

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

19. YÜZYIL ROMANTİK VİYOLA SONATLARI
EKSENİNDE YORUMA YÖNELİK MÜZİKAL VE
TEKNİK YAKLAŞIMLAR

FÜSUN NAZ ALTINEL
2502160217

TEZ DANIŞMANI
PROF. BESTE TIKNAZ MODİRİ

İSTANBUL - 2020

ÖZ

19. YÜZYIL ROMANTİK VİYOLA SONATLARI EKSENİNDE YORUMA YÖNELİK MÜZİKAL VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR

FÜSUN NAZ ALTINEL

Bu çalışmada 19.yy süresince yazılmış olan viyola sonatları teknik ve müzikal açıdan incelenmiş olup, bu inceleme sırasında ise 19.yy'a kadar viyolanın gelişimi, yay'ın gelişimi, çalgının rolü, 19.yy öncesi ve süresince viyola için yazılmış olan eserlerin listesi sunulmuştur. Ayrıca yorum ve müzikal anlayış açısından faydalı olması için romantik dönem hakkında genel bilgiler sunulmuş, romantik dönemin stil özelliklerine değinilmiştir. Son olarak ise viyola için romantik dönem içerisinde yazılmış başlıca sonatlar incelenerek, temel yaylı çalgı tekniklerinin belirli pasajlar üzerinde kullanımlarına yönelik yorumculara tavsiyelerde bulunulmuştur. Bu tez'in oluşturulması sırasında yerli - yabancı yayınlar, çevrimiçi kaynaklar ve nota örneklerinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Romantik Dönem, Sonat, Teknik, Yorum.

ABSTRACT

MUSICAL AND TECHNICAL APPROACHES TO INTERPRETATION IN THE AXIS OF 19TH CENTURY ROMANTIC VIOLA SONATAS

FÜSUN NAZ ALTINEL

The main purpose of this study is to analyze the viola sonatas written in the 19th century with a focus on interpretation and technical aspects of playing. To achieve this purpose, one has to research the development of viola and the bow, the role of the instrument and its repertory before the 19th century. Furthermore, in order to enhance the interpretation of the sonatas written in this specific period, the general knowledge about the romantic period and the musical characteristics of it need to be considered. Lastly, specific passages from the sonatas were chosen as examples to demonstrate how to use the fundamental strings techniques to achieve a musical approach. National and international literature, sheet music and online material have been used as resources.

Keywords: Viola, Romantic Period, Sonata, Technique, Interpretation.

ÖNSÖZ

Viyolanın tarihine bakılacak olursa keman gibi Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemlerde her daim çok sayıda eser yazılmamış olduğunu görürüz. Sanki tüm müzik tarihi boyunca varlığı gölgenmiş veya hak ettiği değeri besteciler veya icracılar yönünden görememiş olan bu enstrüman, 20.yy'a gelindiğinde gerek büyük keman virtüözlerinin çalgıya olan merakı gerekse bestecilerin yeni arayışlar içerisine girmesi ise enstrümanı ön plana çıkartmıştır. Kısıtlı olan viyola repertuarı yıllar içerisinde yapılan transkripsiyonlar ile zenginleştirilmeye ve çağdaş dönem harici dönemlerden de repertuvara eserler kazandırılmaya çalışılmıştır.

Benim bu tezi yazmamdaki amaç ise genel olarak 20.yy ile kısıtlı olarak bilinen veya bu konu üzerine yoğunlaşlan viyola repertuarının aslında daha önceki dönemlerden beslenmiş olması gerektiğine olan inancımdı. 20.yy müziğinin anlaşılabilmesi için ondan önce varolan yüzyılın teknik ve müzikal gereksinimlerinin iyice anlaşılabilir olmasını arzu etmemdi. Takdir edilir ki her konservatuvara başlayan öğrenci veya profesyonel icracı olarak çaldığınız enstrümanın repertuarı ne derece geniş ise bir enstrümanıcı olarak sizinde hem müzikal anlamdaki hem teknik anlamdaki keşif alanınız o kadar derin olur.

19. yy üzerine yoğunlaşmamdaki asıl neden ise bu yüzyılın müzik ve edebiyatta duygu, düşünce ve ifadelerin doruk noktasına ulaşmasının yanı sıra yaylı çalgı tekniğinde de virtüozite ile ilişkin kavramların müzikal ifadelere en iyi şekilde hizmet etmesinden ötürü olmasıdır. Bütün bunların dışında romantik dönemdeki eserleri yorumlamak üzerine birçok keman-viyola otoritesinin pedagog kimliği ile yazmış olduğu kitaplar da benim için motivasyon oluşturmıştır.

Bu tezin yazım aşamasında yanımda olan, zamanını ve elindeki kaynakları paylaşan sevgili danışmanım Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ'ye teşekkürü borç bilirim.

Fusun Naz Altinel

İstanbul, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
GRAFİKLER LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR	xvii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM 19. YÜZYILDA VİYOLA

1.1. Viyolanın Tarihsel Süreçteki Gelişimi.....	3
1.1.1. Yaylı Çalgılar Ailesinin İlk Örnekleri	5
1.1.2. Rebec.....	5
1.1.3. 15.yy. Lira da Braccio.....	6
1.1.4. <i>Viol</i> Ailesi	6
1.2. 1500-1650 Yıllarında Kuzey İtalya'daki Başlıca Yaylı Çalgı Yapım Ustaları .9	
1.2.1. Andrea Amati (1500/11-1580).....	9
1.2.2. Amati Ailesi Tarafından Yapılmış Viyolalar.....	11
1.2.3. Gasparo da Salo (1540-1609)	14
1.2.4. Giovanni Paolo Maggini (1580-1632)	18
1.3. 1650 – 1786 Yıllarında Başlıca Yaylı Çalgı Yapım Ustaları	20
1.3.1. Andrea Guarneri (1626- 1698).....	21
1.3.2. Antonio Stradivari (1644-1737).....	23
1.3.3. Giovanni Battista Guadagnini (1711-1786).....	26
1.4. 18 ve 19. Yüzyılda Keman ve Viyola Üzerindeki Değişimler	27
1.4.1. Köprü	27

1.4.2. Teller	28
1.4.3. Çenelik	29
1.4.4. Yastık	30
1.4.5. Tuşe	32
1.5. Arşenin Tarihsel Süreçteki Gelişimi	32
1.5.1. 17. Yüzyılda Başlıca Arşe Yapımcıları: François Xavier Tourte (1750-1835).....	36
1.5.2. 1750- 1870 Arası Başlıca Arşe Yapımcıları	37
1.6. Keman-Viyola Virtüözleri ve Bağlı Oldukları Ekoller	38

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEME GENEL BAKIŞ

2.1. Romantik Dönemi Hazırlayan Etkenler	41
2.2. Erken Romantizm (1800-1830) Weber-Schubert-Mendelssohn- Schumann	43
2.3. Yüksek Romantizm (1830-1850) Berlioz- Chopin- Paganini- Liszt	47
2.4. Geç Romantizm (1850-1890) Wagner- Verdi- Strauss- Brahms	50
2.5. Klasik Dönem Romantik Dönem Karşılaştırması	52
2.6. 19. Yüzyıla Kadar Viyola Repertuvarının Gelişimi	52
2.7. 19. Yüzyıl Başlıca Viyola Repertuarı	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONAT

3.1. Sonat'ın Ortaya Çıkışı.....	57
3.2. Sonata da Camera: Oda Sonatı.....	59
3.3. Sonata da Chiesa: Kilise Sonatı	61
3.4. Sonat Formu veya Sonat Allegrosu	65
3.5. Klasik Dönemde Sonat: Haydn, Mozart, Beethoven	67

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ROMANTİK DÖNEMDE YAZILMIŞ BAŞLICA VİYOLA SONATLARI
ÜZERİNDE MÜZİKAL VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR

4.1. Duruş	70
4.2. Sol El Tekniği	71
4.2.1. Başparmak Pozisyonları “Primrose”	71
4.2.2. Ön Kol ve Dirsek “Menuhin”	73
4.2.3. Vibrato “Galamian”	77
4.2.4. Sol El Artikülasyonu “Primrose”	79
4.2.5. Çift Sesler ve Akorlar “Galamian”	80
4.2.6. Küçük 6’lı ve Artmış 4’lüler	81
4.2.7. Ard Arda Gelen Büyük 6’lı Ve Tam 4’lüler	81
4.2.8. Tam 5’liler.....	82
4.2.9. 8’liler (Oktavlar)	82
4.2.10. 3’lüler ve Pozisyon Geçişleri	83
4.2.11. Akorlar	84
4.2.12. Pozisyon Geçişleri	87
4.2.13. Tam Pozisyon Geçışı	89
4.2.14. Yarım Pozisyon Geçışı.....	89
4.2.15. Küçük Pozisyonlardan Yüksek Pozisyonlara Geçiş	90
4.2.16. Büyük Pozisyonlardan Küçük Pozisyonlara Geçiş	91
4.2.17. İfadeli Pozisyon Geçışı “Portamento” veya “Glissando”	91
4.3. Sağ El Tekniği.....	93
4.3.1. Sağ El Hareketleri ve Tutuş Pozisyonları “Galamian”	93
4.3.2. Tel Geçişleri İçin Öneriler “Barrett”	96
4.3.3. Temel Yay Teknikleri “Galamian’ın Anlatımıyla”	97
4.3.3.1. Legato.....	97
4.3.3.2. Portato or Louré	100
4.3.3.3. Detaché	101
4.3.3.4. Detaché Porté.....	103
4.3.3.5. Detaché Lancé.....	103
4.3.3.6. Çekiçleme (Martelé)	104

4.3.3.7. Kısa <i>Martelé</i> (<i>The Simple Martelé</i>)	105
4.3.3.8. Süregelen <i>Martelé</i> (<i>The Sustained Martelé</i>)	107
4.3.3.9. <i>Collé</i>	108
4.3.3.10. <i>Fouetté</i> (<i>Whipped Bow</i>)	109
4.3.3.11. <i>Staccato</i>	110
4.3.3.12. Uçan <i>Staccato</i> (<i>Flying Staccato</i>).....	112
4.3.3.13. <i>Spiccato</i>	113
4.3.3.14. Uçan <i>Spiccato</i> (<i>Flying Spicccato</i>).....	115
4.3.3.15. <i>Sautillé</i>	116
4.3.3.16. <i>Ricochet</i> (<i>Jeté</i>).....	117
4.3.3.17. Temel sağ el teknikleri	120
4.4. Yoruma Yönelik Kullanılan Bazı Tekniklerden Örnekler	122
4.4.1. <i>Rubato</i>	123
4.4.2. <i>Trill</i>	123
4.4.3. <i>Grupetto</i>	124
4.4.4. <i>Mordan</i> (<i>Mordent</i>)	125
4.4.5. <i>Tremolo</i>	125
4.4.6. Beşleme	126
4.4.7. Süsleme notaları ve çarpmalar	126
4.4.8. <i>Sul tasto</i>	127
4.4.9. <i>Sul ponticello</i>	127
4.4.10. <i>Pizzicato</i>	128
4.4.11. Sol el pizzicatosu.....	129
4.4.12. <i>Recitativo</i> , <i>Ad libitum</i> ve <i>Cadenza</i> tarzı yoruma açık pasajlar	130
4.4.13. Başlıca viyola sonatları üzerinde yoruma yönelik tavsiyeler.....	132
SONUÇ	141
EKLER	142
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA	156
ÖZGEÇMİŞ	164

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. <i>'La Madonna delgi Aranci' (Madonna of the Orange Trees)</i> 1529-30.....	3
Resim 1.2. <i>Child with Viol' by Gaudenzio Ferrari, İtalyan</i>	4
Resim 1.3. Ferrari Gaudenzio'ya ait fresco	4
Resim 1.4. Rebec önden, rebec yandan	5
Resim 1.5. <i>Lira da Braccio</i> , arka ve ön görünüm.....	6
Resim 1.6. <i>Viol</i>	7
Resim 1.7. Andrea Amati, 1566 yapımı keman.....	9
Resim 1.8. Andrea Amati <i>'The King Cello'</i> 16. Yy ortaları.....	10
Resim 1.9. Amati Viola 1574 <i>"Charles IX"</i>	11
Resim 1.10. Amati Aile Ağacı.....	12
Resim 1.11. <i>The Trampler</i> Amati Viola	12
Resim 1.12. Nicolo Amati yapımı <i>'Alard'</i> Keman 1649.....	13
Resim 1.13. Gasparo da Salo, Brescia 1562'de yapmış olduğu keman <i>'Ole bull'</i>	14
Resim 1.14. Gasparo da Salo, 1580 yapımı Viola	17
Resim 1.15. The Louis Kievmann da Salo Viola	17
Resim 1.16. G.P. Maggini yapımı 1630 yapımı keman	19
Resim 1.17. Paolo Maggini Viola	20
Resim 1.18. Guarneri Aile Ağacı	22
Resim 1.19. The Primrose Guarneri Viola, 1697	23
Resim 1.20. Solda Stradivarius 1716 yapımı <i>'Messiah'</i> keman, sağda 1727 yapımı <i>'Benvenuto'</i> keman	24
Resim 1.21. Stradivarius Çello <i>'De Munck'</i> 1730 yapımı.....	24
Resim 1.22. The-ex-Villa Zaslav J.B. Guadagnini Viola 1781	26
Resim 1.23. G.B. Guadagnini 1776 yapımı keman	27
Resim 1.24. Modern ve eski köprü dizaynları	28
Resim 1.25. Çeşitli markalar ve malzemelerden tel örnekleri.....	29
Resim 1.26. Soldan sağa doğru 1. Sıra Guarneri, Dresden, Kaufman, Teka, 2. Sıra <i>Flesch Old, Holywood, Stuber, Flesch New</i> , 3. Sıra Hill, Schmidt, Morawetz.....	30

Resim 1.27. <i>Kun</i> model yastık ön ve arka görünüm.....	30
Resim 1.28. <i>Wolf</i> Model yastık ön ve arka görünüm	31
Resim 1.29. <i>Bon Musica</i> yastık	31
Resim 1.30. <i>Viva La Musica</i> Model yastık.....	32
Resim 1.31. 1650 yıllarında kullanılan yaylar	34
Resim 1.32. 1750 sonrası kullanılan yaylar	34
Resim 1.33. François Tourte yay	37
Resim 1.34. Başlıca yay yapımcılarına göre çeşitli uç tasarımları	38
Resim 3.1. Sonat Allegrosu Şeması	66
Resim 4.1. Doğru duruş pozisyonu üzerine tavsiyeler "Barrett"	70
Resim 4.2. Primrose birinci ve üçüncü pozisyonda çeşitli başparmak pozisyonları .	71
Resim 4.3. Primrose üst pozisyonlarda başparmak pozisyonları	72
Resim 4.4. Primrose birinci pozisyonda başparmak tutuşu.....	73
Resim 4.5. Kök, orta ve uçta yayın pozisyonu	74
Resim 4.6. Dirsek hareketi içe- dışa	75
Resim 4.7. Dirsek hareketi; ileri- geri	76
Resim 4.8. Dairesel ön kol hareketi.....	76
Resim 4.9. Galamian parmak vibratosu.....	77
Resim 4.10. Solda Galamian dikey parmak hareketi, sağda yatay parmak hareketi .	93
Resim 4.11. Solda yatay rotasyon hareketi, sağda dikey rotasyon hareketi	94
Resim 4.12. El ve bilek hareketleri; yukardan aşağıya bilek içeri, bilek ele paralel, bilek dışarı.....	94
Resim 4.13. Barrett, Staccato için 1-3, 2-4 parmak kombinasyonu	111
Resim 4.14. Galamian, uçan staccato için parmak pozisyonu.....	113

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Johannes Rosenmüller, Sonata No. 7, 4 yaylı çalgı ve sürekli bas için re minör sonat.....	59
Şekil 3.1. Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob. XVI:37 “Allegro con brio”	61
Şekil 3.2. Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob.XVI:37 “Largo e sostenuto”	61
Şekil 3.3. Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob.XVI:37, “Finale” Presto, ma non troppo	62
Şekil 3.4. Scarlatti <i>Essercizio 1</i> Tonik fonksiyonunda başlayan ilk kesit	62
Şekil 3.5. Scarlatti <i>Essercizio 1</i> Dominant fonksiyonunda devam eden ikinci kesit.	63
Şekil 4.1. Schubert Arpeggione, 1.bölüm ölçü 10-13.....	72
Şekil 4.2. Brahms Viyola Sonatı Op. 120 No. 2, 1.bölüm ölçü 10-11	72
Şekil 4.3. Brahms Viyola Sonatı Op. 120 No. 1, 3.bölüm ölçü 17-21	73
Şekil 4.4. Brahms Viyola sonatı, Op. 120 No 1, 1.bölüm ölçü 60-67	75
Şekil 4.5. Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.1, ölçü 5-9.....	76
Şekil 4.6. Vibrato egzersizi.....	78
Şekil 4.7. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1.bölüm ölçü 1-9	78
Şekil 4.8. Sol el artikülasyonu geliştirmek için çeşitli ritim kalıpları ile egzersizler "Barrett"	80
Şekil 4.9. Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. bölüm 127-129 ölçü	81
Şekil 4.10. Ard arda gelen 6'lılar	81
Şekil 4.11. Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm, 118-121 ölçü.....	81
Şekil 4.12. Primrose tam 5'li üzerinden 6'lı akora geçiş	82
Şekil 4.13. Schubert Arpeggione, 1. Bölüm 45. ölçü	82
Şekil 4.14. Ard arda gelen oktavlar	83
Şekil 4.15. Rubinstein Viyola Sonatı, 4. bölüm, 177-181 ölçü	83
Şekil 4.16. Galamian aynı telde pozisyon geçişli ve farklı telde pozisyon geçişli 7'lüler.....	83
Şekil 4.17. Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. bölüm, 122-125 ölçü	84
Şekil 4.18. Galamian, 3 sesli ard arda gelen akorlar ve ritim egzersizleri.....	84
Şekil 4.19. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1. bölüm 200-208 ölçü	85

Şekil 4.20. Primrose, Sevcik pozisyonu.....	85
Şekil 4.21. Galamian tüm parmakların değiştiği dört sesli akorlar.....	86
Şekil 4.22. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1. bölüm 123-126 ölçüler	86
Şekil 4.23. Galamian Pozisyon geçişleri	88
Şekil 4.24. Galamian dördüncü tür pozisyon geçişi	88
Şekil 4.25. Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.2, 1.bölüm 22-23 ölçüler	89
Şekil 4.26. Mendelssohn Viyola Sonatı, 1. Bölüm 106-110 ölçüler	89
Şekil 4.27. Mendelssohn Viyola Sonatı, 1. bölüm 130-140 ölçü	89
Şekil 4.28. Primrose pozisyon geçişi	90
Şekil 4.29. Schubert Arpeggione, 1. bölüm 60-61. ölçüler.....	90
Şekil 4.30. Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.2, 1.bölüm 40. Ölçü.....	91
Şekil 4.31. Galamian ifadeli pozisyon geçişi.....	92
Şekil 4.32. Glinka ifadeli geçiş	92
Şekil 4.33. Schubert Arpeggione, 3. bölüm ölçü	92
Şekil 4.34. Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm, 20-22. ölçüler	95
Şekil 4.35. Mendelssohn Viyola Sonatı, 4.bölüm 254-255.ölçüler	95
Şekil 4.36. Schubert Arpeggione, 3. bölüm 221. ölçü	95
Şekil 4.37. Tel geçişleri “Barrett” ve sıkça yapılan hatalar 1	96
Şekil 4.38. Sıkça yapılan hatalar 2.....	96
Şekil 4.39. Galamian legato yay için nota örneği	97
Şekil 4.40. Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 85-87. Ölçüleri.....	97
Şekil 4.41. Rubinstein Viola Op.49, Sonata 3. bölüm L'istesso tempodan 17 ölçü sonra	98
Şekil 4.42. Mendelssohn Viola Sonata 1. bölüm 54-61. ölçüler	98
Şekil 4.43. Galamian Legato tel geçişi egzersizi	98
Şekil 4.44. Brahms Op. 120 No.2 3. Bölüm ölçü 33-34.....	98
Şekil 4.45. Galamian tel geçişli legato pasaj örneği	99
Şekil 4.46. Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 119-122. ölçüler.....	99
Şekil 4.47. Galamian Portato örneği.....	100
Şekil 4.48. Glinka, Viola Sonata 50. ölçü.....	100
Şekil 4.49. Brahms Viola Sonata Op. 120 No.2, ölçü 77-78	101
Şekil 4.50. Galamian Detaché örneği	101

Şekil 4.51. Rubinstein Viola Sonata 4.bölüm, ölçü 101-112.....	102
Şekil 4.52. Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 264-265. ölçüler	103
Şekil 4.53. Galamian detaché porté ve detaché lancé örneği.....	104
Şekil 4.54. Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 240-243. ölçüler detaché porté	104
Şekil 4.55. Galamian tüm yay martelé örneği	105
Şekil 4.56. Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 266. ölçüden sona kadar	105
Şekil 4.57. Galamian noktalı martelé örneği	106
Şekil 4.58. Galamian kısa yay martelé örneği	106
Şekil 4.59. Glinka Viola Sonata 111-113. ölçüler kısa martelé.....	107
Şekil 4.60. Galamian Sustained Martelé örneği (uzun martelé)	107
Şekil 4.61. Brahms Viola Sonata Op. 120 No. 1 4. Bölüm, ölçü 32-35	108
Şekil 4.62. Galamian collé yay örneği 1	108
Şekil 4.63. Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 3. bölüm 183-185. ölçüler	108
Şekil 4.64. Galamian collé yay örneği 2	109
Şekil 4.65. Schubert Arpeggione, 1. bölüm 41. ölçü	110
Şekil 4.66. Schubert Arpeggione, 3. Bölüm 74-75. ölçüler.....	110
Şekil 4.67. Galamian Staccato egzersizi	111
Şekil 4.68. Mendelssohn Viyola Sonatı 3. Bölüm 47-51. ölçüler	112
Şekil 4.69. Mendelssohn Viola Sonata 3.bölüm 216-217. ölçüler	112
Şekil 4.70. Vieuxtemps Viola Sonata 1.bölüm Allegro 36-43. ölçüler	114
Şekil 4.71. Rubinstein Viola Sonata 1. Bölüm, ölçü 120-127	114
Şekil 4.72. Galamian uçan spiccato örneği.....	115
Şekil 4.73. Mendelssohn Viola Sonata 3. bölüm 59-60. ölçüler	115
Şekil 4.74. Galamian sautillé egzersizi	116
Şekil 4.75. Schubert Arpeggione 3.bölüm 77-80. ölçüler.....	116
Şekil 4.76. Schubert Arpeggione 3. Bölüm 249-254. ölçüler.....	117
Şekil 4.77. Galamian ricochet egzersizi.....	118
Şekil 4.78. Galamian ricochet örneği.....	118
Şekil 4.79. Tchaikovsky 6. Senfoni, 1. Bölüm 101-102. ölçüler	118
Şekil 4.80. Galamian arpejli ricochet örneği	119
Şekil 4.81. Vieuxtemps Viyola Sonatı, 3.bölüm 18-19. ölçüler	119
Şekil 4.82. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm rubato 111. Ölçü.....	122

Şekil 4.83. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm rubato 329. Ölçü.....	122
Şekil 4.84. Schubert Arpeggione 1. Bölüm 64-68. ölçüler.....	123
Şekil 4.85. Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm 8. Varyasyon 180. ölçü.....	123
Şekil 4.86. Schubert Arpeggione 1. Bölüm 66 ölçü	124
Şekil 4.87. Mendelssohn Viyola Sonatı 79-80.ölçüler.....	124
Şekil 4.88. Yukarıdaki örnekteki <i>grupetto</i> 'nun açık yazılmış hali.....	124
Şekil 4.89. Solda üst ve alt nota ile yapılan mordan'ın notadaki yazılışı, sağda ise çalınışına örnek verilmiştir.....	125
Şekil 4.90. Shostakovich Viola Sonatı Op.147, 1. bölüm 161-163. ölçüler (sağ el <i>tremolosu</i>)	125
Şekil 4.91. Glinka Viyola Sonatı, 1. bölüm 12. ölçü	126
Şekil 4.92. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 3.bölüm 18-19. ölçüler süsleme 3notaları	126
Şekil 4.93. Glinka Viyola Sonatı, 1. Bölüm 13. ölçü çarpma örneği.....	126
Şekil 4.94. Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No. 2, 77-78.ölçüler.....	127
Şekil 4.95. Shostakovich Viola Sonatı Op.147, 1. bölüm 161-163. ölçüler	127
Şekil 4.96. Schubert Arpeggione, 1. Bölüm 74-77. ölçüler	128
Şekil 4.97. Schubert Arpeggione, 1. Bölüm 71-73. ölçüler	128
Şekil 4.98. Glinka Viyola sonatı 1. bölüm 82-85. ölçüler kırık arpej şeklinde çalınan pizzicato pasaj	129
Şekil 4.99. <i>Suzuki Viola School Volume 5, Spinning Wheel</i> , 51. ölçü.....	129
Şekil 4.100. Glinka Viyola sonatı 1. bölüm 84-85. ölçüler	130
Şekil 4.101. Mendelssohn Viyola Sonatı yorumu açık olarak çalınabilecek pasaj..	130
Şekil 4.102. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm 308. ölçü	130
Şekil 4.103. Schubert Arpeggione 2.bölüm sonu gibi <i>cadenza</i> olan yorumu açık pasaj.....	131
Şekil 4.104. Mendelssohn Viyola Sonatı 3.bölüm 215-220. ölçüler <i>Recitativo</i>	131

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1.1. Gasparo da Salo tarafından yapılmış farklı boyuttaki viyolalardan örnekler	16
Grafik 1.2. Günümüze Gelen Stradivari Viyolaların Kronolojik Listesi	25
Grafik 1.3. 1750-1970 arası başlıca arşe yapımcıları.....	37
Grafik 1.4. Başlıca Keman Ekollerini oluşturan virtüözler	39
Grafik 1.5. Başlıca viyola ekollerini oluşturan virtüözler.....	40
Grafik 2.1. Klasik Dönem Romantik Dönem Karşılaştırması	51
Grafik 2.2. Barok Dönem	52
Grafik 2.3. Klasik Dönem.....	53
Grafik 2.4. Romantik Dönem	54
Grafik 2.5. Geç Romantik Dönem	55
Grafik 2.6. 20. yy viyola repertuarı.....	56
Grafik 3.1. C.P.E. Bach'ın yazmış olduğu sonatların sınıflandırılması ve özet olarak incelenmesi	64
Grafik 4.1. Yay tekniklerinde ustalaşmak için önerilen benzer teknikler arası geçişler	120
Grafik 4.2. Yay tekniklerinde ustalaşmak için önerilen farklı teknikler arası geçişler	120
Grafik 4.3. Yay tekniklerinin sınıflandırılması.....	120
Grafik 4.4. Yay tekniklerinin icra şekilleri	121
Grafik 4.5: Mendelssohn Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	132
Grafik 4.6: Schubert Arpeggione Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	133-134
Grafik 4.7: Glinka Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	135
Grafik 4.8: Vieuxtemps Op. 36 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	136
Grafik 4.9: Rubinstein Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	137
Grafik 4.10: Brahms Op. 120 No. 1 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	138
Grafik 4.11: Brahms Op. 120 No. 2 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi.....	139

KISALTMALAR

A.e.	: aynı eser
A.g.e.	: adı geçen eser
Ad Lib.	: Ad Libitum
Cresc.	: Crescendo
Dim.	: Diminuendo
Etc.	: Etcetera
Ex.	: Example
No.	: numara
Op.	: opus
Pizz.	: pizzicato
Recit.	: Recitativo
Rit.	: Ritardando
Ritard.	: Ritardando
S.	: sayfa
Spicc.	: Spiccato
Stacc.	: Staccato
Sul Pont.	: Sul ponticello
Trem.	: Tremolo
Vb.	: ve benzeri
Yy.	: yüzyıl

GİRİŞ

20.yy'a dek sınırlı sayıda eser verilmiş olan viyola repertuvarına baktığımız zaman Romantik dönemde yazılmış olan sonatların müzikal ve teknik beceriler açısından çok önemli bir yeri olduğunu görürüz. Bu sonatlar hem eğitsel hem de profesyonel anlamda bir icracının gelişimi için teknik ve yorumculuğu birbiri içinde harmanlanmış eserlerdir.

Barok ve Klasik dönemlere kıyasla Romantik döneme baktığımızda; müzikte yer alan düşsellik, drama ve öznellik kavramlarıyla beraber, icracının eseri yorumlamasında büyük ölçüde özgürlüğe sahip olduğunu görürüz. Melodinin ön planda olduğu Romantik dönem müziği, çoğunlukla eşlik enstrümanı olarak görülen viyolaya yorumculuk anlamında geniş bir alan tanımakta, müzikal gelişime fayda sağlamaktadır.

Romantik dönemin tipik bir özelliği olarak karşımıza çıkan ani duygu geçişlerini yansıtmak için ise enstrüman ve yayı teknik olarak en etkin biçimde kullanmak gereksinimi ortaya çıkmıştır. Barok ve Klasik dönemde kullanılan temel yaylı çalgı tekniklerinin yanı sıra “yorumculuk” son derece önemli bir etken olarak karşımıza çıkmakta, yayın gelişimi ve yay tekniklerinin gelişmesi ile birlikte de tını arayışlarında seçenekler artmıştır.

19.yy'a gelirken yorumculuk ve virtüözite kavramlarının yükselmesi ile birlikte Fransız, Belçika, İtalyan ve Alman olmak üzere birçok yaylı çalgı ekolü ortaya çıkmıştır. Bunlardan başlıcaları 18.yy'da Giuseppe Tartini (İtalyan), Pierre Rode (Fransız), Rodolphe Kreutzer (Alman), Pierre Baillot (Fransız) ve Nicolo Paganini (İtalyan)'dir. 19. yy'da ise Charles Dancla (Fransız), Charles de Bériot (Belçika), Henri Wieniawski (Polonya), Henri Vieuxtemps (Belçika), Eugène Ysaÿe (Belçika) kendi etüdlerini yazarak enstrüman tekniğinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Ivan Galamian, Carl Flesch, Leopold Auer, Joseph Joachim ve

Yehudi Menuhin gibi pedagoglar tarafından keman tekniği üzerine yazılan kitaplar ise bugün elimize ulaşmış değerli kaynaklar oluşturmıştır.

19.yy’da virtüözite kavramının da ortaya çıkması ile doruk noktasına ulaşmış olan keman repertuarının gelişiminin ardından besteciler yeni arayışlara girmiş, o güne kadar göz ardı etmiş oldukları viyola için de eserler yazmaya başlamışlardır. Viyola repertuarının zirve noktası her ne kadar 20.yy’ın başları olarak görülse de 19.yy’da da oldukça fazla sayıda eser yazılmıştır. 20.yy’da değeri anlaşılan ve eserler yazılmaya başlanılan viyola tekniğinin gelişimi ise Lionel Tertis, Lilian Fuchs, William Primrose gibi virtüözler tarafından ilerletilmiş, bu virtüözlerin yazmış olduğu kitaplar, etüdler bugünkü viyola eğitimine ışık tutmuştur.

19.yy boyunca orijinali viyola için yazılmış veya diğer enstrümanlardan transkripsiyonları yapılmış olan sonatlardan günümüz viyola repertuarında sıklıkla seslendirilen, temel yaylı çalgı teknikleri ve yorumculuk açısından da önemli yedi sonat seçilerek bu araştırmada incelenmiştir. Bu sonatlar, *Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minör”*, *Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36”*, *Franz Schubert “Sonata for Arpeggione”*, *Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano”*, *Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano”*, *Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1”* ve *“Op.120 No.2”* olarak belirlenmiştir. Yukarıda belirtilmiş olan sonatlar hem yorumculuk hem teknik açıdan incelenmiş, gelecekte bu repertuarı seslendirmek isteyen viyolacılar için faydalı bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILDA VİYOLA

1.1. Viyolanın Tarihsel Süreçteki Gelişimi

Modern kemanın atası olan enstrümanlara ait ilk izlere “*tam bir Rönesans insanı*” olan (ressam, heykeltıraş, mimar, çalgı yapımcısı, amatör Lut ve Lira icracısı) Gaudenzio Ferrari’nin (1475-1546) resimlerinde rastlanmıştır.¹ Ferrari’nin sanatsal aktivitelerinin başlangıcı kuzey-batı Milano civarlarında başlamıştır. Bilinen en eski keman portrelerinden biri olan Ferrari’nin ‘La Madonna delgi Aranci’ (Madonna of the Orange Trees) 1529-30, adlı eserinde Vercelli’de bulunan St. Christopher kilisesinin duvarında yer almaktadır.²



Resim 1.1: ‘La Madonna delgi Aranci’ (Madonna of the Orange Trees) 1529-30

Kendisi de bir çalgı yapımcısı olan Ferrari’nin ilk yaylı çalgıların ortaya çıkışında etkisi olduğu düşünülmektedir. Sanatçının ‘*Child with Viol*’ adlı eserinde ise bugünkü yaylı çalgılar ailesinin ataları olduğu düşünülen enstrümanlara rastlanmaktadır.

¹ W. Maurice Riley , **The History of Viola**, Volume 1, Braun – Brumfield, Ann Arbor, Michigan, USA, 1993, sayfa 2

² Riley , **a.e.**, s. 3



Resim 1.2: Child with Viol' by Gaudenzio Ferrari, İtalyan

Ferrari'nin resimlerinde görülen yaylı algılar ailesindeki enstrümanların boy ve tür bakımından çeşitliliği 16.yy'ın ilk çeyreğinde Kuzey İtalya'daki yaylı çalgı yapım ustalarının bu algıları geliştirmek üzere yoğun bir emek sarf ettiklerini ortaya koymaktadır.³



Resim 1.3: Ferrari Gaudenzio'ya ait fresco

³ Riley, a.e. , s.3

Bazı kaynaklara göre ise yaylı algılar ailesine öncülük eden enstrümanın viyola olduğı kaydedilmiştir. Bu düşüncenin kaynağı ise viyola ile *Lira da Braccio*'nun boyut, şekil ve akort sistemi açısından benzerliğinden ileri gelmektedir. Ancak bütün *Lira da Braccio*'ların standart bir boyutu olmaması, akort sistemlerinin bazen bugünkü kemana bazen ise viyolaya göre akort edilmesi ve bazılarında f deliğı bulunmaması konu hakkında uzmanlar arasında anlaşmazlıklara da neden olmuştur. Bunun sonucunda birçok otorite *viola* isminin keman ve viol ailesine verilen genel bir terim olması üzerinde birleşmişlerdir.⁴

1.1.1. Yaylı algılar Ailesinin İlk Örnekleri

Uzmanlar arasında kesin bir fikir birliğı olmamasına karşın, yaylı algılar ailesine öncülük ettiğı düşünülen enstrümanlar aşağıda sırasıyla verilmiştir.

1.1.2. Rebec

Ortaçağ ve Rönesans enstrümanı olarak bilinen Rebec, karakter ve form (gövdesinin düz, sırt kısmının ise bombeli olması) açısından farklı olmasına karşın yayla çalınması ve 3 telinin 5'li aralıklarla akort edilmesi (sol, re ve la) bakımından kemana benzerlik gösterir. Bu bakımdan bazı kaynaklarda kemanın atası olduğuna değinilmiştir.⁵



Resim 1.4: Rebec önden, rebec yandan

⁴ Riley , **a.e.**, s. 9

⁵ Alberto Bachmann , **An Encyclopedia of the violin**, Albert E. Wier, FrederickH. Martens, Da Capo Press, N.Y, 1978, s. 1

1.1.3. 15. yy. Lira da Braccio

Kol ile tutularak çalınması, şekli ve f delikleri olması dolayısı ile bugünkü yaylı çalgılar ailesine en çok benzeyen enstrüman olduğu düşünülmektedir. Bu enstrümanın küçük boyu da *Tenor Viola da Braccio* olarak anılır, tellerden 5 tanesi köprünün üzerinde tuşeye paralel dururken iki tanesi ise yanlardadır.⁶



Resim 1.5: Lira da Braccio, arka ve ön görünüm

1.2.3 Viol Ailesi

Hemen hemen iki yüzyıl boyunca keman ailesi ile eşzamanlı olarak varlığını sürdürmüş olsa da *Viol* ailesi kemanelerden oldukça farklıdır ve değişik boyutlarda *Viol* enstrümanlar bulunmaktadır. 6 tane teli olan *Viol* enstrümanlarda ortadaki telleri 4'lü veya 3'lü aralıklarla akord edilirken dışarıdaki teller ise 4'lülerle akort edilir, buna ilaveten yarım sesler için tuşede perdeler bulunmaktadır. Bacak arasında veya diz üzerinde çalınan *Viol* enstrümanlar genellikle kemana göre ince telleri ile daha az tansiyonlu, boğuk ancak diğer teller ile homojen ses verir. Bu bakımdan ses rengi nüans ve canlılık bakımından sınırlıdır. *Viol* enstrümanların yay tutuşu ise çekerek ve iterek yaylarda eşit ses çıkarılmasına olanak verirken değişik çalma biçimlerine kısıtlı olarak sağlar. Bu çalgılar sıklıkla insan sesine eşlik edilen eserlerde

⁶ Riley, a.e.g, s.7

kullanılmaktadır. *Viol* enstrümanlar form bakımından kemanlardan oldukça farklıdır; f delikleri yerine c delikleri, bombeli üst gövde, düz sırt, derin kasa, salyangoz yerine süslü bir baş belli başlı ayırt edici özelliklerdendir. İtalyanlar keman ailesi ile *Viol* ailesi arasındaki farkı belli etmek için '*Viola da Braccio*' (Braccio = kol) ve '*Viola da Gamba*' (gamba = bacak) terimlerini kullanmaktadır. Sonuç olarak bugünkü keman ailesinin atasının '*Viola da Braccio*'dan geldiği tahmin edilmektedir.⁷



Resim 1.6: Viol

Kemanın bugünkü formunu alması yüzyılları içeren bir süreç olmuş ve birçok çalgı yapımcısı bu yolda çalışmalar göstermiştir.

Yaylı çalgı yapım ustalarının yıllar içerisinde geliştirmiş olduğu temel özellikler;

- 1- Var olan yaylı çalgıların nüans (ses) kapasitesini arttırmak,
- 2- Estetik anlamda çekici bir yaylı çalgı formu bulmak,
- 3- Çalarken konforlu olan bir enstrüman ortaya çıkarmak.⁸

⁷ T Sheila M. Nelson , **The Violin and Viola: History, Structure, Techniques**, Dover Publications, Mineola, Newyork, 2003, sayfa 3-4

⁸ Riley, **a.g.e**, s. 3

Günümüzdeki yaylı çalgı standartlarına öncülük eden bu modeli hedef almak üzere en yakın sonuca ulaşan yapımcılar ise Andrea Amati (1511- 1580) ve Gasparo da Salo (1540-1609)'dur.

16. yy'daki aristokrat hayat tarzının; saray eğlenceleri, dansların vazgeçilmez aktiviteler olması ve keman ailesinin de bu eğlencelerde sıkça kullanılması doğrultusunda daha kıvrak, canlı, güçlü bir o kadar da duyarlı ve virtüozitesi yüksek enstrümanlara ihtiyaç duyulmuştur. Özellikle *saraband*, *pavan*, *saltarello*, *piva*, *galliard*, *courante*, *basse-danse* ve *branle* gibi dans müziklerinin ortaya çıkışı bu ihtiyaca öncü olmuştur.⁹

Sonuç, 15.yy'da kullanılan *Viol* enstrümanların daha ziyade insan sesine eşlik etmesi, armoniye destek olması için ahenk tellerinin bulunması enstrümanın hem işlevi hem kapasitesini belirlemiştir. Buna karşın 16.yy'da kemandan beklenen rol daha çok dans müziğinin ruhunu yansıtmayı, enstrüman müziğinin, ses için olan müziğin yerini alması çalgıların solo karakterinin ortaya çıkmasına yol açmış bu doğrultuda enstrümanların kapasitesi arttığı gibi işlevi de değişmiştir. 15. yy'a kadar müzikal ifadenin sesi olan vokal müziğin 16.'yy da gelişen çalgı müziği ile geri planda kalması ise yaylı çalgıların gelişiminde öncü olan bir başka etkidir.

Kemana, mi teli eklenmesi ise çalgının ses aralığının genişletilmesi ve daha tansiyonlu ses elde edilmesi açısından yenilik olmuştur. Bu dönemde yaylı çalgılar ailesi keman (bugünkü kemana göre 3,4 ses veya oktav üstten akort edilen), alto ve tenor viyolalar, çeşitli boyda viyolonseller ve kontrbas olarak son halini almıştır.¹⁰

⁹ Nelson , **a.g.e.**, s. 7-8

¹⁰Nelson, **a.e.**, s. 8-9

1.2. 1500- 1650 Yıllarında Kuzey İtalya'daki Başlıca Yaylı Çalgı Yapım Ustaları

1.2.1. Andrea Amati (1500/11-1580)

Gasparo da Salo'nun ustası olduğu bilinen Andrea Amati çıraklık yıllarını Brescia'da geçirmiş, 17.yy sonları ve 18.yy başlarında doruk noktasına ulaşmış olan keman-viyola yapım geleneğini ise Cremona'da yapmış olduğu enstrümanlarla başlatmıştır. Amati'nin 1542 ve 1546'da yapmış olduğu kemanların 19.yy'daki uzmanlar tarafından 3 telli'den 4 telliye adapte edildiği iddia edilmiştir ancak buna ait kesin kanıt bulunamamıştır. Öte yandan Amati'nin Fransa Kralı IX. Charles tarafından himayesi altındaki müzisyenler tarafından çalınmak üzere 38 tane enstrüman: 12 küçük boy keman, 12 büyük boy keman, 6 tenor enstrüman (viyola), 8 viyolonsel sipariş ettiği bilinmektedir. Bu enstrümanların çoğu Fransız Devrimi sırasında (1789) hasar görmüş olup, 1564 yapımı küçük boy keman ve 1574 yapımı büyük boy viyola ise Oxford üniversitesindeki Ashmolean Müzesinde sergilenmektedir.¹¹



Resim 1.7: Andrea Amati, 1566 yapımı keman

¹¹ Riley, **a.g.e**, s. 12-13

Andrea Amati 'King' cello, mid-16th century



Resim 1.8: Andrea Amati 'The King Çello' 16.yy. ortaları

Amati'den kalan enstrümanlara bakıldığında dikkat çeken unsurlar; genellikle küçük boylarda kemanlar (gövdesi bombeli kenarlıkları geniş), yanlıklar ve arka bölüm Balkanlardan geldiği tahmin edilen akçaağaçtan yapılma, cilası ise koyu kırmızı, siyaha çalan ya da koyu sarı renktedir. Sesleri ise çok gür olmamak ile birlikte tatlı ve duru tondadır.¹²

16. yy müziğinin ihtiyaçları doğrultusunda (keman üst parti, alto ve tenor viyolalar armoni, viyolonsel bas partisi çalmak için), Amati tarafından yapılan viyolalar ise alto ve tenor olmak üzere ikiye ayrılır. Küçük boy kemanların ölçüsü 33-35.24 cm, büyük boy kemanların ise 35.5- 36.8 cm'e kadar değişebilmektedir. Büyük boy viyolanın ebatları ise aşağıdaki şekildedir;

¹² Nelson, a.g.e, s. 11



Boy uzunluğu; 47.0 cm

Üst gövde; 22.9 cm

Orta; 15.7 cm

Alt gövde; 27.0 cm

Üst yanlık; 3.8 cm

Alt yanlık; 4.0 cm

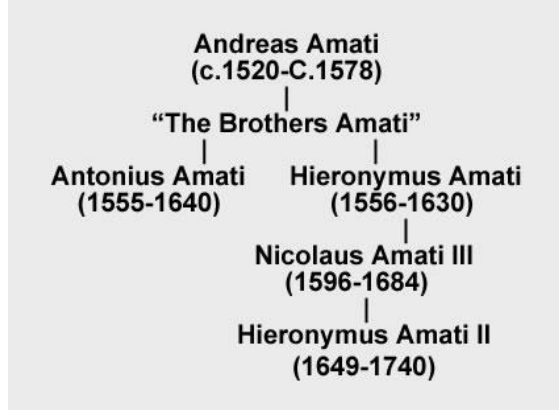
Tel uzunluğu; 40.3 cm

Resim 1.9: Amati Viola 1574 “Charles IX”

Amati’nin yapmış olduğu birçok enstrüman çalma kolaylığı sağlamak açısından boy olarak daha sonradan küçültülmüştür. Fransız saray müzisyenleri tarafından sipariş edilmemiş olan 1567 yapımı olan bir başka Amati Viola ise çok daha küçük ölçülerde yapılmıştır.

1.2.2. Amati Ailesi Tarafından Yapılmış Viyolalar

Viyolaya bugünkü formunu ve ses kapasitesini kazandıran Andrea Amati’nin başlatmış olduğu yaylı çalgı yapım geleneği 16.yy ve 17.yy’ın ilk yarısına kadar oğulları (Antonius ve Hieronymous Amati) ve torunları (Nicolo ve Girolamo) tarafından sürdürülmüştür.



Resim 1.10: Amati Aile Ağacı

Andrea Amati'nin yapımına başladığı ve oğulları (Antonius ve Hieronymous Amati) tarafından tamamlanmış olduğu düşünülen Walter Trampler tarafından çalınan 1620 yapımı Amati'nin boyutları aşağıda verilmiştir;



Resim 1.11: The Trampler Amati Viola

Orijinal olarak 47cm'den büyük olduğu düşünülen enstrüman, 1800 yılında 44.45 cm'e düşürülmüştür. Enstrümanın yanlıklarında ise 'Non AETESIN HOMINE SED VIRTUS CONSIDERAMUS' (insanı erdemleri, fiziksel özellikleri, zekası ve ahlak anlayışı ile bir bütün olarak algıla) ibaresinin bulunması ise, o günkü enstrüman yapımcılığında enstrümanlara insanca bir karakter verilmesinin ilginç bir örneğidir.¹³

¹³ Riley, a.g.e, s. 19

Viyola yapımına kendini adanmış olan Amati Kardeşler tarafından yapılan diğer viyolaların boyutları ise; iki büyük viyola (1592) yapımı 45.2 cm ve (1620) yapımı 45.09 cm'dir. (1616) yılında yapmış oldukları viyola 41.28 cm ise 17.yy ve erken 18.yy'daki viyolanın standartlarını oluşturmuştur.¹⁴ Ayrıca Anrea Amati'nin 1580 yılından önce yapmış olduğu bilinen ve Corelli tarafından çalınan kemanı diğer keman yapımcılarının enstrümanlarına tercih ettiği bilinmekte, bu da Amati'nin getirmiş olduğu keman yapım standardının ne derece üst bir noktada olduğunu ortaya koymaktadır.¹⁵



NICOLA AMATI 'ALARD' 1649

Resim 1.12: Nicolo Amati yapımı 'Alard' Keman 1649

17.yy'daki genel anlamdaki viyola üretimindeki düşüş ve enstrümanın popülerliğini sürdürememesi dolayısıyla Nicolo Amati'nin (1596-1684) ve Hieronymus Amati II. 'nin (1649-1740) yapmış olduğu enstrümanlar sınırlı sayıda kalmıştır.¹⁶

¹⁴ Riley , **a.e.**, s.21

¹⁵ Nelson, **a.g.e.**, s. 11

¹⁶ Riley , **a.e.**, s.26

1.2.3. Gasparo da Salo (1540-1609)

İlk ustasının büyük babası ve sonraları Girolamo di Viriki olduğu bilinen Gasparo da Salo¹⁷, atölyesini Brescia'nın 24 km. uzağında bulunan Garda Gölü civarında 1560 yılında açmıştır. Antonio Maria Mucchi'nin 1940 yılında Salo'nun yaşamı ve yapmış olduğu enstrümanlar üzerine olan çalışmasında, Salo'ya ait 21 keman, 15 viyola, 4 viyolonsel, 12 kontrbas, 8 viola da gamba ve 1 lut bulunmaktadır.¹⁸



Resim 1.13: Gasparo da Salo, Brescia 1562'de yapmış olduğu keman 'Ole bull'

Gasparo da Salo yapmış olduğu viyolalarda Anrea Amati'nin elde etmiş olduğu tatlı ton ve duru ses anlayışından ziyade daha güçlü ve rezonanslı bir viyola üretmek üzerine çaba harcamıştır. Yapmış olduğu viyolalarının boyut açısından

¹⁷ Bachmann, a.e., s.13

¹⁸ Riley , a.e., s.27, 29

çeşitli olmasının sebeplerinden birinin de bu olduğu düşünülmektedir. Öte yandan diğer sebep ise enstrümanların genel olarak sipariş üzerine yapılmaları ve alacak olan kişinin talepleri üzerine şekillenmelerinden ileri gelmektedir. Ayrıca Amati'den daha büyük kalıplar kullandığı bilinen Salo, güçlü ağaçlar, çift kenar süslemesi¹⁹ ve koyu renk parlak cila kullanmayı tercih etmiştir.²⁰

Salo'nun yapmış olduğu küçük boy viyolaların ölçüleri;

Boy uzunluğu; 40.7 cm

Üst gövde; 19.5 cm

Alt gövde; 24.5 cm

Üst yanlık; 3.8 cm

Alt yanlık; 4.0 cm

Salo'nun yapmış olduğu büyük boy viyolaların ölçüleri;²¹

Boy uzunluğu; 44.45 cm

Üst gövde; 21.91 cm

Alt gövde; 25.72 cm

Üst yanlık; 3.81 cm

Alt yanlık; 3.96 cm

²⁰ Nelson, **a.g.e.**, s. 11

²¹ Riley, **a.g.e.**, s.29

Gasparo da Salo'nun yapmış olduğu viyola ölçülerinin farklılıkları aşağıdaki listede görülebilir;²²

Grafik 1.1: Gasparo da Salo tarafından yapılmış farklı boyuttaki viyolalardan örnekler

<i>The Kievman Viola</i>	39.53 cm
<i>The ex-Bailly-ex-de Pasquale Viola</i>	44.45cm
<i>The Borrissovsky da Salo</i>	46 cm
<i>The Allan Harshman Gasparo da Salo Viola (1560)</i>	44.2 cm
<i>The ex-Bailly Majewski da Salo Viola</i>	43.8 cm
<i>The Nathan Gordan da Salo Viola</i>	43.6 cm
<i>The Louis Kievman da Salo Viola</i>	39.53 cm

Uluslararası üne sahip olan bilirkşi Walter Hamma'nın vermiş olduğu raporda Salo'nun enstrümanları hakkında şu ibareler yer almaktadır;

*“Salo'nun işçiliği genel anlamda özensiz ve kaba görünmesine karşın enstrümanları çok kuvvetli ve dirençlidir. Uzun “f” delikleri geniş ve dikeydir. Ön ve arka tablalar (akçaağaç)ise ağacın damarları geniş olarak görünecek şekilde kesilmiştir. Salyangoz tasarımı ise büyük ve kabadır. Kullanmış olduğu cila ise ince ve koyu olmakla beraber iyi kalitededir. Dönemin ihtiyaçlarına uygun olarak küçük ve büyük olarak iki model üzerinde çalışmıştır. Bugün birçok kişinin almak için sıraya girdiği viyolaları da bu modellerden yapılmıştır”.*²³

²² Riley, a.e., s. 34,38,41

²³ Riley, a.e., s. 32



Resim 1.14: Gasparo da Salo, 1580 yapımı Viola

Salo'nun enstrümanları genel anlamda derin tonlu ve rezonanslı oldukları için tercih edilmekte ve bu özelliklerinden ötürü oda müziği icralarında sıklıkla tercih edilmektedir.



Resim 1.15: The Louis Kievman da Salo Viola

1.2.4. Giovanni Paolo Maggini (1580-1632)

Salo'nun öğrencisi olduğu bilinen Maggini, Salo'nun Brescia'daki atölyesinden ayrıldıktan kısa süre sonra kendi modellerini üretmeye başladı. Genellikle Salo'nun kalıplarını kullanmış olmasına karşın yaptığı enstrümanların bazılarında Girolamo Amati etkisi de görülmektedir.²⁴

Huggings²⁵'e göre Maggini'nin viyola ve keman yapımına katmış oldukları aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- 1- Yanlıklardaki işlemlerin bitiminden itibaren orta bombe belirginleşir
- 2- Daha önce yapılmış olan modellere göre; yanlıklar, üst ve arka kısımlara daha yakın olarak tasarlanmıştır.
- 3- Genel olarak “f” deliklerinin alt kısımlarındaki yuvarlaklar üst kısımlarındakine göre daha küçüktür.
- 4- Diğer yapımcıların modellerine kıyasla, salyangoz $\frac{1}{4}$ ila $\frac{1}{5}$ oranında daha kıvrımlıdır.
- 5- Kenarlıklar iki tur veya tek tur olabilir ancak genellikle çift tur olarak yapılmıştır.
- 6- Tuşenin sap ile birleştiği yerde kenar süslemelerinin iç kısmı bulunmamaktadır.
- 7- Maggini etiketleri hiçbir zaman tarihlendirilmemiştir ve genellikle enstrümanın orta bölmesine doğru yerleştirilmiştir.²⁶

Maggini'nin yapmış olduğu enstrümanlar genel olarak uzun ve geniş, f delikleri ise uzuncadır. Çifte kenar süslemeleri ve enstrümanın arka tarafındaki işlemler dikkat çekmektedir. Akça ağacı yerine bazen kavak ağacı ve armut ağacı

²⁴ Nelson, **a.g.e.**, s. 18

²⁵ **Margaret L. Huggings (1848-1915):** İrlandalı bilim kadını ve gökbilimcisi. Maggini'nin enstrümanları üzerine incelemelerde bulunmuş, otoritelerce görüşleri kabul edilmiş ve “Gio: Paolo Maggini, His Life and Work” adlı kitabı yazmıştır.

²⁶ Riley, **a.g.e.**, s. 48

kullandığı söylenmektedir. Ayrıca Amati'lerin ses olanaklarına göre bu enstrümanların daha güçlü oldukları bu nedenden dolayı da konser performansı için ideal oldukları söylenir.²⁷



Resim 1.16: G.P. Maggini yapımı 1630 yapımı keman

Maggini'nin keman ve viyolalara getirmiş olduğu yeniliklerin, Andrea Guarneri ve Antonio Stradivari'ye örnek oluşturduğu düşünülmektedir. Özellikle Maggini'nin geç döneminde yaptığı enstrümanların Stradivarius'un 'Long Strad' (uzun model) olarak adlandırdığı enstrümanlara model oluşturduğu söylenmektedir.²⁸

²⁷ Nelson, a.g.e., s. 18-19

²⁸ Riley, a.g.e., s. 48



Boy uzunluğu; 42.7 cm
Üst gövde; 20.64 cm
Alt gövde; 25.08 cm
Üst kenarlıklar; 3.49 cm
Alt kenarlıklar; 3.65 cm

Resim 1.17: Paolo Maggini Viola

1.3. 1650 – 1786 Yıllarında Başlıca Yaylı Çalgı Yapım Ustaları

1650’li yıllar müzik tarihi açısından iki farklı stilin birbirinden ayrılmasını simgelemektedir; Rönesans ve Barok. 1600’lü yıllara gelindiğinde bu ayrım iyice belirginleşmiş eski müziğe *stile antico* yeni müziğe ise *stile moderno* denmiştir. İki stil arasındaki belirgin farklar ise Rönesans müziğinde hakim olan vokal gelenek ve dini sözlerin önemine karşın enstrümantal müziğin gelişimi, polifonik yazıda her partinin eşit değere sahip olmasına karşın ilk kez partiler arası hiyerarşinin ortaya çıkması, modal müzikten tonal müziğe doğru hareket edilmesi olarak özetlenebilir. Bu dönemde ilk kez enstrümanların karakterine göre yorumlayabilecekleri pasajlar yazılmaya başlanmıştır. Kemana biçilen rol Agazzari²⁹,ye göre şu şekildedir;

*“Keman partisi; lirik, karakteristik ve uzun pasajlarla donatılmış olmalı, kıvrak figürler, ekolar, tekrarlar, güçlü aksanlar, değişik yay stilleri, ve trillerle süslenmelidir.”*³⁰

²⁹ **Agostino Agazzari (1578-1640):** İtalyan besteci. Çalma stilleri üzerine yazılmış en eski kitaplardan biri olan “On Playing Upon the Thoroughbass with All Instruments and Their Use in an Ensemble” kitabın yazarıdır.

³⁰ Nelson, **a.g.e.**, s. 16

Bu dönemde kemana yüklenen rol vokal müzikteki şancının rolünü almak iken, ses aralığı bakımından viyolanın rolü de orta partileri seslendirmek, armoniye destek olmak olarak belirlenmiştir. Bu eğilim ise yaylı çalgı yapımcılarının enstrüman yapımlarında viyola sayısının neden azaldığını ve viyola repertuarının 20.yy'a dek neden çok çeşitli olmadığını açıklamaktadır.

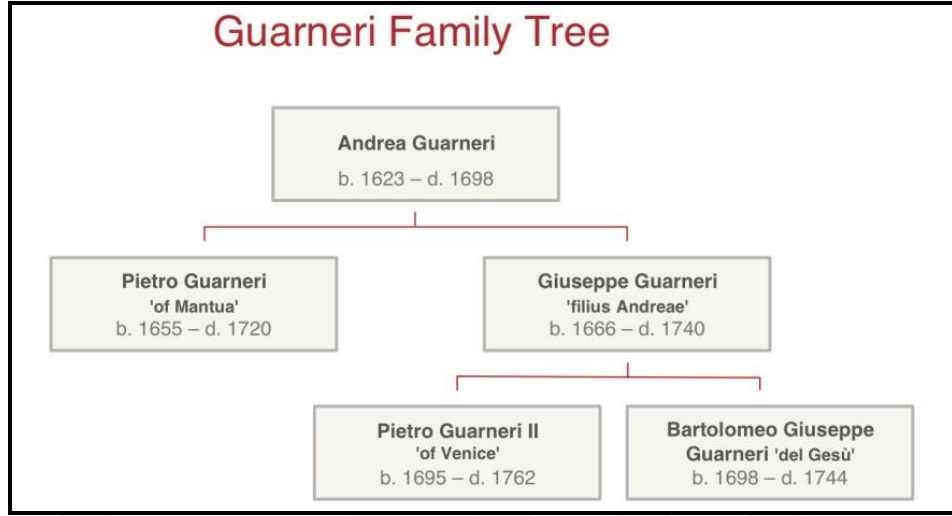
1650 yılına kadar yapılmış olan enstrümanların özellikleri ve ses kapasiteleri ise aşağıdaki şekilde özetlenebilir;³¹

- 1- Enstrümanın sapı bugünküne göre kısaydı
- 2- Teller bağırsaktan yapılmaktaydı bu yüzden de köprü üzerindeki basınç bugünküne oranla çok daha azdı
- 3- Bas balkon çok daha ince ve hafifti
- 4- Can direği çok daha kısa ve dardı.
- 5- *Viol* ailesinden gelme bir gelenek olarak bazı enstrümanlarda salyangoz yerine oyma bir baş figürü kullanılmaktaydı.
- 6- Köprü bugünkü gibi iki f deliğinin tam ortasına yerleştirilmek yerine daha çok kuyruğa yakın olarak yerleştirilmişti.

1.3.1. Andrea Guarneri (1626-1698)

Andrea Amati'nin torunu olan ve sanatını ilerleterek dünyaca takdir edilen enstrümanlar yapmış olan Nicolo Amati, yaylı çalgılar tarihinde bugüne kadar en çok ses getiren iki ismin ustası olmuştur; Andrea Guarneri ve Antonio Stradivari.

³¹ Nelson, **a.g.e.**, s. 19-20



Resim 1.18: Guarneri Aile Ağacı

Anrea Guarneri, Amati’ler gibi nesiller sürececek olan bir geleneği başlatmış, kendi oğulları da olmak üzere birçok yaylı çalgı yapım ustası yetiştirmiştir. Guarneri’nin viyola’ya getirmiş olduğu en büyük yenilik bu enstrümanın boyutlarını küçültmek olmuştur. Bugüne gelen bilinen üç viyolasının (1676, 1690 ve 1697) boyutları ise 41.3 cm’dir.

Bu viyolalardan 1697 yapımı olanı William Primrose tarafından satın alınmıştır. Primrose’un tarif ettiğine göre enstrümanın özellikleri;

“Akçaağaç olan enstrümanın arkası tek parçadır, üst ve alt yanlıklara akustik anlamda sesi geliştirmek için ek parça konulmuştur, ön tahta ise iki parça ladin ağacından yapılma olup, ağacın damarları enstrümanın ortasına doğru genişleyip dışa doğru daralmakta en dışta ise tekrar genişlemektedir. Kenarlıklar ise akçaağaçtan yapılma olup orta genişlikte damarlıdır. Salyongoz ise akçaağaçtan yapılmaz. Enstrümanın cilası ise altın sarısı- portakal rengidir.”³²

³² Riley, a.g.e., s. 54



Boy uzunluğu; 41.3 cm

Üst gövde; 19.3 cm

Orta gövde; 13.4

Alt gövde; 24.5 cm

Resim 1.19: The Primrose Guarneri Viola, 1697

1.3.2. Antonio Stradivari (1644-1737)

1667-1670 yılları arasında Nicolo Amati'nin atölyesinden çalışmış olan Stradivarius, kendi atölyesini yaklaşık aynı zamanlarda başlatmış ve ilk kemanlarını 1670 yılında yapmıştır. Araştırmacı ve mükemmeliyetçi bir kişilik olduğu düşünülen Stradivarius'un, Amati kemanlarında eksik olduğunu düşündüğü özellikleri tamamlamak için 30 yıl süre uğraştığı bilinmektedir.

Stradivarius'un yaylı çalgı yapım sanatı üç dönemde incelenebilir;³³

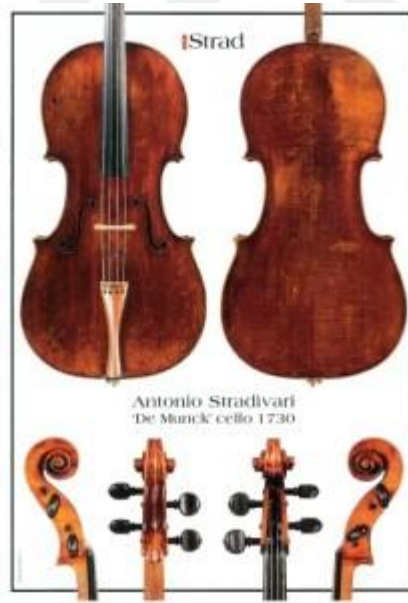
1. Dönem (1668-1686); en iyi ağacı seçmek üzerine yoğunlaşmıştır.
2. Dönem (1686-1694); keman boyutlarını genişletmek ve gövdeyi daha düz yapmak üzerine çalışmıştır.
3. Dönem 1695'te başlamış 1714'te doruk noktasına ulaşmıştır. Bu dönemde yapmış olduğu enstrümanların cilası özellikle ilgi çekmektedir. İlk olarak altın sarısı uygulayıp üzerini hafifçe kırmızı ile kaplamış ve kuruyan cila kahverengini almıştır. Bu cila o kadar incedir ki parmakla dokunulduğunda parmağın izi kaldığı söylenmektedir.

³³ Bachmann , a.g.e., s. 42



Resim 1.20 Solda Stradivarius 1716 yapımı 'Messiah' keman, sağda 1727 yapımı 'Benvenuto' keman

93 yaşına kadar yaşamış olan Stradivari'un verimli çalışma hayatı boyunca yaklaşık bin enstrüman yaptığı düşünülmektedir. Bugüne kadar ise yaklaşık 100 tanesi gelebilmiştir. Yapmış olduğu enstrümanlar bugün bile taklit edilmekte ve onun başarısına ulaşmak için araştırmalar yapılmaktadır.



Resim 1.21: Stradivarius Çello 'De Munck' 1730 yapımı

Bugüne kadar gelebilmiş olan Stradivarius viyolalar ise kronolojik sıra ile aşağıda verilmiştir.³⁴

³⁴ Riley, a.g.e., s. 60-61

Grafik 1.2: Günümüze Gelen Stradivari Viyolaların Kronolojik Listesi

1672	<i>Mahler, küçük Amati model viyola</i>	41.12 cm
1687	<i>King James II Monza</i>	
1690	<i>Medici – Tuscan, “Contralto”</i>	40.64 cm.
1690	<i>Medici – Tuscan, “Tenore”</i>	47.8 cm
1695	<i>Hill & Sons (probably lost)</i>	
1696	<i>Achinto, Adam</i>	
1696	<i>Spanish Court, küçük model süslemeli (ornamented inlay) viyola</i>	
1696	<i>Spanish Court, büyük model süslemeli viyola (ornamented inlay)</i>	Yaklaşık olarak <i>Tuscan Tenore</i> boyundadır.
1696	<i>Camposelice, Vormbaum</i>	
1700	<i>Corsby, Nichols</i>	
1701	<i>Macdonald, (en ünlü Stradivarious viyola)</i>	41.12 cm
1710	<i>De Boulogne, A. Bruni</i>	
1715	<i>Castelbarco, Cooper</i>	
1715	<i>Russian Government</i>	
1721	<i>Carli, Paganini</i>	
1723	<i>Gillott, de Janze, Paganini</i>	
1727	<i>Cassavatti, Durand</i>	
1731	<i>Paganini, Vuillaume, Joachim (“Harold en Italie” eserine ilham veren viyola)</i>	
1734	<i>Gibson, St. Senoch</i>	
1685	Savoy Dükü tarafından kraliyet orkestrası için sipariş edilen iki viyola	
1690	Floransa’daki Medici ailesi tarafından sipariş edilen bir küçük ve bir büyük boyutta iki viyola	
1707	İspanyol Kraliyet orkestrası tarafından sipariş edilen bir küçük ve bir büyük boyutta iki viyola	

1.3.3. Giovanni Battista Guadagnini (1711-1786)

Babası Lorenzo Guadagnini gibi Stradivarius'un öğrencisi olan Giovanni Battista Guadagnini, enstrümanlarında Stradivarius'u model almıştır. Onun gibi altın sarısı cila ve düz gövdeyi kullanmıştır. 1781 yılında yapmış olduğu viyola *the-ex-Villa Zaslav J.B. Guadagnini Viola* olarak anılmaktadır. Enstrümanın özellikleri aşağıdaki gibi anlatılmıştır;

“Arka kısım 2 parça, yanlıklar ve gövdeden kısmen küçültülmüş, salyangoz sade yapım, damarlar genellikle eşit aralıklı ancak yer yer geniş, kırmızı-kahve tonlarında yumuşak cila kullanılmıştır. Yapımcının Turin döneminde yaptığı enstrümanlara örnektir. Modern dönemde yapılmış olan sap 1889'da Stephano Scarampella tarafından yapılmıştır. Enstrümanın tonu otoritelerce onaylanmıştır.”³⁵



Boy uzunluğu; 40.16 cm
Üst gövde; 18.42 cm
Orta gövde; 13.34 cm
Alt gövde; 23.18 cm
Üst kenarlıklar; 3.49 cm
Alt kenarlıklar; 3.65 cm
Tel uzunluğu; 36.83 cm

Resim 1.22: The-ex-Villa Zaslav J.B. Guadagnini Viola 1781

Guadagnini'nin yapmış olduğu viyolalar Andrea Guarneri'ninkilere göre 1.27 cm daha küçüktürler. Zaslav'ın teorisine göre viyolanın sonoritesi büyüklüğünden ziyade seçilen ağaç, tasarım, cila ve diğer tüm ufak detayların bir toplamı ile alakalıdır. Bu teorinin kanıtı Guadagnini'nin enstrümanlarında görülmektedir.³⁶

³⁵ Riley, a.e., s. 66

³⁶ Riley, a.e., s. 68



Resim 1.23: G.B. Guadagnini 1776 yapımı keman

1.4. 18 ve 19. yy'da Keman ve Viyola Üzerindeki Değişimler

1.4.1. Köprü

Kremonalı keman- viyola yapım ustaları tarafından tasarlanmış köprüler şekilleri, süslemeleri ve boyları açısından farklılık göstermektedir. Bu tasarımların enstrümanın ses kapasitesi ve enstrümanın tonuna etkisi olduğu ise uzun çalışmalar sonucu kanıtlanmıştır. Bugün uluslararası olarak kabul görmüş köprü standartları ise Stradivarioustan tarafından bulunmuştur.³⁷ Bizim için önem teşkileden konu ise köprünün yapıldığı materyal (orta derecede sertlikte olan kuşgözü akçaağaç) ve keman üzerindeki konumunun sese olan etkisidir. 1650 yılından sonraki yapımcılarında keşfetmiş olduğu üzere köprüyü iki “f” deliğinin tam ortasına yerleştirilmek ses kapasitesini ve çalgının tansiyonunu arttırmaktadır. Ayrıca köprü üzerinde tellerin oturduğu yerin köprünün ayaklarından yarım ölçü kadar kalın olmasının ise çalgının tonuna olumlu etki ettiği görülmektedir.

³⁷ Bachmann, a.g.e., Chapter VII, s. 138



Resim 1.24: Modern ve eski köprü dizaynları

1.4.2. Teller

Yaylı çalgılar üzerinde bugüne kadar kullanılmış olduğu bilinen teller, bağırsak, ipek ve kaplama tellerdir. Genel olarak 18. yy'a kadar bağırsak teller tercih edilmiş olup daha sonraları bu tellerin müzikal anlamda gelişen ihtiyaçlara cevap verememesinden ötürü 18. yy'ın başlarında kemanda sol, viyolada ise do telleri için bakır yada gümüş sargılı bağırsak teller kullanılmıştır.³⁸ 19. yy'ın ortalarında bağırsak tellerden vazgeçmek istemeyen ancak yeni yazılan müziklere cevap verebilecek nitelikte teller aranmıştır ve bu bağlamda sentetik teller ortaya çıkmıştır. 19. yy'ın sonlarına doğru ise çelik mi telleri popülerite kazanmıştır. Günümüzde ise icracıların tercihlerine ve performansın gereklerine göre bağırsak, çelik, metal ve krom kaplama teller sıklıkla tercih edilmektedir.

³⁸ Burcu Yazıcı, **Lionel Tertis Ekseninde Viyolanın Tarihçesi**, Liya Kitap, Ankara, 2014, s. 27



Resim 1.25: Çeşitli markalar ve malzemelerden tel örnekleri

1.4.3. Çenelik

1820 yılında Alman keman virtüözü ve besteci Ludwig Spohr (1784-1859) tarafından sol ele esneklik kazandırmak, kemanın tutuşunda ergonomik bir pozisyon bulmak ve yay'ın ses kapasitesine destek olabilmek üzere bulunmuştur. Bazı keman virtüözleri tarafından şiddetle karşı çıkmış olsa da Pierre Baillot ve Giovanni Battista Viotti³⁹ gibi ünlü keman virtüözleri tarafından tercih edilmiş olması kullanımını hızla arttırmıştır. Pek çok tasarımı bulunan çeneliklerden bugün en çok tercih edilenleri Guarneri ve Flesch modelidir.⁴⁰

³⁹ Pierre Baillot (1771-1842) Fransız besteci ve kemancı, Giovanni Battista Viotti (1755-1824) İtalyan besteci ve keman virtüözü

⁴⁰ Yazıcı, a.g.e., s. 28



Resim 1.26: Soldan sağa doğru 1. Sıra Guarneri, Dresden, Kaufman, Teka, 2. Sıra Flesch Old, Holywood, Stuber, Flesch New, 3. Sıra Hill, Schmidt, Morawetz

1.4.4. Yastık

Keman ve omuz arasındaki boşluğu doldurmak, boyundaki kasılmaları önlemek ve sol kolun hareket kabiliyetini arttırmak gibi faydaları olduğu bilinen yastığın kullanımı kemancı Baillot tarafından önerilmiştir. Baillot'un 1835 yılında özellikle çocuk ve kadın çalgıcıların keman ve viyola çalımında yastığı önermesinin ardından bu uygulama birçok kişi tarafından da denenmiş ve bugüne kadar gelmiştir.⁴¹



Resim 1.27: Kun model yastık ön ve arka görünüm

⁴¹ Yazıcı, a.e., s. 31



Resim 1.28: Wolf Model yastık ön ve arka görünüm



Resim 1.29: Bon Musica yastık



Resim 1.30: Viva La Musica Model yastık

1.4.5. Tuşe

1650'lere kadar boyları bugünkünden 2.5 inch (2,54 cm.) kısa olduğu bilinen enstrümanın sapı, zaman içinde çalgı müziğinin gelişimi, kemanın rolünün değişmesi ve üst register⁴²'lara ihtiyaç duyulması üzerine 1800 yılları civarında uzatıldı ve enstrüman bugünkü konser performansını karşılayabilecek kapasiteye ulaştırıldı.⁴³

1.5. Arşenin Tarihsel Süreçteki Gelişimi

Viyolanın tarihsel süreçteki gelişimi 1600'lü yılların öncesine dayanmasına ve 17.yy boyunca bugün bilinen lüthiyeler tarafından geliştirilmeye devam etmesine karşın, arşenin gelişimi yazılan müziklerdeki teknik zorluklara bağlı bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır.⁴⁴

⁴² **Register:** Bir sesin yüksekliğini veya aralığını belirtmek için kullanılan terim.

⁴³ Nelson , **a.g.e.**, s.19

⁴⁴ Riley, **a.g.e.**, s. 157

Arşenin gelişimi aşağıdaki şekilde gösterilebilir;

- 1- Yayın uzunluğu; 1600-1800 yılları arasında keman yaylarının boyutunu 38.1 cm'den 64.77 cm'e kadar uzadığı görülmektedir. ⁴⁵ Bilinen bugünkü yay uzunluğu ise 73 cm. civarındadır. ⁴⁶
- 2- Kıl sayısındaki artış; Eski yaylardaki kıl sayısı 80 ila 100 arasında değişmekte iken modern yaylarda bu sayı 150 ila 200'ü bulabilmektedir.
- 3- Yay'ın kavisinin azaltılması; Eski yaylarda hakim olan dışbükeylik ise modern yay'ın tahtası uzadıkça düzleştirilmiş böylelikle daha güçlü bir ses çıkartma olasılığı doğmuştur.
- 4- Yay'ın tahtasının şekli; Tercihe göre yuvarlak veya sekizgen olabilmektedir. ⁴⁷
- 5- Yay yapımı için kullanılan ağaçlar; *iron wood*⁴⁸ ve *pernambuco*⁴⁹'dur. Elastikliği ve dayanıklılığı açısından *Pernambuco* bu ağaçlar arasında favori olanıdır. *Iron wood* ise daha ağır olduğu için çello yayı yapımında tercih edilmektedir ancak zaman içinde eğrilebildiği görülmüştür. Yay'ların topukları ise genellikle abanoz ağacı ve nadirde olsa fildişinden yapılmıştır. ⁵⁰
- 6- Yay'ın topuğuna kılları gevşetmek ve germek üzere vida eklenilmiştir. ⁵¹

⁴⁵ Nelson , **a.e.**, s. 20

⁴⁶ Bachmann, **a.g.e.**, s. 122

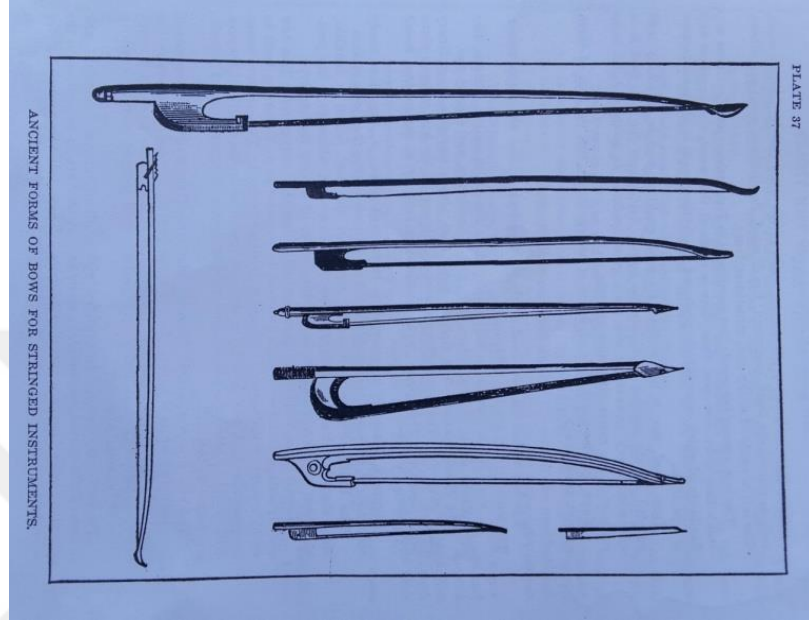
⁴⁷ Nelson, **a.g.e.**, s.20

⁴⁸ Ironwood: Kanada'da yetisen 12 metreye kadar uzayabilen dayanikli ve yogun kutleli agaclardandır. Bir diger ismi ise *Ostrya virginiana*'dir.

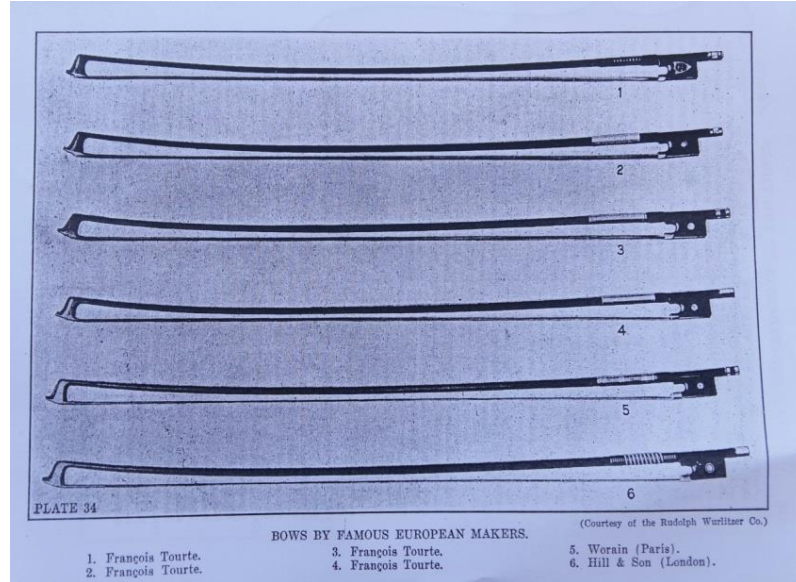
⁴⁹ *Pernambuco*: Koyu kirmizi renkte bazen mora calan yogun kutleli dolap veya etajer yapiminda kullanim saglam Brezilya kokenli tropik bir agactir. Bazi kaynaklarda *Brazilwood* olarak da rastlamak mumkundur.

⁵⁰ Bachmann, **a.g.e.**, s. 124

⁵¹ Nelson, **a.g.e.**, s. 20



Resim 1.31: 1650 yıllarında kullanılan yaylar



Resim 1.32: 1750 sonrası kullanılan yaylar

Yukarıda bahsedilmiş olan gelişimlerin ortaya çıkmasındaki sebepler ise şu şekilde sıralanabilir;

- 1- 17.yy'daki dans müziğinin hızlı karakterine uygun icra için olan yaylar kısa ve hafifken, yeni müzikten beklenen ifadeli anlatımı (uzun notaların tutulduğu ve bağ içine birçok nota sığdırılması) gerçekleştirecek olan yaylarda uzunluk ve direnci arttırmak üzerine odaklanılmıştır.⁵²
- 2- 18. Yy sonlarına doğru *staccato*⁵³ ve *spiccato*⁵⁴ tekniklerinin kullanımının artmasıyla yay yapımcıları daha dayanıklı bir ağaç kullanımı arayışına girmişlerdir.⁵⁵
- 3- 17. Yy boyunca Fransız kemancıları yayın kılını başparmakları ile sıkıca tutup dans müzikleri çalmayı tercih ederken, İtalyanlar ise yay tutuşlarındaki zerafet ve az baskı ile *portato*⁵⁶ ve *tremolo*⁵⁷ gibi teknikler üzerinde ustalaşmaktaydılar.⁵⁸

Yay'ın yeni beklentiler doğrultusunda gelişimini sağlayan isim ise François Xavier Tourte (1750-1835)'dur.

⁵² Nelson, a.e., s.20

⁵³ **Staccato:** Notaları birbirinden ayrı seslendirme. Seslerin kesintili biçimde dökülüşü. (Say, Müzik sözlüğü 491) Notaları birbirinden kopuk, sıçratmalı çalış. (Say 585)

⁵⁴ **Spiccato:** Notaları birbirinden kopuk şekilde seslendirme. Özellikle yay tekniğinde önem kazanır. Çabuk ama hafif şekilde sıçratarak. Virtüöz staccatosu. (Say, Müzik sözlüğü 490)

⁵⁵ Riley, a.g.e., Chapter VIII Viola Bows, s. 157

⁵⁶ **Portato:** Yay tekniğinde bir seslendirme biçimi: Yay teller üzerinden kaldırmaksızın notaları belirgin şekilde seslendirme. (Say, Müzik sözlüğü 435)

⁵⁷ **Tremolo:** Çoğunlukla orkestra müziğinde efektif amaçla kullanılan ve yayı hızlıca titreterek uygulanan bir tekniktir. (Say, Müzik sözlüğü 586)

⁵⁸ Nelson, a.g.e., s. 22

1.5.1. 17. Yüzyılda başlıca arşe yapımcıları: François Xavier Tourte (1750-1835)

Yay yapımının Stradivarius'u olarak bilinen Tourte, babası ve kardeşinin yay yapım atölyesinde çalışmadan önce sekiz yıl boyunca saat yapmıştır. Saat yapıcılığından öğrenmiş olduğu ince işçilik ve sabır gibi deneyimleri yay yapımına aktarmış olan Tourte, önceleri eski şeker fiçılarının tahtaları üzerinde yay yapım çalışmalarında bulunmuş, daha sonraları ise yay yapımında ağaç seçiminin önemini kavramış ve *Pernambuco* 'da karar kılmıştır. 1775 ile 1780 yıllarında altın dönemini yaşamış olan Tourte, yaptığı yayları hiçbir zaman cilalamamış sadece yağ ve ponza tozu ile ovalamıştır. 77 yaşına kadar yay yapmaya devam etmiştir.⁵⁹

Tourte'un yay yapımına getirmiş olduğu en önemli yenilikler ise;

- 1- Keman yay'ının uzunluğu 73.9 cm ila 74.9 cm olarak yapmış
- 2- Yay'ın silindirik yapıda olan tahtasının en kalın olduğu nokta ile en ince olduğu nokta arasında on kademe belirlemiş olup, her bir kademe birbirine oranlı olarak incelmekte veya kalınlaşmaktadır.⁶⁰

New York'lu yay yapımcısı ve bilirkişisi William Salchow'a göre, Tourte'unda belirtmiş olduğu gibi viyola yay'ı için belirli bir boy standardı konulmamıştır. Ancak keman yaylarına göre 10 gram daha ağır (64 ila 74 gram) oldukları ve %10 oranında daha fazla kıl takılması gerektiği öngörülmüştür.⁶¹

1815 yapımı Tourte Viola yay'ının özellikleri;

Tahta uzunluğu; 72.8 cm, bazı viyola yayları ise 1.3 cm daha kısa olabilmektedir. Yay'ın baş kısmı biraz daha diktir 26 mm. Yay'ın topuk kısmı ile topuktaki kıl arasındaki mesafe 20.5 mm. (genellik ile standart 19.5 mm'dir). Yay'ın ağırlığı ise 69 gram'dır.

⁵⁹ Bachmann, **a.g.e.**, s. 116

⁶⁰ Bachmann, **An Encyclopedia of the violin**, sayfa 116

⁶¹ Riley, **History of Viola**, sayfa 158



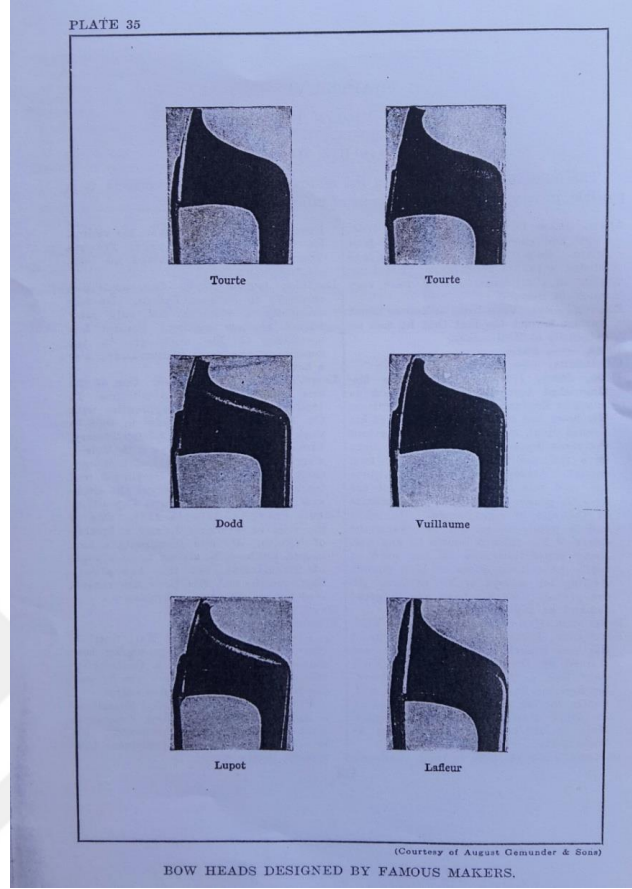
Resim 1.33: François Tourte yay

1.5.2. 1750- 1870 Arası Başlıca Arşe Yapımcıları⁶²

Grafik 1.3: 1750-1970 arası başlıca arşe yapımcıları

1795-1864	Jean Dominique Adam	Fransız / babası Jean Adam'ın öğrencisi
1752-1839	John Dodd	İngiliz / Tourte kadar üne kavuşmuş ünlü yay yapımcısı
1800-1864	Joseph Fonclauze	Fransız / Dominique Pecate, Lupot, Tourte ve Viullaumje'nin atölyelerinde çalışmış yay yapımcısı
1760-1832	Jacques Lafleur	Fransız / Babası Jacques Lafleur'un atölyesinde çalışmış
Jacques Lafleur'un oğlu	Jacques Lafleur	Fransız / Jacques Lafleur'un öğrencisi
1774-1837	François Lupot	Fransız
1774-1842	Georges Louis Panormo	İtalyan / John Dodd'un takipçisi olarak gösterilmiştir
1810-1874	Dominique Pecate	Fransız/ J.B. Villaume'un öğrencisi
1857	Herman Richard Pfretzchner	J.B. Villaume'un öğrencisi
1785-1849	George Frederick Schwartz	Bernard Schwartz'ın öğrencisi
1747-1835	François Tourte	Fransız, günümüzde bilinen en ünlü yay yapımcısı
1833- 1835	François Nicolas Voirin	Fransız / Viullaume'nin öğrencisi "Modern Tourte" olarak biliniyor.

⁶² Bachmann, a.g.e, Chapter VI, s.114,116



Resim 1.34: Başlıca yay yapımcılarına göre çeşitli uç tasarımları

1.6. Keman-Viyola Virtüözleri ve bağlı oldukları ekoller

Tarihsel süreç boyunca yapılmış olan viyolaların boyut ve işlev açısından farklılık göstermeleri sebebiyle bu çalgı kemana oranla gelişimini daha geç tamamlamıştır. Keman için ise standartlara daha net bir şekilde ulaşılması ve çalgının rolünün viyolaya oranla daha belirgin olması ise icracıları ve bestecileri yönlendirmiş, çeşitli keman ekollerinin oluşmasına sebep olmuştur. Aşağıdaki tablolarda başlıca keman ve viyola ekollerini geliştiren yorumcular ve doğdukları ülkeler listelenmiştir.

Grafik 1.4: Başlıca Keman Ekollerini oluşturan virtüözler⁶³

Arcangelo Corelli (İtalyan)	1653-1713
Gaetano Pugnani (İtalyan)	1727-1803
Giuseppe Tartini (İtalyan)	1692-1770
Jean- Baptiste Viotti (İtalyan)	1753-1824
Pierre Rode (Fransız)	1774-1830
Rodolphe Kreutzer (Alman)	1766-1831
Louis Massart (Belçika)	1811-1892
Joseph Böhm (Avusturya)	1795-1867
Pierre Baillot (Fransız)	1741-1842
Nicolo Paganini (İtalyan)	1784-1848
François Habeneck (Fransız)	1781-1849
Charles Dancla (Fransız)	1818-1907
Delphin Alard (Fransız)	1815-1888
Charles de Beriot (Belçika)	1802-1870
Joseph Joachim (Macar)	1831-1907
Hubert Leonard (Belçika)	1819-1890
Ludwig Spohr (Alman)	1784-1859
Henri Wieniawski (Polonya)	1835-1880
Ferdinand David (Alman)	1810-1873
Henri Vieuxtemps (Belçika)	1820-1881

⁶³ Bachmann, a.g.e., s. 159

Grafik 1.5: Başlıca viyola ekollerini oluşturan virtüözler⁶⁴

Alessandro Rolla (İtalyan)	1757- 1841
Antonio Bartolomeo Bruni (İtalyan)	1751-1821
Hermann Ritter (Alman)	1849-1926
Leo Van Hout (Belçika)	1864-1945
Lionel Tertis (İngiliz)	1876-1975
Maurice Vieux (Fransız)	1884-1951
Vladimir Bakaleinikov (Rus)	1885-1953
Rebecca Clark (İngiliz)	1886-1979
Paul Hindemith (Alman)	1895-1963
Vadim Borissowsky (Rus)	1900-1972
Lilian Fuchs (Amerika)	1901-1995
William Walton (İngiliz)	1902-1983
William Primrose (İskoç)	1904-1982
Oedoen Partos (İsrail)	1907-1977
Watson Forbes (İskoç)	1909-1997
Necdet Remzi Atak (Türk)	1911-1972
Karen Tuttle (Amerika)	1920-2010
Emanuel Vardi (İsrail)	1915-2011
Ruşen Güneş (Türk)	1940-2020
Nobuko Imai (Japon)	1943-
Pinchas Zukerman (İsrail)	1948-
Kim Kaskashian (Ermenistan)	1952-
Yuri Bashmet (Rus)	1953-
Tabea Zimmermann (Alman)	1966-

⁶⁴ Günsu Özkarar, **Tarihsel Süreçte Gelişen Viyola Ekolleri**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEME GENEL BAKIŞ

2.1. Romantik dönemi hazırlayan etkenler

Romantizm akımını hazırlayan bir dizi önemli tarihsel sürecin başında 1789 Fransız Devrimi gelir. Tarihin akışını değiştiren bu olayın ideolojisi ise hayatın her alanında olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Feodal toplumlardan modern devlet yapısına, toplumdaki sınıf ayrımlarından “vatandaş” statüsüne geçilmesine, cumhuriyet ve demokrasi fikirlerinin yaygınlaşmasına öncülük eden süreç ile birlikte yeni bir çağ’a giriş yapılmıştır.

Yeniçağın başlangıcı ile birlikte müzik de saraylarda gerçekleşen bir aktivite olmaktan çıkıp halka ulaşmıştır. Besteciler de bu akıma uyarak halk için konserler yapmışlardır. 1795 yılına gelindiğinde Viyanada’ki Burgtheater’da Beethoven’ın ilk halka açık konserini buna örnek olarak verebiliriz.⁶⁵

18.yy’da ortaya çıkan Aydınlanma hareketinin (akılcılık, rasyonalizm) devamı olan Fransız İhtilali ve buna bağlı olarak yaşanan dönemin müzik tarihindeki karşılığı Viyana okulunun da son bestecisi olarak bilinen Beethoven’dır. Beethoven tarihin akışını değiştiren birçok edebiyatçı, felsefeci ve şair ile aynı dönemde yaşamıştır: edebiyatçı Gotthold Ephraim Lessing (1720-1871), filozof Immanuel Kant (1724-1804), Johann Gottlieb Fichte (1726-1814), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), Arthur Schopenhauer (1788-1860), şair Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805), Friedrich Hölderlin (1797-1843).⁶⁶

Beethoven’ın müziğini ve ideallerini şekillendiren iki büyük etken yaşadığı dönem ve yaşadığı şehirlerdeki hayat tarzı olmuştur. Bonn’da doğan besteci gençlik

⁶⁵ Ahmet Say, Müzik tarihi, **Müzik ansiklopedisi Yayınları**, 5. Basım, Ankara,2003, sayfa 315

⁶⁶ Say, **a.g.e.**, s.317

yıllarını bu şehirde geçirmiş, 1789 yılında Bonn Üniversitesine girmiştir. Dönemin ilerici düşüncelerini geliştiren ve destekleyen bu ortamda bulunma şansını elde eden besteci, Schenider'in edebiyat derslerini izlemiştir.⁶⁷ Fransız ihtilalinin de etkisiyle demokrasi ve özgürlük kavramlarına ilgisi artan besteci, 1792 yılında Viyana'ya taşınmış bu şehrin atmosferi (orta sınıfın egemen olduğu, sanatta özgürlüğü ve eski kurumların ortadan kaldırılması gerekliliğini savunan) ile de demokrasi, eşitlik ve özgürlüğü tamamen benimsemiş ve hayat felsefesi haline getirmiştir.⁶⁸

Beethoven'a baktığımızda önceki dönemlere kıyasla sadece besteci olarak değil entelektüel olarak da geliştirmiş idealist bir kişilik görürüz. Bütün bu özellikleri ile Beethoven kendisinden sonra gelecek olan Romantizm akımının besteci figürüne ışık tutmuş edebiyat ve müzik ilişkisinin sinyalinini vermiştir.

Müzikal açıdan ise Klasik ve Romantik dönemler arasında bir köprü işlevi gördüğü düşünülen besteci genellikle “sadelik ve gereklilik” kavramları üzerinde durmuştur.⁶⁹ Duyguları anlatırken bile bu üsluptan vazgeçmemiş olan besteci müziğin özünün sadelik ve salt olandan kaynaklandığını vurgulamıştır. Beethoven'ı Haydn ve Mozart'dan ayıran ve romantik dönemin müziğine alt yapı hazırlayan en belirgin yönü ise temayı kullanım biçimi ve ona yüklediği görevden gelmektedir. “Tema” Sonat Allegrosu formunda görmüş olmaya alıştığımız bir müzik cümlesi olmaktan çıkmış bir “düşünce”, bir “kimlik” olarak değerlendirilmiştir.⁷⁰ Daha sonraları müzik tarihinde bu fikri Berlioz “idee fixe”⁷¹ ve Wagner “leitmotif”⁷² olarak benimseyip eserlerinde kullanmışlardır.

⁶⁷ Say, a.g.e., s.315

⁶⁸ Say, a.g.e., s.317

⁶⁹ Say, a.g.e., s.319

⁷⁰ Say, a.g.e., s.320

⁷¹ **İdee Fixe (fixed idea):** Takıntılı, saplantılı fikir. Müzikte bir motifin veya temanın ısrarla tekrar edilmesi, bir karakteri veya durumu hatırlatması olarak bilinir. Berlioz'un Fantastik Senfonisi'nde örneklerine rastlanılır. (Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul, Nisan 2000, sayfa 128)

⁷² **Leitmotif:** Richard Wagner'in operalarında çokça kullanmış olduğu bir objeye, bir olaya veya bir kişiye gönderme yapmak için kullandığı küçük temalara verilen ad. Pamir, a.g.e., s. 172

Viyana klasiklerinin son bestecisi olan Beethoven'ın müzik tarihindeki yeri ve önemini daha iyi anlayabilmek açısından müziğe getirmiş olduğu yeniliklere göz atabiliriz.

- 1- Alışlagelmiş dört ölçüden oluşan ezgi kalıbını değişime uğratarak ezginin müziği en iyi şekilde ifade edebilmesi prensibini amaçlamıştır.
- 2- Akor kurulumlarına, bağlantılarına verdiği önem ile müziğe yön kazandırmış, polifonik (yatay çokseslilik) ve homofonik (dikey çokseslilik) müzikleri kaynaştırmıştır.
- 3- O zamana kadar kullanılan ses sınırlarını genişleterek, tiz ve bas seslerden yararlanmıştır.
- 4- Disonansları (uyumsuz sesleri) da müziksel ifadeyi yoğunlaştırmak amaçlı kullanmıştır.
- 5- Müziğin ifade biçiminin formları şekillendirmesi gerektiği esasına dayanarak süregelen formları değişime uğratmış, geliştirmiştir.⁷³

2.2. Erken Romantizm (1800-1830) Weber – Schubert – Mendelssohn – Schumann

Romantik dönemin felsefesi klasik dönemin aksine “ben” kavramını her şeyin üstünde tutar. Nesnellikten çok öznelliğe yer verilen dönemde, “ben ve “duygularım” kavramları üzerinde durulmuştur. Opera sanatında masalsı ve fantastik öğelere yer verilmesi, düşlere yönelim gibi birçok öğe romantik dönemin eserlerinde kendini gösterir. Edebiyat alanında Wackenroder, Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşler romantik dönemin ilk temsilcileri olarak ortaya çıkar. Felsefe alanında ise devrim niteliğinde bir yer tutan Schelling'in (1775-1854) yazmış olduğu “Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üzerine” dönemi en iyi özetleyen kaynak olarak değerlendirilebilir. Klasik dönemdeki uyum, sadelik, denge kavramlarına ve 18.yy Aydınlanma akımının akılcılık felsefesine karşılık olarak düşsellik, drama ve öznelilik kavramları

⁷³ Say, **a.g.e.**, s.320 (E.Ö, Fırat, a.g.y. sayfa 279)

ön plana çıkmıştır. Bunun yanı sıra klasik müzikte sıkça görülen evrensele yönelme yerini ulusalcılığa geçişe bırakmıştır.

Romantik dönemin müzik tarihindeki ilk eserlerine örnek teşkil eden eserler arasında E.T.A. Hoffman'ın masalsı operası Undine (1816) ve Weber'in Freischütz'ü (1821) olarak gösterilebilir. Carl Maria von Weber gerek müzik dili gerekse ideolojisi dolayısıyla viyana klasiklerinden ayrılır. Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından benimsenmiş olan evrensel doğrulara hizmet eden ve düşünsel yanı ağırlıkta olan müzik yerine daha naif, çocuksu ve hayalperest bir anlayış sergilemiştir.⁷⁴ Opera alanında vermiş olduğu eserleri ile tanınmış olan Weber, Alman halk müziğine dayanan şarkılar ve yalnız erkek korusu için yazmış olduğu vatan şarkıları gibi eserleri ile de evrensel olmaktan ziyade ulusalcılık akımını ön planda tutmuştur.⁷⁵ Operalarındaki ezgilerde ani duygu geçişlerini (sakinlikten korkuya, mutluluktan sıkıntıya) yazmış olduğu melodilerde başarıyla uygulayan besteci müzikte dram öğesinin örneklerini vermiştir. Romantik dönem müziğinin en önemli müzikal unsurlarından biri olan melodi öğesini Cantabile (şarkılama) tekniğine olan hakimliği ile başarıyla uygulamıştır.⁷⁶

Romantik dönemin bir başka özelliği ise müzik formlarındaki çeşitliliştir. Bir tarafta senfonik şiir gibi devasa ve bütünsel örgü içerisinde yazılmış eserler baş gösterirken diğer yanda kısa parçalar ön plana çıkmıştır. Avusturyalı besteci Franz Schubert'de (1797-1828) yazmış olduğu *marş, dans, vals, impromptu, fantasia* tarzındaki piyano parçaları ile bu geleneğe uymuştur.⁷⁷ Yazmış olduğu piyano sonatları ise daha çok viyana klasiklerinin üslubundadır.

Schubert'in müzik tarihindeki önemi ise öncüsü olduğu Lied geleneğinden gelmektedir. Söz-müzik ilişkisini benimsemiş olan Schubert liedlerinde Goethe, Schiller, Mayrhofer, Grillparzer, Platen, Macherson, Petrarca, Shakespeare, Byron,

⁷⁴ Say, **a.g.e.**, s.329 (İlhan Mimaroglu a.g.y. sayfa 86)

⁷⁵ Say, **a.g.e.**, s.329-330 (Sachs, a.g.y. sayfa 208)

⁷⁶ Say, **a.g.e.**, s.329-330 (Sachs, a.g.y. sayfa 208)

⁷⁷ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 185

Lübeck, Scott, Müller ve Heine gibi dönemin ünlü şairlerinin şiirlerini eserlerinde kullanmıştır. Yaşamı boyunca 600'ü aşkın lied yazmış olan besteci, şiirin ve müziğin ritmini yakalamayı hedeflemiş, söz ve şarkıyı birbiri içerisinde harmanlamış, şiirlerin betimsel anlamlarını da müziğinde ifade etmeyi amaçlamıştır.⁷⁸ Schubert'in öncüsü olduğu gelenek Schumann, Brahms ve Hugo Wolf (1860-1903) tarafından devam ettirilmiş, besteciler çağdaşlarının şiirleri üzerine müzik yazmaya devam etmişlerdir. Wolfgang von Goethe (1749-1832), Heinrich Heine (1764-1821) ve Johann Michael Rückert'in (1788-1866) eserleri ise en sık kullanılan şiirler olarak literatüre geçmiştir.⁷⁹

Erken romantik dönemin bir diğer bestecisi ise Felix Mendelssohn'dur (1809-1847). Beethoven gibi klasik ve romantik dönemler arasında köprü işlevi görmüş olan besteci, varlıklı bir aileden gelmiş, iyi bir eğitime sahip olma şansını yakalamıştır. Kendinden önce gelen dönemlerin kültürlerine ve geleneklerine uygun olarak donanım kazanan besteci, genel kültür derslerini romancı Paul Heyse'nin babasından, kompozisyonu Zelter'den, piyanoyu Ludwig Bergen'den, kemanı ise Henning'den öğrenmiştir. Küçük yaştan itibaren doğru bir eğitime yönlendirilmiş olan besteci konserler vermiş, şan dersleri almıştır.⁸⁰

Beethoven'dan sonraki dönemde müzik alanında yaşanan amatörler için müzik veya sanat için müzik ikilemine tanıklık eden besteci, yaşamı boyunca bu soruya yanıt aramış ve bu doğrultuda eserler ortaya koymuştur. *Kitch* müziği olarak değerlendirilen piyanolu salon parçaları, piyanolu şarkılar, kolaylaştırılmış oda müziği yapıtları ve tek sesli koro yapıtları dönemin "amatör ev müziğini" temsil etmekteydi. Beethoven'ın başlatmış olduğu üstün sanat anlayışından gittikçe uzaklaşan bu müzik türü Mendelssohn'a göre dönemin en büyük çelişkisiydi.⁸¹ 1827-1828 yıllarında Berlin Üniversitesi'nde öğrenim gören Mendelssohn müzik estetiği dersi veren felsefeci Hegel'in "müziğin; şiirin ve sözlerin anlaşılmasına hizmet

⁷⁸ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 192

⁷⁹ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 191-192

⁸⁰ Say, **a.g.e.**, s.335

⁸¹ Pamir, **a.g.e.**, s. 95

etmesi, net bir anlam içermemesi, kendince salt bir değeri olmaması” görüşlerine karşılık olarak “Sözsüz Şarkılar” adlı piyano eserlerini bestelemiştir. Mendelssohn’un Hegel’in görüşlerine karşı olan savı ise şu sözlerinde açıkça görülmektedir:

*“...sözcüklerin anlamları da çok çeşitli ve belirsiz. Oysa müzik, insanın ruhunu, sözcüklerden çok daha anlamlı binlerce duyguyla dolduruyor. Bu parçalarda, belki bir iki düşünce aklıma gelmiştir ama, bunların hiç önemi yok. Düşünceler, herkese göre ayrı anlam ve duygularla yüklüdür”.*⁸²

Mendelssohn’un müzik tarihindeki bir diğer önemi ise Bach’ın Mattheus Passion’unu buluşu ve romantik müzik akımına kendini kaptırmakta olan bestecilere bir aydınlanma yaşatmış olmasıdır. Bach’ın eserlerinin tekrar gündeme gelmesi ile birlikte müzik tarihi yazıları yazılmaya başlanmış, E.T.A. Hoffman ve Schumann gibi besteciler Bach ve kendilerinden önce gelen klasik bestecilerin eserlerini incelemiş, çalışmış ve yapıtlarında uygulamışlardır.⁸³

Mendelssohn açtığı yolu takip eden ve müzik tarihinde düşünsel açıdan önemli bir yer tutan Schumann (1810-1856) Leipzig Üniversitesi’nde hukuk eğitimi almış olmasına karşın konser piyanisti olmaya karar vermiş, ancak sağ elinde yaşadığı bir problemten dolayı tüm dikkatini besteciliğe yöneltmek zorunda kalmıştır.

Felsefe ve edebiyatla da ilgilenmiş olan besteci müzik dünyasındaki sorunları ortaya koymak ve çözümler üretebilmek amaçlı piyano öğretmeni Wieck, L. Schunke ve J. Knorr ile “Müziğin Yeni Dergisi”ni (1834-1835) kurmuştur.⁸⁴ Tıpkı Mendelssohn gibi yeni kuşak bestecilerinin Bach’ın eserlerini incelenmesini öğütlemiş geleceğin müziğinin onun müziği üzerine inşa edilmesi görüşünü

⁸² Pamir, **a.g.e.**, s. 99

⁸³ Pamir, **a.g.e.**, s. 96

⁸⁴ Say, **a.g.e.**, s. 369

savunmuştur. Bach'ın füğlerini birer karakter parçası olarak görmek gerektiğini öğütlemiştir.⁸⁵

Besteciliğinin ilk yıllarında sadece piyano için kısa parçalar yazmış,⁸⁶ daha sonraları ise senfoni, oda müziği ve lied gibi türlere yönelmiştir. İlk piyano yapıtlarından olan Op.2 “Kelebekler” isimli kısa piyano parçasında, yazar Jean Paul’un “Delikanlılık Yılları” adlı eserinde anlatmış olduğu “kelebeğin kozasından çıkması” betimlemesini müziğe aktarmış ve müzikte betimselliği yakalamıştır.⁸⁷ Schumann’ın müziğinde şiirsellik ve görsel imajlar önem kazanır, öyle ki bu anlayış eserlerine koyduğu isimlerden de rahatlıkla anlaşılabilir: Kelebekler, Fantezi Parçaları, Karnaval ve Çocukluk Yıllarından Kesitler.⁸⁸

Orkestra yazımı için “piyano yazımı”, piyano eserleri içi ise “orkestra yazımı” gibi denilmiştir.⁸⁹ Farklı enstrümanlarda farklı tınlar aramasının nedeni ise müziğinde yaratmak istediği imgelemleri en zengin ve şiirsel biçimde yansıtmak istemesinden ileri geldiği düşünülmektedir.

2.3. Yüksek Romantizm (1830-1850) Berlioz- Chopin- Paganini- Liszt

1830 Temmuz Devrimi ile başladığı varsayılan yüksek romantizm dönemi daha çok Paris merkezlidir. Victor Hugo, A.Dumas ve Flaubert gibi Fransız edebiyatçıların fikirleri ile yönelmiş olan dönemde erken romantizm döneminde temeli atılmış olan fikirler daha da ileri götürülmüştür.

Romantik dönem ile klasik dönemin sanat anlayışına ve müziğine bakıldığında iki büyük ayrımı çok net şekilde görmek mümkündür. Bunlardan ilki “sanat’ın halk için mi sanat için mi olduğu” tartışması ikincisi ise “müziğin kendi

⁸⁵ Say, **a.g.e.**, 370

⁸⁶ **A.e.**

⁸⁷ **A.e.**

⁸⁸ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 187

⁸⁹ Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 92

başına salt bir değeri olması ve tek başına yeterli bir sanat dalı olması ya da bir edebi eser veya resim ile birleşerek bütünsel bir sanat mı olması gerektiği” sorunsalıdır.

Her iki soru da romantik dönemi hazırlayan besteci olarak düşünülen Beethoven’ın müziğinde var olmuştur. Bestecinin erken dönem eserlerinde var olan edebiyat, şiir, felsefe ve müzik ilişkisi daha soyut ve salt bir anlayış içerisinde kendini gösterirken (oda müziği eserleri, ilk senfonileri, piyano sonatları vs.), olgunluk dönemindeki eserlerinde (Ay ışığı sonatı, dokuzuncu senfoni vs.) daha somut biçimde ortaya çıkmıştır. Ay ışığı sonatı isminden de anlaşılabilceği şekilde görsel bir sahnenin ve olayın müzikteki tasvirine örnek oluşturmuş. Öte yandan bestecinin dokuzuncu senfoni ise felsefi boyuttaki “kardeşlik, insanlık” fikirleri haricinde şiir ve müzik ilişkisine dair müzik tarihindeki ilk örneklerden birini teşkil etmiştir. Beethoven’ın diğer son dönem eserlerinde de kendini göstermiş olan doğa ve tasvir unsurları (6.senfoni Pastoral) romantik dönemde daha ileri boyutlara taşınarak “Senfonik Şiir kavramının doğmasına yol açmıştır.”⁹⁰ Müzik tarihçileri tarafından Senfonik Şiir’e verilen ilk örnek ise Berlioz’un 1830 tarihli “Fantastik Senfonisi” olmuştur. Senfonik şiir formunun klasik dönem senfoni anlayışı ile farkları ise aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

- 1- Klasik dönemin getirdiği dört ayrı bölümden oluşan senfoni anlayışı yerine tek bir bölümden oluşan daha bütünsel bir form anlayışı benimsenmiştir.
- 2- Senfonilerde görülen salt müzik üzerine anlayış ve arayış yerini edebi eserleri konu alan ve bir hikâye anlatır biçiminde izleyicinin gözünde sahneler canlandırmayı hedefleyen bir yapıya bırakmış bunun sonucu ise bir program müziği türü olan Senfonik Şiir türü ortaya çıkmıştır.

Romantik dönemin bir diğer sorunsalı olan “sanat’ın halk için mi, sanat için mi” olduğu sorusudur. Bu soruya Schubert ve Mendelssohn gibi erken dönem bestecileri tarafından çeşitli cevaplar aranmış ancak bu ikilemlerin netleştirilmesi Paganini, Chopin ve Liszt’in müzikleri ile gelmiştir. Schubert’in *lied*’lerinde

⁹⁰ Pamir, a.g.e., s. 127

varlığını gösteren amatör icracılar için olan müzik anlayışı, Chopin, Liszt ve Paganini'nin yazmış olduğu kısa ancak amatör icracılar için uygun olmayan eserler ile sınırları zorlamış ve virtüozite kavramının doğmasına yol açmıştır.⁹¹ Chopin ve Liszt'in kendi alanlarında birer virtüöz olmaları piyano edebiyatına büyük katkıda bulunmuştur.

Tarihsel süreçte piyanonun gelişimine kısaca göz atacak olursak antik çağdan itibaren kilise orgları karşımıza çıkmakta, 17.yy'da ise *clavichord*⁹² ve *harpsichord*⁹³, un gelişimine tanık olunmaktadır.

1700'lü yıllara gelindiğinde ise Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilen piyano yaygın olarak kullanılmaktadır. Esasen pianoforte kelimesinden türemekte olan bu çalgının kendisinden önceki enstrümanlara olan farkı nüans kapasitesinin genişliğinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeplerden dolayı da romantik dönemin gözde çalgılarından biri olmuştur.

Yüksek Romantik dönemin müzik tarihindeki katkıları ise şu şekilde özetlenebilir:

1- *Fantasia, rhapsodie, arabesque, etude, impromptu* gibi kısa ve şiirsel müzik formları ortaya çıkmıştır.⁹⁴

2- *Caprice, etude*, gibi virtüozite sınırlarını zorlayan parçalar yazılmıştır.

3- *Nocturne, barcarolle, mazurka, polonaise, waltz* gibi amatör icracılar için eserler ortaya çıkmıştır.⁹⁵

4- Melodi müziğin temel unsuru olarak algılanmıştır. İki kuşak sonrası Richard Strauss da "Schubert'in müziğinin incelenmesi gerektiğini söylemiştir"⁹⁶

5- Senfoni yerine birbiri arkasına gelen müzikal sahnelerin anlatıldığı Senfonik Şiir formu ortaya çıkmıştır. Berlioz tarafından türün ilk örnekleri verilmiştir: Fantastik Senfoni, Faust'un Lanetlenişi, Harold in Italy.

⁹¹ Say, **a.g.e.**, s.340

⁹² Bakır veya metalden yapılmış tellerin küçük metal plakalar sayesinde ittirilmesi ile ses çıkartan klavyeli enstrüman.

⁹³ Kilise orguna benzer olarak iki klavyeli olmakta ve yardımcı tuşlar ile oktav yukarı ve aşağı ses aralıkları ayarlanmaktadır.

⁹⁴ Say, **a.g.e.**, s.455

⁹⁵ Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 91

⁹⁶ Say, **a.g.e.**, s.455

6- Pişano kullanım tekniğindeki gelişmeler: Clementi tarafından parmakların kuvvet eşitliğine ve iki elin bağımsız kullanımına özen gösterilmiştir. Thalberg piyanoda *cantabile* çalış tekniğini başlatmış, Mendelssohn'u etkilemiştir. Chopin ve Schumann piyanoyu mekanik bir enstrüman olarak gören anlayıştan vazgeçerek derin tınlar yaratmak amaçlı iki pedalın da zenginliklerinden faydalanmışlardır. Liszt ile pişano da orkestral tını arayışlarına geçilmiş, iki elin sık sık yer değiştirmesi ile uzatıcı pedal kullanımları artmıştır.⁹⁷

7- Virtüozite kavramının ortaya çıkması ise beraber çeşitli keman okulları oluşmuştur. (Baillot, Kreisler, Sarasate, Vieuxtemps, Wieniawski, Ysaye, Paganini etc.)

2.4. Geç Romantizm (1850-1890) Wagner- Verdi- Strauss- Brahms

Geç Romantizm dönemi de aynı erken romantizm ve yüksek romantizm gibi bir devrim sonucu başlamıştır. 1848 devriminin ardından başladığı varsayılan geç romantik dönemin kendi içinde yer alan başlıca akımları ise “Tarihçilik” (Historismus), “Doğalcılık” (Naturalismus) ve “Ulusalcılık” (Nationalismus)’tur. Bu dönemde yüksek romantizm’e karşıt olarak solo çalgı müzikleri ve virtüozite kavramlarından ziyade opera alanında gelişmeler gösterilmiştir. Berlioz’un başlatmış olduğu “Senfonik Şiir” formu Richard Strauss’un eserleri (Don Juan, Don Quixote, Also Sprach Zarathustra, Ein Heldenben, Till Eulenspiegels lustige Streiche ve Tod und Verklärung)⁹⁸ ile devam etmiş, Verdi ve Wagner ile de opera sanatı ve ulusalcılık akımları üzerinde durulmuştur. Wagner eserlerinde Ortaçağ Germen ve Britanya efsaneleri ve Yunan mitolojilerinden faydalanmış, operalarının librettolarını kendisi yazmıştır.⁹⁹ Bestecinin bütünsellik anlayışı ekseninde yazdığı en önemli eserlerinden biri dört operalık bir dizi (Ren Altını, Valkürler, Siegfried ve Tanrıların Yok Oluşu) olan Niebelung Yüzüğü’dür.¹⁰⁰ Verdi ise operalarının konularını daha çok Victor Hugo, A. Dumas gibi yüksek romantizm döneminin Fransız

⁹⁷ Say, **a.g.e.**, s.367-369

⁹⁸ Mimaroglu, **a.g.e.**, s.117

⁹⁹ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 201-207

¹⁰⁰ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 204

edebiyatçıların eserleri üzerine kurgulamıştır. “Rigoletto, Il Traviatore, La Traviata, Macbeth, Aida, Otello ve Fallstaff gibi birçok önemli operası bulunmaktadır.”¹⁰¹

Brahms’ın müziğinde klasik ve romantizm’in ustaca harmanlandığı görülebilir, Beethoven gibi bir üslupla klasik formlara bağlı kalmış ancak onları kendi isteği doğrultusunda esnekçe kullanmış, temasal unsurlar üzerinde de derin bir işçilik ortaya koymuştur. Çeşitleme biçimi onun ellerinde o güne dek olmadığı şekilde ele alınarak bağımsızlık kazanmıştır. Wagner, Verdi gibi opera bestecilerine karşın daha klasik formları tercih etmiş öte yandan müziğin tek başına yeterli bir anlatım aracı olduğuna inanmasından dolayı Berlioz ve Strauss’un yaptığı gibi Senfonik Şiir yazmaya karşı sert ve net bir tutum sergilemiştir.¹⁰² Romantiklerin çoğu gibi eserlerinde bir lirizm hakim olmasına karşın, melodi karşısında ritmi güçsüz bırakmaktansa farklı kalıplar uygulayarak ritimleri zenginleştirmiş, melodinin içinde harmanlayarak kendi üslubunu yaratmıştır.¹⁰³

Oda müziği, senfoni, konçerto, lied, piyano parçaları, koral yapıtlar gibi birçok türde eser vermiş olan besteciyi müziğe getirmiş olduğu yeni soluklarla beraber çağ dönümünden önceki son besteci olarak da nitelendirmek mümkündür. Brahms müzikologlara göre romantik anlatım ile yapılabilecek her şeyi yapmış ve artık müziğin gideceği yönün değişeceğini işaret etmiştir.¹⁰⁴ Bunun yanı sıra edebiyat, sanat tarihi ve müzik alanlarında kendini geliştirmiş olan bestecinin müziği kimi eleştirmenlerce zor anlaşılır bulunmuş, aydın ama içine dönük olarak nitelendirilmiştir.¹⁰⁵

¹⁰¹ Boran- Şenürkmez, **a.e.**, s. 199-200

¹⁰² Say, **a.g.e.**, s. 400

¹⁰³ Say, **a.g.e.**, s. 401

¹⁰⁴ Say, **a.g.e.**, s.399

¹⁰⁵ Pamir, **a.g.e.**, s. 193

2.5. Klasik Dönem Romantik Dönem Karşılaştırması

Aşağıdaki tabloda klasik ve romantik dönemi birbirinden ayıran çeşitli unsurlar karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

Grafik 2.1: Klasik Dönem Romantik Dönem Karşılaştırması

Klasik Dönem	Romantik Dönem
İdealizm	Düş gücü
Evrensellik	Ulusalcılık, kişisellik
Sadelik- uyum	Dramatik değişimler
Akılcılık	Duygusallık
Felsefe	Edebiyat- Şiir- Müzik ilişkisi
Sonat, Oda Müziği, Konçerto	Liedler, salon müzikleri, virtüöz parçalar (küçük formlara yönelim)
Senfoni, Opera Comique (Günlük olayların konu alınması)	Senfonik Şiir, Grand Opera (mitoloji, ortaçağ, efsaneleri, halk destanları)
Uyumlu (konsonans) seslerin kullanımı	Artan uyumsuz ses (disonans) kullanımları
Armoni, ses, ritim uyumu	Melodinin önem kazanması
Yaylı çalgılar ağırlıklı kullanım	Piyanonun gelişimi, bakır üflemeli sazların gelişimi
Saray müzisyenleri, oda orkestraları, oda müziği	Virtüöze kavramı, geniş kapsamlı senfoni orkestraları

2.6. 19. Yüzyıla Kadar Viyola Repetuarının Gelişimi¹⁰⁶

Grafik 2.2: Barok Dönem

Barok Dönem	
Bach, CPE	Solfeggietto
Bach, CPE	Sonata in G minör
Bach, JC	Concerto in C minör
Bach, JS	Fantasia in C minor for Violin & Viola
Bach, JS	Brandenburg Concerto #6
Bach, JS	Six Cello Suites
Bach, JS	Three Gamba Sonatas
Bach, JS	Sonatas & Partitas for Solo Viola
Bach, WF	Sonata in C minör
Boccherini	Sonata in G majör
Corelli	La Folia for Viola & Piano
Corelli	Sonata in D minor, op. 5 #8
Couperin	La Precieuse
Eccles	Sonata in G minör
Frescobaldi	Toccata for Viola & Piano

¹⁰⁶ <http://www.viola.com/rep.html> listelerde belirtilen repertuvar orjinal ve transkripsiyon eserleri içermektedir.

Handel	Sonata in E minör
Handel	Concerto in B minör
Handel-Halvorsen	Passacaglia for Violin and Viola
Handel-Halvorsen	Sarabande with Variations for Violin & Viola
Marais	Five Provencal Dances
Marais	Suite in D majör
Marcello	Sonata in G majör
Marcello	Sonata in C majör
Marcello	Sonata in F majör
Purcell	Air & Dances for Viola & Piano
Purcell	Sonata in G min for Viola & Piano
Telemann	Concerto in G majör
Telemann	Concerto in G major for Two Violas
Telemann	Sonata in D majör
Telemann	Twelve Fantasies for Solo Viola
Vitali	Chacona for Viola & Piano
Vivaldi	Concerto in D minor, op.3 #6
Vivaldi	Sonata in A majör

Grafik 2.3: Klasik Dönem

Klasik Dönem	
Beethoven	Trio, op. 87, for 3 Violas
Beethoven	Two Romances
Beethoven	Eyglass Duo for Viola & Çello
Beethoven	Notturmo
Boccherini	Sonata in A majör
Boccherini	Sonata in C min. for Viola & Piano
Campagnoli	Theme and Variations for Viola & Piano
Campagnoli	41 Caprices, op. 22
Dittersdorf	Sonata in Eb majör
Dittersdorf	Sinfonia Concertante for Viola, Bass, Orchestra
Donizetti	Romanza for Voice, Viola, & Piano
Fiocco	Allegro
Haydn	Divertimento
Hoffmeister	Concerto in D majör
Hoffmeister	Viola Etudes
Hummel	Fantasy
Hummel, B.	Sonatina (1971)
Hummel, B.	Sonatina No. 2 (1973)
Hummel, J.	Sonata in Eb major, op. 5 #3
Joachim	Variations, op. 10
Kreutzer	Etudes
Mozart	Two Duos for Violin & Viola, K. 423 & 424
Mozart	Three Sonatinas, K. 439b

Mozart	Sinfonia Concertante in Eb major, K. 354
Mozart	Sinfonia Concertante in A major, K. 104
Sitt, H.	Concertpiece, op. 46
Stamitz, K.	Concerto No. 1 in D majör
Stamitz, K.	Concerto No. 2 in A majör
Stamitz, K.	Six Duos for Two Violas
Rolla	Idylls for Solo Viola
Rolla, A.	Adagio and Theme with Variations
Rolla	Esercizio ed Arpeggio
Rode	24 Caprices

2.7. 19. Yüzyıl Başlıca Viyola Repertuarı

Grafik 2.4: Romantik Dönem

Romantik Dönem	
Borodin	Nocturne & Scherzo
Brahms	Two Hungarian Dances
Brahms	Two Songs
Brahms	Sonata in D major, op. 78 (trans.)
Brahms	Sonata in Eb major, op. 120 #2
Brahms	Sonata in F major, op. 120 #1
Bruch	Double Concerto, op. 88, for Viola & Clarinet
Bruch	Romanze, op. 85, for Viola & Orch.
Bruch	Kol Nidrei for Viola & Piano
Chopin	Nocturne in C minor, op. posth.
Chopin	Prelude in Bb major, for Viola & Piano
Chopin	Prelude in E minor, for Viola & Piano
Chopin-Vardi	Nocturne in C# minor, op. posth.
Dvorak	Bagatelle, op. 47 #3
Dvorak	Romance
Dvorak	Sonatina, op. 100
Dvorak	Two Waltzes
Faure	Apres un reve
Faure	Elegy
Faure	Lamento
Faure	Sicilienne
Franck	Sonata in A majör
Fuchs, L.	15 Characteristic Studies
Fuchs, L.	16 Fantasy Etudes
Fuchs, L.	Caprices
Glazunov	Elegie
Glazunov	Meditation, op. 32, for Viola & Piano
Glinka	Sonata in D minör
Granados	Orientale

Grieg	Sonata in A minor, op. 36
Joachim	Hebrew Melodies, op. 9
Kreisler	Liebesfreud
Kreisler	Liebeslied
Kreisler	Praeludium & Allegro
Kreisler-Oppelt	Tambourin Chinois
Leclair	Six Sonatas for Two Violas
Liszt	Romance Oubliee
Mendelssohn	Sonata in C minör
Nardini	Sonata in F majör
Nardini	Sonata in F minor for Viola & Piano
Paganini	Moto Perpetuo
Paganini	La Campanella
Paganini	24 Caprices
Paganini	Caprice #13 for Viola & Piano
Paganini	Caprice #20 for Viola & Piano
Paganini	Caprice #24 for Viola & Piano
Paganini	Sonata for Grand Viola & Orch
Paganini	24 Caprices
Rachmaninoff	Vocalise, op. 34 #14
Ravel	Pavane for a Dead Princess
Reger	Three Solo Suites, op. 131d
Schubert	Sonata in A minor "Arpeggione"
Schumann	Three Romances, op. 94
Schumann	Adagio & Allegro, op. 70
Schumann	Marchenbilder
Vieuxtemps	Capriccio for Solo Viola
Vieuxtemps	Elegie, op. 30
Vieuxtemps	Sonata in Bb major for Viola & Piano, op. 36
Weber	Andante & Rondo Ongarese for Viola & Orchestra
Wieniawski	Scherzo-Tarantella

Grafik 2.5: Geç Romantik Dönem

Geç Romantik Dönem	
Berlioz	Harold in Italy
Bloch	Hebraique Suite
Bloch	Meditation & Processional
Bloch	Suite for Viola Solo
Bloch	Suite (1919)
Debussy	The Girl with the Flaxen Hair
Debussy	Beau Soir
Forsyth	Steps for Viola & Piano
Fuchs, L.	Sonata Pastorale
Martinu	Rhapsody-Concerto for Viola & Piano
Martinu	Sonata for Viola & Piano

Martinu	Madrigals for Violin & Viola
Milhaud	Quatre Visage for Viola & Piano
Milhaud	Sonata No. 1 for Viola & Piano
Milhaud	Sonata No. 2 for Viola & Piano
Milhaud	Concerto No.1
Milhaud	Concerto No.2
Palaschko	Twelve Studies, op. 36
Palaschko	Twelve Studies, op. 55
Palaschko	Ten Studies, op. 49
Prokofiev	Danse de Jeunes Antillaises
Prokofiev	Theme & Processional from "Peter and the Wolf"
Vaughan-Williams	Suite (8 mvts.)
Vaughan-Williams	Romance
Vaughan-Williams	Fantasia on Greensleeves
Vaughan-Williams	Four Hymns for Voice, Viola, & Piano
Vaughan-Williams	Six Studies on English Folk Songs
William Walton	Concerto for Viola

Grafik 2.6: 20. yy viyola repertuarı

20. yy viyola repertuarı	
Bacewicz	Four Capricci
Bach-Kodaly	Fantasia Cromatica
Bartok	Forty-four Duos for Two Violas
Bartok	Concerto
Berio	Sequenza
Bliss	Sonata for Viola & Piano
Britten	Lachrymae
Enesco	Concertpiece
Hindemith	Kammermusik No. 5, op. 36 #4
Hindemith	Konzertmusik
Hindemith	Der Schwanendreher
Hindemith	Sonata op. 11 #5 for Solo Viola
Hindemith	Sonata (1939) for Viola & Piano
Hindemith	Meditation
Hindemith	Trauermusik
Hindemith	Sonata, op. 11 #4 for Viola & Piano
Hindemith	Sonata, op. 25 #1 for Solo Viola
Honegger	Sonata
Janacek	Children's Rhymes for Solo Viola, Choir, & Piano
Korngold	Four Pieces, op. 11 for Viola & Piano
Penderecki	Cadenza for Solo Viola
Primrose	Londonderry Air for Viola & Piano
Shostakovich	Sonata, op. 147, for Viola & Piano
Stravinsky	Elegie, for Solo Viola
Zimbalist	Sarasateana, Suite of Spanish Dances

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONAT

3.1. Sonat'ın Ortaya Çıkışı

17. yy'a kadar insan sesine eşlik etmek için lavta, lir, *violler*, klavsen, org, davullar ve nefesli çalgılar çoğunlukla unison¹⁰⁷ veya oktav olarak kullanılmıştır. Bu çalgıların armoni kurallarına göre partisel dağılımları henüz belirlenmemiş olduğu için çok sesli yazım tekniği gelişme aşamasındadır. Çağın öncülerinden olan Monteverdi ise, çalgıların duyguları yansıtmaları gerektiği görüşünü desteklemekteydi. Kurduğu opera orkestrası, bugünün senfoni orkestrasına temel teşkil edecek şekilde çalgılara karakterleri ve ses renklerini duyurma fırsatını sunmuştur.¹⁰⁸ 17. yüzyılda orkestranın gelişmesi, çalgı yapımcılarının da ustalıklarını geliştirmesine yol açmış, icracılar ise o güne kadar sınırlı oldukları vokal partilere eşlik görevinden uzaklaşıp solo veya toplu biçimde çalabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu gelişmelerin ışığında ise besteciler çalgı toplulukları için çok sayıda eser vermiş, yeni müzik formlarının doğmasında etken olmuşlardır.

Barok dönemde en az üç çalgıdan oluşan toplulukların seslendirdiği birden fazla bölümü olan eserlerin tamamı sonat olarak adlandırılmaktadır. İlk olarak dans müziği biçimlerinin bir araya gelmesiyle oluşan sonat daha sonraları polifonik yapıya bürünmesi, bölümlerdeki dans müziği elementlerinin azalması, yerine iki karşıt kesit fikrinin gelmesi ile bugünkü bildiğimiz sonat formuna doğru yol almıştır. Sonat'ın en ilkel halinin ise, 17. yy. başlarında iki farklı türün *canzone*¹⁰⁹ ve *süit*¹¹⁰'in birleşmesinden doğduğu düşünülmektedir.¹¹¹

¹⁰⁷ **Unison**; İki yada üç farklı partinin aynı sestten tınlaması.

¹⁰⁸ Mimaroglu, **a.g.** s.39

¹⁰⁹ **Canzone**; İtalyanca “şarkı” anlamına gelmektedir. 16-17. yy. İtalya'sında enstrümantal müziklere verilen bir isimdir.

¹¹⁰ **Süit**; Çoğunlukla aynı tonda ve farklı tempolarda dans parçalarının ara arda gelmesinden oluşan bir müzik biçimidir. Fransız, Alman ve İtalyan süitleri bulunmaktadır.

¹¹¹ Say, **a.g.e.**, s.485

“17. yy. başlarında sonat henüz tek başına bir biçim olarak kullanılmamakta, ikincil bir form olarak görülmekteydi. İtalyan besteciler tarafından, bugünkü uvertüre benzer olarak opera veya kantat’a giriş parçası olarak değerlendirilmekteydi.”¹¹²

1650’lere doğru ise Alman besteciler de bu fikri ufak bir farkla benimsemiş, süitlerin ya da partita¹¹³’ların baş tarafına sonat formunu eklemişlerdir. Bir süre sonra dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçaların tamamına sonat denmeye başlanmıştır. 1670’li yıllara gelindiğinde ise İtalyan müzikçilerin sonat biçimini ikiye ayırdığı görülmüştür; füg yapısında olanlara *sonata da chiesa* (kilise sonatı), dans müziğine yatkın olanlara ise *sonata da camera* (oda sonatı) adı verildiği görülür.¹¹⁴

Barok dönemde çok net olmayan sonat’ın kullanımı ve yapısı, klasik döneme gelindiğinde kesinlik kazanmıştır. Domenico Scarlatti (1685-1757) ve Johann Christian Bach (1735-82)’in vermiş olduğu sonat örnekleri bugün bildiğimiz sonat’ın temelini oluşturmuştur. Scarlatti’nin sonatları tonal ilişkilerine göre ayrılan tekrarlı iki kesit olarak düzenlenmiş, bu iki kesit genellikle dans parçaları bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Tekrarlı iki kesitten ilkinin tonik fonksiyonunda, ikincisinin ise dominant fonksiyonunda olması bugünkü “Sonat Allegrosu”nun da temelini oluşturmuştur.¹¹⁵

Scarlatti’nin benimsemiş olduğu bu yapı, 18. yy. vokal müzikleri ve çalgı müziklerine yeni bir soluk getirmiş ve sıkça kullanılmıştır. Bugünkü sonat allegrosu ile olan bir başka benzerlik ise bölüm içinde kullanılan temaların karakterleri göz önüne alındığında fark edilir. ‘1745’te yazdığı sonatlarında Scarlatti, iki bölümlü yapıyı kullanmış ve bu iki bölümü bazen benzer tarzda, bazen de birbirine zıtlık oluşturacak şekilde kurgulamıştır. Aralarında Mozart’ında bulunduğu pek çok besteci Scarlatti’nin İtalyan tarzını yansıtan sonat yazısından çok etkilenmiştir.’¹¹⁶

¹¹² Say, a.e., s.485

¹¹³ **Partita**; Genellikle Almanların süite verdiği isim olarak bilinir. Çeşitleme anlamı da taşıyan partitada, ortak motifler ve ton değişimlerinin aynılığıyla ile müzikal dil birliği sağlanır.

¹¹⁴ Say, a.g.e., s.485

¹¹⁵ İlke Boran- Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, sayfa 143-144

¹¹⁶ Boran- Şenürkmez, a.e., s. 144

3.2. Sonata da camera: Oda Sonatı

Sonata da camera terimi ilk olarak Venedik'te yetişen Alman besteci Johann Rosenmüller'in (1620-1680) bestelediği sütünlerde kullanılmıştır.¹¹⁷ Bunu takiben 17. yy. sonlarında İtalya'da sütün benzeri formları ifade etmek için bu terim kullanılmıştır. 1650'li yıllardan 1740'lı yılları kapsayan süreçte varlığını sürdürmüş olan form bir veya daha çok solo yaylı saz ile sürekli bas için yazılan değişik karakterdeki dansların toplamıdır.¹¹⁸

Sonate D-Moll
für vier Instrumente und Basso continuo

Johannes Rosenmüller
1620-1684
Herausgegeben von E. F. Schmid

Şekil 3.1: Johannes Rosenmüller, Sonata No. 7, 4 yaylı çalgı ve sürekli bas için re minör sonat

Yazı olarak kontrpuana değil, armoniye yakınlık gösteren *sonata da camera*'nın ilk örneklerini Giovanni Legrenzi (1656), olgun örneklerini ise Arcangelo Corelli (1653-1713) vermiştir.¹¹⁹ Oda müziği türünü temsil eden *sonata*

¹¹⁷ Ahmet Say, **Müzik tarihi**, Müzik ansiklopedisi Yayınları, 5. Basım, Ankara, 2003, sayfa 213

¹¹⁸ Say, **Müzik Sözlüğü**, s.487

¹¹⁹ A.e

da camera'yı barok süit'den ayıran bir özellik ise Corelli tarafından başlangıca eklenen *prelüd*¹²⁰ olmuştur.

Corelli'nin yazmış olduğu *sonata da camera*'nın bölümleri aşağıda verilmiştir:

Sonata No.7 for violin & continuo in D minör

I. Preludio (Vivace) II. Corrente (Allegro) III. Sarabanda (Largo) IV. Giga (Allegro)

Sonata No.8 for violin & continuo in E minör

I. Preludio (Largo) II. Allemanda (Allegro) III. Sarabanda (Largo) IV. Giga (Allegro)

Sonata No.9 for violin & continuo in A major

. Preludio (Largo) II. Giga (Allegro) III. Adagio IV. Tempo di gavotta (Allegro)

Corelli'nin bu tarzda yer alan her sonatı, aynı tonalitede ve motiflerin benzer olduğu müzikal bir yapı içerisindedir. Corelli'nin yazmış olduğu op. 5 keman sonatlarından no. 7, no. 8 ve no. 9 *preludio* ile başlayıp *giga* ya da *gavotta* ile biten dört bölümlü süitlerdir.¹²¹

17. yy. yüzyılın sonatları çoğunlukla keman için yazılmıştır. Corelli ve Vitali gibi besteciler keman tekniği ve keman için müzik yazısının gelişimine katkıda bulunurken, yeni formun da temellerini atmışlardır.¹²²

¹²⁰ **Prelüd;** Giriş parçası anlamına gelmektedir, genellikle füg veya dans süitinin başlangıcında kullanılmaktadır.

¹²¹ **A.e**

¹²² Mimaroglu, **a.g.e**, s. 41

3.3. Sonata da chiesa: Kilise Sonatı

17. yy. ortalarından 18. yy. üçüncü çeyreğine kadar varlığını sürdürmüş olan kilise sonatı esas olarak *sonata da camera*’dan türemiş, zaman içerisinde dans ile ilgili bölüm adlarının kaldırılmış olması ve buna bağlı olarak dans karakterinin de yok olması ile form özgün haline kavuşmuştur. Kaldırılan dans bölümlerinin yerine ise Klasik dönemde bildiğimiz sonatın öncüsü olmak üzere *Adagio*, *Allegro*, *Presto* gibi tempo ibarelerinin yer aldığı başlıklar konulmuştur.¹²³



Şekil 3.2: Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob. XVI:37, bir önceki paragrafta bahsedildiği üzere tempo ve karakter içeren başlık “Allegro con brio” kullanılmıştır.



Şekil 3.3: Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob. XVI:37, aynı şekilde başlık “Largo e sostenuto” müziğin temposu ve ifadesini belirlemiştir. Üç bölümlü sonat formuna uygun olarak ikinci bölüm ağır tempodadır.

¹²³ Say, a.g.e., s. 213



Şekil 3.4: Haydn Re Major Piyano Sonatı Hob.XVI:37, son bölüm “Finale” Presto, ma non troppo ise hızlı tempodadır.

Canzone biçimine dayanan kilise sonatı, sözü geçen biçimin gereklerince, birbirine karşıt özellikte iki kesitten oluşur. Bu iki karşıt kesit art arda birkaç kere tekrarlanır, daha sonra bu tekrarlar ayrı hızda, birbirlerini izleyen bölümler olarak gelişmiştir.¹²⁴

Essercizio 1

Domenico SCARLATTI
(1685-1757)
Restitution : P. Gou



Şekil 3.5: Scarlatti *Essercizio 1* Tonik fonksiyonunda başlayan ilk kesit

¹²⁴ Mimaroglu, a.g.e, s. 41

Corelli'nin *sonata da camera*'sına bölümlerin tempo kurgusu açısından (yavaş-hızlı-yavaş-hızlı) benzerlik gösteren kilise sonatı özellikle Almanya'da org için besteler yazan bestecilerin de ilgisini çekmiştir. Kilise sonatının en ilkel halini Scarlatti'nin *Essercizio* (egzersizler) adını verdiği tek bölümlü ve tek temalı kısa sonat'da görmek mümkündür.¹²⁵



Şekil 3.6: Scarlatti *Essercizio 1* Dominant fonksiyonunda devam eden ikinci kesit

J.S.Bach 'ın oğlu Philip Emmanuel Bach'ın yine tek bölümlü fakat iki temalı sonat yazması Klasik Sonat Allegro'sunun temeli olacak birinci bölümün formuna öncülük etmiştir. Bu form, 18. yy.'ın ikinci ve üçüncü çeyreklerinde doğrudan "sonat" olarak adlandırılmış ve tek temalı, üç bölümlü olarak kullanılmıştır. Vivaldi, Haendel, Bach, Telemann, Jean-Marie Leclair, Tartini ve Leopold Mozart'ın üç bölümlü sonat biçiminde yazdığı çok sayıda eser bulunmaktadır.¹²⁶

¹²⁵ Lale Feridunoğlu, **Müziğe Giden Yol**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2004, Sayfa 97

¹²⁶ Say, **Müzik Sözlüğü**, s. 487

C.P.E. Bach'ın yazmış olduğu sonatların sınıflandırılması ve özet olarak incelenmesi¹²⁷

Grafik 3.1: C.P.E. Bach'ın yazmış olduğu sonatların sınıflandırılması ve özet olarak incelenmesi

İki temalı sonatlar	❖ Sol Majör Sonat H.23(1740) ❖ Si Minör Sonat H.32.5 (1743) Büyük üçleme ile başlayan sonat ❖ Do Majör Sonat H.41 (1744) ❖ Re Minör Sonat H.53 (1747) Çift manivelalı klavye için bestelenmiş ❖ Mi Bemol Majör Sonat H.50 (1747) ❖ Re Minör Sonat H.57 (1748) ❖ Si Bemol Majör Sonat H.78 (1754) ❖ Mi Minör Sonat H.106 (1756) ❖ Si Majör Sonat H.116 (1757) ❖ La Majör Sonat H. 133/135 (1758) ❖ La Minör Sonat H.131 (1758, ikincil tema içinde çift tema kullanılmış) ❖ Do Majör Sonat H.150 (1760) ❖ Do Majör Sonat H.156 (1760) ❖ DoMajör Sonat H.157 (1760) ❖ La Majör Sonat H.174 (1763) ❖ Re Majör Sonat H.177 (1763) ❖ Do Majör Sonat H.178 (1763) ❖ Mi Bemol Majör Sonat H.189 (1765) ❖ Si Bemol Majör Sonat H.211 (1766)
Tek temalı sonatlar	❖ Si Minör Sonat H.36 (1744, Wuerttemberg sonatlarının 6.cısı) ❖ Fa Diyez Minör Sonat H.37 (1744) ❖ Sol Majör Sonat H.56 (1748) ❖ Sol Minör Sonat H.118 (1757) ❖ Mi Minör Sonat H.119 (1757) ❖ Sol Majör Sonat H.119 (1757) ❖ Mi Minör Sonat H.129 (1758) ❖ Si Minör Sonat H.132 (1758)
İki tonaliteli tek temalı sonatlar (monotematik)	❖ Do Majör Sonat H.59 (1749)
Üç tonaliteli sonatlar	❖ Fa Minör Sonat H.40 (1744) ❖ Do Minör Sonat H.121 (1575) sergi bölmesinde do minör, mi bemol majör ve g minör temalar kullanılmış, ilk ve üçüncü temalar motifler aracılığıyla birbiri ile ilişkilendirilmiştir. İlk temayı gelişme bölümünde üçüncü temayı ise yeniden sergi bölümünde kullanması Domenico Scarlatti'nin sonatlarından etkilendiğini göstermektedir.
Diğer sonatlar	❖ Sol Minör Sonat H.47 (1746) dramatik armoni değişimleri, süregelen oktav pasajları ve virtüöz derece üslemeleriyle daha çok deneysel anlamda çalışılmış bir sonattır.

¹²⁷ [http://www.academia.edu/10376286/C.P.E. Bach and the Early Sonata Form](http://www.academia.edu/10376286/C.P.E._Bach_and_the_Early_Sonata_Form)

Klasik döneme gelindiğinde ise Haydn ve Mozart tarafından sonat formunun en son şeklini aldığını görürüz. 18. yy.’da olgunluk dönemine erişen sonat, senfoni, konçerto ve oda müziği türlerini de yönlendirip şekillendirmiştir. Sonatın önem kazanmasının başlıca nedeni ise birinci bölüm yapısının kurulması ve gelişmesidir. Sonatın birinci bölümü “Sonat Allegrosu” formundadır.¹²⁸

3.4. Sonat Formu veya Sonat Allegrosu

Genellikle iki temalı ve dört bölümlü olan sonat biçimi 18.yy’ın ikinci yarısında son halini almıştır. Çalgı müziğinin diğer biçimlerine örnek oluşturmuştur; kuartet dört çalgı için yazılmış bir sonattır, senfoni orkestra için yazılmış bir sonattır, konçerto ise solo çalgı veya çalgılar için yazılmış bir sonat türüdür. Bunların dışında tek çalgı (solo sonat), iki çalgı (duo sonat) ve üç çalgı için (trio sonat) yazılmış sonatlar da bulunmaktadır.¹²⁹

Sonat Allegrosu sonatların birinci bölümüne verilen isimdir ve form olarak sergi, gelişme ve yeniden sergi kesitlerini içerir. Sergi bölümü birinci ve ikinci temalardan oluşur, bu temalar genellikle tonik¹³⁰ ve dominant¹³¹ tonları olarak birbirini izler. Ancak az da olsa bu kuralı bozan sonatlar da bulunmaktadır. Gelişme bölümü ise sergi bölümünde kullanılan materyallerden türetilmiş ve ton anlamında daha fazla özgürlüklere ve keşiflere açık olarak bağımsız olarak düşünülmüş bir kesittir. Bu bölme dominant tonunda getirilen bir köprü ile yeniden sergi bölümüne bağlanılır bu şekilde ana tema (birinci tema) tekrar duyurulmuş olur. Yeniden sergi bölümünde ise birinci tema ve ikinci tema aynı tonda duyurulur, *coda*¹³² eklenerek de bölüm sonlandırılır.

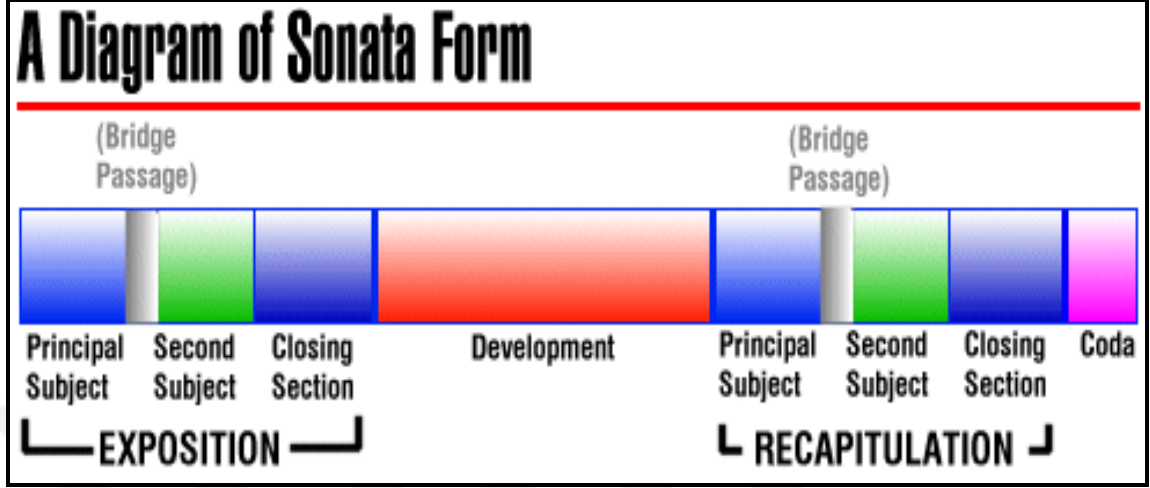
¹²⁸ Feridunoğlu, **a.g.e.**, s.98

¹²⁹ Say, **a.g.e.**, s. 486 (müzik sözlüğü)

¹³⁰ Tonal armonik sistemde bulunan majör ve minör dizilerin birinci derecelerine verilen ad.

¹³¹ Tonal armonik sistemde bulunan majör ve minör dizilerin beşinci derecelerine verilen ad.

¹³² **Coda**: Genellikle sonatın bölüm sonunda duyulan tematik materyallerden üretilmiş bir tür uzatmadır.



Resim 3.1: Sergi (Birinci tema- köprü- ikinci tema-kapanış kesiti)
Gelişme – Yeniden Sergi (Birinci tema- köprü- ikinci tema-koda)

Birinci bölümleri sonat allegrosu formuna uygun olarak yazılmış eserlerden bazıları;

- Mozart, Haydn Piyano Sonatları
- Beethoven Keman Sonatları
- Beethoven Senfoniler
- Viyola repertuarından örnekler;
- Konçertolar; Stamitz, Hoffmeister, Rolla, Zelter, Joseph Schubert, Hindemith, Walton, Bartok, York Bowen, Forsyth
- Sonatlar; Vieuxtemps Viyola Sonatı, Schubert Arpeggione, Glinka Viyola Sonatı, Mendelssohn Viyola Sonatı, Brahms Klarinet Sonatları, York Bowen Sonatlar

¹³³ Feridunoğlu, a.g.e., s.99

3.5. Klasik Dönemde Sonat: Haydn, Mozart, Beethoven

Haydn, Mozart ve Beethoven 1740-1770 yılları arasında var olan erken klasisizmin başlıca bestecileridir. Aydınlanma çağından başlayarak ortaya çıkmış olan akla yönelme, sadelik, uyum, denge ve neşe gibi unsurlar müzikte de yansımaları sergilemiştir.¹³⁴ “Viyana klasikleri” olarak anılan Haydn, Mozart ve Beethoven’ın sonatları, kilise sonatını bir dizi değişime uğratmıştır. Formu net olarak kesinleşmemiş ve yapısal anlamda da kısıtlı kalmış olan kilise sonatı bu bestecilerin elinde bugün bildiğimiz sonat allegrosu formuna ulaşmıştır. sonat allegrosu formu ise günümüze kadar senfonilerin, sonatların, yaylı dörtlülerinin ve konçertoların çoğunlukla ilk bölümlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Sonat’ın diğer bölümleri ise şu şekildedir;

İkinci bölüm; üçlü form, rondo, sonat allegrosu veya çeşitleme biçimlerinde yazılmış olabilir.

Üçüncü bölüm genellikle trio’lu *menuet* formunda yazılır. (Menuet- Trio-Menuet). Beethoven ise müzik biçimine bir yenilik getirerek *Menuet* yerine *Scherzo*’yu kullanmayı tercih etmiştir. Senfonilerinde bu örnek sıklıkla görülebilir.

Dördüncü bölüm ise, Rondo formundadır (ABACABA). Bu bölüm sonat ya da çeşitleme formunda olabilir.

Klasik dönemde yazılmış sonat’ın bölümleri ise genellikle hızlı, yavaş, orta hızda ve hızlı tempolardadır.¹³⁵

¹³⁴ Ahmet Say, **Müziğin Kitabı**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001, sayfa 254- 255

¹³⁵ Say, **a.g.e.**, s. 486 (müzik sözlüğü)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEMDE YAZILMIŞ BAŞLICA VİYOLA SONATLARI ÜZERİNDE MÜZİKAL VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR

Bir bilim, sanat ya da meslek dalında icra edilen işi en kolay şekilde uygulamaya yarayan yöntemlerin tümüne teknik denir.¹³⁶ Bu tanıımı keman tekniğine uyarlamak gerekir ise, istenilen sonuca ulaşmak için zihinsel olarak verilen emirlerin bedensel olarak iyi şekilde icra edilebilmesi, sağ-sol eller, kollar ve parmakların enstrümanı çalabilmek için gerekli olan hareketleri yapabilmek üzere iyi şekilde koordine olabilmesi demektir. Bu tanımın bir üst boyutu olan yorumlama tekniği ise yorumlanacak olan eser hakkında icracının imgelem dünyasında belirlemiş olduğu tarzı yukarıda bahsedilen zihin-beden koordinasyonundan en mükemmel şekilde faydalanarak uygulamasıdır.¹³⁷

Yaylı çalgılarda iyi bir tekniğe sahip olabilmek için kişinin sahip olduğu uzuvların işlevleri ve yapabileceklerinin sınırları-kapasiteleri hakkında bilgiye sahip olması teknik gelişime büyük katkı sağlar. Kişinin kendi vücuduna hakim olması, tanınması, kas gruplarının nasıl işlediğini, yapılmak istenilen tekniğin hangi kas grubunu veya gruplarını harekete geçirdiğini kavramış olması gerekir. Bunlar keşfedildikten sonra hangi pasaj için vücudun hangi bölgelerinin (el, bilek, kol, dirsek hareketlerinin) devreye sokulması gerektiğine dair bilinçli kararlar verilebilir. Anatominin bilgi boyutunda farkında olmak tek başına yetmemekle birlikte kasların işlevlerini yerine getirebilmesi için beynin de kaslara doğru mesajı iletmesi gereklidir.

¹³⁶ https://www.google.com.tr/search?source=hp&ei=lwvLW-rPA47nsAe2xKTABQ&q=teknik+nedir+&oq=teknik+nedir+&gs_l=psy-ab.3..0l2j0i22i30k1l8.1921.4112.0.4250.15.12.1.0.0.0.249.1345.0j6j2.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..6.9.1348...0i10k1.0. kL1XjYhgpb8 20 Ağustos 2020

¹³⁷ Ivan Galamian, **Principles of Violin Playing & Teaching**, Shar Products Company, Michigan USA, 1985, sayfa 5

Enstrüman çalabilmenin en temel prensiplerinden biri iyi bir beyin-kas koordinasyonu kurabilmekten geçer. Beyin-kas koordinasyonunun yanı sıra iki elin aynı anda veya farklı işlevleri yerine getirebilme yetisi ne kadar yüksekse çalgıcının ustalığı da o oranda katkı sağlar. Bütün bunlara ek olarak bir icracıyı standartların üstüne taşıyacak bir diğer faktör ise müzikal-estetik¹³⁸dir. En yüksek seviyede bir icra sunabilmek için icracının yorumlayacağı esere uygun teknik altyapıya ve müzikal yaklaşıma en iyi derecede hakim olması gereklidir.

Daha detaylı anlatmak gerekir ise aşağıda örneği verilen eserleri yorumlayacak birinin romantik dönem hakkında, o dönemin müzik formları, stili ve o dönemde kullanılan yay teknikleri hakkında etraflı bir bilgisi olması eseri yorumlarken büyük katkılar sağlayacaktır.

Ivan Galamian¹³⁹, Carl Flesch¹⁴⁰, Leopold Auer¹⁴¹, Joseph Joachim¹⁴² gibi birçok keman pedagogu keman tekniğini açıklamak üzere deneyimlerini kitaplaştırmışlar ancak her biri bireysel farklılıkların göz önünde bulundurularak konuya yaklaşılmaması gerektiğini vurgulamışlardır. Yehudi Menuhin¹⁴³ ise keman çalmaya başlamadan önceki süreci de detaylı olarak ele almış yoga, beden farkındalığı, zihinsel farkındalık gibi konular üzerinde durmuştur. William Primrose¹⁴⁴, Lilian Fuchs¹⁴⁵ ve Lionel Tertis¹⁴⁶ gibi 20.yy'ın önemli viyola

¹³⁸Estetik: sanatsal yaratıcılığın, sanatta ve yaşamda güzel ve güzellik denen kavramın bilimi, güzeli araştıran bilim dalı. Müzikal estetik: sanatsal yaratıcılık, var olan bilgi birikiminin ve estetik zevkin bir sanat/müzik eserini yorumlarken kullanılması.

¹³⁹ (23 Ocak 1903 Tebriz - 14 Nisan 1981 Newyork) Öğrencilerinin teknik ve mental gelişimleri üzerinde yoğunlaşmış olan İranlı keman virtüözü ve pedagog.

¹⁴⁰ (9 Ekim 1873 Moson - 15 Kasım 1944 Lucerne) Martin Marsick'in öğrencisi olması dolayısıyla Belçika keman ekolü içerisinde yer alan Macar keman virtüözü.

¹⁴¹ (7 Haziran 1845 Veszprém - 15 Temmuz 1930 Dresden) Mischa Elman, Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist ve Nathan Milstein gibi keman virtüözlerinin hocası macar-amerikan keman virtüözü.

¹⁴² (28 Haziran 1831 Kittsee, 15 Ağustos 1907 Berlin) Bach, Mozart ve Beethoven yorumları ve üstün tekniği ile bilinen Macar keman virtüözü.

¹⁴³ (22 Nisan 1916, Newyork - 12 Mart 1999, Berlin) 20. yy.'ın önde gelen Amerikalı keman virtüözü.

¹⁴⁴ (23 Ağustos 1904 Glasgow - 1 Mayıs 1982 Provo, Utah) Viyola tekniği üzerine yazdığı kitaplar bulunan 20. yy'ın önde gelen İskoç viyola virtüözü.

¹⁴⁵ (18 Kasım 1901 - 5 Ekim 1995) Besteci, öğretmen ve icracı olarak öne çıkan Amerikalı viyola virtüözü.

¹⁴⁶ (29 Aralık 1876 West Hartlepool -22 Şubat 1975 Wimbledon) İngiliz viyola virtüözü ve öğretmeni.

virtüözlerinin konuyla ilgili görüşleri ise öğrencilerinin yapmış olduğu röportajların kitaplaştırılması yolu ile bizlere ulaşmıştır. Türkiye’de Beste Tıknaz Modiri, Burcu Yazıcı, Gülen Ege Serter, Ahmet Hamdi Zafer, Barış Kerem Bahar gibi birçok sanatçının yaylı çalgılar tekniği üzerine kitapları vardır.

4.1 Duruş

Bir eseri iyi bir şekilde icra edebilmek için gerekli olan ilk unsur doğru duruşu sağlamaktır. Doğru duruş nefes alışverişini destekleyerek esneklik sağlar, bunun sonucunda tekniğin doğru uygulanması ve iyi bir ton üretimi için gerekli altyapıyı oluşturur.

İdeal duruş için öneriler

Vücut- Simetrik, harekete hazır, omurga kemiğinin kıvrımına destek sağlayacak şekilde yukarı doğru dik durmalıdır.

Baş- Boyuna yük gelmeyecek şekilde omuzların arasında dik ve dengede durmalıdır.

Gözler- Karşıya doğru bakar pozisyonda ancak dalgın veya sabit odaklı olmamalıdır.

Boyun- Kaslar rahat olmalı, sıkışık veya gergin olmamalıdır.

Kollar- Omuzlardan aşağıya doğru doğal biçimde sarkıtılmış şekilde durmalıdır.

Omuzlar- Aşağıda, rahat ve eşit ağırlıkta olmalıdır.

Kürek kemiği- Derin nefes almayı sağlayacak şekilde durmalıdır.

Leğen kemiği- Düzgün durmalı, tek tarafa ağırlık verilmemelidir.

Karın- Düz, belden destek almak için içeri çekilmiş şekilde durmalıdır.

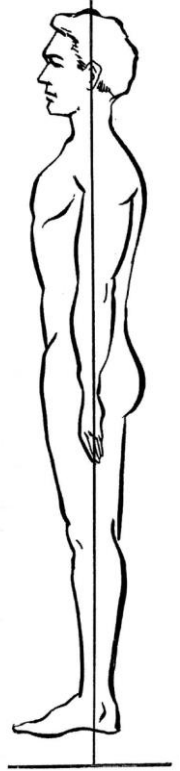
Kalça- Sıkı şekilde durmalıdır.

Dizler- Dengede ve esnek olmalıdır.

Ayaklar- Rahat bir şekilde birbirine biraz mesafeli durmalıdır.

Ağırlık- Ayakların orta noktası merkez alınarak ve hafif şekilde tarak kemiklerine kuvvet verilerek dengelenmelidir.

Nefes alma- Göğüsün doğal iniş kalkışına ve diyafram kullanımına izin verecek şekilde nefes alınıp verilmelidir.

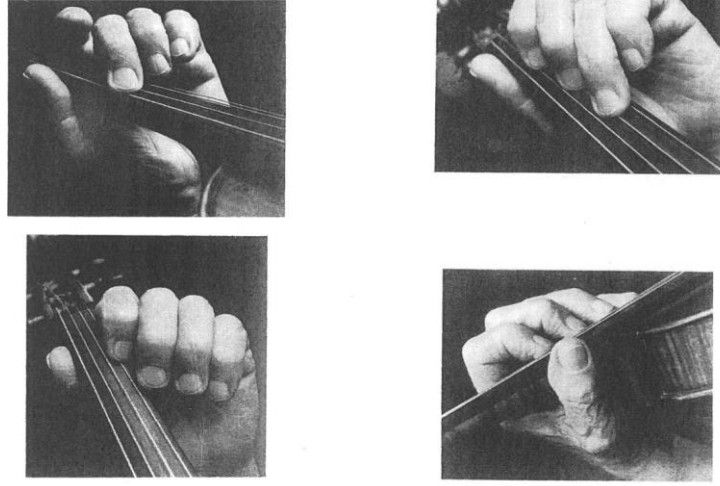


Resim 4.1: Doğru duruş pozisyonu üzerine tavsiyeler "Barrett

4.2. Sol El Tekniği

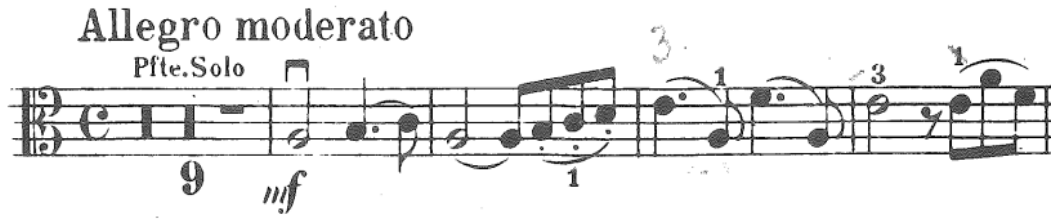
4.2.1 Başparmak Pozisyonları “Primrose”

Başparmağın pozisyonu üzerine birçok otorite görüş belirtmişlerdir. Yüksek, orta ve alçak olmak üzere üç pozisyonu varsayan ekollerin yanı sıra kimi keman virtüözleri üst pozisyonlarda bile başparmağın uç eklemi görülebilecek şekilde enstrümanın sapını kavrarken kimileri sapın altına indirmişlerdir. Primrose’un çalarken başparmağını orta seviyede tuttuğu gözlemlenir. Kendisine başparmak pozisyonları hakkındaki görüşü sorulduğunda ise bunun kişiden kişiye değişebileceğini ancak her tür eli sıkma, kasılma, çalgının sapına çok fazla sarılma gibi konulardan kaçınılmasını öğütlemiştir. Bunların dışında çalınan pozisyona göre (birinci pozisyondan yedinci pozisyona kadar) başparmak kişinin en rahat ettiği pozisyona yerleştirilmelidir.¹⁴⁷



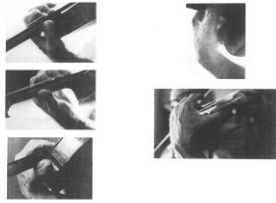
Resim 4.2: Primrose birinci ve üçüncü pozisyonda çeşitli başparmak pozisyonları

¹⁴⁷ David Dalton, **Playing The Viola**, Oxford University Press, Newyork, 1988, sayfa 130-131



Şekil 4.1: Schubert Arpeggione, 1.bölüm ölçü 10-13

Aşağıdaki resimlerde Primrose'un üst pozisyonlar için tercih ettiği başparmak tutuş pozisyonları görülmektedir.



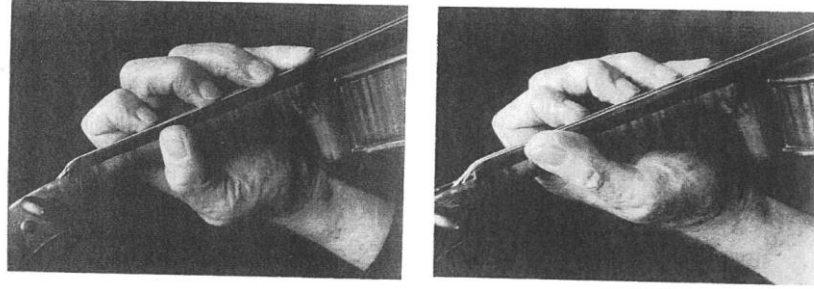
Resim 4.3: Primrose üst pozisyonlarda başparmak pozisyonları

Brahms Op. 120 No.2 Viyola Sonat'ından alınmış olan kesit yukarıda verilmiş olan başparmak pozisyonunun uygulanabileceği örneklerdendir.



Şekil 4.2: Brahms Viyola Sonatı Op. 120 No. 2, 1.bölüm ölçü 10-11

Primrose'un birinci pozisyonlar için tercih ettiği başparmak tutuş pozisyonları aşağıda verilmiş olan resimlerde görülmektedir. Başparmağın konumu eli esnek bırakacak şekilde işaret ve orta parmağın arasında veya geride olarak kullanılmıştır.



Resim 4.4: Primrose birinci pozisyonda başparmak tutuşu

Aşağıdaki örnekte Brahms Op. 120 No.1 Viyola Sonatından verilmiş olan kesit yukarıda gösterilmiş olan başparmak pozisyonlarının uygulanabileceği pasajlardandır.



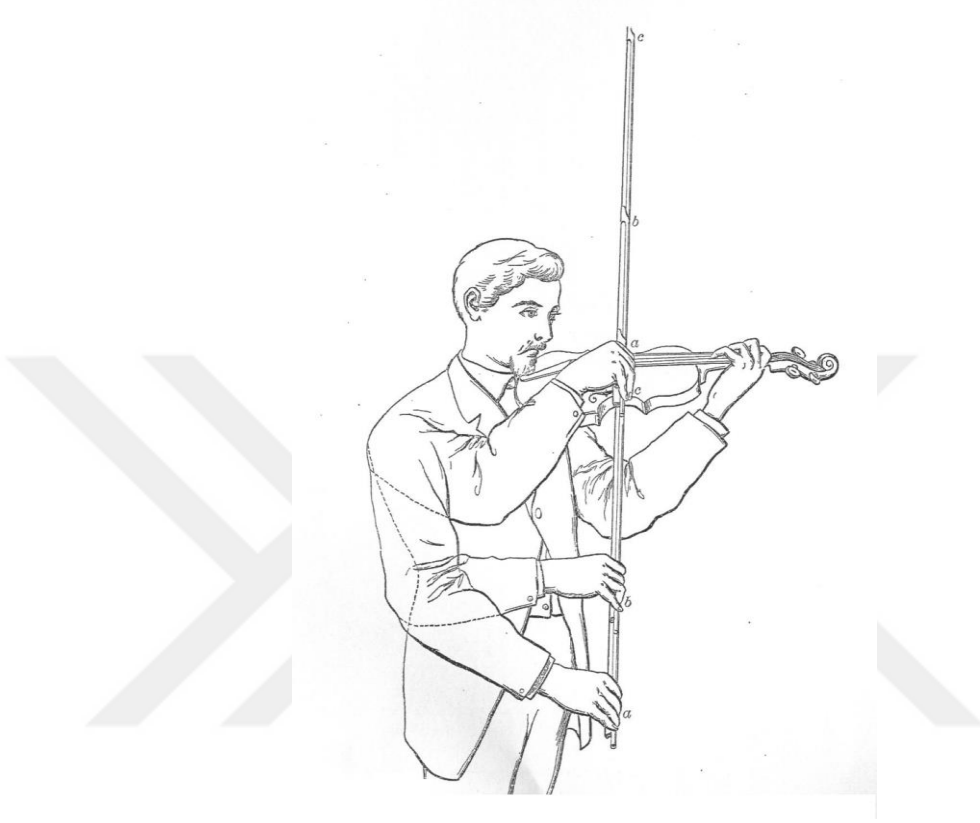
Şekil 4.3: Brahms Viyola Sonatı Op. 120 No. 1, 3.bölüm ölçü 17-21

4.2.2 Ön Kol ve Dirsek “Menuhin”

Yaylı çalgılar tekniğinde büyük öneme sahip iki uzuv ön kol ve dirsektir. Her iki kolda da bu uzuvların işlevleri hakkında bilgi sahibi olmak icracıyı büyük teknik problemlerden, sinir sıkışmalarından kurtaracak hayati önemde olabilir. Yay tekniğinde ön kol üst kola göre daha çok kullanılır. Detaché, Martelé, Legato, Staccato gibi temel teknikler hep bu uzvun yönlendirmesi ile elde edilir.

Genel prensip olarak sağ ve sol elde gerilim veya sıkışma yaşanmadan bir pasajın çalınabilmesi için uzuvların yere paralel şekilde tutulması tavsiye edilir. Örnek olarak; omuzlar yer çekimine kendini bırakmış rahat bir pozisyonda durmalıdır. Sağ kol: üst kol- ön kol – bilek ve el birbirine paralel şekilde durmalıdır. Bu sayede enerji bir uzuvdan diğerine problem yaratmaksızın iletebilir böylelikle

kasların hareket kabiliyeti arttırılmış olur. Yay çekerken kökte (üçgen), ortada (kare), uçta kol düz pozisyonda olmalıdır.¹⁴⁸

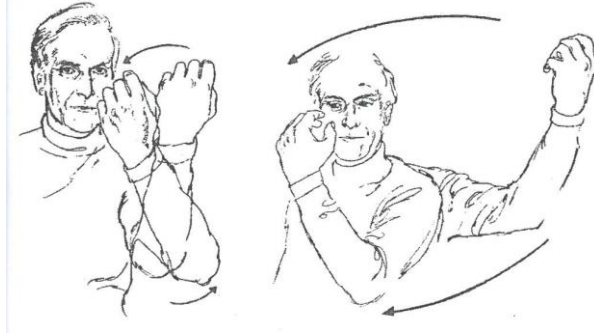


Resim 4.5: Kök, orta ve uçta yayın pozisyonu

Dirsek ve önkol hareketleri; içe-dışa, ileri, geri. Sol el tekniğinde dirseğin yönleri hakkında bilgi sahibi olmak tel ve pozisyon geçişlerini kolaylaştıracak, parmakların hareket kabiliyetini arttıracaktır.

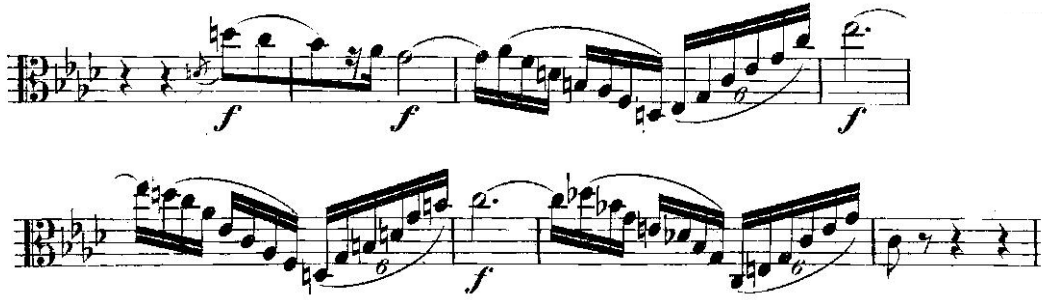
Dirsek hareketi (içe- dışa); Dirseği sağa ve sola yöne serbest biçimde sallayarak tel geçişlerini kolaylaştırır. Bu hareket yapılırken dikkat edilecek nokta eğer pozisyon geçişi yok ise bileği ve eli sabit tutmak gerektiğidir. Do teli için dirsek mümkün olduğunca içeri, la teli için ise abartılı olmayacak biçimde dışa çevrilmelidir. Bu sayede parmaklarda teli doğru noktadan kavramış olur.

¹⁴⁸ Galamian, **a.e.**, s. 51-52



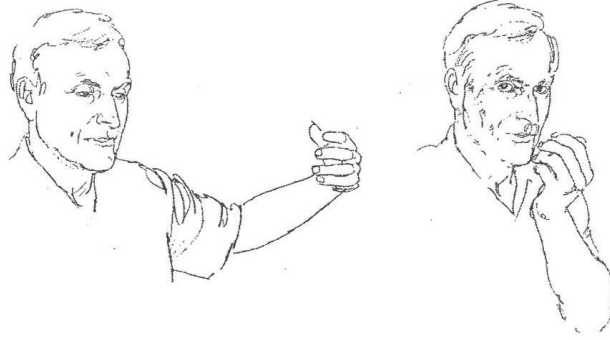
Resim 4.6: Dirsek hareketi içe- dışa

Brahms Op. 120 No.1 Viyola Sonatından verilmiş olan pasajda dirseğin içe ve dışa pozisyonlarının kullanılabileceği bir örnek verilmiştir.



Şekil 4.4: Brahms Viyola sonatı, Op. 120 No 1, 1.bölüm ölçü 60-67

Dirsek hareketi (ileri-geri); Eli keman çalma pozisyonunda tutarak ön kolu açın, geriye hareket ettirirken bileğiniz ile duvara dokunurmuş gibi yapın, ileri harekette ise ön kolu kendinize yaklaştırarak parmak tırnaklarınızın çenenize çarptığını hayal edin. Bu egzersiz pozisyon geçişlerini kolaylaştırmak için uygundur.



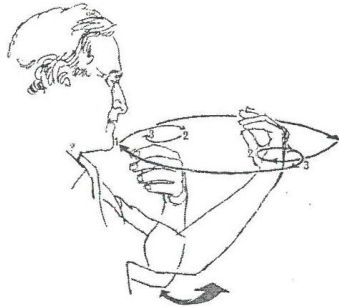
Resim 4.7: Dirsek hareketi; ileri- geri

Aşağıdaki örnekte, Brahms Op. 120 No.1 Viyola Sonatından verilmiş olan pasajda dirseğin ileri ve geri pozisyonlarının kullanılabileceği bir kesit verilmiştir.



Şekil 4.5: Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.1, ölçü 5-9

Aşağıda verilmiş olan egzersizi ön kol ve ele elastikiyet kazandırmak için saat yönünde dairesel olarak çalışmak faydalı olacaktır.¹⁴⁹



Resim 4.8: Dairesel ön kol hareketi

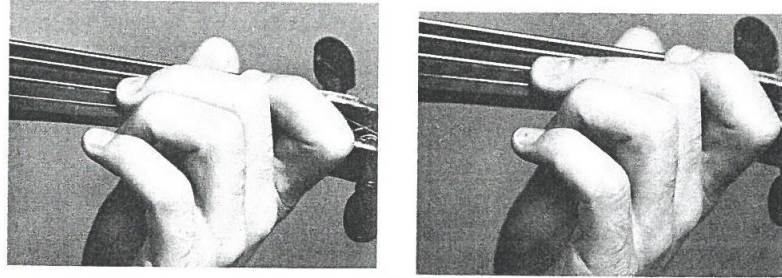
¹⁴⁹ Yehudi Menuhin, **Six Lessons with Yehudi Menuhin**, The Viking Press, Newyork, 1972, sayfa 109-111

4.2.3 Vibrato “Galamian”

Vibrato esas olarak çaldığımız eseri zenginleştirmek, farklı renkler, tınlar elde etmek için kullanılan bir araçtır. Vibrato yaylı çalgılarda kullanılan ve kişinin tonuna katkıda bulunup çıkarttığı sesi kişiselleştiren tekniklerden biridir. Keskin bir müzik kulağı olan bir icracının veya dinleyicinin bir başka icracıyı vibratosundan tanıması olasıdır. Vibrato çalışması için virtüözler ve keman pedagogları çeşitli tavsiyelerde bulunmuşlardır.

Galamian’ın yazmış olduğu keman metoduna göre el, kol ve parmak vibratosundan söz etmek mümkündür. Bu üç farklı vibrato türü hızı, genişliği ve yoğunluğuna göre çeşitlendirilebilir. Vibrato yapmak için kullanılan hareket büyüdükçe koldan, küçüldükçe el ve parmaklardan yardım alınır. Vibrato müziğin iniş çıkışlarına (dinamikler), anlatılmak istenilen ifadeye (heyecanlı, sakin, agresif vb.) göre adapte edilir. Kullanılan vibratoyu en iyi şekilde pasaj içinde yoğurabilen icracı iyi bir performans ortaya çıkartmış olur. Teknik açıdan üç tür vibratodan söz edilse bile, performans sırasında bu türler arasında net bir ayırım bulunmaması, icracının yerine göre hepsine hakim olabilmesi ve spontane bir şekilde bu türleri kullanabilmesi icracının ustalığını gösterir.¹⁵⁰

Parmak vibratosu; parmağın uç eklemine önce tele dik koyarak daha sonra eklemi düzleştirmek ve bu hareketin tekrarı ile yapılan vibrato türüdür.¹⁵¹



Resim 4.9: Galamian parmak vibratosu

¹⁵⁰ Galamian, **a.e** ,s.37

¹⁵¹ Galamian,**a.e** , s.41

Vibrato genellikle dinamikler ile paralel olarak kullanılır. Yüksek sesli dinamiklerde genellikle daha geniş hareket ve yoğun vibrato, hafif dinamiklerde ise dar hareket ve az vibrato tercih edilir.

Non vibrato – poco vibrato – piu vibrato – poco vibrato – non vibrato



Vibratosuz – El - Parmak – Kol – El - Parmak – Vibratosuz

P $\Rightarrow$ **mf** $\Rightarrow$ **ff** $\Leftarrow$ **mf** $\Leftarrow$ **p**

Şekil 4.6: Vibrato egzersizi

Vieuxtemps Op. 36 Viyola Sonatından verilmiş olan örnek yukarıdaki egzersizin uygulanabileceği pasajlardandır.



Şekil 4.7: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1.bölüm ölçü 1-9

Dönemlere göre kullanılacak vibrato seçimi ise aşağıdaki şekilde önerilir; Barok Dönem (*non vibrato*), Klasik (*poco vibrato*), Romantik Dönem (*piu vibrato*), Çağdaş Dönem (bestecinin tercihinine göre istenilen şekilde).

Vibrato çalışması için birkaç öneri;

- 1- Çalgının salyangozunu duvara ya da nota sehpasına dayayarak kolu serbest bırakacak şekilde vibrato yapmak.
- 2- Çalgının sapını sıkacak şekilde kavramaktan kaçınmak; el, bilek ve kolu serbest bırakarak birbirini destekleyecek şekilde hazır bulundurmak.
- 3- Hareketi parmağdan başlatmaya çalışmak yerine el ve koldan başlatmak.
- 4- Birinci pozisyon yerine üst pozisyonlarda tercihen üçüncü pozisyonda çalışmaya başlamak.
- 5- İki veya üçüncü parmaklar ile vibrato çalışmasına başlayıp daha sonra birince ve dördüncü parmakların eklenilmesi.¹⁵²

Vibrato yapmak çalışılarak geliştirilebilen bir teknik olmasına rağmen kişilerin vibratolarındaki temel farklılıklar şu şekilde özetlenebilir;

- 1- Bireyin el ve parmak yapısı
- 2- Parmaklarının tele temas eden noktasının etli veya düz oluşu
- 3- Eklemlerinin elastikiyet seviyesi

4.2.4. Sol El Artikülasyonu “Primrose”

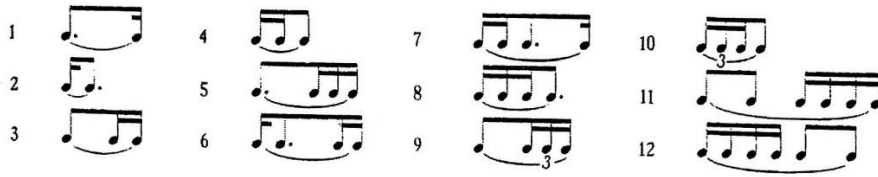
Sol elin yorumlanacak pasajın ihtiyaçlarına göre kullanılabilmesi için bir takım unsurlara dikkat edilmesi gerekmektedir. İcra edilecek pasajın legato duyulması veya tane tane duyulması için parmakların tele düşüş açısı, telden kaldırılması, kuvveti ve çevikliğine özen göstermek gerekir.

Primrose sol el tekniğinde sıklıkla görülen bir problemi açıklarken tembel parmak sorununa işaret eder. Parmakların *tuşeden* kaldırılırken yapılan hareketin istenilenden yavaş olmasına karşın ritmik kalıplara dayanan egzersizleri önerir. Bu egzersizler uygulanırken dikkat edilmesi gereken nokta ise parmaklar tele düşerken çalınacak notayı önceden duyabilecek kadar hafif bir vurma sesi (sol el pizzicatosu) olmasıdır. Bir diğer dikkat edilecek unsur ise bu egzersizler uygulanırken

¹⁵² Galamian, **a.e.**, s. 38-39

parmakların telden uzaklaştırılmaması mümkün olduğu kadar tele yakın tutulmasıdır. Sol el çalışmaları yapılırken sıkça görülen hatalardan biri ise parmakları tele çok sert şekilde vurarak çalışılmasıdır. Bu şekilde kaslarını geliştirmiş icracının genellikle *trilleri* tembel duyulur. Bu soruna çözüm için kasların gevşetilerek çalışılması önerilir.¹⁵³

BASIC RHYTHMS FOR THE LEFT HAND



Şekil 4.8: Sol el artikülasyonu geliştirmek için çeşitli ritim kalıpları ile egzersizler "Barrett"

Viyola çalımında sol el ile ilgili bir diğer dikkat edilecek unsur ise parmakların *tuşeden* nasıl kaldırılacağıdır. Bu konuda Primrose'un önerisi viyoloncelcilerin de kullandığı sol el pizzicatosundan faydalanmaktır. Parmaklar *tuşeden* kaldırılırken düz bir açıyla yukarı doğru hareket etmek yerine hafifçe yana doğru çekilmeli bu sayede çalınan pasaja çeviklik ve enerji katılması sağlanmalıdır.

154

4.2.5. Çift Sesler ve Akorlar "Galamian"

Çift seslerler ve akorlar çalınırken en sık görülen problem iki ve üzeri sayıda parmağın aynı anda tele basması sonucu el ve başparmakta baskının artması ve sıkışıklığa uğranılmasıdır. Aşağıda çeşitli aralıklardaki çift sesleri çalışırken dikkat edilmesi gereken tavsiyeler verilmiştir;

¹⁵³ Beste Tıknaz Modiri, **Viyola'ya hayat veren adam: William Primrose**, Kolay Müzik Yayınları, İstanbul 2012, sayfa 80-82

¹⁵⁴ Modiri, **a.e.**, s. 82-83

4.2.6. Küçük 6'lı ve Artmış 4'lüler:

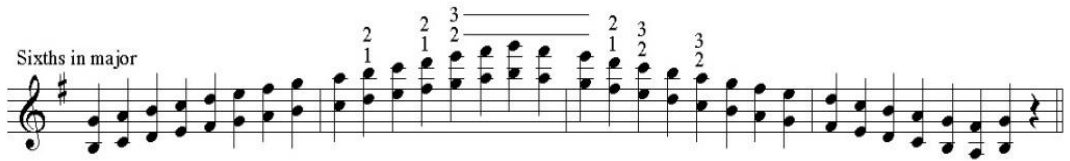
Bu aralıklarda entonasyon sorununu önlemek için yarım pozisyon çalarmış gibi düşünülmelidir.



Şekil 4.9: Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. bölüm 127-129 ölçü

4.2.7. Ard Arda Gelen Büyük 6'lı ve Tam 4'lüler

Bu aralıklarda aynı parmak numarasına sahip olan parmağı kaldırıp tele tekrar yerleştirmek yerine gidilecek tele göre eli içe veya dışa kaydırma hareketi yapılarak parmak tele yerleştirilmelidir. Bu sesin kesintiye uğramasını önler ve başka sesler çıkmasına engel olur. Öte yandan ele esneklik ve hız kazandırır.



Şekil 4.10: Ard arda gelen 6'lılar



Şekil 4.11: Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm, 118-121 ölçü

4.2.8. Tam 5'liler

Register olarak altta kalan sesin pes olması durumunda el o tele doğru çevrilerek *entonasyon* ayarı yapılmalıdır. Parmağı dik basmaktan çok yatay olarak basmak da tam 5'leri çalarken sıkça uygulanabilecek bir yöntemdir.

Ex. 52



Ex. 53



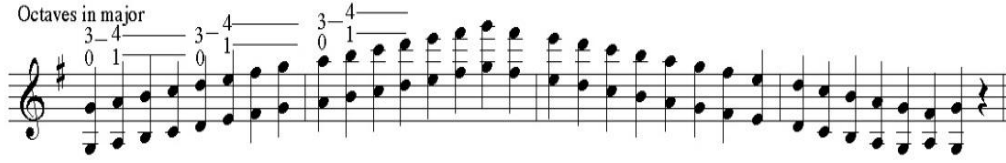
Şekil 4.12: Primrose tam 5'li üzerinden 6'lı akora geçiş



Şekil 4.13: Schubert Arpeggione, 1.bölüm 45. ölçü

4.2.9. 8'liler (Oktavlar)

Oktav pozisyonu çift sesler için temel el pozisyonunu belirler. Oktavları ve tüm çift sesleri çalışırken ilk olarak kalın olan sesi duyurarak ancak tiz sesi çalan parmağı da tele basarak çalışmak yerinde olacaktır. Özellikle oktavlarda kalın ses kulak tarafından daha rahat ayırt edilebileceği için tiz sesin *entonasyonu* için referans alınmalıdır. Bu egzersiz çalışıldıktan sonra tam tersi uygulanmalı, tiz olan sesi duyurup kalın olan sesin sadece tel üzerinde basılması da çalışılmalıdır. Oktavlar için bir diğer öneri ise birinci parmağı dik dördüncü parmağı düz basmak olabilir.



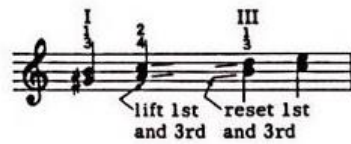
Şekil 4.14: Ard arda gelen oktavlar



Şekil 4.15: Rubinstein Viyola Sonatı, 4. bölüm, 177-181 ölçü

4.2.10. 3'lüler ve Pozisyon Geçişleri

1-3, 2-4 şeklinde sıkça görülen ve ard arda gelen üçlülere çalarken temel prensip geçilecek parmak numarasına giden parmakları hazır bulundurmak ve basılı olan parmakları serbest bırakmaktır. Örnek olarak bahsetmek gerekirse; Birinci pozisyondaki 2. ve 4. parmaklardan üçüncü pozisyondaki 1. ve 3. parmaklara geçiş yapılırken 2. ve 4. parmaklar hafifçe serbest bırakılmalı, el ileri doğru kaydırılarak üçüncü pozisyondaki 1. ve 3. parmaklar yerlerine yerleştirilmelidir.

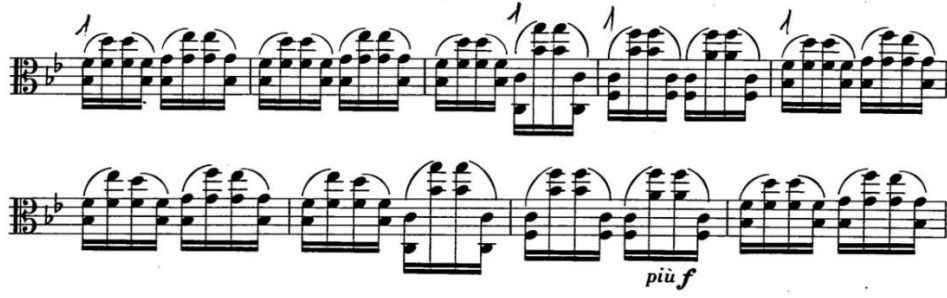


Example 13



Example 14

Şekil 4.16: Galamian aynı telde pozisyon geçişli ve farklı telde pozisyon geçişli 3'lüler



Şekil 4.19: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1. bölüm 200-208 ölçü

Primrose ise dört sesli akorların çalınması ile ilgili şu önerilerde bulunmuştur:

*Sevcik pozisyonuna körü körüne bağlı kalmak yerine (tüm parmakların basılı biçimde telde bulunması) parmaklar telin üzerinde durmalı ancak vibrato yapabilecek kadar da esnek olmalıdır. Dört sesli akorların çalınmasında ise tüm parmakları aynı anda tele koyup eli kilitlemek yerine akorun ilk çift sesini basmak diğer çift sesi ise çalınacağı zaman basmayı tavsiye etmiştir.¹⁵⁶

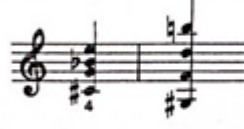
Ex. 42



Şekil 4.20: Primrose, Sevcik pozisyonu

¹⁵⁶ Dalton, a.e, s.136

Example 17



Şekil 4.21: Galamian tüm parmakların değiştiği dört sesli akorlar



Şekil 4.22: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1. bölüm 123-126 ölçüler arasında değişen dört sesli akorlar

- Pozisyon geçişlerinde her zaman çift seslerden bir parmak yönlendirici parmak olarak kullanılır. Tel geçişli çift seslerde de aynı kural geçerlidir.
- Çift sesleri çalarken parmaklar her türlü geçiş ve dizilime uygun şekilde serbest ve esnek olmalıdır.
- Özellikle viyolada çift ses çalınlarında başparmak normal pozisyonundan daha aşağıya yerleştirilmeli ve ele esneklik kazandırılmalıdır.¹⁵⁷
- Oktavlar için bahsedilen bir sesin çalınıp diğer sesin tek olarak duyurulması çalışması tüm çift sesler için uygulanmalıdır.

¹⁵⁷ Modiri, a.e, s. 91

4.2.12. Pozisyon Geçişleri

Pozisyon geçişleri konusunda dikkat edilmesi gereken temel kuralları Galamian şu şekilde açıklar:

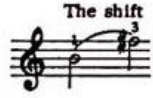
* **Teknik zamanlama:** sağ ve sol elin gereken pozisyon geçişini sağlamak açısından hareketlerin gereken hızda koordine edilebilmesi.

* **Müzikal zamanlama;** pozisyon geçişini yaparken yazılmış olan ritimde ve müziğin gerektirdiği hızda yapılan zamanlama. Bu noktada pozisyon geçişi icracının müzikal zevkine göre şekillendirilir.

* Pozisyon geçişlerinde genel kural sol elin sağ elden önce alınacak notaya geçmesi ardından sesin yay ile elde edilmesidir.

“Klasik anlamda bilinen üç temel pozisyon geçişi”

- 1- Aynı parmakla yapılan pozisyon geçişi.
- 2- Aynı parmakla başlayıp farklı parmakla biten pozisyon geçişi. (1-1-3)
- 3- Varılacak nota üzerinden yapılan pozisyon geçişi. (1-3-3)

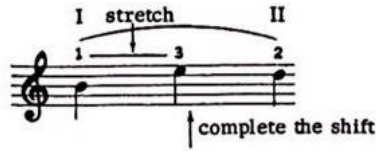


Example 10



Şekil 4.23: Galamian Pozisyon geçişleri

*Günümüzde çoğunlukla kullanılan bir başka pozisyon geçişi ise; dördüncü parmağın açılarak yeni pozisyona yerleştirilmesi ve tüm elin dördüncü parmağa göre kendini konumlandırarak yeni pozisyonunu alması ile elde edilen türdür.



Example 9

Şekil 4.24: Galamian dördüncü tür pozisyon geçişi

Pozisyon geçişlerinde temel alınması gereken bir diğer prensip ise geçiş yapılacağı zaman yay baskısının hafifçe azaltılması ve yay hızının hafifçe yavaşlatılmasıdır. Aksi takdirde istenmeyen sesler duyulabilir.

4.2.13. Tam Pozisyon Geçişi

Tam pozisyon geçişlerinde el ve başparmak komple hareket ederek yeni geçilecek olan pozisyonundaki yerlerini alır.



Şekil 4.25: Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.2, 1.bölüm 22-23 ölçüler

4.2.14. Yarım Pozisyon Geçişi

El veya başparmak enstrümanın sapı ile olan pozisyonunu değiştirezken, parmak yarım pozisyon geçişini yapmak üzere yukarı veya aşağı hareket eder.



Şekil 4.26: Mendelssohn Viyola Sonatı, 1. Bölüm 106-110 ölçüler

Aşağıda Mendelssohn viyola sonatından verilen örnekte aynı parmak numarası üzerinden yarım pozisyon geçişine örnek verilmiştir.



Şekil 4.27: Mendelssohn Viyola Sonatı, 1. bölüm 130-140 ölçü (Aynı pozisyon içinde gelen 3'lüler)

4.2.16. Büyük Pozisyonlardan Küçük Pozisyonlara Geçiş

Başparmak elden önce hareketi başlatır, el hareketi takip eder. El pozisyonunu bulduktan sonra başparmak tekrar hareket ettirilerek yeni pozisyondaki yerini alır.¹⁵⁸



Şekil 4.30: Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.2, 1.bölüm 40. Ölçü

4.2.17. İfadeli Pozisyon Geçiş “Portamento” Veya “Glissando”

Eğer pozisyon geçişi müziğe ifade vermek anlamında “*portamento*” veya “*glissando*” ile yapılacak ise parmağın geçiş hareketi yavaşlatılır, yay baskısı azaltılmaz bu şekilde pozisyon geçişi müzikal zevki tatmin edecek şekilde duyulur hale getirilir. Yukarıda bahsedilen pozisyon geçişi türlerinden 1-1-3 şeklinde uygulanan Fransız ekolü, 1-3-3 şeklinde yapılan pozisyon geçişi ise Rus ekolü tarafından sıklıkla tercih edilir. Üçüncü bir tür ise her iki pozisyon geçişini de içeren karma bir türdür. Pozisyon geçişi 1-1-3-3 şeklinde yapılır.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Galamian, a.e, s.23-25

¹⁵⁹ Galamian, a.e., s. 27



Example 6



Example 7



Example 8

Şekil 4.31: Galamian ifadeli pozisyon geçişi

Aşağıdaki pasajda Glinka viyola sonatından aynı tel üzerinde *portato* ve *glissando* ile yapılan ifadeli pozisyon geçişine örnek verilmiştir.



Şekil 4.32: Glinka ifadeli geçiş

Aşağıda da verilmiş olan örnek aynı anda hem küçük pozisyondan büyük pozisyona geçişe hem büyük pozisyondan küçük pozisyonlara geçişe örnek olmaktadır. Aynı zamanda yorum olarak ifadeli *glissando*'ya da örnek oluşturur.



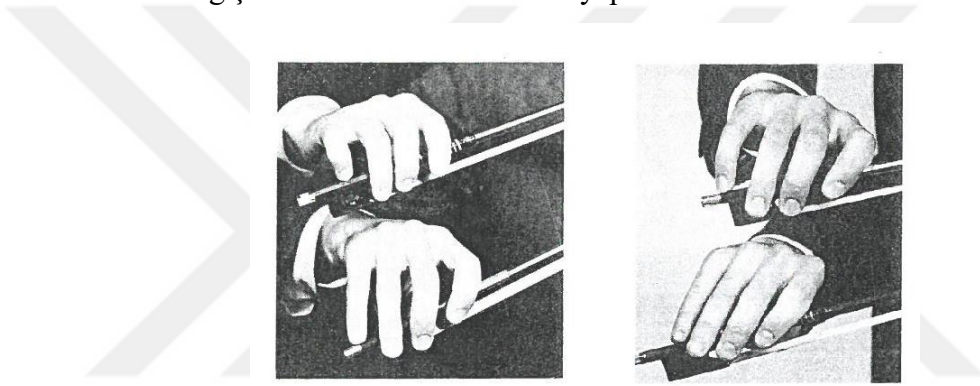
Şekil 4.33: Schubert Arpeggione, 3. bölüm ölçü

4.3. Sağ El Tekniği

4.3.1. Sağ El Hareketleri ve Tutuş Pozisyonları “Galamian”

Tutuş pozisyonlarını açıklamadan önce dikkat edilmesi gereken iki temel nokta;

- 1- El, kol ve parmakların mümkün olduğunca yuvarlak pozisyonda tutulması.
- 2- Yay tekniği için gereken küçük değişikliklerin parmaklardan, büyük değişikliklerin ise el ve koldan yapılması.

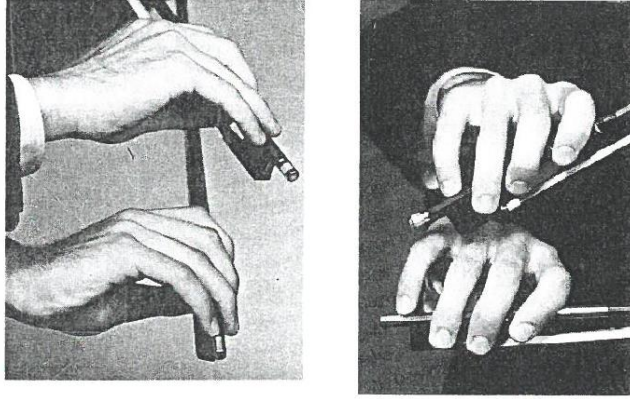


Resim 4.10: Solda Galamian dikey parmak hareketi, sağda yatay parmak hareketi

Dikey parmak hareketi; Başparmak ve diğer parmakların yayı dikey bir şekilde hareket ettirmesi, bu sırada bilek sabit konumda olmalıdır.

Yatay parmak hareketi; Yine parmaklar esas alınarak yapılan bu hareket yay çekme ve itme yönünde uygulanır. Yayın ortasında çok küçük yay kullanılarak uygulanır. Çekerek pozisyonda tüm parmaklar yuvarlak dururken, iterek pozisyonda başparmak ve işaret parmağı tamamen düz pozisyona gelir.

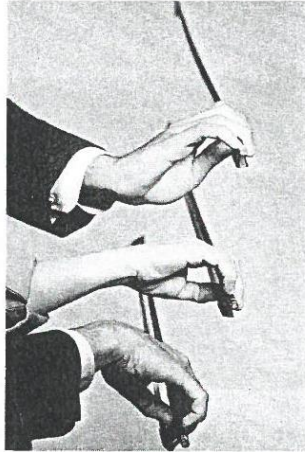
Yatay rotasyon hareketi; Başparmak merkez alınarak yayın ucunda yayın açısını değiştirmek için kullanılır. Yayın ortasında ise *spiccato* ya da hızlı *detaché* için kullanıma uygundur.



Resim 4.11: Solda yatay rotasyon hareketi, sağda dikey rotasyon hareketi

Dikey rotasyon hareketi; Bu harekette orta parmak yayın üzerinde sabit kalırken, işaret parmak aşağı doğru bir baskı verir, yüzük parmak ve serçe parmak ise aksi yönde bir kuvvet uygular. Bu sayede yayın ucu havaya kaldırılacak gibi bir ağırlık değişimi sağlanmış olur. Bu harekete hakim olunursa yayın tele baskısı üzerine hakimiyet kurulup, baskı istenilen oranda değiştirilebilir. Ayrıca köke yakın tel değiştirilmesi gereken durumlarda eli bilek ekleminde hareket ettirerek döndürmek suretiyle hareketi kolaylaştırır.

Bir diğer yay hareketi ise, yayın tahtasını köprüye ve tuşeye doğru çevirerek kılın tele temas ettiği miktarı değiştirilerek elde edilir. Bu hareket ise ufak ama etkili ses arayışlarında kullanılabilir.



Resim 4.12: El ve bilek hareketleri; yukardan aşağıya bilek içeri, bilek ele paralel, bilek dışarı

Aşağıda verilmiş olan pasajlarda tel geçişlerinin yumuşak duyulması için yukarıda tavsiye edilen bilek hareketi kullanılabilir.



Şekil 4.34: Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm, 20-22. ölçüler



Şekil 4.35: Mendelssohn Viyola Sonatı, 4. bölüm 254-255. ölçüler



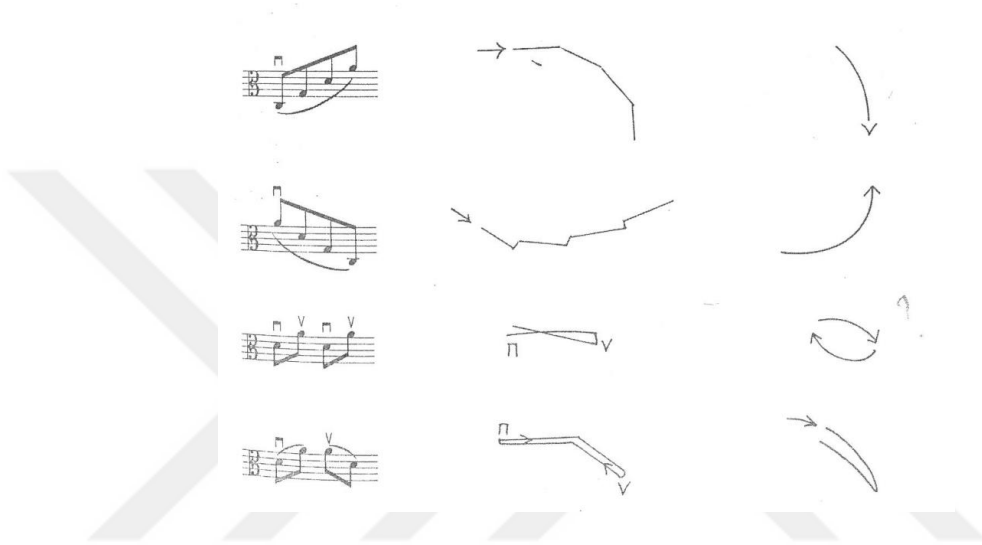
Şekil 4.36: Schubert Arpeggione, 3. bölüm 221. ölçü

Yatay ve dikey el hareketleri; Bileğin pozisyonu değiştirilerek elde edilir. Bilek aşağı elin ayası yukarı bakarak elde edilen ilk pozisyon genellikle yayın ucunda kullanılır. Bilek ve elin aynı seviyede olduğu pozisyon ise yayın orta bölmesinde kullanılır ve bilinen en temel, doğal pozisyonlardan biridir. Sonuncu pozisyon ise bilek dışarı elin ayası içe bakar, bu pozisyon daha çok kökte kullanılır.¹⁶⁰

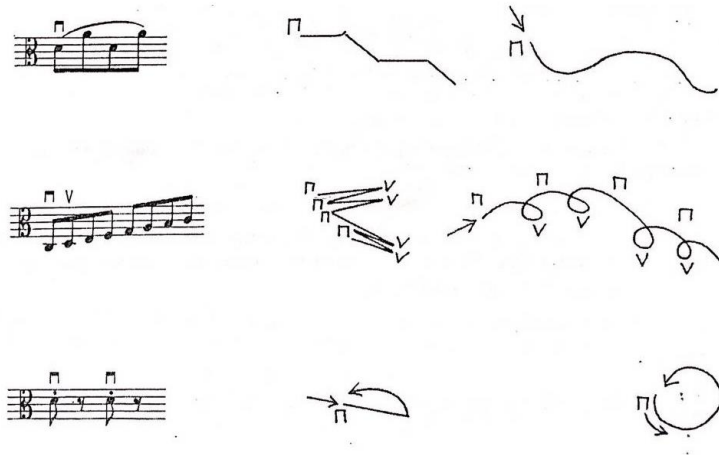
¹⁶⁰ Galamian, a.e, s. 48-49

4.3.2. Tel Geçişleri İçin Öneriler “Barrett”

Aşağıdaki örneklerde tel geçişleri sırasında öğrenciler tarafından yapılan hatalar soldaki çizimlerde, düzeltmeler ise sağdaki çizimlerde gösterilmiştir.



Şekil 4.37: Tel geçişleri “Barrett” ve sıkça yapılan hatalar 1



Şekil 4.38: Sıkça yapılan hatalar 2

4.3.3. Temel Yay Teknikleri “Galamian’ın Anlatımıyla”

4.3.3.1. Legato

Legato (Marking: )

İki veya daha fazla notanın aynı yay içerisinde kesintisiz olarak duyurulduğu sıkça kullanılan yay tekniğidir. Bu yay tekniği icra edilirken karşılaşılan iki temel sorun, sol eldeki parmak değişimleri ile sağ eldeki tel geçişleridir. Parmak değişimleri çalışılırken esas alınması gereken konu sağ elin *legato* hareketi kesintisiz olarak devam ettirmesidir.



Şekil 4.39: Galamian legato yay için nota örneği



Şekil 4.40: Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 85-87. ölçüleri

Bunun tek istisnası sol eldeki parmak değişimlerinin aynı anda pozisyon değişimini de içerdiği durumlardır. Bu gibi durumlarda ise pozisyon değişiminden önce yayın hızı ve ağırlığı hafifçe azaltılarak pozisyon değişimi gizlenmiş olur.



Şekil 4.41: Rubinstein Viola Op.49, Sonata 3. bölüm L'istesso tempodan 17 ölçü sonra



Şekil 4.42: Mendelssohn Viola Sonata 1. bölüm 54-61. ölçüler

Legato çalımını etkileyen bir diğer problem ise tel geçişleridir. Aynı yay içerisinde yazılmış ancak farklı tellerde çalınması gereken durumlarda yapılabilecek en etkili yöntem geçilecek olan tele yayın önceden yaklaştırılması ve mevcut mesafenin en aza indirilerek sesin kesintiye uğramasını engellemektir.

Example 40



Şekil 4.43: Galamian Legato tel geçişi egzersizi



Şekil 4.44: Brahms Op. 120 No.2 3. Bölüm ölçü 33-34

İki tel arasındaki geçiş yeterince yumuşak şekilde yapıldığı takdirde, geçilecek teldeki nota tek başına duyurulmadan hemen önce iki ses fark edilemeyecek kadar süre için aynı anda duyulur. Geçişler arasında iki notanın çift ses gibi duyulmasını engellemek ve iki sesin birbirine geçiş noktasının belli olmayacak kadar iyi şekilde yapılması açısından, geçilecek notaya yönelirken yay baskısının arttırılması tavsiye edilir.

Example 42

Lalo: *Symphonie espagnole*, Op. 21
First movement (measures 65–66)



* Articulate the changes of string with the bow.

† Articulate by lifting the preceding finger, half pizzicato, in a sideways direction.

The run, in general, is played with articulation in the fingers. Thus, all three types of articulation are shown in this example.

Şekil 4.45: Galamian tel geçişli legato pasaj örneği

İki telde nota çalımının süre geldiği pasajlarda ise yay (dirseğin konumu) iki telin orta noktasında olacak şekilde olmalıdır. Bu sayede tel geçişlerinin belli olması en aza indirilmiş olur. Bu tarz süregelen tel geçişli pasajların köke yakın uygulanması durumunda aşağı – yukarı parmak hareketi ve ön kol hareketi kombine edilmeli (resim 45) , yayın ucuna doğru olan çeşitlerinde ise elin aşağı-yukarı hareketi uygulanmalıdır (resim 47).¹⁶¹



Şekil 4.46: Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 119-122. ölçüler

¹⁶¹ Galamian, a.e, s. 64-65

4.3.3.2. *Portato or Louré*

THE PORTATO OR LOURÉ (Marking: $\overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}}$).

Notaların aynı yay bağı içerisinde kesik kesik duyurulmasıdır. Her notanın üzerine çizgi konularak gösterilir. Burada dikkat edilecek nokta her bir notanın arkasından sesin hafifçe azalarak duraksaması ancak tam olarak kopmamasıdır. Amaç *legato* ve *detaché* arası bir ses elde edilerek aynı yay içinde tekrarlanan notalara müzikal ifade kazandırılmasıdır.¹⁶²

Example 50

Mendelssohn: *Concerto in E minor*, Op. 64
First movement (measures 139–42)



Şekil 4.47: Galamian Portato örneği

Aşağıda Glinka viyola sonatı birinci bölümde verilen örnekte yavaşlama ile beraber bağ içerisindeki çizgili notalar *portato* olarak çalınmalıdır.



Şekil 4.48: Glinka, Viola Sonata 50. ölçü

Aşağıda Brahms op. 120 no.2 viyola sonatından verilen örnekte bağ içerisinde gelen notalar *portato* olarak icra edilmeli, yoruma bağlı olarak üçlemelerdeki sekizlik notalarda *rubato* yapılmalıdır.

¹⁶²Galamian, a.e, s. 68



Şekil 4.49: Brahms Viola Sonata Op. 120 No.2, ölçü 77-78

4.3.3.3. *Detaché*

Her notanın ayrı duyulduğu, iterek ve çekerek yay hareketlerinin eşit yay baskısı ile kullanıldığı çalma biçimidir. Nota üzerinde *detaché* çalınması için belirtilen özel bir işaret bulunmamaktadır. Bu yay biçiminde notalar ayrı çalınmasına karşın aralarında boşluk duyulmaz, her nota diğerinin başlangıcına (yay değişimine) kadar çalınır.

Example 46

Bach: *Partita No. 1 in B minor*
Last double: beginning



Şekil 4.50: Galamian Detaché örneği

Basit *detaché*, yay'ın herhangi bir noktasında (kök, orta, uç) çalınabilir ve yay kullanımı bütün yaydan ufacık bir yay kullanımına kadar çeşitlilik gösterebilir. Basit *detaché*'nin uygulanması tempo, dinamik ve istenilen yayın uzunluğuna göre değişim gösterebilir.



Şekil 4.51: Rubinstein Viola Sonata 4.bölüm, ölçü 101-112

Yavaş tempolarda *detaché* genellikle koldan çalınıp uzun yay kullanılırken, hızlı tempolarda ise kol kullanımı daha aza indirilir. Tel geçişli pasajlarda ise sağ elin dikey ivme ile kullanımı (aşağı ve yukarı hareketler) veya ön kolun yuvarlaklar çizerek kullanımı tavsiye edilir. Bu tür pasajlarda amaç sağ bileğe maksimum esnekliği kazandırmaktır.¹⁶³

Bir diğer püf nokta ise *detaché* çalarken başparmağı, diğer parmakları ve bileği sıkılmaktan geçer. Yay tutuşu için genel olarak “sıkmak” ve “tutmak” yerine “serbest bırakmak” ifadesi kullanılmalıdır.

Bu serbest bırakış kontrolsüz bir şekilde olmamalı, yayın tahtasına parmakların doğal ağırlığı bırakılarak tüm eklemler istenilen hareketi elde etmeye hazır hale getirilmelidir. Bu sayede yayın tahtasına ivme kazandırabilmek için gerekli özgürlük verilmiş olur.

¹⁶³ Galamian, a.e, s. 67

4.3.3.4. *Detaché Porté*

THE DÉTACHÉ PORTÉ (Marking: f)

Portato veya *Louré*'nin ayrı yaylarda çalınan çeşididir. Eğer notalar altları çizgili ancak ayrı yaylarda yazılmış ise *Detaché Porté* çalınması istenilmiş demektir. *Detaché porté* ile *detaché* arasındaki fark seslerin kesik ancak salınma efekti ile duyurulmasıdır. Bu hareket yay tel üzerinde kalarak yapılabileceği gibi, her iterek – çekerek hareketinin sonunda yay hafifçe telden kaldırılıp tekrar tel'e konularak da yapılabilir.¹⁶⁴



Şekil 4.52: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 264-265. ölçüler

4.3.3.5. *Detaché Lancé*

THE DÉTACHÉ LANCÉ (Marking: f)

Noktalı çizgili olarak ifade edilen yay biçimidir. Notalar ayrı ayrı çalınır, iterek ve çekerek yayların başlangıcında ne aksan ne de salınma efekti vardır. *Detaché lancé* daha çok kısa yay kullanımı gerektiren pasajlarda sesin yükselip alçalmadan devam etmesini ifade eder. *Martelé* ile olan en belirgin fark her yay başlangıcında aksan bulunmamasıdır. *Detaché porté* ile dönüşümlü olarak kullanılarak tekrar eden pasajlara alternatif oluşturulabilir. Tekrar eden pasajlarda (genellikle bir forte bir piano dinamikte istenilen) eko efekti vermek için de sıkça tercih edilen bir tekniktir.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Galamian, a.e, s. 68

¹⁶⁵ Galamian, a.e, s. 69

Example 53: D  tach   lanc  
in combination with d  tach   port  
Bach: Sonata No. 1 in G minor
Second movement: Fugue (measure 47)



Şekil 4.53: Galamian Detach   Port   ve Detach   Lanc     rneği



Şekil 4.54: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 240-243.   l  ler Detach   port  

4.3.3.6.   eki  leme (*Martel  *)

Martel   (Marking:   )

Her notanın başına aksan verilerek ve notalar birbirinden net biçimde ayrılarak (vurmalı   algılar gibi) ifade elde edilen yay biçimidir. Her notanın ba  ından önce net bir biçimde yayın teli kavraması için hazırlık yapmak ve sonra hareketi başlatmak gereklidir. Notayı   almadan önceki kavrama hissi (yay baskısı, verilen g   ) notanın çalındığından sonrakinden fazla olmalı, nota çalındıktan sonra ise azaltılmalıdır. Eğer baskı hiç verilmemişse istenilen aksan elde edilemez, eğer verilen baskı nota çalındıktan sonra da devam ederse gıcırta çıkar. *Martel  *   alı  ılırken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalar zamanlama ve koordinasyondur.

Example 59

Saint-Saëns: *Concerto in B minor*, Op. 61
First movement (measures 29–30)



Şekil 4.55: Galamian tüm yay martelé örneği



Şekil 4.56: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 266. ölçüden sona kadar

4.3.3.7. Kısa *Martelé* (*The Simple Martelé*)

Kısa *martelé* kökten uca kadar yayın herhangi bir noktasında ve herhangi bir yay uzunluğunda çalınabilir. *Martelé* çalarken dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri yayın başlangıcında verilen baskının nota çalındıktan sonra azaltılmasıdır. Ancak çekerek yaylarda bu daha geç yapılabilir aksi takdirde bir anda bırakılan güç ile yay telden sıçrayabilir. Yay notanın bittiği yerde telin üzerinde kalmalıdır. Yay'ı durdururken çok fazla yay baskısı verilmesi ise gıcırtilı ses çıkmasına neden olur aynı şekilde bir sonraki yayın ivmesinin de erken verilmesinden kaçınılmalıdır.

Example 60

Brahms: *Concerto in D major, Op. 77*

First movement (measures 3–4 of the solo)



Şekil 4.57: Galamian noktalı martelé örneği

Martelé çalınırken bilek aşağıda olmalı ön kol ise hafifçe dışa bakmalıdır. Bu sayede kök parmak eklemleri biraz aşağı seviyeye indirilmiş olur. Kökte yay elin tam içine oturmalı ve kavrama hissi olmalıdır. *martelé* hareketini oluşturan esas ivme tüm koldan gelmeli ancak parmak ve eller ise olabildiğince esnek olmalıdır.¹⁶⁶

Example 58

Rudolphe Kreutzer: *42 studies*

No. 7: beginning



Şekil 4.58: Galamian kısa yay martelé örneği

Çalınan vuruşun değeri kısaldıkça ve dinamik azaldıkça el ve parmakları daha aktif kullanmak gerekecektir. Kısa *martelé* sadece el ve parmaklar kullanılarak icra edilebilir, tam tersi uzun *martelé* yapabilmek için baskı parmaklardan gelse bile hareketin kol tarafından başlatılması gerekmektedir.

¹⁶⁶ Galamian, a.e, s. 71-72



Şekil 4.59: Glinka Viola Sonata 111-113. ölçüler kısa martelé

Hareketi sağlamak için üç temel prensip esas alınır; (1) kolun hareketi, (2) yatay parmak hareketi), (3) parmakların teli yakalayıp ısırması için gerekli olan baskı. Hareketin başlangıcında çekerek yayda parmaklar kıvrık pozisyonda bulunup hareket başladıktan sonra düz pozisyona gelmelidir. İterek yayda ise tam tersi geçerlidir. *Martelé* yay çalışılırken yayın köprüye paralel olması ve tınlayan noktada çalınması çok önemlidir aksi takdirde gereken keskin etki ve sağlıklı bir ses elde edilmesi olanaksızdır.

4.3.3.8. Süregelen *Martelé* (The Sustained *Martelé*)

Süregelen *martelé* daha çok ifadeli bir *detaché*'nin aksanlı şekilde başlamasıdır. Kısa *martelé* için geçerli olan tüm kurallar bu yay biçimi içinde geçerli olmakla beraber en belirgin fark *martelé*'nin aksine yay ile ilk atak verildikten sonra sesin kesin bir şekilde sonunun belli olması yerine tınlamaya bırakılmasıdır. Başlangıç atağı verildikten sonra yay istenilen hıza yavaşlatılabilir.

Example 62

Brahms: *Concerto in D major*, Op. 77
Last movement (measures 57–63)



Şekil 4.60: Galamian Sustained Martelé örneği (uzun martelé)



Şekil 4.61: Brahms Viola Sonata Op. 120 No. 1 4. Bölüm, ölçü 32-35

4.3.3.9. Collé

Yay tele havadan gelerek yerleştirilir ve tele düştüğü anda hafif ama teli ısırtırcasına kısa bir ses elde edilir. Isırma sesi elde edildikten hemen sonra yay telden çok uzaklaşmadan kaldırılır ve bir sonraki nota için hazırlık yapılır. *Martelé* ile en belirgin fark hazırlanma süresinin çok daha aza indirilmesidir. Sesten çok atağın süresinin kısaltılması söz konusudur, sanki yay ile pizzicato çalınıyormuş gibi bir efekt hedeflenmektedir.

Example 64

Beethoven: *Sonata in C minor*, Op. 32,
First movement (measures 35–37) No. 2.



Şekil 4.62: Galamian collé yay örneği 1



Şekil 4.63: Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 3. bölüm 183-185. ölçüler

Bu yay tekniği için yayın alt yarısı ideal nokta olmakla birlikte çalışma amaçlı yayın herhangi bir noktasında uygulanabilir. *Collé* çalarken parmaklar aktif olmakla birlikte, hareketin ilk yarısı teli ısırma için dikey hareket uygulanırken, ikinci yarısı sesin oluşumu için yatay hareket kullanılır. Hareket için elin bir kuş kadar hafif olması ve yayın tam köke yerleştirilmesi gerekmektedir. Eğer daha geniş bir yay kullanımı ve güçlü nüanslar isteniyorsa harekete kol da dahil edilmeli ancak parmaklar anlatıldığı şekilde aktif kalmalıdır.¹⁶⁷

Example 63

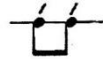
Brahms: *Concerto in D. major, Op. 77*
Last movement (measures 20–21)



Şekil 4.64: Galamian collé yay örneği 2

4.3.3.10. Fouetté (Whipped Bow)

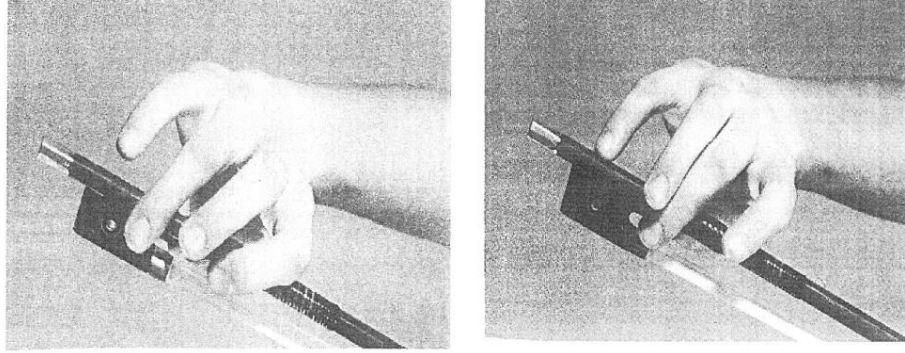
Fouetté (Whipped).



Genellikle kısa ve aksanlı olarak çalınan iterek yayları ifade eder. En verimli kullanım şekli yayın üst yarısıdır ve çıkan ses teli ısırma sesine yakındır. Uzun çekerek yayın ardından gelen tokatlama tarzı kısa iterek aksanlı yayları ifade eder. *Martelé* yayı kavramak için yeterli zaman olmadığında da devreye girerek çokça kullanılan bir yay biçimidir.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Galamian, a.e, s. 73-74

¹⁶⁸ Galamian, a.e, s. 69-70



Resim 4.13: Barrett, Staccato için 1-3, 2-4 parmak kombinasyonu

Staccato el, kol ve parmaklarda oluşan bir dizi kas hareketleri ve bu hareketlerin oluşturduğu gerginlik sonucu oluşan bir tekniktir. *Spiccato* ve *Sautillé*'ye oranla çok daha fazla kontrol gerektirir. Kas hareketleri ve salınımların şiddeti ve seviyesi kişiden kişiye değişebileceği için iterek yay'da kolun vücuda yakın tutulması böylece dirseğin teli tam paralel değil saat yönüne doğru birazcık eğik olarak yakalaması hareketin netliği için fayda sağlayacaktır. Ayrıca dirseği hafifçe havaya kaldırmak, ön kolu bükmek ve arşenin tahtasını tuşeye doğru yatırmak da yardımcı olacaktır. Çekerek arşe de *staccato* uygulanırken ise tam tersi elementler devreye sokulmalıdır; kol dışa açılmalı, yay saat yönünün aksine bir açıya getirilmeli, bilek dirseğe oranla daha aşıda olmalı, yay köprü doğru çevrilmelidir.

Staccato iki, üç, dört veya daha fazla nota üzerinde ve ritmik çeşitlemeler ile çalışılmalı, kolda oluşabilecek gerginliklerden dolayı aralıksız çalışmamalıdır. Daha sonra ise gamlar ve arpejler üzerinde çeşitli alıştırmalar yapılabilir.

Example 66



Şekil 4.67: Galamian Staccato egzersizi

İterek *staccato*'nun inici gamlar üzerinde, çekerek *staccato*'nun ise çıkıcı gamlar üzerinde daha rahat yapıldığı birçok kemancı tarafından keşfedilmiş, buna ek olarak *staccato* çalışmak için dikey el hareketi kullanımı ve yayı ilk başta sadece işaret ve yüzük parmağıyla tutmanın işe yaradığı görülmüştür.¹⁶⁹



Şekil 4.68: Mendelssohn Viyola Sonatı 3. Bölüm 47-51. ölçüler

4.3.3.12. Uçan *Staccato*

Staccato volante (flying staccato).



Aynı yay içerisinde bağlı ve noktalı olarak uygulanır. *Staccato* ile aynı prensipler geçerli olmakla beraber bağın içerisindeki ilk iki nota çalındıktan sonra yayın yatay ivme içerisindeki doğal akışa bırakılıp teli terk etmesi ile diğer notalar elde edilir. Genellikle iterek yaylarda sıkça kullanılan bir teknik olup repertuar içerisinde çekerek yay ile olan uygulamalarına da rastlanılmaktadır.

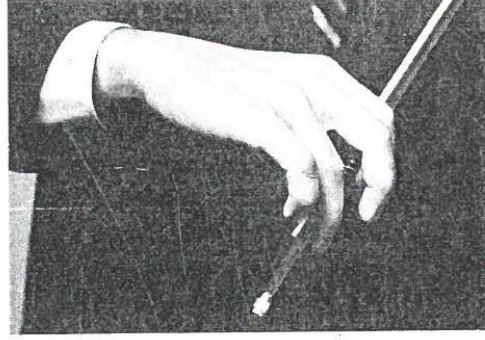


Şekil 4.69: Mendelssohn Viola Sonata 3.bölüm 216-217. ölçüler

Uçan *staccato*'yu çalışmak için sağlam bir iterek *staccato* ile başlanılıp dirsek ve bilek hafifçe kaldırılarak serbest bırakılmalı ve dikey parmak hareketleri eklenilmelidir. Bu sayede parmaklar her notadan sonra yayın teli terk etmesine yardımcı olarak *staccato*'yu oluşturacaktır. Uçan *staccato* yatay parmak hareketleri ile yapıldığı durumda ise el ve kol parmaklardan gelen hareketi takip eder ve her notadan sonra tekrar yaylanma hareketi ile daha lirik bir *staccato* elde edilir.¹⁷⁰

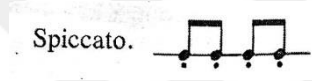
¹⁶⁹ Galamian, a.e, s. 78-80

¹⁷⁰ Galamian, a.e, s. 80-81



Resim 4.14: Galamian, uçan staccato için parmak pozisyonu

4.3.3.13. *Spiccato*



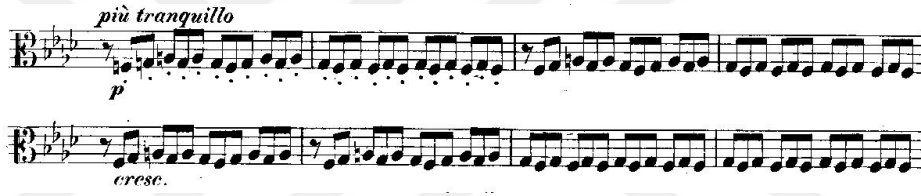
Yayın tele havadan düşmesi ve her nota çalındıktan sonra teli terk etmesi ile uygulanan yay tekniğidir. “U” şeklinde kavisli bir hareket oluşur. Yay tele kavisin orta noktasında kavuşur, hem yatay hem de dikey hareketin uygulanması söz konusudur. Eğer yatay hareket ağırlıktaysa kavis daha düz ve geniş elde edilen ton da daha yumuşak ve zengin olur. Dikey hareket ağırlıktaysa kavis daha dar ve derin olur buna bağlı olarak da elde edilen ses keskin, aksanlı ve sert olur. Yayın tele düşme uzaklığı da ses kalitesini etkiler, eğer yay çok yukarıdan tele bırakılıyorsa çıkan ses daha yüksek ve keskin olacaktır. *Spiccato* genellikle yayın alt yarısına yakın (orta-kök) 2/3 icra edilir.

Eğer yavaş ve geniş bir *spiccato* isteniyorsa yayın alt yarısında daha kısa ve hızlı *spiccato* isteniyorsa orta ve orta-uç arası yay kullanımı tavsiye edilir. Eğer karakteristik anlamda keskin ve kısa bir *spiccato* istenmişse kökte dikey hareket uygulamak yerinde olacaktır. *Spiccato* için her bir notanın tekrardan çalınması (yayın tele konulup kaldırılması)gerekmektedir ancak hızlı tempolardaki *spiccatolar* için başlangıç hareketi verildikten sonra yay telden aldığı dirençle kendi kendine zıplamaya bırakılır. (Kontrollü ve otomatik *spiccato*).



Şekil 4.70: Vieuxtemps Viola Sonata 1.bölüm Allegro 36-43. ölçüler

Hareketin başlangıcı için yay havada olmalı bundan ötürü bilek ve kol hafifçe yüksek tutulmalıdır. Buna ek olarak dirsek vücuda oranla hafifçe dışa açılmalıdır. Hareketin başlangıç ivmesi koldan gelmeli parmaklar ve elin yatay ve dikey hareketleri kola destek olmalıdır.



Şekil 4.71: Rubinstein Viola Sonata 1. Bölüm, ölçü 120-127

Spiccato yaparken tınlayan bir ses elde etmek esas hedef olmalı buna bağlı olarak hareket daha yatay düşünülmeli, tınlaması için zaman verilmelidir. Yayın yönü, hareketi ve yay baskısı gibi elementlerde göz önünde bulundurularak çalışılmalıdır. Tel geçişleri söz konusu olduğunda yayı telden fazla uzaklaştırmamak ve kullanılan kıl miktarını eşit tutmak *spiccato*'nun dengesi ve notaların eşitliği için önemli bir unsurdur.

Tel geçişlerinde hareket tüm kol ile beraber yapılmalı ön kol hareketi, el ve parmaklar da harekete destek olmalıdır. *Spiccato*'ya hakim olmak için yukarıda bahsedilen *spiccato* çeşitleri birbirine geçişli olarak çalışılmalı (yavaş, geniş ve yatay olandan, kısa, keskin ve dikey olanına), farklı nüanslar eklenilmeli daha sonra ise bu çalışmalar geçişsiz olarak aniden bir çeşitten diğerine şeklinde yapılmalı ve bu teknikte ustalaşmalıdır.¹⁷¹

¹⁷¹ Galamian, a.e, s. 75-77

4.3.3.14. Uçan *spiccato*

Uçan *staccato*'nun telden ayrılarak yapılan biçimidir. Çekerek veya iterek yay ile yapılabilmesine karşın aynı yay içerisinde gelen birkaç tane notada işlevseldir. Efektif bir yay çeşidi olan uçan *spiccato* doğası gereği *staccato*'dan farklı olarak her bir notanın elde edilmesi için yay tele havadan kesik kesik fırlatılır. Bundan dolayı hareketi kontrol edebilme olasılığı daha düşüktür ve icra edilebileceği tempolar sınırlıdır. Genellikle dikey el ve parmak hareketleri ile elde edilir, çok az oranda yatay elementler mevcuttur. Hareket küçükse parmaklar aktif, büyükse el ve kol aktif olarak kullanılır.

Example 67

Mendelssohn: *Concerto in E minor*, Op. 64

Finale (measures 129–32)



Şekil 4.72: Galamian uçan *spiccato* örneği



Şekil 4.73: Mendelssohn Viola Sonata 3. bölüm 59-60. ölçüler

Uçan *spiccato* tüm yayın kullanılması yerine yayın aynı noktasında sadece iterek ivme verilerek de uygulanabilir. Bu durumlarda bir yayın içine çok daha fazla nota sığdırılabildiği gibi bazı belirli pasajlar da bu teknik ile rahatça icra edilebilir. Uçan *spiccato* genellikle yayın üst yarısında kullanılır.¹⁷²

¹⁷² Galamian, a.e, s. 81

4.3.3.15. Sautillé

Sautillé.

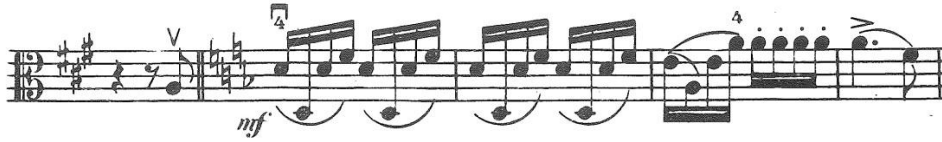


Bu yay tekniğinin *spiccato*'dan temel farkı her nota için ayrı bir ivme uygulanması yerine ilk ivme verildikten sonra yayın kendi kendine zıplamaya bırakılmasıdır. Zıplama işlemi yayın tahtasının esnekliğine bırakılmış durumdadır. Bu yay tekniğinin en ideal uygulama bölgesi yayın orta kısmı olup temponun yavaşlaması ve dinamiğin artması ile kök-orta, temponun hızlanıp dinamiğin azalması ile orta-uca doğru kayabilmektedir. Ne var ki *sautillé* çalım şekli uygulanırken her yayın zıplama noktası ve esnekliğinin farklılık gösterebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Example 65



Şekil 4.74: Galamian Sautillé egzersizi



Şekil 4.75: Schubert Arpeggione 3.bölüm 77-80. ölçüler

Yukarıdaki pasaj çoğunlukla bağısız olarak icra edilir ve seçilen tempoya bağlı olarak *spiccato* veya *sautillé* tekniğinden faydalanılabilir.

Aşağıda verilmiş olan iki bağı - iki ayrı pasaj temponun hızlı tercih edildiği durumlarda *sautillé* olarak da icra edilebilir.

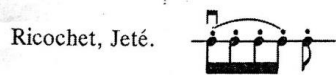


Şekil 4.76: Schubert Arpeggione 3. Bölüm 249-254. ölçüler

Sautillé çalışılırken yayın orta kısmında kısa ve hızlı *detaché* ile başlanılmalı yayın tahtası tüm kıllar tele değecek şekilde tam kıl konumuna getirilmelidir. Yayı hafif tutmak, dikey ve yatay hareketler yapacak şekilde parmakları aktif tutmak bu tekniği uygularken işe yarayacaktır. El ise parmaklara destek olacak şekilde pasif olarak hareketi takip etmelidir. Ön kol *spiccato*'ya oranla daha bükülmüş vaziyette durmalı, yayın esas dengesi işaret parmağında odaklanırken orta parmak ve yüzük parmağı yayın tahtasına hafifçe dokunmalıdır. Serçe parmak ise *spiccato*'da dengeyi sağlama rolünde aktif bir rol oynarken *sautillé*'de tamamen pasiftir.

Sautillé'nin net bir şekilde olmaması, diğer bir deyişle tıkr tıkr zıplamamasının esas sebeplerinden biri yayın yanlış yerinde yapılmaya çalışılması bir diğeri ise orta parmak ve yüzük parmağına fazlaca kavrama hissi verilmesinden ileri gelmektedir. *Sautillé* çalışırken yay sadece başparmak ve işaret parmağı ile tutularak çalışılmalıdır. Daha sonra orta parmak ve yüzük parmak ağırlık vermeksizin yayın üzerine yerleştirilebilir, serçe parmak ise havada kalabilir. Bu tip hareket el ve parmakların dikey hareketini gerektirmektedir.¹⁷³

4.3.3.16. Ricochet (Jeté)

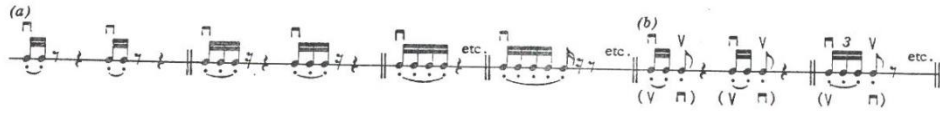


Bu yay tekniğinde birkaç nota birden tek yay hareketi ile çalınır ve hareketi yay yapar. *Sautillé* gibi hareket tamamen yayın kendi zıplama kabiliyeti ve esnekliğine bırakılır. Sadece hareketi başlatan tek bir ivme verilir. Uçan *spiccato*'ya tezat olarak (her bir nota için ayrı fırlatma hareketi) , *Ricochet* de yay tamamen kendi haline bırakılır ve kontrolsüz olarak zıplar. *Ricochet*'in temposu yayın çeşitli

¹⁷³ Galamian, a.e, s. 77-78

noktaları ve yayın tele fırlatıldığı uzaklık gibi elementler göz önünde bulundurularak ayarlanabilir. Genellikle uç-orta arası bir noktada icra edilir, tempo hızlı ise uca doğru yavaş ise ortaya doğru yaklaşılır. Buna ek olarak tele yakın bir mesafeden zıplatılırsa daha hızlı uzak bir mesafeden zıplatılırsa daha yavaş bir *ricochet* elde edilir. En iyi zıplama sonucunu elde etmek için yay dik bir şekilde tutulmalı tüm kıllar tele dik açıyla temas etmelidir.

Example 68



Şekil 4.77: Galamian ricochet egzersizi

Example 70

Paganini: 24 Caprices, Op. 1
No. 9 (measures 61–63)



Şekil 4.78: Galamian ricochet örneği



Şekil 4.79: Tchaikovsky 6. Senfoni, 1. Bölüm 101-102. ölçüler

Ricochet çekerek yayda daha rahattır, o yüzden çalışmaya başlarken çekerek yay üzerinde uygulanması tavsiye edilir. Başlangıçta iki ard arda nota çalmak üzere tele 2,5 cm uzaklıktan yayı bırakarak dikey parmak hareketi ve hafifçe ön kol salınımı kullanılmalıdır. Notalar çaldıktan sonra yay havada durdurulmalıdır. Başlangıç noktasına gelip hareket birkaç nota daha eklenilerek tekrar edilmeli daha sonra ise çekerek yayların bitimine bir tane iterek yay da nota eklenilmelidir. Hareket üzerinden ustalaştıktan sonra ise tam tersi uygulanmalıdır. Daha sonra ise dört teli kapsayan arpejlerle *ricochet* çalışılabilir. Tel geçişleri *ricochet*'ye yardımcı olur. Bas

notaya ağırlık verilerek dikey el ve parmak hareketleri eklenilmelidir. Bu tarz arpej içeren *ricochet*'ler hızlı tempolarda daha kolay yapılmakla birlikte genellikle çekerek yayda verilen başlangıç ivmesi ile iterek yay hareketin devamı olur, nadir olarak iterek yayın ilk notasında tekrar bir başlangıç ivme verilmesi gerekebilmektedir. Hareket tamamı ile koldan yapılır.

Example 71

Mendelssohn: *Concerto in E minor*, Op. 64
First movement cadenza
(seventh measure of sixteenth notes)



Şekil 4.80: Galamian arpejli *ricochet* örneği

Aşağıdaki pasaj onaltılık notalar üzerinde nokta yazılmamış olmasına karşın yoruma bağlı olarak arpejli *ricochet* yay tekniği ile de icra edilebilir.



Şekil 4.81: Vieuxtemps Viyola Sonatı, 3. Bölüm 18-19. ölçüler yoruma bağlı olarak hızlı tempo alınırsa *ricochet* olarak çalınabilir.

Ricochet yaparken en yaygın çıkan hatalar; yayın çok sıkı kavranması, istenilen hıza göre yayın yanlış yerinde zıplatılmaya çalışılması, doğal zıplama hareketinin kasılma ile kesintiye uğramasıdır.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Galamian, a.e, s. 81-83

4.3.3.17. Temel Sağ El Teknikleri

Yukarıda anlatılmış olan yay teknikleri temel hareketler olmak ile birlikte icracı tekniklerin her birinde ustalaştıktan sonra bir teknikten ötekine geçiş yapabilir, icracı belirlediği pasajların karakterlerine uygun olarak bu teknikleri istediği hıza veya ivmeye göre adapte edebilir. Aşağıda verilmiş olan tablolarda bu çalışma içerisinde sözü edilen temel yay teknikleri ile bilgiler tablolar halinde yer almaktadır.

Grafik 4.1: Yay tekniklerinde ustalaşmak için önerilen benzer teknikler arası geçişler

<i>Legato – Portato</i>
<i>Detaché ve türleri</i>
<i>Kısa martelé - Süregelen martelé</i>
<i>Collé-Spiccato</i>
<i>Kısa ve hızlı detaché- sautillé</i>
<i>Sautille – spiccato</i>
<i>Staccato- uçan staccato</i>
<i>Spiccato- uçan spiccato geçişi</i>

Grafik 4.2: Yay tekniklerinde ustalaşmak için önerilen farklı teknikler arası geçişler

<i>Detaché – Spiccato</i>
<i>Martelé- Detaché</i>
<i>Sautille- Ricochet</i>
<i>Portato- Staccato vb.</i>

Grafik 4.3: Yay tekniklerinin sınıflandırılması

<i>Legato</i>	<i>Detaché</i>	<i>Martelé (Çekiçleme)</i>	<i>Spiccato</i>	<i>Staccato</i>
<i>Portato or Louré</i>	<i>Detaché Porté</i>	<i>Kısa Martelé</i>	<i>Uçan Spicccato</i>	<i>Uçan Staccato</i>
	<i>Detaché Lancé</i>	<i>Süregelen Martelé</i>	<i>Sautillé</i>	
		<i>Collé</i>	<i>Ricochet</i>	
		<i>Fouetté or Whipped Bow</i>		

Grafik 4.4: Yay tekniklerinin icra şekilleri

Kol Aktif - yatay hareket, yay telde	Parmaklar Aktif – yay telde, yatay hareket	Parmaklar Aktif - Yayın havadan geldiği, dikey hareket
<i>Detaché</i>	<i>Martelé</i> (sonu net şekilde belli)	<i>Spiccato</i> – hem yatay hem dikey elementler mevcuttur (kontrollü zıplama)
<i>Portato- Louré</i>	Süregelen <i>Martelé</i> (ses tınlamaya bırakılır)	<i>Sautillé</i> (kontROLSÜZ zıplama)
<i>Fouetté-Whipped Bow</i> (aksanlı detaché)	Basit <i>Martelé</i>	<i>Flying Spiccato</i>
	<i>Collé</i>	<i>Ricochet</i> (kontROLSÜZ zıplama)
	<i>Staccato</i>	
	Uçan <i>Staccato</i>	

Yukarıda bahsedilen yay tekniklerini gerek tek başına gerek geçişli olarak çalışabilmek için Kreutzer, Dont, Rode, Campagnoli, Mazas, Fuchs, Hoffmeister vb. etüd kitapları faydalı kaynaklar olarak önerilebilir.

4.4. Yorumla Yönelik Kullanılan Bazı Tekniklerden Örnekler

4.4.1. Rubato

Müzikal ifadeyi güçlendirmek için icracı tarafından ritimler ve nünansların yorumla dayalı olarak hafifçe esnetilmesidir. Söz konusu değışimler notanın aslına sadık kalmak üzere gerçekleştirilirken bazı vuruşlar, ölçüler veya cümleler genişletilerek *rubato* elde edilir.¹⁷⁵

Aşağıda verilmiş olan örneklerde küçük notalar yorumla ifade katabilmek amaçlı esas notanın vuruş değeri içerisinde ancak serbest biçimde icra edilebilir.



Şekil 4.82: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm rubato 111. Ölçü



Şekil 4.83: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm rubato 329. Ölçü

¹⁷⁵ <https://www.britannica.com/art/rubato> 27 Aralık 2018

4.4.2. Trill

16. yy - 19. yy arası sıklıkla kullanılmış olan, iki ardışık nota arasında gidilip gelinmesiyle oluşan müzikal bir süslemedir. *Triller* yarım ton veya tam ton kullanılarak oluşturulur¹⁷⁶. Hangi notalar arasında *trill* olacağı besteci tarafından özellikle belirtilmediği sürece müziğin akışına veya dönemsel geleneklere göre icracı *trill*'i yorumlar. *Trillerin* hangi hızda olacağı da yine döneme göre yorumlanabilir.



Şekil 4.84: Schubert Arpeggione 1. Bölüm 64-68. ölçüler

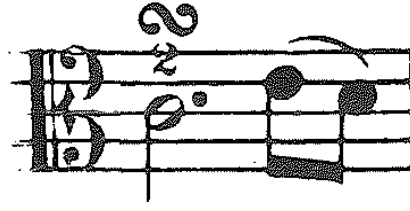


Şekil 4.85: Mendelssohn Viyola Sonatı, 3. Bölüm 8. Varyasyon 180. ölçü

¹⁷⁶ https://www.google.com.tr/search?source=hp&ei=vZkkXPv2HsXLsAGht7HgCA&q=trill+music+&btnK=Google+Search&oq=trill+music+&gs_l=psy-ab.3..017.2826.4609..5029...0.0..0.134.1519.0j12....3..0....1..gws-wiz.....0..0i10.0zIDuLJpkRA 27 Aralık 2018

4.4.3. Grupetto

Melodiyi zenginleştirmek amaçlı yazılı notaya eklenmiş, başlanılan nota merkez alınarak etrafındaki notalar ile yapılan beşlemeye benzer süslemedir.¹⁷⁷ Romantik eserleri yorumlarken vuruştan erken (genişletilmiş) veya geç (sıkıştırılarak) çalınabilir.



Şekil 4.86: Schubert Arpeggione 1. Bölüm 66 ölçü



Şekil 4.87: Mendelssohn Viyola Sonatı 79-80.ölçüler

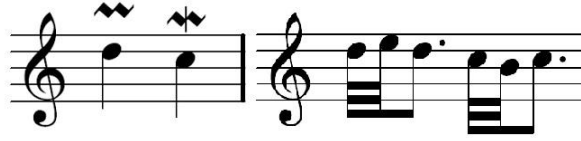


Şekil 4.88: Yukarıdaki örnekteki gruppetto'nun açık yazılmış hali

¹⁷⁷ <https://en.wiktionary.org/wiki/gruppetto> 27 Aralık 2018

4.4.4. Mordan (Mordent):

Yazılı notanın bir aşağı veya yukarıdaki nota ile hızlıca yer değiştirerek çalınması ile elde edilen süslemedir. *Triller* de olduğu gibi *mordent* işaretinin üzerine bemol veya diyez yazılarak kromatik olarak icra edilebilirler.¹⁷⁸



Şekil 4.89: Solda üst ve alt nota ile yapılan mordan'ın notadaki yazılışı, sağda ise çalınışına örnek verilmiştir

4.4.5. Tremolo

Yazılı nota değerine genellikle üç çizgi eklenilerek gösterilen ve titreşim efekti elde etmek için kullanılan bir tekniktir. Yaylı çalgılarda iki tür *tremolo* vardır. Sol el ve sağ el ile yapılan. Sağ el ile yapılan *tremolo* aynı ses üzerinde yayın hızlıca titretilmesi ile elde edilir. Sol el *tremolosu* ise iki nota arasında ve bağlı biçimde gösterilir. İcracı yazılı olan iki nota arasında *trill* benzeri hızlı parmak geçişleri yapar.



Şekil 4.90: Shostakovich Viola Sonatı Op.147, 1. bölüm 161-163. ölçüler (sağ el tremolosu)

¹⁷⁸https://www.google.com.tr/search?ei=9pskXNSeH475qwGSrbLwDA&q=mordent+music&oq=mordent+music&gs_l=psy-ab.3..0i7i30l3j0i7i10i30j0l2j0i5i30j0i7i5i10i30j0i7i5i30.5254.6484..6819...1.0..0.182.1142.0j8.....0....1..gws-wiz.....0i71.-nWmBIUkj3o 27 Aralık 2018

4.4.6. Beşleme

Teknik olarak bir vuruşluk nota değerinin beş eşit notaya bölünmesidir. Ancak icracılar müziği yorumlarken beşlemenin ilk iki notasını daha yavaş son üç notasını sıkıştırarak veya tam tersi şekilde icra edebilirler. Ayrıca beş eşit nota şeklinde veya bu beş notayı bir vuruş değerinde eşit olmayan bölünmelerle ne şekilde yorumlanacağı icracının müzikal estetiği ve müzikal duyumuna kalmıştır.



Şekil 4.91: Glinka Viyola Sonatı, 1. bölüm 12. ölçü

4.4.7. Süsleme Notaları ve Çarpmalar

Yukarıda bahsedilen yoruma dayalı müzikal araçlar dışında besteci tarafından notada belirtilmiş olan süsleme notaları ve çarpmalar da müziği zenginleştirmek amaçlı kullanılabilir.



Şekil 4.92: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 3.bölüm 18-19. ölçüler süsleme notaları



Şekil 4.93: Glinka Viyola Sonatı, 1. Bölüm 13. ölçü çarpma örneği

4.4.8. *Sul Tasto*

Yaylı çalgılarda kullanılan bir icra tekniğidir, yayın tuşe üzerinde kullanımı ile puslu, buğulu, yumuşak bir tını elde edilmek için kullanılır.¹⁷⁹



Şekil 4.94: Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No. 2, 77-78.ölçüler

4.4.9. *Sul ponticello*

Yayın köprüye mümkün olduğunca yaklaştırılarak kullanımı ile üst armonik seslerin çıkması sağlanır. Cızırtılı, genizden gelen bir ses elde edilir. Genellikle ürkütücü veya rahatsız eden bir ses oluşturulmak istenildiğinde kullanılır.¹⁸⁰



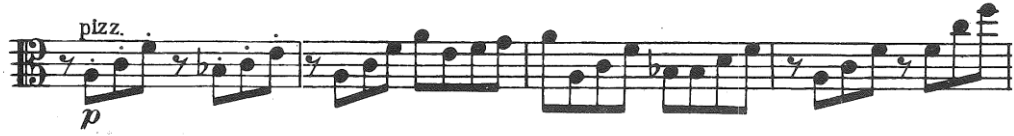
Şekil 4.95: Shostakovich Viola Sonatı Op.147, 1. bölüm 161-163. ölçüler

¹⁷⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sul%20tasto> 27 Aralık 2018

Sul tasto ve *sul ponticello* yorumcunun isteği doğrultusunda yoruma bağlı olarak notada yazılmaksızın kullanılabileceği gibi, yukarıda görülen Shostakovich sonat örneğindeki gibi besteci tarafından nota üzerinde belirtilmiş de olabilir.

4.4.10. Pizzicato

Telin parmakla çekilmesiyle ses üretilmesidir ¹⁸¹. Pizzicato birkaç farklı şekilde uygulanabilir. Çalma şekli olarak gitardan esinlenildiği düşünülmektedir.



Şekil 4.96: Schubert Arpeggione, 1. Bölüm 74-77. ölçüler

Kırık arpej şeklinde çalınan pizzicato: Kırık akorların notada yazılı olduğu durumlarda icracı tek parmakla sesleri bastan tize doğru çalabilecek şekilde teller üzerinde parmağını kaydırır.

Aşağıdaki pasaj orijinalde kırık *pizzicato* yazılmamış olmasına karşın pek çok icracı tarafından o şekilde yorumlanır.



Şekil 4.97: Schubert Arpeggione, 1. Bölüm 71-73. ölçüler

¹⁸¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Pizzicato> 27 Aralık 2018



Şekil 4.98: Glinka Viyola sonatı 1. bölüm 82-85. ölçüler kırık arpej şeklinde çalınan pizzicato pasaj

Çift yönlü (Ters) pizzicato: Hızlı ve seslerin tekrar ettiği pasajlarda tek parmağın ileri ve geri gidecek şekilde gitar çalımı taklit edilerek çalınması ile elde edilir.



Şekil 4.99: Suzuki Viola School Volume 5, Spinning Wheel, 51. ölçü

4.4.11. Sol el pizzicatosu

Notanın üzerine + işareti konularak gösterilir. Bestecinin özellikle istediği durumlar hariç icracı sağ el ile çalması gereken pizzicato pasajlarda zaman sıkıntısı yaşadığı durumlarda çözüm üretmek amaçlı bu teknikten faydalanabilir.

Aşağıdaki örnekte verilmiş olan son nota orjinalinde sol el pizzicatosu ile yazılmamış olmasına karşın icra kolaylığı sağlamak amaçlı öyle çalınabilir.



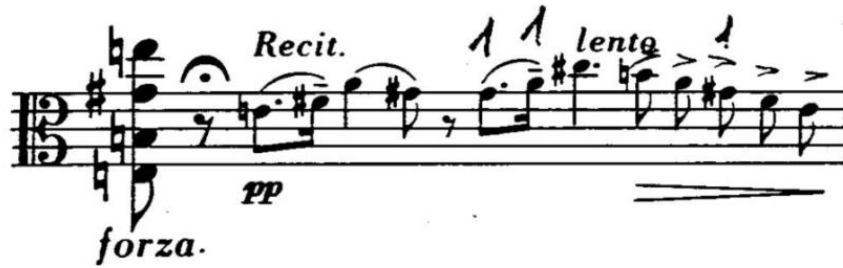
Şekil 4.100: Glinka Viyola sonatı 1. bölüm 84-85. ölçüler

4.4.12. *Recitativo*, *Ad libitum* ve *Cadenza* tarzı yorumla açık pasajlar

Ad Libitum: İcracının pasajı tempodan bağımsız olarak istediği şekilde yorumlayabilmesi için notaya yazılan olan terim.

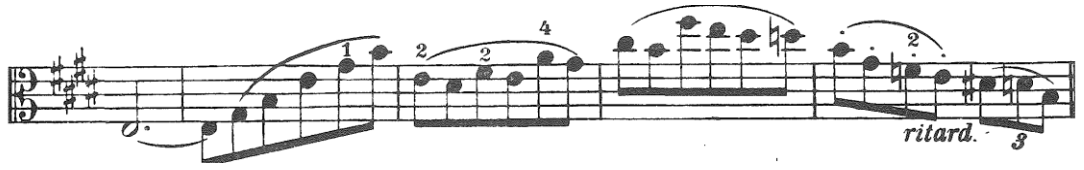


Şekil 4.101: Mendelssohn Viyola Sonatı yorumla açık olarak çalınabilecek pasaj



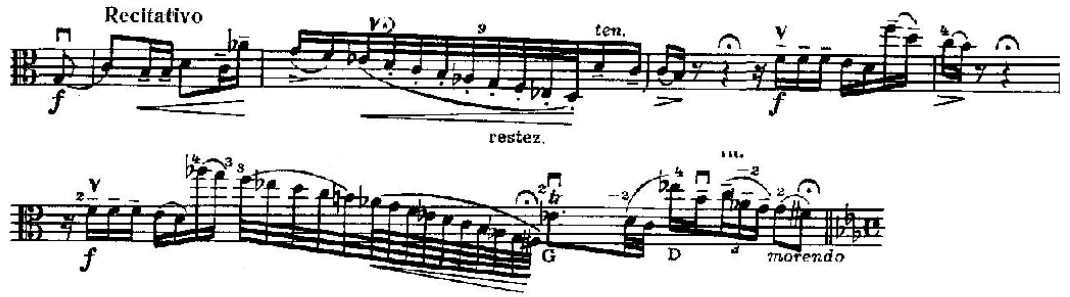
Şekil 4.102: Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm 308. ölçü

Cadenza: İcracıya enstrümanındaki ustalığını gösterebilmesi için alan tanıyan, ritmik ve yorum açısından icracının zevkine bırakılmış olan kesit



Şekil 4.103: Schubert Arpeggione 2.bölüm sonu gibi *cadenza* olan yoruma açık pasaj

Recitativo: Opera da sözlerin aksanlarını ortaya çıkaracak şekilde ritmi icracının yorumuna bırakılan ve sürekli bas veya *harpsichord* ile eşlik edilen pasajlar. Enstrümantal müzikte ise icracının eşlik partisinden bağımsız olarak yoruma açık bırakılan alanları ifade eder.



Şekil 4.104: Mendelssohn Viyola Sonatı 3.bölüm 215-220. ölçüler *Recitativo*

4.4.13.Başlıca viyola sonatları üzerinde yoruma yönelik tavsiyeler

Bu çalışmada incelenen sonatlar için uygulanılması önerilen sağ ve sol el teknikleri ve yoruma yönelik öneriler aşağıda gösterilmiştir.

Grafik 4.5: Mendelssohn Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	1.bölüm; 54-74, 124-129,166-186, 2.bölüm <i>Trio</i> : genel olarak <i>legato</i> 4.bölüm228-229
Spiccato	1.bölüm; 46-53, 160-163 3.bölüm; 3.varyasyon genel olarak <i>spiccato</i>
Detaché	4.bölüm; 240-253,260
Portato	1. bölüm; 188
Çift Sesler	1.bölüm; 12-19, 38-39, 131-141, 212-216 3.bölüm; 6.varyasyon çift sesler ve pozisyon geçişleri
Staccato	1. bölüm; 87, 102, 109, 113, 191-192, 195 (Bağlı <i>Staccato</i>) 2.bölüm Menuetto; genel olarak <i>staccato</i>
Uçan Spiccato	3.bölüm; 216
Tel geçişli bağlı pasajlar	3.bölüm 1.varyasyon; 20-22, 24-25,30-31, 34, 35 4.bölüm, 264-270
Triller, noktalı ritimler, süsleme notalarıveçarpmalar	3.bölüm, 7. ve 8. Varyasyonlar

Yorum önerileri;

* Birinci bölümün **Adagio** kısmında **ad lib.** ifadesine istinaden icracı bu pasajı yazılı ritimden bağımsız olarak yorumlayabilir. Devamında gelen çift sesleri ise daha çok eşlik partisine destek olarak az **vibrato**lu ve kilise orgu gibi bir tınıyı hayal ederek çalabilir. **Allegro** kısmına geçildiğinde B temalarında yer alan pozisyon geçişleri tercihe bağlı olarak **glissandolu veya glissandosuz** olarak icra edilebilir.

*İkinci bölüm **Menuetto**; genel olarak dörtlüklerin havalı olarak **staccato** çalınması ve sol elde hafifçe vibratoyla desteklenmesi önerilir. **Trio** kısmında ise genel olarak **legato** tekniğine önem verilmeli, sol el sağ eli sürekli **vibrato** ile desteklemelidir.

*Üçüncü bölüm üçüncü varyasyondaki **staccato** onaltılıklar daha kuru veya kısa olarak çalınabilir. Yedinci varyasyonda gelen noktalı ritimler ise yazılı değerlerinden daha keskin veya sıkıştırılmış olarak çalınabilir. Sekizinci varyasyonun içerisinde gelen **recitativo** kısmı bir sonraki bölüme geçmeden önce bir kadans niteliğinde yazılmış kesittir, bundan dolayı yorumcu bu kısmı serbest olarak yorumlayabilir.

*Dördüncü bölümde bağısız olarak gelen onaltılık notalar tempo tercihinine göre (eğer hızlı bir tempo alınacaksa) **sautillé** tekniği kullanılarak icra edilebilir.

Grafik 4.6: Schubert Arpeggione Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	1. bölüm; 35-40, 48 vb. pasajlar legato ve artiküle parmak ile çalınmalıdır. 2.bölüm müzikal ifade için genel olarak <i>legato</i> karakterde çalınmalıdır.
Spiccato	1.bölüm; 53,55, 87-89, 91, 92, 93, iki bağlı iki ayrı pasajlar). 60-61, 176-177 tüm ölçü. 3.bölüm; 77-94 vb. onaltılık pasajlar tempoya göre <i>spiccato</i> veya <i>sautillé</i> olarak icra edilebilir.* 3.bölüm; 249-254, 269-274 arası iki bağlı-iki ayrı gelen pasajlar <i>spiccato</i> olarak icra edilmelidir.
Martelé(geniş)	1.bölüm; 92-93. ölçülerdeki aksanlı ikilik notalar <i>marcato/martelé</i> çalınabilir. 102 ve 104. Ölçülerdeki notaların başlarına ivme vermek için aksan yapılabilir. 3.bölüm; 128-156 arası vb. gelen pasajda noktalı dörtlük notalarda aksanları çıkartmak için <i>martelé</i> yapılabilir.
Foutté	1.bölüm; 41, 43, 54, 56, 45, 47, 157, 159, 170, 172, 174 ölçüler, pasaja iterek yay ile başlanılırsa <i>foutte</i> olarak icra edilebilir. Bu pasaj kısa <i>Martelé</i> olarak da yorumlanabilir. 161,163 onaltılık notaların iterek yayda gelmesi durumunda <i>foutté</i> kullanılabilir.
Portato	1.bölüm; 11, 120-122. 2.bölüm; 12-16, 67-71 (kadays tarzı bölme)
Çift Sesler	1.bölüm; 144-145, 203-204. 3.bölüm; 449-450
Staccato	
Uçan Spiccato	3.bölüm; 146 vb. pasajlarda ard arda gelen tekrar eden sekizlik notalar, 158-160 ölçüler (kadays benzeri kısım).
Tel geçişli	1.bölüm; 26-28, 31-39, 150-155. 3.bölüm; 25-30 vb. pasajlar. 212-228 arası vb. pasajlar.

bağlı pasajlar	
Triller, noktalı ritimler, süsleme notaları ve çarpımlar	1.bölüm; 33. 2.bölüm; 7,23 süsleme notaları, 48,46 <i>grupetto</i> 3.bölüm; 144, 240, 260, 280, 294 <i>grupetto</i> .

Yorum önerileri;

*Birinci bölümde müziğin grafik yapısına uygun olarak çıkıcı ve inici gamlarla beraber **cresc** ve **decrescendolar** yapılabilir. 2 bağlı- 2 ayrı gelen onaltılık pasajlarda **staccato** tekniğinden faydalanılabilir. **Grupettolar** yoruma bağlı olarak daha geniş veya sıkıştırılmış tercih edilebilir. Gelişme bölmesinin başlangıcında gelen **pizzicato** pasaj uzun bir bağ içindeymiş gibi **legato** düşünülerek icra edilebilir. Bu sayede müzikal cümle daha iyi ortaya çıkarılabilir. Yeniden sergi bölmesine geçilmeden önceki viyolanın solo çaldığı pasaj ise nota üzerinde belirtilmemiş olmasına karşın küçük bir **cadenza** olarak yorumlanabilir.

*İkinci bölüm genel olarak uzun cümleler halinde sanki bitmeyen bir yaya sahipmiş gibi **legato** tekniği uygulanarak düşünülebilir, mümkün olduğunca tel geçişleri ve pozisyon geçişleri belli olmamasına özen gösterilebilir. Tekrar eden notalarda ise portato tekniği uygulanması tavsiye edilir. Bölümün sonunda gelen kısım ise yine küçük bir **cadenza** olarak yorumlanabilir.

*Üçüncü bölüm **rondo** formunda yazılmıştır. A temasının geldiği kısımların sol elde **vibrato** ile desteklenmesi sağ elde ise **legato** tekniğinin uygulanması önerilir. B kısmında gelen onaltılık pasajlar iki bağlı, iki bağlı iki ayrı, iki bağlı iki noktalı/**spiccato** veya bağırsız çalmak üzere yay şekilleri tercih edilebilir. Bunun yanı sıra eğer bağırsız çalma şekli tercih edilmişse tempoya bağlı olarak **spiccato** veya **sautillé** tekniği uygulanabilir. C temasında bağ içinde gelen onaltılık tel geçişli pasajlarda ise tel geçişlerini mümkün olduğunca gizlemek ve **legato** çalmak önerilir. Bağırsız gelen onaltılıkların ise telde çalınması veya **spiccato** olarak icra edilmesi tercihe bağlı olabilir. Bölümün sonunda duyurulan A teması ise bir oktav üstten gelmesi sebebiyle daha hafif bir yay tutuşuyla ve büyük yay kullanılarak daha şeffaf bir tını elde edilebilir. En sonda gelen akor ise eserin piyano veya orkestrayla çalınmasına bağlı olarak **pizzicato** veya **arco** olarak icra edilebilir.

Grafik 4.7: Glinka Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	2.bölüm genel olarak <i>legato</i>
Martelé(kısa)	1.bölüm; 33-34, 46-49,111-113, 189-190, 200-204, 266-269
Martelé(geniş)	1.bölüm; 14-15, 148-155,170-171
Portato	1.bölüm; 51, 59 2.bölüm;76, 84, 172, 180
Çift Sesler	1.bölüm;46-49,109-113, 144-147, 200-204, 261-262, 265-269
Staccato	1.bölüm;84-85, 240-241
Tel geçişli bağlı pasajlar	1.bölüm; 132-140
Triller, noktalı ritimler, süsleme notaları ve çarpmalar	1.bölüm; 55 trill, 89-91 mordan, 13-90 süsleme notası

Yorum önerileri;

*Birinci bölümdeki beşlemeler ve **grupettolar** yoruma yönelik olarak geniş veya sıkıştırılmış olarak çalınabilir. Çift sesli akorların sonu keskin veya havaya bırakılarak çalmak tercih edilebilir. Yüksek pozisyonlara geçişlerde veya yüksek pozisyonlardan dönüşlerde ifadeli pozisyon geçişi yapılarak **portamento** veya **glissando** tercih edilebilir.

*Yorumcunun isteği dahilinde **agitato** olarak ifade edilen kısımda **rubato** kullanılabilir. Ölçünün ritmi bozulmaksızın üçlemelerin içerisinde tempo yavaşlatılıp hızlandırılarak dalgalanma efekti oluşturulabilir. 144-148. Ölçüleri kapsayan uzun seslerden oluşan akorlardaki pasajlarda, nüans ve tını değişimlerini sağlamak için bu çalışmanın dördüncü bölümünde Şekil 4.6'da verilmiş olan vibrato egzersizi uygulanabilir.

*2.bölüm genel anlayış olarak sağ elde **legato** sol elde ise süregelen bir **vibrato** kullanılması önerilir. Bunun dışında **piano** vb nüanslarda sağ elin hafifletilmesi ve bütün yay kullanılması da önerilebilir. 76-100. ölçüler arası gelen pasajda yorumcu onaltılık üçlemelerde **rubato** kullanmayı tercih edebilir.

Grafik 4.8: Vieuxtemps Op. 36 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	1.bölüm; 85-97,225-238, 2.bölüm; <i>Andante con moto</i> genel olarak legato, <i>Allegretto Tranquillo</i> genel olarak legato ve artiküle parmak 3.bölüm 54-165, 187-191
Spiccato	1.bölüm; 36-55, 144-153, 3.bölüm, 171-182, 192-199
Martelé(kısa)	1.bölüm; 129-132, 271-274
Martelé(geniş)	2.bölüm; 36-37
Detaché	1.bölüm; 340-346
Foutté	3.bölüm; 118-122
Martelé (Süregelen)	3.bölüm; 116-117,150-152,
Collé	3.bölüm; 184-186,
Portato	
Çift Sesler	1.bölüm; 123-125, 200-216, 3.bölüm; 200-216
Tel geçişli bağlı pasajlar	1.bölüm; 119-122, 174-187, 3.bölüm; 57-66, 154-159
Triller, noktalı ritimler, süsleme notaları ve çarpmalar	3.bölüm; Çarpmalar; 18-25,41-42, 66-69, 171-183,192-199 Triller; 99, 102, 104, 107

Yorum önerileri;

*Eserin birinci bölümünün başlangıcı ve sonunda gelen giriş niteliğindeki kısımlarda uzun notalardaki nüans ve tını değişimleri için bu çalışmanın dördüncü bölümünde Şekil 4.6'da verilmiş olan vibrato egzersizi uygulanabilir.

* İkinci bölüm **barcarolla** bir dans çeşididir, buna uygun olarak temponun yürük alınması ve 6/8lik ölçü biriminin verdiği salınım hissinin takip edilmesi tavsiye edilir. Yüksek pozisyonlara geçişlerde veya yüksek pozisyonlardan dönüşlerde ifadeli pozisyon geçişi yapılarak **portamento** veya **glissando** tercih edilebilir. **Pizzicato** akorlar sağ el işaret parmağı yerine başparmak ile çalınabilir.

* Üçüncü bölümün başlangıcı alınan tempoya göre **ricochét** olarak da çalınabilir. Süsleme notalarının iyi artiküle olması için ise sol elin aktif biçimde kullanılması ve Primrose'un önerdiği sol el pizzicatosunun uygulanması önerilir.

Grafik 4.9: Rubinstein Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	3.bölüm; 7-10, 19-26,39-42 (artüküle parmak)
Spiccato	1.bölüm; 20-29, 120-127, 132-142 3.bölüm; 11-16, 27-34, 43-67
Martelé(geniş)	1.bölüm; genel olarak temanın geldiği pasajlar , 82-86 arası gelen aksanlı ve noktalı dörtlükler, 174-178 arası gelen aksanlı ve noktalı dörtlükler
Detaché	4.bölüm; 89-123, 193-220
Çift Sesler	1.bölüm; 104-112, 144-146 oktavlar 4.bölüm; 177-192 oktavlar, 221-225 çift sesler, 274- 302 (oktavlar ve çift sesler)
Tel geçişli bağlı pasajlar	3.bölüm; 91-130 4.bölüm; 45-64
Triller, noktalı ritimler, süsleme notaları ve çarpmalar	1.bölüm; 74-77, 166-169 artiküle parmak <i>trill</i> , 4.bölüm; 141-142, 145-147, 281,283-285,287-288,292 çarpma notaları
Pizzicato	3.bölüm; 2-5,17-18, 68-74

Yorum önerileri;

*İkinci bölümde genel olarak nüansların iyi ortaya çıkartılması, **vibrato** kullanımının çeşitlendirilmesi, uzun notalarda yay değişimi belli olmayacak şekilde **legato** olarak çalınması tavsiye edilir.

*Bu teknik detaylar hariç icracının bölümü yorumlamadan önce besteci tarafından yazılmış olan tempo terimlerini (**stringendo, accelerando animato, ritardando**) ve yoruma ait terimleri (**recitativo, cantabile**) iyi şekilde gözlemlemesi önerilir.

*Yukarıdaki analizde **spiccato** olarak belirtilmiş pasajlar yorumcunun tercihinine göre daha dolu bir tını ile çalınmak istenirse **kısa martelé** olarak da tercih edilebilir.

Grafik 4.10: Brahms Op. 120 No. 1 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	2.bölüm, genel olarak artiküle parmak ve <i>legato</i> , <i>vibrato</i>
Spiccato	4.bölüm; 10-12, 26-28, 78-80, 201-203
Martelé(kısa)	1.bölüm; 53-55, 57-61, 121-122, 124-125, 173-177
Martelé(geniş)	1. bölüm; 117-119, (73-75, 147-151) diminuendo'lar vibrato destekli geniş martele olarak yorumlanabilir. 3.bölüm; 25-26, 115-116 sfz'dolar geniş martele olarak icra edilebilir.
Detaché	4.bölüm; 175-178. ölçüler arasında gelen sekizlik notalar
Fouetté	
Martelé (Süre gelen)	4.bölüm; 32-35, 62-63, 66-67, 207-209 aksanlı gelen ikilik notalar
Collé	
Portato	
Çift Sesler	1. bölüm; 148-151
Staccato	3.bölüm; 24,46, 106 ve 114. ölçülerin son vuruşları 4.bölüm; 84-87 arası gelen dortluk notalar, 89-91 arası gelen noktali dortluk notalar
Uçan Spiccato	
Tel geçişli bağlı pasajlar	1.bölüm;17-18,26-35, 48-50, 62-67 vb. gelen pasajlar, 178-182, 195-203, 3.bölüm; genel olarak tel geçişli ve <i>legato</i> 4.bölüm; 20-22, 29-30, 41, 54-57, 93-94, 109-110,181, 183, 216-218
Triller, noktali ritimler,süsleme notaları ve çarpmalar	60 çarpma, 80, 126 süsleme notaları, 176, 202 çarpma, 195-200 süsleme, 215 <i>trill</i>

Yorum önerileri;

*Birinci bölümde icracının isteği doğrultusunda ufak notalarda **rubato** uygulanabilir.

*Dördüncü bölüm içerisinde gelen **spiccato** notalar tercihen **colle** tekniği ile de yorumlanabilir.

*Bestecinin yazı ile **marcato (ma ben marc.)** olarak belirtmiş olduğu yerlerde **martelé** tekniği kullanılabilir.

***Portato** tekniği sonat içerisinde belirtilmemiş olmasına karşın tercihe bağlı olarak icracının uygun bulduğu pasajların yorumlanmasında kullanılabilir.

Grafik 4.11: Brahms Op. 120 No. 2 Viyola Sonatı'nın sağ ve sol el teknikleri açısından pasajların incelenmesi

Legato	1.bölüm; genel olarak <i>legato</i> teknigi ile icra edilmeli, büyük aralık atlamalarında sol el de bağlı duyulacak şekilde yumuşak olarak pozisyon değişimleri tercih edilmelidir. 3. bölüm; genel olarak <i>legato</i> teknigi ile icra edilmelidir. Ayrıca noktali ritimler ve süregelen 32' lik pasajların ortaya çıkması için sol elde artikule parmak kullanılmalıdır.
Spiccato	
Martelé(kısa)	1.bölüm; 42-44, 182-184. ölçülerdeki sekizlik notaların baslarının vurgulanması ve diminuendo nuansının ortaya çıkabilmesi için bu teknikten faydalanılabilir. 3.bölüm; 57 vb ölçülerde senkopların ritmik olarak net olması için kısa <i>martele</i> tekniginden faydalanılabilir.
Martelé(geniş)	1.bölüm; 65. ölçüdeki fp notanın baskı ağırlıklı şekilde duyurulmak istenildiği takdirde bu teknikten faydalanılabilir. 2.bölüm; 28, 32, 168, 172, 199 ölçülerdeki fp 'larda aynı teknik tercih edilebilir. 3.bölüm; Bestecinin de belirtmiş olduğu gibi 78-86. ölçüler arasında " ma ben marc. " yazılı olan pasajlarda geniş <i>martele</i> tekniginden faydalanılmalıdır.
Detaché	1.bölüm; 92. ölçüdeki sekizlik notalar baskızsız çalıştığı takdirde <i>detache porte</i> tekniginden faydalanılabilir.
Portato	1.bölüm; 78-86. ölçülerde uclenme gelen pasajlarda <i>sul tasto</i> 'dan normale geçiş olacak şekilde portato teknigi uygulanabilir. 162-170. ölçülerdeki sekizliklerde aynı şekilde yorumlanabilir. 2.bölüm; 48-51, 188-191. ölçülerdeki bağ içerisinde gelen sekizlik nota gruplarını ayırtmak için <i>portato</i> teknigi uygulanabilir.
Çift Sesler	2.bölüm; 126-135
Staccato	1.bölüm; 171. ölçüdeki iki sekizlik nota bağ içerisinde <i>staccato</i> (noktali) olarak çalışmalıdır. 2.bölüm; 51. ölçüdeki dörtlük notalar aynı şekilde icra edilebilir. 3.bölüm; 152. ölçüdeki sekizlik notalar <i>staccato</i> olarak icra edilmelidir.
Tel geçişli bağlı pasajlar	1.bölüm; 9-10,18-20, 38, 42, 63-64, 111-112, 136, 140-143, 170-172. Belirtilen pasajlar haricinde yine bağlı olarak yazılmış tel geçişli pasajlarda aynı teknik uygulanmalıdır. 3.bölüm; 42-56
Triller, noktali ritimler, süsleme notaları ve çarpmalar	1.bölüm; 18, 63 süsleme notaları 3. bölüm; 1-41 arası noktali ritimlerde artiküle parmak kullanımı

Yorum önerileri;

*Yukarıda bahsedilen pasajlarda kullanılan teknikler icracıya genel bir fikir vermek üzere tasarlanmıştır. Yorum ve tempoya bağlı olarak teknikler arası geçişler yapılabilir. Örneğin *spiccato* – *sautillé* veya *colle*, kısa martelé (çoğunlukla iterek geldiği durumlarda) – *fouetté* şeklinde çalınabilir.

*Kullanılacak yay tekniğine karar vermeden önce dikkate alınacak bir unsur ise bazı bestecilerin notanın üzerine direk olarak istenilen yay tekniğini yazmış, bazılarının ise sadece (> , . , -) vb. semboller kullanmış olmalarıdır. Bu durumlarda noktalı (.) gösterilmiş pasajlar genellikle *spiccato* (-) ile gösterilenler *detaché porté*, (>) ile gösterilenler ise *marcato* veya *martelé* olarak yorumlanabilir.



SONUÇ

20.yy'da solist enstrüman olarak yıldızı parlayan viyola Rönesans döneminden itibaren varolmuştur. Tarihsel süreçte yaylı çalgıların gelişimine bakıldığında Viola da Braccio ve Viola da Gamba ayrımının yapılması ile çok sesli müzik tarihinde ilk kez enstrümanların görevleri ve seslerin hiyerarşisi üzerine fikirler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda ses aralığından ötürü viyola armoni partilerini dolduran bir eşlik çalgısı olarak görülmeye başlanılmıştır. Keman ise en tiz ses aralığına sahip olmasından ötürü çoğunlukla solo partileri çalmak ile görevlendirilmiştir. Alessandro Rolla, Karl Stamitz ve Anton Hoffmeister'in klasik dönemde yazmış olduğu konçertoları saymazsak bu anlayış 19.yy'a dek sürdürülmüştür.

18.yy'da arşenin gelişimine paralel olarak müzikte nüans, artikülasyon ve farklı tınların kullanılması ile müzikal ifadeye derinlik katılması mümkün olmuştur. 19.yy'da ise müzikte aranılan ifadenin ve duyguların yoğunluğu, Barok dönemin ustaları Arcangelo Corelli ve Giuseppe Tartini'nin eserlerinde sıklıkla görülen temel yay tekniklerinin (spiccato, détaché, martelé, staccato) çeşitlenmesine yol açmıştır. 19.yy'ın gözde çalgısı keman repertuvarına bakıldığında bu gelişim rahatlıkla gözlemlenilir.

Bir icracının gelişimi için iyi bir öğretmenin dışında ona faydalı olacak müzikal materyale de eş değer ölçüde ihtiyacı vardır. Viyola eğitiminde ise 20.yy hariç repertuvar kısıtlılığı nedeni ile birçok eser transkripsiyonlardan çalınmaktadır. Bu tezin konusu olarak seçilmiş viyola sonatları, keman ve viyolanın teknik benzerliğinden yola çıkarak temel yay teknikleri üzerine ustalaşılabilmesi, yorumculuk bağlamında ise tını arayışları, ifade, nüans ve artikülasyon bakımından viyola icracılarına kendilerini geliştirebilmeleri için eşsiz bir materyal oluşturmaktadır.

EK – 1: Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minör”, Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36”, Franz Schubert “Sonata for Arpeggione”, Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano”, Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano”, Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1” ve “Op.120 No.2”

Bu çalışmada incelenmiş olan yedi viyola sonatının çevrimiçi notalarına aşağıdaki bağlantılar kullanılarak ulaşılabilir.

(Çevrimiçi)http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP110279-PMLP52918-Brahms_Op.120_No.1_Va.pdf 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi)http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP110277-PMLP52918-Brahms_Op.120_No.1_score.pdf 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi)http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP110288-PMLP81214-Brahms_Op.120_No.2_Va.pdf 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi)http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP110286-PMLP81214-Brahms_Op.120_No.2_score.pdf 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi)http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP21776-PMLP28491-Glinka_-_Viola_Sonata_Mvt1_Part.pdf 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi)[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP518151-PMLP28491-Glinka_-_Viola_Sonata_Muzgiz_-_Score_Mvt1_\(etc\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP518151-PMLP28491-Glinka_-_Viola_Sonata_Muzgiz_-_Score_Mvt1_(etc).pdf) 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi)http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP183738-PMLP320223-%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BE%D0%BD_%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B4%D0%BB

[%D1%8F %D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0 %D0%B8 %D1%84-%D0%BD%D0%BE \(%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%8F%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0\).pdf](#) 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi) <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP183737-PMLP320223->

[%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BE%D0%BD -](#)

[%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0 %D0%B4%D0%BB%D1%8F %D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0 %D0%B8 %D1%84-%D0%BD%D0%BE \(%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%8F%D1%84-%D0%BD%D0%BE\).pdf](#) 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi) <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP362943-SIBLEY1802.29093.a14e-39087004873594viola.pdf> 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi) <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP362942-SIBLEY1802.29093.cf3f-39087004873594score.pdf> 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi) http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP116776-WIMA.b432-arpv_vla.pdf 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi) http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP16600-SchubertD821_Arpeggione_Sonata.pdf 03 Nisan 2019 (Piyano Partisi)

(Çevrimiçi) http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP10275-Vieuxtemps_op36_Sonata_for_Viola.pdf 03 Nisan 2019 (Viyola Partisi)

(Çevrimiçi) http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP283741-PMLP25153-HVieuxtemps_Viola_Sonata,_Op.36.pdf (03 Nisan 2019 Viyola, Viyolonsel transkripsiyonu ve Piyano Partisi)

EK – 2: Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minör”, Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36”, Franz Schubert “Sonata for Arpeggione”, Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano”, Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano”, Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1” ve “Op.120 No.2” sonatlarının CD ve Youtube kayıtlarından örnekler

Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minor” (1824)

Mendelssohn’un henüz 15 yaşındayken 14 Şubat 1824’te bestelediği bilinen sonat 1966 yılına kadar yayımlanmamıştır. Aşağıda verilmiş bilgilerde eserin çeşitli icracılar tarafından kayıtları bulunmaktadır.

- Mendelssohn: Trio for Violin, Viola and Piano; Sonatas for Viola and Clarinet by Hariolf Schlichtig, TUDOR, B01KAOUN34, (29/03/2011)
- Mendelssohn, Shostakovich, Glazunov, Karel Friesl (piano), Karel Spelina (viola), Lydie Mailingova (piano), Josef Hala (piano), Arco Diva, UP0127-2, 01/09/2012
- Hidden Treasure: Viola Masterpieces, [Rivka Golani](#), Hungaroton, B00M8MJP2W, 2014
- The First Viola Romantics. Glinka, Mendelssohn & Naumann [Ashan Pillai & Juan Carlos Cornelles](#), NIBIUS, B07C11NW2W, 2018
- Viola and Piano Music (Romantic) - ONSLOW, G. / MENDELSSOHN, Felix / KALLIWODA, J.W. (Romantic Viola Sonatas) (Hiyoli Togawa, Grigoryan), Naxos, 8.573730, 01/2018

CD’ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/First-Romantics-Glinka-Mendelssohn-Naumann/dp/B07C11NW2W> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/Mendelssohn-Sonatas-Clarinet-Schlichtig-2011-03-19-Agustos-2020> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.prestomusic.com/classical/products/8025351--karel-selina>

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573730

19 Ağustos 2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=htRpEcBnBZE> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=iNW2Rw6HUiU> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=DX8dRjeOsYs> 19 Ağustos 2020

Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36” (1860)

1860 yılında bestelenmiş olan sonatın ilk seslendirilişi 21 Ocak 1861 yılında Londra’da St. James Hall’da bestecinin kendisi ve piyanist Arabella Goddard tarafından yapılmıştır. Ardından 15 Şubat ve 15 Nisan 1861’de yine bestecinin kendisi ve piyanist Charles Hallé tarafından iki performans daha gerçekleştirilmiştir.

- VIEUXTEMPS: Viola and Piano Music, (Diaz, Koenig), Naxos, 8.555262, 06/2002
- Franck: Violin Sonata / Vieuxtemps: Viola Sonata, Nobuko İmai (viola), Roger Vignoles (piano), Chandos, B0011B767W, 1991
- Bel Canto - The Voice of Viola, Antoine Tamestit (viola), Cédric Tiberghien (piano), HARMONIA MUNDI, B01N9KAOVL, (2017)

CD'ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.555262

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/Franck-Violin-Sonata-Vieuxtemps-Viola/dp/B0011B767W> 19 Ağustos 2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=ydVMfR9URHs> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=wUbQmn7GhGA> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=SZ9HfA2IJYsn> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=DX8dRjeOsYs> 19 Ağustos 2020

Franz Schubert “Sonata for Arpeggione” (1824)

1824 yılında Viyana’da bestelenmiş olan eserin Schubert’in Arpeggione virtüözü olan arkadaşı Vincenz Schuster tarafından sipariş edildiği düşünülmektedir. Enstrümanın popülerliğini yitirmesi ile eser viyola ve viyolonsel için uyarlanmış daha sonraları kontrbas, euphonium, flüt ve klarnet içinde düzenlemeleri yapılmıştır. Eserin Arpeggione ile seslendirilişine ait bilgiler ise aşağıdaki gibidir;

- Klaus Storck and Alfons Kontarsky (1974, [LP](#) No 2533 174 on the [Archiv Produktion](#) label). Alfred Lessing and [Jozef De Beenhouwer](#) (2000–2001, Ars Produktion FCD 368 392)
- Alfred Lessing and [Jozef De Beenhouwer](#) (2000–2001, Ars Produktion FCD 368 392)
- Gerhart Darmstadt and Egin Klepper (2005, Cavalli Records CCD 242)
- Nicolas Deletaille and [Paul Badura-Skoda](#) (2006–2007, Fuga Libera FUG529)
- Nicolas Deletaille and Alain Roudier (2012, Ad Libitum)

Eserin ünlü viyola virtüözleri tarafından kaydedilmiş performansları aşağıdaki gibidir;

- Zimmermann & Gerstein: Sonatas for Viola & Piano Vol. 2, Tabea Zimmermann (viola) & Kirill Gerstein (piano), Myrios, MYR008, 14/01/2013
- SCHUBERT: ARPEGGIONE SONATA(remaster), Yuri Bashmet (viola), Mikhail Muntain (piano), BVG, B000V2RWFI

CD'ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/SCHUBERT-ARPEGGIONE-remaster-YURI-BASHMET/dp/B000V2RWFI> 19/08/2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=do9UgdfwM5Q>

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=NNcQuY1isEI>

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=62GAq4t4Z8g>

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=BTZ8P86Rsow>

19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=znHKEbxIoEM>

19 Ağustos 2020

Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano” (1825)

Bestecinin 1825 yılında yazmaya başladığı sonat orjinalde dört bölüm olarak tasarlanmış ancak bitirilememiştir. Günümüze iki bölüm olarak ulaşmış ve eksik kalan kısımlar Rus müzikolog ve viyola sanatçısı Vadim Borisovsky tarafından tamamlanmıştır. Eserin ünlü viyola virtüözleri tarafından kaydedilmiş performansları aşağıdaki gibidir;

- The russian Viola, Nobuko Imai, Roland Pöntinen, BIS-358, 7318590003589 (1987)
- *Great Artists of the Moscow Conservatoire* – Moscow Conservatory SMC 036 (1998); Fedor Druzhinin, viola; Maria Yudina, Anna Levina, Larisa Panteleyeva, piano
- *Fyodor Druzhinin* – Melodiya MEL CD 10 00867 (2004); Fyodor Druzhinin, viola; Mikhail Muntyan, piano (Glinka, Rubinstein); Larisa Panteleyeva, piano (Shostakovich)
- Maxim Rysanov, Evelyn Chang – Brahms, Glinka, Enescu, Bridge, Franck, Tabakova, Avie Records – AV 2111 (2007)
- White Nights: Viola Music from Saint Petersburg, Tatjana Masurenko, B004KCDRJA (2011)
- The First Viola Romantics. Glinka, Mendelssohn & Naumann
Ashan Pillai & Juan Carlos Cornelles, NIBIUS, B07C11NW2W, 2018
- Russian Romantics, Hideko Udagawa, Northern Flowers, B07CNZ1RJ4 (2018)

CD'ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/First-Romantics-Glinka-Mendelssohn-Naumann/dp/B07C11NW2W> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.discogs.com/Maxim-Rysanov-Evelyn-Chang-Brahms-Glinka-Enescu-Bridge-Franck-Tabakova/release/10906065> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.opus3a.com/u/nobuko-imai-roland-pontinen-the-russian-viola-cd/ac2c3dc44bb43b9dbb8cb4fb807f5cd0> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://en.m.wikipedia.org/wiki/Fyodor_Druzhinin 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/Russian-Romantics-Hideko-Udagawa/dp/B07CNZ1RJ4> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/White-Nights-Viola-Music-Petersburg/dp/B004KCDRJA> 19 Ağustos 2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=CL-EHjpPDrw> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://www.youtube.com/results?search_query=glinka+viola+
19 Ağustos 2020

Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano” (1855)

- Rubinstein: Viola Sonata; Quintet for Piano & Winds – Russian Disc (1994); Fedor Druzhinin, viola; Larisa Panteleyeva, piano
- Michael Kugel (viola), Boris Berezovsky (piano), rec. live, 2002 (Ernst; Last Rose) and (2012-13), MELODIYA MELCD1002222
- *Fyodor Druzhinin* – Melodiya MEL CD 10 00867 (2004); Fyodor Druzhinin, viola; Mikhail Muntyan, piano (Glinka, Rubinstein); Larisa Panteleyeva, piano (Shostakovich)
- Christ, Wolfram / Lorenzen, Wolfram / Selheim, Eckart /Selheim, Friedrich-Jürgen, Rubinstein:9 Salonstückü Pieces, Op.11, Vol.2 / Bratschensonate in f-Moll, Op.49, SWR Classic Archive, SWR10557, (12/04/2019)
- Hidden Treasure: Viola Masterpieces, [Rivka Golani](#), Hungaroton, B00M8MJP2W, 2014

CD’ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.com/Hidden-Treasure-Masterpieces-Rivka-Golani/dp/B00M8MJP2W> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.naxos.de/neuheiten/0747313055784/> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://en.m.wikipedia.org/wiki/Fyodor_Druzhinin 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Jan/Rubinstein_viola_MELCD1002222.htm

19 Ağustos 2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=PlyiZxRKt4k> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=G94aVOZe-LI> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=u4pcd-3A7Dw> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=21IJ2Ibs0JQ> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=v5MLRUSY-yg> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=DX8dRjeOsYs> 19 Ağustos 2020

Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1” ve “Op.120 No.2”

1984 yılında bestelenmiş olan sonatlar orijinal olarak klarnet için yazılmış ve virtüöz klarnet sanatçısı Richard Mühlfeld’e ithaf edilmiştir. İlk performans Duke Georg’a özel olarak Brahms ve Mühlfeld tarafından eylülde yapılmış, ardından kasım ayında Clara Schumann için seslendirilmiştir. 7 Ocak 1895’te ise halka açık ilk icra gerçekleştirilmiştir. Daha sonra ise iki sonat da Brahms tarafından viyola için uyarlanmıştır. Ayrıca Luciano Berio tarafından 1986 yılında op. 120 No.1 sonatı orkestra için uyarlanmıştır. Günümüze ulaşmış CD kayıtlarından bazıları aşağıda verilmiştir. İlgili çevrimiçi bağlantılar kullanılarak kayıtlara ulaşılabilir.

- Brahms - ViolaSonatas [Nils-Erik Sparf](#) (viola), [Elisabeth Westenholz](#) (piano) , BIS-213 CD 7318590002131 (Jan 1988)
- Brahms* / Schumann*, Tabea Zimmermann, Hartmut Höll – Viola-Sonaten = Sonatas Op. 120 / Märchenbilder Op. 133, EMI Classics – 0777 7 54841 2 0, (1993)
- Brahms Viola Sonatas Trio in A minör, Lawrence Power (viola), Simon Crawford- Phillips (piano), Tim Hugh (çello), Hyperion, 03/2007
- Johannes Brahms, Sonata in A Major, op.100, arr. Chase, Viola Sonata No.1 in F minör, op.120 No.1, Viola sonata No.2 in E flat majör, op.120 no.2, Roger Chase (viola), Michiko Otaki (piano), Centaur CRC 3063, 24-25/05/2007
- BRAHMS, J.: Viola Sonatas Nos. 1 and 2 / Violin Sonata No. 1 (arr. for viola) (Diaz, Denk), Naxos, 8.570827, 04/2010
- Zimmermann & Gerstein: Sonatas for Viola & Piano Vol. 2, Tabea Zimmermann (viola) & Kirill Gerstein (piano), Myrios, MYR008, 14/01/2013
- Brahms: Sonates pour alto et piano, Zwei Gesänge (Intégrale musique de chambre), Vol. 5, Éric Le Sage, Lise Berthaud, Sarah Laulan, B Records, LBM023, 17/01/ 2020
- William Primrose, Rudolf Firkušný, Johannes Brahms – Brahms: Two Sonatas, Op. 120 No. 1 In F Minor & No. 2 In E Flat, Seraphim – 60011 (tarih bilinmiyor)

CD'ler için çevrimiçi bağlantılar:

(Çevrimiçi) <https://bis.se/performers/sparf-nils-erik/brahms-viola-sonatas> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.570827 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.prestomusic.com/classical/products/8026496--zimmermann-gerstein-sonatas-for-viola-piano-vol-2> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.prestomusic.com/classical/products/8708768--brahms-sonates-pour-alto-et-piano-zwei-gesange-integrale-musique-de-chambre-vol-5>
19/08/2020

(Çevrimiçi) https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67584
19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) http://www.musicweb-international.com/classrev/2011/July11/Brahms_Viola_CRC3063.htm
19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.discogs.com/William-Primrose-Rudolf-Firku%C5%A1n%C3%BD-Johannes-Brahms-Brahms-Two-Sonatas-Op-120-No-1-In-F-Minor-No-2-In/release/9981597> 19 Ağustos 2020

Youtube için çevrim içi bağlantılar;

Op. 120 N0.1 in F minör

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=zDRpehUEeas> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=aG2LnT77PRI> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=MssV6maBcvs> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=3O9v7k7Emqo> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=ZGri_UHfLpw 19 Ağustos 2020

Op. 120 No.2 in E flat majör

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=0OLraDrKYa0> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=Jg-dLA6oXBU> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=FFr1QMF9WHA> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=F1ZrX7cKe3I> 19 Ağustos 2020

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=e5r8akx8CR8> 19 Ağustos 2020

EK – 3 “Barrett” Etüdler ve Gamlarla uygulanabilecek yay egzersizleri



Re majör gam (22 notadan oluşan)



Sağ el ve yay tekniği hâkimiyetini arttırmak için yay çeşitleri üzerine egzersizler 1 “Barrett”



Re Majör gam (24 notadan oluşan)

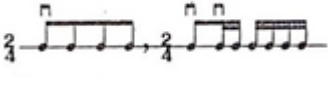


Sağ el ve yay tekniği hâkimiyetini arttırmak için yay çeşitleri üzerine egzersizler 2 “Barrett”

Geleneksel olarak uygulanan yay önerilerine örnekler

Çekerek yay ile çalınması tavsiye edilen figürler

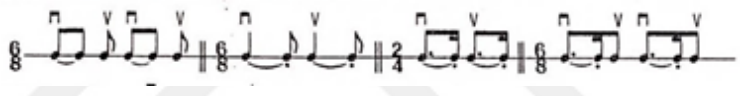
Ölçü başında gelen notalar 

Ayrı ve eşit notalar 

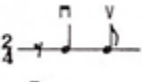
Önceki ölçüden bağlı gelen notalar 

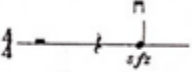
Waltz'lere eşlik figürü 

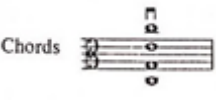
Yayın ucunda gelen eksik ölçüler. 

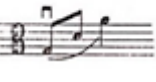
Bağlı ve noktalı figürler 

*Diminuendo*¹⁸² istenilen notalar. 

Senkoplu figürler 

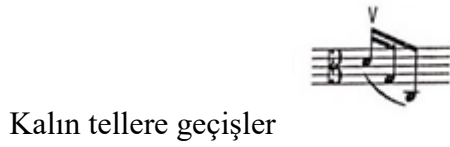
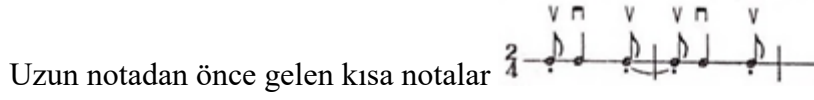
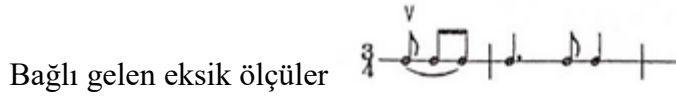
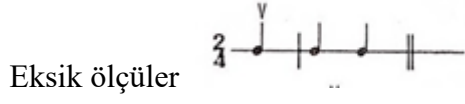
Aksanlar 

Akorlar 

Üst tellere geçişler 

¹⁸² *Diminuendo*: sesin giderek azaltılması.

İterek yay ile çalınması önerilen figürler



¹⁸³ *Crescendo*: Sesi giderek arttırarak çalmak.

BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Bachmann, Alberto: **An Encyclopedia of the Violin**, Da Capo Press, N.Y., 1978.
- Barrett, Henry: **The Viola, Comlete Guide for Teachers and Students**
The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, 1978
- Boran İlke & **Kültürel Tarih ışığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı
Şenürkmez, Kıvılcım Kredi Yayınları,2007
- Yıldız, :
- Courvoisier, Karl: **The Technique of violin playing, The Joachim Method**, Dover Publications, Newyork,2006
- Dalton, David: **Playing the Viola, Conversations with Primrose**,
Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford, 2003
- Feridunoğlu, Lale: **Müziğe Giden Yol**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2004
- Galamian, Ivan: **Principles of Violin Playing and Teaching**, Shar
Products Company, Michigan, USA, 1985
- Hodeir, Andre, çev. **Müzikte Türler ve Biçimler**, Pan Yayıncılık, İstanbul
Usmanbaş, İlhan: 2003
- Menuhin, Yahudi: **Violin, Six Lessons with Yehudi Menuhin**, The Viking
Press, Newyork, 1971
- Mimaroglu, İlhan: **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul 2006
- Modiri, Beste Tıknaz: **William Primrose'un Hayatı ve Viyola Tekniğine
Getirdiği Yenilikler**, İstanbul Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi İstanbul, 2010
- Nelson, Sheila M.: **The Violin and Viola History, Structure, Techniques**,
Dover Publications, Mineola, Newyork, 2003

- Pamir, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2000
- Riley, Maurice W.: **The History of The Viola, Vol. I**, Michigan, U.S.A, 1980
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003
- Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002
- Yazıcı, Burcu: **Lionel Tertis Ekseninde Viyolanın Tarihçesi**, Liya Kitap, Ankara, 2014.

Çevrimiçi Kaynaklar

(çevrimiçi) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Madonna_degli_aranci_-_Putti.jpg 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=F&id=57952&titolo=Detroit%20Institute%20of%20Arts%A0%20A0Child%20w/a%20Viol.%20Gaudenzio%20Ferrari&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true

3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://indianapublicmedia.org/harmonia/hidden-treasures-italy/>

3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <http://www.baltimorerecorders.org/rebecs.html> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://alchetron.com/Lira-da-braccio> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <http://www.vihuelademano.com/viols/pages/lyra-viol/lyra-viol-with-sympathetic-strings.html> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi) http://www.holfter.com/Shop/main_bigware_34.php?items_id=228

3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.thestradshop.com/store/thestrad/andrea-amati-king-cello-poster/> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://collections.nmmusd.org/Cellos/Amati/Amaticello.html>

3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://www.ashmoleanprints.com/image/1056134/andrea-amati-viola-charles-ix-1574> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://www.amatiquartet.usask.ca/instruments/> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://www.reuning.com/antonio-and-girolamo-amati-cremona-c-1580-90-canzi-trampler-viola> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)https://www.google.com/search?q=Nicolo+Amati+yap%C4%B1m%C4%B1+%E2%80%98Alard%E2%80%99+Keman+1649&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=tDI2cA7lrLMhFM%253A%252CJwEe4ZJTndmfam%252C_&usg=__VsQPP1BHhmNwMNJ3nePSXCyxQ5c%3D&sa=X&ved=0ahUKEwj16dbnjenaAhUCFSwKHYYo_Cm0Q9QEILzAD#imgsrc=tDI2cA7lrLMhFM: 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.google.com.tr/search?tbm=isch&q=Gasparo+da+Salo+ole+bull&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwj8iuHnj-naAhWDWCwKHYD5DvgQBQgwKAA&biw=1196&bih=635&dpr=1#imgsrc=aUnQBqxfpX6xbM>: 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)https://www.google.com/search?q=Gasparo+da+Salo,+1580+Viola&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwic46aOkOnaAhWEXiwKHR3tAVUQ_AUICigB&biw=1196&bih=635#imgsrc=hyPYRypdBxwJM: 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)https://www.google.com/search?q=The+Louis+Kievman+da+Salo+Viola&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj1LewkOnaAhXCWiwKHbqdaAwQ_AUICigB&biw=1196&bih=635#imgsrc=QhZ47k5_tAHBhM: 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.cremonatools.com/poster-maggini-g-p-violin-c-1630.html>

3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)https://www.google.com/search?biw=1208&bih=586&tbm=isch&sa=1&ei=tcnqWsf7IoiLsAGYm6fYDw&q=maggini+viola+&oq=maggini+viola+&gs_l=psyab.3..0i30k1.78358.81321.0.81533.22.13.0.0.0.0.174.1437.0j12.12.0....0...1c.1.64.psy-ab..14.7.841...0i19k1j0i5i30i19k1j0i5i30k1j0i30i19k1.0.j1NKcnTiL-s#imgsrc=7tgwZkcogDYYoM: 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)https://www.google.com/search?biw=1208&bih=586&tbm=isch&sa=1&ei=BsvqWrHoKsmssgGYsaTQBQ&q=guarneri+family+tree&oq=guarneri+family+tree&gs_l=psy-ab.3...2720.6979.0.7234.5.4.1.0.0.0.140.440.2j2.4.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.3.241...0i13i30k1.0.RE5vN1a-kQ0 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://beinfushi.com/notable-sales/primrose/> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.cremonatools.com/poster-stradivari-antonio-violin-messiah-1716.html> 3 Mayıs 2018

<https://www.thestradshop.com/store/thestrad/antonio-stradivari-benvenuti-violin-1727-poster> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.cremonatools.com/poster-stradivari-antonio-cello-de-munck-1730.html> 3 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://www.rareviolins.com/notable-sales/violas/giovanni-battista-guadagnini/ex-villa-zaslav> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.thestradshop.com/store/product-category/lutherie/lutherie-posters/page/3/> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)http://www.milostamm.com/baroque_bridges_for_violin.htm 04.Mayıs.2018

(çevrimiçi)<http://violoncellodaspalla.blogspot.com.tr/2012/01/why-badiarov-violin-bridges-are-always.html> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.sharmusic.com/Accessories/SHAR-Workshop/Aubert-de-Luxe-81-Treated-Maple-Deluxe-Violin-Bridge-4-4-Size.axd> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://shop.stringking.net/webpage/baroque-bridges.html> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<http://violininformation.webs.com/stringsaccessories.htm> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://spinditty.com/instruments-gear/Finding-the-Right-Chin-Rest-for-Violin-Viola> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.cassandrastrings.com/violin-shoulder-rests/581-kun-original-violin-shoulder-rest-0673521003005.html> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://www.simplyforstrings.com.au/products/wolf-forte-secondo-violin-shoulder-rest-3-4-4-4> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi)<https://store.stradviolin.com/Bon-Musica-Shoulder-Rest-p/bonmusica1.htm>

4 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.kellerstrings.com/product/viva-la-musica-diamond-violin-shoulder-rest/> 4 Mayıs 2018

(çevrimiçi) [https://en.wikipedia.org/wiki/Register_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Register_(music)) 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Agostino-Agazzari> 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Unison#:~:text=In%20music%2C%20unison%20is%20two,is%20another%20term%20for%20homorhythm.> 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/canzona> 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/suite> 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/coda-music> 6 Mayıs 2018

(çevrimiçi) [http://www.academia.edu/10376286/C.P.E. Bach and the Early Sonata Form](http://www.academia.edu/10376286/C.P.E._Bach_and_the_Early_Sonata_Form) 15 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <http://www.stewartsvillelutheran.org/beteson8.htm> 16.05.2018 15 Mayıs 2018

(çevrimiçi) [http://imslp.org/wiki/Sonatae_%C3%A0_2%C3%2C4_e_5_stromenti_d_a_arco_et_altri_\(Rosenm%C3%BCller%2C_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Sonatae_%C3%A0_2%C3%2C4_e_5_stromenti_d_a_arco_et_altri_(Rosenm%C3%BCller%2C_Johann)) 16 Mayıs 2018

(çevrimiçi) [http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_Hob.XVI:37_\(Haydn,_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_major,_Hob.XVI:37_(Haydn,_Joseph)) 16 Mayıs 2018

(çevrimiçi) [https://imslp.org/wiki/Essecizi_per_Gravicembalo%2C_K.1-30_\(Scarlatti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Essecizi_per_Gravicembalo%2C_K.1-30_(Scarlatti%2C_Domenico)) 16 Mayıs 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/brazilwood> 30 Eylül 2018

(çevrimiçi) <https://www.uoguelph.ca/arboretum/thingstosee/trees/ironwood> 30 Eylül 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/dominant> 18 Ekim 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/tonic-music> 18 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://www.google.com.tr/search?source=hp&ei=lwvLWrPA47nsAe2xK TABQ&q=teknik+nedir+&oq=teknik+nedir+&gs_l=psyab.3..0l2j0i22i30k1l8.1921.4112.0.4250.15.12.1.0.0.0.249.1345.0j6j2.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..6.9.1348...0i10k1.0. kL1XjYhgp8 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://www.google.com.tr/search?ei=Fg7LW92dI8amsgGHkpfwBQ&q=estetik+nedir+&oq=estetik+nedir+&gs_l=psyab.3..0j0i22i30k1l9.2322.3034.0.3180.7.7.0.0.0.144.419.0j3.3.0....0...1c.1.64.psy-ab..4.3.419....0.iWjfP-yOKNE 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Ivan-Galamian> 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Karoly-Flesch> 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Auer> 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Yehudi-Menuhin> 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/William_Primrose 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Fuchs 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Lionel_Tertis 20 Ekim 2018

(çevrimiçi) https://www.google.com.tr/search?source=hp&ei=lwvLW92dI8amsgGHkpfwBQ&q=teknik+nedir+&oq=teknik+nedir+&gs_l=psyab.3..0l2j0i22i30k1l8.1921.4112.0.4250.15.12.1.0.0.0.249.1345.0j6j2.8.0....0...1c.1.64.psyab..6.9.1348...0i10k1.0.kL1XjYhgp8 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/rubato> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) [https://en.wikipedia.org/wiki/Trill_\(music\)#:~:text=The%20trill%20\(or%20shake%2C%20as,\(compare%20mordent%20and%20tremolo\).](https://en.wikipedia.org/wiki/Trill_(music)#:~:text=The%20trill%20(or%20shake%2C%20as,(compare%20mordent%20and%20tremolo).) 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://en.wiktionary.org/wiki/grupetto> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Mordent 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Mordent> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sul%20tasto> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://musicterms.artopium.com/s/Sulponticello.htm> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Pizzicato> 27 Aralık 2018

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Recitative> 05 Ocak 2019

(çevrimiçi) https://www.google.com.tr/search?ei=W9cwXLCuB4qfsAGqmJnoBQ&q=ad+libitum+music+definition&oq=ad+libitum+music+definition&gs_l=psyab.3..0.228715.230433..230575...0.0..0.277.1647.0j10j1.....0....1..gws wiz.....0i71j0i7i30j0i30j0i8i30j0i8i7i30j0i13i30j0i8i13i30j0i13.WaNF9LI0-8 05 Ocak 2019

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Harpsichord> 18 Ağustos 2020

(çevrimiçi) <https://en.wikipedia.org/wiki/Clavichord> 18 Ağustos 2020

Nota Örnekleri

Brahms, Johannes

“Sonaten Klavier und Klarinette Fassung für Viola, Op.120 No.1”, **G. Henle Verlag**

Brahms, Johannes

“Sonata for Viola & Piano Op. 120. No.2”, **N.Simrock, London-Hamburg, 1985**

Glinka, Mikhail

“Viola Sonata D minor for Viola and Piano”, **Musica Rara, Monteux, France**

Mendelssohn, Felix Bartholdy

“Sonata c-Moll für Bratsche und Klavier MWV Q 14”

Rubinstein, Anton

“Sonata in f minor for Viola and Piano Op.49”

Schubert, Franz

“Sonata für Arpeggione, D.821”, **Ludwig Doblinger, Wien / München**

Vieuxtemps, Henri

“Sonata in B-dur für Viola und Klavier Op.36”, **Eulenburg**

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul'da doğan Füsün Naz Altınal, 2001 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Nuri İyicil ile viyola eğitimine başlamıştır. Lisans öğrenimine ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Ani İnci ve Çiğdem Altaş Epikmen'in sınıflarında devam etmiş, 2011 yılında 'okul ikincisi' olarak mezun olmuştur. İlk yüksek lisans eğitimine 2012 yılının şubat ayında MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'nda Doç. Hande Özyürek ile başlamış, 2013-2014 döneminde ise Erasmus Öğrenci Değişim Programı ile İngiltere'deki *Royal Northern College of Music*'de Post Graduate Diploma in Solo Performance – (Viyola Solistliği) programında Asdis Valdimarsdottir ile çalışma olanağı bulmuştur.

2014 yılının eylül ayında MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'ndaki yüksek lisans eğitimini tamamlayan Füsün Naz Altınal; eğitimi süresince Nobuko İmai, Thomas Riebl, Henk Guittart, Vicci Wardman, Lise Berthaud, Annette İsserlis, Tatjana Masurenko, Siegfried Führlinger, Katherine Murdock, Ruşen Güneş gibi dünyaca tanınan viyola solistleri ile ustalık sınıflarında aktif katılımcı olarak yer almıştır. Akademik anlamdaki kariyeri dışında, yurtiçi ve yurtdışında çeşitli konser ve festivallere davet edilmiş; 2008 yılında Amerika'nın Minnesota eyaletinde yapılan *Sieur Du Luth Summer Arts Festival*'inde, 2010-2011 yıllarında Cem Mansur yönetimindeki *Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası* ile *Essen Young Euro Classic Festivali*, *Linz Brucknerfest*, ve İÜDK senfoni orkestrası ile birlikte Fransa'da *Festival International de Musique Universitaire* festivallerinde yer almıştır. 2016 yılının temmuz ayında ise İtalya'da düzenlenen *Fondazione Cantiere d'Arte di Montepulciano* festivaline üçüncü kez davet edilerek *Royal Northern College of Music* senfoni orkestrasının viyola grup üyesi olarak konserler vermiştir.

2014 yılında ise *Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası* eşliğinde Hoffmeister'in viyola konçertosunu solist olarak seslendirmiştir. 2014-2016 yılları arasında İngiltere'nin Leeds şehrinde bulunan *Orchestra of Opera North'un* viyola grubu üyesi olarak konserler vermiş, buna ek olarak 2015 yılında kazanmış olduğu

odisyon ile *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra* ile akademist olarak konserler vermeye hak kazanmıştır. Yurtdışındaki eğitimi süresince *Borusan Kültür Sanat Vakfı* müzik bursu ile desteklenmiş olan Füsun Naz ALTINEL, 2016 yılının temmuz ayında *Royal Northern College of Music*'deki ikinci yüksek lisans eğitimini bitirmiştir. 2016-2017 eğitim-öğretim yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Sanatta Yeterlik çalışmalarını Prof. Beste Tıknaz Modiri ile sürdürmekte, 2017 yılının ocak ayından itibaren ise Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası'nın viyola grubu üyesi olarak konserler vermektedir. Sanatçı 2017-2018 konser sezonunda Yeldeğirmeni Sanat Merkezi, TOBAV, Barış Manço Kültür Merkezi gibi önemli konserler salonlarında resitaller ve oda müziği konserleri gerçekleştirmiş, aynı yılın mart ayında ise Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası ile Franz Schubert'in *Arpeggione Sonata* adlı eserini solist olarak seslendirmiştir. 2018-2019 sezonunda ise keman sanatçısı Prof. Dr. Cihat Aşkın'ın kurucusu olduğu *Aşkın Ensemble*'a katılmıştır. Çalışmalarına halen Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası'nda viyola sanatçısı olarak devam etmektedir.