



**PIERRE BAILLOT'NUN L'ART DU VIOLON METODUNA
AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNİN ETKİSİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Faruk Eren AKÇAY

Eskişehir 2024

**PIERRE BAILLOT'NUN L'ART DU VIOLON METODUNA
AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNİN ETKİSİ**

Faruk Eren AKÇAY

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Gülen Ege SERTER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Mayıs 2024

JÜRI VE ENSTİTÜ ONAYI



ÖZET

PIERRE BAILLOT’NUN L’ART DU VIOLON METODUNA AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNİN ETKİSİ

Faruk Eren AKÇAY

Müzik Anasanat Dalı

Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mayıs 2024

Danışman: Prof. Gülen EGE SERTER

17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa’da gelişmeye başlayan Aydınlanma düşüncesi insan yaşamında köklü bir değişime yol açmıştır. Kökenlerini oldukça eskiden alan ve günümüze kadar süren bu değişim süreci yaşamın tüm alanlarına etki ettiği için tüm sanatlara da nüfuz eder. Bu çalışmada Aydınlanma düşüncesinin keman çalımına olan etkileri ünlü kemancı ve pedagog Pierre Baillot’nun L’Art du Violon metodu örneğinde ele alınmıştır. İlk bölümde Aydınlanma düşüncesi tanımlanarak, tarihsel kökenleri ve temel özellikleriyle incelenmiştir. Aynı zamanda Baillot’nun yaşamı da Aydınlanma dönemi ile olan ilişkisiyle birlikte ele alınmıştır. İkinci bölümde Aydınlanma döneminde kurulan Paris Konservatuvarı’nın kuruluş süreci, Fransız Keman Okulu ve *L’Art du Violon*’dan önce yazılan bazı keman metotları incelenmiş ve böylece *L’Art du Violon* metodunun oluşum süreci ve bu süreçteki önemli faktörler detaylıca anlaşılmıştır. Son bölümde ise L’Art du Violon metodu detaylı şekilde incelenmiş, Aydınlanma düşüncesinin hangi yönleriyle keman çalımına etki ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Aydınlanma, Baillot, Metot.

ABSTRACT

THE INFLUENCE OF THE ENLIGHTENMENT IDEAS ON PIERRE BAILLOT'S L'ART DU VIOLON METHOD

Faruk Eren AKÇAY

Department of Music

Anadolu University, Graduate School, May 2024

Supervisor: Prof. Gülen EGE SERTER

In the 17th and 18th centuries, the Enlightenment ideas that began to develop in Europe led to a radical change in human life. This process of change, which has its origins in ancient times and continues to the present day, permeates all other arts as it affects all areas of life. In this study, the effects of Enlightenment ideas on violin playing are examined with the example of the famous violinist and pedagogue Pierre Baillot's L'Art du Violon method. In the first part, the Enlightenment is defined and analyzed with its historical origins and basic characteristics. At the same time, Baillot's life is discussed together with its relationship with the Enlightenment era. In the second part, the establishment process of the Paris Conservatory founded during the Enlightenment period, the French Violin School and some violin methods written before L'Art du Violon were examined. Thus, the formation process of the L'Art du Violon method and the important factors in this process were understood in detail. In the last chapter, the L'Art du Violon method was analyzed in detail and it was seen which aspects of the Enlightenment ideas influenced violin playing.

Keywords: Enlightenment, Baillot, Method.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde kıymetli zamanını ayırarak değerli bilgilerini benimle paylaşan ve meslek hayatımda bana her zaman destek olan kıymetli hocam Prof. Gülen Ege SERTER'e tüm samimiyetimle teşekkürlerimi sunuyorum. Aynı zamanda tüm eğitim hayatım boyunca benden desteğini esirgemeyen Mehmet Yaşar AKÇAY'a, Zinnet AKÇAY'a, Ceren AKÇAY'a, Renin Dilek TAN'a ve bu süreçte manevi desteğini benden esirgemeyen Alexandra FILGASOVA ve Bilge AKSOY'a da teşekkürlerimi borç bilirim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Faruk Eren AKÇAY

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BAILLOT’NUN HAYATI VE AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNE GENEL BAKIŞ	2
1.1. Aydınlanma’nın Düşünsel Temelleri	3
1.2. 18. Yüzyıl Aydınlanma Düşüncesinin Gelişimi	5
1.3. Baillot’nun Yaşamına Genel Bakış	14
1.4. Baillot’nun Erken Dönem Yaşamı	15
1.5. 1795 Yılından İtibaren Baillot’nun Yaşamı ve Kariyeri.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

2. <i>L’ART DU VIOLON</i> ’DAN ÖNCE YAZILAN METOTLAR VE FRANSIZ KEMAN OKULU	22
2.1. Fransız Keman Okulu	23
2.2. <i>L’art Du Violon</i> ’dan Önceki Metotlar.....	28
2.2.1.Michel Corette: L’Ecole d’Orphee metodu.....	29
2.2.2.Pierre Dupont: Prinipes de Violon	35

2.2.3.Francesco Geminiani: The Art of Playing on the Violin.....	38
2.2.4. Leopold Mozart: Versuch Einer Gründlichen Violinschule.....	41
2.2.5. Joseph-Barnabé Saint-Sevin L'abbe le Fils: Principes du Violon.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. L'ART DU VIOLON	52
3.1. Giriş Bölümü (1-4. Bölmeler).....	54
3.1.1.Birinci bölme	55
3.1.2 İkinci bölme	56
3.1.3 Üçüncü bölme.....	58
3.1.4 Dördüncü bölme.....	62
3.2. Birinci Bölüm	65
3.2.1. Besinci bölme.....	65
3.2.2.Altıncı bölme	71
3.2.3.Yedinci bölme	80
3.2.4. Sekizinci ve dokuzuncu bölme	82
3.2.5.Onuncu bölme	85
3.2.6.On birinci bölme	89
3.2.7.On ikinci bölme	91
3.3. Birinci bölümün devamı ve ikinci bölüm.....	102
3.3.1. On üçüncü bölme	102
3.3.2. On dördüncü bölme	108
3.3.3.On beşinci bölme.....	110
3.3.5.On yedinci bölme	117
3.3.6.On sekizinci bölme	120
3.3.7. On dokuzuncu bölme.....	123
3.3.8.Yirminci bölme.....	124
3.3.9. Yirmi birinci bölme	126

3.3.10.Yirmi ikinci bölme	126
3.3.11.Yirmi üçüncü bölme	127
3.3.12.Yirmi dördüncü bölme	132
3.3.13. Yirmi beşinci bölme	143
3.3.14. Yirmi altıncı bölme	147
SONUÇ	150
KAYNAKÇA.....	152
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Paris Konservatuvarı'nın kuruluşuyla resmileşen metotlar (Rubinoff, 2017)	24
Şekil 2.2. Fransız Keman Okulu'nun etkisinin görüleceği bir diyagram(Milsom, 2003)	26
Şekil 2.3. Michel Corette (Corette, 1738)	30
Şekil 2.4. İtalyan ve Fransız müziğindeki anahtar farklılıkları (Corette, 1738)	31
Şekil 2.5. keman ve arşe tutuşuyla ilgili açıklamalar (Corette, 1738)	32
Şekil 2.6. kemanın tuşesinin gösterildiği diyagram (Corette, 1738)	33
Şekil 2.7. Fransız stilindeki egzersizler (Corette, 1738)	34
Şekil 2.8. İtalyan stilindeki egzersizler (Corette, 1738)	34
Şekil 2.9. Pierre Dupont Principes de Violon kapak sayfası (Dupont, 1740)	35
Şekil 2.10. Sol elin konumu ile ilgili açıklamaların bulunduğu kısım (Dupont, 1740)	36
Şekil 2.11. Sarabande ve Bouree arşe çeşitleri hakkında açıklamalar (Dupont, 1740)	37
Şekil 2.12. Senkopların ele alındığı bölüm (Dupont, 1740)	38
Şekil 2.13. The Art of Playing on the Violin metodunda keman tuşe gösterimi (Geminiani, 1751)	39
Şekil 2.14. İdeal sol el pozisyonu için sol el parmaklarının yerleştirilmesi gereken notalar (Geminiani, 1751)	40
Şekil 2.15. ilk egzersizdeki gamlar (Geminiani, 1751)	40
Şekil 2.16. Kromatik gam örnekleri (Geminiani, 1751)	40
Şekil 2.17. Trill, Appoggiature, staccato için örnekler (Geminiani, 1751)	41
Şekil 2.18. İlk bölümde anahtarların gösterildiği diyagram (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	43
Şekil 2.19. Birinci Bölümde kemandaki notaların dizek üzerindeki gösterimi (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	43
Şekil 2.20. Birinci keman tutuş stili (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	43
Şekil 2.21. İkinci keman tutuş stili (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	44
Şekil 2.22. Arşe tutuşunu gösteren diyagram (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	44
Şekil 2.23. Çekerek arşe örneği (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	45

Şekil 2.24. Altıncı bölüm üçleme örneği (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	45
Şekil 2.25. Yedinci bölüm, yay çeşitlerine örnek (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	45
Şekil 2.26. Sekizinci bölüm, sol el pozisyonları için örnek (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	46
Şekil 2.27. Dokuzuncu Bölüm appoggiature örneği (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	46
Şekil 2.28. Onuncu bölüm, trill örneği (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985)	46
Şekil 2.29. Gavotte ve Rondo örneği (Fils, 1761)	47
Şekil 2.30. İtalyan sonat formu örneği (Fils, 1761)	48
Şekil 2.31. kemandaki boş tel sesler (Fils, 1761)	48
Şekil 2.32. birinci pozisyonda gam (Fils, 1761)	48
Şekil 2.33. Ritmik açıdan çeşitlendirilmiş gam örneği (Fils, 1761)	48
Şekil 2.34. ikinci, üçüncü ve dördüncü pozisyonların metot içerisindeki gösterimi (Fils, 1761)	49
Şekil 2.35. yarım pozisyon örneği (Fils, 1761)	49
Şekil 2.36. Kadans örneği (Fils, 1761)	49
Şekil 2.37. süsleme örneği. Sol tarafta notadaki yazım şekli, sol tarafta nasıl çalınması gerektiği gösterilmiş (Fils, 1761)	49
Şekil 2.38. tam beşli aralık örneği (Fils, 1761)	50
Şekil 2.39. eksik beşli aralık örneği (Fils, 1761)	50
Şekil 2.40. artık beşli aralık örneği (Fils, 1761)	50
Şekil 2.41. 2. pozisyon etüt örneği, dördüncü parmağın uzatılması gereken yerler yuvarlakla gösterilmiştir (Fils, 1761)	50
Şekil 2.42. yapay armoniklerden oluşan gam örneği (Fils, 1761)	51
Şekil 3.1. L'art du Violon, içindekiler kısmının gösterildiği diyagram	52
Şekil 3.2. Alt başlıkların bu çalışmaya göre düzenlenen dağılımı	53
Şekil 3.3. Kemanı çene ve omuz yardımıyla tutma	63
Şekil 3.4. Profil ve önden keman tutuşu	64
Şekil 3.5. Oturma pozisyonunda keman tutuşu ve sehpanın uzaklığı	64

Şekil 3.6. Ayakların nota sehпасına olan uzaklığı metin içerisinde tam olarak verilmiştir	66
Şekil 3.7. Geminiani sol el parmaklarının teller üzerindeki konumu	66
Şekil 3.8. parmaklar konduktan sonra sol el pozisyonu	67
Şekil 3.9. Arşe tutuşu.....	67
Şekil 3.10. Arşenin takip etmesi gereken yön	68
Şekil 3.11. Arşenin takip etmemesi gereken yönler	68
Şekil 3.12. Sul ponticello'ya örnek: Boccherini Si Majör Quintet	68
Şekil 3.13. Sul la tastiera'ya örnek: Baillot, Air russe varie	68
Şekil 3.14. sol el tutuş örneği	69
Şekil 3.15. temsili arşe diyagramı	69
Şekil 3.16. sol el pozisyonunu sağlamlaştırmak için egzersiz.....	70
Şekil 3.17. Arşenin çekildikten sonra diğer notada tekrar çekilmesine örnek: Viotti Keman Konçerto'su No:18 1. bölüm	71
Şekil 3.18. Egzersiz	72
Şekil 3.19. Egzersiz	72
Şekil 3.20. Egzersiz	72
Şekil 3.21. Egzersiz	73
Şekil 3.22. arşe diyagramı	73
Şekil 3.23. Egzersiz	73
Şekil 3.24 Egzersiz	74
Şekil 3.25	74
Şekil 3.26. Egzersiz	74
Şekil 3.27. Egzersiz	75
Şekil 3.28. Egzersiz	75
Şekil 3.29. Egzersiz	76
Şekil 3.30. Egzersiz	76
Şekil 3.31. Egzersiz	77
Şekil 3.32. Egzersiz	77
Şekil 3.33. Egzersiz	78
Şekil 3.34. Egzersiz	78
Şekil 3.35. Diyagram	79
Şekil 3.36. Gamlar	79

Şekil 3.37. La minör gam	80
Şekil 3.38 İkinci pozisyon gam ve egzersiz örneği	81
Şekil 3.39 Birinci pozisyon örneği: Kreutzer Keman Konçertosu No.15 1. Bölüm	81
Şekil 3.40 Üçüncü pozisyon örneği: Haydn Yaylı Quartet Do Majör 2. Bölüm.....	82
Şekil 3.41 Arşenin hep tel üzerinde olması ve her notadan sonra durulması gerekir.....	83
Şekil 3.42 Gamlar örnek	83
Şekil 3.43 Arpejlerden önce yay çalışması örneği	83
Şekil 3.44 üçlü sekans çıkıcı ve inici gam.....	84
Şekil 3.45. Oktav ayrı seslerle çıkıcı ve inici gam	84
Şekil 3.46. oktav çift ses inici ve çıkıcı gam	84
Şekil 3.47. Kromatik gamlar.....	85
Şekil 3.48. Appogiature örneği.....	86
Şekil 3.49. Yukarı doğru hareketle çıkan appogiature	86
Şekil 3.50. Appogiature ve bağlı olduğu nota aynı	86
Şekil 3.51. Ritmik appogiature örneği: Haydn Yaylı Quartet Do Majör 1.Bölüm.....	87
Şekil 3.52 Port de voix örneği	87
Şekil 3.53. Baillot'nun sayısına göre sınıflandırdığı trill çeşitleri	88
Şekil 3.54 Trill'ler için gam çalışması	88
Şekil 3.55. "Dönüş" örneği	89
Şekil 3.56. Çift sesleri doğru bulmak için oluşturulan örnek	89
Şekil 3.57. Duatesiz çift seslere örnek: Viotti Violin Concerto No:3 1. Bölüm	90
Şekil 3.58. Egzersiz	90
Şekil 3.59. Akorlar için örnek: Baillot Caprice Op.5 No:2	91
Şekil 3.60. Çift ses gamlar.....	91
Şekil 3.61. Corelli'den Tourte'a arşenin gelişimi.....	92
Şekil 3.62. Baillot L'art Du Violon arşenin bölümleri	93
Şekil 3.63. Cartier L'art Du Violon arşe bölümleri (Cartier, 1798)D	93
Şekil 3.64. Mozart Violinschule arşe bölümleri (Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756)	93
Şekil 3.65. Topukta arşe kullanımı ve Baillot Keman Konçertosu No:2 örneği	94
Şekil 3.66. Ortada arşe kullanımı ve Viotti Keman Konçertosu No:24 örneği	94
Şekil 3.67. Uçta arşe kullanımı ve Baillot Keman Konçertosu No:3 örneği.....	95
Şekil 3.68. Haydn Yaylı Quartet Fa Majör 3. Bölüm.....	95

Şekil 3.69. Geniş detaş için diyagram	96
Şekil 3.70. Geniş detache örneği; Cherubini, Messe a troix voix	96
Şekil 3.71. Martele için arşe diyagramı	97
Şekil 3.72. Martele örneği; Baillot Prelude No:3	97
Şekil 3.73. Staccato arşe için diyagram	98
Şekil 3.74. Staccato örneği; Rode Caprice No:7	98
Şekil 3.75. Hafif detache için diyagram	99
Şekil 3.76. Hafif detache örneği; Viotti Keman Konçertosu No:24.....	99
Şekil 3.77. Perle arşe için diyagram	99
Şekil 3.78. Perle arşe için örnek; Haydn Re Majör Yaylı Quartet 4. Bölüm	99
Şekil 3.79. Spiccato arşe için diyagram.....	100
Şekil 3.80. Spiccato arşe örneği; Paisiello, Judicabit	100
Şekil 3.81. Ricochet arşe için diyagram	100
Şekil 3.82. Ricochet yay örneği; Kreutzer Keman Konçertosu No:10.....	100
Şekil 3.83. Kesintisiz detache örneği; Haydn Do Majör Senfoni (the bear) 1. Bölüm	101
Şekil 3.84. Kesintisiz detache örneği; Rode Caprice No:22.....	101
Şekil 3.85. Flautando arşe örneği; Boccherini Quintet G.376 2. Bölüm	101
Şekil 3.86. Baillot'nun kesintisiz sesler için örneği	104
Şekil 3.87. Haydn Seven Last Words of Our Saviour (Quartet versiyonu).....	104
Şekil 3.88. Beethoven Quintet Do minör Op.104.....	105
Şekil 3.89. Baillot'nun crescendo örneği	105
Şekil 3.90. Baillot Trio Sol minör op.1 diminuendo örneği	105
Şekil 3.91. Baillot'nun son files için yaptığı grafik	106
Şekil 3.92. Son files için çalışma şekli	106
Şekil 3.93. Viotti Keman Konçertosu No.29 uzun seslerin crescendo ile gösterilmesi	106
Şekil 3.94. Beethoven Quartet op.18 senkopların sforzando ile gösterilmesi	107
Şekil 3.95. Mozart yaylı quartet K.428 uzun seslerin düz çalınması	107
Şekil 3.96. Portato örneği	107
Şekil 3.97. Vibrato örneği.....	107
Şekil 3.98. Beethoven Keman Konçertosu 1. Bölüm	108
Şekil 3.99. Piccolo benzetmesi için örnek (eser belirtilmemiş)	108
Şekil 3.100. Mozart Yaylı Quartet K.458.....	109
Şekil 3.101. Baillot Nocturne, "Le Songe"	109

Şekil 3.102. Martini Romance "Plaisirs d'amour"	110
Şekil 3.103. Beethoven Keman Konçertosu 3. Bölüm	110
Şekil 3.104. Beethoven Keman Konçertosu 1. Bölüm	112
Şekil 3.105. Beethoven Keman Konçertosu 1. bölüm.....	112
Şekil 3.106. Viotti Mi minör Trio G.103.....	114
Şekil 3.107. Kreutzer Keman Konçertosu No.19 1. Bölüm	114
Şekil 3.108. Rode Keman ve Piyano Sonatı No.1 2. Bölüm	115
Şekil 3.109. Artiküle parmak numarası örneği.....	115
Şekil 3.110. Viotti Trio G.68 Re minör 3. Bölüm	116
Şekil 3.111. Beethoven Korno (ya da keman) ve Piyano için Sonat Op.17 1. Bölüm .	116
Şekil 3.112. Baillot Keman ve Orkestra için tema üzerine varyasyonlar.....	116
Şekil 3.113. Baillot Etude No.20	117
Şekil 3.114. Mozart Yaylı Quartet K.575 2. bölüm	117
Şekil 3.115. Tartini Fa majör keman ve sürekli bas için sonat.....	118
Şekil 3.116. Tartini Fa majör keman ve sürekli bas için sonat, Cartier tarafından eklenmiş süslemelerle.....	118
Şekil 3.117. Mozart Yaylı Quartet Do majör K.465 tema ve temanın besteci tarafından çeşitlenmiş (süslemeli) hali bir arada	119
Şekil 3.118. Viotti Keman Konçertosu No:27.....	121
Şekil 3.119. Baillot Air varie en trio Op.5.....	121
Şekil 3.120. Baillot Keman Konçertosu No.5	122
Şekil 3.121. Viotti Keman ve Piyano Sonatı No:5	122
Şekil 3.122. Viotti Keman Konçertosu No:9.....	123
Şekil 3.123. Haydn Yaylı Quartet Mi bemol Majör 3. Bölüm	123
Şekil 3.124. Melodik prelüd örneği	125
Şekil 3.125. Armonik prelüd örneği	125
Şekil 3.126. Baillot'nun karakter sınıflandırması (Baillot, L'art du Violon, 1834)	129
Şekil 3.127. Karakter sınıflandırması Türkçe.....	130
Şekil 3.128. Boccherini Do Majör Kentet 3. Bölüm, sade karakter örneği.....	131
Şekil 3.129. Beethoven 6. Senfoni 3. bölüm, pastoral karakterine örnek	131
Şekil 3.130. Boccherini Re Majör Trio G.398 2. bölüm, çekingen karaktere örnek....	131
Şekil 3.131. Haydn Mi minör 44. senfoni 3. bölüm	134
Şekil 3.132. Sol telindeki armonik sesler	135

Şekil 3.133. Tüm tellerde orda kısımdan kemanın kuyruk kısmına doğru olan armonik sesler (parmakların pozisyonu ve duyulan seslerle gösterilmiş).....	135
Şekil 3.134. Re la ve mi telinde kemanın köprü kısmına doğru olan armonikler	135
Şekil 3.135. Yapay armonik sesler (üstte duyulan ses altta basılan parmak olarak gösterilmiş)	136
Şekil 3.136. Yapay armonik sesler için gam	136
Şekil 3.137. Çalınan pasajın armoniklerle yapılan alternatifi	136
Şekil 3.138. Baillot'nun keşfettiği armonik ses tekniği. (Üstte parmakların konumu, altta duyulması gereken ses olarak gösterilmiş)	137
Şekil 3.139. Boccherini Re minör Quintet G.270.....	137
Şekil 3.140. Hem ses hem parmak konumuyla gösterilen armonik örneği	138
Şekil 3.141. Haydn Si bemol majör yaylı quartet 4. bölüm	138
Şekil 3.142. Sol el pizzicato örneği	139
Şekil 3.143. Tartini ton örneği (üstte çift ses çalınan notalar, altta duyulan ses)	139
Şekil 3.144. Baillot'nun yazdığı Adagio'dan bir kesit	140
Şekil 3.145. Scordatura için Baillot'nun oluşturduğu çizelge.....	141
Şekil 3.146. Scordatura esere örnek Tartini pastoral sonat la majör	141
Şekil 3.147. Ritmik bir kastanyet örneği	142
Şekil 3.148. Haydn Saat Senfonisi re majör 2. Bölüm	142
Şekil 3.149. Beethoven senfoni No.7 2. bölüm	143

GİRİŞ

18 ve 19. yüzyıl Aydınlanma düşüncesi bireysel ve toplumsal yaşamda köklü değişikliklere sebep olmuştur. Bu değişiklikler yavaş bir şekilde ilerleyerek toplumsal yaşamı tüm yönleriyle etkilemiştir. Yaşamı bütün yönleriyle etkilemesinden dolayı Aydınlanmayı tek bir düzlemde ele almak mümkün değildir. Ancak genel bir perspektiften bakıldığında, doğaya egemen olma düşüncesinin Aydınlanmanın en temel amacı olduğu görülebilir. Bu amaca ulaşmada, bilimsel yaklaşım, tanımlama ve sınıflandırma gibi özellikler ön plana çıkmaktadır.

18. ve 19. yüzyıl Aydınlanma döneminde, doğada bulunan her şey bilimsel yönden açıklanmaya çalışılır. Bu durum sanat için de geçerlidir. Aydınlanma döneminden önce sanat, zamandan bağımsız olma amacı taşıırken, bilimsel devrimle beraber, özellikle sınıflandırma yoluyla, belli bir çerçeveye oturtulmaya çalışılır. 18 ve 19. yüzyıl Aydınlanma düşüncesinin sembolü olan geometri ve matematik bilimi diğer tüm sanatlara uygulanır. Böylece zamandan bağımsız olan sanat belli bir düzen içerisine indirgenir. Bu yolla nesiller arası aktarım gerçekleşerek sanatın, insan ve bilim merkezli olarak gelişmesi ve insanı olgunlaştırması beklenir (Soergel, 2005).

Sanatın önemli bir dalı olan müzik duyusla ilgilidir. Müziğin bilimsel düşünce perspektifinden açıklanması, duyusla ilgili olmasından ötürü, görsel sanatlara kıyasla daha zor olabilir. Ses tek başına fizik biliminin konusudur. Ancak farklı seslerin bir araya gelmesiyle bir bütünün oluşması, müziği, duyguların bir aktarım aracı olması açısından soyutlaştırır. Bu yüzden müziğin, fiziğin konusu olan sestten ayrı olarak, bilimsel perspektiften değerlendirilmesi iki yolla olabilir. Birincisi müziğin formal açıdan ele alınmasıdır. İkincisi de çalım ya da söyleyiş teknikleridir.

Bu çalışmada Aydınlanma düşüncesinin keman çalımına olan etkileri Baillot'nun *L'art Du Violon* metodu örneğinde işlenecektir. Bu sebeple bu çalışma, çalım tekniklerine odaklıdır. Pierre Baillot'nun 1834 yılında yayımlanan *L'art Du Violon* metodu, keman tekniğinin tüm yönleriyle, bilimsel perspektiften ele alınması açısından oldukça büyük önem arz eder. *L'art Du Violon*, keman tekniğini her yönüyle inceleyerek standart hale getirme amacı taşır. Metodun yazarı Baillot, Aydınlanma döneminin doruk noktası olarak anılan Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemde, Paris'te yaşamış ve bu düşünce atmosferinden direkt olarak etkilenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, Baillot'nun yaşamı çevre faktörleriyle birlikte ele alınacaktır. Ayrıca Aydınlanma düşüncesinden tarihsel süreç ve kökenleriyle birlikte söz edilecektir. Aydınlanma'nın keman çalımına olan etkisini daha iyi kavrayabilmek için kavramı tüm yönleriyle ele almak faydalı olacaktır.

İkinci bölümde Fransız Keman Okulu'nun gelişimi ve *L'art Du Violon* metodundan önce yazılan metotlar ele alınacaktır. Aynı zamanda metot yazımıyla ilgili bazı noktalara da değinilecektir.

Üçüncü bölümde *L'art Du Violon* metodu incelenerek Aydınlanma düşüncesinin keman çalımına olan etkileri bu metot örneğinde detaylıca ele alınacaktır. Böylece Baillot'nun bilimsel düşünceyi keman çalımına uyarlama biçimi görülecek ve Aydınlanma düşüncesinin keman çalımına olan etkileri daha net biçimde anlaşılabilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BAILLOT'NUN HAYATI VE AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNE GENEL BAKIŞ

Pierre Marie François de Sales Baillot, günümüz keman repertuvarında çoğu ünlü kemancıya kıyasla ismi daha az anılsa da Fransız Keman Okulu'nun en önemli temsilcilerindendir. Fransa'da 1771 yılında doğan ünlü kemancı, yorumculuk, eğitmenlik ve bestecilik gibi farklı alanlarda keman literatürüne olumlu yönde etki etmiştir. Aynı zamanda bugün hala müzik alanında dünyada sayılı yerlerden olan Paris Konservatuvarı'nın ilk keman profesörlerindendir (François-Sappey, 1978).

Paris Konservatuvarı'nın keman bölümü Rode-Kreutzer-Baillot üçlüsüyle şekillenir. Bu üçlünün bir arada anılma sebebi konservatuvar yönetiminin talebiyle oluşturdukları keman metodudur (*Metode de Violon*). Bu metot keman eğitimi ve icrasını genel hatlarıyla, içinde sunulan egzersizlerle birlikte ele alır. *Methode De Violon*'un 1793'teki ilk yayımlanmasından 41 yıl sonra yayımlanan Baillot'nun *L'art Du Violon* metodu, keman icrasını ve eğitimini tüm detaylarıyla ele almış ve keman eğitime detaycı, yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

L'art Du Violon keman icrası ve eğitimini standart hale getirme amacı taşır. Bunun gerçekleşmesi için içeriğinde kemanın tüm yönleri tanımlanır ve olabildiğince formüle edilmeye çalışılır. Baillot'nun böyle bir çalışma yapmış olmasında çevre faktörlerinin önemi oldukça büyüktür. Ünlü kemancı, yaşadığı Paris şehrinin ve kültürel

atmosferinin etkilerini üzerinde taşır. Dönemin Fransa'sı okuma yazma oranının ve eleştirel düşüncenin oldukça gelişim gösterdiği, Aydınlanma döneminin doruk noktasını yaşadığı, bunların yanında, Fransız İhtilali gibi tüm dünyayı etkileyen ve bazı tarihçiler tarafından Aydınlanma düşüncesinin sonucu olarak nitelenen “kanlı” bir devrimin yaşandığı dönemdir (Gürkan, 2022).

Baillot'nun *L'art Du Violon*'u yazdığı koşulları daha iyi anlamak için dönemin kültürel ve toplumsal faktörlerini ele almak gerekir. Bu noktada Aydınlanma düşüncesi ön plana çıkar. Aydınlanma düşüncesi, bireyi ve toplum yaşamını derinden etkileyen bir düşüncedir. Aydınlanma düşüncesini ve bu dönemi daha iyi anlayabilmek için bu terimin tarihsel olarak ele alınması uygun olur. Böylece Baillot'nun keman çalımını belli bir sistem haline getirme amacının özü daha iyi anlaşılacaktır.

Bu bölümde Baillot'nun hayatından söz etmeden önce Aydınlanma kavramı ve tarihsel gelişiminden söz edilecektir. Ardından Baillot'nun hayatı genel bir perspektiften ele alınacaktır.

1.1. Aydınlanma'nın Düşünsel Temelleri

Aydınlanma günümüzde yaygın kullanılan bir kavram olduğundan, kullanım alanının genişliğinin yanında tarihsel olarak da farklı zamanları işaret edebilir. Günümüzde Aydınlanma denildiğinde, çoğunlukla 17. yüzyılda başlayıp 18. Yüzyılın sonunda Fransız İhtilali'yle sonuçlanan süreç kastedilir. Bu dönemde Avrupa'da gerçekleşen ekonomik, politik ve düşünsel değişimler insan yaşamını derinden etkilemiştir (Usta, 2018). Baillot'nun yaşadığı dönem de Aydınlanma düşüncesinin doruklarının yaşandığı ve Fransız İhtilali'nin gerçekleştiği dönemdir. *L'art Du Violon* Aydınlanma'nın bir ürünüdür. Bu bölümde Aydınlanma düşüncesine 17. yüzyıldan 18. yüzyılın sonuna kadar süren perspektiften odaklanılacaktır. Ancak bu dönemdeki düşünsel yapının kökenlerinin, hangi düşünsel temeller üzerine kurulu olduğunun ve yaşanan tüm değişimlerin kavranması adına Aydınlanma düşüncesinin kökenlerine değinmek gerekir. Böylece *L'art Du Violon*'un içeriğinde göreceğimiz Aydınlanma'nın ürünleri olan metodik yaklaşım, tanımlama ve sınırlandırma gibi durumların Baillot tarafından keman çalımına nasıl uygulanmaya çalışıldığı daha iyi anlaşılacaktır.

Aydınlanma gibi geniş bir konu söz konusu olduğunda bağlamın ne kadar önemli olduğu düşünülmelidir. Kelimenin günlük hayattaki kullanımı hem somut hem de soyut bir durumu ifade eder. En basit sohbetlerden resmi yazılara kadar birçok alanda

Aydınlanma kelimesine rastlarız. Bir yerde güneşin gezegenimizi aydınlattığından söz ederken başka bir yerde, öğrendiğimiz bir bilgi sonucunda aydınlandığımızı dile getiririz. Bir kurum veya kişiden bilgi talep etmek istediğimizde “beni aydınlatmanız mümkün mü?” gibi ifadeler kullanırız. Buradan da anlaşıldığı gibi Aydınlanma, etimolojik olarak aydınlık, yani ışıkla ilgili bir durumu içerir. Bu sadece bizim dilimizle de sınırlı değildir. İngilizcedeki karşılığına baktığımızda *Enlightenment*’ın, içerisinde ışıık kelimesini¹ taşıdığını görürüz. Aynı şekilde İtalyanca *Illuminismo*’da da ışıık² kelimesi vardır. Bunun yanında Fransızca *L’age de Lumieres* direkt olarak ışıık çağına işaret eder (Çüçen, 2006)³.

Aydınlanma kelimesinin bağlam genişliği, günlük hayattaki kullanımının yanında tarih yazımında da etkisini gösterir. Aydınlanma denildiğinde tarihsel olarak genel kabul gören süreç Avrupa’da 17. ve 18. yüzyılda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, düşünsel hareketin yaşandığı dönemdir. Ancak dönemin başlangıcı ve bitişi açısından farklılıklar gösteren kaynaklar da mevcuttur. Birçok kaynak 1789 Fransız İhtilali’ni Aydınlanmanın bitişi olarak belirler (Usta, 2018). Bazı kaynaklarda ise Aydınlanmanın 2. Dünya Savaşı ile sona erdiği veya günümüzde hala devam ettiği izlenimi verilir (Hülür & Bircan, 2020). Düşünsel açıdan bakıldığında Aydınlanmanın, yaşamı her yönüyle etkileyen köklü bir değişimin ifadesi olması açısından, günümüzdeki etkilerinin halen devam ettiğini düşünebiliriz. Bu şekilde düşünüldüğünde Aydınlanmanın başlangıcının belirlenmesi ile ilgili sorunlar da meydana gelir. Çünkü etkileri hala devam eden ve yaşamın her alanını etkileyen böylesine uzun bir sürecin temellerini saptamak güç olabilir.

Her ne kadar 15. yüzyıl Rönesans dönemi Aydınlanma düşüncesinin ilk ürünlerini verdiği yer olarak kabul görse de Frankfurt Okulu’nun temsilcileri Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmayı bireyin kendi doğasına yabancılaşması bağlamında ele alır ve başlangıcını *mitos*’tan *logos*’a geçişle bağdaştırır (Dellaloğlu, 1995). *Mitos*’tan *logos*’a geçiş yazının icadına işaret eder. Yazının icadından önce doğadaki olguları sözlü olarak ifade etmeye çalışan insanoğlu, yazının icadıyla birlikte doğayı başka bir düzlemde tanımlamaya başlar.

Yerleşik düzene geçiş yazının icadının temel faktörlerinden biridir. İnsanoğlu, göçebe olduğu dönemde, üretim olmaksızın yeni kaynaklara yönelmektedir. Yerleşik

¹Light

²Lumino

³Kelimenin kökünde ışıık olmasını, en temelde insanın ışıığa olan duyarlılığı ve dile olan etkisiyle bağdaştıran kaynaklar da mevcuttur (Bolt, 2000).

düzene geçişten sonra kaynakların kullanımı sınırlanır. Kaynakların sınırlı oluşu yazının icadını (saymayı) gerektirmiştir (Özbay, 2005). Yazının icadıyla birlikte, “sözlü aktarım, sebebiyle bilgi ve tecrübelerin tekrar tekrar üretilmesinin önüne geçilir, eski tecrübelerin üzerine yenileri eklenir.” (Özbay, 2005, s. 71). Böylece insanoğlu yeni tecrübeler yoluyla, yaşamın kökenleri ile ilgili yeni sorgulamalara girer. Bu sorgulamalarla beraber insan doğayı rasyonel olarak tanımlamaya başlar. Frankfurt Okulu’nun Aydınlanmanın başlangıcı olarak işaret ettiği bu dönem, Antik Yunan filozoflarının yaşadığı ve doğayla ilgili yeni düşüncelerin geliştiği M.Ö. 6. yüzyıla denk gelir (Schrödinger, 1996).

Bu noktaya kadar değinilen kısım Aydınlanma’nın kökenleriyle ilgilidir. Genel çerçevede Aydınlanmanın oldukça geniş bir bağlamda kullanıldığı ve temellerinin oldukça eski zamanlara dayandırılabilirdiği görülmektedir. Aynı zamanda yazının, Aydınlanma’nın oluşumunda temel bir önem teşkil ettiği de anlaşılmaktadır. Ana konumuz açısından en genel şekliyle düşünüldüğünde, *L’art Du Violon* metodunun da (keman öğreniminin yazıya dökülmesi açısından) Aydınlanma düşüncesinin özüne sahip olduğu anlaşılır. Genellikle usta-çırak ilişkisine dayanan ve kulaktan kulağa aktarılarak ilerleyen keman eğitim süreci, *L’art Du Violon* ile birlikte yazıya dökülerek standart hale getirilir. Böylece eski tecrübelerin döngüsel şekilde tekrarlanması yerine, geliştirilerek yeni bilgilerin elde edilmesi sağlanır.

Bir sonraki başlıkta 16. yüzyılda başlayan ve 18. yüzyıl sonuna, Baillot’nun yaşadığı döneme ulaşan Aydınlanma süreci ele alınacaktır. Antik Yunan ile 16. yüzyıldaki Aydınlanma düşünceleri arasında, zaman açısından yüzyıllar olsa da Antik Yunan düşüncesindeki Aydınlanmanın 16. yüzyıldan sonra gelişen sürece uyarlandığı ve her iki Aydınlanma sürecinin kökenlerinde doğaya egemen olma düşüncesinin olduğu görülecektir.

1.2. 18. Yüzyıl Aydınlanma Düşüncesinin Gelişimi

Aydınlanmanın ne olduğu sorulduğunda birçok insanın kolayca erişeceği cevap büyük ihtimalle Kant’ın 1784 yılında yayımladığı ve aynı soruya yönelik verdiği cevabı içeren makalesi olacaktır. Kant makalenin henüz başında “Aydınlanma nedir?” sorusunu şu şekilde cevaplar;

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun

nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapare Aude!⁴ ‘Aklını kullanma cesaretini göster!’ sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır” (Kant, 2005).

Görüldüğü üzere Kant aklın kullanımını Aydınlanmanın parolası olarak belirler. Bir önceki başlıkta, yazının icadıyla rasyonel tanımlamaların oluşmaya başladığını belirtmiştik. Rasyonel tanımlamaların başladığı veya Antik Yunan filozoflarının yaşadığı dönemle Kant’ın aklın kullanımını öncelediği tanım arasındaki neredeyse 2500 yıl göz önüne alındığında, bu tanımlama için geç kalınmış olduğu veya insanlığın düşünsel olarak yavaş bir süreçte ilerlediği düşünülebilir. Bu sebeple Kant’ın tanımını ilk kez gören bir birey 1784 yılından önce aklın kullanımının ön planda olmadığı sonucuna varabilir. Ancak arada geçen bin yıllar boyunca insanlık, ekonomik, politik, sosyal, kültürel, düşünsel birçok değişimden geçmiştir. Bu sebeple Kant’ın bu tanımından önce, tanımın temelini oluşturan tarihsel birçok faktörü de göz önünde bulundurmak gerekir.

Tarihsel sürece bakıldığında, insanlığın inişli çıkışlı olarak ilerlediği, yaşanan olayların veya düşünsel durumların genellikle nedenler üzerine kurulu olduğu görülür. 17. ve 18. yüzyılda aklın kullanımının ön plana çıkması için aklın kullanımına karşıt bazı nedenlerin varlığından söz edilmelidir. Böylece bu düşüncelerin hangi süreçlerde geliştiği daha iyi anlaşılır. Aydınlanma öncesindeki dönem, etimolojik olarak da düşünüldüğünde “karanlık” bir dönemin varlığına işaret eder. Aydınlanmanın çıkış noktasını daha iyi anlamak için bir önceki dönemin de genel hatlarıyla ele alınmasında fayda görülür.

Bir önceki dönemden söz etmeden önce tarihsel bir sınıflandırmanın varlığından söz etmek gerekir. Tarihte yaşanan olaylar, özünde keskin geçişler yerine iç içe yaşanan olayları kapsar. Bu sebeple dönemlerden keskin hatlarla söz etmek mümkün olmayabilir. Ayrıca keskin hatlar çizilse de “dönemselleştirmeler disiplinlere göre farklılık gösterir” (Eco & Fedriga, 2018, s. 13). Bu sebeple disiplinleri geniş açıdan kapsayabilecek bir sınıflandırma gerekir. Buna göre 15. yüzyıl Rönesans Dönemi’nden Fransız Devrimi’ne kadar olan dönemi Modern Çağ olarak adlandırmak mümkündür (Eco, 2012). Aydınlanma düşüncesinin gelişiminin anlaşılması açısından odaklanılan dönem Modern Çağ olacaktır. Ancak Modern Çağ’ın özelliklerinden söz etmeden önce az evvel de belirttiğimiz üzere bu çağın üzerine kurulu olduğu temellerden, yani bir önceki dönem

⁴Kant bu deyişi M.Ö. 65-8 yılları arasında yaşamış olan Romalı şair Horatius’un Epistles şiirinden alıntılamıştır (Öztürk, 2001).

olan Orta Çağ'dan söz etmek de gerekecektir. Bu dönemler çok uzun yılları kapsadığı ve çok fazla bölüngüyü içerdiği için detaycı bir anlatım mümkün olmayacaktır. Bunun yerine Orta Çağ genel hatlarıyla ifade edilecektir.

Orta Çağ birçok akademisyen ve amatör tarihçi tarafından genellikle “karanlık çağ” ifadeleriyle betimlenir (Gümüş, 2010). Umberto Eco'ya göre bu betimlemede medyanın (sinema televizyon programları veya okul kitapları) etkisi oldukça büyüktür. Bu sebeple Umberto Eco kitabında, Orta Çağ'ın ne olduğu tanımlamadan önce ne olmadığından söz eder. Orta Çağ bir yüzyıl değil Antik Çağ ve Modern Çağ gibi 1016 yıllık uzun bir dönemdir⁵. Bu sebeple içerisinde sadece karanlık olarak anılmasına sebep olan unsurları taşımaz. Örneğin, halen günümüzde kullanılan Avrupa dillerinin kökenleri bu çağdadır. İlk üniversite yine bu çağda kurulmuştur. (Eco, 2012). Ancak Modern Çağ'ın, Orta Çağ'ın “karanlık” olarak anılmasına sebep olan unsurlara karşıt olarak geliştiği düşünüldüğünden, bu bölümde, Orta Çağ'ın bazı “karanlık” yönlerine değinilecektir.

Orta Çağ'ın başlangıcı olarak Roma İmparatorluğu'nun 476 yılındaki çöküşü işaret edilir. Çöküş döneminden önce Roma İmparatorluğu Avrupa'da merkezi otorite rolündedir. Roma İmparatorluğu'nun yıkılışıyla merkezi güç sonlanır ve feodalite adını alan, birçok küçük beyliğin olduğu yönetim sistemine geçilir. Feodalite, imparatorluğun çöküşünden sonra, büyük kentlerden kırsal alanlara göç sebebiyle olmuştur (Eco, Ortaçağ-Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar, 2012)

Merkezi bir yönetimin olmaması Avrupa'nın, diğer kıtalarla olan ticaretinin de sonlanmasına yol açar. Bu sebeple Avrupa, Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, aynı dönemdeki doğu ülkelerine kıyasla daha geride kalır (Ülgen, 2010). Merkezi otorite Şarلمان ile kurulsa da ekonomik yetersizlik sebebiyle başarısızlığa uğrar (Ayönü, ve diğerleri, 2018). Bu gibi ekonomik sorunlar, Orta Çağ'ın “karanlık” olarak adlandırılmasındaki en temel sebeplerden biri olarak görülebilir.

Bir diğer önemli sebep ise bu dönemde gerçekleşen büyük veba salgınlardır. Avrupa'da ilki 541, ikincisi 1347 yılında olmak üzere iki büyük veba salgını

⁵İlk Orta Çağ tarihlendirmesini 15. yüzyılda yaşamış olan hümanist Flavio Biondo yapar. Başlangıcını Roma İmparatorluğu'nun çöküşü (476), bitişini de kendi zamanı olarak tarihlendirir. Ancak Orta Çağ'ın bitişi Biondo'nun da ölümünden sonra gerçekleşen Amerika'nın keşfi (1492) olarak belirlenir (Eco, Ortaçağ-Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar, 2012).

gerçekleşmiştir. Bu salgınlar sebebiyle Avrupa nüfusunun yaklaşık olarak üçte birinin öldüğü tahmin edilmektedir (Ayönü, ve diğerleri, 2018).

Orta Çağ'ın "karanlık" olarak adlandırılması tarih yazımına bağlı olduğu için, bu adlandırmanın bir sonraki dönemde yaşamış kişiler tarafından yapıldığı düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında, Kilise'nin Avrupa toplumu üzerindeki egemenliğini, Orta Çağ'ın "karanlık" dönem olarak adlandırılmasıyla ilgili bir diğer sebep olarak görmek mümkündür. Roma İmparatorluğu döneminde bir mezhep olan Hristiyanlık, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışıyla giderek büyüyerek feodal toplumlar ve bu toplumların kralları üzerinde egemenlik kurmuştur. Böylece Avrupa insanının dünya görüşü ve algısı Katolik Kilisesi'ne bağlanır. Yasama ve yetki de Kilise'nin eline geçer, Papa merkez otorite yetkisine sahip olur (Özalp, 2014). Ayrıca Hristiyanlığın toplum üzerindeki etkisi, Orta Çağ'ın ilerleyen yıllarında Haçlı Seferleri'ne de yol açar. (Ayönü, ve diğerleri, 2018).

Kilisenin hâkimiyetiyle beraber "her şey yeni dinin ışığında okunur ve tercüme edilir" (Eco, 2012). Bu durum Orta Çağ Avrupa insanının dünya görüşüne de etki eder. Antik Yunan'dan kalan metinlerin çoğu teolojik açıdan tekrar yorumlanır. Aziz Augustinus ve Thomas Aquinas gibi düşünürler, Hristiyanlık inancını Antik Çağ metinleriyle sentezleyerek akılcı temellerle açıklamaya çalışmıştır (Tarakçı, 2005). Bunun yanında Hristiyanlığın ortak dili Latince olur. Ana dili Latince olmayan yerlerde Latince halka ulaşmaz, sadece Aristokrat veya dinle ilgili olan aile bireylerine Latince öğretilir. Latince bilmeyen birçok bölgeye rağmen (teolojik birtakım düşünceler doğrultusunda) "Tanrı Krallığı" oluşturma adı altında, halktan bağışlar toplanır⁶ (Sullivan, 2023). Tüm bunların sonunda Papa, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak "yanılmaz" konumuna gelir ve yasadan üstün olur (Özalp, 2014).

Orta Çağ 5. yüzyılın sonlarından 15. yüzyılın başlarına dek uzun bir süreci kapsadığı için detaylı değinmek mümkün değildir. Bu noktaya kadar Orta Çağ'ın "karanlık" adını almasının genel sebeplerine değinilmiştir. En genel hatlarıyla, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışıyla feodal düzenin ortaya çıkması, ekonomik sıkıntılar, salgın hastalıklar ve Katolik Kilisesi'nin egemenliği gibi durumlar ön plandadır. Orta Çağ'dan sonra başlayan Modern Çağ da geniş bir süreci kapsar. Bu sebeple tüm yönleriyle ele

⁶Her Hristiyan topluluğu en iyi kiliseye sahip olmak için birbiriyle yarışır (Eco, 2012, s. 15)

alınamaz. Ancak Orta Çağ'ın "karanlık" noktalarına karşıt olarak geliştiğini söylemek mümkündür.

- Modern Çağ'daki etkili unsurlar aşağıda gösterildiği şekilde sınıflandırılabilir;
- Katolik Kilisesi'nin yozlaşmasına karşıt gerçekleşen Reform hareketleri
- Siyasetin ortaya çıkışı ve Bodin'in "Hükümlanlık" görüşü
- Coğrafi keşifler
- Matbaanın gelişimiyle Antik Çağ metinlerinin tercüme edilmesi ve Kilise'den bağımsız olarak okunması

Bu sınıflandırmalara ilk olarak Reform hareketleriyle başlanabilir. Az evvel de bahsedildiği üzere Katolik Kilisesi, edindiği güçten dolayı yozlaşmaya başlamıştır. Bu yozlaşma ve baskılar sonucunda Avrupa'da Katolik Kilisesi'nin otoritesine karşıt düşünceler meydana gelmeye başlar. Bu düşünceler en sonunda Martin Luther'in 1517 yılında Wittenberg Kalesi'nin kilisesinin kapısına astığı "Doksan Beş Tez" ile doruk noktasına ulaşır⁷ (Clericuzio, 2018).

Luther'in Katolik Kilisesi'ne karşı yazdığı "Doksan Beş Tez" ile birlikte Avrupa'nın birçok yerine benzer düşünceler duyulmaya başlar. Katolik Kilisesi'ne karşı Protestan mezhebi oluşur ve Avrupa'da iki kesim arasında din savaşları meydana gelir. Bu arada Luther, Kilise tarafından idam cezasına çarptırılrsa da bazı kaynaklar Luther'in, Kral V. Charles'ın yardımıyla bir kaleye sığınarak, İncil'i Almanca halk diline çevirdiğini belirtir. Luther'in İncil'i Almanca'ya çevirmesi, Latince bilmeyen ve Kilise'nin kontrolünde olan halkın, İncil'i yerel dilden okuyarak Kilise'den bağımsız yorumlar geliştirmesine sebep olacaktır. Bu durumdan bağımsız olarak, Luther'in Kral V. Charles tarafından korunması, kralların Kilise'nin otoritesinin sarsılmasını istemesi olarak yorumlanır (Khan Academy, 2023). Tam bu noktada, siyasetin ortaya çıkışı ve Bodin'in "Hükümlanlık" görüşünden söz etmek mümkün olacaktır. Çünkü krallar da bu görüşten kaynaklı olarak Papa'nın sahip olduğu yasadan bağımsızlık hakkını elde edecektir.

⁷ Martin Luther'in düşüncelerinin gelişimindeki en büyük unsur, Katolik Kilisesi'nin, Roma'da San Pietro Bazilikasını inşa ettirmek için tüm Hristiyanlık mezhebi üyelerinden günah çıkartma (Endüljans) karşılığında para toplamaya başlamasıdır. Yazdığı doksan beş tez, kilisenin günah çıkarma sistemine karşı eleştirel bir bakış içerir (Khan Academy, 2023)

Orta Çağ sonlarına doğru ülkelerin büyümesi, yeni gelir düzenlerine sebep olmuş, “kamusal mal”ın varlığıyla birlikte devlet terimi ortaya çıkmıştır. Devlet teriminin ortaya çıktığı bu dönemde Fransa ve İspanya gibi ülkeler İtalya üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmaktadır. Floransalı düşünür Machiavelli, İtalya’nın yaşadığı bu kriz döneminde, Fransa ve İngiltere’de oluşmaya başlayan monarşi gibi İtalyada’da bir monarşi oluşması gerekliliğini iddia eder. Ona göre “İtalyan devletlerinin ve bu bölgenin birleşmesine engel olmuş olan ve olmaya devam eden, Kilise’nin geniş çaplı yozlaşmışlığıdır.” (Vivanti, 2008, s. 20). Bu sebeple Kilise’den bağımsız bir siyaset gerekir.

Az evvel söz edilen Katolik kilisesine karşı gerçekleşen Reformasyon hareketleri, Fransa’da iki grup arasında önemli savaşların meydana gelmesine sebep olmuş ve Fransa’yı büyük bir krize sürüklemiştir. Bu krizin olduğu dönemde, Machiavelli’nin okuru olan Fransız hukukçu Jean Bodin, Fransa’da yaşanan kriz üzerine düşünmeye koyulur. Bunun üzerine "Hükümlanlık" doktrinini ortaya atar. Ona göre, mutlak bir monarşi için kralın yasalara tabi olmaması gerekir. Orta Çağ’da Papa’nın yanılmaz olma durumu, bu görüşle beraber krallar için de geçerli olur. (Vivanti, 2008)⁸. Böylece Kilise’nin otoritesine karşı eleştirel yaklaşımlar başlar.

Kilise’ye karşı başlayan eleştirel yaklaşım, İncil’in halk içerisinde yorumlanması ve Bodin’in hükümlanlık doktrininin yanında, coğrafi keşiflerle de güçlenir. 15. Yüzyılın ilk yarısından 17. Yüzyıla dek süren coğrafi keşifler, Avrupa insanının dünya görüşüne önemli ölçüde etki eder. Her ne kadar Katolik Kilisesi Hristiyanlık dinini Amerika kıtasına yaymayı başarsa da “yeni insan” ve “yeni dünyanın” keşfiyle, Kutsal Kitap’tan aktarılan bazı "gerçekler" sarsılarak yeni sorgulamalara yol açmıştır. Örneğin, “genel bir görüşe göre, Adem’in soyundan gelenlerin uzak topraklarda yaşaması mümkün değildir” (Vivanti, 2008, s. 31). Sadece uzak kıtalarda yaşayan insanların varlığı bile bu sorgulamaların güçlenmesine sebep olmuş olabilir.

Kilise’ye dair eleştiriler, İncil’in yeniden okunmasıyla birlikte Antik Yunan eserlerinde de görülür. Daha önce Antik Yunan’daki eserlerin, Thomas Aquinas ve Aziz Augustinus gibi düşünürler tarafından, Hristiyanlıkla sentezlenerek yorumlandığı belirtilmişti. İncil’in farklı dillerde yorumlanması, Antik Yunan metninin Kilise’den

⁸Carla de Pascale’ye göre, Bodin’in devletin inşası ve hükümlanlık doktrini görüşlerinin iki yüzyıl boyunca Fransa’yı yönetecek Bourbon Hanedanının tahta çıkma hazırlıklarını yürüttüğü dönemle örtüşmesi çok ilginçtir (Pascale, 2008).

bağımsız olarak tekrar okunmasına sebep olur. Metinlerin yeniden okunması, Kilise'nin dayattığı evren tasvirine de kökten değişimler getirecektir. Özellikle Nikolaus Copernicus'un Orta Çağ'da baskın olan Dünya merkezli Evren görüşüne karşı daha iyi bir açıklama bulma amacıyla, Antik Yunan düşünürlerinin yeryüzünün hareketleriyle ilgili yaptığı çalışmaları incelemesi oldukça önemlidir. Copernicus Dünya merkezli Evren yerine Güneş merkezli Evren modelini sunar. Bu model kabul görmese de Kilise'nin görüşünü sarsmaya yetecektir. Copernicus'un gökbilim ile ilgili çalışmaları, Galileo'nun Jupiter'in uydusunun keşfi veya Newton'un kütleçekim teorisi diğer keşiflere kapı açacaktır (Sunay, 2009).

Bu noktaya kadar daha önce Kilise'nin dayattığı evren ve yaşam tasvirinin eleştirel düşünceyle birlikte sarsılarak yeniden tasarlandığı görülebilir. Artık Avrupa insanı, yeni sorgulamalar ve keşiflerle birlikte doğadaki her şeyi bilimle tanımlamaya başlamıştır. Bilimin ve bilginin gelişiminde, farklı coğrafyalarda yaşayan insanlar arasındaki etkileşim oldukça önemlidir. Bu noktada matbaanın önemi ön plana çıkar. Matbaanın icadı ve gelişimiyle bilgi daha hızlı şekilde yayılır ve insanlar arasında daha verimli etkileşim sağlanır. Uzak coğrafyalarda yaşayan iki kişi arasındaki bilgi aktarımı eskisine göre daha çabuk gerçekleşir ve farklı görüşler paylaşılır. Bilginin hızlı yayılmaya başladığı bu dönemde, bilgiyle ilgili felsefi düşünceler de geliştirilir. Başlangıç olarak doğru bilginin ne olduğu veya nasıl elde edileceği konusunda tartışmalar ortaya çıkar. Bu konuda ünlü düşünür Francis Bacon doğru bilgi edinmenin doğayı keşfetme yoluyla olacağına işaret eder ve doğanın sihir ve büyüyle değil, kanunlarını bilmekle kontrol altına alınabileceğini belirtir. Doğru bilgiyi edinmek için belirli bir yöntem gerekir. Buna yönelik olarak Francis Bacon tümevarım fikrini ortaya atar. Ona göre doğayla ilgili en güvenilir bilgi elde etme yolu, gözlem ve deneyime dayanan tümevarımdır. “Tümevarım bize nedeni verecektir. Zaten bilimin amacı da nedensel açıklama yapmaktır” (Topdemir, Francis Bacon ve Yeni Bilimsel Yöntem, 2011).

Bacon'ın tümevarım düşüncesi bilimlerin sınıflandırılması fikrini de içerir. Doğa, ancak kuralları tanımlanıp sınıflandırılırsa kontrol altına alınabilir. Sınıflandırmanın amacı, edinilen genel bilgi içerisinden, muhafaza edilmesi gereken ile elenmesi gerekenleri ayırt etmektir. Böylece muhafaza edilmesi gereken ilerleyen süreçte geliştirilebilir. (Blasi, 2008) “Bilimde ilerleme ancak bu şekilde sağlanır.” (Topdemir, Francis Bacon ve Yeni Bilimsel Yöntem, 2011) .

Bacon'ın sınıflandırma fikri, doğru bilginin elde tutulması ve geliştirilmesi açısından büyük bir farklılık yaratır. Ancak Bacon, matematiği dikkate almamış olmasından ötürü eleştirilir (Topdemir, Francis Bacon ve Yeni Bilimsel Yöntem, 2011). Matematik 1600'lerde Fransız filozof Descartes'ın düşünceleri ile önemli konuma gelir. Descartes, insanın bilgiyi doğadaki nesneler yoluyla değil, zihniyle elde ettiğini iddia eder. Bu durumda insan, deneye gerek kalmaksızın, düşünce yoluyla bu bilgilere sahip olabilir. Bunu da zihninde hali hazırda mevcut olan matematik ile yapar. Matematik tek hakiki yöntem olmalı ve diğer tüm bilimler bu yöntem üzerinden uygulanmalıdır (Mori, 2008).

Descartes'ın deneye gerek olmaksızın matematik yoluyla gerçeklere erişme fikri rasyonalizm ve empirizm gibi görüş farklılıklarına sebep olur. Rasyonel düşüncede, bilgiye insanın zihninde doğuştan var olan ve deneye tabi olmayan yollarla ulaşma fikri savunulurken, empirist düşüncede, edinilen tüm bilgilerin deney ve tecrübeye dayalı olduğu savunulur. Bu görüş farklılıkları gelişerek devam eder. Daha sonraki süreçte Descartes, Leibniz ve Voltaire gibi düşünürler rasyonalist olarak anılırken, Bacon, Locke, Hume gibi düşünürler empirizmin önemli temsilcileri olacaktırlar (Markie & Folescu, 2004)⁹. Bu görüşlerden bağımsız olarak Isaac Newton 1687'de yayımlanan eseriyle büyük bir yenilik yaratır. Ona göre doğa, matematiksel nitelikteki bölünemez küçük parçacıklardan oluşur. Bilimin amacı da deneye elverişli olan doğanın kanunlarını matematiksel kuram ile açıklamaktır. 1687'de yayımlanan Principia adlı eserinde kütleçekim ve hareket yasasını geometrik yöntemle açıklar. Newton'un bu eserdeki düşünceleri klasik mekaniğin temelini oluşturur ve bilimsel devrimin zirvesini temsil eder (Topdemir, Ekim 2010).

Aydınlanma sürecini bu noktaya kadar değerlendirmek gerekirse, başlangıçta belli bir otorite yoluyla dayatılan doğa tasvirinin, ekonomik, politik, teknolojik ve düşünsel birçok gelişmeden ötürü bilim odaklı olarak yeniden keşfedildiği görülmektedir. Newton'la birlikte bütün olgular bilimsel perspektiften açıklanmaya çalışılır. Adorno'nun da Platon'un son yazılarına atıfla dediği gibi, "sayı Aydınlanmanın kanonu" olur (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 24). Matematik ve geometri olabildiğince her alana uygulanır. Bunun yanında Francis Bacon'la başlayan sınıflandırma yöntemi de etkisini her alanda

⁹Locke, Hume ve Bacon gibi İngiliz düşünürler empirizmin temsilcileri olarak görüldüğü için empirizm, genellikle İngiliz Aydınlanmasıyla bağdaştırılır. Aynı şekilde rasyonalizm, Descartes, Leibniz ve Voltaire'den ötürü kıta Avrupası'nın felsefesi olarak görülür (Markie & Folescu, 2004).

gösterir. Aydınlanmanın öne çıkan sembollerinden olan Encyclopedia, sınıflandırma yöntemi açısından önemli bir örnektir. Diderot ve D’alembert’in editörlüğünü üstlendiği, 1755-1772 tarihleri arasında yayımlanan eser, tüm bilim, sanat ve zanaatların tanımlanması ve sınıflandırılması amacını taşır (Tega, 2022).

Yazın ve düşünsel alandaki tüm bu gelişmeler topluma da yansır. 1700’lü yıllara gelindiğinde okuma oranlarında büyük artış görülmektedir. Bazı kaynaklara göre Fransa’da, 17. Yüzyıl sonunda, erkeklerde %27, kadınlarda %17 olan okuma oranı, 18. yüzyılda, erkeklerde %47, kadınlarda ise %27’ye yükselmiştir (Gürkan, 2022). Bu durum toplumun belirli bir bilinç düzeyine erişmesine ve farklı sorgulamalara yönelmesine sebep olmuştur. Bireyin yaşamıyla ilgili sorgulamalar, toplum yaşamıyla ilgili sorgulamalara evrilir. Toplumdaki bireylerin ne gibi haklara sahip oldukları sorulmaya başlanır. Söz edilen haklar, yasadan bağımsız olan Kral ve aristokrasi toplumunun elindeki ayrıcalıklardır. Aristokrasinin elinde bulundurduğu sanat ve eğitim gibi ayrıcalıklar, teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan burjuva sınıfı tarafından da talep edilmeye başlar. Kant ve Rousseau gibi birçok önemli düşünür, toplum ve birey yaşamıyla ilgili önemli yazılar kaleme alır. Bunların yanında kraliyet ailesinden kaynaklı ekonomik sıkıntılar da ortaya çıkar (Khan Academy, 2023). Yaşanan ekonomik problemler ve toplumdaki düşünsel gelişimler en sonunda Fransız İhtilali’nin gerçekleşmesine sebebiyet verir.

Fransız İhtilali oldukça hızlı bir biçimde gerçekleşse de temelinde, yüzyıllar boyu yavaşça gelişen düşünsel değişimler yer alır. Devrim sonucunda Kraliyet ailesi tahttan indirilmiştir. Otorite yıkılmış ancak yıkılan otoritenin yerine ne getirileceğinin bilinmemesi başka sorunlara yol açmıştır (Gürkan, 2022). Buna rağmen tanrıdan geldiği düşünülen mutlak monarşinin¹⁰ yıkılabilme imkânının fark edilmesi, Devrim’in sonuçlarından biri olarak görülür. Bu durum diğer tüm monarşik düzenlere yayılarak geniş çaplı bir değişime sebebiyet vermiştir (Gürkan, 2022). Ayrıca milletin egemenliği ve eşitlik gibi söylemler baskın hale gelmiştir (Bekcan, 2023). Eğitim, sanat ve ekonomik ayrıcalıklar sadece Kraliyet ailesi ve aristokrasi için değil tüm halk için vardır. 1795 tarihinde kurulan Paris Konservatuarı “herkes için eşit eğitim” parolasıyla ön plana

¹⁰Bodin’in hükümlerlik teorisi

çıkar. Aynı şekilde *Method de Violon* ve *L'art Du Violon* da (politik bağlamda) bu düşünce temeli üzerine kuruludur (Robinson, 2014).

En genel şekliyle değerlendirildiğinde, Aydınlanma düşüncesinin, birey ve toplum yaşamında temel öğeler üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Baillot'nun yaşadığı dönem ve öncesinin ele alındığı bu bölümde, kültürel olarak çeşitli, karmaşık ve yoğun bir tarihsel arka planın varlığından açıkça söz edilebilir. Bu tarihsel arka planın Baillot üzerindeki etkisi, üçüncü bölümdeki *L'art du Violon* incelemesinde daha net biçimde görülecektir. Ancak bu noktaya kadar bahsettiğimiz Aydınlanma düşüncesi ve *L'art du Violon* arasındaki ilişki genel hatlarıyla iki ana yönden tanımlanabilir. İlk olarak “Aydınlanmanın Düşünsel Temelleri” başlığında söz edilen ilişkidir. *L'art du Violon* daha önce usta-çırak ilişkisine dayanan ve kulaktan kulağa aktarılan keman eğitiminin yazıya dökülmesi açısından, Aydınlanmanın temel özelliklerini¹¹ taşır. İkinci olarak, Aydınlanma düşüncesinin gelişimi ile *L'art du Violon*'un içeriği arasındaki ilişkidir. *L'art du Violon*, içeriğinde “18. Yüzyıl Aydınlanma Düşüncesinin Gelişimi” başlığında söz edilen ve başlangıcı Bacon'a atfedilen, tanımlama, sınıflandırma ve standartlaştırma gibi Aydınlanma düşüncesinin yapı taşlarını barındırır. Ayrıca matematik ve geometri biliminin etkisi de yoğun şekilde görülür. Bu unsurlara üçüncü bölümde detaylıca değinilecektir.

Bir sonraki başlıkta Baillot'nun yaşam öyküsü genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bu başlıkta, çevre faktörlerinin Baillot üzerindeki etkisinin daha iyi şekilde anlaşılması amaçlanmıştır.

1.3. Baillot'nun Yaşamına Genel Bakış

Baillot'nun hakkında yazılmış olan biyografiler, diğer birçok kemancı ve besteci için yazılmış biyografilerin sayılarına kıyasla oldukça azınlıktadır. Brigitte François Sappey, Joel Marie Fauquet, François-Joseph Fetis gibi araştırmacılar Baillot'nun yaşamı hakkında önemli yazılar kaleme almışlardır. Bu yazılar Fransızca ağırlıklıdır. İngilizce kaynak olarak, *L'art Du Violon*'un İngilizce çevirisini yapan Louis Goldberg'in, metodun başında ele aldığı Baillot'nun yaşam öyküsünden faydalanmak mümkündür.

Baillot hakkında yapılan güncel çalışmalara bakıldığında, ünlü kemancının yaşam öyküsünden daha çok kemancılığı veya pedagojik yaklaşımı üzerine odaklanıldığı

¹¹*Mitos* 'tan *logos*'a geçiş

görülmektedir. Bu çalışmalara örnek olarak, Anna McMichael'in *L'art Du Violon* üzerine olan incelemesi, Vandoros'un Baillot'nun çalıcılığı ve düzenlediği konserler hakkında olan araştırması ve Douglas Macnicol'un *Methode De Violon* ile *L'art Du Violon*'un kıyaslanması üzerine olan çalışması gösterilebilir. Bunlar aynı zamanda Baillot hakkındaki İngilizce kaynaklar arasında da önde gelenlerdir.

Baillot'nun biyografik kaynaklarının sınırlılığı, dil bariyerinin dışında, yaşam öyküsüyle de ilgilidir. Ünlü kemancı neredeyse tüm kariyeri boyunca Paris'te çalışmış ve keman icrası ve eğitiminin gelişimine hizmet etmiştir. Özellikle 1795 yılından itibaren başladığı konservatuvar profesörlüğüyle birlikte neredeyse tüm yaşamını bu mesleğe adanmıştır. Bu sebeple Baillot'nun keman icrası ve eğitimine kazandırdıkları kendisi hakkında yazılan kaynaklarda daha ön plandadır.

Baillot'nun yaşamını genel şekliyle, 1795 yılı öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmak mümkündür. Doğumundan 1795 yılına kadar olan süreç, erken keman eğitimi, ailesiyle olan ilişkileri, ilk iş tecrübeleri ve askerlik dönemi gibi olayları içerir. Baillot'nun tüm yaşamına ve kariyerine etki edecek olan Viotti ile tanışması bu dönemdedir. Aynı zamanda ilk orkestra deneyimi de bu yıllarda gerçekleşir (Wulfhorst, 2021).

1795'ten sonraki dönem ise Paris Konservatuvarı'nda işe başladığı dönemdir. Kariyerinin zirvesini bu dönemde yaşar. Hem ülkesinde hem de ülke dışında konserler vererek kendini gösterir. Çalıcılığı dışında organize ettiği konserlerle de bu dönemde tanınmaya başlar. Ayrıca *Methode De Violon* ve *L'art Du Violon* bu dönemde basılır (McMichael, 2018).

Bir sonraki bölümde Baillot'nun erken yaşamı olarak adlandırabileceğimiz 1795 yılına kadar olan süreç ele alınacaktır.

1.4. Baillot'nun Erken Dönem Yaşamı

Baillot'nun yaşamında çevresel faktörlerin ne kadar önemli olduğu giriş kısmında belirtilmişti. Fransız Devrimi ve sonrasında gerçekleşen olaylar Fransa ve Avrupa'daki bütün toplum yaşamını direkt olarak etkilemiştir. Bu sebeple Baillot'nun yaşamından bahsedilirken, bu süreçte yaşanan toplumsal olaylara da eş zamanlı olarak değinilecektir. Böylece Baillot'nun yaşamındaki toplumsal olayların etkileri daha iyi anlaşılacaktır.

Baillot'nun neslinin Fransa'nın Dijon ve Lyon bölgesinden geldiği düşünülmektedir. Atalarının genellikle orta düzey kamu görevlisi olduğu veya tüccarlıkla uğraştığı bilgisi de mevcuttur (Wulfhorst, 2021) Kaynaklarda babasının mesleği hakkında farklı bilgiler görülse de yaşamının bir bölümünde tüccarlıkla uğraştığı bilinir (Baillot, 1991)

Baillot 1771 yılında, o dönem Paris'e ait bir yer olan Passy'de dünyaya gelmiştir. Bu dönem, 1789'da Devrim'e sebep olacak olan Fransa Kralı XVI. Louis'nin, büyükbabasının ölümünden sonra tahta geçtiği dönemden dört yıl öncesine işaret eder. 1774 yılı, ekonomik sıkıntıların yükselişe geçtiği dönem olarak anılacaktır (Doyle, 1970)

Baillot'nun ilk keman eğitimi hakkındaki en net kaynaklarda, Polidori isimli Floransa'lı bir keman öğretmeninden söz edilir. Baillot ilk keman derslerini Passy'de bulunduğu dönemde Polidori'den alır. Ayrıca yeteneğini ilk keşfeden kişinin babası olduğu ve Polidori'ye onun aracılığıyla yönlendirildiği de bilinir (Wulfhorst, 2021).

Baillot'nun Polidori ile olan keman dersleri 1779'a kadar sürer. Ailenin bu yılda Paris'e taşınmasıyla Baillot, Sainte Marie isimli kemancıdan dersler almaya başlar. On iki yaşına kadar Paris'te kalır ve Sainte Marie ile derslerini sürdürür (Wulfhorst, 2021).

1783 yılı Baillot için oldukça zor bir yıldır. Ailesi bu yılda Korsika'ya, babasının başsavcı yardımcısı olarak atanması sebebiyle taşınır. Ancak babasının erken ölümü onun için zorlu bir sürecin başlangıcı olur. Kendisine ve ailesine bakabilmek için kemancılık dışında başka işlerle de uğraşmak zorunda kalacaktır (Wulfhorst, 2021).

Bu dönemde babasının arkadaşı, ünlü hayırsever ve yüksek ceza hâkimi Claude de Boucheporn ile tanışması ve onun himayesi altına girmesi, yaşamını sürdürmesi açısından oldukça önemlidir. Boucheporn'un Roma'da yaşadığı dönemde Baillot da Roma'ya gider ve Boucheporn sayesinde, Nardini'nin öğrencisi olan Pollani'den dersler alır¹² (Huet, 1880).

Baillot'nun Pollani ile olan dersleri, Boucheporn'un Fransa'nın Pau bölgesine tayin edilmesi üzerine sonlanır. 1786 yılında Pau'ya giderler. Burada geçimini sürdürmek için Boucheporn'un sunduğu yardımcılık teklifini kabul eder. 1786-1791 yılları arasında, geçimini sürdürmek zorunda olduğu için bu görevi üstlenir. Bu süreçte keman

¹²Huet'nin de belirttiği üzere Pollani, derslerde görkemli ve geniş yay kullanılmasına özen gösterir (Huet, 1880, s. 113).

alışmalarını, herhangi bir öğretmenin gözetimi altında olmadan sürdürmek zorunda kalır (Wulforst, 2021).

1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi Baillot'nun hayatının farklı bir sürece doğru evrilmesine sebep olur. Devrim yıllarında çoğalan ekonomik sıkıntılar Devrim'den sonra daha zorlu koşullara dönüşmüştür. Genç Baillot 1791 yılında, 19 yaşındayken, ailesine destek olmak için Paris'e döner. Burada Feydeau Tiyatrosu'nun (Theatre Feydeau) açtığı odisyonu kazanarak Viotti'nin himayesi altına girer. Aynı zamanda Viotti'nin ğrencisi olur. Baillot ve Rode'un ilk tanışması ve uzun sürecek olan dostlukları da burada başlar. Ancak Baillot, ailesine bakmakla yükümlü oluşu ve Feydeau Tiyatrosu'ndan kazandığı ücretin yetersizliği sebebiyle istifa etmek zorunda kalır (McMichael, 2018).

Baillot tiyatrodan istifa ettikten sonra Hazine Bakanlığı'nda bir göreve başlar. Aynı zamanda keman dersleri de verir. 1791'den itibaren Fransız Devrimi'nin etkileri hem ekonomik hem de psikolojik olarak toplumda kendisini gösterir. Krallığın devrilmesiyle birlikte kurum ve Kilise ile bağlantılı yüzlerce insan idam edilir. Bu insanlardan birisi Boucheporn'dur. McMichael'e göre Baillot'nun o dönemde idam edilmemesi bir şanstır. Toplumdaki bu karmaşadan Viotti de nasibini alır. nl kemancı Kraliçe Maria Antoinette'in sarayıyla olan ilişkisi sebebiyle 1792'de Londra'ya yerleřir¹³ (McMichael, 2018, s. 16)

Bu tarihlerde Fransa'nın Devrim sebebiyle oluşan i karışıklıklarının yanında, dış ülkelerle olan mücadelesi de ön plandadır. Fransız Devrimi'nden sonra Fransa ve monarşiyle yönetilen lkeler (İngiltere, Avusturya, Britanya ve Rusya) arasında yaşanan savaşlar 1792-1802 yılları arasında gerçekleşmiştir (Mark, 2023). Baillot, 1793 yılının ağustos ayında getirilen yeni bir yasa sonucunda, 18 ay süre ile askere alınır. Bu süreçte ailesine yardım edemez. 1795 yılının Mayıs ayına kadar asker olarak Fransa'ya hizmet vermiştir. 1795 yılında tekrar Paris'e döndüğünde ise kariyerinin zirvesine ulaşacağı bir dönem onu beklemektedir (Baillot, 1991).

Buraya kadar Baillot'nun erken yaşamı olarak adlandırdığımız yirmi dört yaşına kadar olan süreç ele alınmıştır. Bu süreçte Baillot'nun erken dönem keman eğitimi, aile

¹³Marie Antoinette 1793' de idam edilmiştir (Mark, World History Encyclopedia, 2022).

yapısı ve çevresel faktörlerin Baillot'nun yaşamına olan etkileri görülmüştür. Bir sonraki bölümde Baillot'nun icracılık ve profesörlük kariyerine odaklanılacaktır.

1.5. 1795 Yılından İtibaren Baillot'nun Yaşamı ve Kariyeri

Baillot'nun 1795 yılından sonraki yaşamı ve kariyeri tarihsel açıdan bakıldığında tek bir noktadan hareket etmez, iç içe geçmiş şekilde ilerler. Örneğin, solistlik kariyerinin yükselişte olduğu sırada öğretmenliği de ön plandadır. Bunların aynı anda olduğu bir dönemde orkestra kariyerini sürdürdüğü de görülebilir. Bu sebeple bunlardan bahsederken kronolojik bir yöntemle bağlı kalınmayacaktır. Bunların yanında Baillot'nun kariyerindeki girift ilerleyişin sebebini anlamak adına, Devrim'den sonraki Fransa'nın genel durumuna da kısaca değinilmelidir.

Fransa'da Devrim'den sonra toplumdaki gerilim giderek yükselmiştir. Suçlu ya da suçsuz birçok insanın idam edilmesi toplum içinde büyük bir korkuya sebep olmaktadır. Bir önceki başlıkta da belirtildiği üzere okuma oranlarındaki büyük yükseliş toplumun her kesiminde yeni sorgulamalara sebebiyet vermiştir. Ancak sorgulamalar ve gelişen eleştirel yaklaşım, büyük karmaşalara yol açar. Gürkan'ın da belirttiği üzere; Fransız Devrimi, “otoriyeyi yıkmanın, bu otoritenin yerine ne konacağına karar vermekten çok daha kolay olduğunu başarılı bir şekilde ortaya koymuştur” (Gürkan, 2022, s. 8). Okuma yazma oranındaki artış, eleştirel düşüncenin gelişimi ve toplum içerisinde yaşanan huzursuzluklar arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Her kesimin bilgiye erişimi farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olur. Fransız Devrimi'nden sonraki belirsiz ortamın, fikir çeşitliliğinin yanında çatışmalara da sebep olacağı açıktır. Bunun yanında huzursuzluğu artıran dış politika ve ekonomik sıkıntılar da varlığını gösterir. Yaşanan tüm bu karmaşa 1804'te Napolyon'un kendisini imparator ilan etmesiyle sonuçlanacaktır (Gürkan, 2022).

Paris'in Devrim sonrasındaki ekonomik sıkıntıları Baillot'nun birden fazla alanda kariyer yapmasıyla ilişkilidir (McMichael, 2018). Baillot, bir müzisyenin birden fazla alanda görev almasını ekonomik problemlere yönelik bir çözüm olarak görür ve bu durumu “portfolyo müzisyen” olarak adlandırır. “Portfolyo müzisyenlik”, ekonomik zorluklara ayak uydurabilmek adına girişken olma durumunu gerektirir (McMichael, 2018).

1795 yılı Baillot'nun kariyeri açısından önemli kırılma anlarına sahiptir. İlk olarak Paris Konservatuvarı'na başlaması bu kırılma anlarına önemli bir örnektir. Ünlü kemancı 22 Aralık 1795'te henüz yeni kurulmuş olan Paris Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Bu dönemde Rode'un Rusya'da 4 yıllık bir seyahatte olmasından dolayı Baillot, geçici statüde çalışmış ancak Rode Paris'e döndüğünde her iki kemancı da kalıcı olarak işe yerleştirilmiştir (Baillot, 1991).

Bu noktada yeni kurulmuş olan Paris Konservatuvarı'ndan da söz etmek gerekir. 1795 yılında Kraliyet Şan Okulu ve Ulusal Müzik Enstitüsü'nün birleşmesiyle kurulan Paris Konservatuvarı resmi olarak 22 Ekim 1796 yılında eğitim vermeye başlamıştır (Yavaş, 2018). Konservatuvar'da, Fransız Devrimi'nin bir yansıması olarak eşitlikçi bir eğitim sistemi benimsenmiştir. Bu sistemde, eğitim hakkının toplumdaki herkese ulaşması ve herkesin eşit olarak bu haktan faydalanması hedeflenir. Daha önce de belirtildiği üzere, 1803 yılında Baillot, Rode ve Kreutzer tarafından yazılan *Methode De Violon* ve 1834 yılında yazılan *L'art Du Violon*, temellerini eşitlikçi eğitim fikrinden alır (McMichael, 2018).

Douglas Macnicol, Paris Konservatuvarı'nın kuruluş amaçlarını maddelendirir. Bu maddeler arasında eşitlikçi eğitim ve eğitimin standart hale getirilmesi bulunur. Ancak bundan farklı olarak "İtalya ve Almanya'daki okullara rakip olacak bir okul oluşturma" amacı da görülmektedir. Bu durum o dönemde gelişen Ulusalcılık akımıyla da ilgilidir (Macnicol, 2020). Bu noktada Baillot, Rode ve Kreutzer'in daha sonradan Fransız Keman Okulu'nun yapıtaşları olarak kabul edilmesinin Ulusalcılık akımıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. *Methode De Violon* ilk basımından itibaren Paris Konservatuvarı'nın resmi metodu haline gelmiştir (McMichael, 2018).

Anna McMichael'in de belirttiği üzere Baillot'nun, Bacon, Descartes, Locke ve Rousseau gibi düşünürlerle olan etkileşiminin her iki metodu da yazdığı döneme denk geldiği düşünülür. Özellikle *L'art du Violon*'da Rousseau'dan yaptığı alıntılara bakıldığında, Rousseau'nun Baillot üzerindeki yoğun etkisi açıkça görülmektedir (McMichael, 2018). Yine de Baillot'nun Aydınlanma düşünürlerinin fikirleriyle olan ilk teması hakkında net tarih vermek mümkün değildir. Bu düşünürler toplumun her kesimine nüfuz etmiştir. Bu sebeple Baillot'nun her an bu düşünürlerle etkileşim halinde olması muhtemeldir.

Baillot'nun yükselişinde bir diğer kırılma anı olarak icracılığı ve solistlik kariyeri gösterilir. Ünlü kemancının solistik kariyeri, Paris Konservatuarı'na başladığı aynı yıl, verdiği özel bir konserle yükselişe geçer. Bu konserde Viotti'nin on dört numaralı Keman Konçertosu'nu seslendirmiştir. Bu konserden itibaren verdiği birçok konserle Paris'teki müzik çevresinin dikkatini çeker. 1819'da yazılmış bir dergide Baillot hakkında şu sözlere yer verilir;

“Haydn, Mozart, Beethoven ve Boccherini gibi bestecilerin eserlerini gerektiği şekliyle seslendirmek için Prometheus'un kıvılcımına sahip olmak gerekir. Baillot bu bestecilerin eserlerini büyük bir enerjiyle seslendirerek bizleri *lyre*'in mucizesine inandırır.” (Baillot, 1991, s. xvii).

Baillot'nun solistliğiyle ilgili belirtilmesi gereken en önemli hususlardan birisi de Beethoven Keman Konçertosu'nun Fransa'daki premierini ve dünyadaki üçüncü seslendirilişini gerçekleştirmiş olmasıdır. 1828 yılındaki bu premierden hemen sonra, dönemin tanınan müzisyenlerinden François-Joseph Fetis'in Baillot'nun performansı hakkındaki sözleri bu premieri tanımlar niteliktedir;

“Bestecinin (Beethoven) yazdıklarının tam olarak yerine getirilebilmesi için, Baillot gibi enstrümanı hem yüksek seviye bir teknik hem de keskin hislerle çalan bir kemancı gerekliydi. Baillot'dan başka kimse onun kadar iyi çalamaz, kimse onun yeteneğine sahip olamaz ve kimse onun kadar başarılı olamaz” (Fetis, 1828, s. 205).

Baillot'nun ünü 1800'lü yıllarda Fransa dışına da yayılmıştır. Ünlü kemancı 1805 yılında Moskova'ya, konser ve ders vermek için gitmiş, burada üç yıl kalmıştır (McMichael, 2018). Ayrıca Moskova seyahatinden önce Viyana'ya gitmiş, Haydn ve Beethoven ile tanışmıştır. Baillot'nun oğlu Rene bu tanışma sürecinden şu sözlerle bahseder;

“Buluşma gününde Baillot, Anton Reicha ile Haydn'ın evine gitti. Haydn o zamanlar 76 yaşındaydı ve oldukça hareketli görünüyordu. Baillot elini öpmek için davrandı fakat Haydn ona sarılmak için kollarını açtı... Baillot'nun o zamanlar oldukça meşhur olan Beethoven'ı ve diğer tüm Viyanalı insanları da ilk görüşüydü. Baillot'nun umduğunun aksine Beethoven, kendisinde samimi bir izlenim yaratmıştı” (Baillot, 1991, s. xv).

Baillot'nun kariyeriyle ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus oda müziği konserleridir. 1814-1840 yılları arasında, *Séances* adı altında düzenlenen konserlerde

Baillot, hem çalııcı hem de organizatör olarak görev yapar. Bu konserlerle beraber Beethoven ve diğer birçok bestecinin eserleri Paris çevrelerinde tanınır hale gelir (Vandoros, 2015). Hatta *musique de chambre*¹⁴ teriminin de ilk olarak Baillot tarafından kullanıldığı iddia edilmektedir (Baillot, 1991).

Görüldüğü gibi Baillot, keman çalımına çeşitli yönlerde, aktif olarak etki etmiştir. 1834 yılında tamamlanan *L'art du Violon* metodunu Baillot'nun, yaşamı boyunca keman çalımı hakkında edindiği tüm fikir ve tecrübelerin bir özeti olarak görmek mümkündür. Stowell ve Boyden'a göre *L'art du Violon* 19. yüzyılın en etkili keman metodudur (Boyden, 2015). Schoenbaum ise *L'art du Violon*'un bir gelişim kitabı olmasından öte, anı ve vasiyetname olarak tanımlar (McMichael, 2021). Bu metodun yazımından sekiz yıl sonra Baillot Paris'te ölmüştür.

Birinci bölüme en genel açıdan bakıldığında, Aydınlanma düşüncesi ve Baillot'nun yaşamından oluştuğu görülmektedir. İlk başlıkta Aydınlanma düşüncesinin temelleri ve gelişimi ele alınmıştır. Bu dönem aynı zamanda Baillot'nun yaşadığı çevrenin düşünsel temellerinin gelişimini özetler. İkinci başlıkta ise Baillot'nun yaşamından ve çevre faktörlerinin etkisinden söz edilir. Bunların sonucunda Aydınlanma düşüncesinin ve Fransız Devrimi'nin Baillot'nun yaşamına hem düşünsel hem de pratik açıdan etki ettiği görülmektedir. Pratik açıdan bakıldığında, Fransız Devrimi'yle gelen ekonomik sıkıntıların Baillot'nun yaşamına olumsuz şekilde etki ettiği düşünülse de bu sıkıntıların Baillot'nun yaratıcılığı açısından itici bir güç olduğunu söylemek mümkündür. Düşünsel açıdan ise Aydınlanma düşünürlerinden aldığı ilhamla keman çalımına uyguladığı pedagojik yaklaşım örneği gösterilebilir. Yazdığı metotlarla keman çalımının standart hale getirilerek yaygınlaşmasını amaçlamıştır. Bir sonraki bölümde Fransız Keman Okulu'nun gelişimi, Paris Konservatuarı ve *L'art Du Violon* metodundan önce yazılan metotlar ele alınacaktır.

¹⁴ Fr: Oda Müziği

İKİNCİ BÖLÜM

2. *L'ART DU VIOLON*'DAN ÖNCE YAZILAN METOTLAR VE FRANSIZ KEMAN OKULU

1795 yılında kurulan Paris Konservatuarı günümüzde de Avrupa ve dünyanın önemli sanat merkezlerindendir. Pierre Baillot'dan, Martin Marsick'e, Marcel Moyse'dan Gabriel Faure'ye birçok önemli isim bu konservatuvarda öğretmenlik yapmış ve halen yapmaktadır. Paris Konservatuarı gibi köklü ve temeli sağlam zemine dayanan bir konservatuvarın kuruluşu da oldukça zor olmuştur. Önceki bölümde de değinildiği üzere bu okul, Fransız Devrimi ve Aydınlanma düşüncesinin temelleri üzerine kurulmuştur.

Baillot'nun da önemli bir üyesi olduğu Fransız Keman Okulu'nun Paris Konservatuarı bünyesinde geliştiği söylenebilir. Fransız Keman Okulu'nun başlangıcı için 1803 yılı ifade edilir. Bu tarih Baillot, Rode ve Kreutzer tarafından yazılan ilk resmi keman metodunun (*Methode du Violon*) basımıyla ilişkilidir. Ancak bu üçlünün kökenlerini Viotti'den alması sebebiyle Fransız Keman Okulu'nu Viotti ile başlatan kaynaklar da mevcuttur (Karakaya, 2015).

Viotti, keman ekolleri açısından büyük bir öneme sahiptir. İcracılığı ve besteciliğiyle Fransız Keman Okulu'nun temellerini oluşturmuştur. Aynı zamanda İtalyan Okulu'nun önemli temsilcisi Pugnani'nin öğrencisi olmasından ötürü İtalyan Keman Okulu ve Fransız Keman Okulu arasında bir bağlantı olarak görülebilir. Baillot'nun “didaktik kişilik” dediği Viotti, kendisinden sonra herhangi bir metot bırakmamıştır. Bu açıdan Viotti'nin düşüncelerinin *Methode de Violon* ve *L'art Du Violon*'da ifade edildiği düşünülebilir.

Methode De Violon ve *L'art Du Violon*, Paris Konservatuarı'nın resmi metotlarıdır. *Methode De Violon* ilk resmi keman metodu olarak görülmektedir. Her ne kadar standartlaştırma amacı olmasa da bu iki metottan önce yazılmış metotlar da mevcuttur. Baillot *Methode De Violon* ve *L'art Du Violon*'u yazmadan önce Geminiani, Correte, Leopold Mozart ve L'abbe le Fils tarafından yazılan metotlardan faydalanmak istediğini belirtir (Baillot, The Art of the Violin, 1991).

Bu bölümde Fransız Keman Okulu ve *L'art Du Violon*'dan önce yazılan metotlar ele alınacaktır.

2.1. Fransız Keman Okulu

Bir önceki bölümde de söz edildiği üzere Paris Konservatuvarı, Kraliyet Şan Okulu ve Ulusal Müzik Enstitüsü'nün bir araya gelmesiyle, 1795 yılında kurulmuştur (Yavaş, 2018). Konservatuvarın temelleri Fransız Devrimi'nden aldığı "eşitlik" temelleri üzerine kuruludur. Her sınıftan bireyin eşit eğitim alma hakkı vardır (Robinson, 2014). Bernard Sarette liderliğindeki konservatuvar yönetimi, bu düşünce doğrultusunda, enstrümanlar için resmi nitelik kazanacak belirli metotlar yazılmasını kararlaştırmıştır. Böylece enstrüman çalımı hem standart hale getirilip belirli bir yol izlenerek geliştirilecek hem de sınıf ayrımı olmaksızın herkesin eşit eğitime tabi olması sağlanacaktır.



Official Conservatoire method books (in order of publication)

- Agus, Joseph et al. *Principes élémentaires de musique; arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement, suivis de solfèges*. 2 vols. Paris: Imprimerie du Conservatoire de musique, an VIII [1799–1800].
- Catel, Charles-Simon. *Traité d'harmonie: adopté par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de musique, an X [1801–2].
- Duvernoy, Frédéric-Nicolas. *Méthode pour le cor suivie de duo et de trio pour cet instrument*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de musique, [1802].
- Lefèvre, Jean-Xavier. *Méthode de clarinette: adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de musique, an XI [1802–3].
- Ozi, Étienne. *Nouvelle méthode de basson: adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, an XI [1803].
- Baillot, Pierre, Pierre Rode, and Rodolphe Kreutzer. *Méthode de violon: adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Magasin de musique [du Conservatoire] Faubourg Poissonniere, [1803].
- Mengozi, Bernardo et al. *Méthode de chant du Conservatoire de musique: contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de musique, an XII [1803–4].
- Baillot, Pierre, Jean-Henri Levasseur, Charles-Simon Catel, and Charles-Nicolas Baudiot. *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement: adoptée pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, [1804].
- Hugot, Antoine, and Johann Georg Wunderlich. *Méthode de flûte du Conservatoire: adoptée pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, an XII [1804].
- Adam, Louis. *Méthode de piano du Conservatoire: adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, an XIII [1805].
- Domnich, Heinrich. *Méthode de premier et de second cor: adoptée pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, [1807].
- Roze, Nicholas (attr.). *Méthode de serpent: adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour le service du culte et le service militaire*. Paris: Magasin de musique du Conservatoire impérial de musique, [1814].

Şekil 2.1. Paris Konservatuarı'nın kuruluşuyla resmileşen metotlar (Rubinoff, 2017).

Çizelgede de görüldüğü üzere *Methode De Violon*, keman için yazılan ilk resmi metot olma niteliğini taşır. Bu durum aynı zamanda Fransız Keman Okulu'nun da resmîyet kazanmasına sebep olur.

Fransız Keman Okulu'nun başlangıcı Paris Konservatuarı'nın kuruluşu ve *Methode De Violon*'un yayımlanmasına bağlansa da özünde iki önemli nokta bulunur. Bunlardan birincisi ünlü kemancı Viotti, ikincisi ise ünlü yay yapımcısı François Tourte'dur.

Viotti 1755 yılında İtalya’da doğmuştur. Keman çalışmalarını Giovanni Battista Somis’in öğrencisi olan Pugnani ile gerçekleştirmiştir. Somis Corelli’nin öğrencisidir. Bu bakımdan Viotti Corelli’nin geleneğinin taşıyıcısıdır (Lister, 2002).

Viotti ilk kez 1782 yılında Paris’te sahneye çıkmıştır. Bu konser Paris dinleyicisinin dikkatini çekmiş ve oldukça ses getirmiştir. Bu konserle birlikte Viotti’nin yaşamı 1792 yılına kadar Paris çevresinde geçmiştir. 1788 yılında *Theatre de Monsieur*’u kurarak *Versaille* Sarayı’nda hizmet vermeye başlamıştır. Tiyatro’nun adı Devrim’le birlikte *Feydeau* olarak değiştirilecek ve sonrasında Viotti, yaşanan iç karışıklıklardan ötürü (önceki bölümde de belirtildiği üzere) Londra’ya gidecektir (Karakaya, 2015).

Viotti’nin 1782 yılındaki performansından sonra Fransız Keman Okulu’nun stili belirginleşmeye başlamıştır. Bu stilde tını ve renk çeşitliliği ön plana çıkar. Viotti yarattığı tını ve renk çeşitliliğiyle dinleyicisini etkisi altına alır. 1782 yılındaki performansından sonra yapılan yorumlar da bu etkiyi gösterir;

“Göründüğü üzere onun kemandaki yeteneği sınırlanırılmaz... Adeta duyguları uyandırıyor, sese ruh katıyor ve tutkuları esir alıyor.” (Landon, 1794’den aktaran Goldsmith, 1973, s.20).

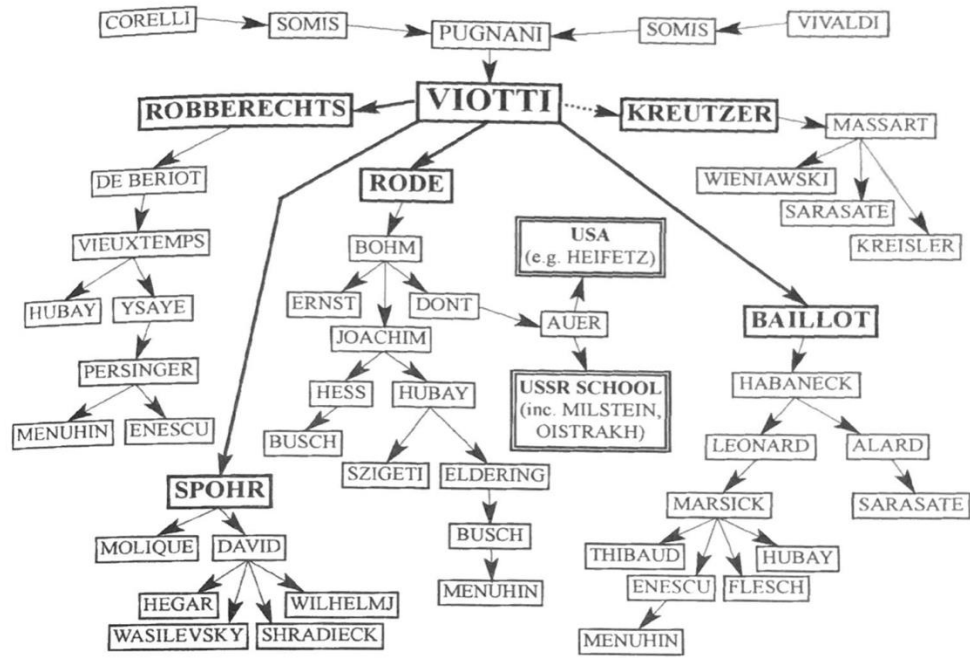
Fransız Keman Okulu’nun stil ve yorumculuk açısından gelişiminde Françoise Tourte’un aynı yıllarda ürettiği arşenin katkısı oldukça büyüktür. Tourte bu arşe modeliyle, renk ve tını çeşitliliğinin gelişimine önemli yönde etki etmiştir (Walden, 2023).

Tourte’un modelinden önceki arşe modellerine bakıldığında arşenin, standart bir uzunluğa sahip olmadığı ve genellikle dans müziğinin seslendirilmesine yönelik tasarlandığı görülür. Uzunluğu çeşitlilik göstermesine rağmen Tourte model arşeye göre daha kısadır. Kıllar sürekli gergin şekildedir. Ağırlık noktası topukta değildir. Bu sebeple uçta ve topukta aynı düzeyde ses elde edilir. Tourte model arşenin icadıyla birlikte arşenin boyu 74-75 cm olarak belirlenir. Ayrıca ağırlık kısmı topuğa getirilmiş, kılların gerilip gevşetilmesi için bir mekanizma eklenmiştir. Arşedeki bu değişimler icracıların renk ve tını arayışlarına yönelmesine sebep olmuştur (Ciobanu, 2022).

Tourte model arşe ve Viotti’nin icracılığı 1785-1790 yılları arasında Paris’te eş zamanlı olarak gelişmiştir. Pamela Goldsmith, Tourte’un, Viotti’nin çalıcılığından etkilenecek bu arşeyi geliştirmiş olmasının muhtemel olduğunu belirtir. Ona göre

Viotti'nin geniş arşesi kullanarak elde ettiği güçlü tını, arşede yeni talepleri gerektirmiştir. Bu sebeple Tourte, Viotti'den bu yönde etkilenecek yeni modelini yaratmış olabilir (Goldsmith, 1973).

Viotti konserlerinde Tourte model arşeyi kullanarak yaygınlık kazandırır. Baillot, Rode ve Kreutzer de Tourte arşesi modeline göre eser ve etütler yazar. Böylece Fransız Keman Okulu'nun temelleri oluşmuş olur.



Şekil 1.2. Fransız Keman Okulu'nun diğer okullara olan etkisinin görüleceği bir diyagram (Milsom, 2003).

Yukarıdaki diyagramdan da görüldüğü üzere Viotti, Baillot, Rode ve Kreutzer'in birçok kemancı ve pedagogun yetişmesine ön ayak olduğu söylenebilir. Douglas Macnicol, Viotti ile İtalya'da başlayan sürecin Fransa'ya, oradan Belçika, Avusturya ve Rusya'ya hareket ederek keman çalımında büyük bir değişime yol açtığını belirtir (Macnicol, 2020).

Fransız Keman Okulu'nun icracılık yönü bestecilerin dikkatini çekmiştir. Beethoven ve Fransız Keman Okulu arasındaki etkileşim buna bir örnek olarak gösterilebilir. Beethoven'ın 1809 yılında Tremont Baronu'na, Paris Konservatuarı'nın orkestrası hakkında söylediği sözlerde, Fransız Keman Okulu'na duyduğu ilgi açıkça görülür;

“Mozart Senfonileri Paris’te dinlemem gerekir. Bana söylendiğine göre, Konservatuvardakiler diğer herkesten daha iyi çalışıyor” (Schwarz, Beethoven and the French Violin School, 1958).

Beethoven’ın Fransız Keman Okulu’na olan ilgisi sadece dinleyici yönüyle sınırlı kalmamıştır. Ünlü besteci 1804 yılında yazdığı Op.47 Keman ve Piyano Sonatı’nı Kreutzer’e adanmıştır. Ancak Kreutzer eseri zor bulduğu gerekçesiyle seslendirmemiştir (Tamer, 2022) Bunun yanında Baillot’nun Beethoven Keman Konçertosu’nu 1833 yılında Paris’te seslendirmesi, Beethoven ve Fransız Keman Okulu arasındaki iş birliğinin sonucu olarak görülebilir. Baillot Beethoven Keman Konçertosu’nun üçüncü seslendirilişini gerçekleştirerek eserin tanınmasına katkıda bulunmuştur. Bunun yanında Beethoven Keman Konçertosu’nun içeriğinde Fransız Keman Okulu’nun etkisini görmek mümkündür. Boris Schwarz bu etkiyi örneklerle gösterir (Schwarz, Beethoven and the French Violin School, 1958)

Görüldüğü üzere Fransız Keman Okulu keman çalımına farklı yönlerde etki etmiştir. Viotti’yle başlayan süreçte en çok icracılık yönünden etki ettiği söylenebilir. Tourte tipi arşenin sınırlılıkları genişlemiş ve tını çeşitliliğine olanak sağlanmıştır. Viotti-Tourte arasındaki etkileşim, yorumculuk açısından yeni fikirlerin oluşmasına sebep olmuştur. Yorumculuk alanındaki bu gelişim, Beethoven gibi önemli bir bestecinin ilgisini çekmesiyle, Beethoven-Fransız Keman Okulu arasındaki iş birliğinin önünü açarak literatüre önemli eserler kazandırılmasını sağlamıştır. Fransız Keman Okulu’nun pedagojik yönden katkısına bakıldığında yine Viotti’yle başlayan eğitim sürecinin sonraki nesillere aktarılacak diğer keman ekollerine etki etmesi gösterilebilir. Baillot, Kreutzer ve Rode bu eğitimin standartlaştırılması açısından önemlidir. Fransız Keman Okulu’nun çalım stilinin standartlaştırılma süreci *Methode De Violon* ile ilk adımlarını atarken *L’art Du Violon* ile doruk noktasına ulaşır.

Bir sonraki bölümde *L’art Du Violon*’dan önce yazılan metotlara değinilecektir. Bu metotlar Baillot’nun *L’art Du Violon*’un başında söz ettiği metotlarla sınırlandırılmıştır. Ayrıca *Methode De Violon*’un içeriğindeki bilgiler *L’art du Violon*’da da bulunduğundan *Methode De Violon*’a değinilmemiştir.

2.2. *L'art Du Violon*'dan Önceki Metotlar

Yunanca “müteakip” anlamındaki “meta” ve “yol” anlamındaki “hodos” sözcüklerinden türetilen metot kelimesi, bir amaca ulaşmak için izlenen yöntemdir (Elliot & Stokes, 2002). Ulaşılmak istenen amaç genel perspektiften bakıldığında felsefi, dini veya bilimsel alanları kapsayabilir. Ancak metot denildiğinde genellikle akla ilk olarak bilimsel metot gelmektedir. Bunun en genel sebebi olarak Aydınlanma dönemiyle beraber bilimsel düşüncenin yaygınlaşması gösterilebilir. Önceki bölümde de belirtildiği üzere, bilimsel düşüncenin yaygınlaşması sonucunda, doğru bilgiye nasıl ulaşılması gerektiğiyle ilgili bazı sorular sorulmaya başlanmıştır. Bu sorgulamaların sonucunda, günümüzde “bilimsel yöntem/metot” olarak adlandırdığımız deneye ve gözleme dayalı yöntem ortaya çıkar.

Sadece müzik metotları açısından bakıldığında metodun, bir enstrümanın aşamalı olarak öğrenilmesine yönelik yazılmış kitap olduğu çıkarımı yapılabilir. Öğrenmeye yönelik olduğundan, içeriğinde bulunan öğelerin belli bir çerçevede tanımlanmış olması beklenir. Keman tekniği *L'art Du Violon*'da en temel noktadan en karmaşık aşamalara kadar ele alınır. Detaylı yaklaşımından ötürü diğer metotlara kıyasla en kapsamlı incelemenin *L'art Du Violon*'da görüldüğünü söylemek mümkündür. Aynı yaklaşım *Methode De Violon*'da da vardır. Ancak Baillot'ya göre *Methode De Violon*, *L'art Du Violon* öncesinde yazılmış bir deney süreci niteliğindedir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 5)

Baillot, *L'art Du Violon*'un giriş kısmında *Methode De Violon*'un yazım sürecinden söz eder. Bu süreçte *Methode De Violon*'a kaynak olması amacıyla daha önce yazılan metotları incelediğini belirtir. Bu metotlar Geminiani, Correte, Leopold Mozart, Dupont ve L'abbe le Fils'in yazdığı metotlardır. Baillot bu metotların, modern teknik gereksinimleri karşılayacak bir metot yaratmak için gerekli olan detaylı yaklaşımı içermediğini ifade eder. (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 5). Lambert de *Methode De Violon*'dan önce yazılan metotların genellikle kemanla profesyonel olarak ilgilenmeyen çalıcılar için yazıldığını belirtir. Geminiani ve Leopold Mozart barok dönemin performans pratiklerini yansıtan pedagoglardır (Lambert, 2014). Sözü geçen metotlar bu bölüm içerisinde genel hatlarıyla ele alınacaktır. Ancak bu metotlardan bahsetmeden önce, metotların yazıldığı dönemdeki keman icracılığını genel bir perspektiften izah etmek yerinde olur.

Barok dönem sonu ve Klasik dönemin başını kapsayan bu dönemde, yorumculukta ve bestecilikte zerafet ön plandadır. Bu dönemde yazılan bir eser incelendiğinde, sade bir yazım stili ve sınırlı nüans kullanımı dikkat çeker. Ayrıca iterek/çekerek, *staccato*, veya bağ gibi işaretler oldukça az kullanılır (Erdal, 2010). İşaretlerin az kullanılışı eserin yoruma açık olmasına sebebiyet verir. Böylece icracı bestecinin taleplerine bağlı kalmaz.

Arşenin yapısında da belirli bir standart yoktur. Bombeli ve düz yapıda arşeler kullanılmaktadır. Örneğin Leopold Mozart'ın metodunda görülen arşe ile Michel Corette'nin metodunda gösterilen arşeler farklı tiptedir. Her iki arşe tipinde de kıllar uçta ve topukta tahtaya eşit uzaklıktadır ve gergin şekildedir. Bu sebeple farklı renk ve nüansların elde edilmesi açısından sınırlıdır (Boyden, 1950). Daha önce de belirtildiği üzere, Tourte tipi arşenin yaygınlaşması ile bu sınırlılıklar aşılmıştır.

Bu bölüm içerisinde Baillot'nun söz ettiği, daha önce yazılan metotlar genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bu metotlar hakkında genel bir fikir edinilmesi *L'art Du Violon*'dan önce keman çalımına olan metodik yaklaşımın anlaşılması açısından önemlidir. Böylece *L'art Du Violon*'un diğer metotlarla olan farkı da anlaşılacaktır.

2.2.1.Michel Corette: L'Ecole d'Orphee metodu

Fransız besteci Michel Corette 1707'de Rouen'de doğmuştur. Müzikle ilk tanışması, besteci ve org sanatçısı olan babası yoluyla gerçekleşir. Yaşamı boyunca babasının yolundan ilerleyerek bestecilik, öğretmenlik ve org icracılığına yönelmiş ve bu yönleriyle ön plana çıkmıştır (Marquis Classics, 2017).



Şekil 2.3. Michel Corette (Corette, 1738).

Corette, bestecilik, org sanatçılığı ve öğretmenlik yönlerinin yanında yazdığı metotlarla da bilinir. Yaşamı boyunca keman, çello ve org gibi enstrümanlar için elli metot yazdığı tahmin edilmektedir (American String Teachers, 2001). L'Ecole d'Orphee, Corette'nin önemli metotları arasındadır.

L'Ecole d'Orphee 1738 yılında yazılmıştır. Metot iki ana bölümden oluşur. İlk bölümde keman çalımı Fransız dans stilinde ele alınır. İkinci bölüm İtalyan stiline odaklıdır. Metodun henüz başında İtalyan ve Fransız stillerinin nota diziliş farkları gösterilir (Şekil 2.4.).



Şekil 2.4. İtalyan ve Fransız müziğindeki anahtar farklılıkları (Corette, 1738).

Başlangıçta nota değerleri, ölçüler, diyez ve bemol gibi semboller açıklamalarla gösterilir. Ardından keman ve arşe tutuşu hakkında açıklamalara yer verilir. İtalyan ve Fransız arşe tutuş farklarından söz edilmiştir. Arşe diyagramı üzerinde bu farklar gösterilir (Şekil 2.5.)

MÉTHODE

7

Pour apprendre a jouer du Violon *Chapitre I.*

Maniere de tenir le Violon .

Il faut prendre le Manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main, arrondir le premier, deuxième, troisième doigt, et tenir le petit plus allongé.

Il faut nécessairement poser le menton sur le Violon quand on veut de mancher, cela donne toute liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire Voyez la Figure cy - devant.

Chapitre II.

Differentes manieres de tenir l'Archet.

Je mets icy les deux manieres différentes de tenir l'Archet Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, A, et le pouce dessous, B, et les François le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, C.D.E. le pouce dessous le Crin F. et le petit doigt acosté du bois, G. Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépend du Maître qui enseigne.

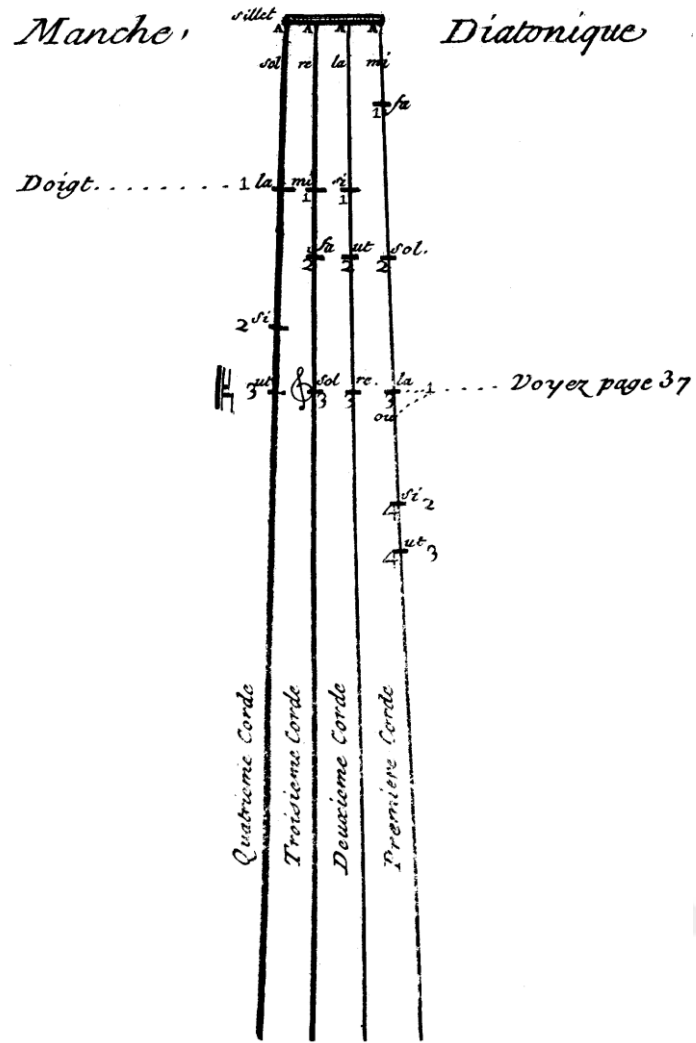
Il faut quand on joue que le bois de l'Archet panche un peu du côté du Sillet, mais il faut aussi prendre garde qu'il ne panche pas trop.

Pour tirer du son du Violon, il faut tirer et pousser de grands coups d'Archet, mais d'une maniere gracieuse et agréable. Voyez page 34.



Şekil 2.5. keman ve arşe tutuşuyla ilgili açıklamalar (Corette, 1738).

Daha sonra kemanın tuşesini gösteren bir diyagramla tel ve notaların konumları gösterilir. (Şekil 2.6.)



Şekil 2.6. Kemanın tuşesinin gösterildiği diyagram (Corette, 1738).

Ardından önce Fransız daha sonra İtalyan yazım stinde gam ve egzersizler verilir. (Şekil 2.7. Şekil 2.8.). Bu dönemde keman daha çok dans müziğinde kullanıldığı için verilen egzersizlerin dans müziğine yönelik olduğu görülebilir.

Lçons

Pour apprendre a jouer du Violon
dans le goût François.



Şekil 2.7. Fransız stilineki egzersizler (Corette, 1738).

Leçons de Violon pour apprendre a jouer dans le goût Italien.

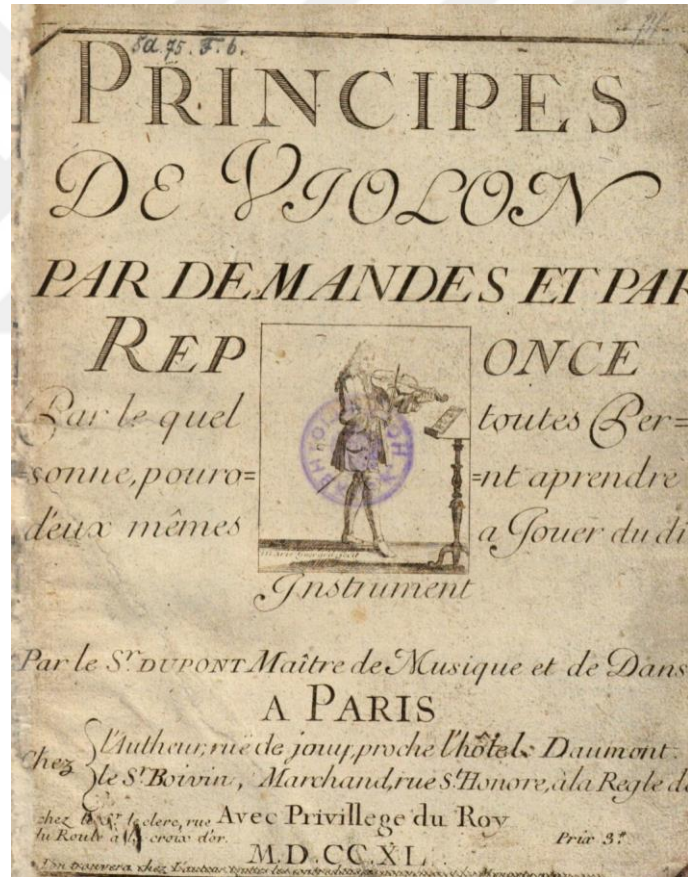


Şekil 2.8. İtalyan stilineki egzersizler (Corette, 1738).

Görüldüğü gibi Corette'nin metodunda kemana yönelik detaycı bir yaklaşım görülmez. Nota ve tutuş hakkında yapılan yüzeysel açıklamalardan sonra egzersizlere geçiş yapılmıştır. Bu egzersizlerden sonra terim ve açıklamalarıyla metot sonlandırılır.

2.2.2. Pierre Dupont: Prinipes de Violon

Pierre Dupont'un yaşamı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılammıştır. Ayrıca Prinipes de Violon metoduyla ilgili bilgiler de kısıtlıdır. Metodun ön kapağında basım yılı 1740 olarak görülmektedir. Ancak Boyden'in makalesindeki dipnotlar arasında 1718 yılına rastlanılır (Boyden, 1950).



Şekil 2.9. Pierre Dupont Prinipes de Violon kapak sayfası (Dupont, 1740).

Yaklaşık yirmi sayfadan oluşan bu metot dans müziği odaklıdır. Sol elin kemandaki konumuyla ilgili grafikler gösterilse de arşe üzerinde daha çok durulmuştur. Metotta ilk olarak sol elin konumu ve pozisyonuna değinilir (şekil 2.10.) Ardından

sarabande, bouree, minuet gibi dans formlarına yönelik arşe çeşitleri gösterilir. (şekil 2.11.)



Şekil 2.10. Sol elin konumu ile ilgili açıklamaların bulunduğu kısım (Dupont, 1740).

mençant de mesure, il faut pousser la p. note par ce point tient lieu de la p. note, il faut supposer avoir tiré.

Explication du coup d'archet, de la Sarabande.

D Pourquoi ne mettez vous point de t. ni de p. à la 1^{re} et 3^e portées de la Sarabande et que vous en mettez à la 2^e ?

R Parce que les coups d'archet se trouve de mêmes, et lorsque vous trouverez votre archet à contre sens de la règle, vous vous remettez en tirant après la 1^{re} barre, pourvu que ce ne soit point une blanche qui finisse la mesure, ou qu'un point ne commode point la suivante.

D Qu'entendez vous par ce mot coulez, qui est à la dernière portée de la Sarabande.

R Lorsque l'on descend de tierce, il faut couler les tierces, dans les Airs tendre. Voyez mon Livre de principe de Musique, au Chapitre du coulez, page 16.

D Faites moy comprendre cela.

R Lorsque l'on veut faire un coulez sur l'ut, faut emprunter le ré, c'est à dire mettre le 3^e doigt sur la 2^e corde et tirer, ou pousser le quart de son archet, avant que de lever le 3^e doigt, et achever le reste de l'archet pour l'ut, ainsi des autres.

Explication du coup d'archet, de la Bourée.

D Quelle remarque faite vous de la Bourée.

R Lorsqu'elle commence par 2. croches, il faut les pousser toutes 2. et lorsqu'il y a 2. croches, entre 2. noires, il faut pousser les 2. croches de même, lorsqu'il y a 2. croches, après une blanche, s'incopé, il faut pousser les 2. croches, ou la noire qui est après elle.

D Qu'entendez vous par ce mot, s'incopé.

R Voyez mon Livre de principe de Musique, au Chapitre des notes, s'incopé, page 13.

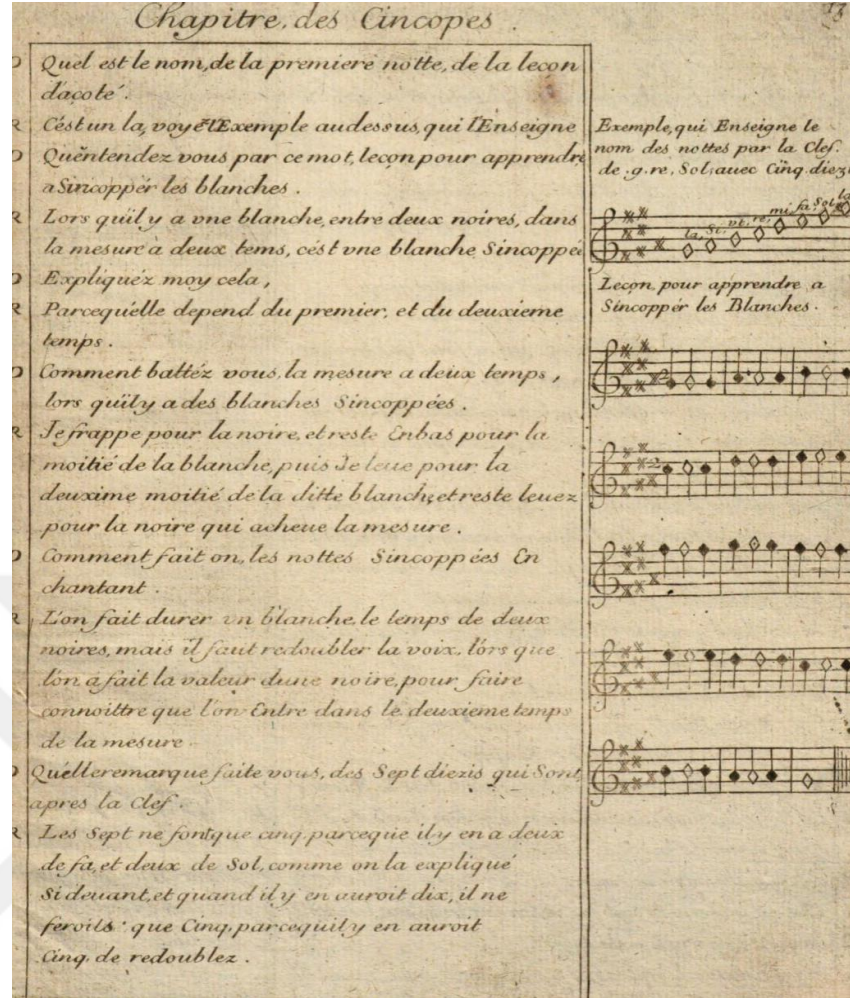
coulez, coulez.

Bourée.

Pas pied.

Şekil 2.11. Sarabande ve Bouree stilineki arşe çeşitleri hakkında açıklamalar (Dupont, 1740).

Bunların ardından nota değerleri, senkop ve bağlı notaların kullanımları üzerinde durulur. (şekil 2.12.)



Şekil 2.12. Senkopların ele alındığı bölüm (Dupont, 1740).

Görüldüğü üzere Dupont'un metodunda da keman çalımı yüzeysel şekilde ele alınmıştır. Stolba'nın da belirttiği üzere metot, arşe kullanımına odaklı olsa da dans müziğine yönelik olduğu için karmaşık arşe çeşitlerine yer verilmemiştir (Stolba, 1968).

2.2.3. Francesco Geminiani: The Art of Playing on the Violin

Geminiani İtalyan ekolünün önemli bir temsilcisidir. Aynı zamanda Corelli'nin öğrencisi olarak Corelli stiline aktarıcısıdır. 1687 yılında İtalya'da doğan ünlü kemancı ilk keman derslerini Carlo Lonati'den almış, daha sonraki çalışmalarını ise Corelli ile yürütmüştür. Bununla birlikte Scarlatti'den kompozisyon dersleri aldığı da bilinir (Mangsen, 1995)

Rennie'ye göre Geminiani'nin yaşadığı dönem Klasik dönem öncesi olarak görülse de ünlü kemancının çalışmalarında Klasik ve Barok dönemin karakteristik özelliklerini

Geminiani *The Art of Playing on the Violin* metodunu İngiltere’de yaşadığı dönemde yazdığı için metot İngilizce olarak 1751 yılında basılmıştır. Metodun içeriğinden bahsetmeden önce bu metodun daha önceki metotlardan farkını belirtmek gerekebilir. Corette ve Dupont’un metotları dans müziğine odaklı olarak yazılmıştır. Ancak Geminiani, keman sesini insan sesine eş değer tutarak, keman çalımını bu yönde geliştirmeye odaklanır. Metodun önsözünde, kemanın en mükemmel insan sesine rakip olacak bir tona sahip olduğunu belirtir (Geminiani, 1751) Buna yönelik olarak metodun içeriğinde sağ el ve sol ele ayrı şekillerde odaklanılır.

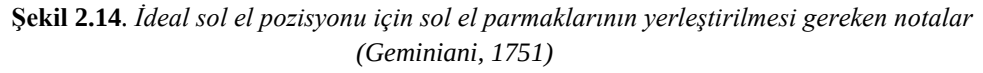
A

Essempio I.^o

1

Ardından kendisinden sonraki metotları da etkileyen ve günümüzde de tercih edilen Geminiani tutuşu hakkında bilgilendirme yapılır. Baillot'nun *L'art Du Violon* metodunda da bu tutuş üzerinde durulmuştur¹⁵. Bu tutuşta sol el parmakları, *mi* telinde birinci parmak, *la* telinde ikinci parmak, *re* telinde üçüncü parmak ve *sol* telinde dördüncü parmak olmak üzere tuşe üzerine yerleştirilir. Böylece ideal sol el pozisyonu elde edilir.

39



Tüm bunların yanında *trill*, *vibrato*, *appoggiature*'ler, *staccato* ve *piano-forte* gibi unsurlara da değinilir. Geminiani *vibrato*'yu “yakın titreşim”¹⁶ olarak adlandırır ve şu şekilde tanımlar;

“Örneklerle açıklaması zordur. Sol el parmağının tele güçlü bir şekilde basılıp bileğin içeri ve dışarı doğru eşit olarak hareket ettirilmesiyle elde edilir.” (Geminiani, 1751, s. 8)



Şekil 2.17. Trill, Appoggiature, staccato için örnekler (Geminiani, 1751).

Geminiani metodu keman çalımını diğer metotlara göre daha detaycı bir yaklaşımla ele alır. Hem Geminiani'ye has sol el tutuş tekniğinin hem de *vibrato*'nun tanımlanması açısından yenilikçidir. Aynı zamanda kemani insan sesine eş değer tutarak dans müziğinden bağımsız şekilde ele alır. Bu durum kemanın ileride solist konumuna geçmesi açısından önemli bir adımdır.

2.2.4. Leopold Mozart: Versuch Einer Gründlichen Violinschule

Leopold Mozart kendi döneminin tanınan müzisyenlerindendir. Ünlü besteci 1719 yılında Almanya'nın Augsburg kentinde doğmuştur. İsmi genellikle oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'la birlikte anılır. Bundan kaynaklı olarak erken yaşamıyla ilgili bilgiler kısıtlıdır. İlk müzik yaşamına koroda şarkı söyleyerek başladığı ve daha sonra org ve keman çalmayı öğrendiği bilinir. Ancak bununla ilgili net tarihler verilmez. (Eisen & Keefe, 2006)

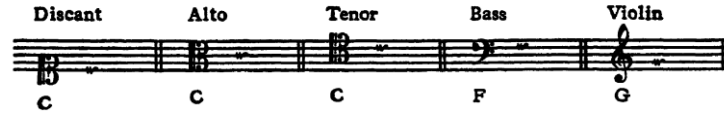
¹⁶Close Shake (Geminiani, 1751).

Leopold Mozart'ın müzik ve kemanla olan yoğun etkileşimi 1737 yılında Salzburg'a felsefe eğitimi için gittiği döneme denk gelir. 1739'da felsefe eğitimindeki başarısızlığı onu Thurn-Valsassina Kontu'nun müzisyeni olmaya yöneltmiştir. Eisen, Mozart'ın çocukluğundan beri müziğe ilgili olduğunu belirtse de profesyonel müzik kariyerinin bu yıllarda başladığını söylemek mümkündür (Eisen & Keefe, 2006).

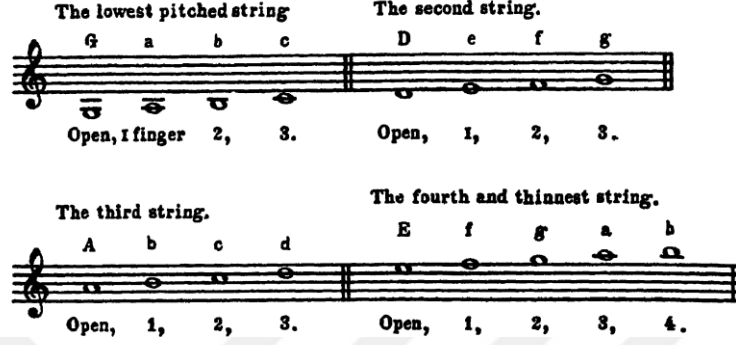
Leopold Mozart denildiğinde akla genellikle oğlu Wolfgang Amadeus Mozart gelir.  nl  bestecinin literatüre kazandırılmasında babasının rolü oldukça büyüktür. Ancak Leopold Mozart için bir diğer önemli husus *Violinschule* metodudur. Metot Wolfgang'ın doğumuyla aynı yıl yayımlanmıştır. Steffany Ann Shock'un aktardığına göre, Mozart bu metodu, müzik teorisyeni W. Marpurg'un keman metotları hakkındaki vurgusu üzerine yazmıştır. Marpurg'a göre o dönemde farklı enstrümanlar için birçok metot bulunsa da keman için detaylı bir inceleme görülmemiştir. (Shock, 2014). Mozart ve Marpurg'un daha önce yazılmış olan metotlardan habersiz oluşu muhtemeldir. (Reel, 2016).

Leopold Mozart'ın metodu, kemancılara pedagojik açıdan katkı sağlamanın yanında, yanlış eğitim verdiği düşünülen eğitimcileri doğru şekilde yönlendirme eğilimi taşır. Mozart bu amacını metodun önsözünde dile getirir. Ona göre öğretmenler de hata yapmaktadır (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985, s. 8).

Genel açıdan bakıldığında metot oniki ayrı bölümden oluşur. Her bölüm kendi içerisinde alt başlıkları barındırır. Leopold Mozart iyi bir kemancı yetiştirmenin öncelikle doğru bir teori eğitime bağlı olduğunu düşünür. İlk bölüm bu düşüncesinin tezahürüdür. Bu bölümde kemandaki notaların dizek üzerindeki yerleri, anahtar farklılıkları, müzik terimleri ve ritmik çeşitlilikler gibi teori temelli unsurlara değinir. Birinci bölüm tam anlamıyla öğrenilmeden ikinci bölüme geçiş yapılmaması gerektiği belirtilir. (Shock, 2014)



Şekil 2.18. İlk bölümde anahtarların gösterildiği diyagram (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985).



Şekil 2.19. Birinci Bölümde kemandaki notaların dizek üzerindeki gösterimi (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985).

İkinci bölüm arşe ve keman tutuşuna odaklıdır. Leopold Mozart iki ayrı tutuş stilinden söz eder. Birincisi stilde keman omuz üstünde, boyuna dayalı bir şekilde tutulur. Boyundan aldığı destekten ötürü üst pozisyonların çalımında avantaj sağlar. Ayrıca arşeyi tutarken sağ dirseğin kaldırılmasına gerek yoktur. Sağ dirsek daha çok gövdeye yakındır (Mozart, 1985) (şekil 2.20.).



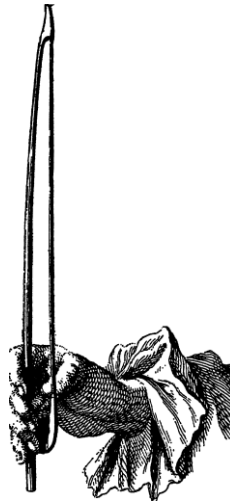
Şekil 2.20. Birinci keman tutuş stili (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985).

İkinci stilde ise keman göğüs kafesine doğru yakınlaştırılır ve sol el ile desteklenerek tutulur. Bu tutuş stilinde (çalıcı daha rahat gözükmeye rağmen) destek sol elden daha çok verildiği için, üst pozisyonlarda çalmak daha zordur. Arşe kullanımında sağ dirsek daha yukarda tutulur (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985) (Şekil 2.21.).



Şekil 2.21. İkinci keman tutuş stili (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985).

Daha sonra arşenin nasıl tutulacağı hakkında bilgiler verilir. Aynı zamanda arşenin konumu ve izlemesi gereken yönü de belirtilir. Arşenin günümüzde kullanılan tipteki arşeye kıyasla daha kısa olmasından ötürü, yayın tamamının kullanılması beklenir.



Şekil 2.22. Arşe tutuşunu gösteren diyagram (Mozart, A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing, 1985).

Üçüncü bölümde notayı okurken dikkat edilmesi gereken hususlara değinilir. Dördüncü bölümde ise çekerek ve iterek arşe üzerinde durulur, hangi koşullarda çekerek veya iterek arşe tercih edilmesi gerektiği tartışılır ve örnekler verilir.



Şekil 2.23. Çekerek arşe örneği (Mozart, *A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing*, 1985).

Beşinci bölümde ses kalitesine değinilir. Leopold Mozart’a göre bir icracı arşenin topuk ve uç kısmında hem güçlü hem de zayıf bir ses üretebilir. Bu durum o dönemdeki arşe tipinin, uç ve topuk kısmının eşit ağırlığa sahip olmasıyla da ilişkilidir. Mozart çalıcılardan, yayın her noktasında sesi kontrol edebilmelerini ister (Shock, 2014).

Altıncı ve onbirinci bölümler arasında üçleme, farklı türdeki arşe kullanımları, sol el pozisyonları, *appoggiature*’ler ve *trill*’ler ele alınır (Shock, 2014). Onbirinci bölümde *vibrato*dan söz eder. *Vibrato*’yu tremolo olarak adlandırır. *Vibrato*, sol el parmağını tuşeye bastıktan sonra elin ileri ve geri yönde hareket ettirilmesiyle elde edilir. *Vibrato*, Geminiani’nin metodunda olduğu gibi Mozart için de süslemedir. Bu sebeple her notada kullanılmaz (Mozart, *A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing*, 1985).



Şekil 2.24. Altıncı bölüm üçleme örneği (Mozart, *A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing*, 1985).



Şekil 2.25. Yedinci bölüm, yay çeşitlerine örnek (Mozart, *A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing*, 1985).



Şekil 2.26. Sekizinci bölüm, sol el pozisyonları için örnek (Mozart, *A Treatise On The Fundamantel Principles of Violin Playing*, 1985).



Şekil 2.27. Dokuzuncu Bölüm appogiature örneği (Mozart, *A Treatise On The Fundamantel Principles of Violin Playing*, 1985).



Şekil 2.28. Onuncu bölüm, trill örneği (Mozart, *A Treatise On The Fundamantel Principles of Violin Playing*, 1985).

Son bölüm Mozart'ın yorumculuk üzerine olan görüşlerini içerir. Bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğine değinilmiş ve bazı örnekler¹⁷ verilmiştir.

Genel hatlarıyla Leopold Mozart'ın metodunda teorik eğitimin temeli vurgulanmış, tutuş için farklı önerilerde bulunulmuş, çarpma, trill ve süslemelere değinilmiştir. Ayrıca sol el pozisyonları da ele alınmıştır. Böylece önceki metotlara kıyasla daha detaylı bir yaklaşım içerdiği anlaşılmış, keman tekniği üzerine daha detaylı düşünceler geliştirildiği görülmüştür.

2.2.5. Joseph-Barnabé Saint-Sevin L'abbe le Fils: Principes du Violon

L'abbe le Fils 18. yüzyılın önemli kemancılarındandır. 1717 yılında Fransa'nın Agen şehrinde doğmuştur. Babası ve amcası da dönemin önemli çellistlerindendir. Erken müzik eğitimine babası ve amcasının yönlendirmesiyle başlamış, daha sonra ünlü kemancı Leclair'in öğrencisi olmuştur. Hem icracı hem de pedagog olarak keman çalmasına etkisi oldukça büyüktür (Warszawski, 2023).

¹⁷forte-piano nüansların ve bağlı notalar nasıl icra edilmesi gerektiği vb.

L'abbe le Fils hakkında yazılan kaynaklar genellikle Fransızca ile sınırlıdır. Buna rağmen kemancılığı ve pedagojik yaklaşımı açısından önemi, Fransa sınırları dışında da bilinir. Özellikle 1761 yılında yayımlanan *Principes du Violon* metodu L'abbe le Fils'in bilinirliğine önemli ölçüde etki etmiştir. Sheila Nelson, Fransız stiline keman çalımının diğer Avrupa ülkelerine kıyasla daha ön planda olmasını L'abbe le Fils'in metodu ile ilişkilendirir (Nelson, 1972). Benzer fikri Robin Stowell da savunur. Ona göre *Principes du Violon*, Fransız keman çalım stiline diğer stiller karşısındaki üstünlüğünün bir kanıtı niteliğindedir (Stowell, The Cambridge Companion to the Violin, 1992).

Genel hatlarıyla bakıldığında, metot içerisinde metin yazımı oldukça azdır. Egzersizler daha çok ön plana çıkar. Bölümlerde numaralandırma yapılmamış, sadece odaklanılan noktalar başlıklarda belirtilmiştir. Diğer metotlarda olduğu gibi temelden karmaşık noktalara doğru aşamalı bir ilerleyiş gerçekleşir.

Stowell'ın da belirttiği üzere İtalyan sonat geleneği ve Fransız dans müziği *Principes du Violon* metodunda kaynaştırılır (Stowell, 1992). İçeriğinde verilen örneklemeler *minuet* ve *gavotte* gibi dans çeşitlerinin yanında sonat formunda yazılmış egzersizlerle de gösterilir.



Şekil 2.29. Gavotte ve Rondo örneği (Fils, 1761).



Şekil 2.30. İtalyan sonat formu örneği (Fils, 1761).

Metotta ilk olarak, dizek üzerinde, keman tellerinin sesleri belirtilir. Ardından birinci pozisyonda gam ve bu gamın çeşitlenmiş şekilleri gösterilir (şekil 2.31. Şekil 2.32. Şekil 2.33.).



Şekil 2.31. Kemandaki boş tel sesler (Fils, 1761).



Şekil 2.32. Birinci pozisyonda gam (Fils, 1761).



Şekil 2.33. Ritmik açıdan çeşitlendirilmiş gam örneği (Fils, 1761).

Daha sonraki bölümde yarım, ikinci, üçüncü ve dördüncü pozisyonadaki gamlar gösterilir. Erdal, kemanda yarım pozisyon kullanımının 18. yüzyılda yaygın olduğunu ancak teorik olarak ilk kez L'abbe le Fils tarafından değinildiğini belirtir (Erdal, 2010, s.

68). Ayrıca günümüzde ikinci, üçüncü ve dördüncü olarak adlandırdığımız pozisyonlar Principes du Violon'da birinci, ikinci ve üçüncü olarak adlandırılmıştır. Pozisyonların gösteriminden sonra bu pozisyonlara yönelik, dans formunda küçük etütler verilir (şekil 2.34. şekil 2.35.).



Şekil 2.34. ikinci, üçüncü ve dördüncü pozisyonların metot içerisindeki gösterimi (Fils, 1761).



Şekil 2.35. Yarım pozisyon örneği (Fils, 1761).

Ardından kadans noktaları, süslemeler ve çift ses beşlilere değinmiştir. Beşli aralıklar tam, eksik ve artık olarak ayrı şekillerde ele alınmıştır (şekil 2.36. şekil 2.37. şekil 2.38. şekil 2.39, şekil 2.40).



Şekil 2.36. Kadans örneği (Fils, 1761).



Şekil 2.37. Süsleme örneği. Sol tarafta notadaki yazım şekli, sol tarafta nasıl çalınması gerektiği gösterilmiş (Fils, 1761).



Şekil 2.38. tam beşli aralık örneği (Fils, 1761).



Şekil 2.39. eksik beşli aralık örneği (Fils, 1761).



Şekil 2.40. artık beşli aralık örneği (Fils, 1761).

Daha sonra 1. pozisyondan 6 pozisyona kadar her pozisyon için ayrı ayrı etütler gösterilmiştir. Bu etütlerde dikkat çeken bir diğer önemli husus parmak uzatarak ses ulaşmadır. Bulunulan pozisyon içerisinde uzak olan notalar, pozisyon değiştirmeden, sol el parmağının ileri uzatılmasıyla elde edilir (şekil 2.41).



Şekil 2.41. 2. pozisyon etüt örneği, dördüncü parmağın uzatılması gereken yerler yuvarlakla gösterilmiştir (Fils, 1761).

L'abbe fils metodundaki önemli noktalardan birisi de armoniklerdir. Erdal'ın da belirttiği üzere doğal armonikler L'abbe le Fils'in metodundan önce de kullanılmaktadır. Ancak L'abbe le Fils hem doğal hem de yapay armonikleri tanımlayarak "kemanda armonik kullanımıyla ilgili en yetkin çalışmalardan birini ortaya koymuştur" (Erdal, 2010, s. 37) (şekil 2.42.).



Şekil 2.42. yapay armoniklerden oluşan gam örneği (Fils, 1761).

Görüldüğü üzere L'abbe le Fils'in metodunda keman çalımıyla ilgili önemli noktalara değinilmiştir. Pozisyonların tanımlanması ve armoniklerin gösterimi açısından diğer metotlara göre daha farklı noktalara odaklanılmıştır.

Genel hatlarıyla ele alındığında, ikinci bölümde, Fransız Keman Okulu'nun gelişimi ve *L'art Du Violon*'dan önce yazılan keman metotlarına değinilmiştir. Fransız Keman Okulu'nun gelişiminin incelenmesi sonucunda okulun Paris Konservatuarı'nın kuruluşu ve *Methode De Violon*'un basımıyla resmiyet kazandığı ancak Viotti ve Tourte'un hem keman çalımı hem de Baillot, Rode ve Kreutzer gibi kemancıların yetişmesi açısından Fransız Keman Okulu için ayrı bir önem arz ettiği görülmektedir. *L'art Du Violon*'dan önce yazılan metotların incelenmesi sonucunda bu metotların keman tekniği açısından aşamalı bir gelişim kaydettiği görülmüştür. Corette ve Dupont'un yaklaşımı dans müziği odaklı ve oldukça yüzeyseldir. Geminiani'yle birlikte keman insan sesine benzetilerek solist yönde önem kazanmasının işaretleri verilir. Leopold Mozart ve L'abbe le Fils'in metotlarında ise teknik açıdan daha detaycı bir yaklaşım görülür. Aşamalı ilerleyişe rağmen bu metotlarda *L'art Du Violon*'da olduğu kadar detaylı bir inceleme sunulmaz.

Methode De Violon *L'art Du Violon*'dan önce yazılsa da bölümün başında belirtildiği üzere, içerik olarak *L'art Du Violon*'da bulunan öğelerin aynısından oluştuğu için incelemeye yer verilmemiştir. Bir sonraki bölümde *L'art Du Violon* detaylı şekilde ele alınacaktır. Böylece Baillot'nun keman çalımına olan yaklaşımı ve Aydınlanma Düşüncesi'nin etkileri daha net şekilde görülecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. L'ART DU VIOLON

Daha önce de belirtildiği üzere, bu bölüm *L'art du Violon*'un incelenmesine ayrılmıştır. Metodun geniş kapsamlı ve uzun oluşu, incelemeye de yansır. Ancak incelemeye başlamadan önce, metot hakkında genel bir çerçeve çizmek yerinde olacaktır.

L'art du Violon 1834 yılında tamamlanmıştır. Ancak Simon Beattie'nin aktardığına göre asıl basım yılı 1835'tir (Simon Beattie, 2012). Metot, basım yılından sadece iki yıl sonra Almanca diline tercüme edilse de ilk İngilizce tercümesi 1991 yılında Louis Goldberg tarafından yapılmıştır (McMichael, 2018). Bu incelemede Louis Goldberg'in tercümesi ön plandadır. Ancak orijinal basımdan da faydalanılmıştır.

Metodun içeriğine bakıldığında iki ana bölümden oluştuğu (Part I-Part II) ve içerisinde yirmi altı alt başlığı barındırdığı görülmektedir. Bu yirmi altı alt başlığın dağılımı şekilde gösterildiği gibidir (Şekil 3.1.).

GİRİŞ	1. BÖLÜM	2. BÖLÜM
1. Yeni Metoda Dair Açıklamalar 2. Giriş 3. Sanatın Gelişimi 4. Bu Metotta İzlenilmesi Gereken Sıra	5. Tekniğin Prensipleri 6. Hazırlık Egzersizleri: 1 Oktav Gamlar 7. Sol Elde 1-7 arasındaki Pozisyonlar 8. Gam 9. Kromatik Gamlar 10. Melodik Süsleme 11. Çift Sesler 12. Arşe 13. Ton 14. Tını ve Kemanın Tellerinin Karakterleri 15. Nüanslar 16. Parmak Numaraları Kullanımı 17. Doğaçlamaya Yönelik Süslemeler 18. Noktalama İşaretleri 19. Kadans ve Durak Noktaları 20. Melodik ve Armonik Prelüdlar 21. Standart Akort Sistemi 22. Sanatta Doğallık Üzerine 23. Müzikal Karakter 24. Efekt ve efekt kullanımı 25. Nasıl Çalışmalı	26. İfade ve İfade Araçları

Şekil 2.1. *L'art du Violon*, içindekiler kısmının gösterildiği diyagram.

Şekilde de görüldüğü üzere alt başlıkların bölümlere göre dağılımı orantılı değildir. Giriş bölümü dört ayrı alt başlığı barındırırken, gövde kısmı (1. Bölüm) yirmi alt başlıktan (5-25 arası) oluşur. Son bölüm ise sadece bir adet alt başlık içermektedir. Asıl metinde alt başlıklar numaralandırılmamış, sadece isimleri yazılmıştır. Numaralandırma Louis Goldberg'in çevirisinde görülür.

Metodun incelenmesinde de görüleceği üzere, birinci bölümün on üçüncü alt başlığına kadar olan kısımda, (5-12) kemanın temel çalım şekilleri ele alınırken, on üçüncü alt başlıktan itibaren müzikal ifadeye yönelik unsurlara yer verilir. Metodun içeriğindeki ayırım bu şekilde yapılmamıştır (Şekil 3.1). Yazımızda yapılan incelemede ise, metottaki içerik orantısızlığının çalışmaya yansımaması amacıyla, beş ve on iki arasındaki alt başlıklar tek bir bölüm olarak incelenirken, on üç ve yirmi altı arasındaki alt başlıklar ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır. Buna göre çalışmamızda, 3.1 numaralı başlıkta, giriş kısmı aynı şekilde incelenir. 3.2 numaralı başlıkta birinci bölüm, beş ve on iki arasındaki alt başlıkları içerecek şekilde incelenir. 3.3 numaralı başlıkta ise on üç ve yirmi altıncı bölümlerdeki alt başlıklara yer verilir. Böylece bölümler arası daha dengeli bir ayırım sağlanmış olur. Çalışmadaki bölümlenmenin daha iyi anlaşılması için Şekil 3.2'ye bakmak uygun olacaktır. Ayrıca yazının bu kısmından itibaren alt başlık için “bölme” ifadesi kullanılacaktır.

GİRİŞ	1. BÖLÜM	2. BÖLÜM
1. Yeni Metoda Dair Açıklamalar 2. Giriş 3. Sanatın Gelişimi 4. Bu Metotta İzlenilmesi Gereken Sıra	5. Tekniğin Prensipleri 6. Hazırlık Egzersizleri: 1 Oktav Gamlar 7. Sol Elde 1-7 arasındaki Pozisyonlar 8. Gam 9. Kromatik Gamlar 10. Melodik Süsleme 11. Çift Sesler 12. Arş	13. Ton 14. Tını ve Kemanın Tellerinin Karakterleri 15. Nüanslar 16. Parmak Numaraları Kullanımı 17. Doğaçlamaya Yönelik Süslemeler 18. Noktalama İşaretleri 19. Kadans ve Durak Noktaları 20. Melodik ve Armonik Prelüdlar 21. Standart Akort Sistemi 22. Sanatta Doğallık Üzerine 23. Müzikal Karakter 24. Efekt ve efekt kullanımı 25. Nasıl Çalışmalı 26. İfade ve İfade Araçları

Şekil 3.2. Alt başlıkların (bölme) bu çalışmaya göre düzenlenen dağılımı.

Bölümler için genel bir açıklama çizmek gerekirse, giriş bölümü (ilk dört bölme) yazarın kemancılık\müziyenlik gibi birçok farklı görüşünü belirttiği bir önsöz kısmı olarak görülebilir. İlk dört bölmede metodun nelerden oluştuğu genel hatlarıyla belirlenir. Okuyucu, metodun ilerleyen bölmelerinde uygulanacak yaklaşımı ilk dört bölme üzerinden genel hatlarıyla anlayabilir. Ancak bu anlayış okuyucunun metoda olan ilgisini sonlandırmaz. Aksine, dönemin düşünsel dünyasının, fiziksel bir alana uyarlanması

açısından daha fazla merak uyandırabilir. Yazarın keman çalımına ve müzisyenliğe olan bütünsel yaklaşımı, içinde bulunduğumuz zamanın perspektifinden bakıldığında, disiplinler arası bir görüşün metinde sunulduğunu akla getirebilir. Ancak bu yaklaşımın disiplinler arası bir yaklaşım olarak görülmesi salt günümüz şartları açısından düşünüldüğünde mümkündür. Yazının ilk bölümünde de görüldüğü üzere, metodun yazıldığı dönemin koşulları göze alındığında, bu durumun o dönemin şartları itibarıyla sıradan olduğu anlaşılabacaktır.

Birinci bölümde ise keman çalımı aşamalı bir şekilde, neredeyse her yönüyle ele alınır. Keman tutuşundan, çift sesli gamların ve arşe çeşitlerinin gösterildiği geniş bir yelpaze karşımıza çıkar. Anlatılan her konu sınıflandırma yapılarak aktarılır. Sistemli, aşamalı ve detaycı bir yaklaşımla ilerler. Aydınlanma düşüncesinin etkileri sınıflandırmanın yanında matematik ve geometri bilimleri açısından da net bir şekilde bu bölümde görülecektir.

3.3 numaralı başlıkta ise müzikal ifadeler yer verilmektedir. İfade odaklı oluşu soyut anlatımın ağırlığını gösterse de her nokta olabildiğince tanımlanır. Bunun yanında örnek bir sanatçının nasıl olması, çalışırken veya çalarken nelere dikkat edilmesi gerektiği gibi hususlar da ele alınır. Aydınlanmanın tanımlayıcı yönü, o dönemdeki bilime olan yaklaşımla birlikte düşünüldüğünde, bu bölümde açıkça görülecektir.

3.1. Giriş Bölümü (1-4. Bölmeler)

Giriş bölümü (1-4. bölmeler) metin ağırlıklıdır. Bu sebeple bu bölmeleri düşünsel bir metin olarak okumak mümkündür. Bağlam genişliği dolayısıyla sadece kemancılar değil tüm müzisyenlere hitap eder. Önceki bölümlerde bahsedilen Fransız Devrimi ve Aydınlanma düşüncesinin Baillot ve *L'art du Violon* üzerindeki etkisi bu kısımda, metodun diğer bölümlerine kıyasla daha yoğundur. Bu bölmeler, metinle birlikte keman tutuşu/duruş ve arşenin tarih boyunca uğradığı değişimin gösterildiği grafikler de içerir. Birinci bölüm boyunca bu grafiklere sık sık atıf yapılacaktır. Bu açıdan giriş kısmındaki grafikler, birinci bölümdeki pratik anlatımın temelini oluşturmaktadır. Giriş kısmı için, kitabın hem düşünsel hem de pratik temelli olması sebebiyle, metodun çekirdek kısmını oluşturduğu söylenebilir.

3.1.1.Birinci bölme

Bu bölme “Yeni Metoda Dair Açıklamalar” (Remarks on This New Method) başlığını almıştır. Bu bölmede Baillot, ilk olarak geçmişe odaklanır. İlk metodu yazdıkları sırada (*Methode De Violon*) ellerinde yeterli kaynak olmadığını ve bu konuda yapılmış kapsamlı bir çalışmanın bulunmadığını belirtir¹⁸. Bu yüzden ilk metodu bir deneme (deney) olarak görür (Baillot, *L'art du Violon*, 1834, s. 5). *Methode De Violon* için bir revizenin gerekliliğini baştan itibaren savunur. İkinci metot ise (*L'art Du Violon*) ilk metottan çıkarılan derslerle birlikte daha kapsamlı ve detaylı sunuma kavuşmuştur. Ancak ilk metodun temel prensipleri değişmemiştir.

İlk metotta verilen örnekler, dönemin Klasik olarak adlandırılan bestecilerin eserlerine yöneliktir. Eserler çeşitlendikçe yeniliklerin de artması kaçınılmaz olmuş, bu durum metoda yeni örneklerin eklenmesini gerektirmiştir. Bu yüzden Baillot, icracılar için her iki metodun da eski eserlerin karakterlerinin doğru bir şekilde icra edilmesi açısından ilham verici olduğunu düşünür.

Tüm bunlarla birlikte Baillot, doğru bir metodun nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir tanımlama da yapar. Ona göre metot, kişinin idrak etme ve muhakeme yetisini geliştirmelidir. Bir eser içerisinde bulunan her zorluk (teknik açıdan) özel bir çözüme gereksinim duyar. Metot ise bu çözümü bulmada çalıcıya rehberlik etmelidir. Bireyin metottan edindiği kazanımlar sayesinde, icra açısından kendini sınırlaması yerine özgürleşmesi hedeflenir (Baillot, 1991).

Metodun ilk kısmı metinden oluştuğu için, kullanılan bazı kelimelere özellikle odaklanılması gerekebilir. Örneğin Baillot’nun, metodun hemen başında “deney” kelimesini kullanması ve önceki metodu bir deney olarak görmesi, Aydınlanma düşüncesinin kendisi üzerindeki yoğun etkisini açıkça gösterir. Bu kelime yazarı *L'art Du Violon* üzerinde yoğunlaşmaya iten sebeplerden biridir. Baillot’nun önceki metodu (*Methode De Violon*) bir deney olarak görmesi ve asıl metodun *L'art Du Violon* olduğunu iddia etmiş olması, yazarı *Methode de Violon* yerine bu metodu merkez olarak ele almaya yöneltmiştir. Yazının birinci bölümünde de belirtildiği üzere, deneysel düşünce, akıl ve bilimin ön planda oluşu, Aydınlanma Düşüncesi’nin merkez noktası olarak belirlenir. David Hume veya John Locke gibi deneyci filozofları düşündüğümüzde, bu kelime

¹⁸Aynı zamanda inceleyebilecekleri metotların sadece Geminiani, Correte, Leopold Mozart, Dupont ve L’Abbe le Fils’e ait metotlar olduğunun altını çizer ve bu metotların yeterli olmadığını belirtir.

empirist düşünürler açısından daha farklı bir boyut kazanır. Baillot'nun “deney” (experiment) kelimesini henüz kitabın başında kullanması, Aydınlanma düşüncesinin empirist yönünün¹⁹ kendisi üzerindeki tezahürüdür.

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki; Baillot'nun kullandığı “muhakeme” ve “idrak” kelimeleri Aydınlanma düşüncesinin rasyonelist²⁰ yönüne daha yakındır. Deneysel düşünceye karşıt bir yönelim içerdiği düşünülür. Bu bağlamda okuyucunun aklına Descartes, Leibniz, Voltaire gibi rasyonel temelli düşünürlerin gelmesi mümkündür. Baillot'nun Aydınlanmayı hem rasyonel hem de deneysel yönüyle kavraması, bu dönemi ve düşünce sistemini bütünüyle ele aldığını gösterir. Daha sonraki bölümlerde Aydınlanma düşüncesinin Baillot ve *L'art Du Violon* üzerindeki etkilerini daha somut bir şekilde görmekle birlikte, bazı ikilemlerle de karşılaşacağız. Bu ikilemler çelişkilerden öte müziğin bütünsel kavranışıyla oluşan çeşitlilikler bütünü olarak görülmelidir.

3.1.2 İkinci bölme

Yazımızın geneli itibariyle ilk dört kısmını bir giriş olarak düşünsek de Baillot, ikinci bölmenin ana başlığını Giriş (Introduction) olarak belirler. Bir önceki başlıkta ilk metottan (*Methode De Violon*) söz edildiği için, buradaki Giriş başlığını, yeni metoda giriş kısmı olarak alımlamak mümkündür.

Okur, yazarın henüz ilk cümlesinde, kendisinin keman çalımına olan yaklaşımını anlayabilir. İlk cümlede, sanatın, bu alanda uzmanlaşan kişi tarafından, tüm kökenleriyle ele alınması gerektiğini ve sadece bu yolla mükemmelliğe erişilebileceğini belirtir (Baillot, 1834, s. 7) Sözü edilen mükemmelliğe erişme arzusu, Klasik dönemin bir etkisi olarak değerlendirilebilir. Ancak yazının devamında da görüleceği üzere, bahsedilen mükemmellik, okuru zirve noktasından öte, farklı tını arayışından oluşan bir çeşitliliğe götürür.

Baillot, ilk cümlesinde söz ettiği “tüm kökenler” sözünden yola çıkarak, öncelikle kemanın kökenlerine değinir, kemanın kökenlerinin belirsizliklerle dolu olduğunu söyler ve günümüzde eski olduğu düşünülen (ama net olmayan) ve üzerlerinde Apollon, Orpheus ve Amphion'un kemanla tasvir edildiği birçok madalyonun varlığından söz eder.

¹⁹Çoğunlukla İngiliz Aydınlanması olarak tanımlanır (Markie & Folescu, 2004). (Ayrıca bkz. s.12).

²⁰Kıtasal Avrupa Aydınlanması ile bağdaştırılır (Markie & Folescu, 2004).

Bunlarla beraber kemanın kökenleri hakkında daha belirgin bazı bilgilere değinir ve önemli keman yapımcıları hakkında bilgiler verir. Keman yapımcılarından hemen sonra kemanın formu ve yapısıyla ilgili düşüncelerini dile getirir. Kemanın yapısıyla alakalı olarak dönemin ünlü fizikçisi Savart'ın kemanın akustiğiyle ilgili gerçekleştirdiği çalışmasına değinir (Baillot, 1991). Bu noktada dönemin bilime yönelik Aydınlanma düşüncesinin enstrüman formlarının incelenmesi açısından da etkili olduğu görülmektedir.

Buraya kadar yazılanlar (tarih yazımı açısından tam olmasa da) somut veri elde etmeye odaklıdır. Bu noktadan itibaren Baillot, kemanın karakter çeşitliliğine değinir. Karakter çeşitliliğini tanımlarken kullandığı kelimeler daha soyut tanımlamalar gerektirdiği için duyguların ifadesine yöneliktir;

“Kemanın tını ve efekt çeşitliliğini düşünürsek, basitlikle (simplicity) kaynaşmış bir zenginlik (richness), zarafetle (delicacy) dolu bir görkem (grandeur), nezaket (sweetness) dolu bir güç(power) buluruz. Bu çeşitlilik bize neşeyle (joy) etkileşen bir üzüntü (sadness) getirebilir” (Baillot, 1991, s. 8) .

Genel hatlarıyla klasik dönemde yazılan eserlerde zarafet, nezaket, basitlik, görkem gibi karakteristik özellikler açıkça görülmektedir. Ancak bu karakteristik özellikler duygulardan uzak bir biçimde yansıtılır. Klasik bir eserde duygular gizlenir ve ortak bir anlatıya bu yolla ulaşılır(Kaya, 2020). Baillot'nun kullandığı kelimeler ayrı ayrı ele alındığında, Klasik bir eserde bulunması gereken özellikler olarak görülebilir. (Örneğin Mozart'ın eserlerinde zarafeti, nezaketi, basitliği açıkça görürüz.) Ancak Baillot'nun, burada kelimeleri iç içe göstermesi (neşeyle etkileşen üzüntü veya basitlikle kaynaşan bir güç gibi) duyguların ifadesindeki çelişkiyi gösterir. Bu bağlamda romantik dönemin etkisi hem dönemin sanatı üzerinde hem de Baillot'da (dolayısıyla metotta) açıkça görülür.

Baillot'nun yine üstte sözü geçen cümlelerin devamında görülen keman, kalp ve insan sesi arasında kurduğu bağlantı²¹ metottaki romantizm etkisi konusunda daha çok ipucu verir. Artık donuk ve tek renkli duygular yerine daha renkli ve karmaşık duyguların anlatımı öne çıkar. Bu tını çeşitliliği ve bağlantılar aynı zamanda kemanın farklı

²¹“Kalple nefes alır ve tıpkı kalp gibi atar.” (Baillot, 1991, s. 8)

enstrumanların tınlarını taklit edebilme özelliğini getirir ²². Böylece kemanın anlatım alanı oldukça geniş bir alana yayılır.

Duyguların anlatımı esnasında Baillot, arşeye de değinir ve ayrı bir önem atfeder. Arşe “müzik ve ruh arasındaki etkileşimi ve hayal gücünün tüm sınırlarını tanımlamak için kullanılan bir araçtır²³” (Baillot, 1991, s. 8).

Baillot daha sonra kemanın karakter çeşitliliğinin solistler üzerindeki etkisine odaklanır. Kemanın, her solistin kendine has tınısıyla daha da zenginleşeceğini dile getirir. Ayrıca Kreutzer, Rode ve Paganini’den ayrı başlıklar halinde söz edilmiştir. Kreutzer ve Rode için, ne kadar önemli sanatçılar olduklarını ve arkalarında çok önemli bir miras bıraktıklarını söyler. Paganini’nin de özel ve yeniliğe açık bir sanatçı olduğunu belirtir (Baillot, 1991, s. 8).

3.1.3 Üçüncü bölme

Daha önce de belirtildiği üzere *L’art du Violon* bir metot olmasına rağmen geniş kapsamlı perspektifinden otürü düşünsel bir metin olarak okunabilir. Metodun ilk iki kısmında bu durum kendini belli etse de üçüncü bölmede açıkça görülmektedir. Bu bölmede Baillot’nun yaklaşımı sadece kemancılıkla sınırlı kalmaz, müzisyenlik ve hatta iyi insan olma gibi etik konuları da kapsar. Baillot bunları tartışmaya açmak yerine bir öğüt verircesine söyler. Ayrıca bunu, dönemin düşünürlerinin sözlerine atıfta bulunarak yapar.

İlk paragrafta Baillot, bu metodun yazımında izlenen yol hakkında bilgi verir. Ona göre, kayda değer ilk keman eseri Corelli tarafından yazılmıştır.²⁴ Ondan sonra gelen besteci ve kemancılar, referans noktası olarak Corelli’nin stilini alır ve bu stili çeşitlendirir. Stilin çeşitlenmesi, keman çalımı ve eğitimi için belli temellerin kurulması ihtiyacını doğurmuştur. Bu doğrultuda Konservatuvar’ın çatısı altında temel bir metot yaratılmış ve metot revize edilmiştir. Metodun oluşturulma aşamasında tek bir merkeze

²²“...obuanın pastoral karakteri, flütün dokunaklı oluşu, kornonun asil tınısı, trompetin parlaklığı, harmonicanın fantastik dalgası, arpın ardışık ilerleyişi, piyanonun simultane titreşimi ve orgun armonik çekimi (Baillot, 1991, s. 8).

²³Baillot’nun burada belirttiği “müzik ve ruh arasındaki etkileşim” antik çağda retorik ve oratoryodan türeyen bir terime bağlıdır (Doctrine of Affections). Müziğin insan ruhuna olan etkisi bilimsel bir altyapıyla incelenir. Her ne kadar soyut kavramlar olsa da Aydınlanma Düşüncesinin bir özelliği olan “her konuyu bilimsel zeminde inceleme isteği” burada da karşımıza çıkar. Descartes’ın bu konu hakkında önemli çalışmaları vardır (Hall, 2017).

²⁴Op.5 Keman ve Sürekli Bas için sonatlar.

odaklanılmasından ziyade birçok sanatçının yaptığı işin gözlemlenmesi gerekmiştir. Burada Baillot, Konservatuvar'ın kuruluş amacının, öğrencileri tek prensip altında toplayarak geleceğe hazırlamak olduğunu belirtir (Baillot, 1991, s. 10).

Önceki bölümde belirtildiği üzere Aydınlanma, aklın ve bilimin ön planda olduğu bir çağdır. Erişilmek istenen soyut veya metafizik²⁵ bir kavram olsa da bunu akıl yoluyla gerçekleştirme amacı taşır. Müzikte de soyut olana erişme durumu düşünüldüğünde, Aydınlanma Düşüncesi ve müzik arasında, zamandan bağımsız olma çabası açısından bir bağlantı kurulabilir. Baillot bu bağlantıyı burada açıkça oluşturur. Paragrafın başında insanın her şeyi aşmaya muktedir olduğunu belirtir ve ünlü fizikçi Thomas Young'ın sözüne atıfta bulunur;

“Eğer bir insan güneş kadar uzun yaşasaydı, daima yeni bir gerçeği öğrenmeye devam ederdi ve bilgiye olan hasretiyle ölürdü” (Baillot, 1991, s. 10).

Young'un sözünde belirtilen, bilgiye ve gerçeğe erişme arzusu, sanat bağlamında “iyi” olana erişme arzusuna dönüşür. Baillot, sanatçının iyi olana erişme sürecinde asla yılmaması gerektiğini ve bunu hayal gücüyle gerçekleştirmesi gerektiğini belirtir;

“Hayal gücü, bizim doğaüstüne olan eğilimimizi destekler ve bilinmeyene olan erişimimiz için kanatlarını bize ödünç verir. Bu kanatlarla yükseliriz ancak zayıflığımız bizi ihanete uğratar ve geri düşeriz. İşte o zaman kendi içimize dönmemizin vaktidir. Ancak o zaman sanatın gerçek alanının bilinmeyenden, materyal şeylerden ve doğanın fiziksel etkisinden ziyade, kalbimizde, ahlaki düzende ve yaşamın tatlı ruhunda olduğunu anlarız.” (Baillot, 1991, s. 10).

İyi olana erişme sürecinde Baillot, teknik gelişimin ve yeniliğin önemini özellikle vurgular. Ayrıca yeni neslin, yeni olana karşı hevesinin desteklenmesi konusunda öğütler verir. Bu konuda da ünlü düşünür Blaise Pascal'ın sözünü hatırlatır:

“Pascal toplumu sürekli olarak öğrenen insana benzetir. Gelin sürekli döngünün dar koridorlarına kısılıp kalmak yerine geleceğin tüm kapılarını yeni nesile açalım. Hangi koşulda olursa olsun, yeni neslin gelişimini durdurmayalım, şevkine engel olmayalım” (Baillot, 1991, s. 11).

Baillot genç neslin yeniliğini desteklese de onları aceleci olmamaları konusunda uyarır. Çünkü müzik, soyut olduğu için belirsizlik içerir. Bu durum diğer sanat dallarına

²⁵Kant'ın zamandan aşkın olana akıl yoluyla erişme düşüncesi için bkz. (ÖZTÜRK, 2013).

göre yorumlanmaya açık oluşundan daha çok avantaj sağlar ancak daha çok çaba gerektirir. Bu yüzden “iyi” ve “güzel” olana erişmenin hedeflenmesi gerektiğini öğütler.

Peki, Baillot’ya göre “iyi” ve “güzel” nasıl hedeflenir? Onun deyişiyle “müzik, insanın en derin duygularına hitap eder. Bu yüzden tanımlanamaz ve belirsizdir.” (Baillot, 1991, s. 11). Müzik gibi duyguları derinden etkileyen bir alanda, “iyi” ve “güzel” gibi göreceli kavramlar nasıl hedeflenir? Baillot’nun da sorduğu üzere “sanatçı hangi rehberi takip etmelidir?”

Baillot, Aydınlanma düşüncesindeki akıl merkezçiliğine benzer şekilde, kulağı denetim mekanizması olarak tanımlar ve bilinçle eş değer tutar. Nasıl ki birey yaşamı boyunca aklına danışmalıysa, müzik konusunda da (estetik bağlamda) kulağına danışmalıdır. “Kulak, neyin iyi neyin kötü olduğunu anlamamız konusunda bizi aydınlatır. O tüm akıl ve hislerimiz hakkında rehber olarak görmemiz gereken bir bilinçtir” (Baillot, 1991, s. 11)

Baillot “iyi” ve “güzel”i tanımlamaz ama aralarındaki farka değinir. “Güzel”in daha çok ilahi ve görkemli olduğunu söylerken “iyi”nin daha çok huzurla ilişkili olduğunu belirtir. “Bu iki kavram birbiriyle sıkı ilişki içinde oldukları için karıştırılır. Bundan bağımsız olarak Antik Yunanlılar, iki fikri de tanımlayan tek bir kelimeye sahiptir²⁶” (Baillot, 1991, s. 11)

Baillot “iyi” ve “güzel” olgularının hedeflenmesi için bazı seçenekler sunar. Bunlardan birisi stildir. Stil bir anlatım şeklidir ve şahsa aittir. Herkeste farklı şekilde tezahür eder. Sanatçının kendi stilini bulması hususunda bazı yöntemler izlenebilir. Kişi öncelikle eski bestecilerin eserlerini seslendirmelidir.²⁷ Daha sonra, ifade yönünü geliştirmesi açısından, modern bestecilerin eserlerine yönelir. Bunlarla birlikte sanatçı, kendisine bir örnek olarak rol model belirlemelidir. Bu noktada Baillot, taklit ve örnek almanın farkına dikkat çeker. Kişi, örnek aldığı sanatçıdan olabildiğince bilgi edinmelidir. Zamanı geldiğinde kişi, edindiği bilgileri harmanlayarak kendi yolunu oluşturur (Baillot, 1834, s. 13).

²⁶Kalokagathia (Gunther & Sumetanee, 2020).

²⁷Paris Ulusal Konservatuvar keman sınıfında çalınması gereken eserler katalog olarak *L’art Du Violon*’da verilmiştir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 486-489)

Baillot aynı zamanda rol model seçimine dikkat edilmesi gerektiğini söyler ve bu seçimde sadece akılla değil, vicdanla da hareket edilmesi gerektiğini vurgular. Bunlardan söz ettiği sırada kullandığı metaforlar ve örneklemeler, metodun metin değerini de ortaya koymaktadır;

“Kalbini dinle, dikkatli ol ve değeri olmayan şeye yatırım yapma. Daima *Musa*’ları *Siren*’lere²⁸ tercih et ve Rousseau’nun ne dediğini hatırla: ‘Duygulu bir insan ol ama akıllı da ol. Eğer sadece biriysen bir hiçsin’” (Baillot, 1834, s. 13).

Baillot bu önerilerinden sonra 19. Yüzyıl sanatçısını tanımlar. Bu tanımlamalarda, Aydınlanma düşüncesiyle beraber Fransız Devrimi’nin yenilikçi ruhunun etkileri de açıkça görülür. Ona göre yeni zamanın sanatçısı daima yeni şeyler yaratma peşindedir:

“Artık eski zamanlarda olduğu gibi ilkel insanlara medeniyeti getiren Orpheus ve Amphion’ları²⁹ göremeyiz. Artık o (sanatçı) ‘kahramanların acılı ruhlarına ferahlatıcı bir nem gibi tatlı melodiler serpen bir Orta Çağ ozanı değildir. Artık Rönesans’ta aşk ve savaş şarkıları söyleyen *Trubadur* ve *Minstrel*’³⁰ de değildir. 19. yüzyıl sanatçısı, *güzel* ve *doğru* olan her şeye tutkuyla bağlı olandır. Eserlerinde daima *iyi*’yi obje *güzel*’i de model olarak alır.” (Baillot, 1834, s. 13).

Baillot sanatçı için estetik değerler dışında etik bazı unsurlara da değinir. Sanatçı ne kadar başarılı olursa olsun, aldığı övgüler karşısında çekimser olmalı, onların büyümesine kapılmamalıdır. Samimiyet ve alçakgönüllülük ön plandadır. Sanatçı gösteriştan uzak olmalı, sanatından dolayı özgüvenli olsa da bunu alçakgönüllülük ile yapmalıdır.

Üçüncü kısmın sonuna doğru Baillot, ülkesindeki müziğin gelişimi adına bazı tavsiyelerde bulunur. Fransa’da her yıl büyük konserler düzenlenmesini öğütler. Aynı zamanda çevre ülkelerden de örnekler verir. Fransa için bu konserlerin önemini vurgular ve bir rekabet ortamı oluşturulmasını tavsiye eder. Ayrıca bu konserlerin müziğin topluma daha çok ulaşmasında fayda sağlayacağını belirtir.

Görüldüğü üzere üçüncü bölme, Baillot’nun ideal sanatçı hakkındaki detaylı görüşlerini içerir. Baillot’nun burada akıllı ön plana alması genel bir Aydınlanma etkisi olarak açıkça görülür. Ancak konunun temeli müzik gibi soyut bir olgu olduğu için

²⁸Musa’lar veya Müzler Antik Yunan mitolojisinde, içerisinde müziğin de bulunduğu bilim ve sanatlarla ilişkilendirilen dokuz ilham perisidir. Sirenler ise deniz yaratıklarıdır. Efsaneye göre muhteşem seslerinden etkilenen denizcilerin kayalıklara çarparak ölümüne sebep olan Siren’ler daha sonra onları yiyorlardı (Mustan Dönmez & Kılınçer, 2011).

²⁹Orpheus Antik Yunan mitolojisinin en önemli ozanlarından. Amphion ise yine Antik Yunan mitolojisinde Zeus ve Anthiope’nin oğlu, lir sanatçısı (Ferhat, 1996)

³⁰12 ve 13. Yüzyılların gezgin ozanları (Say, 1997)

zamandan aşkın olana akıl yoluyla erişme düşüncesi egemendir. Bunun dışında Baillot'nun kullandığı metaforlar (Orpheus, Amphion vs.) veya alıntılamar (Rousseau, Young) *L'art Du Violon*'un salt bir metottan ziyade yazınsal bir önem taşıdığını da gösterir. Özünde Baillot'nun, Aydınlanma düşüncesinin temel özelliği olan aklın kullanımını ve bu yolla zamandan aşkın olana ulaşma çabasını, aynı mantıkla müziğe ve sanata uyarladığını (kulak-bilinç ilişkisi) söylemek abartı olmaz. Daha sonraki bölümlerde ve metodun içerisinde de görüleceği üzere, Baillot'nun keman çalmasına analitik yaklaşımı ve bu yolla soyut olana erişme çabası görüldüğünde, bu durum daha çok net anlaşılacaktır ³¹.

3.1.4 Dördüncü bölme

Bu bölme birinci bölüme başlamadan önceki son bölme olduğu için (giriş kısmının sonu), metodun takip edilmesine dair yöntemlerin genel şekliyle verildiği yerdir. Baillot bu bölmede, metotta izlenilmesi gereken yöntemi maddeler halinde üçe ayırmıştır:

- 1-İlk olarak metot, öğrenciye geniş kapsamıyla anlatılır ve örnekler gösterilir. Burada amaç, öğrencinin metodu ve amacını etraflıca anlamasını sağlamaktır.
- 2-Sadece teknik egzersizler verilir ve temel teknik zorluklar formüle edilerek açıklanır. Bu formül, teknik zorlukları aşmanın en iyi yoludur.
- 3-Tüm egzersiz ve teknik zorlukların aşılmasından sonra “Paris Ulusal Konservatuvarı Keman Sınıflarında Çalınan Bestecilerin Eserleri Kataloğu”ndan eser seçili (Baillot, 1991, s. 15).

Baillot, bu metodun düzgün bir şekilde uygulanabilmesi ve öğrenci-öğretmen arasındaki iletişimin daha sağlıklı olabilmesi için öğretmenin bu metodu içselleştirmesi gerektiğini belirtir. Böylece ikili arasındaki bilgi aktarımı kesintisiz olacaktır. Bununla beraber Baillot, metot içerisindeki her egzersizin katı bir şekilde takip edilmesini mantıksız bulur. Öğretmenin içselleştirmesi bu yüzden de önemlidir. O, öğrencisine uygun olan yolu kendisi belirleyecektir.

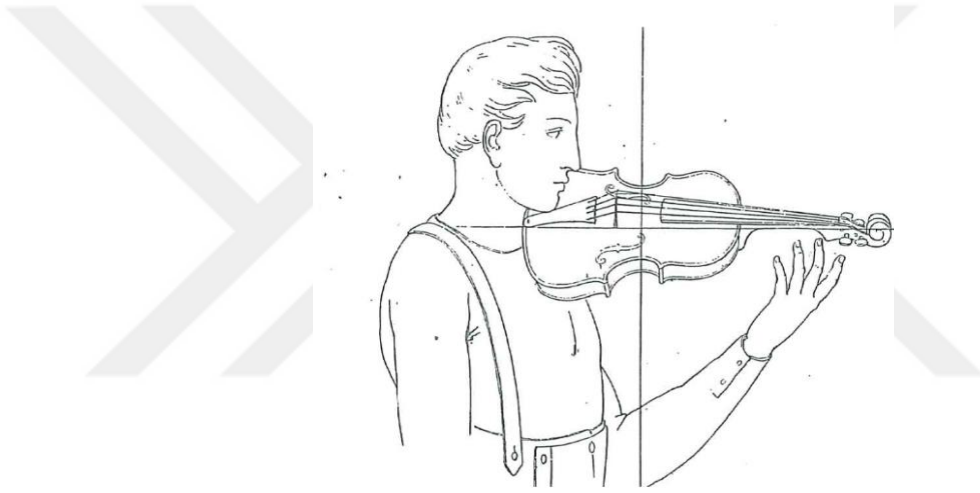
Bir önceki bölümde de belirtildiği üzere Baillot, soyut olana akıl yoluyla erişmeyi düşünür. Bu yüzden düzgün bir teknik kaçınılmazdır. Teknik gelişimi stil ve ifadeden

³¹Aydınlanma'da zamandan aşkın olana erişme düşüncesi için, Kant'ın Transendental kavramlarına da bakılabilir (Yekdanek, 2020)

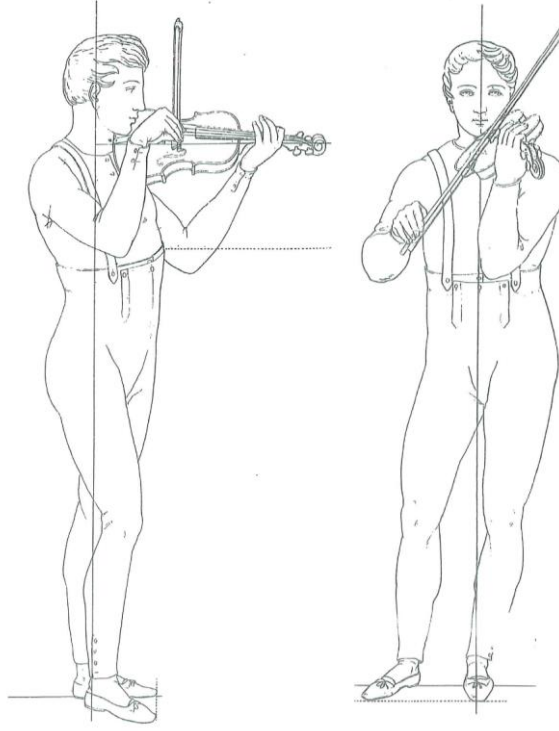
tamamen ayrı tutarak başlangıçta sadece teknik gelişime yoğunlaşmak gerektiğini ifade eder:

“Keman çalımında tekniğin ötesine geçmeden evvel, öğrencinin teknik gereklilikleri en iyi şekilde kavradığından emin olalım. Onu yavaş çalışmaya (hızlı öğrenmenin tek yolunun yavaş çalışmak olduğunu belirtiyor) alıştıralım. Ayrıca teknik problemlerini halletmeden, ifade ve stil üzerine düşünmesine engel olalım” (Baillot, 1991, s. 16)

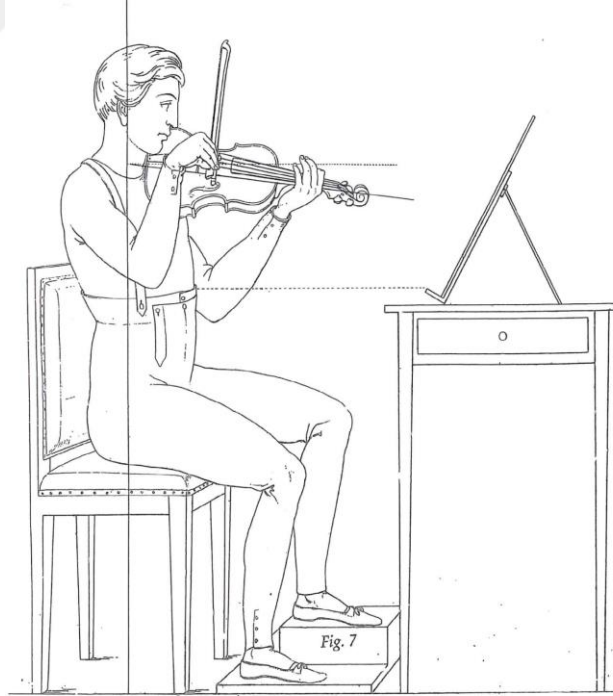
Baillot bu bölmenin sonunda keman, arşe tutuşu, duruş ve arşenin tarihsel gelişimi gibi birçok grafiği okuyucuya sunar. Keman çalımında temel prensiplerin daha iyi anlaşılması için, metodun genelinde bu grafiklere birçok kez atıfta bulunulmuştur.



Şekil 3.3. Kemanı çene ve omuz yardımıyla tutma.



Şekil 3.4. *Profil ve önden keman tutuşu.*



Şekil 3.5. *Oturma pozisyonunda keman tutuşu ve sehpanın uzaklığı.*

3.2. Birinci Bölüm

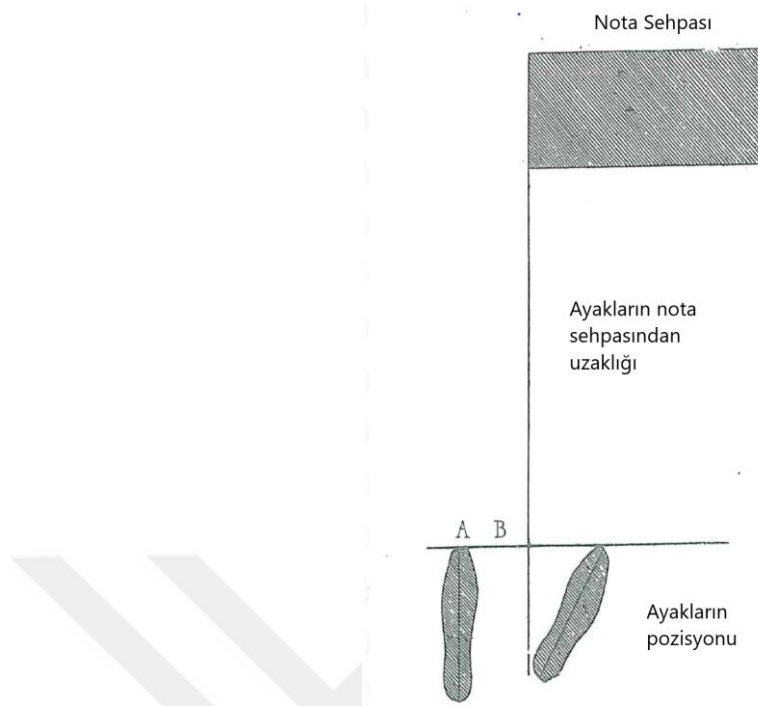
Daha önce de belirtildiği üzere bu bölüm, metotta yirmi ayrı bölme içerir³². Ancak dengeli bir ayırım için bu bölümde, on üçüncü bölmeye kadar olan bölmeler ele alınmıştır. Bu bölmelerde keman tekniği, en temel noktadan en karmaşık noktalara kadar aşamalı şekilde gösterilir. Detaycı bir yaklaşım ön plandadır. Geometri ve matematik bilminin etkisi açıkça görülecektir. Sınıflandırma ve tanımlama gibi yöntemler de dikkat çeker.

3.2.1. Besinci bölme

“Tekniğin Prensipleri” başlığını alan beşinci bölme dokuz ayrı alt başlık içerir. Bu başlıklar duruş, keman tutuşu, sol el bilek, dirsek ve kolun konumu, arşe tutuşu, sağ el, dirsek ve kolun bütün konumu, sol el parmaklarının hareketi, sağ kol ve arşe hareketi isimli başlıklardır. Son iki alt başlıkta sol elin kontrolü için ufak bir egzersiz verilir ve duruş ilgili genel görüşler aktarılır.

İlk alt başlıkta nasıl durulması gerektiği onbir ayrı maddede ifade edilir. Baş, kollar, omuz ve ayakların konumu, nota sehпасına olan uzaklık detaylı olarak açıklanır. Özellikle kişinin nota sehпасı ile arasında olması gereken mesafe ve topukların iç kısmının birbirine olması gereken uzaklığın birim olarak verilmesi, metot içinde duruş hakkındaki detaycı yaklaşımı göstermektedir (Şekil 3.6.). Nota sehпасına olan uzaklık 54.1 – 56.9 cm, topukların iç kısmının birbirine olan uzaklığı 10.83 -13-53 cm olmalıdır (Baillot, 1991, s. 19).

³²5-25 arasındaki bölmeler



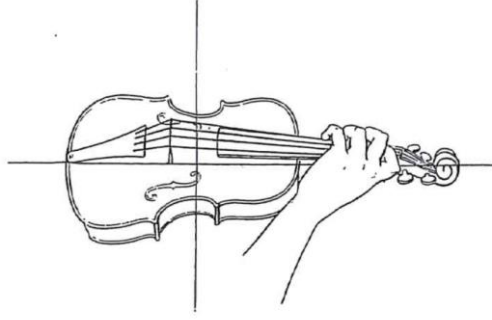
Şekil 3.6. Ayakların nota sehpasına olan uzaklığı metin içerisinde tam olarak verilmiştir.

İkinci alt başlıkta, keman tutuşu maddeler halinde ifade edilir. Aynı zamanda grafiklere de atıfta bulunulur (Şekil 3.4.). Kemanın nasıl tutulması gerektiği, çene ve kemanın omuz üzerindeki konumu detaylıca anlatılır.

Üçüncü başlıkta sol el, dirsek ve kolun konumuna değinilir. Sol elde baş ve işaret parmağının konumu detaylıca verilmiş, bununla birlikte tüm parmakların konumunun doğruluğu için, ikinci bölümde değindiğimiz Geminiani'nin metodundaki sol el tutuş örneği gösterilmiştir. (Şekil 3.7. Şekil. 3.8.).

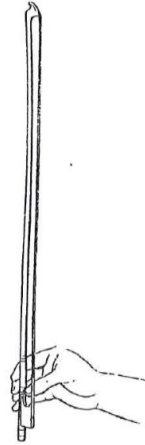


Şekil 3.7. Geminiani sol el parmaklarının teller üzerindeki konumu.

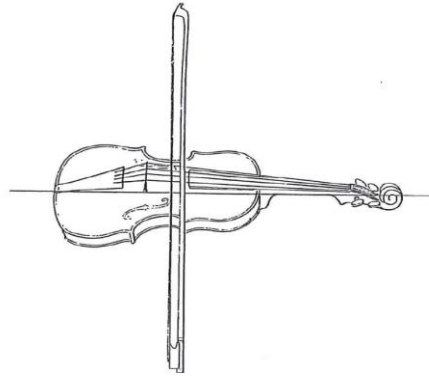


Şekil 3.8. *parmaklar konduktan sonra sol el pozisyonu.*

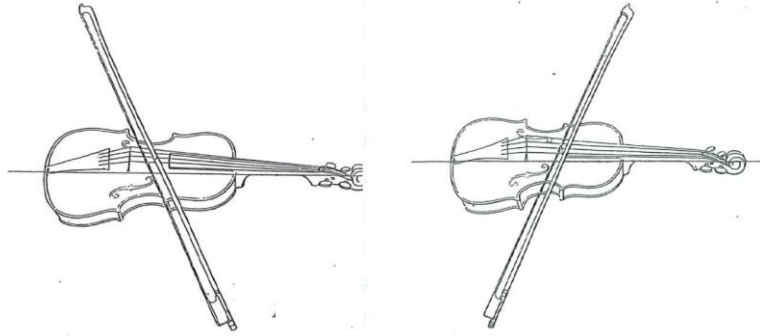
Dördüncü başlıkta arşe tutuşu maddeler halinde ifade edilir. Parmakların konumu grafikler yardımıyla detaylıca belirtilir. Ayrıca arşenin yönü (köprüye paralel olması) ve konumuna da (köprüye yakınlığı, tuşeye yakınlığı) değinilmiş, konumunun oluşturduğu tını farklılığının daha iyi anlaşılması için literatürden örnekler (*ponticello, sul la tastiera*) verilmiştir.



Şekil 3.9. *Arşe tutuşu*



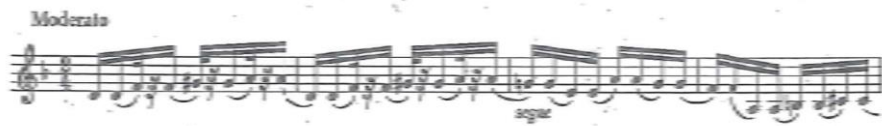
Şekil 3.10. Arşenin takip etmesi gereken yön.



Şekil 3.11. Arşenin takip etmemesi gereken yönler.



Şekil 3.12. Sul ponticello'ya örnek: Boccherini Si Majör Quintet.

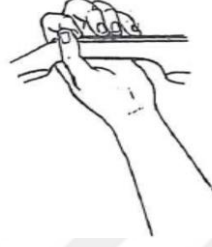


Şekil 3.13. Sul la tastiera'ya örnek: Baillot, Air russe variee.

Beşinci başlıkta sağ el, dirsek ve kolun konumu maddelerle açıklanmıştır. Burada özellikle sağ arka kolun ve dirseğin serbestliğine özellikle dikkat çekilir. Kolun serbest

bırakılarak, arşenin bilek ve ön koldan kullanımı üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca bazı eserlerden bilek ve ön kol kullanımı için örnekler verilmiştir.

Altıncı başlıkta sol el parmaklarının kullanımına maddelerle değinilmiş grafiklerle örneklendirilmiştir. Parmakların nasıl basılması gerektiği, nasıl bir kuvvet uygulanması gerektiği ve ne hızda olması gerektiğiyle alakalı fikirler burada belirtilir.



Şekil 3.14. sol el tutuş örneği.

Yedinci başlıkta arşenin hareketi esnasında sağ el parmakların ve kolun hareketi ve konumuna maddeler halinde değinilir. İlk maddede arşeyi temsil eden bir diyagram verilmiş ve üç eşit parçaya bölünmüştür. (Şekil 3.15.).

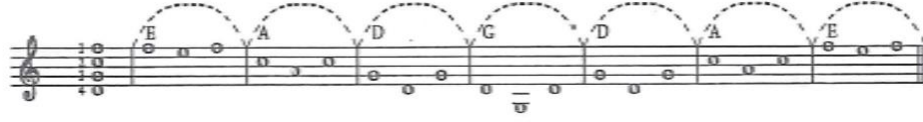


Şekil 3.15. temsili arşe diyagramı.

Bu diyagrama referansla arşenin kullanımı sırasında tüm parmakların ve kolun konumu her bölmeye göre detaylıca açıklanır. Ayrıca arşeye uygulanan basınç hakkında bilgi verilir. Dördüncü başlıkta verilen, köprüye paralel olma durumu tekrar hatırlatılır. Bunlarla birlikte grafiklerde, arşenin kullanımıyla alakalı genel yapılan hatalardan da örnekler gösterilmiştir. Bu grafiklere de atıfta bulunulur. Ayrıca öğrencinin kol uzunluğuna göre arşe kullanımına dikkat edilmesi gerektiği hakkında bilgilendirme yapılır.³³

³³“Eğer öğrenci fiziksel açıdan küçük ise kol uzunluğu dikkate alınarak arşe çekmesi sağlanmalıdır” (Baillot, 1991, s. 25)

Sekizinci başlıkta, üçüncü başlıkta olduğu gibi, sol elin duruşunu sağlamlaştırmak amaçlanmıştır. Üçüncü başlıkta verilen Geminiani örneği burada egzersiz olarak gösterilir. (Şekil 3.16.).



Şekil 3.16. sol el pozisyonunu sağlamlaştırmak için egzersiz

Dokuzuncu başlık, Baillot’nun postür ile ilgili genel görüşlerini içerir. En baştaki grafiklere atıf yapılır ancak maddeler halinde verilmez. Baillot’ya göre, tüm teknik gerekliliklerle donatılmış bir kişinin asıl ve düzgün bir duruş sergilemesi, kemanla ilgili zorlukları rahatlıkla aşmış olduğunun bir göstergesidir (Baillot, 1991, s. 26)

Baillot’nun duruşla ilgili görüşleri genellikle denge kurma üzerinedir. Kişi kemani tutarken ne gereğinden fazla zarafet gösterilmeli ne de fazla kayıtsız gözükmelidir. Doğal bir yolla, ikisi arasında denge kurmak önemlidir. Bu da ayna karşısında, kişinin kendisini kontrol etmesiyle sağlanabilir. Ayna karşısında duruş kontrol edilir, parmaklar ve kolların konumuna bakılır. Aynı zamanda, vücutta herhangi bir kasılma olmadığından emin olunmalıdır.

Baillot için ayna, kişinin kendisini sadece durusuyla alakalı kontrol etmesi gereken yerdir. Daha fazla detaya girilmesi, aksi sonuçlar doğurabilir. Baillot bunun sebebinin şu sözlerle açıklar:

“...ayna karşısında görülen silüet, aslında gerçeğin tam tersi olduğu için hareketin de tam tersi olacaktır. Bu yüzden aynada çalışıldığı sırada sadece duruşa odaklanılmalıdır” (Baillot, 1991, s. 26).

Bunların yanında Baillot, omzu kemani tutmak için yeteri kadar geniş olmayan ve zorlanan bireyler için sol omuza bir kumaş konmasını ve bu sayede destek alınmasını tavsiye eder.

Bu bölümün en sonunda, arşe kullanımı için (çekerek ve iterek başlangıçlar için) genel kurallardan söz edilmiştir.



Şekil 3.17. Arşenin çekildikten sonra diğer notada tekrar çekilmesine örnek: Viotti Keman Konçerto'su No:18 1. bölüm.

Genel hatlarıyla değerlendirildiğinde bu bölümün keman çalımındaki en temel unsurlardan oluştuğu görülür. Başlangıçta duruşla başlayıp, keman-arşe tutuşu ve bunların hareketlerine yoğunlaşması, sistematik bir ilerleyişin göstergesidir. Baillot'nun detaylı yaklaşımı ve duruşla alakalı tam koordinatlar vermesi ³⁴geometri ve matematik bilimin kendi üzerindeki etkisini gösterir. Ayrıca duruş ile ilgili yaptığı sınıflandırma öncülleriyle kıyaslandığında, diğer metotlara göre en detaycı yaklaşım olduğunu göstermektedir (Stowell, 1990, s. 34).

Önceki bölümde de görüldüğü üzere diğer metotlarda, *L'Art du Violon*'da olduğu gibi keman ve arşe tutuşu hakkında detaycı bir yaklaşım görülmez. Dupont'un metodunda sadece sol el tutuşu için tek bir grafiğe rastlanır (Şekil.2.10). Corette, Geminiani ve L'abbe Fills'in metotlarında grafik bulunmaz. Geminiani metodunda arşenin nasıl tutulacağına dair genel bilgiler verilir. Sol el ile ilgili sadece parmakların olması gereken konum gösterilir. Bu tutuş *L'Art du Violon*'da grafiklerle detaylandırılmış ve bir egzersizle çeşitlendirilmiştir (Şekil 3.7. Şekil 3.8. Şekil 3.16). Leopold Mozart'ın metoduna bakıldığında da detaycı bir yaklaşım görülmez. İki farklı grafik ile farklı tutuşlardan yüzeysel olarak söz edilir (Şekil 2.20. Şekil 2.21.). Arşe tutuşunda ise arşenin izlemesi gereken yönden söz edilmiş ve arşe tutuşu bir grafik ile gösterilmiştir (Şekil 2.23).

3.2.2.Altıncı bölme

Altıncı bölme “Hazırlayıcı Egzersizler: Bir Oktav Gamlar” başlığını almıştır. Bu başlık (Part I ve Part II olmak üzere) iki bölüme ayrılır. Part I’de alt başlık olarak “ders” adı altında 15 ayrı bölme bulunur. Bu derslerde verilen örneklerin hepsi nasıl uygulanacağına dair detaylı açıklamalar içerir.

Part I’in henüz başında, öğrencinin bir önceki bölümün prensiplerini anlaması şartıyla, bu bölümdeki egzersizleri ezberleyerek çalışması gerektiği belirtilir. İlk derste, aşağıda verilen egzersizin bütün arşe (köprüye paralel) kullanılarak gerçekleştirilmesi beklenir. (Şekil 3.18). Egzersizin hemen altında öğretmen ve öğrenci için bir kontrol listesi verilmiştir. Bu listede öğretmenin, öğrencinin duruşunu detaylıca kontrol etmesi

³⁴Nota sehпасına olan uzaklık 54.1 – 56.9 cm, topukların iç kısmının birbirine olan uzaklığı 10.83 - 13-53cm gibi

beklenir (Sırasıyla: ayak, gövde, omuzlar, kol ve dirsekler, sol el, sağ el, sağ bilek, arşe, keman, baş).



Şekil 3.18. Egzersiz.

İkinci derste verilen egzersizin yine tüm yay kullanılarak gerçekleştirilmesi beklenir. Bununla birlikte nota aralarındaki dinlenmeler bir ölçü olmalı ve öğrenci vuruşları dikkatlice saymalıdır (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. Egzersiz.

Çalınan her iki notadan hemen sonra, susların olduğu esnada, tel değişimi zarif bir hareketle bilekten gerçekleştirilmeli, ön kol ve dirsek bu hareketi doğal bir şekilde takip etmelidir.

Üçüncü derste aynı egzersiz, daha kısa notalarla, yayın topuk kısmından ortaya kadar gerçekleştirilir (Şekil 3.20).

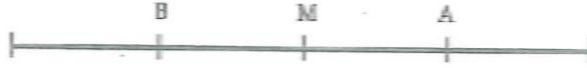


Şekil 3.20. Egzersiz.

Dördüncü derste aşağıda verilen arşe diyagramına göre grafikteki egzersizin *detache* bir biçimde (diyagramdaki A ve B noktası arasında) gerçekleştirilmesi beklenir. Bir vuruş beklenildiği (sus işaretinin olduğu) zamanlarda, arşe tel üzerinden kaldırılmamalıdır (Şekil 3.21, Şekil 3.22).



Şekil 3.21. Egzersiz.



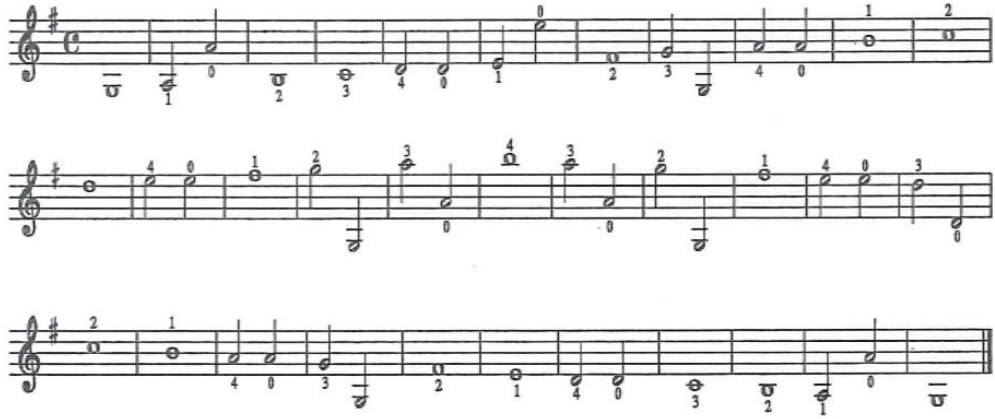
Şekil 3.22. Arşe diyagramı.

Beşinci derste, aşağıda verilen grafiğin yine üstteki yay diyagramına göre, A noktasından B noktasına gerçekleştirilmesi gerekir. Yay yine her duruşta telin üstünde kalır (Şekil 3. 23).



Şekil 3.23. Egzersiz.

Altıncı derste, aşağıdaki grafik bütün yay kullanılarak çalınmalıdır. Enstonasyonun temizliği için sesler, boş teller ile düzenli olarak kontrol edilmelidir (Şekil 3.24).



Şekil 3.24 Egzersiz.

Yedinci derste aşağıda verilen grafik yayın orta kısmında (diyagrama göre A ve B arasında) seslendirilir. (Şekil 3.25).



Şekil 3.25.

Sekizinci derste verilen egzersiz *detache* olarak gerçekleştirilmeli ve her nota (ilk ölçüde görüldüğü gibi) yay durdurularak çalınmalıdır (Şekil 3.26).



Şekil 3.26. Egzersiz.

Dokuzuncu derste sol el parmakları da devreye girer. Bu egzersiz de arşenin ortasında *detache* olarak çalınmalıdır. Her nota çalınmadan evvel sol el parmaklarının uygun yükseklikte olduğuna dikkat edilmelidir (Şekil 3.27).



Şekil 3.27. Egzersiz.

Onuncu derste verilen grafik bütün arşe ile çalınmalıdır (şekil 3.28).



Şekil 3.28. Egzersiz.

On birinci derste verilen grafik yine bütün yay ile seslendirilmeli, sol el parmakların güç ve esnekliğine dikkat edilmeli, eşit olmasına özen gösterilmelidir. (Şekil 3.29).



Şekil 3.29. Egzersiz.

On ikinci ders bir önceki derste verilen açıklamalarla, tüm arşe ile ve ritmik bir şekilde gerçekleştirilmelidir (Şekil 3.30).



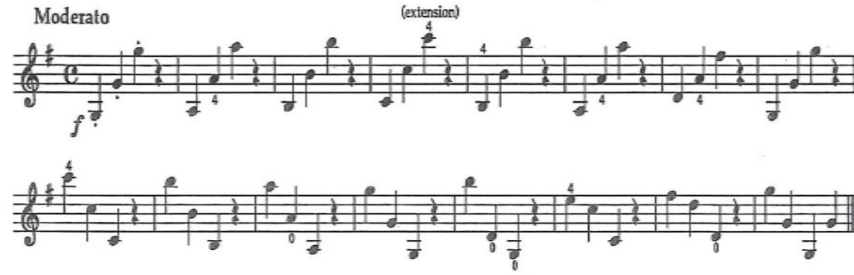
Şekil 3.30. Egzersiz.

On üçüncü derste verilen grafik yayın orta kısmında ve her notadan sonra yay net bir şekilde durdurarak çalınmalıdır (Şekil 3.31).



Şekil 3.31. Egzersiz.

On dördüncü derste sol el oktavlar kolay bir şekilde bulunmalı ve dördüncü parmağın ileri uzatılmasına özen gösterilmelidir (Şekil 3.32).



Şekil 3.32. Egzersiz

Dördüncü parmağın pozisyon değiştirmeden ileriye uzatılmasıyla ilgili L'abbe le Fils'in metodunda da örnek görülebilir (Şekil. 2.41.).

On besinci derste verilen egzersiz gerçekleştirilirken, sol el dördüncü parmağın tuşeye sert ineceği yeterli yükseklikte olmasına özen gösterilmelidir (Şekil 3.33). Bu ders Part I'in son dersidir.



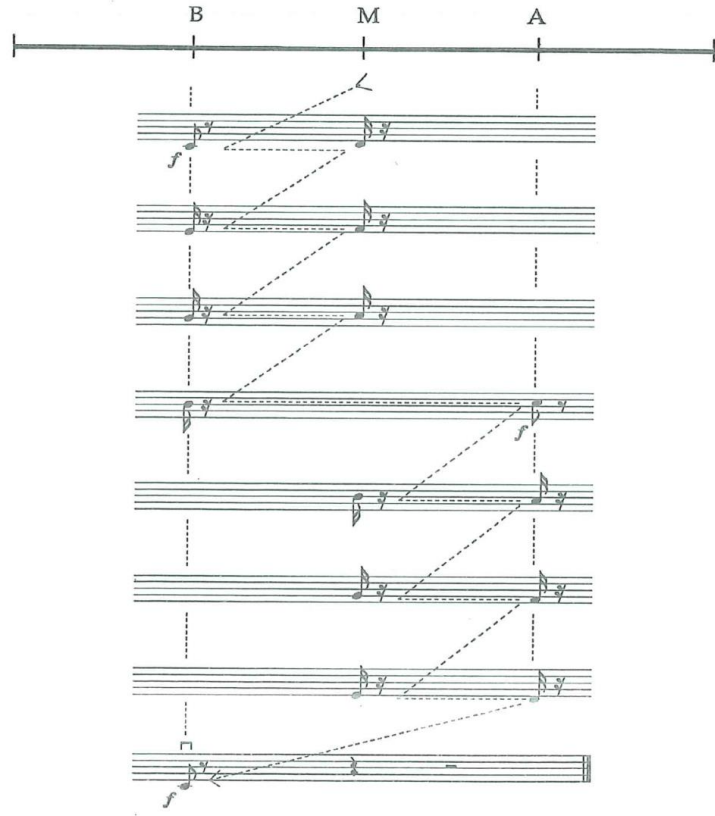
Şekil 3.33. Egzersiz

Part II’de bir oktav gam egzersizleri bulunur. Aşağıda verilen grafik yay diyagramına göre seslendirilir (Şekil 3.34).



Şekil 3.34. Egzersiz

Aşağıdaki diyagramda bu egzersizin nasıl çalınacağı açıklamalı bir şekilde gösterilmiştir (Şekil 3.35). Diyagrama göre, baştaki uzun *do* notası, yayda A noktasından B noktasına kadar seslendirilir. Re, Mi, Fa, Sol, La, Si notaları B ve M noktası arasında, son *do* notası B noktasından A noktasına seslendirilir.



Şekil 3.35. Diyagram

Part II'nin diğer bölümünde, yukarıdaki egzersiz diğer gamlara uygulanacak şekilde verilmiştir. Tüm gamların ezber icra edilmesi beklenir. En baştaki notalar doğru entonasyonla başlamak için yazılmıştır. Şekilde, gamların ilk dört tanesine yer verilmiştir (Şekil 3.36).

C Major	
A Minor	
F Major	
D Minor	

Şekil 3.36. Gamlar

Görüldüğü üzere bu bölüm, arşe kullanımıyla ilgili temel egzersizlerle başlar ve giderek (sol elin de dâhil edilmesiyle) derinleşir. Böylece gam çalım, sistematik bir şekilde öğrenciye aktarılmış olur.

3.2.3.Yedinci bölme

Sol eldeki yedi ayrı pozisyonun ele alındığı bu bölmede ilk olarak, birinci pozisyonda bulunan tüm tonlardaki gamlar, bas eşliğiyle birlikte gösterilir. Bu eşlik partisinin amacı, gamı çalan öğrencinin her notayı diğer notalarla ilişkilendirerek daha iyi duymasına yardımcı olmak ve doğru entonasyonla çalmasını sağlamaktır. Bas partisi *Methode De Violon*'da da bulunur ve Cherubini tarafından yazılmıştır (Baillot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 42).

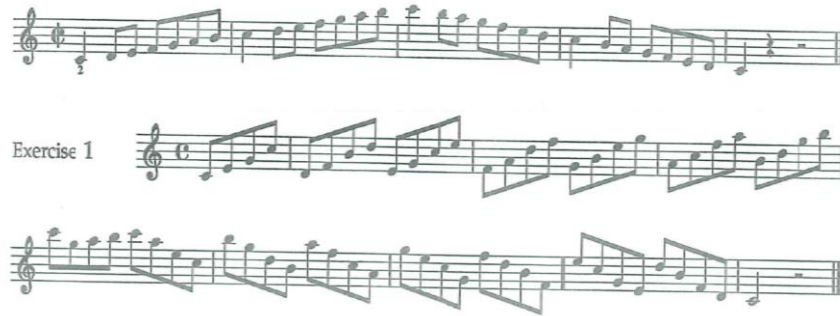
Baillot, birinci pozisyondaki gamın icrası sırasında, dördüncü parmakların boş tellerle kontrol edilmesini önerir. Bu yazı içerisinde tüm gamları koymak fazladan yer kaplayacağı için, bir örnek olması niteliğinde sadece ilk gama yer verilecektir (Şekil 3.37).



Şekil 3.37. La minör gam

Birinci pozisyondaki gamlar bittikten sonra diğer sol el pozisyonlarına geçiş yapılır. Baillot bu noktada, eğer öğrenci çok küçük yaşta tüm sol el pozisyonlarını öğrenmemişse, daha sonra zorlanacağını belirtir. Bu yüzden öğretmene, öğrencinin daha rahat şekilde öğrenmesi için kolay pozisyonlarla öğretmeye başlamasını öğütler (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 99).

İkinci pozisyondan itibaren tüm pozisyonlar, ilk olarak iki oktav gam ve sonrasında bazı egzersizlerle sunulmuştur. Şekilde sadece ikinci pozisyondan örnek gösterilmektedir (şekil 3.38).



Şekil 3.38 İkinci pozisyon gam ve egzersiz örneği

Genel hatlarıyla bu bölümde Baillot, yedi ayrı pozisyonu, tüm gamlarla birlikte sistematik şekilde, sırasıyla ve örneklerle aktarır. Tüm bu pozisyonlar için belli bir standart oluşturduktan sonra, her birini belli eserlerle örneklendirmiştir (Şekil 3.39, Şekil 3.40).



Şekil 3.39 Birinci pozisyon örneği: Kreutzer Keman Konçertosu No.15 1. Bölüm



Şekil 3.40 Üçüncü pozisyon örneği: Haydn Yaylı Quartet Do Majör 2. Bölüm

3.2.4. Sekizinci ve dokuzuncu bölme

Sadece gam ve arpej üzerine yazılmış olan sekizinci (diatonik) ve dokuzuncu (kromatik) bölmeler, öncelikle gamla ilgili övgü içeren ve gam çalmanın zorluğunu tarif eden bir metin ile başlar. Baillot (müziği bir resim olarak düşünerek) gamı resim yaptığımız bir palete benzetir ve gama temel nitelikli bir önem atfeder; “Gam müzik sisteminin en temelini oluşturur ve tüm armonik işleyişi bize sunar” (Baillot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 111).

Baillot’ya göre birçok öğrenci (günümüzde de örnekleri mevcut) gam çalışmaktan kaçınır. Bunun sebebini fazla yavaş çalışmayla bağdaştırır. Çözüm olarak, sadece gerekli olduğu zamanlarda yavaş çalışmayı, bunun dışında yavaş çalışmaktan kaçınmayı öğretir. Ancak yine de doğru bir entonasyon ve iyi bir armonik duyuş için yavaş çalışmak kaçınılmazdır.

Bu bölümde Baillot gamdan iyi bir verim almak için bazı formüller sunar. Bölüm içerisinde diatonik gam ve arpejler, ilgili tonu sırasıyla gelecek şekilde, iki ve üç oktav olarak, yay çeşitlemeleri ve metronom hızlarıyla verilmiştir. Bu gamlar her gün farklı arşe ve belirtilen metronom hızlarıyla (öncelikle verilen metronomun yarı hızında) çalışılmalı ve ezber alınmalıdır.

Öncelikle gam, arşenin ortasında *detache* olarak çalınmalıdır. Aşağıda gösterildiği üzere her notada durulmalı ve yay hep telin üzerinde olmalıdır (Şekil 3.41). Metronom hızı onaltılık notaya 160 birim olacak şekilde ayarlanmalıdır. Bu çalışma verimli şekilde yapıldıktan sonra, metronomla 138 birim dörtlük notaya vurulacak şekilde ve bağlı yay ile gamlar çalınmalıdır. Gamların ikisi şekilde örnek olarak gösterilmiştir (şekil 3.42).



Şekil 3.41 Arşenin hep tel üzerinde olması ve her notadan sonra durulması gerekir

Relative Keys

1 C Major

2 A Minor

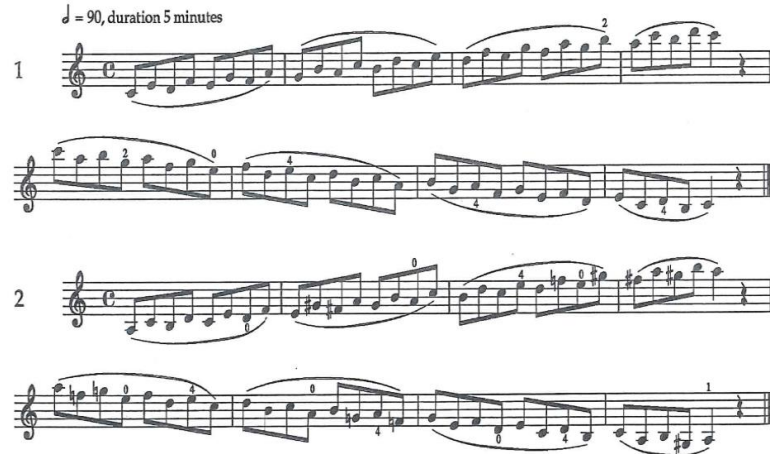
Şekil 3.42 Gamlar örnek

İki oktav diyatonik gamlar seslendirildikten sonra iki oktav arpejlere varılır. Burada arpejler *martele* ve *staccato* arşeler ve iki farklı metronom birimiyle verilmiştir. Arpejde ilk nota çekerek ve geri kalan tüm yay tek bağ içinde, ancak *martele* ya da *staccato* olarak icra edilir. Bu yay için başlangıçta ayrı bir çalışma sunulmuştur (şekil 3.43).



Şekil 3.43 Arpejlerden önce yay çalışması örneği

Arpejlerden sonra sırasıyla, önce iki sonra üç oktavdan oluşan üçlü çıkıcı ve inici, sekans olarak ilerleyen gamlar gelir. Metronom hızları belirtilmiştir (Şekil 3.44).

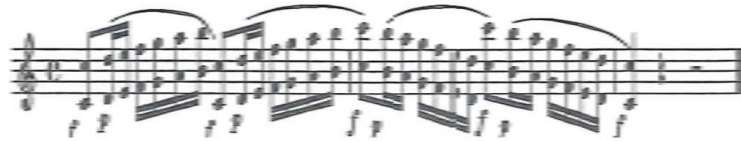


Şekil 3.44 üçlü sekans çıkıcı ve inici gam

Aynı gamlar daha sonra oktav halinde verilir. Hem ayrı notalar hem de çift ses olarak seslendirilmektedir (Şekil 3.45, Şekil 3.46).



Şekil 3.45. Oktav ayrı seslerle çıkıcı ve inici gam



Şekil 3.46. oktav çift ses inici ve çıkıcı gam

Dokuzuncu bölümde iki ve üç oktav olmak üzere kromatik gamlar verilmiştir. Şekilde bu gamlardan iki örnek gösterilmektedir (Şekil 3.47).



Şekil 3.47. Kromatik gamlar

Görüldüğü üzere Baillot bu bölmede genel hatlarıyla gamın önemini vurgular. Gam çalımının verimliliğini, detaylı çalışmalarla sunmuş, verdiği formüllerle, gamların tam olarak gerçekleştirilmesini önermiştir. Kendi dönemi ve daha önce yazılan metotlarla kıyaslandığında, gam çalımına detaycı yaklaşımı aşikârdır. (Stowell, 1990). Baillot'nun bu konudaki kesinliği ve detaycı yaklaşımı, gam çalışmayı belirli bir düzene yerleştirerek öğrenciye bu alışkanlığı kazandırma amacını taşır.

Önceki metotlara bakıldığında gamlarda da detaycı bir yaklaşım görülmez. Corette sadece Fransız ve İtalyan gamları üzerine yazılmış egzersizler için gamları grafik olarak göstermiştir (Şekil. 2.7. Şekil 2.8.). Dupont'un metodunda gam çalımı hakkında bir bilgi verilmez. Geminiani'nin metodunda gamlar kromatik ve diyatonik olarak verilir (Şekil 2.15. Şekil 2.16.). Mozart'ın metodunda da detaylı bir bilgiye rastlanılmaz. L'Abbe le Fils'in metodunda ise yarım pozisyon da dâhil olmak üzere farklı pozisyonlarda örnek gamlar ritmik yönden çeşitlendirilerek gösterilmiştir (Şekil 2.32. Şekil 2.33. Şekil 2.34. Şekil 2.35.). L'Abbe le Fils'in metodu gam konusunda öncekilere kıyasla en detaycı yaklaşımı gösterse de *L'Art du Violon*'daki detaycı yaklaşımdan oldukça uzaktır.

3.2.5. Onuncu bölme

Onuncu bölmede süslemeler ele alınır. Baillot süslemeleri, *appoggiature*ler (küçük notalar), *ports de voix* (*portato*), *triller* ve dönüşler olarak dört ayrı başlıkta sınıflandırmış ve tanımlamıştır. Ayrıca bu başlıkları da kendi içlerinde sınıflandırır

İlk olarak *appoggiature*'e değinir. *Appoggiature* kendisinden önceki notaya yaslı bir biçimde yazılmış küçük notadır. İtalyanca *appoggiare* (yaslanmak, dayanmak) fiilinden türemiştir (Sadie, 2001, s. 790). Baillot *appoggiature*'leri melodik ve ritmik olarak iki şekilde sınıflandırır.

Melodik *appoggiature* yanına yazıldığı notanın yarım ya da çeyrek vuruşu kadardır (Şekil 3.48).



Şekil 3.48. *Appogiature* örneği.

Baillot için *appoggiature* eğer aşağıdan yukarıya doğru bir hareketle yazıldıysa, yanına yazıldığı notanın çeyreği değerindedir. (şekil 3.49)



Şekil 3.49. *Yukarı doğru hareketle çıkan appogiature.*

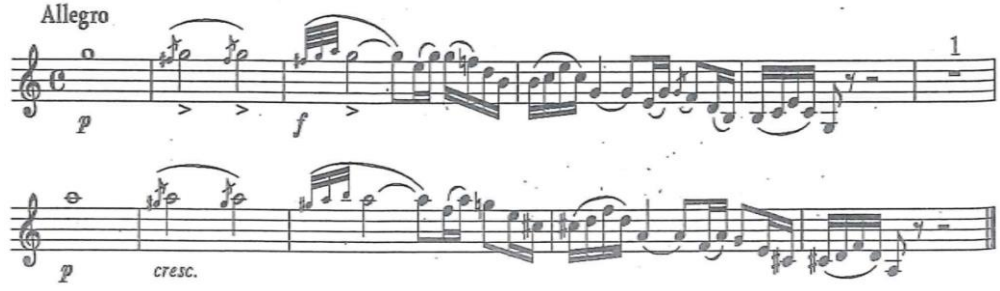
Ancak *appoggiature* 'den bir önceki nota aynı notaysa, bağlı olduğu notanın yarım vuruşu değerinde olabilir (Şekil 3.50). Baillot bu *appoggiature*'u (önceki notayla aynı olduğu ve bağlı olduğu notaya geçişi sağladığı için) hazırlık (*prepared*) *appoggiature*'u olarak adlandırır (Baillot, L'art du Violon, 1834, s. 122).



Şekil 3.50. *Appoggiature* ve bağlı olduğu nota aynı.

Baillot, melodik *appogiature*'un icrası sırasında belli bir dengede olması gerektiğini belirtir. “Çok ya da az vurgulu değildir. Kişi icra sırasında vurguyu ne abartmalı ne de sönük bırakmalıdır. Böylece düzgün ve tatmin edici karakter elde edilir (Baillot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 122).

Ritmik *appoggiature* ise daha keskin bir vurguyla icra edilir. Yavaş tempoda veya hızlı tempoda fark etmeksizin daha keskin ve hızlı olması açısından melodik *appoggiature* ‘den farklıdır (Şekil 3.51).



Şekil 3.51. Ritmik appogiature örneği: Haydn Yaylı Quartet Do Majör 1.Bölüm.

Baillot'ya göre bir sesi taşımanın veya notalar arası bağlantı kurmanın iki yolu vardır: Bağ ve *port de voix*.

Port de voix genel tanımıyla bir çeşit *glissando* olarak gösterilir. Sesi taşımak anlamında olan bu terim Marta Szlubowska'ya göre *glissando*'dan farklıdır. *Glissando* başlangıç parmağının tuşede kaydırılmasıyla yapılırken, *port de voix* (*portamento*) notanın başlangıç parmağından başka bir parmakla kaydırılarak, diğer notaya ulaşılmasıyla gerçekleştirilir (Szlubowska, 2021).

Baillot ise *port de voix* için, iki bağlı notadan birincisi bitmeye yakın olduğu sırada, sol elin diğer notaya kayarak ikinci notaya geçmesiyle icra edileceğini belirtir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 126) (Şekil 3.52).

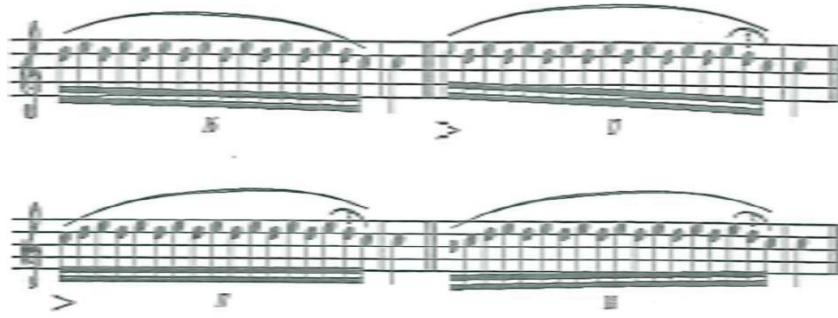


Şekil 3.52 Port de voix örneği.

Baillot bir diğer süsleme çeşidi olan *trill*' leri, *trill*, *brise*, *mordent* ve çift *trill* olarak ele almıştır. İlk önce, *trill*'i iki ses arasında gerçekleşen titreşim olarak açıklar.

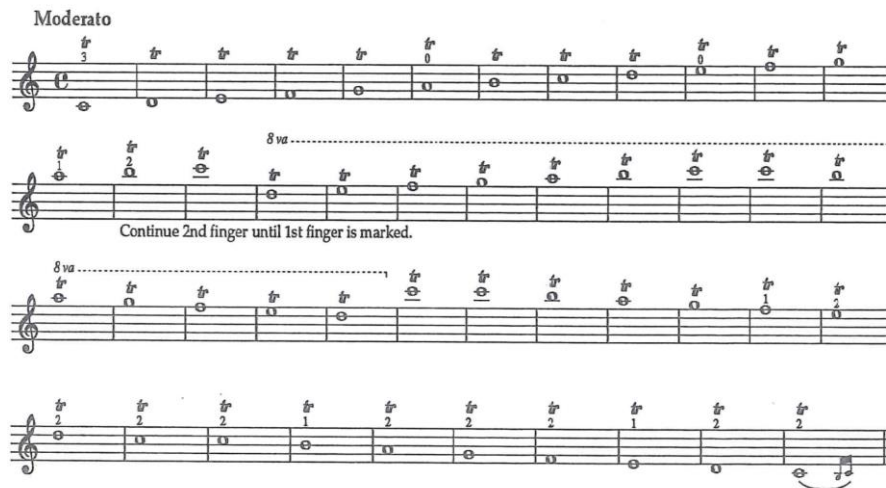
Ayrıca majör (tam perde) ve minör (yarım perde) olarak ayırır. Bununla birlikte *trill*'i, çözülen akordan önce geldiği için bir kadans olarak da tanımlar.

Baillet *trill*'in başlangıç ve bitiş kısmını dört çeşit olacak şekilde sınıflandırır. İlki merkez notayla başlayan, ikincisi merkez notanın bir üst notasından, üçüncüsü merkez notanın bir alt, dördüncüsü ise merkez notanın iki alt değerinden gerçekleştirilen *trill* çeşitleridir.



Şekil 3.53. Baillet'nun sayısına göre sınıflandırdığı trill çeşitleri.

Baillet *trill*'i tanımladıktan sonra *mordent* ve çift sesli *trill*'i de örneklerle açıklar. Ardından *trill*'lerle yazılmış gamlar verilir. Gamların nasıl çalışılacağı ve icra edileceği açıklamalı şekilde gösterilmiştir (Şekil 3.54).



Şekil 3.54 Trill'ler için gam çalışması.

Bu başlıkta son olarak “dönüş” olarak adlandırılan süsleme çeşidi açıklanır. Merkez notadan önce *appogiature* cinsinde yazılmış, üç ya da dört notadan oluşan “dönüş”, merkez notanın alt notasından üst notasına çıkıp tekrar merkez notaya dönüş yapılmasıyla icra edilir. İcra sırasında ilk nota, diğerlerine göre daha vurguludur. Tüm notaların net bir şekilde duyulmasına özen gösterilir (Şekil 3.55).



Şekil 3.55. "Dönüş" örneği.

L'Art du Violon'dan önce yazılan metotlara bakıldığında *trill* ve *appogiatur*'e yer verildiği görülmektedir. Dupont ve Corette'nin metotlarında yer almaz. Geminiani'nin metodunda *trill* ve *appogiature* örneklerine rastlanır (Şekil. 2.17). Mozart'ın metodunda da *appogiature* ve *trill* örnekleri verilir. *Trill*'ler *L'Art du Violon*'da olduğu gibi belli bir sayı ile belirtilmiştir (Şekil. 2.27. Şekil 2.28). L'abbe le Fills'de de süsleme örneklerine rastlanır (Şekil. 2.37). Ancak hiçbir metotta süslemeler *L'Art du Violon*'daki kadar sınıflandırılıp detaylı şekilde ele alınmamıştır.

3.2.6. On birinci bölme

Onbirinci bölmede çift sesler ele alınır. Baillot bu bölmede çift sesleri önce tek ses olarak doğru bir entonasyonla bulmayı daha sonra birleştirmeyi önerir. Ayrıca grafik halinde de gösterir. Seslerin bulunması sırasında boş tellerle kontrol edilmesini özellikle belirtir (Şekil 3.56).

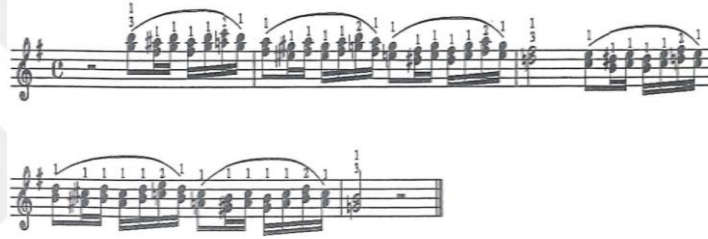


Şekil 3.56. Çift sesleri doğru bulmak için oluşturulan örnek

Ardından çift ses eserlere örnekler gösterir. Bu örnekte, *duate*'siz (parmak numarası olmadan, parmak yerlerinin değiştirilmesiyle çalma) çift sesler dikkat çeker ve buna yönelik egzersiz verir (Şekil 3.57, Şekil 3.58).



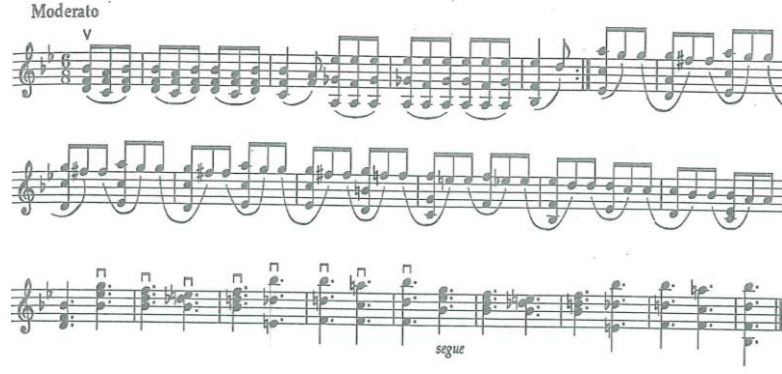
Şekil 3.57. Duatesiz çift seslere örnek: Viotti Violin Concerto No:3 1. Bölüm



Şekil 3.58. Egzersiz

Baillot ikili çift seslerle beraber, üçlü (akor) çift seslere de değinmiştir. Bu sesler akor halinde yazılsa da kırılarak (bölünerek) çalınmaz, üç ses aynı anda duyurulmalıdır. Baillot seslerin aynı anda duyulması için arşenin topukta, tuşeye yakın ve orta telin (akora bağlı olarak La veya Re) hizasında olması gerektiğini sebepleriyle açıklar;

“Yaydan verimli güç alınması için topukta başlanmalıdır. Tellerin tuşeye yakın olan kısmı daha esnek olduğu ve tellerin birbirlerine olan uzaklıkları giderek yakınlaştığı için üç sesi aynı anda duyurmak daha kolaydır. Ayrıca sağ dirsek hizası orta telde olursa üç tele aynı anda erişmek mümkün olacaktır. (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 146) (Şekil 3.59).



Şekil 3.59. Akorlar için örnek: Baillot Caprice Op.5 No:2

Baillot daha sonra üçlü, beşli, altılı, oktav, onlu ve *unison* gamlar verir. Gamların hepsi tek sesli gamlarda olduğu gibi eşlikle seslendirilir (Şekil 3.60).

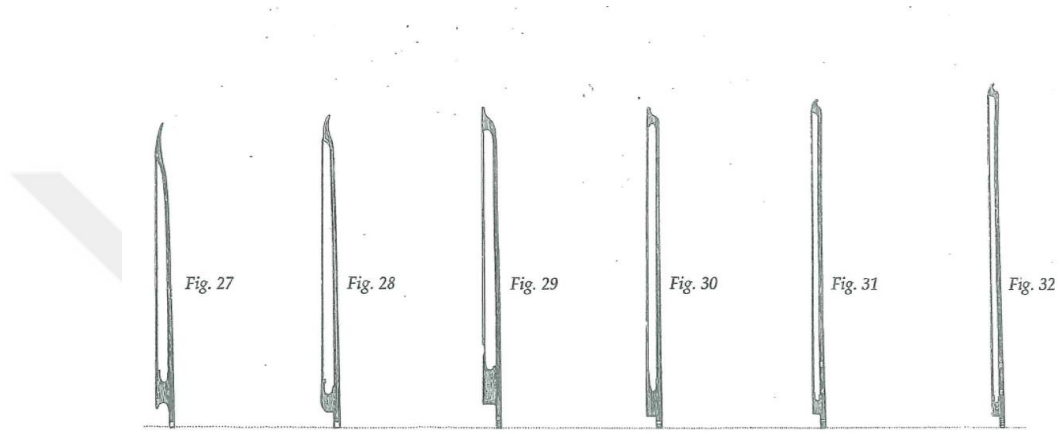


Şekil 3.60. Çift ses gamlar.

3.2.7.On ikinci bölme

On ikinci bölme arşenin detaylı şekilde incelendiği bölümdür. Bölümün uzunluğu ve içeriği açısından bakıldığında, Baillot'nun arşeye farklı bir önem atfettiği anlaşılabılır. Ayrıca çağdaşları ve öncülleriyle kıyaslandığında, litetatürdeki en detaylı arşe incelemesinin de *L'art Du Violon*'da olduğu görülmektedir (Stowell, 1990). Bu durum Tourte arşe modelinin o dönemde yaygınlaşmasıyla bağlantılıdır. İkinci bölümde de belirttiğimiz üzere, ünlü arşe yapımcısı François Xavier Tourte'un arşe üzerindeki

yaptığı değişiklikler³⁵ teknik ve yorumculuk açısından bazı gelişmelere yol açarak tını ve renk üzerinde daha çok yoğunlaşılmasına katkı sağlamıştır. Bunda, Viotti'nin o dönemde Paris şehrindeki ünü ve virtüözitesinin katkısı da oldukça büyüktür. Tourte'un Viotti'nin çalımından etkilenip ünlü kemancının yorumculuğunun çalım sınırlarını daha çok zorlayacak bir arşe gerektirdiği düşüncesinden yola çıkarak bu modeli yarattığı söylenir. (Goldsmith, 1973). Viotti ekolünün temel prensipleri de düşünüldüğünde bu çıkarımın yapılması olasıdır³⁶.



Şekil 3.61. Corelli'den Tourte'a arşenin gelişimi³⁷

Baillot'nun “didaktik kişilik³⁸” olarak bahsettiği Viotti'den günümüze metot kalmamıştır. Bu açıdan *L'art Du Violon*'un bu bölmesi için, Viotti'nin arşe üzerinde gerçekleştirdiği yeniliklerin yazıya dökülerek belli bir standart hale getirildiği bir metottur” denilebilir³⁹. Baillot bu sayede, sonradan kurulacak olan Fransız-Belçika Keman Okulu'nun da temellerini atmış olur (Baillot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 508). Bir bakıma Baillot, geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi görür.

³⁵Arşe uzunluğunu 74-75 cm'ye sabitlemesi, topuğa demir ekleyerek ağırlığı bu bölgede arttırması, kıl uzunluğunu 65 cm'ye sabitlemesi gibi (Goldsmith, 1973)

³⁶Viotti keman okulunun temel prensipleri; büyük arşe, kaliteli ses ve tını, şarkı söyler gibi bağlı sesler, rene göre arşe çeşitliliği (Goldsmith, 1973)

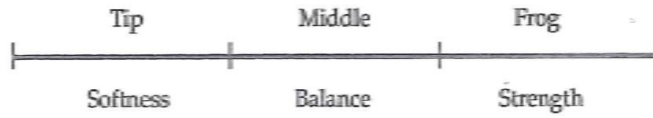
³⁷Figür 27: Tourte arşeden 5 cm daha kısa arşe tipi. Figür 28: Arşenin tam uzunluğu 69.01 cm. Figür 30: Arşenin tam uzunluğu 70.38 cm. Figür 31: Arşenin uzunluğu 73.3-73.53 cm arası. Figür 32: Arşenin uzunluğu 74.12 cm (Baillot, *L'art du Violon*, 1834)

³⁸Fr: *Traite didactic* (Goldsmith, 1973)

³⁹Schwarz da Baillot-Rode-Kreutzer üçlüsünün yarattıkları metotla Viotti'nin geleneğini sürdürdüğünü belirtir (Schwarz, *French Instrumental Music Between the Revolutions, 1789-1830*, 1976)

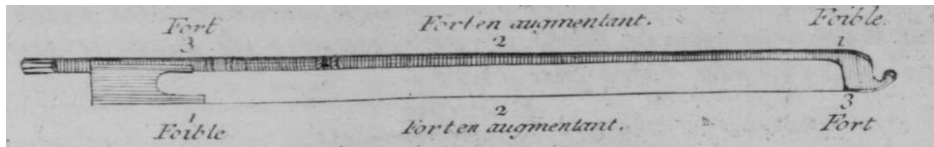
Bölmeye genel açıdan bakıldığında iki ayrı alt başlığa ayrıldığı görülür. İlk başlıkta arşenin bölümleri, ikinci başlıkta ise arşe çeşitlerine değinilir. Bu başlıklar da kendi içerisinde alt başlıklara ayrılır.

İlk başlıkta Baillot arşeyi, temelde topuk, orta ve uç olmak üzere üç eşit parçaya böler ve bu parçaları arşenin kendi doğasına göre açıklar; topukta güçlü, uçta ise yumuşak ses elde edilir. Orta kısım ise dengenin sağlandığı yerdir. Hem güçlü hem de yumuşak ses elde etmek mümkündür (Şekil 3.62) (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 158).



Şekil 3.62. Baillot *L'art Du Violon* arşenin bölümleri.

Arşenin benzer şekilde bölünmesini Leopold Mozart'ın *Violinschule* ve Cartier'in *L'art Du Violon* kitabında da görmek mümkündür. Ancak Tourte tipi arşe henüz kullanımda olmadığı için, topuk kısmından her zaman güçlü, uç kısımdan da yumuşak ses elde edilmez. Her iki noktada ses eşit güçtedir (Şekil 3.63, Şekil 3.64).



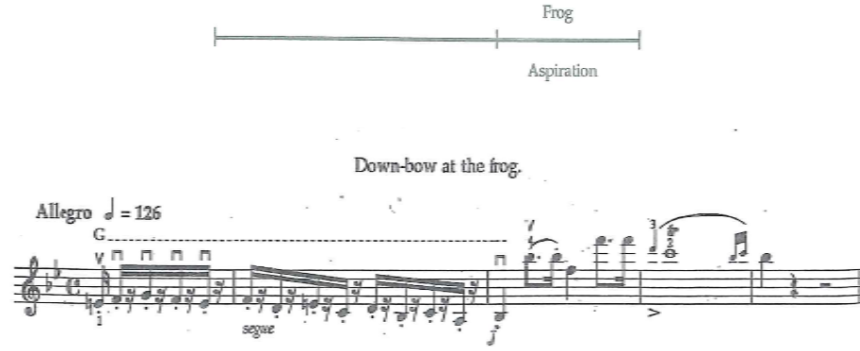
Şekil 3.63. Cartier *L'art Du Violon* arşe bölümleri (Cartier, 1798)⁴⁰



Şekil 3.64. Mozart *Violinschule* arşe bölümleri (Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756).

⁴⁰Fr: Fort: Güçlü, Forten Augmentant: Artan Kuvvet, Foible: Zayıf

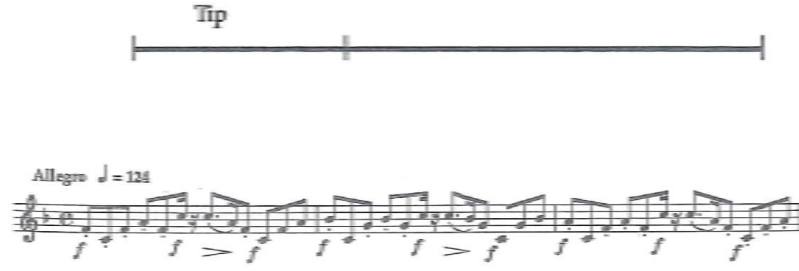
Baillot arşenin üç bölümünü tanımladıktan sonra her bölüm için örnek olarak bazı eserlerden kesitler sunar.



Şekil 3.65. Topukta arşe kullanımı ve Baillot Keman Konçertosu No:2 örneği.



Şekil 3.66. Ortada arşe kullanımı ve Viotti Keman Konçertosu No:24 örneği.



Şekil 3.67. Uçta arşe kullanımı ve Baillot Keman Konçertosu No:3 örneği.

Baillot, tüm arşe bölümlerini örneklerle göstermesine rağmen aslında bu bölünmenin bir yanılsama olduğunu söyler. Arşe (Tourte) doğası gereği en kuvvetli sest en düşük olana (topuk kısmından uca doğru) ilerlese de müzik geneli itibariyle her zaman bu yönde gitmez; tıpkı şanda olduğu gibi ses, sürekli olarak kuvvetli duyulabilir veya düşüktüğü sonra giderek açılarak kuvvetli yöne ulaşabilir. Bunun arşedeki gösterimi sağ elde basınç kullanımıyla gerçekleşir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 167).

İkinci alt başlıkta Baillot arşe türlerini ve hareketlerini inceler. Arşe türlerinin en temel çıkış noktasını yavaş ve hızlı arşe kullanımı olarak ikiye ayırır. Yavaş arşede genellikle basınç yardımıyla şarkı söylemiş gibi bir ses elde edilir. Sesler iç içedir. Verdiği Haydn örneğinde de “seslerin, durdurulduğunda pişmanlık hissi verecekmiş gibi” son ana kadar uzun olması gerektiğini belirtir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 168) (Şekil 3.68).



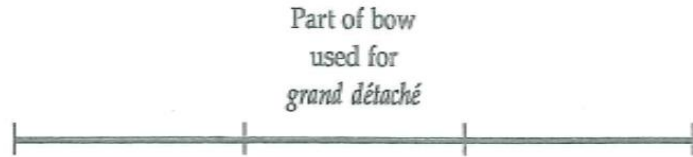
Şekil 3.68. Haydn Yaylı Quartet Fa Majör 3. Bölüm

Hızlı arşe kullanımı ise genellikle virtüözüte gerektiren, *staccato*, *martele* gibi birçok teknikten oluşan pasajlarda görülür. Baillot *detache* arşe tekniğini, hızlı arşe kullanımının temeli olarak belirler. Bu sebeple, açıkladığı arşe türlerinde *detache* yi temel alır. *Detache* ile ilgili arşe çeşitlerini üç ana başlıkta sınıflandırır ve örneklerle tanımlar;

1- Yay telin üzerindeyken seslendirilen arşe türleri	-Geniş <i>detache</i> - <i>Martele</i> - <i>Staccato</i>
2- Yayın kendi esnekliğinden faydalananarak seslendirilen arşe türleri	-Hafif <i>detache</i> - <i>Perle</i> - <i>Spiccato</i> - <i>Ricochet</i>
3- Sürekliliği olan (kesintisiz) arşe türleri	-Kesintisiz (basınçlı) <i>detache</i> - <i>Flautando</i>

Tablo 1: Baillot'nun arşe çeşitleri üzerine sınıflandırması

Geniş *detache*, arşenin orta kısmında, köprüden biraz uzakta ve hafif basınç ile çalınmalıdır (Şekil 3.69). Çalınırken sadece tek telin duyulmasına dikkat edilmelidir. Arşe çekildikten sonra, itmeden önce, telin üzerinde çok kısa süre durdurulmalıdır. Aynı durum iterek arşede de geçerlidir. (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 173)



Şekil 3.69. Geniş detaş için diyagram



Şekil 3.70. Geniş *detache* örneği; Cherubini, *Messe a trois voix*

Martele, arşenin uç kısmında, bilek hareketiyle, eşit ve hızlı bir şekilde ve her notayı “ısırıcasına” seslendirilmelidir (Şekil 3.71). Eğer arşenin çekilmeye başlanıldığı



Şekil 3.72. *Martele örneği; Baillot Prelude No:3.*

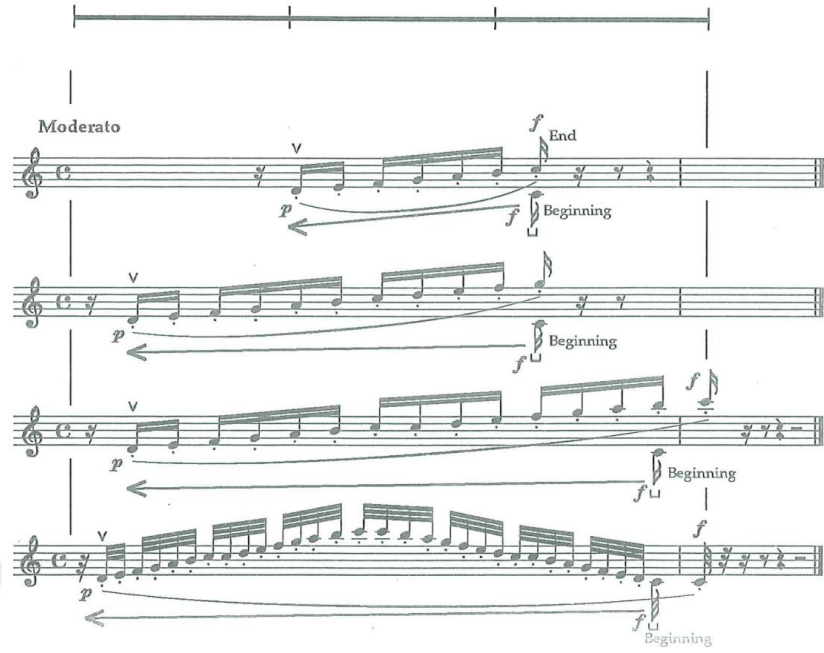


Moderato $\text{♩} = 72$

2 1 4

Baillot *staccato* arşeyi, bağlı *staccato* olarak tanımlar. Ona göre bağlı *staccato*'da ilk nota kaba bir şekilde çekilir ve geri kalan tüm notalar tel üzerinde, ısıırıcasına itilir. *Staccato* sırasında kullanılan arşe, nota sayısı ile orantılıdır. Diyagram da bu durumu ifade eder (Şekil 3.73).

97



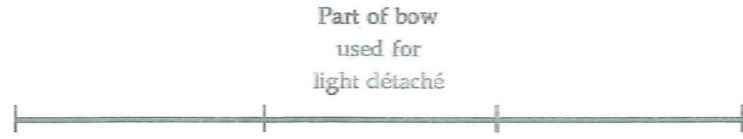
Şekil 3.73. Staccato arşe için diyagram.

Bailiot *staccato* icrasında bazı kemancıların çalışmaya gerek duymadan *staccato*'yu icra edebildiğini söyler. Bu genellikle bileği sıkı tutarak, koldan katı bir hareketle gerçekleşir. Sesler artiküle halde duyulabilir ancak ritmik açıdan kontrollü ve esnek değildir. Çünkü *staccato* bilekten bir hareketle, arşenin kendi ağırlığıyla ve tekrar eden bir harekettir; “ısırarak” ama yumuşak bir şekilde seslendirilmelidir. Böylelikle doğru artikülasyonla birlikte ritmik esneklik de sağlanır (Bailiot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 176).



Şekil 3.74. Staccato örneği; Rode Caprice No:7.

Hafif *detache*, diyagramın gösterdiği yerde, tel üzerinde ve basınçsız bir şekilde seslendirilir (Şekil 3.75). Arşe oldukça hafif tutulmalıdır.

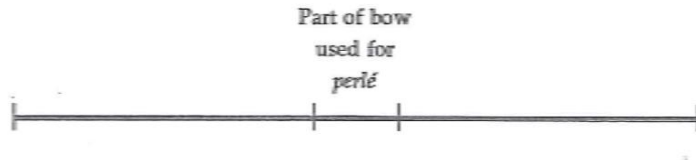


Şekil 3.75. Hafif *détaché* için diyagram.



Şekil 3.76. Hafif *détaché* örneği; Viotti Keman Konçertosu No:24.

Perle (*Sautille*) arşe tekniği, her notanın, *détaché*' de olduğu gibi birbirinden ayrılmasıyla seslendirilir. Ancak el kontrolünden ziyade arşenin esnekliğinden faydalanılır. Arşe kendi ağırlığıyla zıplar. Arşenin ağırlığı ile telden ayrılması için temponun hızlı olması, notaların (inci gibi⁴¹) eşit olması gerekir (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 186).



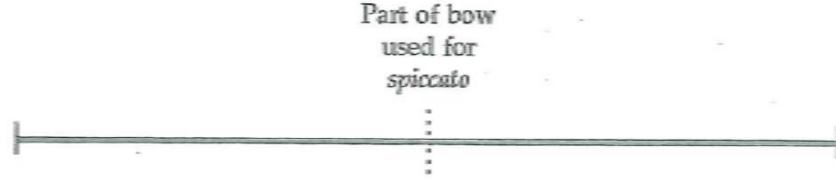
Şekil 3.77 *Perle* arşe için diyagram.



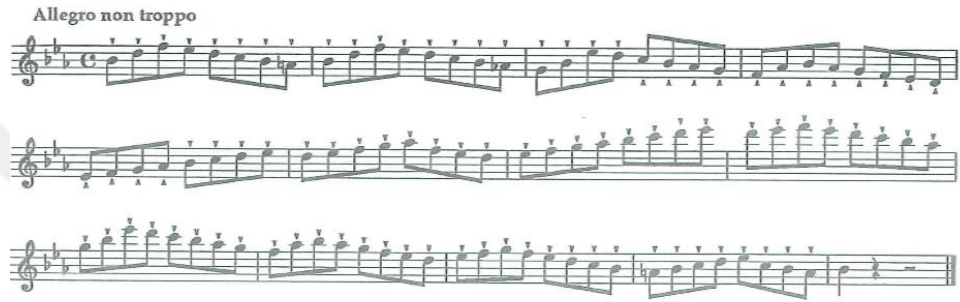
Şekil 3.78. *Perle* arşe için örnek; Haydn Re Majör Yaylı Quartet 4. Bölüm.

⁴¹Bu yüzden Baillot *sautille* arşeyi *perle* olarak adlandırır (Baillot, L'art du Violon, 1834, s. 163)(Fr. *Perle*: İnci).

Spiccato arşe, yayın ortasında, arşenin tele bırakılmasıyla seslendirilir. Arşenin kendi ağırlığı telden ayrılmasına yetecektir.

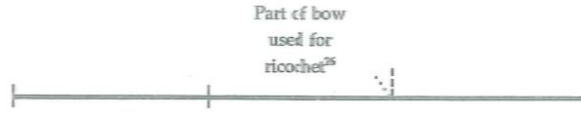


Şekil 3.79. *Spiccato* arşe için diyagram.



Şekil 3.80. *Spiccato* arşe örneği: Paisiello, *Judicabit*.

Ricochet, yine arşenin kendi ağırlığında zıplamasıyla elde edilir. Yay yaklaşık 5,14 cm yükseklikten tellere bırakılmalıdır. Böylece yay kendiliğinden zıplayacaktır.



Şekil 3.81. *Ricochet* arşe için diyagram.



Şekil 3.82. *Ricochet* yay örneği; Kreutzer Keman Konçertosu No:10.

Kesintisiz *detache* (veya basınçlı *detache*) yayın orta veya uç kısmında seslendirilir. Yay her koşulda telde kalmalı, notalar arasında ayrım olmamalıdır. Bu arşe etüt veya konçerto gibi eserlerin yanında orkestralarda, *tremolo* veya *onaltılık* notaların olduğu pasajlarda da görülür.



Şekil 3.83. Kesintisiz *detache* örneği; Haydn Do Majör Senfoni (the bear) 1. Bölüm.



Şekil 3.84. Kesintisiz *detache* örneği: Rode Caprice No:22.

*Flautando*⁴² adından da anlaşılacağı üzere, flüte benzeyen bir sesin taklit edilmesiyle seslendirilir. (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 190). Arşenin uç kısmı tuşeye konulur ve *piano* nüansta icra edilir.



Şekil 3.85. *Flautando* arşe örneği; Boccherini Quintet G.376 2. Bölüm.

Baillot arşe tekniklerinin sınıflandırdıktan sonra bu arşelerin çeşitlendirilmesi üzerinde durur. Öncelikle virtüözite ve çeşitlilik üzerine tanımlamalar yapar. Ardından örnekler vererek açıklar. Tüm örnekler yukarıda gösterilen sınıflandırmanın bileşenlerinden oluşmaktadır.

⁴²Flüt gibi (WordSense, 2023)

Bu bölmeye genel çerçeveden bakıldığında, arşenin belli kurallar bütününe uyarıldığı görülür. Tourte tipi arşe yaygınlaşmadan önce yazılan metotlara göz atıldığında yaydaki farklılığa bağlı olarak⁴³, arşe kullanımının belli kurallardan daha bağımsız olduğu tahmin edilebilir. Bu metotla birlikte (Tourte arşenin de yaygınlaşmasıyla) arşe, fiziksel koşullarına göre ⁴⁴ üç eşit parçaya bölünür. Daha sonra arşe çeşitleri bu fiziksel koşulların temelinde gelişir ve sınıflandırılır. Müziğin de gelişimiyle, birlikte bir sonraki bölmede de görüleceği üzere, tını ve ses kalitesi gibi unsurlar ön plana çıkar. Böylece müzikal ifade şekli giderek değişime uğrar.

Birinci bölüm geneline bu noktaya kadar bakıldığında keman çalımının neredeyse tüm teknik yönleriyle aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Aktarım aşamasında geometri, matematik gibi bilimlerinden faydalanmakla birlikte, sınıflandırma ve kurallandırarak açıklama gibi yöntemler kullanılmış ve birçok grafikte desteklenmiştir. Bir sonraki bölümde on üçüncü bölmeden yirmi altıncı bölmeye kadar olan kısım işlenecektir.

3.3. Birinci bölümün devamı ve ikinci bölüm

Bir önceki başlıkta da belirtildiği üzere birinci bölümün buraya kadar ele alınan kısmı keman çalımının teknik unsurlarına odaklıdır. Birinci bölümün bu başlıktan itibaren olan kısmı ve ikinci bölümde daha çok müzikal ifade yöntemlerine yer verilir. Müzikal ifade yöntemleri söz konusu olduğunda konunun daha çok soyut kavramlarla ele alınması beklenir. Ancak metot, keman çalımını standartlaştırma amacı taşıdığı için olabildiğince somut verilerin elde edilmeye çalışıldığı görülecektir.

Müzikal ifade, Tourte arşe kullanımı ve önceki metotlarda keman çalımının yüzeysel açıdan ele alınması gibi sebeplerden ötürü bu bölmeden itibaren metotlar arası karşılaştırmalar oldukça azalır.

3.3.1. On üçüncü bölme

“Ton” başlığını alan bu bölmede ses üzerine yoğunlaşılır. Genel olarak bu bölmede ele alınan konular tonun tanımı ve nasıl elde edilmesi gerektiği, ses hacmi ve ses çeşitliliklerini içerir. İlk olarak tonun⁴⁵ tanımı yapılır. Baillot tonu, tını ve yoğunluk

⁴³Arşenin her iki ucunun eşit ağırlıkta olması

⁴⁴Topuk(güçlü), orta(dengeli), uç(hafif)

⁴⁵Yazınsal açıdan ton yerine tını kelimesini kullanmak daha doğru olabilir. Ancak metotta tını kelimesi özellikle tonun bir alt parçası olarak tanımlandığı için bu çalışmada da bu şekilde kullanılmıştır.

olarak iki ayrı unsurun birleşimiyle tanımlar. Yoğunluk, çıkan sesin gücüyle ilgiliyken tını daha çok sesin karakteriyle (zerafet, parlaklık) ilgilidir. Baillot için tatmin edici bir ton, her ikisinin doğru orantılı olmasıyla alakalıdır. Bu sebeple icracı, “güçlü bir ses elde ederken parlaklığı ve zarafeti aramayı da elden bırakmamalıdır” (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 227).

Baillot tonu her ne kadar, tını ve yoğunluğun birleşimi olarak soyut kavramlarla tanımlayıp bu olguları kelimelerle detaylandırırsa da kaliteli ton üretiminin temel formüllerini verir; konum olarak doğru, köprüye paralel yönde ilerleyen arşe ve doğru entonasyon. Beşinci bölmede de belirtildiği üzere yayın konumu ve köprüye paralel ilerleyişi telin doğru titreşimini sağlar. Ancak sadece yay yeterli değildir; doğru entonasyonda çalınan ses de kemanın rezonansına olumlu yönde etki edecektir.

Baillot sesin titreşimiyle bağlantılı olarak hacimli ses üretimine de değinir. Telin titreşimi ses hacminin temelini oluşturur. Bu açıdan sesin uzunluğu, kullanılan arşe miktarı, çalınan nota değeri ve stil gibi öğeler önem kazanır.

Baillot hacimli bir ses elde edebilmenin formüllerini de açıkça sunar; arşenin köprüye olan mesafesinin doğruluğu, gerekli basınç ve gerekli arşe kullanımı (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 228) . Başka bir deyişle herşeyin gerektiği zamanda ve gerektiği miktarda kullanılmasıdır.

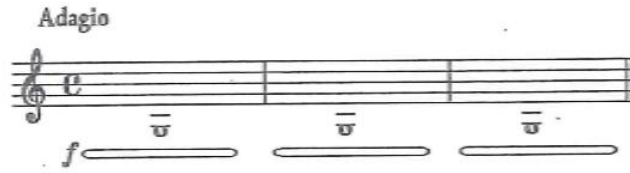
Hacimli ses üretimi için geniş arşe kullanımından ziyade yavaş ve kontrollü arşe tercih edilmelidir. Önemli olan telin olabildiğince titreşmesidir. Büyük arşeden büyük ses çıkar anlayışı karışıklık yaratır. Görkemli stil önemlidir ancak kaliteli ses olmaksızın geniş arşeyle çalmak bu stili sadece taklit etmek olur.

Geniş arşe kullanımı doğal olarak nota değeriyle ilgili olacaktır. Burada Baillot’nun asıl kastettiği hızlı arşe kullanımıdır. Hızlı arşe kullanımı yoğunluğu azalttığından ses kalitesini düşürecektir. Bununla ilgili olarak arşenin çok hafif ve hızlı çekilmesi örneğini verir. Arşe bu şekilde çekildiğinde çıkması gereken ses yerine daha ince bir ses duyulur⁴⁶.

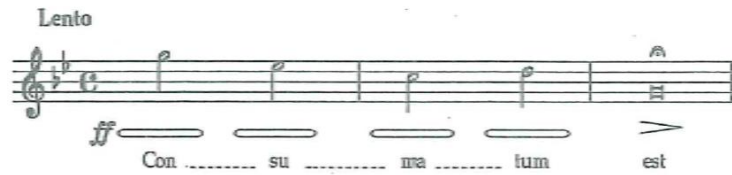
Baillot ses hacminden sonra ses farklılıklarına değinir ve bunların nasıl elde edilmesi gerektiğini örneklerle açıklar. İlk olarak kesintisiz, *forte* nüansta ses üretimini ele alır. Bu nüansta bir ses üretimi ve sürekliliği için baştan sona, arşeyi doğru bir basınçla

⁴⁶Bu örneğin sebepleriyle alakalı olarak döneminin bilim insanlarının çalışmaları da değinmiştir. (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 228)

çekmek ve sesin bitişine göre basıncı ayarlamak gerekir. Arşe değişimlerinde olası bir titreme durumuyla karşılaşmamaya veya farklı seslerin duyulmamasına özen gösterilmelidir. Bunun için topuk kısmında arşe değiştirirken başparmak ile arşeyi biraz daha tutmak ve tel üzerindeki ağırlığını almak gerekir. Uç kısımda arşe değiştirirken de sağ elin aniden hafifletilmesi gerekir. Böylece arşe değişikliği duyulmaz (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 228) (Şekil 3.86, Şekil 3.87).

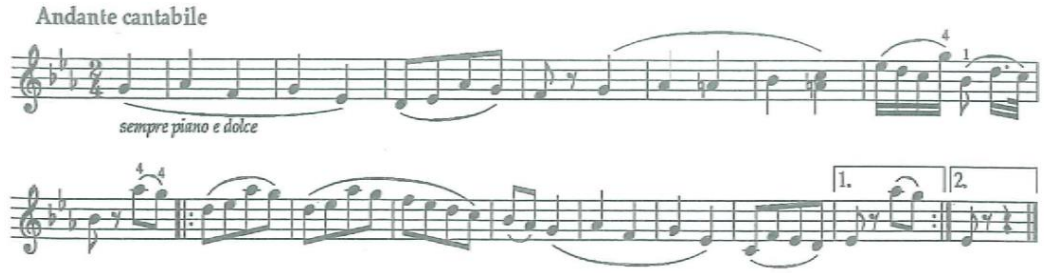


Şekil 3.86. Baillot'nun kesintisiz sesler için örneği.



Şekil 3.87. Haydn Seven Last Words of Our Saviour (Quartet versiyonu).

Daha sonra *piano* nüansta nasıl kesintisiz bir şekilde ve aynı kalitede ses elde edilmesi gerektiğine değinilir. Burada da *forte* nüansta olan durumlar geçerlidir. Ancak doğal olarak, arşe her zaman hafif ve basınçsız tutulmalı, kendi ağırlığında olmalıdır. Arşe değişimlerindeki ifadeler *forte* nüanstaki ses için söylenenlerle aynıdır (Şekil 3.88).



Şekil 3.88. Beethoven Quintet Do minör Op.104.

Ardından *crescendo* ve *diminuendo* nüansa uzun ses elde edilmesine değinir. *Crescendo* nüans başlangıç hafif ve giderek artan bir basınçla gerçekleşir. *Diminuendo* nüansa ise güçlü ancak aksansız bir sesle başlanıp giderek hafifleşen bir sese ulaşılır (Şekil 3.89, Şekil 3.90).



Şekil 3.89. Baillot'nun crescendo örneği.

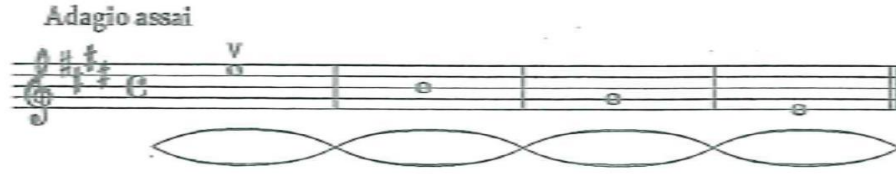


Şekil 3.90. Baillot Trio Sol minör op.1 diminuendo örneği.

Bunların ardından, Baillot'nun *son files*⁴⁷ olarak adlandırdığı ses çeşidine değinilir. Burada sesler kavislidir. Başka deyişle giderek yükselir, arşenin orta kısmında doruğa ulaşır ve düşer. Bunun için de *Crescendo* yaparken başlanıldığı gibi hafif başlanmalı, yayın ortasına doğru giderek basınç arttırılmalı ve orta kısımda en yüksek

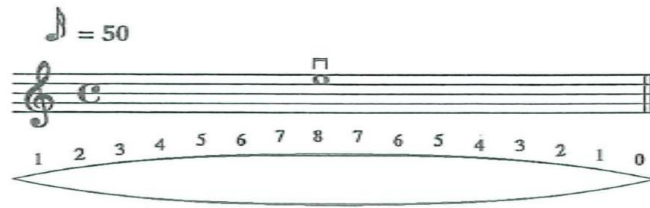
⁴⁷Bükülmüş sesler

seviyeye ulařılmalıdır. Ortadan sonra ise basınç *decrescendo*'da olduđu gibi giderek dűřürűlmelidir. Baillot bunu grafikde de gösterir (řekil 3.91).



şekil 3.91. Baillot'nun son files için yaptığı grafik.

Baillot son files için özel bir egzersiz verir. Bu çalışmaya göre uzun ses 50 metronomda onaltılığa bölünerek seslendirilecektir. Ancak her bir onaltılıkta basınç giderek artar ve sonra giderek dűřer (şekil 3.92).



şekil 3.92. Son files için çalışma şekli.

Baillot ritimle alakalı olmalarına rağmen senkop seslere de değinir. Senkop üç şekilde çalınır; uzun seslerin crescendo ile gösterilmesi, uzun seslerin aksanla (veya *sforzando*) gösterilmesi ve uzun seslerin düz olarak çalınması (şekil 3.93, şekil 3.94, şekil 3.95).



şekil 3.93. Viotti Keman Konçertosu No.29 uzun seslerin crescendo ile gösterilmesi.

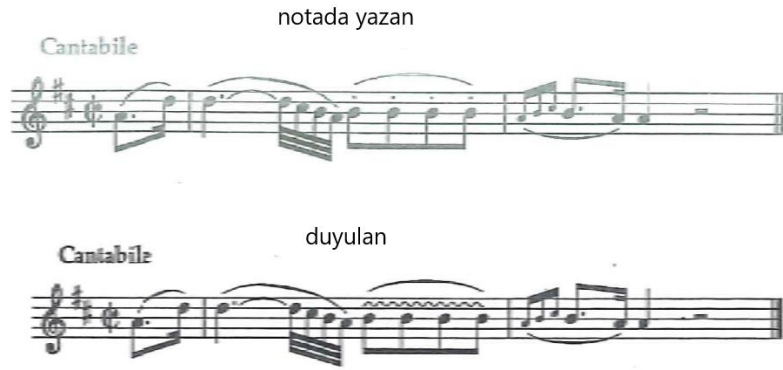


Şekil 3.94. Beethoven Quartet op.18 senkopların sforzando ile gösterilmesi.

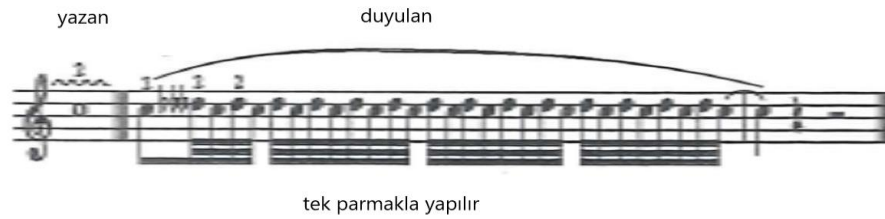


Şekil 3.95. Mozart yaylı quartet K.428 uzun seslerin düz çalınması.

Bu bölmede son olarak dalgalı seslere değinilir. Bu sesler *portato* ve *vibrato* ile elde edilir. *Portato*, arşenin aralıklı ve sürekli tekrar eden basıncıyla gerçekleştirilir (Şekil 3.96). *Vibrato*da ise sol elin bir parmağı telin üzerine konur, diğer parmaklar kaldırılır. Daha sonra el ileri ve geri hareket ettirilir. Basılı parmak yerinde dururken el hareket ettiği için nota aynı kalır, ses çok az hareket eder (Şekil 3.97).



Şekil 3.96. Portato örneği



Şekil 3.97. Vibrato örneği

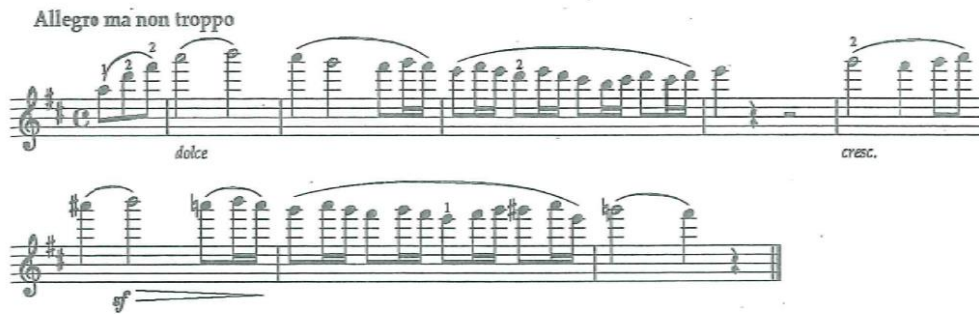
Vibrato Baillot'nun döneminde, günümüzde olduğu kadar fazla kullanılmaz. Buna bağlı olarak gereğinden fazla yapılan *vibratonun* eserin karakterini kötü yönde değiştireceğini belirtir;

“*Vibrato* belli bir düzeyde tolare edilebilir, yazılandan fazlasını yapmak melodinin doğallığını bozar. Bu durum eserin zerafetini kaybetmesine yol açabilir” (Baillot, *The Art of the Violin*, 1991, s. 240).

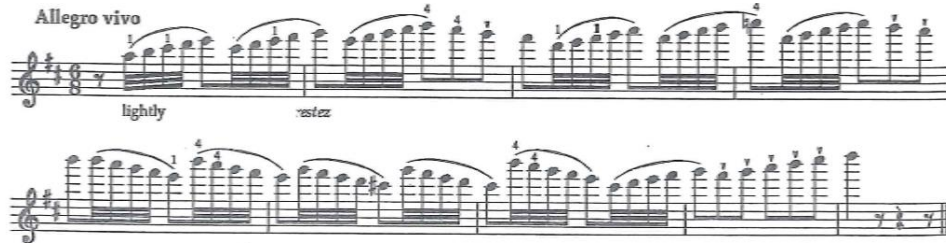
Önceki metotlara bakıldığında *vibrato* 'dan ilk kez Geminiani'nin metodunda söz edildiği görülmektedir. Benzer şekilde Leopold Mozart'ın metodunda da geçer. *Vibrato* her iki metotta da bir çeşit süslemedir. Mozart *vibrato* 'nun nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili öneriler de sunar (bkz. s. 41-42).

3.3.2. On dördüncü bölme

Bu bölmede Baillot, kemandaki dört telin ayrı şekillerde ses renklerini tanımlar ve diğer enstrümanlar ile bağdaştırır. İlk olarak *mi* telinin ses rengini tanımlayarak başlar. Ona göre *mi* telinin ses rengi sopranodur ve gümüş bir tınısı vardır. Tınısının parlak oluşu genellikle ince ve açıkça farkedilir olmasından kaynaklanır (Şekil 3.98). Ayrıca *mi* teli, ince seslerin hızlı ve hafifçe seslendirilmesi açısından *piccolo* 'yla benzerlik gösterir (Şekil 3.99).



Şekil 3.98. Beethoven Keman Konçertosu 1. Bölüm.



Şekil 3.99. Piccolo benzetmesi için örnek (eser belirtilmemiş).

La teli de *mi* telinde olduğu gibi zarif bir soprano ses rengine sahiptir. Özellikle dört ve beşinci sesten sonra (*re* ve *mi*) flüte benzetilir. Bunun yanında obua ve *musette*⁴⁸le de benzerliği vardır. Bu tınıyı elde edebilmek için, arşeyi köprüye çok yakın mesafede tutmak gerekir (Şekil 3.100).



Şekil 3.100. Mozart Yaylı Quartet K.458

Re teli *alto* ses renginde, asil ve yumuşak karakterdedir. *Sol* teli kadar güçlü olmasa da görkemli bir stil için oldukça uygundur. Ayrıca *re* teli diğer tellere göre flüte en yakın tınıya sahiptir. Bu tınıyı elde edebilmek için yayın tuşeye yakın tutulması gerekir (Şekil 3.101).

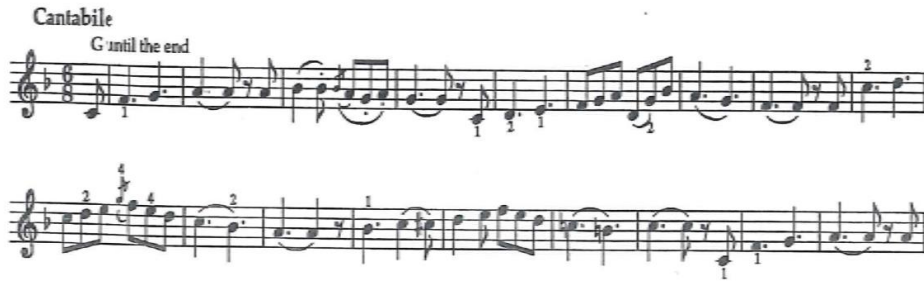


Şekil 3.101. Baillot Nocturne, "Le Songe".

Sol telinin ses rengi *tenor*dur. Baillot için *sol* teli keman ailesinin temel sesidir. Saf ve enerjik tınısıyla güçlü ve dinamik bir ses elde edilirken aynı zamanda çok derin ifadeler

⁴⁸Fransa'da 17. Ve 18. Yüzyıllarda çok meşhur bir çeşit gayda (Kopp, 2004)

de kullanılabilir. Enstrüman olarak kalın seslerde kornoya, ince seslerde de trompete benzetilir (Şekil 3.102, Şekil 3.103).



Şekil 3.102. Martini Romance "Plaisirs d'amour".



Şekil 3.103. Beethoven Keman Konçertosu 3. Bölüm.

Baillot'nun ses renklerini tanımlaması, bu durumu belli bir zeminde ifade ederek standart hale getirme isteğiden kaynaklansa da her teli başka enstrümanlarla ilişkilendirmesi, kendisinin müzikte ve sanattaki taklit⁴⁹ unsuruna önem vermesi ile ilgilidir. Ona göre sanatta herşey bağlantılı olduğu için taklit etmemek neredeyse kaçınılmazdır;

"İster besteci eserinde "Pastoral", "Avcı", "Askeri Müzik" gibi kendi duygusunu belirtmiş olsun, isterse de icracı herhangi bir belirti (başlık) olmamasına rağmen derinden sunulan analogileri algılasın, taklitin olmadığı müzik çok azdır... Bunların farkında olmak ve taklit olarak seslendirmek avantaj olsa da öğrenciler bu durumun suistimal edilmemesi konusunda uyarılmalıdır: Taklit sanatta amaç değildir. ancak onsuz sanat da olmaz." (Baillot, 1991, s. 253).

3.3.3. On beşinci bölme

On beşinci bölme "Nüans" adını taşır. Baillot on ikinci bölmede, ses üretimi sırasında nüanslara değindiği için, bu bölmede nüansları sınıflandırmak yerine genel olarak nüansın ne olduğundan söz eder. Başlangıçta nüans tanımıyla ilgili Fransız

⁴⁹Kastedilen "taklit" yerine "ilham alma" da olabilir.

Akademisi'nin resmi sözlüğünden⁵⁰ örnek verir. Burada nüans tamamen renk ile bağdaştırılır. Nüans kelimesiyle ilgili olarak Rousseau'nun müzik sözlüğü ve Castil-Blaze'in sözlüğünde de herhangi bir tanımlamaya rastlanılmadığı belirtilir (Baillot, 1991).

Nüans Fransız Akademi Sözlüğü'nde her ne kadar renk ile ilişkilendirilse de Baillot, renk ve ses uyumundan bahsetmek istemez. Tek konu sadece nüans üzerine olmalıdır. Başka bir deyişle nüansı renkten ayrı olarak tanımlar; “Nüans bir veya birden fazla notada, pasajda, melodide veya bütün bir eserde geçen sesin şiddetinin derecesidir. Kapsadığı alan insan kulağının neredeyse duyamayacağı düzeyden sesin rahatsız edici şiddete ulaşacağı düzeyde genişir” (Baillot, 1991, s. 254).

Baillot'nun nüans tanımı başlangıçta renkten uzak gözüktür. Ancak resimdeki *chiraruscuro* tekniğiyle müzikteki nüans arasında ilişki kurması aslında ifade etmek istediğinin renkten çok uzak olmadığını düşündürür. *Chiraruscuro* resim sanatında kontrastların vurgulanmasında kullanılan bir tekniktir. Bu bağlamda sanatta genel olarak karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlıkta da kullanılır. Baillot için *Chiraruscuro*'nun resimdeki işlevi nüansın müzikteki işleviyle aynıdır. *Chiraruscuro* 'nun resimdeki etkisi zıtlıkları belirtecek kadar güçlü olduğundan nüansın da müzik içindeki etkisi çok fazladır; “o kadar güçlüdür ki, tek başına müziği desteklemek için yeterlidir; bazen ifadeli tek bir ses bile güzel bir melodiden daha etkileyici olabilir”⁵¹ (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 254).

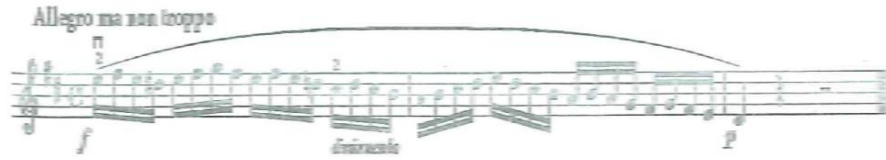
Baillot nüansla ilgili detaylı egzersizler vermez. Ancak başlangıçta verilen her gamın bütün nüanslarda çalınması gerektiğine değinir. Bununla ilgili olarak Beethoven Keman Konçertosu'ndan bazı örnekleri de göstermiştir (Şekil 3.104, Şekil 3.105). Bu örneklerden yola çıkarak çıkıcı gamlarda *crescendo* inici gamlarda ise *decrescendo* nüans yapıldığını söyler. Çalıcı bunu, yazdığı için değil hissiyatı gereği yapmaktadır. Bu noktada anlatım hislere dayandığı için detaylandırma yapılmaz. Ancak nüansın dengeli olması gerektiği belirtilir;

⁵⁰Dictionnaire l'academie Française

⁵¹Burada Baillot “ifadeli tek ses” deyişinden yola çıkarak Hubert La Blanc'ın ünlü kemancı Giovanni Battista Somis ile ilgili paragrafına atıf yapar; “O an Somis sahnede gözüktü ve belki de Avrupa'nın en iyi arşe çekişini gerçekleştirdi. Onun teknik olarak çok tecrübeli olduğu ve birçok zorluğun üstesinden geldiği belliydi. Öylesine etkileyiciydi ki hatırladığımızda bile hala nefesimiz kesilir” (Leblanc, 1740).



Şekil 3.104. Beethoven Keman Konçertosu 1. Bölüm.



Şekil 3.105. Beethoven Keman Konçertosu 1. bölüm.

“Nüans yaparken sadece ne yazıldığına değil eserin ruhuna da dikkat edilmelidir. Nüanslar özenle incelenmeli, eğer ki belirtilmemişse icracı yeteneğine bağlı olarak ekleme yapmalıdır. Bu durum hislerin anlatımına daha yakın olsa da en dikkat edilmesi gereken nüansın dengesi ve o andaki uygunluğudur... Bir enstrüman ya da tek bir ses sanatçısından çıkan bir *forte* nüansla bir oratoryo içindeki koro ve orkestranın toplamının çıkardığı *forte* nüans arasında ne büyük bir fark vardır! Ya da küçük bir odada çalınan yoğunluğu alana göre dengelenen *forte* nüansın derecesiyle büyük tiyroda çalınması gereken *forte* nüansın gücü ne kadar da farklıdır!” (Baillot, 1991, s. 256).

Baillot bu farklılıklardan yola çıkarak nüansın çalınan yere göre ayarlanması gerektiği üzerinde durur. Bütün müzikler her salonda farklı bir balans ayarı gerektirir. Bu bilgi kemancı için bir altın kural olmalıdır. Buna yönelik olarak icracının kulağının bu yönde geliştirilmesi gerektiğini belirtir (Baillot, 1991).

Görüldüğü üzere Baillot bu bölümde herhangi bir egzersize değinmeden (gamlar hariç) nüansları tanımlar ve dikkat edilmesi gereken hususların üzerinde durur. Onikinci bölüme nüanslarla alakalı ses üretimine değinmiştir. Bu sebeple de bu bölümde teknik detaylara değinmediği düşünülebilir.

3.3.4.On altıncı bölme

Bu bölmede, eserlerde kullanılan veya kullanılması gereken sol el parmak numaraları üzerinde durulur. Sol el parmak numaraları özünde teknik açıklamaları içerir. Ancak bu bölümde Baillot parmak numaralarını, teknik yönünün yanında ifadeye olan etkisiyle de ele alır. Parmak numaraları oldukça çeşitli olması sebebiyle, teknik açıdan anlatımı karışıklık yaratabilir. Bununla birlikte, ifade yönüyle ele alındığında da bunun kolay bir anlatım olması beklenmez. Ancak Baillot bunu oldukça basite indirgeyerek ve sınıflandırarak yapar. Anlatımında klasikleşmiş parmak numaralarının korunmasını sağlar ve aynı zamanda yeniliğe de kapı açar. Goldberg’ın de belirttiği üzere Baillot’nun kendine has felsefesi bu bölmede belirginleşir. Baillot’nun düalizmi olarak söz edilen bu felsefe daha önce üzerine düşünülmüş, tecrübeye dayalı teknik birikimlerin öğrencilere aktarılmasıyla ilgilidir. Böylece öğrenci yepyeni bir şey yaratmak yerine hali hazırda yaratılmış olan teknik vasıtasıyla yeniliğin peşinden gider. Başka bir deyişle Baillot, eskiyi korurken yeninin de aranmasını sağlamaktadır (Baillot, 1991, s. 511).

Parmak numaralarının kullanımıyla ilgili detaylı bir açıklama normal şartlarda çok çeşitli bölümlerin de anlatımını gerektirecektir. Baillot bu noktada, bir öneri niteliğinde, parmak numarası kullanımının üç farklı şekilde olması gerektiğini belirtir ve sınıflandırır;

- “Tercih edilen en güvenli parmak numarası
- Küçük veya esnek olmayan parmaklara sahip olanlar için alternatif veya kolaylaştırıcı parmak numaraları
- Bestecinin yazdığı ve ifade edilmek isteneni bozmadan en iyi şekilde yansıtan parmak numaraları” (Baillot, 1991, s. 293).

Baillot istisnai durumlar olmadığı müddetçe⁵² eserin, bestecinin yazdığı parmak numaralarıyla çalınması gerektiğini belirtir. Aksi halde, ifade edilmek istenen tam olarak sunulamaz ve eserin yanlış yorumlanmasına yol açabilir. Ancak besteci parmak numarası belirtmemiş ise ilk iki madde tercih edilebilir. Buna yönelik olarak Baillot ilk maddenin de prensiplerini oluşturur;

- Öncelikli olarak birinci ve üçüncü pozisyon gibi kolay el pozisyonlarının tercih edilmesi

⁵²Bestecinin herhangi bir parmak numarası belirtmemesi halinde veya icracının çalımına engel bir durum (parmakların kısalığı veya esnek olmayışı gibi) olması koşuluyla

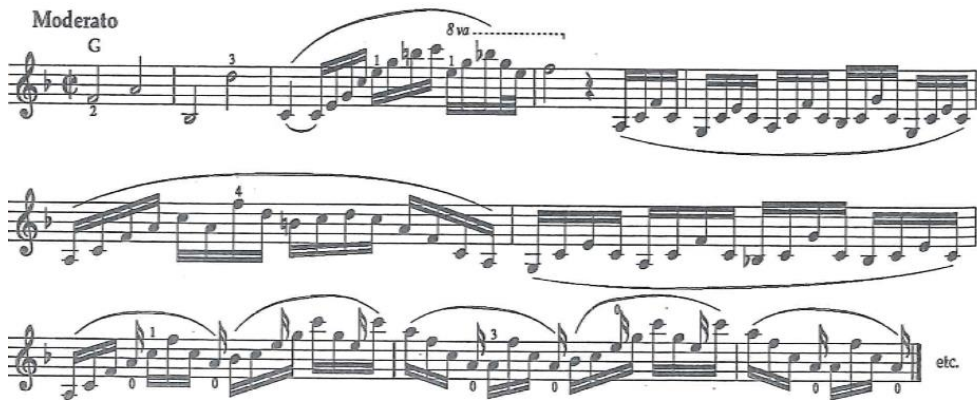
- Aynı aralıklara sahip (kalıp olarak) inici veya çıkıcı pasajlarda aynı parmak numarasının kullanılması
- Olabildiğince aynı pozisyonda kalma

İkinci madde eli az esnek olan veya küçük olan icracılar için geçerlidir. Bu bireyler kendileri entonasyon açısından düzgün ve kolay olan parmak numaralarını ellerine uygun olarak bulmalıdır.

Son madde ise (bestecinin yazdığı parmak numarasını tercih etme) ifade edilmek istenenin sorunsuz aktarımı açısından öncelikli olarak tercih edilmesi gerektirir. Bu bağlamda Baillot, Rode, Kreutzer ve Viotti'nin karakterlerine yönelik kullandıkları parmak numaralarını gösterir. Viotti genellikle aynı pozisyonda kalıp, farklı tellerde çalmayı tercih eder. Kreutzer tüm tellerde sıklıkla pozisyon değiştirir. Bu stil, parlak melodiler ve gösterişli pasajlar için uygundur. Rode ise tek bir tel üzerinde pozisyon değişimlerini kullanır.



Şekil 3.106. Viotti Mi minör Trio G.103.



Şekil 3.107. Kreutzer Keman Konçertosu No.19 1. Bölüm.



Şekil 3.108. Rode Keman ve Piyano Sonatı No.1 2. Bölüm.

Tüm bunların yanında Baillot, eserlerin ifade edilmesinde, sol el parmak numarası kullanımının önemini vurgulamak için şan eseri benzetmesini kullanır. Ona göre arşe bir ses çıkarma aracıyken sol elin parmakları da sözler olarak düşünülebilir. Bu açıdan, parmak numarasıyla gerçekleştirilen bazı ifade farklılıklarını tanımlar;

- Artiküle: Bu ifade yönteminde parmakların tuşeye olması gerekenden daha yüksek seviyeden ve daha güçlü bir şekilde basılması sağlanır. Böylece hızlı pasajlarda daha iyi entonasyon ve ritmik açıdan daha keskin bir tını elde edilebilir.



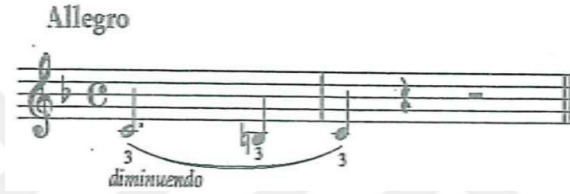
Şekil 3.109. Artiküle parmak numarası örneği.

- Yumuşak notalar için artiküle parmak numarası: Bu ifade yönteminde, az önce söz edilen artiküle parmak numarasının aksine, parmaklar tuşeye çok yakın ve hafif kullanılır. Genellikle *flautando* karakterdeki hızlı pasajlarda tercih edilir.



Şekil 3.110. Viotti Trio G.68 Re minör 3. Bölüm.

- Parmak kaydırma: Bu ifade yönteminde icracı tek bir parmağını kaydırarak pozisyon değiştirir. Aşağıdaki örnekte eser normalde korno için yazıldığından aynı etkiyi vermek için bu parmak numarası tercih edilmiştir. (Baillot, 1991, s. 271).



Şekil 3.111. Beethoven Korno (ya da keman) ve Piyano için Sonat Op.17 1. Bölüm.

Çıkıcı ve inici seslerde parmak kaydırarak pozisyon değiştirme: Maddeden de anlaşılacağı üzere bu ifade yönteminde parmaklar her yarım tonda kaydırılır.



Şekil 3.112. Baillot Keman ve Orkestra için tema üzerine varyasyonlar.

- Tek bir melodi boyunca tek parmak numarası kullanma: Bu tür ifade, genellikle insan sesinin taklidine yönelik ezgilerde kullanılır



Şekil 3.113. Baillot Etude No.20.

- Parmakları yavaşça basma: bu ifade yönteminde eserin hızı ne olursa olsun, parmaklar ifadenin eğiliminden dolayı yavaş basılır. Bu ifade yöntemi genellikle karakteri durgun olan eserlerde kullanılır. Baillot bu çeşit parmak numarasının genelde minör tonlu eserlerde görüldüğünü belirtir. Bununla bağlantılı olarak, minör tonlarla ilgili açıklamaları da bulunur. Ona göre büyük bestecilerin minör tonlarda yazılan eserleri, derinliği açısından onların en önemli eserleridir. (Baillot, 1991, s. 276)



Şekil 3.114. Mozart Yaylı Quartet K.575 2. bölüm

Görüldüğü üzere bu bölümde Baillot sol el parmak numaralarının ifade üzerindeki önemine vurgu yapar. Ancak bunu belli başlı sınıflara bölerek ve basite indirgeyerek gerçekleştirir.

3.3.5.On yedinci bölme

Bu bölmede süslemeler ele alınmaktadır. Ancak onuncu bölmede gösterilen süslemelerden ziyade doğaçlamaya dayalı süslemelere odaklanılır. Bu süslemeler doğaçlama temelli olması sebebiyle serbestçe icra edilse de bu bölme içerisinde sınıflandırılır ve belli kurallar çerçevesine oturtulur.

Baillot öncelikli olarak süslemeleri tarihsel süreçte tanımlar ve buna yönelik olarak iki sınıfa ayırır; icracıya bırakılan ve bestecinin himayesinde olan süslemeler. Corelli ve Tartini gibi besteciler, dönemi itibariyle, eserlerindeki doğaçlama ve süsleme gerektiren bölmeleri, genellikle icracının yorumuna bırakır. (Şekil 3.115). Ancak bazı

editör ve yorumcular aynı bestecilerin eserlerindeki doğaçlama gerektiren yerleri kendi yorumlarına göre yayımlamışlardır (Şekil 3.116).



Şekil 3.115. Tartini Fa majör keman ve sürekli bas için sonat.



Şekil 3.116. Tartini Fa majör keman ve sürekli bas için sonat, Cartier tarafından eklenmiş süslemelerle.

Zamanla bu doğaçlamalar bestecinin himayesi altına girer. Başka bir deyişle süslemelerin doğaçlama yönleri kısıtlanır. Bu durum bestecilerin ifade yönlerinin gelişimiyle ilgilidir. Notasyondaki gelişim daha çok sembol kullanımını getirmiş ve icracının yorumu kısıtlanmıştır. Bu yüzden süslemeler sadece bestecinin istediği şekilde seslendirilir (Şekil 3.117).



Şekil 3.117. Mozart Yaylı Quartet Do majör K.465 tema ve temanın besteci tarafından çeşitlenmiş (süslemeli) hali bir arada.

Baillet ifade yönünün gelişimini, kemanın insan sesine olan yakınlığıyla bağdaştırır. Buna göre şandaki dramatizmin gelişimi, daha çok notanın kullanımına yol açmıştır. Bu durum keman için yazılan müziğin notasyonunu ifade yönünden etkiler. İcracının yorumundan çok bestecinin iç dünyası ön planda olur. Bunu da daha çok melodik hareket, yoğun nüans kullanımı, renk çeşitliliği ve bunların sembollerle nota üzerinde işaretlenmesiyle gerçekleştirir.

Baillet tüm bunlardan yola çıkarak, bir eserde beklenenin dikkate alınması gerektiğini belirtir. Eğer besteci doğaçlamaya izin vermiyorsa notada yazılan çalınmalı, eğer ifade icracıya bırakılıyorsa icracı bunu uygun şekilde gerçekleştirmelidir. Süslemelerin uygun şekilde gerçekleştirilmesi de maddeler halinde belirlenmiştir;

- Süsleme gerektiği zamanda yapılmalıdır
- Eser ile uyumlu olmalıdır.
- Belli bir dengede yapılmalı ne az ne de çok olmalıdır.⁵³
- Bestecinin beklentisi süsleme kullanılmaması yönündeyse dikkate alınmalıdır.

⁵³Çünkü güzellik sade olmayı gerektirir (Baillet, The Art of the Violin, 1991, s. 278)

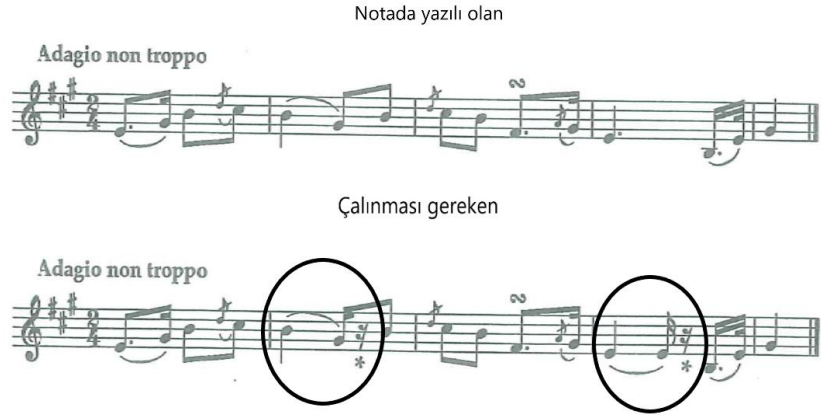
Görüldüğü üzere *L'art Du Violon*'da bölmeler ilerledikçe keman çalımının ifade yönüne odaklanılmaktadır. İfade, teknik meselelerden çok, soyut anlatılarla ve yoruma açık konularla ilişkili olmasına rağmen belli kurallar çerçevesinde ele alınır ve düzenlenir. Bu bölmede de diğer bölmelerde olduğu gibi sınıflandırmalar mevcuttur. Süslemeler, besteciden beklenene odaklı şekilde doğaçlama ya da yazıldığı gibi seslendirilir. Doğaçlama seslendirilirse de gerektiği yerde, esere uygun şekilde ve dengeli biçimde olmalıdır. Bu kurallar doğal olarak, dönemin kemancılarının düşünebileceği veya usta-çırak ilişkisine dayalı şekilde, öğretmenlerin öğrencilere aktarabileceği şeylerdir. Ancak yazıya dökülerek, belli bir metot içerisinde sunulması ve sınıflandırılması, bilginin yayılması açısından farklı bir önem taşır.

3.3.6.On sekizinci bölme

Önceki bölmeler olduğu gibi bu bölme de müzikal ifadeye yöneliktir. Bölmede müzikal noktalama işaretleri ve vurgulardan söz edilir. Müzik içerisinde notaları kelimeler olarak düşündüğümüzde bunların bir cümle oluşturduğunu varsayabiliriz. Bu yüzden cümle bitişlerini belirlemek için noktalama işaretlerinin varlığından söz etmek mümkündür.

Müzikteki noktalamalar genellikle sus işaretiyle gösterilir. Ancak noktalama işaretlerinin kullanılmadığı ve icracının yorumuna bağlı olarak ifade edilmesi gereken cümle bitişleri de mevcuttur. Bu bölmede de Baillot noktalama işaretlerinin kullanılmadığı ifade örneklerine odaklanır. Genellikle cümle sonlarında rastlanan ve değerinden farklı çalınması gereken sesler örneklerle gösterilmiştir.

İlk örnekte kısa tutulması gereken sesler gösterilmektedir. Bu örnekte yazan ve çalınması gereken ayrı şekilde belirtilmiştir (Şekil 3.118).



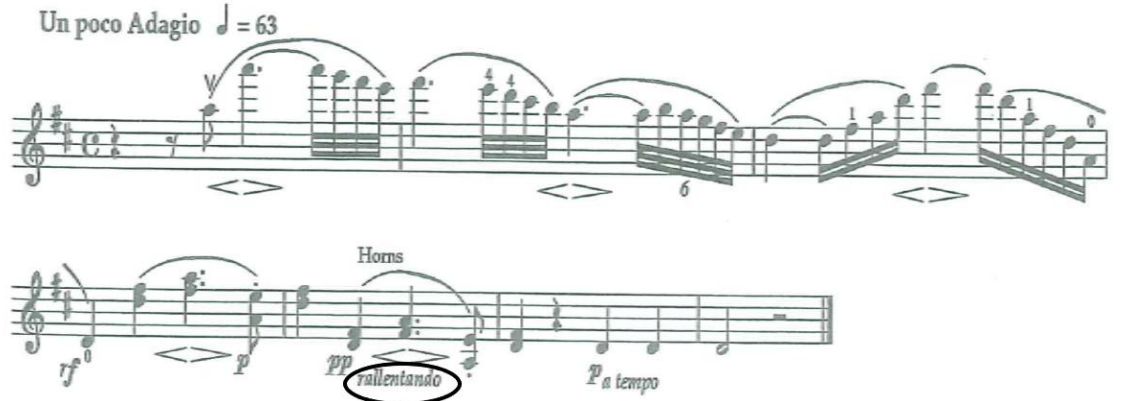
Şekil 3.118. Viotti Keman Konçertosu No:27.

İkinci örnek “melodik son notalar” olarak adlandırılır. Burada, melodinin bitişine bağlı olarak sonlanan notalar gösterilir. Son notaya genellikle *appoggiature* veya çarpma nota eklenmiştir. Baillot verdiği örnek üzerinden yola çıkar, son ölçüden bir önceki ölçüde gelen *piano* nüanstaki *mi* notasını işaret eder ve son ölçüdeki *la* notasının, önceki ölçüdeki *mi* notasından daha kuvvetli olmaması gerektiğini belirtir (Baillot, 1991, s. 290) (Şekil 3.119).



Şekil 3.119. Baillot Air varie en trio Op.5.

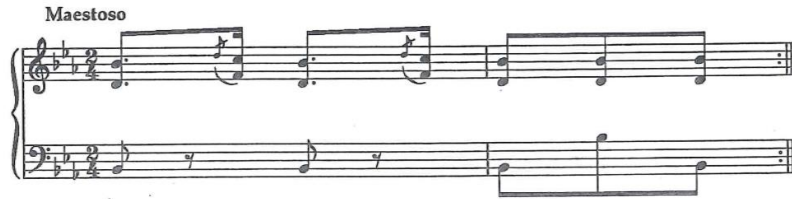
Bir diğer örnek kadans yerleridir. Bitişten hemen önce çözülen akorlarda melodi yavaşlar ve son notalar yumuşatılır (Şekil 3.120).



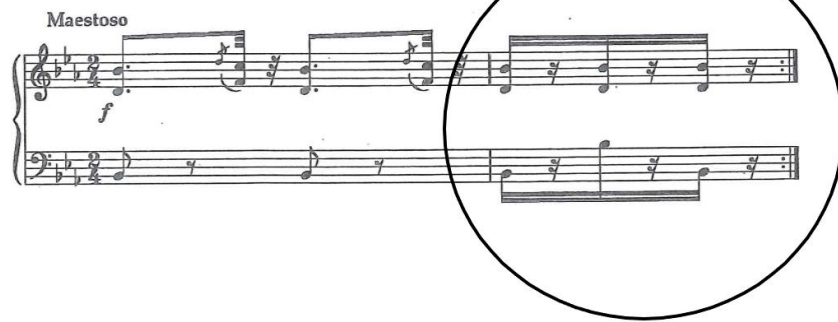
Şekil 3.120. Baillot Keman Konçertosu No.5

Ancak bazı durumlarda armonik çözölmeyi belirtmek için son akorlar daha keskin çalınmalıdır (Şekil 3.121).

Notada yazan



Seslendirilen



Şekil 3.121. Viotti Keman ve Piyano Sonatı No:5.

Müzikal ifade, çok keskin farklılıklar olmasa da kişiden kişiye değişkenlik gösterebilir. Buna rağmen yazılı olmayan ancak genel olarak bilinen bazı kuralların

varlığından da söz edilir⁵⁴. Bu bölmede de yazılı olmayan bazı kuralların yazıya dökülerek standart hale getirilip evrensellik kazanması amaçlanmıştır.

3.3.7. On dokuzuncu bölme

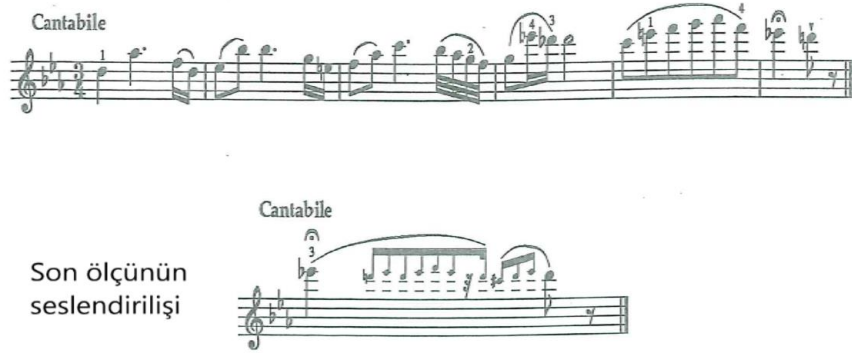
Bu bölmede *fermata*⁵⁵ ve kadans gibi durgu noktalarına değinilir. Bu bölmeler icracıya veya besteciye bağlı olarak icra edilmesine rağmen, herhangi bir belirsizlik veya karışıklığı engellemek adına, Baillot tarafından sınıflandırılmıştır (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 294).

Baillot ilk üç maddede *fermata* çeşitlerini tanımlar. İlk olarak doğal *fermata* açıklanır. Bu kullanımda *fermata*, nota veya sus işareti üzerinde olsa da fazladan herhangi bir ekleme almaz (Şekil 3.122).



Şekil 3.122. Viotti Keman Konçertosu No:9.

İkinci *fermata* çeşidi ise seslendirildiği sırada (yani durak noktasında) pasaj ile çeşitlendirilir (Şekil 3.123).



Şekil 3.123. Haydn Yaylı Quartet Mi bemol Majör 3. Bölüm

⁵⁴Ölçüdeki veya cümledeki önemli nota/notaların vurgulanması ya da melodinin gidiş yönüne göre *crescendo decrescendo* yapılması vb.

⁵⁵İtalyanca durgu

Üçüncü *fermata* çeşidi sus işareti üzerindedir. Cümle sonunda bekleyişi belirtmek içindir. Baillot’a göre bu bekleyiş hislere dayalı olmalıdır. Böylece sus işaretinin olduğu nokta da esere dahil olur. Buna yönelik olarak Rousseau’dan da alıntı yapar; “Müziyen dehasıyla tüm evreni sanatının içine dahil eder; seslerle resim yapar ve sessizliği konuşur hale getirir” (Rousseau, 1780’den aktaran Baillot 1991 s.296).

Bu bölmeden sonra Baillot kadanslara değinir. Baillot için kadanslarda belli bir model oluşturmak mümkün değildir. Ancak yine de bunları örneklerle sınıflandırmıştır. Ayrıca icracı için, kadansın seslendirilmesine yönelik önerilerde bulunur; Kadans doğası gereği bir durak noktası olduğu için, başladığı ses uzun tutulmalı ve sonuçlandırıldığı sırada da bittiğini belirtmek için *trill* eklenmelidir (Baillot, The Art of the Violin, 1991). Tüm kadans çeşitleri için örnekler aşağıda verilmiştir;

- Tonik sesin uzunca tutulduğu sırada seslendirilen figürler
- Dominant ses ile başlayıp tonik seste bitirilen kadanslar
- Pedal sesin tutulduğu kadanslar
- Pedal ses veya modülasyon olmadan seslendirilen kadanslar
- Eşlikle ve modülasyon içeren kadanslar
- Eşliksiz ancak modülasyonlu kadanslar
- Temadan alıntılanan kadanslar
- Temanın pasajlarla çeşitlendirildiği kadanslar
- Tamamen doğaçlama kadanslar
- Herhangi bir kesinti olmadan tekrar ana temaya dönüş yapılan kadanslar.

Metotta tüm bu sınıflandırmalar için birçok örnek gösterilmiştir. Önceki metotlara göz atıldığında ise sadece L’abbe le Fils’in metodunda kadans örneğine rastlanır (Şekil. 2.36).

3.3.8.Yirminci bölme

Yirminci bölmede melodik ve armonik *prelüd*’ler⁵⁶ ele alınır. *Prelüd* “giriş yapmak” anlamını taşır. Genellikle bir eseri seslendirmeden önce bu eserin tonalitesini kabul ettirme amacındadır (Sınır, 2020). Baillot’nun *prelüd* tanımı da “giriş yapmak”

⁵⁶Baillot’nun döneminde *Prelüd* kullanımının son zamanlarıdır. (Baillot, L’art du Violon, 1834, s. 514)

anlamını destekler. Bu bağlamda *prelüd* “dinleyicilerin kulaklarını seslendirilecek olan esere hazırlama görevini üstlenir (Baillot, 1991, s. 328).

Bu bölmede hali hazırda armonik ve melodik olarak ikiye ayrılmış olan *prelüd*, yazılı ve doğaçlama olarak sınıflandırılır. Yazılı *prelüd* Corelli, Geminiani gibi erken dönem bestecileri tarafından eserin başlangıcında kullanılmıştır (Baillot, 1834). Daha sonraki süreçlerde yazılı *prelüd*’ü tek bir bölüm olarak da görmek mümkündür. Johann Sebastian Bach’ın eserlerinde giriş bölümü olarak bulunabilir.

Doğaçlama *prelüd* ise tamamen icracının hissiyatına bağlıdır. Baillot için doğaçlama *prelüd*’ün icrası sırasında, sadece güdülerini takip edenler süblim olana ulaşacak olsalar da icracı, güdülerini belli kurallar çerçevesinde takip etmelidir. Bu kurallar genel bir çerçeveden sunulur; Prelüd ancak eserin başlangıcında olmalı, iki bölüm arasında olmamalıdır. Eğer doğaçlama *prelüd* (melodik) sadece giriş veya esere hazırlık amacı taşıyorsa (eserden bağımsız değilse) gerektiğinden uzun olmamalıdır. Üç ya da dört ölçü hazırlık için uygun olacaktır. Aynı durum çözülen akorlardan oluşan armonik *prelüd* için de geçerlidir. *Prelüd*’ün bitişinde esere girmeden önce bir süre sessizlik olmalıdır (Baillot, 1991, s. 330).

Bu kuralların tanımından sonra melodik ve armonik *prelüdler* için birçok örnek sunulur. Örneklerden iki tanesi aşağıda gösterilmiştir (Şekil 3.124, Şekil 3.125).



Şekil 3.124. Melodik prelüd örneği.



Şekil 3.125. Armonik prelüd örneği.

Tüm örnekler gösterildikten sonra bir sonraki bölme geçilir.

3.3.9. Yirmi birinci bölme

Sadece metinden oluşan bu bölümün ana konusu standart akort sistemidir. İlk olarak standart akort sisteminin ne olduğu Cartier'den alıntılanarak tanımlanmıştır. Standart akort, her icracının aynı entonasyonda çalabilmesi için oluşturulan ortak akort sistemidir (Baillot, 1991, s. 348).

Bu dönemde standart akort sesinden kastedilen, herkesin ortak *la* sesine göre (frekansı çeşitlilik gösterir) enstrüman akordunu ayarlamasıdır. Fransa'da ilk olarak Paris Operası belli bir sistemi benimsemiştir.

Baillot için akort sistemi bütün anlamıyla her orkestra ve birey için standart hale gelmelidir. Akort çeşitliliği iyi bir performansı engeller. Bir parçada nasıl tek bir tempo varsa tek bir akort sistemi de her icracı için yaratılmalıdır (Baillot, 1991, s. 348).

Baillot standart bir akort sisteminin yaratılmasıyla ilgili olarak, fizik ve matematik bilimi yoluyla, en doğru frekansın belirlenmesi gerekliliğini önerir. Doğru frekansın bulunmasında, termometreyle sıcaklığın ölçülmesi, metronomla tempo belirlenilmesi veya saatle zamanın ölçülmesi arasında ilişki kurar (Baillot, 1991, s. 349). Görüldüğü üzere Aydınlanma'nın standart hale getirme özelliği burada da belirgindir.

3.3.10. Yirmi ikinci bölme

Önceki bölmede olduğu gibi bu bölme de sadece metinden oluşur ve oldukça kısadır. Odaklandığı nokta genel olarak sanatta doğallığın aranması üzerinedir. Sanat ve doğa birbirlerine çelişkili gözükseler de Baillot, sanatın doğanın taklidi olduğunu savunur. Bu sebeple doğanın tanımlanmasının cevaplar yerine daha çok soru işareti getireceğini belirtir (Baillot, 1991, s. 350).

Baillot sanattaki doğallıktan yola çıkarak tekniğe odaklanır. Sanat ve doğallığın birbirine uyarlanması tutarsız gözüксе de (ve keman tutuşu insan anatomisi için oldukça aykırı olsa da) enstrümanın icrası sırasında, fiziksel katılıktan olabildiğince uzaklaşmak, kemandan daha doğal bir ses çıkmasını sağlayacaktır. Vücudun doğal ve serbest olması aynı zamanda hislere olan bağlılığı engeller. Böylece abartı, sertlik ve gösteriş gibi aşırı durumlardan kaçınılır (Baillot, 1991).

3.3.11.Yirmi üçüncü bölme

Bu bölmedeki ana tema, belli bir eserdeki karakter ve bu karakterin yorumlanması üzerinedir. Konunun bir eseri yorumlamaya odaklı oluşu ve yorumun doğası gereği öznel olması, bölme içerisinde net ifadelerin kullanılmasına engeldir. Bu sebeple diğer bölmelerde genel olarak karşılaştığımız sınırlandırma ve tanımlama durumu bu bölmede tam olarak yapılamaz. Baillot'nun, yorumculuğun öznelliği konusundaki farkındalığı da bu durumu destekler. Kendisi de açıkça, yorumculuğun sınırlandırılmayacağını ifade eder. Buna rağmen yorumculuğu ve bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğini (veya nasıl yorumlanmaması gerektiğini) belli bir çerçeve içerisinde tanımlamaya çalışır. Bunu da Aydınlanma Düşüncesinden aldığı ilhamla yapar.

Bölmenin detaylarından bahsetmeden önce bölmenin başlığında geçen ve bölmenin ana konusunu oluşturan “aksan”⁵⁷ kelimesinden söz etmek gerekir. Baillot bu bölmenin başlığında Fransızca kökenli olan “aksan” kelimesini kullanır⁵⁸. “Aksan” vurgu anlamı taşıdığı için müzik ekseninde de genel olarak vurgu anlamını kabul ederiz. Ancak dildeki genel kullanımında ses perdesindeki değişiklikler, şive veya söyleyiş gibi anlamlarıyla da kullanılmaktadır. Bu bölmede de Baillot'nun kullandığı aksan kelimesinin, dildeki “söyleyiş” anlamına eş değer olduğu düşünülebilir. Bölme bütün olarak okunduğunda aksan, “bir eserin karakterinin icracı tarafından (bestecinin yazdıklarının da dışına çıkmadan) gerçekleştirilen yorumu” şeklinde tanımlanacaktır.

Baillot ilk olarak karakterin tanımını yapar;

“Karakter bir eserde ifade edilen genel renktir. Besteci anlatmak istediğini karakter yoluyla seyirciye aktarır. Bu sebeple bir eseri dinlediğimizde neşeli-üzgün, yüzeysel-derin, canlı-durgun gibi zıt durumları farkederez” (Baillot, 1991, s. 351).

Bu tanımdan da görüldüğü üzere, eserin karakteri besteciye bağlı olarak ortaya çıkar. Bu tanımdan yola çıkıldığında “aksan” icracının performansı ile ilgilidir. Baillot aksan-icracı ilişkisiyle ilgili, Castil-Blaze'in sözlüğünden destekleyici alıntılar yapar;

“Müzikteki ürün hali hazırda ortaya koyulduğu için, müzik içerisinde “aksan” aramayız. Bu yüzden icrayı dinler ve her icracının aynı melodide olsa da farklı

⁵⁷Accent (fr.)

⁵⁸Caractère musical: l'accent qui le détermine

“aksanlara” sahip olduğunu görürüz. Aksan tamamen performansa dayalı olarak çeşitliliğini icracının duygularından alır” (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 352)

Baillot için “aksan” üretimi çift koşullu olarak gerçekleşir. Birincil düzeyde besteci tarafından bir eser ve bu eserin üzerinde yazan tüm işaretler bulunur. İkincil olarak da icracının bu eserleri yorumlama durumu ortaya çıkar. Baillot her iki koşulunda birbiriyle bağlı olduğunu belirtir. Biri olmadan diğeri gerçekleşemez. Çünkü ona göre bir eser sadece icracının duyularına bağlı olmamalıdır. Aksi takdirde bu durum eserin yanlış yorumlanmasını meydana getirir. Bu açıdan Castil-Blaze’in açıklaması Baillot’nun görüşleriyle tam olarak örtüşmez.

Baillot karakterin besteciye, aksanın da icracıya bağlı olduğunu göz önüne bulundurarak, eser içerisindeki karakterleri belli sınıflara ayırır. Ona göre müzik eserindeki karakterler en genel şekliyle dört ayrı şekilde sınıflandırılır. Geriye kalan tüm alt karakterler bu dört ana karakterden türer⁵⁹ (Baillot, 1991, s. 351). Bu karakterler; sade⁶⁰(nayif), kararsız, tutkulu(dramatik), sakin(dinsel). Baillot bu dört ana karakter ve alt karakterleri tabloyla detaylıca göstermiştir (Şekil 3.126, Şekil 3.127).

⁵⁹Ayrıca bu dört karakteri aşamalı şekilde insan ruhunun gelişimiyle bağdaştırır (Baillot, The Art of the Violin, 1991, s. 351)

⁶⁰Ya da basit

TABLEAU			
des principaux accens qui déterminent le caractère.			
1 ^{er} CARACTÈRE.			
Simple.	ACCENS.	Naïf.	
1. Simple	Naïf.		Indications correspondantes dont on s'est servi jusqu'à présent
2. Pastoral			Semplice Smorfioso .
3. Champêtre			Pastorale .
4. Rustique			Idem .
5. Villageois			Rustico .
6. gai			Pastorale .
7. Vif et Léger			Allegro - Gai - Scherzoso .
8. Doux et Gracieux			Vivace - Leggiere .
9. Tendre et Affectueux			Dolce - Grazioso .
			Tenere - Affettuoso .
2 ^{me} CARACTÈRE.			
Vague.	ACCENS.	Indécis.	
10. Vague	Indécis.		Fantastico - Caprizioso .
11. Animé			Mosso - Vivace - Brio - Spiritoso .
12. Agité		Plaintif.	Agitato - Flebile .
13. Retenu			Ritenu - Rallentando .
3 ^{me} CARACTÈRE.			
Passionné	ACCENS.	Dramatique.	
14. Passionné			Appassionato - Furioso - Disperato .
15. de Mélancolie			Malinconico .
16. de Tristesse			Mesto .
17. Pleurant			Espressivo - Con intimissimo sentimento .
18. de Douleur			Con Dolore .
19. Voix Concentrée			Con Sordini - Sotto voce - Che a pena si sente .
20. Brillant			Brillante .
21. Énergique			Energico .
22. Véhément			Stracchiato .
23. Dramatique			Drammatico .
24. Martial			Militare - Tempo di marcia .
25. Résolu, Fier			Risolto - Imperioso .
26. Noble, Grandiose			Nobile - Grandioso .
4 ^{me} CARACTÈRE.			
Calmé	ACCENS.	Religieux	
27. Calme		Tranquille	Moderato - Tranquillo .
28. Majestueux			Maeoso - Grande .
29. Religieux			Religioso .
30. Enthousiastique			Con fuoco .

Şekil 3.126. Baillot'nun karakter sınıflandırması (Baillot, L'art du Violon, 1834)

Sade	Kararsız	Tutkulu (Dramatik)	Sakin (Dinsel)
1-Sade	10-Kararsız	14-Tutkulu	27-Sakin
2-Pastoral	11-Canlı	15-Kasvetli	28-Gorkemli
3-Kırsal	12-Huzursuz	16-Üzgün	29-İnançlı
4-Kaba (Rustik)	13-Çekingen	17-Dokunaklı	30-Coşkulu ve Yüce
5-Geleneksel		18-Tasalı	
6-Neşeli		19-Örtülü	
7-Parlak ve Canlı		20-Parlak	
8-Zarif		21-Enerjik	
9-Hassas ve Sevecen		22-Vahşi	
		23-Dramatik	
		24-Savaşçı	
		25-Kararlı	
		26-Asil	

Semplice	Indeciso	Appassionato	Tranquillo
Semplice	Indeciso	Appassionato	Tranquillo
Pastorale	Animato	Doloroso	Maestoso
Rurale	Apprensivo	Triste	Credente
Rustico	Timido	Commovente	Supremo
Tradizionale		Afflitto	
Alleqro		Impercettibile	
Brillante		Brillante	
Grazioso		Energico	
Amabile		Feroce	
		Drammatico	
		Guerriero	
		Decisivo	
		Grandioso	

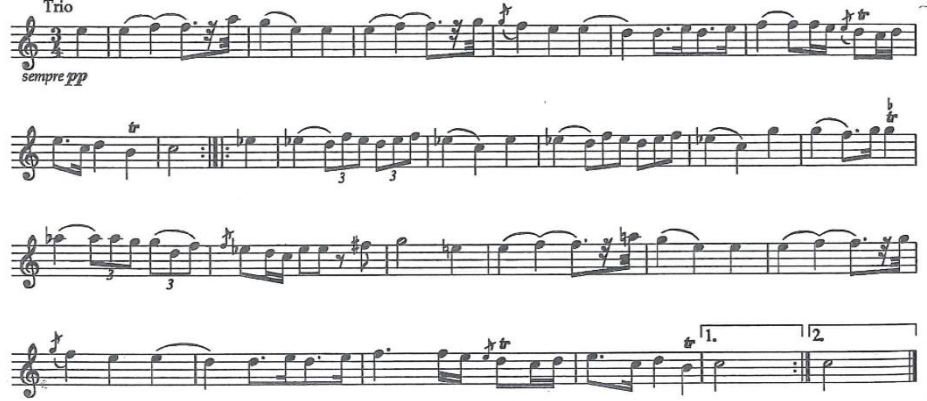
Şekil 3.127. Karakter sınıflandırması Türkçe-İtalyanca.

Bu sınıflandırmanın yanında, her bir karakter için eserlerden örnekler de gösterilir. Bu eserlerin hepsi bu çalışmada sunulmayacaktır.

Sade

Minuetto non Presto

Trio



Şekil 3.128. Boccherini Do Majör Kentet 3. Bölüm, sade karakter örneği.

Pastoral

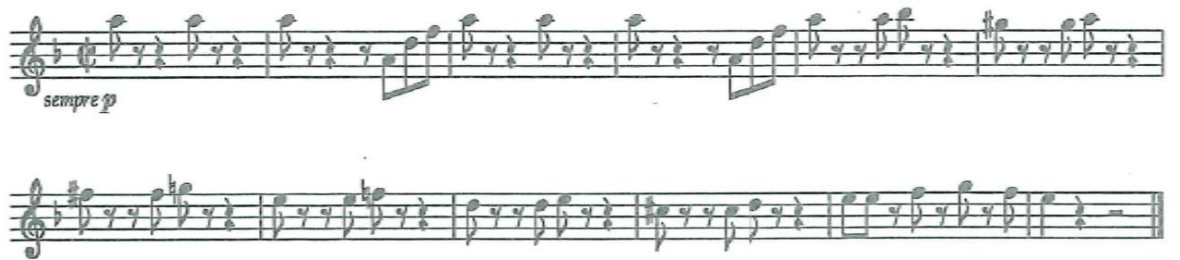
Allegro ma non troppo



Şekil 3.129. Beethoven 6. Senfoni 3. bölüm, pastoral karakterine örnek.

Çekingen

Andantino



Şekil 3.130. Boccherini Re Majör Trio G.398 2. bölüm, çekingen karaktere örnek.

3.3.12.Yirmi dördüncü bölme

Metodun bu bölümünde efekt ve efekt üretimi üzerine durulmuştur. Genel itibariyle birçok bölümde olduğu gibi bu bölümde de birçok sınıflandırma ve alt başlıklar bulunur. Günümüzde de kullandığımız birçok efekt yazıyla ve örneklerle belli kurallar çerçevesinde tanımlanarak standart bir hale getirilmeye çalışılmıştır.

Bu bölümde Aydınlanma Düşüncesinin etkisi standartlaştırma bağlamının yanında bilimsel yaklaşım ve yenilikçi düşünce olarak da etkisini gösterir. Tarihsel bağlamında değerlendirecek, Baillot'nun yenilik olarak öne sürdüğü ancak günümüzde çokça kullandığımız, kullansak da Baillot'nun tanımladığı şekilde görülmeyen ya da hiç kullanmadığımız bazı (Baillot'nun adlandırdığı şekilde) efektler bu bölümde gösterilmiştir.

Baillot öncelikle efektin tanımına yönelir. İlk olarak Rousseau'nun tanımına, ardından da kendi düşüncesine yer verir. Rousseau'ya göre efekt;

“Dinleyicilerin kulak ve zihinlerinde müzik yoluyla oluşan tatmin edici güçlü etkidir... Efekt sesin tüm biçimleriyle ilişkilidir. Bu durumda entonasyon, ritm, yoğunluk, tını, karakter gibi birçok yönden ele alınır. Bunlar tek başlarına basit efektleri oluşturur; bileşik efekt ise bahsedilen yönlerin birden çok şekilde değerlendirilmesidir” (Rousseau, 1780'den aktaran Baillot 1991 s.377).

Görüldüğü üzere Rousseau, efekti hem seyircinin etkilenmesi hem de bir ses efekti olarak geniş çerçevede tanımlar. Buna karşın hemen sonrasında Baillot'nun düşüncesine bakıldığında efektleri maddelendirdiği görülmektedir. Bu yönden efekt Baillot için zaten seyirciyi etkisi altına alan bir durum değil “ses efekti” olarak değerlendirilir.

Ona göre efekt en temelde iki şekilde düşünülmelidir; İlk olarak sanatçının yeteneğine, hislerine ve seslendirdiği esere yönelik anlayışına bağlı olarak yaptığı (anlık) efektler, ikincisi ise eser üzerinde yazılı olarak bulunan efektlerdir. Anlık efektler icracıyla ilgili ve değişken olduğu için maddelendirmez. Yazılı olan efektler ise “özel efektler” ve “genel efektler” olmak üzere iki ayrı başlığa ayrılır. Özel efektler kendi içerisinde sekiz ayrı başlık barındırır;

- İnce ve kalın seslerdeki kontrast
- Çeşitli yön ve ritimlerde çalınan arşeler
- Nüanslar ve farklı ses renkleri
- Doğaçlama veya uzun kadanslar

- Ani ve keskin sesler
- Beklentiler
- Geri çekilen notalar
- Rahatsız edici sesler (Baillot, 1991, s. 377).

Özel efektler bir eserin içerisinde zaten hali hazırda bulunur. Örnek olarak ince ve kalın seslerdeki kontrast doğal olarak vardır. Arş çeşitlilikleri ve nüanslar da yazılı veya doğal olarak duyulur. Bu bakımdan özel efektlerle bir önceki paragrafta belirtilen anlık efektler arasında ilişki kurulabilir. Bu sebeple Baillot özel efektleri ayrı şekillerde incelememiştir. Ancak seslendirilmeleri sırasında bazı sınırlandırmalar yapar.

Baillot için bu efektler doğası gereği esere çeşitlilik kazandırır. Eser içerisindeki çeşitlilikler dinleyicinin dikkatini çeker. Ancak bu efektlerin sürekli kullanımı eserin cazibesinin yitirilmesine sebep olacaktır. Bu yüzden sürekli kullanımın gereksizdir. Aksine efektlerin dengeli kullanımının sanatçıya daha uzun vadeli bir şöhret kazandıracağını düşünür. “Gerçek sanatçı uzun vade kazanımları için tereddüt etmez; neyi feda edeceğini öncesinde hisseder. Bunlar daha sonrasında büyük avantajlara dönüşecek fedakarlıklardır” (Baillot, 1991, s. 378). Baillot efektlerin dengesiz kullanımını sanat için bir tehlike olarak görmektedir. Çünkü bu tarz bir kullanım, samimi bir değerden ziyade sadece alkış toplamak için yapılır. Genel efektler de özel efektlerde olduğu gibi içerisinde sekiz ayrı başlığı barındırır;

- Unison ve oktav sesler
- Armonikler⁶¹
- Sürdinli sesler
- *Pizzicato*
- Tartini tonları
- Dörtlü sesler
- *Scordatura*
- Ritm

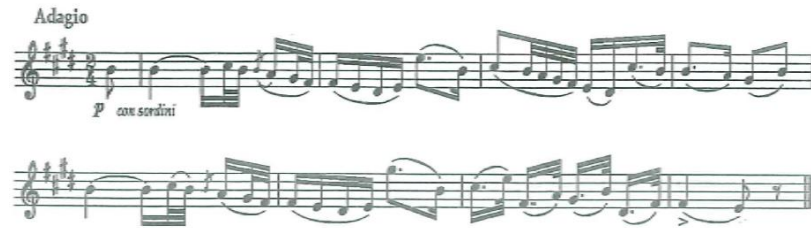
⁶¹Fr: *Flageolet*

Genel efektler özel efektlerle kıyaslandığında bir eser içerisinde bestecinin isteğine bağlı olarak yazılı halde bulunabilir. Baillot genel efektleri sırasıyla ayrı başlıklar halinde detaylıca tanımlamıştır.

Unisonlar aynı seslerden oluşur. Oktavlar ise bilindiği üzere sekizli aralıktır. Baillot'nun döneminde unison ve oktav kullanımı nadir olduğu için efekt olarak görülür. Öncelikle unisonun ve oktavın nasıl seslendirildiğini tanımlar ve çeşitli örnekler sunar.

Yine bu dönemde unison ve oktav kullanımı çift ses olarak seslendirilmez. Örnekler de genellikle buna yöneliktir. Bununla ilgili olarak, belli bir ses basıldığında bu sesin unisonunun titreşeceğini de belirtir. Örneğin Re telindeki dördüncü parmak *la* sesi doğru bir şekilde basıldığında boş tel *la* sesi de rezonans dolayısıyla etkilenir. Aynı durum oktav sesler için de geçerlidir.

Unison ve oktav kullanımı birden fazla enstrümanın aynı anda çalımıyla da gerçekleşir. Bu bakımdan orkestra eserlerinden de örnekler verilir (şekil 3.131).

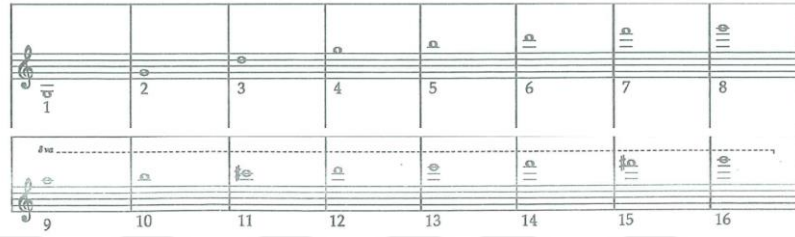


Şekil 3.131. Haydn Mi minör 44. senfoni 3. bölüm

İkinci başlıkta armonikler ele alınır. Bu başlıkta Baillot armonik (doğuştan) seslerin nasıl ortaya çıktığını açıklar. İlk olarak teldeki sesin titreşim yoluyla oluştuğundan söz eder. Telin arşeyle çalındığı sırada çıplak bir gözle sağa ve sola doğru belli aralıklarla büküldüğü görülmektedir. Bu bükülme sırasında telin titreşiminden daha az etkilenen bazı bölümleri bulunur. Bu bölümler düğüm (node) olarak adlandırılır. Düğümler telin eşit bölünmesiyle ortaya çıkar. Örnek olarak tel uzunluğunun tam orta kısmına parmağımızı koyduğumuzda telin ana sesinin bir üst oktav sesini elde ederiz. Telin eşit parçaya bölünen her noktası düğümlerden oluşur.

Baillot akustik çalışmalarına öncülük eden Fransız bilimci Sauveur'dan da örnek verir. Sauveur çalışmalarında telin birkaç titreşim noktasına bölünebileceğini, bölündükçe de birkaç titreşim noktası olacağını belirtmiştir. Parmak telin tam orta kısmına konduğunda iki ayrı titreşim noktası oluşur ve ana sesin oktav sesi duyurulur. Ayrıca titreşim sayısının, titreşen bölmelerin sayısı ile orantılı olduğunu belirtir (Baillot, 1991, s. 397).

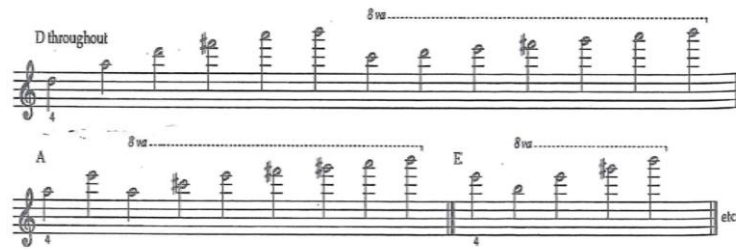
Baillot *sol* telindeki armonikleri gösteren bir çizelge sunar. Bununla birlikte, her teldeki armonikleri ayrı şekillerde, orta kısımdan köprüye doğru ve kemanın kuyruk bölümüne doğru göstermiştir (Şekil 3.132, Şekil 3.133, Şekil 3.134).



Şekil 3.132. Sol telindeki armonik sesler.



Şekil 3.133. Tüm tellerde orta kısımdan kemanın kuyruk kısmına doğru olan armonik sesler (parmakların pozisyonu ve duyulan seslerle gösterilmiş).



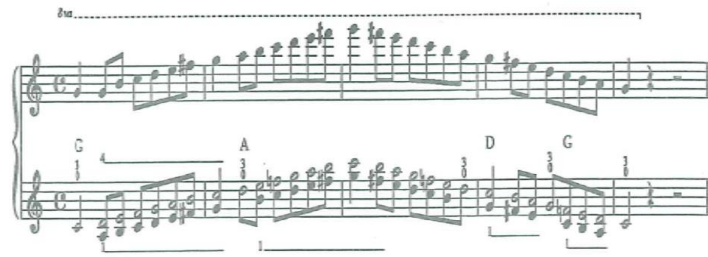
Şekil 3.134. Re la ve mi telinde kemanın köprü kısmına doğru olan armonikler.

Baillot doğal armonikler dışında yapay armoniklere de yer verir. Öncelikle bu armoniklerin nasıl elde edildiğini açıklar. Aralarında belirli boşluklar olan iki parmak (altta olan basılmak ve üstteki dokunmak üzere) aynı tel üzerine konulur. Basılı olan parmak ses merkezini hafif olan parmak ise armonik sesi oluşturur (Şekil 3.135).



Şekil 3.135. Yapay armonik sesler (üstte duyulan ses altta basılan parmak olarak gösterilmiş).

Bu yolla, armonik tek ve çift ses gamlar çalmak mümkündür.



Şekil 3.136. Yapay armonik sesler için gam.

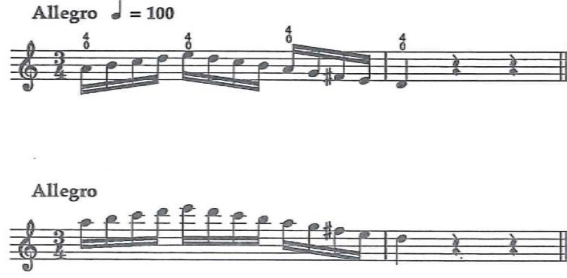
Armonikler geniş aralıklı pasajların seslendirilmesinde de kolaylık sağlamaktadır (Şekil 3.137).



Şekil 3.137. Çalınan pasajın armoniklerle yapılan alternatifi.

Daha önce yazılan metotlara bakıldığında L'abbe le Fils'in metodunda da yapay armonikler görülmektedir (Şekil. 2.42.). L'abbe le Fils yapay armoniklerin ilk gösterildiği metot olarak bilinir (bkz. s.50-51).

Baillot bunlardan ayrı olarak başka bir armonik ses sistemini keşfettiğini belirtir. Bu sistemde parmaklar tele ne çok hafif bırakılarak ne de çok fazla basılarak, arşenin köprüye yakın ve sert bir şekilde çekilmesiyle elde edilir. Böylece telin üzerinde duran sesler bir oktav üstten duyulmaktadır (Baillot, 1991, s. 402).

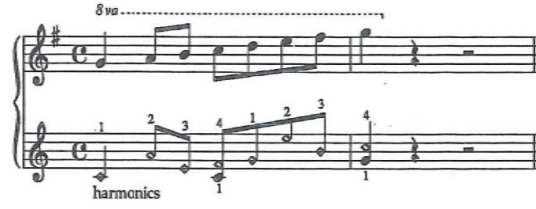


Şekil 3.138. Baillot'nun keşfettiği armonik ses tekniği. (Üstte parmakların konumu, altta duyulması gereken ses olarak gösterilmiş).

Baillot armoniklerin açıklamasından sonra bunların notasyonu üzerinde durur. Ona göre iki çeşit notasyon biçimi mevcuttur. Birincisinde besteci parmakların sadece tuşede durması gereken yerleri gösterir ve notanın altına armonik olarak seslendirilmesi gerektiğini belirtir (Şekil 3.139). İkincisi ise hem parmakların durması gereken yerler hem de duyulan notalar gösterilmektedir (Şekil 3.140).



Şekil 3.139. Boccherini Re minör Quintet G.270.



Şekil 3.140. Hem ses hem parmak konumuyla gösterilen armonik örneği.

Bir sonraki başlıkta sürdün kullanımı ele alınmaktadır. Sürdün, yay ile üretilen ses renklerinden farklı olarak yapay bir nüans görevi görür. (Baillot, 1991, s. 405).

Baillot'ya göre sürdün, sese örtülü tınısı aracılığıyla gizemli ve kederli bir atmosfer kazandırır. "Sürdün parlak tınıya karşıtlık oluşturur ve parlak tınıdan yorulan duyuları dinlendirir. Ayrıca hassas ve melankolik ruhlara has olan duyguları destekler. Bir çalıcının bu efekt için sürdün yerine piano nüans yapması boşunadır. Hiçbir taklit bu tınının yerini alamaz." (Baillot, 1991, s. 405).

Baillot sürdün kullanımının bazı dezavantajları olduğunu da belirtir. Ona göre sürdün kullanımı kemancının performansını kötü yönde etkiler, enstrümanın akordunu bozar ve takılıp çıkarılması esnasında müziği kesintiye uğratır. Bu bakımdan enstrüman yapımcılarına bu olumsuzlukları çözmeleri için bir sistem geliştirmeleri konusunda öneride bulunur.

Daha sonra *pizzicato* tanımlanır. *Pizzicato* tekniği telin sol ya da sağ elle çekip bırakılmasıyla üretilir. Sol elle yapılan *pizzicato* ile sağ elle yapılabilecek kıyasla daha dolgun bir ses elde edilir. *Pizzicato* genellikle kemanın sağ kolun çapraz altında, gitar gibi tutulurken, aynı anda sağ el başparmağıyla teli çekerek elde edilir. Eğer notalar az veya tempo elverişliyse, keman normal şekilde de tutulurken, işaret parmağıyla çalınabilir. Genellikle çift ses veya akor sesler bu şekilde çalınır (Şekil 3.141).



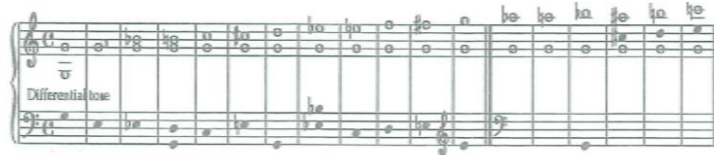
Şekil 3.141. Haydn Si bemol majör yaylı quartet 4. bölüm.

Sol el *pizzicato* sağ el *pizzicato* ile kıyaslandığında daha az avantaja sahip olmasıyla birlikte, çalımını daha da zordur. Teller tuşenin köprüye yakın olan kısmında daha yoğun titreşir. Bu da daha verimsiz bir tınıya sebep olur. Örnekte de gösterildiği üzere artı işaretiyle gösterilen tüm notalar bir önceki notada bulunan parmağın çekilmesiyle elde edilir. Diğer notalar ise arşeyle çalınır (şekil 3.142).



Şekil 3.142. Sol el *pizzicato* örneği

Pizzicato 'dan sonra ele alınan efekt Tartini tonlarıdır.⁶² Baillot'nun deyişiyle, iki notanın temiz bir şekilde, aynı anda belli bir basınçla seslendirilmesi sonucu üçüncü bir ses (çok hafif bir şekilde) duyulur. Bu ses ilk kez Tartini tarafından üçüncü ton olarak tanımlandığı için Tartini tonu olarak bilinmektedir. Ayrıca zamanın geometri ve fizik uzmanları bu konu hakkında araştırmalar yapmış, Baillot'ya göre net bir açıklama ortaya konulamamıştır (Baillot, 1991, s. 409) (Şekil 3.143). Bu sistem günümüzde çok kullanılsa da Baillot'ya göre daha sonraki yıllarda, keman çalımında önemli bir efekt unsuru olabilir.



Şekil 3.143. Tartini ton örneği (üstte çift ses çalınan notalar, altta duyulan ses).

Tartini tonlarından sonra dörtlü sesler ele alınır. Bu sistemde dört ses aynı anda elde edilmelidir. Buna yönelik olarak Baillot, yeni bir sistem geliştirir. Arşe kılları topuktan ayrılır ve kıllar telde, arşenin tahtası ise kemanın gövdesinin altına gelecek şekilde tutulur. Böylece arşenin kılları, dört keman teline de tutunarak aynı anda ses elde edilmesini sağlar.

⁶²Diferansiyel tonlar (Baillot, L'art du Violon, 1834, s. 409)

Baillot ses ve tını arayışları sebebiyle oluşan bu tarz teknik girişimlerinin daha önce toplum tarafından şarlatanlık olarak adlandırılrsa da artık olumsuz karşılanmadığını belirtir. Bu efekt biçimi çalınan esere gizemli ve sakin bir karakter katar. Buna gösterilecek en önemli örneklerden biri kendisinin yazdığı *Adagio*'dur. *Adagio* yukarda söz edilen arşe tekniği ile seslendirilir (Şekil 3.144).



Şekil 3.144. Baillot'nun yazdığı *Adagio*'dan bir kesit

Bir sonraki başlıkta *scordatura* bir efekt olarak incelenir. Scordatura günümüzde de kullandığımız alışılmış akort sisteminin bozulmasıyla meydana gelir (Kır, 2022)⁶³ Scordatura elde edilmesinde, farklı tını arayışları veya çalım kolaylığı gibi sebepler bulunabilir. Bu başlıkta Baillot, her bestecinin yarattığı kendi scordatura sistemini bir tablo içerisinde gösterir ve her birini avantaj ve dezavantajları açısından yorumlar (Şekil 3.145). Ayrıca bu bestecilerin eserlerinden örnekler de gösterir.

⁶³Daha detaylı scordatura tanımı ve scordaturaya genel bakış için (Kır, 2022)

	Advantages	Disadvantages
1. Universally adopted tuning. 	Simplicity... Richness. It is composed of one perfect consonance, the 5th. Its range gives it the notes of tunings nos. 2, 3, 4, 6, 7, and 8, whereas these tunings do not have all the notes included in the range of this tuning.	This manner of tuning the violin has no disadvantage other than simplicity; it might not always please imperfect ears, but one never wanders far from it without feeling the need to return.
	Advantages	Disadvantages
2. Tuning used by Tartini. 	Greater vibration of the octaves, open E and A, as well as the partials.	Monotonous. . . Vibrations which, because of their great resonance, are suitable only for certain musical characters requiring greater sonority than others; these vibrations are bothersome, besides, since nuances must depend on the performer, and since no note should speak louder than another if the performer does not wish it. Gives one note less at the bottom of the range.

Şekil 3.145. Scordatura için Baillot'nun oluşturduğu çizelge.

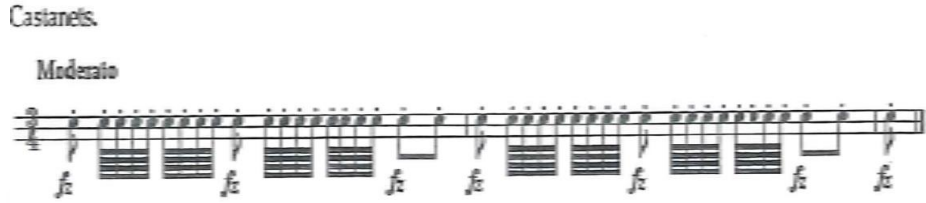


Şekil 3.146. Scordatura esere örnek Tartini pastoral sonat la majör.

Çizelgenin çok yer kaplayacağı düşünüldüğünden tüm bestecilere yer verilmemiştir. Baillot bu çizelgede öncelikle, günümüzde kullandığımız akort sistemini, avantajlarını ve dezavantajlarını belirtmiş, daha sonra eserlerinde *scordatura* kullanan bestecilerin sistemlerini avantaj ve dezavantajlarıyla göstermiştir.

Son efekt olarak ritm ele alınır. Ritm faktörü ve çeşitliliği, güçlü bir efekt unsuru olarak Baillot'nun döneminin yeni müziğinde de etkilidir. Bir eserin icrasının daha etkileyici olması için ritmin net bir şekilde tanımlanması gerekir.

Baillot'ya göre ritm, sayı, ölçü ve kadanstan oluşur. Davula vurulduğunda ve alarm çaldığında kulak ritm tarafından uyarılır. Kastanyet İspanyol dansındaki melodiler de ritm ile karakterize edilir (Şekil 3.147).



Şekil 3.147. Ritmik bir kastanyet örneği.

İzleyiciye net aktarılan ritmler müziğin canlılığını sağlar. Baillot ritmin canlı kullanılmasına örnek olarak Haydn ve Beethoven'dan örnekler verir (Şekil 3.148, Şekil 3.149).



Şekil 3.148. Haydn Saat Senfonisi re majör 2. Bölüm.



Şekil 3.149. Beethoven senfoni No.7 2. bölüm.

Ritm efektinin tanımından sonra bu bölme sonlanır. Bu bölmede genel şekliyle Baillot'nun efekti tanımladığı, kendi içinde sınıflandırdığı ve efekt adı altında bazı teknikleri açıkladığı görülmektedir. Tanımlama ve sınıflandırma özelliklerinin dışında Baillot yenilikçi yanıyla da ön plandadır.

3.3.13. Yirmi beşinci bölme

Bu bölme “Nasıl Çalışmalı” ana başlığını alsa da içeriğinde birçok ayrı başlığa değinilmektedir. Bu başlıklar, erken yaşta keman eğitimi için gerekli durumlar, keman seçimi, arşe kullanımı ve bakımı, tel seçimi, program belirleme ve kemanda kariyer belirleme gibi konuları içerir. Nasıl çalışılması gerektiğine ve sahne hazırlığına da değinen Baillot, kemani hem biçimi hem de çalım şekliyle birlikte ele alır.

İlk olarak erken yaşta keman eğitimine değinir. Bu bağlamda hızlı ve kademeli eğitim arasında kıyaslama yapar. Ona göre erken yaşta çok fazla bilgi yüklemesi yapılan çocuk hem fiziksel hem de zihinsel açıdan olumsuz etkiye maruz kalır. Bunun yerine kademeli eğitim, olgun bir sanatçı yetiştirmede daha olumlu sonuçlar verecektir. Bu

eğitim, derslerdeki içerikle beraber uygun keman seçimi ve yaşa göre çalışma saatleri belirlenmesi gibi durumları da kapsar (Baillot, 1991, s. 447).

Baillot temel keman eğitiminden önce solfej eğitimini vurgular. Ona göre solfej en baştan öğrenilirse keman öğreniminde büyük bir kolaylık sağlanır. İyi bir müzisyen olmanın temel şartlarından biri iyi bir solfej eğitimidir. Bir öğrenci solfeji iyi olsa da başarılı olamayabilir. Ancak solfeji iyi olmayan bir öğrencinin başarılı olması mümkün değildir (Baillot, 1991, s. 448).

Temel keman eğitimi kapsamında keman seçimine de değinilir. Keman seçiminde öncelikle düşünülmesi gereken şey kemanın çalıcı için fiziksel uygunluğudur. Bunların yanında Baillot, belli düzeye gelmiş olan öğrenciler için yeni yapılan kemanları önerir. Yeni keman, öğrencinin kendine ait ses kalitesi oluşturmaya olanak sağlayacaktır.

Bunların yanında Baillot keman seçimi hakkında, daha profesyonel çalıcılar için düşündüklerini de aktarır. Ona göre Stradivari, Amati ve Guarneri gibi yapımcılar iyi kemanlara sahip yapımcılardır. Bunların arasından Stradivari güçlü sesi ve rakipsiz tınısıyla öne çıkar. Ayrıca Fransız yapımcılar da hem yenilikleri hem de Cremona'daki yapımcıları örnek almaları açısından önemli işler çıkarmaktadır (Baillot, 1991, s. 449).

Baillot keman seçimi açısından kemanın boyutlarına da değinir. Kemanın tel uzunluğu hepsinde standart olsa da⁶⁴ kemanın göve büyüklüğü değişkenlik gösterir. Büyük gövdeli kemanlarda üçüncü pozisyonda çalarken elden destek almak mümkün olabilir. Ancak küçük gövdeli kemanlarda bu mümkün değildir. O yüzden Baillot belli bir teknik yeterliliğe ulaşmadan farklı kemanlarla çalınmasını önermez.

Bunların dışında Baillot, kemanla ilgili tel seçimi, tel özellikleri, keman bakımı gibi durumlardan söz eder ve arşe konusuna geçiş yapar. Öncelikli olarak Corelli zamanında çalınan kavisli arşe ile sonrakileri kıyaslar. Daha sonra arşe kılları ve ses üretimine değinir. Ona göre kılların yoğunluğu ve uzunluğu ses üretimine önemli ölçüde etki eder. Arşe kılı üzerinde bazı sert noktalar yakalanır ve arşe güçlü bir şekilde çekilerek kaliteli bir ses elde edilir.

Kaliteli ses üretiminde reçine kullanımı da önemlidir. Baillot reçine kullanımının dengeli olması gerektiğini öğütler. Ayrıca reçinelerde ısıyla ilgili değişimler veya kalite

⁶⁴Köprüden üst eşiğe kadar 33.48 cm (Baillot, L'art du Violon, 1834, s. 451)

farklılıkları olabildiğini, çalıcının düşük kalitedeki bir reçineyi çok sürdüğü için ses kalitesinin olumsuz yönde etkilendiğini belirtir. Buna yönelik olarak reçine üretiminde faydalı olacağını düşündüğü kimyagerlere öğütlerde bulunur. Bu düşünceyi, sanatın bilime gereksinim duyduğunu söyleyerek destekler. Bilime olan bağlılığını şu sözlerle hatırlatır;

“Bilimsel aydınlanma ve muhakeme olmadan sanat yapamayacağımıza o kadar ikna olmuş durumdayız ki bilim olmadan standart frekansı algılayamayacağımızı biliyoruz. Armonik seslerin teorik hale getirilmesinde bilimden yardım aldık. Aynı şekilde yine bilimden faydalanarak, kemanın matematiksel yapısını tanımlamayı umuyoruz” (Baillot, 1991, s. 453).

Bu sözlerinden sonra Rousseau’nun müzik sözlüğünde bulunan geometri ve fizik birliğine dayanan sözünü alıntılar;

“Müzik gibi fizikle ilgili olan alanlarda kanıtlar geometriye dayanmalı ve fiziksel olarak çıkarım yapılmalıdır.⁶⁵ Ancak bu şekilde sanatın gerçek ilkelerine ulaşılır. Aksi halde geometri tek başına, pratik kullanımı olmayan kesin teoremler verir. Fizik ise aralarında bağlantı kurulamayan izole gerçekleri gösterir” (Rousseau, 1780’den aktaran Baillot, The Art of the Violin, 1991).

Bu alıntının ardından keman akordu, sol el artikülasyonu ve tempo gibi noktalara değinilir. Keman akordunun öğrenimi için belirli bir sistem olmadığı ancak öğretmenin, öğrencisinin beşli aralığı doğru duyup duymadığını sürekli olarak kontrol etmesi gerektiği belirtilir. Zamanla öğrenci kendisi de akort yapmaya alışacaktır. Ayrıca seslerin doğru duyulması için *piano* nüansta akort yapılması gerektiği özellikle vurgulanır. Artikülasyon için gam çalışması önerilir. Tempo için ise derslerde ve orkestrada öğretmen veya şefin belirlediği tempoya bağlı kalınması gerektiği belirtilir.

Daha sonra çalışılırken nelere dikkat edilmesi gerektiğine dair bazı fikirlere değinilir. Ayakta çalınacak olan eserlerin ayakta, oturarak çalınacak olan eserlerin⁶⁶ ise oturarak çalışılması gerektiği belirtilir. Bunun yanında sehpanın mesafesi ve yüksekliği tekrar hatırlatılır. Ayrıca kuartet çalımı sırasında, sağ kolun daha rahat kullanılabilmesi için normalden biraz daha uzun sandalyeler tercih edilmesini önerir. (Baillot, 1991, s. 460).

Baillot çalışmanın yanında konser öncesinde dikkat edilmesi gereken bazı hususlara da değinir. Ona göre seyirci önünde çalabilmek kısa süreli bir kazanımdan

⁶⁵Burada Rousseau, geometrik kanıtların fiziksel alana uyarlanması gerekliliğini kastediyor olabilir.

⁶⁶Orkestra, oda müziği vs.

ziyade uzun süreli deneyimlere dayansa da konser öncesinde bazı durumları gözden kaçırmamak gerekir. Baillot bu hususları maddelendirir;

- “Keman ve arşe: Keman ve teller iyi bir durumda olmalı ve entonasyon sorununa sebep olmamalıdır. Arşede ise kıllar ne yeni ne de eski olmalıdır. Yeni takılan kılların düzenli olarak birkaç saat çalınması, uygun tonun yakalanmasını sağlayacaktır.
- Konserden önce olabildiğince çalınması gerekir. Böylece sol el ve sağ kolun kontrolü sağlanır. Ayrıca konserden önce rezonans olmayan bir odada çalınmalıdır.
- Konserde çalınan eserler baştan sona birkaç kez tekrar edilmelidir.
- Konserde orkestra temayı çalmaya başladığında, ısınmak için orkestrayla beraber çalınabilir. Böylece hem solist hem de enstrüman salonun ısısına alışır.
- Orkestrayla ilk *tutti*'ye girdikten sonra orkestraya ivme kazandırılmalı ancak soloya başlamadan birkaç ölçü önce (orkestra devam ettiği sırada) çalınmamalıdır. Böylece solist soloya başladığında kendisini seyirciye daha ön planda duyurulabilir.
- Yeterli tecrübe kazanılmadan ve kişi kendi hafızasına güvenmeden seyirci önünde ezber çalınmamalıdır”. (Baillot, 1991, s. 461)

Görüldüğü gibi Baillot konserden önce dikkat edilmesi gereken hususlara karşı titiz bir yaklaşım sergiler. Aynı tutum konser sırasında da geçerlidir. Konser için parça seçimi ve sahne duruşu gibi bazı hususlara değinir. Ona göre, seyirci önünde çalmada olduğu gibi parça seçimi de deneyime bağlıdır. İcracı tecrübe kazandıkça kendi yeteneğine ve seyirciye uygun olan eseri seçecektir. Sahnede solistin konumuyla ilgili olarak ise iki duruş önerir. Birincisi seyircinin kemanın F deliklerini göreceği şekilde olan, ikincisi ise yüzün seyirciye dönük olduğu duruştur. Baillot'ya göre ses için birinci duruş oldukça avantajlıdır. İkinci duruş ise estetik olarak daha doğal görünür. Her ikisi de tercih edilir.

Duruşla ilgili olarak öğretmenlere de tavsiyede bulunur. Ders sırasında öğrenciyi doğru şekilde yönlendirmek için durulması gereken yerin bilincinde olmalıdır. Öğrenciye kemanda bir şey gösterirken kemanın telleri öğrenciye dönük olursa öğrenci tüm hareketi daha iyi anlayacaktır. Ayrıca öğrencinin net şekilde göreceği mesafede durulmalıdır.

Tüm bunlardan sonra nasıl çalışılması gerektiği hakkındaki hususları özet niteliğinde maddelendirir. Maddeler özetle şu şekildedir;

- Aynı anda birçok eseri çalışmak yerine tek birşeye odaklanılmalıdır.
- Çalışılan veya çalışılmış olandan öğrenilenler daha önceki ve daha sonraki çalınan eserlerle ilişkilendirilmelidir.
- Ne kadar az ilerlenildiği hissedilirse o kadar çok fazla çalışılmalıdır.

- Düzenli gam çalışılmalıdır.
- Eserlerde pasajlar sürekli olarak tekrarlanılmalıdır.
- Kişi kendisinin neyi basitçe yapıp nelerde zorlanacağını bilmelidir.
- Belirli durumlar daha iyi anlaşılması adına bu metot içerisinde bulunarak üzerinde çalışılabilir.
- Çalışmayı bitirmek için yorulmayı beklememek gerekir. Kişi kendi sınırlarını bilmelidir (Baillot, 1991).

Baillot bu bölmenin sonunda kemancıların yapabileceği farklı kariyerlere de değinir. Ona göre keman çalmayı iyi bir şekilde öğrenmiş kişi solistlik, oda müziği icracılığı, öğretmenlik, orkestracılık, orkestra şefliği, dansçılar için eşlikçilik ve kemancılık/bestecilik gibi kariyerleri takip edebilir. Solist kemancı evrensel ifade yöntemi ile tüm seyircileri harekete geçirir. Quartet kemancısı çeşitli ifade yöntemlerine adapte olmaya bilir. Öğretmen öğrencisine yol göstererek onun kendi içerisindeki potansiyeli keşfetmesini sağlar. Orkestra şefi grupları kontrol etmek için görevlendirilir. Orkestra sanatçısı ordudaki bir asker gibi disiplinli ve bireysel düşüncelerinden fedakârlık eden kişidir. Böylece grup olarak erişilen “iyiye” odaklıdır. Dans müziğine eşlik eden kemancı ise eğlencenin bir aktarıcısıdır. Hem besteci hem de kemancı ise virtüöz kişinin erişebileceği en yüksek noktadır. Kemancı yazılmış olanı aktarırken hem besteci hem de kemancı olan kişi kendi yaratımını sunacaktır.

Bu bölme ilk bölümün son bölmesidir. Görüldüğü üzere bu bölme “Nasıl Çalışmalı?” başlığını alsa da keman seçimi, ses üretimi, konserde dikkat edilmesi gereken hususlar gibi farklı konulara da değinilmiştir. Bunları da genellikle sınıflandırma yoluyla yaptığını görmek mümkündür. Bir sonraki bölüm ve bölmede müzikal ifade ile ilgili tanımlamalar bulunur.

3.3.14. Yirmi altıncı bölme

Yirmi altıncı bölme metotta ikinci bölümün tek alt başlığıdır. Bu bölmenin diğer bölümlerden ayrı tutulması ve ikinci bölüm olarak adlandırılması, teknik bir anlatımdan öteye geçilmiş olmasıyla ilgili olabilir. Bölüm müzikal ifade ve ifadenin elementlerini sunduğu için salt metinden oluşur.

Baillot bölümün giriş kısmında, müziğin felsefi açıdan iki temele bağlı olduğunu belirtir; muhakeme ve duyguların ifadesi. İlk kısımda anlatılanlar birçok noktada müzikal

ifadeyi barındırsa da genel anlamda teknikle ilgili ve muhakemeye bağı olan kısım olarak görülür. İkinci kısım sadece duyguların ifadesine bağı olduğu için teknik bir çerçeveye oturtulması veya sınıflandırılması zordur. Duyguların ifadesinin zorluğu metne de yansır. Baillot metin içerisinde bazı ifadeler için metaforlar kullanır. Örnek olarak giriş kısmının sonunda insanı bir enstrümana benzetir; “insan nefes aldığı anda ses çıkartmaya başlar. Üzüntü zamanlarda ağlayıp sızlar. Sevmeyi öğrenir öğrenmez ise şarkı söyler.” (Baillot, 1991, s. 473). Aynı şekilde, ifadenin hislerle olan ilişkisini açıklarken kalp ve duygular arasında bağıntı kurar ve önceki birçok bestecinin önemli eserlerini ifade yoluyla gerçekleştirdiğini ima eder.

Bunlarla birlikte tekniğin zamanla değişmesine rağmen, ifadenin her zaman yazılanın doğru bir şekilde aktarılmasına bağı olacağı belirtilir. Aynı zamanda icracının, zamanın değişimine ayak uydurarak çaldığı eseri ifade edeceği doğru dili her zaman bulması gerektiği vurgulanır.

Giriş kısmından sonra “ifade ve ifade araçları” alt başlığına geçiş yapılır. Burada öğrencinin ilk bölümde öğretilen teknik gereksinimleri kavradıktan sonra geliştirmesi gerektiği vurgulanır. Bu sebeple teknik açıdan yeterli düzeye gelmiş olan öğrencilere, gelişimin asla bitmeyeceğinin hatırlatılması gerekir. Kendini sürekli geliştiren öğrenciler, teknik ve duygu arasındaki etkileşimi sağlar ve müzikal ifadeyi geliştirir. Böylece müzik, en son bırakılan yerden daha ileri bir noktaya taşınır (Baillot, 1991).

Baillot müzikal ifade için önemli bazı unsurları sınıflandırır. Bunlar ton⁶⁷, tempo, stil, üslup, durağan tempo ve üstün performanstır. Her bir unsur alt başlıklar halinde açıklanır. Ton alt başlığında, birinci bölüm on üçüncü bölmede verilen bilgiler kısaca özetlenir. Kemanın flüt, klarinet, fagot ve korno gibi enstrümanların tınlarını taklit edebildiği tekrarlanır. Bunların yanında tonun, on üçüncü bölmede gösterilen bilgiler haricinde, duyguyla da ilgili olduğu belirtilir.

Tempo alt başlığında, müziğin karakterinin tempoya olan bağıllığı vurgulanır. İcracı eserin karakterine uygun olan tempoyu belirlemelidir. İcra esnasında tempoda gerekmeyen yerlerde değişiklik yapılmamalıdır. Örneğin; *Adagio* olan bir eserde pasajlar veya süslemeler hızlı çalınmamalıdır.

⁶⁷Bkz. On üçüncü bölme

Stil alt başlığında ise her bestecinin kendine has stilinin olduğu belirtilir. Eğer bir icracı sadece belirli bir bestecinin stilinde çalmaya alışmışsa bunu değiştirmek zordur. Bu sebeple öğrencilerin diğer bestecilerin eserlerini seslendirmeleri için teşvik edilmesi gerekir. Ayrıca başka kemancıları taklit etmesinden kaçınmaması gerektiği öğütlenmelidir. Öğrenci ilerleyen zamanlarda kendi stilini bulacaktır.

Üslup alt başlığında ise her şeyin yerli yerinde olması gerektiği ima edilir. Notada yazılan işaretlemelerin gerektiği kadarıyla yapılması beklenir. Başka bir deyişle, yazılan her işaretin dengeli şekilde icra edilmesi öğütlenir.

Ritmik durağanlık alt başlığında, tempo değişikliklerine değinilir. Bazı eserlerde müzikal ifadeye bağlı olarak yavaşlama veya hızlanma gibi tempo değişiklikleri gerçekleşebilir. Bu gibi durumlarda asıl temponun kaybedilmemesi gerektiğine vurgu yapılır.

Son olarak ise üst düzeyde performans gösterenlere değinilir. Bu kişiler için çalışmanın yanında özel bir yetenek durumu da söz konusudur. İcracılıkları yeni bestecilere ilham olur ve farklı eserler yaratmalarını sağlar. Çalım tekniklerinde basitlik hakimdir. İfade onlar için sınırların dışına taşar ve yaşam öyküsü haline gelir. Onlar çaldıkları eserlerde acılarını, anılarını ve mutluluklarını ifade ederler (Baillot, 1991, s. 480).

Bu bölmeyle birlikte ikinci bölüm sonlanır. İkinci bölümün ardından sembollerin açıklamaları ve Paris Konservatuvarı'nda seslendirilen eserlerin listesi gösterilir.

Yazının üçüncü bölümü genel olarak ele alındığında, bütün alt başlıklarda Aydınlanma düşüncesinin etkisine rastlanır. Giriş kısmında metin odaklı bir anlatım hakimdir. Birinci bölümde, beş ve onikinci bölmeler arasında keman tekniği detaylı şekilde işlenir. Ayrıca geometri ve matematiğin etkisi vardır. Sınıflandırma yöntemi de açıkça görülmektedir. On üçüncü bölmeden yirmi altıncı bölmeye kadar müzikal ifadeye yönelik konular ön plandadır. Soyut odaklı olmasına rağmen tanımlama ve sınıflandırma yoluyla olabildiğince somutlaştırılmış ve böylece keman çalımını tüm yönleriyle metot haline getirilmiştir. Bununla birlikte birçok Aydınlanma dönemi düşünüründen yapılan alıntıyla, dönemin Baillot üzerindeki etkisi net bir şekilde anlaşılmıştır.

SONUÇ

Tüm bölümlerin incelenmesi sonucunda Aydınlanma'nın, Baillot'nun *L'Art du Violon* metoduna farklı şekillerde etki ettiği görülebilir. Öncelikli olarak edebi bir etkiden söz edilebilir. Metot daha önce genellikle usta-çırak ilişkisiyle ilerleyen keman eğitimini tüm yönleriyle yazıya geçirme amacı taşır. Bu yönden birinci bölümde bahsedilen ve Aydınlanma'nın temellerini oluşturan mitos-logos ilişkisine benzetilir. İkinci bölümde de görüldüğü üzere *L'Art du Violon*'dan önce bazı metotlar yazılmıştır. Bu metotlarda keman çalışmasının *L'Art du Violon* kadar detaylı ele alınmadığı görülmüştür. *L'Art du Violon*'ndan önce yazılan *Methode de Violon* ise Baillot'nun belirttiği üzere *L'Art du Violon*'un deneyi niteliğindedir.

Bir diğer etki olarak ideolojik etkiden söz edilebilir. İkinci bölümde de belirtildiği üzere, Paris Konservatuarı Fransız Devrimi'nin “herkes için eşit eğitim” sloganıyla kurulmuştur. *Methode de Violon* da aynı düşünce üzerine yazılmıştır. *Methode de Violon*'un geliştirilmiş bir varyasyonu olması açısından Aydınlanma'nın *L'Art du Violon* üzerinde ideolojik etkisi olduğu görülebilir.

Aydınlanma'nın *L'Art du Violon*'a en detaylı etkisi içerik yönündendir. Bu etki iki farklı şekilde ifade edilebilir. İlk olarak dönemin düşünürlerinin Baillot üzerindeki etkisinden söz edilebilir. Baillot metotta kendi döneminin düşünürlerinden birçok alıntı yapar. Ayrıca Aydınlanma düşünürlerinin genellikle tartıştığı aklın kullanımı ve iyi insan olma gibi konuları da işler ve bu konuları keman çalışmasına uyarlar. İkinci etki ise 17. yüzyıldan sonra görülen tanımlama, sınıflandırma yöntemi ile matematik ve geometri biliminin metot içerisindeki kullanımıdır. Belli bir konunun standart hale getirilmesi için öncelikle onun ne olduğunun tespit edilmesi yani tanımlanması gerekir. Daha sonra sınıflandırma yöntemiyle belli bir çerçeve içerisinde sınırlandırılır ve herkese ulaşması sağlanır. Baillot'nun izlediği yolun da bu şekilde olduğu görülmektedir. Bu yöntemin izlenmesinde ilk bölümde de görüldüğü üzere Baillot'nun çevre koşullarının kendisinde önemli bir etkisi olduğu da görülmüştür.

Baillot'nun döneminde, bir müzisyenin sanatını diğer unsurlarla birlikte bir bütün olarak ele alması o dönem için sıradan görülebilir. Ancak günümüzde bu durum disiplinler arası yaklaşım olarak karşılanır. *L'Art du Violon* Baillot'nun, felsefe-sanat-müzik üzerinden keman tekniğine getirdiği disiplinlerarası bakışın sonucudur. Dileriz ki

bu çalışma Baillot’da görülen disiplinlerarası benzer bir yaklaşımı sunarak okuyucunun icra veya eğitim gibi alanlarda farklı perspektifler kazanmasını sağlar.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- American String Teachers. (2001). Letters. *American String Teachers*, 10-13.
- Ayönü, Y., Ersan, M., Kayapınar, L., Kayapınar, A., Afyoncu, E., & Demir, U. (2018). *Ortaçağ-Yeniçağ Avrupa Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Baillot, P. (1834). *L'art du Violon*. Paris: Mayence: Les fils de B. Schott.
- Baillot, P. (1991). *The Art of the Violin*. Illionis: Northwestern University Press.
- Bekcan, O. (2023). Fransız İhtilali'nin Osmanlı Siyasal ve Düşünsel Hayatı Üzerine Etkileri. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 151-159.
- Blasi, G. (2008). Francis Bacon. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye* (s. 181-191). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Bolt, B. (2000). Shedding Light for the Matter. *Hypatia*, 202-216.
- Boyden, D. (2015, 01 31). *Grove Music Online*. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 20.02.2024)
- Boyden, D. D. (1950). The Violin and Its Technique in the 18th Century. *The Musical Quarterly*, 9-38.
- Cartier, J.-B. (1798). *L'art du Violon*. Paris: Decombe.
- Ciobanu, L. (2022). The Tourte Bow and its Effects on Instrumental Technique. *Review of Artistic Education*, 61 - 66.
- Clericuzio, A. (2018). Felsefe ve Protestan Reformu. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye* (s. 40-49). İstanbul: Alfa Basım.
- Corette, M. (1738). *L'école d'Orphée*. Paris: Chez l'auteur, Mme. Boivin, Le Clerc.
- Çüçen, A. K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25-34.
- Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Doyle, W. (1970). The Parlements of France and the Breakdown of the Old Regime 1771-1788. *French Historical Studies*, 415-458.
- Dupont, P. (1740). *Principes de violon*. Paris: l'auteur, Boivin, Le Clerc.

- Eco, U. (2012). *Ortaçağ-Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım .
- Eco, U., & Fedriga, R. (2018). *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye*. İstanbul: Alfa Basım .
- Eisen , C., & Keefe, S. (2006). *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elliot, M. A., & Stokes, C. (2002). What is Method and Why Does it Matter? *American Literary Studies: A Methodological Reader*, 1-15.
- Erdal, A. (2010). *XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Müziğinin Keman Tekniği ve Yorumculuğuna Getirdiği Yenilikler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ferhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Fetis, F.-J. (1828). Nouvelles de Paris. Ecole Royale De Musique. Societe Des Concerts. *Revue Musicale*, 205.
- Fils, L. l. (1761). *Principes Du Violon*. Paris: Des Lauriers.
- François-Sappey, B. (1978). Pierre Marie François de Sales Baillot (1771–1842) par lui-même. *Recherches Sur la Musique Française*, 128.
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing On The Violin*. Londra: Geminiani.
- Goldsmith, P. (1973). Viotti and the Tourte Bow. *American String Teacher*, 20-21.
- Gunther, Y. H., & Sumetanee, B.-D. (2020). Kalokagathia: The Citizen Ideal in Classical Greek Sculpture. *Literature & Aesthetics* , 1-22.
- Gümüş, T. (2010). Ortaçağ'dan Erken Modern Döneme Batı Avrupa'da Eğitim Tarihi: Yeni Yaklaşımlar. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25-40.
- Gürkan, E. S. (2022). *Fransız Devrimi*. İstanbul: Teras Kitap.
- Hall, S. K. (2017). The Doctrine of Affections: Where Art Meets Reason . *Cedarville University Musical Offerings* , 51-62.
- Huet, F. (1880). *Etude Sur Les Differentes Ecoles de Violon* . Paris: Chalons-sur-Marne: F. Thouille.
- Hülür, H., & Bircan, U. (2020). IMMANUEL KANT'TAN MICHEL FOUCAULT'YA AYDINLANMA SORUNALI VE MODERNLİK. *JOMOPS*, 23-38.
- Kant, I. (2005). Aydınlanma Nedir? (A. Yayla, Dü.) *Liberal Düşünce*, 225-230.
- Karakaya, E. (2015). *G.B. Viotti, Fransız Keman Okulundaki Yeri ve 23 Nolu Keman Konçertosunun Analizi*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kaya, N. (2020, 11 18). *Ders: Klasisizm Söylemi*. [www.youtube.com: https://youtu.be/1Bf5znkmJ50?feature=shared&t=793](https://youtu.be/1Bf5znkmJ50?feature=shared&t=793) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 16.01.2024)
- Khan Academy. (2023, 11 27). *Khan Academy*. [www.khanacademy.org: https://www.khanacademy.org/humanities/world-history/renaissance-and-reformation](https://www.khanacademy.org/humanities/world-history/renaissance-and-reformation) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 12.10.2023)
- Khan Academy. (2023, 12 18). *Khan Academy*. [Khan Academy: https://www.khanacademy.org/humanities/world-history/1600s-1800s/french-revolution-tutorial/v/french-revolution-part-1](https://www.khanacademy.org/humanities/world-history/1600s-1800s/french-revolution-tutorial/v/french-revolution-part-1) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 15.10.2023)
- Kır, A. (2022). *Viol Ailesinin Tarihsel Süreçteki Akort Sistemleri, Viyolonselde Scordatura Kullanımı ve 20. Yüzyılda Scordatura Kullanılan Solo Viyolonsel Eserlerinin İncelenmesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kopp, J. B. (2004, 05). The Musette de Poitou in 17th-Century France. *The Galpin Society Journal*, 127-145.
- Lambert, M. (2014). *Looking back and moving forward: From Baillot's L 'art du violon to Boulez's hyper-violin*. Quebec: McGill University.
- Landon, R. (1794). The Symphonies of Joseph Haydn . *Morning Chronicle*, 508.
- Leblanc, H. (1740). *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel par*. Lyon: Lyon Halk Kütüphanesi.
- Lister, W. (2002). New Light on the Early Career of G. B. Viotti. *Music & Letters*, 419-425.
- Macnicol, D. (2020). The French School of Violin Playing Between Revolution and Reaction: A Comparison of the Treatises of 1803 and 1834 by Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-30.
- Mangsen, S. (1995). Francesco Geminiani (1687-1762): Part 1, Life and Works; Part 2, Thematic Catalogue by Enrico Careri and Francesco Geminiani. *Music & Letters*, 100-103.
- Mark, H. W. (2022, 04 04). *World History Encyclopedia*. [World History Encyclopedia: https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-20650/marie-antoinette/](https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-20650/marie-antoinette/) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 21.11.2023)
- Mark, H. W. (2023, 08 25). *French Revolutionary Wars*. [World History Encyclopedia: https://www.worldhistory.org/French_Revolutionary_Wars/](https://www.worldhistory.org/French_Revolutionary_Wars/) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 21.11.2023)

- Markie, P., & Folescu, M. (2004, 07 19). *Rationalism vs. Empiricism*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/ENTRIES/rationalism-empiricism/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 21.11.2023)
- Marquis Classics. (2017). Michel Corrette Sonatas for Harpsichord & Violin, Op. 25. *Michel Corrette Sonatas for Harpsichord & Violin, Op. 25*, 3-4.
- McMichael, A. (2018). *Training Creative Violinists: Taking a Page From Baillot's L'Art Du Violon*. Sydney: University of Sydney.
- McMichael, A. (2021). Violin Effects from the Early Nineteenth Century: the Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 565 - 586.
- Milsom, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850-1900*. Aldershot: PublisherAshgate Publishing Ltd.
- Mori, G. (2008). Rene Descartes. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye* (s. 224-254). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Ausburg: Johann Jacob Lotter.
- Mozart, L. (1985). *A Treatise On The Fundemantel Principles of Violin Playing*. Oxford: Oxford University Press.
- Mustan Dönmez, B., & Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol.1 Sayı/No.1*, 101-113.
- Nelson, S. M. (1972). *The Violin and Viola*. London: London; Benn.
- Özalp, M. (2014). Papanın Yanılmazlığı Doktrini ve I. Vatikan Konsili: Taraflar, Tartışmalar ve Ultramontanizmin Zaferi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 115-145.
- Özbay, M. (2005). Bilim ve Kültür Aktarıcısı Olarak Yazı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 67-74.
- Öztürk, N. (2001). Aydınlanma Hareketi ve Yeni Türk Edebiyatı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 45-58.
- ÖZTÜRK, Ü. (2013). Eleştirel Felsefesi Bağlamında Kant'ın "Transendental Estetik"i. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 41-64.
- Pascale, C. d. (2008). Bodin ve Modern Devlet Kuramı. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye* (s. 24-26). İstanbul: Alfa Basım.

- Reel, J. (2016, 03 02). *Strings Magazine*. stringsmagazine.com: <https://stringsmagazine.com/a-reexamination-of-leopold-mozarts-famous-violin-pedagogy/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 10.02.2024)
- Rennie, E. J. (1980). *FRANCESCO GEMINIANI'S SIX CELLO SONATAS COMMENTARY AND PERFORMING EDITION*. Houston: RICE UNIVERSITY.
- Robinson, A. K. (2014). "*Plein de Feu, Plein D'Audace, Plein de Change*": Examining the Role of The Methode de Violon in the Establishment of the French Violin School. Lethbridge: University of Lethbridge.
- Rousseau, J.-J. (1780). *Dictionnaire de Musique*. Geneve: Actes Sud.
- Rubioff, K. R. (2017). Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy, The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich's Méthode de flûte, and the Disciplining of the Musician. *The Journal of Musicology*, 473-514.
- Sadie, S. (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: New York Grove.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schrödinger, E. (1996). The Ionian Enlightenment. E. Schrödinger içinde, "*Nature and the Greeks*" and "*Science and Humanism*" (s. 53-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwarz, B. (1958). Beethoven and the French Violin School. *The Musical Quarterly*, 431-447.
- Schwarz, B. (1976). *French Instrumental Music Between the Revolutions, 1789-1830*. New York: Columbia University .
- Shock, S. A. (2014). *Violin Pedagogy Through Time: The Treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*. Harrison: James Madison University.
- Simon Beattie. (2012, 09 04). *Simonbeattie.co.uk*. Simon Beattie: <https://simonbeattie.co.uk/blog/archives/399/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 09.11.2023).
- Sınır, İ. (2020). J. S. Bach'ın BWV 851 Numaralı Prelüd ve Fügünün Formel ve Tonal Analizi. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Akif Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12-36.
- Soergel, P. M. (2005). *Arts & Humanities Through The Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment (1600–1800)*. Michigan: Thomson Gale.
- Stolba, K. M. (1968). *A History of the Violin Etude to About 1800 Volume I*. Kansas: Fort Hays State University.

- Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Stowell, R. (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sullivan, L. E. (2023, Kasım 25). *Encyclopedia Britannica*. www.britannica.com:https://www.britannica.com/topic/Christianity adresinden alındı
- Sunay, Ç. (2009). Kopernik Devrimi. *Bilim ve Teknik*, 88-90.
- Szlubowska, M. (2021, Mart 29). *Glissando and portamento - "Technique of the week" Series by Violinist Marta Szlubowska*. www.youtube.com:https://www.youtube.com/watch?v=xLO3cWfDjA4 adresinden alındı
- Tamer, F. (2022). Ludwig van Beethoven'ın "Kreutzer" Piyano ve Keman Sonatının Performans Analizi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 267-278.
- Tarakçı, M. (2005). Hristiyan Düşüncesinde Apoloji ve St. Thomas Aquinas. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 135-146.
- Tega, W. (2022). Ansiklopedi: Bir Felsefe Projesinin Hikayesi. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 5: Aydınlanmadan Kant ve Hegel'e* (s. 123-139). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Topdemir, H. G. (2011). Francis Bacon ve Yeni Bilimsel Yöntem. *Bilim ve Teknik*, 104-106.
- Topdemir, H. G. (Ekim 2010). Isaac Newton ve Bilim Devrimi. *Bilim ve Teknik*, 86-91.
- Usta, A. (2018). Aydınlanma Düşüncesine Kısa Bir Bakış. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, s. 74-90.
- Ülgen, P. (2010). Ortaçağ Avrupasında Feodal Sisteme Genel Bir Bakış. *Mukaddime*, 1-17.
- Vandoros, M. S. (2015). *Pierre Baillot (1771-1842): Institutions, Values and Identity*. London: King's Collage.
- Vivanti, C. (2008). Keşifler ve Buluşlar. U. Eco, & R. Fedriga içinde, *Felsefe Tarihi 4: Machiavelli'den Encyclopedie'ye* (s. 28-33). İstanbul: Alfa Basım.
- Walden, V. (2023, Mart 09). *Strings Magazine*. stringsmagazine.com:https://stringsmagazine.com/mr-tourete-i-need-a-bow-how-the-tourte-design-became-the-model-for-the-modern-bow/ adresinden alındı (Erişim Tarihi: 12.02.2024).

- Warszawski, J.-M. (2023, 9 20). *musicologie.org*. musicologie.org: https://www.musicologie.org/Biographies/s/saint_sevin_joseph_barnabe.html adresinden alındı (Erişim Tarihi: 28.02.2024).
- WordSense. (2023, 09 01). *WordSense*. www.wordsense.eu: <https://www.wordsense.eu/flautato/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 15.12.2023).
- Wulfhorst, M. (2021, 10). *Pierre Baillot: Life*. www.baillot.org: <https://baillot.org/Life/life.html> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 14.10.2023).
- Yavaş, G. E. (2018). *Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure'nin Impromptu Op.86 No.6 Eserinin Analizi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Yekdanek, Z. V. (2020, 12 25). *Öncül Felsefe Dergisi*. onculanalitikfelsefe.com: <https://onculanalitikfelsefe.com/transendent-ve-transendental-kavramlari-baglaminda-kantin-felsefede-gerceklestirdigi-kopernikus-devrimi-zeynep-vuslat-yekdanek/#:~:text=Transendental%20kavram%C4%B1%2C%20%E2%80%9CNeyi%20bilebilirim%3F,%C4%B1n%20felsefesi%20> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 17.02.2024).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Faruk Eren AKÇAY

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı:

E-Posta:

Eğitim ve Mesleki Geçmişi

- 2023, Araştırma Görevlisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü
- 2019, Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- 2014, Lisans, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2024, Resital, AYKÜSAD Derneği, Ayvalık
- 2022, Resital, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2022, Çalıştay, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2022, Konser, Ljubljana Üniversitesi Senfoni Orkestrası: Ljubljana-Slovenya
- 2021, Konser, Aşkınacademia Edirne Yaz Müzik Akademisi
- Akçay, F. E. (2021). Ferdinand David'in Çok Yönlü Müzikal Kimliğiyle Dönemine ve Günümüze Etkileri. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 23 (2) , 744-758)
- 2020, Resital, Ayvalık Halk Kütüphanesi
- 2019 Resital, Eskişehir Anadolu Üniversitesi
- 2019, Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- 2017, Konser, Symphony Orchestra of Janacek Academy of Music: Brno-Çekya
- 2016, Konser, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası Bratislava-Slovakya 2014, Lisans, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2015, Resital, Eskişehir Anadolu Üniversitesi

- 2014, Konser, Vraca Filarmoni Orkestrası, Vraca-Bulgaristan

