

KEMAN VİBRATOSU İLE İLGİLİ 18. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN YAKLAŞIMLAR

Özlem Duygu DAĞ*

ÖZET

Sesteki titreşim, ya da dalgalanma şeklinde tanımlayabileceğimiz vibratonun ortaya çıkışı; aslında günümüzden en az üç yüzyıl kadar öncesine dayanır. 19. yy.'ın sonlarından itibaren, keman icrasıyla ilgili üzerinde belki de en çok tartışılmış olan estetiklerden biridir. Özellikle modernitenin çıkışı, teknolojinin gelişimiyle beraber vibratonun kullanım stilleri de farklılaşmış; uzun bir dönem boyunca sadece bir çeşit "süsleme" olarak benimsenen bu estetik; artık genel keman tekniğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu araştırmada tarihsel süreç içerisinde vibratonun değişim ve gelişimi ele alınacak; ulaşılan sonuçlar günümüz kemancısına konuyla ilgili ışık tutacaktır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Teknik, Vibrato.

CHANGING ATTITUDES TOWARDS VIBRATO FROM THE 18th CENTURY TO OUR DAY

ABSTRACT

Vibrato; possible to be defined as the vibration or undulation in sound, actually dates back to at least three hundred years ago. Since the last decades of the nineteenth century, it has been one of the most disputable subjects of violin practise.

Particularly with the rise of modernity and technologic developments, the usage areas and styles of vibrato has changed; what was once merely an ornament, became an indispensable part of basic violin technique. In this research, the change and development of vibrato throughout the historical process will be observed; the results attained will throw a light on the subject for the violinist.

Key Words: Violin, Technique, Vibrato.

* Okt., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

1. GİRİŞ

Günümüzdeki evrensel anlamını, sesin hızlıca titreştirilmesi olarak ifade edebileceğimiz ‘‘vibrato’’ terimi, bugünkü bilinen kesin anlamını nispeten günümüze yakın bir zamanda kazanmış olmakla beraber; en azından 19. yy’ın ikinci yarısından itibaren bugünkü anlamına yakın çağrışımlar taşıyordu.¹ Hatta konuyla ilgili araştırmalar yapan bazı müzikologların ulaştıkları bilgilere göre, 18. yy’da çok nadiren de olsa, ‘‘sürekli vibrato’’ kullanımına benzeyen tekniklere bile bazı kaynaklarda rastlamak mümkündür.² Fakat bunların yanı sıra; ‘‘vibrato’’ adı altında, günümüz vibratosuyla hiç ilgisi olmayan bazı farklı uygulamalar da göze çarpar. Tüm bu tekniklerin bilinmesi, hem genel olarak keman icrasındaki değişimleri, hem de vibrato kullanımının ne şekilde geliştiğini takip etmek anlamında keman sanatçılarında ışık tutacaktır.

2. İNCELEME

2.1 Fiziksel Olarak Keman Vibratosu

Vibrato müzikaliteyle ilgili olduğu kadar, aynı zamanda fizik kurallarıyla açıklanabilecek olan bilimsel bir konudur. Bu araştırmada konunun esasen müzikal yanı irdelenecek olsa da; fiziksel olarak da genel bir çerçeve sunmakta fayda vardır.

Yüzeysel olarak vibrato, bir ses perdesi³ etrafındaki düzenli denebilecek salınımdır. Keman vibratoları, tipik olarak saniyede altı salınım gibi bir hıza sahiptir; perde değişiminin genişliği de çeyrek ton kadardır.⁴ (perde değişiminden kasıt muhtemelen, sese vibrato uygulandığı zaman entonasyondaki küçük sapmalardır) Şancılar genel olarak daha geniş ve

¹ Özlem Duygu, Dağ, (2008): W. A. Mozart’ın K.V.219 A Dur Keman Konçertosunun Form ve İcra Açısından Analizi, onaylanmış yüksek lisans tezi, No:324295.

² David D., Boyden, *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Press, 2001, sf. 386.

³ Orijinal metinde ‘‘pitch’’ olarak geçiyor. Aslında tam olarak ‘‘sesin algılanan temel frekansı’’ anlamına geliyor.(bkz. [http://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(music))) Ben burada ses perdesi olarak tercüme etmeyi uygun buldum.

⁴ Robert, Erickson, *Sound Structure in Music*, University of California Press, ABD, 1975, sf. 69.

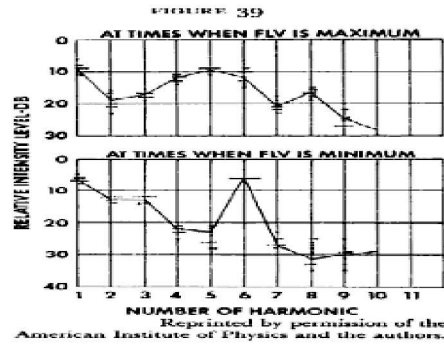
yavaş vibratolar kullanırlarken, diğer enstrümanlardaki vibratoların tipik hız ve genişlikleri bulunur.

Bu (sesteki) düzenli değişiklikler, frekans modülasyonlarıdır - fakat biz vibratoyu ses perdesindeki değişim açısından değil, ton kalitesiyle ilgili bir unsur olarak algılarız.

Fletcher ve Sanders, (1967) keman vibratosuyla ilgili olarak önceden yapılmış olan; vibrato oranındaki genlik modülasyonlarının⁵ frekans modülasyonlarına eşlik ettiğini gösteren çalışmaları doğrulamışlardır.⁶⁶

Ayrıca, farklı armoniler ve armonik biçim süre içerisinde devamlı olarak değişmekte olduğu için, yoğunluk seviyesinin de çok değişken olduğunu bulmuşlardır. 39 numaralı figürde⁷, La telinde çalınan Mi sesinde, vibrato döngüsünün en üst seviyede (maksimum frekans seviyesi) ve en düşük seviyede (minimum frekans seviyesi) olduğu anlarda, seslerin spektral zarfları⁸ arasındaki çarpıcı fark görülür:

Örnek 1: Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, 1975, sf. 69



⁵ genlik modülasyonu (amplitude modulation):Halk badi 26.965-27.405,hava bandı ve radyo yayımlarında(orta dalga)(mw) kullanılan modülasyon türüdür.Girişim (enterferans) oranı FM e göre çok daha fazladır.Modülasyon şiddeti artırıldığında bu oran daha da artar.Eski bir teknik olmasına rağmen kullanımdadır.(bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Genlik_kipleme)

⁶ Robert, Erickson, *Sound Structure in Music*, ABD, 1975, sf. 69.

⁷ Robert, Erickson, *Sound Structure in Music*, ABD, 1975, sf. 69.

⁸ spektral zarf (spectral envelope): sesin güç tayfının (spektrum) şekli.İnsan veya enstrüman sesi gibi ses kaynaklarını, ya da ünlü harfler gibi belirli bir ses sınıfını tanımlamak için önemli bir ipucudur.Günlük yaşamda, spaktral zarfları yakın olan sesler, birbirine benzer sesler olarak algılanır. (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15670682>)

Vibratonun yarattığı etki ve müzikal amacını açıklamaya yönelik girişimlerin çoğu, ses perdesinde yarattığı esneme / genişleme sebebiyle vibratonun küçük entonasyon hatalarını kapattığına işaret eder.

Fakat iki önemli etki daha vardır: 1) vibratolu ve non-vibrato seslerden oluşan bir müzik metninde vibratolu sesler göze çarpar çünkü ilgi çekicidirler; 2) vibrato, sesin mikro ritmini kontrol veya ifade etmeyi sağlar. Vibratonun bu ritmik tarafı (...) yanlış kullanılmaya çok müsaittir.⁹

Ritmik açıdan vibrato ve konunun bilimsel yönü; Peter Desain, Henkjan Honing, Rinus Aarts and Renee Timmers'ın ortaklaşa hazırladıkları "Rhythmic Aspects of Vibrato" adlı bilimsel çalışmada çok daha detaylı bir şekilde incelenmiştir.¹⁰

2.2 Müzikal Bir Estetik Olarak Keman Vibratosu

18. ve 19. yy boyunca, daha sonra "vibrato" terimine indirgenecek olan, esasen sesteki dalgalanmayı, titreşimi ifade eden birçok terim kullanılmıştır; bu terimlerden bazıları da aslında pek çok farklı şeyi karakterize eder. Almanya'da 19. yy'ın ortalarına dek "Tremolo" ve "Bebung", vibratoyu ifade etmek üzere en sık kullanılan terimlerdir. 1756'da Leopold Mozart "Tremulant" ve "Tremuleto"yu kullanmış, 1774'te Löhlein Bebung'la beraber "Ondeggiamento" terimine yer vermiştir. Spohr da Tremolo'yu benimsemiştir. Pierre Baillot "L'Art du Violon" (1834) adlı eserinde "Ondulation" terimine, Charles de Bériot ise 1858 tarihli keman metodunda *sons vibres* (orijinal İngilizce versiyonunda "titreşimli sesler" olarak tercüme edilmiştir) terimine yer verirken; Hermann Schröder, "Die Kunst des Violinspiels" (1887) adlı eserinde Bebung başlığı altında alternatif olarak Tremolando, Vibrato, Balancement gibi ifadeler bulunur.¹¹

Leopold Mozart, "Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756) adlı eserinde vibrato kullanımı ile ilgili: "Sanki geçici bir ateş nöbetine tutulmuş gibi her sesi sürekli olarak titreştiren bazı icracılar vardır" diyerek vibratonun sürekli kullanımını eleştirmiş, vibratonun sadece uzun tutulan

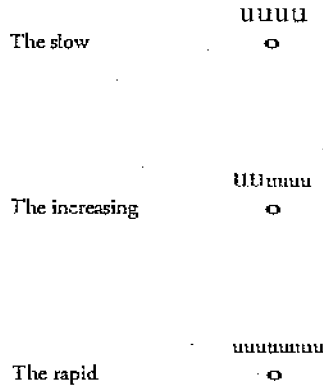
⁹ Robert, Erickson, *Sound Structure in Music*, ABD, 1975, sf. 70.

¹⁰ P., Desain vd., *Rhythmic Aspects of Vibrato*, 1999.

¹¹ Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise 1750 – 1900*, ABD, 1999, sf. 517.

notalarda veya cümlelerin sonunda kullanımını uygun bulmuştur.¹² Aşağıdaki örnekle, sol el vibratosunun üç farklı şekilde uygulanabileceğini göstermiş ve şöyle açıklamıştır:

Örnek 2: C.Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* sf. 546(L. Mozart, Versuch, XI,)



“Büyük işaretler dörtlükleri, daha küçük olanlar ise sekizlikleri ifade edecek şekilde; işaretler ne kadar çoksa, el de o kadar sık hareket ettirilmelidir” demiş, yalnız örnekteki birlik notanın hangi tempoda düşünülmesi gerektiği ile ilgili bir şey söylememiştir. Fakat verdiği diğer örneklerde vibratonun yavaş tempoda olması gerektiğini önermiş ve metrik vurguları vibratoya eşit şekilde yaymak gerektiği konusunda ısrar etmiştir.

L. Mozart'ın metodunun basımından beş yıl önce Geminiani, 1751 tarihli metodunda, esasen sürekli vibrato olan kullanımdan, “yakın titreşim”¹³ ya da tremolo olarak bahsetmiştir. Fiziksel devinim olarak vibratoyu tanımlarken de, günümüzdeline yakın bir anlayışla tanımlar; parmağı sağlam bir şekilde tel üzerine yerleştirip bileği içe ve dışa doğru eşit

¹² Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* 1750 – 1900, ABD, 1999, sf. 546.

¹³ “yakın titreşim” olarak tercüme edilen ifade için orijinal metinde “close shake” kullanılmaktadır.

ve yavaş hareket ettirme olarak ifade eder. Kısa süreli seslerde de uygulanmasını onaylayarak, böylelikle seslerin daha güzel duyulacağını savunur.

Geminiani aslında, daha önceki çalışması *Rules for Playing in True Taste* 'de (op.VIII) vibratoyu çoktan tanımlamış; "her notada uygulanabilecek" *keman vibratosu* (yani esasen sürekli vibrato) ile "yalnızca uzun süren notalarda uygulanabilecek" olan *flüt vibratosu* şeklinde bir ayırım yapmıştır. Fakat sürekli vibrato o dönemde Mozart (Leopold) gibi diğer besteciler tarafından pek destek görmüyordu.¹⁴

Görürüz ki daha o dönemde, "sürekli vibrato" estetiğine benzeyen bir kullanımdan belki de ilk bahseden müzisyen Geminiani olmuştur. Robin Stowell, "The Early Violin and Viola: a practical guide" adlı kitabında bu konuda şöyle der: "...Geminiani'nin istisnai tavsiyelerine rağmen vibrato... 19. yy'ın sonlarına dek, seste yay aracılığıyla yaratılan alçalış – yükselişlerle de bağlantılı olan ve seçicilikle kullanılması gereken, ifadeyle ilgili bir süslemeydi."¹⁵

"Yay aracılığıyla seste yaratılan alçalış – yükseliş" denildiği zaman, şüphesiz ki bu ifade günümüz kemancısı için vibratoyla ilgili bir çağrışım yapmayacaktır. Fakat o dönemde, "vibrato" adıyla anıldığı halde, günümüz vibrato tekniğine hiç benzemeyen bazı kullanımlar da vardır – hatta 19. yy sonlarına doğru bile bunların örneklerine rastlanır. Bir örnek olarak Luis Alonso'nun 1880 tarihli "Le Vitruose Moderne" adlı metodunda yaptığı tanımlardan yola çıkabiliriz:

"Bir virtüöz için vibrato, başlıca icra öğelerinden biridir. Birkaç çeşit vibrato vardır: Parmak vibratosu, bilek vibratosu (ya da bir nevi, elin düzenli olarak sallanması), sinirli vibrato (vibrato nerveux – ki sol kol vasıtasıyla yapılır), çekicilik ve duygusallık ifade eden vibrato ve yay vibratosu. Birincisi, bir parmağı telde basılı tutarken, sonraki parmağı tıpkı tril yapar gibi, fakat tele dokunmaksızın hareket ettirmek şeklinde yapılır (...). Bilek vibratosu normalde oldukça yavaştır. Sokak şarkıcılarınınkine benzeyen, bir çeşit titreme etkisi yaratır. Dinleyiciyi çok çabuk yorduğu için bundan kaçınılmalıdır. Kol vibratosu ise kesinlikle çekilmez, dayanılmaz bir şeydir; sinirli, katı bir vibratodur, sahte, samimiyezsiz bir kromatik trile benzetilebilir – geniş bir salonda bu vibratoyu kullanan icracının, vibratoyu

¹⁴ David D., Boyden, *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761*, 2001, sf. 386.

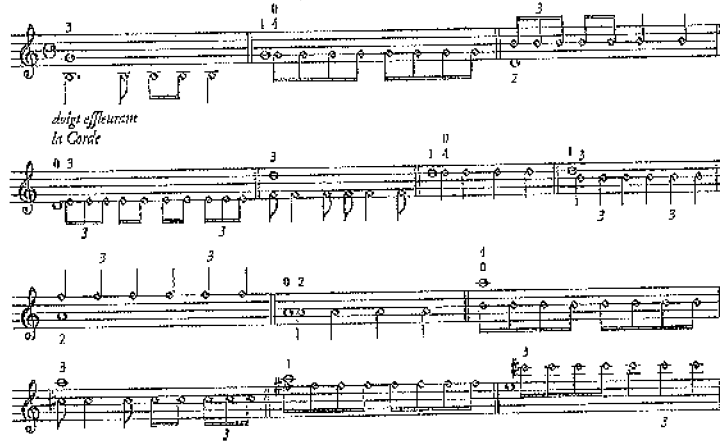
¹⁵ Robin, Stowell, *The Early Violin and Viola: a practical guide*, Cambridge University Press, İngiltere, 2001, sf. 65.

uyguladığı sesin esasen hangisi olduğunu bile ayırt etmek güçtür. (...) Çekicilik ve duygusallık ifade eden vibrato ise (...) ancak açık bir tel ile aynı sesi veren bir notada ya da çalınan sesin oktavını oluşturan bir nota ile yapılabilir. Yay vibratosu ise çok zariftir, zor duyulduğu için az kullanılır; fakat görsel olarak da bir zarafet etkisi yaratır.”¹⁶

İlginçtir ki, Alonso'nun en çok ilgisini çeken vibrato çeşitleri, günümüzde “vibrato” olarak adlandırılması en az muhtemel teknikleri içerir.

Alonso'nun tarif ettiği dördüncü çeşidi Hermann Schröder, “Die Kunst des Violinspiels” (1887) adlı eserinde bir telde yayı çekerken; diğer teldeki armonik olarak uygun olan başka bir sese, sol elin bir parmağı ile ritmik olarak dokunmak şeklinde tanımlar¹⁷:

Örnek 3: C.Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* sf. 537(Alonso, *Le Virtuose Moderne*)



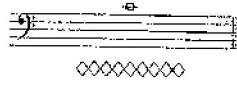
Yay vibratosu ile ilgili olarak ise ünlü çellist Dotzauer, bazı icracıların uzun tutulan notaları *Bebung* uygulayarak, yani parmağı ileri geri

¹⁶ Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* 1750 – 1900, ABD, 1999, sf. 536.

¹⁷ Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* 1750 – 1900, ABD, 1999, sf. 537.

sallandırarak çalmak yerine yay ile benzeri bir etki yaratarak icra etmeyi tercih ettiğinden bahseder.¹⁸

Örnek 4: C.Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* sf. 538
(Dotzauer, *Methode de violoncelle*, 47)



Tanımlardan ve örneklerden öyle anlaşılıyor ki yay vibratosu ile kastedilen, uzun seslerde arka arkaya uygulanan kısa süreli crescendo ve diminuendo'lardır. Fakat biz, konumuz gereği sol el vibratosu üzerinde duracağımız için; 18. yy'dan itibaren daha çok sol el vibratosu ile ilgili yapılan tanımlara ve yorumlara geri dönmemiz gerekir.

Tartini'ye göre, : ‘vibrato, bileğin gücü vasıtasıyla parmak tarafından uygulanır, parmak hafifçe yukarı kalksa bile telden ayrılmaz.’ Son ifade, parmağın, ölçünün nabzını vurgulamak üzere yaptığı ‘sonradan – baskı ’dan bahseder. Bir sonraki örnekle ilgili olarak Tartini şöyle der:

Örnek 5: David Boyden, *The History of Violin Playing From its origins to 1761*, sf. 387



‘Bu, hep eşit olarak ve süresi içinde çok kesin bir şekilde icra edilmelidir; vibratonun kuvveti (yani parmağın yaptığı baskı), iki bağlı olan notalardan 2 ile işaretli olan ikincisinde yer almalı ve 1 ile işaretli olan ilkinde hafif olmalıdır.’¹⁹

¹⁸ Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise* 1750 – 1900, ABD, 1999, sf. 538.

¹⁹ David, Boyden, *The History of Violin Playing From its origins to 1761*, Oxford University Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2002, sf. 387.

Leopold Mozart (1756) üç tip vibratodan bahseder: yavaş, gittikçe hızlanan ve hızlı. (Bundan daha önce bahsedilmişti) Spohr ise (1832) dört çeşitten bahseder: keskin bir şekilde vurgulanacak notalar için hızlı; heyecanlı melodilerdeki uzun tutulan sesler için yavaş, crescendo pasajlar için hızlanan, decrescendo pasajlar içinse yavaşlayan vibrato. Bu vibratoların seçicilikle uygulanmaları gerektiğini belirterek, Baillot'un da dediği gibi (1834) ; vibrato yaparken sesin esas perdesi etrafında yapılan küçük sapmaların neredeyse duyulmaması gerektiğini söylemiştir.

Baillot, üç çeşit "dalgalanan" sesten bahsederek vibrato konseptini geliştirmiştir: Yayın baskısındaki değişimler aracılığıyla yaratılan dalgalanma etkisi; normal sol el vibratosu, ve her ikisinin birleşimi. Entonasyonun kesin doğruluğu için bir sesi çalmaya başlarken ve bitirirken vibrato yapılmamasını tavsiye eder.²⁰

Şimdiye kadar anlatılanlardan anlaşılacağı üzere, 19. yy'a dek vibrato, süslemeyle ilgili bir estetik ve dönemin kemancıları ve teorisyenleri tarafından "seçicilikle" kullanımı uygun bulunuyordu. Hatta 19. yy'ın sonlarına dek bu anlayış devam etmiştir diyebiliriz. Fakat 19. yy'ın sonlarında vibrato kullanımı ile ilgili büyük bir değişim yaşandı – sürekli vibrato gündeme geldi, bu da; vibratonun aşağı yukarı her seste ve durmaksızın uygulanması şeklinde tanımlanabilir. Önceki iki yüzyıl boyunca genel olarak dikkatli kullanımı tavsiye edilen vibratonun kullanım stiline, elli sene gibi bir süre içinde değiştiğini düşünürsek; bu oldukça kısa bir süredir – hatta "ani" bir değişim olarak değerlendirilebilir. Zdenko Silvela'ya göre; yeni konser salonlarının büyüklüğü, dinleyicilerle daha etkili iletişim kurma gerekliliği, 1830'lu yıllardaki müzikal yazım stiline değişimi gibi sebepler, sürekli vibratonun çıkış noktası olmuştur.

Tüm bu sebepler, yaylı enstrümanlarda daha kuvvetli bir sonoriteyi gerektirmektedir. Massart'ın vibratosu bu boşluğu doldurmuştur. "Fransız Vibratosu" olarak anılan yeni vibrato, tüm gereksinimleri karşılamıştır.²¹

Silvela'nın, "Fransız Vibratosu" olarak anılan yeni vibratoyu Massart'la bağdaştırmasının haklı sebepleri vardır. İlk sebep olarak kitabında, Liszt tarafından Massart'a yazılmış olan bir mektuptan alıntı yapar.

2 Eylül 1838 tarihli bu mektupta Liszt yakın dostu Massart'a: "(...) Aynı zamanda o TİTREŞİMLİ²², enerjik akorları; benim nazarımda faydalı

²⁰ Robin, Stowell, *The Cambridge Companion to Violin*, sf. 130 – 131.

²¹ Zdenko, Silvela, *A New History of Violin Playing*, ABD, 2001, sf.143.

ve sadık arkadaşlığının ideal ifadesi olmaya devam eden ve derinden sarsılmaksızın dinleyemediğim, melankoli ve şefkat dolu şarkıları yeniden duyacağımı söyle.”²³ demektedir. Böylece vibrato, 19 yy’da ilk defa olarak bir keman icrasından bahsederken açık bir şekilde kullanılmıştır

İkinci sebep olarak Silvela; Massart’ın sınıfından yetişen Wieniawski ve Kreisler gibi parlak kemancıların, yoğun vibratolarıyla tanındıklarını, dolayısıyla bunun da hocalarının bu konudaki tutumunu kanıtladığını savunur.

Son olarak da sürekli vibratonun neden ‘‘Fransız Vibratosu’’ olarak anıldığı üzerinde durur. Yeni vibratoyu kullanan ilk kemancılara örnek olarak, Ysaye, Kreisler ve Wieniawski’yi söyleyebiliriz. Halbuki Wieniawski Polonyalı, Ysaye Belçikalı Kreisler ise Avusturyalı’dır. Peki, bu durumda Fransız unsuru nerden gelir? Diğer kemancıların ulusal kimliklerinden kaynaklanmadığına göre, Fransa ile, özellikle de Massart’ın keman profesörü olduğu Paris Konservatuvarı’yla ilgisi olmalıdır. Adı geçen kemancıların da Massart’la kuvvetli bağları vardır, Wieniawski ve Kreisler doğrudan öğrencileridir; Ysaye ise Wieniawski’nin öğrencisidir.²⁴

Bu durumda, yeni vibrato kullanımının, ilk olarak Fransız Ekolü’ne ait kemancılar tarafından benimsenen bir estetik olduğunu ve bu yolun da Massart tarafından açıldığını söyleyebiliriz. Vibrato kullanımı ile ilgili yaşanan değişimin bir önemli sebebi daha vardır. Silvela bunu; ‘‘ Massart’ın sürekli vibrato kullanımını benimseyenler olduğu kadar, karşı çıkanlar da olmuştur. Bu iki kutup arasındaki tartışma, sürekli vibratonun lehine olan bir icatla – gramofonla son bulur. Bu, 1912 yılında olmuştur’’ şeklinde belirtir.²⁵

Sürekli vibrato ile ilgili bu ifadede yer alan ‘‘iki kutup’’tan bahsetmeden önce, gramofonun etkisi üzerinde biraz daha durmakta fayda vardır. Silvela, kitabında gramofonun icadı ve sürekli vibrato kullanımının yerleşmesi arasındaki bağlantıyı pek vurgulamamıştır. Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology has changed music* adlı kitabında yeni vibrato kullanımının fonografin²⁶ icadıyla yerleştiğini söyler ve bunun üç

²² Metinde ‘‘titreşimli’’ olarak tercüme edilen ifade, orijinal metinde ‘‘vibrant’’ olarak geçer.

²³ Zdenko, Silvela, *A New History of Violin Playing*, ABD, 2001, sf.147.

²⁴ Aynı kaynaktan, sf. 148.

²⁵ Zdenko, Silvela, *A New History of Violin Playing*, ABD, 2001, sf.144.

²⁶ Fonograf: Gramofonla hemen hemen aynı işlevi yapan bir ses kayıt cihazdır. Gramofon bir yuvarlak ince taş plak ile , fonograf ise bir silindir ile çalışır. (bkz. http://www.ebilge.com/32100/Fonograf_nedir.html)

sebebinden bahseder. Katz'a göre vibrato, erken kayıt cihazlarının sınırlı, kısıtlı olan ses algısını sabitlemeye yardımcı oluyordu; canlı performansta o kadar fark edilmeyen fakat kayıta belli olabilecek entonasyon kusurlarını gizliyordu ve icracıyı göremeyen dinleyicilerde, canlı konser esnasında müzisyenin vücut dili ve yüz ifadelerinin yaratacağı etkiyi yaratıyordu.²⁷ Teknolojik gelişimler ve yenilik gereksinimleri; sanatın her alanını olduğu gibi keman icrasını da etkilemiş, sürekli vibrato gibi yeni bir estetiğin yerleşmesine ön ayak olmuştur. Fakat bu estetiği şiddetle savunanlar olduğu kadar, daha önce de belirtildiği gibi karşı çıkan ve bu fikri uzun yıllar savunmaya devam eden kemancılar ve pedagoglar da olmuştur.

Gramofonun icadından sonra bile, Pougin ve Auer gibi vibratoyu "iğrenç bir kusur" olarak kınayan geleneksel, köhne fikirli öğretmenler olmuştur. Bu gibi öğretmenler için sürekli vibrato çekilmez bir şeydir ve çağdaş kemancıların bunu gereğinden fazla kullanımından şikayet edip durmuşlardı. Fakat öğrencileri, Ysaye, Carl Flesch, Elman, Kresler, Enescu, Heifetz ve Francescatti gibi 20. yy'ın parlak kemancıları; romantik öğretmenlerinin iradeleri ve yasaklarına karşın, sürekli vibratoyu kullanmışlardır.²⁸

Auer, "Violin Playing As I Teach It" (1921) adlı keman metodunda, sürekli vibratodan neredeyse nefretle bahseder. Kemancıların, vibratonun yanlış kullanımı yüzünden "sanata en aykırı bir baş belasına kaptırdıklarını, her yüz icracıdan doksanının da bu durumun kurbanı olduğunu" yazar. Sürekli vibratoyu kullanan kemancılar için "bu tıpkı bir devekuşunun başını kuma gömmesi gibi, kötü tonu ve kötü entonasyonu saklamak için gösterilen bir çaba" yorumunda bulunur.²⁹

Yaylı icrasında vibratoyla ilgili 19. yy'ın sonuna doğru arttığı açıkça gözlemlenen görüş ayrılıkları esasen, Alman okulunda eğitilmiş müzisyenler ile Fransız – Belçika okulunda yetişmiş müzisyenler arasında olmuştur.³⁰

Carl Flesch, vibratonun sık kullanımını destekleyen pedagoğlardandır. Vibratoyu bir süsleme olarak değil, tonun ve keman tekniğinin doğal bir parçası olarak görür. "The Art of Violin Playing" adlı kitabında vibratodan

²⁷ Mark, Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, (1970) genişletilmiş baskı, University of California Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2010 sf.102.

²⁸ Zdenko, Silvela, *A New History of Violin Playing*, ABD, 2001, sf.144.

²⁹ Leopold, Auer, *Violin Playing As I Teach It*, New York, 1921, sf.59.

³⁰ Clive, Brown, *Classical & Romantic Performing Practise 1750 – 1900*, ABD, 1999, sf. 534.

bahsederken; bir icracının bireysel ton kalitesini, vibratosunun belirlediğini söyler. İki kemancı bir perdenin arkasında aynı eseri vibratosuz çalsalar kimin kim olduğu ayırt edilemez, ancak vibrato ile çalarlarsa hangisinin kim olduğu anlaşılabilir. Tondaki ‘‘cansızlık’’ sebebiyle, her ikisi de ümitsiz bir şekilde ‘‘aynı’’ duyulacaktır.³¹

3. SONUÇ

Profesyonel anlamda her kemancı – ister orkestra icracısı, ister solist veya öğretmen - seçtiği alan ne olursa olsun, enstrümanı ve enstrümanıya ilgili tarih boyunca değişen, gelişen estetik anlayışları ve kullanımları bilmek durumundadır. Aksi takdirde; ne yeni yetişen keman öğrencilerine faydalı olunabilir, ne de dönem müzikleri solistler ve orkestralar aracılığıyla doğru tanıtılabilir. Bu çalışmada, önemli keman estetiklerinden biri olan vibratonun, ilk kullanıldığı günlerden bugüne dek geçirdiği değişim ve gelişim sürecine dair aydınlatıcı bilgiler sunulmaya çalışılmıştır.

Bu bilgiler ışığında, günümüz icracısının vibratoyu ne şekilde kullanması gerektiği ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunulabilir. Örneğin; bir Barok Dönem eserinde vibrato uygulanırken mümkün olduğunca seçici olunması tavsiye edilebilir, zira o eserin bestelendiği dönemde de vibrato az kullanılan bir süsleme aracıdır. Dolayısıyla icracının, vibratoyu ancak armonik değişimleri işaret eden notalar, cümlelerin başlangıcında yer alan uzun süreli notalar... vs. gibi durumlarda kullanması, yoğun ve sürekli vibrato kullanımını ise en aza indirmesi önerilebilir. Viktoria Mullova'nın Bach Chaconne yorumu buna bir örnek gösterilebilir. Klasik Dönem'e ait bir eser söz konusu olduğunda ise dönemin aydınlanma, kusursuz biçim, sağlam ve açık formlar gibi özellikleri düşünülürse; vibratonun da bu gibi eserlerde, ritmik yapıyı belirginleştirmek üzere güçlü vuruşlara denk gelen uzun notalarda, ya da legato pasajlardan oluşan cümlelerdeki önemli sesleri aydınlatmak amacı ile uygulanması yerinde olur. Sürekli vibrato kullanımına ise yine temkinli yaklaşılmalıdır. Fakat Romantik ve Çağdaş Dönem eserlerinde icracı bu kullanımla ilgili çok daha özgür davranabilir.

Yine de belirtmek gerekir ki, müzikal estetiğin her alanında olduğu gibi vibrato kullanımında da tek bir doğrudan bahsedilemez; icracının kendi güzellik anlayışı ve estetik duygusu da vibrato kullanımını etkiler. Mullova'nın Barok Dönem eserlerinde kaçındığı sürekli vibrato kullanımını

³¹ Flesch, Carl, *The Art of Violin Playing*, New York, ABD, 2000, sf. 20.

konusunda Heifetz'in çok daha özgür davranması, estetik anlayışlar arasındaki bu farkı yansıtır.

KAYNAKÇA

Auer, Leopold, *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1921.

Boyden, David D., *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2002.

Brown, Clive, *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900*, Oxford University Press, ABD, 2002.

Desain, P., Aarts, R., Honing, H., & Timmers, R., *Rhythmic Aspects of Vibrato*, 1999.

Erickson, Robert, *Sound Structure In Music*, University of California Press, Amerika Birleşik Devletleri, 1975.

Flesch, Carl, *The Art of Violin Playing*, C.1, Carl Fischer, 65 Bleecker Street, New York, Amerika Birleşik Devletleri, 2000.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(music))

http://tr.wikipedia.org/wiki/Genlik_kipleme

http://www.ebilge.com/32100/Fonograf_nedir.html

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15670682>

Katz, Mark, *Capturing Sound:How Technology Has Changed Music*, (1970) genişletilmiş baskı, University of California Press, Amerika Birleşik Devletleri, 2010.

Silvela, Zdenko, *A New History of Violin Playing:The Vibrato And Lambert Massart's Revolutionary Discovery*, Universal Publishers / uPublish.com, Amerika Birleşik Devletleri, 2001.

Stowell, Robin, *The Cambridge Companion To The Violin*, Cambridge University Press, ABD, 2002.

Stowell, Robin, *The Early Violin and Viola:a practical guide* Cambridge University Press, İngiltere, 2001.

Özlem Duygu Dağ, (2008): *W. A. Mozart'ın K.V.219 A Dur Keman Konçertosunun Form ve İcra Açısından Analizi*, onaylanmış yüksek lisans tezi, No:324295.