazıları program müziği eğilimi gösterir ama genelde müzikal unsurlar ön plana çıkarılmıştır. 16. parça, solo keman tarafından çalınan meşhur Passacaglia eseri olmuştur.

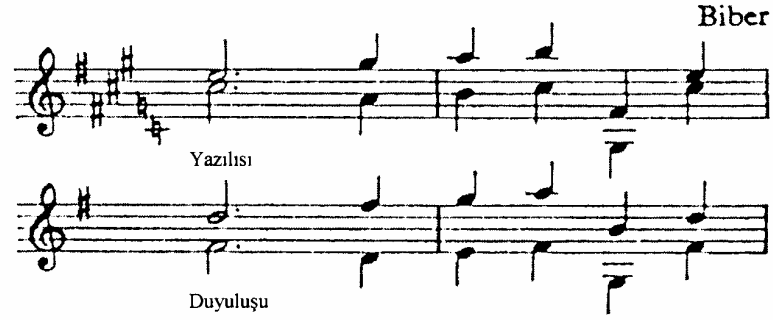
“Biber’in müziğinin karakteristik özellikleri, yaratıcılık ve formlardaki çeşitliliğidir. Özellikle yer yer toccata benzeri serbest pasajlar içeren büyük resitatifleri müthiştir.”<sup>1</sup>

Kullandığı bazı efektler Biber’in zamanında henüz düşünülmemiştir ve diğerleriniyse scordatura kullanmadan elde etmek neredeyse imkansızdır. Örneğin, Biber, o dönemde keman perdesinde karşımıza çıkmayan oktav ve 10’lu aralıkların tınısını hayal etmiş olmalı; şekil 3. ve 4.’ te gösterildiği gibi bir akortlama sistemiyle bunları kolaylıkla elde etmiştir. Bu akortlamada ne tarz teller kullanıldığı ve belli teller normal tından yukarı ya da aşağı akortlandığında ne tarz sonoritelerin elde edildiği gibi soruların cevapları okuyucuya bırakılmıştır.



Şekil 3. Biber, scordatura

<sup>1</sup> Melkus, a.g.e., s.92



Şekil 4. Scordatura

Bazılan program müziği eğilimi gösterir ama genelde müzikal unsurlar ön plandadır. Mystery Sonatları'nın sonundaki 16 numaralı solo keman passacaglia'sı çok önemli bir eserdir, formu ve kemanın yapabilecekleri açısından Bach'ın meşhur Chaconne'una benzetilir.

“İnici bir bas figürü (sol-fa-mi bemol-re) 65 kere tekrarlanır. Bazı tekrarlarda üst sese çıkar, bazılarında da değişikliğe uğrar. Tempolar belirtilmemesine rağmen, Allegro'yla takip edilen bir Adagio kesitinin olması, giriş için Allegro moderato temposunun uygun olduğunu hissettirir. Bu eser, averajın üstünde bir tekniğe sahip bir kemancı tarafından çalınabilir.”<sup>1</sup>

Scordatura belirli bir tonda özel **arpej\*** ve **bariolage\*** efektleri yapabilmeyi sağlarken, normal akortlar çalgıcıya sorun yaratır. Bizim kullandığımız teller belirgin tınlar için yapılıdır; eğer hep aynı seslere akort edilirse uzun süre akortları bozulmaz.

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e, s.278

\* **Arpej:** Akor seslerinin art arda duyulacak biçimde sıralanması.

\* **Bariolage:** Aynı notayı iki tel arasında çalmak.

Eğer daha tiz seslere akort edilirse, teller kopabilir, ya da daha peşe akort edilirse, ton kalitesi kaybolur. Normal akorda geri dönüldüğünde, genellikle akordun tutması birkaç gün alır. Eğer çalgıcı bir konser esnasında ya da özellikle sadece bir parçada akordu değiştirmek zorunda kalırsa, entonasyon bozukluğu ortaya çıkar.

Günümüzde çalgıcılar, konserden birkaç gün önce bu özel tınılara akortlanmış başka bir enstrüman kullanırlar. “Biber’in akortlama sistemi (şekil.5 a) günümüzde pratik değildir, çünkü Re teli ince sol’e akortlandığında yüksek gerilimi kaldıramaz; La teli ince re’ye kadar çıkarsa tamamen yetersiz olur. Biber büyük ihtimalle Re ve La tellerinin yerini değiştirmiştir.”<sup>1</sup>



Şekil. 5 a Biber

Bu durumda sadece La telini ince sol’e akortlaması gerekir. Yine de, önceden ayarlanmış bir keman kullanmak her türlü durumda daha avantajlıdır. Örneğin, günümüzde Mahler’in 4.Senfonisi’nin Scherzo bölümündeki scordatura keman solosu için müzisyenlerin yaptığı gibi.

Biber’in yanı sıra, Johann Jacop Walther da (1650-1717) Almanca konuşan ülkelerdeki en yenilikçi ve virtüöz keman bestecilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Walther virtüöziteyi daha da yükseğe çıkarmıştır.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e, s.277

Biber ve Walther scordatura konusunda da birbirlerinden ayrılırlar. Biber, scordatura'yi, bir daha hiçbir besteci tarafından aşılamayacak bir noktaya getirmiştir. Walther ise scordatura'ya karşı çıkmış ve hiç kullanmamıştır; aslında bunun sebeplerini anlayabiliriz.

Scordatura çoğu zaman zor ve sıkıntılı bir akortlamadır, çünkü akordu değiştirince entonasyon bozulur. Scordatura normal akorttan ne kadar uzaklaşırsa keman da bir o kadar keman gibi duyulmaz. Diğer taraftan, scordatura'nın eşsiz olanakları da vardır. Normal akorda accordatura denir.

Örneğin bir pasajı teknik olarak basitleştirebilir, eserin tonunun önemli notalarını öne çıkararak sonoriteyi belirginleştirebilir ya da yapılabilmesi imkansız olan bazı yerleri mümkün kılabilir.

“Erfurt civarlarında doğan Walther, keman çalmayı, hizmet ettiği Polonyalı bir centilmenin hareketlerini gözlemleyerek öğrenmiştir. Floransa ve Roma’da dersler almış, 23 yaşında Dresden sarayında başkemancı olmuştur. 1681’de Mainz’a gitmiş ve burada piskoposun sekreteri olarak çalışmıştır.”<sup>1</sup>

“12 Scherzi’den birçoğu serbest formdadır, ani tempo ve ölçü değişiklikleri içermektedir. Bunlardan 8’i ‘sonata’ başlığı altındadır, diğer ikisiyse ‘aria’ olarak belirtilmiştir. Dans bölümleri ve varyasyonları da diğer kitaplarında yer almıştır.”<sup>2</sup>

Belki de Farina’dan esinlenen Walther program müziği unsurları içeren eserler de bestelemiştir ve kemanın diğer enstrümanları taklit ettiğini göstermiştir. Walther’ın keman çalışma katkıları iki ana eserde toplanır, solo keman ve sürekli Bas için 12 Scherzi ve aynı anda iki, üç bazen de dört telde çalma üstüne yazdığı 27 no’lu Hortulus Chelicus eseridir.

---

<sup>1</sup> Kolneder, **a.g.e**, s. 278

<sup>2</sup> Stowell, **a.g.e**, s. 173

Eseri, inici Do Maj gamından oluşan bir ostinato'nun üzerine yazmıştır. Elli kısa varyasyondan oluşur ve keman sanatının tamamını gösterir. 17.yy'ın en başarılı virtüöz parçası olarak kabul edilir.

“Hortulus Chelicus'un son parçasının başlığı da bu duruma bir örnektir: şifreli bas, yaylı korosu, havalı org, küçük gitar, gayda, 2 trompet ve timpani, Alman liri, arp ve solo keman için serenat. Bu eserde Walther kemanı tek kişilik bir orkestra gibi kullanmıştır. Buna karşın, Biber'in 'Mystery' Sonatlarının herbiri, İsa'nın yaşamından bir epizodu tasvir eden bir resimle başladığı halde, müziğin kendisi sadece belirtilen karakteri yaratmaya çalışır, yani Walther'da olduğu gibi birebir resimde gösterilen öğeleri betimlemez.”<sup>1</sup>

Hortulus'ta, pizzicato bölümlerin arp, lavta, gitar ve hatta timpani gibi tınlaması gerekir. Çellist basso continuo pizzicato'yu çalar. Walther sol el pizzicato'sunu ortaya çıkartan ilk besteci olabilir.

“Dinleyenlerin ne duymaları gerektiğine dair Hortulus'taki bir eserin başlığında şöyle der: keman topluluğu, tremolo çalan bir kilise orgu, küçük bir gitar, bir shawm (kamuşlu flüt) , 2 trompet ve timpani, Alman liri, ve surdinli arp'i resmeden solo keman için serenade.”<sup>2</sup>

32'lik notalardan oluşan pasajları ve hızlı **saltando**\* arpejleri düşünülürse, Walther'ın inanılmaz bir yay tekniği olması gerekir. Aynı zamanda, 32'lik notaları **staccato** çalmaktan bahseder.

---

<sup>1</sup> David D. Boyden, *The History of violin playing from its origins to 1761*, Oxford University press, 1990s.225

<sup>2</sup> Kolneder, **a.g.e.**, s. 279

\* **Saltando**: Yayı hızlıca sıçratarak kullanma.



Corelli'nin Alman çağdaşları olan Biber ve Walther, yeni keman tınıları bulma ve teknik yenilikler oluşturma konusunda oldukça verimli çalışmalarda bulunmuşlardır. Geniş oktav atlamaları, çift tel kullanımları, özel yay teknikleri ve scordatura gerektiren eserleri kendi zamanının virtüözite sınırlarını oldukça aşmıştır.

Corelli'nin eserlerine nazaran, Biber ve Walther'ın eserlerinin çalınması için gereken zaman harcanmamıştır. Her ne kadar hedeflenen noktaya gelinmesi yıllar sürdüyse de teknik gelişmelerin bir yerden başlaması gerekmektedir.

Almanlar'm özellikle scordatura konusundaki çalışmaları o dönemde çıkmaza girmiştir. Ama, daha önceleri Biber, Walther, Bruhns ve diğerlerinin birden fazla tel kullanmış olmaları, Bach'ın solo keman eserlerini, olumlu yönde etkilemiştir.

Almanlar, her varyasyonda değişik ve zor teknik deneylerin yapılmasına imkan tanıyan varyasyon formunu ele almış, Corelli de, sonatı klasik anlamda mükemmelleştirmiştir.

“Eğer Walther 17.yy'ın Paganini'siyse, Biber de birçok yönden Ludwig Spohr'u sayılmaktadır. Paganini ve Walther keman üstüne uzmanken, her ikisi de profesyonel kemancı olan Spohr ve Biber her türlü müzikle ilgilenmiştir. O dönemlerde Salzburg'da Heinrich von Biber (1644-1704) ve Dresden'de J.J.Walther'a ilave (1650-1717) birçok önemli müzisyen de bulunmuştur.”<sup>1</sup>

Biber ve Walther, teknik karakteristikler yönünden benzerlik gösterir. Her ikisi de kemanın açık sol telinden 7. pozisyon la' ya kadar olan smının tamamını kullanır. Biber ve Walther staccato'yu belirtmek için notaların üstüne nokta (.) veya çizgi (-) koyan ilk bestecilerdendir. Nokta veya çizgili nota gruplarından bazılarının üstünde bağ işareti de vardır.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s. 223

“Senkoplu yay kullanımı oldukça sıkken, **bariolage**, **arpeggiando** ve **ondeggiando**\* gibi diğer teknikler zaman zaman kullanılır. Figürler enstrümanın geniş aralığı boyunca karşımıza çıkar. (Şekil 6.) Bunlardan bazıları tel atlayarak çalınırken bazıları da tekrar edilen notalardan oluşabilir. Bölümlerin tamamı pizzicato çalınır.”<sup>1</sup>



Şekil .6 Biber

Çift, üç ve dört tel kullanımı, sadece arada bir tek başına değil, parça içinde polifonik düzende sürekli karşımıza çıkar; bunlardan bazılarını çalabilmek için parmakları geniş bir biçimde açmak gereklidir.

Biber ya da Walther’ı keman çalarken gösteren hiçbir resim olmadığı için, profesyonel kemancıların nasıl çaldıklarına ilişkin ipucu elde etmek zordur.

Biber ve Walther müziğe temel bakış açıları, birbirlerinden ayrılır. İkisinin de müziği çoğunlukla program müziği karakterindedir. Biber’in müziği genellikle bir başlıkla betimlenen ruh halini yansıtır.

\* **ondeggiando**: iki tel üstünde dalga işaretiyle gösterilir, aynı iki nota farklı tellerde bağlı çalınır.  
<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s. 225

“Walther, gerçek fiziksel sesleri ele alarak bir resim çizmeye çalışmıştır. Guguk kuşu. (Şekil .7)”<sup>1</sup>



Şekil.7 Walther

Alman çalış tarzı İtalyan tarzını model almıştır. Biber ve Walther bu modeli en iyi seviyeye ulaştırmıştır. Genellikle İtalyan ve Alman kemancılar, daha yüksek volümle çalmaktadır ve Fransızlar’a göre daha parlak bir sonoriteye sahiplerdir.

Dresden’de Walther’ın yardımcılarında biri olan Johann von Westhoff (1656-1705), Moser tarafından Bach’tan önce kemanın polifonik müziğini yazan en büyük usta olarak kabul edilir.

Westhoff, bazı eserlerim Paris’te yayımlayarak XIV.Louis’nin beğenisini kazanmış ve böylelikle Alman keman tekniğini Paris’e taşımıştır. Westhoff aynı zamanda, 17.yy’da eşiksiz keman için solo sonat yazan az sayıda bestecilerdendir.

“Johann Paul von Westhoff’da çok önemli ve enteresan bir bestecidir. Meslek olarak kemancı değildir, hatta çoğunlukla sarayda sekreter ve diplomat görevleri üstlenmiştir. Daha sonra İtalya ve Paris’te vakit geçirmiştir. Paris’te XIV. Louis için çalışmış ve bazı eserlerim yayımlamıştır.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s.225

<sup>2</sup> Kolneder, a.g.e, s.279

Daha sonra Weimar'a geçmiştir. Walther kısa bir süreliğine Saksonya - Weimar'lı Johann Ernst'in dukalık orkestrasında kemancı ve viyolacı olarak çalışırken, Westhoff la tanışmıştır. Polifonik keman çalış tarzı Westhoff un da özel ilgi alanıdır.

“Westhoff da, ileri seviyede teknik zorluklar içeren sonatlarında program müziği unsurlarını kullanmıştır. Bölümler kendi içlerinde tekrar eden motiflerden oluşmuş ise, varyasyon prensibinin daha değişik bir uygulanaşı sayesinde, tek bir bölüm, bazen kendinden önce gelenin değişik bir versiyonunu oluşturmuştur.”<sup>1</sup>

“1963'te Paris'te Sonata senza basso (başsız sonat) adlı bir eseri basılmıştır. Bu eser, Prelüd, Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue'den oluşan bir varyasyon süiti olup en başarılı eserleri arasındadır. Bach, eşliksiz keman sonatlarını yazarken Westhoff un eserlerinden esinlenmiş olabilir.”<sup>2</sup>

Georg Muffat (1653-1704), 6 yıl boyunca öğrencisi olduğu Lully'nin enstrümantal müziği tarzının sıkı bir takipçisi olarak bilinir. Kuzey Almanya'da, büyük kilise orgu üstadı Buxtehude de, aralarında keman, viola da gamba ve cembalo için yazılmış yedi sonatın da yer aldığı bazı eserlerinde dramatik tarzını kemanda yansıtmıştır. “Corelli ile de çalışan Muffat, Fransız ve İtalyan stillerinden yararlanarak yazdığı eserlerle, barok çağda Alman çalgı müziğinin gelişiminde rol oynamıştır.

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e, s. 174

<sup>2</sup> Kolneder, a.g.e, s. 280

### 1.2.1. 17. Yüzyıl keman ders kitapları

17.yy'ın sonlarına doğru keman tekniği hakkında kitaplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kitapların genellikle amatör kemancılar için yazılmış olması ilginçtir. Aslında, o dönemi düşündüğümüzde bu durum ilginçliğini yitirir. Yeni ve ileri teknikleri kullanabilen müzisyenler zaten virtüöz oldukları için, böyle bir kitabı çalışacak zamanları yoktur.

Ayrıca geleneksel olarak, en iyi müzisyenler bir ustanın yanında özel ders aldığında bu teknikleri sözlü olarak öğrenmektedir. Böyle bir sistemde, ileri teknik bilgiler, paylaşılmaması gereken meslek sırları sayılmıştır. Belki de bu yüzden bu dönemin metot kitapları İtalyan ve Alman **avant-garde**\* ekolünü anlatmamaktadır.

“İlk ders kitapları, amatör müzisyenlerin çok olduğu İngiltere ve Almanya'dan çıkmıştır. 17.yy'da sadece bir keman metot kitabı profesyonel çalış tarzını anlatır. Georg Muffat'ın “**Florilegium Secundum**” adlı eserinde Lully'nin profesyonel öğrencilerinin profesyonel metodlarından bahsedilir, ama bu metotlar Alman ve İtalyanlar'ın tekniğinden daha basittir ve daha çok dans müziğinde etkilidir.”<sup>1</sup>

17.yy'da hiçbir keman öğretmeni, İtalyan ya da Alman profesyonel kemancıların tekniğiyle ilgilenmemiştir. İlk keman ders kitapları tamamen amatörlere yöneliktir. Profesyonel teknikleri anlatan ilk kitaplar 1700'den çok sonra ortaya çıkmıştır. Özel derslerde kullanılan kitapların kazandırdıkları ile profesyonel sanatçıların tekniği arasındaki uçurum özellikle o dönemin keman çalışında gözle görülmüştür.

---

\* **avant-garde:** Öncü arayış, eski olandan kopmak

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s. 244

Yine de, bu kitapların önemsiz olduğu sonucunu çıkartmamalıyız. Aksine, bu kitaplar çok değerlidir. Hiç olmazsa günümüze ulaşmış birtakım bilgilere sahibiz. Daha önemlisi, bu kitapların devamlı basılması kemanın sadece profesyonel dünyada kalmadığını ve çalgıcılar arasında sosyal statü kazandığını göstermektedir.

İlk keman ders kitaplarının basit yapısı, viol'ün popülaritesini yitirmesiyle, amatörlerin kemana yöneldiğini gösterir. Dolayısıyla, keman giderek yaygınlaşmış ve viol'ün sosyal sınıfını yakalamıştır. Geç IV.yy'da amatörlerin keman sevgisi ve keman müziğindeki yeni gelişmeler (dans müziği dışında), aynı dönemde kemanın ve kemancıların artan sosyal statüsünü gösterir.

Keman çalış teknikleri hakkındaki ilk bilgilere, özellikle kemancı olmayan müzisyenlerin eserlerinde rastlanmaktadır. Örneğın, John Payford'un "A **Brief Introduction to the Skill of Musick**" (Müzik Becerisine Giriş) adlı eseri. Almanya'da Georg Falck'm 1688'de yazdığı "Idea boni Cantoris" adlı genel müzik öğretilimi hakkındaki kitabında, keman için özel bir bölüm ayrılmıştır.

"1695'te yeni gelişmeler hakkında 3 kitap yayımlanmıştır. Bunlardan ilki Daniel Merck'in Augsburg'da basılan "**Compendium Musicale Instrumentalis Chelicae**" dir. Diğer ikisi Londra'da basılmıştır: bunlardan biri "**Nolens Volens ör You shall learn to play on the violin whether you will ör no**" (Çalsanda çalmasanda keman çalmayı öğreneceksin) , diğeri ise Miller , Walsh ve Hare tarafından yayımlanan "**The self-Instructor on the violin ör the art of playing on that instrument**" (Kendi Kendine Keman Öğren veya keman çalma sanatı) dir."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s.245

Londra basımı olanlar sadece keman eğitimi hakkındadır ve Kendi Kendine Keman Öğren'den 6 ay önce basılan Nolens Volens bu tarzda günümüze kadar gelebilen ilk kitaptır.

Bu kitaplardaki bilgiler başlangıç düzeyindedir, Alman amatörler için bu tarz kitaplar yazan Merck'in eserinde de durum aynıdır. Walther, Biber ve Westhoff gibi ünlü virtüözlerin sıklıkla kullandığı **spiccato**\* ve **arpeggiato**\*\* gibi olgulardan hiç bahsedilmemiştir; Merck'e göre, yazdığı kitap usta kemancılar için değil yeni başlayanlar içindir. Başka bir Alman olan Fal ek da, *socrdatura*'yı usta'lara bırakmıştır. Öğrenmek, hocanın becerisine ve öğrencinin kabiliyetine bağlıdır.

Geçmişte yaşamış iyi kemancıardan herhangi birinin herşeyi bu tarz bir kitaptan öğrendiğini söylemek biraz zordur. Usta-çırak ilişkisinin çok kuvvetli olduğu bu dönemde, amatör keman eğitimi ve profesyonel müzisyenlerin çalışması arasındaki fark düşünülürse, bu kitapların günümüzde kullanımının faydalı olmayacağı bir gerçektir.

“Teknik etüdler, Kreutzer ve Fiorillo gibi bestecilerin etüd kitaplarında yer almaktadır; bu dönemde piyasada birçok keman metodu türemiştir. Bunlardan en iyileri Campagnoli, Spohr, Beriot, Joachim ve Moser'e aittir. Keman eğitiminde büyük olasılıkla basit dans müziği, varyasyonlu melodiler ve süslenebilir değişik motifler öğretilmiştir.”<sup>1</sup>

---

\* **spiccato**: Notaları birbirinde kopuk ve sıçratarak çalmak

\*\* **arpeggiato**: Akorları kırarak seslendirmek

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s.245

Pozisyon değiştirme ve çift tel kullanımı bunu takip etmektedir. 17.yy metotları bu tarz bir eğitimin yeni başlayanlar ve amatörler için sadece ilk basamağında faydalı olabilir. Daha profesyonel kemancılar mutlaka bir ustanın ğrencisi olmalıdır. Keman ğretmenleri temel bilgileri bir yere kadar sunabilmiştir. Keman eğitiminin ince detayları müziğin kendisinde bulmaya çalışılmış ya da 18.yy'da viol hakkında yazılmış diğer ders kitapları okunarak anlaşılmıştır.



### 1.2.2. Kemanın akortlanması

“Keman günümüzde olduğu gibi sol, ince re, ince la, ve mi’ye akort edilmiştir. Scordatura bir istisnadır. John Playford (1658) 17.yy’a geri giderek, çalgıcının en tiz telinin ‘tel kopacak kadar tiz’ akortlanması gerektiğini söylemiştir. Muffat (1698) Fransa’da kemanın, Almanya’da olduğundan bir ton ya da bir minör 3’lü aşağısına akort edildiğini söyler.”<sup>1</sup>

Playford’un akortlama sistemi ensemble’lar söz konusu olduğunda işe yaramayabilir. Kemanlar genellikle tam 51i aralıklarla akort edilmiştir ama o dönemin tipik klavye akortlamasında eşit ton akortlaması ,yani eksik 5’li’ye göre yapılmıştır. Falck bu durumu farketmiş ve kemanın La telinin klavyenin La’sına göre akort edilmesini söylemiştir.

Falck’a göre Re teli kullanarak akort etmek, o dönemde daha yaygın olmasına rağmen, Mi telindeki tınların bozuk çıkmasına sebep olmuştur. Re-La ve La-Mi tam Sileri beraber düşünüldüğünde, kemanın en ince teli (Mi) klavyenin Mi’siyle aynı olmamıştır. La’ya akort yapılırsa tını hataları en kalın olan Sol telinde duyulmuştur ama bu tel diğer teller gibi sık kullanılmamaktadır. Kendi Kendine Keman Öğren adlı metod kitabı, kemancıya ‘Sol’ telinden akortlamasını söyler.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s. 247

### 1.2.3. 17. Yüzyıl'da keman tutuşu

Keman o dönemde de, daha önce olduğu gibi, göğüs, omuz ve boyun arasında tutulmuştur, ama yeni tekniklerin nasıl uyarlanacağı konusunda bazı gelişmeler söz konusu olmuştur. Falck'ın kitabı (1688) göğüs ve omuz pozisyonlarını gösterir. Falck'a göre, kemancı sol elin başparmağı ve işaret parmağının boğumu arasında, çok sıkı olmayan bir pozisyonda tutmalıdır.

Keman sol göğsün üstüne yerleştirilmeli ve biraz sağa doğru eğilmelidir, böylelikle sağ dirsek aşağı tellerden çalarken çok yukarı kalkmak zorunda kalmaz. Kollar serbest bırakılmalı ve sıkılmamalıdır ve parmaklar perdelik üzerinde kıvrık tutulmalıdır.

“Simpson 30 yıl sonra yazdığı **The Division-Viol** adlı eserinde ilginç bir noktaya değinir: çalgıcı parmaklarını kalkması gerekene kadar tellerin üstünde tutmalıdır. Böylelikle parmakları basmak daha da kolaylaşır ve yay çekildiğinde tını hala devam eder; bunun yapılmasını istediği yerler için özel bir işaret kullanır. Simpson'm tavsiyeleri özellikle viol çalgıcıları içindir; buna benzer metotlar 18.yy'a kadar ders kitaplarında geçmediyse de, dönemin kemancıları tarafından da kullanılmıştır.”<sup>1</sup>

Göğüs ya da omuz pozisyonu, genellikle Fransa, Hollanda, İngiltere ve Almanya'da ağırlıklı olarak 1. pozisyonun kullanılmasını gerektiren, dans müziği çalan müzisyenlerinkiyle aynıdır. Resimler ise, kemanın ileri teknik kullanımı için daha uygun olan boyun pozisyonunda tutulduğunu gösterir. Göğüs ya da omuz pozisyonu atlamaların olmadığı basit müziklerde geçerlidir.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s.248

Daha zor parçalar için müzisyenler kendilerine uygun yöntemi seçmiştir, örneğin, ellerin yukarı pozisyona çıkıp geri gelmesi, kemanı düşürmemek için aşağı pozisyonlarda daha sıkıca tutmak gibi.

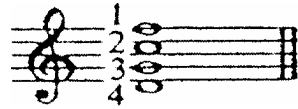
İki yöntem kullanılmıştır:

- 1) Enstrümanı boyunda tutmak ve çeneyle sarmak,
- 2) 3. pozisyondan 1. pozisyona geçerken özel bir şekilde 'eğilmek'.

Corrette (1738) ve Leopold Mozart'ın kitaplarında, çene enstrümanı kavramada ve kaydırmalarda daha güvenli tutuşu sağlar. L'Abbe, kemanı, modern yöntemdeki gibi kuyruğun sol tarafında tutmayı uygun görmüştür, ama çeneye yaslamamıştır.

Genel olarak, kemanın salyangozu, kuyruk seviyesinin biraz altında tutmuş ve kemanın sağ tarafına (Mi-teli) biraz daha aşağıda basarak, sol-teli üzerinde daha kolay yay kullanabilmiştir. Kemanın sapı, sol elin başparmağı ve işaret parmağı arasında, iki parmak arasındaki boşluğa düşmeyecek şekilde tutulmaktadır.

“Her çalgıcı sol elini, Şekil 8'de gösterilen parmak pozisyonlarının otomatik olarak belirlediği el pozisyonu kullanılarak kendisine göre ayarlayabilmektedir. (Geminiani tutuşu)”<sup>1</sup>



Şekil 8. Geminiani tutuş

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.833.

#### 1.2.4. Yay tutuğu

Yay tutma teknikleri erken 17.yy'dakine benzer. Ama, başparmağın kılın altında tutulması (Fransız), yerini İtalyan tarzı olan yayın tahta kısmını başparmak ve diğer parmakların arasında tutmaya bırakmıştır. 1670'lerin başında Matteis İngiltere'ye geldiğinde, İngilizler'e yayın nasıl tahtadan tutulacağını ve kıla dokunulmaması gerektiğini göstermiştir.

Falck Fransız tutuğunu savunur: sağ elin başparmağı topukta (**Härpfleinj** kıla bastırır, böylelikle tellerden derin bir ses çıkartılabilir. Yayı işaret parmağının iki eklemi arasında ve köprüye ne çok yakın ne de çok uzak bir şekilde tutmamızı söyler. Yaya uygulanan baskı, volümü kontrol eder. Fransız tutuğu hala Fransa, İngiltere, Hollanda ve Almanya'nın bazı kesimlerinde temel tutuğ olarak kullanılır. İtalyan tutuğu İtalya'da ve özellikle Almanya'da profesyonel müzisyenler tarafından kullanılır.

Falck yayı topukta tutmamızı söyler. Ama, resimlere bakılırsa, el topuğun 2.5-7-5 cm yukarısında durur. Yay uzunlukları, ağırlıkları ve balanslarındaki değişiklikler tutuğtaki bu farklılıkları açıklar. Dans müziğine özgü olan kısa yay, uzunluğunun tamamından yararlanılması için topuktan tutulur.

Geç 17.yy'dan kalma eski bir yayın topuk kısmında, ellerin sabit tutuğu yüzünden bir aşınma vardır. Cremaillere yayı, rahatlık açısından daha üstten tutulmuştur. Christopher Simpson çok uzun bir yayın tamamını kullanmıştır, yazdığı bir metod kitabında kullandığı bir resimde eli topukta gösterilir.

“Mace (1676), Simpson’ın yay tutuş için söyledikleri hakkında şu yorumu yapmıştır: “Kendi adıma, yayı, uzunluğuna ya da ağırlığına bağlı olarak topuktan 5-7.5 cm. yukarıda tuttuğum zaman asla çok iyi kullanamadım ama Simpson’ın önerdiği tutuşla yayı güzel bir biçimde kullanmak mümkün oldu.” Bütün bunlarda, yayın kendi dengesi, elde edilecek efektler ve çalgıcının teknik becerisi de önemlidir.”<sup>1</sup>

Modern yayın evrensel kullanımından önce, değişik yaylar değişik müziklerde kullanılmıştır. Aynı şekilde, fiziksel özelliği ve hangi fonksiyonda kullanıldığıyla alakalı olarak, yayın da farklı çeşitleri bulunmaktadır. Yayın uzunluğu da, modern yaydan daha uzun bir boyuta kadar çeşitlilik göstermiştir. Birçok eski yayın dışbükey bir yapısı vardır. 1750’den itibaren bazı yaylar, modern yay gibi içbükeydir.

Eski yaylardan kısa olanları genellikle dans müziğinde, baş parmak kılın altında tutularak kullanılmıştır; buna daha sonra ‘Fransız tutuşu’ denmiştir. Bu tutuşta, el yayın çıtasını topuğun yakınında tutarken başparmak kılın altındadır. İlk 3 parmak çıtanın üstüneyken serçe parmak da çıtanın arkasında kalır. Bu tutuş dans müziğine çok uygundur, çünkü sabit bir ritim ile artiküle çalışı sağlamaktadır.

1650’den itibaren İtalya’da, sonat çalmaya uygun olmadığı için giderek yok olan bu tutuş, Fransa’da 18.yy’a kadar varlığını sürdürmüştür, 16.yy’dan erken 18.yy’a kadar bütün ülkelerde özellikle dans müziğinde bu tutuş kullanılmıştır. Sonat çalmak için kullanılan daha uzun yaylar da genellikle ‘İtalyan tutuşu’yla tutulmuştur. Modern tutuş, İtalyan tutuşunu model almıştır.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e, s. 249

“Başparmak direk olarak yayın ıtasına bastırılır, 4 parmak da çıtanın üstündedir. Avuç topuğun yaklaşık 2.5 - 7.5 cm yukarısındadır. İtalyan tutuşu 16.yy’da kullanılmıştır; özellikle 1650’den sonra moda olmuştur. Tonun volümü, işaret parmağının 1. eklemi, daha fazla kuvvet gerektiğinde, 2. ve hatta 3. eklemiyle, ıtaya uyguladığı baskıyla kontrol edilmiştir. İlk olarak Leopold Mozart, yay çekiş hızının ton volümünde önemli bir faktör olduğunu belirtmiştir.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.833.

### 1.2.5. Yay tekniği

Yay tekniğine üç ulusal stilin de çok büyük katkısı olmuştur. Alman L. Mozart ve Muffat, Fransız Mersenne ve İtalyan Geminiani'nin katkılarıyla gelişen yay tekniğinden örneklerle bahsetmek gerekir.

Yay, tele dik açıda çekilmektedir. Volüm ve ton kalitesi yayın köprüden olan uzaklığıyla alakalıdır. Yayın hareketi hızlı notalarda, bileğin ve dirseğin eklemleriyle yapılmıştır (Geminiani). Uzun notalarda, omuz eklemleri de kullanılmıştır.

Çalgıcılar, yayı olabilecek en düzgün şekilde değiştirerek sürekli legato elde etmeye, bugün olduğu gibi dikkat etmemişlerdir. Eski yayın doğal hareketiyle, tipik non legato (bağısız) çalış elde edilmiştir. Leopold Mozart yay hareketinin, az ama fark edilemeyecek derecede yumuşak başlayıp bitmesi gerektiğini savunmuştur.

Dışbükey ya da düz eski yaylar, modern içbükey yaylara nazaran, harekete daha geç cevap vermiştir. Kılın teli kontrol etmesi daha fazla zaman almış, bu da yumuşaklığı azaltmıştır. Doğal olarak, artiküle ve non legato bir harekete sebep olmuştur.

Modern yay kılı kural gereği, eski yay kılına göre daha gergindir. Çünkü, modern içbükey yayın tahtası, hareket ettirilebilen topuk mekanizması sayesinde daha fazla bir gerilim potansiyeline sahiptir. Bunun sonucunda, daha gergin olan modern yay kılı, telin harekete anında cevap vermesini sağlar. Yani, gerçek **martelé**<sup>1</sup> yapmak, modern yay hareketinin bir özelliğidir.

---

<sup>1</sup> **martele:** sesleri sert ve çekiçliyor gibi üretmek.

Eski yayın burnu, modern yayınkinden daha hafiftir. Eski yay, modern yayın ağırlığı ve hızına sahip olmadığından, üst 1/3 kesitinde, kendi kendine durmaktadır. Eski yayda daha fazla artikülasyon yapılabilmektedir.

Çalgıcının kolunun dirsek kısmı serbesttir. Ne 19.yy'da olduğu gibi vücuda yakın tutulmuştur, ne de günümüzde olduğu gibi yukarıda. Yay, bugün olduğu gibi sıkı tutulmamış ve tele ağır bir baskı uygulanmamıştır. Yine de, en iyi kemancıların oldukça güçlü tonları vardır. Örneğin, Leopold Mozart, ilk keman derslerinde öğrencilerinden daha güçlü bir ton çıkarmalarını istemiştir.

Aksanlı notalar için eski zamanlarda yayın alt kısmı kullanılmıştır. Dansçıların ilk vuruşta güçlü bir aksan duyması gerekmektedir. Doğal olarak yayın üst kısmından daha sert bir hareketin geldiği alt kısım, vurgulu notalar için uygun görülmüştür. Eğer bir ölçü esle başlamıyorsa, ilk nota genellikle çekerek çalınmaktadır. Leopold Mozart, ardarda 2 kere çekerek kullanılsa bile, bu kuralın uygulanması gerektiğini söylemiştir.

“Çekerek kuralından erken 16. yy viol metotları da bahsetmiş (Ganassi) 1592'de Riccardo Rognoni'nin metodunda o dönemdeki kemancıların da kullandığı belirtilmiştir. IV.yy'da kemanın hızla gelişmesiyle bu kural da gelişmiştir. Francesco Rognoni (1620), Mersenne (1636-7) ve Georg Muffat'nın (1698) metotlarında bu kuraldan bahsedilir. Zanetti, II scolaro (1645) adlı metodunda, **çekerek** için (T) ve **iterek** için (P) işaretlerim kullanmıştır. 18.yy'da da aynı prensipler geçerli olsa da, örneğin Geminiani gibi bazı besteciler, bu kuralı kınamıştır.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e, s. 834



Eğer ölçüde çift sayıda nota varsa, ölçüye çekerek başlamak işe yarayabilir çünkü her notayı çekerek - iterek hareketiyle çalınca, bir sonraki ölçünün ilk notasına doğal olarak çekerek gelinir. Ama eğer ölçüdeki nota sayısı çift değilse, ki üçlü zamanlıların çoğunda böyledir, kuralın uygulanabilmesi için bazı değişiklikler yapılması gerekir.



Şekil 9

Notalar bağlanır, **portato**\* çalınır ya da, 2 çek, 2 it hareketi birbirini izler. (Şekil 9) Bu da, yayın değişik kesitlerini kullanarak ya da yayı telden çekip daha sonra tekrar yerleştirerek yapılır. Bu ayarlamalar tempoyla alakalıdır; hızlı tempoda notaları birbirine bağlamak daha kolayken, yavaş tempoda yayı tekrar yerleştirmek daha uygundur. Bazen yay hareketi, her ikinci ölçünün ilk vuruşu çekerek yapılacak şekilde ayarlanmaktadır.

---

\* **portato:** kesik-kesik ve arşeyi durdurarak çalmak.

Yay hareketi de tempo ve müziğin karakteriyle alakalıdır. Örneğin, ayrı ayrı çalınan hızlı notalar, daha parlak ifade verirken, legato gruplar halinde çalınanlar aynı ifadeyi verememektedir. Örneğin, uzun notalar tipik olarak *mesa di voce* ile belirtilmiştir. Leopold Mozart'ın döneminde, bir yay hareketini nüanslamanın belirli kalıpları vardır: **crescendo**<sup>\*\*</sup>, **diminuendo**<sup>\*\*\*</sup>, **mesa di voce**<sup>\*\*\*\*</sup> ve çift *mesa di voce* gibi.

Crescendo ve diminuendo	<b>Messa di voce</b>	
Aksanlı detaşe	<b>Articulated détaché</b>	
Detaşe	<b>Détaché porte</b>	
Geniş staccato	<b>Wedge shapes</b>	
Tel tutup çekilir	<b>Rebounding pizzicato</b>	

L. Mozart, yay hareketini nüanssız tutmayı, sanal bir düşünce olarak algılamış ve çok iyi bir egzersiz olarak görmüştür. 2 ya da daha fazla notanın üzerine yazılan bağlar eski zamanlarda daha az kullanılmıştır. Erken 17.yy'da 15 notanın birbirine bağlandığı görülmüştür.

1600'den sonra bağlı ya da detaşe yay hareketleri kullanılmıştır. Temel yay hareketi, modern standartlara göre non-legato, 1600'den sonra bağlı ya da detaşe yay hareketleri çeşitli kombinasyonlarda kullanılmaya başlanmıştır. Temel yay hareketi, modern standartlara göre non-legato olmuştur. Daha az legato ve gerçek bir **détaché**<sup>\*</sup> için, yazılı olarak özel talimatlar verilmiştir. (Détaché: 1750'den önce bu terim staccato ya da spiccato'yla aynı anlamda kullanılmıştır.)

\* **détaché**: Notaların birbirinden ayrı, bağısız seslendirilmesi.

\*\* **crescendo** : Ses gürlüğünün giderek artırılması.

\*\*\* **diminuendo** : Ses gürlüğünün giderek hafifletilmesi.

\*\*\*\* **mesa di voce** : Sesin gürlüğünü piano'dan fortissimo'ya, ya da kuvvetli sestem hafif sese ulaştırma tekniği.

Nokta veya dikey üçgen (vertical stroke) işaretleri kullanılmıştır. Her notanın üstünde veya altında kullanılan bu işaretler, notanın ses ve sessizlik arasında eşit derecede ikiye bölüneceğini belirtir.

Esnek bir kural olarak, staccato noktası, staccato bağdan daha az bir detaje derecesini belirtir. Bağların altına nokta konulduğunda, bu artikülasyon tarzına 'bağlı staccato' denilir, yay her notadan sonra kaldırılır, ama bağla gösterilen bütün notalar tek bir yay hareketiyle çalınmaktadır.

Her bir notayı bağımsız staccato çalmak yayın alt kısmında kontrollü bir çekme-itme hareketiyle yapılır. Bu tarz bir staccato sadece orta ya da yavaş tempolarda yapılabilir. Daha hızlı tempolarda, staccatolar, eski yayın orta ya da üst 1/3'lük keskiyle yapılmaktadır. Ortaya çıkan ses, modern **sautillé**\* ye benzer, ama eski yayın temel olan bağımsız hareketi yüzünden bu hareket, yay tamamen telden çekilmeden yapılmaktadır.

'Bağlı staccato' olarak gruplandırılan yay hareketleri, 1650'den sonra daha çok kullanılmaya başlanmış, 18.yy'a gelindiğinde, bağ içindeki staccato noktaları, genellikle andante ya da adagio tempolarını çağrıştırmıştır. Notalar tel üstünde çalınmış bu tarz bağlı staccatolara portato denilmiştir. Craquer ise, benzer bir olgudur, ama daha hızlı tempolarda yapılmıştır.

---

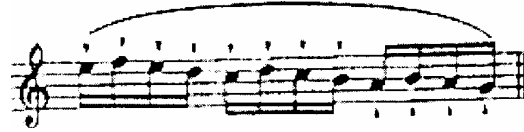
\* **sautillé**: yayı kaldırmadan, tahtanın esneme ve yaylanma özelliği özelliğidir.

Staccato işaretli bağlı notalar, genellikle hızlı tempolarda kullanılmıştır. L.Mozart bu tarz notalar için değişik yay hareketleri göstermiştir. Şekil 11’de, çekerek ve iterek kaldırılan yay hareketi gösterilir, ki bu günümüzde oldukça nadir kullanılmaktadır.

Şekil 11



Şekil 12



Şekil 12’de, iterek hızlı bir kaldırmayla çalınan bir grup notayı göstermiştir. “Benzer örneklere, 1700’den önce de rastlanılır. 24 notanın bir bağ altında çalınması gibi. (ör. J.J.Walther)”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.835

Bağ altında kendini tekrar eden notalar ('bağlı tremolo') için, değişik detaşeler kullanılabilir. Nokta ya da dikey üçgen kullanıldığında, bu tarz yay çekmeye 'staccato bağlı tremolo' adı verilir. Daha detaşeli bir portato çeşididir. (Şekil. 13)

Şekil. 13



Şekil. 14



Eğer hiç nokta ya da vuruş kullanılmamışsa, o zaman kullanılan yaya 'legato bağlı tremolo' denir. (Şekil. 14) Notalar ayrı ayrı detaşeli edilmez, ama yayı durdurmadan birbirini takip eden notalar üzerinde kuvvet uygulanır.

Şekil. 15



Şekil. 16



“Diğer özel bağlı yay kullanma şekli ise (staccatosuz): **Ondeggiando** (**ondule**, Şekil. 15) iki tel üstünde dalga işaretiyle gösterilir. **Bariolage**, aynı nota, 2 tel üzerinde gidip gelerek bağısız çalınır. (Şekil. 16) Bu tellerden biri açık diğeri ise kapalı çalınır ve arpeggiando (arp gibi) bir akorun arpej lendirilmesidir, bu da legato, az detaçe ya da birkaç değişik hareketin karışımıyla çalınabilir. L. Mozart, aynı pasaj içinde karışık yay hareketlerinden de bahsetmektedir.”<sup>1</sup>

1800’den önce çok az kullanılmış olan Col legno, sul ponticello, sul tasto ve **glissando**\* 17.yy’da bilinmemektedir. Tremolo’daki notaların her birinde ayrı yay kullanılmıştır. Bu tarz bir yay metodu öncelikle ölçülü ritmlerde, örneğin, Monte verdi’nin stile concitato’sunda kullanılmıştır.

---

<sup>1</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.835

\* **glissando**: Seslerin kaydırarak çalınması.

## 1.2.6. Pizzicato

“Pizzicato kemanın ilk zamanlarından beri varolmuştur, 16. yy’da viol metotlarında (Ganassi) pizzicato’dan bahsedilir. Monteverdi kemancıların iki parmakla telleri çekmesini istemiştir ve modern teknikten daha farklıdır. Playford (1669) sol el pizzicato’sundan bahseder; Walther (1688) parçanın bütününün pizzicato çalınacağını belirtmiştir. Teller başparmak ya da işaret parmağıyla çekilmektedir ama 1750’den itibaren iyi kemancılar işaret parmağını tercih etmeye başlamıştır.”<sup>1</sup>

Pizzicato, en önemli ve en çok kullanılan özel efekttir. Leopold Mozart, ‘Teknik Terimler’ adlı kitabında pizzicato’nun tanımını yapar. Tel, sağ elin işaret parmağı ya da başparmağıyla çekilir.

Teller hiçbir zaman alttan değil, yana doğru çekilmelidir; aksi takdirde, kemanın sapına vurarak titreşir ve entonasyon bozukluğuna yol açar. Başparmağın ucu sapın sonundaki kısma konulmalı ve teller işaret parmağın ucuyla çekilmelidir; başparmak sadece bütün akorların tek bir akor olarak çalındığı yerlerde kullanılır. Birçok kemancı başparmakla telleri çeker, ama işaret parmağı bu duruma daha uygundur çünkü başparmak, daha kalın olduğu için tonu bozabilir.

L. Mozart, **Col Arco** teriminin çalgıcının pizzicato yaptıktan sonra normal yayla çalmaya dönmesini belirttiğini söyler. Quantz’ın verdiği bilgiler Mozart’inkilerle çok benzer. Quantz birçok kemancının başparmağı kullandığını, ama işaret parmağın ucunun daha iyi olduğunu söyler. Başparmağın kullanımına bazı özel durumlarda izin verir, örneğin pizzicato akorların en kalın notaları için.

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.835.

### 1.2.7. Parmak numaralan

Keman, günümüzde olduğu gibi, 5'li aralıklara akort edilmiştir (sol-re-la-mi). Scordatura bunun dışında tutulur. Erken 17. yy'da mümkün olan her yerde açık telde çalınmıştır. Açık tel 'O' olarak gösterilir.

“Açık tel pozisyonunun bu kadar sıkça kullanılmasının iki sebebi olabilir: açık ve kapalı tel arasındaki tını farkı, günümüzdekinden daha azdır ve eski kemanın modern kemana nazaran daha geniş olan sapı, 4. parmakla (açık tele alternatif parmak) kalın tellere basılmasını iyice zorlaştırmaktadır. 18. yy'da, en iyi kemancılar ton renginin bozulduğunu düşünerek, açık tel kullanmaktan kaçınmıştır.”<sup>1</sup>

Ayrıca bağırsak teller, günümüzde kullanılan metal tellere nazaran açık ve kapalı tel arasındaki zıtlığı daha az yansıtır. Perdeli saplar o dönemde de yeni başlayanlar için sadece entonasyon sebebiyle tavsiye edilmiştir. Kullanımı daha sonra tamamen bırakılmıştır.

“Bu ders kitaplarında 1. pozisyonda yapılan kromatik gamlar gösterilir, burada diyez olan notalar köprüye doğru parmağı kaydırarak, bemoller ise parmağı topuğa doğru kaydırarak elde edilir .(Şekil. 17). Ama, do diyez, sol diyez ve mi bemol genellikle 4. parmakla çalınır. Şekil. 17'de la diyez ve si bemol arasındaki parmak numarasının, ilkinin daha kalın olduğu düşünülerek dikkat edilmelidir. Yine de, re diyez ve mi bemol 4. parmakla gösterilir.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.836.

<sup>2</sup> Boyden, a.g.e., s.250.

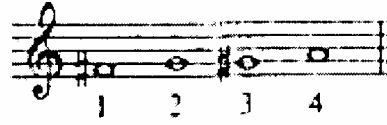


Şekil. 17



Bu tarz ders kitapları başlangıç tekniğini gösterdiği için, profesyonel müzisyenlerin kullandığı parmaklar hakkında çok az bilgiye sahibiz. Geminiani, 1751 'de yazdığı kitabında, kromatik gamlara parmak numaraları koymuştur. (Şekil. 18).

Şekil. 18



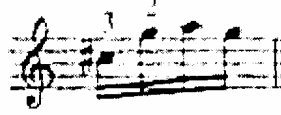
Geminiani bu yöntemle, sanki 20.yy'da olacakları önceden kestirmiş gibidir. Bazı özel 'parmak numaraları' metodları vardır. Başparmak, özellikle Fransızlar tarafından genellikle çift tellerde kullanılmaktadır. (Şekil. 19)

Şekil. 19



“Leopold Mozart, eksilmiş 5’li çalmak için “Überlegung” adını verdiği bir yöntemi önermiştir. (Şekil. 20)”<sup>1</sup>

Şekil. 20



La telinde 3. parmak do diyez’i basarken, mi telinde 2. parmak sol notasını basar. Parmaklar, eksilmiş 5’li çalınacağı için çok bitişik bir pozisyonda olmalıdır.

Parmak no’larında elin ne şekilde kapandığı ve açıldığına dair bilgiler lö.yy’daki viol metotlarında yer almaktadır. Bu bilgiler kemancılar tarafından geliştirilmiş, 1750’ye gelindiğinde karmaşık bir hal almıştır.

“Scordatura akortlaması kullanıldığında, özel parmak kuralları devreye girer. Bu tarz bir ‘akortsuzluk’, parçanın başında belirtilir. Çalgıcının kullandığı parmaklar normal akortlamaya göre olduğundan, scordatura parçalar da çalındığı şekilde yazılmaz.”<sup>2</sup>

Çalgıcı notayı normal bir tondaymış gibi okur ama çalarken başka sesler çıkar, böylelikle parmak numarası bulmakta zorlanmaz. Genel scordatura notasyonu sol el tutuşuna uygundur; yani enstrüman tarafından çalınan bir çeşit transpoze **tablatür\*** gibi.

<sup>1</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.835

<sup>2</sup> Boyden, **a.g.e.**, s.250

\* **tablatür:** Rönesans ve barok dönemlerde yalnızca yaylı çalgılarda kullanılan müzik yazısı.

Scordatura notasyonunun işlenmesi için, özel kurallar uygulanmalıdır: (1)1.

pozisyon mümkün olan her yerde kullanılmalıdır;

(2) Kapalı tel kullanımının özel olarak belirtildiği durumlar haricinde kesinlikle açık tel kullanılmalıdır;

(3) Arızalar, yazılan nota için geçerlidir, 1 oktav aşağısı veya yukarısı için değil. Bu durumda bazı garip ton arızaları belirir. Deneme - yanılma yöntemiyle, bu kuralların temel olduğu anlaşılmaktadır.

“L’Abbe’den de öğrendiğimiz üzere, bir pozisyondan diğerine, eli teller üzerinde kaydırmak ve eli açık kapama gibi olgular birbiriyle alakalıdır. (Şekil. 21)<sup>1</sup>

Şekil. 21



Dönemin iyi kemancıları İtalya’da 3. ve 4. pozisyonda çalmaya alışkınken, Almanya’da keman virtüözleri genellikle 6. ve 7. pozisyonları kullanmıştır. 8. pozisyon bazı durumlarda nadiren karşımıza çıkmaktadır. Üst pozisyonları en ince telde çalmak gerekmektedir; ama özellikle çift tel çalındığında, yukarı pozisyonlar diğer tellerde de kullanılmıştır.

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s. 836.

Corelli'nin hemen hemen bütün eserleri ilk 3 pozisyonda çalınabilir; zaman zaman 4. ve çok nadiren 5. pozisyonlar da görülür. Ders kitaplarında bahsedilen pozisyonlar genellikle, 3. ve 6. pozisyonlardır. Özellikle Fal ek (Alman) 6. pozisyondan bahseder. 2. pozisyondan bu kitaplarda bahsedilmez, ama marşlarda ve çift tellerde kullanıldığı muhtemeldir. Fransız müziğinin neredeyse tamamı 1. pozisyondadır ve 18.yy'da Leclair'e kadar 3. pozisyonu geçmemiştir.

Eller, çift tel aralıklarını mümkün olabildiğince artırmak ve yanyana iki tel arasında gidip gelerek çalınan seslerin aralığını genişletmek için açılmıştır: unison, 9'lu, 1 O'lu, 11'li ve hatta 12'li aralıklar. Geminiani özellikle elin kapatıldığı pozisyonlarla ilgilenmiştir ve kromatik pasajlar için verdiği parmak numaralarında da bu yöntemi uygulamıştır.

Leopold Mozart 1.'den daha yukarı pozisyonları kullanmak için 3 sebep göstermiştir: gereklilik, rahatlık ve elegans. Yukarı pozisyonlar, ses aralığını arttırmak için ve çift tel çalabilmek için gerekmektedir; bazı pasajları daha rahat çalmaya yarar ve bir tel üstünde daha yukarı pozisyonlarda ton renginin balansını tutturmak, birkaç tel üstünde daha aşağı pozisyonlarda değişik ton renkleri yakalamaktan daha 'elegant' hava vermektedir.

1600'den önce 1.pozisyon sınırının aşıldığına dair herhangi bir kanıtımız yoktur, ama 1600'ye ait bazı resimlerde kemanın 3. pozisyonda çalındığı görülmektedir. 1600'den sonra bu konuda hızla ilerleme kaydedilmiştir. Monte verdi'nin müziğini çalabilmek için 4.pozisyon kullanılması gerekir.

Mersenne'nin dediği üzere, Uccellini'nin eserleri için 6. pozisyon ve yüzyılın sonuna doğru Biber ve Walther'ın eserleri için 7. pozisyon gereklidir. İtalya'da, normal pozisyonlar 3. ya da 4.'yü geçmemiştir.

1750’de, İtalya ya da Almanya’daki iyi bir kemancı için normal sınır 7. pozisyonudur, bazı özel durumlarda, örneğin, Locatelli gibi virtüözler, 14. pozisyona kadar çıkmıştır.

“Genellikle yukarı pozisyonlar en üst (Mi) telden çalınmış, ama bazen, özellikle çift tellerde, daha alt teller de kullanılmıştır. Günümüzde ‘yarım pozisyon’(Şekil. 22) olarak bilinen pozisyon ve çok az kullanılan 2. pozisyon da, 18. yy’da giderek daha da yaygınlaşmıştır.”<sup>1</sup>

Şekil. 22



Kaydırmanın nasıl yapılacağı hakkında metotlarda bilgi verilmemiştir. Leopold Mozart ve diğerleri, kaydırma esnasında, açık tellerin, tekrar edilen notaların ve noktalı notaların avantaj sağladığı düşünülmektedir. Kaydırma için özel parmak numarası yoktur. 1 2 3 4 - 1 2 3 4 parmağı, kaydırmanın 1. parmakla ve elin geniş hareketiyle yapıldığını gösterir, 1 2-1 2 ya da 2 3-2 3 gibi parmaklarda kaydırma için 1. ve 2. parmaklar kullanılırken elin hareketi daha azdır.

Aşağı doğru yapılan geniş kaymalar, keman çok güvenli biçimde tutulmadığından, zor olmuştur. Sol el, başparmak, 1. parmak ve bileğin ustalıkla aşağı doğru kıvrıldığı özel bir teknik sayesinde, bu zorluğu telafi etmiş, ama bu teknik, 18. yy virtüözlerini tam olarak tatmin etmemiştir.

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.837.

“1756’da Leopold Mozart, çene tarafından kavranmayan bir tutuşun güzel gözüktüğünü ama çok rahatsız ve güvensiz olduğunu söylemiş, çene tutuşunu savunmuştur. Geminani, kemancının bir pozisyondan diğerine kolaylıkla kayabilmesi için özel kaydırma egzersizleri yazmıştır. (Şekil. 23)”<sup>1</sup>

Şekil. 23



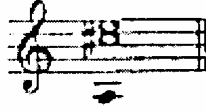
Doğal ve yapay armonikler ilk olarak 18. yy’da, Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Mondonville (1738) bütün doğal armoniklerin listesini yapmıştır. L’Abbe (1761) bunlara yapay armonikleri eklemiştir. Doğal ve yapay armonikleri birlikte kullanarak, kromatik ve diyatonik gamlar elde etmiştir. Tril ve çift seslerde de armonik kullanımını desteklemiştir, hatta sadece armoniklerden oluşan bir menuet yazmıştır. Geminiani’nin kitaplarında armoniklerden bahsedilmez.

Leopold Mozart ise, sadece armoniklerden oluşan eserlerde bu kullanımı uygun görmüştür. Açık telin bir oktav üstündeki doğal armonik 175 O’dan önceki müzikte pek kullanılmamıştır.

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.837.

“Tartini, ‘üçüncü tonlar’ adım verdiği değişken tonları ortaya çıkarmıştır. Şekil. 24’ün en üst iki sesi doğru entonasyonda çift ses olarak çalındığında, arka fonda değişken ses (aşağıda siyahla gösterilmiştir) de duyulur. Leopold Mozart, Tartini’nin fikrinden yola çıkarak, bu değişkenlerin listesini yapmıştır.”<sup>1</sup>

Şekil. 24



Teorisyenler pozisyon değiştirme detaylarından pek bahsetmemiştir ama parmak numarası koyma yöntemlerinden, 1. parmağın genellikle pozisyon değişen parmak olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Mümkün olduğu kadar az değişiklik yapmak kuraldır.

Gam çalarken, 4. pozisyona geçmek için bir kere parmak değiştirmek yeterlidir ve aynı şekilde tekrar 1. pozisyona dönmek için de bir kere parmak değiştirmek yeterlidir. (Şekil.25)

Şekil. 25



Şekil. 26'daki aşağı kaydırma için elin 4. pozisyondaki geniş kaydırma aralığına gelmesi gereklidir ve bunu yapabilmek için enstrümanı sıkıca tutmak gereklidir.

Şekil. 26

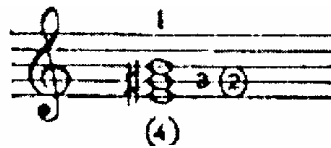


Müzikte yer alan marş motifleri basamak basamak kaydırarak çalınmıştır. (ör.75) Bir pasajda açık tel karşımıza çıkarsa kaydırma daha kolaylaşır. Bu durumda kaydırma açık tel çalınırken de yapılabilir ve bu metod oldukça yaygındır. Leopold Mozart açık tel ve tekrar edilen notalar kullanmanın kaydırmada avantaj olduğunu söylemiştir.

Bütün bunlardan bahsederken, eski tarz kemanı kastettiğimizi unutmamalıyız. Bu kemanın kalın sapı ve çeneliğinin olmaması nasıl tutulduğu hakkında ipuçları vermektedir. Eski kemanlarda 7. pozisyona kadar çıkıldığında çalgıcı eliyle enstrümanı desteklemek durumundadır. 7. pozisyondan sonrasında rahat çalabilmek için modern keman şarttır.

“Parmak değiştirme terimleri bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. “**Applicatur**” ya da “**Application**” Almanya’da kullanılan genel terimdir. İtalya’da “**Manico**” kullanılır. Pozisyon değiştirmemek için parmaklar bazı notalara erişmek için uzanır. Bunlardan en yaygın olanı, 4. parmağın 1.pozisyonda Mi telinde Do’ya ulaşabilmek için yarım ton aralığı boyunca açılmasıdır. Çift ve 3 tel kullanımı bazen gereklidir. (Şekil. 27)”<sup>1</sup>

Şekil. 27



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.251.





Şekil. 28 Tromba Marina

17.yy ders kitaplarında armonikler hakkında bilgi verilmemiştir.(şekil.28) **Tromba marina** çalınırken armoniklerden yararlanıldığı bilinmektedir ama 18. yy'a kadar kemancılar kullanmamıştır. Günümüzde vibrato sol elin ayrılmaz parçasıdır ama 17.yy'da bir süs aracı olarak görülmüştür.

### 1.2.8. 17. yüzyıl'da ton kalitesi

18.yy'ın ortasından önce kemanın nasıl tınladığı hakkında sadece tahmin yürütebiliriz. Elbette, eski kemanın sesi modern kemanınkinden farklıdır, çünkü en başta, telin gerginliği, bağırsak olması, ifade teknikleri ve düşünceleri değişiktir. Bunun yanı sıra, enstrümanların yapısıyla ilgili de farklılıklar vardır, daha hafif bas tonları elde edilmiştir.

İtalyan ve Alman yapımı kemanlar, Fransızlar'ınkine göre daha güçlü tellerden oluşur ve daha tize akort edilmiştir. Bu sebepten, sonat tarzında çalan kemanlarla dans tarzında çalan kemanların sesi birbirinden farklıdır. Surdin kullanımından ilk olarak 1636'da Mersenne bahsetmiştir.

Kemanın sesi hakkındaki ilk bilgiler, viol kitaplarında, sesi viol'unkinden daha güçlü ve iddialı olarak geçer. Kemanda güçlü ritmik artikülasyon gösterilmesi, onu doğal bir dans müziği enstrümanı yapar. Eski kemanın tonu modern kemanınkine göre daha azdır, sesi de daha yumuşaktır.

Bu sebepten ve vibratonun çok sık kullanılmasından ötürü, eski kemanın tonu daha şeffaftır. İlk başlarda kemanın perdesi oldukça sınırlı; Mi ve Sol tellerinin yüksek oktavlarında, modern kemana kıyasla, sesi daha az çıkmıştır. Bağırsak Sol telinden verim almak oldukça güç olduğundan, çok az kullanılmıştır. 1700'lerde gümüş Sol teli ortaya çıkmıştır.

Eski alış teknikleri de kemandan çıkan sesi etkilemiştir. Sol el, ifade anlamında, bugün olduğundan daha az işlevselken, sağ el daha çok ifadelidir. Süslü vibrato, modern vibratodan daha az dokunaklı, ama sağ elin nüanslı yay hareketleri, modern tutulan yay hareketlerinden daha etkilidir. Artikle non-legato yay hareketi da günümüzde kullanılan ‘bağsız’ legato’dan daha değişiktir.

1750’den önce kemanın sesini en çok etkileyen faktörler arasında scordatura, ldeki aksanlı notalar üzerinde daha çok baskı uygulanması, bazı durumlarda aksak ritimler, çift ses kullanılması ve uzun notalarda messa di voce kullanımı sayılabilir.

## 2. 17. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI İLE 18. YÜZYILIN İLK YARISI ALMANYA

“Corelli’nin geç 17.yy Almanya’sı üstündeki etkisi çok büyüktür. Bu duruma, 1680’lerde Corelli’yle Roma’da çalışan Georg Muffat’ın (1653-1704) büyük katkısı olmuştur. Muffat’ın ‘Armonice tributo’ (1682) adlı kitabı, Corelli’nin öp. 6’sim model olarak yazdığı, aslında concerto grosso olan, yaylılar ve sürekli bas için 5 ‘oda sonatı’ndan oluşmuştur.”<sup>1</sup>

2 keman ve bir bas için yazılmış solo pasajlardan oluşan bu 5 partili eserler 5-7 bölümden oluşmuş ve da camera (oda sonatı) özelliğini barındırmıştır.

Muffat’nın son eseri olan Ausserlesene Instrumental Music, 12 concerto grosso’dan oluşmuştur. Bunların arasında Armonice tributo’daki 6 eser üzerine yapılmış yeni aranjmanlar da yer almaktadır.

“1700’lü yıllarda İtalyan ve Fransız stili arasında gidip gelen ve kendine has, karma bir stil oluşturan Almanya, harika kemancılar ve dahi bestecilerle keman geleneğinde önemli bir noktaya yerleşmiştir. Jean Baptiste Volumier (1670-1728) Berlin sarayında Fransız yaylı stiline katkıda bulunmuş ve bir orkestra stili yaratmıştır. Bach ile dostça ilişkiler kuran Volumier, Dresden’de başkemancı olmuştur.”<sup>2</sup>

Volumier’in öğrencisi olan Johann Adam Birckenstock (1687-1733), Kassel saray kilisesinin üyesi olmuş ve daha sonra Fransa’da François Duval ile çalışmıştır. Bir virtüöz olan Birckenstock, yurtdışında birçok konser vermiştir. Kendi yazdığı keman sonatları teknik olarak oldukça zordur.

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.150

<sup>2</sup> Melkus, a.g.e., s.93

Torelli ve Vivaldi'nin öğrencisi olan Dresdenli Johann Georg Pisendel (1687-1755), Vivaldi'yi model alarak **galant**\* tarzda en az 7 keman konçertosu ve 4 bölümlü **concerto grosso**\*\* yazmıştır.

Volumier aracılığıyla 1712'de Dresden'e çağırılmış ve başkemancı olarak onun geleneğini sürdürmüştür. Şaşırtıcı bir başarı göstermiştir. La minör sonatındaki sol el pasajları, Locatelli'nin caprice'leri ile aynı zorluk seviyesindedir.

“Eşiksiz keman için yazdığı sonatın (1716) tarzı, hayret verici bir şekilde, 1709'da Weimar'da tanıştığı ve daha sonra birkaç kez Dresden'de karşılaştığı Bach'a yakındır. Sonatın yavaş girişi, Bach vari birçok çift tel pasajlarıyla süslüdür. Bunu, tek hatlı bir Allegro, akorlarla dolu bir Gigue ve Double (Varyasyon) takip eder. Bu solo sonat belki de Bach'ın solo sonatları için bir ilham kaynağı olmuştur.”<sup>1</sup>

“Yetenekli ve çok üretken bir besteci olan Georg Philipp Telemann (1681-1767) , Alman ve İtalyan stillerini birleştirdiği eserleriyle, Alman barok çağının gelişiminde pay sahibi olmuştur.”<sup>2</sup>

J.S.Bach günümüzde bu kadar popüler olmasına rağmen, aslında erken IS.yy'ın en önemli Alman bestecisi olarak Telemann gösterilmiştir. Telemann'ın enstrümantal müziğinin çoğu, metotsal ve eğitimsel içerik barındırmıştır. Her sonatın giriş bölümünün melodisinde, bu özellikler belirtilmiştir.

---

\* **galant:** Klasik dönemi hazırlayan incelikli stil.

\*\* **concerto grosso:** Büyük konçerto” geç barok döneminin orkestra müziğinde önemli yeri olan bir form.

<sup>1</sup> Kolneder, **a.g.e.**, s.372

<sup>2</sup> Say, **a.g.e.**, s.460

“Telemann’ın en önemli sonatı **Sonate metodiche** (melodik sonat) öp. 13’tür. ve Musique de table (müzik tablosu) en önemli derlemelerinden biridir. 3 orkestra süitini, 3 konçertoyu, 3 kuarteti, 3 trioyu ve 3 sonatı içermektedir. Bestecinin sahne, orkestra ve oda müziği için yazdığı eserlerin yayımı, 1950 yılında Almanya’nın Kassel kentinde “Bütün Eserleri” başlığı altında basılmaya başlanmıştır.”<sup>1</sup>

Georg Philipp Telemann (1681-1767), 1718’de yazdığı anılarından da anlaşılacağı üzere, genel anlamda keman konçertolarını tarz olarak pek beğenmemektedir.

“Telemann’ın müziğinde olgun Barok dönemin ince işlemeden çok,yalın, melodik bir anlatım vardır.En çok ünlene yapıtları, ‘Sofra müziği’ olarak adlandırdığı ziyafet müzikleridir.”<sup>2</sup>

E.Kross’a göre, 21 konçertosu günümüze kadar gelebilmiştir. Bu konçertolar başarılı bir armonik yapıya sahip olmasına karşın, o zamanın saray eğlencelerindeki müzikten daha ileri giden bir tekniğe sahip olmadığı için pek değer görmemiştir.

Telemann eşliksiz keman için oldukça başarılı eserler vermiştir. Bunlar “**XII fantasie per il violino senza basso**” (1735) (eşliksiz keman için 12 fantezi) adlı kitabında bulunur. Burada “fantazi” kelimesi yanıltıcıdır, çünkü bu eserlerin birçoğu 3 kısa bölümden oluşur ve daha sonra “sonatina” olarak adlandırılan eserlere benzer.

“Kendisi güçlü bir kemancı olamadığını söylemiştir fakat keman için çok değerli eserler yarattığı bir gerçektir.12 eşliksiz keman sonatı Telemann’ın tüm özelliklerini yansıtır: Yaratıcılık, manalı bir kısalık ve çalınabilirlik.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e, s. 174

<sup>2</sup> Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi yayınları Ltd. şti. 1994 , s. 37

<sup>3</sup> Melkus, a.g.e, s. 93

Telemann'ın bilinen 21 keman konçertosu 3 veya 4 bölümlü olmasına rağmen, 1.bölümler belirli bir yapıda yazılmamıştır. Telemann'ın 2 yada daha fazla solist için yazdığı ensemble konçertoları daha yenilikçi bir yapıda olmuştur.

“Telemann'ın çağdaşı ve arkadaşı olan Johann Sebastian Bach (1685-1750), Prens Leopold'un Kapellmeister'i olarak Cöthen'e taşındıktan sonra, besteleri kilise müziğinden enstrümantal müziğe geçiş yapmıştır. Bach da Vivaldi ve diğerlerinin konçertolarına aşinadır ve İtalyan bestecinin bazı konçertolarını solo klavsene uyarlamıştır; Weimar'da benzer tarzda besteler yapmıştır.”<sup>1</sup>

Solo keman için la minör ve Mi Majör konçertoları ve iki keman için Re Majör konçertosu Cöthen döneminden, orijinal haliyle günümüze kadar gelmiştir. Bunların her biri 3 bölümden oluşmuş ve Vivaldi modelindedirler, ama özellikle solo partilerde daha serbest bir yaklaşım gözlenmiştir. Yavaş olan 2. bölümler ile her iki solo konçerto'da da bulunan ostinato bir bas üzerine yazılmış, lirik bir solo **cantilena** (şarkı), bu konçertoların popülerliğini artırmıştır.

Bach'ın concerto grosso eserlerinin eşsiz örneği olan 6 'Brandenburg konçertosu' sadece yaylılardan oluşmaz; konçertodan konçertoya farklı enstrümantasyondan yararlanır, bazılarında nefesli sazlar ve solo klavsen de vardır. 5. konçertoda klavsene çok uzun ve zor bir kadans yazmıştır. 6. konçertonun karışık bir tarihçesi vardır.

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.151

Günümüzde çalınan versiyonu 5 bölümden oluşur; bu bölümlerden ilk ikisi daha önceki 2 versiyonda yer almıştır. Bu sonatların 3 partili yazılımı trio sonatlarındaki gibidir; kemancı ve klavsencinin sağ eli üst 2 partiyi çalarken, klavsencinin sol eli de bas partisini çalar. Yine de, klavsencinin şifreli başlan çözümlendiği bazı kısa kesitler de yer almıştır.

Bach'ın Brandenburg Konçertoları (1721) genel olarak Venedik tarzında ve 3 bölümlü olarak yazılmıştır. Buna karşın, 1 nolu konçerto 7 bölümlüdür. Bunlardan bazıları dans parçalarından oluşmuştur. 3. konçertonun son iki hızlı bölümünü sadece bir Frigyen kadans birleştirmiştir.

No. 2'de, değişik renkte concertino grupları kullanmış, no. 3'te, 9 yaylıyı basso continuo'yla kullanarak yaylı grubunun tonal ve kontrapuntal özelliklerini keşfetmiştir. No. 4 solo kemancının önderliğindedir; no. 5 ise, 1.bölümdeki uzun kadansıyla solo klavsenciye ön plana çıkartmıştır. 5. konçertonun orta bölümü solo grup için trio sonatı formatındadır, aynı durum **viyola** ve **çello**'ların **concertino**'yu oluşturduğu No. 6'da da geçerli olmuştur.

Bach, İtalyan konçerto formunu birebir taklit etmemiş ama kendi yaratıcılığında şekillendirmiştir. Bunu özellikle solo ve tutti kesitleri arasındaki ilişkide görebiliriz bu karakteristik özelliğin ilk sinyalleri Vivaldi'nin öp.3 konçertosunda vardır.

“Solo pasajlar **ritornello**\*'da karşımıza çıkar ve orkestra soliste eşlik ederken önemli bir rol üstlenir. Bu tarz bir etkileşim, özellikle oda müziği eserlerinde daha başarılı olan Köthen orkestrasının küçüklüğüne bağlıdır. Günümüzde Bach konçertolarım çalan orkestralar çok büyüktür; solist orkestranın önünde sesini duyurabilmek için çok yüksek volümde çalmalıdır.”<sup>1</sup>

---

\* **ritornello**: bir müzik parçasında yeri geldikçe tekrarlanan ara nağme  
<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e, s. 308



“Klavsens eşlikli keman için 6 sonat yazan J.S.Bach keman ve continuo sonatlarının giderek yok olmasını tetiklemiştir; bu tarz Kirchoff, Birkenstock, Heinichen ve Pisendel gibi bazı Alman besteciler tarafından 18.yy’a kadar taşınmıştır. Bach’ın ilk 5 sonatı sonata da chiesa’nın (kilise sonatı) geleneksel 4 bölüm formatındadır; hızlı bölümler füg tarzında yazılmıştır ya da taklit edilen motiflerden oluşmuştur.”<sup>1</sup>

J.S.Bach’ın keman sonatları ve konçertoları, kilise müzisyeni olarak verdiği eserler arasında büyük rol oynamasa da, müzikal ve teknik açıdan en müthiş eserler arasındadır. 6 eşliksiz sonatı 3 sonat ve 3 partitadan oluşmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında bu sonatlar, Bach’ın müziğinde kullanılan yay tekniğiyle ve birden fazla tel kullanımının yarattığı büyük zorluklarla doludur.

Bu sonatlar, keman müziğinin ortaya çıkışında Alman ve İtalyan geleneklerinin karışımını sergiler. Bu eserlerde İtalyan etkisi daha büyüktür. Bu sonatlar İtalyan kilise sonatım (**sonata da chiesa**) ve partitalar da İtalyan oda sonatını (**sonata da camera**) anımsatır. Ama Almanlar’dan sadece Bach, bu kilise sonatlarının 2. bölümlerini başarılı füglere dönüştürebilmiştir. Özellikle Do Maj. Sonatı’nda füg yapısı giderek büyür ve doruğa ulaşır. Bu eserlerin müthiş polifonik yapısı da Alman tarzını simgeler.

Kemancı, bu eserleri çalabilmek için sadece tekniğini değil, aklını ve ruhunu da kullanmalıdır. Polifonik müzikte çok tel kullanılması, Alman keman geleneğinin daha erken bir jenerasyonunun uzantısıdır. Özellikle Biber ve Walther bunun öncüleridir.

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.174.

Bu da, örneğin re minör Partita'nın Chaconne'unda görülebilir. Bach kendinden önceki bestecilerin sıklıkla kullandığı scordatura tekniğini kullanmamıştır. Walther'ın 'İsa'nın Zeytinler Dağı'ndaki Duası' veya Biber'in 'İncil Sonatları'ndaki guguk kuşu çığlıkları gibi tasvirsel müziği eserlerinde tercih etmemiştir.

“Bach'm diğer keman eserleri de İtalyan geleneğindedir. Keman ve obligato klavsen için yazdığı 6 sonat gerçekte İtalyan trio sonatı formundadır; klavsen çalanın sağ eli solo partiyi çalar ve sol eli de armoniyi süsler, bazen de polifonik eklemeler yapar. Fransa'da Mondonville ve diğerlerine göre, Bach keman ve klavsen arasında yeni bir ortaklık ilişkisi yaratmıştır. İtalyanlar ise, klavsenin daha arka planda bulunduğu basso continuo'lu solo sonat geleneğini sürdürmüştür.”<sup>1</sup>

Bach, konçerto formunda da İtalyanlar'ı geçmiştir. Aynı zamanda, Vivaldi'yi taklit etmiştir. Bach'm günümüze kalan keman konçertoları, ikisi solo keman ve biri 2 keman içindir. Üç bölümden oluşması ve hızlı bölümlerde ritornello kullanımıyla İtalyan kökeninden uzaklaşır.

Bach burada da sadece düz bir şekilde taklit etmemiştir; keman konçertolarında **tutti\*** (**ritornello**) ve solo partilerini birbirinin içine geçirmiştir; bu partilerin **armoni** ve **kontrpuan\*\*** özellikleri, Vivaldi'ninkilerden daha ilginç yapıdadır.

Bach keman ve continuo için de eserler yazmıştır. 1928'de bulunan Sol Majör sonatı da chiesa kalıbında oluşmuştur. 4 bölümlü mi minör sonatı 'kilise sonatı' ve Barok süit unsurlarını birleştirmiştir.

---

<sup>1</sup> Boyden, **a.g.e.**, s.349

\* **Tutti**: Barok dönemde yaygın olan 'concerto grosso' formunda orkestra kesimini niteleyen terim.

\*\* **Kontrpuan** : Melodiye karşı melodi anlamında kullanılan çokseslilik yöntemi.

Do minör da chiesa sonatının orijinal olup olmadığı tartışılan bir konudur; Fa majör sonat bir aranjman üstüne yapılmış başka bir aranjmandır. Bu sonatın bas partisi Sol Majör sonatınki ile aynıdır, üst 2 parti de, büyük ihtimalle Bach'ın bir öğrencisi tarafından, aranje edilen Sol Majör trio sonatı'ndan alınmıştır.

“Bach'ın kişisel stili barok müziğin doruğu kabul edilir. Opera ve bale dışındaki bütün müzik çeşitleri ve formlarında eserler yazan bestecinin günümüze ulaşan 1080 eseri, genel olarak şu açılardan değerlendirilir:

- 1) Ses ve çalgı müziği eserleri yönünden.
- 2) Alman, Fransız ve İtalyan stillerine yakınlıkları açısından.
- 3) Yaşamında önemli yeri olan kentlerde ki farklı ortamların belirlediği evrelere göre.”<sup>1</sup>

Partitalar (sütler) geleneksel 4 temel dans yapısındadır; **allemande**, **courante**, **sarabande** ve **gigue**; besteciler araya istedikleri dansı eklemiştir. Ustalık ve inanılmaz bir yay hakimiyeti gerektiren görkemli Chaconne, 4. partitada yer alır. Bu bölüm, çift tel ve akorlarla dolu olduğundan, 250 yıl boyunca her kemancı için dayanıklılık testi olmuştur.

“Flesch, bu dev bölümün hiçbir yerinde, kemancının akort sistemine adapte olabileceği eslerin bulunmadığını belirtir ki, kemanın bazı durumlarda sadece birkaç ölçü sonra tekrar akortlanması gerekebilir. Yani, çalgıcının, Chaconne'u sadece iyi akortlanmış bir kemanla doğru entonasyonda çalması yeterli değildir. Aynı zamanda, akordu düşen bir kemanda da entonasyonu tutturması gerekir.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Say, **a.g.e.**, s.145

<sup>2</sup> Kolneder, **a.g.e.**, s.309

“Haziran 1887’de Brahms, Clara Schumann’a yazdığı bir mektupta Chaconne’dan bahseder:

Benim için Chaconne müzikteki en inanılmaz ve anlaşılmaz eserlerden biridir. Bach, bir porte ve küçük bir enstrüman kullanarak, en derin ve en güçlü hisleri ifade etmiştir. Eğer ben bu eseri yazabilseydim, aklımı yitirecek kadar çok heyecanlanırdım.”<sup>1</sup>

Birçok barok bestecinin kullandığı şifreli bas, bu eserdeki 32 çift varyasyona temel olmuştur. Chaconne’un bas partisinde, inici Re - Do diyez - Si bemol - La hattı üzerine kurulmuş 4 ölçülük bir marş vardır. Bach, genellikle 4 ölçülük grupları giriş ve sonuç cümleleri şeklinde birleştirir. Bazı durumlarda bu hattı değiştirir; 32.ölçüde kromatik diziler başlar. Bach, orta kesiti Re Majör’de sunarak armonik bir hava yaratır.

Bach kemancı olarak becerisinin, eşiksiz keman için 6 sonatını ve partitalarını çalmaya yetmediğini bilmektedir. Bu eserleri yazarken, aklında büyük ihtimalle Pisendel ya da Dresden başkemancısı Volumier vardır. Her ikisi de arkadaşdır.

Bu eserlerin sırası şöyledir:

Sonata no. 1 Sol minör: Adagio, Fuga - Allegro, Siciliana, Presto.

Partita no. 1 Si minör: Allemanda, Double, Corrente, Double, Sarabande, Bourree, Double.

Sonata no.2 La minör: Grave, Fuga, Andante, Allegro.

Partita no.2 Re minör: Allemande, Corrente, Sarabande, Gigue, Chaconne.

Sonata no.3 Do Majör: Adagio, Fuga, Largo, Allegro assai.

Partita no.3 Mi Majör: Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I, Menuet II, Bourre, Gigue.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.310

Bach'm keman eserlerinin ilginç bir tarihi vardır. Ne kemanlı oda müziği eserleri ne de konçertoları bestecinin kendi çevresi dışında tanınmıştır. Leipzig'de bir müzik okulunun başındayken keman konçertolarını klavsen ve orkestra için uyarlamıştır.

Klavsenin sınırlı oktavından dolayı her iki konçertoyu da bir tam ses aşağıya transpoze etmiştir. (Sol Majör'e ve Re Majör'e.) Bach'm ölümünden sonra konçertoları ve sonatları halk tarafından unutulmuştur, ama aynı durum eşliksiz keman eserleri için geçerli değildir.

“1802'de Forkel şöyle demiştir: “Uzun yıllar boyunca en büyük kemancılar bu eserlerin, enstrümanda usta olmak isteyen müzisyenler için en güzel çalışma eserleri olduğunu düşünmüştür.” Bu eserler elyazması kopyalar halinde, en azından profesyonel müzisyenler arasında nesilden nesile geçmiştir.”<sup>1</sup>

Mendelssohn 1839'da, bir tarihsel konserler serisinde Chaconne'u çalmak üzere, Gewandhaus Orkestrası'nın başkemancısı Ferdinand David'i davet etmiştir. Ama David bu teklifi, konser sahnesine tek başına çıkarsa kendini çok aptal hissedeceğini söyleyerek geri çevirmiştir. Ancak Mendelssohn Chaconne'un klavsen eşlikli versiyonunu yazdıktan sonra David teklifi kabul etmiştir.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.310

“Günümüzde, Mendelssohn’un yazmış olduğu bu eşliğı romantizmin bir hatası olarak görsek de, aslında oldukça ilerici bir harekettir, aynı şekilde Schumann’ın 6 sonat ve partitalara ustaca yazmış olduğu ve 1854’te basılan piyano eşlikleri gibi. Schumann bu görevi bütün ciddiyetiyle yapmıştır; keman partisinin **Urtext** (orijinal kaynağına bağlı olan) versiyonu Schumann edisyonuyla beraber basılmıştır.”<sup>1</sup>

David’in kendi altı sonat edisyonunun alt başlığında belirtildiğı üzere, eşliksiz keman için yazılmış bu eserler o zamanlarda etüd olarak görülmüştür. Leipzig Konservatuari’nda kullanılmak üzere, parmak numaraları, yay işaretleri ve diğeri editör notları eklenmiştir. Yine de, David’in edisyonu modern standartlara göre çok iyi bir örnektir.

Solo sonatlar ve partitalar Bach’ın keman müziğinde ayrı bir yere sahiptir ve detaylı olarak incelenmiştir. Dolayısıyla zamanında, Bach’ın elyazma kopyalarından, serbest kişisel yorumların bulunduğu ve çalgıcıya detaylı tavsiyeler veren kitaplara kadar birçok edisyon basılmıştır. Bach’ın eşliksiz keman müziğinin icrasında yaşanan birçok problemin başında, notasyonda yazılanların nasıl çalınacağı gelir. Bach’ın yazdıkları tam olarak icra edilemez ama bestecinin aklında ne olduğu çözülememektedir.

İki alternatif vardır: Şekil. 29 a ve 29 b

Şekil. 29 a



Şekil. 29 b



<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.31

Başka biri de, aslında ilk akorun aşağıdaki 2 şekilde tınlayacağını söyleyebilir:

Şekil. 30 a



Şekil. 30 b



“Genç Joachim, Chaconne’u Leipzig’de eşiksiz olarak halkın önünde çalan ilk kemancıdır. O zamandan beri Chaconne kemancı olmayan diğer müzisyenleri de etkilemeye başlamıştır. Brahms sol el piyano için bir versiyon yazmış ve şöyle demiştir: “Joachim buraya çok sık gelmiyor.” Busoni’nin de 2 el aranjmanı vardır.”<sup>1</sup>

“Müzik tarihinin doruklarından biri kabul edilen bu büyük besteci, kendisi hakkında şu alçak gönüllü değerlendirmeyi yapmıştır: “Çok çalıştım. Bu kadar çalışmakla kim olsa aynı şeyi yapardı.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.311

<sup>2</sup> Say, a.g.e., s.145

## 2.1. Bachyayı

Kemanı polifonik biçimde çalma tekniği 17.yy'ın sonunda Almanlar tarafından geliştirilmiştir. Erken 18.yy'da bu çalma stili Almanya'da var olmaya devam etmiş ve İtalya ve Fransa'ya da yayılmıştır. Bach'ın eşiksiz keman sonatları bu tarzın doruğunu oluşturur; en yetenekli müzisyenler için bile bu eserlerin icrası büyük müzikal ve teknik zorluklar içerir.

Bach sonatlarında, birden fazla tel kullanılan pasajları çalmada karşımıza çıkan problemler, o dönemdeki notasyonun ve yay tekniğinin yanlış anlaşılmasından da kaynaklanır. O döneme ait teknik kitaplarda çoklu tellerin nasıl çalınacağı hakkında çok az detay verilmiştir. Bunun sebeplerinden biri de bu pasajların çalınmasının icracının yeteneğine doğru orantılı olduğunun düşünülmesidir.

Aralarında Quantz ve Mozart'ın da bulunduğu birçok besteci daha az önemli gözükken bazı detaylar hakkında açıklamalarda bulunmuştur. Demek ki, günümüzde bize sorun çıkartan noktalar o dönemde daha az problem teşkil etmiştir. Bunun sebebi de eski kemanın ve yayının doğası olabilir, ki günümüzde ikisini de tam olarak mükemmel bir biçimde anlayabilmiş değiliz. Diğer taraftan, çok tel içeren pasajlar 18.yy'a kadar herkesin beğenisini kazanamamıştır.

Bach'ın dönemindeki yaylar içbükey değildir ve yay kılı, bugün alıştığımızı kıyasla daha gevşektir. 3 notalı akorlar daha gevşek kıllarla daha kolay çalınmaktadır. Schering 18.yy'da Almanya ve Fransa'da yayın normalde başparmak kılıda olacak şekilde tutulduğunu söylemiştir. Vidanın icat edilmesinden önce, başparmakla az ya da çok baskı yaparak, kıldaki gerginlik belirli bir seviyeye kadar dengelenmiştir. Vidanın icat edilmesinden çok sonraları bile, başparmak kullanımı genel olarak yaygınlaşmamıştır.



“Arnold Schering, 3-4 sesli akorları arpejlemeden çalabilmeyi sağlayan özel bir “barok” yayın varolduğuna inanmıştır. O dönemde, sonatları ve partitaları çalabilmek için kullanıldığına inandığı Bach yayını anlatan 2 makale yayımlamıştır. One göre, başparmak, akorların çalınabilmesi için kılın gerginliğini azaltırken, normal melodik hatlar için artırmıştır.”<sup>1</sup>

“Schering teorisini, Georg Muffat’ın ‘Florilegium Secundum’ (1698) adlı eserinde: ‘Almanların çoğu küçük ve orta boyuttaki kemanları çalarken Lully tarzı yay tutuşu kullanır; başparmakla kılı bastırır ve diğer parmakları yayın sopasının arkasına alır’ demiştir. Muffat bu dediklerini resimlememiştir ama Lully’den bahsettiğine göre bu yay o dönemin tipik Fransız yayıdır. Bütün bu yayların düz sopaları vardır. Kıl köprünün üzerinde bombelenmemiştir, ki zaten bu imkansızdır, çünkü böyle bir durumda kıl yayın sopasına vurur.”<sup>2</sup>

Bach’ın ‘Bach’ yayını mı yoksa kendi kullandığı yayı mı tercih edeceğini kesinlikle bilememekteyiz. Yine de, sonatlarının günümüz modern ‘Bach’ yayının çıkardığı sonoriteyle aynı duyulmadığı da tarihsel bir gerçektir. Başka bir tarihsel gerçek ise, ‘Bach’ yayının ne Bach’la ne de 20.yy’dan önce yaşamış herhangi başka biriyle hiçbir ilgisi olmamasıdır.

20.yy’a kadar bilinmeyen bu yay çok yüksek bombeli dışbükey bir yaydır, kıl ve yayın en yüksek noktası arasındaki mesafe 10-12.5 cm’dir. Çalarken kılı gevşetmek ya da germek için başparmak tarafından kullanılan mekanik bir levyesi vardır. Kıl gevşetildiğinde, kemancı akorları tam olarak çalıp tutabilir; kıl gerildiğinde ayrı tellerden çalabilir.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.314

<sup>2</sup> Boyden, a.g.e., s.432

Schering ve daha sonra Albert Schsveitzer, Muffat'nm bu pasajına dayanarak, dışarı doğru bombelenmiş bir yay ve gevşek kıllar sayesinde, başparmağı da rahatlatarak, Bach sonatlarındaki akorların yazıldığı gibi çalmabileceği sonucunu çıkarmıştır; diğer taraftan, tek tellerin başparmağın gevşek kıllara bastırmasıyla çalmabileceğini söylemiştir.

Schering'in teorisi aslında çok güç bir probleme yeterli bir sonuç getirmiş olabilir. Ama, Schering, Muffat'nm bahsettiği Fransız yayının düz ve bombesiz olduğu gerçeğinden tamamen uzaklaşarak, aslında kanıtı olmayan iki bulunmuştur. Ne Muffat, ne de başka bir çağdaşı gevşek yay kılından ya da çalarken başparmağın gevşetilmesinden bahseder. Resimlerde de böyle bir sahne gösterilmemiştir.

Muffat, özellikle dans müziğindeki basit ritmik tarzda gerekli olan sıkı kavrayışı elde edebilmek için başparmağın yay kılına bastırılması gerektiğini söylemiştir. Aslında, 17.yy'da var olan tipik Fransız yay tutuşunu açıklamaya çalışmıştır.

Muffat'nm bu tutuşla beraber çift telden hiçbir şekilde bahsetmemiş olması da önemlidir. Ayrıca, o dönemdeki kemancıların nasıl çaldığını gösteren resimlerin hiçbirinde yay kılı üç ya da dört telin üstünde kıvrılmamıştır; bu durumda kıl, Fransız ve İtalyan yaylarının karakteristik özelliği olan düz sopaya değmiş olur.

Dönemin Alman yaylarının, tipik Fransız ve İtalyan yaylarından daha belirgin bir bombeye sahip olduğu doğrudur. Alman yayının köprü kısmı daha düzdür ve böylelikle çalgıcı üç sesli akorları çalıp tutabilir ama dört seslileri tutamaz. Ama, düz köprü tek tel üzerinde çalmayı zorlaştıracağından, köprü tam düz değil de hafif bombelidir. Ayrıca, hiçbir Alman kaynakta başparmağın gevşetilmesinden ya da gevşek yay kılından bahsedilmez; dönemdeki hiçbir Alman resminde yay kılına, Schering'in teorisine göre tellerin üzerinde bombe yaptığı görülmemiştir.

Schering aynı zamanda teorisinde önemli bir tarihsel tutarsızlığı da gözden kaçırmıştır. Bach'ın zamanındaki İtalyan kemancılar örneğin Corelli, Geminiani ve Veracini bestelerinde üç ve genellikle dört sesli akorlar kullanmışlardır ama bu müziği daha başka bir yay tutuşuyla çalmak gerekmektedir.

Başparmak yayın kılına değil yayın tahtasına baskı yapmaktadır. Yayın tahtası dümdüzdür ve köprüsü biraz bombelidir. Veracini'nin keman çalışını gösteren bir resime baktığımızda, gevşek bir başparmağın akor çalmada önemli bir faktör olduğu sonucunu çıkartamayız çünkü başparmakla yay kılı arasında hiçbir kontak yoktur.

İtalyan yayı, yay tutuşu ve İtalya'daki müzik dikkate alındığında, akorların sadece Fransız veya Alman yay tutuşuyla alakalı olmadığı anlaşılır. Aslında, Fransızlar 1720'lerde, daha karmaşık müzik ve akorlardan oluşan İtalyan sonatım taklit ederken İtalyan tarzı yay tutuşunu benimsemiş ve eski tarz kıl altı tutuşu bırakılmıştır. Fransız yay tutuşu, Schering'in düşündüğünün aksine, akor çalışına uygun değildir.

“Tarihsel bakış açısında Schering’in teorisi birçok sebepten dolayı tutarsızdır:

(1) Gevşek yay kılı hakkında hiçbir kanıt yoktur. Bütün kanıtlar aksini gösterir.

(2) gevşek başparmak kullanımı hakkında herhangi bir görsel ya da yazılı kanıt yoktur.

(3) Muffat tarafından açıklanan ve Bach-yayı teorisine temel olan eski Fransız yay tutuşu basit dans müziğinde kullanılmıştır.”<sup>1</sup>

Fransız yay tutuşunun, Fransız ya da Alman çalgıcılar tarafından 3 ya da 4 sesli akorları çalabilmek için kullanıldığına dair bir kanıt da yoktur ve Fransızlar, akor çalmak için daha sonra İtalyan tarzı tutuşu benimsemiştir.

Schering teorisinde bahsettiği yayın resmim çizmemiştir; modern kemancılar böyle bir yayı yapmaya girişmişlerdir. Sonuçta daha önce var olmayan bir yay yapılmıştır. Bu yay Schering’in teorisine göre Bach notasyonunun harfi harfine uygulanmasını sağlayacaktır.

Deneyle sonucunda bu yayın, dört teli birden tutabilmesi için, oldukça büyük bir bombeye ihtiyacı olduğu görülmüştür; tek teller üzerinde çalabilmek için kılı germek üzere, yayın özel bir mekanizmaya ihtiyacı vardır, çünkü başparmak tek başına bu işlemi yapamaz. Schering’in teorisini bu bağlamda pratiğe döndürmek için modern kemancılar ‘Bach’ yayını icat etmek istemişlerdir.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.430

50 yıl boyunca birçok kemancı, yay yapımcılarıyla anlaşarak hiçbir zaman var olmamış olan bu yayı üretmeye çalışmıştır. Bu çalışmalardan birinin sonucu olarak, Berlin'den lüthiye Hermann Berkowski, çalarken aynı esnada kılın gerginliğini değiştirecek bir mekanizması olan bir yay yapmıştır, (şekil. 31)

Şekil. 31 Bach yayı



1925'te Hans Baumgart iki yenilik daha getirmiş ve patentini almıştır. Rolph Schröder 1930'da yaptığı bir deney sonucunda bu yayı elde ederken, Helhvig'in "polifonik barok yayı" da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Diğer önemli isimle Georges Frey ve Rudolf Gutmann'dır; Gutmann yay kılı ve sopası arasına lastik bir yay mekanizması yerleştirmiştir.

En son olarak, kemancı Telmânyi, Schröder'in fikrinden yola çıkarak, Danimarka'nın Viby lehrindeki lütüyeler Arne Hjorth ve Knud Vestergaard'la çalışmaya başlamış ve en son "Bach yayı"nı icat etmiştir, (şekil. 32 a-32 b)

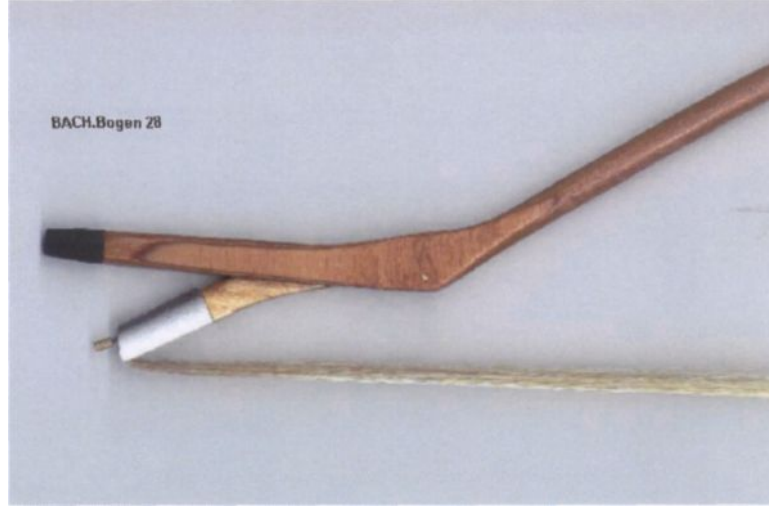
Şekil. 32 a Bach yayı



“Bu yayın sopasının çok büyük bir dışbükey kıvrımı vardır, böylelikle çok büyük bir baskı uygulansa bile hiçbir zaman tellere dokunamaz. Başparmak metal bir halkanın içine sokulur ve istenilen gerginliği sağlar. Ortaya çıkan ses biraz gariptir, hatta neredeyse akordeon sesine benzer. 3-4 sesli akorlar gerçekten de bu yay sayesinde aynı anda çalınabilmektedir ama sanki 3 ya da 4 kemancı ayrı ayrı partileri çalıyormuş gibi duyulmaktadır. Ortaya çıkan ses oldukça cılızdır.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.315

Şekil. 32 b Bach yayı



“Bach yayı Bach sonatlarının, modern icracılar tarafından modern teknik ve enstrümanlar kullanarak, modern bir yorumla yorumlanabilmesini sağlar. Yine de, bu durum, bu sonatların Bach’in zamanında da bu şekilde duyulduğunu kanıtlayamaz. ‘Bach’ yayının ve buna benzer yayların icadı ve kullanımı, sadece modern bir teknik olarak kabul görebilir, (şekil. )”<sup>1</sup>

Şekil. 33 Bach yayı



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.427

## 2.2. Çift tel

2 notada oluşan en büyük problem, bağların nereye ve nasıl konulacağı ve nerede bağısız çalınacağıdır. Genelde, çift teller fiziksel olarak mümkün olduğu sürece tutulur. Değişik parmak numaralarının da gösterdiği gibi, kemancılar kaydırma yaparken de çift telleri tutmaya çalışmıştır.

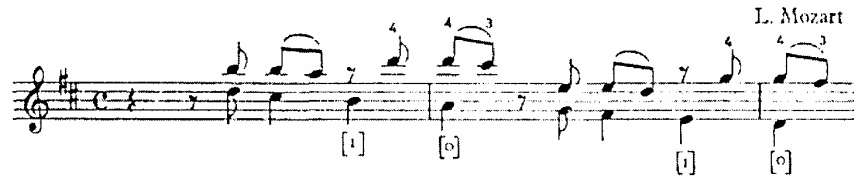
“Geminiani’nin bir eserine ait olan -3 ve -4 ile belirtilen notasyon, bağlı notanın tutulabilmesi için ortasında kaydırma yapılmasını belirtir. (Şekil. 34) Atlamalar içeren büyük aralıklarda bile Leopold Mozart her iki notayı da tutmaya çalışır. (Şekil. 35). Şekil. 35’in kalın notaları Mozart’a göre baştan sona doğal (1.) pozisyonda çalınmalıdır.”<sup>1</sup>

Şekil. 34



Bach, la minör eşliksiz sonatının ilk bölümünde çok zor bir çift tel trili altılı gruplar halinde yazmıştır. IV.yy’ın ikinci yarısında, Alman kemancılar, çift tel gibi teknik konularda İtalyanlar’ı yakalamış hatta geçmiştir.

Şekil. 35



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.428



### 2.3. Üç ve dört tel

Bach, akorları üç ya da dört parti halinde yazdığına, modern bir kemane, doğal olarak bu akorları günümüzde tutulamadığı için, Bach'ın bu notasyonu eski tarz yay için yazmış olduğunu düşünür. Oysa ki bu görüşte iki yanlış nokta vardır: Birincisi, Bach'ın müziğinin tamamen yazıldığı gibi çalınmasını istediği rivayeti; diğeryse, eski yayın, üç ve özellikle dört sesli akorları tutabildiği inancı.

Gerçek şu ki, eski dönemlerdeki keman notasyonu, özellikle ritm söz konusu olduğunda, yazıldığı gibidir ve polifoni, müzisyenin müziğin gidişatını anlaması, değişik ses partilerinin melodik ve armonik fonksiyonlarını duyabilmesi için uzun değerlerdeki notalarla yazılmasıdır. Modern bir icracı, elindeki notalara bakarak, ritmik notasyonun hatasız olduğunu anlayabilir.

Şekil. 36



“Şekil. 36’ya baktığımızda, dörtlüklerin 16’ lık gibi tutulması gerektiğini anlarız; Bach’ın yazdığı bazı pasajlar, eski ya da yeni hiçbir yay tarafından belirtilen süre boyunca tutulamaz.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.430

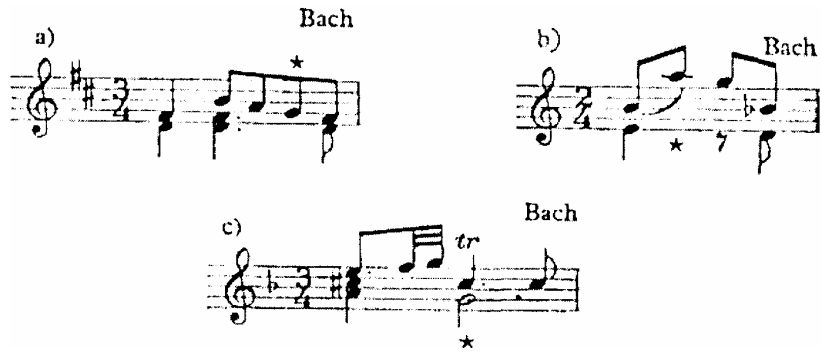
Sol Babitz, Bach sonatlarından, hiçbir şartta çalınması mümkün olmayan bazı pasajları örnek göstererek, bazı yazılan notaların aşağıdaki birkaç sebepten dolayı daha kısa değerlerle çalınması gerektiğini belirtir:

“1) İki nota aynı tel üzerinde aynı anda çalınmaz (Şekil. 37 a);

2) Yanyana olmayan iki tel üzerinde de aynı anda çalınmaz (Şekil. 37 b);

3) Bir notayı trilleyen parmak aynı anda başka bir notayı trilsiz olarak çalamaz (Şekil. 37 c).”<sup>1</sup>

Şekil. 37



Bunun yanı sıra, notaları yazılan ritimlerde çalmak için parmakları ‘imkansız’ biçimde açmak gerekecektir, ki bu tarz bir açışa herhangi eski ya da yeni keman metodunda rastlanmaz; ya da, yazılan ritimlere uyarken birtakım bağlar çıkarmak ya da eklemek gerekecektir, ki bu da müziği bozacak, artikülasyon ve cümle yapılarını değiştirecektir.

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.430

Genel inanişa göre, bu tarz notasyon eski tarz yayın ortadan kalktığı dönemlerden çok daha sonrasına, en az Paganini caprice lerin orijinal edisyonuna kadar var olmuştur. Paganini'nin zamanına gelindiğinde, modern yay kullanılmıştır.

Bazı modern kemancılar notaların yazıldığı gibi çalınması gerektiği inanişlarından kurtulamamışlardır. Emil Telmanyi bu bağlamda iyi bir örnektir. 'Bach-yayı' kullanılmasına gerekçe olarak, Bach'ın notalarının değiştirilemeyeceğini savunur; diğer taraftan, yazıldığı gibi çalınamayan örnekleri ve bazı önemsiz değişiklikler yapılmasını gerektiren örnekleri de üstelemiştir. Burada bile kendisiyle çelişmektedir.

Nota değerlerinin yazıldığı gibi çalınmasının beklenmediği tartışması, daha önce bu kitapta bahsedilen yay işaretlerinin yazıldığı gibi yapılması gerektiği bilgisine ters düşebilir. Bu tutarsızlık aslında 18.yy ve daha önceki dönemlerin tutarsızlığından kaynaklanmaktadır.

“Yazılan ritmik değerler yukarıda bahsedilen sebeplerden ötürü değişmez olarak görülemez; teori kitaplarında birden fazla tel kullanımının notasyonunda, tutulması gereken notaların değişik yorumları da vardır, (sürekli arpej leme gibi)”<sup>1</sup>

Diğer taraftan, var olan yay işaretlerinin, Leopold Mozart'ın da dediği gibi, bestecinin istediği şekilde olduğu tahmin edilmektedir. Ancak, yay ve özellikle ifade işaretlerinin, nota değerlerinde olduğu gibi 'yaklaşık'olarak çalınabildiği kabul edilmektedir.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.431

## 2.4. 4 Tel kullanımı

“Multiple stops (çok tel), kemanda çalınan akorlara verilen genel terimdir, double stop (çift tel), triple stop (3 tel) ve quadruple stop da (4 tel) kaç tel kullanılacağını belirten terimlerdir. 4 telin hiçbiri, notasyonda gösterildiği gibi tutularak çalınmamaktadır. 3 telin çok azı tutularak çalınır.”<sup>1</sup>

Bu akorların notasyonda öyle gösterilmesinin en temel sebebi, kemancının akor dizilerini görmesini ve müziğin içindeki kontrpuan içeren partileri hissetmesini sağlamaktır.

Dönemin müzik kitapları da 3 ya da 4 sesli akorların normalde hızlı biçimde arpejlenerak çalındığını belirtir: En kalın notadan başlayıp en üst notada bitecek şekilde. Eğer orta seslerden biri melodiye aitse, o sesi çıkarmanın bir yolu bulunmalıdır. Her durumda, 175 O'den önce akor çalmak, modern yöntemden daha farklıdır. Akor genel olarak kırılır ve en üst 2 notası tutulur.

3 ya da 4 sesli akorlar, Bach-yayı savunucularının zannettiği gibi duyulmamaktadır. Gerçekte, bu akorlar aşağıdan yukarıya doğru kırılmış, bazen en alt nota tutulmuştur. Eğer akorun tutulması gerekiyorsa, en tiz notası tutulur. Rezonans açısından bu metot tercih edilmiştir.

Bazı belgeler ve müziğin kendisi göz önüne alındığında, akorun aşağı doğru kırıldığı sonucu ortaya çıkar; bu metod da, tutulan melodi notası, akorun alt partilerinden birinde yer aldığıda kullanılmıştır. 4 sesli akorların en kalın 2 notasının vuruştan biraz önce basıldığı ve diğer 2 notanın vuruş üstünde basılıp çift tel üstünde tutulduğu modern akor kırma yönteminin, erken 18.yy'da kullanıldığına dair herhangi bir kanıt yoktur. Bazı durumlarda, polifonik bir pasaj tamamen arpejlendirilmektedir.

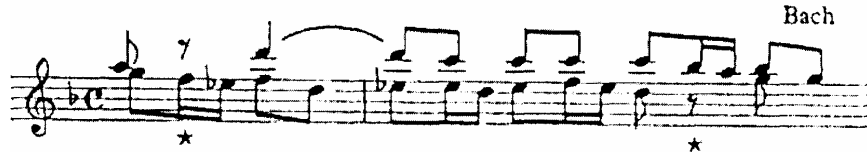
---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.835

Tam tutulan akorların, gerçek polifoniye tam olarak hissettirebilmek için, kilise orgunda çalınmış gibi ses çıkarması gerektiği yanlış bir kanıdır. Örneğin, Bach'ın ilk eşliksiz sonatı olan Sol minör füğ'ünün polifonik yapısı, kendi tarafından yapılan lavta aranjmanında çok net bir biçimde duyulur. Her ne kadar kemanın sesi lavta'nınki gibi uzamasa da, polifonik yapısı prensip olarak lavtaninkine benzer.

“Bach, bazı durumlarda, keman müziğindeki bir melodinin artikülasyonunun tutulan akorlar ya da aralıklardan daha ön planda olduğunu belirtmiştir. Şekil. 38’ de, Bach, disonans sesin kararını yapan motifin daha açık duyulabilmesi ve artiküle edilebilmesi için, yıldızla belirtilen yerlerde armoni notasını atmıştır.”

Şekil. 38



17.yy'da, aralarında Christopher Simpson'ın da olduğu bazı yazarlar, tek bir akorun hızlı biçimde kırıldığı bir metottan bahseder. Aynı gelenek 18.yy'da da sürmüştür; Quantz, eski bir metot olan akorun aşağıdan yukarıya hızlı bir biçimde kırılmasından bahsetmiştir.

Şekil. 39



“Şekil. 39’da ki müziği ele alarak şöyle der:

Eğer akordan sonra es varsa, yay telden kaldırılmalıdır (absetzet) eğer es yoksa, yay en tiz telde tutulur. Her iki durumda da, en kalın notalara birbirinin ardından dokunulur, (tempo yavaş veya hızlı olsa da fark etmez) Bu akor müzikte sürpriz amaçlı kullanıldığından, ardından es gelen akorlar oldukça kısa çalınmak ve yayın en alt kısmı tam güçte kullanılmalıdır. Birkaç akor birbirini takip ettiğindeyse, her biri yayın alt kısmıyla çalınmalıdır.”<sup>1</sup>

Rousseau, Ansiklopedi’de, akorların sadece arpej leme metoduyla çalınacağını belirtmiştir. ‘Arpej’ adlı yazısında, aşağıdaki açıklamalar bulunur:

Bazı enstrümanlarda akorları sadece arpej leyerek çalabilirsiniz, örneğin keman, çello, viol ve yayla çalınan diğer bütün enstrümanlar; çünkü, köprünün dışbükeyliği yayın bütün tellere aynı anda basabilmesini engeller. Kemanda zorunlu olarak yapılan birşey, klavsende isteğe göre yapılır.

Benzer şekilde, aşağı doğru kırma Leclair’in **Tombeau** (1734) adlı eserinde kullanılır. Leclair, Şekil. 40’ta gösterilen pasajları yazarken açıklamalarını vermemiştir, ama aslında nasıl çalındığını anlamamız için açıklamaya gerek yoktur.

Şekil. 40



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.436

Bazı durumlarda 3 notanın kısa da olsa bir süre boyunca tutulduğuna dair bazı kanıtlar vardır. Leclair'ın öp.9 sonatlarının 6.sı (1745) Şekil. 41'i içerir. Nasıl çalınacağını şöyle açıklar:

Şekil. 41



“Bu sonatın başındaki figürün iyi duyulabilmesi için çalgıcı, her akorun ilk notasının üstündeki notayı duyurmak ve üç teli de yayın altında tutmalıdır; küçük notalarla belirtilen yerler, akorun çıkardığı devamlı bir **tremblement** (titreme) şeklinde duyulmalı ve oldukça hızlı ve olabildiğince güçlü çalınmalıdır. Küçük parantez, birbirinin arkasından basılacak 2 notayı belirtir.”<sup>1</sup>

Bu tempoda istenilen tutulma süresi o kadar uzun değildir, çünkü her dörtlük notada bir yay kullanılır. Leopold Mozart çoklu tel kullanımı üstüne fazla birşey söylememiştir.

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.436

## 2.5. Arpej

Leopold Mozart tek akorları kırmakla devamlı arpejleme yapmak arasındaki farkı anlatmıştır. Akor dizilerini devamlı arpejleyerek birbiri ardına çalma metodu büyük ihtimalle İtalya’da ortaya çıkmıştır. François Coperin arpejlerin İtalyan ‘sonate’larında görüldüğünü söylemiştir.

Leopold Mozart bu tarz çalma tekniğine **Arpeggieren**, kırılan akorlara **Arpeggio** adını vermiştir. Bu kırılan akorların ne tarzda çalınacağı besteci tarafından belirtilmiştir, ama çalgıcı kendi zevkine göre bir tarzı da uygulayabilmiştir. Her örneğin ilk ölçüsünde Arpeggio işareti olduğundan, onu takip eden diğer notalar da aynı tarzda çalınacaktır.

Arpeggio için bir ‘model’ belirtilir (Bach Chaconne’da olduğu gibi) ve diğerleri çalgıcının seçimine bırakılır. Gerçekten de, **arpeggio** kelimesi, arpej lenmesi gereken pasajların hepsinde belirtilmemiştir.

“Geminiani **“Keman Çalma Sanatı”** adlı kitabında, Şekil. 42 a’daki 3 ölçümlük akor dizisi için 18 değişik arpejleme stili göstermiştir. Bunlardan ilki Şekil.42 b’de gösterilir. Biri dışında, bu arpejleme stillerinin hepsi en kalın notadan başlar.”<sup>1</sup>

Şekil. 42



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.439



“ Fransız kemancı François Duval (1673-1728) keman ve basso continuo için yazdığı 5. kitabında (1715) yer alan 7.Sonat’ın önsözünde şöyle demiştir: ‘Bu parça birçok değişik şekillerde arpej lenebilir; 3 ya da 4 notalı akorların hepsi arpejlenmelidir.’ Sonra Duval arpej modelleri gösterir; bu modellerin hepsi üst notadan başlar ve aşağı doğru arpejlenir. (Şekil. 43).”<sup>1</sup>

Şekil. 43



Fransızların yeni virtüöz tekniği Şekil. 44’te gösterilir. Guillemain’dan alınan bu örnek arpejlendiğinde, sol elin 5.pozisyonunun biraz geniş alınması gerekir. L’Abbe le fils, hem arpejleri, hem de köklerini oluşturan üç-telli ya da dört-telli notasyonları belirtir. Gösterdiği parmaklardan, ‘üç telde her türlü arpej stilini’ kullandığını ve elini *en az 6.* pozisyona kadar götürdüğünü anlarız.

Şekil. 44

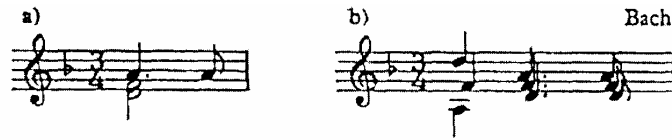


<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.439

“Tek akorların hızlı bir biçimde kırılması konusunda 18.yy yazarlarının yöntemlerini uygularsak, ilginç sonuçlar ortaya çıkar. Bunlardan bazıları aydınlatıcı, bazıları da kafa karıştırıcıdır. Bach Chaconne’un giriş kısmını ele alalım. Şekil. 45 a’da da gösterilmiştir.”<sup>1</sup>

Quantz’ın metodunu uygularsak, bu akor yayın aşağı kısmıyla çalınırken, yukarı doğru kırılır re-fa-la- ve üst notada durur, ‘la’ notası tek başına, yayın üst kısmıyla çalınmış olur. Bach’ın önerdiği yöntemin de bu olduğu, varyasyon 22’de tekrar edilen bir akorun yazılış biçiminden (Şekil. 45 b) anlaşılabilir.

Şekil. 45



Bu durumda, her iki akor da kırılır ve yayın alt kısmıyla çalınır. Quantz’ın metodu Şekil. 46’daki gibi pasajlarda da işe yarar. Burada da birbiri ardına alt yay kullanarak her akor aşağıdan yukarıya hızlı bir biçimde kırılarak çalınacaktır.

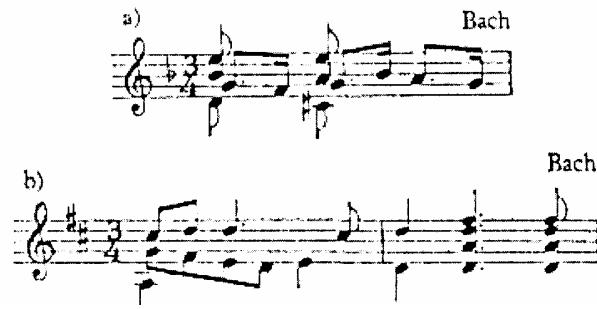
Şekil. 46



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.440

Quantz'm metodu özellikle ardından es gelen akorlarda etkili olur. Akorun en tiz notasının üst partide melodiyi verdiği düşünülürse, Quantz'm metodu çok işe yarayacaktır çünkü bunda da zaten üst ses tutulur. Melodi orta partide yer aldığında, Quantz'in metodu bazen kullanılır, bazen de değiştirilir.

Şekil. 47



“Şekil. 47 a'daki noktalı figürlerde problem yoktur çünkü bu noktalı notalar kısa es gibidir. Böylelikle, çalgıcı ilk akoru Quantz metoduyla kırarken, tam nokta üstünde kısa bir es yapar ve 16lık notayı yayın üstünde alır. Ama, Şekil. 47 b'de, 2 partili kontrpuan yazıda, en üst 2 parti de melodiyi taşır. İlk akorun kalın 'la' sesi dışında, her iki parti de tutulur.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.441

Eğer Quantz'ın metodu harfi harfine uygulanırsa, ilk akor hızlı bir birimde arpej lendikten sonra do diyez üzerinde durur ve çift tel üzerinde devam edilir. Halbuki bu tutarsız bir metottur. Burada çözüm, önce 'la'yi çalmak, sonra sol-do diyez aralığını tutmaktır. Benzer bir durum Şekil 48'in 2.ölçüsünde karşımıza çıkar.

Şekil. 48



“Şekil. 49 a’da ve 49 b’de akor arpej lendikten sonra üst ses orta partiyi duyurabilmek için bırakılır. Bu yazıyı çalmak için başka bir alternatifse, akoru aşağı doğru kırarak, fa diyez ve la’ yi tutmaktır. Şekil. 49 b’de üst 2 nota kısa bir biçimde tutulmalı; en üst nota (sol) orta partideki si bemol’ün duyulabileceği bir uzunlukta tutulmalıdır.”<sup>1</sup>

Şekil. 49



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.441

## 2.6. Bağlar

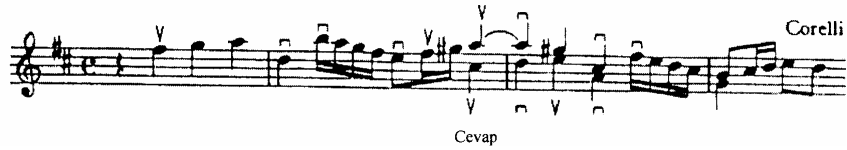
“Bazı 18.yy teorisyenlerine göre, çift tel kullanıldığında, bazı durumlarda legato bağların eklenmesi gerekmektedir. Şekil. 50 a için Quantz şöyle der: ‘Hızlı ve canlı notaların arasına karışmış uzun notalar eşit güçte çalınmak ve tutulmalıdır.’ Şekil. 50 b için C.P.E. Bach ise şöyle der: ‘Geçiş notalarının ya da **apojatürlerin** (abantı) bir bas partisi üstüne çalındığı pasajlar, bağ yazılmamış olsa bile her tempoda legato çalınmalıdır.’”<sup>1</sup>

Şekil. 50



Birçok füğ temasında ve cevaplarında, temayı aynı şekilde artiküle etme problemi vardır. Şekil. 51’de, Corelli’nin op.5 1.Sonati’nın (1700) ilk füğünün girişinde tema, çekerek kuralına göre iterek başlar. 2. ölçünün son vuruşunda başlayan cevap ise, her bir notaya yay vuruşu yaparak, yine iterek çalınır.

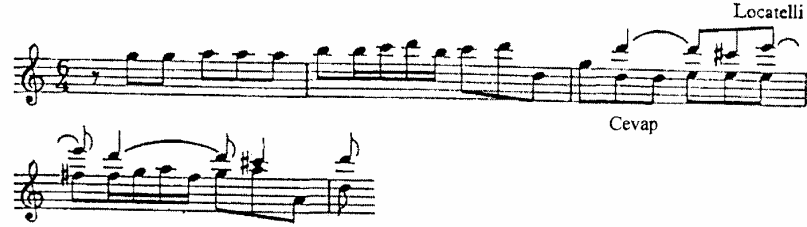
Şekil. 51



<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.442

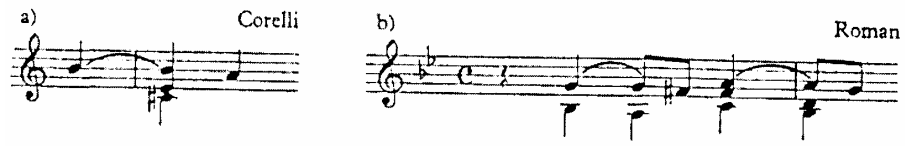
Cevapta olduğu gibi temada da her bir notaya yay hareketi yapılıyorsa, üst partideki iki la'yı bağlayan bağ kesilmeliydi. Bir diğer örnekse, Şekil. 52'de gösterilen, Locatelli'nin öp.3 9.konçertosundaki Caprice'dir. Temposu allegro olan bu kesitte, temada ve cevabın girişinde, her bir nota için yay vuruşu yapılırsa, üst parti gösterildiği gibi legato çalmamaz, ancak alt parti **portato** çalınır olabilir.

Şekil. 52



Bazen, bağ kesme problemi akoru aşağı doğru kırarak önlenir, ama bazı durumlarda bu metot yetersiz kalır. Şekil. 53 a'da, akor aşağı doğru kırılırsa, disonans do diyez-si aralığı duyulmaz. Aynı problem Şekil. 53 b'de de karşımıza çıkar.

Şekil. 53



Sadece bir metodu bütün çoklu tel kullanımlarında uygulamanın problem yaratması, her duruma kullanılan tek bir metodun olmadığını kanıtlar. Artikülasyon ve müzikal akor dizilerinin temiz duyulması, bağların doğru çalınmasından daha önemliymiş gibi gözükmektedir.

“Her durum için ayrı bir görüş olabilir. Yine de besteci tarafından yazılmış herhangi bir bağı kaldırmadan önce, söz konusu müzikal faktörler teker teker ele alınmalıdır. Şekil. 54’te, Bach’ın ilk eşliksiz sonatının adagio’sundan bir kesit görülmektedir.”<sup>1</sup>

Şekil. 54



Buradaki ayrıntılı figürlere ilk baktığımızda, Bach’ın süslü bir Frigyen kadansı fa diyez üzerinde bir trille sona erdiği gerçeğini hemen göremeyebiliriz. Yeni cümle çekerek la’da başlar. Yine de, en modern edisyonlar ve konser performansları, bu pasajda Bach’ın yaylarını tamamen gözardı ederek, trilli fa diyez’i bir sonraki la’ya bağlar. Bu değişiklik Frigyen kadansı da bozar ve yeni cümlenin başlangıcını da belirsizleştirir.

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.443

### 3. 18. YÜZYIL'IN İKİNCİ YARISINDAN GÜNÜMÜZE KADAR ALMANYA

18.yüzyılda Almanya'da çok önemli kemancılar yetişmiş ve Alman keman sanatına katkıda bulunmuşlardır. Mannheim orkestrası, disiplini ve yarattığı dinamiklerle Almanya'da çok farklı bir yer edinmiştir. Meşhur Mannheim crescendosu, tarih boyunca müzik kitaplarında yerini almıştır.

18. yüzyıl ortalarından itibaren, L. Spohr, F. Mendelssohn, J. Joachim, L. Mozart'ın icra sanatına ve eğitime büyük katkıda bulunan keman metotları, bu dönemi olumlu yönde etkilemiştir. 19. yüzyılda Alman kemancılarla birlikte, yabancı besteci ve kemancılar da keman tekniğinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Buna en güzel örnek de J. Joachim'dir. Bratislava'da doğmuştur ama Berlin'de keman çalma sanatını üst seviyelere ulaştırmış ve 19. yüzyıl Alman stilinin en baş temsilcilerinden biri olmuştur.

“1871'de birleşmiş bir devlet biçimine dönüşmüş olan Almanya, bu tarih öncesinde farklı özellikler taşıyan küçük siyasal yapılanmalardan oluşması nedeniyle, tek merkezden yönlendirilen bir müzikal yaşam sergilememiştir. Berlin, Dresden, Münih, Stuttgart ve Mannheim'daki saray müzik odaklarının yanı sıra, Hamburg gibi ticari merkezlerin kendine özgü kültürel özellikleri, Almanya'nın müzik yaşamına katkı sağlamıştır.”<sup>1</sup>

19. yüzyıl sonlarına doğru, Almanya'da biten savaşın ardından, Hans Henze, Pfitzner, Reger ve Hindemith gibi besteciler ileri stillerde eserler yaratmış ve 20. yüzyıl Almanya'sına ışık tutmuşlardır.

---

<sup>1</sup> Say, a.g.e., s.53.



### 3.1. 18. Yüzyılın İkinci Yarısı Almanya

#### 3.1.1. Mannheim Ekolü

“18.yy’ın ilk yarısı boyunca Alman stili önce Fransızlar’ın daha sonra İtalyanlar’ın etkisinde kalmıştır. Bu durum, 18.yy’ın ikinci yarısında Johann Stamitz’in Mannheim ve Franz Benda’nın Prusya prensi Frederick’in saray orkestralarına kabul edilmeleriyle değişmiştir. Bu sarayda, aynı dönemde, 60’ın üstünde keman konçertosu ve 97 senfonisi olan besteci Johann Gottlieb Graun da (1703-1771) vardır.”<sup>1</sup>

Alman stili, eserleri gittikçe daha seyrek çalınan Johann Stamitz’ten de çok etkilenmiştir. Mannheim sarayı ve orkestrası Münih’e taşındıktan sonra, Münih güney Alman keman tarzının merkezi olarak, civardaki ufak kasabaları da etkilemiştir.

“Pisendel’in öğrencilerinden olan Franz Benda (1709-86) Büyük Frederick’in Berlin’deki sarayının en önemli kemancısı olmuştur. Kralın müzik konusundaki sabit fikirleri ve zevkleri bazı müzisyenleri pasifleştirmişse de, Charles Burney, Benda’nın Adagio çalışına hayran olmuştur. C.P.E. Bach ve Benda’nın kendi tarzlarını oluşturma cesareti gösterdiklerini her zaman vurgulamıştır.”<sup>2</sup>

Benda da Stamitz gibi Bohemya’lıdır (1709-1786 Çek); kralın yardımıyla ailesinin geri kalan kısmını da Potsdam’a getirtmiştir. Burada, C.P.E. Bach, Quantz ve Graun kardeşler gibi bestecilerle beraber, keman çalış stillerini geliştirmiştir. Benda kısa süre sonra İtalyan çalış tarzına karşı Alman stilinin sembolü olarak kabul edilmiştir.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.372

<sup>2</sup> Stowell, a.g.e., s.57

“Benda sadece iyi bir kemancı ve yetenekli bir besteci değil, aynı zamanda çok iyi bir hoca olarak da kendini göstermiştir. Uzun süre Berlin Saray orkestrasının konsermeisterliğini yapmıştır.”<sup>1</sup>

“İngiliz müzik tarihçi Charles Burney, Benda’yı 1772’de gut hastalığı yüzünden parmakları gücünü kaybettiğinde dinlemiş ve kendine özgü stiline ‘iyi şarkı söylemek’ olduğu sonucuna varmıştır. Eğer onu Tartini ve Nardini ile eşdeğer gösteren kaprislerle değerlendirecek olursak teknik becerisinin de dikkate değer olduğunu görürüz. Benda, Kuzey Alman Keman Okulunun en önemli hocası olarak değerlendirilir.”<sup>2</sup>

18. yüzyıl’da Alman ve Çek kemancılar ilk kez Almanca konuşan ülkelerin dışında varlığını göstermiştir. Stamitz 1754-55’te Paris’e başarılı bir ziyaret yapmıştır. Londra’da konserlerde Avusturya - Alman senfonik repertuarı çalınmaya başlanmış ve böylelikle İtalyan egemenliği yavaş yavaş sönmüştür.

Mannheim müzisyeni Wilhelm Gramer (1746-99) 1772’de Bach-Abel konçertolarını yönetmek üzere Londra’ya davet edilmiştir; 1785’te çok başarılı olan Profesyonel Konser Orkestrası’nı kurmuştur. Benda’nın öğrencisi olduğu söylenen Johann Peter Salomon (1745-1815) 1782’de Londra’ya yerleşmiş ve 1791’de Haydn’in oraya gitmesine vesile olmuştur.

Özellikle Gramer’in ateşli çalış tarzı, Giardini’nin zarif İtalyan-vari cantabile tarzının önüne geçmiştir. Her ikisi de başarılı virtüözler olan Gramer ve Salomon, özellikle orkestra şefliğinde uzmanlaşmış ve Gramer bu konuda birçok başarı elde etmiştir. Salomon oda müziğinde daha çok tanınmıştır ve Haydn’in Öp.71 ve Öp.74 quartetlerine ilham kaynağı olmuştur. Londra’da bu tarz konserler popülerite kazanmıştır.

---

<sup>1</sup> L. Ginzburg-V. Griogoryev, **Keman Sanat Tarihi**, Muzika, Moskova, 1990, s. 83

<sup>2</sup> Boris Schwarz, **Great Masters of the Violin**, Robert Hale limited, London, 1984, s. 112

Franz Benda'nın birçok öğrencisi arasında, Johann, Georg ve Joseph kardeşler de olmuştur. Bu kişiler, kendi oğulları Friedrich ve Cari'la birlikte Postdam orkestrasının önde gelen mensuplarından olmuş ve Benda ekolünün ün kazanmasına katkıda bulunmuşlardır. Franz Benda Bach'ın müziğini çalmaktan çok hoşlanmıştı; onunla 1734'te Leipzig'de tanışmıştır. Forkel'e göre, Bach da Benda'yi müzisyen olarak takdir etmiştir.

1747'de Bach Postdam'ı ziyaret ettiğinde Benda da büyük ihtimale orada bulunmuştur. Benda'nın en iyi iki öğrencisi Friedrich Wilhelm Rüst (1739-1796) ve Johann Peter Salomon'dur. (1745-1815) Bu kişilerin, Bach geleneğinin devam etmesinde büyük rolü vardır.

Rüst Bach tarzında eşiksiz keman sonataları yazmıştır. Torunu da bir Bach editörü olarak isim yapmıştır. Salomon, Bach'ın solo keman eserlerini, unutulmaya yüz tutuldukları bir dönemde icra etmiştir.

Başka bir Benda ekolü mensubu olan Leopold August Abel (1718-1794), Bach'ın Köthel'deki gambacısı olan Christian Ferdinand Abel'in oğlu ve ünlü gambacı Kari Friedrich Abel'in kardeşidir. Leopold August birçok saray orkestrasında başkemancılık görevinde bulunmuştur. Bu görevlerden en sonuncusu Ludwigsburg'dadır. Kendi oğulları da bu orkestrada kemancı olarak çalışmıştır.

“Mannheim/Münih kemancıları arasında Ignaz Fränzl (1736-1811) ve daha sonra 1806'da Münih Kapellmeister'ı olan oğlu Ferdinand David de vardır. Spohr, otobiyografisinde David'in çalıştığı tarzından sıkça bahsetmiştir.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.373

Şekil. 55: Mannheim Orkestrasının kadrosu

		1720	1756	1777	1782
Flüt	fl	} 15	4	2	4
Obua	ob		2	2	3
Klarinet	cl		—	2	3 + 1
Fagot	bn		2	4	4
Korno	hn	} ?	4	2	4 + 2
Trompet	tpt		12	?	?
Timpani	drum		?	2	?
1. keman	vn 1	} 12	10	10/11	} 18 + 5
2. keman	vn 2		10	10/11	
viola	va	2	4	4	3
çello	vc	2	4	4	4
kontrabas	db	3	2	4	3

Mannheim orkestrasında çok değerli müzisyenler çalışmıştır. Stamitz ve daha sonra Cannabich tarafından eğitilen bu müzisyenlerin tekniğinin özellikleri arasında, giriş ataklarının mükemmelliği ve en küçük dinamik nüansların sergilenmesi sayılmaktadır. Stamitz'ten daha bilgiçlik taslayan Cannabich, I. sınıf bir hoca ve orkestra eğitmenidir. Mozart onun şefliğini takdir etmiştir.

“Alman müzik yazarı ve besteci Daniel Schubart şöyle der: “Tamamen yeni bir yay tekniği geliştirmiştir. Sadece başının ve dirseklerinin küçük bir hareketiyle koca orkestrayı idare etmiştir. Pfalz orkestrasının yumuşak tonunun yaratıcısıdır. Dünyadaki hiçbir orkestra Mannheim’ı geçememiştir. Bu orkestranın forte<sup>\*</sup>’si gök gürlemesini, crescendo’su çağlayanı, diminuendo’su kristal bir buharı, piano<sup>\*\*</sup>’su ise baharın nefesini andırır. Nefesli enstrümanlar olabileceklerinin en iyisini çalar: yaylıların fırtınasını taşır.”<sup>1</sup>

\* **forte:** kuvvetli ve yüksek ses.

\*\* **piano:** Az ve hafif bir ses.

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.625

Bu orkestradaki nefesli sazlar da çok başarılıdır. Mannheim'da, kendileri için müzik yazan birçok besteci vardır ve çalgıcıların en alışılmadık teknikler kullanmasını sağlamışlardır; birçok ünlü enstrüman efekti de burada ortaya çıkmıştır.

Bir dahi çocuk olan Friedrich Wilhelm Pixis (1786-1842), Ignaz Fränzl'la ve Hamburg'da Viotti'yle çalışmıştır. Piyanist olan ağabeyiyle çıktığı turne büyük yankı uyandırmıştır. Viyana'da uzun yıllar kaldıktan sonra Prag konservatuarında ileri keman sınıfının başına geçmiştir.

Johann Anton Andre (1775-1842) kariyerine 16 yaşında Mannheim saray tiyatrosunda kemancı olarak başlamıştır. Babasının kurduğu Offenbach yayınevinin başına geçmeden önce birçok konser vermiştir. Mozart'ın mirasım dul eşinden satın alarak bu firmayı dönemin en önemli yayınevlerinden biri haline getirmiştir.

Johann Friedrich Eck (1766-1810) de Mannheim geleneğinden gelmiştir; Bohemyalı olan babası Stamitz'in önderliğinde korno çalmıştır. Johann Eck Münih'e giderek, daha sonra Spohr'un hocası olacak olan kardeşi Franz Eck'e (1774-1804) ders vermiştir. Eck kardeşlerin çalış tarzı oldukça etkili olmuş, Fransızlar gibi zengin bir ton çıkartmışlardır.

Diğer 2 Mannheim kemancısı, İtalya'da eğitim gördükten sonra Münih'e yerleşen Christian Cannabich (1731-1798) ve Londra'da isim yapmış olan Wilhelm Gramer'dir (1745-1799). Ünlü piyanist Johann Baptist Gramer'in babasıdır.

Johann Stamitz, Mannheim döneminden önce de (1741/2-57) keman virtüözü olarak ün salmıştır. Özellikle Hofkapelle yaylı çalgıcılarına çok iyi bir eğitim vermiştir. 1745'te adı kemancılar arasında gözüксе de, 900 florin olan aylığı her iki şefinkinden de fazladır.

“Prensin, Stamitz’e olan saygısını buradan anlıyoruz. 1745’in sonunda orkestranın şefliğini yapmaya başlamış ve 1750’de enstrümental müzik direktörü olmuştur. Burney’nin 1772’de dediği gibi: ‘Burada, Avrupa’daki birçok orkestradan daha fazla solo çalgıcı ve iyi besteci var; tıpkı generallerden oluşan bir ordu gibi.’”<sup>1</sup>

Leopold Mozart, 1756’da ‘**Versuch emer gründlichen Violinschule**’ (Kapsamlı keman okulu denemesi) adlı kitabını, Salzburg’da değil güney Almanya kenti olan Augsburg’da yayımlamıştır. İçerik olarak Tartini’den esinlenen bu kitap, zamanının en kapsamlı keman metodu olarak kabul edilmiştir; 1787’de 3.baskısının çıkmasıyla giderek daha yaygınlaşmıştır.

Oğul Mozart da kemancı olarak yetiştirilmiştir ve konçertolarını, bir zamanlar düşünüldüğü gibi Antonio Brunetti için değil muhtemelen kendisi için yazmıştır ama bu konuda babasının hırsına karşı gelmiştir. Daha sonra viyola çalmayı tercih etmiştir. Michael Kelly; Haydn, Dittersdorf, Mozart ve Vanhal’ın bir partide quartet çaldığına şahit olmuştur.

Christian Cannbich, Ignaz Frânzl, Kari Joseph, Johann Baptist Toeschi, Jakob ve Wilhelm Gramer, Georg Zardt, Eck kardeşler ve Stamitz’in oğulları bu kemancılar arasındadır. Paris konserinde bu kemancıların hepsi üstün tekniklerini sergilemiştir. Bu teknik de, Mannheimlılar’ın meşhur orkestra disiplinin temelinde yatar.

Bu orkestradaki nefesli sazlar da çok başarılıdır. Mannheim’da, kendileri için müzik yazan birçok besteci vardır ve çalgıcıların en alışılmadık teknikler kullanmasını sağlamaktadır; birçok ünlü enstrüman efekti de burada ortaya çıkmıştır.

---

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.625

18. yüzyıl'daki Mannheim ekolünün asıl kendinden bahsettirme sebebi, çalgıcıların tekniği ve orkestrasının disiplindir. L. Mozart, Mannheim kemancılarının tekniği ve kalitesini övmüştür. Bu keman tarzı Mannheimlılar'dan etkilenen Fransızlar ve Rode-Kreutzer ekolü tarafından devam ettirilmiştir.

Daha önce Mannheim keman ekolünü simgeleyen 'Mannheimer Schule' terimi, ilk olarak 20.yy akademisyeni Riemann tarafından Cari Theodor'un Hofkapelle'sindeki besteciler için kullanılmıştır. Mannheimlılar'a özgü kompozisyon prensipleri de Stamitz'ten alınmıştır.

“Mannheim okulunun öğrettikleri, orkestra müziği ile sınırlı kalmamış, genellikle çalgı müziğini etkilemiştir. Ayrıca çalgı yapımında yıldan yıla kendini gösteren ilerlemeleri, yapım tekniğini dar sınırından kurtarıp sanata kazandırmayı, bu gelişmeleri daha ileri bir sanatın aracı olarak kullanmayı bilmiştir.”<sup>1</sup>

Mannheim bestecileri, Viyana, Berlin, Bohemya ve İtalya'daki Barok ideale karşı durmuştur. Zaten, bu eserler Mannheim dışında bu yerlerde çalındığında orijinal etkiyi vermemiştir. Paris'e yapılan turne ve Cari Theodor'un devamlı motive etmesi sonucu, müzikal gelişmeler ivme kazanmıştır.

Prens, müzisyenlerinin en iyi elçi olduğunu düşündüğünden, onların sık sık seyahat etmesini desteklemiştir. Riemann'ın, Mannheim Ekolü'nün Viyana Klasisizmi'nin direk öncüsü olduğuna olan inancı günümüzde kabul görmese de, Mozart ve Beethoven'in Mannheim'daki müzik kültüründen oldukça etkilendiği bir gerçektir.

---

<sup>1</sup> İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık yayınları, İstanbul, 1999, s. 100

### 3.1.2. Mannheim Stili

“1740-1778 arası Mannheim elektör sarayında aktif olarak çalışan bestecilerin, enstrümantal eserlerinde ve özellikle senfonilerinde görülen bir tarzdır. Bu stilin en baş özelliği dinamik efektlerin sık kullanılmasıdır. Şekil. 56’da , kısa bir zaman dilimi içerisinde, ani ya da basamak basamak dinamik değişiklikler uygulanır, ve böylece, eserin dramatik karakteri ortaya çıkarılmış olur.”<sup>1</sup>



Johann Stamitz, Senfoni no.  
3, 1. Bölüm

Şekil. 56

Mannheim senfonilerinde genellikle uzun ve tematik olarak bağımsız crescendo pasajlar vardır, ('silindir' ya da 'Mannheim roketi' olarak da geçer.) Bu tarz pasajların çoğu, pedal notası ya da bas motifi üstüne yazılmış melodik bir hattan oluşur ve bölüm içerisinde önemli bağlantı noktalarında tekrar tekrar karşımıza çıkarak formu belirginleştirir.

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.629



### 3.1.3. Keman Tekniğinin Gelişimi

#### 3.1.3.1 Keman Tutuşu

“Onsekizinci yüzyılın ilk yarısında kemanın tutuş şekli değişmiştir. O zamana kadar göğüse veya köprücük kemiğine dayanarak çalınan şekil terkedilip, çene altında tutulmaya başlanmıştır.”<sup>1</sup>

“18.yy’ın sonlarına doğru, artık birçok kemancı kemani çene altında tutmuştur. Çeneyi kuyruğun sağ tarafına mı (Tartini) yoksa sol tarafına mı (Viotti) yerleştirileceği hakkında katı kurallar yoktur. 1820’de Spohr, daha güvenli bir tutuş olan çene tutuşunu geliştirmiştir. Yazdığı metotta yer alan resimlerde çene tutuşu tam kuyruğun üstündedir.”<sup>2</sup>

Spohr, bu orta pozisyonun daha serbest bir çalış ve yayda daha dengeli bir tutuş sağladığını söylemiştir. Ama Baillot (1834), çenenin daha sola doğru konmasını önermiştir ve o tarihten sonra da kuyruğun sol tarafında tutma tekniği daha normal bir metot olarak kabul edilmiştir.

Daha sonra, daha güvenli ve daha rahat bir tutuş için, kemancılar, omuz ve keman arasında, omuzluk gibi bazı aletler kullanmaya başlamıştır. Bu tarz güvenli tutuşlar, her ne kadar sol elin tamamen serbest kalmasını sağlasa da, bazı dezavantajlar da içerir; örneğin boyun yaraları gibi.

---

<sup>1</sup> Çelebioğlu, a.g.e., s.272

<sup>2</sup> Sadie, a.g.e., s.841

Günümüzde bazı ünlü kemancılar sadece gerekli olduğunda çene tutuşu yapmaktadırlar, örneğin aşağı kaymalarda. Bazıları ise tonu boğuklaştırdığım düşündüğü için omuzluk kullanırlar.

Kemanın salyangozu yere yatay olarak daha önceki tutuştan daha yukarıda ve Mi-teli tarafı biraz daha aşağı doğru tutulur. Bu durum, aslında yay tutan kolun pozisyonuna bağlıdır. Yay, çalgıcıya daha yakın tutulduğunda (19.yy), Mi teli tarafının hafifçe yere bakması, Sol telinde de kolay çalabilmek için gerekli olmuştur.

### 3.1.3.2 Yay Tutuğu



Şekil. 57 Ferdinand David tutuğu

Günümüzde, sağ kol vücuttan daha uzak durduğu için, bu durumun tersi söz konusudur. Sol elin kemanın sapını nasıl tuttuğu Şekil. 57'de gösterilmektedir.

El pozisyonu, yukarı pozisyonlarda değişir ve başparmak sapın arkasında kalmış gibi durur. Geminiani tutuğu da, 1. pozisyon için en uygun olduğundan, uzun süre kullanılmıştır.<sup>1</sup>

Eski Alman tutuğuunda yay daha hafifçe kavranmıştır. 18. yy'da sağ kol daha serbest tutulmuştur. 19. yy'da vücuda daha yakındır. Spohr'un dediği gibi, yay topukta çekildiğinde, bilek yukarıda, dirsek de aşığıda vücuda olabildiğince yakın tutulmalıdır. 20.yy'da dirsek vücuttan daha uzakta tutulur. (Şekil. 58) Sağ kolun modern tutuluğu da elin daha içeri doğru kıvrılmasını sağlar.



Şekil 58. Jasha Heifetz

<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.842

### 3.1.3.3 Yay Tekniği

Yay, tellere dik açıda, forte sesler için koprnn yakınında, daha yumuşak tonlar için uzağında tutulmuştur. Modern yayla beraber, eski yayın yumuşak dokunuşu da yok olduğundan, tonlar daha ani çıkmaktadır. İlk olarak Viotti, tele daha keskin, ve atak bir tarzla dokunmuştur.

Eski yayın non-legato hareketleri de bağsız legato'ya dönüşmüştür. Bu stilde parmaklar özellikle topukta daha fazla kullanılır. Uzun yay kullanırken, parmaklar, bilek ve st kol devreye girer, iterek ve çekerek hareketini dengeler, nüansları yapabilmek için de yararlıdır.

1750'den önce işaret parmağını yayın ıtasına bastırarak ton volümünü kontrol etme metodu kullanılmıştır ve halen de kullanılmaktadır, ama bazı kemancılar orta parmağı da kullanmışlardır. Başparmağın karşısında tutulduğunda Isaac Stern'in dediği gibi bir 'basınç halkası' oluşturur. İlk kez Leopold Mozart'ın bahsettiği hızlı yay çekişi de volümü arttırmak için uygundur.

“Eski ‘ekerek’ kuralı da hala geçerlidir. Ama, eskisi gibi katı uygulanmamaktadır.şekil. 59'da, kısa notalar daha belirgin alınсын diye, iterek yay çekerek olarak çevrilmiştir.”<sup>1</sup>

şekil. 59



<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.842

Bazı kemancılar, özel durumlarda, bir üst-yay, alt-yay serisi kullanabilir. Bu konuda iki gelişme olmuştur: ilki, ‘yayın bölünmesi’ olgusudur. Bu terim, 19.yy’da tempodaki değişikliklere göre yayın belirli kesitlerini kullanmayı belirtir. İkincisiyse, yay tekniğinin Fransız ekolü tarafından standartlaştırılmasıdır.

17.yy’da yay kemanın ruhu gibidir. 1800’den itibaren dinamik nüanslar yay tekniğinden ayrı bir unsur olarak kabul edilmiştir. Daha önceki inanişaya göre, nüanslar yay tekniğinin vazgeçilmez parçasıdır. Modern yaylarda sayısız değişik yay hareketi kullanılır. Sayıca çok değişik hareket olması birçok faktöre bağlıdır.

Yayın uzunluğu ya da hangi kesitin kullanıldığı dışında bu temel faktörler şunlardır: tek yayda bir nota çalınması; tek yayda çalınan iki ya da daha çok notanın legato ya da detaşe çalınması, yayın tel üstünde ya da zıplatarak çalınması ve eğer zıplıyorsa, kontrol edilip edilmediğidir.

“Bunların hepsi için ayrı bir terim kullanılmıştır, ama bazıları yanlış yönlendirir. Örneğin, ‘**detaşe**’ günümüzde, 18.yy detaşesiyle alakasız olarak, sadece legato olarak çalınması anlamına gelir. Farklı detaşe stilleri vardır, örneğin ‘**artiküle detaşe**’ ve ‘**detaşe porte**’. Bunların ikisi de geniş hareketlerdir, ilki belirtildiği gibi nüanslıdır.”<sup>1</sup>

**Martele** ise bir tek yay’da tek nota sistemidir. Modern yayla ortaya çıkmış bir stildir, parmakların yay üstünde ani baskı uygulaması ve hemen bu baskıyı geri çekmesiyle oluşur.

İki ya da daha fazla notanın çalındığı yaylarda, legato ya da detaşe söz konusu olur, legato bağlardan staccato’ya kadar her türlü yay tekniği kullanılabilir. Staccato, günümüzde, tek vuruşta tel üstünde bir dizi **martele** hareketi demektir.

---

<sup>1</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.842

Eğer hızlı tempoda kullanılırsa, bu tarz bir vuruşta kol kasılır, notasyonda gösterilişi Şekil. 60'ta ki gibidir. 'Uçan staccato' (**staccato volante**) de buna benzer ve aynı notasyondadır, ama tel dışı çalınır.

Şekil. 60



“Modern notasyon bu konuda çok açıklayıcı değildir. Örneğin, her bir **martele** yay vuruşu, genellikle, bağ altında yazılan notaların üstüne yazılan noktalarla belirtilir, ama üçgen şeklindeki işaretler de bazen aynı manaya gelir (Şekil. 10). Günümüzde aynı şekiller spiccato ya da **sautille** notaları belirtmek için kullanılır. Eğer çalınan parçadan ne şekilde çalınacağı anlaşılmıyorsa, notasyonda bu terimlerden herhangi biri belirtilir.”<sup>1</sup>

Bu yay hareketleri bazı kemancılar için oldukça doğal bir harekettir ama diğerleri bu konuda ustalaşmak için zorlanmıştır Modern (tel-üstünde) staccato buna bir örnektir: Wieniawski'nin bu konuya hakimiyeti harikadır ve Spohr'un staccato'su da Mendelssohn'un çok hoşuna gitmiştir.

“Diğer yay teknikleri arasında, Şekil. 61'deki gibi ritmik bir figürü çalabilmek için topukta ya da yayın ucunda ilave olarak ufak bir uzatma payı kullanmak gibi.”

Şekil. 61



<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.843

Viotti vuruşu (dinamik aksanlı senkoplu yay),Şekil. 62'de gösterilir.

Şekil. 62

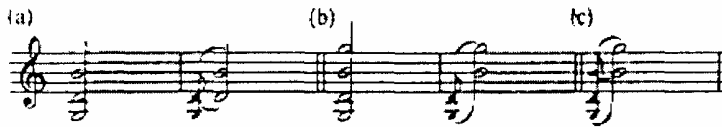


Paganini 3 tele aynı anda basabilmiştir. Baillot ise, 3 sesli akorun, topukta çalınarak 3 telin ortasındaki tele iyice bastırılması gerektiğini söylemiş, bu methodla akorların oldukça gürültülü çıkmasını sağlamıştır.

Ole Bull ise köprüde çalınmasını tercih etmiştir, ama bunun bir sonucu olarak akorlan orta tellerde kuvvetli çalamamıştır. Eğer yeterli zaman varsa, birbiri ardından gelen 3 sesli ve 4 sesli akorlar çekerek çalınmış; eğer yeterli zaman yoksa çekerek ve iterek çalınmıştır.

“19.yy’da, normal bombeli bir köprü ve modern yayla, 3 ya da 4 sesli akorların, 2 sesi tutularak bir şekilde kırılması gerektiği görüşü vardır. Şekil. 63 tipik çözümleri gösterir: Auer ve Flesch, 3 seslileri **şekil. 63 a**’daki gibi kırar, Auer 4 seslileri **şekil. 63 b**’deki, Flesch de **şekil 63 c**’deki gibi kırar. Bazen en pes ses ya da sesler vuruştan önce çalınır.”<sup>1</sup>

Şekil. 63



<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.843

### 3.1.3.4 Pizzicato

18. yy'm sonlarında, normal pizzicato sağ elle yapılmıştır. Sol el pizzicato'su, Paganini sayesinde 1800'den sonra popöler olmuştur.

Çalgıcılar, normal sağ el pizzicato'sunu işaret parmağıyla yapmayı tercih etmiştir ama bazen tamamı pizzicato çalınan kesitlerde olduğu gibi keman, gitar gibi tutulmuş ve başparmağın etli bölgesi kullanılmıştır. (Baillot)

Bazen cantabile pasajlara sol el pizzicatosu ile eşlik edilmiştir; bazen de sağ el ve sol el pizzicato'su beraber kullanılmıştır.



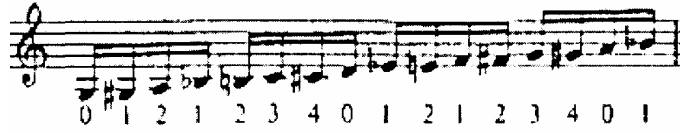
### 3.1.3.5. Parmak numaraları

Auer'e göre, parmak numarası koymak, kemancının elinin büyüklüğüne ve kuvvetine bağlıdır. Baillot genel parmak numaralarıyla, en kolay parmak numaralan ve karmaşık parmaklar kullanma arasındaki farkı belirtmiştir.

Karmaşık parmak numaraları için Kreutzer'i ve aynı tel üstünde pozisyon değiştiren Rode'u örnek vermiştir. Auer ritmik parmak numaralarından bahseder, Parmak numaralan ve kaydırmalar cümle yapısına bağlıdır.

“20.yy'a kadar kromatik gamlar genellikle, parmağı bir diyatonik notadan kromatik haline kaydırarak çalınmıştır. Ama, 20.yy'da favori olan teknik, her yarım-ton için ayrı bir parmak kullanmaktır, Şekil. 64.”<sup>1</sup>

Şekil. 64



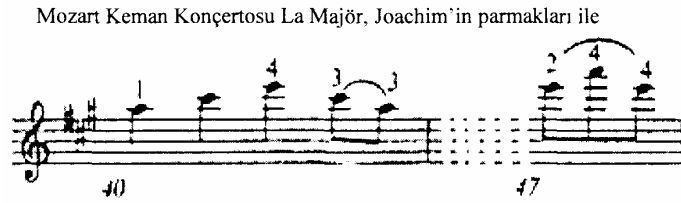
<sup>1</sup> Sadie, a.g.e., s.844

Bu örnekte gösterilen kromatik nota parmaklandırması Flesch tarafından 1923'te konulmuştur. Benzer parmaklar, daha önce, Achron, Beriot ve Spohr tarafından da önerilmiştir. Geminiani (1751), kendi parmak numaralarını vermiştir. Bu parmak numaraları, daha temiz ve daha hızlı bir çalış ve daha iyi bir entonasyon sağlamıştır.

“Solo sonat ve konçerto sol el tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. 1750'lerde 7. pozisyon iyi kemancılar için normal sınırdan, yüzyılın sonlarına doğru gövde bir oktav yukardaki pasajların çalınabilmesi için uzatılmıştır. Aralarında Geminiani'nin de kromatik pasajlar için önerdiği değişik parmak kullanımlarının olduğu birçok çözüm öne sürülmüştür.”<sup>1</sup>

“19.yy ve erken 20.yy'ın karakteristik bir kaydırma yöntemi vardır. Bu kaydırmalar, aynı parmağı kaydırarak yapılmış (portamento) ve çalarken kullanılan ifadenin de önemli bir faktörü olmuştur, (şarkı söylemede kullanılan portamento gibi); Baillot ve Joachim gibi önderlerin kullandığı kaydırma yöntemleri de bunun tesadüfen olmadığını gösterir (Şekil. 65).”<sup>2</sup>

Şekil. 65



<sup>1</sup> Anthony Baines, **Musical Instruments Through The Ages**, Penguin Books ,1961, Australia, s.122.

<sup>2</sup> Sadie, **a.g.e.**, s.844

Spohr, Şekil. 66'daki gibi durumlarda, bazen ifadenin abartıldığını söyler; notaların üstündeki parmak numaraları öyle hızlı bir şekilde uygulanmalıdır ki, en kalın ve en tiz notalar arasındaki aralık görülmemelidir; birçok kemancı, notaların altında gösterilen numaraları uygular, ama bu metot 'önüne geçilemez bir zırlıya sebep olduğundan, uygulamaktan kaçınılmalıdır. Yani ifadeli kaydırma, kabul görür bir efekttir ve en önemli konçertolarda en önemli kemancılar tarafından uygulanmıştır. Örneğin Beethoven, Mendelssohn ve Brahms'ın konçertolarında.

Şekil. 66



### 3.1.3.6. Ton Kalitesi

1700'den sonra keman ve yay'deki değişikliklerden ve daha süslü teknik kullanımından ötürü, kemanın tonu ve ifadesi daha fazla değişiklik göstermiştir. Özellikle, büyük konser salonlarını doldurması gereken ve orkestrayla soru-cevap halinde çalınan konçerto solistlerin tınlarını, volüm olarak yükselmiştir.

“Hubert le Blanc, büyük konser salonlarında, çello ve klavsenle beraber kemanın konser vermesinin, kemanın avantajına, ama viol'un dezavantajına olduğunu belirtir. İtalyanlar, geçmişte olduğu gibi, Fransızlar'dan daha yüksek volümlü tonlar çıkarmaya çalışmıştır. Fransız yazar Le Cerf de la Vieville şöyle der: ‘İtalyanlar oldukça keskin ve vahşi ses çıkartır. Bu derecede baskı uygulamalarından, daha yayın ilk vuruşunda, kemanın parçalara ayrılacağından korkuyorum’.”<sup>1</sup>

Konser salonlarında, Stradivari ve Guarneri kemanlar, Amati ve Stainer marka kemanlara nazaran daha yüksek volümlü ton sağlamıştır. (Yine de Stainer marka kemanlar genel olarak Amati'den daha kuvvetli tona sahiptir). 18.yy'da kullanılan yaylar daha uzun ve daha kuvvetlidir.

Keman metotlarındaki teknik bilgilerden de anlaşılacağı üzere, hep daha yüksek volüm arzusu vardır. Leopold Mozart ideal tonun ‘erkeksi’ olduğunu belirtir; yay tutuşu kesinlikle daha güçlü çalmayı hedefler. Aynı şey, işaret parmağını diğer parmaklardan ayıran L'Abbe le fils'in yay tutuşu için de geçerlidir.

Buna karşın, oda müziği çalan ya da daha ufak yerlerde konser veren müzisyenler için hedef eskiden de ideal olan daha tatlı ve ufak tonlar elde etmektir. Bu müzisyenler için Amati ve Stainer marka kemanlar mükemmel seçimdir. 18.yy'da bu kemanların hala popüler olmasının sebebi burada yatar.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.447

Kemanda ve çalmış tekniğindeki değişiklikler tınıda da değişiklik yaratmıştır. Örneğin, Sol telinin eklenmesiyle enstrümanın bütün tellerindeki tını eşitlenmiş ve en kalın telin sonoritesi artmıştır. Bu yeni imkanlar sayesinde besteciler bas telini daha sık kullanmaya başlamışlardır.

Kemanın tınısını etkileyen diğer faktörler arasında, Geminiani tarafından savunulan sürekli vibrato tekniği, özellikle Fransız ekolünden çıkma doğal ve yapay armonikler kullanma ve özellikle İtalyanlar arasında popüler olan nüanslı yay kullanımı da vardır. Tiz perdelerden çıkan parlak tınlar ve çoklu tel kullanımının getirdiği sonorite alternatifleri de önemli faktörlerdir.

Tabii ki hiçbir zaman kemanın tek bir karakteristik tınısı olmamıştır. Tınlar, kullanılan enstrümandan çalan kişiye göre farklılık gösterir. Çalış tekniğindeki bu farklar kişisel olduğu gibi, ulusal anlamda da olabilir. O dönemin terimlerinin anlamlarını kesin olarak bilmediğimizi düşünürsek, kemanın tınısı hakkında da yeterli bilgiye sahip olamayız. Yine de günümüze ulaşan bazı yazılar aydınlatıcıdır.

“18.yy teorisyenleri kemanın güçlü bir tonu olduğunu belirtirler. Quantz’ın da dediği gibi, kemanın tonu ‘çoğunlukla eşlik için kullanılan diğer enstrümanlardan daha çok insanın içine işler’. Hubert le Blanc’a göre kemanın sesi ‘gümüş’ gibidir.”<sup>1</sup>

Kalın teller kullanıldığında teller arasındaki gerilim artar. Yine de, bu gerilim, 19. ve 20.yy’da konser salonlarının giderek daha çok büyüdüğü düşünülürse yeterli olmayacaktır. 18.yy’da konçertolarda kemanlar ve yaylar daha güçlü olmasına rağmen, ortaya çıkan ton 1800 sonrasına nazaran daha güçsüzdür.

---

<sup>1</sup> Boyden, a.g.e., s.447.

### 3.2. 19. ve 20. Yüzyıl'da Almanya

“Almanya'nın, Paris kadar serbest rekabetin olduğu ve konser vermeye açık bir kültürel merkezi olmamıştır. Ancak 19.yy'ın başlarında Almanya'daki saray kiliseleri orkestralarına birçok iyi kemancı almışlardır. Alman kemancılar, dolaylı ya da dolaysız olarak Berlin'de Benda'dan ya da Münih'te Mannheim çalgıcılarından etkilenmişlerdir.”<sup>1</sup>

Almanlar'ın müzik zevki 19.yy'ın ilk yarısında özellikle Louis Spohr tarafından şekillenmiştir; onun tarzı birçok öğrencisi tarafından devam ettirilmiştir; bu öğrenciler arasında Ferdinand David (1810-73) ve kariyerinin ilk yıllarında yol gösterdiği Joseph Joachim (1831-1907) yer almıştır.

Spohr da, dönemindeki birçok kemancı gibi, Mannheim ekolünden Franz Eck'in öğrencisi olmuştur. Buna rağmen, Rode'nin çalış tarzına hayrandır ve birçok konuda onu taklit etmiştir; özellikle Rode'nin hocası Viotti'nin tarzından etkilenerek, Alman ekolüyle Fransız ekolünü birbirine yakınlaştırmıştır.

Spohr virtüöz olarak çıktığı turnelerde, Gotha'da Konzertmeister'lik (1805-12) ve Kassel'de Kapellmeister'lik (1822) gibi tekliflerin yanı sıra, birçok orkestra şefliği (Viyana, Frankfurt) ve beste siparişi teklifi almıştır. Spohr'un en ünlü keman öğrencileri arasında David'den başka Leon de Saint-Lubin, Hubert Ries, Bernhard Molique ve August Wilhelmj de yer almıştır.

David, Berlin'de Königstadt Tiyatrosu'nda kemancı olarak çalışırken (1826-9) Mendelssohn'la yakın arkadaş olmuştur. Dorpat'ta Kari von Liphart'ın oda müziği grubunda 6 yıl çaldıktan sonra Leipzig'e yerleşerek (1836) Mendelssohn'un önderliğindeki Gewandhaus Orkestrası'nda göreve başlamış, burada çalgıcı, besteci, hoca ve şef olarak kendine yer almıştır.

---

<sup>1</sup> Kolneder, a.g.e., s.408

Arada sırada dış ülkelerde konser vermek üzere çağırılmıştır. 1843'te yeni kurulan Leipzig Konservatuarında keman profesörü olmuştur. Öğrencilerinin arasında Joachim'ın yanı sıra Wilhelmj, F. Hermann, A. Hilf ve Wilhelm von Wasielewski de yer almıştır.

“David, Mendelssohn'a öp.64 mi minör Keman Konçerto su'nün solo partisini yazarken yardım etmesiyle de bilinmektedir. **'Hohe Schule des Violinspiels'** (keman çalmanın yüksek okulu) adlı, son 2 yüzyılın önemli bestecilerinin keman sonatlarını ve diğer eserlerini derlediği kitabı, birçok editör hatasına rağmen o dönem için oldukça önemli eserler arasına girmiştir.”<sup>1</sup>



Şekil. 67 Joseph Joachim

Mendelssohn'un kendinden sonraki jenerasyon üzerindeki etkisi, himayesi altında olan David'in öğrencisi Joseph Joachim tarafından beslenmiştir. Macar olan Joachim 19.yy'ın ikinci yarısındaki birçok meşhur keman konçertosuna kadanslar yazmıştır.

Beethoven'in keman konçertosuna yazdığı birçok başarılı kadans, günümüzde halen çalınmaktadır. Mendelssohn ve David'in himayesinde geçen Leipzig yıllarından sonra Joachim Liszt'in davetimi kabul ederek Weimar'da başkemancı olmuştur.

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.68

2 yıl sonra Hanover’de kraliyetin müzik direktörlüğünü yapmak üzere bu görevinden istifa etmiştir. Schumann’la arkadaşlığını ilerleterek, Brahms’la uzun yıllar süren bir işbirliği yapmış, bu besteciye ve müziğin geneline sağladığı faydalarla, uluslararası üne kavuşmuştur.

“1865’te ‘Hanover’deki pozisyondan istifa ederek, 1868’de Berlin’de yeni kurulan ‘Hochschule für Ausübende Tonkunst’ okulunda direktör ve keman profesörü olarak çalışmaya başlamıştır. Kendine has bir ‘**Berlin keman ekolü**’ oluşturmuştur. Örneğin, yüzyılın sonlarındaki en ünlü kemancılarından biri olan Willy Burmester oradaki öğrencilerinden biridir.”<sup>1</sup>

Berlin’in özellikle orkestra ve oda müziği konusunda kültürel bir merkez olmasına katkıda bulunmuştur. 1869’da Hochschule’de meslektaşlarıyla beraber kurduğu meşhur Joachim Quartet Berlin’de yıllık konserler vermiş ve yurtdışında da birçok başarılı turneye imza atmıştır.

Ensemble’m müzik hayatı süresinde kadroda birçok değişiklik olmuştur. Joachim de David gibi, yaylı çalgılar yazımında problem yaşayan ve kendisine danışan bestecilere tavsiyeler vermiştir. Birçok eser onun adına ithafen yazılmıştır. Bu bestecilerin arasında Schumann, Dvorak, Bruch, Niels Gade ve Brahms yer almaktadır.

David’in Leipzig’deki (1861-4) öğrencileri arasında en ünlü olanlardan bir diğeri ise Wilhelmj’dir (1845-1908). Daha sonra Frankfurt’ta Joachim Raffla kompozisyon çalışmıştır. 1865’te Avrupa’da konser turnelerine başlamış ve özellikle İngiltere’de hayranlık uyandırmıştır. 1876’da Wagner’in Bayreuth operasının başkemancısı olmuş ve Wagner’i 1877’de Londra’ya Albert Hall’da şeflik yapmak üzere davet etmiştir. Kendisi de aynı konserde başkemancı olmuştur.

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.69



Bir sonraki yıl Wilhelmj 4 yıllık bir dünya turnesine çıkarak, Wiesbaden’de Rudolf Niemann’la beraber bir keman okulu açmıştır. Wilhelmj 1894’te Londra’ya yerleşerek Guilhall Müzik Okulu’nda keman profesörü olmuştur.

Romantik gelenek Richard Strauss, Pfitzner ve Reger gibi isimler tarafından Almanya’da devam ettirilmiştir. Reger’in büyük çaplı senfonik eseri olan La Majör Keman Konçertosu (1907-8), genel eserlerine nazaran daha tonal, doku ve armoni olarak da daha basit olduğu gözlenmiştir. Pfitzner’in karmaşık eseri olan Konçerto (1923) ifade zorluğu ve solisti tamamen es geçen yavaş bölümüyle dikkat çekmiştir.

Hindemith, concerto grosso ruhunu 7 Kammermusiken eseriyle canlandırmıştır. Bu eserlerde Bach’ın Brandenburg Konçertoları’ndan esinlenerek ensemble kullanmıştır. 4. Kammermusik olan öp.36 no.3 (1925), giriş bölümü ritornello formunda olan bir keman konçertosu yaratmıştır. Keman Konçertosu (1939) da geçmişe ait izler taşımaktadır.

Bir önceki yüzyılın senfonik konçertosuna benzeyen ve geleneksel 3-bölmümlü formatta olan bu eserin, lirik olan orta bölümü, ‘sonat’ bölümüyle ve kadansıya da tam olan canlı bir finale ile çerçevelenmiştir. Blacher (1948) ve Fortner’in keman konçertoları tarz ve içerik olarak retrospektif, Weill ve Henze’ninkiler ise daha deneysel yazılmıştır. Weill’in öp. 12 Keman Konçertosu’nda (1924), tam bir orkestra yerine nefesli ensemble kullanmıştır.

“Henze’nin Birinci Keman Konçertosu’nda (1947) seriyalizme doğru bir kayış vardır, no.2 (1971) ise konser müziği ve tiyatro müziği arasındaki sınırları zorlamıştır. Kemanın ve 33 enstrümancının yanı sıra, bas-bariton bir solist ve teyp için yazılmıştır ve Hans Magnus Enzensberger’in bir propaganda şiirinden esinlenmiştir.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Stowell, a.g.e., s.163.

## SONUÇ

Alman müzik yaşantısı öncelikle başka stilleri kendine örnek alarak başlamış,daha sonraları kendine bir yol çizmiştir.Alman müzisyenlerin çabalarına başka ülkelerden gelen müzisyenler de katkıda bulunmuşlardır. Sonuç olarak Alman yaylı çalgılar sanatı son derece parlak yerlere gelmiştir.

Alman stili, Fransız ve İtalyan stiline karşı daha güçlü ve oturaklı bir yapıya sahiptir. Bu iki ulusal stilden etkilenmiş, ama yıllar geçtikçe kendi stilini de güçlü bir şekilde oturtmuştur. Hiçbir stil bu kadar karakteristik olamamıştır.

Güney Almanya, İtalya'nın komşusu olduğu için, müziğine de yakındır. İtalyan stilinin, hafif, yumuşak ve doğal havasından etkilenmiştir. Diğer yandan Fransız stilinin yenilikçi, esprili ve parlak yönlerini de görebildiğimiz Alman stili, hem ifadeli ve güçlü, hem de köşeli ve köklü bir yapıya sahip olmuştur.

Heinrich Schütz ile serpiyen Barok dönem çalgı müziğini, J.S. Bach ön klasik döneme taşımıştır. "Mannheim okulu" ile büyük bir adım atan Ön klasik dönem, "Berlin okulu"nun başlattığı müzikal hareket ile klasik çağı yakalamıştır. Alman keman sanatı, David, Joachim, Mendelssohn ve Spohr'un önderliğinde Klasik dönemi sürdürmüş ve Hindemith, Reger ve Henze'nin keman konçertoları ile yeni klasikçi akım doğmuştur.

Hem teknik açıdan hem de tını kalitesi bakımından çok önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğüm Alman keman ekolünü incelediğim tezimin, bundan sonra Alman bestecilerin eserlerini yorumlamak isteyen müzisyenlere yol göstereceğini umuyorum.

## BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Baines, Anthony : **Musical Instruments Through The Ages**, Penguin Books,  
1961, Australia
- Boyden, David D : **The History of violin playing from its origins to 1761**,Oxford  
University press,1990
- Çelebioğlu, Emel: **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Tasvir Matbaası,  
İstanbul, 1986
- Ginzburg, L : **Keman Sanat Tarihi**, Muzika, Moskova, 1990
- Griogoryev ,V
- İlyasoğlu, Evin : **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi yayımlan Ltd. şti. İstanbul,  
1994
- Kolneder, Walther : **The Amadeus Book of the violin**, Amadeus Press, Portland,  
U.S.A, 1993
- Melkus, Eduard : **Die violine**, Schort musik international, Mainz, 2000
- Mimaroğlu, İlhan : **Müzik Tarihi**, Varlık yayımları, İstanbul, 1999
- Sadie, Stanley : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**,  
Macmillian Publishers Limited, 1980, Hong Kong
- Say, Ahmet : **Müzik Ansiklopedisi**, Sözkese matbaası Ankara 2005
- Schwarz, Boris : **Great Masters of the Violin**, Robert Hale limited, London, 1984
- Stowell, Robin : **The Cambridge Companion to the Violin**,  
Cambridge University Press, 1992