Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül 2004

143955

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

İVAN GALAMİAN VE KEMAN ÖĞRETİM METODU

Deniz MUMCU
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2004
Danışman: Prof.Nazım RIZAEV

Bu çalışmada, keman öğretmenliğini 20. yy standartlarına taşımış olan ve dünyadaki en büyük keman öğretmeni olarak kabul edilen İvan Galamian'ın keman öğretim yöntemlerini ve uygulamalı keman çalışmaya ilişkin önerilerini inceleyeceğiz.

ABSTRACT

In this study we are going to examine the methods of violin teaching and the suggestions about violin study and practice of Ivan Galamian, who has carried the violin education to 20th century standards and known as the greatest violin teacher in the world.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Denuz MUMCU'nun "İvan Galamian ve Keman Öğretim Metodu" başlıklı tezi **15 Ekim 2004** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik (Yaylı Çalgılar)** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

			İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	**Prof.Nazım RZAEV**	.....
Üye	:	**Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE**	.....
Üye	:	**Yrd.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA**	.....

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Müzik benim için bir yaşam biçimidir. Hem kendi yaşam biçimime hem de evrensel yaşam biçimine çok küçük de olsa katkıda bulunmaya çalıştığım bu çalışmada, bana büyük destek veren değerli danışmanım Prof.Nazım Rızaev'e, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Başkanı Öğr.El.Murat Sümer'e ve elindeki çevirileri benimle paylaşarak tezimin ortaya çıkmasında bana her türlü katkıyı sağlayan Prof.Hazar Alapınar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Deniz MUMCU
Eskişehir-2004

ÖZGEÇMİŞ

Deniz MUMCU

Müzik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans	2001	Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı
Lise	1997	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı

İş

2001	Öğretim Görevlisi	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Eskişehir-15.05.1980 Cinsiyet: Erkek Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ ii
ABSTRACT iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI iv
ÖNSÖZ v
ÖZGEÇMİŞ vi
GİRİŞ 1

Birinci Bölüm

KEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ: KEMAN LİTERATÜRÜNDE İVAN GALAMİAN VE ÖĞRENCİLERİ

1. KEMAN 3
2. İVAN GALAMİAN 7
3. İVAN GALAMİAN'IN ÖĞRENCİLERİNDEN BAZILARI 8
   3.1. İtzhak Perlman 8
   3.2. Pincas Zukermann 9
   3.3. Chin Kimm 10

İkinci Bölüm

KEMAN EĞİTİMİNDE TEKNİK VE YORUM

1. TEKNİK 3
2. TEKNİK BAĞLILAŞMA 4
3. YORUM 5
4. SESLENDİRMEDEKİ AKUSTİK SORUNLAR 7

Üçüncü Bölüm

KEMAN ÇALMANIN TEMEL KONUMLARI VE YÖNTEMLERİ

1. SOL EL 10
   1.1. Özel Teknik Sorunlar 10
      1.1.1. Pozisyon Değişimi 10
2. KEMAN ÇALMANIN TEMEL KURALLARI 13
   2.1. Yay Şekilleri 13
      2.1.1. Detache 14
      2.1.2. Portato 14
      2.1.3. Fauette (Kırbaçlama) 14
      2.1.4. Martele 15
         2.1.4.1. Basit Martele 15
         2.1.4.2. Tutularak Çalınan Martele 16
      2.1.5. Colle 16
      2.1.6. Spiccato 17

2.1.7. Sotiye 18
2.1.8. Staccato 18
2.1.9. Ricoched 19
3. YAY KULLANIMINDA ÖZEL SORUNLAR 19
3.1. Yay Değişimi 19
3.2. Flajole 20
3.3. Akorlar 20
SONUÇ 21
EKLER 22
KAYNAKÇA 38

GİRİŞ

Günümüzdeki metotlarda birçok düşüncelere katılmıyorum kendimce bu metotlardan sadece üç ana düşünceyi yerinde buluyorum. bu konular hemen hemen bütün keman metotları için geçerli olduğu ve her KEMAN DERSİNİN TEMELİNİ OLUŞTURDUĞUNDAN yerinde buluyorum.

Keman çalma ile ilgili hangi kural varsa bunları katı kurallara bağlamak ve savunmaktır. Çok alışıldık bir tavırdır bu. Kurallar öğrenciye doğru yolu göstermek için vardır.Fakat keman çalarken bir takım konuları kurallaştırmak ödün verilmeyen kuralları koymak anlamına gelmez.

Bu kurallar genellikle temel ilkelerdir. Öğretmen oluşabilecek özel durumlar için de yeterince esnek olma zorunluluğunu gözden kaçırmamalıdır.

Bir keman öğretmeni ilk önce her öğrencinin kendi kişiliğinin olduğunu, tensel* ve tinsel** özellikleri çalgısında ve müziğinde kendi özü ile özgür bir bireydir. Bunları görebilen öğretmen sözü edilen niteliklere uygun bir çalışma yöntemi izler , doğallık en önemli kuraldır. Doğru, her öğrenci için en doğal olanıdır. Sadece doğal olan rahat ve yararlıdır. Bu yüzden öğretmenin en önemli uğraşısı her öğrencinin kendisini çalgısı ile mutlu hissetmesini sağlayabilmektir.

Keman teknikleri irdelendiğinde geçmişten günümüze dek doğallığa dayanmayan birçok tekniğin var olduğunu görebiliriz. Bir öğrenciyle çalışmaya başladığımız zaman,ilk olarak katı kurallar belirleyip doğallığı bozan ve bunun sonucu olarak doğallık prensibinden ayrılan bir yöntem yanlısı olmamalıyız. Keman tekniğinde, vücudun parçalarının organik olarak diğerlerine bağlı çalışması önemlidir.

---

*Tensel : Keman çalan kişinin fiziksel özellikleri. **(www.tdk.gov.tr)**

Tinsel : Keman çalan kişinin ruhsal özellikleri. **(www.tdk.gov.tr)

Örnek verecek olursak yay belirli bir pozisyonda tutulduğunda parmaklar,el ,bilek ve kolda belli bir düzen içende olacaktır. Yay tutuşu değiştiği zaman el ve kola ilişkin elemanlarında bu yeni pozisyona doğallık kuralları içerisinde uyum sağlamasına izin verilmelidir. Öğretmen bu gibi durumlarda uzlaşmacı bir yol izleyip her öğrencinin bünyesine uyan bir yaklaşım sergilemelidir.

Birinci Bölüm

KEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ: KEMAN LİTERATÜRÜNDE İVAN GALAMİAN VE ÖĞRENCİLERİ

1. KEMAN

Günümüzde klasik müziğin vazgeçilemez enstrümanı olarak kabul edilen keman, 9. yüzyıldan bu güne kadar uzun bir gelişme dönemi geçirerek bu günkü eşsiz formuna kavuşmuştur. Kemanın Avrupa'ya nasıl geldiğine dair iki görüş savunulmaktadır.

1)İspanyadaki Arap egemenliği sırasında Araplar tarafından Avrupa'ya getirilmiş olabileceği görüşü

2) Haçlı seferleri sırasında Asya kıtasından dönen askerler tarafından Avrupa'ya getirildiği görüşleri savunulmaktadır.

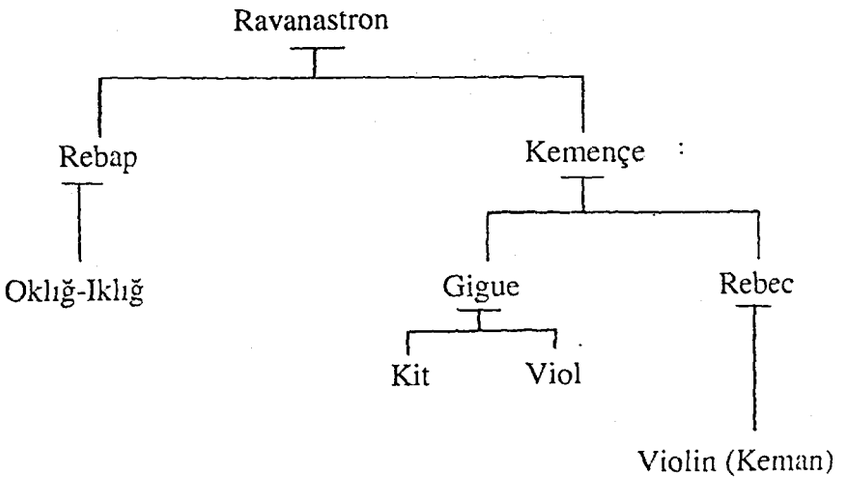
9. yüzyılda yayla çalınan Çin çalgısı Huchyn ve Türk Çalgısı Rebab kemanın ve aynı zamanda tüm yaylı çalgıların atası sayılmaktadır.

Huchyn bambu veya hindistan cevizinden yapılarak üzeri yılan derisi ile kaplanan bir enstrümandır. Küçük silindir şeklinde bir gövdesi, bu gövde üzerinde iki teli bulunmaktadır.

Aynı özellikleri taşıyan Rebab ise hindistan cevizinden yapılmıştır. Telleri Hint çalgısından farklı olarak at kuyruğundadır. Metal telli olanında Iklığ adı verilmiştir.Bu özellikleri taşıyan Çalgılar ise Türk Kemençesi ile Hindistan folk müziğinde kullanılan Sarangi ve Ravanastron[1]'dur.

---

[1] **Zafer Güzey** A.Stradivari'nin keman yapımcılığındaki aşamaları. Yüksek lisans tezi Ocak 2000. sayfa 4



Şemada görüldüğü gibi Asya kökenli çalgılar yaylı çalgılar kemanın ortaya çıkmasında önemli rol üstlenmişlerdir. Avrupaya Rebec olarak gelen bu günkü Türk çalgısı kemençe, kemanın ortaya çıkmasındaki en önemli rolü oynamıştır.

Şişe veya armut biçimindeki ince yapılı **Rebec** Avrupa icracıları ve yapımcılar tarafından geliştirilerek değişik isimler alır.

Rebec'in armuta benzeyen yapısı geliştirilerek arşenin daha fonksiyonel kullanılması sağlanmıştır. Bu dönemde insanın anatomik yapısından yararlanılarak çeşitli yaylı çalgı dizaynları yapılmıştır

Barok dönemde özellikle viyola[2] türünde değişik çalgılar ortaya çıkmıştır. Barok çalgılarının temelini viyola oluşturmaktadır.Bu çalgılar **Viyola da amore, Lira da Braccio, beş telli viyola, tenor viyola**dır.

Barok dönemde yapılan enstrümanlar da insanın anatomik yapısını, dolayısı ile kadınsı ve erkeksi çizgileri somut olarak görebiliriz.

Barok dönemden önce en önemli çalgı **cep kemanı**dır.Cep kemanı gelişimini 15.ve 16. yüzyıla kadar devam ettirerek **viyol** adını alır.

Viyol ailesi ilk önce bacak arasında çalınıyordu. Bu yüzden viyol ailesine bacak viyolası denir.

Yay ile çalınan bu çalgıların aynı zamanda bağırsaktan yapılan perdeleri vardır. Tel sayısı 5 ile 14 arasında değişir. En yaygın olarak bilinen türü'**Aşk Viyolasıdır**

---

[2] Viyola: 13. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve yaylı sazlar ailesinin atası olarak kabul edilen enstruman.(**www.melodik.net.**)

Lanfranco ve **Ganassi**'nin 1543 yılında yaptığı ve **Violettas** adı ile anılan yunan nakışlarıyla süslü, bugünkü klasik formdaki kemana benzeyen 3 telli ve 5 li aralıklarla akord edilen çalgı resimleri dikkat çekicidir.

Bununla birlikte Guadenzio Ferrari 1533 yılında çeşitli süslemelerle birlikte f deliği karakterini ortaya çıkarır. Bu ilk keman dolayısı ile yaylıların ilk dizaynıdır. Ortaya çıkan bu çalgıya minicik anlamına gelen VİOLİN adı verilir.

Keman 1550 yılından beri tanınmaya başladı. Ancak asıl önemini 17. yüzyılda ilk opera[3] örnekleri ile kazandı.

Topluluk çalgısı olarak bu önemin resmiyet kazanması 13 Lois'in emri ile kurulan **24 violin du roi** (Kralın 24 kemanı) adlı toplulukla gerçekleşir

İlk çağlarda yapımcılar kemanın tellerini çok geremedikleri için kemanın sesi daha zayıf ve kapalı bir tını vermesine yol açmıştır. 18. yüzyılda Vivaldi ve Tartini gibi bestecilerin eserleri parlak ve doldun tınılara ihtiyaç olduğunu gösterdi.

Yapı düzeninin gelişmesi teknik ve yorum açısından kolaylıklara yol açmış sol kol ve elin her durumundaki kolaylığı da geliştirilmiştir. 18. yüz yılda kemanı diz yada göğüs üzerinde çalma gibi girişimlerde bulunulmuş ancak sonuç alınamamıştır. Yaylı çalgıların üretilmesinde ve geliştirilmesinde İtalyan sanatçıların payı çok büyüktür. Bilinen ilk keman yapımcısı Gasparo Bertolotti Salo da doğmuştur.

Gasparo dan sonra Paola Maggini Brescialıdır, Antonio Amatti, Andrea Amatti periyodu Başlatan sanatçılardır. Amatti kuşağından sonra dünyadaki en iyi keman yapımcısı olarak kabul edilen Antonio Stradivari tarih sayfalarında yerini almıştır.

Cremona kentinin yetiştirdiği bu büyük ustanın doğum yılı 1944 olarak belirlenmiştir. Nicolo Amatti'nin öğrencisi olduğu kabul edilir. Ancak onun ne zaman enstrüman yapımcılığına başladığı tam olarak belirlenememiştir. Bazıları kaynaklara göre 11 yaşında Amattinin öğrencisi olduğu öne sürülür, bazı kaynaklarda ise 20 yaşına kadar keman yapımı ile ilgilenmediği belirtilmektedir.

---

[3] Opera:17.yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan, özlerinin bütünü veya çoğu şarkılı olarak söylenen müzikli sahne eseri (**www.tdk.org.tr**).

Stradivari'nin Nicolo Amati'nin öğrencisi olduğuna dair tek kanıt yaptığı bir kemanın etiketinin üzerindeki "Antonio Stradivarius Creonensis Alumnsus Nicola Amati Facaibat Anno 1666" yazısıdır.

İlk yıllarda ekonomik sıkıntısı olduğunu yaptığı kemanlarda kullandığı ağaçlardan anlayabiliyoruz. Ancak işçiliği ve tınılarındaki nitelik ağacın kalitesindeki düşüklüğü kapatacak kadar mükemmeldi.

Antonio Stradivari yalnız çalışmaya evlendikten birkaç yıl sonra başladı. İtalya'daki keman yapımcılarının oturduğu mahallede 1680 yılında 2 katlı bir ev aldı. Giriş katındaki dükkanı atölye olarak, evin terasını ise kemanlarını kurutmak için kullanıyordu.

Stradivarinin yapımcılık yıllarını **çıraklık dönemi, denemeler dönemi, ustalık dönemi ve yaşlılık dönemi** olarak belirleyebiliriz.

Çıraklık dönemi: Bu dönemde Stradivari, ustası Amati'nin modeline sadık kalsa da üzerinde çalıştığı kemanlarına (salyangozunun daha derinlemesine oymak ve daha geniş tutmak gibi) bir takım yenilikler getirmeye başlamıştır.

Kemanlarının göğüs tahtaları ladin çamındandır, seçilen ağaçlar pek güzel olmamakla birlikte yine de iyi tını vermişlerdir. Sırtı için de iki parça akça ağaçları kullanmıştır. Bu dönem cilaları kehribar sarısı, altın sarısı renklidir.

Denemeler dönemi: Stradivari bu dönemde bombeyi azaltmış ve f deliklerini daha yatık kesmiştir. Kemanın ortasındaki c biçimindeki girintiler ise genişletilmiştir. Çalgının gövdesi daha da büyütülmüş ve salyangoza irileşmiştir. Sırtı tek parça olan kemanlarda sarı, iki parça olan kemanlarda ise kırmızı renk cila kullanmıştır. Bu dönemde parasal yönden çok iyi bir duruma geldiği için kemanlarında kullandığı ağaçların kalitesi en üst düzeydedir. Özel cila formülünü bu dönemde keşfetmiştir.

Altın dönemi: Bu dönemin çalgılarında tümü ile çok iyi ağaçlar kullanılmıştır. Yaptığı her çalgı üstün işçilik ve nerede ise erişilmesi güç bir tınının simgesidir. Çalgılarında ne kadar fark olursa olsun her çalgıda aynı kaliteli tınıyı bulmak mümkündür.

Yaşlılık Dönemi: Bu dönende büyük usta artık eski becerilerini gösteremeyecek hale gelmiştir. Kemanlarının tınısı aynı kaliteyi korumakla birlikte eski kusursuz işçiliğini koruyamamıştır. Saydamlığını yitiren cila da bu dönemde kahverengi tonlarına dönüşmüştür.

Antonio Stradivarinin yaptığı 540 keman 12 viyola yaklaşık 50 viyolonsel günümüze kadar korunabilmiştir.Yaşlılık döneminde yaptığı enstrümanlarda yardımcılarının katkısı vardır. Bu dönemde yaptığı enstrümanlarının etiketlerine de Antonio Stradivari Disiplini altında yapılmıştır yazısını eklemiştir.

2. İVAN GALAMİAN

20 yüzyılda dünyanın en büyük keman öğretmenlerinden birisi İvan Galamian'dır. Keman öğretmenliğindeki başarısı, yayınladığı keman öğretim metotları adlı kitapları ve keman öğretmenliğine getirdiği yenilikler ile günümüzde birçok keman öğretmenine ışık tutmuştur.

1903 yılında Tebriz'de doğdu. 1916-922 yılında Moskova Tchaikovski Konservatuvarın'da **Konstantin Mostras** ile keman ve pedagoji çalıştı. Daha sonra Parise giderek Paris konservatuarında öğrenimini sürdürdü.

İlk konserini Pariste 1924 yılında verdi. 1937 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti.

1944 yılında Curtis Enstitüsünde 1946 yılında da Juliard müzik akademisinde de çalıştı. 1944 yılında Meadownmount yaz okulunu kurdu ve burada öğretmenlik yaptı.

İvan Galamian'ın Juliard müzik akademisinde 104 öğrencisi vardı.1955 yılında Berl Senofsk adlı öğrencisi Kraliçe Elizabet (ilk adı ile İsaye keman yarışması), Keman yarışmasında Birincilik ödülü aldı[4].

Dört yıl sonra düzenlenen yarışmada gene İvan Galamianin öğrencisi Altın madalya ile ödüllendirildi.

Bu başarılarından dolayı İvan Galamiana Londra Kraliyet Müzik Akademisi Onursal üyelik ünvanı verildi.

---

[4] Evin İLYASOĞLU, **Ayla'yı Dinlermisiniz,** (Remzi Kitabevi, Temmuz 2002), s.58.

Diğer öğrencilerinden Itzhak Perlman, Phincas Zukerman, Michael Grube, Chin Kimm, Jaime Laredo ve Sergiu Luca dünya çapında yarışmalar da en iyi ödülleri kazandı.

İvan Galamianın öğretmenliği vurgulanması gereken çok önemli bir yönüdür. Öğrencileri 30 yıl böyunca dünyanın en önemli yarışmalarında büyük başarılar kazandı

Çok iyi olduğunu düşündüğü bir öğrencisini yakın arkadaşı J.Heifetz'e göndermiş Heifetz de aradığı gam tekniğini öğrencide göremeyince çocuğu dinlemeden geri yollamış[5], bunun üzerine de İvan Galamian öğrencilerine ilk önce doğru gam tekniğini öğretmeye başlamıştır.

Galamian her türlü teknik ayrıntıya önem veren çözümlemeli ve akılcı bir Öğretim sistemi geliştirmiştir. Yayınladığı kitaplarının yanında bir çok bestecinin eserini yayına hazırlamıştır. İvan Galamian Nicolo Amati'nin Ex Wolton adlı kemanına sahipti.

Şimdi İvan Galamian'ın Julliard müzik akademisinde çalıştığı öğrencilerden bazılarının başarılarını ve hayatlarını inceleyelim.

3. İVAN GALAMİAN'IN ÖĞRENCİLERİNDEN BAZILARI

3.1. İtzhak Perlman

1945 yılında İsrailin Tel Aviv kentinde doğdu. Keman eğitimine Tel-Aviv müzik akademisinde **Rivka Goldgart** ile başladı . 1958 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek Juliard müzik okulunda İvan Galamian ile çalışmalarını sürdürdü. 1963 yılında Carnegie Hall konser salonunda orkestra ile çaldı.

1964 yılında dünya çapında bir yarışma olan **Leventrit Keman Yarışmasını** kazanarak bu yarışmayı o ana kadar kazanan en genç kemancı ünvanı'nı aldı.

Kariyerine resitaller ve dünyanın en ünlü orkestraları ve orkestra şefleri ile çalarak devam etti.

Çok güçlü tekniği ve olağan üstü müzikalitesi ile 1965-67 yıllarında Amerika'nın,

1968 yılında da Avrupa'nın en iyi kemancısı seçildi.

---

[5] İLYASOĞLU, **a.g.e.,** s.60.

1987 yılında İsrail filarmoni orkestrası ile turneye çıkarak Budapeşte'den Çin'e kadar her ülkede büyük konserler verdi.

1990 yılında ilk kez Moskova'ya konsere gitti. Leningrad'ın 150. yıldönümü ve Tchaikovsky'nin doğum günü şerefine verilen konserde viyolonselci Yo-yo-ma ile birlikte Yuri Temirkanov yönetiminde ki Leningrad Filarmani orkestrası eşliğinde çaldı, bu konser tüm dünya ülkelerinde canlı olarak yayınlandı.

1996 yılında Royal Filarmoni orkestrası tarafından altın madalya ile ödüllendirildi ve onursal solistlik görevi verildi.

1999 yılında ise Julliard müzik akademisine İvan Galamian'ın keman sınıfında hocalık yapmak için davet edildi. İtzhak Perlman Antonio Stradivari'nin 1714 soil kemanı ile çalmaktadır.

3.2. Pincas Zukermann

1948 yılında İsrailin Tel Aviv kentinde doğdu. Keman eğitimine babası ile başladı, daha sonra Tel-Aviv müzik akademisinde İlona Feher ile çalıştı. Diğer yandan da viyolaya ilgi duyarak bu enstruman üzerinde de çalışmalara başladı.

Adını ilk olarak 1961 yılında Isaac Stern ile Pablo Calsas festivalinde duyurdu. Burslu olarak Julliard müzik okuluna İvan Galamian ile çalışmaya gitti.

İvan Galamian ile keman ve viyola çalıştı. 1966 yılında İtalya'da Sopoleto festivalinde orkestra ile çaldı. Bir sonraki yıl dünya çapında bir yarışma olan **Leventrit Keman Yarışmasını** kazanarak kariyerini sürdürdü.

Isaac Stern ile Calsals festivalinde Mozart'ın keman viyola ve orkestra için yazdığı konçertoyu İngiltere Oda Orkestrası eşliğinde seslendirdi. Daha sonra aynı orkestra ile B.Bartok viyola konçertosunu ve Berlioz'un Harold an Itaila adlı süitini seslendirdi. Barok müzik üzerine önemli çalışmalar yaptı. Mozart, Brams, Schumann, Debussy Faure Franck ve Beethoven'in bütün keman sonatlarını, piyanolu triolarını Daniel Barenboim ile 1971 yılında cd kaydı için seslendirdi.

Daha sonra Berlin Filarmoni Orkestrası ile B.Bartok ve Berg keman konçertolarını seslendirdi.

1974 yılında konserlerini kendisi yönetmeye başladı.1978-1980 yıllarında Londrada St Poul orkestrasında,1980-1987 yıllarında ise Us Premiere and'Knusu-ens orkestrasında yorumcu ve şef olarak çalıştı.

1989 yılında Lotawski keman konçertosunun dünyada ilk seslendirilişini yaptı. 1993 yılında Julliard müzik okuluna geri dönerek viyola öğretmenliği yapmaya başladı.

3.3. Chin Kimm

20. yüzyılda yetişen en genç virtüözlerden biridir. İlk eğitimini Kore'de almış daha sonra Amerika Birleşik Devletlerinde Julliard müzik okulunda İvan Galamian ile çalışmıştır.

Julliard müzik okulundan birincilik derecesi ile mezun olduktan sonra sırası ile Uluslar arası Musique de Montréal keman yarışması, Queen Elisabeth keman yarışması, Paganini keman yarışması, ve uluslararası İndianapolis keman yarışmalarında birincilik ödüllerini aldı.

Atalanta Senfoni Orkestrası ile L.Bernstein serenad, Wayne Oda Orkestrası ile Barber konçerto, Philadelphia Orkestrası ile de Glazunav konçertoyu seslendirdi.

Paul Freeman yönetiminde St. Petersburg Flarmoni ile Prokofiev keman konçertosunu ve piyanist David Oei ile de Prokofiev 2. keman sonatının Cd kaydını ardından aynı yıl içinde Mendelssohnn Do majör ve Tchaikovsky triosunun Cd kaydını yaptı.

1995 yılında Moskova Tchaikovsky salonunda Moskova Filarmoni Orkestrası ile Tchaikovsky ve Glazunov konçertoları seslendirdi bu konser kaydıda cd olarak yayımlandı.

Dünyanın en önemli orkestralarından biri olan Philadelphia Orkestrasının İsaac Stern'in ölümünden sonra boşalan solist kemancılığı görevine getirildi.

En büyük müzik eleştirisi dergilerinde hakkında "gerçek virtüöz, altın tonlu kemancı, David Oistrakh'tan sonra onun tahtına geçebilecek tek kemancı" gibi eleştiriler yayınlanmıştır.

Philedelphia orkestrası ile Güney Amerika, Avrupa, Asya, New York, Boston Chicago Montréal, Toronto, Brussels, ve Seoul kentlerinin en önemli konser salonlarında çalmıştır...

İkinci Bölüm

KEMAN EĞİTİMİNDE TEKNİK VE YORUM

Müziğin temel öğeleri ses, ses yüksekliği ve ritimdir. Doğal olarak keman tekniğinin bu üç temel taş üzerine oturduğunu söyleyebiliriz. Bunlarla beraber sesin güzelliğini ,temizliğini ve özümsenmiş bir ritim duygusunu göz ardı edemeyiz. Kabul edilebilir ölçülerde bir seslendirmeye erişebilmek için tekniğin yorum ile birleşmesi gerekir. İyi bir yorum ise üç kuralı barındırır.

1- Fiziksel etken
   a- Parmakların , ellerin,kolların ve bunlara bağlı kasların anatomik yapısını tanımak.
   b- Keman çalarken yapılan hareketleri ve bunları gerçekleştiren kas hareketlerini bilmek.
2- Zihinsel etken : Kas hareketlerini hazırlama yönlendirme ve kontrol etme yeteneği.
3- Estetik-duygusal etken: Müziğin anlamını kavramak, bunu uygulamak ve müziğin tinsel söylemini dinleyicilere aktarabilmek.

1. TEKNİK

Teknik, kolların ,parmakların,sağ ve sol elin gerekli çalma hareketlerini yapabilmeleri için düşünsel boyutta yönlendirilmesi , vücudunda bunları uygulayabilme becerisidir.

Kusursuz bir teknik çalgının bütün olanaklarına egemen olma ustalığıdır.

Bu durum eksiksiz ve ince bir tasarım gücünü de içermektedir. Çalgıcının yapıta ilişkin bir tasarımı varsa bu tasarım ancak gerçek anlamda eksiksiz bir teknikte uygulamaya konulabilir.

Böylesine yüksek beklentileri karşılayabilen bir tekniğe mükemmel ifadelendirme tekniği diyebiliriz.

Sanatsal olgunluğa giden yolun kapıları mükemmel ifadelendirme tekniğine sahip olduğumuz zaman açılır. Böyle mükemmel bir teknik ustalığın, sadece kendi yorumunu oluşturma çabası içindeki bir soliste gerekli olduğu düşünülemez. Aynı ustalığa tasarımlarını bir yönetmene bağlı olarak kullanan, yada oda müziği alanında çalışan sanatçıların da sahip olması gerekir.

Mükemmel ifade tekniğinin desteklediği ustalıktan yoksun olan bir yorumcu ne çevresindekileri kendisine uydurabilir , nede çevresindekilere uyabilir.

Bu durumla benzerlik gösteren bir de parlak etkiye sahip fakat yorumcunun her zaman için kendini kontrol edemediği virtüöz tekniği vardır. Yorumcunun parmakları çok hızlı hareket ederek bir takım kolaylıklara ve üstün bir hız yeteneğine sahip olur, fakat bu durumda gerçek bir ritmik disiplin yoktur.Böyle bir teknik görününüm çok etkileyici olsa da, bu teknik her zaman aynı derece de güvenilir olamayabilir.

2. TEKNİK BAĞLILAŞMA

Teknik bağlılaşma aklın vücut kasları ile olan doğru ilişkisidir.Bunu daha fazla açıklayacak olursak birbirini izleyen yumuşak çabuk, kesin hareketlerin akıl yolu ile uygulanabilmesi için vücut kaslarına iletilmesi ve iletilen bu buyruğun kaslar tarafından yerine getirilmesidir.

İşte biz bu beyinsel ve fiziksel bağlantıya **bağlılaşma** diyebiliriz.Bağlılaşma bize teknik ustalığın anahtarını sunduğu için son derece önemlidir. Burada önemli olan kasların kuvvetlendirilmesi değil tam tersine kasların aklın buyruğuna yanıt vermeleridir.

Bağlılaşma gücünün geliştirilmesi oranında parmak becerileri, tekniğin netliği ve güvenilirliği de artmış olur.Bağlılaşmayı güçlendirmek için çalgıcının akıl ve kas

birliğini sağlayabilmek için önce kolaydan başlayan giderek daha karmaşık olan alıştırmaların yapılması gereklidir.

Bu alıştırmalara örnek verecek olursak:

1) Sol ele ilişkin zaman değerlerinin değiştirilmesi
2) Sağ el için yay şekilleri örneklerinin çalışılması
3) Her iki elin es güdümü için yapılan alıştırmalar.
4) Bu alıştırmalara ek olarak alıştırmaları daha da zorlaştıran aksanların yerleştirilmesi.

Bu çalışmaların yapıldığı her dizi, pasaj bilinç ve kaslar tarafından belirlenir.

3. YORUM

Yorum çalgı eğitiminin en önemli kısmı ve vazgeçilmez temelidir.Teknik, sadece sanatsal yorumun gerekçesine hizmet eden bir araçtır. Bunun ötesinde düşünecek olursak sanatçı seslendirişini gerçekten sağlam temeller üzerine oturtmak istiyorsa müziğin anlamını kavraması, yaratıcı düşüncelere sahip olması, esere kişisel, duygusal ve sezgisel bir tavırla da yaklaşabilmesi gerekir.

İşinde başarıya ulaşmış bir müzisyeni incelediğimiz zaman iyi bir konuşmacı ile çok benzer özellikleri barındırdığını görebiliriz.İyi bir konuşmacının mükemmel bir sesi, düzgün bir telaffuzu ve iyi bir söyleyiş biçimi vardır. Söylediği şeyler ağırlık taşır ve söylemini herkesin anlayabileceği etkileyici bir biçimde sunar.İşinde başarıya ulaşmış yetkin bir müzisyenin ise, kusursuz bir tekniği, yorum gücü ile birleştirip, anlaşılır ve inandırıcı biçimde dinleyicilere sunan kişi olduğunu görürüz.

Bununla birlikte bir konuşmacı her sözünü, jestlerini ve tavrını ayrı ayrı çalışıp insanlara sunduğu zaman insanları etkilemesi çok kolay olmaz. Aynı sözlerin o anda akla geldiği gibi doğal olarak söylenmesi daha etkileyici olur. Konuşmacı tonlamalarını

duraklarını jestlerini ve diğer tüm özelliklerini anlık olarak insanlara aktardığı zaman başarılı olabilir.

Başka bir anlatımla konuşmacı ders havasından ne kadar uzaklaşırsa işinde o kadar başarılı olur.İşte aynı durum yorum yapan müzisyen içinde geçerlidir.Yorumcu en iyi seslendirmeyi teknik güçlükleri unutup, çaldığından etkilenip kendisini doğaçlamanın özgürlüğüne bıraktığı zaman yapabilir. Yorumcu sadece böyle bir çalış tarzı ile dinleyicide müziğinin katkısız olduğu izlenimini uyandırabilir.

Bu düşüncenin doğruluğunu anlayabilmek için, çalışılmış, her anlatım önceden hazırlanmış, hatta vibrato[6] hareketlerinin bile önceden planlanmış olduğu bir seslendiriş düşünelim.

Nüanslar matematiksel olarak hesaplanmış, rubatolara[7] kadar her şey hazırlanmış olsun. Böyle bir durumda yorum açısından bir mantıksızlık da olmaz ancak bu sefer eserdeki doğallığın yerini yapaylık alır.Buda her şeyi mekanik olarak toparlamak, matematiksel olarak bir araya getirmek anlamına gelir

Bu tür bir seslendirme ile dinleyicinin kulağı yanıltılabilir, fakat duyguları asla yanıltılamaz. Halk bütün bu konulara ilişkin fikir sahibi olmayabilir ama bir şeyin sahici mi yoksa yapay mı olduğunu şaşmaz bir içgüdü ile fark eder.

Bu konuyu diğer bir yandan ele alacak olursak, doğaçlama öğesinin de abartılmaması gerektiğini görürüz. Özellikle teknik ve müzikal yönden tam olgunluğa erişmemiş bir çalgıcı, seslendirme aşamasında duygularına kapılmaktan sakınmalıdır.

Serbest çalma tavrının , tarz ve biçimsel oluşumu ile örtüşebilmesi için,çalınan eser müzikal bütünlüğün içinde kalması gerekmektedir.

---

[6] Vibrato: Kemanda sol el tekniğinde seslerin daha dolgun ve kulağa daha hoş gelmesi için bilekten yapılan ileri geri sallama hareketi. **(www.melodik.net)**

[7] Rubato: Müzikte ritim olgusunun dışında kalan kısım. **(www.melodik.net)**

Seslendirmedeki özgürlük ancak teknik anlatım aracının tam olarak özümsenmesi ile gerçekleşebilir. Gerçek anlamda sanatsal yorum hiçbir zaman öğretilemez. Çünkü kişisel yaratı sanatçıya özgüdür.

Öğretmenden kaynaklanan yorumu gerçek sanat olarak kabul edemeyiz. Doğal olarak bir öğretmenin kendi yorumunu bütün öğrencilerine uygulatması çok yanlış olur.

Öğrenci gelişimindeki ilk zamanlarında öğretmeni tarafından kendi kararlarını alabilmesi için yüreklendirilmeli, aynı zamanda anlayışı yönlendirilip beğeni ve stil duyarlılığı aşılanmalıdır.Buradaki en büyük amaç öğrenciyi ilk zamanlarından itibaren kendi ayakları üzerinde durabilecek şekilde eyitmektir. 'Papağan metodu ile hiçbir sonuca ulaşılamaz.

Günümüzde büyük sanatçıların yorumlarını elde etmek çok kolay hale geldi.Öğrenci çalacağı eserin kaydını sıkça dinlediği zaman artık o eseri sadece dinlediği sanatçının bakış açısı ile görmeye başlar. Bu durum ilerleme çabası olan sanatçı adayının müzikal gelişimini felç eder, onu tembelliğe ve bağımlı olmaya iter.Dolayısıyla sanatçı adayı düşüncelerini ve karar verme yeteneğini asla geliştiremez, kendi müzikal kişiliğini ortaya çıkaramaz.

Öğrenci için çalacağı eser hakkında bilgi edinmek istiyorsa aynı bestecinin başka çalgılar için yazılmış yapıtlarını dinlemesi daha doğru ve yararlıdır. Böylece bestecinin genelde kişiliğini ve stilini de tanıma fırsatı yakalamış olur.

4. SESLENDİRMEDEKİ AKUSTİK SORUNLAR

Yorumcu konsere çıktığı zaman enstrümanın'dan daha iyi verim elde edebilmek için sesin akustik yasalarını bilmek zorundadır.Küçük bir yerde konuşma yaparken sesimizi yükseltmeye gerek yoktur. Telaffuzumuz çok açık olmasa, hızlıda konuşsak yinede dinleyicinin büyük çoğunluğu bizi anlayacaktır. Ama büyük bir oditoryumda binlerce kişinin önünde konuşmamız gerektiği zaman daha farklı hareket etmek zorunda kalırız.

Böyle bir ortamda daha sesli ,yavaş ve olabildiğince anlaşılır konuşmamız gerekir. Bu, ne kadar anlaşılabilir bir durum olsa da, çok az sanatçı aynı kuralların kendileri için de gererli olduğunun bilincine varabilmiştir. Çoğu yorumcu konser salonun, odada çalışırken duyduğumuz sesten daha farklı ses vereceğini fark edemiyor.

Sanatçı salonda oturan en uzaktaki dinleyiciye ulaşabilmelidir. Sadece ön sıralarda oturanlar için değil, balkonda oturan dinleyiciler için çalmalıdır.

Bunun nasıl yapılacağı ise salonun büyüklüğüne ve salonun akustik kurallarına bağlıdır. Salon küçük akustik de iyi ise fazla bir çabaya gerek yoktur. Salon ne kadar büyürse akustik etkenler o kadar dikkate alınmalıdır.

Örnek verecek olursak sağır , ses tınısını iletmeyen bir salonda çalarken bütün dinamik öğeleri (nüansları) daha sesli çalma zorunluluğu vardır.

Bunu uygulamak zarif, kurgulu pasajlarda oldukça kolaydır. Forte[8], yada fortissimo[9] çalınması gereken yerlerde ise çalgıcının bir ayarlama yapıp sesi forse[10] etmeden daha büyük ses elde edebilmesi için uzun sesleri yaylara bölmesi gerekmektedir.

Salonda çalarken eşlikte büyük önem taşır. Piyano ile olan birliktelik orkestra ile çalmaktan daha kolaydır. Sanatçı eşlikte doğru bir balans tutturabilmek için nerede hafif nerede daha kuvvetli çalacağını bilmelidir.

Bunu hassas bir kulak , dengeleme gücü ve çabuk uyum sağlama yeteneği ile elde edebilir. Değişebilir değerlerden olan tempo da önemli bir etkendir. Büyük salonlar da hızlı tempolardan kaçınılmalıdır.

---

[8] Forte: (f) müzikte o pasajın yüksek sesle çalınması gerektiğini gösteren nüans.(**www.melodik.net)**

[9] Fortessimo : müzikte o pasajın forte nüansından daha kuvvetli çalınması gerektiğini gösteren nüans. **(www.melodik.net)**

Salonda duyulabilmek için sesin şiddetine önem vermek yerine sesin ileriye aktarılmasına önem verilmelidir.

Sesin ileriye aktarılması çalgının niteliği ile ilgilidir. Ama daha önemlisi sesin çıkarılma yöntemidir. Ses ancak doğru çıkarıldığı zaman ileriye taşınabilir.Keman forse[5] edilerek çalınmamalıdır.Yaylı çalgılardan ton elde edebilmek için temiz, duru bir tını yakalamak yeterli olmaz. Bunlarla beraber aksan vurgu gibi ses özellikleri ile de bir kişilik oluşturmak gerekir.Çalgısal müzikteki bu ses özellikleri şarkı söylemedeki ünlü ve ünsüz ilişkisine benzer. Yay tele yapıştırıldıktan sonra belli bir basınçla çekilen ses uzun , rahat tınlayan ünlülere kesin bir sınır , ayrı bir tarz kazandırır.

Kemanda yumuşak başlayıp yumuşak biten uzun tınılar ünlülere denk düşer. Ünsüzler ise sol el yada sağ el ile yapılan bir 'artikule' hareketini[11] gerektirir. 'Martele'[12] aksan verilerek çalınan bir 'detache'[13] ve 'spiccato'[14] gibi yumuşak başlamayan sağ ele ilişkin bütün yay hareketleri ünsüz oluşumlardır. Ünsüzlerin sol el ile elde edilmesi, çıkıcı pasajlarda 'artikulasyon' ile , inici pasajlarda ise tel üzerindeki parmakların yana çekilmesi ile olur.

Keman çalarken ünlüler ile ünsüzler arasında nasıl bir denge sağlanacağını bilmek büyük önem taşır. Sahnede ve odada çalarken sesi farkı duyacağımızı belirtmiştik. Bu konuda en iyi örneği ünlü Rus opera sanatçısı 'Schaljapin'i[15] örnek gösterebiliriz. Hiçbir şarkıcı onun açık ve belirgin telaffuzuna erişebilmiş değildir.Söylediği her söz duyulabilir ve anlaşılabilir olmuştur.

Bunu nedeni uzun yıllar büyük salonlarda şarkı söylemesi ve özelliksiz söylenen ünsüzlerin uzağa erişmediğini biliyor olmasından kaynaklanıyordu. Bu örnek ünlü ve ünsüzlerin salonun büyüklüğüne göre oranlanması gerektiğini bize gösteriyor.

---

[5] Forse: Müzikte sesin fazla basınç uygulanması sonucunda ezilerek çıkan ses. (**www.melodik.net**)
[11] Artikule : Keman çalarken sağ veya sol elle notaları beli etmek için yapılan hareket (**www.melodik.net**)
[12] Martele : Kemanda aksanlı ve hızlı hareket yaparak çalınan arşe tekniği. (**www.melodik.net**)
[13] Detache :Her ses için ayrı arşeler kullanarak düz ve eşit seslerin elde edildiği yay şekli. (**www.melodik.net**)
[14] Spiccato:Kemanda arşeyi zıplatarak çalma tekniği. (**www.melodik.net**)
[15] Schaljapin :Rusya'nın dünyaca ünlü opera sanatçısı. (1873-1936)(**www.mynetcologne.de**)

Söz konusu durumu keman çalmaya uyarladığımız zaman büyük salonlarda daha anlaşılır bir artikulasyon uygulamamız gerektiğini büyük bir açıklıkla görüyoruz.

Üçüncü Bölüm

KEMAN ÇALMANIN TEMEL KONUMLARI VE YÖNTEMLERİ

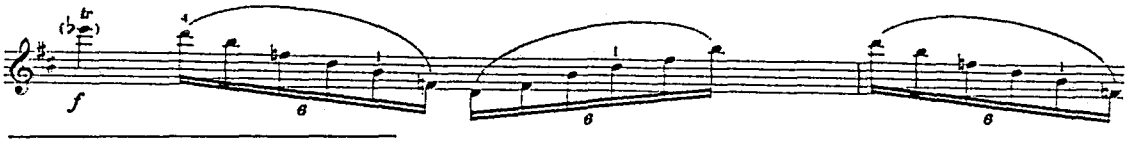
1. SOL EL

1.1. Özel teknik sorunlar

1.1.1. Pozisyon değişimi

İki türlü pozisyon değişimi vardır. Bunlardan birincisi gerçek değişim , ikincisi yapay değişimdir. Yapay pozisyon değiştirmede baş parmak kemanın sapındaki yerini korur ve hiç kıpırdamaz. Baş parmağı oynatmadan parmakları ve eli açarak yada geriye çekerek başka pozisyonlar çalınabilir. Yapay geçişler çoğunlukla kısa bir süre için pozisyon değişimi gerektiğinde kullanılır. Doğru uygulandığında çok zorluk çıkarabilecek pasajlarda kolaylık ve güven sağlar. Bu durum aşağıdaki J. Brams[16] konçerto 1. bölümdeki bir pasajda açıkça görülmektedir. Pasajda III. Pozisyondaki üç notadan sonsa sırası ile ikinci ve birinci pozisyona geçiliyor. Sonrasında tekrar üçüncü pozisyona geri dönülüyor.Yapay pozisyon geçişi ile bu pasaj kolaylıkla çalınmış olur.

Gerçek pozisyon değişiminde el ve baş parmak yeni pozisyona birlikte hareket ederek pozisyon değiştirilir.. Pozisyon değişimi kol, el,parmaklar, ve baş parmağın bütün bir hareketidir. Genelde sol el tekniği için önemli olan baş parmağın esnekliği pozisyon geçerken de büyük önem kazanır. Pozisyon geçerken üst pozisyonlara doğru çıktığımız zaman telin kısalması ile doğru orantılı olarak elin açıklığı ve seslerin aralıkları da azalır. Örnek verecek olursak 1. pozisyon 8. pozisyona oranla iki kat fazla alanı kapsar. Üst pozisyonlara doğru çıktıkça baş parmak sapın altına doğru kaydırılır. Buda dirseğin sağ tarafa doğru çıkması anlamına gelir.



[16] J.Brahms,) Alman asıllı romantik dönem bestecisi. (1833-1897) **(www.brams.com.)**

Pozisyon geçerken dikkat edilmesi gereken püf noktaları

1) 7. pozisyondan sonra kol kullanmadan el ile pozisyon geçilebilir.

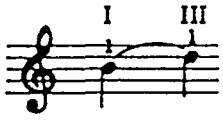
2) 3. pozisyondan 1. pozisyona inerken baş parmak elden biraz daha önce geriye çekilmelidir.

3) 5. pozisyondan daha ileri bir pozisyondan 3. pozisyona inmek gerektiği zaman yapay geçiş kullanılabilir. El ve parmaklar geriye çekilerek yeni pozisyona geçmesinden sonra baş parmak geriye çekilir. Burada baş parmak bir dayanak noktası olarak kullanılır. Çok hızlı pasajlarda hareketlerde hemen hemen aynı sıra içinde gerçekleşir.

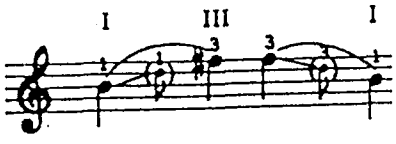
4) İleri pozisyonlardan 1. pozisyona inen dizide orta uzunlukta bir baş parmağa sahip olan bir çalıcı başlangıçta baş parmağın iç ucunu sapın bitimindeki kıvrıma dayar.dizi giderek aşağı inerken başparmak ile biraz basınç verilir ve el 5. pozisyona kadar geri çekilir. Bu süreç içinde baş parmak bir dayanak noktası görevi üstlenir. Pozisyon inişi 3 ve 4 . pozisyona geldiğinde bu sefer yapay geçiş ile 1 pozisyona inilir. Geriye dönüşlerde baş parmağın daha önce harekete geçmesi gerektiği göz önünde bulundurulduğunda bu hareketin mutlaka uygulanması gerektiği açıkça görülür. Pozisyon değişimlerinde parmakların basıncı en aza indirilmiş olmalıdır.

3 çeşit temel pozisyon geçişi vardır.

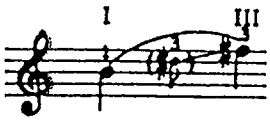
1)Pozisyon değişiminden önce ve sonra tele aynı parmak basar (Tek parmakla pozisyon geçişi)



2)Pozisyon değişimi başlangıçta tele basan parmakla yapılır fakat varılacak sese başka bir parmak basar.



3)Pozisyon değişimi varılacak sesin parmağı ile yapılır.



Pozisyon geçmedeki hız ilgili pasajın hızı ile doğru orantılıdır. Yavaş bir tempoda yavaş bir pozisyon değişimi yapılır. Hızlı tempolarda ise süratle pozisyon değişimi gerçekleştirilmelidir. Pozisyon değişimi aslında bir zamanlama sorunudur.

Bu sadece hızla değil pozisyon değişiminin başlangıç ve bitiş süresi ile de ilgilidir. Sıkça yapılan en büyük yanlışlardan biri pozisyon değiştirme hareketinden önceki notanın kısa çalınmasıdır. Çalıcı pozisyon geçişinden korktuğu için ritmi kontrol edemeyip geçiş hareketini çok erken başlatır.Sonuç olarak o pasaj sağlam ve orantılı bir ritimle çalınamaz. Öğrenci doğru uygulamayı anlayana kadar pozisyon değişiminden önceki sesin uzunluğu ve ritmi konusunda uyarılmalıdır.

Başarılı bir pozisyon geçişinde kulağın önemi büyüktür. Öğrenci çaldığını pozisyon değişmeden önce, değişim sırasında ve yeni sese yaklaşırken dikkatli dinlemelidir. Kulak burada pozisyon geçerken parmağın geçiş mesafesini algılamasında önemli rol oynar.

İyi pozisyon değişimi için yay da çok önem verilmesi gereken bir etmendir. Yavaş çekilen bir yayda pozisyon geçilirken basınç azaltılırsa oluşabilecek glisando[17] büyük ölçüde önlenmiş olur. Başlangıçtaki derslerde bu noktaya büyük önem verilmelidir. Bir çok öğrenci aslında iyi pozisyon değişimi yapabilecekken sol elin hareketi sırasında yay hızını ve basıncını artırarak başarısızlığa uğrar.

Sonuç olarak pozisyon değişimi ne kadar ciddi bir konu olsa da eğitimcinin ders sırasındaki performansı ile , öğrenci için büyük sıkıntılar yasaması önlene bilir.

---

[17] Glisando: Müzikte notaların kaydırarak çalınması veya pozisyon geçerken seslerin kaydırılması hareketi. **(www.melodik.net)**

2. KEMAN ÇALMANIN TEMEL KURALLARI

2.1. Yay Şekilleri

Şimdi genel bir bakış çerçevesi içinde temel yay şekillerini incelemeye alalım.

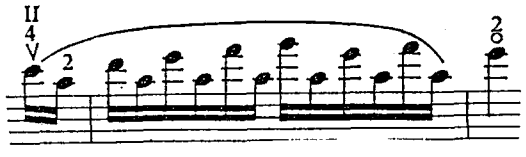
Bir ya da iki notanın bir yayda çalınmasına **legato** denir. Legato yay şeklini uygularken iki çeşit sorunla karşılaşırız. Bunlardan birincisi sol elde parmakların değişen basış durumları , ikincisi ise sağ elde tel değiştirme hareketi ile ilgilidir.

Sol eldeki problem parmakların arşe hareketini engellemesi ile ilgilidir.aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi bir bağ içerisinde birçok nota çalındığı için , parmakların tele yaptığı basınç noktalarının sürekli değişmesi yüzünden çıkan ses kalitesinde doğal olarak bozulmalar olur.

Bu problemi gidermek için parmakların artikule hareketini uygulaması gerekmektedir.

Artikule hareketi uygulanırken sağ eldeki rahatlık boş tele geri dönüldüğünde, yada tekrar notalara gelindiğinde aynı olmalıdır. Diğer bir güçlük ise aynı pasajda pozisyon değişimleri sırasında yaşana bilir. Bu durumda ise çalgıcı sağ elinden yardım almak zorundadır. Pozisyon geçişi sırasında sağ el sadece pozisyon geçiş süresi kadar durdurularak oluşabilecek glisando gizlenir.

Bağ içinde birde fazla tel değiştirme söz konusu olduğunda sözünü ettiğimiz ikinci sorun, bağ içinde tel değiştirme sorunu gündeme gelir. Aşağıdaki örnekte L.W. Beethoven in keman konçertosunun üçünce bölümünden bir pasaj görmekteyiz. Aşağıdaki örneği inceleyecek olursak pasajda notaların la ve mi telleri arasında sürekli gidip geldiğini görürüz.



Burada en önemli püf noktası değiştirilecek tele çok ölçülü ve yumuşak yaklaşmaktır. Tel değişimi sırasında yaya verilecek ufak bir basınç seslerin bir birine yumuşak bağlanmasına yardımcı olacaktır.

2.1.1. Detache

Her ses için ayrı bir yay kullanarak düz, eşit ve basıncı değiştirmeden uygulanan bir yay şeklidir. Arşe değiştirirken seslerin arasında boşluk olmaz. Bu nedenle her yay diğerinin başlangıcına kadar çekilir. Bu yay şekli yayın her yerinde ve bütün yaydan en küçük yaya kadar her genişlikte yapılabilir. Detache'nin uygulanışı yayın uzunluğuna, hızına ve ses yüksekliğine göre değişiklikler gösterebilir. Yayın hızı arttıkça kol hareketinin görevi azalır, bilek devreye girer. Sürekli tekrarlanan ve düzenli biçimde tel değişimi yapılan pasajda ya aşağı yukarı bilek hareketi ya alt kolun içe dışa çevrilme hareketi. Ya da yayın kullanılma yerine bağlı olarak her ikisinin karışımı bir uygulama gerekmektedir.

Bu tarz tel değişimleri için çok sayıda etüt vardır. Bileğin yumuşaklığını en üst seviyeye çıkarmak için çok iyi bir çözüm yolu olan bu etütler iyice çalışılmalıdır.

2.1.2. Portato

Portato, ilk bakışta detache yaylar kategorisine girmese de uygulamada benzerlik gösterir. Aslında portato aynı bağ içinde birbirini izleyen detache yaydan başka bir şey değildir. Her ses başlangıçta crescendo* ile başlar ve giderek decrescendo* ile son bulur. Sesler arasında boşluk bırakmadan çalındığında bağlı legato sesler daha belirgin ortaya çıkar. Yada tam tersi yapıldığında bağsız detache gibi tınlar.

2.1.3. Fauette (Kırbaçlama)

Fauette aksanlı bir detacheden ortaya çıkmıştır. Bu yay şeklinde aksan yayın çok süratli ve çok az telden ayrılması ve enerjik olarak hemen tele vurulmasıyla elde edilir. Bu yay şekli yayın üst kısmında ve genelde iterek yapılır. Öğrenciler bu yay şeklini

çalışırken yayı erken kaldırma hatasına düşerler. Yayın kaldırılması çalınmakta olan bağın sonunda değil yeni yayın hemen başında sanki kaldırma ile yeniden vurma aynı anda yapılıyormuş gibi olmalıdır. Bu yay şekli özellikle detache bir pasajın içinde bazı seslerin vurgulanması istendiğinde etkileyici bir şekilde kullanılır.

2.1.4. Martele

Martele, bir ünsüzün (sessiz harfin) keskin, vurgulu söylenişi gibi tınlar. Bunu daha açıklayacak olursak yayın bir aksanla ''pe-pa'' diye çekilmesiyle elde edilir. Sesler arasında kesinti ve boşluk vardır.Yaya yapılacak aksan için önceden hazırlayıcı diyebileceğimiz bir basınç ile yay harekete geçmeden önce tele basması, yayın teli ısırmasıyla elde edilir.

Başlangıçtaki bu ısırma hareketi normalde martele yay tekniği için gereken basınçtan çok fazladır. Bu hareket yaya gereken aksanı verebilmek için başlangıçta uygulanıp ardından bırakılır. Basınç hemen gerekli düzeye düşürülür. Bu hazırlayıcı basınç erken bırakılırsa aksan çıkmaz, geç bırakıldığında ise sıkışıp kazıma, gıcırdama olgusu ile karşılaşılır. Bundan dolayı yayın doğru uygulanması zamanlama ve eşgüdüm sorununa yol açar.

Martele yay tekniğini iki ana gruba ayırabiliriz. Bunlardan birincisi aksan verilip sesin kısa çalınmasıyla oluşan basit martele ikincisi ise aksanla birlikte sesin uzamasıyla oluşan, tutulan marteledir.

2.1.4.1. Basit Martele

Bu yay şekli bütün yaydan yayın en küçük parçasına kadar, bütün yay uzunluklarında, dipten uca kadar yayın her yerinde yapılabilir. Eğer verilen basınç zamanında bırakılmazsa martele tekniği bundan zarar görür, içeriği bozulur. Özellikle çekerek gelen yaylarda yay basıncını tamamen bırakmak yanlış olur. Yayın basıncını bırakmak yayın tele yapışık kalmayıp telden sıçramasına neden olur.

Martele tekniğinde dipteyken yaya fazla basınç vermemek için yay biraz taşınmalıdır. Çok küçük yay hareketlerinin dışında parmak ve elin esneme hareketi kol ile birlikte hareket eder. Yay hareketi ne kadar küçük ve ses gürlüğü ne kadar az olursa parmaklar ve elin etkinliği o kadar artar.

Küçük martele sadece parmaklar ve elle yapılabilir. Bununla birlikte büyük martele de parmaklar yalnızca basıncı ayarlamak için kullanılabilir. Martele tekniğinde yaya çalmadan önce ve çalındığı anda ne kadar bir basınç verilmesi gerektiğini çalışarak ve deneyerek vermek gerekir.

Yay kullanımında basıncın gerekenden fazla verilmesi kötü bir ses çıkmasına neden olur. Bu hata yayın titremesi ve yayın geri tepmesi ile sonuçlanır.Böyle durumlarda ses kalitesine çok dikkat etmek gerekir. Fazla basınç gibi az yada eşit olmayan basınç yayı bozabilir. Yayın bir yarısını veya bir bölümünün kullanıldığı yerlerde yayın düzgün çekilmesi sorunu gündeme gelebilir. Martele yay hareketi o kadar hızlıdır ki öğrenci yayını köprüye paralel olarak çekmediğini fark edemeyebilir.

2.1.4.2. Tutularak Çalınan Martele

Bu yay şekline uzun martele de diyebiliriz. Uzun martele basit martele gibi etkileyici bir yay şeklidir. Aynı şekilde aksanlı başlar fakat kısa ritmik başlangıç yerini uzun çalınan seslere bırakmıştır. Bu yay şeklinde yayın sıkışıp kazımasını önlemek için hemen belli bir hız alması gerekmektedir.

2.1.5. Colle

Colle yay tekniği yayın havadan atılarak tele vurulması ile uygulanan bir yay şeklidir. Yay atılarak tele dokunduktan hemen sonra bir sonraki ses için yeniden

kaldırılır. Tını yönünden olmasa bile çıkan ses yayla yapılan bir pizzicato[18] etkisi bırakır.

Colle alt yarıda çok küçük yaylarla elde edildiği gibi daha geniş yaylarla da çalınabilir. Başlangıçta küçük yay kullanılarak dipte çalışılır. Bu yay türünde çok küçük hareketlerle sadece parmaklar kullanılır. Bu yay başlangıçta ölçülü bir ritimle uygulanmalıdır. Yay, çok hafif bir hareketle tele konmalıdır. İlk çalışmalar kısık sesle yapılamalıdır. Daha sonraki çalışmalarda yay büyütülerek ses de arttırılabilir. Çalışmalara topuktan sekiz santim uzaklıkta küçük ve hafif martele yaylar çekilmesi ile başlanmalıdır. Bu arada yay her seferde biraz kaldırılarak bir sonraki martele hareketinin başlangıcını hazırlamak için yeniden topuk yönünde tele konur. Başlamak için kullanılan süre giderek kısaltılır. Sonunda bu süre hemen hemen sıfırlanır.

Yayın tele konması keskin çekilişi ve sesin çıkması aynı zamanda olur. Bu yay şekli yay hakimiyetini sağlamlaştırmak için çok önemli bir yardımcıdır. Aynı zamanda bu yay şekli müzikal olarak spiccatonun[19] hafiflik ve zarifliğini, matelenin kesin tavrını birleştirdiği için büyük önem taşır.

2.1.6. Spiccato

Bu yay şeklinde yay havadan atılarak tele düşer ve yeniden havalanır. Bu sırada yayın geliş gidişleri yarım elips çizgisini andırır. Yayın tele değmesi alt yarıdadır. Yay tele yakındır dolgun, yuvarlak, yumuşak bir ünlü ses gibi içerikli tını elde edilir. Genelde yayın alt yarısının üçte bir uzunluğundaki hareket ile elde edilir. Geniş ve yavaş olması gerekiyorsa alt yarıya doğru hızlı ve kısa olması istendiğinde orta ve biraz üstü bir yerde çalmak rahat olur. En büyük özelliği yayın her sesten sonra telden kaldırılıyor olmasıdır. Hızlı tempoda yayın telden kalkma hareketi tele vurma hareketinin etkisi ile kendiliğinden gelişir. Sesin kalitesine dikkat edip dolgun bir ton çıkarmak önemlidir. Bu nedenle çoğu zaman yukarıdan aşağı düşey hareket yerine yatay hareket tercih edilir.

---

[18] Pizzicato: Yaylı çalgılarda telin arşe yerine sağ el parmakları ile çekilerek çalınma şekli.**(www.melodik.net)**

[19] Spiccato :Yaylı çalgılarda tel üzerinde zıplatılarak çalma tekniği. **(müzik terimleri sözlüğü)**

Daha açıklayıcı olursak spiccato geniş hareketlerle, yayı fazla kaldırıp sıçratmadan yapılmalıdır. Yayın yönüne, yaya verilen basınca, hız ve yayın tele değme noktasına dikkat ederek istenilen dolgun sesi çıkarmaya dikkat etmeliyiz. Bu yay stilinde yayın sıçrayışı ne kadar yüksek olursa kontrolü kaybetme olasılığı da o kadar yüksek olur.Bunlara dikkat ettiğimiz zaman arşe hakimiyetimizde belirgin bir güçlenme olur.

2.1.7. Sotiye

Zıplayan bir yay türüdür. Spiccato'dan farklı olarak zıplama hareketi yayım esnemesi ile oluşur. Sotiye yayın orta kısmında yapılır. Biraz yavaş ve kuvvetli olduğunda alt yarıda hızlı ve az kuvvetli olduğu zaman yayın üst yarısı civarlarında yapılır. Yavaş tempolarda spiccato*yu andırır. Sotiye çalışmaya yayın ortasında küçük ve hızlı detache hareketlerle başlanır. Zıplamanın olmaması yayın doğru yerde olmamasından kaynaklanabilir. Ciddi zorlukların bir bölümü üçüncü ve dördüncü parmakların yayı sıkmasından kaynaklanır. Böyle bir durumla karşılaşmamak için yayı sadece baş parmak ve birinci parmakla tutarak çalışmamız gerekir. Sıçratmada bir zorluk yaşanıyorsa elin hareketi büyütülür. Yay istenilenden fazla sıçrıyorsa birinci parmak basıncı ile sıçrama hareketi dengelenir.

2.1.8. Staccato

Bu yay türü çoğunlukla katı staccato diye anılır. Bir yay içinde birbirinden ayrılmış bir ünsüz gibi artikule edilen çok kısa yay dizisidir. Staccato yaparken yayın kılları tele yapışık kalır. Birbirini izleyen kısa martele yaylarla çalışılır. Yay yapılacak her hareket için tele iyice basar.

Katı staccato çok kişisel bir türdür. Eğer bir öğrenci bilindik kurallara uymayan bir yolla iyi tınlayan ve ritmik yönden de oturmuş bir staccato elde etmiş ise öğretmen ille kurallar yerine getirilecek diye tutturmamalıdır. Katı staccato çalışırken arşe hareketlerinin kontrol altına alınması gerekmektedir. Çok yavaş giden bir staccato hızlandırılmalı gereğinden fazla hızlı olan ise kontrol edilip yavaşlatılmalıdır.

Staccato yapılırken iki temel güçlükle karşılaşırız. Bunlardan biri hareketin kendisi diğeri de zamanlama bakımından iki elin birbirine uyum sağlamasıdır. Katı staccatoyu çalışırken çok dikkatli davranmak gerekir. Yanlış çalışma zarar verici sonuçlar doğuracağı için ara vermeden uzun süreli çalışmalar doğru olmaz. Bundan dolayı günlük genel çalışmalı bölüp birkaç dakikayı staccatoya ayırmak yeterli olacaktır. Aşağı doğru yapılan staccato çalışmasında zaman zaman yayı sadece baş parmak ve işaret parmağıyla tutmak yaralı olabilir. Bu durumda en püf noktası yayın çalandan yana çevrik olmasıdır. Sağlam bir sağ el için staccatonun büyük bir sorun olmayacağı söylenebilir.

2.1.9. Ricoched

Bu yay şekli yay çubuğunun doğal zıplama yeteneğine dayanır. Bir bağ içinde birçok nota itilerek veya çekilerek çalınabilir. Bu yay şeklinde tel üzerine bir hamle vurulur, bu ilk hamleden sonra yayın bir lastik top gibi kendi kendine zıplaması sağlanır. Ricoched yayı kontrolsüz bir yay türüdür. Yayın hızı, sıçrama yerini ve sıçrama yüksekliğini değiştirerek ayarlanabilir.Yayın sağlıklı bir biçimde sıçrayabilmesi için yatırılmadan kılların tam üstünde tutulması gerekir. Ricoched çekerek daha kolay yapıldığından çalışmaya da çekerek gelen yaylarla başlanılır. Ricoched yayında yanlışlar genelde şu üç yanlıştan kaynaklanır.

1)Yay çok sıkı tutulmuştur.

2)İstenilen hıza göre yayın yanlış yeri kullanılmaktadır.

3)Yayın doğal sıçraması eklem kazılması sonucu engellenmektedir.

3. YAY KULLANIMINDA ÖZEL SORUNLAR

3.1. Yay Değişimi

Yay değiştirmeye ilişkin bir çok sorun bulunmaktadır. Bunların en önemlisi yay değişimini belli etmeden yumuşak bir yay değiştirme tekniğine sahip olabilmektir. Önemli olan yay değiştirmede hangi kas yada hangi eklemin kullanılacağını bilmek değildir.

Dikkat edilmesi gereken iki özelik vardır.

1)Yayın çekilmesi, yay değiştirilmeden hemen yavaşlatılmalı

2)Değiştirme anında basınç azaltılmalıdır.

Bu iki etmen birbirine bağlıdır. Eğer öğrenci yay değişimini pürüzsüz bir şekilde yapıyorsa, öğretmen ille de bunları belli kurallara bağlayıp düzeltme yanlısı olmamalıdır. Öğrencinin yayı bozacak sarsıntılı hareketleri varsa bir kol hareketi ile parmak ve elin işleyişi düzeltilebilir. Sağ kol çok sert ise kasılmış eklemlerin yumuşatılması ile esnek bir el ve parmak uyumu sağlanabilir.

Bu alana en sık yapılan yanlış yay değişiminden önce yayın hızlandırılmasıdır. Aksine yapılması gereken yayın yavaşlatılmasıdır.

3.2. Flajole

Sesler çoğu zaman sol el tekniğinin iyi olmasına karşın flajole seslerde başarılı olunamaz. Çünkü yayın kullanımı doğru değildir.

Flajole seslere az basınçta hafif bir yayla çalmaya çalışmak doğru olmaz. Basınçlı, yeterli uzunlukta ve köprüye yakın bir kullanmak gerekir.

3.3. Akorlar

Akor çalmak üç ana sorunu beraberinde getirir. Bunlardan ilk ikisi ses temizliği ve akorun kuruluşu, kısacası sol ele ilişkin kurallardır. Üçüncü sorun ses elde etmek ile ilgilidir. Akor çalarken zorlukla karşılaşıldığına bu üç sorunu ayrı ayrı çalışılması gerekir. Akorlar üç şekilde çalınır:

1)Kırılarak seslendirilen akorlarda alt sesler vuruş öncesi çalınır, üst sesler tam vuruşla birlikte gelir.

2)Kırılmadan çalınan akorlar: Ya bütün sesler birlikte tınlatılır ya da alt sesler vuruşla birlikte gelirken üst sesler belli belirsiz biraz daha geç kalır.

3)Tersten kırılan akorlar: Bu çeşit akorlar genelde polifonik müziklerde bulunur. Bu akorlarda en alt ses sona kalır.

SONUÇ

Çalışmamızı son olarak birkaç cümle ile tamamlamak istiyorum. Bir eğitimci her öğrencide tümü ile yeni ve şekillendirilmesi gereken bir durumla karşı karşıya olduğunu bilmelidir. Öğrencinin çalışını müzikalitesini ve kişiliğini iyi değerlendirebilmek için önce onu çok iyi tanımak zorundadır. Öğretmen öğrencisinin zayıf ve kuvvetli yönlerini bilmelidir.

Ayrıca öğrencinin yeteneğini geliştirebilmek için birtakım engellerin olup olmadığını görüp bu engelleri aşabilmek için mücadele etmelidir. Örnek verecek olursak kötü alışkanlıklarının olup olmadığını bilmek ve sanatçı kültürü ile yetişmesini sağlamaya çalışmak zorundadır. Keman öğrenim süresinde öğrencisine icraa kültürünü aktarabilmelidir. Kötü alışkanlıkların değerlendirilmesinde olgun davranıp kendi çalış tarzına uymayan şeyleri kötü alışkanlık olarak değerlendirmemelidir.

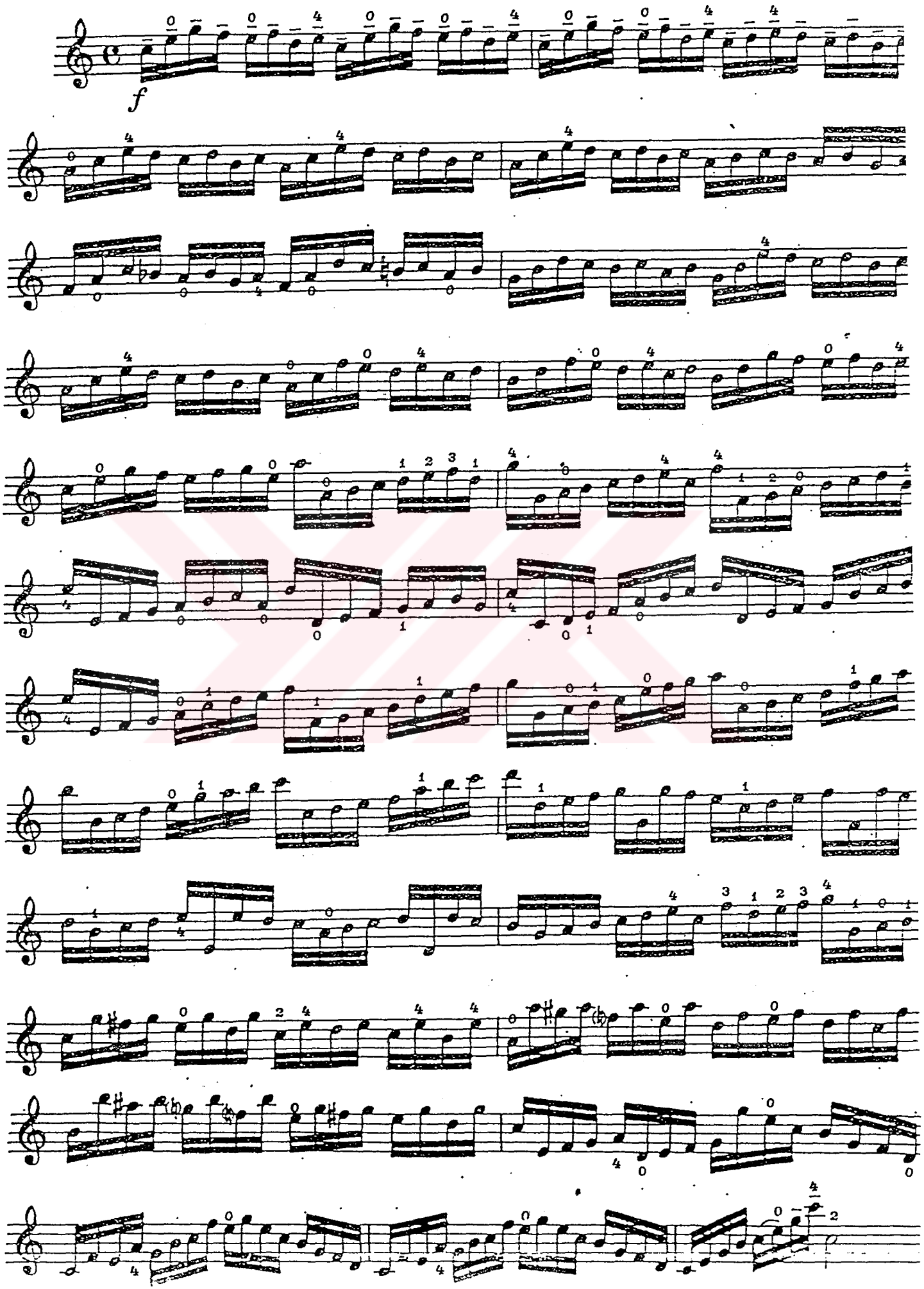
Öğretmen aynı zamanda iyi bir psikolog olmalıdır. Öğrencinin cesaretini kırmaktan sakınmalı, hatalı olan şeylerin düzeltilebilmesi için doğru zamanı yakalayana kadar beklemelidir. O anda neyin önemli olduğuna, neyin daha sonraya bırakılabileceğine karar verebilmelidir. En önemlisi öğrenciye her şeyi bir anda vermeye çalışmamalıdır. Aynı zamanda öğretmen öğrencisinin üzerine gerektiğinden fazla düşmemelidir. Her öğrencisinin değişik özellikleri olduğunu, bununla bağlantılı olarak her öğrencinin belirli bir yapabilme sınırı olduğunu bilmeli ve bu sınırları zorlamamaya çalışmamalıdır.

Çalışmamızın başında da belirttiğimiz gibi öğretmen her parçada kendi müzik anlayışını öğrenciye zorla aktarmaya çalışmamalıdır. Eğitimci öğrencilerini kişilikli bir yoruma ulaşmaları için yüreklendirmelidir. Çok doğaldır ki öğretmen çalgısını en iyi şekilde tanımalıdır ve gerektiği zaman öğrencisine çalışılan eseri en iyi biçimde çalarak aktarabilmelidir. Öğretmen vicdanlı, sabırlı ve uyumlu olmalıdır, her şeyden önce mesleğine gerçek bir sevgi ve ilgi beslemelidir iyi öğreticilik çok büyük özveri ister bu da ancak eğitimciliğe yürekten ve ruhen bağlılıkla gerçekleşebilir.

EKLER

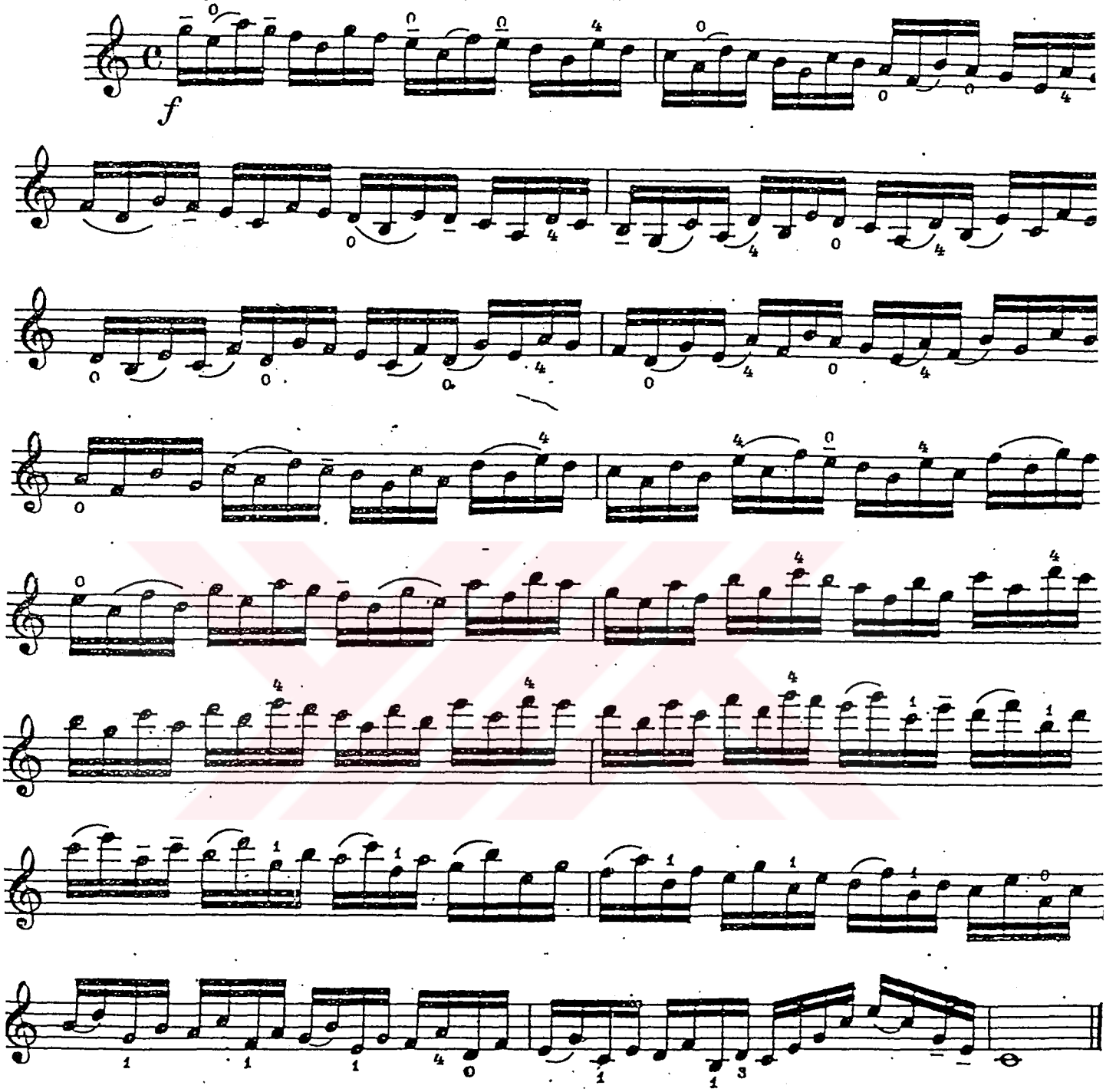
BU bölümde tanıttığımız arşe teknikleri ile ilgili bazı etütlerin örneklerini göreceğiz.

ARŞE TEKNİĞİ	ÖRNEKLER
1) Detache:	Kreutzer - 1 numaralı Etüt
2) Legato:	Keutzer - 2 numaralı Etüt
3) Staccato:	H.Wieniawski Ecolo Modern Capris - 4
4) Martele:	Kreutzer - 24 numaralı etüt
5) Riccoched:	Paganini Capris 9 – Massar etüd
6) Sotiye:	H.Wieniawski Ecolo Modern Capris - 1
7) Spiccato:	N. Paganini - Moto Prepetuo


f

2

Allegro moderato [умеренно скоро]

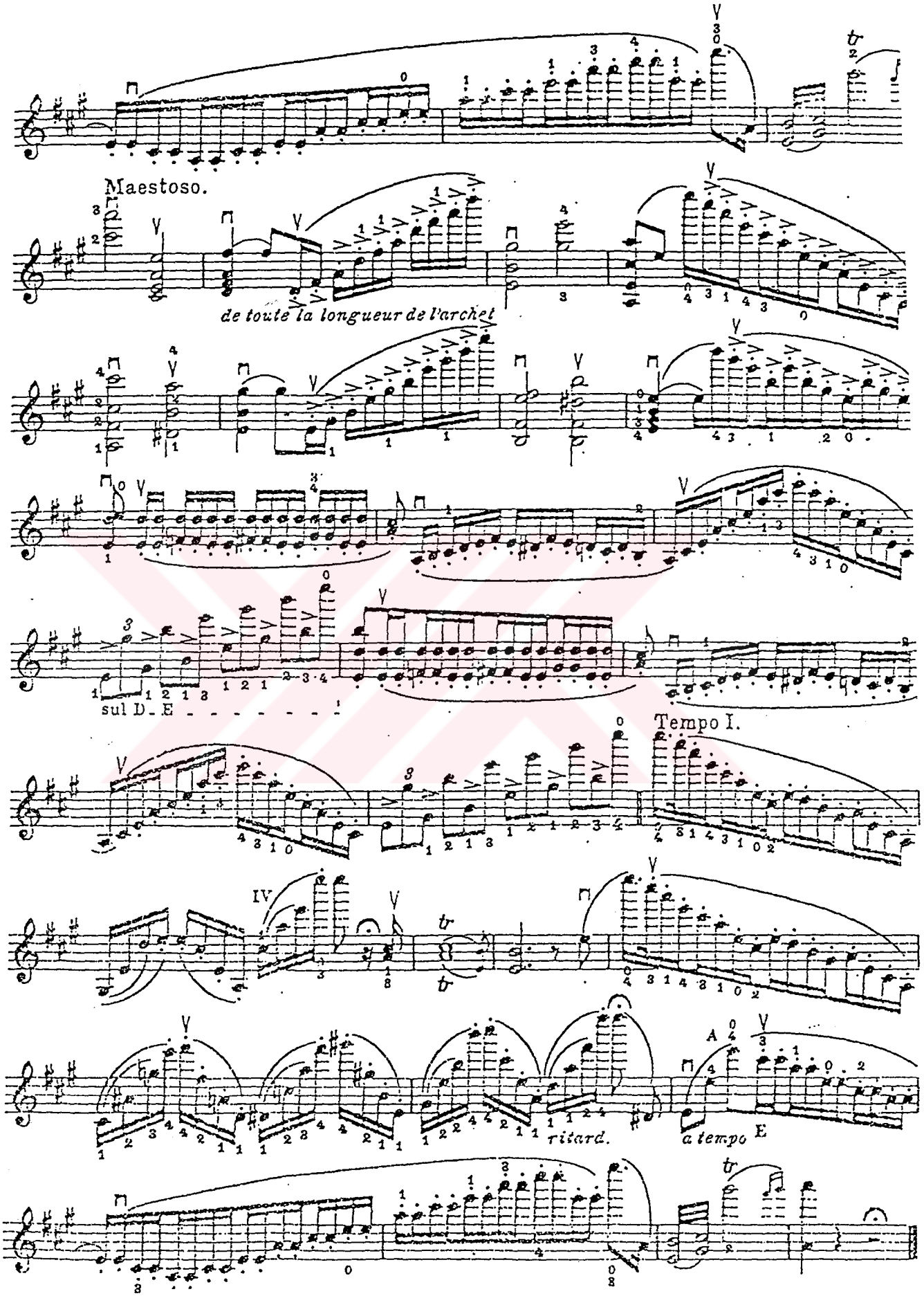


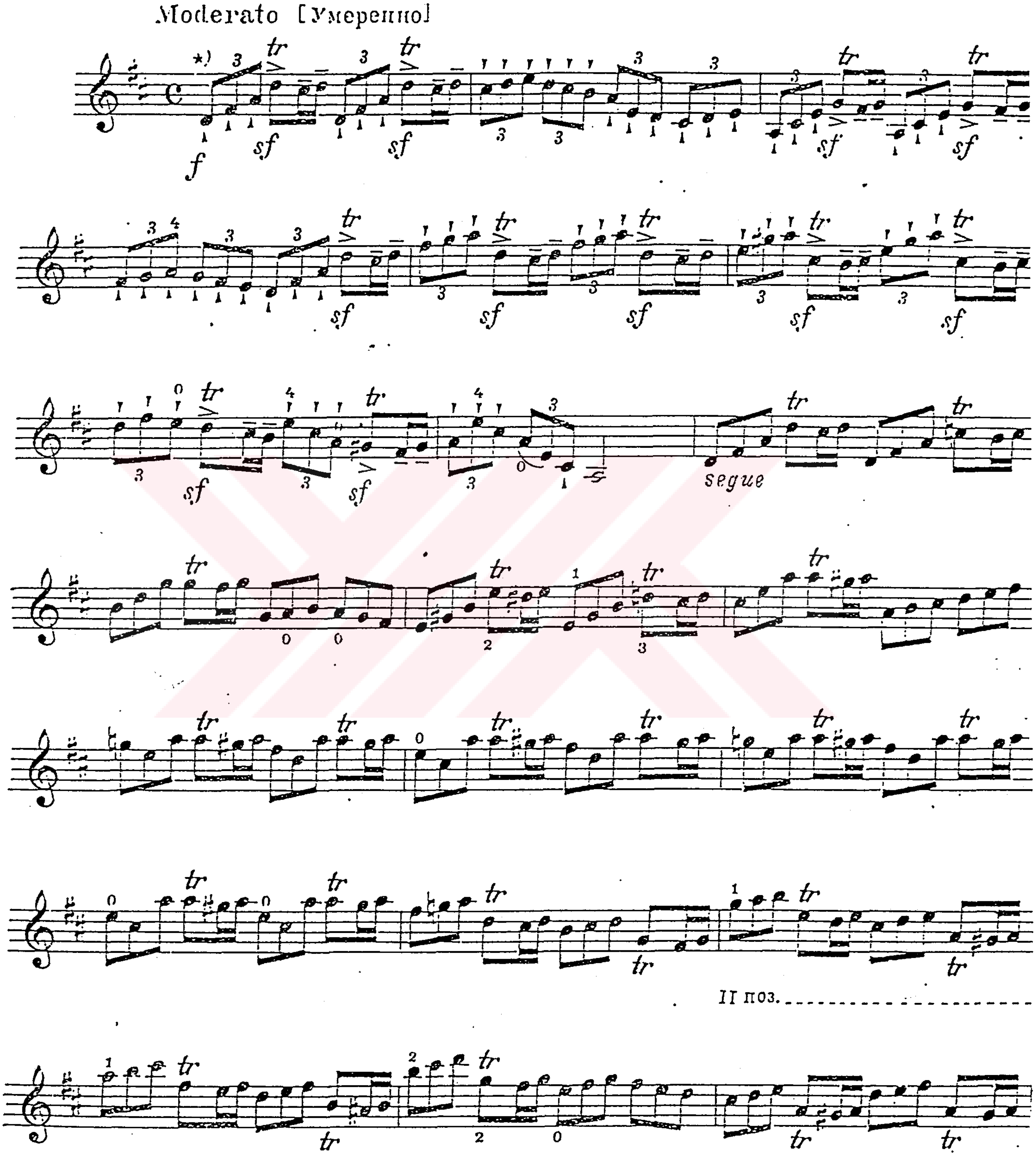
Le Staccato.

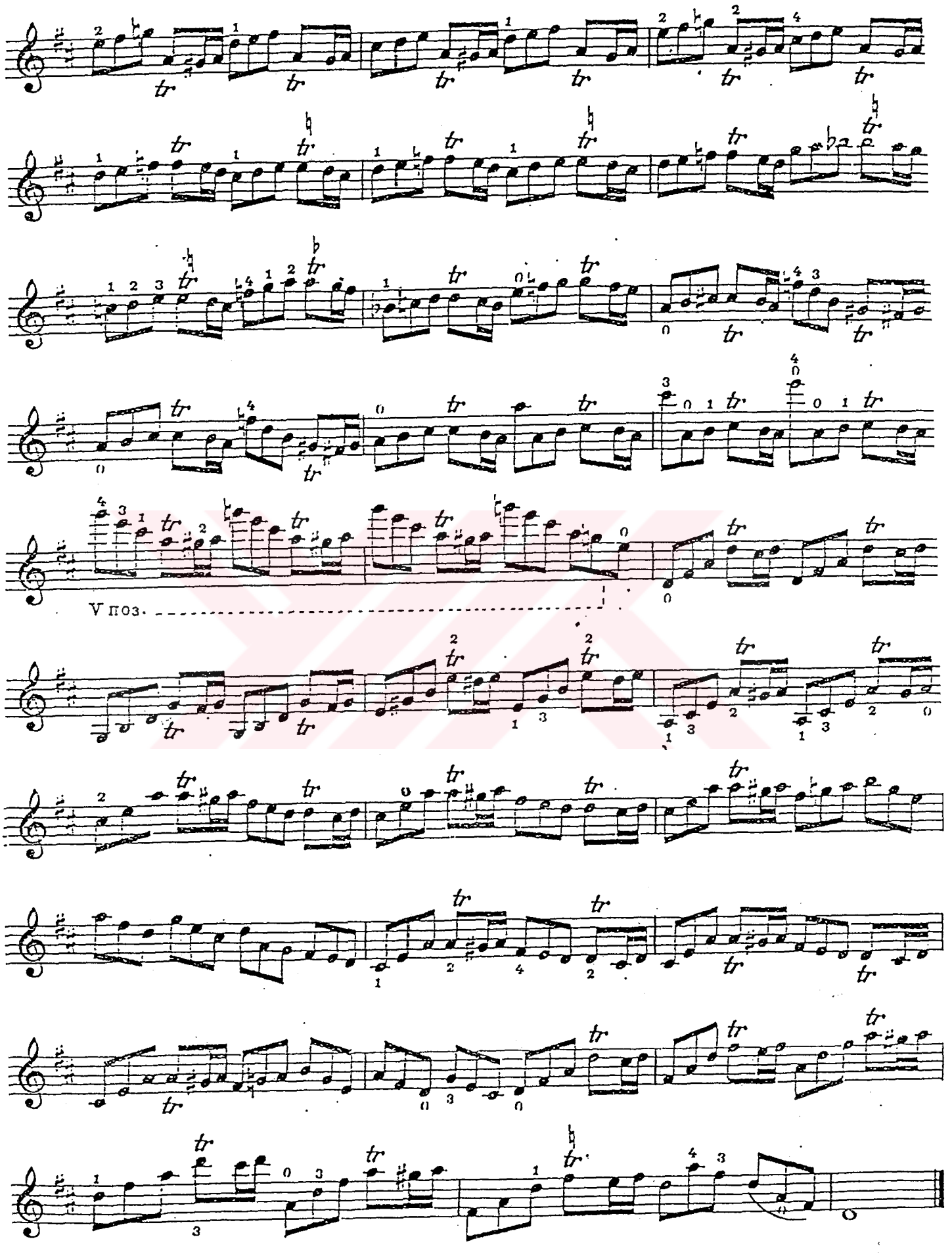
Allegro giocoso.

poco ritard.

a tempo


Maestoso.
de toute la longueur de l'archet
sul D - E
Tempo I.
ritard.
a tempo
A
E


Moderato [Умеренно]
segue
II поз.


V поз.

Moderato [В умеренном движении]

1.

III

sf

Allegretto.

Sulla tastiera imitando il Flauto

dolce

imitando il Corno sulla IIIª e IVª Corda

sulla

f *p*

tastiera IIIª e IVª

tastiera

f *p* *f*

sulla tastiera

p dolce *restez*

IIIª e IVª

f

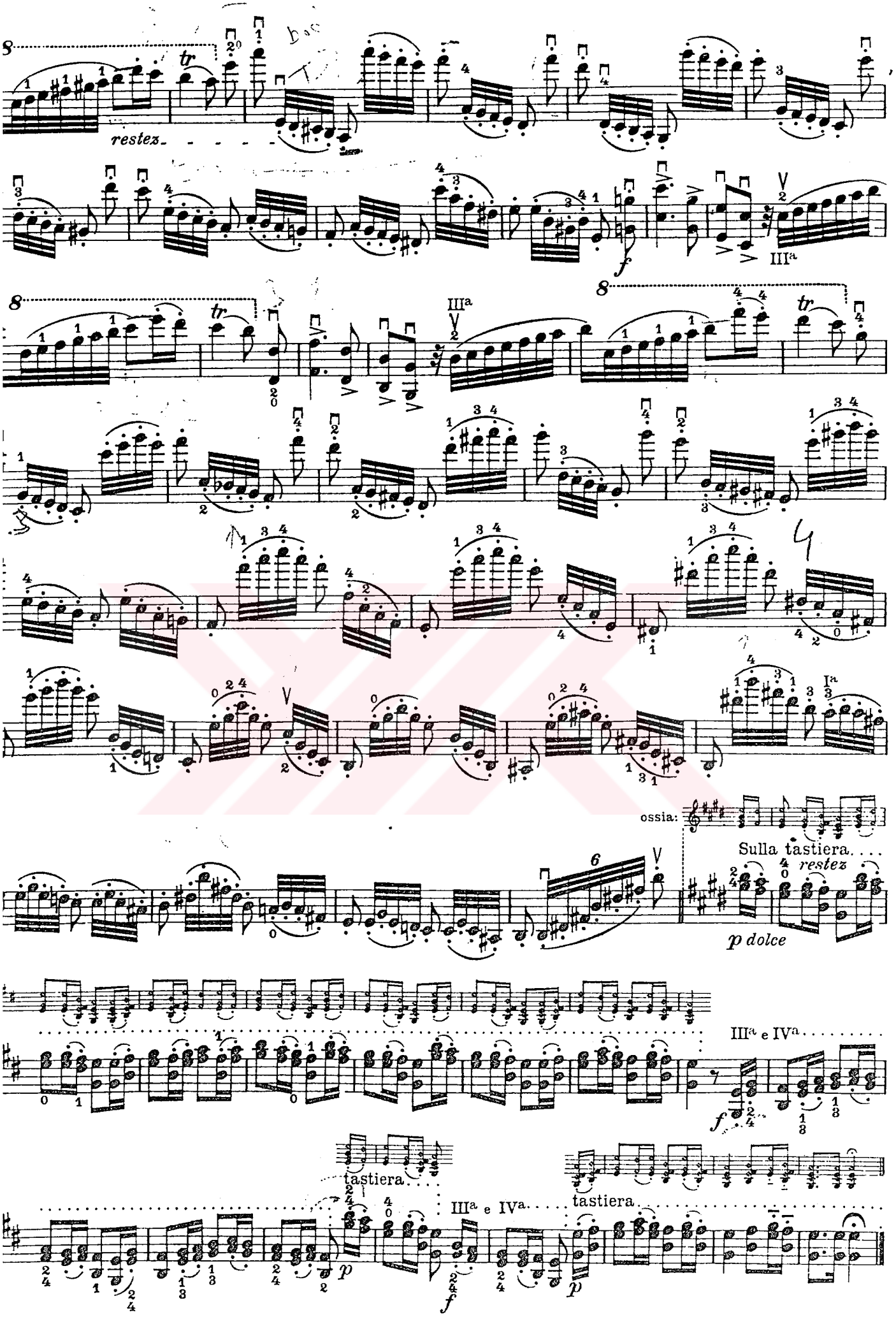
sulla tastiera IIIª e IVª

tastiera

p *f* *p* *f*

tr

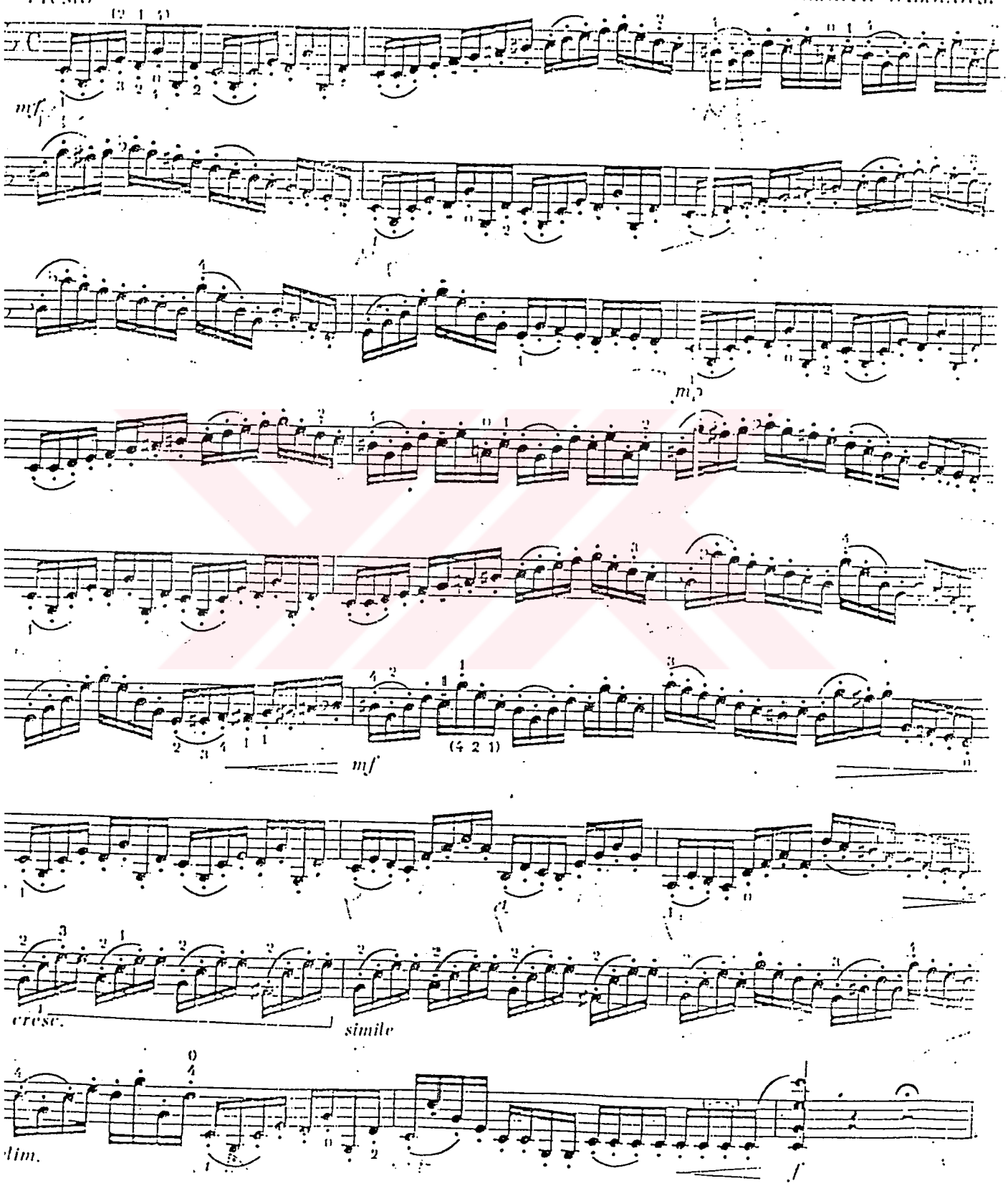
IIIª


restez
tr
f
IIIa
IIIa
tr
IIIa
tr
Ia
ossia:
Sulla tastiera....
restez
p dolce
IIIa e IVa
f
tastiera....
IIIa e IVa
tastiera
p
f
p

1. Le Sautillé

Presto

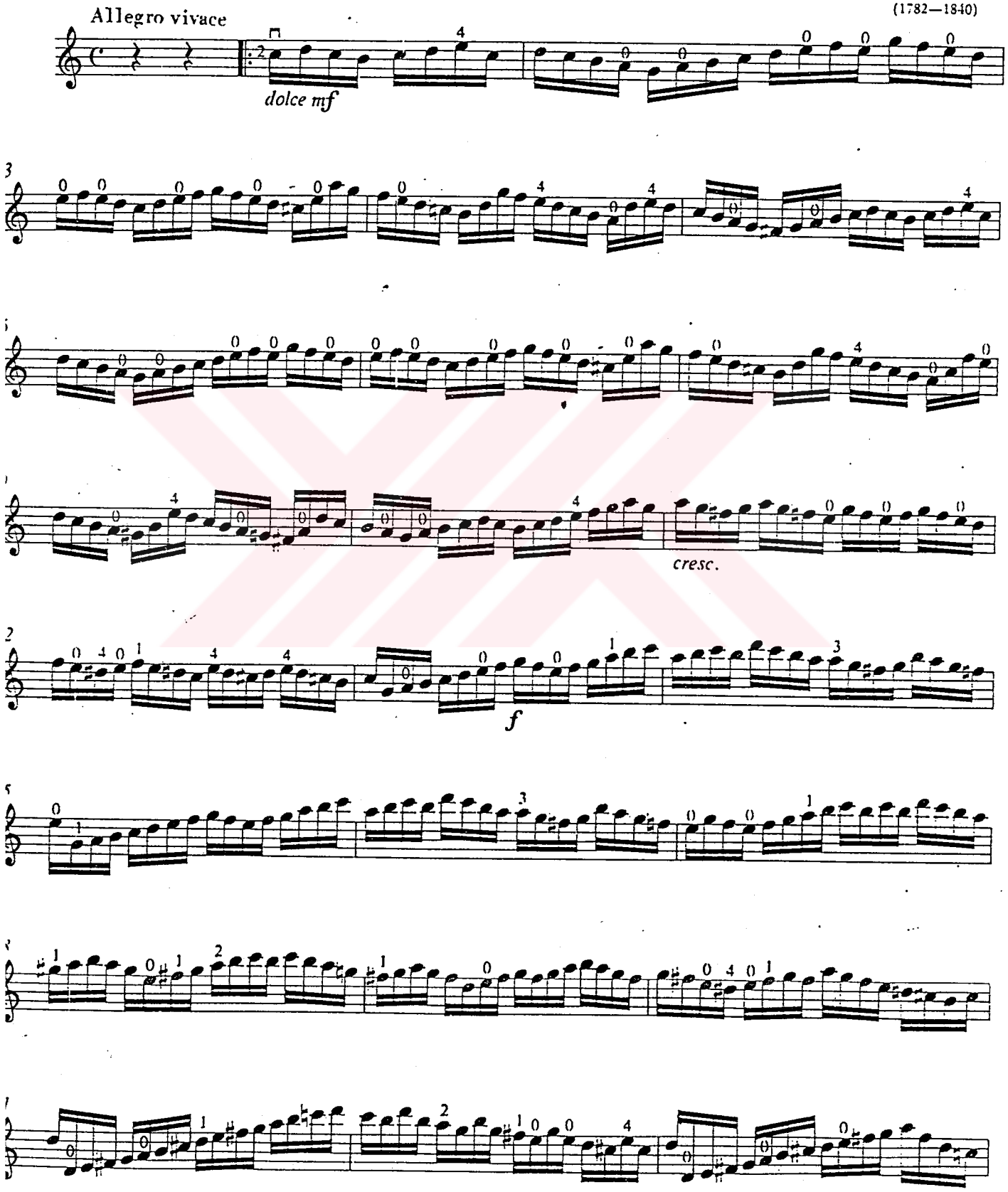
HENRYK WIENIAWSKI

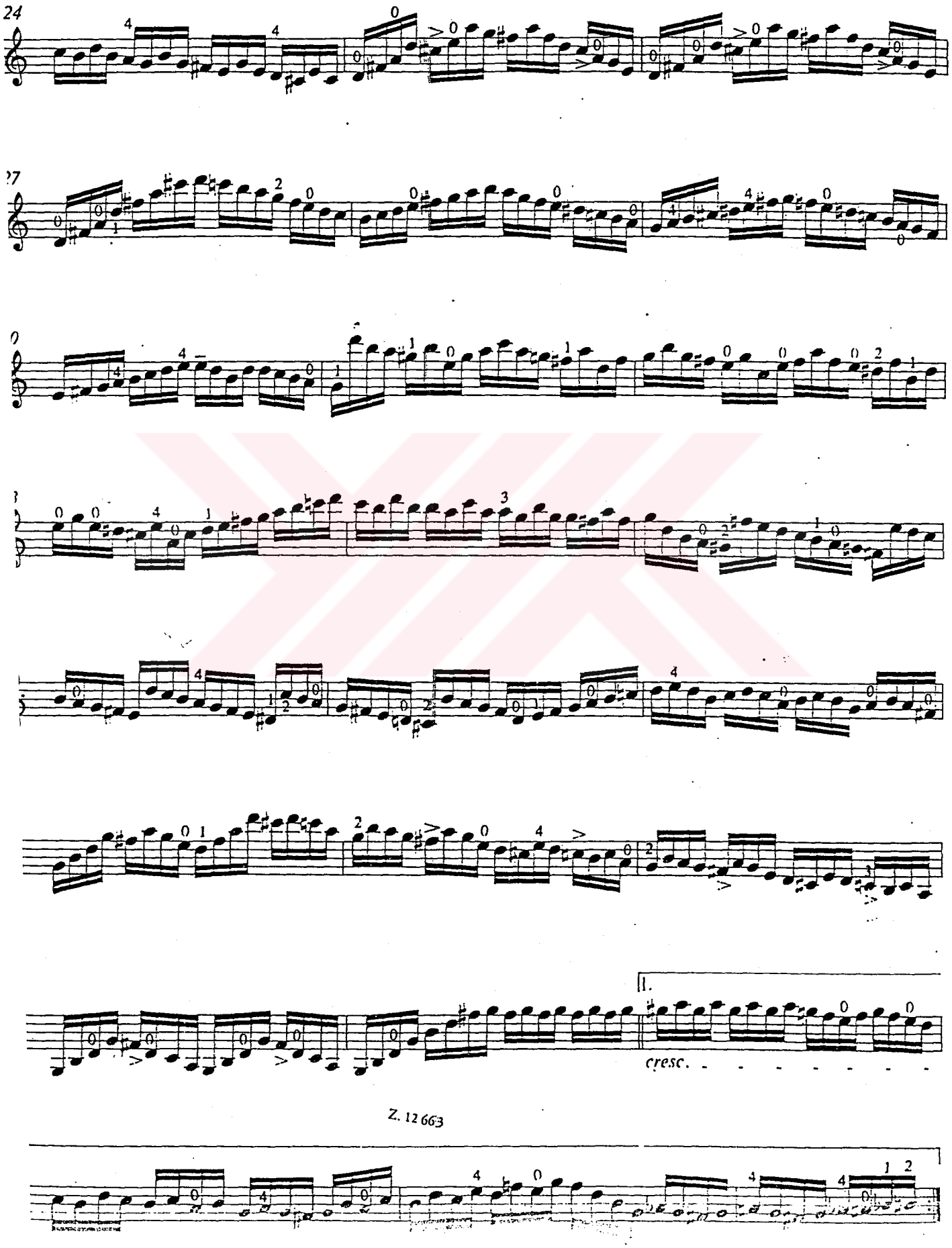


Moto perpetuo

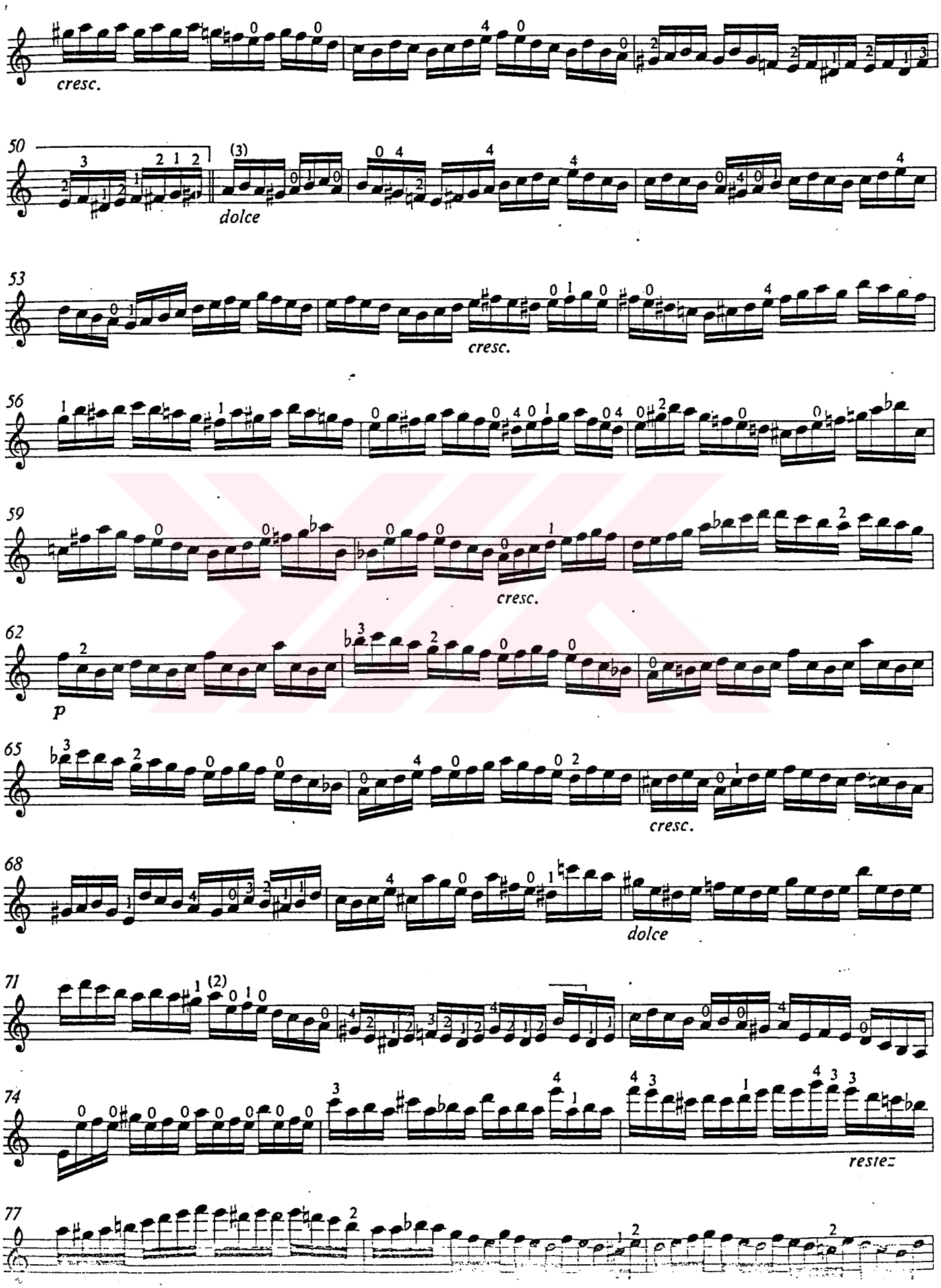
Op. 11

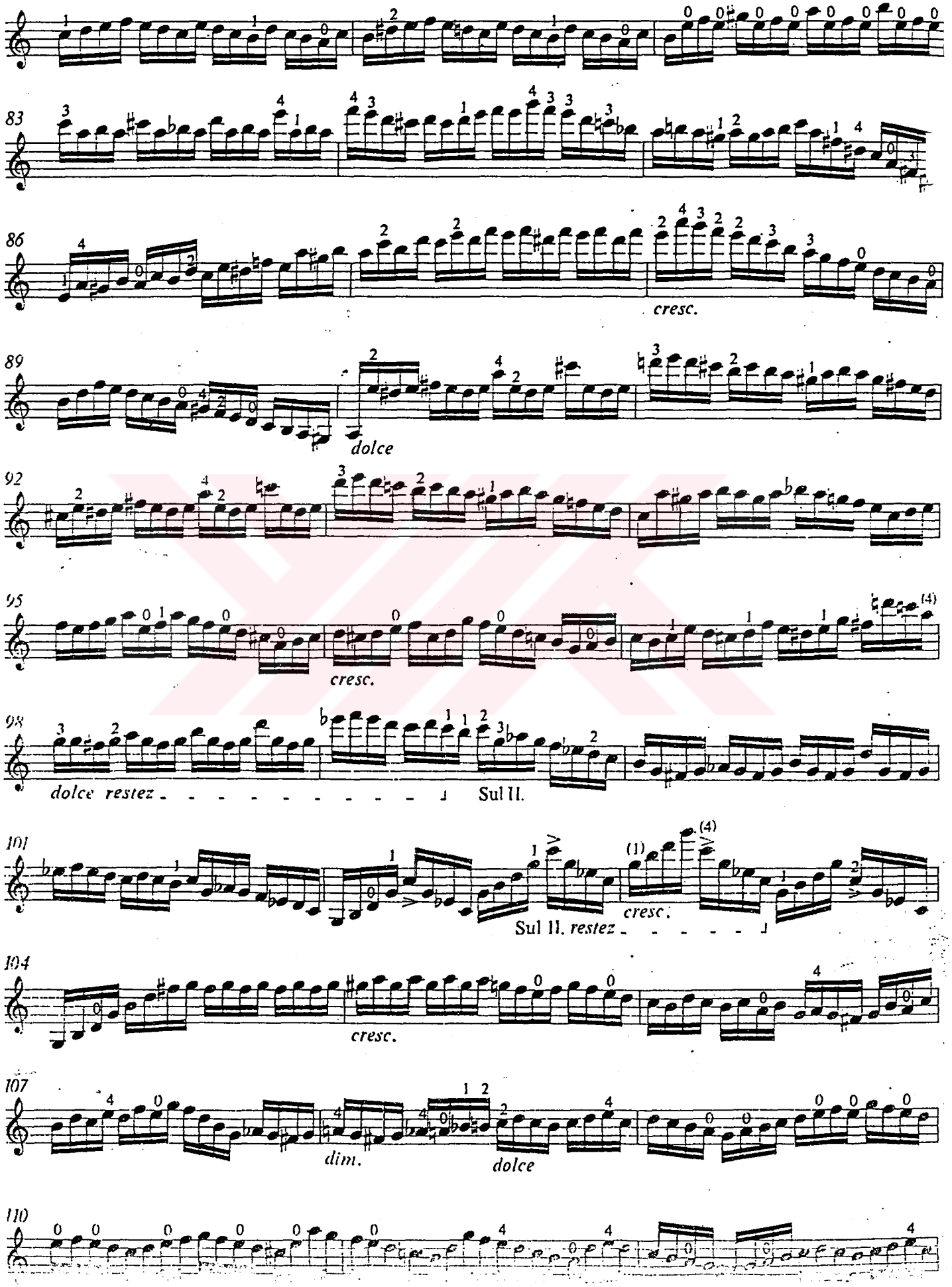
Niccolò Paganini
(1782—1840)

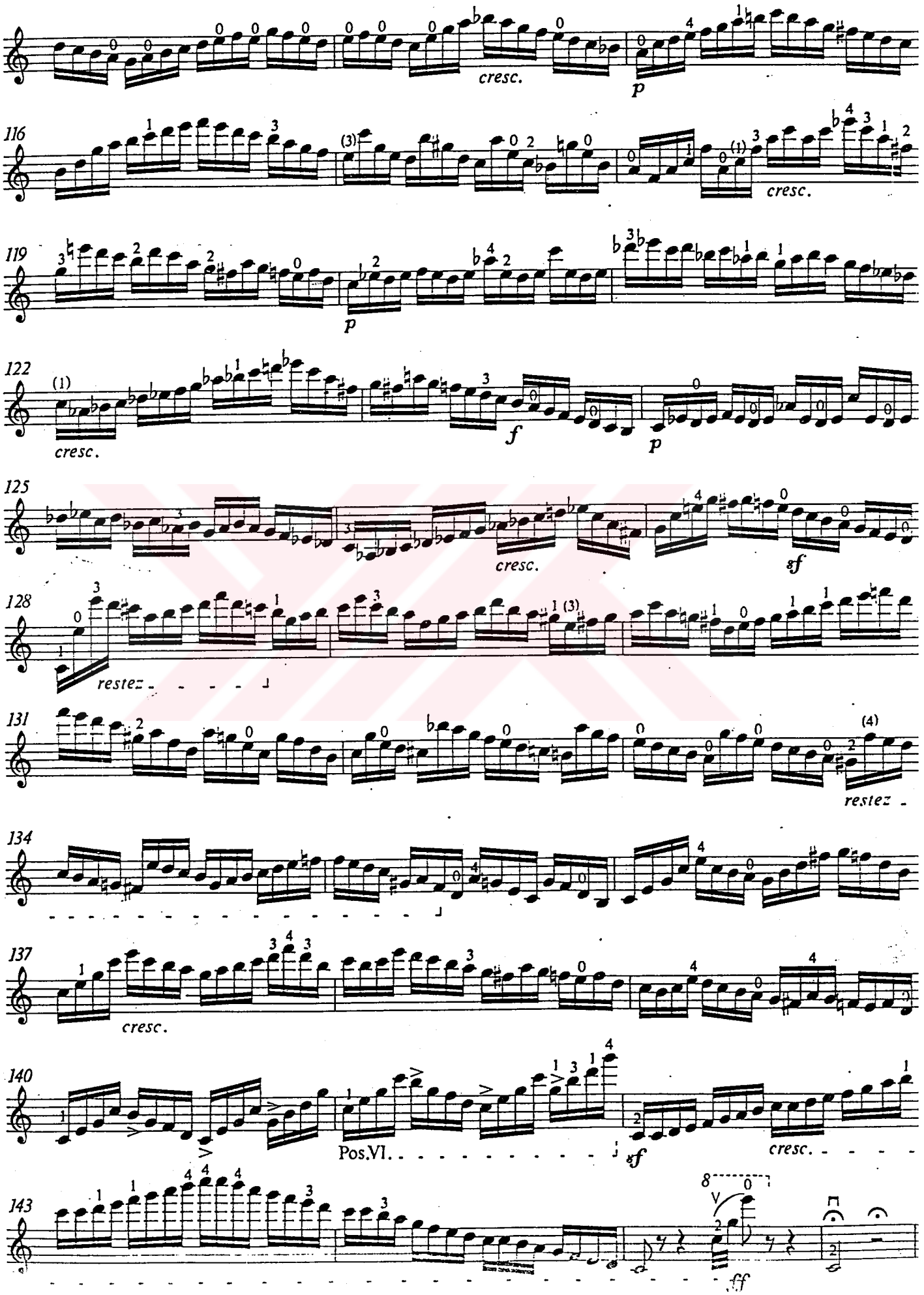




Z. 12 663


cresc.
50
dolce
53
cresc.
56
59
cresc.
62
p
65
cresc.
68
dolce
71
74
restez
77


83
86
cresc.
89
dolce
92
95
cresc.
98
dolce restez
Sul II.
101
cresc.
Sul II. restez
104
cresc.
107
dim.
dolce
110


cresc.
p
116
cresc.
119
p
122
cresc.
f
p
125
cresc.
sf
128
restez
131
restez
134
137
cresc.
140
Pos.VI.
sf
cresc.
143
ff

KAYNAKÇA

İvan Galamian, Grundlagen und Methoden des Violinspiels

Zafer Güzey, Yüksek Lisans Tezi Ocak 2000

Hazar Alapınar, Keman Tarihi

www.melodik.net

www.lib.umich.edu/music/ collections/specialcollections.shtml

www.music-books-online.net/search_Ivan_Galamian/

www.peterschaaf.com/galamian

wwws.sheetmusicplus.com/

www.ciao.es/ _violin_GALAMIAN_Ivan

www.violinist.com/discussion/ivan_galamian

www.alle-musical.de/ Ivan-Galamian

www. home.pacbell.net/gszent/technique/ scales/Galamian

www.musicbasic.com/galamian

www.chinkim.com

www.tdk.org.tr