T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzik Anasanat Dalı

Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Keman Programı

Sanatta Yeterlik Tezi

KEMANDA TEKNİK SORUNLARIN SAPTANMASI VE BU SORUNLARA YÖNELİK ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Alptekin Ömür GÖREN

2502060262

Tez Danışmanı

Prof. Ceyda UZGÖREN

İSTANBUL 2013

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1982 ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Alptekin Ömür GÖREN** Numarası : **2502060262**

Anabilim/Bilim Dalı : **Yaylı Çalgılar** Tez Savunma Tarihi : 17.**09.2013**

Danışman : **Prof. Ceyda UZGÖREN** Tez Savunma Saati : **12:00**

Tez Başlığı : **Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OY~~ÇOKLUĞU~~UYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
Prof.Ceyda UZGÖREN		Kabul
Prof.Sibel ATAL DEVRİM		Kabul
Prof.Eldar İSKENDEROV		Kabul
Prof.Çiğdem İYİCİL		Kabul
Prof.Pelin HALKACI AKIN	P.Halkacı.	Kabul

ÖZ

Başlık: Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri

Hazırlayan: Alptekin Ömür Gören

Bu tezde temel keman sol el tekniği, sağ el tekniği ile kemanda virtüöziteyi ve müzikal ifadeyi destekleyen teknik uygulamalar incelenmiştir. İnceleme sırasında duruş pozisyonu, keman tutuş pozisyonu, pozisyon geçişleri, pozisyonlar, vibrato, portamento ve glissando, yay tutuş ve sürüşü, temel ve ileri yay teknikleri, süsleme teknikleri detaylı olarak örneklerle anlatılmıştır. Çalışmada ayrıca kemandan kaliteli ton elde etmeye yönelik tavsiyeler de verilmiş, teknik konularda karşılaşılabilecek sorunlara karşı çözüm önerileri getirilmiştir. Bu çalışmanın oluşturulmasında ünlü pedagog ve otoritelerin yazmış olduğu yabancı kaynak kitaplar ve metodlardan, daha önce hazırlanmış olan tezlerden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman Tekniği, Sol El Tekniği, Sağ El Tekniği, Yay Tekniği

ABSTRACT

Title: Determination of Technical Problems on The Violin and Advisory Solutions

Written By: Alptekin Ömür Gören

In this dissertation project basic left hand and right hand techniques, the technical applications, that supports musical explanations and virtuosity on the violin had been examined. During this project posture, violin hold, shiftings, positions, vibrato, portamento, holding and drawing the bow, basic and advanced bow techniques and embelishment techniques are elaborately explained and examined. Additionally some advisory solutions were given related with tone production and handling the technical problems on the violin. In this thesis foreign source books, different dissertation projects and methods written by well known authorities and pedagogues are used as source material.

Keywords: Violin Technique, Left Hand Technique, Right Hand Technique, Bow Technique

ÖNSÖZ

“Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri” konu başlıklı çalışmamda temel sol ve sağ el tekniklerini, kemanda virtüöziteyi ve müzikal ifadeyi geliştiren teknik uygulamaları inceledim. Ayrıca sol ve sağ el tekniğinde ortaya çıkabilecek olan teknik sorunlara, tekniklerin doğru anlatımlarıyla beraber çözüm önerileri sunmak istedim.

Tezimin amacı öğrencilikten başlayarak, profesyonel kemancılık hayatıma dek uzanan süreçte elde ettiğim naçizane ve kişisel deneyimlerim ile büyük pedagog ve otoritelerin vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda, keman öğrencilerinin teknik sorunlarını çözebilmelerine yardımcı olacak bir kaynak kitap sunmaktır.

Kütüphanelerimizde keman tekniğine dair Türkçe kaynakların oldukça az ve sınırlı olması, maalesef büyük bir eksikliktir. Bu nedenle yaptığım çalışmanın bu eksiği bir nebze de olsa tamamlayabilir olması ve öğrenciler tarafından bir kaynak olarak kullanılıp değerlendirilmesi, beni çok mutlu edecektir.

Tezimi hazırlamamda kendi deneyim ve bilgilerini benden esirgemeyen ve çok yardımcı olan sevgili hocam Prof. Ceyda Uzgören’e ve müzikal fikirlerini benimle paylaşarak ufkumu genişleten Ellen Jewett’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her döneminde desteğini yanımda hissettiğim sevgili annem Cahide Akyol’a, yazım aşamasında bana yardımcı olan kardeşim Onur Gören’e, arkadaşlarım Yrd. Doç. Aslı Erdal Yurtcan ve Öğr. Gör. Bahar Büyükgönenç’e teşekkürlerimi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ III
ÖNSÖZ IV
İÇİNDEKİLER V
ŞEKİLLER LİSTESİ IX
ÖRNEKLER LİSTESİ X
RESİMLER LİSTESİ XVII
KISALTMALAR LİSTESİ XXII
GİRİŞ 1
1. KEMANDA TEMEL SOL EL TEKNİĞİ 2
1.1. Duruş Pozisyonu 2
1.2. Tutuş Pozisyonu İçin Öneriler 3
1.2.1. Sol El Başparmak Pozisyonu İçin Öneriler 7
1.2.2. Keman Tutuşu İle İlgili Yapılan Yaygın Hatalar 9
1.2.3. Keman Tutuşu Öğretim Tekniği 12
1.3. Parmakların Tellere Yerleştirilmesi 15
1.3.1. Parmakların Basış Şekli Ve Basıncı İle İlgili Yararlı Bilgiler 17
1.3.2. Parmak Basışı İle İlgili Yapılan Yaygın Hatalar 18
1.3.3. Parmak Basma Kombinasyonları Ve Öğretim Tekniği 21
1.4. Pozisyon Değişimi Tekniği 50
1.4.1. Pozisyon Değişimi Öğretim Tekniği Ve Pilot Parmak Uygulaması 51
1.5. Pozisyonlar 61
1.5.1. Birinci Pozisyon 63
1.5.2. Yarım Pozisyon 68
1.5.3. İkinci Pozisyon 70

1.5.4. Üçüncü Pozisyon 77
1.5.5. Dördüncü Pozisyon 81
1.5.6. Beşinci Pozisyon 85
1.5.7. Altıncı Pozisyon 90
1.5.8. Yedinci Pozisyon 93
1.6. Parmak Ajilitesi Problemi ve Sol El Kaynaklı İstenmeyen Seslere Yönelik Yararlı Olabilecek Tavsiyeler 95
1.7. Gam Çalışmalarının Önemi Ve Entonasyon Kontrolü 100
2. TEMEL SAĞ EL TEKNİĞİ 104
2.1. Yay Tutuşu İle İlgili Bilgiler 104
2.2. Yayın Kullanım Bölgeleri 109
2.3. Sağ El Hareketleri 109
2.3.1. Ön Kol Hareketi 110
2.3.2. Arka (Üst) Kol Hareketi 110
2.3.3. Dirsek Hareketi 110
2.3.4. Bilek Ve Parmakların Hareketi 111
2.3.5. Tüm Kolun Hareketi 111
2.4. Yayın Sürülmesi 112
2.4.1. Yayın Ortada Sürülmesi 112
2.4.2. Yayın Üst Yarıda Sürülmesi 114
2.4.3. Yayın Alt Yarıda Sürülmesi 115
2.4.4. Bütün Yay Sürülmesi 117
2.5. Tel Değişimleri 119
2.6. Yay Değişimleri 125
2.7. Temel Yay Teknikleri 127
2.7.1. Détaché Ve Çeşitleri 127
2.7.2. Legato 129
2.7.3. Son Filé 131

2.7.4. Tremolo 133
2.7.5. Flatuato (Sulla Tastiera) 134
2.7.6. Ponticello 135
2.7.7. Martelé 136
2.7.8. Portato (Semi Staccato, Ondule, Parlando) 140
2.7.9. Sautillé 140
2.7.10. Viotti Yayı 142
2.7.11. Spiccato 143
2.7.12. Col Legno 147
2.7.13. Picchiettato 147
2.8. Akorlar 148
2.9. Sağ El Pizzicatosu 152
2.10. Kemanda Ton Elde Etme Problemlerive Problemin Çözümüne Yararlı Olabilecek Tavsiyeler 155
2.11. Keman Ve Yay Tutuşunda Oluşan 45 Derecelik Açıların Önemi 158
2.12. Sağ El Teknik Gelişimine Faydalı Olabilecek Egzersizler 161
3. KEMANDA VİRTÜÖZİTEYİ VE MÜZİKAL İFADEYİ DESTEKLEYEN TEKNİK UYGULAMALAR 176
3.1. Portamento Ve Glissando 176
3.2. Vibrato 183
3.3. Süsleme Notaları 196
3.3.1. Kısa Appojatür 197
3.3.2. Uzun Appojatür 200
3.3.3. Çift Appojatür 201
3.3.4. Schleifer Ya Da Appojatür Grubu 203
3.3.5. Mordan 204
3.3.6. Grupetto 207
3.3.7. Tril 210

3.4. Çift Sesler 216
3.5. Sol El Pizzicatosu 231
3.6. Flajöleler 234
3.7. Virtüöz Yay Teknikleri 237
3.7.1. Arpeggio 237
3.7.2. Staccato 238
3.7.3. Uçan Staccato (Staccato Volante) 242
3.7.4. Ricochet (Saltato) 243
3.7.5. Fouetté (Whipped Bowing) 245
3.7.6. Arpeggio Sautillant 246
SONUÇ 248
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA 250
BİYOGRAFİ 252

ŞEKİLLER

Sayfa

Şekil 1.1. Pozisyon tablosu 62

Şekil 1.2. Sol elin farklı kademelerde bulunması 63

Şekil 1.3. Birinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 63

Şekil 1.4. Yarım pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 68

Şekil 1.5. İkinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 70

Şekil 1.6. Üçüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 77

Şekil 1.7. Dördüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 82

Şekil 1.8. Beşinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 86

Şekil 1.9. Altıncı pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi 90

Şekil 1.10. Yedinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi..... 94

ÖRNEKLER

Sayfa

Örnek 1.1. Birinci parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi 22

Örnek 1.2. Birinci ve ikinci parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi 24

Örnek 1.3. Birinci ikinci ve üçüncü parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi26

Örnek 1.4. Birinci ikinci, üçüncü ve dördüncü parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi 28

Örnek 1.5. Leopold Auer birinci parmak tam ve yarım ton egzersizleri 29

Örnek 1.6. Leopold Auer birinci ve ikinci parmak tam ve yarım ton egzersizleri . 30

Örnek 1.7. Leopold Auer birinci, ikinci ve üçüncü parmak tam ve yarım ton egzersizleri 31

Örnek 1.8. Leopold Auer birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmak tam ve yarım ton egzersizleri 32

Örnek 1.9. Joseph Joachim, Andreas Moser birinci yöntem parmak basma egzersiz örnekleri 35

Örnek 1.10. Joseph Joachim, Andreas Moser ikinci çeşit parmak basma egzersiz örnekleri 36

Örnek 1.11. Joseph Joachim, Andreas Moser üçüncü çeşit parmak basma egzersiz örnekleri 37

Örnek 1.12. Joseph Joachim, Andreas Moser üçüncü tip transpoze edilmiş parmak basma egzersiz örnekleri..... 39

Örnek 1.13. Joseph Joachim, Andreas Moser dördüncü tip triton aralığı içeren parmak basma egzersiz örnekleri..... 41

Örnek 1.14. Schroeder parmak basma egzersizleri..... 42

Örnek 1.15. Schroeder parmak basma egzersizleri..... 42

Örnek 1.16. Schroeder parmakların çeşitli pozisyonlarda basılma egzersizleri 43

Örnek 1.17. Schroeder parmakların ayrı olarak basılması egzersizi 43
Örnek 1.18. Schroeder parmakların do majör tonunda çalıştırılması egzersizi..... 44
Örnek 1.19. Schroeder do majör tonunda çeşitli aralıklarla parmak egzersizleri..... 46
Örnek 1.20. Schroeder arpej formunda parmak egzersizleri 47
Örnek 1.21. Schroeder parmak uzatma egzersizleri 48
Örnek 1.22. Gruenberg parmak basış kombinasyonları 49
Örnek1.23. Aynı parmakların kullanımıyla gerçekleştirilen pozisyon geçişi egzersizleri 52
Örnek 1.24. Farklı parmaklarla ve farklı tellerde yapılan pozisyon geçişi egzersizleri 54
Örnek 1.25. Auer pozisyon değişimi örneği 55
Örnek 1.26. Auer pozisyon değişimi örneği 55
Örnek 1.27. Auer baş parmağın rahatlatılması için egzersiz 56
Örnek 1.28. Auer başparmağın rahatlatılması için dördüncü parmağın da kullanıldığı egzersiz 56
Örnek 1.29. Flajöleyle bağlantılı pozisyon geçişi..... 56
Örnek 1.30. Yüksek pozisyondan boş tele yapılan pozisyon değişimi..... 57
Örnek 1.31. Pozisyon değişimiyle yapılan portamento 57
Örnek 1.32. Auer birinci ve ikinci pozisyonlar arasında yapılan pozisyon değişimi hazırlık egzersizi 57
Örnek 1.33. Bytovetzski tek ve çift seslerle yapılan pozisyon geçişi örnekleri 58
Örnek 1.34. Bytovetzski pozisyon geçişi örnekleri 59
Örnek 1.35. Joachim, Moser, pozisyon değişimi egzersizinden seçmeler 61
Örnek 1.36. Komarovski birinci pozisyon etüdü..... 65
Örnek 1.37. Komarovski birinci pozisyon etüdü..... 65
Örnek 1.38. Vitachek ve Wolfhart'ın birinci pozisyon etüdleri 67

Örnek 1.39. Yarım pozisyon ve birinci pozisyon parmak sisteminin karşılaştırılması, bu pasajın anarmonik değişim yapıldıktan sonraki parmak sistemi 69
Örnek 1.40. Auer yarım pozisyonu tanıtıcı egzersiz 69
Örnek 1.41. Auer yarım pozisyon etüdleri 70
Örnek 1.42. Auer ikinci pozisyon tanıtıcı egzersizleri 71
Örnek 1.43. İkinci pozisyon için yazılmış Carmen operasından arya 72
Örnek 1.44. Joachim, Moser, ikinci pozisyon tanıtıcı egzersizleri 74
Örnek 1.45. Joachim, Moser ikinci pozisyon etüdü 76
Örnek 1.46. Leopold Auer 3. pozisyon tanıtıcı egzersizleri 78
Örnek 1.47. Leopold Auer pozisyon geçişli 3. pozisyon etüdü 79
Örnek 1.48. Joachim, Moser, 3. pozisyon hazırlık egzersizleri 80
Örnek 1.49. Beriot 3. pozisyon etüdü 81
Örnek 1.50. Auer dördüncü pozisyon hazırlık egzersizleri 82
Örnek 1.51. Campagnoli 4. pozisyon etüdü 83
Örnek 1.52. Joachim, Moser, 4. pozisyon hazırlık egzersizleri 84
Örnek 1.53. Spohr 4. pozisyon etüdü 85
Örnek 1.54. Auer 5. pozisyon hazırlık egzersizleri 87
Örnek 1.55. Auer beşinci pozisyon egzersizi 87
Örnek 1.56. Joachim, Moser, beşinci pozisyon hazırlık egzersizleri 88
Örnek 1.57. Mazas, beşinci pozisyon etüdü 89
Örnek 1.58. Auer, altıncı pozisyon hazırlık egzersizleri 91
Örnek 1.59. Auer, altıncı pozisyonda yazılmış kısa parmak egzersizleri 92
Örnek 1.60. Joachim, Moser, altıncı pozisyon hazırlık egzersizi 92
Örnek 1.61. Kreutzer, altıncı pozisyon etüdü 93
Örnek 1.62. Auer, yedinci pozisyon hazırlık egzersizleri 94

Örnek 1.63. Joachim, Moser, yedinci pozisyon egzersizleri 95

Örnek 1.64. Tekrar kullanılacak olan parmakların telden kaldırılmamasını gösteren pasaj 96

Örnek1.65. Sol el parmaklarının gereksiz hareketini engellemek amacıyla parmakların basılı tutulmalarının gerekliliğini gösteren pasaj örnekleri 97

Örnek 1.66. Fa diyez notası si çalınana kadar telde basılı tutulmalıdır 99

Örnek 1.67. Gereksiz parmak hareketini ve istem dışı seslerin oluşumunu engellemek amacıyla parmakların teller üzerinde basılı tutulması gerektiğini gösteren şekil 99

Örnek 1.68. Aynı tel üzerinde ince notadan kalın notaya yapılan geçişlerde istem dışı seslerin engellenmesinin örneği 100

Örnek 1.69. Gregorien Gam Örnekleri 102

Örnek 1.70 Gregorien Gam Örnekleri 103

Örnek. 2.1. Yay tutuşu için kolun hazırlanması 105

Örnek 2.2. Auer Boş Tel Yay Egzersizleri 113

Örnek 2.3. Maia Bang Boş Tel Yay Egzersizleri 114

Örnek 2.4. Yayın Alt Yarısının Öğretmen Tarafından Öğrenciye Öğretilmesi.... 116

Örnek 2.5. Auer ve Bang Boş Tel Bütün Yay Egzersizleri 119

Örnek 2.6. Bytovetzski Tel Geçişlerinin Elle Yapıldığı Örnek 119

Örnek 2.7. Bytovetzski Tel Geçişinin Kolla Yapılmasına Örnek..... 120

Örnek 2.8. Bytovetzski Bağlı Notalarda Bilek Hareketinin Kullanıldığı Tel Değişimi Örneği..... 120

Örnek 2.9. Bytovetzski Tel Geçişlerinde Bilek Hareketinin Çalıştırıldığı Çift Ses Uygulaması 121

Örnek 2.10. Bytovetzski Tel Değişimi Örneği 121

Örnek 2.11. Joachim, Moser Tel Değişimi Egzersizleri 122
Örnek 2.12. Auer Tel Geçişi Egzersizi 123
Örnek 2.13. Maia Bang Tel Değişimi Egzersizleri 124
Örnek 2.14. Maia Bang Tel Değişimleriyle Bilek Hareketinin Gelişmesi İçin Egzersiz 124
Örnek 2.15. Maia Bang Yay Değişimi Egzersizleri 126
Örnek 2.16. Auer Detache Etüdü 128
Örnek 2.17. Auer Büyük Detache Uygulaması 128
Örnek 2.18. Auer Legato Hazırlık Egzersizleri 130
Örnek 2.19. Auer Legato Etüdü 131
Örnek 2.20. Auer Son File Egzersizleri 132
Örnek 2.21. Detache Hareketinin Tremoloya Dönüşümü 133
Örnek 2.22. Auer Tremolo Egzersizi 134
Örnek 2.23. Flatuato Tekniğinin Uygulanabileceği Etüd Örneği 134
Örnek 2.24. Paganini, Flatuato İçeren Pasaj Örneği 135
Örnek 2.25. Paganini Ponticello İçeren Eser Örneği 136
Örnek 2.26. Maia Bang Kısa Martele Egzersizi 138
Örnek 2.27. Maia Bang Geniş Martele Egzersizi 139
Örnek 2.28. Auer Martele Çalışmasına Uygun Etüd 139
Örnek 2.29. Portato İçeren Etüd Örneği 140
Örnek 2.30. Komarovski Sautille Etüdü 142
Örnek 2.31. Viotti Yayı İçeren Egzersiz Ve Etüd Örnekleri 143
Örnek 2.32. Spiccato Tekniğinin Yay Üzerindeki Uygulama Alanları 145
Örnek 2.33. Maia Bang, Spiccato Egzersizleri 146
Örnek 2.34. Auer, Spiccato Hazırlık Egzersizleri 146

Örnek 2.35. AuerPicchiettato Örneği 148
Örnek 2.36. Üç Sesli Akorların Bölünerek Çalınma Örnekleri 148
Örnek 2.37. Dört Sesli Akorların Bölünerek Çalınma Örnekleri 149
Örnek 2.38. Üç Sesli Akorlar İçeren Etüd 151
Örnek 2.39. Dört Sesli Akorlar İçeren Etüd 152
Örnek 2.40. Pizzicato Etüdü 154
Örnek 2.41. Maia Bang, Ton Çalışmaları 157
Örnek 2.42. Auer, Gam İle Ton Çalışması 158
Örnek 3.1. Gruenberg portamento örnekleri 178
Örnek 3.2. Gruenberg portamento örnekleri 178
Örnek 3.3. Bağsız yazılmış portamentoların seslendiriliş örnekleri 178
Örnek 3.4. Aynı parmakla yapılan portamento içeren eser örnekleri 179
Örnek 3.5. Farklı parmaklarla yapılan portamento içeren eser örnekleri 180
Örnek 3.6. Aynı notanın farklı parmaklarla çalınması 180
Örnek 3.7. Aynı notanın farklı parmaklarla çalınması 181
Örnek 3.8. Flajöle ile bağlantılı yapılan portamento içeren eser örnekleri 181
Örnek 3.9. Yanlış portamento uygulaması sonucu Beethoven Romance'da oluşabilecek hatalar 182
Örnek 3.10. Portamentonun abartılı kullanımına bir örnek 183
Örnek 3.11. Leopold Mozart, vibrato hızı gösterimi 185
Örnek 3.12. Bilek vibratosu egzersizleri 188
Örnek 3.13. Auer, vibrato egzersizleri 195
Örnek 3.14. Joachim, Moser ve Auer kısa appojatür etüdleri 199
Örnek 3.15. Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları uzun appojatür içeren etüd örnekleri 201

Örnek 3.16. Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları çift appojatür içeren etüd örnekleri 203
Örnek 3.17. Joachim, Moser'in yazdığı Schleifer içeren etüd 204
Örnek 3.18. Mordan'ın doğru aksanlarla çalınışı 204
Örnek 3.19. Joachim, Moser ve Auer'in Mordan etüdleri 206
Örnek 3.20. Grupetto'nun seslendirilişi 207
Örnek 3.21. Grupetto içeren eserlerden örnekler 209
Örnek 3.22. Tril içeren eserlere örnekler 211
Örnek 3.23. Bağlı tril uygulaması 211
Örnek 3.24. Gruenberg tril örnekleri 212
Örnek 3.25. Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları tril egzersizleri 214
Örnek 3.26. Maia Bang tril egzersizleri 215
Örnek 3.27. Maia Bang çift ses egzersizleri 217
Örnek 3.28. Maia Bang çift ses egzersizleri 218
Örnek 3.29. Joachim, Moser çift ses egzersizleri 219
Örnek 3.30. Maia Bang çift ses egzersizleri 220
Örnek 3.31. Maia Bang ve Joachim Moser çift ses egzersizleri 222
Örnek 3.32. Joachim, Moser çift ses egzersizleri 224
Örnek 3.33. Flesch çift ses üçlü gam 225
Örnek 3.34. Flesch çift ses altılı gam 226
Örnek 3.35. Joachim, Moser oktav egzersizi 227
Örnek 3.36. Flesch oktav gamı 227
Örnek 3.37. Joachim, Moser parmak uzatma egzersizleri 228
Örnek 3.38. Joachim, Moser parmak güçlendirme egzersizi 229
Örnek 3.39. Bytovetzski, parmak uzatma örneği 229

Örnek 3.40. Maia Bang, duateli oktav egzersizleri 230
Örnek 3.41. Flesch duateli oktav gamı 230
Örnek 3.42. Maia Bang onlu aralık egzersizi 231
Örnek 3.43. Flesch çift ses onlu gam 231
Örnek 3.44. Pizzicato ve Arco kullanımının birbiri ardına geldiği eserlerde sol el pizzicatosu uygulanması 232
Örnek 3.45. Joachim, Moser, sol el pizzicatosu egzersizi 233
Örnek 3.46. Sol teli üzerinde elde edilen doğal flajölelerin tablosu 234
Örnek 3.47. Doğal flajölelerin gösterimi 235
Örnek 3.48. Auer, yapay flajölelerin dörtlü aralıklarla çalışılması 235
Örnek 3.49. Yapay flajöleler 236
Örnek 3.50. Birinci pozisyonda elde edilen doğal ve yapay flajölelerin tablosu ... 236
Örnek 3.51. Joachim, Moser flajöle egzersizleri 237
Örnek 3.52 Maia Bang Arpeggio Egzersizleri 238
Örnek 3.53. Auer Staccato Hazırlık Egzersizleri 240
Örnek 3.54. Joachım, Moser, Staccato Etüdü 241
Örnek 3.55. İterek Ve Çekerek Staccato İçeren Eser Örneği 241
Örnek 3.56. Auer, Uçan Staccato Hazırlık Egzersizleri 243
Örnek 3.57. Auer, Ricochet Hazırlık Egzersizleri 244
Örnek 3.58. Auer, Fouette Hazırlık Egzersizleri 245
Örnek 3.59. Auer, Arpeggio Sautillant Egzersizleri 247

RESİMLER

Sayfa

Resim 1.1. Oturur pozisyonda sağ ayağın geriye doğru çekilmiş konumu Leopold Auer tarafından gösteriliyor 3

Resim 1.2. Doğru keman tutuş pozisyonu 4

Resim 1.3. Leopold Auer 6

Resim 1.4. Başparmağın salyangoza doğru uzatılmış pozisyonu 8

Resim 1.5 Sola doğru aşırı çevrilmiş boyun pozisyonu 9

Resim 1.6. Yanlış bilek pozisyonu 10

Resim 1.7. Yanlış bilek pozisyonu 10

Resim 1.8. Yanlış dirsek pozisyonununun çeşitli açılardan görünüşü 11

Resim 1.9. Yanlış başparmak pozisyonu 11

Resim 1.10. Sol elin tuşa paralel olmayan yanlış bir pozisyonda kemanın sapına yerleştirilmesi 12

Resim 1.11. Keman tutuş öğretimi birinci hareket 13

Resim 1.12. Keman tutuş öğretimi ikinci hareket 14

Resim 1.13. Keman tutuş öğretimi üçüncü hareket 14

Resim 1.14. Keman tutuş öğretimi dördüncü hareket 15

Resim 1.15. Parmakların Grup Olarak Tele Yerleştirilmesi Ve Sol Elin Pozisyonu 17

Resim 1.16. Parmakların aşırı dik ve yatay pozisyonu 19

Resim 1.17. Başparmak aşırı derecede sıkılmış pozisyonda 19

Resim 1.18. İşaret parmağı kemanın sapını sıkarken görülüyor 20

Resim 1.19. El yanlış şekilde sağa yana doğru kıvrık pozisyonda 20

Resim 1.20. Birinci pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü 64

Resim 1.21. Üçüncü pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü 78

Resim 1.22. Beşinci pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü 86
Resim 2.1. Yay Tutuş Pozisyonu 107
Resim 2.2. Başparmak Pozisyonu 108
Resim 2.3. Yayın Alt Yarısı 109
Resim 2.4. Yayın Ortası 109
Resim 2.5. Yayın Üst Yarısı 109
Resim 2.6. Bilek Ve Parmakların Aşağı - Yukarı Hareketi 111
Resim 2.7. Sağ El ve Kolun Yayın Ortasında Görünümü, hayali kare oluşumu .. 113
Resim 2.8. Sağ Elin Yayın Ucunda Görünüşü 115
Resim 2.9. Sağ Elin Yayın Kökünde Görünüşü 117
Resim. 2.10. Yayın İçe Ve Dışa Doğru Çevrildiği Col legno Uygulaması 147
Resim 2.11. Pizzicato 153
Resim. 2.12. Arka Arkaya Gelen Pizzicato ve Arco Pasajlarda Yay Tutuşu 153
Resim 2.13. 45 Derece Açıyla Keman Tutuşu 159
Resim 2.14. Sol Elin Sapa 45 Derecelik Açıyla Yerleştirilmesi 159
Resim 2.15. Koltuk Altında Oluşan 45 Derecelik Açı 160
Resim 2.16. Başparmağın Yaya 45 Derecelik Açı Oluşacak Şekilde Konulması .. 160
Resim 2.17. Yayın Tellere 90 Derece Açıyla Konulması 161
Resim 2.18 Elin Doğal Pozisyonu 162
Resim 2.19 Birinci Egzersiz, Birinci Parmak Kalkık Pozisyonda Görünüyor 163
Resim 2.20 İkinci Egzersiz, Üç Ve Dördüncü Parmağın Değiştirilebilir Pozisyonu 164
Resim 2.21 Üçüncü Egzersizde İki Ve Üçüncü Parmakların Uygulanması, Uygulama Esnasında Elin Pozisyonu 165

Resim 2.22 Üçüncü Egzersizde Bir Ve Dördüncü Parmakların Uygulanması, Uygulama Esnasında Elin Pozisyonu 166

Resim 2.23 Dördüncü Egzersizde İki Ve Dördüncü Parmakların Kalkık Olduğu Ve Elin Pozisyonu Gösteriliyor..... 167

Resim 2.24 Dördüncü Egzersizde Bir Ve Üçüncü Parmakların Kalkık Olduğu Ve Elin Pozisyonu Gösteriliyor..... 168

Resim 2.25 Beşinci Egzersiz Birinci Hareket..... 169

Resim 2.26 Beşinci Egzersiz İkinci Hareket, Başparmağın Serçe Parmağa Doğru Uzatılmış Pozisyonu 169

Resim 2.27 Beşinci Egzersiz Üçüncü Hareket, Başparmağın Diğer Parmak Uçlarının Altında Durduğu Pozisyon 170

Resim 2.28 Birinci Parmağın Çıta Üzerinde Uzatılması 171

Resim 2.29 Serçe Parmağın Geriye Kaydırıldıktan Sonraki Orijinal Pozisyonu .. 172

Resim 2.30 Yedinci Egzersiz Başlangıç Pozisyonu..... 172

Resim 2.31 Birinci Parmak Yayın İç Tarafına Doğru Çeilmiş Pozisyonda..... 173

Resim 2.32 Birinci Ve İkinci Parmak Çıtanın Üzerinden Geçirilmiş Ve Yayın İç Tarafına Dayanmış Pozisyonda 174

Resim 2.33 Üçüncü Ve Dördüncü Parmak Çıtanın Üzerinden Geçirilmiş Ve Yayın İç Tarafına Dayanmış Pozisyonda 175

Resim 3.1. Vibrato jimnastikleri birinci hareket..... 189

Resim 3.2. Vibrato jimnastikleri ikinci hareket 189

Resim 3.3. Vibrato jimnastikleri üçüncü hareket..... 190

Resim 3.4. Vibrato jimnastikleri dördüncü hareket 191

Resim 3.5. Vibrato jimnastikleri beşinci hareket..... 191

Resim 3.6. Vibrato jimnastikleri altıncı hareket 192

Resim 3.7. Vibrato için parmak eklemi egzersizi 193

Resim 3.8. Gruenberg, Çekerek Staccato Uygulamasında El Pozisyonu 239

Resim. 3.9. Gruenberg Uçan Staccato Gösterimi 242

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: aynı eser
a.g.e.	: adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
Cm.	: Santimetre
Fr.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
İt.	: İtalyanca
Prof.	: Profesör
s.	: sayfa
Vb.	: ve bunun gibi
Yun.	: Yunanca

GİRİŞ

Erken çocukluk yıllarından başlayıp üniversite, hatta lisansüstü öğretimine dek sürebilen keman eğitimi süreci, oldukça uzun ve meşakkatli bir süreçtir. Bu sürecin başarılı olması için birçok faktörün buluşması gerekir. Öğrencinin yetenekli olması, çalışkan ve algılarının açık olması, pedagogun ise ders verdiği seviyeye göre yeterli düzeyde birikim sahibi olması, her öğrencisinin anatomik ve psikolojik yapılarına, yetenek ile algılarına göre ayrı bir eğitim süreci belirleyebilir olması, gerekli olan unsurlardır.

Eğitim sürecinin ilk yıllarında pedagoglara çok önemli görevler düşmektedir. Bu dönemde öğrenilen en basit duruş ve tutuş pozisyonlarında dahi olabilecek bir yanlışlık, öğrencinin eğitim sürecinde temelin yanlış atılmasına sebep olabilir. Pedagog, sadece öğrencinin yanlışını söylemekle kalmamalı, aynı zamanda yanlışın nereden kaynaklandığını da belirterek, yanlışın düzeltilebilmesi için tavsiyelerde de bulunmalıdır. Bilinçsiz ve yanlışın nereden kaynaklandığını sorgulamadan yapılan çalışmalar zaman kaybından başka bir şey değildir. Böyle yapılan çalışmalar isterse saatlerce sürsün, öğrencinin tekniğine yarardan daha çok zarar verir. Bu nedenle pedagog, kendi kontrolü dışında kalan zamanlarda öğrenciye doğru çalışma yöntemlerini öğretmelidir.

Tezin temel sol ve sağ el tekniklerinin anlatıldığı bölümlerinde, usta pedagog ve otoritelerin verdiği bilgilerden de yararlanılarak keman eğitimi ile ilgili çeşitli tavsiyeler sunulmuştur. Daha ileri tekniklerin anlatıldığı bölümde ise bu ileri teknik uygulamalarla ilgili yararlı olabilecek çeşitli bilgiler sunulmuştur.

1. KEMANDA TEMEL SOL EL TEKNİĞİ

Kemanda sol el tekniği keman tutuş, parmakların tuşa yerleştirilmesi, entonasyon,[1] [*] pozisyon geçişleri, çift sesler ve kemancının tonuna karakter kazandırmasına olanak veren vibrato[**] gibi çok önemli alt başlıklardan oluşur. Ne yazık ki birçok keman pedagogu, sol el tekniğini sağ el tekniğine oranla ikinci planda görerek sol el teknik gelişiminde inisiyatifi daha çok öğrenciye bırakmaktadır. Bunun sonucu olarak öğrencinin sol el tekniğindeki yanlışlar kalıcı hale gelmekte ve bu yanlışları sonradan düzeltmeye çalışmak hem zor hem de zaman alıcı olabilmektedir. Tezin bu bölümünde temel sol el tekniği incelenerek öğrenci ve öğretmenlere yararlı olacağı düşünülen bilgiler sunulacaktır.

1.1. Duruş Pozisyonu

Duruş pozisyonuna hazırlık sırasında omuzların rahatlatılmış olması, tutuşun rahat gerçekleştirilebilmesi için önemlidir. Başın çeneliğe uygun pozisyonda doğal ağırlığıyla yerleştirilebilmesi için boyun sıkılmamalıdır. Keman ayakta çalınırken dik durulmalı, sağ ayak sol ayağa oranla biraz daha ileride durmalı ve vücudun ağırlığı genel olarak sol ayak üzerine verilmelidir. Çeşitli nüans kullanımlarında vücut ağırlığı kullanılan nüansa göre ayaklar üstünde dağıtılabilecek şekilde konum alınmalıdır. Ayrıca ayakların omuz hizasında tutulması, duruşun sağlıklı olabilmesi için bir gerekliliktir. Bir resital ya da orkestra ile solo konser esnasında notaya bakarak çalınıyorsa nota sehpasının karşısına ve sola doğru konum alınmalıdır, bu şekilde notalar sebebiyle seyircilerin görüş açısı engellenmemiş olur. Kemanı oturuş pozisyonunda doğru şekilde tutabilmek için ayakta tutuş pozisyonuna bakarak çeşitli uyarlamalar yapmak gereklidir. Eğer orkestra içinde çalınıyor ise mutlaka orkestra şefini takip edebilecek şekilde konum alınmalıdır. Auer'in tavsiyeleri şu şekildedir: "*Orkestrada ya da oda müziği*

[1] Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

[*] Entonasyon: Ses yüksekliğinin doğru olması. Bir eserin seslendirilmesinde perdelerin şaşmaz bir kesinlikle verebilmek; sesleri doğru çıkarmak.

[**] Vibrato (İt.). "Salınım". Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği.

yaparken sağ ayağı geri çekerek oturmak sağ elin hareket kabiliyetini arttırır ve yayın dize çarpmamasını sağlar. Keman otururken ayaktaki çalış pozisyonu gibi kaldırılarak tutulmalıdır."[2]



Resim 1.1. Oturur pozisyonda sağ ayağın geriye doğru çekilmiş konumu Leopold Auer tarafından gösteriliyor

1.2. Tutuş Pozisyonu İçin Öneriler

Kemanda tutuş pozisyonu, diğer enstrümanlara oranla insan anatomisi için çok uyumlu olmayan bir dizi hareketten oluşur. Bu nedenle tüm keman pedagogları, keman tutuş pozisyonunun mümkün olabildiğince doğal ve serbest olması gerektiğinde hemfikir olabilmişlerdir, ancak buna rağmen kemanda tutuş pozisyonunun nasıl olması gerektiği ile ilgili birçok farklı teknik görüş ortaya

[2] Leopold Auer, Graded Course Of Violin Playing, Book 1, Carl Fischer Inc, New York, 1926, s 9.

çıkmıştır. Doğru tutuş, ileride kazanılacak teknik gelişmelerin temeli ve ön koşuludur.

Keman sol köprücük kemiği ile çene arasına yatay bir pozisyonda yerleştirilmeli, kemanın sapı enstrümanı çalan kişinin gözleriyle yatay bir çizgi oluşturacak şekilde tutulmalı, öne ve geriye doğru gereğinden fazla alınmamalı, sol dirsek kemanın altında durmalıdır. Kemanın dik bir pozisyonda tutulması, ton üretiminin tatmin edici olması bakımından gereklidir. Sol dirseğin içeriye doğru çevrilmesi ve sol elin, kemanın sapına paralel bir pozisyonda tutulması ele hareket serbestliği sağlar ve enstrümanın doğru şekilde kavranabilmesi için gereklidir. Keman tutuş pozisyonu her kemancının fiziksel özelliklerine göre farklılık gösterebilir. Uzun kollu kişiler enstrümanı daha arkada tutarak el, kol ve parmaklarına rahatlık sağlayabilirler. Kısa kollara sahip öğrenciler ise kemanı arkada tutarlarsa yayın üst yarısında, özellikle de ucunda çalmakta güçlüklerle karşılaşırlar, bu nedenle kısa kollara sahip olan öğrenciler kemanı daha önde tutarak kolaylık kazanabilirler. Kemanı arkaya doğru istem dışı olarak giden öğrencilerin hafif sağa doğru dönüp sol ayaklarını biraz ileriye almaları, enstrümanın geriye doğru gitmesini engelleyen yararlı bir yöntem olabilir.



Resim 1.2. Doğru keman tutuş pozisyonu

Çenelik Alman kemancı Louis Spohr tarafından icat edilmiş ve kullanılmaya başlandığından bu güne kadar birçok kemancı için vazgeçilmez bir

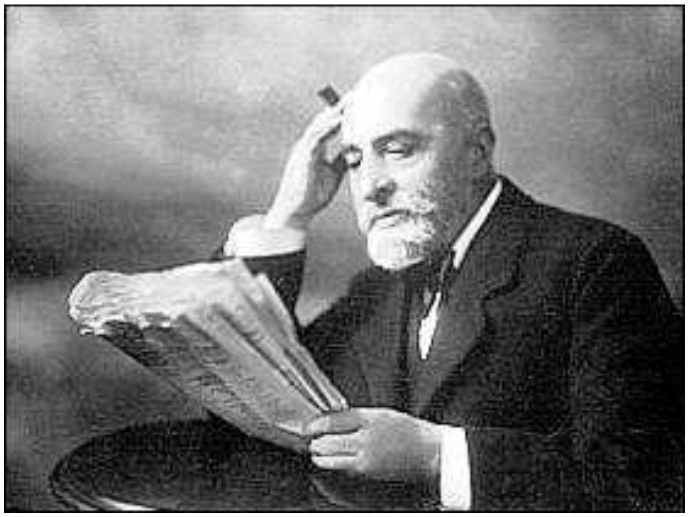
aparat olmuştur. Kemana yeni başlayan öğrenciler için çenelik ve yastık seçimi çok önemlidir ve öğrencinin boynunun uzunluğu göz önünde bulundurularak mutlaka tecrübeli bir öğretmen tarafından yapılmalıdır. Minyon bir çene yapısına sahip öğrenciler için küçük çenelikler önerilebilir, kolları kısa olan öğrencilerin kemanı daha ortadan tutmaları gerektiğinden dolayı kemanın kuyruğunu da örten daha geniş çenelikler tercih edilebilir. Çeneliklerin yükseklik seçimi de yine öğrencinin boynunun uzunluğuna göre yapılmalıdır.

Eugene Gruenberg, çene basıncı ile ilgili olarak bazı bilgiler sunmuştur: *"Eski keman öğretim geleneğine göre çene ile yapılacak basınç keman tutuşu için gereklidir. Bundan bir sonra ortaya çıkan keman öğretim teorisinin temsilcisi Karl Courvoisier'e göre gerekli basınç çene ile değil, çene kemiği ile sağlanmalıdır. Papini ve diğer keman otoritelerine göre kemana çene ile hiçbir basınç uygulanmamalıdır"*[3]

Kemanda yastık kullanımı ile ilgili olarak birçok keman otoritesi, birbirinden farklı görüşler belirtmişlerdir. Bu otoritelerden bir kısmı yastık kullanımına şiddetle karşı çıkarken, farklı ve karşıt görüş bildiren otoriteler ise yastık kullanımının uzun boyunlu kemancılar için bir zorunluluk olduğunu belirterek yastık kullanılmasını desteklemişlerdir.

Ünlü pedagog Leopold Auer yastık kullanımına karşı çıkan otoriteler arasındadır. Auer'e göre yastık kullanmak kötü bir alışkanlıktır ve bu kötü alışkanlığa karşı en başından önlem almak gereklidir, yastık kullanımı kemancının duruş pozisyonunu bozacağı gibi aynı zamanda kemanın sesini de kötü yönde etkiler ve enstrümanın tonunda sürdin etkisi yaratır.[4]

[3] Eugene Gruenberg, Violin Teaching And Violin Study, Carl Fischer, New York, 1919, s.17,18.
[4] Leopold Auer, Violin Playing As I Teach It, Duckworth & Co., London, 1921, s.27,28.



Resim 1.3. Leopold Auer

Rus keman pedagogları İsaeviç, Yankeleviç ve Galamian ise yastık kullanımını desteklemiş ve uzun boyunlu kemancılar için en akılcı çözüm olarak görmüşlerdir.[5]

Günümüz keman eğitiminde yastık kullanılıp kullanılmayacağı, öğrencilerin fiziksel yapısına göre değerlendirilmektedir. Buna göre kısa boyunlu ve düz bir omuz yapısına sahip öğrencilerin keman tutuşunda yastık kullanmaya gereksinimleri yoktur. Uzun boyunlu ve düz bir omuz yapısına sahip olan öğrenciler ile kısa boyunlu ve eğimli bir omuz yapısına sahip olan öğrencilerde ise yastık kullanılıp kullanılmayacağının tercihi çok dikkatli bir biçimde yapılmalıdır. Bu tip omuz ve boyun yapısına sahip öğrencilerde kemanda yastık kullanılmadan tutuş denemeli, eğer rahat tutuş gerçekleştirilemezse ve enstrüman aşağıya doğru kayarsa yükseklik ayarı yapılmış bir şekilde yastıkla tutuş sağlanmalıdır. Uzun bir boyuna ve eğimli bir omuz yapısına sahip olan öğrenciler için ise yastık kullanımı bir zorunluluktur, aksi takdirde kemanın rahat bir pozisyonda durması sağlanamaz.

Kemanın güçlü bir şekilde desteklenmesi için omuz kullanılması ile ilgili olarak da otoriteler farklı görüşler bildirmişlerdir. Pavel Bytovetzski'ye göre keman tutuşunda keman ve omuz arasında bir boşluk olmamalıdır, eğer boşluk varsa keman omuz tarafından yapılan küçük bir hareketle yükseltilebilir ve bu hareket

[5] Özlem Merdinli, Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle, İ.Ü.D.Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eylül 1998, s.5

yanlış ve biçimsiz bir hareket olarak değerlendirilemez. Lous Spohr ve Ferdinand David de kemanın güçlü bir şekilde tutulabilmesi için omuzun kaldırılmasını tavsiye etmiştir. Leopold Auer keman tutuşunda omuz kaldırılmasına tamamen karşıdır. Charles de Beriot ve Edmund Singer gibi birçok keman otoritesi de bu desteğin doğal olmadığını savunarak karşı çıkmışlar, kemanın köprücük kemiği üzerine koyulacak küçük bir yastık ile desteklenmesini tavsiye etmişlerdir.

1.2.1.Sol El Başparmak Pozisyonu İle İlgili Öneriler

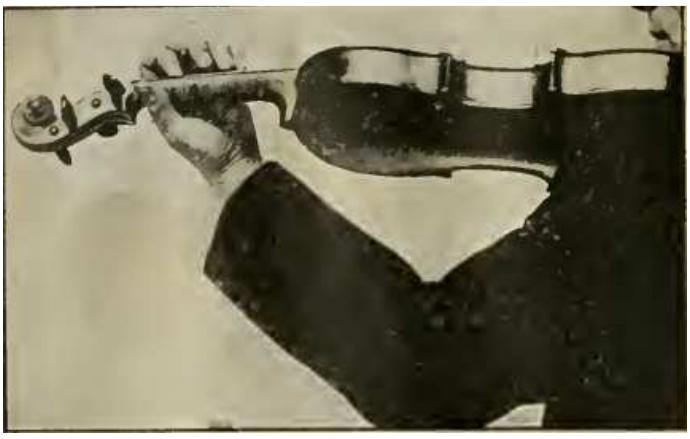
Keman tutuşunda başparmağın görevi, basılı olan parmakların basıncını dengeleyerek destek vermek, pozisyon geçişlerinde el ve diğer parmaklarla beraber ileri ve geriye doğru hareket etmektir. Kemanın sapına başparmakla yapılacak olan herhangi bir basınç elin sıkılmasına sebep olur. Bu nedenle elin serbest bir şekilde hareket edebilmesi için kemanın sapına herhangi bir basınç uygulanmamalıdır. Sapın nasıl tutulması ile ilgili pedagoglar tarafından birçok farklı fikir ortaya atılmıştır. Leopold Auer ve Pavel Bytovetzski'ye göre kemanın sapı sol el başparmağının birinci eklemi ile işaret parmağının başlangıç eklemi arasına konulmalıdır. Prof. Carl Schroeder ise sapın sol el başparmağın alt eklemi ile işaret parmağının üçüncü eklemine konulması gerektiğini belirtmiştir. Keman sapının işaret parmağı ve başparmak arasında oluşan boşluğu dolduracak şekilde tutulmaması gerektiği, genel olarak bütün otoritelerin kabul ettiği bir kuraldır, çünkü sap bu boşluğu dolduracak şekilde konulursa parmaklar tellerden uzaklaşır, dik ve doğru basış pozisyonlarını kaybederler.

Keman sapının tutuş pozisyonu ile ilgili Eugene Gruenberg kitabında şu bilgilere yer vermiştir: *"Baillot ve Spohr'un da aralarında olduğu birçok keman otoritesi, sapın başparmağın ilk boğumu ile işaret parmağın son boğumu arasında tutulmasını tavsiye eder. Diğer keman otoriteleri de sapın başparmağın orta boğumunda durmasını önerirler, ayrıca Courvoisier; çalınan tele bağlı olarak işaret parmağının son boğumu içi farklı seviyeler önerir. Mr. Hermann Schroeder Preis_Violin Schule kitabında kemanın sapının işaret parmağının son boğumuna konulması gerektiğini söylemiştir, ayrıca başparmağın ilk boğumu da sapın diğer tarafına hafif bir şekilde yerleştirilmelidir. Karl Wassmann ise Karlsruhe*

Konservatuvarı'nda kullanılan (veya kullanılmış) olan Neue Violin Methode kitabında daha özgün bir fikir ortaya koymuştur. Wassman'a göre kemanın sapı başparmağın ucuna dayanmalı, el dışarı dönük tutularak işaret parmağının son boğumunun sap ile temas etmemesi sağlanmalıdır."[6]

Başparmağın konumu ve nasıl tutulması gerektiği ile ilgili olarak da birbirinden farklı görüşler vardır. Auer'in görüşü şu şekildedir: "*Başparmağın sol el ikinci ve üçüncü parmakların ortasına yerleştirilmesi ele serbestlik kazandırır, aynı zamanda parmakların uzatılabilme gücünü de arttırır."*[7]

Bu görüşe karşılık Pavel Bytovetzski ise başparmağın salyangoza doğru uzatılmasını önerir, böylelikle başparmak üst pozisyonlara geçiş yapmak için hazır konumda olacaktır. Ayrıca Bytovetzski'ye göre, başparmağın birinci parmaktansa kemanın baş eşiğine yakın bir pozisyonda konumlanması çok daha doğal ve uygun olacak, bu şekilde sol el parmakları daha çok serbestlik kazanacak, başparmaktan kaynaklanan el krampları ve sıkışıklık engellenmiş olacaktır.[8] (Bkz. Resim 1.4.)



Resim 1.4. Başparmağın salyangoza doğru uzatılmış pozisyonu[9]

Her kemancının anatomik yapısı farklılıklar göstereceği için, başparmağın konumu da buna göre değişebilir. Elleri büyük olan kemancılar başparmaklarını

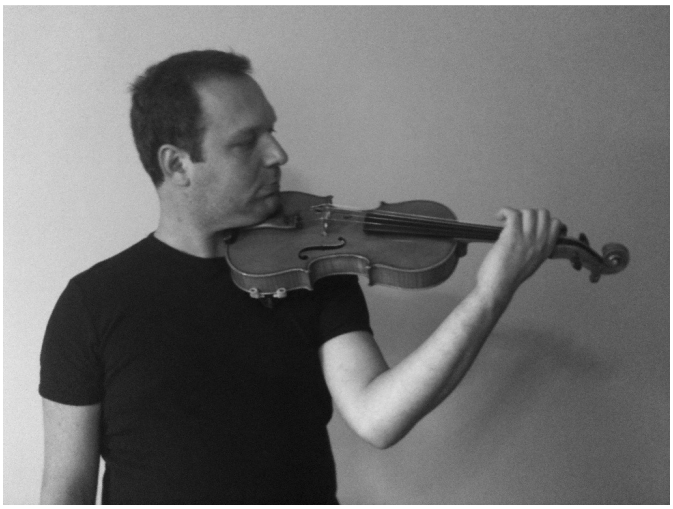
[6] Gruenberg, a.g.e., s.19.
[7] Auer, Violin Playing As I Teach It, s.29.
[8] Pavel Bytovetzski, How To Master The Violin, Oliver Ditson Company, Boston, 1917, s.4,5,6.
[9] a.e. s.4

tuşun üzerinden hafifçe görünecek şekilde biraz daha derinden tutabilirler, bunu yaparken keman başparmak ve işaret parmağı arasında oluşan boşluğa dayanmamalıdır. Daha küçük ellere sahip olan kemancılar ise başparmaklarının daha uç kısmını kemanın sapına dayayabilirler.

Auer'in sol el başparmağı ve yerleşimi konusunda verdiği bilgiler şu şekildedir: *"Başparmağın önemi ile ilgili çok fazla kurallardan bahsedilmesi gerektiğini düşünüyorum. Yurt dışından öğrenciler sıklıkla gelerek başparmağın nasıl tutulması gerektiğini sormaktadırlar. Ben onlara bu konu hakkında çok düşünmemelerini söylerim ve tavsiye ettiğim kuralları uygulamalarını öneririm. Her zaman bahsettiğim üzere başparmağın ilk görevi, kemanın ele düşmesini engellemek amacıyla birinci parmakla karşılıklı olarak tutmaktır. Benim fikrime göre başparmağın ilk fonksiyonu budur ve diğer fonksiyonlar daha sonra gelmektedirler."*[10]

1.2.2. Keman Tutuşu İle İlgili Yapılan Yaygın Hatalar

Keman tutuşunda boyun, aşırı derecede sola çevrilirse boyunda kasılmalar meydana gelir, rahat bir tutuş elde edilemez, bu hataya karşı en başından önlem alınmalıdır, aksi takdirde ileriki safhalarda sakatlıklar kaçınılmaz olacaktır. (Bkz. Resim 1.5.)



Resim 1.5 Sola doğru aşırı çevrilmiş boyun pozisyonu

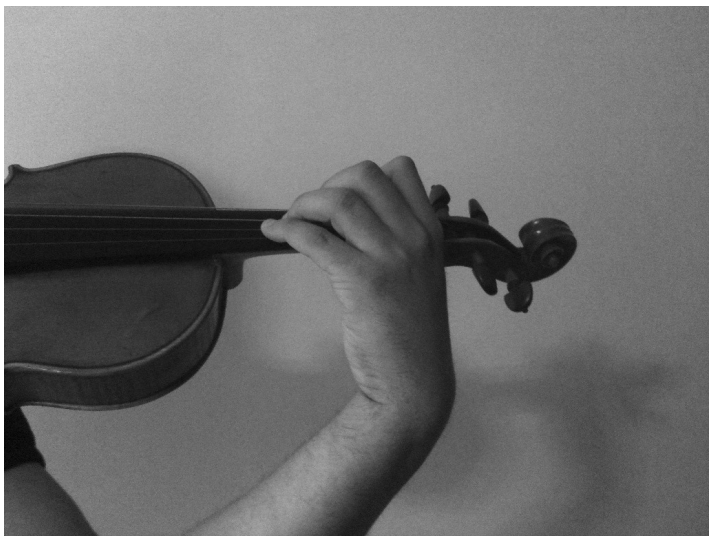
[10] Auer, a.g.e, s.69,70.

Keman tutuşunda bilek sapa doğru aşırı derecede yaklaştırılmamalıdır, bileği bu şekilde tutmak parmakların dik pozisyonunu kaybetmesine sebebiyet verir, entonasyon doğru olmaz, ayrıca üst pozisyonlara geçişlerde el kemana çarpar. (Bkz. Resim 1.6.)



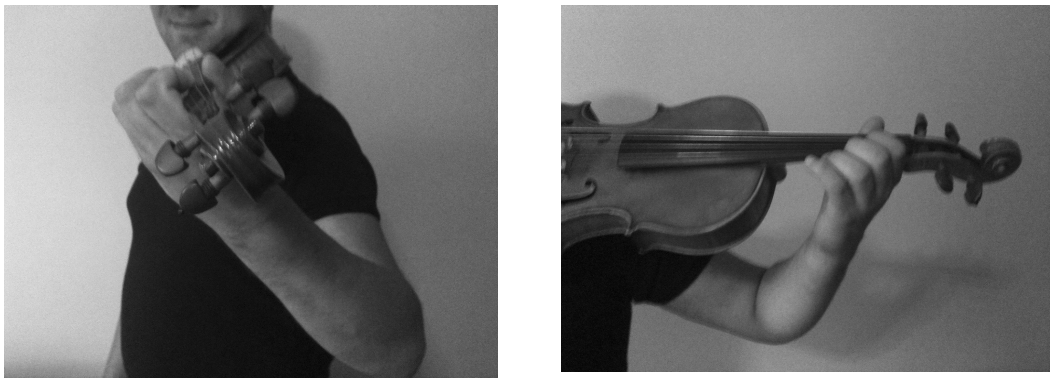
Resim 1.6. Yanlış bilek pozisyonu

Bileğin aşırı oranda dışarıda tutulması elin sertleşmesine ve kramplar oluşmasına sebep olur, ayrıca parmaklar dik pozisyonlarını kaybeder ve yarım ton geriye doğru basılmaları çok zor hale gelir. (Bkz. Resim 1.7.)



Resim 1.7. Yanlış bilek pozisyonu

Sol dirsek yanlış yön olan dışarıya doğru çevrilmemelidir. Dirseğin dışarıya doğru çevrilmesi sol ve re tellerinde çalmayı hemen hemen imkansız bir hale getirir, sol el tuştan uzaklaşır ve rahat bir pozisyonda hareket edemez. (Bkz. Resim 1.8.)



Resim 1.8. Yanlış dirsek pozisyonununun çeşitli açılardan görünüşü

Başparmak sol el pozisyonuna oranla aşırı derecede yukarıda durmamalıdır. Başparmağın bu şekilde yanlış pozisyonda durması pozisyon iniş ve çıkışları zorlaştırır, ayrıca parmakların hızını da olumsuz olarak etkiler. (Bkz. Resim 1.9.)



Resim 1.9. Yanlış başparmak pozisyonu

Sol el tuşa paralel bir pozisyonda çevrilmeden kemanın sapına yerleştirilmemelidir. El tuşa doğru çevrilmeden parmakların tellere doğru

pozisyonda inmeleri sağlanamaz, ayrıca dördüncü parmağı tuşa yerleştirmek çok zor hale gelir. (Bkz. Resim 1.10.)



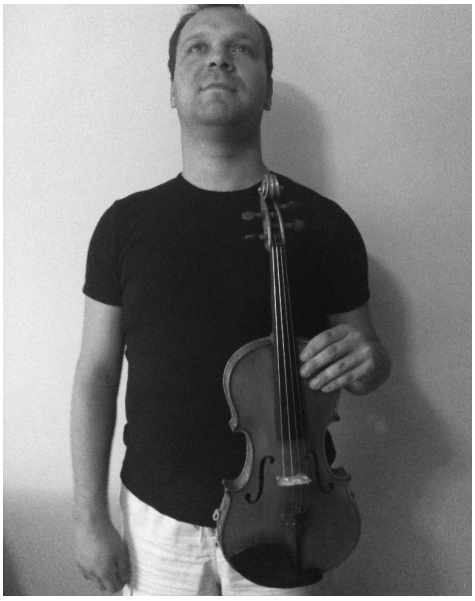
Resim 1.10. Sol elin tuşa paralel olmayan yanlış bir pozisyonda kemanın sapına yerleştirilmesi.

1.2.3.Keman Tutuşu Öğretim Tekniği

Kemana yeni başlayan bir öğrencinin ruh hali bakımından heyecanlı olması normaldir, öğrencinin heyecan durumu, el ve kollarında gerginliğe sebep olabileceği için ilk olarak öğrencinin fiziksel olarak rahatlaması sağlanmalıdır. Bunun için ilk önce öğrencinin ayakları uygun bir pozisyonda (birbirinden hafifçe ayrı ve sağ ayak biraz daha ileride) olacak şekilde ayakta durması istenir, bu sırada öğrencinin başı keman tutuşuna elverişli şekilde hafifçe yukarıda durmalıdır. Daha sonra el ve kollardaki gerginliğin hafifletilmesi amacıyla öğrenciden el ve kollarını silkeler pozisyonda sallaması istenir, keman öğrencinin köprücük kemiği üzerine yerleştirildikten sonra öğrenciden başını kemanın üzerine indirmesi ve çenesini çenelik üzerine koyarak kemanı hafifçe sıkıştırması istenir. Bu aşamadan sonra sallanarak gerginliği alınmış olan sol elin sola doğru çevrilmesi istenir, ardından ilk olarak kol dirsekten yukarıya kademeli olarak yükseltilir, ikinci olarak ise arka kol da sol el kemanın sapına ulaşıncaya kadar hafifçe kaldırılmalıdır ve sol el kurallara uygun olarak kemanın sapına yerleştirilir. Keman tutuş pozisyonunun doğru olup olmadığının anlaşılması amacıyla öğrenciden kemanın sapını tutmadan oda

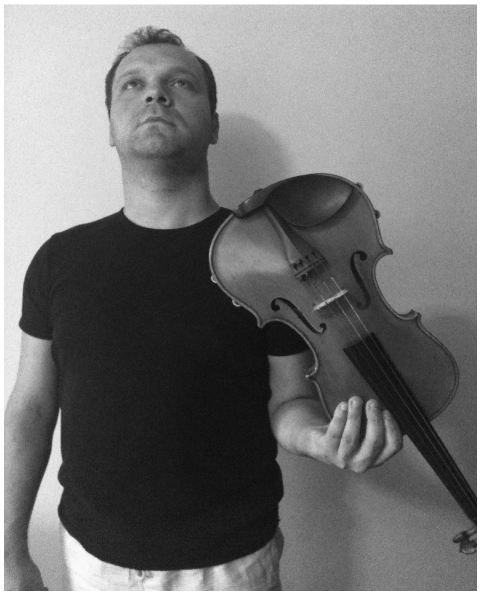
içerisinde yürümesi istenir, eğer doğru tutuş gerçekleşmişse keman kaymaz ve öğrenci rahat bir şekilde yürüyebilir.

Diğer bir keman tutuşu öğretme tekniğinde ise tutuşun dört temel harekette sağlanması hedeflenir. İlk harekette öğrenciden kemanı sol yanından tutması istenir, bu esnada baş hafifçe yukarıda durmalıdır. (Bkz. Resim 1.11.)



Resim 1.11. Keman tutuş öğretimi birinci hareket

İkinci harekette öğrenciden kemanı kol ve bileğinin de yardımıyla çeneliğin takıldığı alt kısım yukarıya gelecek şekilde yukarıya doğru çevirmesi istenir. (Bkz. Resim 1.12.)



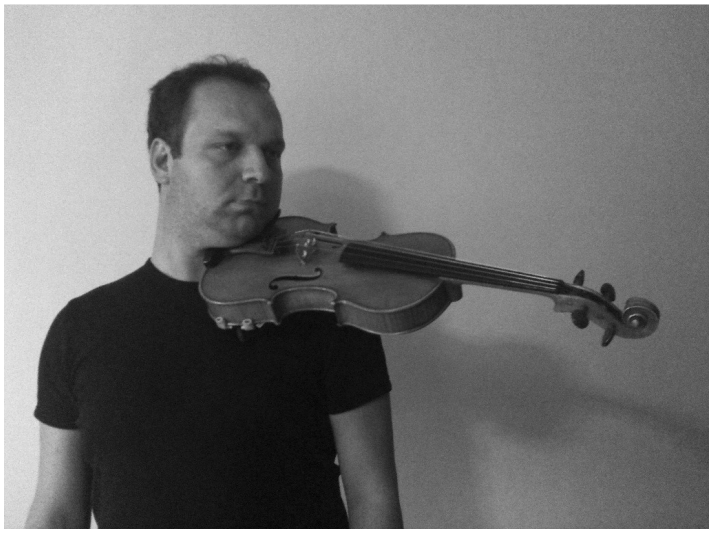
Resim 1.12. Keman tutuş öğretimi ikinci hareket

Üçüncü harekette ise öğrenci kemanı sol köprücük kemiği üzerine koymalıdır. (Bkz. Resim 1.13.)



Resim 1.13. Keman tutuş öğretimi üçüncü hareket

En son olarak dördüncü harekette ise öğrenci yukarıda duran başını kemanın üzerine indirmeli, çenesini çenelik üzerine koyarak kemanı hafifçe sıkıştırmalı, sol elini bırakmalıdır. (Bkz. Resim 1.14.)



Resim 1.14. Keman tutuş öğretimi dördüncü hareket

Doğru tutuşun sağlanıp sağlanmadığının anlaşılması için öğrenci oda içerisinde yürütülmelidir.

1.3. Parmakların Tellere Yerleştirilmesi

Bir eserin teknik olarak iyi ve doğru seslendirilebilmesi için entonasyonun temiz ve ritmin oldukça sağlam olması gereklidir. Yanlış bir entonasyon ve ritmik zayıflık söz konusu iken müzikaliteden bahsetmek imkansız olur. Kemanda entonasyonun temiz olması, parmakların tuşta doğru yerlere ve gerektiği pozisyonda yerleştirilmeleri ile mümkün olabilir. Kemanda da diğer yaylı çalgılar ailesi estrümanlarındaki gibi perde bulunmadığı için doğru entonasyonu sağlamak için oldukça titiz bir çalışma ve güvenilebilir bir müzik kulağına gereksinim vardır.

Keman öğrencinin boynuna ve sol el kemanın sapına doğru pozisyonda yerleştirildikten sonra parmaklar, teller üzerine basmaya hazır hale gelirler. Sol el pozisyonunun doğru olabilmesi için Prof. Schroeder, İtalyan ekolünün önemli temsilcisi Francesco Geminiani'nin sol el tutuşu ile ilgili ortaya koyduğu fikri desteklemektedir*: "Sol kolun pozisyonu, sol dirsek kemanın altında doğru pozisyonda olacak şekilde olmalıdır. Doğru tutuş pozisyonu elde edebilmek için birinci parmak mi telinde fa notasına, ikinci parmak la telinde do notasına, üçüncü parmak re telinde sol notasına, dördüncü parmak sol telinde re notasına*

basılmalıdır. Tüm parmaklar aynı anda kaldırılmalı, tele basmadan fakat tel üzerinde aynı pozisyonda kalmaları sağlanmalıdır. Bu şekilde sol el pozisyonunun doğru olması sağlanmış olur."[11]

Leopold Auer de başparmak ve diğer parmakların doğru pozisyonda olabilmesi için aynı öneriyi getirir, fakat Auer buna ek olarak parmak güçlendirme egzersizi de tavsiye etmektedir. Tüm parmaklar tellerde belirtildiği gibi basılı pozisyondayken her parmak ayrı ayrı çalıştırılmalı, tele basılıp kaldırılmalıdır. Egzersize ikinci parmakla başlanmalı, sonra dördüncü parmak, birinci parmak ve en son olarak da üçüncü parmak ile egzersiz bitirilmelidir.[12]

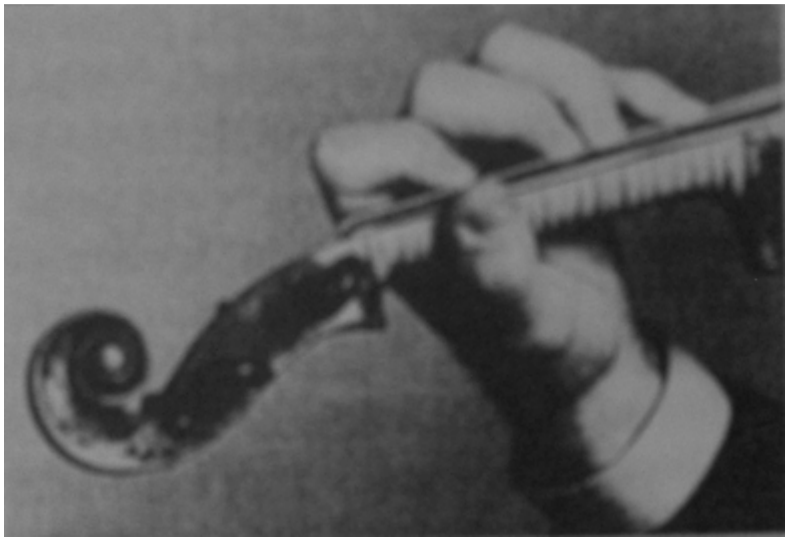
Auer'in egzersizi ilk etapta yeni başlayan bir öğrenci için zorlayıcı olabilir, bu nedenle eğitimin ikinci ya da üçüncü yılında uygulanması daha yararlı sonuçlar verebilir. Günümüzdeki keman öğretim uygulamalarında ise doğru pozisyon elde edebilmek için parmaklar tellere kalından inceye olacak şekilde yerleştirilmektedir. Buna göre ilk olarak sol telinde birinci parmak la notasına yerleştirilmeli, sonra sırasıyla re telinde ikinci parmak fa diyez notasına, la telinde üçüncü parmak re notasına ve son olarak da mi telinde dördüncü parmak si notasına yerleştirilmelidir, daha sonra tüm parmaklar aynı anda fakat pozisyonlarını kaybetmeyecek şekilde telden kaldırılmalıdır.

Kemanda parmaklar yarım ton aralığında basılırken bitişik konumda, tam ton aralığında basılırken ise birbirinden ayrık konumda bulunur. Parmakların ne derece bitişik veya birbirinden ayrık pozisyonda basılacağı ise hiçbir zaman kesin kurallarla belirlenemez. Bu durum her kemancının parmak yapısına göre değişiklik gösterebilir, hatta enstrümanlar arasında olabilecek milimetrik boyut farklılıkları da parmak basma aralıklarını etkileyebilir. Bu nedenle her kemancı kendi fiziksel özelliklerini ve enstrümanını da göz önünde bulundurarak parmaklarının birbiriyle olan aralıklarını bu özelliklere göre belirlemelidir.

Kemana yeni başlayan bir öğrenciye, parmaklarını grup olarak tele basmasını öğretmek yararlı olabilir. İlk olarak la ya da re telinin tercih edilmesi

[11] Prof. Carl Schroeder, Handbook of Violin Playing, Augener Ltd., London, s.24.
[12] Auer, a.g.e, s.30.

daha yararlı sonuçlar sağlayacaktır. La telinde birinci parmak si notasına, ikinci parmak do diyez notasına, üçüncü parmak re notasına ve son olarak dördüncü parmağın mi notasına öğretmenin yardımıyla yerleştirilir. Parmaklar basılı pozisyondayken başparmak öğretmenin de yardımıyla sapa konulup kaldırılır. Bu şekilde öğrencinin sapı sıkması engellenmiş olur. Diğer bir yöntemde ise başparmak sap üzerinde yuvarlak hareketlerle ileri ve geri doğru hareket ettirilir. Sol el parmaklarının tele grup olarak basılıp telden tamamen kaldırılmadan flajöle basma pozisyonuna getirilmesi de yararlı bir egzersiz olarak söylenebilir. Bu çalışma her parmak için ayrı olarak uygulanabilir.



Resim 1.15.Parmakların Grup Olarak Tele Yerleştirilmesi Ve Sol Elin Pozisyonu

1.3.1. Parmakların Basış Şekli Ve Basıncı İle İlgili Yararlı Bilgiler

Parmakların teller üzerinde doğru pozisyonda konumlanabilmesi için sol dirseğin içeriye doğru çevrilmesi ve elin kemanın sapına paralel olacak şekilde tutulması gereklidir, dirsek sol ve re tellerinde çalarken her zamankinden daha da içeride olmalı, çalan kişi f deliğine doğru aşağıya baktığında dirseğinin ucunu görebilecek pozisyonda tutulmalıdır. Parmaklar tellerin üzerinde her an basabilmeye hazır pozisyonda beklemeli, tellere basmak üzere aşağı doğru inerken yapılan hareket parmakların elle birleştiği eklem ile gerçekleştirilmelidir.

Parmakların tellere çok dik ya da aşırı yatay pozisyonda basılmaları tavsiye edilmez, ucundaki yastık da denilen etli kısımları tele basılmalıdır, aksi takdirde entonasyon ve parmak hızında problemler ortaya çıkacaktır. Tele basarken temiz bir ses ve artikülasyon[*] sağlamak için parmakların telleri yanlara doğru çekmeyecek bir hareketle basılmaları önemlidir, bu nedenle parmak basmak için gereken enerji el tarafından sağlanmamalı, yine parmaklar tarafından yukarıdan aşağıya doğru gerçekleştirilmelidir.

Parmaklar tel üzerindeyken her zaman aynı basınç uygulanarak basılmazlar. Özel bir basınç gerektirmeyen ortalama nüans[**] ve ifade içeren pasajlarda, teli istenen nota elde edilecek ölçüde rezonansa geçirecek bir basınç uygulamak yeterli olacaktır. Forte[*]nüanslar kullanılırken, güçlü karakter ve ifade gerektiren pasajlarda ve vibrato yaparken yayın basıncına paralel oranda parmak basıncı da arttırılmalıdır. Daha yumuşak karakterli pasajlarda, piano[**]nüansta ve özelikle de pozisyon inip çıkarken ve glissando[***] yaparken parmak basıncı normalden daha az oranda olmalıdır. Yavaş bölümlerde ve uzun notalarda sadece istenen notayı çalan parmak tele basılmalı, diğer parmaklar doğru yerlerine basabilecek bir şekilde tuşun üzerinde beklemelidir.

1.3.2. Parmak Basışı İle İlgili Yapılan Yaygın Hatalar

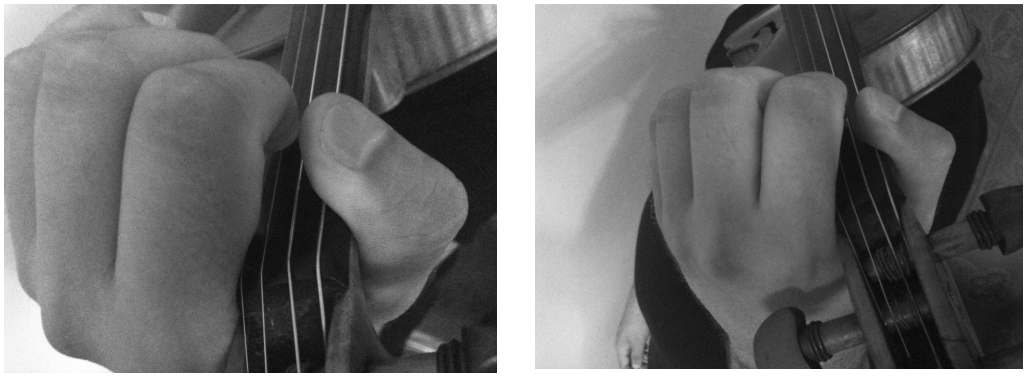
Parmakların tellere aşırı dik ya da yatay pozisyonda basılmaları, parmakların hızını olumsuz yönde etkiler, aynı zamanda da entonasyonun kontrolü kolay bir şekilde sağlanamaz. Bu nedenle parmakların yastık kısmı tele basılmalıdır.(Bkz. Resim 1.16.)

[*] Artikülasyon: (Fr.). "Anlatım, ifadelendirme".
[**] Nüans : "İnce Fark". Müzikal ifadeye anlam kazandırmakta kullanılan ses gürlüğü işaretleri
[*] Forte: (İt.). "Güçlü." Gür ses elde etmeyi belirten nüans işareti.
[**] Piano: (İt.). Gürlük derecesi terimi: Çok hafif ses, yumuşak ses.
[***] Glissando: (İt.). "Kaydırmak". Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme.



Resim 1.16. Parmakların aşırı dik ve yatay pozisyonu

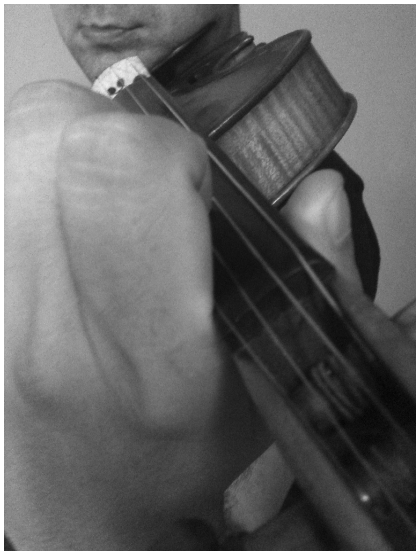
Parmaklar tellere yerleştirilirken ilk evrelerde çoğu öğrenci başparmağını aşırı derecede sıkmaya başlar, bunun sonucu olarak başparmağın ucu, tuşa değecek kadar kıvrılmış olur ve elde kramplar baş gösterir. Öğretmen bu durumu engellemek için öğrencinin sol elinin başparmak altında kalan kısmını eliyle kontrol etmelidir, öğrenci elini sıkmaya başlarsa elin bahsedilen bölümü sertleşir, öğretmen öğrencisinin elini hafifçe sıkarak elde oluşan gerginliği hafifletebilir ve öğrenciyi elini sıkmaması konusunda her seferinde uyarabilir. (Bkz. Resim 1.17.)



Resim 1.17. Başparmak aşırı derecede sıkılmış pozisyonda

Parmaklar tellere yerleştirilirken yapılan başka bir hata ise kemanın sapının işaret parmağın başlangıç eklemiyle aşırı derecede sıkılmasıdır. Öğretmen, öğrencinin kemanın sapını sıktığını fark ederse serçe parmağını kemanın sapı ve öğrencinin işaret parmağı arasına koyarak öğrencinin elini ne ölçüde sıktığının farkına varmasını sağlayabilir. Daha sonra öğrenciden işaret parmağının başlangıç eklemini kemanın sapına temas ettirmeden çalması istenebilir. Başparmaklarını daha derinden tutanların işaret parmakları genellikle kemanın sapı ile temas eder,

burada önemli olan parmağın tuşa temas edip etmemesi değil, kemanın sapının sıkılmamasının sağlanmasıdır. (Bkz. Resim 1.18.)



Resim 1.18. İşaret parmağı kemanın sapını sıkarken görülüyor.

Sol elin sağa doğru dönecek şekilde kıvrılmamasına dikkat edilmelidir, bu durum parmakların doğru basış pozisyonlarını engeller. Bileğin içeri ve dışarı doğru aşırı derecede kıvrık olmaması gerektiği kadar, yana doğru da kıvrık olmaması gereklidir. Bu nedenle dirsek kemanın altında durmalı, dışarıda tutulmamalıdır. (Bkz. Resim 1.19.)
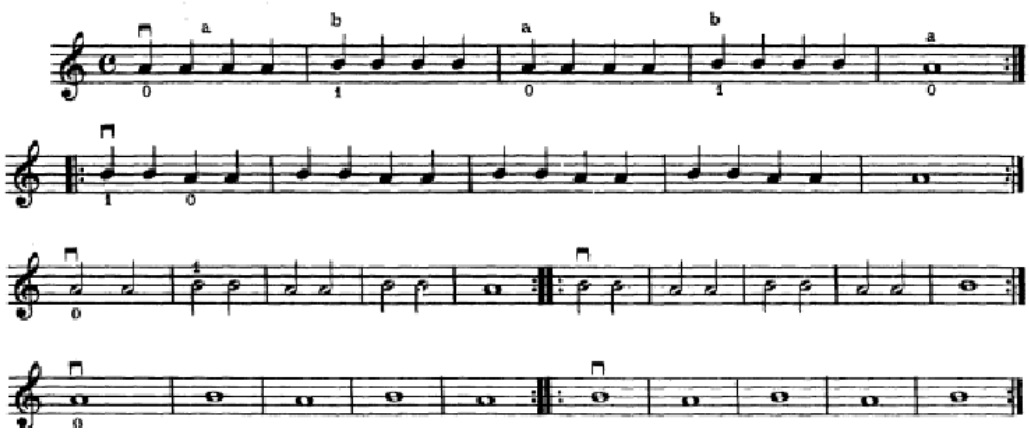


Resim 1.19. El yanlış şekilde sağa yana doğru kıvrık pozisyonda
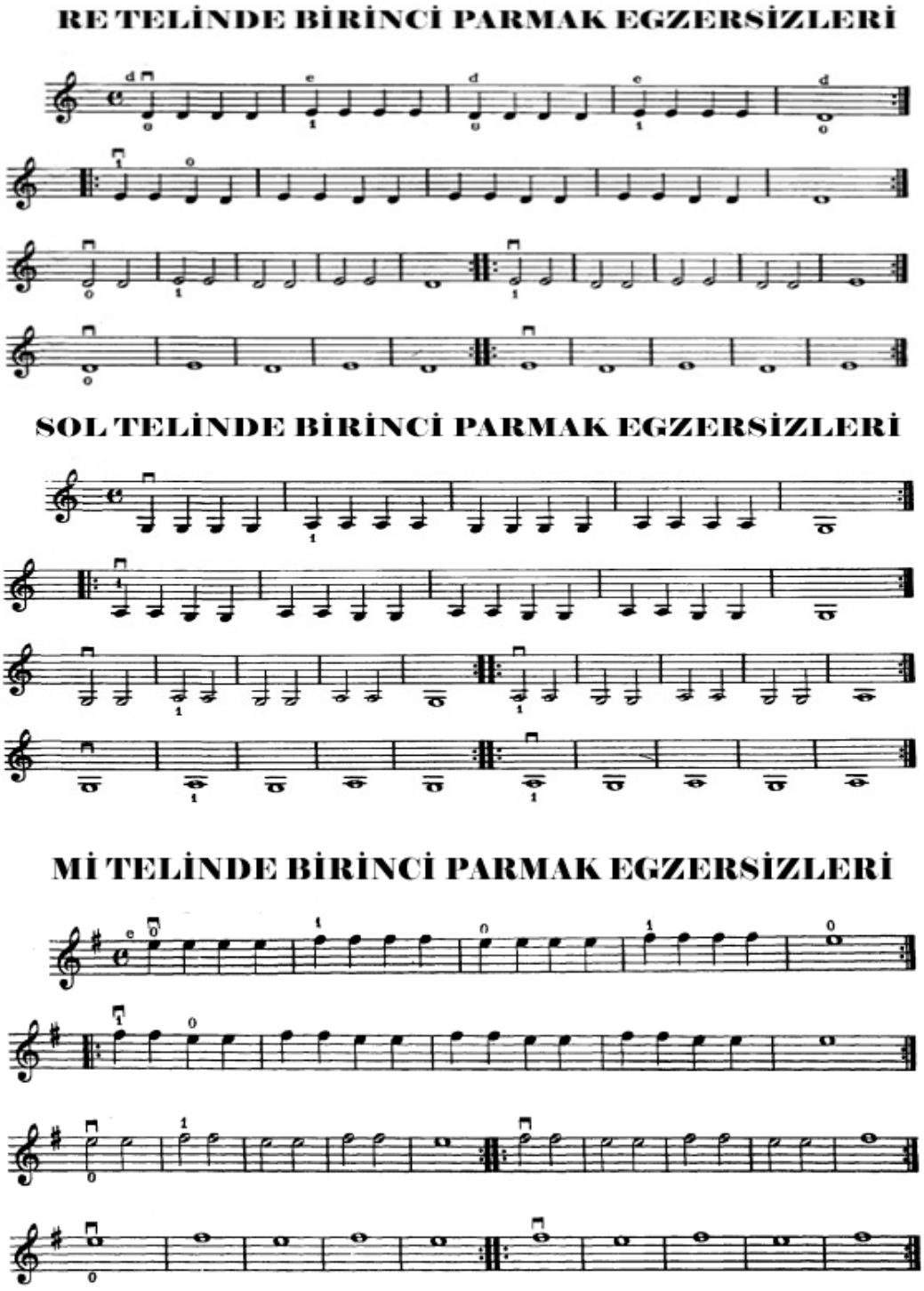
1.3.3. Parmak Basma Kombinasyonları Ve Öğretim Tekniği

Doğru keman tutuş pozisyonu sağlandıktan ve sol el kemanın sapına yerleştirildikten sonra öğretmen, öğrencinin birinci parmağını boş tel ile tam ton aralık olacak şekilde tele basmasına yardımcı olmalıdır. Birinci parmağın tam ortası yerine hafif sol yanından tele basılması, entonasyon kontrolünde kolaylık sağlayabilir. İlk etapta sol dirseğin pozisyonu da hesaba katılarak, kullanılacak telin la ya da re teli olması tavsiye edilebilir. Öğrencinin birinci parmağını doğru pozisyonda basması sağlandıktan sonra kemandan ses çıkartmak üzere pizzicato[*] kullanılmalıdır, böylelikle öğrencinin dikkatinin sol elinde toplanması sağlanmış olur. İlk ders için re ve la tellerinde boş tel ve birinci parmağın tekrar ederek pizzicato çalıştırılması yeterli olacaktır. Arco[**] çalışmalar daha sonra yapılmalıdır. Sol ve mi tellerindeki çalışmalara re ve la teli çalışmaları bitirildikten sonra geçilmelidir. (Bkz. Örnek 1.1.)

LA TELİNDE BİRİNCİ PARMAK EGZERSİZLERİ
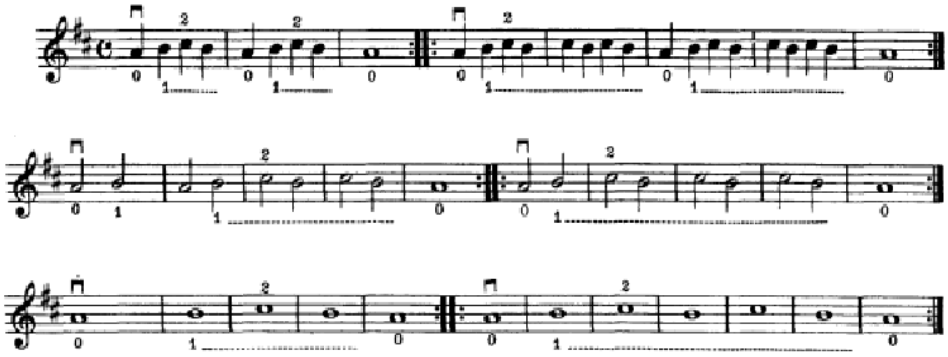


[*] Pizzicato: (İt.). Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel (ler)in parmakla çekilmesiyle elde edilen ses.
[**] Arco: (İt.). Yay ile.



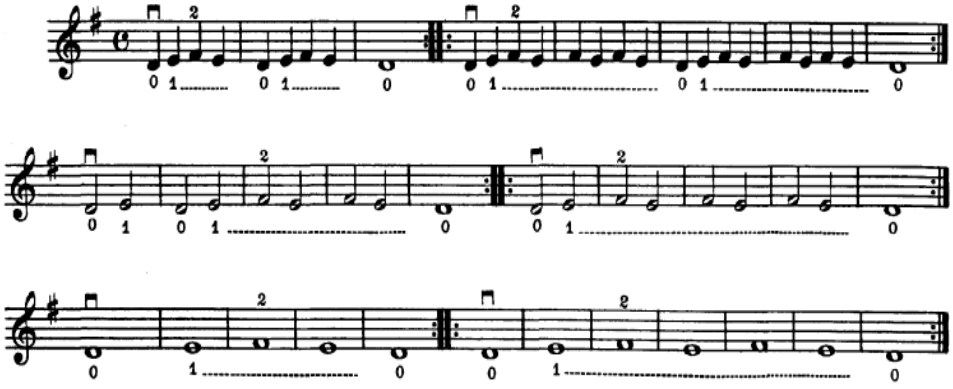
Örnek 1.1. Birinci parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi
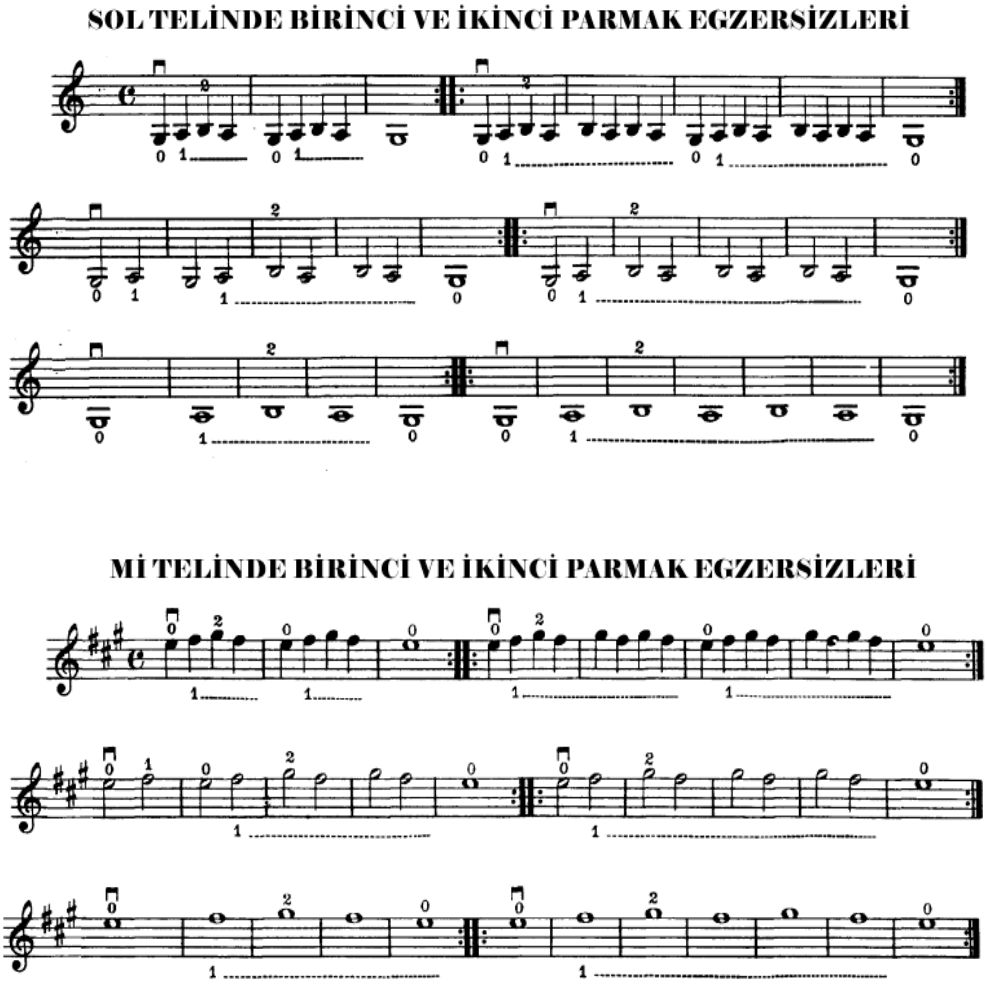
Sonraki derslerde birinci parmak tele basıldıktan sonra ikinci parmak, birinci parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde boşluk bırakılarak tele basılmalıdır, ikinci parmak basılırken birinci parmağın kaldırılmaması önemli bir husustur.(Bkz. Örnek 1.2.)

LA TELİNDE BİRİNCİ VE İKİNCİ PARMAK EGZERSİZLERİ



RE TELİNDE BİRİNCİ VE İKİNCİ PARMAK EGZERSİZLERİ

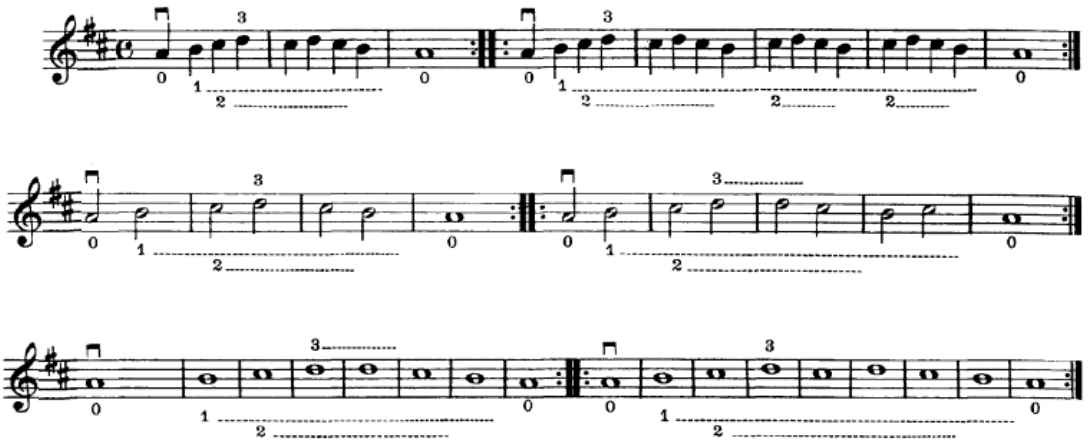




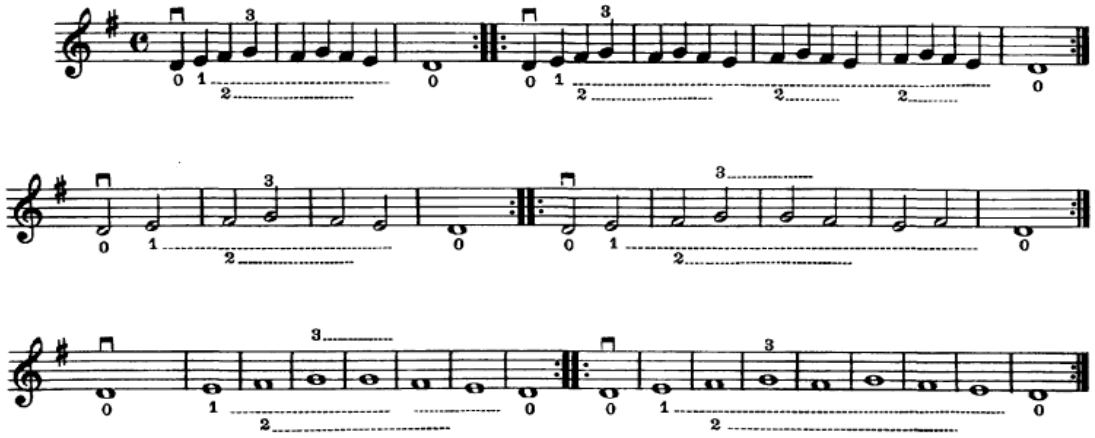
Örnek 1.2. Birinci ve ikinci parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi

Birinci ve ikinci parmak tele doğru olarak yerleştirildikten sonra üçüncü parmak, ikinci parmağın yanına, yarım ton aralık olacak şekilde basılmalıdır. Bu çalışmaların da ilk olarak re ve la tellerinde pizzicato olarak yapılması tavsiye edilebilir. Daha sonra sol ve mi telleri de egzersize dahil edilmeli, pizzicato'nun yanında arco da çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek1.3.)

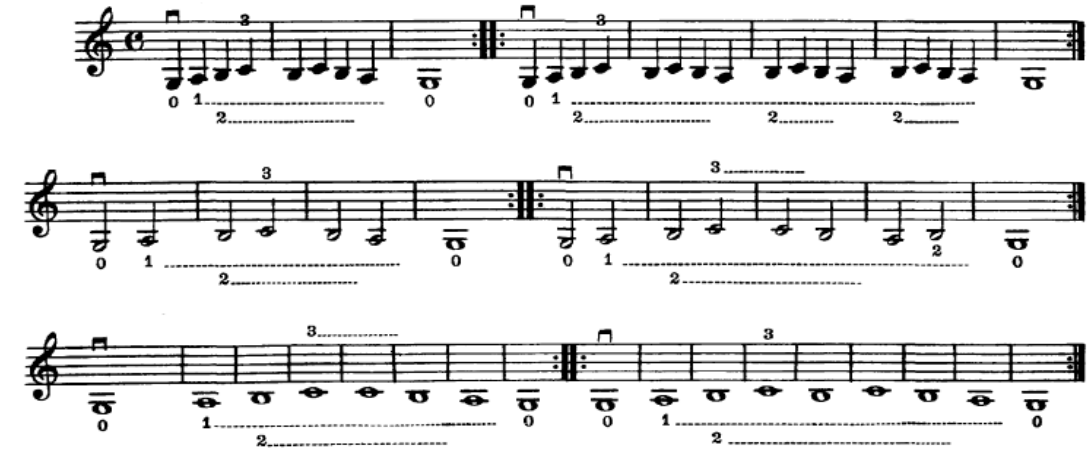
LA TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ

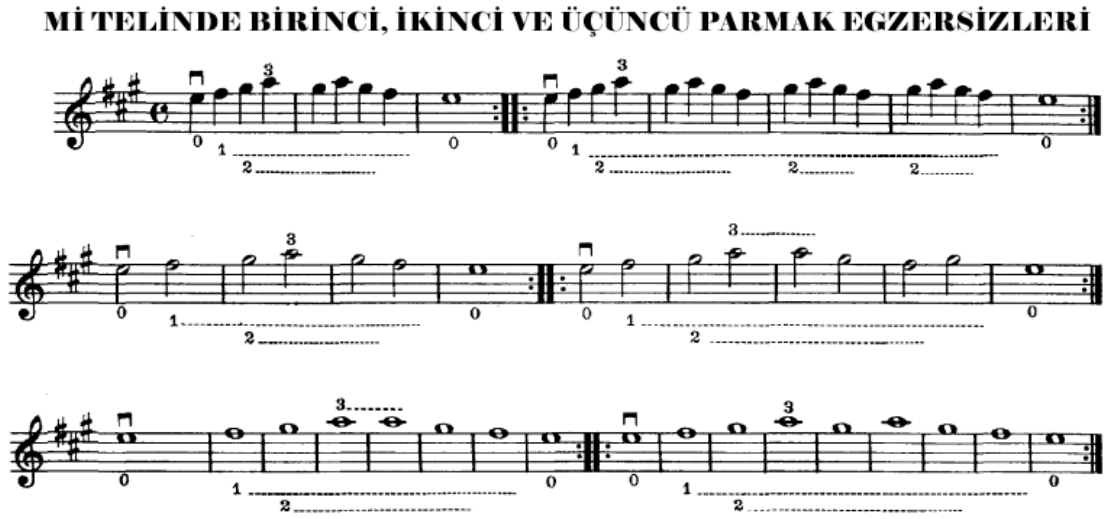


RE TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ



SOL TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ
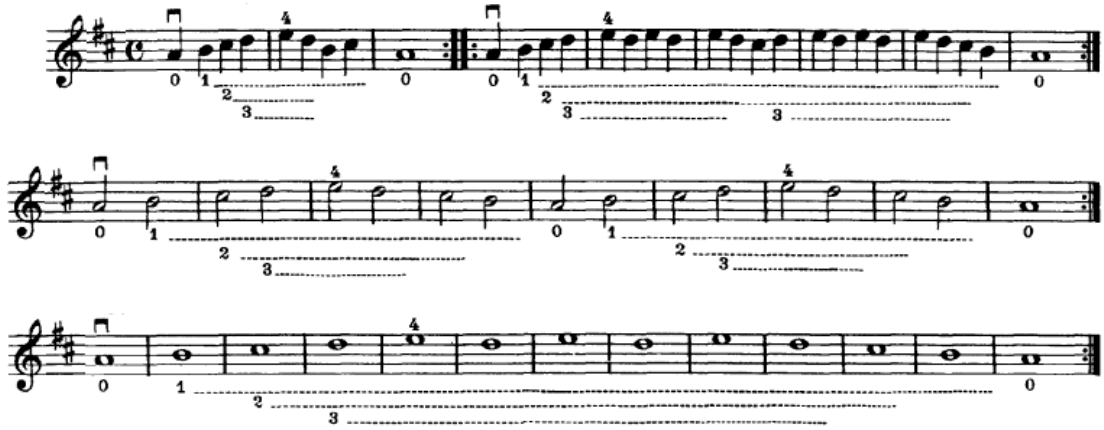




Örnek 1.3. Birinci ikinci ve üçüncü parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi

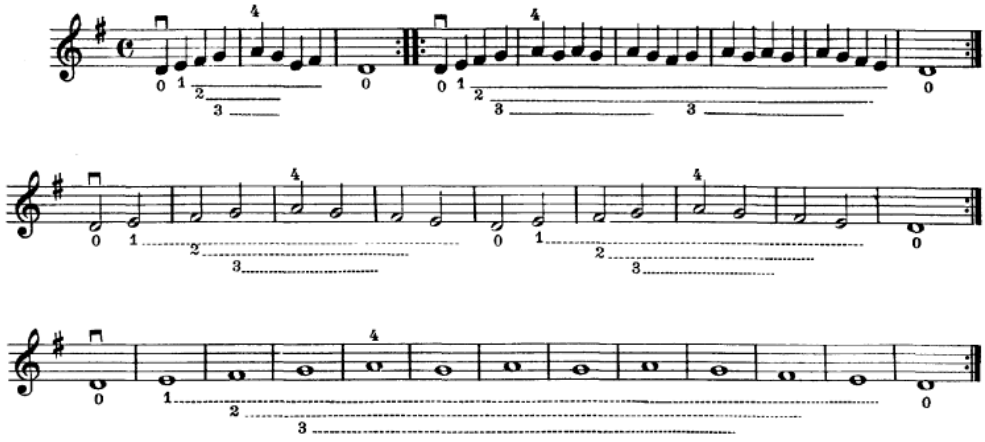
Egzersizler sol telinde çalışılırken sol dirseğin içeri doğru çevrilmesine dikkat edilmeli, mi telinde ise dirsek vücuda çok yakın pozisyonda durmamalıdır. Tüm bu egzersizler çalışılırken öğrencinin sol elini sıkıp sıkmadığı, her zaman öğretmen tarafından kontrol edilmelidir. Parmak basma tekniğinde yeterli ilerleme sağlandıktan sonra egzersizler, uygun yay teknikleri ile arco olarak da çalışılmalıdır. Yay teknikleri, tezin üçüncü bölümünde detaylı olarak anlatılacaktır. Tüm bu egzersizler uygulandıktan sonra, boş tellerden başlayarak bir oktav sol majör, re majör ve la majör gamı çalınabilecek bir alt yapı elde edilmiş olur. Bu üç gam, pizzicato ve arco olarak yayın çeşitli bölgelerinde çalışıldıktan sonra öğrenci sol majör, re majör ve la majör tonalitelerinde basit etüt ve egzersizler çalabilecek düzeye erişmiş hale gelir.

Sol elde diğer parmaklara oranla en zayıf olan parmak dördüncü parmaktır, bu nedenle dördüncü parmak çalışmalarına özel olarak önem verilmesi gerekmektedir. Dördüncü parmak tele üçüncü parmaktan sonra tam ton aralıkla yerleştirilmelidir, ilk etapta dördüncü parmağın tüm parmaklar basılı pozisyonda iken tele basılması ve bu egzersizin tüm tellerde uygulanması yeterli olacaktır. Dördüncü parmağın tele yerleştirilmesinde sol elin kemanın sapına paralel olacak şekilde doğru çevrilmesi oldukça önemli bir husustur. (Bkz. Örnek 1.4.)

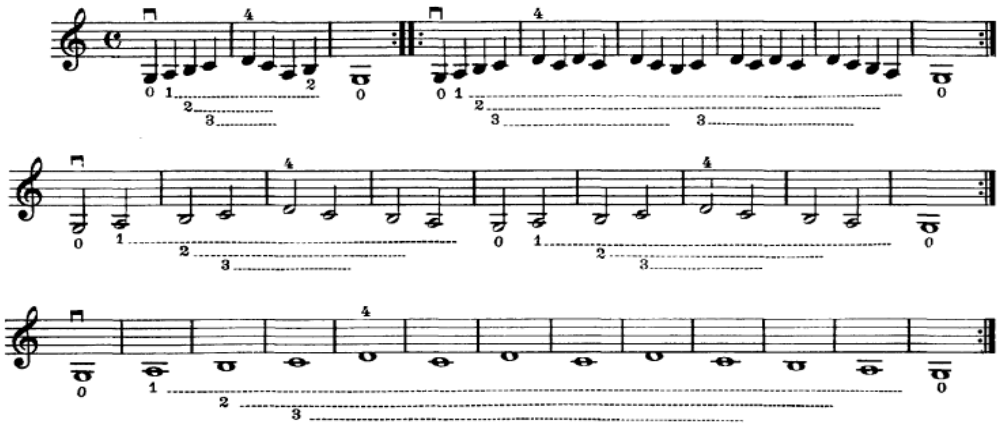
LA TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ, ÜÇÜNCÜ VE DÖRDÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ

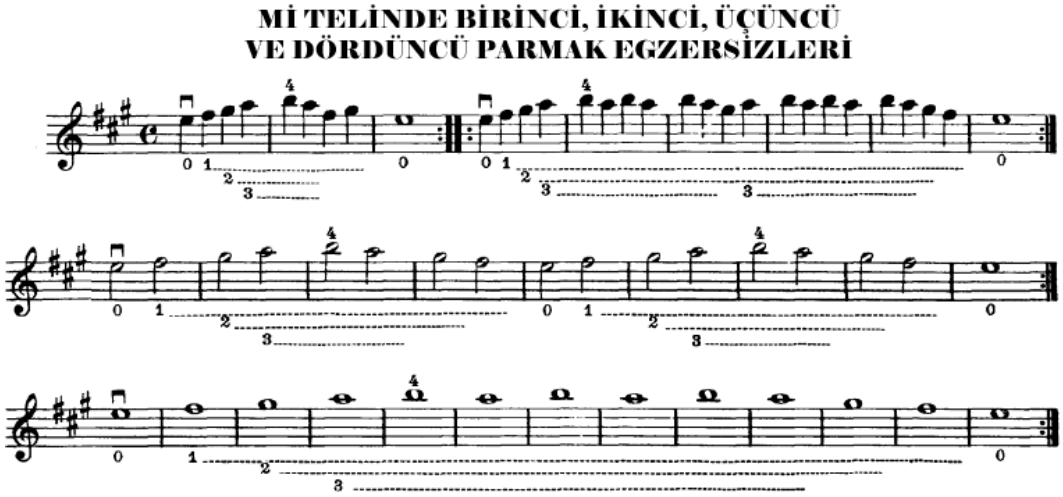


RE TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ, ÜÇÜNCÜ VE DÖRDÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ



SOL TELİNDE BİRİNCİ, İKİNCİ, ÜÇÜNCÜ VE DÖRDÜNCÜ PARMAK EGZERSİZLERİ

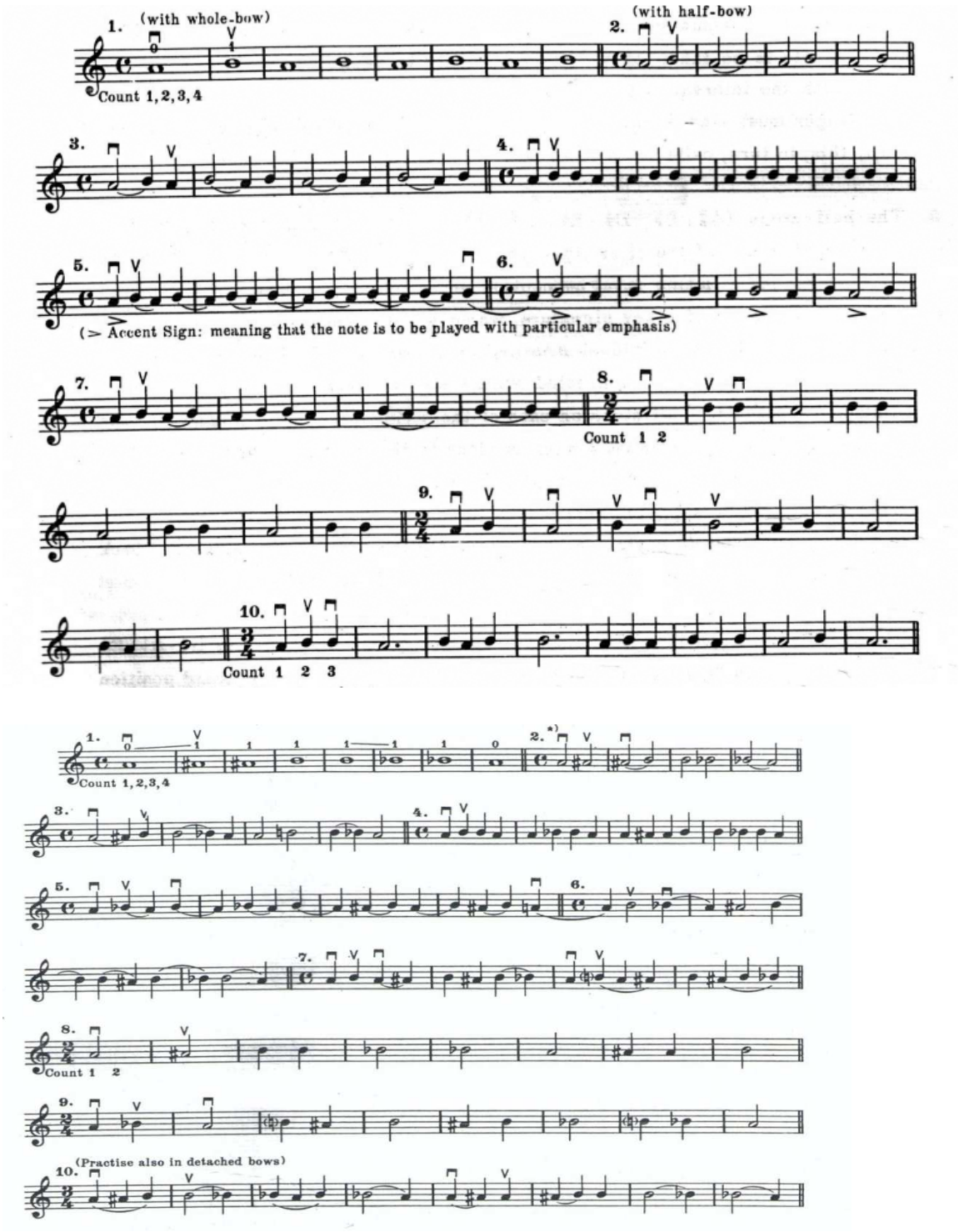




Örnek 1.4. Birinci ikinci, üçüncü ve dördüncü parmağın tüm tellerde çalıştırılması egzersizi

Dördüncü parmak bütün tellerde çalışıldıktan sonra sol majör, re majör ve la majör gamlarının dönüşlerinde boş tel kullanmak yerine dördüncü parmağın kullanılması tercih edilebilir. Gamların dönüşlerinde sol dirsek dördüncü parmağın basılmasına hazırlık amacıyla hafifçe içeriye doğru çevrilmelidir.
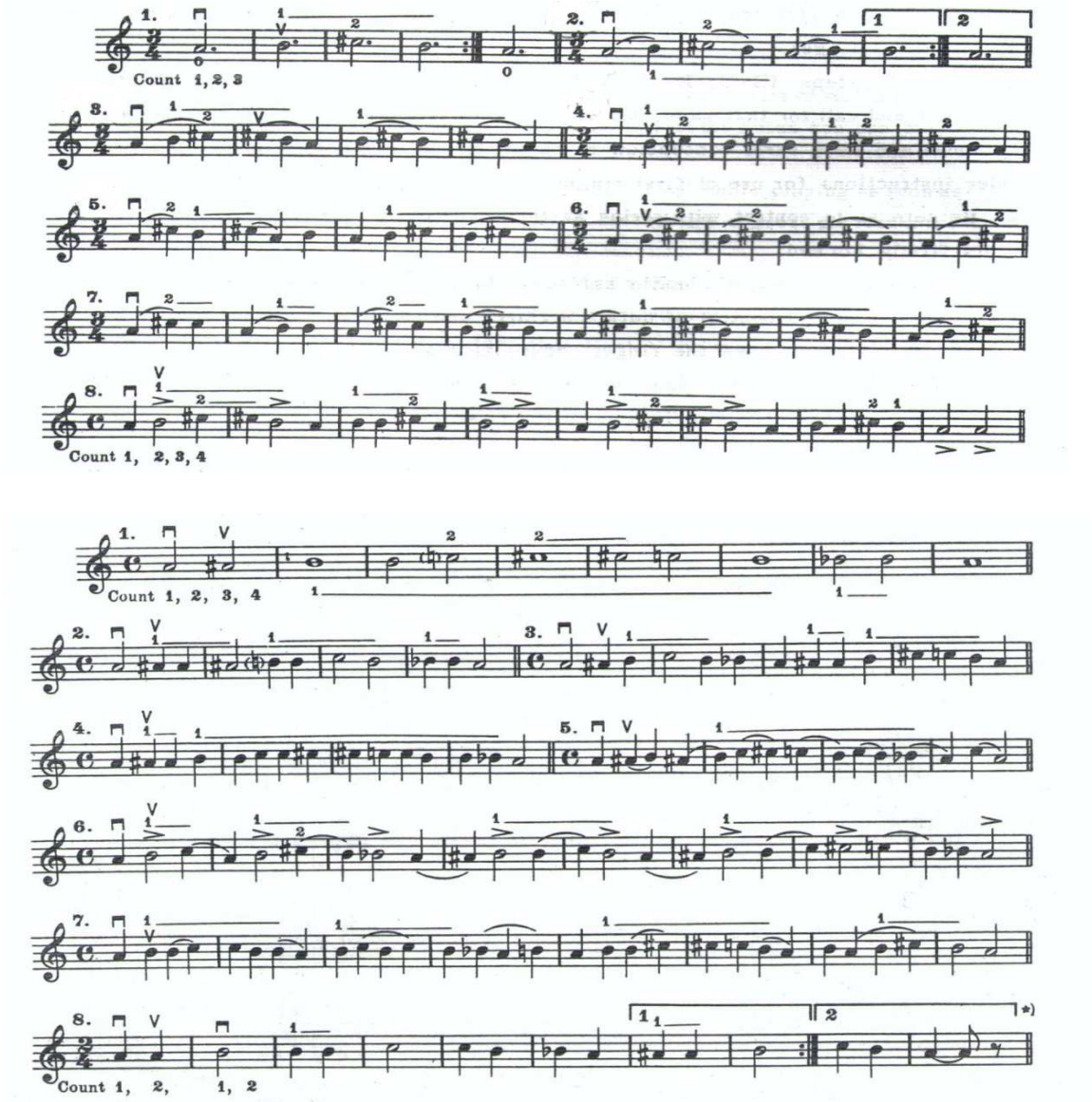
Parmak basma öğretimi ile ilgili birçok pedagog, birbirinden farklı öğretim teknikleri önermişlerdir. Leopold Auer yazdığı “Kademeli Keman Eğitimi” (Graded Course Of Violin Playing) isimli metodunda, her parmağı basmayı çalıştırdıktan sonra diğer parmağa geçmeden önce öğretilen parmağın yarım ton ile kullanılmasını da öğretmiştir, bu nedenle tam ton kullanılan egzersizlerden sonra yarım ton için egzersizler de yazmıştır. Egzersizler sırasıyla la, re, sol ve mi telinde yazılmışlardır. Aşağıdaki egzersizlerde sadece la teli için yazılmış örneklerden seçmeler gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 1.5.)



Örnek 1.5. Leopold Auer birinci parmak tam ve yarım ton egzersizleri.

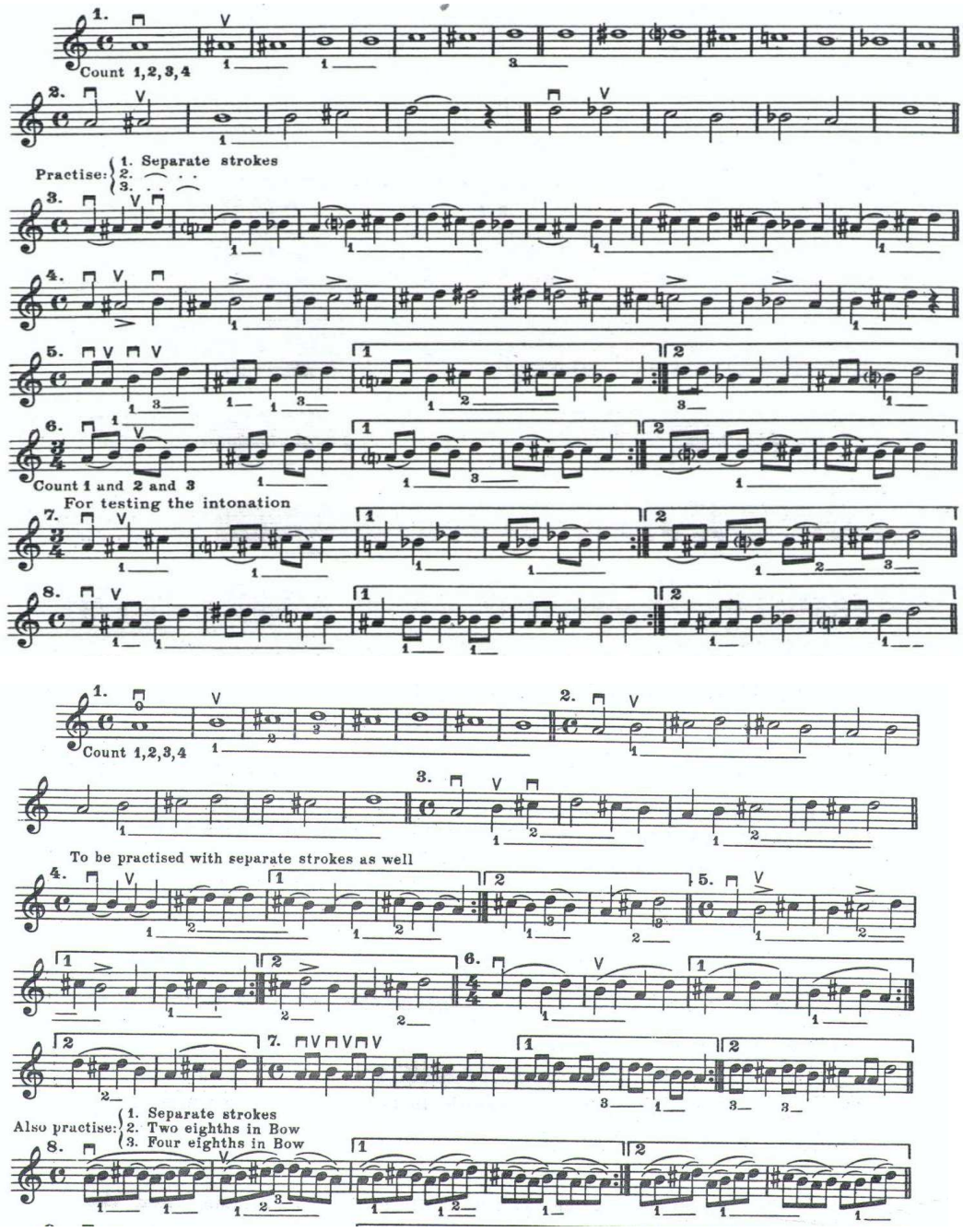
Aşağıdaki örnek egzersizlerde birinci ve ikinci parmağın tam ve yarım ton aralığında çalıştırılması amaçlanmıştır. Auer egzersizlerin üzerine kemanın doğru pozisyonda tutulmasını, yayın paralel pozisyonda gidip gelmesini, entonasyonun

temiz olmasını, sayılarak çalışmasını, parmakların çizgilerle belirtilen yere kadar basılı tutulmasını ve tam ton ile yarım ton arasındaki basış aralığının iyice kavranmasının önemini belirten notlar da ilave etmiştir.(Bkz. Örnek 1.6.)



Örnek 1.6. Leopold Auer birinci ve ikinci parmak tam ve yarım ton egzersizleri.
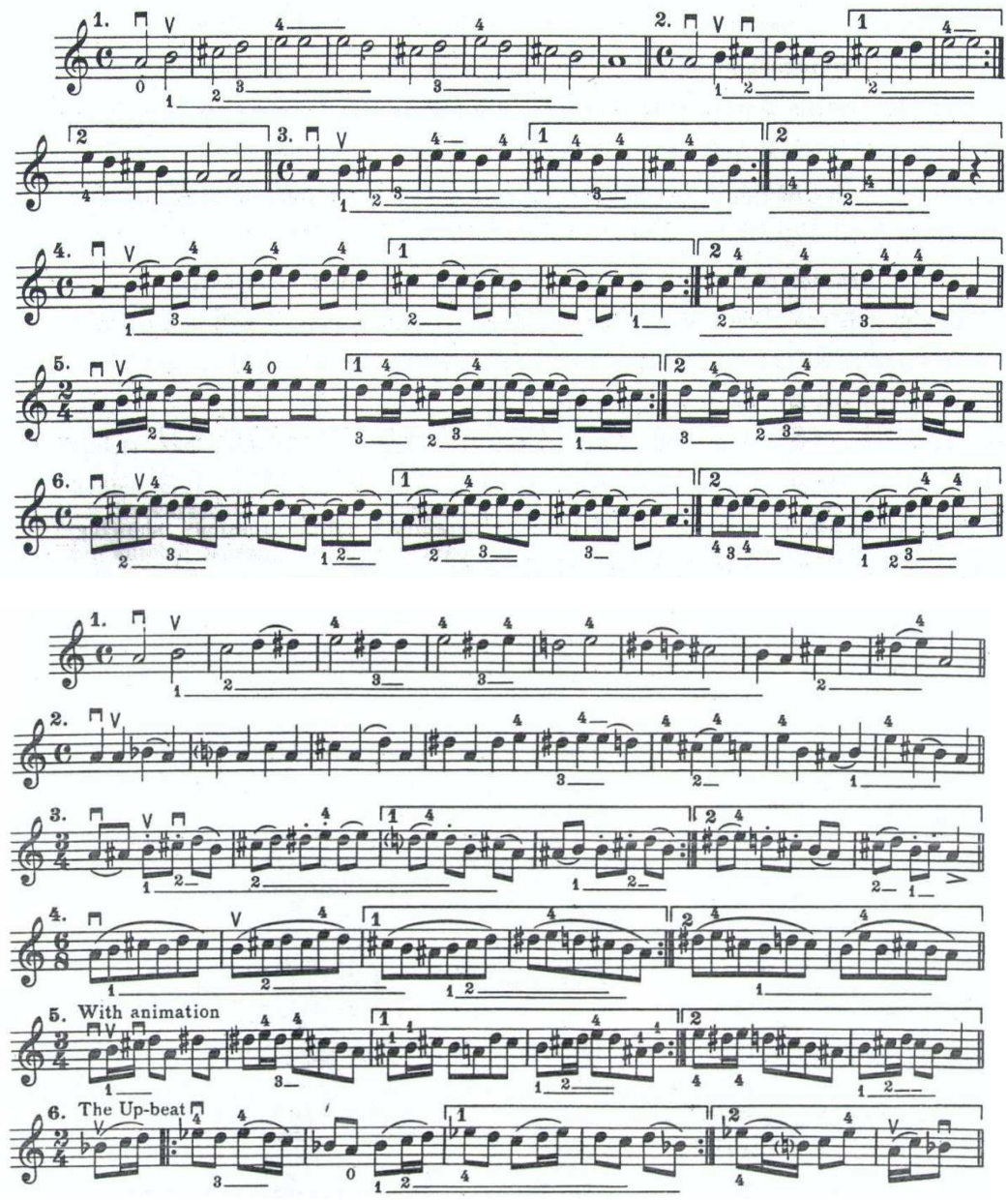
Auer, 1. 2. ve 3. parmakları çalıştırdığı egzersizleri yazarken, 1. ve 2. parmaklardan farklı olarak 3. parmağı 2. parmağın yanına yarım ton aralıkla yerleştirmiştir. Auer'in egzersizlerinde bağsız, iki bağlı, üç bağlı, dört bağlı ve sekiz bağlı olmak üzere çeşitli yay şekilleri kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 1.7.)



Örnek 1.7. Leopold Auer birinci, ikinci ve üçüncü parmak tam ve yarım ton egzersizleri.

Auer 4. parmağın diğer parmaklara oranla daha zayıf olduğunu, bu nedenle çok daha dikkatli çalışılması gerektiğini belirtmiştir, ayrıca parmak ucunun tele sağlam ve doğru bir şekilde basılabilmesi için elin tamamının tuşun üzerinde olmasını gerektiğini ve sol kolun enstrümanın altında uygun bir pozisyonda olması gerektiğini belirtmiştir. 4. parmakla çalınan notalar her zaman boş tellerle kontrol
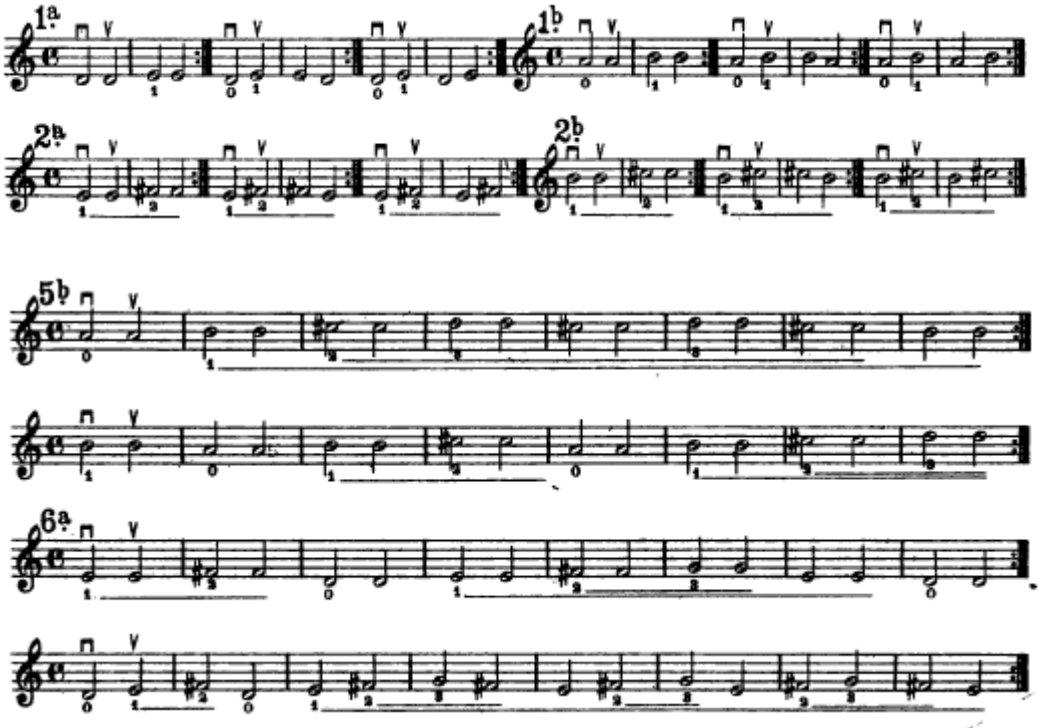
edilmelidir. Güçsüz bir 4. Parmakla oktav[*] ve çift ses çalmak mümkün değildir. Bu nedenle 4. parmak mümkün olduğunca sık kullanılarak güçlendirilmelidir. Çıkıcı pasajlardaki tel geçişlerinde genellikle boş tel, inici pasajlarda ise 4. parmak tercih edilmelidir.[13] (Bkz. Örnek 1.8.)

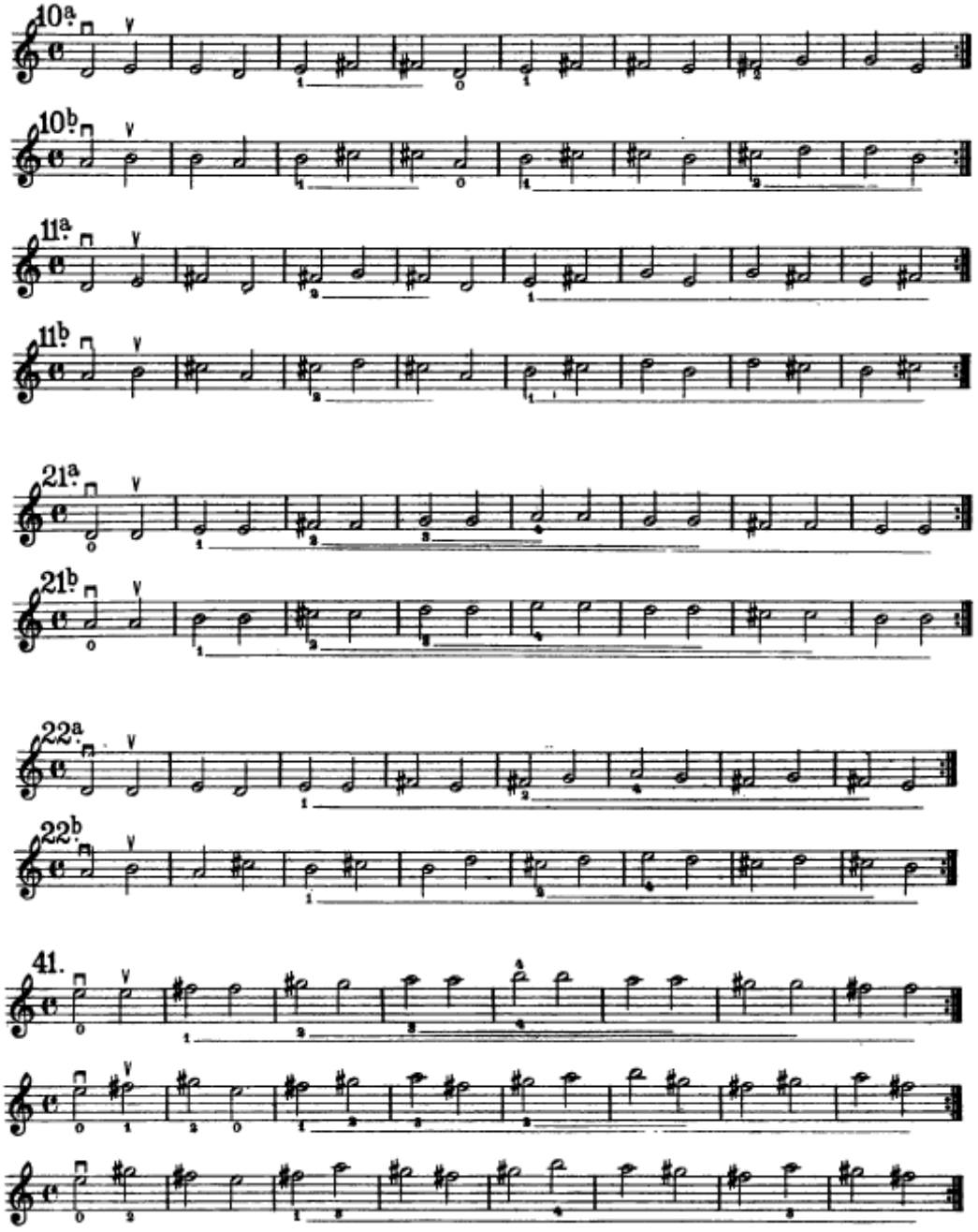


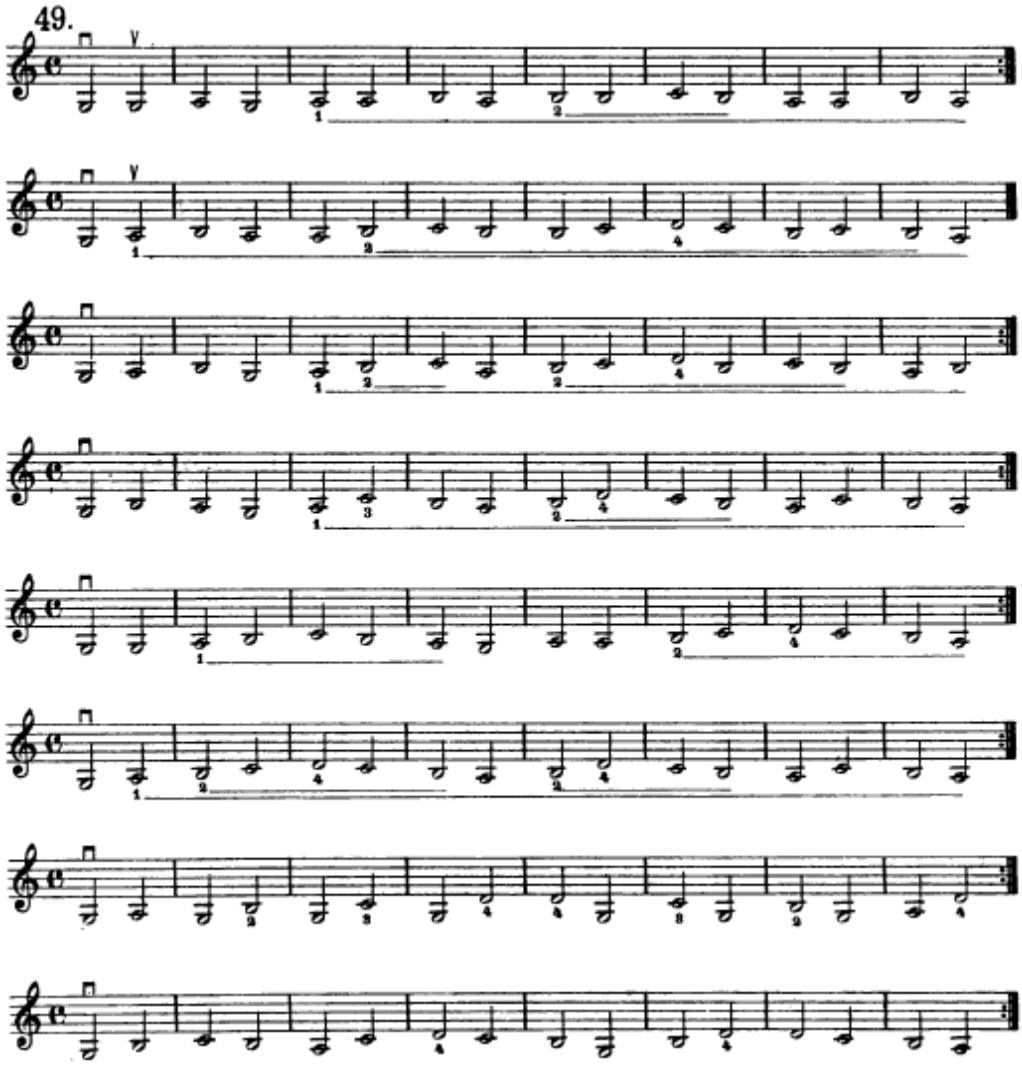
Örnek 1.8. Leopold Auer birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmak tam ve yarım ton egzersizleri.

[*]Oktav: Sekizli aralık. Sekiz perdeden oluşan diyatonik dizinin ilk ve son perdesindeki aralığın adı.
[13] Leopold Auer, Graded Course of Violin Playing Book 2, Carl Fischer Inc., New York, 1926 s.31

Joseph Joachim ve Andreas Moser yazdıkları üç ciltlik Violin School isimli metodlarında dört çeşit parmak basma yöntemi olduğunu belirtmiş ve bu yöntemleri örneklerle açıklamışlardır. Birinci yöntemde egzersizler re telinde ve la telinde ilk üç parmak kullanılarak ve ikilik notalarla yazılmışlardır. 21. egzersizden sonra dördüncü parmak kullanılmaya başlanmış, 41. egzersizden sonra mi teli ve 49. egzersizden sonra ise sol teli kullanılmaya başlanmıştır. Bu yönteme göre birinci parmak boş tele tam ton aralık olacak şekilde, ikinci parmak birinci parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde, üçüncü parmak ikinci parmağın yanına yarım ton aralıkla ve dördüncü parmak üçüncü parmakla arasında tam ton olacak şekilde tele yerleştirilir. Aşağıda, metodda bulunan egzersizlerden bazı örnekler görülmektedir. (Bkz. Örnek 1.9.)

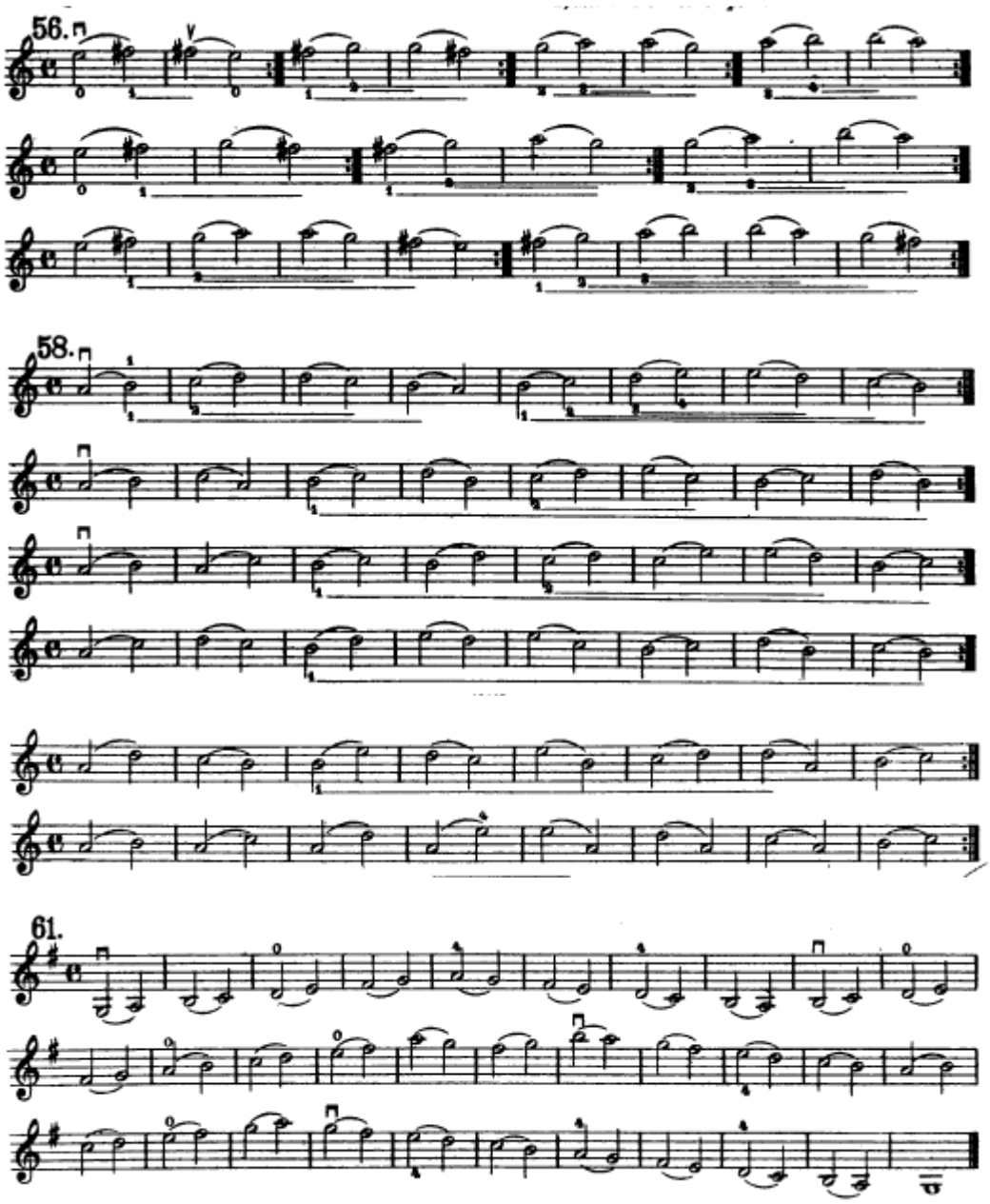



10ª.
10ᵇ.
11ª.
11ᵇ.
21ª.
21ᵇ.
22ª.
22ᵇ.
41.



Örnek 1.9. Joseph Joachim, Andreas Moser birinci yöntem parmak basma egzersiz örnekleri.
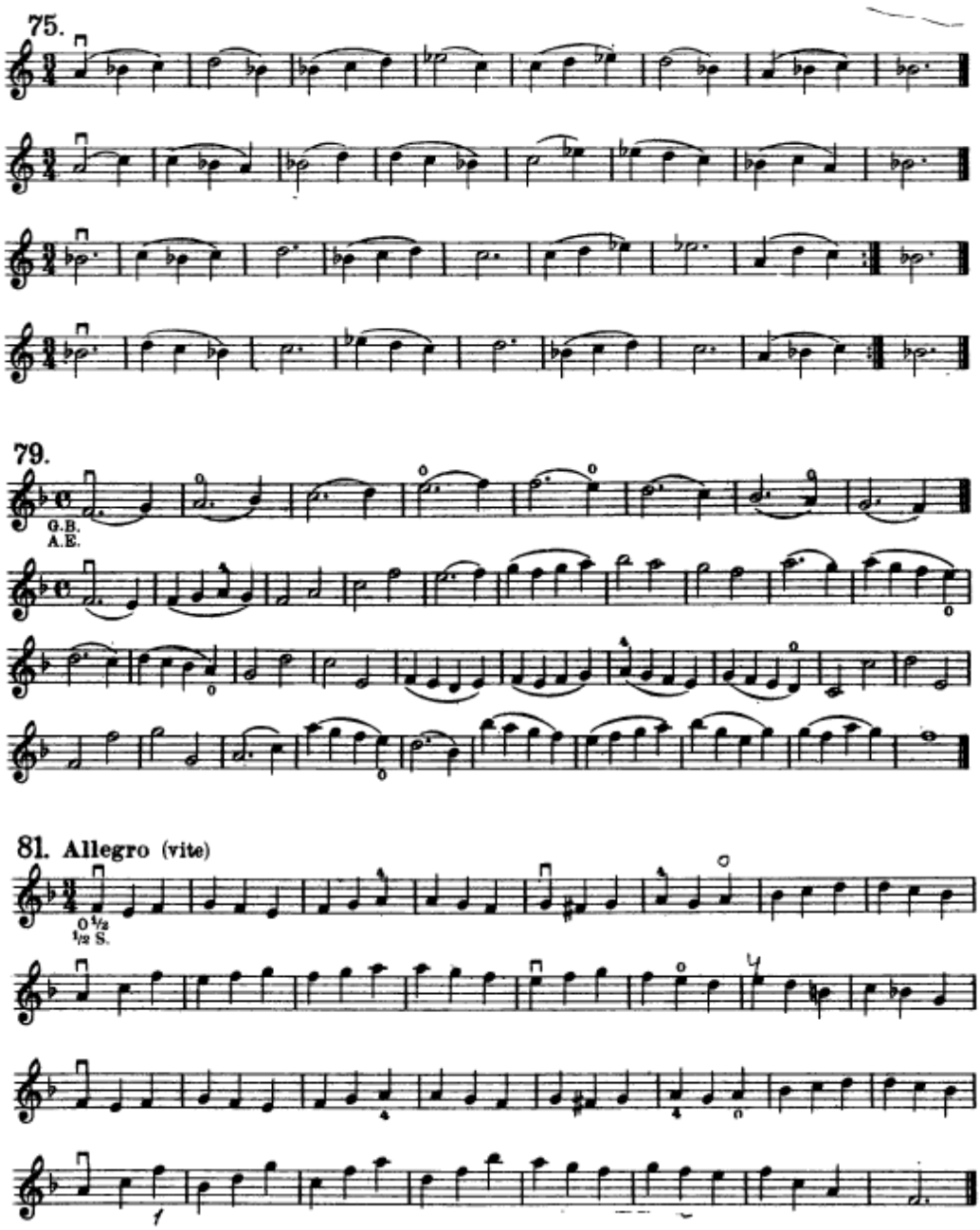
İkinci yöntemde egzersizler ikilik ve dörtlük notalar kullanılarak bağsız ve iki bağlı olarak tüm tellerde yazılmışlardır. Bu yönteme göre birinci parmak boş tele tam ton aralık olacak şekilde, ikinci parmak birinci parmağın yanına yarım ton aralık olacak şekilde, üçüncü parmak ikinci parmakla arasında tam ton olacak şekilde ve dördüncü parmak üçüncü parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde tele yerleştirilir. Aşağıda, metodda bulunan egzersizlerden bazı örnekler verilmiştir. 61. egzersizden sonra birinci ve ikinci çeşit parmak basma yöntemleri birbiriyle bağlantılı olarak verilmiştir. (Bkz. Örnek 1.10.)



Örnek 1.10. Joseph Joachim, Andreas Moser ikinci çeşit parmak basma egzersiz örnekleri.

Üçüncü yöntemde egzersizler ikilik ve dörtlük notalar kullanılarak bağsız, iki bağlı, üç bağlı ve dört bağlı olarak tüm tellerde yazılmışlardır. Bu yönteme göre birinci parmak boş tele yarım ton aralık olacak şekilde, ikinci parmak birinci parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde, üçüncü parmak ikinci parmakla arsında tam ton olacak şekilde ve dördüncü parmak üçüncü parmağın yanına yarım
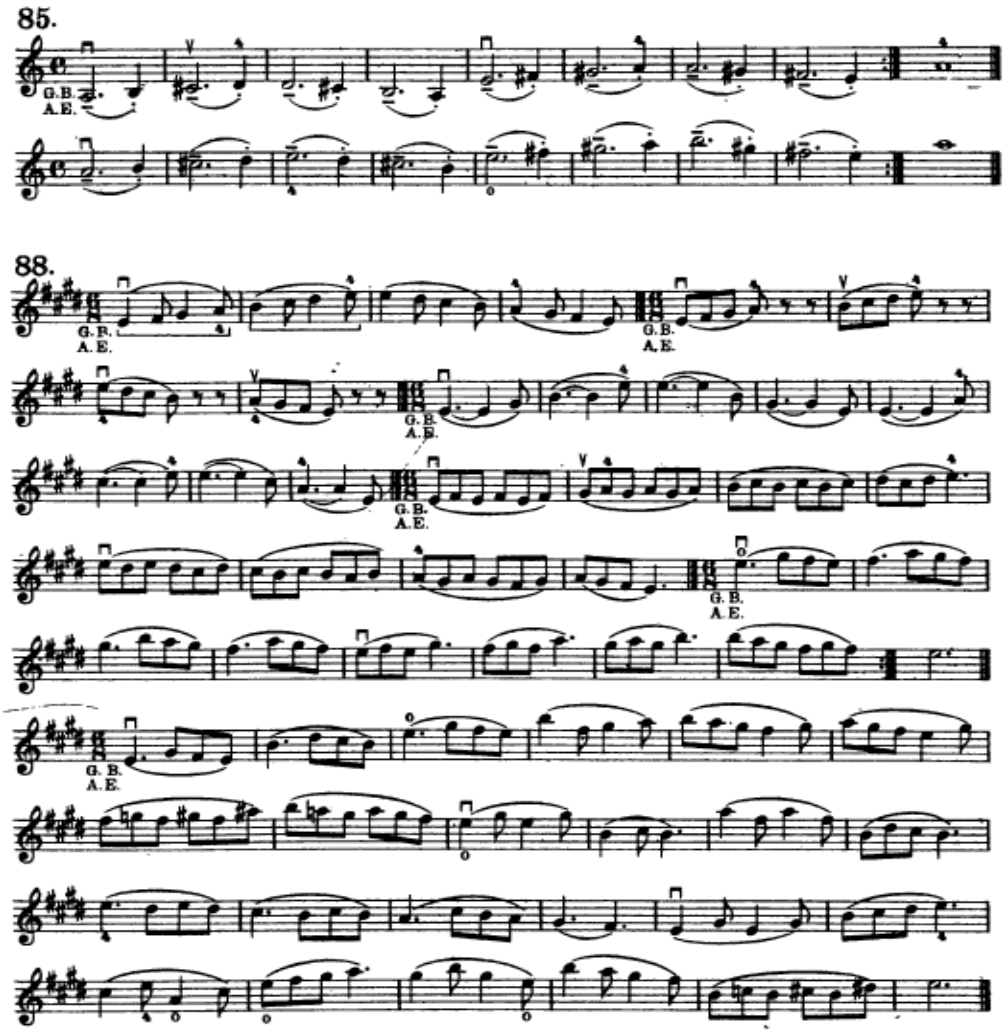
ton aralık olacak şekilde yerleştirilir. Aşağıda metodda bulunan egzersizlerden bazı örnekler verilmiştir. (Bkz. Örnek 1.11)
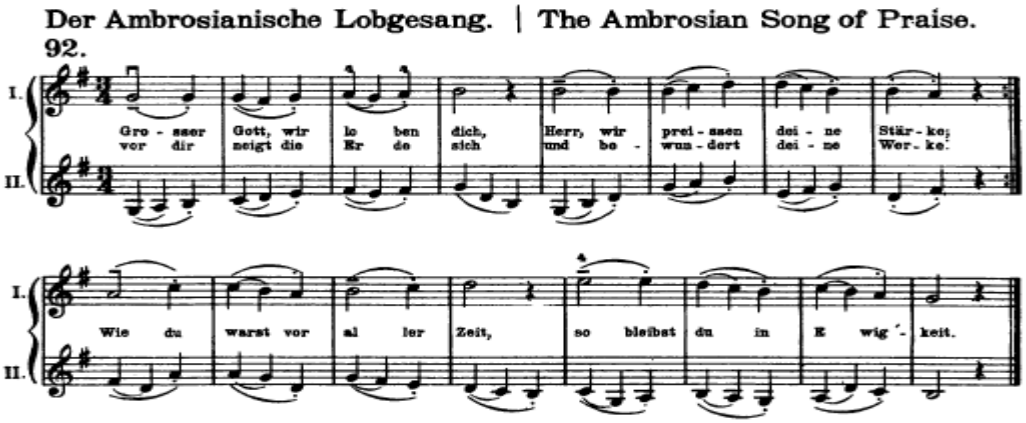


Örnek 1.11. Joseph Joachim, Andreas Moser üçüncü çeşit parmak basma egzersiz örnekleri.

Üçüncü çeşit parmak basma yönteminin transpoze edilmiş örneklerinde bulunan egzersizler, aynı basma modeli ile fakat boş tel sayılmadan yarım ton

transpoze* edilerek yazılmışlardır. Egzersizler iki bağlı, üç bağlı, dört bağlı ve altı bağlı olarak yazılmışlardır. Aşağıda metoddaki egzersizlerden bazı örnekler verilmiştir. (Bkz. Örnek 1.12.)
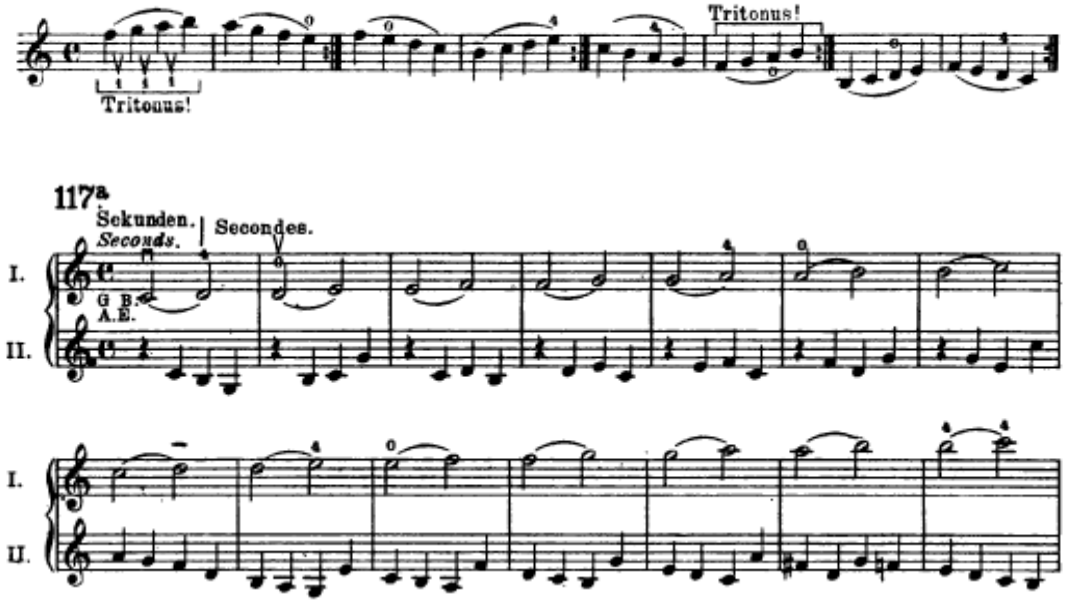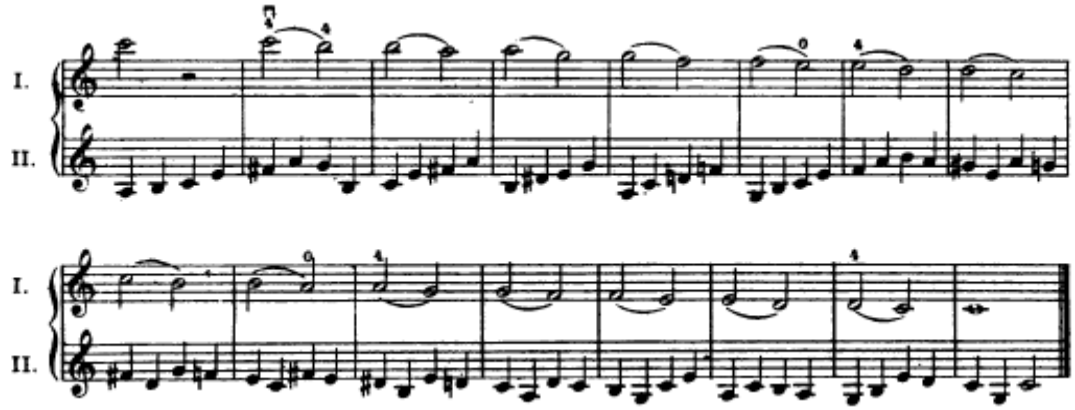


* Transposition: (Fr., İng). Aktarım. Bir müzik eserinin, kendi tonundan başka bir tona aktarılması.
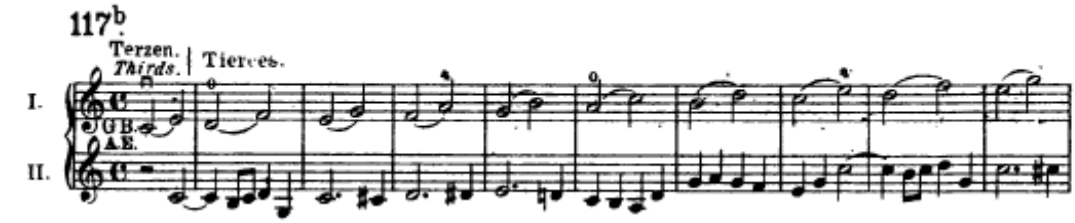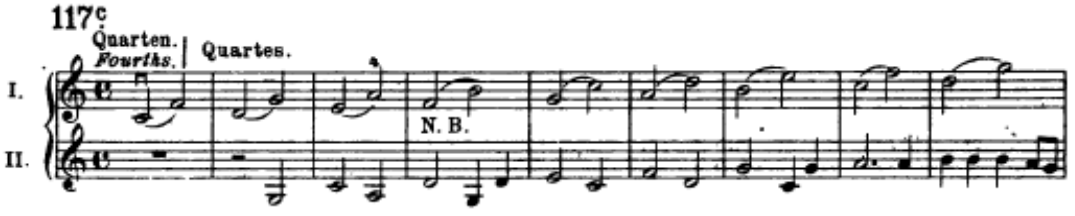


Örnek1.12. Joseph Joachim, Andreas Moser üçüncü tip transpoze edilmiş parmak basma egzersiz örnekleri.
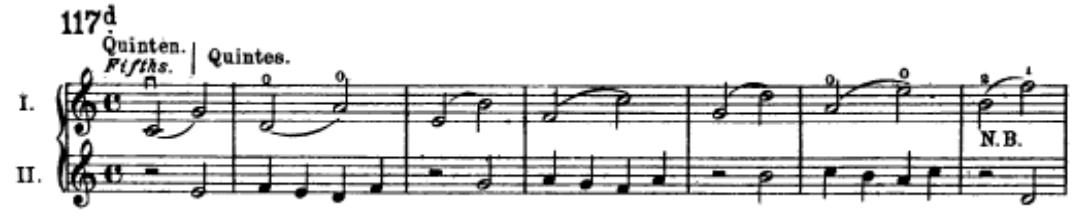
Dördüncü çeşit parmak basma yönteminde triton, yani üç tam perdeden oluşan dörtlü aralığının çalıştırılması hedeflenmiştir. Buradaki egzersizlerde parmakların yan yana ya da ayrık olarak, gerektiğinde ise uzatılarak basılması gerektiği söylenerek parmaklar için zorlayıcı olduğu belirtilmiştir. Egzersizler ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, oktav, dokuzlu ve onlu aralıklarla yazılmışlardır. Aşağıda, metoddan 117a egzersizinin tamamı, diğer aralık egzersizlerininse ilk satırları örnek olarak verilmiştir. (Bkz. Örnek 1.13.)
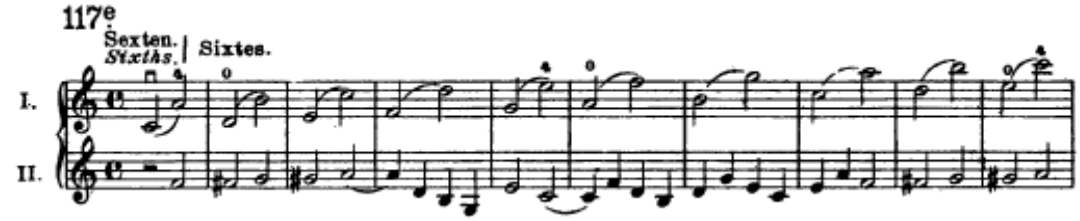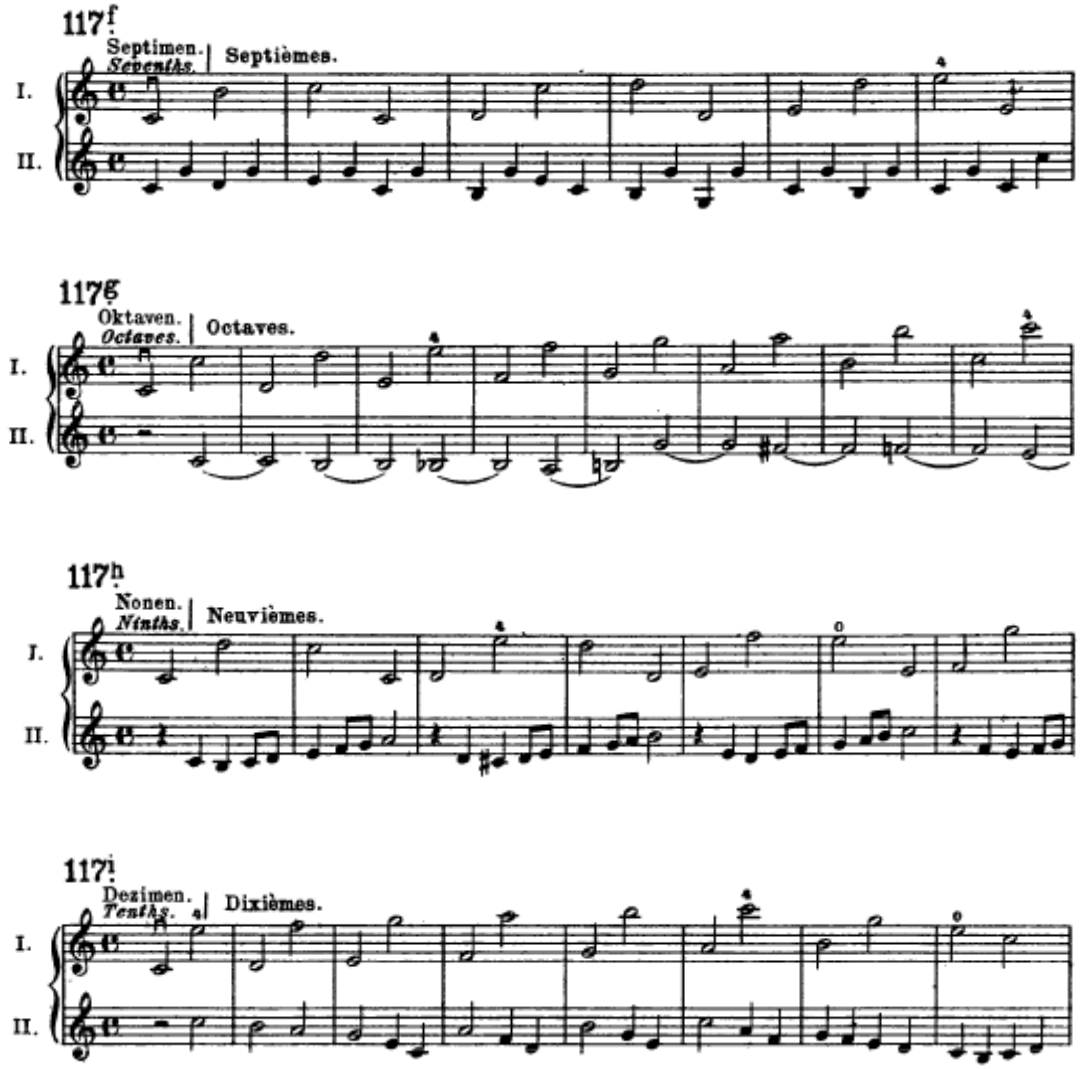



I.
II.
I.
II.


117b
Terzen.
Thirds.
Tierces.
I.
G B.
A E.
II.


117c
Quarten.
Fourths.
Quartes.
I.
N. B.
II.

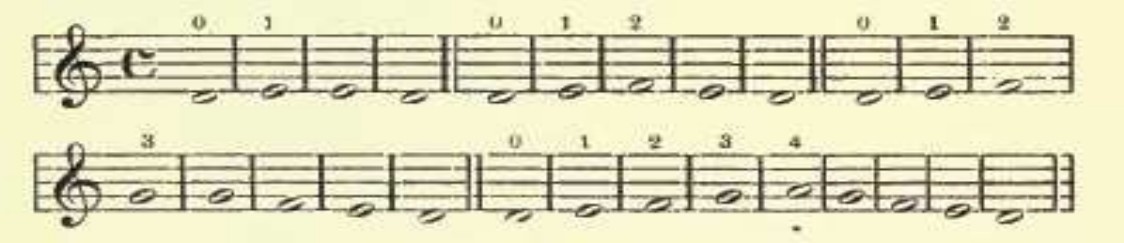

117d
Quinten.
Fifths.
Quintes.
I.
N.B.
II.


117e
Sexten.
Sixths.
Sixtes.
I.
II.



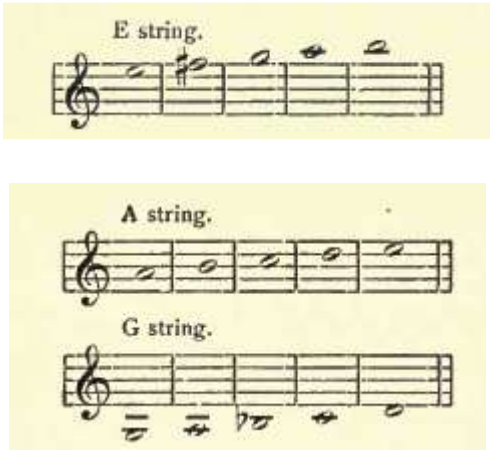
Örnek 1.13. Joseph Joachim, Andreas Moser dördüncü tip triton aralığı içeren parmak basma egzersiz örnekleri.

Prof. Carl Schroeder, yazdığı Handbook Of Violin Playing kitabında parmakların tele yerleştirilme egzersizlerinden ilkinde birinci parmağı boş tele tam ton aralıkla yerleştirmiş, ikinci egzersizde ikinci parmağı birinci parmağın yanına yarım ton aralıkla yerleştirmiş ve bu iki parmağı beraber kullanmış, üçüncü egzersizde üçüncü parmağı ikinci parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde tele yerleştirmiş ve üç parmağı beraber kullanmış, son egzersizde ise dördüncü parmağı üçüncü parmakla arasında tam ton aralık olacak şekilde tele yerleştirerek egzersizi dört parmakla beraber uygulamıştır. Egzersizler birlik notalarla re telinde yazılmışlardır. (Bkz. Örnek 1.14.)



Örnek 1.14. Schroeder parmak basma egzersizleri

İlk olarak re telinde uygulanan parmak basma modeli, daha sonra sırasıyla mi teli, la teli ve sol telinde de aynı şekilde uygulanmıştır. (Bkz. Örnek 1.15.)
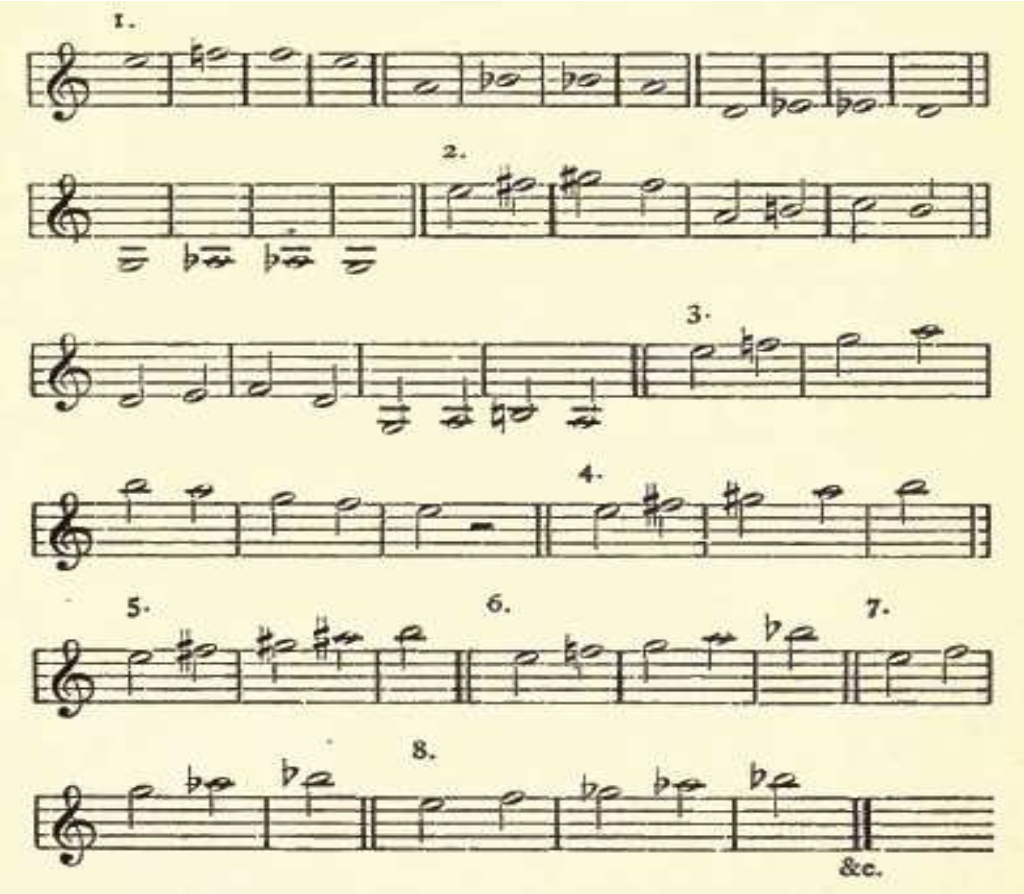


Örnek 1.15. Schroeder parmak basma egzersizleri

Prof. Schroeder do majör tonunda kalmak isteniyorsa mi telinde basılı olan birinci parmağın yarım ton geriye çekilerek fa notasına ve sol telinde basılı olan ikinci parmağın yarım ton ileriye götürülerek si notasına getirilmesi gerektiğini söylemiştir. Prof. Schroeder'e göre bu noktada do majör gamı çalışılması çok yararlı değildir. "*Başlangıç seviyesi için en kolay ve yararlı gamlar sol, re ve la majör gamlarıdır, tüm bu tonlarda boş tellerden en iyi şekilde yararlanılabilir. Ayrıca parmaklar daha doğal bir şekilde doğru pozisyonda basılabilir, do majör gamında ve bemollü gamlarda olduğu gibi parmakların yarım ton geriye basılmasına gerek yoktur. (Do majör gamında mi telinde fa notası gibi) Sol, re ve la*
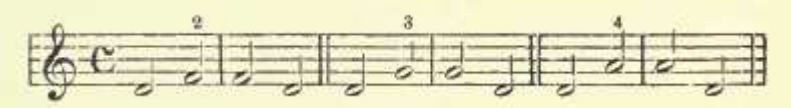
majör gamları ve bu tonlarda yazılmış basit parçalar, sıradaki egzersizlerle beraber çalışılmalıdır.”[14]

Aşağıdaki egzersizler birinci parmağın geriye basılmasını, ikinci parmağın tüm tellerde ileri basılmasını ve tüm parmakların ileriye basılması ve geriye çekilmelerini çalıştırmak üzere yazılmışlardır. (Bkz: örnek 1.16.)



Örnek 1.16. Schroeder parmakların çeşitli pozisyonlarda basılma egzersizleri.
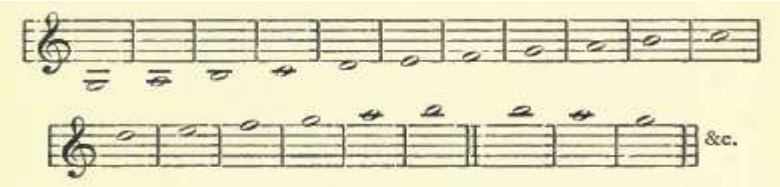
Aşağıdaki egzersizler, parmakların birbirinden ayrı olarak tek tek tele basılışının çalıştırılması amacıyla yazılmışlardır. (Bkz. Örnek 1.17.)



Örnek 1.17. Schroeder parmakların ayrı olarak basılması egzersizi.

[14] Schroeder, Handbook of Violin Playing, age. S.30.

Aşağıdaki egzersizde ise sol telinden başlayarak mi telindeki si notasına kadar devam eden bütün notalar, sırasıyla do majör tonunda çalıştırılmıştır. (Bkz. Örnek 1.18.)



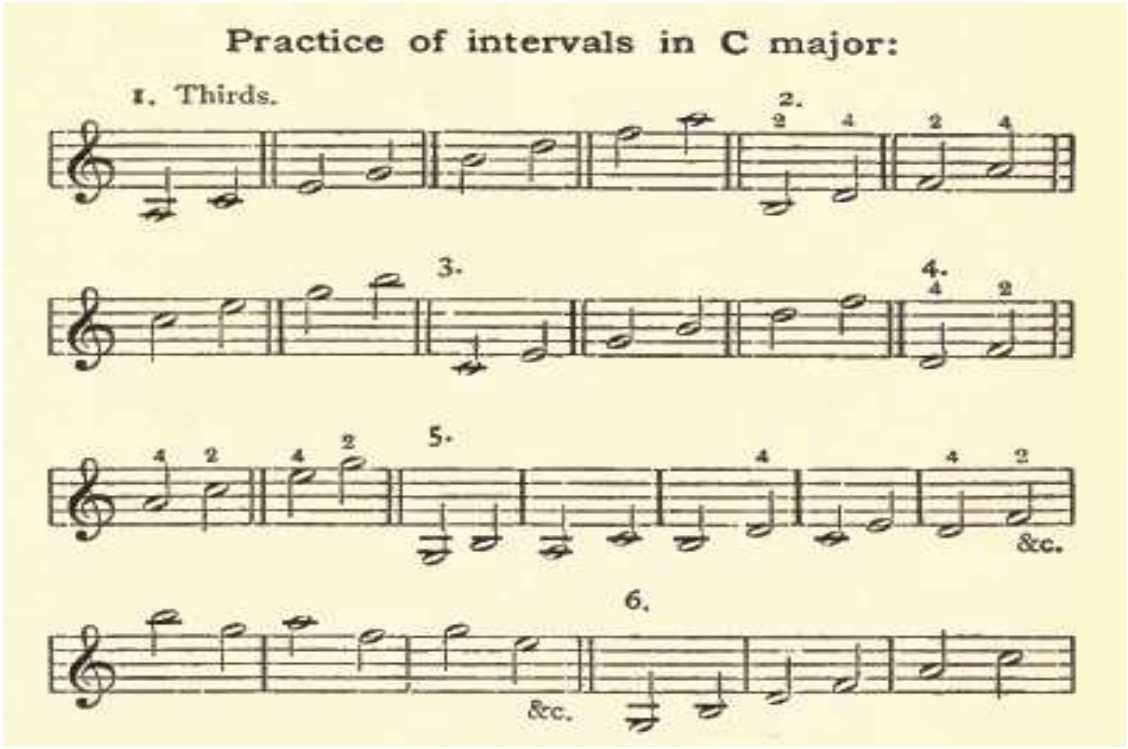
Örnek 1.18. Schroeder parmakların do majör tonunda çalıştırılması egzersizi.
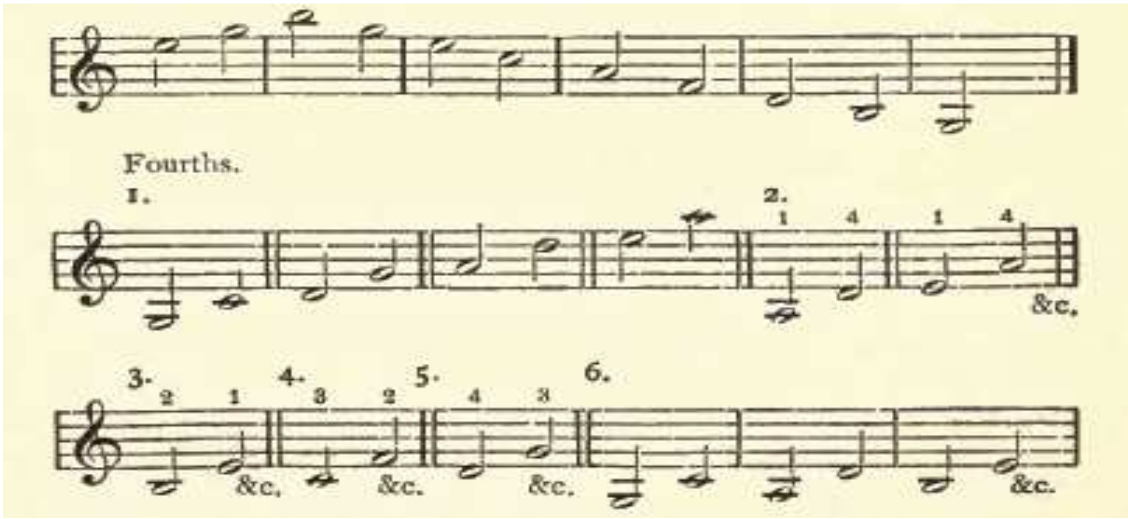
Prof. Schroeder'e göre parmakların alt pozisyonlardaki yerlerinin tam olarak doğru olabilmesi için şu metodlardan biri mutlaka uygulanmalıdır: "*Bütün tellerde tüm notalar üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili aralık ve oktavlar ile do majör tonunda çalışılmalıdır, ya da bütün majör ve minör gamlar tüm aralıkları ile birlikte çalışılmalıdır. Hangi metodun seçilerek uygulanacağı, öğrencinin kişisel yetenek durumuna göre belirlenmelidir.*"[15]
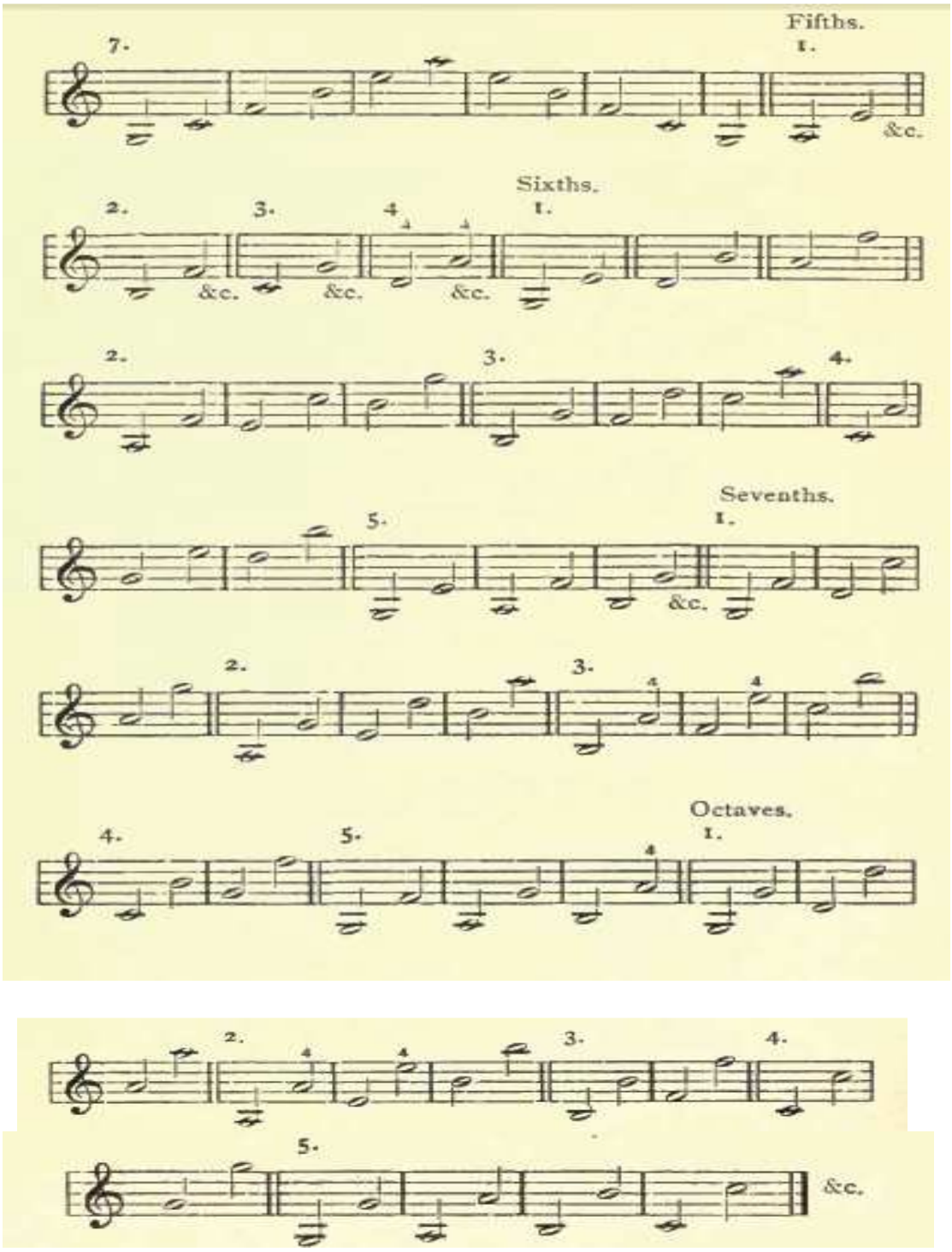
Aşağıdaki egzersizlerde parmakların do majör tonunda ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili aralıklar ve oktavlarla çalıştırılması hedeflenmiştir. (Bkz. Örnek 1.19.)

[15] A.e. s.32,33

Practice of intervals in C major:
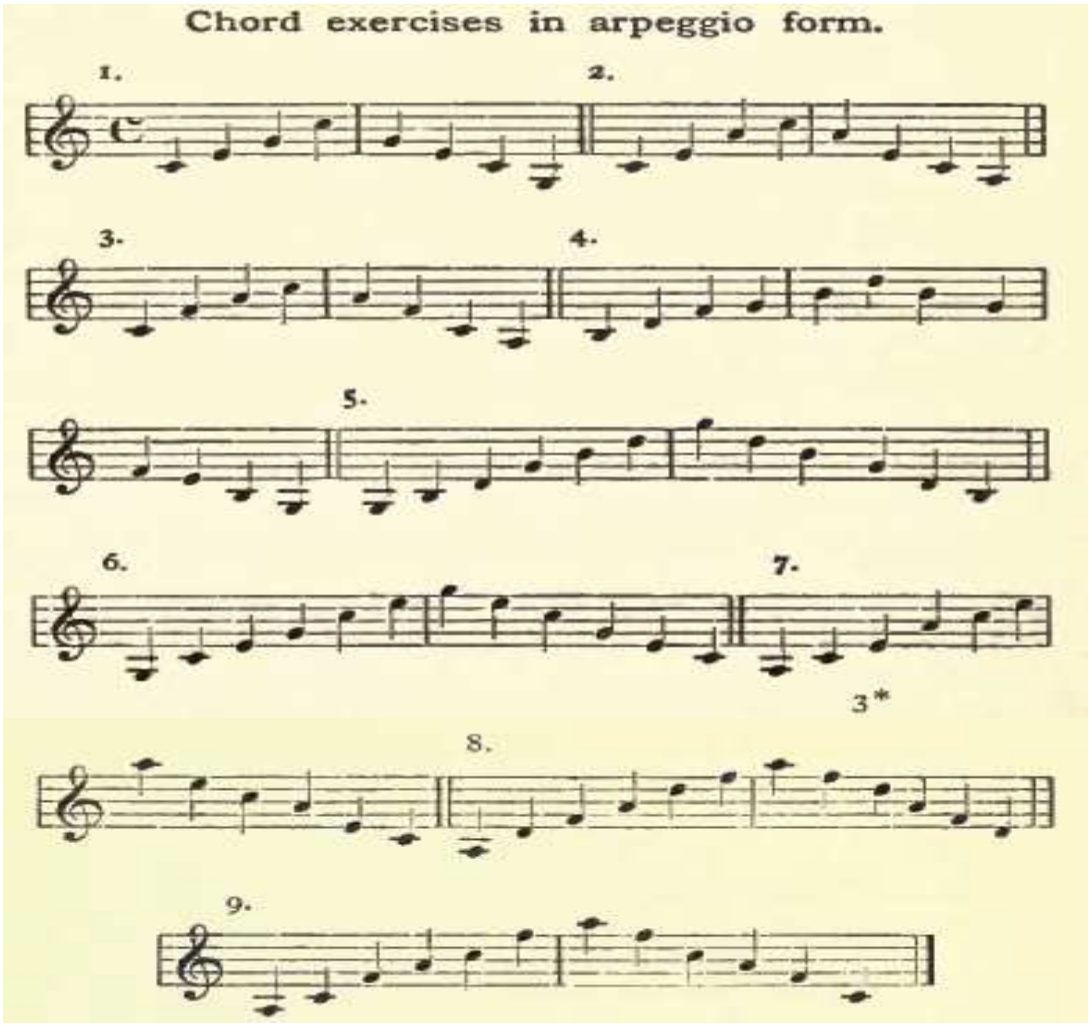






Örnek 1.19. Schroeder do majör tonunda çeşitli aralıklarla parmak egzersizleri
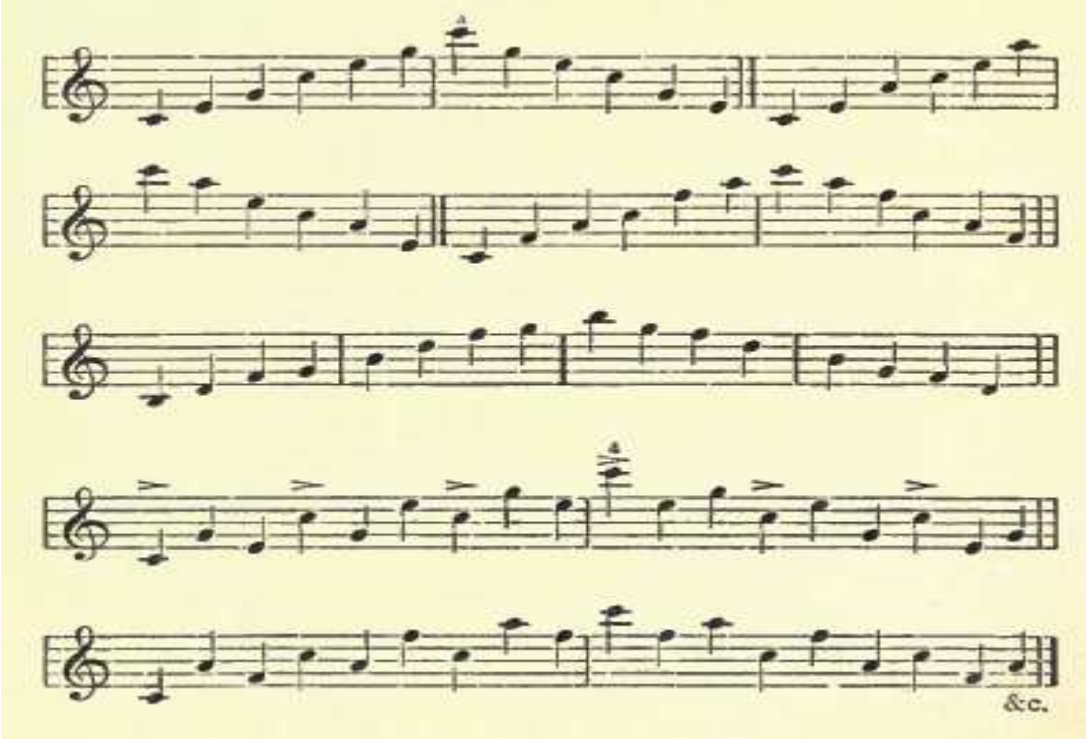
Aşağıdaki egzersizler, do majör tonunda ve arpej* formunda yazılmışlardır. Prof. Schroeder egzersizlerin bağsız olarak ve kademeli olarak artan bağlarla çalışılmasını tavsiye etmektedir. (Bkz. Örnek 1.20.)



Örnek 1.20. Schroeder arpej formunda parmak egzersizleri

Prof. Schroeder, parmak basma egzersizlerinin sonuncusunda dördüncü parmağın uzatılmasını çalıştırmıştır. Dördüncü parmak uzatılırken bilek hareket etmemeli, el pozisyonunun yükselmemesine dikkat edilmelidir. (Bkz. Örnek 1.21.)

* Arpej: Kırılarak seslendirilen akor.



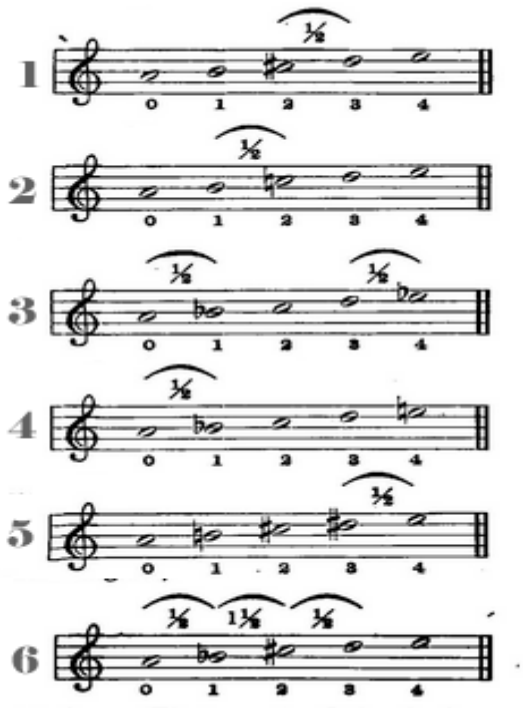
Örnek 1.21. Schroeder parmak uzatma egzersizleri

Eugene Gruenberg, parmak basma ile ilgili olarak do majör tonunda çalışmaya başlamanın artık eskimiş bir yöntem olduğunu, çünkü bu şekilde her telde farklı parmak basma kombinasyonları ve zorluğuyla karşı karşıya gelineceğini belirtmiştir. Yine Gruenberg'e göre yarım ton sisteminde her seferinde tek bir parmak basma kombinasyonu ele alınır ve tüm tellerde bu kombinasyon uygulanır, aynı şekilde diğer tüm basış kombinasyonları da bu şekilde ele alınarak öğrenciye öğretilir. Öğrenciye yarım ton ve tam ton arasındaki farklar iyice öğretilmeli, yarım ton ve tam ton aralıklarda basarken parmak uçlarında oluşan basış mesafelerindeki değişime dikkat çekilmelidir.[16]

Gruenberg, altı tane temel parmak basış kombinasyonu olduğunu belirtmiş, bu altı kombinasyon doğru bir şekilde öğretildiğinde parmak egzersizleri, gamlar, akorlar, etüdler ve parçalar için temel oluşturarak öğrenciye bol çalışma malzemesi sağlanacağını ifade etmiştir.

[16] Gruenberg, age. S.126.

Altı basış kombinasyonu şu şekilde açıklanmıştır. İlk kombinasyonda ikinci ve üçüncü parmaklar arasında yarım ton aralık bulunur. İkinci kombinasyonda birinci ve ikinci parmaklar arasında yarım ton aralık vardır. Üçüncü kombinasyonda birinci parmak boş tele yarım ton aralıkla basılır ve üçüncü ile dördüncü parmaklar arasında da yarım ton aralık vardır. Dördüncü kombinasyonda birinci parmak boş tele yarım ton aralıkla yerleştirilir. Beşinci kombinasyonda üçüncü ve dördüncü parmakların arasında yarım ton aralık vardır. Son olarak altıncı kombinasyonda ise birinci parmak boş tele yarım ton aralıkla basılır ve ikinci ile üçüncü parmaklar arasında yarım ton aralık vardır. Ayrıca bu kombinasyonda birinci ve ikinci parmaklar arasında bir buçuk tonluk bir mesafe oluşmaktadır. Aşağıda yarım ton sistemine göre parmak basma kombinasyonları gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 1.22.)



Örnek 1.22. Gruenberg parmak basış kombinasyonları

1.4. Pozisyon Değişimi Tekniği

Kemanın ses aralığı, hiç kuşkusuz sadece birinci pozisyon ile sınırlı değildir, birinci pozisyon kemana yeni başlayan bir öğrencinin öğrenmesi gereken en temel pozisyondur ve iyice kavrandıktan sonra diğer üst pozisyonların öğretilmesi gerekir. Kemanda bir pozisyondan diğer bir pozisyona gidebilmek, doğru pozisyon değiştirme tekniğine sahip olmakla mümkün olabilir. Pozisyon değişimi yapılmadan elde edilmesi imkansız olan nota veya nota gruplarına ulaşabilmek, zor olan yay hareketlerini basitleştirebilmek ve belirli bir telden istenilen bir ton kalitesi elde etmek, pozisyon değiştirmenin amaçları olarak sıralanabilir. Pozisyon değişimlerinde en önemli nokta, değişimin aradaki sesler duyurulmadan yapılmasıdır, bunun için pozisyona gidecek parmağın basıncı azaltılmalı fakat telden kaldırılmamalı, gidilecek pozisyona kararlı bir şekilde hareket etmelidir. Pozisyon geçişi yapılacak olan iki ses arasında kalan notalar duyurulursa portamento[*] ya da glissando adı verilen yaylı sazlara özgü en önemli efektlerden biri elde edilmiş olur. Birinci pozisyondan ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci pozisyonlara yapılan geçişlerde sol ve re tellerinin kullanımı haricinde elin genel görünümünde bir değişiklik yoktur. Sol ve re tellerindeyken dört ve beşinci pozisyonlar kullanılırken kol ve el içeriye doğru çevrilir, bu sayede başparmak kemanın sapının altına doğru inmiş olur. Beşinci pozisyondan sonraki her pozisyon için başparmak kademeli olarak aşağıya doğru alınır, kol ise daha da içeriye çevrilir. Bu sayede elin tuş üzerinde rahat bir şekilde hareket edebilmesi sağlanmış olur ve parmaklar doğru pozisyonda temiz bir şekilde basılabilirler.

Pozisyon değişimleriyle ilgili bahsedilmesi gereken diğer bir önemli konu ise kemanın doğru şekilde desteklenmesi gerekliliğidir. Pozisyon değiştirmeye başlayıncaya kadar birçok öğrenci, kemanı birinci pozisyonda doğru tutup desteklediğini ve bu tutuş pozisyonunun her zaman için geçerli olacağını düşünür, fakat gerçek, pozisyon değişimi yapmaya başlar başlamaz kendini gösterecektir. Çenesini sıkarak kemanın çeneliğine aşırı basınç yapan ve kemanın sapını başparmağıyla sıkan öğrenciler pozisyon geçişlerinde, özellikle de inerken çok

[*] Portamento: (İt.). "Kaydırma". Ses sanatında, seslendirme sırasında bir perdeden ötekine sesi kaydırarak geçiş yapmak.
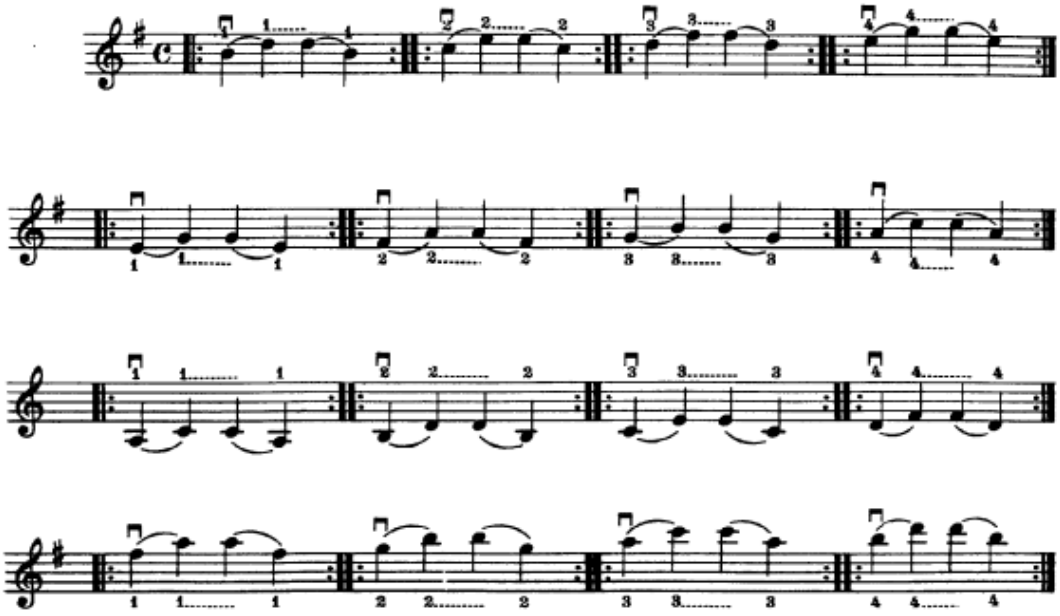
büyük problemlerle karşılaşırlar. Üst pozisyonlardan alt pozisyonlara geçişlerde kemanın sapı başparmak ve işaret parmağı arasında oluşan boşluğa düşer, parmaklar tuştan çok yüksek pozisyonda kaldıkları için tellere düzgün olarak basamazlar, ayrıca başparmak pozisyon inişine tepki veremediği için üst pozisyonda durmaya devam ederse bunun sonucu olarak keman, köprücük kemiğinden aşağıya doğru kaymaya başlar, doğru tutuş pozisyonu kaybedilmiş olur. Bu durumun çözümü çok açıktır. Keman köprücük kemiği üzerine konulmalı, çenenin sol tarafı çenelik üzerinde olmalıdır, omuzun keman ile yakın temas halinde olabilmesi için sol dirsek içeriye doğru çevrilmelidir, kemana yapılacak destek sol el ile değil, omuz ve köprücük kemiği kombinasyonu ile sağlanmalıdır. Başparmak her pozisyonda sol ele yakın durmalı, sol elin görevi sadece enstrümanı çalmak olmalı, keman sol elin yardımı olmadan da çok rahat bir şekilde tutulabilmelidir. Bu noktada çenelik ve yastık seçiminin hayati önemi çok daha net olarak anlaşılmaktadır ve mutlaka bu konuda çok iyi eğitim almış uzman pedagoglar tarafından yapılmalıdır.

Pozisyon değişimlerinin sadece sol el ile bağlantılı bir teknik olduğu en başından itibaren dikkat edilmesi gereken başka bir husustur. Ayrıca yay, pozisyon geçişlerine yanlış vurgular yaparak hiçbir şekilde dahil edilmemelidir. Pozisyon geçişlerinin mükemmel bir şekilde olabilmesi için sağ el ve sol el birbirinden etkilenmeden bağımsız bir şekilde kendi görevlerini yerine getirmelidir.

1.4.1. Pozisyon Değişimi Öğretim Tekniği Ve Pilot Parmak Uygulaması

Pozisyon değişimlerini öğretmeye ilk olarak aynı parmak kullanılarak yapılan pozisyon çıkış / inişleriyle ve la ile re tellerinde başlamak yararlı olacaktır. Öğrencinin la telinde birinci parmakla si notasına basması ve bu notayı pizzicato olarak çalması istenir, daha sonra parmağın ağırlığının telden kaldırılmadan hafifletilmesi istenerek el ve ön kol ile beraber üçüncü pozisyonda bulunan re notasına kadar çıkılması sağlanır ve re notasına gelince parmak basılarak pizzicato olarak çalınır. Üçüncü pozisyondan birinci pozisyona dönerken de aynı yöntem uygulanır. Burada dikkat edilecek önemli nokta başparmağın birinci pozisyona
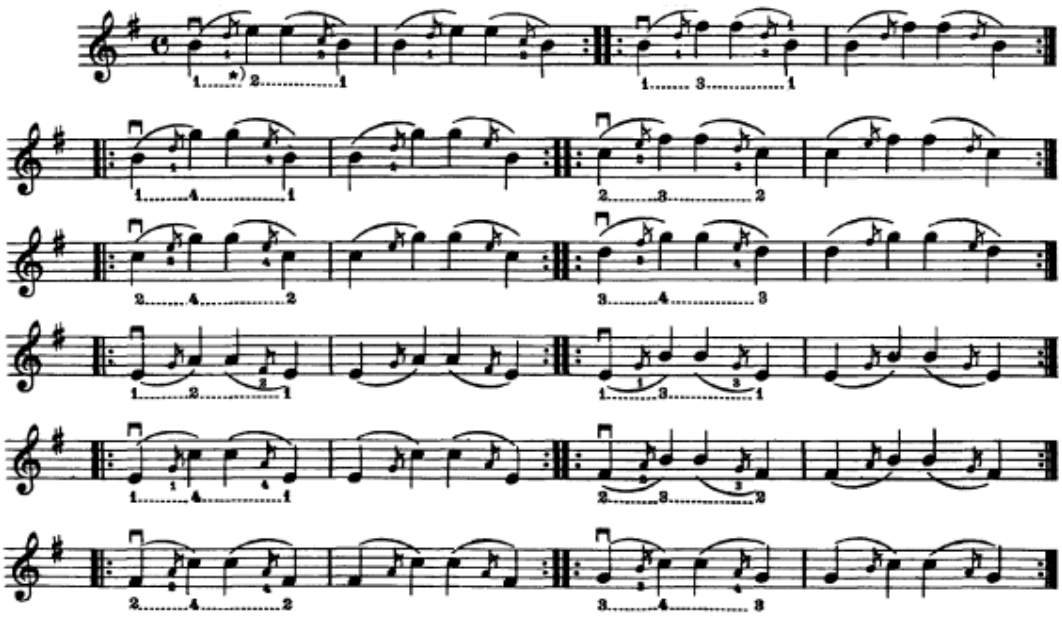
dönüşte üçüncü pozisyonda takılı kalmamasıdır ve bu çok sık karşılaşılan bir hatadır. Bu egzersiz, la ve re tellerinde uygulandıktan sonra sol ve mi tellerinde de uygulanmalıdır. Sol telinde çalışılırken dirseğin içeriye çevrilmesi önemlidir. Birinci parmağın tüm tellerde çalıştırılması tamamlandıktan sonra ikinci ve üçüncü parmakların da aynı yöntemle çalıştırılması tavsiye edilebilir, fakat dördüncü parmakla pozisyon geçişi çalıştırılması, ilk etapta zorlayıcı olacağından dolayı çok yararlı olmayabilir, ilk üç parmakla yapılan pozisyon değişimleri tam olarak yerleştikten sonra uygulanmalıdır. Egzersizler pizzicato çalışıldıktan sonra arco olarak iki bağlı çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.23.)
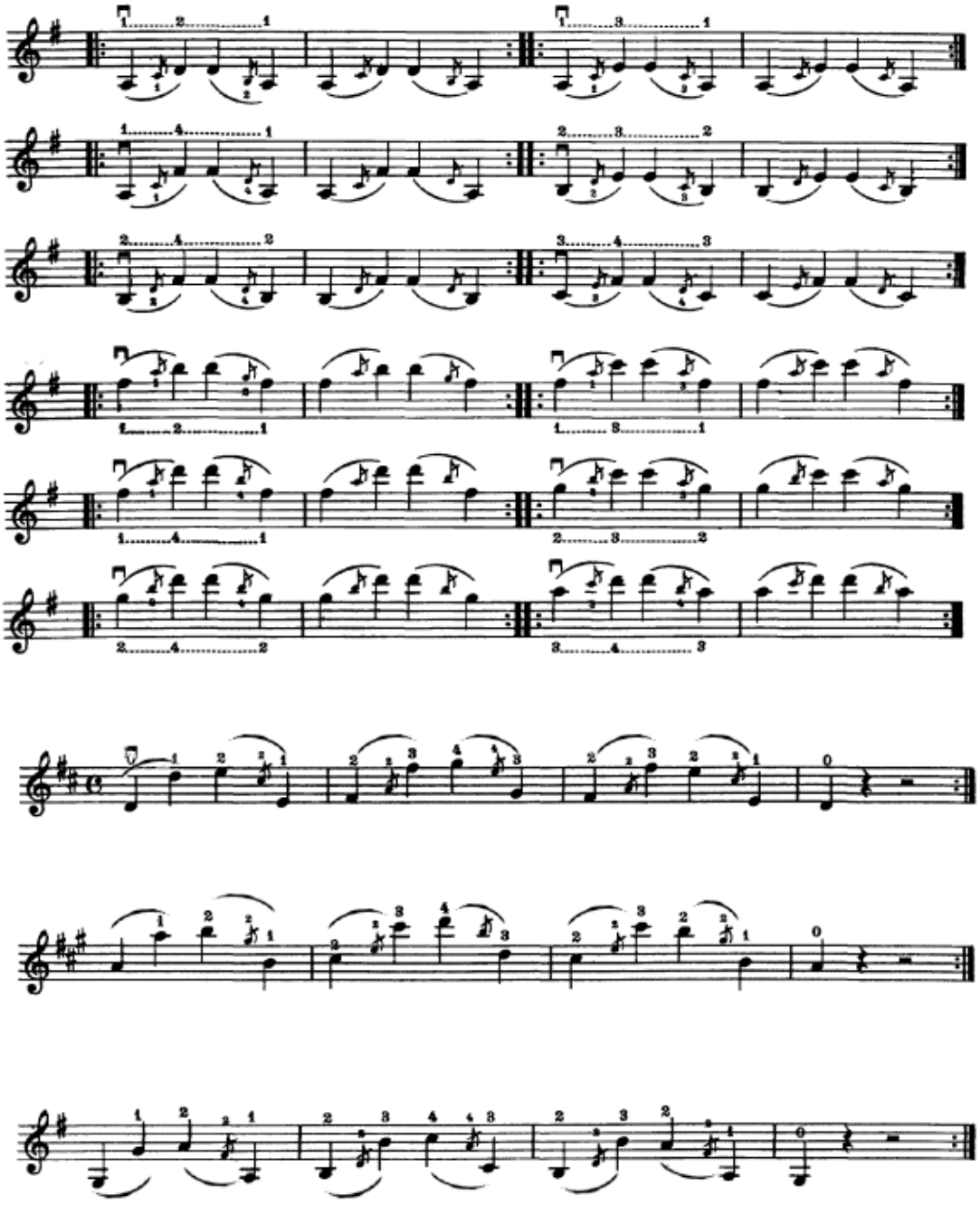


Örnek 1.23. Aynı parmakların kullanımıyla gerçekleştirilen pozisyon geçişi egzersizleri

Farklı iki parmak arasında yapılan pozisyon değişimlerinde iki parmaktan ilki ile gidilecek pozisyona kayılmalıdır. Pozisyon değişimini gerçekleştiren ilk parmak, ikinci parmak yeni pozisyondaki notaya ulaşıncaya kadar telin üzerinde hareket ettirilmelidir, yeni pozisyona ulaşılınca ilk parmak değil, çalınması istenen ikinci notayı çalan parmak tele basılmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, pozisyona geçiş yapan parmağın duyurulmamasıdır, eğer duyulursa ek bir nota oluşur, bu durumu engellemek için pozisyon geçişini yapan

parmak yeni pozisyona yaklaşırken ikinci notayı çalan parmak tel üzerine basılmalıdır. Pozisyon değişimlerinde bu görevi üstlenen parmağa pilot parmak adı verilir, bu uygulama ise pilot parmak uygulaması olarak adlandırılır. Farklı tellerde yapılan pozisyon değişimlerinde de aynı teknik uygulanır. Pozisyon değişimini yapan ilk parmak, ikinci parmak diğer telde çalınması istenen yeni pozisyondaki notaya varıncaya kadar tel üzerinde hareket ettirilir, yeni pozisyona gelince, çalınması istenen notayı çalan parmak diğer tel üzerine basılarak değişim gerçekleştirilmiş olur. Aşağıdaki egzersizlerde küçük notalarla belirtilen parmaklar pilot parmak uygulamasını göstermektedir. Çalışmanın ilk evresinde bu parmakların bulunduğu notaların duyurulması, pozisyon değişiminin tam olarak kavranması bakımından önemlidir. Daha sonra pilot parmağın duyurulmadan çalışılması gereklidir. (Bkz. Örnek 1.24.)





Örnek 1.24. Farklı parmaklarla ve farklı tellerde yapılan pozisyon geçişi egzersizleri.

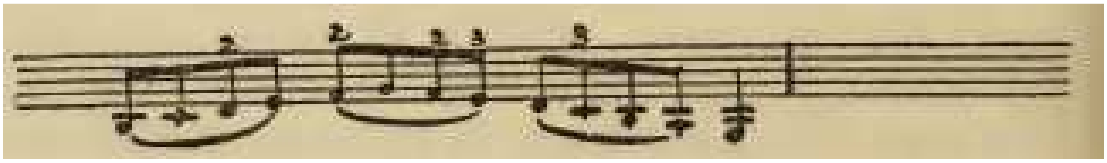
Leopold Auer'e göre pozisyon geçişlerinde öğrencinin en başından itibaren dikkat etmesi gereken temel husus, değişimin duyurulmadan yapılmış olmasıdır. Örneğin, mi teli üzerinde yapılan bir gamda birinci parmağı üçüncü pozisyona götürürken en ufak bir glissando duyulmamalıdır. Birinci parmak tel üzerinde

sağlam bir şekilde basılı olsa bile bu basınç parmağın yeni pozisyona kolayca gidebilmesine engel olacak şekilde olmamalıdır. Pozisyon inerken ise birinci parmağın birinci pozisyona dönüş hareketi esnasında ikinci parmak glissando olmaması için mümkün olduğunca birinci parmağın yanına hızlı bir şekilde basılır, birinci parmak ise ikinci parmak basılıncaya kadar telden kaldırılmaz. Burada yapılan geçiş piyanoda yapılan legato* bir gamdaki nota geçişleri gibi tamamen duyurulmadan yapılmalıdır.[17](Bkz. Örnek 1.25.)



Örnek 1.25. Auer pozisyon değişimi örneği
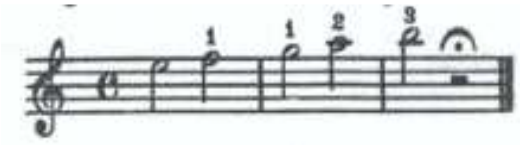
Aynı kural, iki ve üçüncü parmaklarla yapılan pozisyon değişimlerinde ve diğer üç tel üzerinde hangi parmakların kullanıldığına bakılmaksızın geçerliliğini sürdürür. Bahsedilen kuralın gerektiği gibi uygulanmaması durumunda entonasyon iyi ve ton kalitesi kabul edilebilir olsa bile pozisyon geçişlerinde acemilik etkisi her zaman rahatsız edici olacaktır. (Bkz. Örnek 1.26.)



Örnek 1.26. Auer pozisyon değişimi örneği

Leopold Auer, pozisyon geçişlerinde başparmağın rahatlatılması için parmakların ikinci pozisyona yerleştirilmesini istemiştir. (Bkz. Örnek 1.27.)

* Legato: (İt.) "Bağlı". Notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi.
[17]Auer, Violin Playing As I Teach It, s.67,68.



Örnek 1.27. Auer baş parmağın rahatlatılması için egzersiz.

"Notalar çalındıktan sonra yay kaldırılır ve üç parmak sıkıca basılı tutulmaya devam edilir. Bu yapıldıktan sonra elde oluşabilecek krampları önlemek için başparmak kemanın sapında ileri ve geri doğru hareket ettirilir. Bu egzersiz diğer tellerde de çalışılmalı, yeterli tecrübe kazanıldıktan sonra 4. parmak da egzersize dahil edilmelidir".[18] *(Bkz. Örnek 1.28.)*



Örnek 1.28. Auer başparmağın rahatlatılması için dördüncü parmağın da kullanıldığı egzersiz.

Leopold Auer, bir armonik[*]le (flajöle) bağlantılı olarak alt pozisyona doğru yapılan pozisyon değişimlerinde pilot parmağın flajöle çalan parmakla alınmasını tavsiye eder. Armonik bırakıldıktan sonra parmak sıkıca basılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.29.)
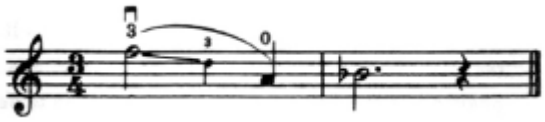


Örnek 1.29. Flajöleyle bağlantılı pozisyon geçişi.

Yüksek pozisyondan boş tele yapılan pozisyon değişimleri portamento olarak yapılır. İlk notayı çalan parmak kaydıktan sonra kaldırılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.30.)
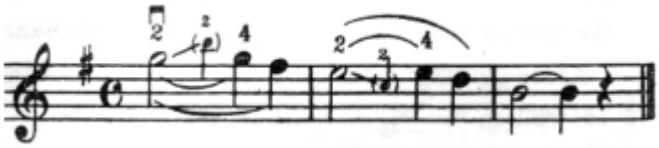
[18] Auer, Graded Course Of Violin Playing, Book 5, s.15.

[*] Armonikler (Doğuşkanlar): Bir akustik terimi olarak, ana sesin yanısıra, daha hafif işitilen öteki farklı sesler.
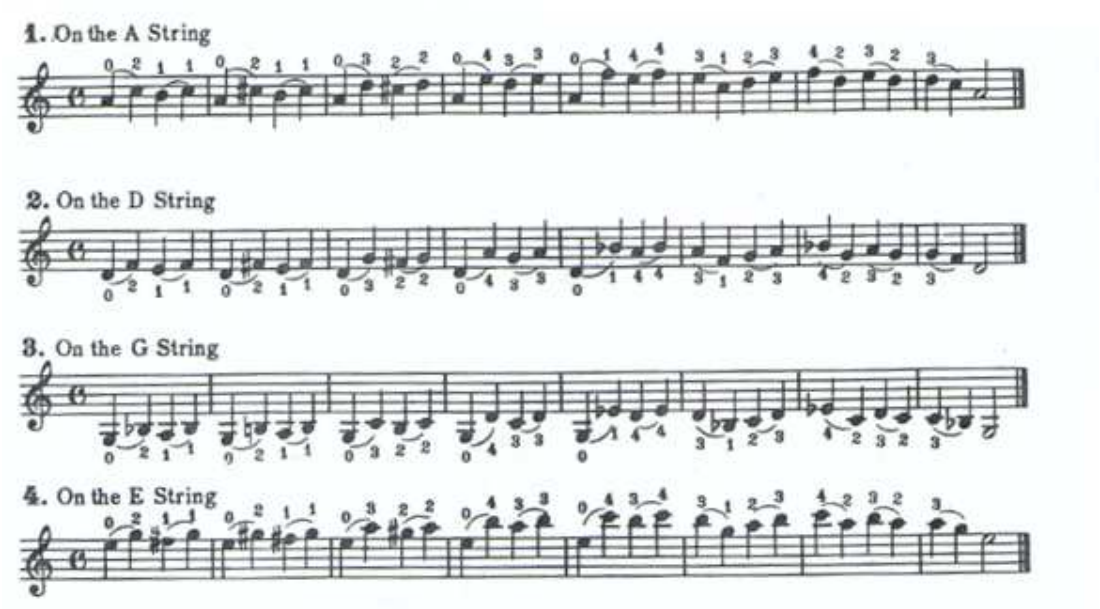


Örnek 1.30. Yüksek pozisyondan boş tele yapılan pozisyon değişimi

Aynı kalınlıkta ve bağlı iki nota birbirinden portamento ile ayrılabilir. (Bkz. Örnek 1.31.)



Örnek 1.31. Pozisyon değişimiyle yapılan portamento.

Aşağıdaki egzersiz örneklerinde Auer, pozisyon geçişlerini ikinci pozisyonda, tüm tellerde ve bütün parmaklarla çalıştırmıştır. (Bkz. Örnek 1.32.)
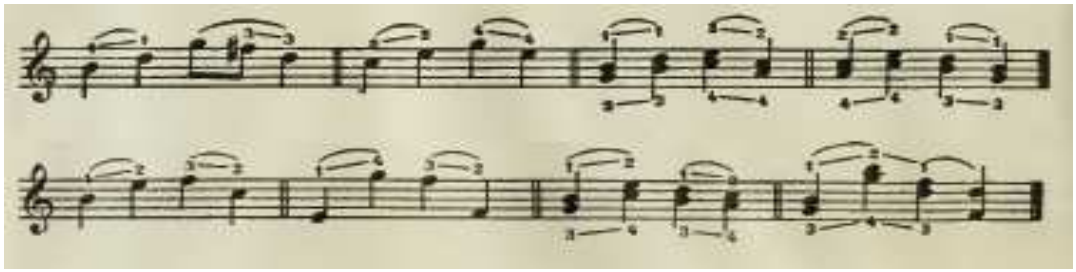


Örnek 1.32. Auer birinci ve ikinci pozisyonlar arasında yapılan pozisyon değişimi hazırlık egzersizi.

Pavel Bytovetzski, pozisyon değişimi tekniğini iki farklı terim kullanarak anlatmıştır. Bu terimler “pozisyona geçme” ve “pozisyona kayma” şeklinde tanımlanmıştır. Pozisyon geçişinde temel hareket el ile yapılır, geçiş yapılacak tona en ufak bir kademeli yaklaşım olmaksızın, yapılan geçiş kararlı bir şekilde

olmalıdır. Bunun için el yeni pozisyona doğru hareket etmeye başladığı anda parmaktaki tüm basınç serbest bırakılmalıdır, parmak telden kaldırılmadan telin yüzeyinde hızlı ve kararlı bir şekilde hareket etmeli, yeni pozisyona gelince ani olarak durmalıdır. Parmağın hareketinin sonunda gelinen pozisyonda ani olarak durması, iki pozisyon arasında bulunan seslerin duyuluş etkisini yok ettiği için kayma etkisi de oluşmamasını sağlar.[19]
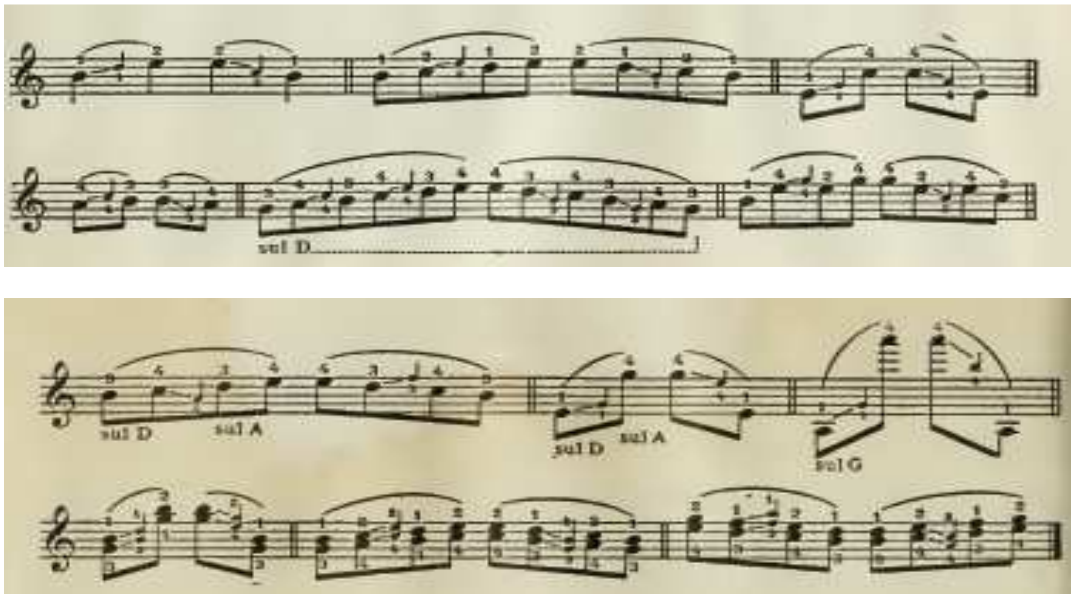
Bytovetzski,pozisyona kayma tekniğini açıklarken portamento tekniğinden de bahseder, bu nedenle pozisyona kayma, bu çalışmada portamento başlığı altında incelenecektir. Aşağıdaki pozisyon geçiş örneklerinde tek ses ve çift ses kullanımıyla beraber aynı parmak ve farklı parmaklarla yapılan pozisyon geçişleri gösterilmiştir. (Bkz. Örnek 1.33.)



Örnek 1.33. Bytovetzski tek ve çift seslerle yapılan pozisyon geçişi örnekleri.

Aşağıdaki örneklerde tek ve çift sesler kullanılarak aynı ve farklı tellere yapılan pozisyon geçişi örnekleri verilmiştir. Örneklerde bulunan küçük notalar, pozisyona kayan notanın basılması gereken noktayı göstermektedir, pozisyona kayan parmağın doğru yere basıldığından emin olmak amacıyla ilk olarak küçük notaların duyurulması yararlı olacaktır. Bu çalışma başarılı bir şekilde uygulandıktan sonra pozisyon değişimi, küçük notalar duyurulmadan yapılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.34.)

[19] Bytovetzski, age., s.17,18.
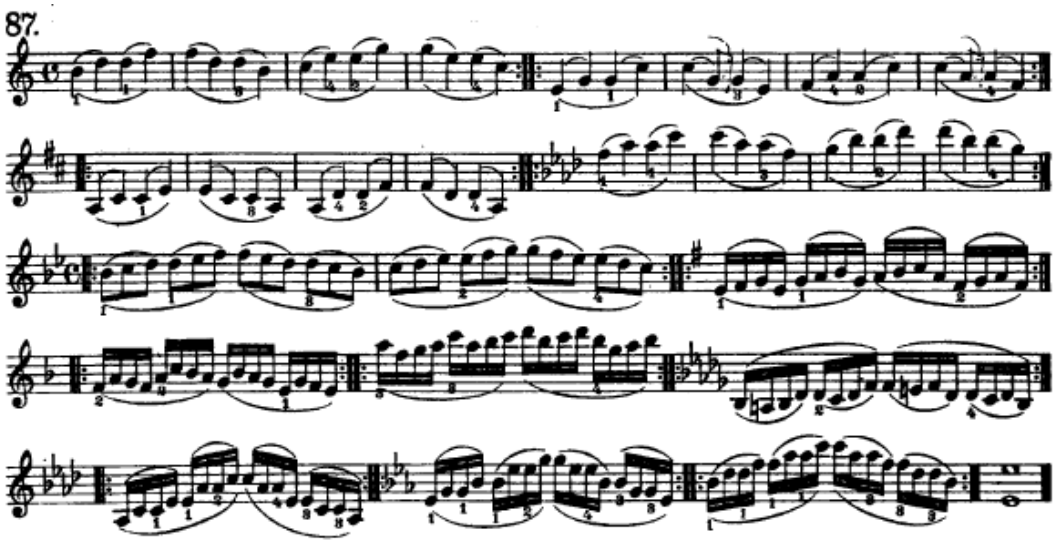


Örnek 1.34. Bytovetzski pozisyon geçişi örnekleri.
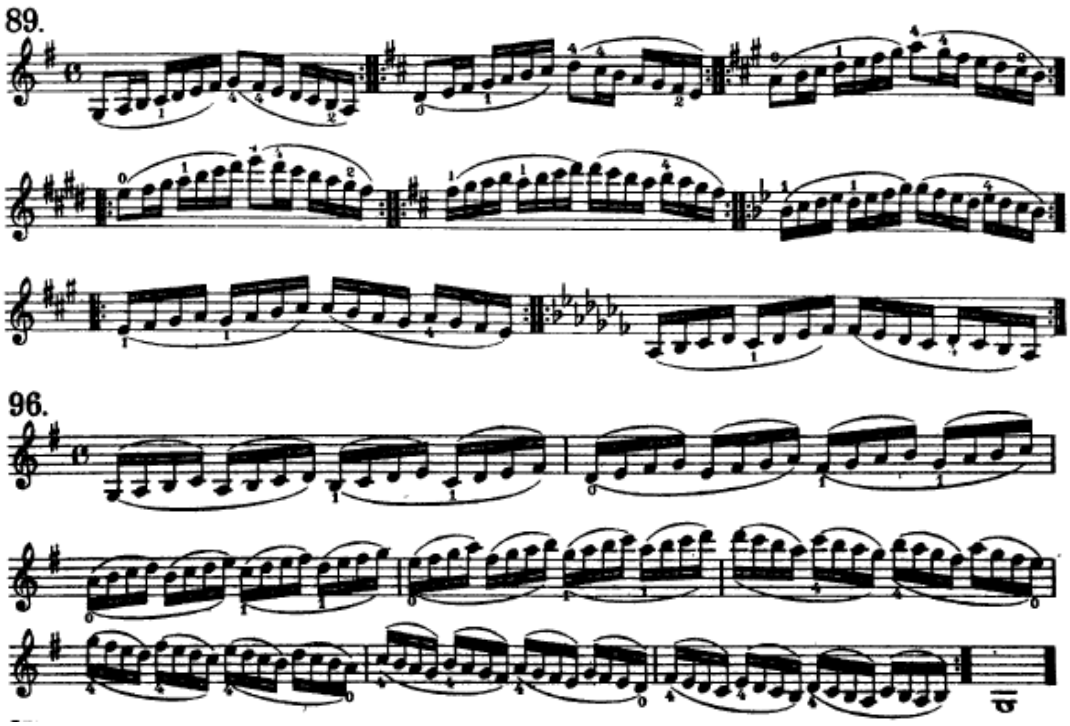
Pozisyon değiştirme tekniği ile ilgili olarak Joseph Joachim ve Andreas Moser yazdıkları Violin School kitabında oldukça ilginç örnekler vermişlerdir: *"Kemanda sadece sol teli bulunsaydı diğer sesleri elde etmek için tüm pozisyonlar kullanılarak enstrümanın kaynakları geliştirilirdi. Eğer keman dört tel yerine altı ya da yedi telli yapılıp beşli aralıklarla akort edilseydi, üç veya dört oktavlık gamlardaki pasajları aynı piyano kolaylığında çalabiliyor olurduk, burada pozisyon değişimi zorluğundan kurtulmuş olsak da dört telli kemanda da olan tel geçişi zorluğu, büyük bir problem olmasa da kaçınılmaz olarak karşımıza çıkacaktır. ….Piyanoda bir pozisyondan diğerine geçiş yapıldığında arada kesinti oluşmaması için başparmağın üstlendiği fonksiyon kemandaki pozisyon değişimlerinden çok farklı değildir. Örneğin sağ elle legato do majör gamı çalarken orta parmak mi notasını çalar çalmaz baş parmak ustalıkla fa notasına geçmeli ve el baş parmağın sağına doğru hareket ederek tüm gam tamamlanana kadar hareketini sürdürmelidir. Bu kuralları kemana uyarlayacak olursak ve pozisyon geçişlerinin başlangıç olarak en çok bir ve üçüncü pozisyonlar arasında yapıldığını düşünürsek ilk denemelerde pozisyon çıkmanın pozisyon inmeye oranla çok daha kolay olduğunu fark ederiz. Bunun sebebi elin yukarıya çıkarken doğru pozisyonunu kaybetmemesi ve enstrümanın gövdesiyle temas halinde olduğu için kendine destek bulmasıdır. Fakat pozisyon inişlerinde el sadece desteğini*

kaybetmekle kalmaz, aynı zamanda öğrenci geri dönüş hareketiyle beraber kemanı çenesinden aşağıya doğru çekmeye de oldukça meyillidir. Bu zorluğu atlatmak için başparmağın yardımı gerekir. Parmak üçüncü pozisyondaki son notaya bastığı anda el doğal pozisyonunu değiştirmeli ve geriye doğru hareket etmelidir. Başparmağın üst bölümü dayanak noktası olarak görev yaparak birinci pozisyona sakin bir şekilde kaymalı ve el normal pozisyonunu devam ettirmelidir."[20]

Aşağıdaki egzersiz örneklerinde birinci, ikinci ve üçüncü pozisyonlar arasında geçişler çalıştırılmıştır, egzersizlerde çok çeşitli ritm ve bağ kombinasyonları kullanılmıştır. (Bkz: örnek 1.35.)



[20] Joachim Moser, Violin School, Book 2, N. Simrock, Berlin, 1905, s.76a.

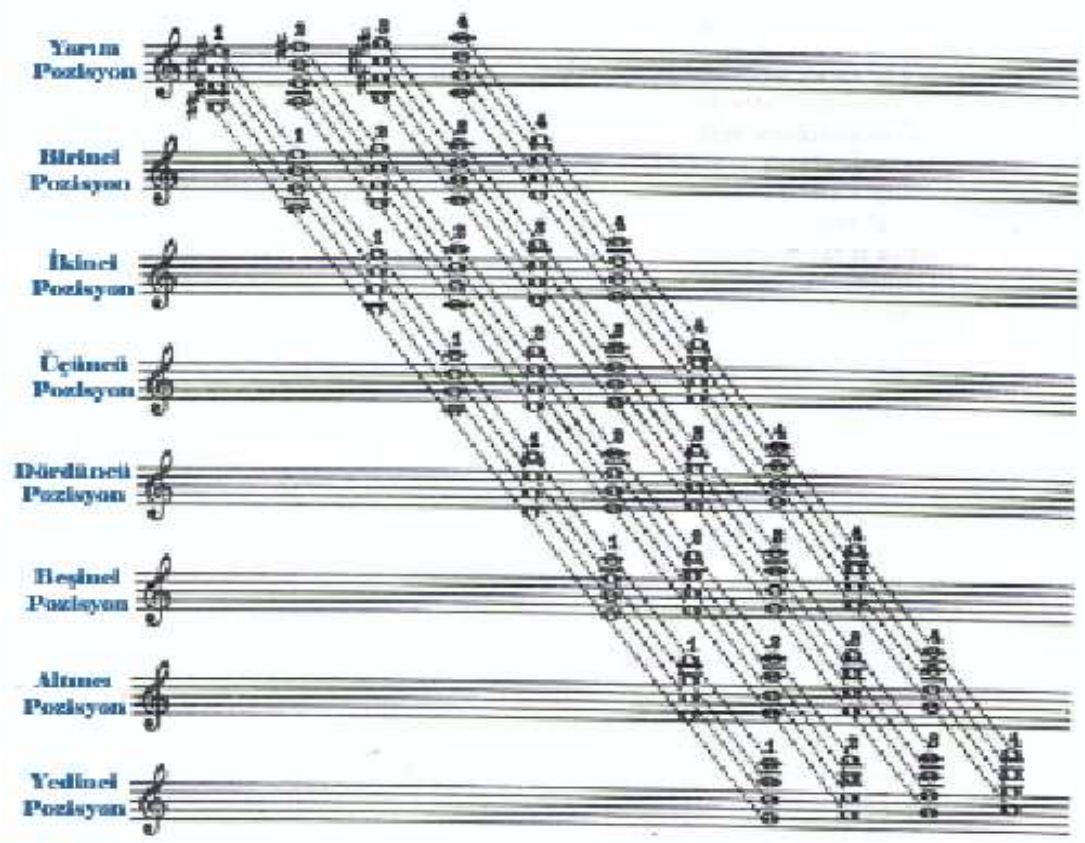


Örnek 1.35. Joachim, Moser, pozisyon değişimi egzersizinden seçmeler.

1.5.Pozisyonlar

Keman tekniğinde “pozisyonlar”, sol eli sapa, tuşe üzerinde belirli bir alanı fazladan harekete gereksinim duymaksızın kontrol edebilecek şekilde yerleştirmeyi ifade eder. Her telde birinci parmak en kalın notaya, dördüncü parmak ise en ince notaya basar. Pozisyonların tonal alanı sol telinde birinci pozisyonda boş tel de dahil olmak üzere en kalın nota birinci parmak ve mi telinde en ince nota dördüncü parmakla sınırlanır. Kemanda teorik olarak 12 pozisyon bulunsa da uygulanabilirlik bakımından bu pozisyonlardan 8 ya da 9’unun kullanımı mümkün olmaktadır. Bunun sebebi tuşun her bölgesinde aralıkların aynı olmamasıdır. Kemanda boş bir telden başlayarak bir oktavlık bir gam çaldığımızda telin tam yarısına, yani ortasındaki noktaya gelmiş oluruz, burası aynı zamanda bu teldeki ilk oktavdır. Teli bu şekilde iki eşit parçaya böldükten sonra birinci pozisyonda çalınan herhangi bir gamın aralıklarını artık iki kat daraltarak çalmak zorunda kalırız. Buradan çıkaracağımız anlam, kemanda üst pozisyonlara çıkıldıkça aralıkların daraldığı ve en üst pozisyonlarda sol el parmaklarının özellikle de hızlı pasajlarda tuşa, temiz
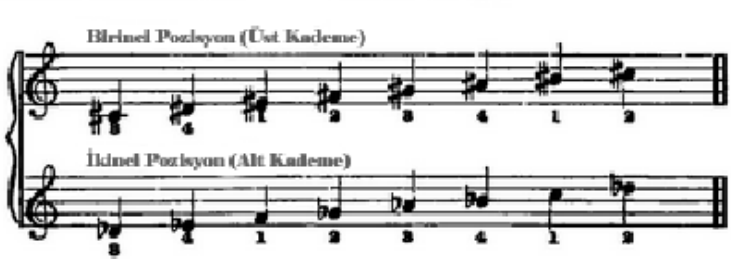
entonasyon ile yerleştirilmesinin oldukça zor hale geldiğidir. Üst pozisyonlarda çalışı kolaylaştırmak amacıyla sol el ve kol, her zaman birinci pozisyonla aynı şekilde tutulmaz, bu konuyla ilgili detaylı bilgiler, üst pozisyonların incelendiği bölümde sunulacaktır. Aşağıdaki tabloda pozisyonlara göre parmakların tellere nasıl yerleştirilmesi gerektiği gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 1.1.)



Şekil 1.1. Pozisyon tablosu.

Pozisyonlarla ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus ise sol elin aynı pozisyonda iken farklı kademelerde bulunabilmesi konusudur. Gruenberg, bununla ilgili olarak birinci pozisyonda do majör gamı örneğini vermiştir. Buna göre birinci pozisyondayken do bemol majör, do majör ve do diyez majör gamları başarılı bir şekilde çalınabilir. El do bemol majör gamı çalarken birinci pozisyonun alt kademesindedir, do majör çalarken normal kademededir, do diyez majörde ise yüksek kademede bulunur. Kademe ve tonlar arasında yapılan geçişler pozisyon geçişine benzer bir şekilde yapılır, fakat sol el, teorik olarak bu üç kademede de

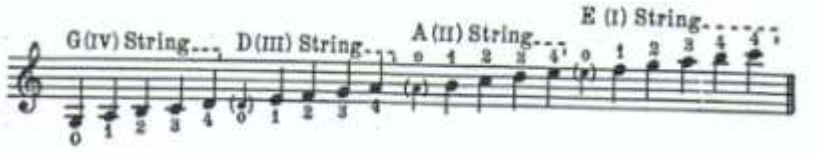
hala birinci pozisyondadır. Sol el birbirini takip eden iki pozisyonda farklı kademelerde bulunabilir. Buna göre el do diyez majör gamında birinci pozisyonun üst kademesinde bulunurken anarmonik* değişim yapılmış olan re bemol majör gamında ise ikinci pozisyonun alt kademesinde bulunur.[21] (Bkz. Şekil 1.2.)



Şekil 1.2. Sol elin farklı kademelerde bulunması.

1.5.1. Birinci Pozisyon

Sol el kurallara uygun olarak kemanın sapına yerleştirildiğinde birinci pozisyonda bulunur. Keman tutuşu, yay tutuşu ve en temel yay teknikleri, parmakların tuşa yerleştirilmesi ve en temel basış kombinasyonları, basit formda yazılmış çift ses tekniği içeren etüdler, gamlar ve arpejler bu pozisyonda öğretilir, bu nedenle birinci pozisyonu keman tekniğinin en temel ve önemli pozisyonu olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Aşağıdaki tabloda birinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi görülmektedir.

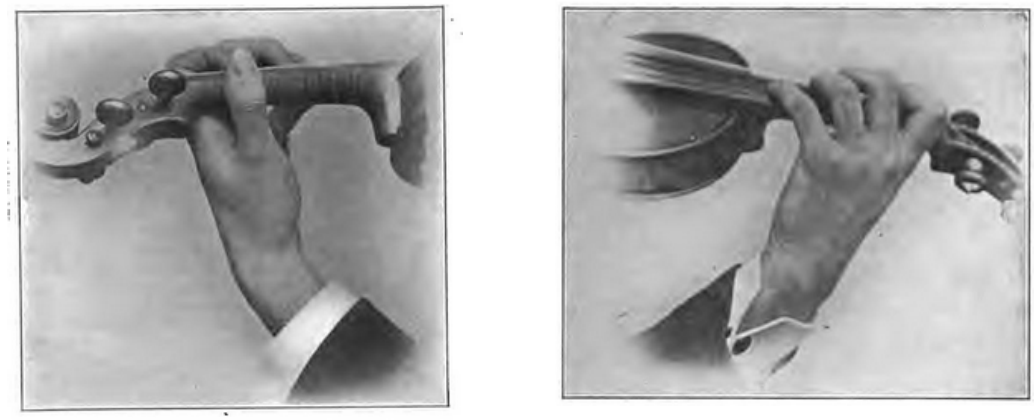


Şekil 1.3. Birinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.

Pozisyonlar için örnek olarak verilen etüdlerde yay tekniklerinden sadece détaché* ve legato teknikleriyle yazılmış olanların kullanılması tercih edilmiştir. Bahsedilen teknikler de dahil olmak üzere, temel ve ileri tüm yay tekniklerinin detaylı incelemesi, tel geçişleri, sağ dirsek pozisyonu ve sağ ele dair tüm teknik

* Anarmonik: "Sesteş". Ses yüksekliği bakımından birbirinin eşdeğeri olan notalar.
[21] Gruenberg, age. s35.
* Détaché: (Fr.) Yaylı çalgılarda, birbirinden ayrı, bağımsız sesler üretmek üzere, yayın kullanım özelliği.
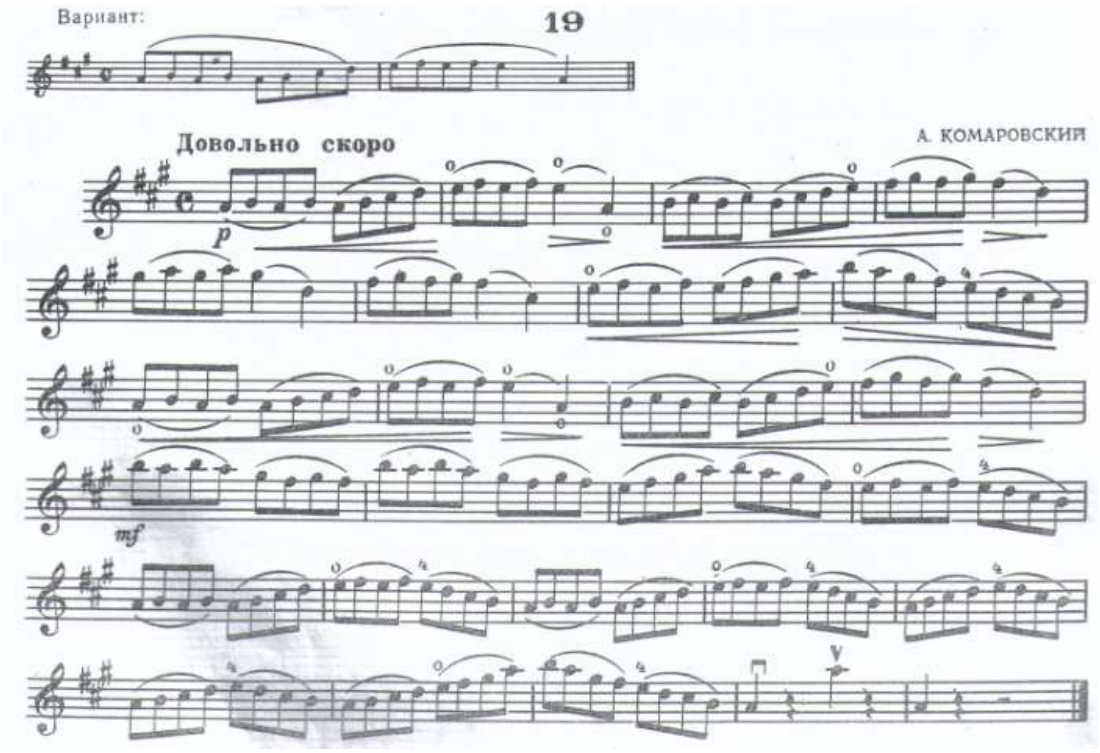
konular tezin üçüncü bölümünde incelenecektir. Aşağıdaki resimlerde 1. pozisyonda sol el, sağ ve sol açıdan gösterilmektedir. (Bkz. Resim 1.20.)



Resim 1.20. Birinci pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü.[22]
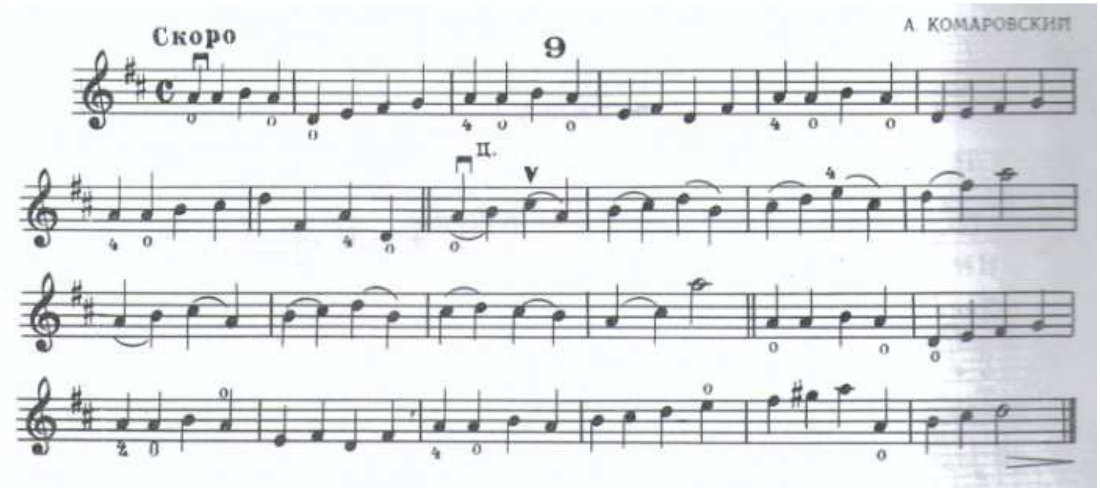
Aşağıdaki etüd en temel parmak basma kombinasyonuyla la ve mi tellerinde yazılmıştır. Etüdde temel yay tekniklerinden legato tekniği kullanılmıştır, aynı zamanda crescendo[*] ve decrescendo[**]nüanslar içermektedir ve birinci pozisyonun çalıştırılması için oldukça yararlıdır. (Bkz. Örnek 1.36.)

[22]a.e, s.21, 22.
[*] Crescendo: (İt.). Birbirini izleyen notalarda sesin giderek gürleşeceğini belirten işaret.
[**] Decrescendo: (İt.). "Sesi söndürerek". Ses gürlüğünü giderek hafifletme.
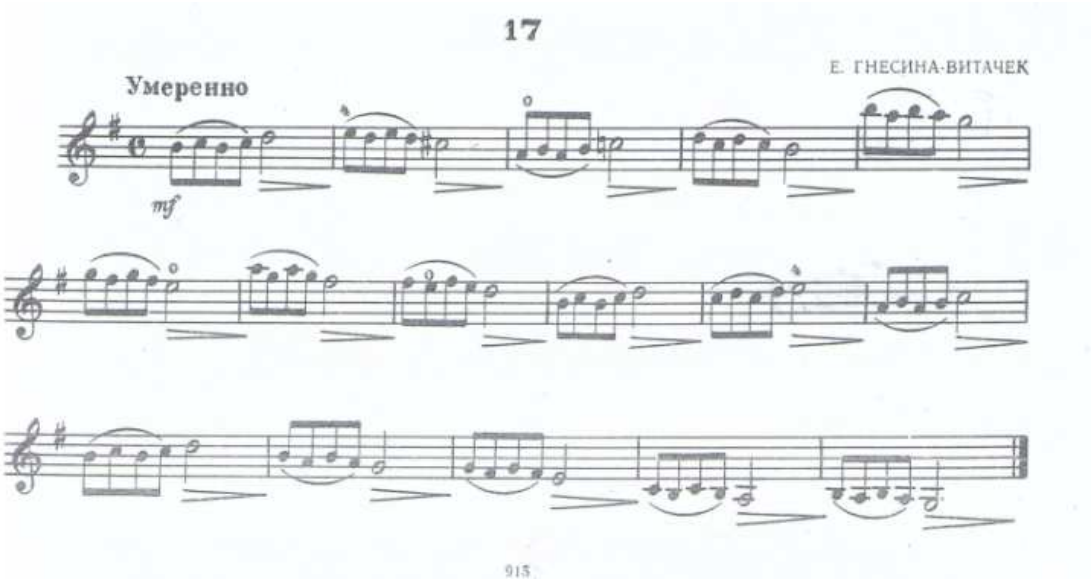


Örnek 1.36. Komarovski birinci pozisyon etüdü.
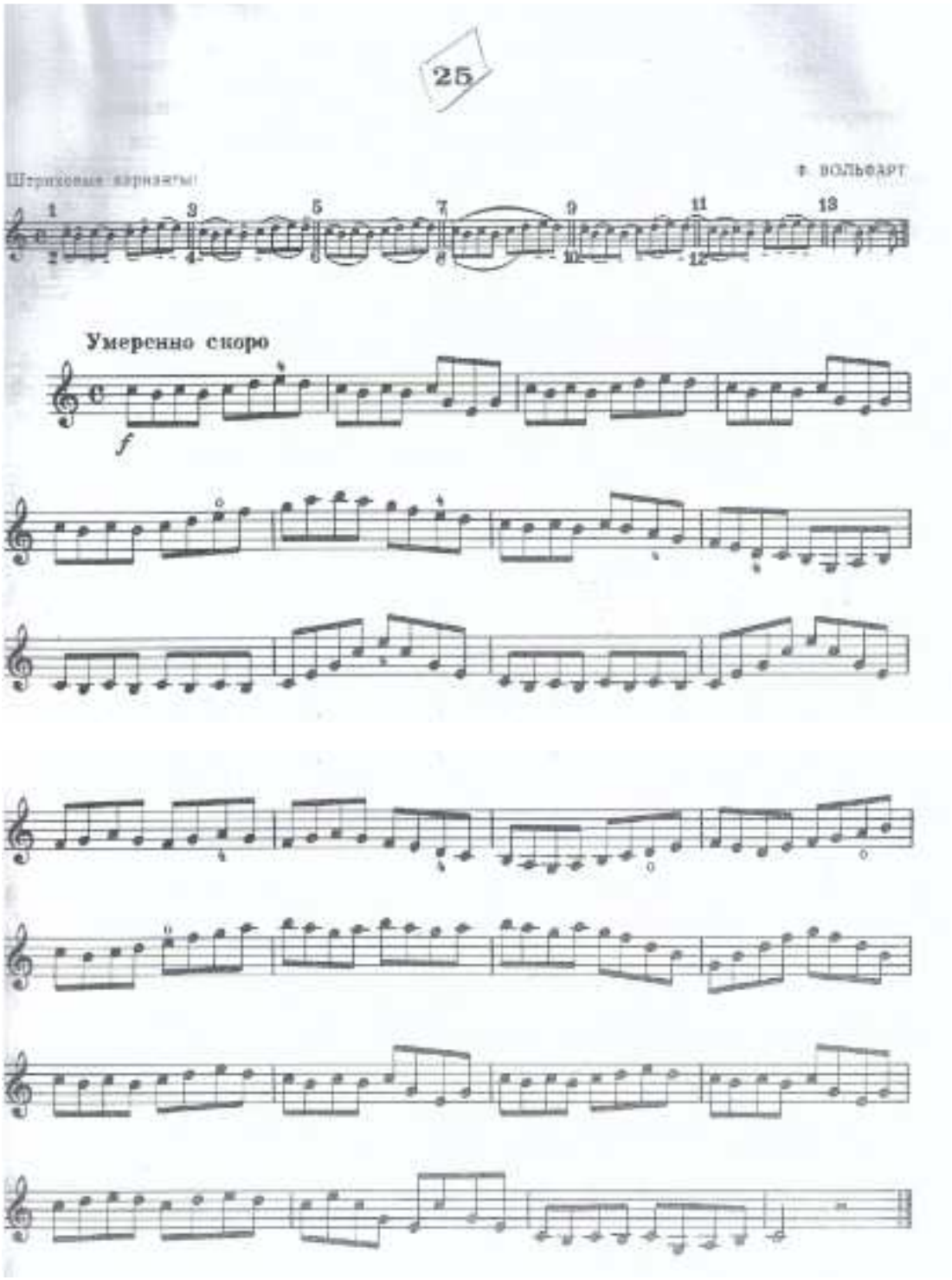
Aşağıdaki etüdde ise détaché ve legato yay teknikleri birlikte kullanılmıştır, etüd re ve la tellerinde yazılmıştır, parmak basış kombinasyonu bakımından en basit kombinasyon kullanıldığından öğrenci için çok zorlayıcı bir etüd olmasa da birinci pozisyon için yararlı bir etüddür. (Bkz. Örnek 1.37.)



Örnek 1.37. Komarovski birinci pozisyon etüdü.

Aşağıdaki etüdlerde ise tek bir parmak basma kombinasyonu kullanılmadığı için basış pozisyonu değişiklik göstermektedir, bu nedenle entonasyon bakımından öğrenci için zorlayıcı olabilir. Etüdlerde tüm teller kullanılmıştır, bu nedenle tel geçişleri için de öğrenci için zorlayıcı olabilir. İlk etüd legato, ikinci etüd ise détaché yay teknikleriyle yazılmıştır. İkinci etüd için farklı yay çalışma önerileri sunulabilir. (Bkz. Örnek 1.38.)





Örnek 1.38. Vitachek ve Wolfhart'ın birinci pozisyon etüdleri.

1.5.2. Yarım Pozisyon
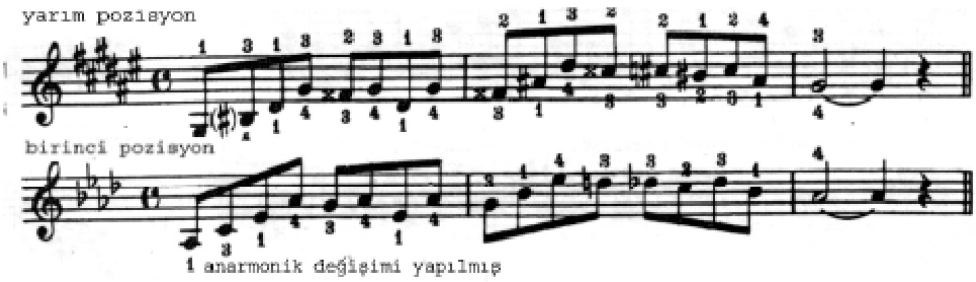
Birinci pozisyon parmak sistemine göre sol telindeki la ve la bemol, re telindeki mi ve mi bemol, la telindeki si ve si bemol ile mi telindeki fa diyez ve fa notaları birinci parmakla çalınmalıdır. Yarım ton sisteminde ise 1. parmak sol telinde sol diyez çalar, sonra la bekar 2. parmakla, si 3. parmakla ve do 4. parmakla çalınır. Yarım pozisyonda sol elin görünümünde birinci pozisyondan fazla fark bulunmaz, sadece el baş eşiğe daha yakın konumdadır ve aynı tutuş kuralları geçerliliğini sürdürür. Aşağıdaki tabloda yarım pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.4.)



Şekil 1.4. Yarım pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.

Leopold Auer'e göre yarım pozisyon çalışmalarına genellikle çok önem verilmez. Bunun nedeni yarım tonda kullanılan parmakların zor ve kullanışsız olmasıdır. Çalınması zor olan tonlarda yazılmış pasajların yarım ton parmak sistemi kullanmak yerine anarmonik değişim yapıldıktan sonra çalışılması tavsiye edilir. Aşağıdaki pasajın 1. pozisyon ve yarım pozisyon parmak sistemiyle çalınması oldukça karışık ve zordur. Pasajda anarmonik değişim yapılıp parmak numaraları da bu değişime göre ayarlandıktan sonra bu pasajın çalınması çok daha kolaylaşır.[23] (Bkz. Örnek 1.39.)

[23] Auer, Graded Course Of Violin Playing, Book 5, s.3
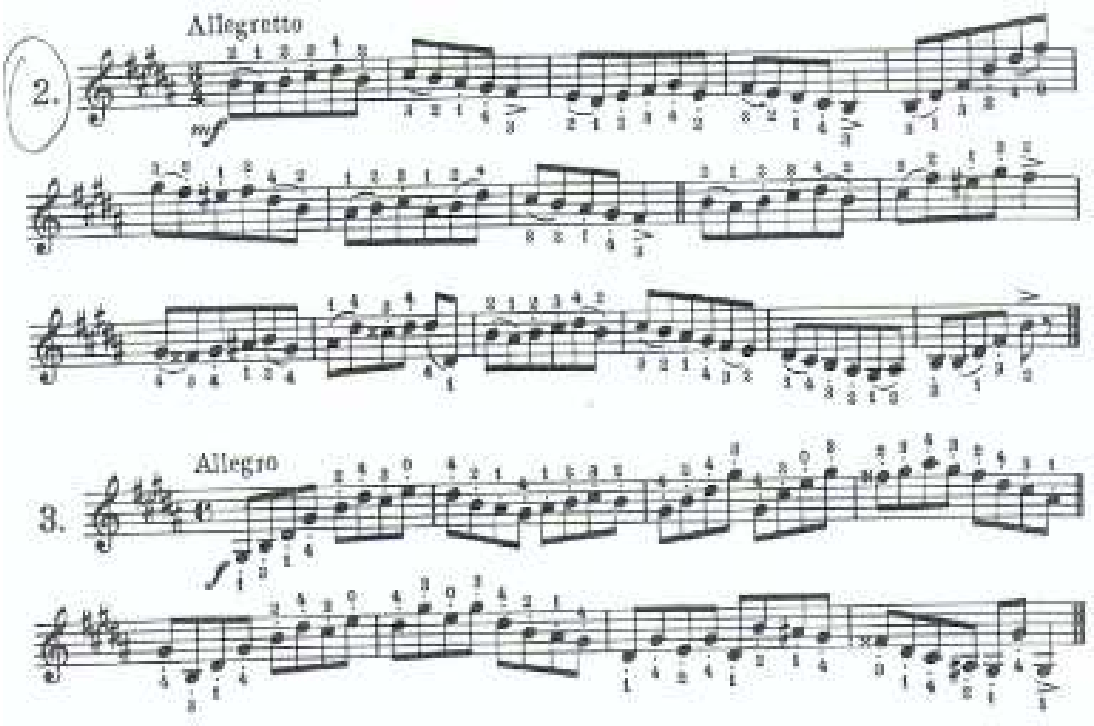


Örnek 1.39.Yarım pozisyon ve birinci pozisyon parmak sisteminin karşılaştırılması, bu pasajın anarmonik değişim yapıldıktan sonraki parmak sistemi

Yarım ton sistemini tanıtmak için çok basit melodi grupları kullanılarak yazılmış bu egzersizde dikkat edilmesi gereken husus parmakların mümkün olduğu kadar telde basılı tutulması hususudur. (Bkz. Örnek 1.40.)



Örnek 1.40. Auer yarım pozisyonu tanıtıcı egzersiz.
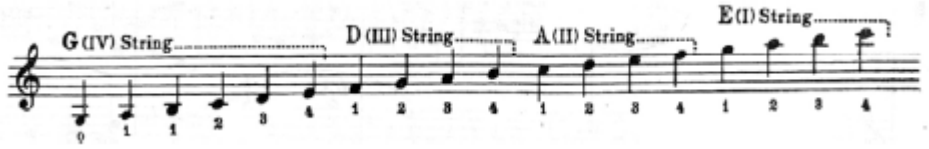
Aşağıdaki etüdlerde ise daha zorlayıcı tonalite ve yay teknikleri kullanılmasına rağmen yarım ton parmak sistemi kullanılarak etüdün zorluğu parmaklar kullanımı bakımından hafifletilmiştir. Bu etüdlerin 1. pozisyonda çalınması, öğrencinin yarım ton parmak sisteminin avantajlarını daha iyi bir şekilde kavraması bakımından yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 1.41.)



Örnek 1.41. Auer yarım pozisyon etüdleri.
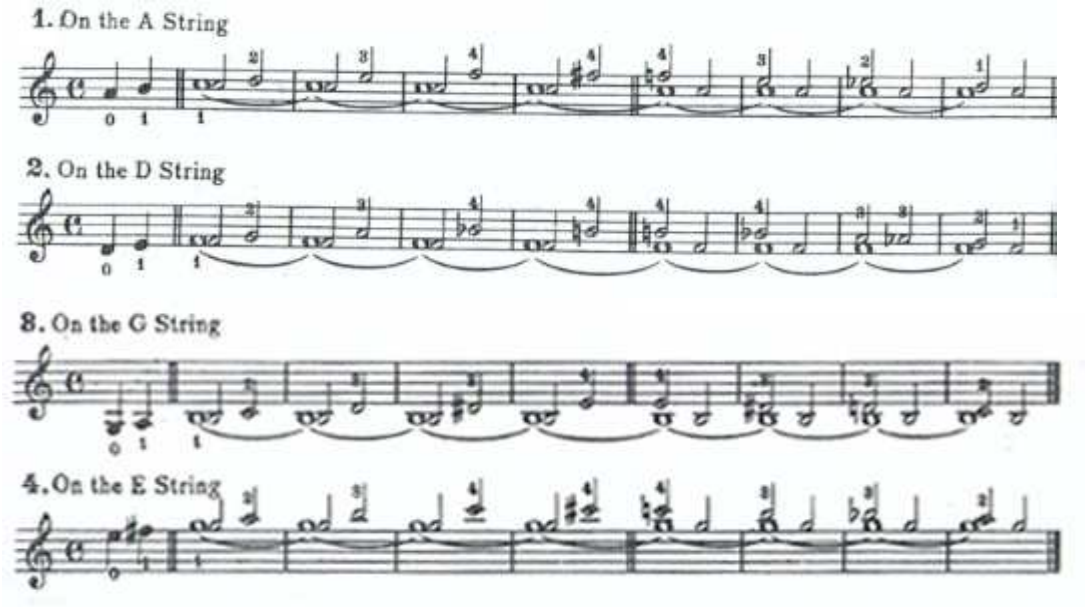
1.5.3. İkinci Pozisyon

İkinci pozisyonun tonal alanı birinci pozisyondan daha geniş değildir ve bu pozisyonda çalınabilen tüm notalar, birinci pozisyonda sadece dördüncü parmağın yarım ton ileriye doğru uzatılmasıyla elde edilebilir. İkinci pozisyonda bulunan notalar birinci pozisyonda kullanılan parmaklardan farklı parmaklarla alınırlar. Bunun nedeni sol telindeki si'nin 2. parmak yerine 1. parmakla alınması ve elin sap üzerinde daha ileride tutulmasıdır. İkinci pozisyonun tutuşunda sol elin birinci pozisyona oranla sapın daha ilerisinde durması dışında birinci pozisyondan belirgin bir tutuş farkı yoktur. Aşağıdaki tabloda ikinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi gösterilmektedir. (Bkz şekil 1.5.)
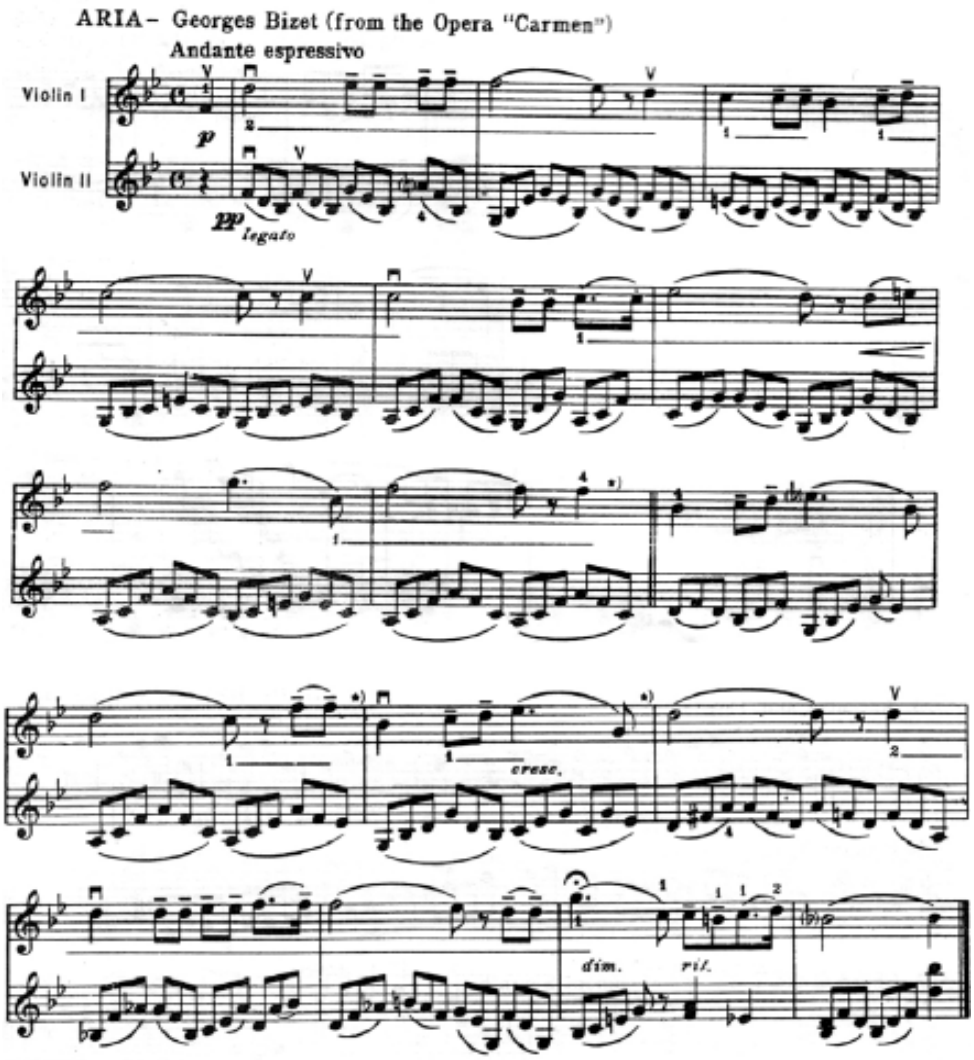


Şekil 1.5. İkinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.

İkinci pozisyonun doğru yerde ve doğru bir fonksiyonla kullanılması, bu pozisyonun diğer üst ve alt pozisyonlarla mükemmel bir bağlantı unsuru olmasını sağlar, çalınan eserde parmak numaralarından kaynaklanan bir zorluk varsa ikinci pozisyon parmak sistemi bu teknik zorluğu basite indirgeyebilir. Auer'in yazdığı ikinci pozisyonu tanıtma egzersizlerinde birinci parmağın telde basılı tutulması önemlidir. (Bkz. Örnek 1.42.)



Örnek 1.42. Auer ikinci pozisyon tanıtıcı egzersizleri.

Aşağıdaki Carmen operasından alıntı olan Auer'in yazdığı ikinci pozisyonda yazılmış parçanın 9. ve 11. ölçülerinde re ve la tellerinde 4. Parmağın birbiri ardına çalınması, bu parmakların aynı anda tele basılması zorunluluğunu getirir. Ayrıca parçada başka beşli aralık basılan pasajlar da bulunmaktadır ve dikkatli çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.43.)
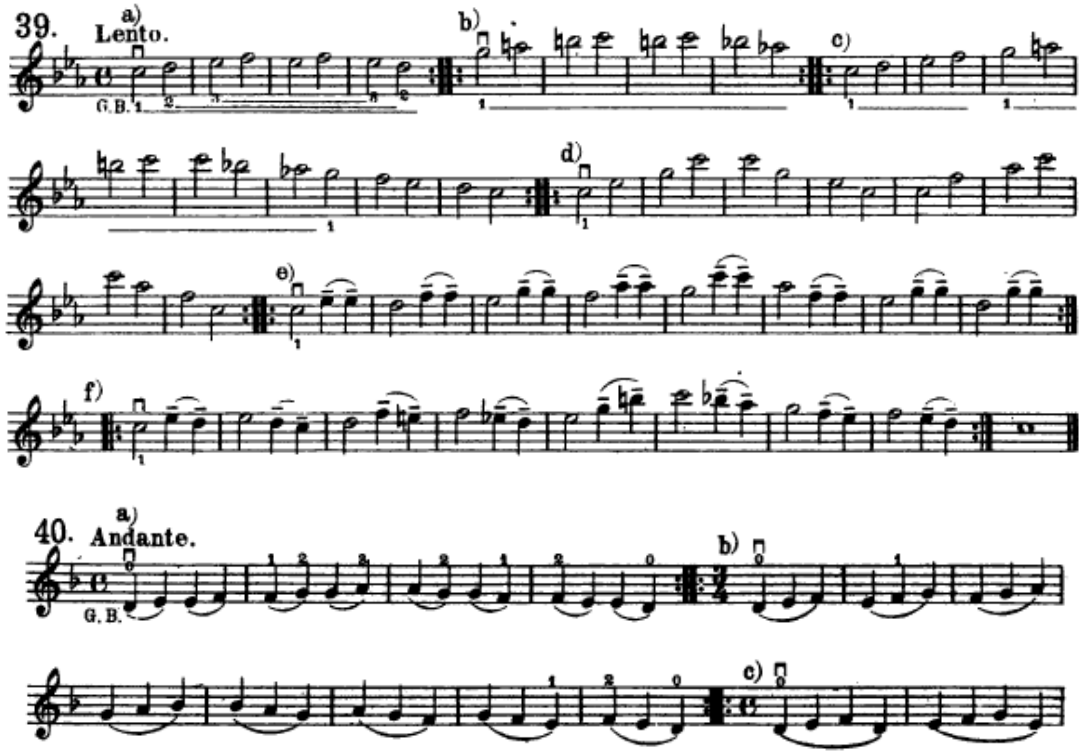


Örnek 1.43. İkinci pozisyon için yazılmış Carmen operasından arya

Joachim ve Moser, kitaplarında ikinci pozisyonun kullanımıyla ilgili yararlı tavsiyelerde bulunmuşlardır: *"Birinci pozisyondaki ilk çalışmaları hatırlayacak olursak yan yana iki telin kullanımıyla yapılan gamlardaki tetrakord*[*]*ların iki telde de aynı basış aralıklarında olduğu için öğrenci tarafından çok daha kolaylıkla uygulanabildiğini görürüz. Bu nedenle ikinci pozisyon çalışmalarında da sol el parmakları için en elverişli aralıklar olan tetrakordlarla çalışmaya başlamak yerinde ve uygun olacaktır. La ve mi tellerinde do majör, do minör ve do diyez majör, do diyez minör gamları; re ve la tellerinde fa majör, fa*

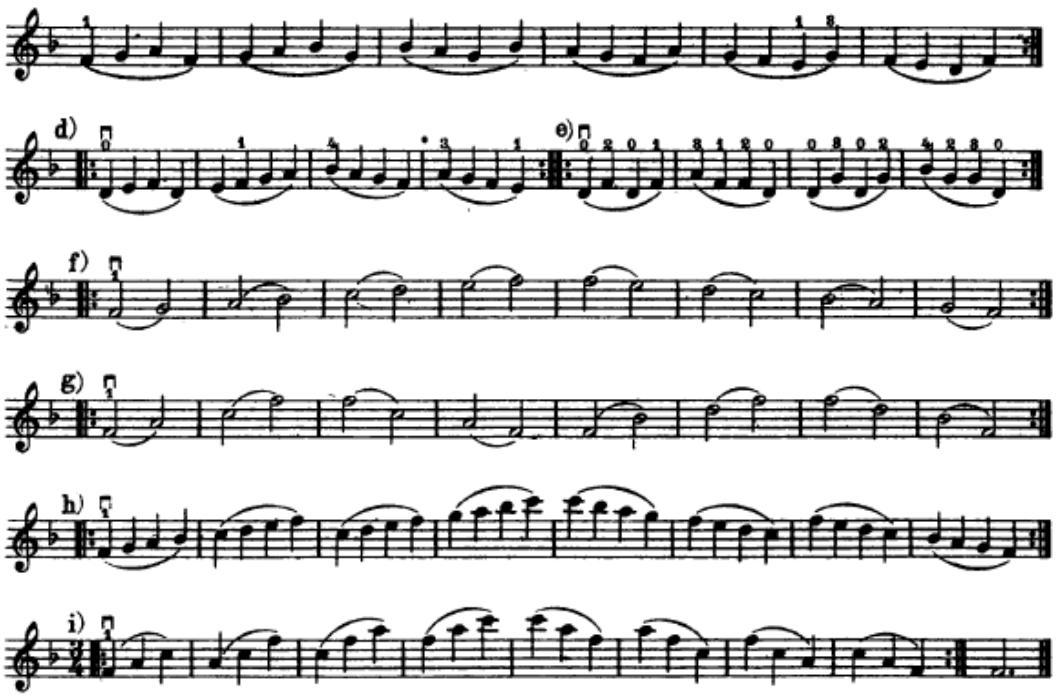
[*] Tetrakord: (Yun.). "Dört perde". Dört perdeden oluşan dizi.

minör ve fa diyez majör, fa diyez minör gamları; kalın iki telde ise si bemol majör, si bemol minör ve si majör, si minör gamları ikinci pozisyonda çalınmaya oldukça müsaittir, çünkü el birinci pozisyondan ikinci pozisyona küçük bir hareketle götürülmüş, elin geldiği notadan başlayan tonun ikinci pozisyonda olması sağlanmıştır."[24]

Aşağıdaki ikinci pozisyon hazırlık egzersizleri basit formlarda ve daha çok gam, arpej stilinde yazılmıştır. Egzersizlerde bağsız, iki bağlı ve dört bağlı yay kombinasyonları kullanılmıştır ve birinci ikinci pozisyonlar arasında pozisyon geçişleri de bulunmaktadır. Öğrenciyi çok zorlayan teknik unsurlar kullanılmamış olması, öğrencinin ikinci pozisyonu anlamaya konsantre olabilmesini sağlar. (Bkz. Örnek 1.44.)
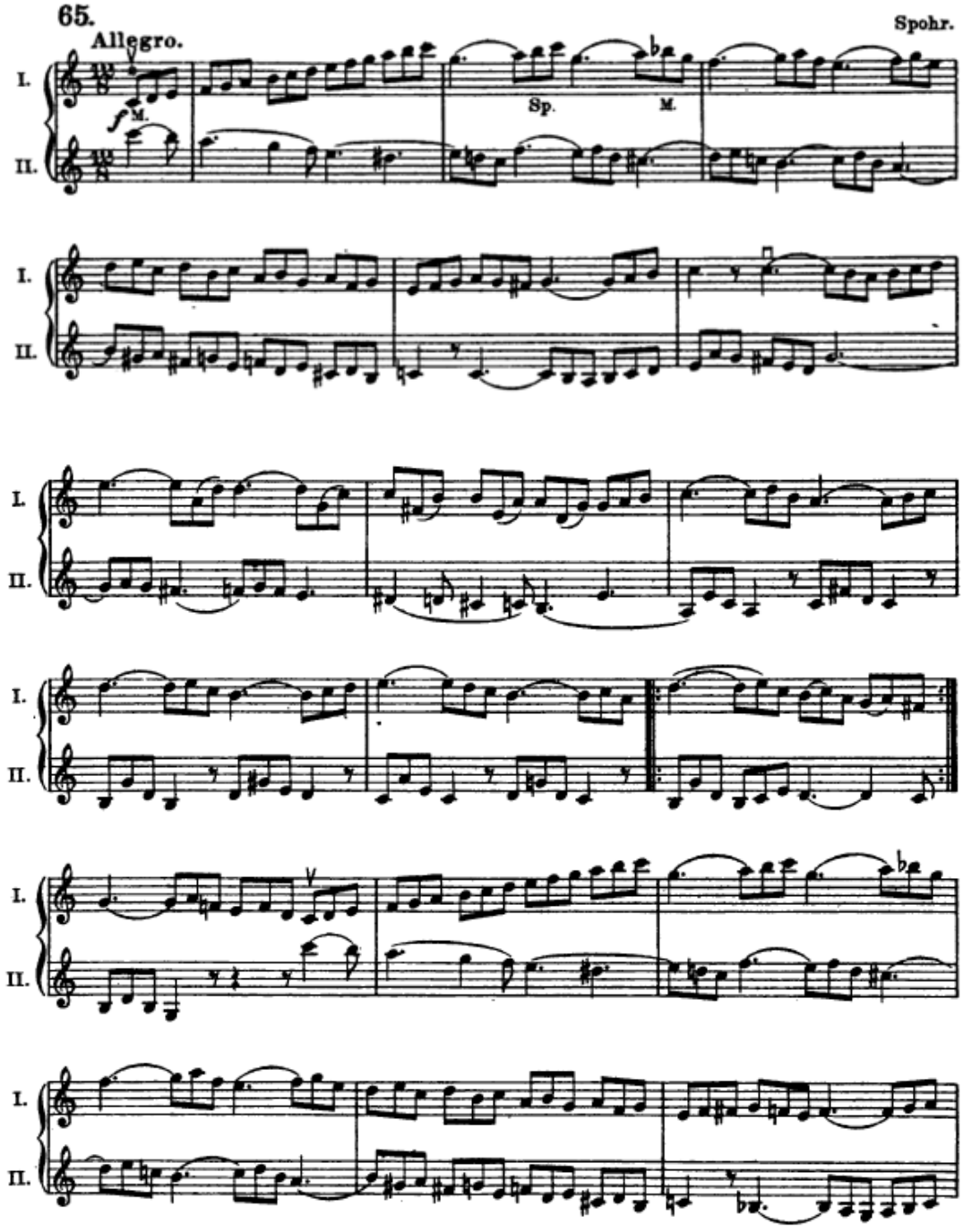


[24] Joachim, Moser, age. s.36.
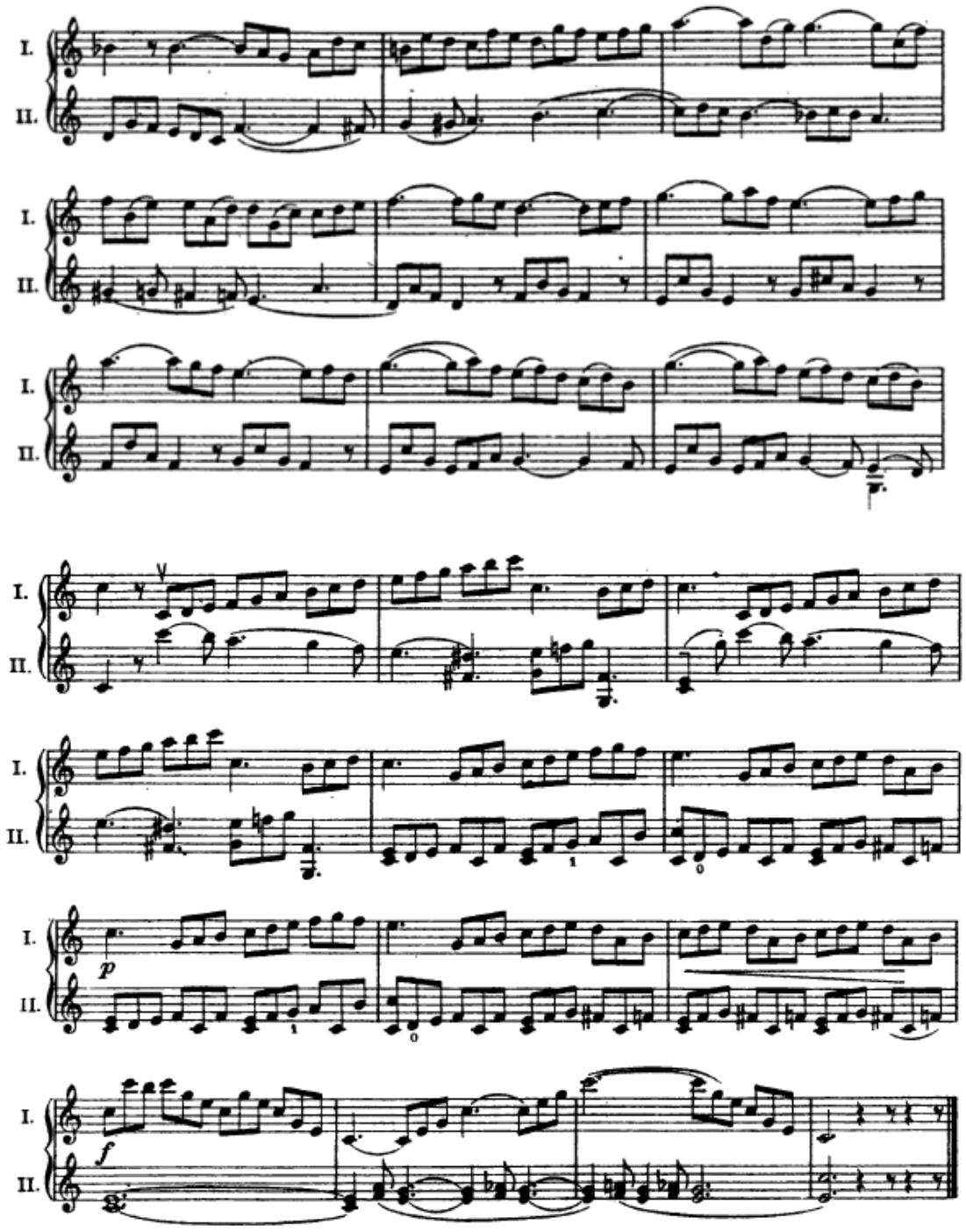


Örnek 1.44. Joachim, Moser, ikinci pozisyon tanıtıcı egzersizleri

Joachim ve Moser'in kitabında aynı zamanda farklı keman pedagoglarından da etüdler bulunmaktadır. Aşağıda Spohr'un yazmış olduğu etüd örnek olarak verilmiştir. Etüd sadece ikinci pozisyon kullanılarak yazılmıştır, birinci ve ikinci pozisyonlarda geçişler yoktur. Ritmik terim Allegro* olduğundan dolayı canlı bir stilde çalınmalıdır. İkinci pozisyonun bulunduğu alan birinci pozisyona çok yakın olduğundan dolayı parmak numaralarında birinci pozisyon parmaklarını kullanma eğilimi her zaman olabilir, özellikle 3 ve 7. satırlarda bulunan tel geçişleri zorlayıcı olabilir. (Bkz. Örnek 1.45.)

* Allegro: (İt.). Tempo terimi: çevik, dinç, neşeli bir çabuklukla.
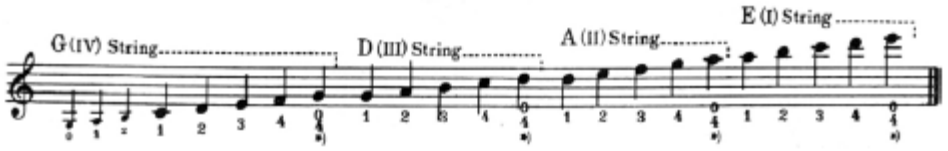

65.
Allegro.
Spohr.
I.
II.
Sp.
M.



Örnek 1.45. Joachim, Moser ikinci pozisyon etüdü.

1.5.4. Üçüncü Pozisyon

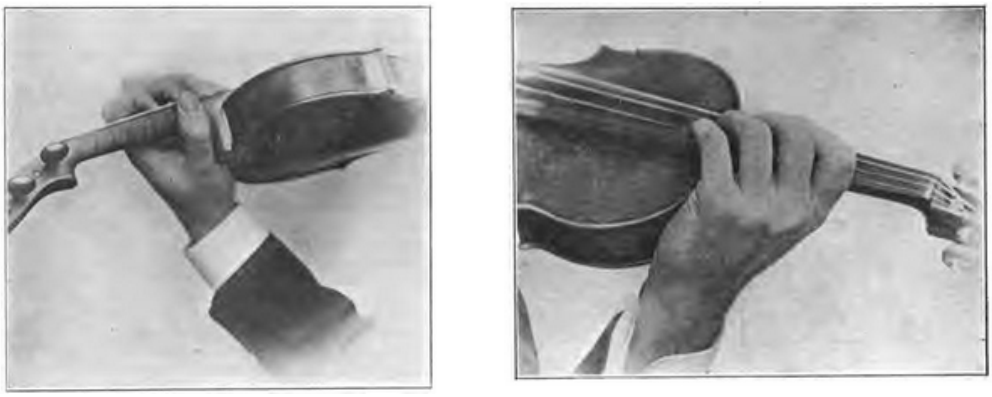
Keman sol el öğretim tekniğinde üçüncü pozisyonu birinci pozisyondan sonra öğretmek, öğrenci için çok daha yararlı sonuçlar verebilir. İkinci pozisyonun tonal alanının birinci pozisyona çok benzer, hatta neredeyse aynı olması, öğrencinin parmak numaralarını karıştırmasına sebep olur, bu nedenle ikinci pozisyonun öğretimi ileriki safhalara bırakılabilir. Üçüncü pozisyon, keman tekniğinde birinci pozisyondan sonra gelen en temel pozisyondur. Bunun nedenleri olarak üçüncü pozisyonun çoğu pedagog tarafından birinci pozisyondan sonra öğretilmesi, ilk pozisyon geçişlerinin birinci ve üçüncü pozisyonlarda yapılması, vibratoya başlangıç olarak yine birçok pedagogun üçüncü pozisyonu tercih etmesi söylenebilir. Üçüncü pozisyonun kullanımıyla beraber kemanda tuşun kullanım alanı ve doğal olarak da ton genişliği oldukça artar. Aşağıdaki tabloda üçüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 1.6.)



Şekil 1.6. Üçüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.
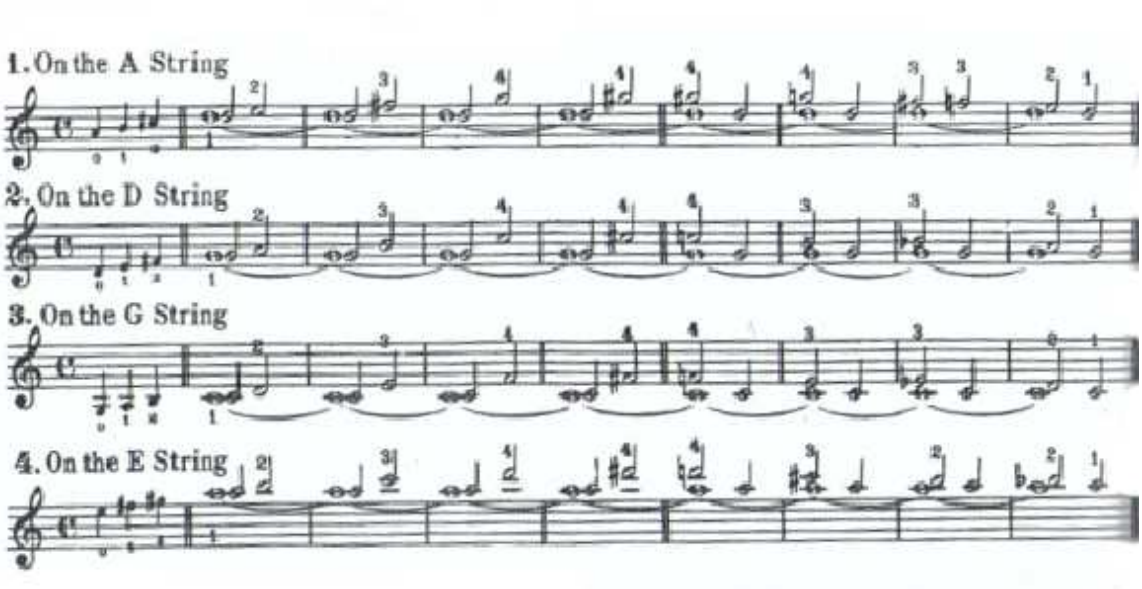
Birinci parmağın herhangi bir boş tel üzerinde tam, eksilmiş ya da artmış dörtlü aralığıyla yerleştirilmesi, sol elin üçüncü pozisyonda olmasını sağlar. Üçüncü pozisyonda çalabilmek için sol el tuş üzerinde ileriye doğru hareket ettirilmelidir, bu da sol elin üçüncü pozisyonda kemanın gövdesiyle temas etmesine neden olur. Sol elin kemanın gövdesiyle bu şekilde temas etmesi, birinci parmağın geriye açıldığı ve dördüncü parmağın ileriye uzatıldığı pasajlarda üçüncü pozisyon için bir dayanak noktası oluşturur ve bu sayede üçüncü pozisyon, birinci, ikinci ve yarım pozisyonlara oranla çok daha avantajlı hale gelir. Birinci pozisyon için verilen kurallar bu pozisyonda da uygulanırsa başparmak tuşa doğru pozisyonda yerleşmiş olur. Birinci parmak ve başparmak karşı karşıya durmalıdır, kısa kollu ve parmak uzatma kapasitesi parmaklarının kısalığından ötürü sınırlı olan öğrenciler, dirseklerini yüksek pozisyonlarda çalışa elverişli bir şekilde ayarlamalıdırlar. Sol

telinde çalış da dahil olmak üzere parmakların tellere kuralara uygun bir şekilde dik olarak inebilmesinin garanti altına alınabilmesi, sol kolun enstrümanın altında uygun bir şekilde konumlandırılmasıyla mümkün olabilir. Aşağıdaki resimlerde üçüncü pozisyon sol ve sağ açıdan gösterilmiştir. (Bkz. Resim 1.21.)



Resim 1.21. Üçüncü pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü.[25]
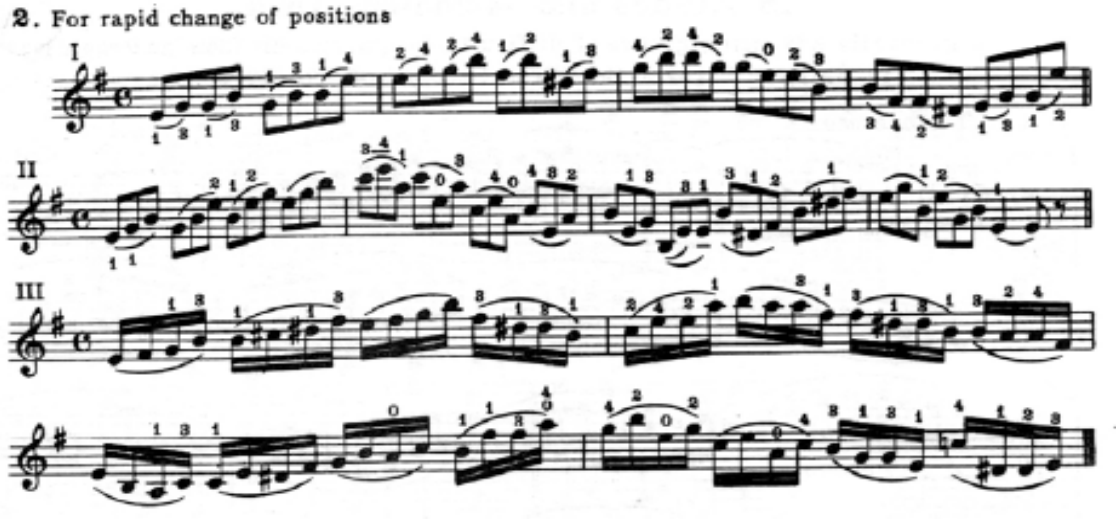
Aşağıda Leopold Auer'in yazdığı üçüncü pozisyonu tanıtıcı egzersizlerden örnekler gösterilmiştir. Egzersizler basit ritimlerde yazılmış, parmakların tellerin üzerinde basılı tutulması istenmiştir. (Bkz. Örnek 1.46.)



Örnek 1.46. Leopold Auer 3. pozisyon tanıtıcı egzersizleri.
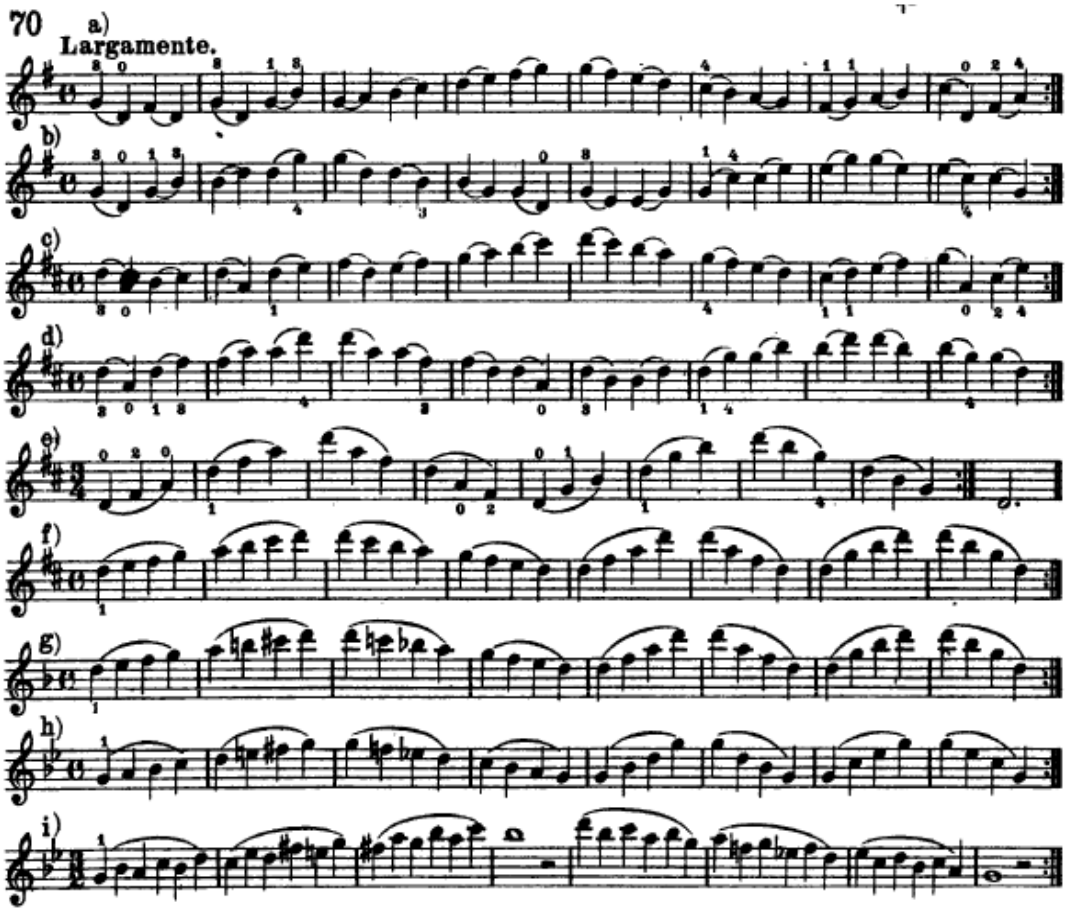
[25] Gruenberg, age., s.36,37.

Auer'in yazdığı aşağıdaki etüdde ise aynı notanın farklı pozisyonlarda çalınması ile entonasyon kontrolünün çalıştırılması hedeflenmiş, aynı zamanda hızlı pozisyon geçişlerinin çalıştırılması sağlanmıştır. (Bkz. Örnek 1.47.)
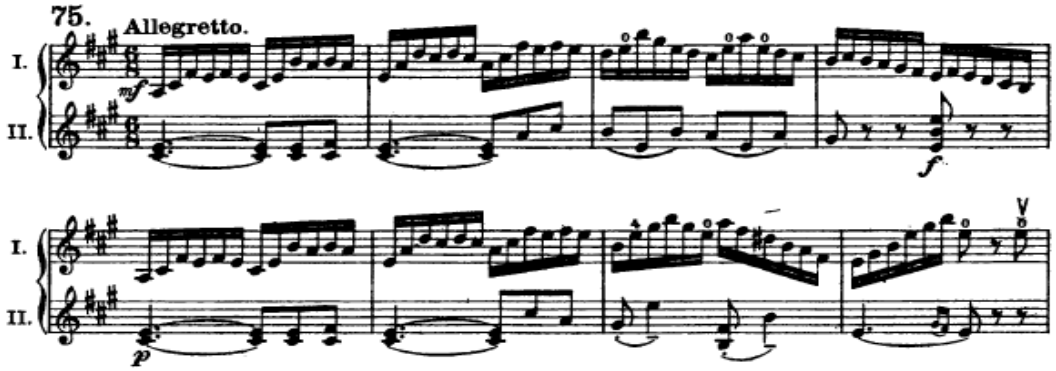


Örnek 1.47. Leopold Auer pozisyon geçişli 3. pozisyon etüdü
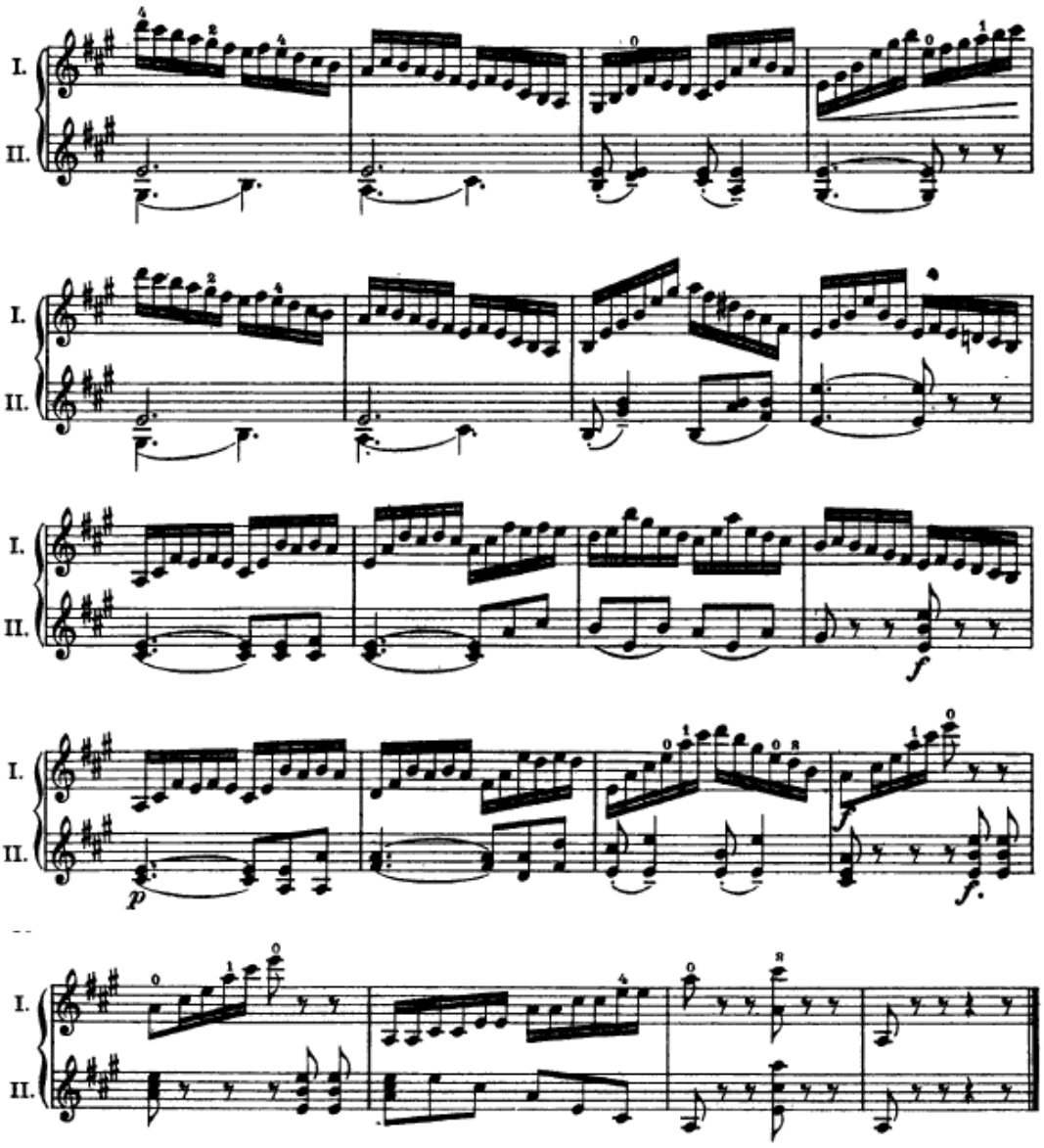
Aşağıda görülen Joachim ve Moser'in yazdığı üçüncü pozisyon hazırlık egzersizlerinden örneklerde de basit formda ritmik materyal ve bağlar kullanılmıştır. Egzersizlerde pozisyon geçişleri de çalıştırılmıştır.(Bkz. Örnek 1.48.)



Örnek 1.48. Joachim, Moser, 3. pozisyon hazırlık egzersizleri

Aynı kitapta Beriot'un da yazdığı etüdler vardır. Aşağıdaki örnek etüd perpetum mobile stilinde yazılmış ve hızlı pozisyon geçişleri içermektedir. (Bkz. Örnek 1.49.)



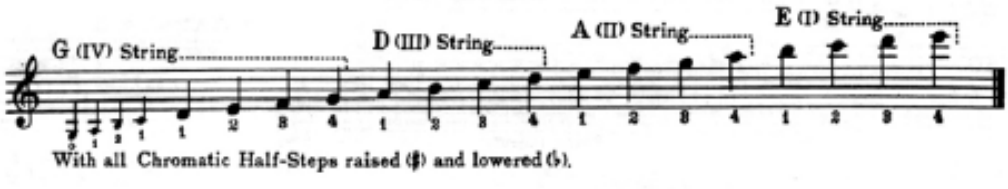


Örnek 1.49. Beriot 3. pozisyon etüdü

1.5.5.Dördüncü Pozisyon
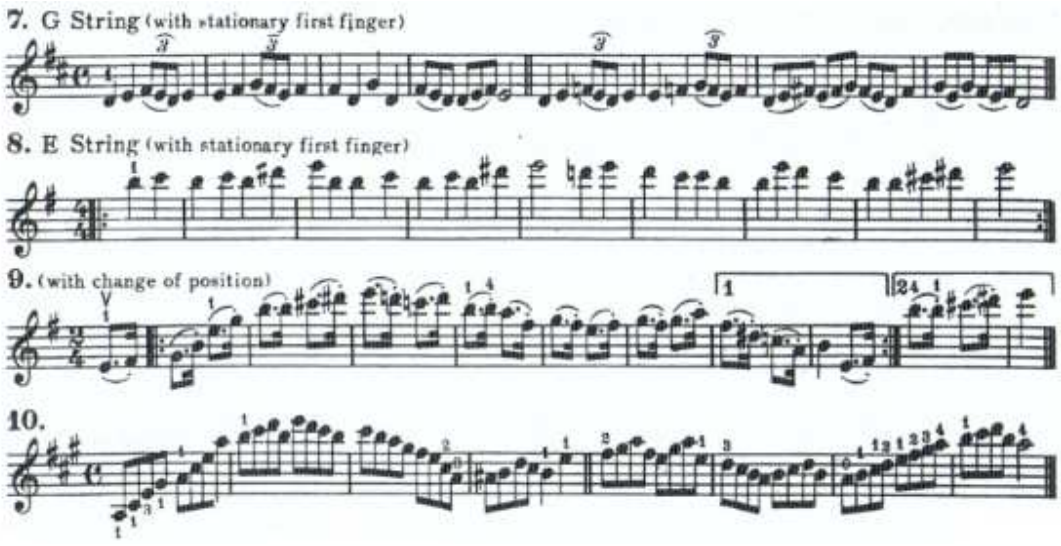
Birinci parmağın herhangi bir boş tel üzerinde beşinci aralık üzerine basılmasıyla dördüncü pozisyon meydana gelir. Dördüncü pozisyonu yüksek bir üçüncü pozisyon olarak değerlendirebiliriz, fakat bu pozisyonda el daha dik tutulmalı, avuç içi kemanın ön gövdesine yaklaştırılmalı ve dirsek sağa doğru daha fazla itilmelidir. Sol el ancak bu şekilde tuşun üzerinde durabilir ve parmakların tuş üzerindeki kontrol kolaylığı sağlanmış olur. Dördüncü pozisyonun

entonasyonkontrolünü sağlamak için basılı birinci parmakla ünison* ses veren yandaki boş teller kullanılabilir, entonasyon kontrolünün bir diğer yolu ise boş telin oktavını veren ve dördüncü parmakla çalınan doğal flajöle notayı kullanmaktır. Dördüncü parmakla armonik nota çalındıktan sonra diğer parmaklar tel üzerine doğru aralıklarla yerleştirilebilir. Aşağıdaki tabloda dördüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 1.7.)



Şekil 1.7. Dördüncü pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.
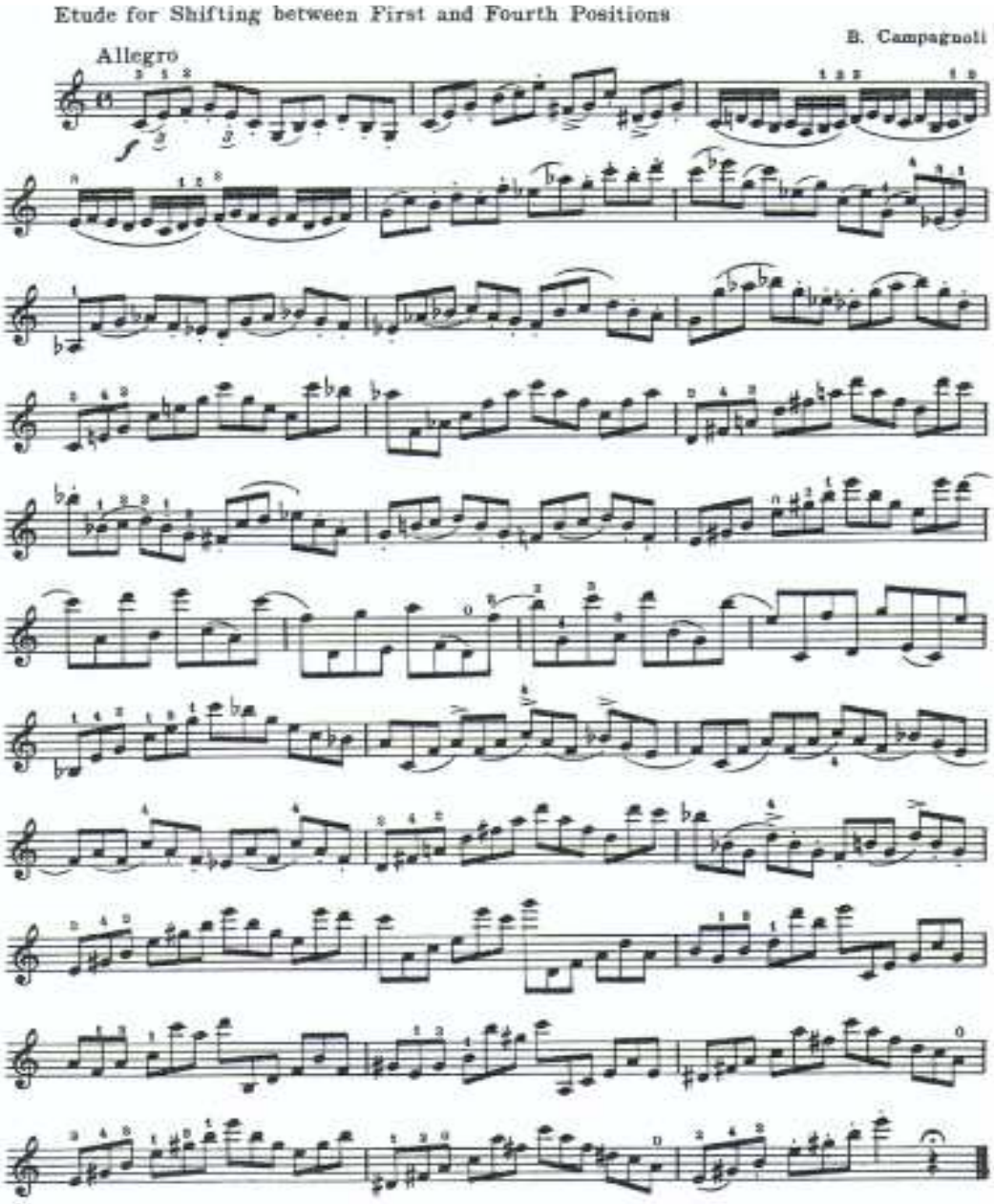
Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki dördüncü pozisyonu tanıtmaya yönelik hazırlık egzersizlerinde birinci parmağın basılı tutulması gereklidir, egzersizlerde pozisyon geçişleri ile çeşitli bağlar ve ritim değerleri kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 1.50.)



Örnek 1.50. Auer dördüncü pozisyon hazırlık egzersizleri
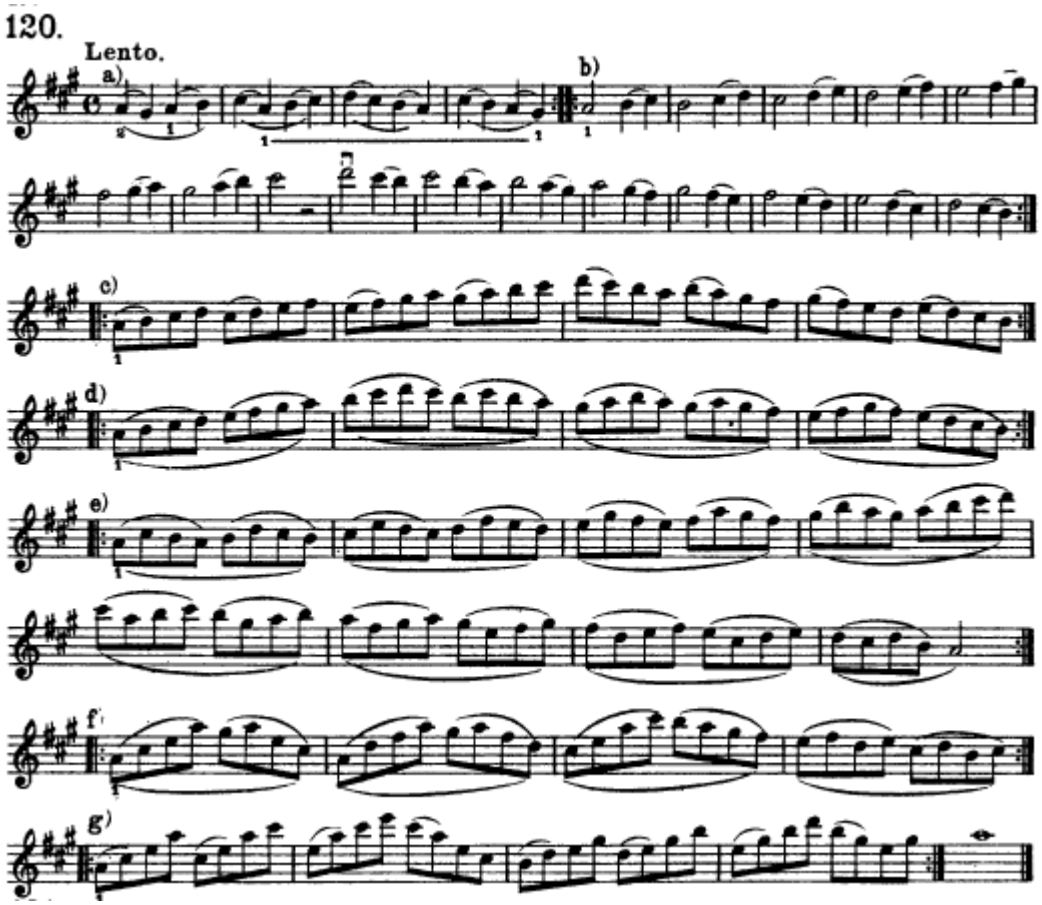
* Ünison: (Lat.) Bir müzik eserinde bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi. İnce ya da kalın, aynı perdenin duyurulması.

Auer'in metodunda bulunan Campagnoli'nin yazdığı örnek etüdde dördüncü pozisyon, önceki üç pozisyonun kullanımı ve pozisyon geçişleriyle beraber çalıştırılmıştır. Etüd sekizlik, üçleme ve onaltılık ritmlerle kombine edilmiştir, etüdde bulunan düzensiz bağ kullanımı ve tel atlamaları, öğrenciyi teknik açıdan zorlayabilir. (Bkz. Örnek 1.51.)
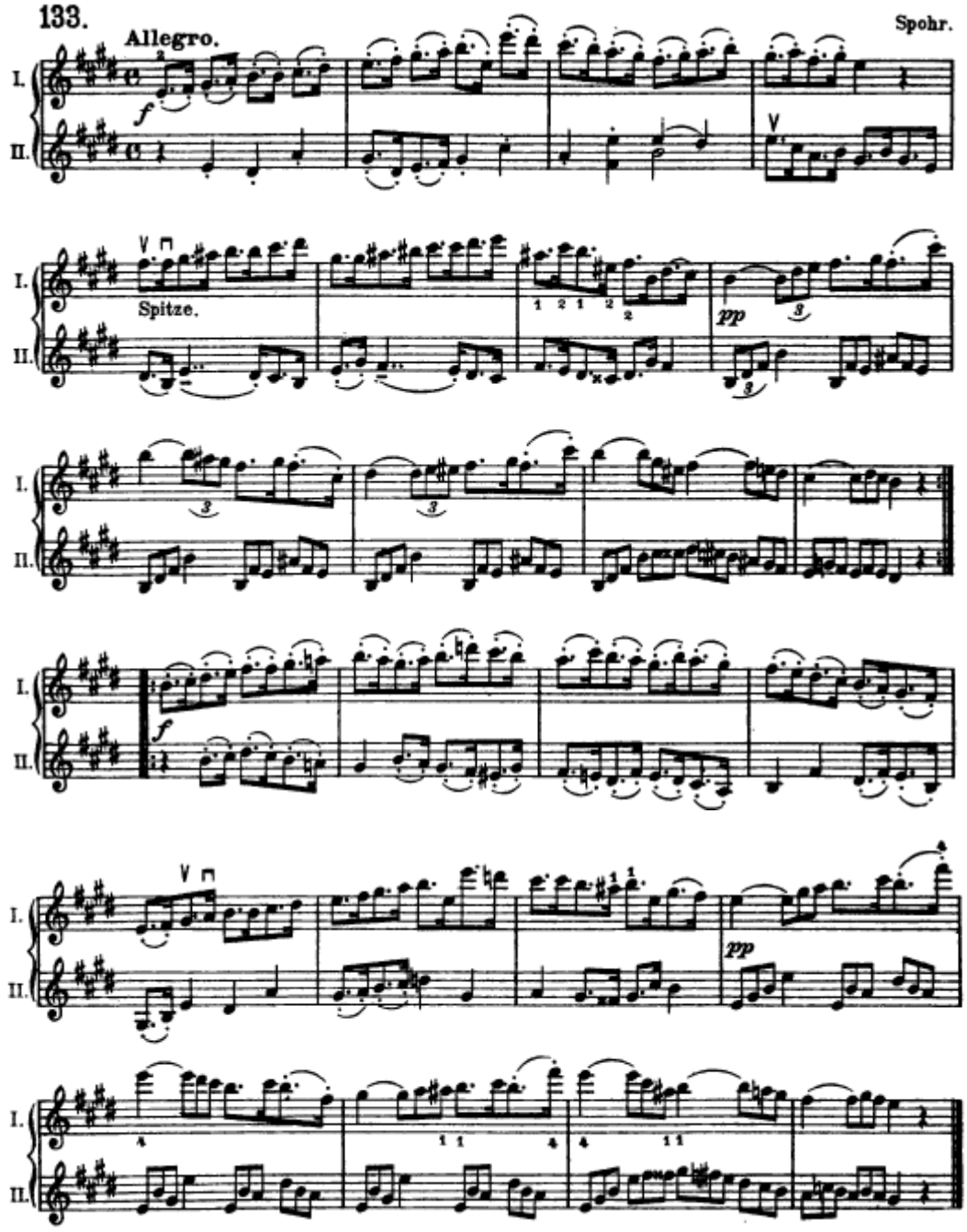


Örnek 1.51. Campagnoli 4. pozisyon etüdü.

Joachim ve Moser'in yazmış olduğu dördüncü pozisyon hazırlık egzersizlerinden örnek egzersizler ikilik, dörtlük ve sekizlik notalarla, ağır tempolar kullanılarak ve zor olmayan pozisyon geçişleriyle yazılmışlardır. (Bkz. Örnek 1.52.)



Örnek 1.52. Joachim, Moser, 4. pozisyon hazırlık egzersizleri.

Aynı metotta çeşitli pedagog ve bestecilerin yazmış olduğu etüd ve parçalardan örnekler de bulunmaktadır. Aşağıda Spohr'un yazmış olduğu etüd, noktalı sekizlik ve onaltılık ritmin aynı yayda çalınmasını içerir. Etüdde pozisyon geçişleri yoktur, sadece son iki satırda dördüncü parmağın ileriye uzatılması çalıştırılmıştır. (Bkz. Örnek 1.53.)



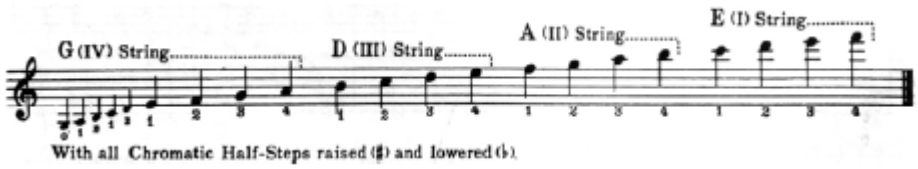
Örnek 1.53. Spohr 4. pozisyon etüdü.

1.5.6. Beşinci Pozisyon

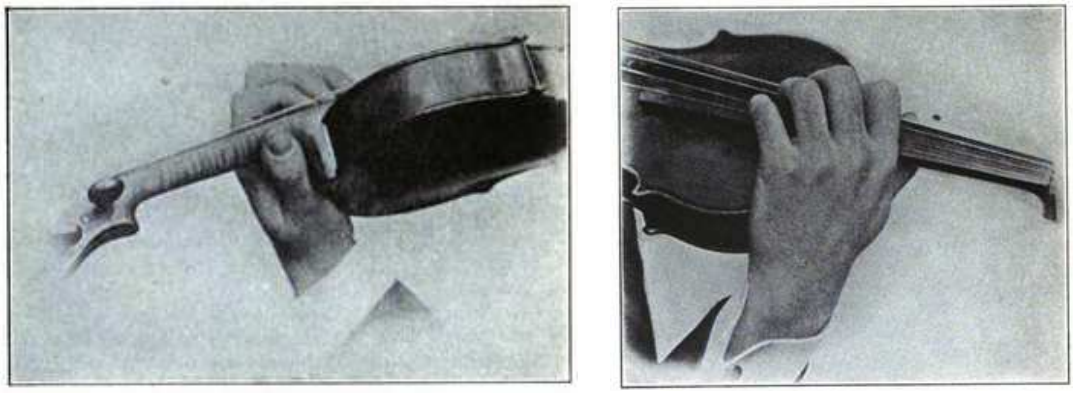
Beşinci pozisyonun parmak sistemi birçok özelliğiyle birinci pozisyon parmak sistemiyle benzeşmektedir. Beşinci pozisyonda sol, re ve la tellerindeki ilk dört nota, birinci pozisyondaki notalarla aynıdır, sadece bir tel kalından çalınması

tek fark olarak söylenebilir. Öğrencinin beşinci pozisyondan tamamen emin olabilmesi için mi telindeki parmak sistemini iyi bir şekilde kavraması, diğer tellerdeki parmak numaralarını birinci pozisyondan da hatırladığı için yeterli olacaktır. Beşinci pozisyonda bilek kemanın sapından ayrılarak sağa doğru gelir, dirseğin kemanın altına yani sağa doğru çevrilmesiyle başparmak sapın altına doğru iner. Bu sayede la ve mi tellerinde parmakların kontrolü kolaylaşır, ayrıca pozisyon geçişleri de daha rahat şekilde yapılabilir. İşaret parmağın kök eklemi beşinci pozisyona kadar el ve parmakların rahat ve emin olarak kullanılabilmesi için kemanın sapıyla temas halinde olmalıdır.

Aşağıdaki tabloda beşinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi gösterilmektedir, resimde ise beşinci pozisyonda sol el, sağ ve sol açıdan görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.8. / Resim 1.22.)



Şekil 1.8. Beşinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.
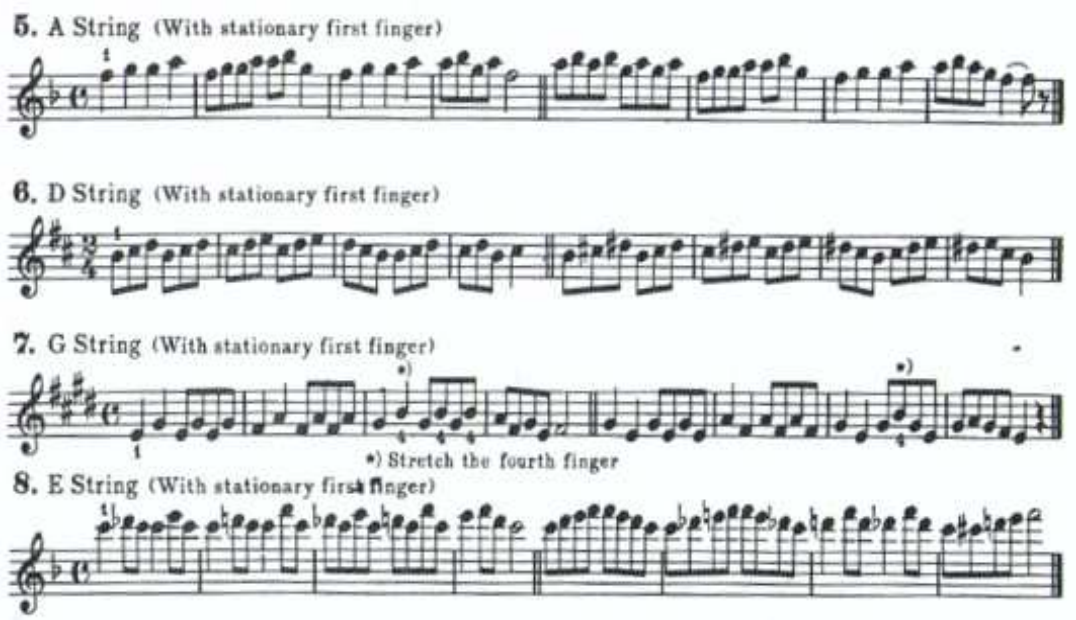


Resim 1.22. Beşinci pozisyonun sol ve sağ açıdan görünüşü.[26]

Auer'in yazdığı beşinci pozisyon hazırlık egzersizlerinden aşağıda verilen örnekler teknik zorluk içermeyen basit ritim değerleri içerir. Her telde yazılan

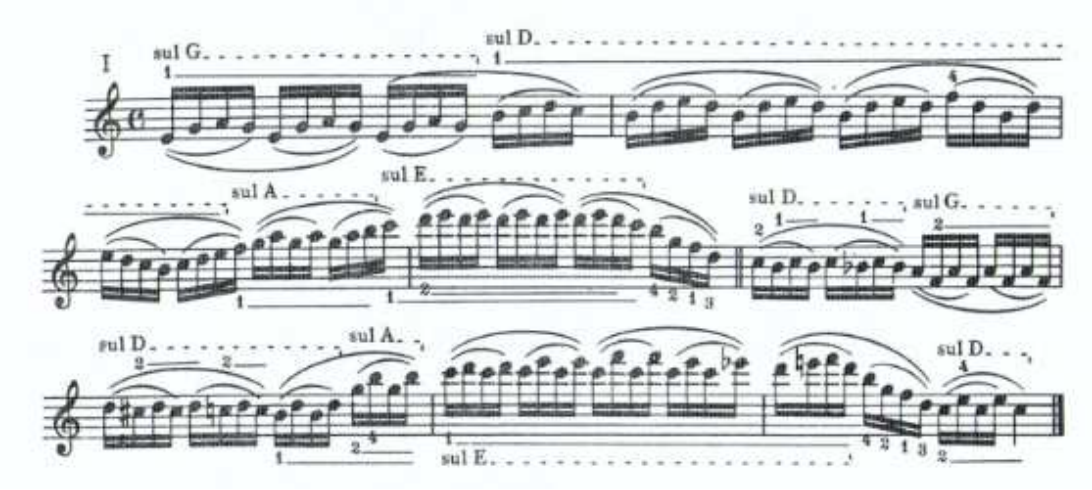
[26] a.e., s.38.

egzersizlerde birinci parmak mümkün olduğunca telden kaldırılmamalıdır. (Bkz. Örnek 1.54.)
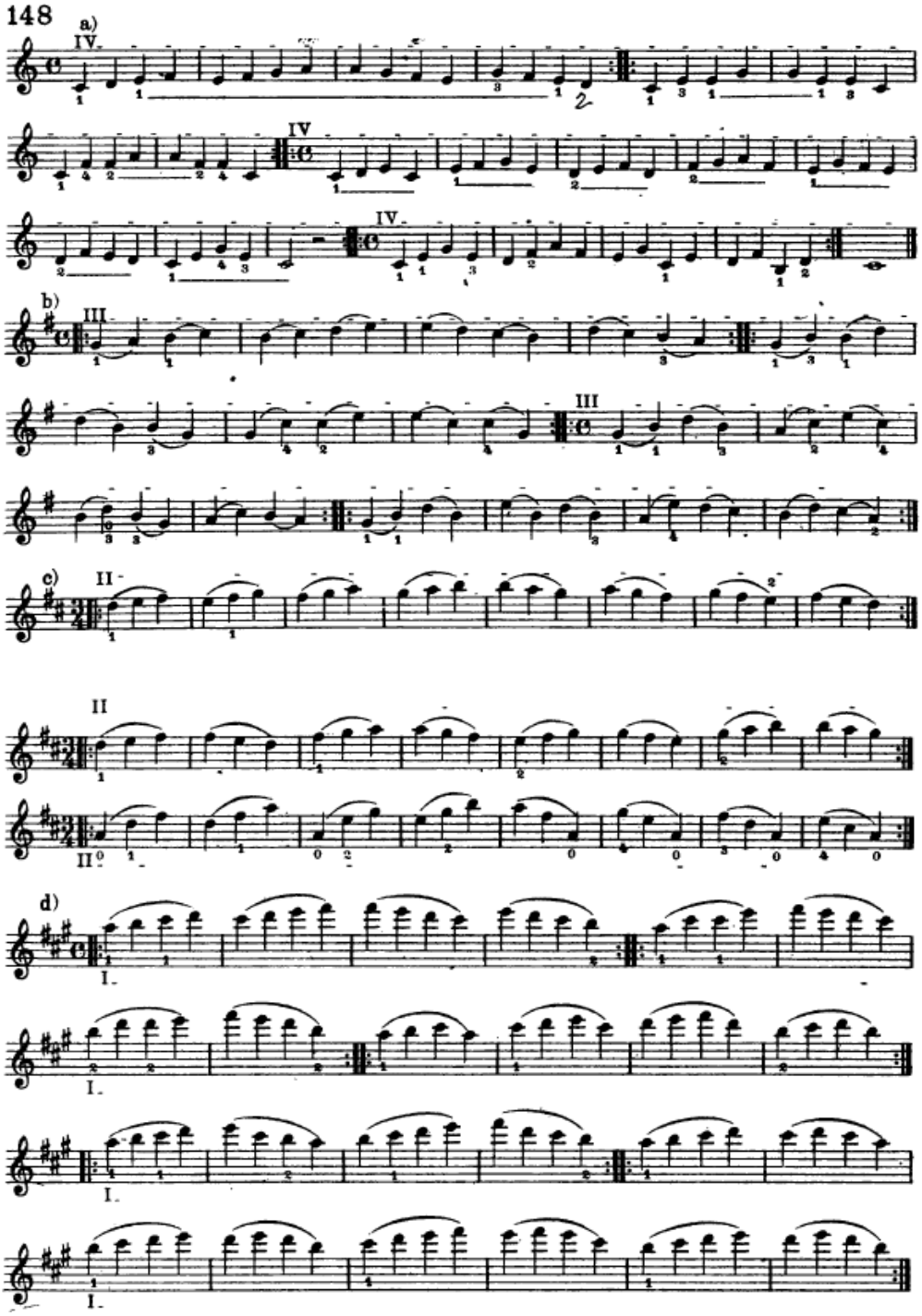


Örnek 1.54. Auer 5. pozisyon hazırlık egzersizleri.

Aşağıdaki egzersizde beşinci pozisyonun sabit olarak tüm tellerde çalıştırılması hedeflenmiştir. Egzersizde onaltılık nota grupları kullanılmıştır, egzersizin ikinci ölçüsünde dördüncü parmağın pozisyon değiştirmeden uzatılması tekniği vardır, ayrıca çeşitli bağ kombinasyonlarıyla da çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.55.)
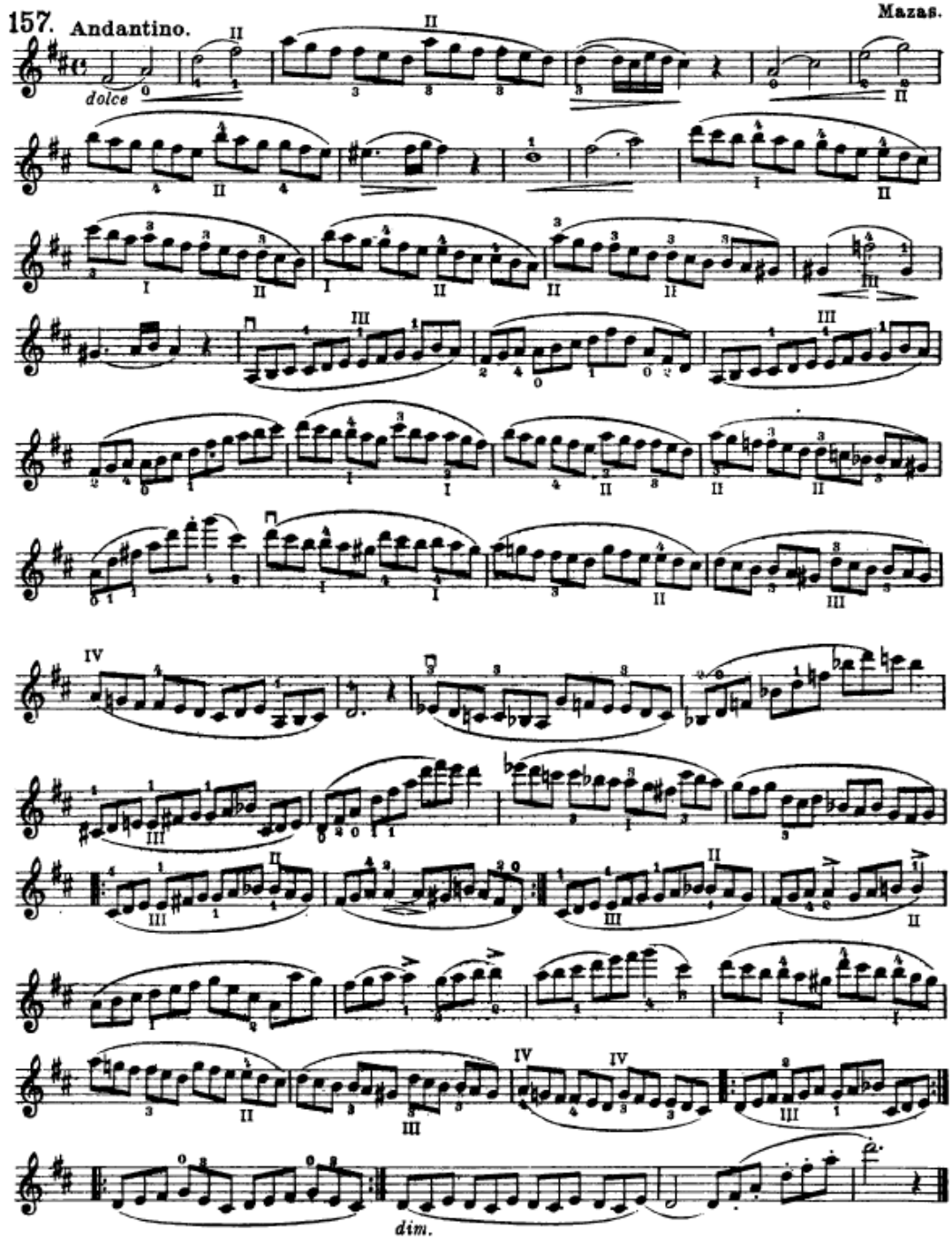


Örnek 1.55. Auer beşinci pozisyon egzersizi

Joachim’in yazmış olduğu beşinci pozisyon hazırlık egzersizlerinden aşağıdaki verilen örnekte teknik zorluklar içermeyen basit dörtlük notalar ve pozisyon değişimleri kullanılarak beşinci pozisyonun tüm tellerde çalıştırılması amaçlanmıştır. (Bkz. Örnek 1.56.)



Örnek 1.56. Joachim, Moser, beşinci pozisyon hazırlık egzersizleri.
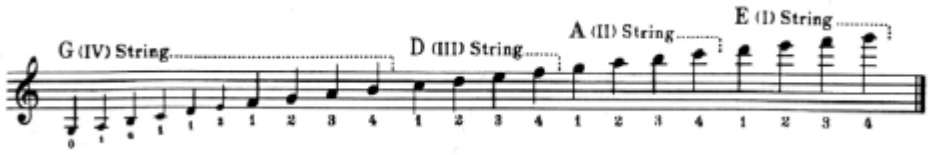
Aynı kitapta bulunan Mazas'ın yazdığı beşinci pozisyon etüdünde birbiri ardına gelen pozisyon geçişleriyle aynı notanın farklı pozisyonlarda seslendirilmesi çalıştırılmıştır. Pozisyon geçişlerinde gereksiz portamento uygulamasından kaçınılmalıdır.(Bkz. Örnek 1.57.)



Örnek 1.57. Mazas, beşinci pozisyon etüdü.
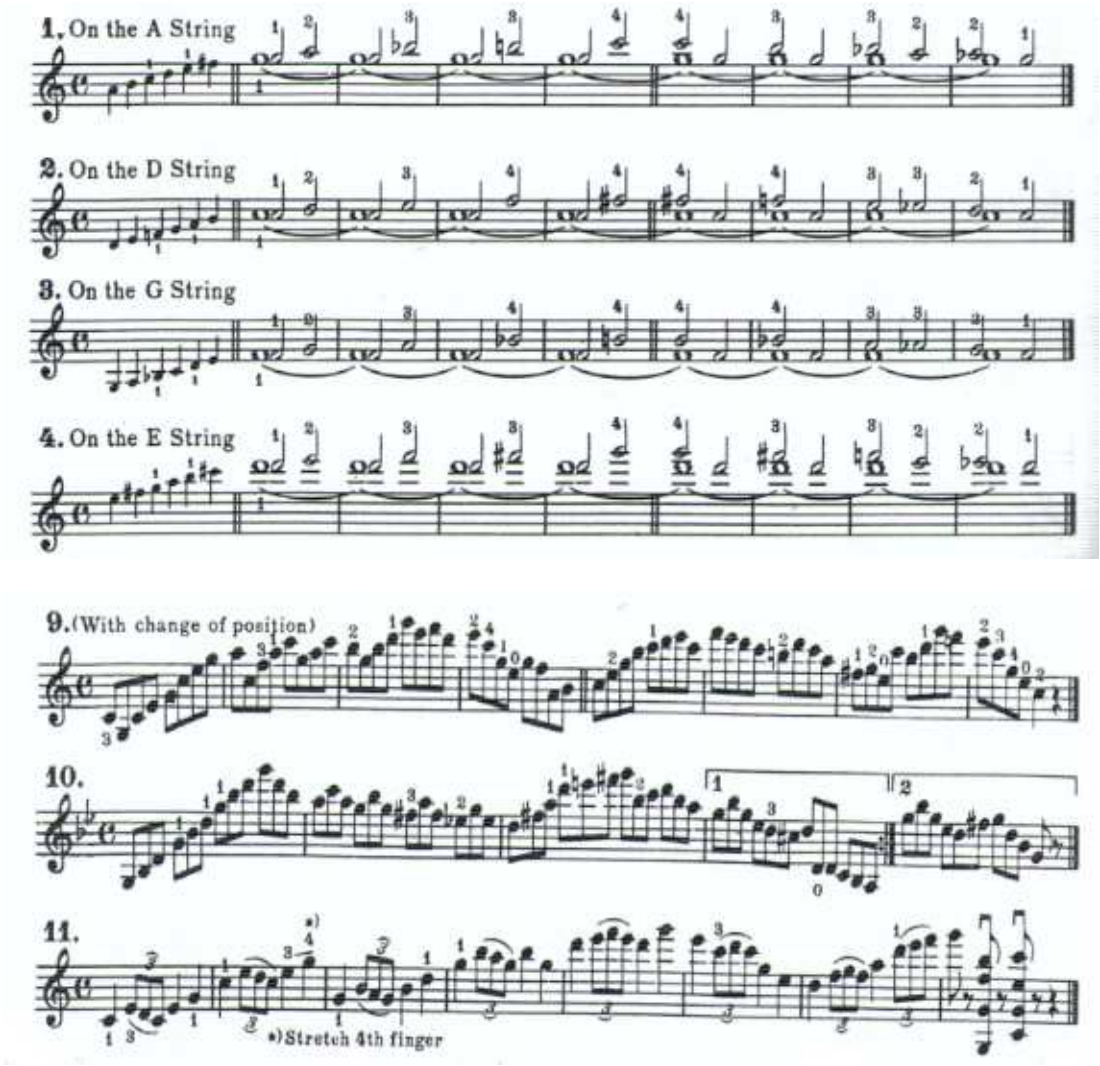
1.5.7. Altıncı Pozisyon

Altıncı pozisyonun parmak sistemi birçok yönüyle ikinci pozisyon ile benzeşmektedir. Altıncı pozisyondaki sol, re ve la tellerindeki ilk dört nota, ikinci pozisyona göre bir tel daha kalından çalındığı zaman parmak sisteminin aynı olduğu görülmektedir. İkinci pozisyonda çalmaya tecrübesi olan bir öğrenci bu sayede altıncı pozisyona kolaylıkla adapte olabilecektir, sadece mi telinin özel olarak çalışılması gerekecektir. Altıncı pozisyon yüksek bir beşinci pozisyon olarak düşünebilir, fakat kol ve dirsek beşinci pozisyona oranla biraz daha kemanın altına doğru çevrilmelidir. Dördüncü pozisyona kadar başparmağın görüntüsünde birinci pozisyondan belirgin bir fark yoktur. Beş ve altıncı pozisyonlarda ise başparmağın birinci eklemi kemanın sapıyla temas ederek gerekli desteği sağlar. Aşağıdaki tabloda altıncı pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.9.)
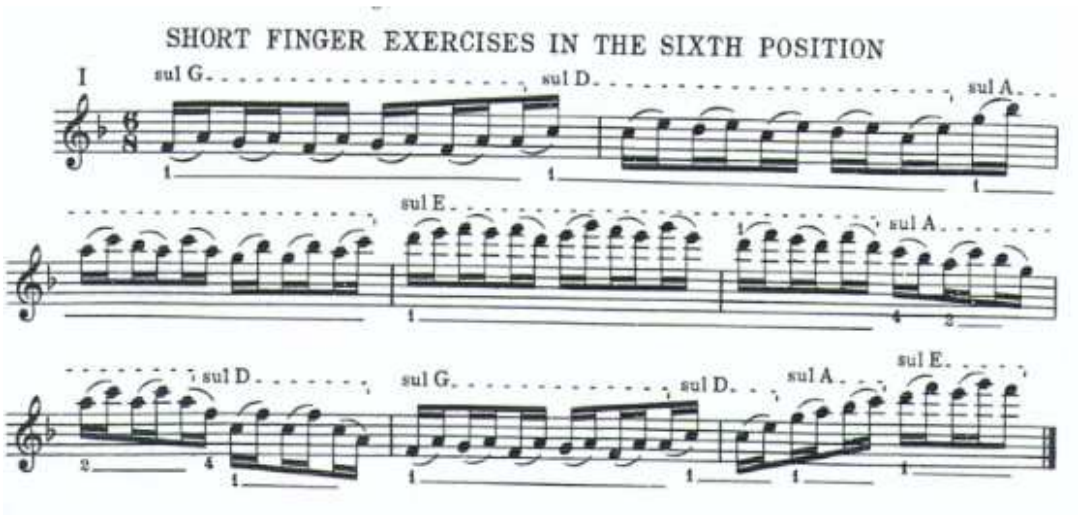


Şekil 1.9 Altıncı pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.

Auer'in yazdığı altıncı pozisyon hazırlık egzersizlerinde teknik olarak çok zorlayıcı olmayan ritimler ve pozisyon geçişleri bulunmaktadır. İlk egzersizlerde birinci parmağın basılı tutulması önemlidir. (Bkz. Örnek 1.58.)
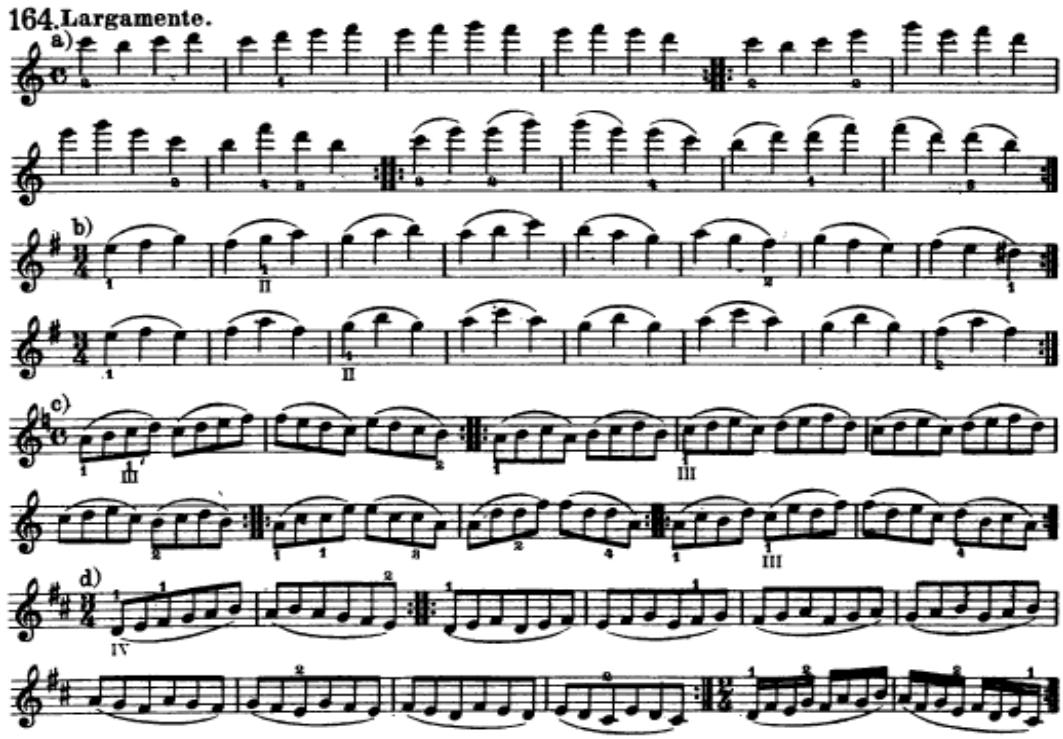


Örnek 1.58. Auer, altıncı pozisyon hazırlık egzersizleri.

Aşağıdaki altıncı pozisyon için yazılmış olan kısa egzersizlerden örnekte ise parmakların tüm tellerde sabit olarak altıncı pozisyonda çalıştırılması hedeflenmiştir, birinci parmak mümkün olduğunca telde basılı tutulmalıdır. (Bkz. Örnek 1.59.)
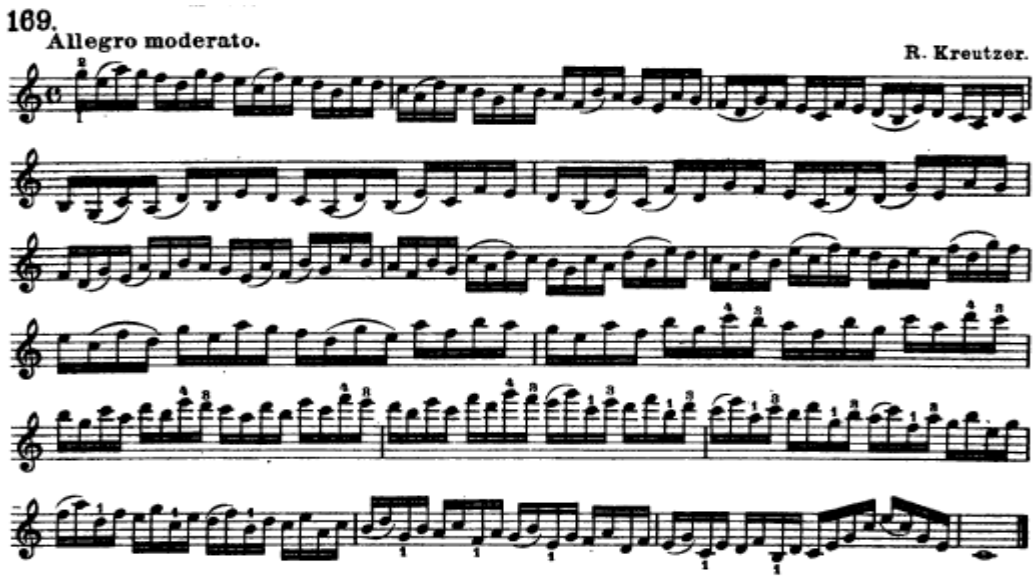


Örnek 1.59. Auer, altıncı pozisyonda yazılmış kısa parmak egzersizleri.

Joachim ve Moser'in yazdığı hazırlık egzersizlerinden seçilen örnek egzersiz, basit ritimler ve pozisyon geçişleri içermektedir ve altıncı pozisyonun iyi bir şekilde kavranabilmesi amacıyla yavaş çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 1.60.)



Örnek 1.60. Joachim, Moser, altıncı pozisyon hazırlık egzersizi.
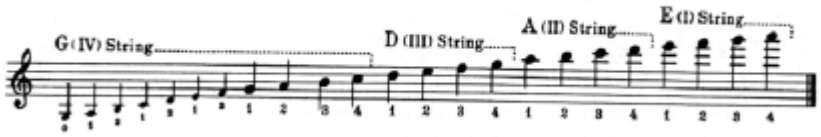
Joachim ve Moser'in kitabında Kreutzer 3 numaralı etüdün de altıncı pozisyon için çalışılması önerilmektedir. Etüdde bulunan bağ kombinasyonlarının yanı sıra etüdün tamamen bağsız olarak çalışılması da yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 1.61.)



Örnek 1.61. Kreutzer, altıncı pozisyon etüdü.
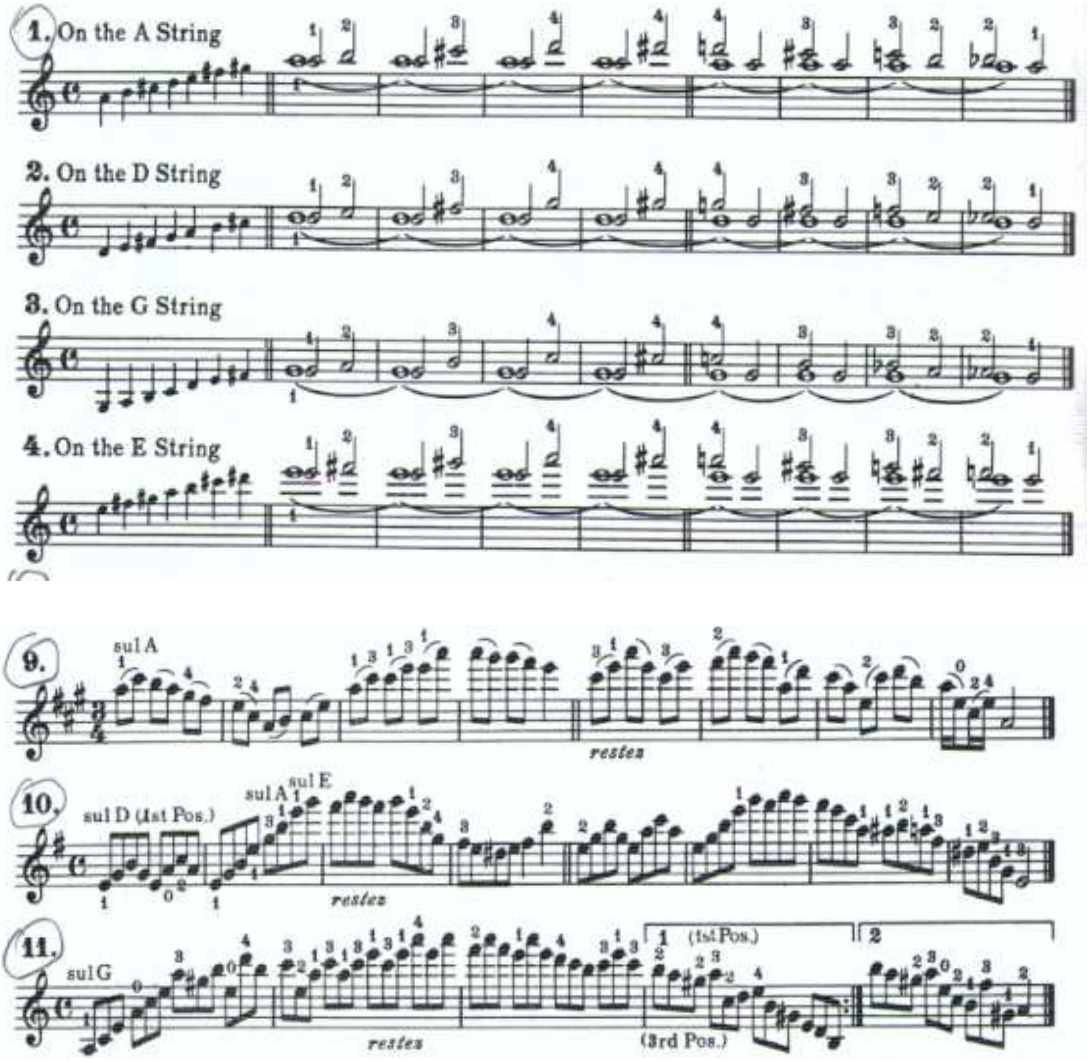
1.5.8.Yedinci Pozisyon

Yedinci pozisyonun parmak sistemi, sol, re ve la tellerinde üçüncü pozisyon parmak sistemiyle benzerlikler göstermektedir. Yedinci pozisyonda sol, re ve la tellerindeki ilk dört nota, bir tel kalından çalınması haricinde üçüncü pozisyon ile aynıdır. Sadece mi telinin parmak sistemi yedinci pozisyonda çalmaya yeni başlamış bir kemancı için tanıdık değildir ve özel alıştırma yapılmalıdır. Yedinci pozisyondan itibaren başparmağın sadece uç kısmı keman için gerekli olan desteği sağlamak üzere sap ile temas etmelidir. Aşağıdaki tabloda yedinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.10.)
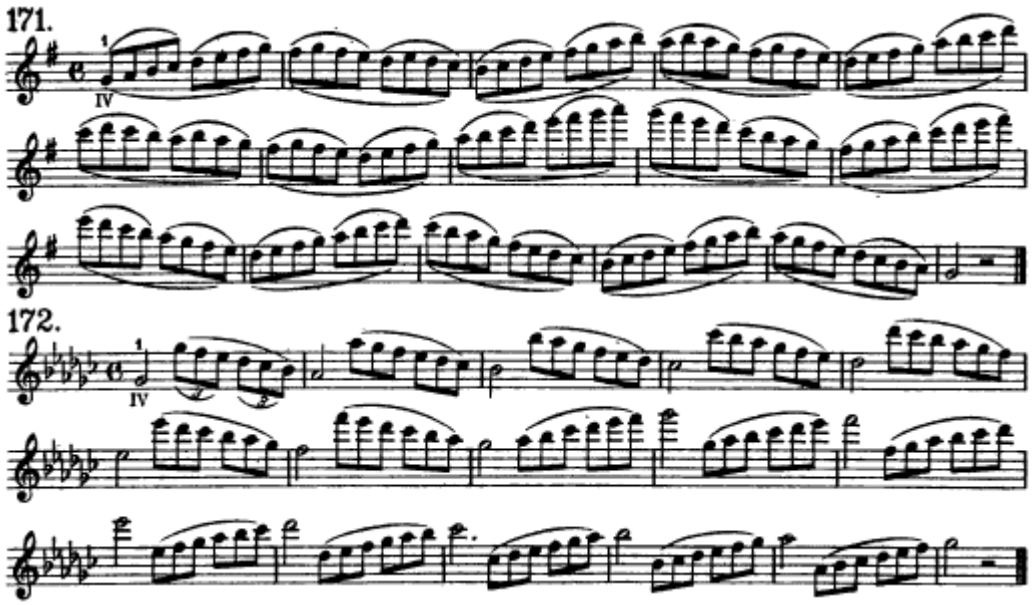


Şekil 1.10. Yedinci pozisyonun tonal alanı ve parmak sistemi.

Auer'in yazdığı yedinci pozisyon için hazırlık egzersizlerinden aşağıdaki örneklerde yedinci pozisyonu tanıtmaya yönelik olarak çok zorlayıcı teknik içermeyen ritim kombinasyonları ve pozisyon geçişleri kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 1.62.)



Örnek 1.62. Auer, yedinci pozisyon hazırlık egzersizleri.

Joachim ve Moser'in yazdığı yedinci pozisyon egzersizlerinden aşağıdaki örneklerde basit ritim ve bağ kombinasyonları kullanılmış, yedinci pozisyonda sabit kalınarak yeni pozisyonun tanıtılması amaçlanmıştır. (Bkz. Örnek 1.63.)



Örnek 1.63. Joachim, Moser, yedinci pozisyon egzersizleri.

1.6. Parmak Ajilitesi Problemi Ve Sol El Kaynaklı İstenmeyen Seslere Yönelik Yararlı Olabilecek Tavsiyeler

Virtüöz keman repertuarında bulunan eserlerde hiç kuşkusuz parmak ajilitesinin sergilendiği birçok pasajla karşılaşırız. Bu pasajların seslendirilebilmesi için kemancının sol el parmaklarının yeterli disiplinle çalıştırılmış olmasının gerekliliği kadar parmakların hızının arttırılması konusunda kemancıya yardımcı olabilecek diğer unsurlardan da bahsetmek yararlı olacaktır. Bu noktada bütün gereksiz parmak hareketlerinin azaltılması çok önemlidir. Parmakların yukarı ve aşağı olmak üzere iki hareketi vardır. Basılı olan parmak tekrar kullanılacağı halde her seferinde tekrar tekrar telden kaldırılırsa gereksiz bir hareket yapılmış olur, bunun sonucu ise gereksiz bir zaman ve enerji kaybı olarak karşımıza çıkar, aynı zamanda parmakların hızı da bu gereksiz zaman ve enerji kaybından olumsuz yönde etkilenirler: Bytovetzski, konuyla ilgili olarak şu görüşleri sunmuştur: *"Basılı parmaklar aşağıdaki nedenler dışında basılı olduğu yerden asla*

kaldırılmamalıdır. 1) basılı olan parmağın başka yerde kullanılması gerekiyorsa, 2) başka telde kullanılıp tekrar daha önce basılı olduğu yere dönmesi gerekmiyorsa, 3) uzun notalarda güçlü vibrato ve ifadeli bir tona gereksinim duyulduğunda parmaklar kaldırılmalıdır."[27]

Aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi bir notada basılı duran parmak, çok kısa bir süre için de tekrar aynı notayı çalmak üzere kullanılacak ise parmağın kaldırılıp tekrar basılmasına gerek yoktur. (Bkz. Örnek 1.64.)

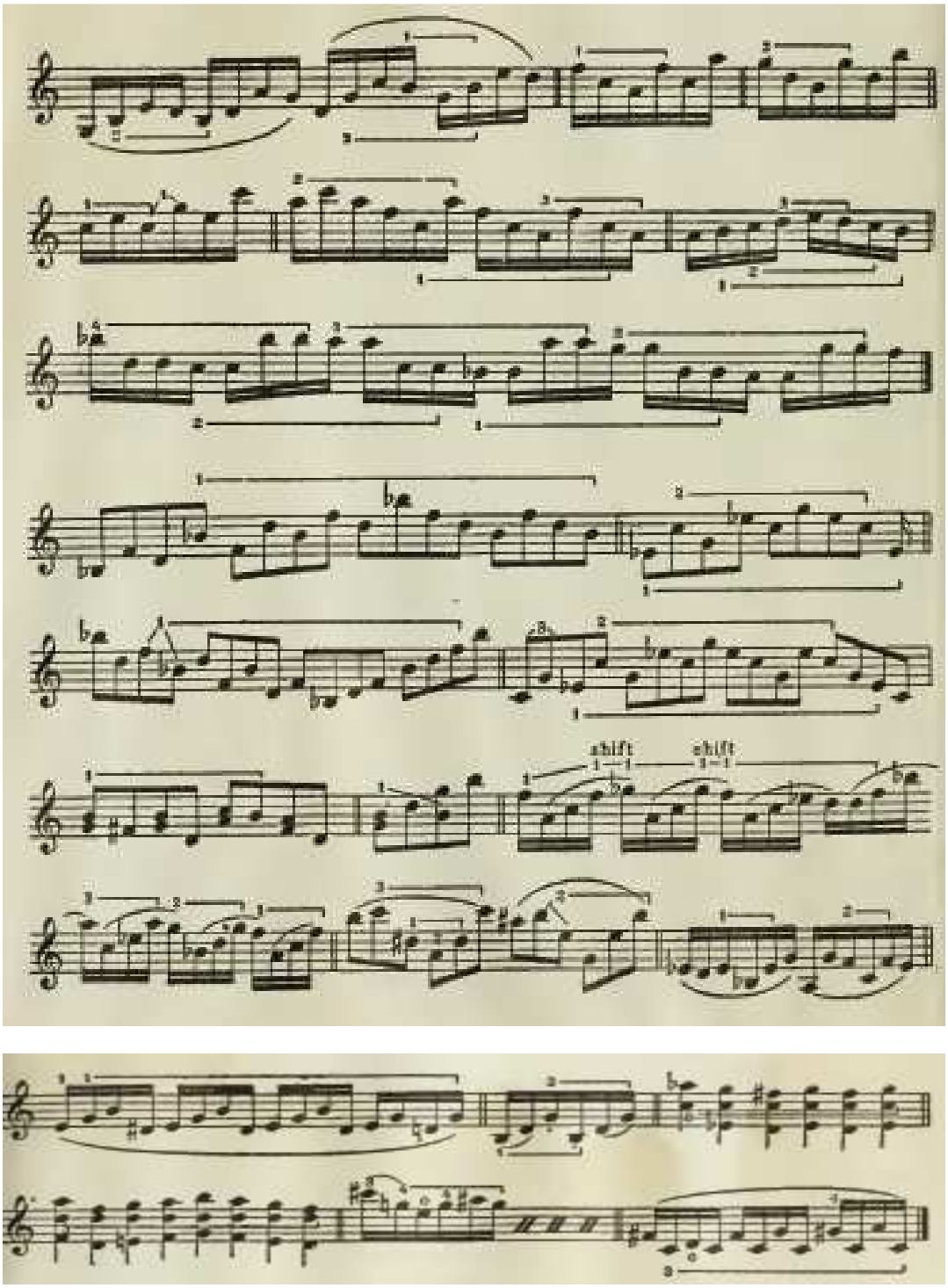


Örnek 1.64. Tekrar kullanılacak olan parmakların telden kaldırılmamasını gösteren pasaj.

Bir kemancı her ne kadar güçlü ve hızlı parmaklara sahip olursa olsun alışkanlık olarak her çaldığı notadan sonra parmaklarını kaldırıyorsa, tekrar çalacağı parmağı telden kaldırmayarak yakalayabileceği teknik avantaj ve kolaylıktan mahrum kalmış olur. Parmaklarını gereksiz ve yoğun olarak hareket ettiren kemancının tonunda yapılan hareketin mantıksız yoğunluğu sebebiyle çalınmak istenen notaların yanında istenmeyen sesler de karışık bir şekilde duyulacaktır. Parmak hareketlerini minimuma indirgemiş ve parmaklarını kolay bir şekilde yeterli sıklıkla hareket ettiren kemancı ise oldukça kontrollüdür ve bunun sonucu olarak çaldığı bütün notalar belirgin ve temizdir.

Aşağıda görülen pasajlara benzeyen birçok pasaj, çoğu eser içinde yoğun olarak karşımıza çıkabilir, bu tarz pasajlarda gereksiz parmak hareketleri, parmaklar parmak numaralarının yanında uzun çizgi ile gösterilen yere kadar basılı tutulursa kolaylıkla azaltılmış olacaktır. (Bkz örnek 1.65.)

[27] Bytovetzski, age. s.33.



Örnek 1.65. Sol el parmaklarının gereksiz hareketini engellemek amacıyla parmakların basılı tutulmalarının gerekliliğini gösteren pasaj örnekleri.

Parmakların hızına zarar verecek şekilde gereksiz olarak hareket etmesini engelleyen diğer bir yöntem ise parmakların tellerden çok yukarıya kaldırılmaması

ilkesidir. Parmaklar tele yeterli bir yükseklikten inmelidir. Parmak güçlendirme egzersizlerinde uygulanan parmakların tele mümkün olduğunca yukarıdan indirilmesi yöntemi kemancıda parmaklarını gereksiz bir şekilde yukarıda tutma alışkanlığını doğurabilir, bu çalışmaların sadece parmakları güçlendirmek için uygulandığı unutulmamalı ve eser içindeki pasajlarda parmaklar tele ortalama bir yükseklikte tutulmalıdır. Hızlı bir pasaj ya da trilde karşılaşılan zorluklara dikkat edildiğinde en temel sorunun parmakların çok yukarıda tutulmasından kaynaklanan zaman kaybı olduğu fark edilecektir. Hızlı pasaj ve trillerde parmaklar tele yakın pozisyonda tutulmalıdır.
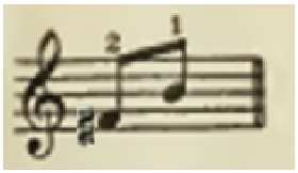
Parmak egzersizlerinin amaçlarından biri parmaklardaki kas ve sinirleri güçlendirerek parmakların hızını ve kuvvetini arttırmaktır. Bu nedenle parmak egzersizleri çalışılırken parmaklar normal pozisyona oranla daha yukarıya kaldırılmalıdır. Bu şekilde yapılmış olan çalışmalar, etkisini diğer çalışma ve performanslarda mutlaka gösterecektir.

Keman tekniğinde kazara, istem dışı olarak meydana gelen seslerden kaçınmak oldukça önemlidir, müziğin gerektirdiği ton kalitesi haricinde hiçbir istenmeyen ve kazayla oluşmuş ses kulağa çarpmamalıdır. Kemancılar kendi çalışlarını dinlerlerken çoğu zaman bu hatayı gözden kaçırırlar. Teknik olarak teller üzerinde doğru parmak kullanılıp doğru yay hareketi uygulanılsa dahi bazı durumlarda elde edilmesi istenen ton kalitesine istem dışı oluşan sesler karışabilir. Ton kalitesini olumsuz yönde etkileyen bu sesler genellikle tel değişimlerinde ve aynı tel üzerinde ince bir sesi takiben kalın bir ses kullanıldığında karşımıza çıkar. Farklı tellere yapılan nota geçişleri ve aynı tel üzerinde ince ve kalın sesler arasında yapılan geçişlerde istem dışı meydana gelebilecek seslerin oluşmasına fırsat vermemek için tel ve ses geçişlerinin mükemmel bir şekilde bağlanması gereklidir.

Bytovetzski'ye göre: *"İki tel arasında yapılan ses geçişlerinde ilk telde basılı olan parmak, tel geçişi yapılan teldeki nota çalınıncaya kadar basılı tutulmalıdır."*[28] Aşağıdaki örnekte gösterilen 2. parmakla çalınan nota, birinci parmakla gösterilen nota çalınıncaya kadar basılı tutulursa oluşabilmesi muhtemel
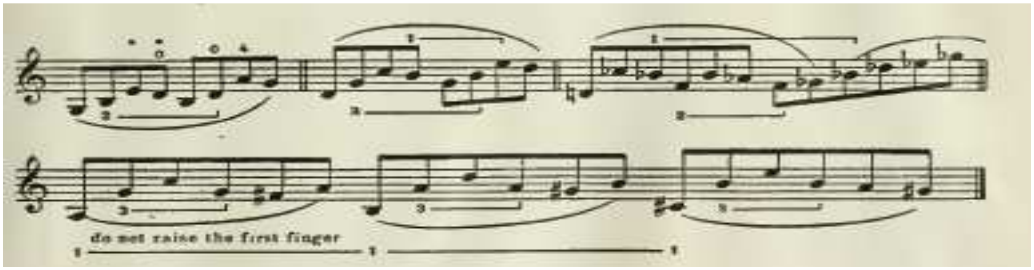
[28] a.e. s.38.

istem dışı seslerin araya karışmasını önüne geçilmiş olur. Buna ek olarak ikinci telde olan nota çalındıktan sonra ilk telde basılı tutulan parmağı aceleyle kaldırmak yerine başka nota bağlantıları ve tekrar kullanılacak olan parmak varsa, bu bağlantıların pürüzsüz olarak gerçekleştirilmesi için rehberlik etmesi sağlanmalıdır. Telde basılı tutulan parmak sadece istenmeyen seslerin oluşmasını engellemekle kalmaz, aynı zamanda tekrar kullanılacak notalarda parmakların kaldırılmasıyla oluşan gereksiz hareketlerin de azalmasını sağlar. Pasajdaki ikinci parmak telden kaldırılırsa re telinde titreşim meydana gelebilir ve ayrıca yayın hareketiyle beraber bazı istem dışı sesler oluşabilir. (Bkz. Örnek 1.66.)



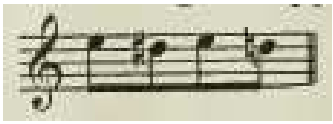
Örnek 1.66.Fa diyez notası si çalınana kadar telde basılı tutulmalıdır.

Aşağıdaki örneklerde bulunan nota bağlantılarının sorunsuz ve parmak hareketlerinin gerektiğinden fazla yapılmaması için parmaklar tellerden gereksiz yere kaldırılmamalıdır. Örneklerden ilkinde bulunan birinci si notası tekrar kullanılacağı için telden kaldırılmamalıdır, ilk ve ikinci si arasında bulunan notaların seslendirilebilmesi için si notasının kaldırılmasına gerek yoktur, ikinci si notası boş tel re çalındıktan sonra tekrar etmediği içi telden kaldırılmalıdır. Bu prensip diğer örneklerde de uygulanmalıdır. (Bkz. Örnek 1.67.)



Örnek 1.67. Gereksiz parmak hareketini ve istem dışı seslerin oluşumunu engellemek amacıyla parmakların teller üzerinde basılı tutulması gerektiğini gösteren şekil.

Aynı tel üzerinde ince bir notadan kalın bir notaya yapılan geçişlerde uygulanması gereken kuralları Bytovetzski şöyle belirtmiştir: *"Aynı telde bulunan ince bir notadan kalın bir notaya yapılan geçişlerde kalın nota, ince nota çalındıktan hemen sonra basılması gereken yere basılmalıdır. Ancak bu şekilde ince nota sona erdikten sonra kalın nota doğru yere basılmaya hazır durumda olur."*[29] Buna göre parmaklar arasında yapılan değişim aynı anda yapılmalıdır, diğer bir ifadeyle söylemek gerekirse bir parmak tele basarken diğer parmak aynı anda telden kalkmalıdır. Aşağıdaki örnekte gösterilen üçüncü parmakla çalınması gereken re diyez notası, birinci mi notası çalındığı sırada doğru yeri olan dördüncü parmağın yanına basılmalıdır. Sonra re diyez notasının seslendirilebilmesi için dördüncü parmak kaldırılmalı, ikinci mi notası için dördüncü parmak tekrar tele basılmalı ve son olarak mi notası seslendirilirken üçüncü parmak yarım ton geri çekilerek mi notasının bitimine kadar re bekar notasını çalmaya hazır hale getirilmelidir. (Bkz. Örnek 1.68.)



Örnek 1.68. Aynı tel üzerinde ince notadan kalın notaya yapılan geçişlerde istem dışı seslerin engellenmesinin örneği.

1.7. Gam Çalışmalarının Önemi Ve Entonasyon Kontrolü

Hangi düzeyde olursa olsun bir kemancının çalışma planında gam ve arpejler mutlaka yer alması gereken teknik çalışmalardır. Gam ve arpejleri sadece sol elin teknik gelişimi için değerlendirmek çok doğru bir yaklaşım olmaz. Gam notalarının tekrarlarıyla pekiştirilip yapılacak olan bir çalışma, yay tekniğinin neredeyse bütün alanlarında uygulanabilecek mükemmel bir sağ el çalışması sağlayabilir.

Öğrencilere gam çalışma disiplinini öğretirken en başından itibaren konsonans aralıklar olan dörtlü tam ve beşli tam sesleri boş tellerle kontrol etme,

[29] a.e. s.40.

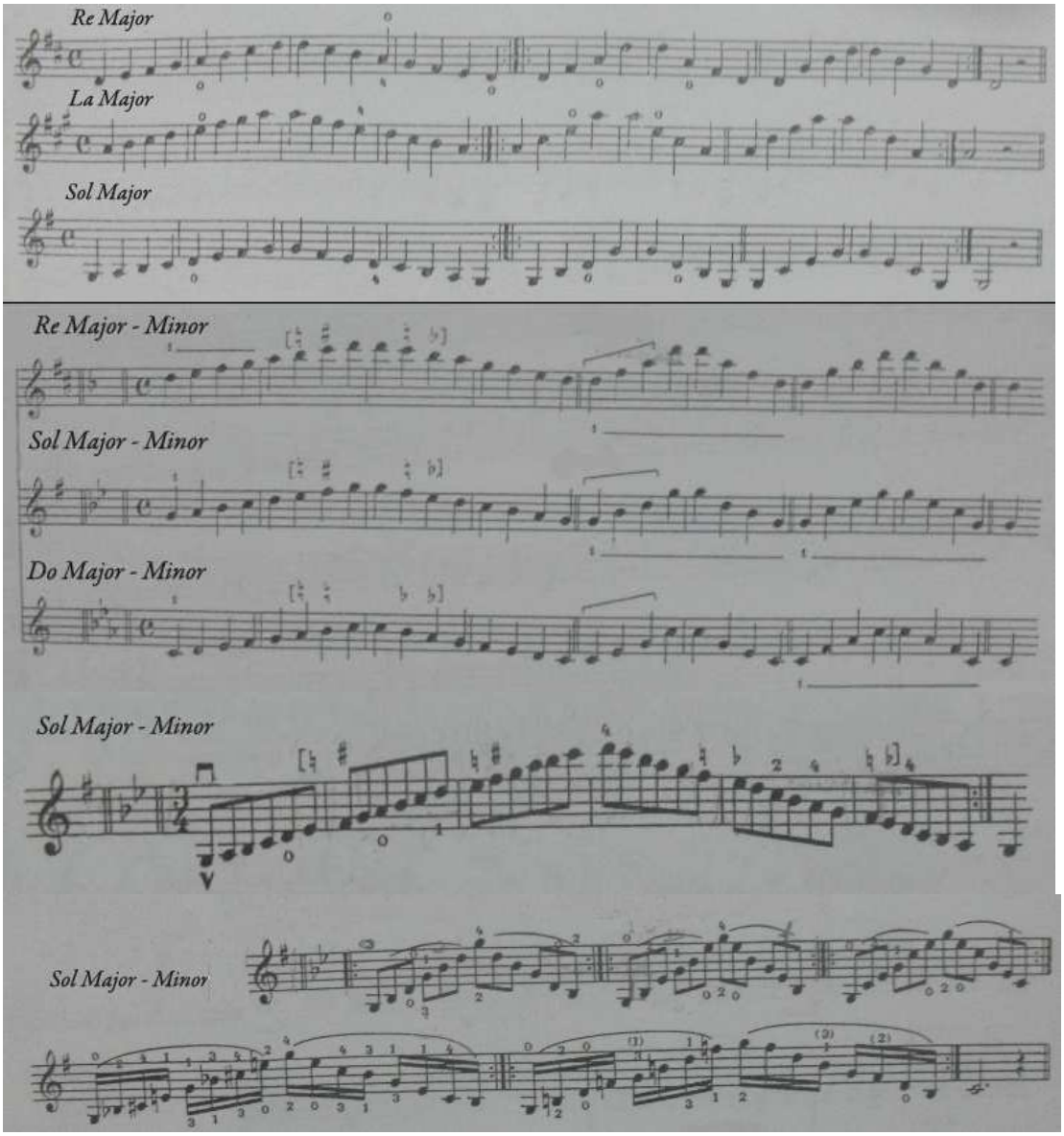
boş telle aynı olan seslerin kontrolü, oktav aralıklarının kontrolünün öğretilmesi, öğrencinin daha hassas bir kulak hissiyatı elde etmesine yardımcı olacaktır. Özellikle gam ve arpejlerin dönüşlerinde parmakların gereksiz yere tellerden kaldırmaması gibi temel kuralları aşılamak, doğru bir yaklaşım olacaktır.

Tonaliteye göre gamın üçüncü ve yedinci derecelerinin majör tonlarda biraz daha tiz, minör tonlarda ise pes düşünülmesi, gamdaki tonalite hissinin kuvvetlendirilmesi bakımından yarar sağlayabilir. Gam çalışmalarında boş tellerle entonasyon kontrolü yapılmış ve temiz olduğu kesin olan sesler, diğer seslerin kontrol edilmesine olanak sağlayacak şekilde entonasyon kontrolünde kullanılabilir. Çıkıcı gamlarda parmakların bir sonraki tele önceden yönlendirilmesi hatta mümkünse önceden tel üzerinde bekletilmesi, tel geçişlerinin daha pürüzsüz ve gamın daha akıcı çalınmasına olanak sağlayabilir.

Kemanda doğru bir entonasyona sahip olabilmenin ilk şartlarından biri, akordun mutlak şekilde doğru olmasıdır. Kemanda teller birbirine beşli tam aralık oluşturacak şekilde sıralanır. Fakat akord yaparken teller birbiriyle tam beşli aralıklarla akord edilmek yerine birbirleri arasında tampere edilerek akord edilir. Bu nedenle ilk olarak la telinin akord edilmesi, sonra re telinin la teline göre, sol telinin re teline göre ve son olarak da mi telinin la teline göre akord edilmesi doğru olacaktır.

Başlangıç seviyesi öğrencilerine en basit parmak yerleştirme kombinasyonu içeren bir oktav sol majör, re majör ve la majör gamları bağsız, iki bağlı ve dört bağlı, arpejler ise üç bağlı olarak çalıştırılabilir. Farklı basış kombinasyonlarına geçildikçe farklı tonaliteler uygulanabilir. Pozisyon geçişlerini yeni öğrenmiş bir öğrenci için iki oktav pozisyon geçişli sol majör ve re majör gamları çalıştırılabilir. Ayrıca üçüncü pozisyonun daha iyi kavranabilmesi için çeşitli bağ kombinasyonlarıyla beraber sabit üçüncü pozisyonda yazılmış do majör, sol majör ve re majör gamlarının çalıştırılması yararlı olacaktır. Aşağıdaki örneklerde Gregorian Gam Kitabı'nda bulunan başlangıç seviyesi sol majör, re majör, la majör; sabit üçüncü pozisyonda yazılmış do majör ve minör, sol majör ve minör re

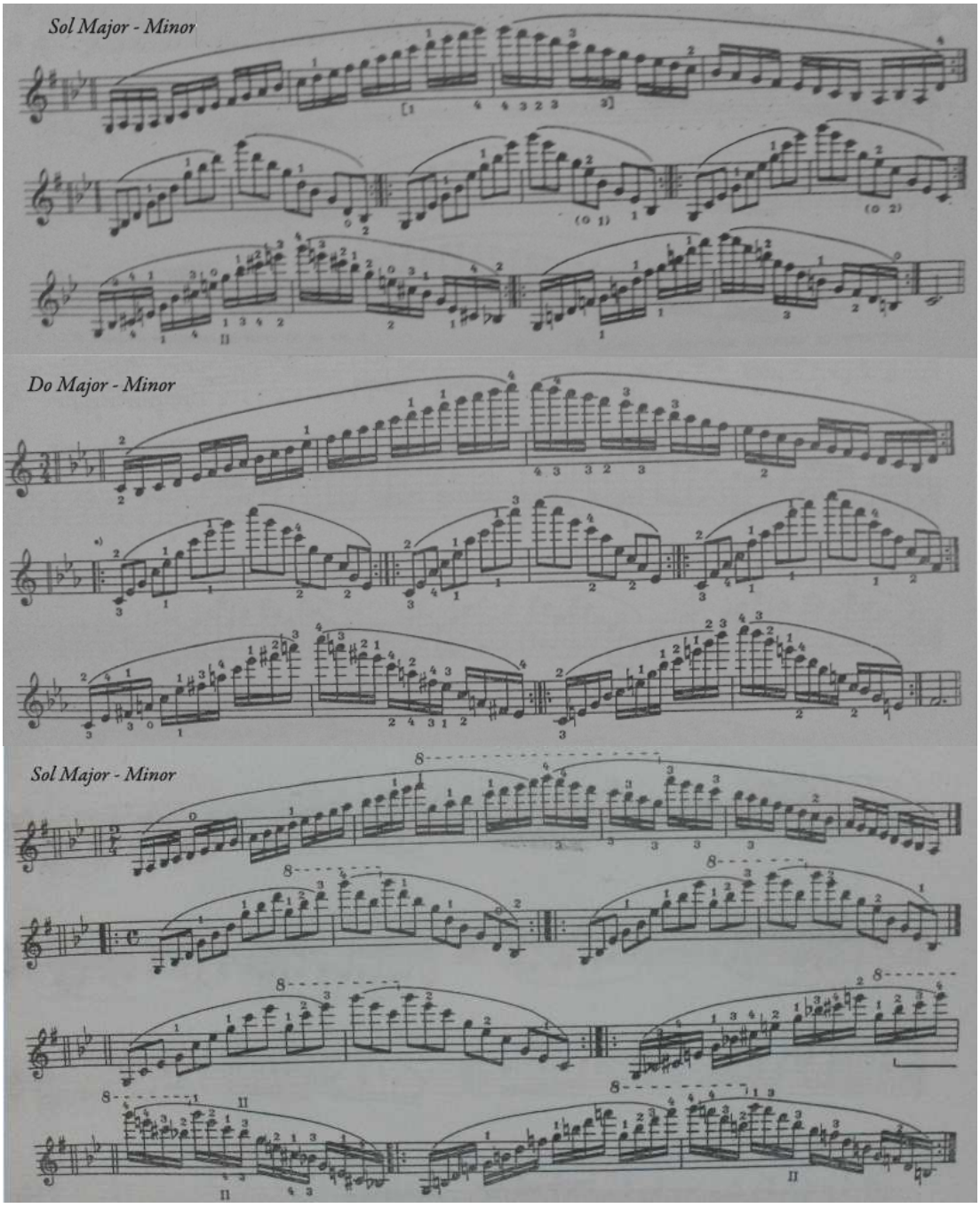
majör ve minör ve pozisyon geçişli olarak yazılmış sol majör ve minör gam, arpejleri örnek olarak verilmiştir.



Örnek 1.69. Gregorian Gam Örnekleri

Başta Galamian, Sevcik, Gregorian ve Flesch olmak üzere birçok pedagog ve keman otoritesi, gam çalışma önerileri getiren çok sayıda eserler vermişlerdir. Üç veya daha fazla oktavlı gam çalışmaları, bu seviyede gam çalışmak için yeterli deneyime ulaşmış öğrenciler ve profesyonel kemancıların günlük çalışmalarında yer alması gereken çalışmalardır. Aşağıdaki örneklerde üç oktav yazılmış sol majör ve minör, do majör ve minör gam ve arpejleri ile dört oktav sol majör gam ve

arpejleri örnek olarak verilmiştir. Diğer tonalitede olan gamlarda ikinci parmakla başlanarak do majör gamında uygulanan parmak sistemi kullanılabilir.



Örnek 1.70 Gregorian Gam Örnekleri

2. TEMEL SAĞ EL TEKNİĞİ

"Kemandan elde edilebilecek bütün sesler, sayısız nüanslar ve karakteristik yay hareketleri yayın tekniğine ve bu tekniğin doğru kullanımına bağlıdır."

[1] Tüm yaylı çalgılarda olduğu gibi kemanda da üstün bir yay tekniği, başarılı bir icracı olabilmek için bir kemancının sahip olması gereken en temel unsurlardan biridir. Sağ el tekniği, dışarıdan bakıldığında çok karmaşık ve zor görünmese bile ayrı ayrı uygulanan ya da birbiriyle kombine edilen sağ kola ait neredeyse her bölümün ve kasın kullanıldığı birçok hareketten oluşur. Zamana yayılan iyi bir eğitim süreciiçindeyapılan sabırlı, düzenli ve disiplinli çalışmaların sonucunda sağ el, ulaşması gereken ustalık seviyesine gelebilecektir. Çalışmanın bu bölümünde yay tutuşu ve sağ el teknikleri incelenerek öğrenci ve öğretmenlere yararlı olacağı düşünülen bilgiler sunulacaktır.

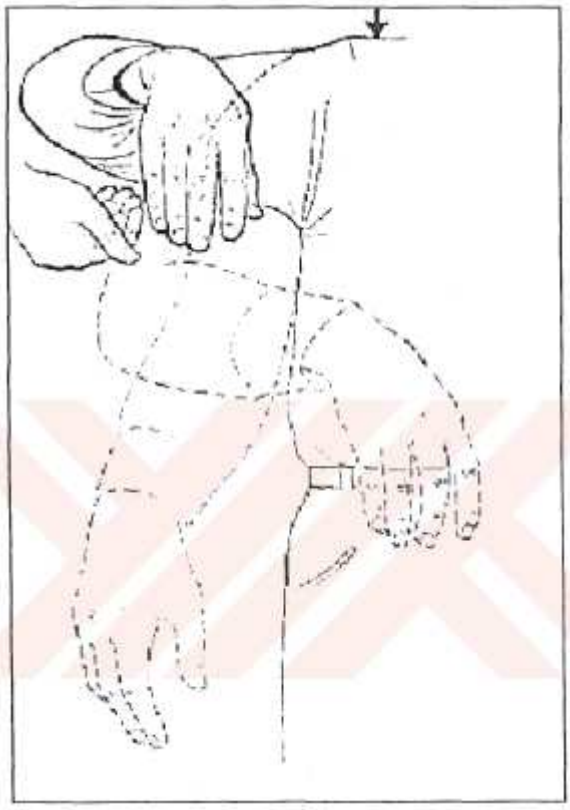
2.1. Yay Tutuşu İle İlgili Bilgiler

Keman tutuş pozisyonunda olduğu gibi yay tutuşu ile ilgili olarak da birçok otoritebirbirinden farklı görüşler bildirmişlerdir. Bu nedenle herhangi bir tutuş pozisyonunu yay tutuşu için genel geçer bir kural haline getirmek ve bu kuralların herkes tarafından katı, kesin ve değişemez olarak uygulanmasını beklemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Her kemancının parmak, kas ve kol yapısı birbirinden farklıdır, bu nedenle doğal olarak ki bütün kemancıların aynı pozisyonda yay tutması beklenemez, yay tutuş pozisyonu pedagog tarafından öğrencinin fiziksel yapısı göz önünde bulundurularak belirlenebilir. Liberman şöyle der: *"Joachim birinci parmağı kaldırmış, Ysaye serçe parmağı kaldırmış, Sarasate ise bütün parmakları bitişik tutmuştur."*[2]

Yay tutuşuna geçmeden önce sağ kolun tutuş pozisyonuna hazırlanması önemli bir konudur. Sağ kolun tutuşa hazırlık sürecinde tamamen rahatlatılmış ve gerginliğinin alınmış olması gerekmektedir. Kolun herhangi bir bölümünde (örn. el, bilek, parmaklar, omuz vb.) oluşan bir gerginlik tutuşu olumsuz yönde etkiler ve

[1] Alptekin Ömür Gören, Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, s.21.
[2] Mikhail Liberman, Kemandan Ses Çıkartma Sanatı, Moskova, 1985, s. 25.

ağrılara sebep olabilir. Koldaki gerginliği alabilmek ve esneklik kazandırabilmek için silkeler pozisyonda sallanabilir, omuzun sıkılmadığının anlaşılabilmesi için kol ileri ve geri sallanır. Sonraki adımda kol kademeli olarak kaldırılır. Kolun ilk kademe için ön koldan göğüs hizasına kaldırılması sağlanmalıdır, ikinci kademede ise arka (üst) kol, yüksekliği omuz seviyesine çıkartmalıdır. Kolun yükseltilmesinde hiçbir evrede kasılmalar ve sıkışmalar oluşmamalıdır, böyle bir durum fark edilirse hareketlere tekrar başlanmalıdır. (Bkz. Örnek 2.1.)



Örnek. 2.1. Yay tutuşu için kolun hazırlanması[3]

Sağ elin yay tutuşuna hazırlamak amacıyla yapılan yöntemlerden bir diğerinde ise öğrencinin sağ elinin dış yüzeyini duvara dayaması istenir. Daha sonra öğrenciden kolunun yardımıyla duvarı güçlü bir şekilde itmesi istenir. Duvara yaklaşık 60 saniyelik bir kuvvet uygulandıktan sonra öğrencinin elini normal pozisyonda tutması sağlanır. Kolun uyguladığı kuvvet tamamen serbest bırakılsa

[3] Bahar Biricik, Keman Sağ El Tekniğinin Galamian Ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi, İ.Ü.D. Konservatuarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 1998, S. 7.

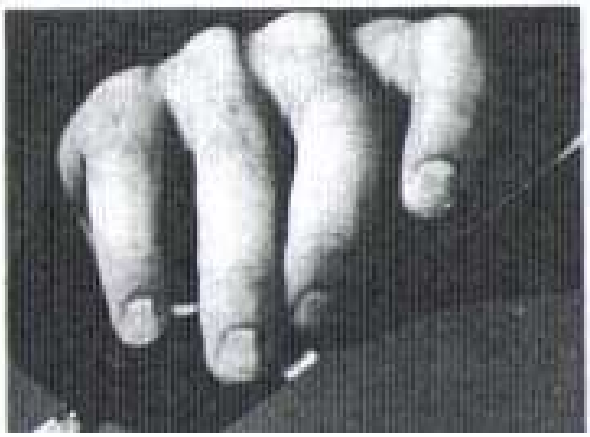
dahiöğrencinin kolunun duvara yaptığı basınca dayalı olarak kolun yükseldiği fark edilir. Bu yöntem sayesinde öğrenci kolunu ağırlığını kullanmayı ve bu ağırlığın önemini daha iyi şekilde fark edebilecektir.

Gruenberg, kitabında ünlü keman otoritelerin yay tutuşunda parmakların duruşuna dair fikirlerine yer vermiştir.Louis Spohr, Ferdinand David ve August Casorti'ye göre başparmak dışarı doğru kıvrık bir pozisyondayken parmağın iç köşesi yaya konulmalı, dış köşesi ise topuğun kenarıyla yakın temas içinde olmalıdır. Pierre Baillot'a göre ise başparmak kıvrılmamalı ve ucu ise çıtaya doğru uzatılmalıdır.Karl Courvoisier de başparmağın kayda değer bir şekilde kıvrılması gerekmediğini ve topuğun çatal biçiminde açılan bölümüne konulması gerektiğini belirtmiştir. Diğer parmaklarla ilgili olarak ise Charles de Beriot, parmakların yakın olarak tutulması gerektiğini birinci parmağın ilk boğumunun çıtaya yanlamasına bir şekilde yerleştirilerek diğer parmakların da işaret parmağının üzerine doğrubirleşik bir şekilde tutulması gerektiğini belirtmiştir. Berthold Tours parmakların çıtaya dikey bir konumda yerleştirilmesi gerektiğini, parmakların ilk eklemleriyle yayın kesintisiz bir şekilde tutulması gerektiğini belirtmiştir.

Tezinde keman sağ el tekniğini Galamian ve Rus okullarına göre inceleyen Bahar Biricik yay tutuşuyla ilgili olarak şu bilgilere yer vermiştir:

"Başparmak yuvarlak bükülmüş şekildedir. Eğer yay doğru yapıldıysa başparmağın yeri deri ile topuk arasındadır. Birinci parmak (işaret parmağı) birinci ve ikinci eklem çizgileri arasında tahtaya temas eder. İkinci parmak (orta parmak) sopa üzerinde ve parmağın ilk eklem kıvrımı topuğa temas eder. Üçüncü parmak (yüzük parmağı) topuğa uzanır. Dördüncü parmak (serçe parmağı) sopanın üzerinde, üçüncü parmağa yakın pozisyonda ve yuvarlak durmalıdır. Dördüncü parmak, ucuyla tahtaya değmelidir."[4]

[4]a.e. S. 9.



Resim 2.1. Yay Tutuş Pozisyonu[5]

Yay tutuşunu öğretirken ilk aşamada keman üzerinde uygulatmak öğrenci için zorlayıcı olabilir. Bu nedenle ilk etapta öğrencinin sol eliyle yayın sopasını göğüs seviyesini aşmayacak bir yükseklikte paralel olarak tutması istenir. Önceden gerginliği alınmış sağ kolun ön koldan yukarıya kaldırılması istenir. Öğretmen bu aşamada öğrencinin elini doğal pozisyonunu bozmadan yay üzerine koyarak parmaklarını çıtanın üzerine yerleştirir. İlk olarak başparmak çıtaya kıvrık olarak yerleştirilir, sonra orta parmak başparmakla karşılıklı olarak topuğa yerleştirilir. Yüzük parmak orta parmağın yanında olacak şekilde topuğa doğru uzatılır, işaret parmağı orta parmakla arasında küçük bir mesafe bırakılarak birinci boğumunun iç yüzeyi çıtaya temas edecek şekilde yerleştirilir.Son olarak serçe parmak ise yuvarlak pozisyonda ve diğer parmaklara yakın olacak şekilde çıtanın üzerine koyulur.Auer serçe parmağın çıta üzerine koyulması ile ilgili şu bilgileri vermiştir: *"Eski keman ekollerine göre serçe parmak yay tutulurken ve çalınırken asla kaldırılmamalıdır. Günümüzdeki keman tekniğinde ve özellikle de Fransa – Belçika ve Rus ekollerinde bu kural geçerliliğini kaybetmiştir."*[6] Parmakların topuğa ne ölçüde uzatılacağı, birbirleriyle olan mesafelerinin nasıl olacağı ile ilgili olarak her öğrencinin fiziksel durumuna göre küçük uyarlamalar yapılabilir. Yay tutuşunun doğru olabilmesi için eldeki hiçbir noktanın sıkılmaması gerekir. İleride

[5] Ivan Galamian, Priciples of Violin Playing and Teaching, Prentice – Hall International Inc., London, 1962, S. 46.
[6] Auer, Graded Course of Violin Playing Book 1, S. 13.

öğrenilecek olan tüm yay tekniklerinin ilk koşulunun yayın rahat ve doğal pozisyonda tutulmasıyla sağlanabileceği akıldan çıkarılmamalıdır.

Yay tutuşunda başparmağın temel görevi diğer parmaklar tarafından yapılan basıncı alttan karşılayarak yayı desteklemektir. Başparmağın gereksiz olarak aşırı derecede sıkılması kemanın tonunun bozulmasına sebep olabilir. Bu nedenle başparmağın yuvarlak hareketler yaparak rahatlatılması yararlı olacaktır. Başparmak yayın her bölgesinde farklı pozisyonlarda bulunur, bu farklı pozisyonlara adaptasyon için serbest tutulması önemlidir. Başparmağın yaya parmağın tam ortasıyla değil, yay ile 45 derece oluşturacak biçimde parmağın iç köşe kısmıyla konulması tavsiye edilebilir.



Resim 2.2. Başparmak Pozisyonu[7]

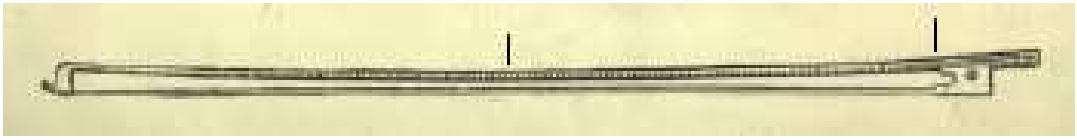
Diğer parmakların yay üzerindeki yerlerinin sağlamlığını oturtmak amacıyla parmaklar tek tek yay üzerinde kaldırılıp indirilmesi yararlı olacaktır.

[7] Galamian, a.g.e. S. 52.

2.2. Yayın Kullanım Bölgeleri

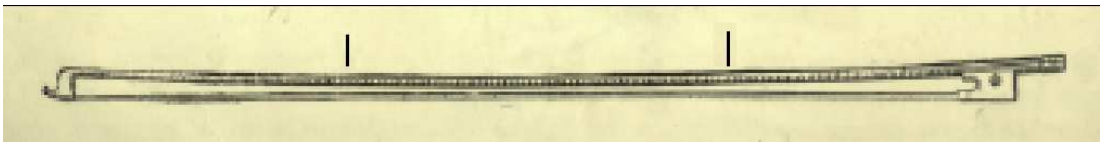
Yay ana üç bölüme ayrılır. Bunlar şu şekildedir:

1) Alt yarı



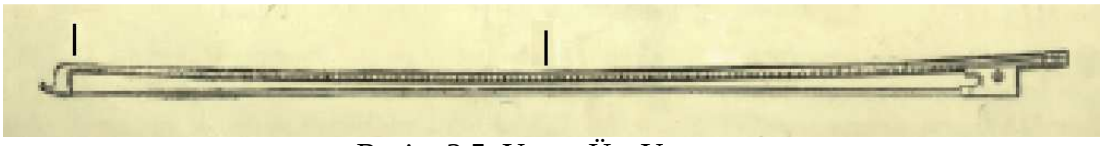
Resim 2.3. Yayın Alt Yarısı

2) Orta



Resim 2.4. Yayın Ortası

3) Üst yarı



Resim 2.5. Yayın Üst Yarısı

Yay çekmeye yeni başlamış bir öğrencinin bu üç temel yay bölgesini ayrı ayrı çalışarak yayını her bölgede kontrol edebilmesi gereklidir. Bir bölgede tam yay kontrolü sağlanmadan diğer bölgenin çalışılmaya başlanması yararlı olmayacaktır. Tüm bölgelerde ayrı ayrı çalışılıp kontrol sağlandıktan sonra öğrenci bütün yay kullanımına hazır hale gelebilecektir.

2.3. Sağ El Hareketleri

Bir kemancının sağ el tekniğine bağlı olarak elde edebileceği en basit yay tekniklerden virtüözite içeren en zor yay tekniklerine kadar teknik skalada olan bütün uygulamalar sağ el hareketlerinin ayrı olarak ya da birbiriyle kombine

edilerek kullanımıyla mümkün olabilir. Sağ el hareketlerinin başarılı bir şekilde uygulanması yay tekniklerindeki başarıyı da beraberinde getirecektir.

2.3.1. Ön Kol Hareketi

Sağ el hareketleri arasında öğrenilmesi gereken en temel hareket ön kol hareketidir. Ön kollun hareketi her türlü yay şeklinin uygulanması için uygun bir harekettir. Yayın ortası ve üst yarısı ön kol hareketinin kullanımı için en uygun olan bölgelerdir. Ön kolun hareket etmesi için dirsek açılıp kapatılır, bu hareket esnasında el ve parmaklar direkt olarak harekete dahiledilmeseler bile ön kolun açılıp kapanma hareketine tepki verecek bir şekilde serbest tutulmalıdır.

2.3.2. Arka (Üst) Kol Hareketi

Arka ya da üst kol hareketi ile yayın alt yarısı ve kök bölgesinin kontrolü sağlanır. Arka kol hareketinin kullanımında ön kolun tamamen hareketsiz bırakılması sıkışıklıklara sebep olabilir, bu nedenle ön ve arka kol hareketinin kombine edilerek uygulanması yararlı olacaktır. Arka kolun kullanımı ön kola oranla teknik bakımdan daha büyük zorluklar içerir, bu nedenle arka kolda bulunan ön ve arka kas gruplarında ağrılar meydana gelebilir, bu durumda çalışmaya ara verilip bir süre dinlenilmelidir.

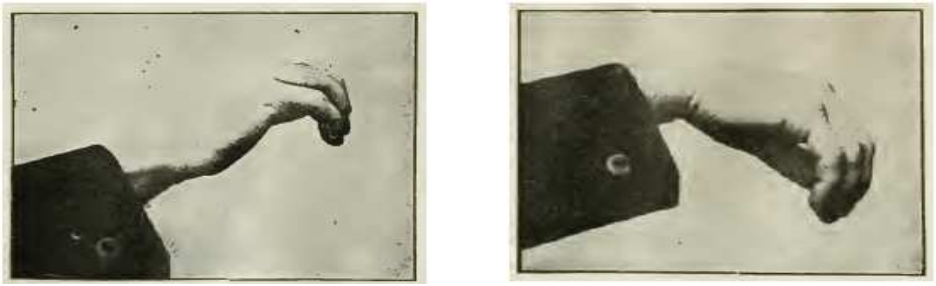
2.3.3. Dirsek Hareketi

Yay hangi bölgede kullanılırsa kullanılsın tel geçişleri ve yayın tellere göre konumlandırılması dirsek hareketiyle sağlanır. Dirseğin tellerin yüksekliğine göre aşağı ve yukarı hareket ederek yayı gerekli konuma getirme hareketine direksiyon ya da asansör hareketi adı verilir. Yüksek tellere yapılan tel geçişlerinde dirsek konumu da kademeli olarak yükselir, aynı zamanda sol dirsek de içeriye alınır, alt tellere geçişlerde ise dirseğin konumu alçalır, bu durumda sol dirsek kemanın altında olacak pozisyona geri döner.Bu koordine harekette iki dirsek arasında hayali bir bağ olduğu düşünülebilir. Dirseğin diğer bir önemli görevi ise yayın köprüye paralel gidip gelmesini sağlamaktır. Yayın geriye çekilmesini önlemek amacıyla

dirsek özellikle çekerek harekette yayın ortasından itibaren ön kolun ileriye doğru uzanmasını sağlar ve yayın geri çekilmesini engeller.

2.3.4. Bilek Ve Parmakların Hareketi

Bilek ve parmakların hareketi, sağ el hareketleri arasında en küçük yay kullanılan hareketlerdir. Bu harekete el hareketi adı da verilebilir. Hareketin aşağıya doğru yapılması için el bilekten aşağıya doğru düşürülür, yukarı yönde hareket için ise el bilekle yukarıya kaldırılır. Aşağı doğru yapılan harekette bilek hareketine ek olarak parmaklar da yay tutuşunu olumsuz olarak etkilemeyecek bir şekilde aşağıya doğru kontrollü olarak salınmalıdır, yukarı yönde harekette ise bileğin yukarı hareketiyle beraber parmaklar da normal tutuş pozisyonuna geri dönecek şekilde yukarıya doğru toplanmalıdır.



Resim 2.6. Bilek Ve Parmakların Aşağı - Yukarı Hareketi[8]

2.3.5. Tüm Kolun Hareketi

Tüm kolun hareketinde yayın bütün bölümleri kullanılır, ön kol, arka kol, bilek ve parmaklar kombine edilerek hareketin içinde yer alır. Yay çekilmeye başlarken arka ve ön kol harekete geçer, ortaya yaklaşırken hareketi ön kol devralır ve uca kadar hareketi sürdürür. Tüm bu yay hareketlerinin detaylı olarak incelenmesi ve sağ elin yayın çeşitli bölümlerdeki görünümü yayın sürülmesi bölümünde incelenmiştir.

[8] Bytovetzski, a.g.e. S. 59.

2.4. Yayın Sürülmesi

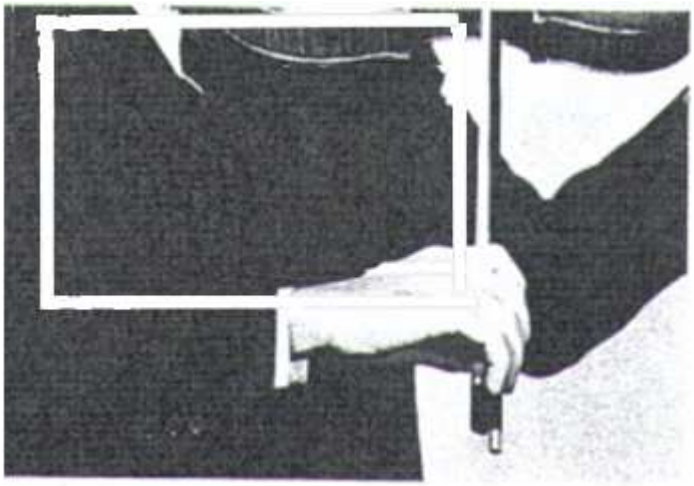
2.4.1. Yayın Ortada Sürülmesi

Birçok pedagog kemana yeni başlayan öğrenciler için ilk yay sürüş uygulamasını yayın ortasında başlatmayı tercih eder. Bunu nedeni yay sürüşünün yayın ortasında diğer bölgelere oranla çok daha rahat ve kolaylıkla yapılmasıdır. Yayın ortasında hareket ön kolla yapılır, fakat kolun diğer bölgeleri hiçbir zaman sıkılmamalıdır. Yayı çekerken ve iterken sağ el yeteri kadar serbest pozisyonda tutulmuşsa el, bilek ve parmaklarda doğal bir salınım oluşur. Yay değişimlerinin yumuşak olabilmesi için bu salınım hareketi gereklidir. Ön kol hareketi esnasında doğal olarak gerçekleşmesi gereken bu salınımın yapay olarak gerçekleştirilmesi tavsiye edilmez. Yay ile çalışılmadan önce, öğrencinin elindeki oluşan salınımın farkına varabilmesi için ön kol, yay sürer pozisyonda sağa sola doğru hareket ettirilebilir, eldeki salınımın yay olmadan ortaya çıkartılması yararlı bir egzersiz olacaktır.

Yayın ortasında bilek ve kol aynı seviyede tutulur. Yayın ortasında kılların tamamının tel üzerine oturması gerekli tonun elde edilmesi açısından önemlidir. Liberman bunun önemini belirtmiştir: *"Yayın orta bölümünde tam ağırlığın kullanımıyla kemanın hacimli ve dolgun tonunu bulmak gereklidir."* [9] Yayın ortasında ses elde edebilmek için kol ağırlığının bilek, el ve parmaklar yardımıyla tele iletilmesi düşünülebilir. Yayın alt yarı ve ortasında kolun ağırlığı, bilek ve elden geçerek başparmak ve orta parmağa gelir, parmaklar ise bu ağırlığı tele iletirler. Ağırlığı tele kesintisiz bir şekilde iletebilmek için parmakların elle bağlantısını sağlayan kemiklerin çıkarılmaması yararlı olabilir. Parmakların birbirinden çok uzak ya da birbirine yapışık pozisyonda durmaları da kol ağırlığının tele gerektiği oranda iletilememesine sebep olabilir. Öğrencinin kol ağırlığını daha iyi hissedebilmesi amacıyla ön kolunun üzerine çok kalın olmayan bir kitap benzeri ağırlık koyularak çalıştırılması yararlı sonuçlar verebilir. Bu ağırlık çalışmalarının yay tutuşunda tecrübe kazanmış en az 4 yıldır keman çalan öğrenciler üzerinde uygulanması daha yararlı sonuçlar verecektir. Aşağıda sağ elin yayın ortasındaki

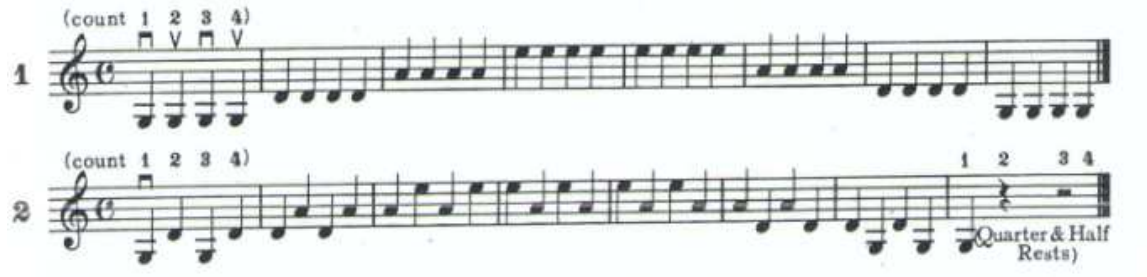
[9]Liberman, a.g.e., S. 25.

pozisyonu görülmektedir. Keman tutuşu ve yayın çeşitli pozisyonlarda duruşuyla hayali geometrik şekillerin oluşumunun öğretilmesi öğrencinin tutuş pozisyonlarını öğrenmesinde kolaylıklar sağlayarak, kendi kendine çalışırken tutuş pozisyonlarını kontrol edebilmesine yardımcı olacaktır. Yayın ortasında kol pozisyonu kare oluşturur. (Bkz. Resim 2.7.)



Resim 2.7. Sağ El ve Kolun Yayın Ortasında Görünümü, hayali kare oluşumu[10]
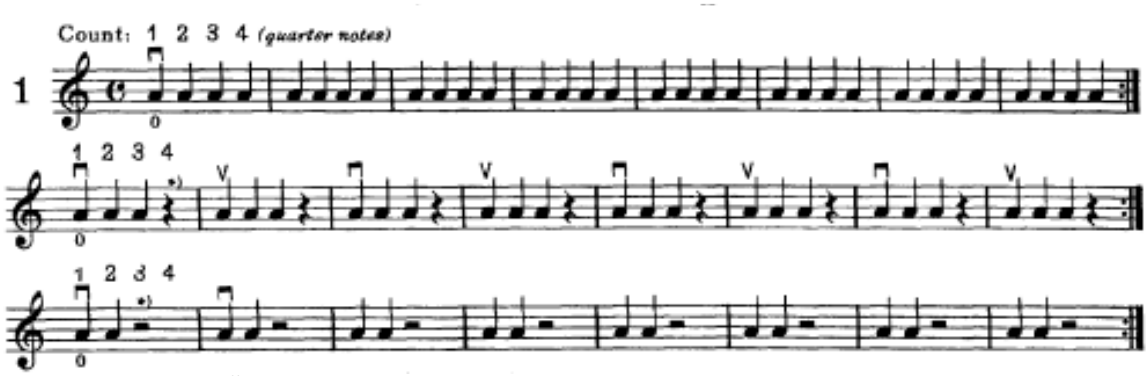
Öğrenciye ilk yay sürüşü her ne kadar sol el parmak basma çalışmaları pizzicato olarak çalışılmaya başlanmışsa da ilk etapta boş tellerle başlatılırsa daha yararlı sonuçlar elde edilebilir. Auer yazdığı metodun ilk kitabında tüm temel yay tekniklerini boş tellerde uygulamıştır. Aşağıdaki egzersiz örneklerinin yayın ortasında çalışılması tel geçişleri ve kaliteli ton üretimi bakımından faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 2.2.)



Örnek 2.2. Auer Boş Tel Yay Egzersizleri

[10] Galamian, a.g.e. S. 52.

Maia Bang'in yazmış olduğu boş tel hazırlık egzersizlerinden la telinde yazılmış olan egzersiz, aşağıda örnek olarak verilmiştir, egzersiz diğer tellerde de çalışılmalıdır.(Bkz. Örnek 2.3.)



Örnek 2.3. Maia Bang Boş Tel Yay Egzersizleri

2.4.2.Yayın Üst Yarıda Sürülmesi

Yayın üst yarısında da hareket ön kolla yapılır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta üst yarıda yayın geriye çekilme riskinin daha fazla olmasıdır, bu nedenle dirseğin ve arka (üst) kolun üst yarıda çalınırken yayın köprüye paralel olarak gidip gelmesini sağlamak amacıyla ileriye doğru alınması faydalı olacaktır. Yayın üst yarısı yaydaki en hafif bölgedir, bu nedenle kemanın tonunda denge sağlamak amacıyla yaya üst yarıda ek bir basınç verilmelidir. Üst yarıda çalış esnasında da bütün kılların telle temas etmesine dikkat edilmelidir. Yay üst yarıya yaklaşırken kıvrık duran başparmak kademeli olarak düzleşmeye başlar, işaret parmak, orta parmak ve yüzük parmağı yavaş yavaş çıtaya doğru yaslanır, serçe parmak ise düzleşmeye başlar. Bahsettiğimiz bu hareketler yay uca gelirken yapılmazsa sağ elde gerginlik oluşabilir ve eğer öğrenci çok uzun kollara sahip değilse yayın en ucuna ulaşabilmek çok daha zorlaşır. Üst yarıda kol ağırlığının tele iletilebilmesinde işaret parmağı ve orta parmağın rolü büyüktür. Koldan bileğe geçen ağırlığı tele bu parmaklar iletirler. Üst yarıdan ortaya doğru yay sürüşünde bileğin yukarı doğru hareket etmesi önemlidir. Bileğin bu hareketi diğer parmakları da harekete geçmeye zorlar, yay ortaya yaklaşırken başparmak kademeli olarak tekrar kıvrık pozisyonuna döner, işaret parmağı, orta parmak ve yüzük parmağı çıtanın üzerinde dikey pozisyonlarına geçerler, serçe parmak ise eski pozisyonuna

dönerek çıtanın üzerinde yuvarlak bir şekilde konum alır. Yayın ortasında çalışılan boş tel yay egzersizleri üst yarıda da çalışılmalıdır. Aşağıda sağ el ve kolun yayın ucundaki pozisyonu görülmektedir. Tutuş pozisyonunda aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi üçgen şekli oluşur. (Bkz. Resim 2.8.)



Resim 2.8. Sağ Elin Yayın Ucunda Görünüşü[11]

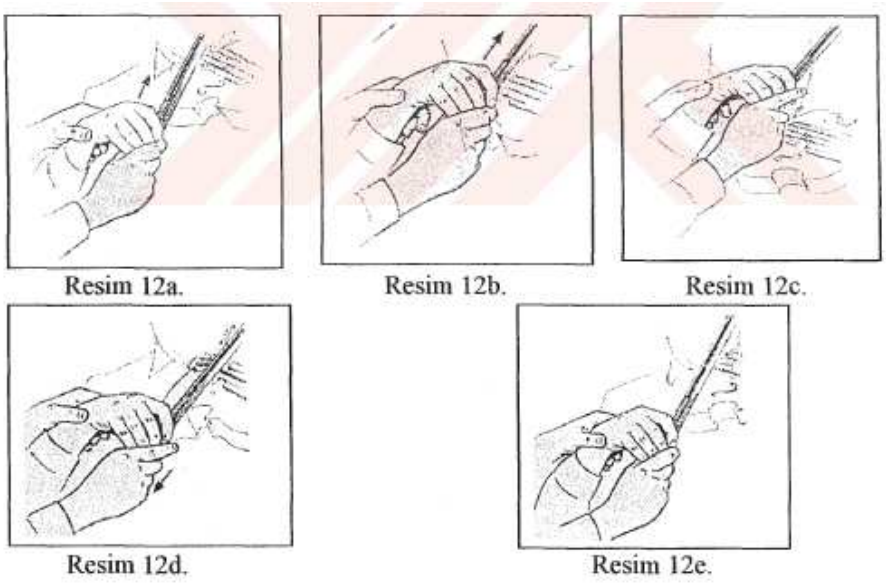
2.4.3. Yayın Alt Yarıda Sürülmesi

Yayın alt yarısında uygulanan yay sürüşü, yayın diğer bölgelerine oranla çok daha fazla zorluk içerir. Bunun nedeni sağ elin tüm bölgelerinin alt yarıda kombine bir şekilde hareket etmesinin zorunluluğu ve yayın alt yarısının diğer bölgelere oranla en ağır kısım olmasıdır. Alt yarıda yarım kıl telin üzerine konur, parmaklar yay tutuş pozisyonunda belirtildiği gibi yaya yerleştirilir. Alt yarıda yayın sürüşü arka (üst) kol ve ön kolun kombine hareketiyle başlar, bu hareket adeta bir yelpazenin açılışını andırır,ilk hareket başladığı zaman bilek eklemi düzleşecek şekilde kademeli olarak çevrilir, bileğin dönme hareketiyle beraber tüm kılların tel üzerine oturması sağlanır. İtme hareketinde ise bu hareketlerin tersi uygulanır, bilek köke gelirken tekrar kıvrık pozisyonda olacak şekilde çevrilir,

[11]a.e. S. 52.

yarım kılın tel üzerine oturması sağlanır, özellikle köke giderken arka (üst) kolun daha aktif ve serbest olarak kullanılması gereklidir.

Bahar Biricik tezinde yayın alt yarısının öğretilmesi ile ilgili yararlı bilgiler sunmuştur: *"Öğrencinin yayın alt yarısında ilk çalma deneyimleri öğretmenin yardımıyla re ve la tellerinde yapılır. Öğretmen sol eliyle öğrencinin sağ bileğinden, sağ eliyle parmaklarından tutar. Başlangıçta öğrenci yayı telden biraz uzakta tutar (Resim a), sonra yayı ortadan köke doğru iter (Resim b). O pozisyonda el yukarı doğru hareket eder (Resim c). Yuvarlak bir hareketle el daire çizer gibi yayı kökte telin üzerine koyar. Yayın yönü değişir. Bu kez el yayı aşağı doğru çeker (Resim d – e). Yay ortaya gelince el tekrar yuvarlak hareketle başlangıç noktasına döner."*[12] *(Bkz. Örnek 2.4.)*

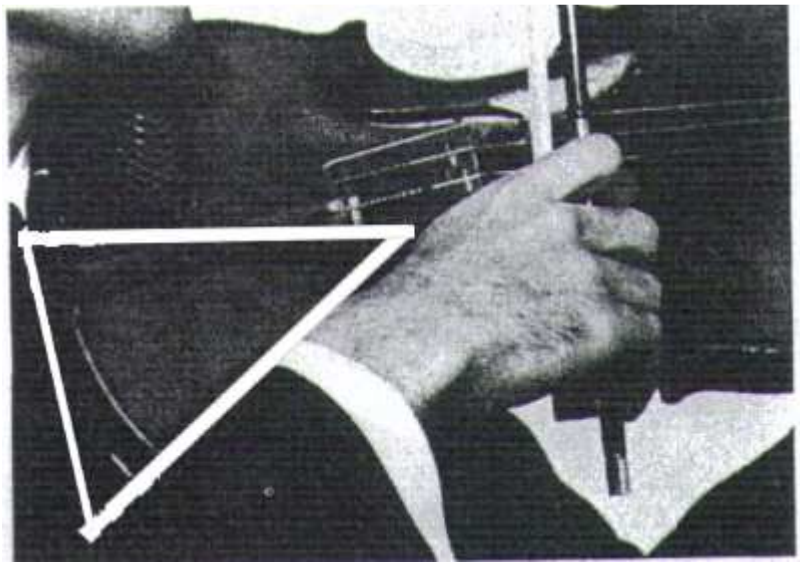


Örnek 2.4. Yayın Alt Yarısının Öğretmen Tarafından Öğrenciye Öğretilmesi[13]

Yayın alt yarısı diğer bölgelere oranla daha dikkatli olarak çalışılmalıdır. Yayı özellikle de alt yarıda doğru pozisyonda kullanmak için bileğin esnek olarak kolla birlikte hareket etmesi önemlidir. Bileğin esnekliği tel ve yay geçişlerinin pürüzsüz olarak gerçekleştirilmesinde hayati rol oynar. Bilek hareketinin öğrenciye çalıştırılması amacıyla içi su dolu bir plastik bardağı eliyle tutması istenir, sonra

[12] Biricik, a.g.e. S. 17.
[13] a.e. S. 17.

bardağı ön kolu yardımıyla yukarıya kaldırması ve kaldırırken de bileğini kendine doğru çevirmesi istenir. Tüm bunlar yapılırken bardaktaki suyun dökülmemesine dikkat edilmelidir, bardak aynı yay hareketinin düz bir çizgide gidip gelmesine benzer bir hareketle aynı çizgi üzerinde kaldırılıp indirilmelidir. Yayın alt yarısının çalıştırılması için orta ve üst yarısında yapılan egzersizler uygulanabilir. Aşağıda sağ elin yayın kökündeki pozisyonu görülmektedir. Yayın kökündeki tutuş pozisyonunda küçük hayali üçgen oluşur. (Bkz. Resim 2.9.)



Resim 2.9. Sağ Elin Yayın Kökünde Görünüşü[14]

Alt yarıda yay çalışmalarında da diğer bölgelerde uygulanması için tavsiye edilen egzersizler çalışılabilir, ayrıca bu egzersizlere ek olarak her notanın dört defa tekrar edildiği aşağıdaki egzersiz ve benzeri egzersizlerin çalışılması alt yarıda bilek hareketinin oturması bakımından oldukça yararlı olacaktır.

2.4.4.Bütün Yay Sürülmesi
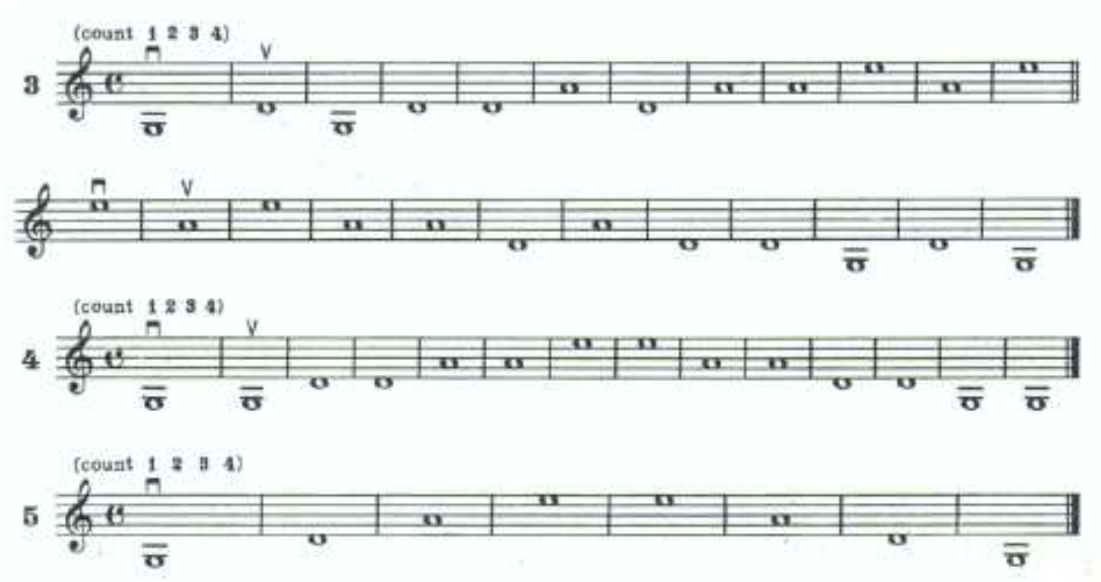
Öğrencinin bütün yay kullanmaya başlamadan önce yayın ortasında, üst yarısında ve alt yarısında bölgesel yay sürüş çalışmaları yaparak yayın her bölgesinde tecrübe kazanması bütün yay sürüşü için mükemmel bir ön hazırlık

[14] Galamian, a.g.e. S. 51.

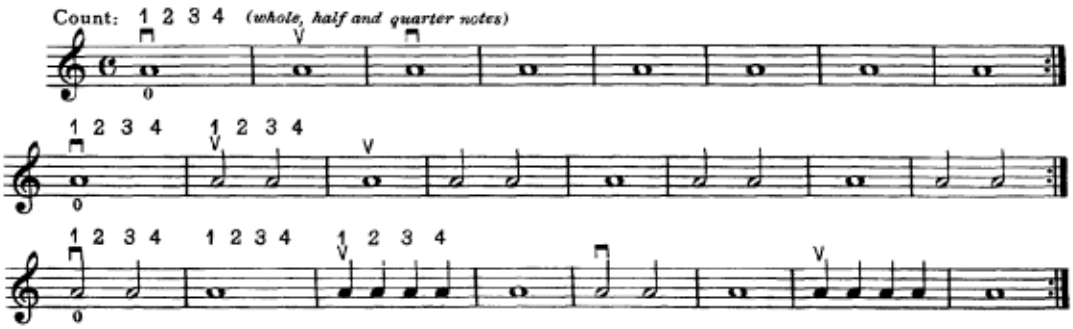
olacaktır. Fakat Liberman her ne kadar zor da olsa yay sürüş hareketini öğrenciye kökten başlatmayı tavsiye eder:

"Yeni başlayanlara yay çekme hareketini kökten başlatmak zor ama elin yerleşmesi için önemlidir. Öğretmen öğrenciye yay çektirirken bir eliyle bileğinden diğer eliyle de orta ve yüzük parmaklarından tutar. Öğrenci yay çekme hareketini önce öğretmenle sonra yalnız yapar."[15]

Bütün yay kullanımı alt yarı, orta ve üst yarıda uygulanan teknik kuralların tamamının sırasıyla ve kesintisiz olarak uygulanmasını gerektirir, bu nedenle öğrenci bütün yay çekerken yayın her bölgesinde uyguladığı hareketleri dikkatli bir şekilde uygulamaya özen göstermelidir.Auer'in yazdığı aşağıdaki boş tel bütün yay egzersizleri aynı zamanda tüm tellerin kullanımıyla beraber tel geçişlerinin çalışılmasını da hedeflemiştir. Egzersizler çalışıldıktan sonra Maia Bang'in yazdığı bütün yay ile beraber yarım yay kullanımını da içeren egzersizin çalışılması öğrenci için faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 2.5.)
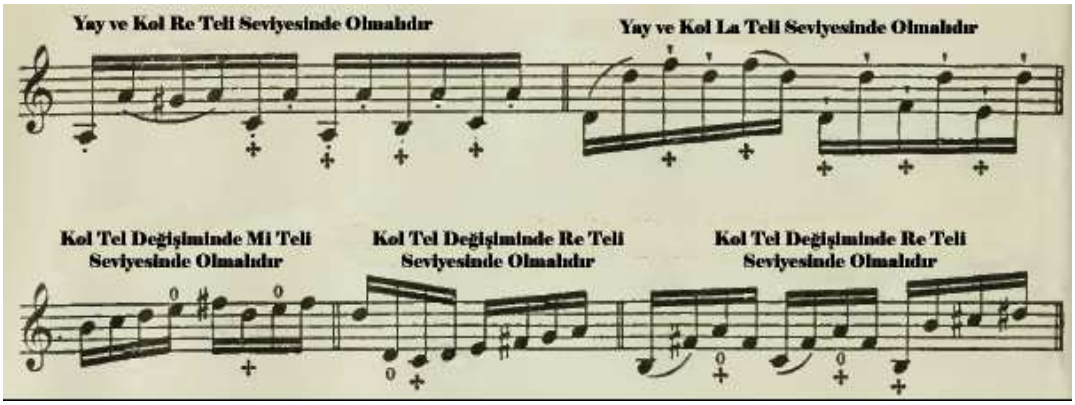


[15]Liberman, a.g.e., S. 13.



Örnek 2.5. Auer ve Bang Boş Tel Bütün Yay Egzersizleri

2.5. Tel Değişimleri
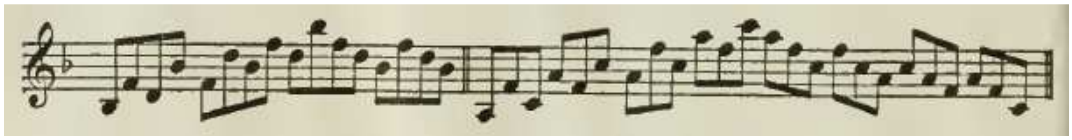
Keman tekniğinde tel geçişlerinin kesintisiz ve pürüzsüz olarak yapılması, seslendirilen eser içinde müzikal ifadeye uygun cümleler yapmak adına oldukça önemli faktörlerden biridir. Tel değişimlerinin yumuşak bir şekilde yapılması bilek ve kolun koordineli olarak hareket etmesiyle mümkün olabilir. Kol ve bileğin tel değişimlerde hangi oranda harekete katkı sağlayacakları ise değişimlerin hangi sıklıkta yapıldığına bağlıdır. Bytovetzski tel değişimleri ile ilgili yararlı olabilecek bilgiler sunmuştur: "*Tel geçişlerinde geçiş yapılan teldeki nota kısa süreliyse ve hemen ilk tele dönüyorsa hareket elden yapılmalıdır, çünkü nota hızlı bir şekilde tel değiştirdiği için kol hareketi burada gecikecek ve kullanışsız kalacaktır.*" [16] Aşağıdaki örnekte bulunan + işaretleri, tel geçişinin bilek (el) hareketiyle yapılacağı notaları belirtmektedir. (Bkz. Örnek 2.6.)



Örnek 2.6. Bytovetzski Tel Geçişlerinin Elle Yapıldığı Örnek

[16]Bytovetzski, a.g.e. S. 46

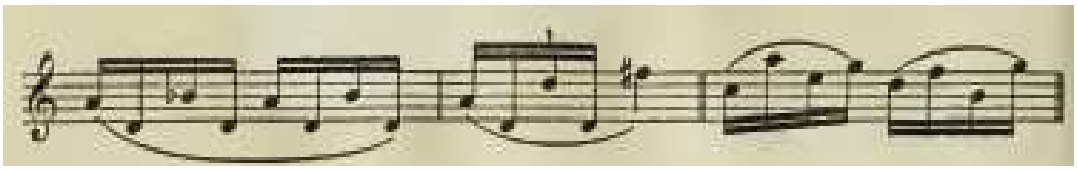
Aşağıdaki örneğe benzeyen sık ve arka arkaya birçok telin kullanıldığı tel değişimleri içeren pasajlarda yalnızca elle yapılan hareket kemanın tonunun küçülmesine sebep olacaktır, bu nedenle bu tarz pasajlarda değişim kolla yapılmalı, el ise tonun sertleşmesini önleyecek şekilde tel değişimine yatay hareketle destek vermelidir. (Bkz. Örnek 2.7.)



Örnek 2.7. Bytovetzski Tel Geçişinin Kolla Yapılmasına Örnek

Bir telden diğer tele yapılan geçişlerde iki nota arasında kesinti olmaması ve ikinci notada aksan oluşmaması için yay, kol ve bileğin yuvarlak hareketiyle birlikte geçiş yapılacak tele doğru çevrilerek yakınlaştırılmalıdır, yay bu sayede geçiş yapılan tele yakın tutulduğu için tel geçişinin sert olması önlenmiş olur.

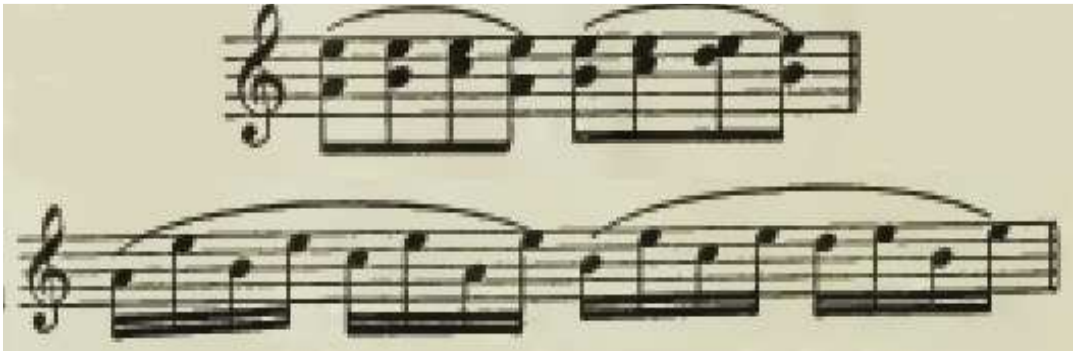
Aşağıdaki örneğe benzer bir şekilde bağlı notalarla yazılmış ve peş peşe tel değişimleri içeren pasajlarda değişimler bilek yardımıyla yapılmalıdır, fakat kol çok sabit tutulmamalı, harekete destek verecek şekilde serbest tutulmalıdır. (Bkz. Örnek 2.8.)



Örnek 2.8.Bytovetzski Bağlı Notalarda Bilek Hareketinin Kullanıldığı Tel Değişimi Örneği

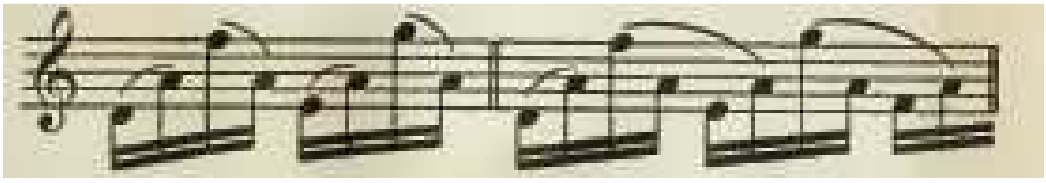
Pavel Bytovetzski, yayın tel değişimi yapılan her iki telin birbirine yakın iç kısımlarına temas etmesi gerektiğini bir diğer önemli husus olarak belirtmiştir. Yay tellerin birbirine uzak kısımlarına temas ederse hareket çok genişler ve dikey bir hale gelir, bunun sonucunda ise gereksiz büyük bir hareket oluşur, aynı zamanda ise ton kaybı meydana gelir. Tel geçişleriyle bağlantılı olarak aşağıdaki örnekte çift seslerin bilek hareketinin gelişmesini sağlamak amacıyla kullanıldığı bir yöntem

görülmektedir. Buna göre pasaj ilk olarak çift ses düşünülerek çalınmalı, daha sonra el bileğin yardımıyla yukarı ve aşağı yönde hareket ettirilerek iki telin aynı anda çalınması engellenmelidir. (Bkz. Örnek 2.9.)



Örnek 2.9. Bytovetzski Tel Geçişlerinde Bilek Hareketinin Çalıştırıldığı Çift Ses Uygulaması
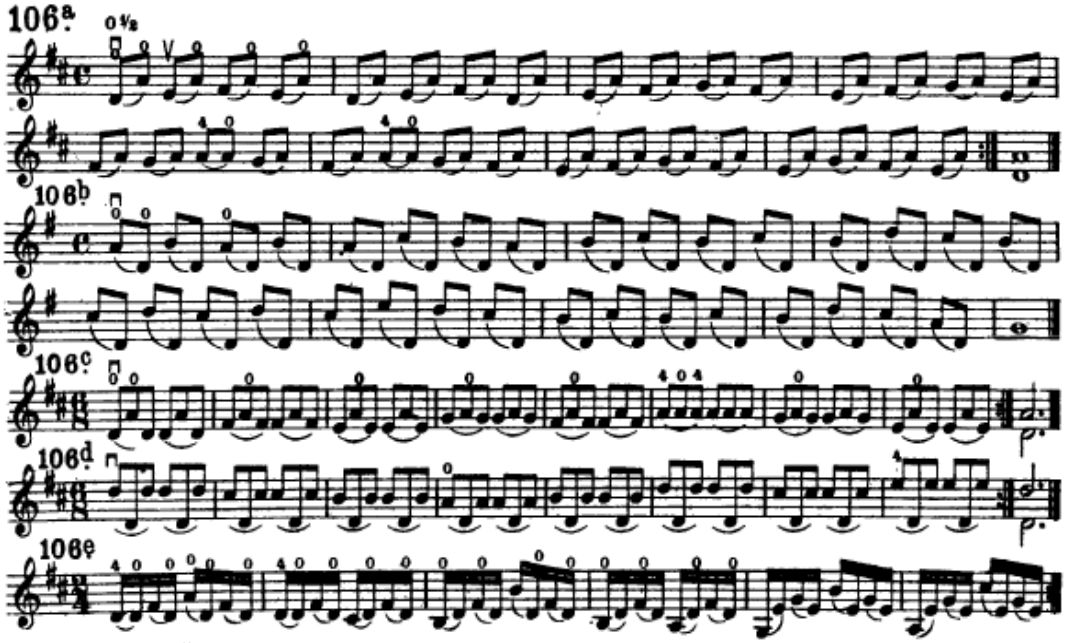
Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi tel değişimlerinin bağlı notalarda peş peşe ve birçok tel kullanılarak yapıldığı durumlarda kol ve bilek eşit oranda öneme sahiptir ve kendi görevlerini yapmalıdır. Dirsek tellere göre konum almalı, kol yatay olarak hareketi sağlamalı, bilek ise serbest pozisyonda tutularak harekete destek sağlamalıdır. (Bkz. Örnek 2.10.)



Örnek 2.10. Bytovetzski Tel Değişimi Örneği

Joachim ve Moser, özellikle hızlı tel geçişlerinde yayla yapılan çevrilme hareketinin mümkün olduğunca küçük olması gerektiğini ve bu şekilde kol ve bilek esnekliğinin tel geçişi yapmak adına feda edilmemesi gerektiğini belirtmişlerdir. Aşağıdaki egzersizin a ve b bölümünde boş la telinin melodiyi engelleyecek şekilde bir kuvvetle seslendirilmemesine dikkat edilmelidir. Egzersizin b ve d bölümünde
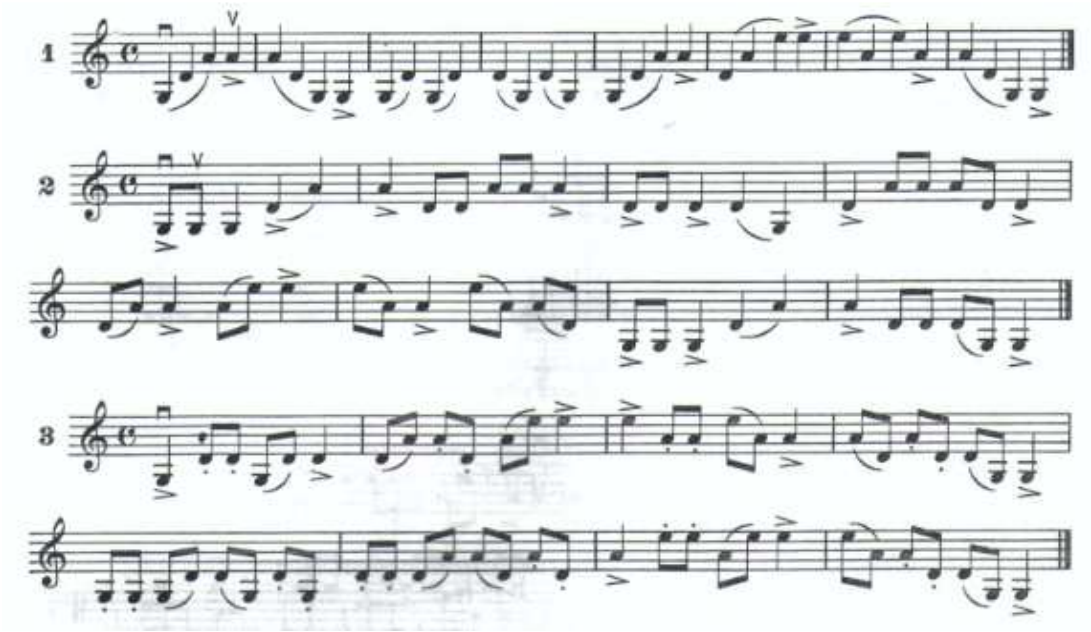
ise bu risk, melodik ve ritmik aksanın birlikte gelmesi nedeniyle çok daha azdır.[17] (Bkz. Örnek 2.11.)



Örnek 2.11. Joachim, Moser Tel Değişimi Egzersizleri
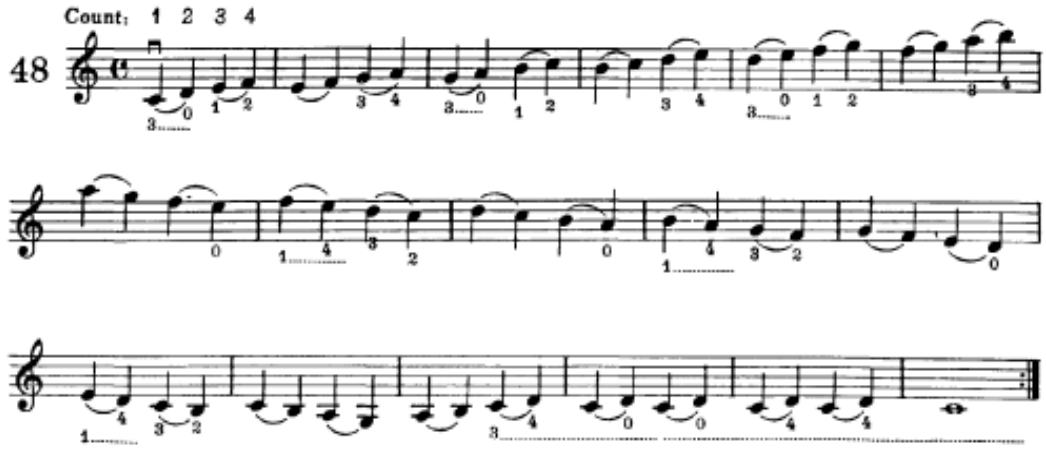
Auer'in yazdığı tel geçişi hazırlık egzersizlerinde boş teller kullanılmıştır, egzersizlerde hızlı tel değişimlerinin çalıştırılması hedeflenmiştir ve esnek bilek hareketi kullanılmalıdır. Tel değiştirirken bilekle beraber parmak hareketi de yapmak geçişlerin daha yumuşak olmasını sağlayacaktır. Egzersizlerdeki bağlı nota grupları ilk olarak bütün yayla daha sonra mümkün olduğunca küçük yay kullanılarak çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 2.12.)

[17]Joachim, Moser, a.g.e.,Book 1, S. 60, 62
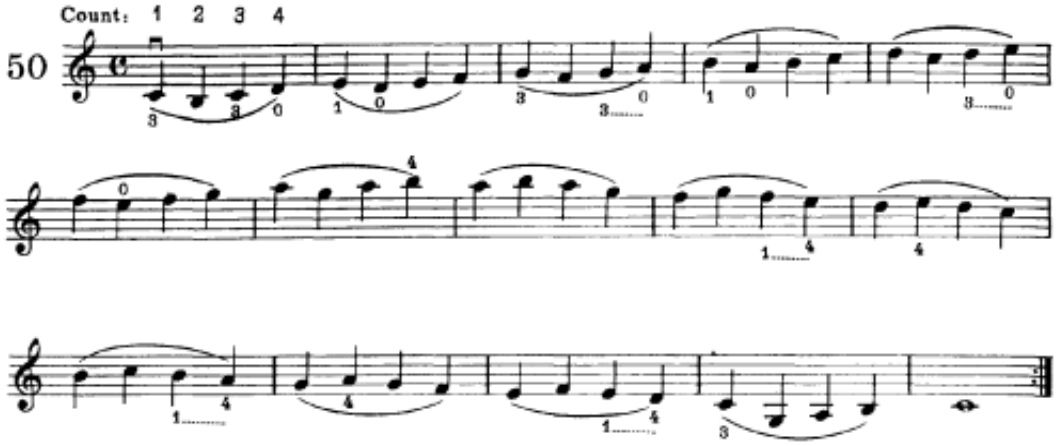


Örnek 2.12. Auer Tel Geçişi Egzersizi

Maia Bang metodunda tel değişimleriyle ilgili olarak Auer'in tavsiyesine atıfta bulunmuştur. Buna göre ilk telde basılı olan parmak tel değişimi yapılıp yeni teldeki nota çalınıncaya kadar telde basılı tutulmaya devam edilmelidir. Auer'e göre tel değişimlerinin bu kural uygulanmadan mükemmel bir şekilde gerçekleşmesi imkansız olacaktır. Aşağıdaki tel değişimi egzersizleri bu kural dikkatli şekilde uygulanarak çalışılmalıdır.[18] (Bkz. Örnek 2.13.)
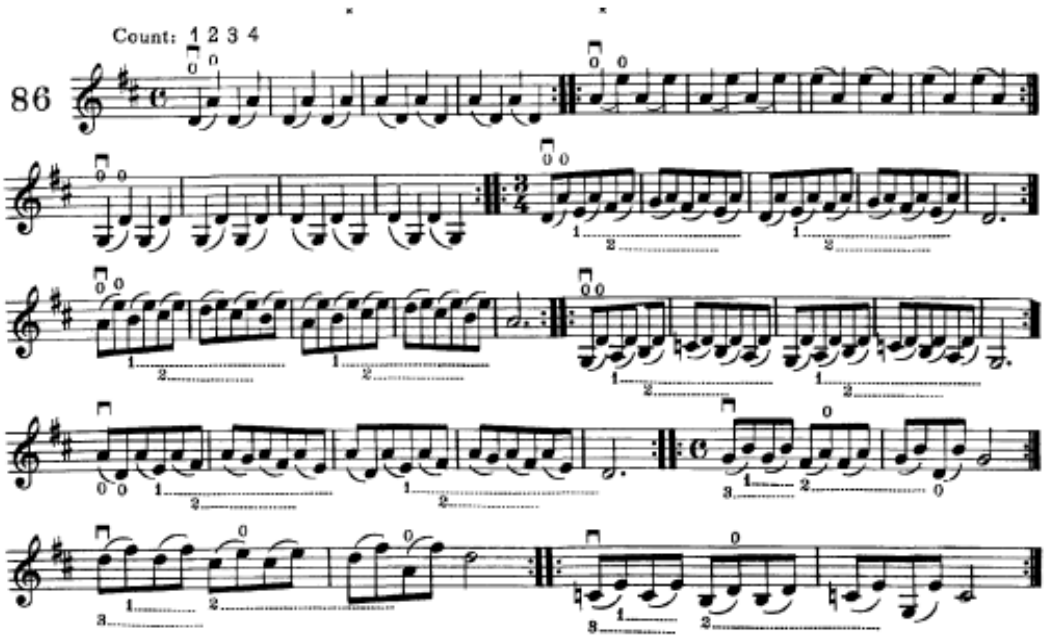


[18]Maia Bang, Violin Method Book 1, Carl Fischer, S. 50



Örnek 2.13. Maia Bang Tel Değişimi Egzersizleri

Bang'in yazmış olduğu aşağıdaki egzersizin, tel değişimlerinde bilek hareketinin geliştirilmesi amacıyla çalışılması yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 2.14.)



Örnek 2.14. Maia Bang Tel Değişimleriyle Bilek Hareketinin Gelişmesi İçin Egzersiz
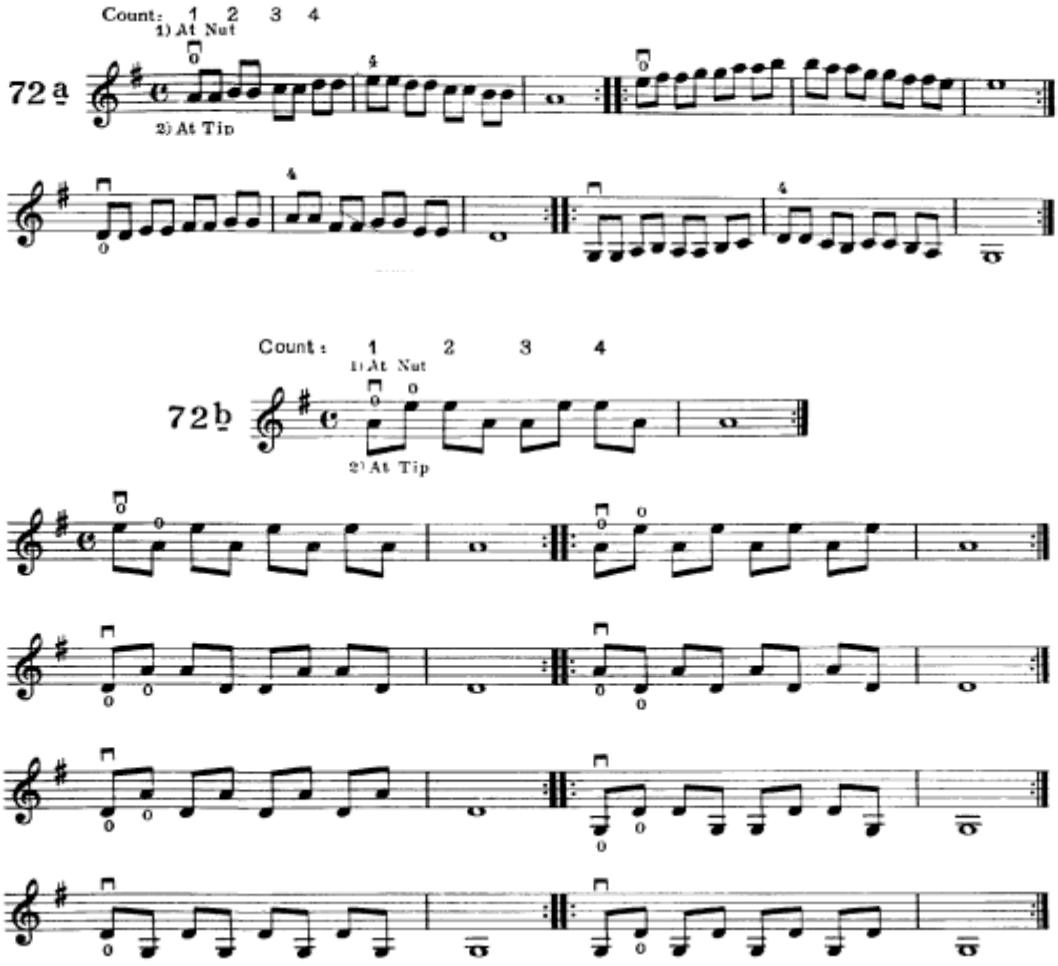
2.6. Yay Değişimleri

Keman tekniğinde birbirine bağlı uzun müzikal cümleler yaratabilmenin diğer bir önemli koşulu ise, yay değişimlerinin mümkün olduğunca kesintisiz ve hissettirmeden yapılmasıdır. Değişimin hissettirmeden yapılabilmesi için bilek ve kolla yapılan hareketlerin ani olarak gerçekleştirilmemesi tavsiye edilebilir. Bu yöntemle hareketlerin ani olarak gerçekleştirilmesine bağlı olarak oluşabilecek gıcırtı ve kötü seslerin önüne geçilebilmiş olur. Yay değişimleri, yayın her bölümünde farklı şekilde gerçekleştirilebilir. Burada hangi tekniğin uygulandığı ve yayın hangi bölgesinin kullanıldığı önem kazanmaktadır. Örneğin kökte yay değişimi yapılırken bilek hareketi oldukça önemlidir, ortada ön kolun hareketine bağlı olarak el ve parmaklarda oluşan salınım yay değişiminin pürüzsüz olarak gerçekleşmesine yardımcı olur, yayın ucunda ise ön kol ve bilek hareketi önem kazanmaktadır. Yay değişimi yapılırken yayın hızında olabilecek herhangi bir artma ve azalma yay transferini olumsuz yönde etkileyecektir. Yay değişiminde yay basıncının azaltılması da değişimin pürüzsüz olarak yapılabilmesine yardımcı olarak tavsiye edilebilir.

Pavel Bytovetzski, yay değişimlerindeki sorunları genç öğrencilerin yay değişimlerinde kesinti olmaması için, değişimin en hızlı şekilde gerçekleştirilmesi gerektiği gibi yanlış bir düşünceye sahip olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Aslında burada yapılan hata, gerekli ve devam ettirilerek yapılması gereken hareketin birçok kez sonlandırılmasıdır, bu ise her sesin sonunun sert şekilde bitmesine neden olur. Bu kötü alışkanlığa karşı öğrencinin her yay hareketini adeta son hareketmiş gibi düşünmesi istenir. Bu şekilde öğrenci hareketin sonunda durak (ara) olduğunu düşünür. Yay değişimlerinin en istenmeyen şekilde gerçekleştirildiği durumlarda dahi bu hatanın üstesinden gelebilmenin tek yolu budur. Sorun çözülmeye başladıktan sonra, hareketin sonunda yapılan duraksamalar kademeli olarak azaltılmalıdır.[19]

[19]Bytovetzski, a.g.e., S. 65.

Aşağıdaki Maia Bang'in yazmış olduğu yay değişimi egzersizleri yayın ucunda ve kökünde çalışılmalıdır, çalışılırken bileğin esnek pozisyonda olmasına önem verilmelidir. (Bkz. Örnek 2.15.)



Örnek 2.15. Maia Bang Yay Değişimi Egzersizleri

2.7. Temel Yay Teknikleri
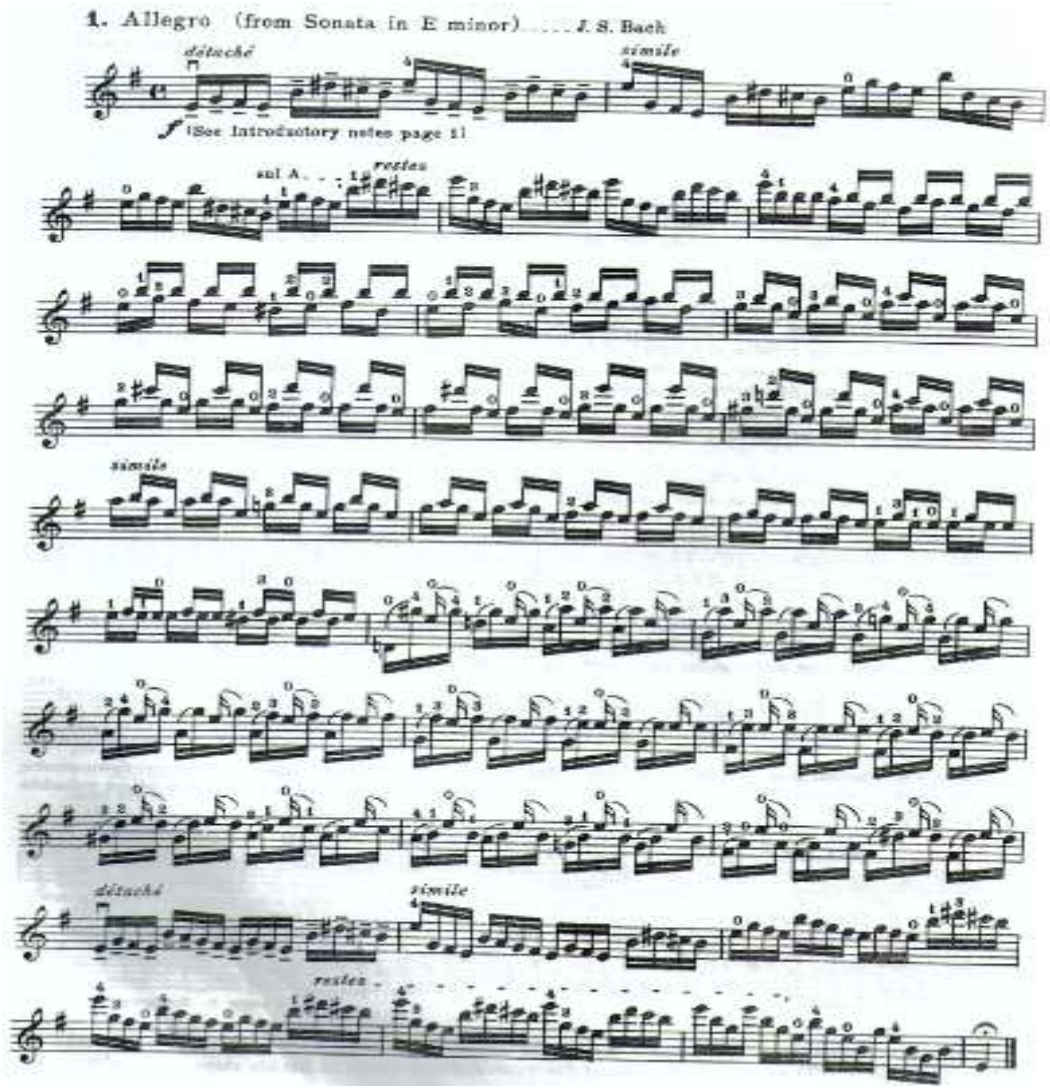
2.7.1.Détaché Ve Çeşitleri

Détaché diğer tüm yay tekniklerinin temelini oluşturur, kemana başlayan öğrencinin yay sürüşünde ilk öğrendiği yay tekniği détachédir. Détaché hareketinde her bir nota ayrı yaylar kullanılarak çalınır, tele yapılan basınç düzeyi değiştirilmez ve notaların birbirine kesintisiz olarak bağlanması sağlanır. Détaché hareketinin en iyi uygulandığı bölge yayın ortasıdır fakat çeşitli büyüklükte yay kullanılarak, yayın diğer bölümlerinde de çalınabilir. Détaché tekniği kısa, geniş ve büyük olmak üzere üç şekilde uygulanabilir. Kısa détaché yayın üst yarısında orta ve uç arasında yapılır. Geniş détachéde yayın en az yarısı kullanılır. Büyük détachéde ise her nota bütün yay kullanılarak çalınır.

Auer, détaché tekniği ile ilgili verdiği tavsiyede bu tekniğinin yayın her bölümünde ve bütün yay olarak çalışılması gerektiğini belirtmiştir. Çalışmaların orta bir tempoda çekerek ve iterek hareketler arasında ton farkı oluşmamasına dikkat ederek yapılması önemlidir. Auer'e göre ön kol ve arka kol détaché hareketini yaparken gerekli olan basınç her zaman için bilek tarafından sağlanmalıdır.[20]
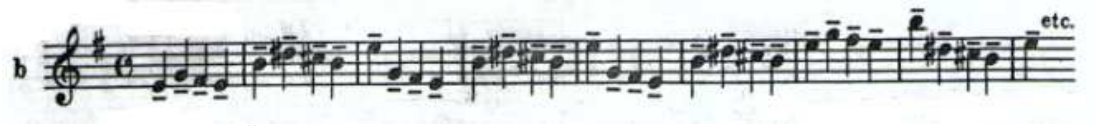
Auer, J. S. Bach'ın yazdığı bir Allegro'dan uyarlama olan aşağıdaki etüdün détaché tekniğinin çalışılmasında oldukça yararlı olacağını belirtmiştir. Etüd yayın ortasında, üst ve alt yarısında çalışılmalıdır. Etüd çalışılırken forte ve piano nüanslar uygulanmalıdır. (Bkz. Örnek 2.16.)

[20]Auer, Violin Playing As I Teach It, S. 54



Örnek 2.16. Auer Détaché Etüdü

Etüd daha sonra bütün yay kullanılarak büyük détaché formunda çalışılmalıdır. Bunun için sekizlik notalar dörtlük olarak çalınmalı ve tempo yavaşlatılmalıdır. (Bkz. Örnek 2.17.)



Örnek 2.17. Auer Büyük Détaché Uygulaması

Détaché Lance yayın oldukça hızlı ve kısa olarak hareket ettiği bir détaché türüdür, yay başlangıçta çok hızlı olarak çekilir, daha sonra yayın hızı kademeli olarak yavaşlatılır. Détaché Lancede notaların başında aksan bulunmaz ve

genellikle notalar birbirinden ayrılarak seslendirilir. Bu détaché türünün kullanımı, aksansız ve aynı zamanda kısa seslere ihtiyaç duyulan pasajlarda tercih edilir.

Détaché Porte yay şeklinde nota grubunun başına aksan verilir, ses ilk olarak yükselir, daha sonra ise kademeli olarak azalır. Sesin yükseltilmesi için yaydaki basınç ya da yayın hızı arttırılır. Détaché Porte tekniği bir pasaj içinde bulunan belirli bir nota grubunun özel olarak belirtilmesi istendiğinde uygulanır.

2.7.2. Legato
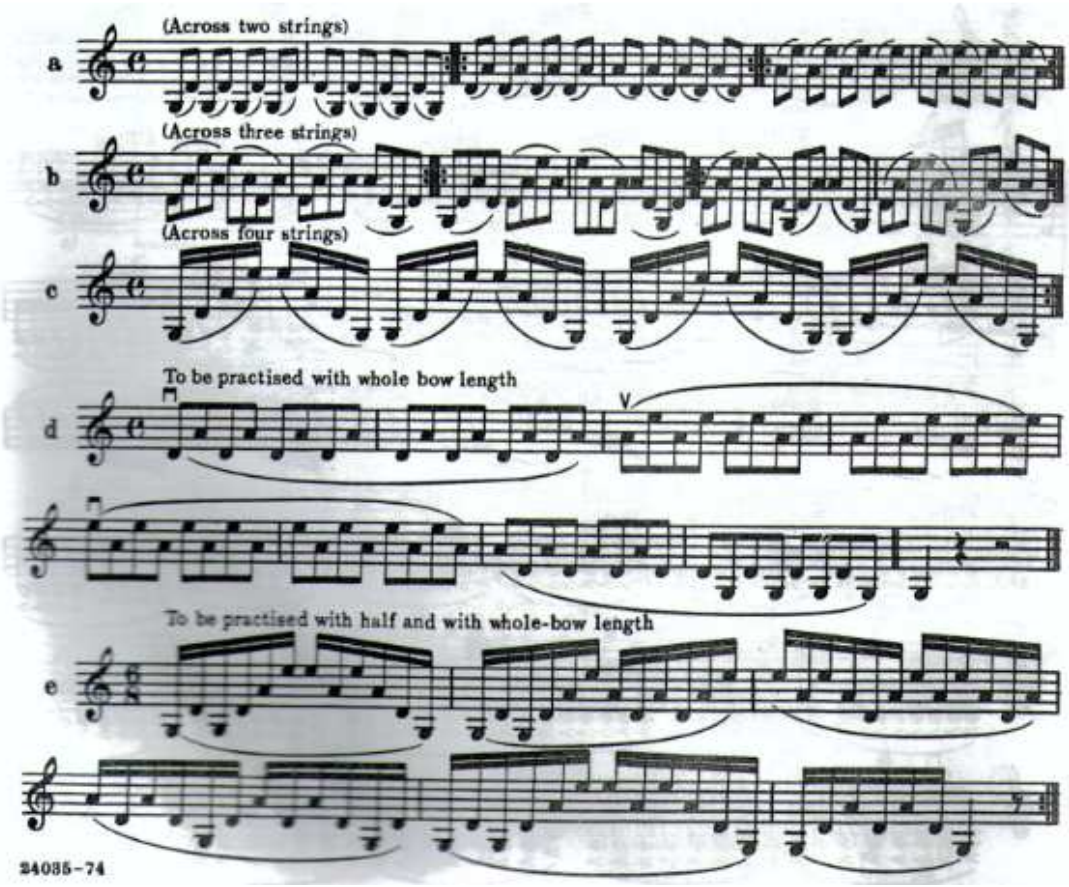
Legato iki ve daha çok notanın aralıksız olarak tek bir yayla çalınması tekniğidir. Legato hareketiyle birbirine bağlı olan notalar, farklı tellerde ve farklı pozisyonlarda bulunabilir. Üzerinde ya da altında bağ bulunan tümnotaların arada en ufak bir boşluk oluşmadan birbirine pürüzsüz bir şekilde bağlanması, legato hareketinin özelliğini oluşturmaktadır. Legatoda birbirine bağlı olan notaların değerleri eşit ise, dengeli yay dağılımı yapılmalıdır. Legato hareketinin başarılı olmasında bilek esnekliğinin rolü çok önemlidir. Tel değişimlerinde kullanılması gereken bilek hareketinin boş tellerle çalışılması, sonra da özel egzersizlerle hareketin pekiştirilmesi faydalı olabilir.

Legato hareketiyle elde edilen ideal keman tonu sayesinde, insan sesinin şarkı söyleyen tınısı mükemmel bir şekilde taklit edilebilir. Cantabile (şarkılamalı) çalabilmenin en önemli koşullarından biri olan legato, ustalıkla gerçekleştirildiğinde başka hiç bir enstrümanda elde edilemeyecek güçlü bir ifade yaratır.

Birbirine komşu tellerde yer alan notalar, legato tekniğinde bileğin yumuşak ve zarif bir şekilde yukarı – aşağı yönlü hareketleriyle çalınır. Détaché tekniğinde kullanılan keskin ve sert hareketler, bu teknikte iyi sonuçlar vermeyecektir. İşaret parmağıyla uygulanacak bir miktar basınç, bilek hareketleriyle kombine edilerek kullanılırsa tellerin aynı anda duyulmasının önüne geçilmiş olur. Bileğin yukarı – aşağı hareketlerinin başarılı şekilde uygulanabilmesi ve tel değişimlerinde meydana gelebilecek sert hareketlerin önlenebilmesi için yay,daima kontrol altında tutularak ön kolun hareketi dikkatle izlenmelidir.
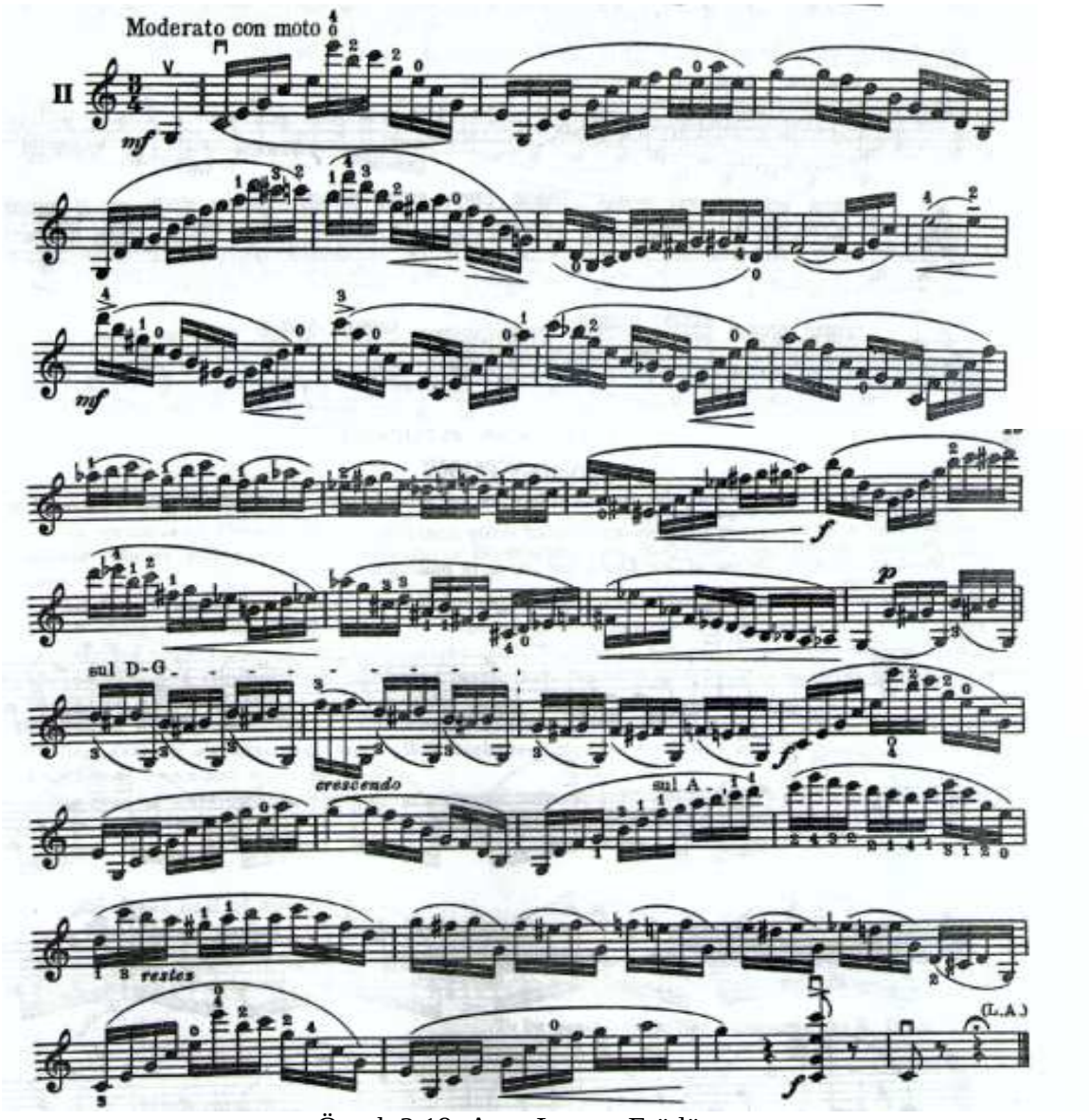
Legato hareketinin başarılı olmasında gerekli olan diğer bir koşul ise sağ elde yapılan hareketlerin sol elle tam bir koordinasyon içinde gerçekleştirilmesidir. Pozisyon değişimleri kurallara uygun olarak yapılmalı, sol el parmakları tel geçişleri esnasında tam zamanında ve doğru yerlere basılmalıdır.

Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki legato hareketi için hazırlık egzersizleri iki, üç ve dört tel arasında yapılan geçişlerin çalıştırılması amacıyla yazılmıştır. Egzersizlerin yayın her bölgesinde çalışılması legato hareketinin gelişmesi için faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 2.18.)



Örnek 2.18. Auer Legato Hazırlık Egzersizleri

Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki etüd onaltılık notalardan oluşmaktadır. Etüd tüm tellerin kullanımıyla yazılmıştır ve çeşitli pozisyon değişimleri içermektedir.Etüd içerdiği teknik materyal sayesinde legato tekniğinin çalışılmasında faydalı olabilir. (Bkz. Örnek 2.19.)



Örnek 2.19. Auer Legato Etüdü

2.7.3. Son Filé

Son filé, lirik ve şarkılamalı pasajlarda ve gamlarda kullanılan sağ elin mükemmeliyeti ile ton bütünlüğünü sergileyen bir harekettir. Son filé hareketinin önemini ilk olarak J. B. Viotti vurgulamıştır. Son filé tek bir yay hareketinin 1 ile 60 saniye arası uzunlukta tek bir nefeste çalınmasını tanımlar. 60 saniyeden uzun pasajlar ise genellikle egzersizlerde bulunmaktadır. Son filé hareketinde yayın bütününü kullanmak önemlidir. Yayın bir bölümü kullanılırsa ton kaybı oluşabilir ve kaybedilen tonu telafi etmek için yaya fazladan basınç uygulama isteğini ortaya
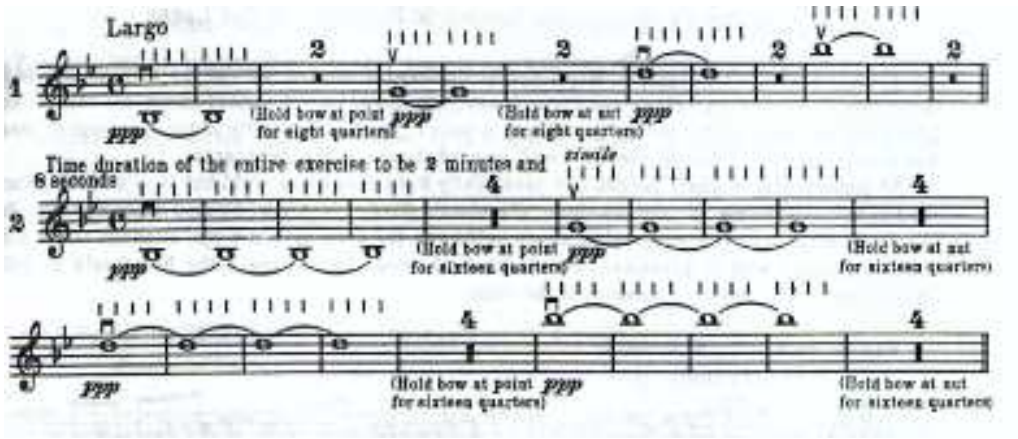
çıkabilir. Fakat son filé hareketinde kontrollü bir durağanlık önemlidir, yay değişimlerinin neredeyse işitilmeyecek bir hareketle yapılması gerekir.

Auer, son filé çalışmalarına çekerek hareketle başlanmasını, kökten uca kadar sesin sürekliliğinde ve seviyesinde herhangi bir değişim olmamasına özen gösterilerek çalışılmasını tavsiye etmektedir.[21]

Gruenberg, Viotti'nin uzun süren bir hastalık döneminden sonra yay hakimiyetinin son filé egzersizleriyle kazandığını belirtmiştir. Gruenberg'e göre son filé, her biri birer dakika süren en az sekiz yay hareketiyle tüm tellerde ve her gün çalışılmalıdır.[22]

Son filé uygulamasında sol elin de harekete belirli düzeyde destek vermesine ihtiyaç vardır. Yay hareketindeki kontrollü durağanlık, sol elin vibrato uygulamasıyla kombine edildiğinde son filé tekniği daha etkileyici sonuçlar verebilecektir.

Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki son filé egzersizlerinde bütün yayın kullanılması önemlidir. Egzersizlerde her bir dörtlük nota için 1 saniye sayılmalıdır, eslerde yay telin üzerinde bekletilmeli ve gerekli olan zaman için sayılmaya devam edilmelidir. İlk egzersizin çalınması 64 saniye, ikinci egzersizin çalınması 2 dakika 8 saniye zamanda gerçekleşecektir. (Bkz. Örnek 2.20.)



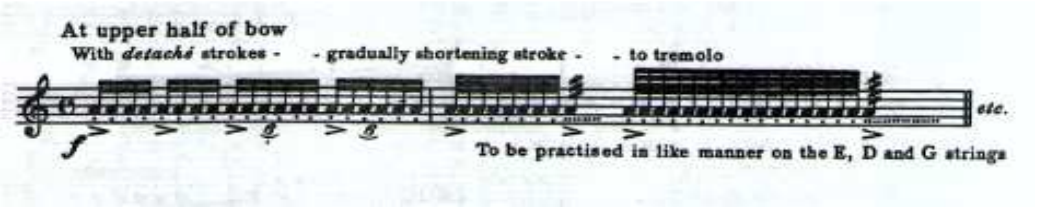
Örnek 2.20. Auer Son Filé Egzersizleri

[21]Auer, Graded Course Of Violin Playing, Book 7, S. 44.
[22]Gruenberg, a.g.e. S. 88, 89.

2.7.4. Tremolo*

Tremolo yayın mümkün olan en hızlı şekilde çekilip itilmesiyle oluşan bir harekettir. Tremolo tekniğine solo keman repertuarında çok sık rastlanmaz, fakat kullanımı, oda müziği ve orkestra repertuarında oldukça yaygındır. Tremolonun forte nüansta uygulanması gösterişli ve vurucu bir atmosfer yaratır, piano nüansta uygulandığında ise esrarlı ve dramatik bir etki oluşur.
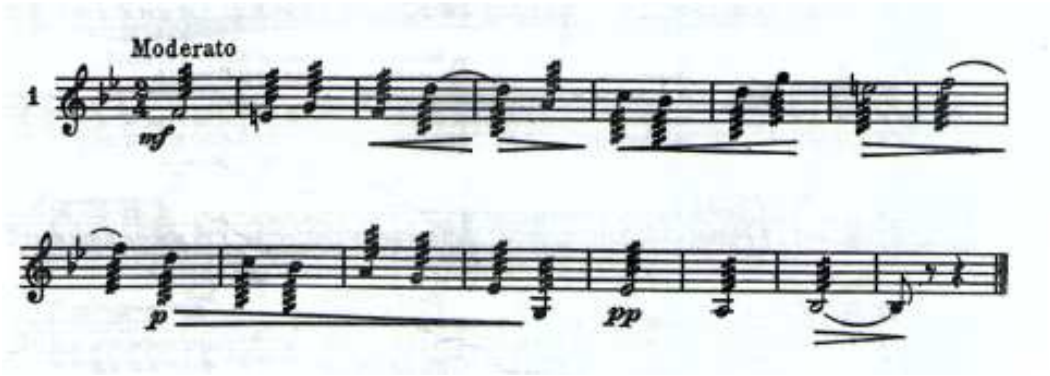
Tremolo genellikle çekerek aksanlı bir yay hareketiyle başlatılıp küçük ve hızlı détaché kullanımıyla devam ettirilir, kullanım alanı olarak genellikle yayın en ucu tercih edilir. Tremolo ne kadar küçük ve hızlı yay hamleleriyle çalınırsa etkisi de aynı oranda artacaktır. Bu teknikte hareket devamlı bilek ve parmakların çalışmasıyla elde edilir. Aşağıdaki örnekte tremolonun détaché hareketinden dönüşüm süreci görülmektedir. (Bkz. 2.21.)



Örnek 2.21. Détaché Hareketinin Tremoloya Dönüşümü

Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki tremolo egzersizinde crescendo ve decrescendo kullanımı ile beraber mezzoforteden pianissimoya kadar çeşitli nüanslar bulunmaktadır. Nüansın derecesine göre tremolo uygulamasında hareket genişletilip yavaşlatılmalı, ya da hızlandırılıp küçültülmelidir. (Bkz. Örnek 2.22.)
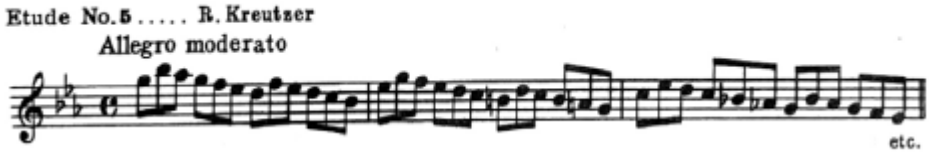
* Tremolo: (İt.). İki notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde seslendirilmesi.Yaylı çalgılarda kullanılan bir teknik yöntem.



Örnek 2.22. Auer Tremolo Egzersizi

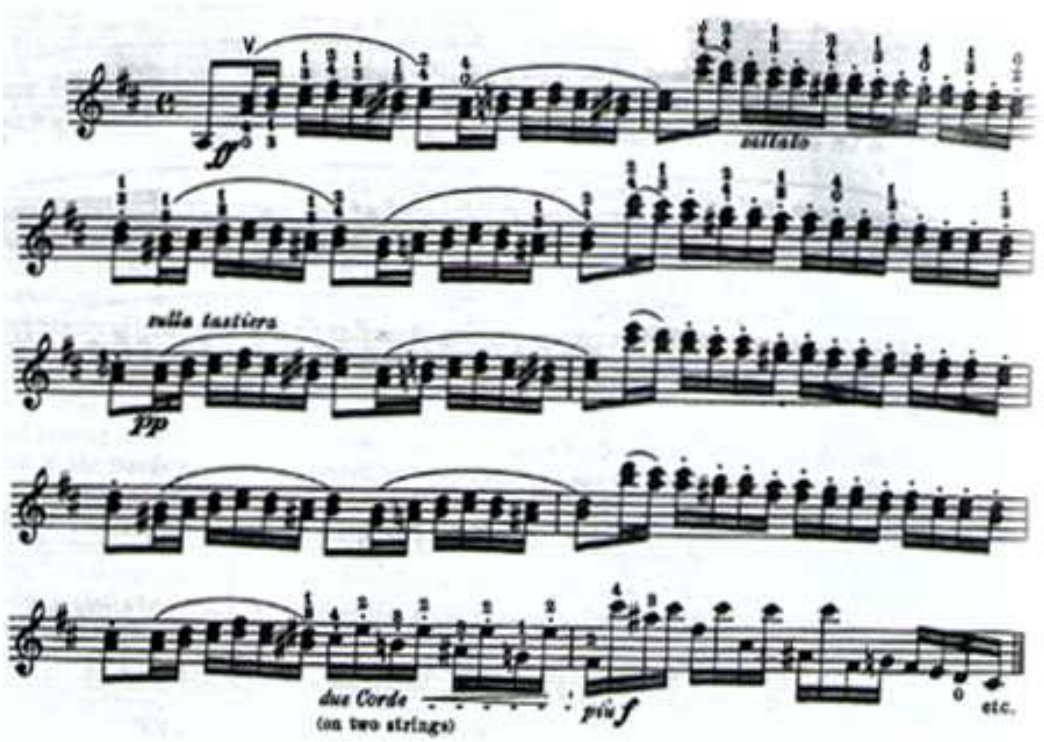
2.7.5. Flatuato (Sulla Tastiera)

Kemandan flüt benzeri bir ses karakteri elde etmek için flatuato tekniği uygulanır.Flatuato pasajlarda yayın üst yarısı piano nüansta, tuşa yakın pozisyonda, bilekten basınç yapılmadan kullanılır. Sol el parmakları, normal parmak basıncına oranla tele daha az basınçla basılmalıdır, fakat bu basınç flajöle çalma düzeyindeki kadar az olmamalıdır. Flatuato çalışta sesler, normal oktavdan bir oktav daha tiz olarak tınlarlar. Günümüzde artık bu tekniğin kullanımı çok tercih edilmemektedir. Kreutzer 5 numaralı etüdün flatuato tekniği için çalışılması faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 2.23.)



Örnek 2.23. Flatuato Tekniğinin Uygulanabileceği Etüd Örneği

Paganini'nin Birinci Keman Konçertosu'nun August Wilhelmj edisyonunda bulunan pasaj, ikinci kez tekrar edildiğinde flatuato teknikle seslendirilebilir. (Bkz. Örnek 2.24.)
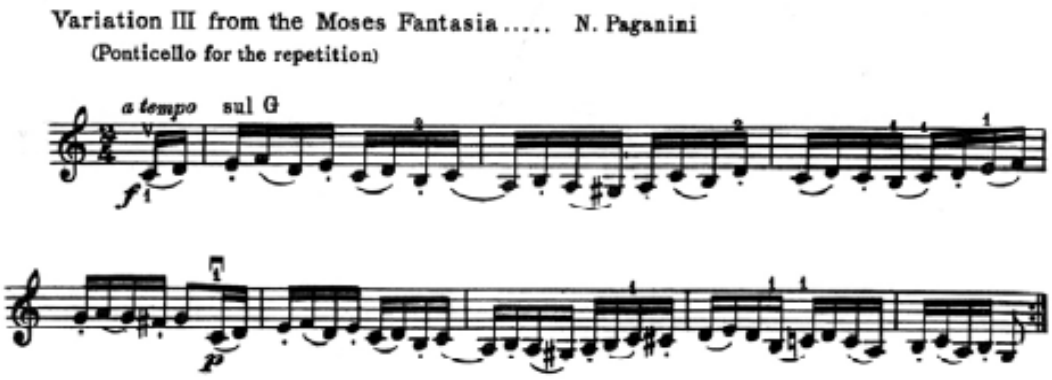


Örnek 2.24. Paganini, Flatuato İçeren Pasaj Örneği

2.7.6. Ponticello*

Ponticello tekniğinde yayın bütün pasaj boyunca mümkün olduğunca köprünün yanında kullanılması gerekir. Ponticello çalınırken kemandan sert, gıcırtılı bir ton elde edilir, détaché ya da legato hareketle pasajın gerektirdiği uzunlukta yay kullanılmalıdır. Aşağıdaki örnekte görülen Paganini'nin yazmış olduğu "Moses Fantasia" nın 3. varyasyonu, ponticello kullanımına uygun bir pasaj olarak gösterilebilir. (Bkz. Örnek 2.25.)

* Ponticello: (İt). Köprü, eşik



Örnek 2.25. Paganini Ponticello İçeren Eser Örneği

2.7.7. Martelé*

Martelé "çekiçleme" olarak da adlandırılır ve tıpkı détaché gibi yorumcunun sağ el hakimiyetini mükemmelleştirmede önemli rol oynayan en etkin hareketlerden biridir. Martelé tekniğini öğrenmeye başlayan bir öğrencinin teknik alt yapısının temel hazırlık egzersizleriyle güçlendirilmiş olması, hareketin sağlam olarak yerleşmesi bakımından önemlidir.

Martelé, yayın her bölgesinde uygulanabilen bir harekettir, fakat üst yarıda kullanılması, karakteristik harekete en uygun olan sonucu verecektir. Martelé, birbiri ardına gelen iki ya da daha fazla notanın iterek ve çekerek hareketlerle, yayın aksanlı ve hızlı bir şekilde çekilerek aniden durdurulması ile elde edilen bir yay tekniğidir. Martelé ve détaché arasındaki fark, bu kısa duraksama anıdır. Bu teknik çoğu zaman orta tempoda kullanılmaktadır.
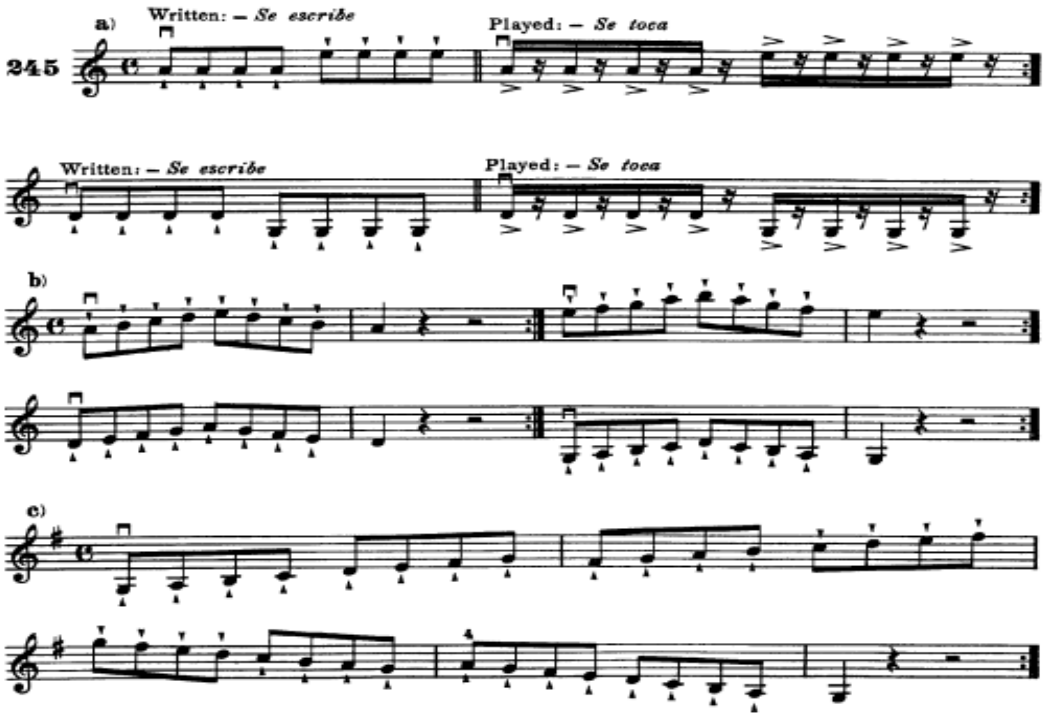
Martelé hareketinde yay, teli adeta ısırdıktan sonra hareket eder, bunu sağlamak için yaya basınç uygulanır. Basınç, uygulandıktan sonra geç serbest bırakılırsa tonda gıcırtı oluşabilir, fakat basınç erken sonlandırılır ise martelé karakteri oluşamaz. Bu nedenle basıncın tam zamanında serbest bırakılması önemlidir. Marteléde yay durdurulurken tele baskı yapmak yerine yay, esnetilerek basınçsız olarak durdurulmalıdır.

* (Fr) Martelé, (İng) Hammered, (It) Martellato: Çekiç tarzı vuruş anlamına, sert kararlı çalışı gösteren çivileme anlamına ve yaylı ailesinde yayı sıçratmadan darbeyle ses çıkartma anlamına gelir.

Kısa ve geniş olmak üzere iki çeşit martelé uygulaması vardır. Kısa martelé uygulamasında, genellikle yayın üst yarısının kullanımı tercih edilir ve hareketi bilek ve parmaklar gerçekleştirir. Kısa martelé çalışmaları bilek ve parmak kaslarının güçlendirilmesi için yararlı olabilir. Hareket sırasında yayın telden ayrılmamasına dikkat edilmelidir. Geniş martelé hareketinde bütün yay kullanılır. Bu hareket, garande détaché olarak da bilinmektedir, kullanımı kısa marteléye oranla daha büyük zorluklar içermektedir. Bunun nedeni, yayın topuk kısmında daha ağır olduğu için kontrolünün daha zor olmasıdır. Yayın köprüye paralel gitmesi, hareketin doğru gerçekleştirilmesinde dikkat edilecek önemli hususlardan biridir. Uzun marteléde hareketi bilekten gerçekleştirmekte zorlananlar için ön kol ağırlığının kullanılması tavsiye edilebilir.
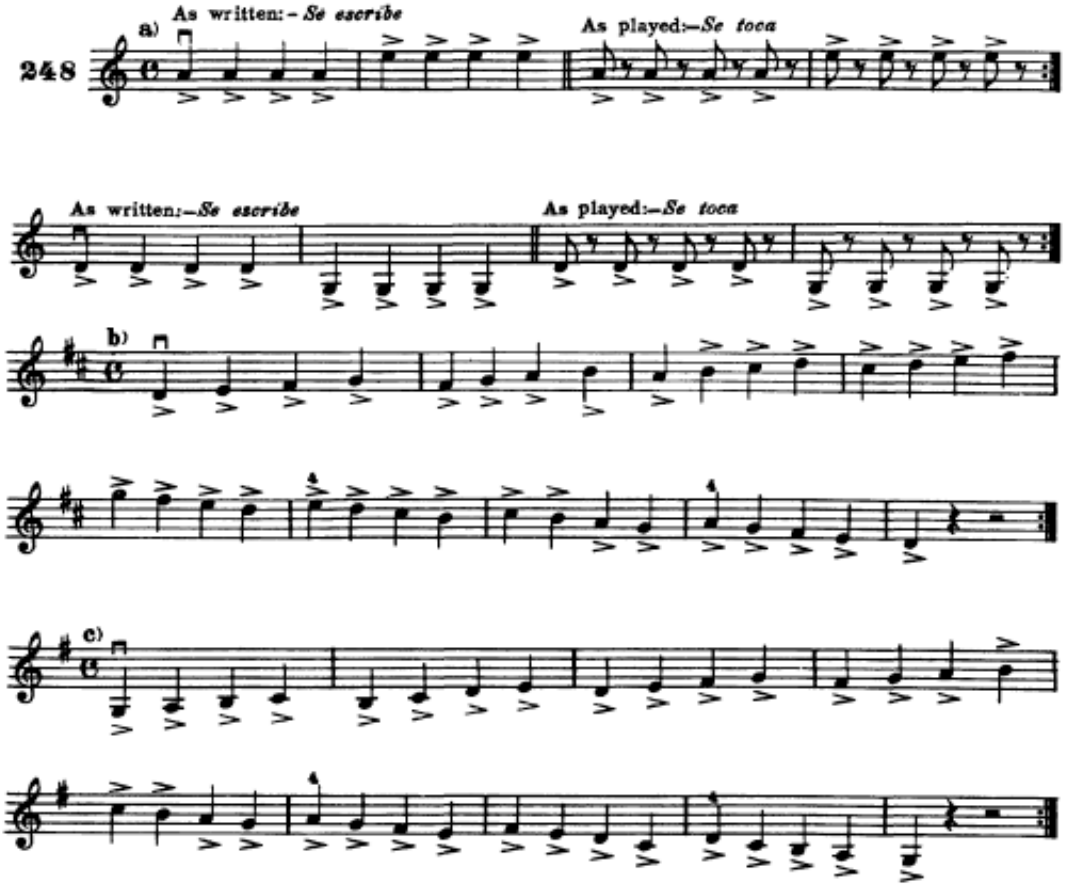
Martelé hareketini çalışmaya ilk olarak küçük yay kullanarak başlamak yararlı olacaktır. Küçük yaylar kullanılarak harekette tecrübe kazandıkça yay kademeli olarak büyütülmelidir. Martelé nota üzerinde staccato işaretiyle (.) ya da aksan işaretiyle (>) gösterilir.

Maia Bang'in yazmış olduğu aşağıdaki egzersizin çalışılması, kısa martelé hareketinin geliştirilmesi için faydalı olacaktır. Egzersiz çalışılırken martelé hareketi bilekten yapılmalı, yayın üst yarısının kullanılması tercih edilmelidir. (Bkz. Örnek 2.26.)



Örnek 2.26. Maia Bang Kısa Martelé Egzersizi

Maia Bang'in yazmış olduğu aşağıdaki egzersizde geniş martelé hareketinin çalıştırılması amaçlanmıştır. Egzersiz çalışılırken martelé hareketi bilek ya da ön kol ile yapılmalı, bütün yay kullanılması tercih edilmelidir. (Bkz. Örnek 2.27.)



Örnek 2.27. Maia Bang Geniş Martelé Egzersizi
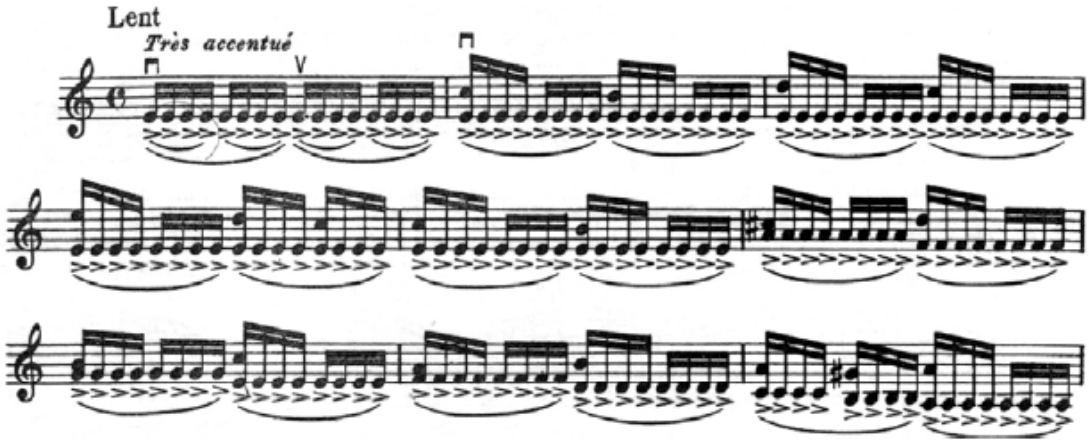
Auer'in détaché çalışması olarak önerdiği etüd, martelé çalışmasına da olanak sağlamaktadır. Etüdün yayın ucunda ve kökünde çalışılması, martelé hareketinin gelişmesine olumlu katkı sağlar. Etüdün tamamı, détaché tekniğinin anlatıldığı bölümde bulunmaktadır. (Bkz. Örnek 2.28.)



Örnek 2.28. Auer Martelé Çalışmasına Uygun Etüd

2.7.8. Portato* (Semi Staccato, Ondule, Parlando)

Portato yay tekniği, détachénin legato hareketiyle kombine olarak kullanımıyla gerçekleşir. Staccato ve legato arasında yumuşak, şarkılı bir ton üretimi portatonun uygulanmasıyla elde edilir. Portato, sol elde devam eden hafif bir vibratoyla uygulanırsa çok daha etkili bir ifade yaratır. Portato, notaların birbirinden ayrılması için işaret parmağının çıtaya, yay hareketini durdurmayacak bir şekilde anlık ve esnek basılar yapmasıyla meydana gelir. Yayın alt yarısı, portato için en uygun bölgedir, bu hareket iterek ve çekerek yönde kullanılmaya müsaittir. Daha çok orta tempolu eserlerde kullanımı tercih edilmektedir. Aşağıdaki etüd, portato çalışmaları için uygun formda yazılmıştır. (Bkz. Örnek 2.29.)



Örnek 2.29. Portato İçeren Etüd Örneği

2.7.9. Sautillé*

Sautillé hareketinde yay telin üzerinden kaldırılmaz, bilek yayı tel üstünde serbest hareketlerle esnetir ve notaların birbirinden ayrı olarak, sanki sıçratılıyormuş gibi çalınması sağlanır. Spiccato hareketi ile arasındaki fark, yayın telden özel hareketlerle kaldırılmaması durumudur. Sautillé hareketinde bilek ve parmaklar önemli rol oynar. Bileğin yaptığı yatay ve serbest harekete parmaklar da destek verir. Bu harekette ön kol, spiccato hareketindeki gibi devrede değildir.
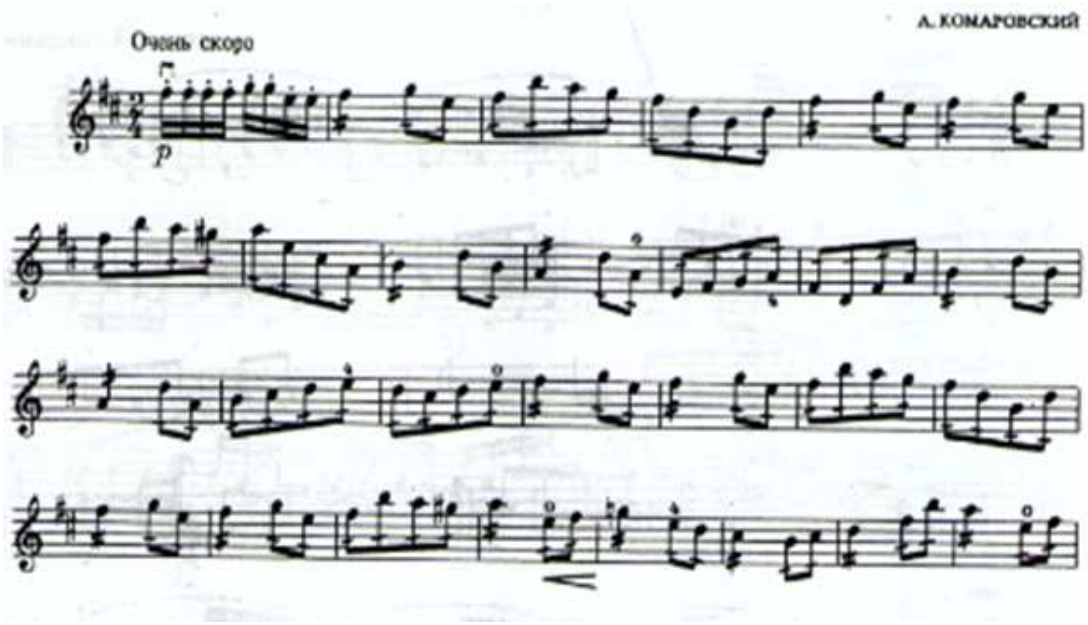
* Portato: (İt). Yay tekniğinde bir seslendirme biçimi. Yayı teller üzerinden kaldırmaksızın notaları belirgin şekilde seslendirme.
* Sautillé: (Fr). Sıçratarak

Sautillé hareketi en iyi sonucu yayın ortasında verir. Fakat yine de tüm yayların esneme noktaları birbirine göre farklılık gösterebileceği için, sautillé hareketinin yapılacağı nokta,az da olsa kullanılan yaya göre değişiklik gösterebilir.

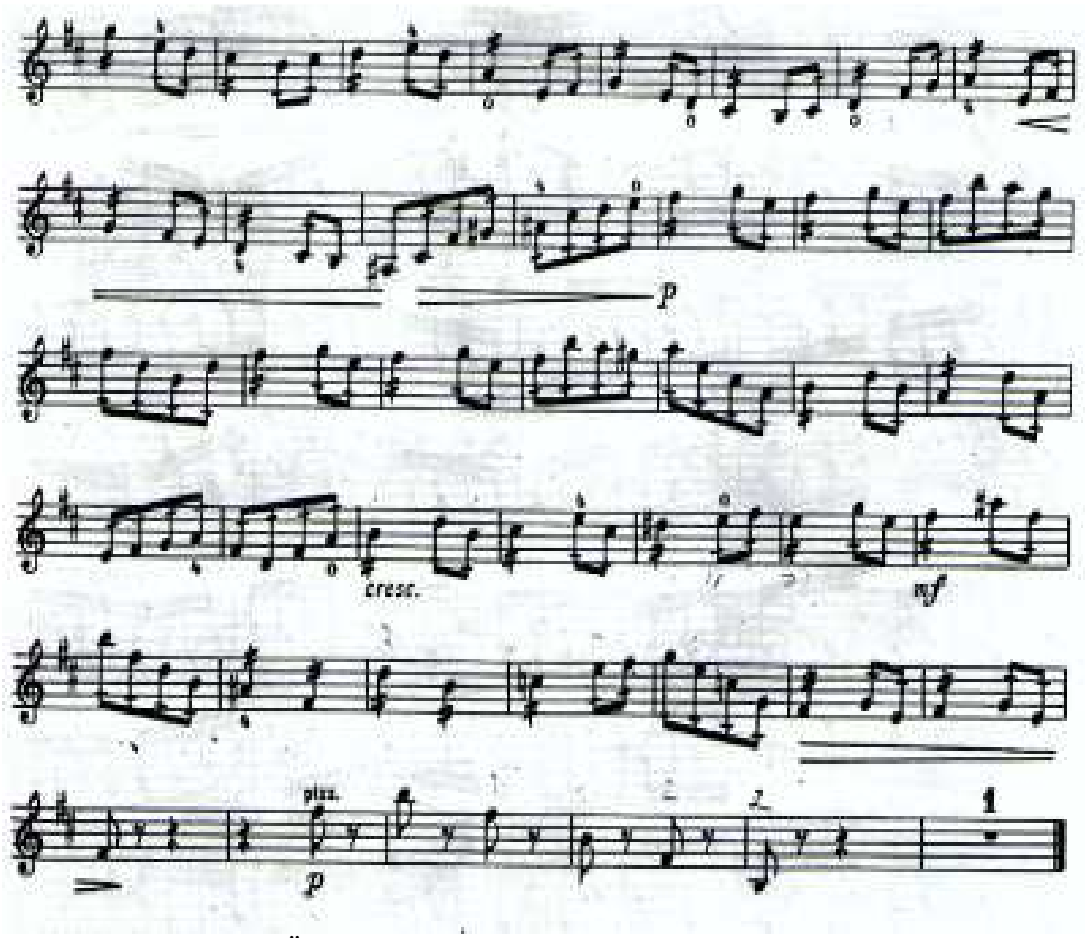
Bytovetzski'nin sautillé tekniği için sunduğu öneriler, hareketin uygulanması için yararlı olabilir: *"Sağ elin serbest bir şekilde tel üzerinde hareketini sağlayın. Birkaç dakika sonra hareketi yaklaşık 4 cm ye kadar kısaltın, yayı hafifçe tutarak çıtanın üzerine üçüncü ve dördüncü parmakla yapılan basıncı serbest bırakın. Kolu normal pozisyona oranla daha yukarıda tutun, bu şekilde yayın üzerinde ağırlık oluşması engellenerek tel üzerinde sıçrama etkisi sağlanmış olacaktır."*[23]

Sautillé çalışmalarına boş teller kullanarak küçük détaché hareketleriyle ve orta bir tempoda başlanması yararlı olabilir. Daha sonra tempo kademeli olarak artırılarak tel değişimi içeren egzersizler çalışılabilir.

Komarovski'nin yazmış olduğu aşağıdaki etüd, sautillé çalışmaları için uygun teknik materyaller içermektedir ve çalışılması teknik gelişim için faydalı olabilir. (Bkz. Örnek 2.30.)



[23]Bytovetzski, a.g.e. S. 69.



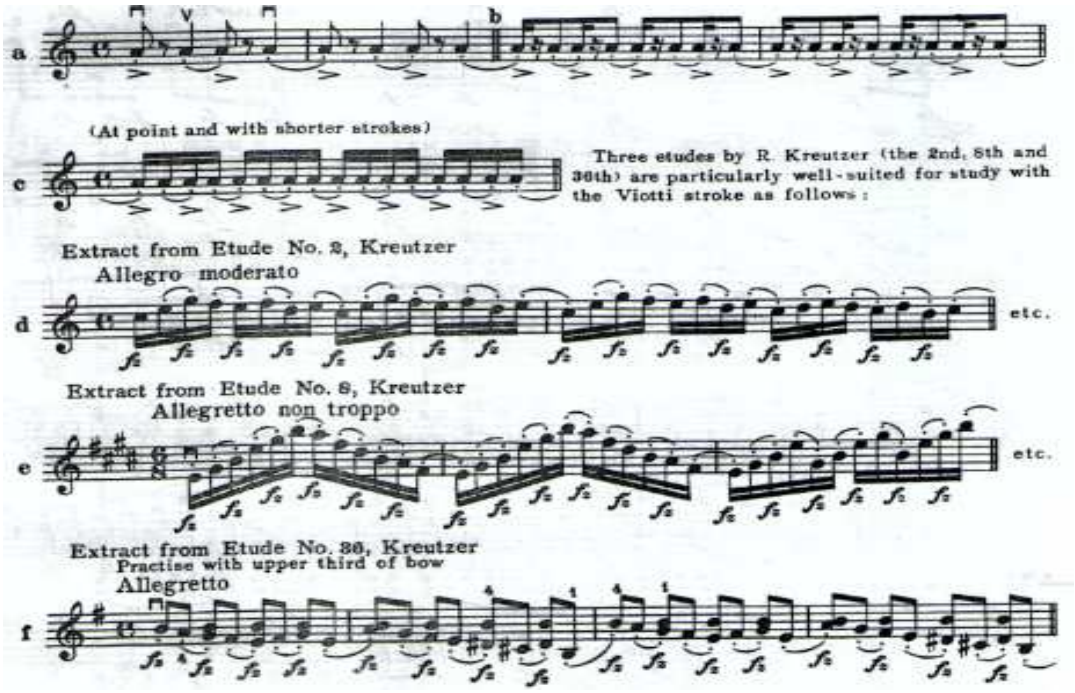
Örnek 2.30. Komarovski Sautillé Etüdü

2.7.10. Viotti Yayı

Viotti yay hareketi bir çeşit staccato türüdür, ilk olarak İtalyan kemancı Giovanni Battista Viotti tarafından uygulanmıştır. Bu yay şeklinde iki bağlı notalar, çekerek ve iterek hareketle kesik kesik çalınırlar. Viotti yayının karakteri, bağlı notaların ilkinin zayıf, ikincisini ise kuvvetli şekilde çalınmasıyla ortaya çıkar. Bu nedenle ilk nota kısa yayla, ikinci nota ise uzun yay kullanılarak çalınır. Ritmik açıdan kuvvetli vuruş bir çekerek ve bir iterek yay hareketine getirilerek yayın iki yönde de eşit kullanımı ve dengelenmesi sağlanır. Böylelikle de ritmik canlılık ve etkileyici parlak karakter elde edilmiş olur. Hareketin gerçekleştirilmesi için en ideal bölge yayın ucudur.

Viotti yayının ilk olarak boş tellerde büyük yay hamleleriyle çalışılması yararlı olabilir. Yay hareketi iyice öğrenilip her tempoda çalınabildikten sonra

yayın ucu kullanılmalı ve hareket küçültülmelidir. Aşağıdaki örnekte bulunan a, b ve c deki egzersizler, Viotti yayı için hazırlık amaçlı olarak çalışılmalıdır. Örnekte d, e, ve f harfleriyle gösterilen Kreutzer etüdlerinden seçmeler, Viotti yayının çalışılabilmesi için kullanılabilir.



Örnek 2.31. Viotti Yayı İçeren Egzersiz Ve Etüd Örnekleri

2.7.11. Spiccato*

Spiccato tekniğinde yay, çalınacak her nota için tel üzerine havadan bırakılır ve tekrar kaldırılır. Spiccato hareketinin başarıyla uygulanabilmesi için gerekli olan dört unsur vardır. Bunlardan ilki yayın tel üzerine dokunup kalkma hareketinin sürekliliği, ikincisi sol el parmakları ve yayın tel üzerine aynı anda koyulup kaldırılması, üçüncüsü yay hareketlerinin tel geçişleri nedeniyle kesintiye uğramaması ve dördüncüsü ise yay hareketlerinin pozisyon geçişlerinden olumsuz etkilenmemesidir. Spiccato hareketinin başarılı olarak uygulanmasında bu dört unsurun ayrı olarak ele alınıp çalışılması sonuç verecektir.

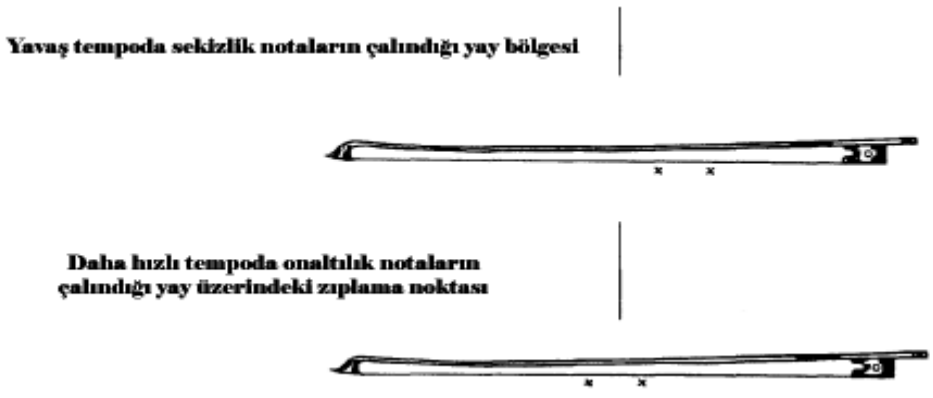
* Spiccato: (İt). Notaları birbirinden kopuk şekilde seslendirme. Özellikle yay tekniğinde önem kazanır. Çabuk ama hafif çekilde sıçratarak.

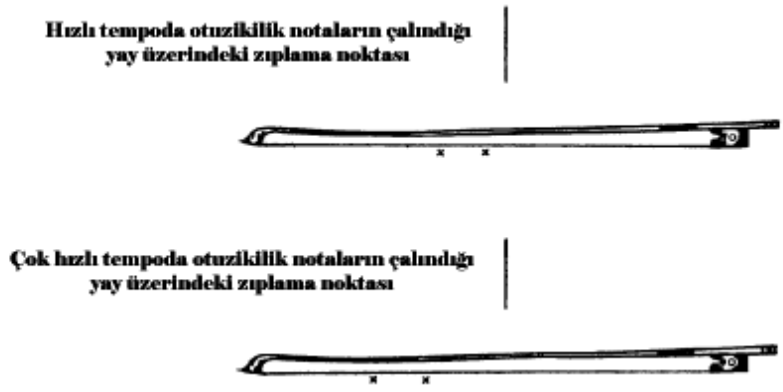
Spiccato tekniği, en iyi olarak yayın ortasında ya da orta bölüme yakın kesimlerinde sonuç verir. Yayın tel üzerine düşürülmesi, bilek ve ön kolun kombine hareketiyle gerçekleştirilir. Spiccato, her büyüklükte yay kullanımıyla elde edilebilen ve yavaştan hızlıya çeşitli tempolarda uygulanabilen bir harekettir. Yavaş ve hızlı uygulanan spiccato hareketlerinde yayın tele olan uzaklığı, değişiklik gösterebilir. Yavaş uygulanan spiccatoda yay tele daha yukarıdan bırakılabilir, tempo hızlandıkça yayın tele olan mesafesi de hareketi kolaylaştırmak amaçlı olarak azaltılabilir.

Spiccato tekniğinin dikey ve yatay olmak üzere iki yönü vardır. Dikey hareket yayın tele yaptığı atağı ifade eder ve hareketten elde edilen ton buna bağlıdır. Yatay hareket ise, yayın tel üzerinde daha geniş bir alanda sürülmesini sağlayarak, çıkan tonun sert olmasını engeller. Dikey ve yatay hareketlerin dengeli bir şekilde kombine edilmesi, spiccatodan elde edilen ton kalitesini geliştireceğinden dolayı önemlidir.

Spiccato hareketinde başparmak, işaret parmağı ve serçe parmağın önemli görevleri vardır. Başparmak ve işaret parmak, yayın tel üzerine düşürülürken kontrolünü sağlar, serçe parmak ise yay havalanırken yayın kontrolünü sağlayarak savrulmasını engeller.
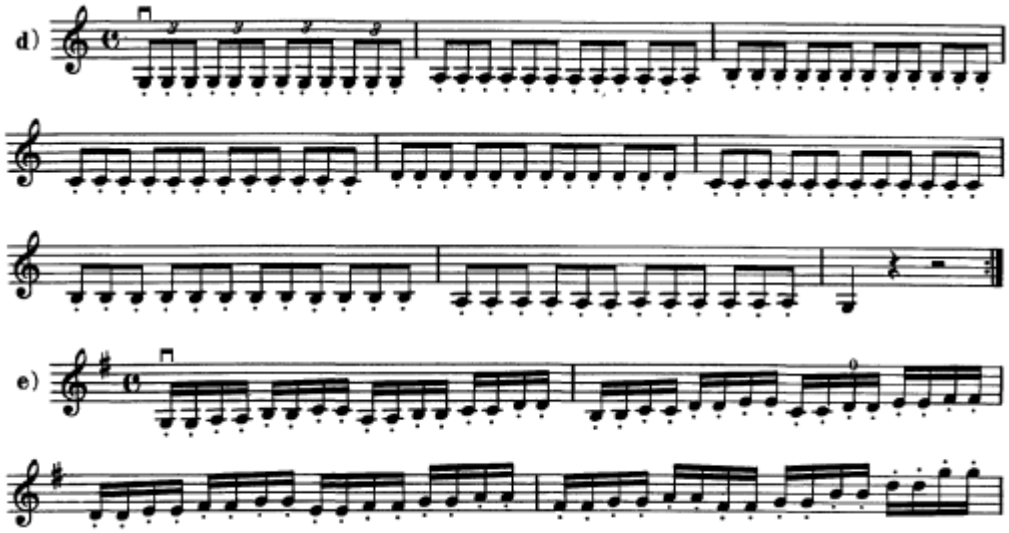
Maia Bang, spiccato hareketinin çeşitli hızlarda yayın hangi bölgelerinde uygulanması gerektiğini aşağıdaki örneklerde göstermiştir. (Bkz. Örnek 2.32.)
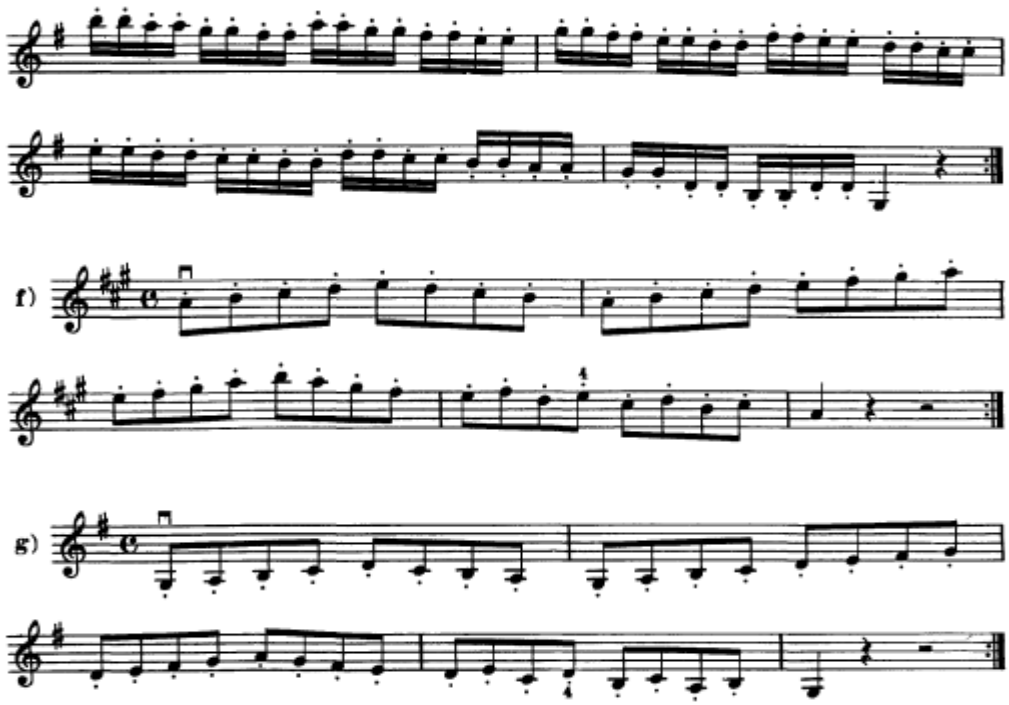




Örnek 2.32. Spiccato Tekniğinin Yay Üzerindeki Uygulama Alanları
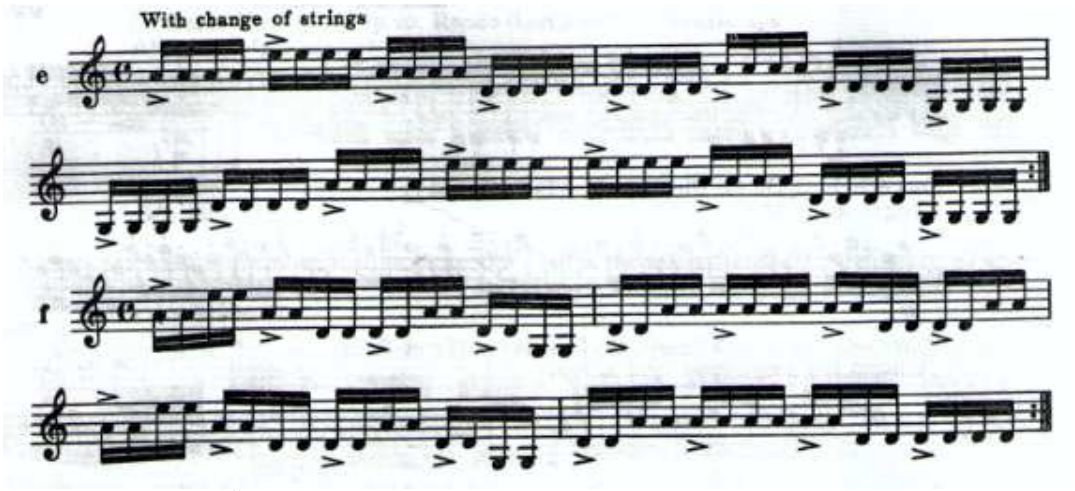
Maia Bang'in yazmış olduğu aşağıdaki spiccato egzersizlerinin çalışılması, tekniğin iyi bir şekilde yerleşmesi ve gelişmesi bakımından iyi sonuçlar verecektir. (Bkz. Örnek 2.33.)





Örnek 2.33. Maia Bang, Spiccato Egzersizleri

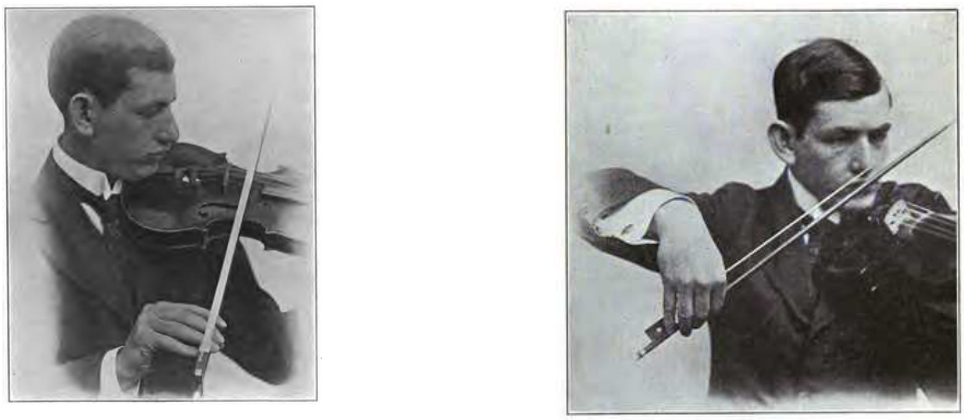
Auer'in yazdığı aşağıdaki spiccato hazırlık egzersizleri, hareketin boş tellerde tel değişimleriyle çalıştırılmasını sağlar. (Bkz. Örnek 2.34.)



Örnek 2.34. Auer, Spiccato Hazırlık Egzersizleri

2.7.12. Col Legno*

Col legno tekniğinde ses, yayın çıtasının genellikle uç kısmının tellere vurulmasıyla elde edilir. Yayın sopasının tellere vurulabilmesi içintahta kısmı, kemancıya bakacak şekilde çevrilir. Bazen ise bilek dışarı bükülerek yayın kılları iç tarafa getirilir ve çıtayla tellere vurulur. Solo keman repertuarında col legno pasajlara çok rastlanmaz, bunun nedeni, elde edilen sesin yeterince kuvvetli olmamasıdır. Bu duruma karşın bazı besteciler, yazdıkları eserlerde col legno pasajlara yer vermişlerdir. Örnek olarak Richard Wagner'in "Die Meistersinger" ve Camille Saint – Saens'ın "Danse Macabre" eserleri gösterilebilir. Aşağıdaki örnekte collegno uygulamasında yayın içe ve dışa çevrilmiş versiyonları gösterilmiştir. (Bkz. Resim 2.10.)
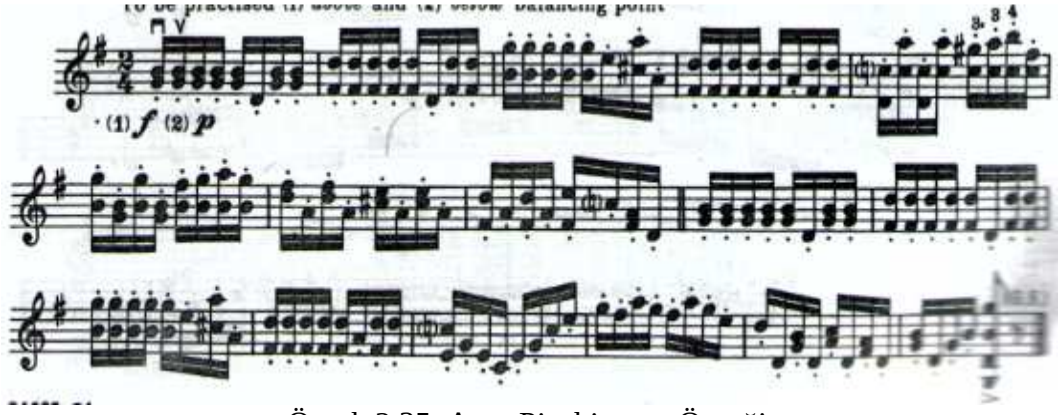


Resim. 2.10. Yayın İçe Ve Dışa Doğru Çevrildiği Col legno Uygulaması[24]

2.7.13. Picchiettato**

Picchiettato spiccatonun özel uygulamalarından biridir. Bütün hız ve nüanslarda uygulanabilmesine karşın genellikle büyük bir ton ve kuvvet gerektiren pasajlarda forte nüansta uygulanması tercih edilmektedir. Yayın alt yarısında ve bütün kıllar kullanılarak yay telden kaldırılmadan, tele yapışık tutularak çalınır. Aşağıdaki örnekte picchiettato uygulamaları görülmektedir. (Bkz. Örnek 2.35.)

* Col Legno: (İt). "Tahtayla". Tel üzerinde yayın ahşap kısmını kullanarak çalma.
[24] Gruenberg, a.g.e. S. 101, 102.
** Picchiettato: (İt). Yay tekniği terimi olarak birbirinden kopuk, kesik sesler üretme.
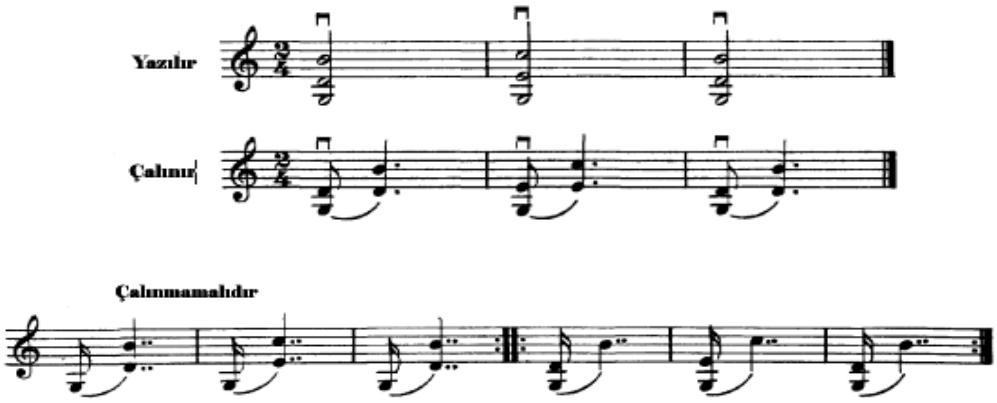


Örnek 2.35. Auer Picchiettato Örneği

2.8. Akorlar

Keman yapısı gereği, piyano gibi birden çok sesin aynı anda kolaylıkla seslendirilebildiği bir enstrüman değildir. Fakat keman tekniğinde üç ve dört sesli akorlar, enstrümanın yapısal özelliklerinin izin verdiği derecede kullanılırlar ve bu da kemanın müzikal ifadesini zenginleştirir. Kemanda üç ve dört telin uzun süre aynı anda çalınabilmesi, köprünün eğimi nedeniyle mümkün olmaz. Bu nedenle üç sesli ve dört sesli akorların adeta aynı anda çalınıyormuşçasına tınlatılabilmesi için kurallara uygun olarak bölünerek çalınması gerekir.

Üç sesli akorlarda en alt tel ve orta telde bulunan notalar beraber çalınır, daha sonra orta ve üst teldeki notalar beraber çalınır. Akorun herhangi bir sesinin tek duyurulmaması önemlidir. Aşağıdaki örneklerde üç sesli akorların doğru bölünerek nasıl çalınması gerektiği gösterilmektedir. Örnekte ayrıca akor çalınırken yapılabilecek yanlışlar da gösterilmektedir.
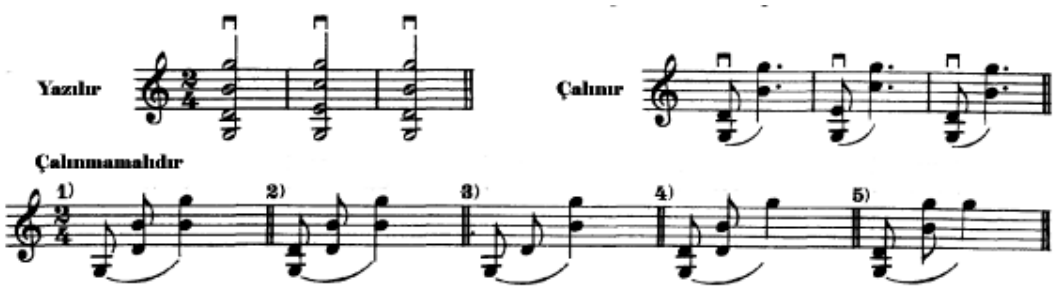


Örnek 2.36. Üç Sesli Akorların Bölünerek Çalınma Örnekleri

Akorlar kısa ritimlerle yazılmışsa, üst iki ses tam vuruş üzerine gelebilecek şekilde, alt iki sesin vuruştan biraz önce çalınması doğru olacaktır. Bu şekilde ritmik vurgunun üst iki seste olması sağlanmış olur.

Üç sesli, özellikle de arka arkaya gelen kısa akorlarda üç telin aynı anda çalınabilmesi için atağın ortadaki tel üzerine yapılması yarar sağlar. Ayrıca yayı alt iki tel üzerine koyup üst iki sesi çalacak şekilde hareket yapmak da faydalı olabilir.

Dört sesli akorların bölünmesi alt iki tel beraber, üst iki tel beraber çalınarak yapılmalıdır. Alt iki sesin çalınması için büyük yay kullanılmamalı, üstteki iki tele daha büyük yay kullanılmalıdır. Aşağıdaki örneklerde dört sesli akorların doğru bölünerek nasıl çalınması gerektiği gösterilmektedir. Örnekte akorların yanlış tarzda çalınışı da gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 2.37.)
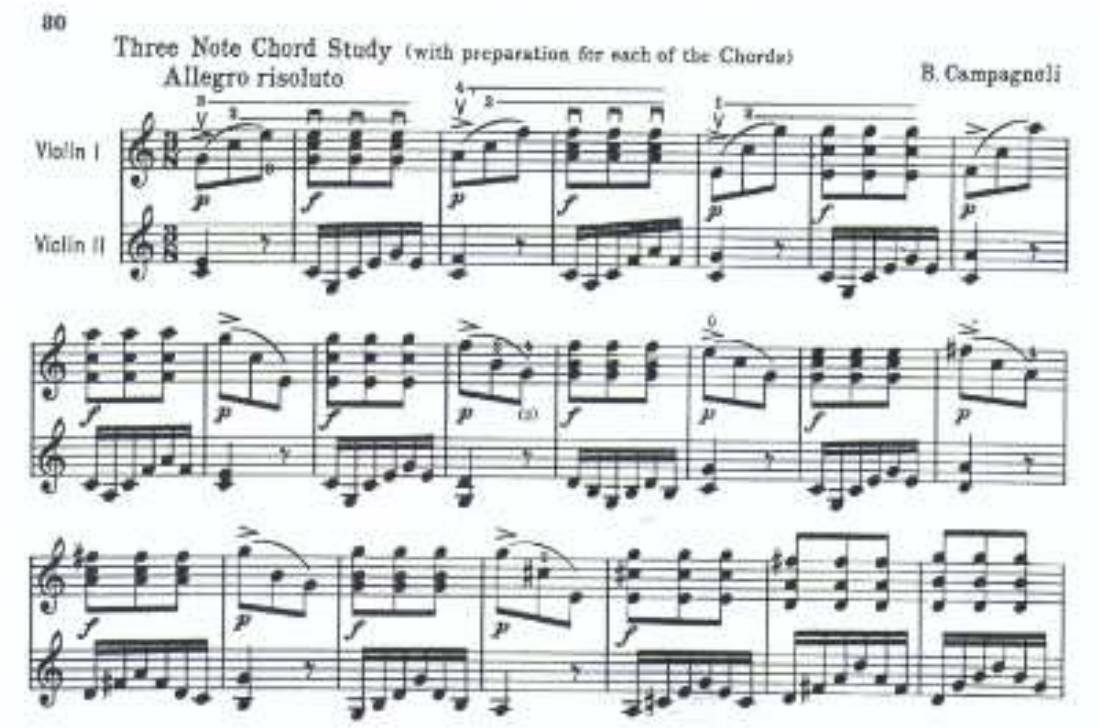


Örnek 2.37.Dört Sesli Akorların Bölünerek Çalınma Örnekleri
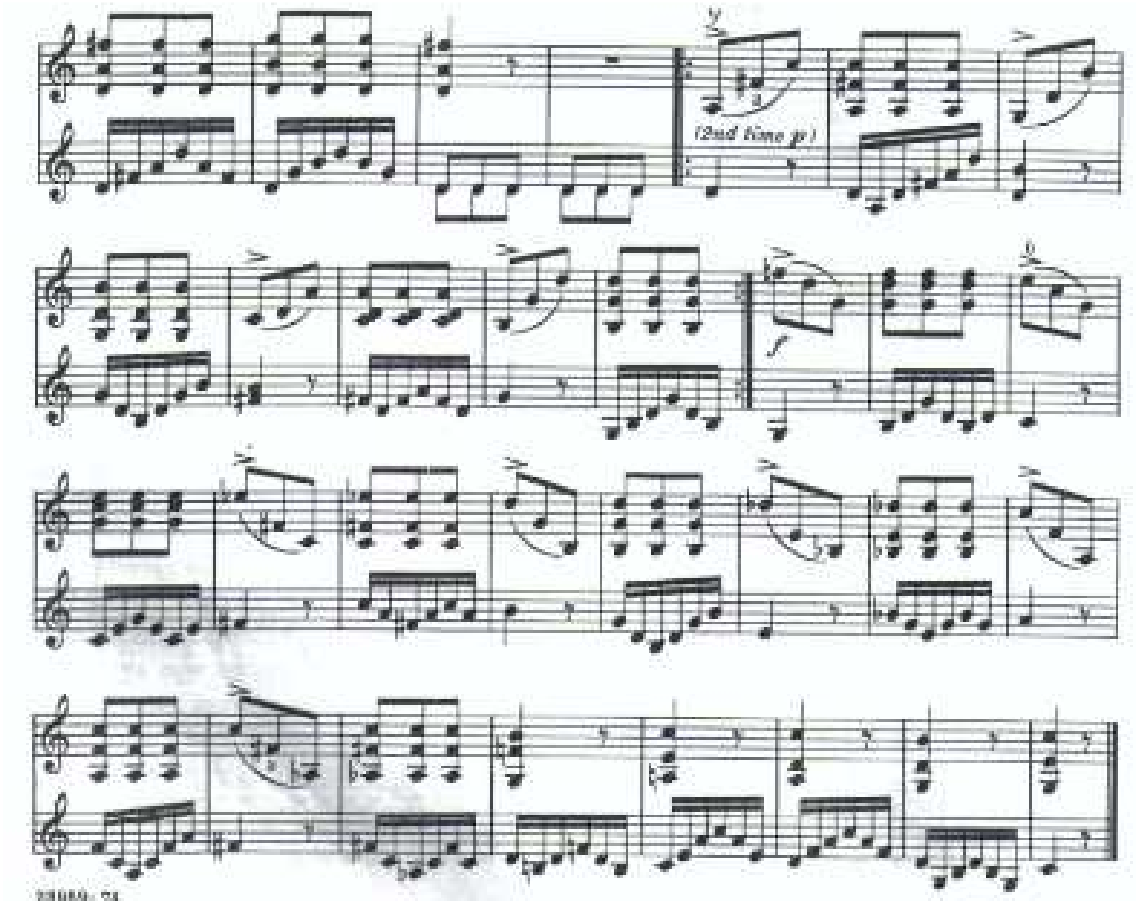
Dört sesli akorlarda bütün parmaklar tel üzerinde basılı olarak kullanılıyorsa alt iki ses çalındıktan sonra parmakların kaldırılması, üst iki sese vibrato yapmak için kolaylık sağlar.

Bir kemancı akor çalarken kemanından sert ses ve gıcırtılar çıkıyorsa, akor çalma prensibi yanlış demektir. Tellere uygulanacak yanlış bir basınç titreşimi öldüreceği gibi, kemandan güçlü ve temiz bir ses yerine gıcırtılı ve kalitesiz bir ses çıkmasına neden olur. Öğrenciye bu konuda verilebilecek ilk ve en önemli tavsiye, akorları çalarken sadece dikey atak kullanmak yerine, atağı yatay hareketle kombine etmesi olabilir. Bunun için bilek ve tüm kol aşağı atak yaparken ön kolun yapılan atağı teller üzerinde yatay hale getirmesi, gıcırtı oluşmasını engelleyebilir. Akor çalarken yayda hakimiyet sağlamak için yayın her ne kadar güçlü tutulması

gerekiyorsa da, bu tutuş şekli bilek ve parmakların sertleşmesine sebep olmamalıdır.
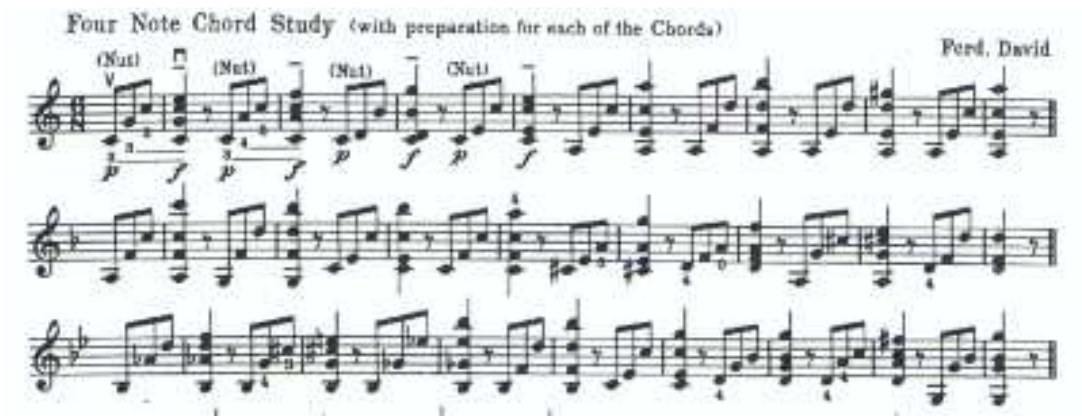
Aşağıdaki etüd, üç sesli akorların çalışılması için uygun teknik materyaller içermektedir. Etüdde bulunan akorların çalınmasına hazırlık olarak akor sesleri, tek ses olarak üç bağlı yazılmıştır. Etüdün çalışılması, öğrencinin akor çalmada karşılaşacağı sorunları çözebilmesinde yararlı olacaktır. Arka arkaya gelen akor gruplarında ilk akordan sonra gelen diğer akorların sert olarak tınlamaması için sağ el, ilk akoru çalar pozisyona dönecek şekilde havada yuvarlak bir hareket yapmalıdır. (Bkz. Örnek 2.38.)
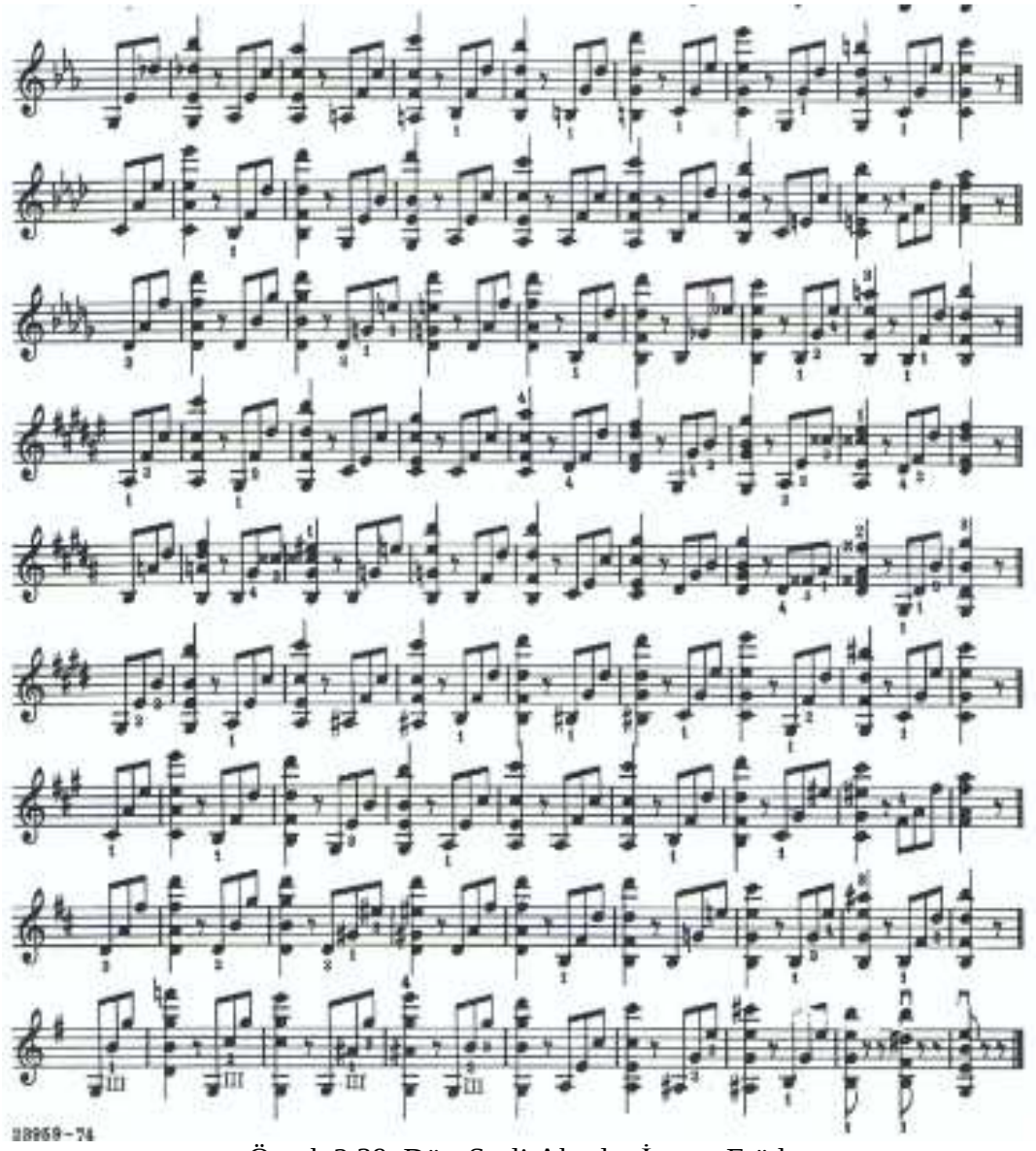




Örnek 2.38.Üç Sesli Akorlar İçeren Etüd

Dört sesli akorların geliştirilmesi amacıyla yazılan aşağıdaki etüddeki akorların ilk üç sesi, ön çalışma amaçlı olarak bağsız sekizlik notalar kullanılarak tek sesli olarak yazılmıştır. Akorun dördüncü sesi ayrı olarak yazılmadığı için son sesi önceden hazırlama imkanı yoktur, bu nedenle akorun son sesi dikkatli çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 2.39.)





Örnek 2.39. Dört Sesli Akorlar İçeren Etüd

2.9. Sağ El Pizzicatosu

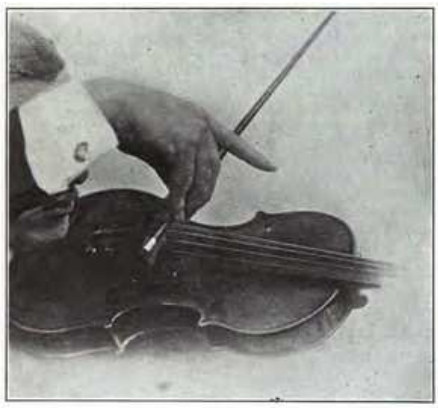
Keman tekniğinde tellerin parmaklarla çekilerek çalınmasına pizzicato adı verilir. Sağ el pizzicatosu genellikle birinci parmakla uygulanır. Pizzicato yapmak için yay elin orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla tutulur, teller işaret parmağıyla çekileceği için işaret parmağı serbest pozisyonda tutulmalıdır. Çalınan eserin temposu hızlıysa ve tek parmakla tüm pizzicato pasaja yetişilemiyorsa işaret parmağı ve orta parmak beraber kullanılarak pasaj seslendirilebilir. Hızlı pasajlarda pizzicatonun hızını arttırmak için diğer bir tavsiye olarak ta başparmağın tuşa

dayanarak pizzicato çalınması önerilebilir. Bu şekilde işaret parmağı daha büyük bir serbestlik kazanacaktır.



Resim 2.11. Pizzicato

Sadece pizzicato yazılmış olan ve uzun süre arco kullanımı olmayan pasajlarda yay elden bırakılabilir, ya da keman mandolin gibi tutularak çalınabilir. Keman mandolin pozisyonunda tutulup çalınırken tellerin yukarıya doğru değil, yana doğru çekilmesine dikkat edilmelidir. Arco ve pizzicato pasajlar arka arkaya geliyorsa yayın tutuşu her an arco çalışa hazır şekilde olmalıdır. (Bkz. Resim 2. 12.)
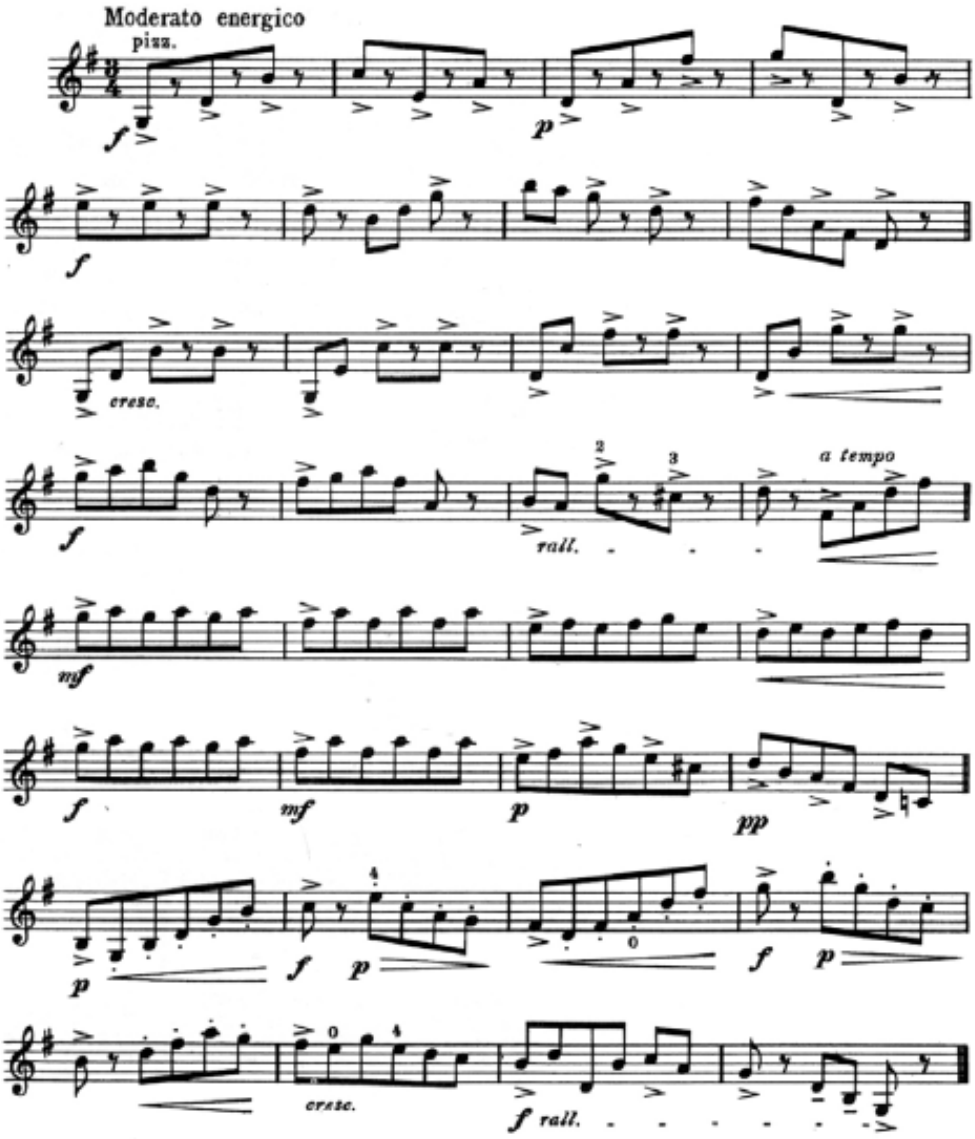


Resim. 2.12. Arka Arkaya Gelen Pizzicato ve Arco Pasajlarda Yay Tutuşu[25]

[25]a.e. S. 57.

Sağ el pizzicato tekniğinde ton sorunu yaşayan öğrenciler olabilir. Pizzicato yapılırken sol el parmaklarının da tele güçlü basılması önemlidir. Telin yayın sürüş bölgesinde çekilmesi sesin az ve kalitesiz olmasına sebep olur. Pizzicato yaparken telin tuş üzerindeki bölümünün kullanılması ve teli çekerken ön kolun çekiş hareketini ileriye doğru aktarması tonun kaliteli ve güçlü çıkmasında yardımcı olacaktır.

Pizzicato tekniğinin çalıştırılması amacıyla yazılan aşağıdaki etüd, çeşitli nüanslar içermektedir. Etüd kurallara dikkat edilerek çalışıldığında pizzicato tekniğinin gelişiminde yarar sağlayabilir. (Bkz. Örnek 2.40.)



Örnek 2.40. Pizzicato Etüdü

2.10. Kemanda Ton Elde Etme Problemleri Ve Problemin Çözümünde Yararlı Olabilecek Tavsiyeler

Keman sağ ve sol el tekniğinde elde edilen tüm teknik kazanımların bütününün aslında tek bir amacı vardır. Enstrümandan çok çeşitli nüanslarda ve seslendirilen eserlerin gerektirdiği oran ve kalitede ton elde edebilmek. Teknik açıdan bakıldığında kaliteli bir tona sahip olabilmek, titiz bir çalışma ve güvenilir metodların uygulanmasıyla elde edilebilecek bir kazanımdır. Sağ elde uzun, kısa, ya da sıçrayan tüm yay hareketlerinin kullanıldığı yay tekniklerinin doğru öğrenilip uygulanması, kaliteli ton üretimi için bir gerekliliktir. Sol elde ise pozisyon geçişleri, vibrato, parmakların basış şekli ve basıncı gibi teknik alt başlıklar, tonun kalitesine doğrudan etki eder.

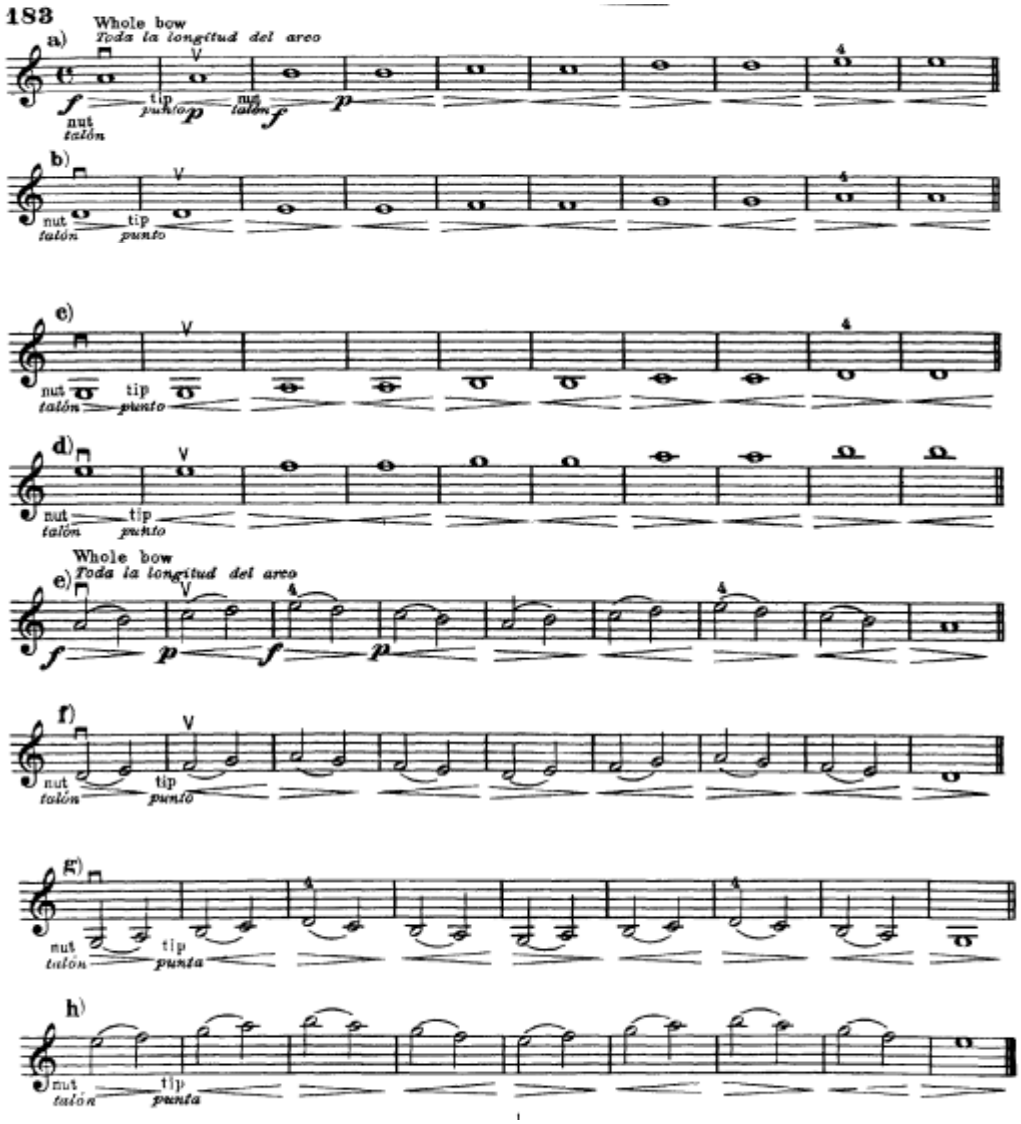
Kaliteli ton üretimi, bütün bu teknik gerekliliklerin dışında aynı zamanda sanatsal bir bakış açısını da gerekli kılmaktadır. Teknik olarak yapılan her şey doğru bile olsa, sanatsal düşünce eksikliği, istenilen bir tonun elde edilememesine neden olabilir. Kemandan kaliteli ses elde etmek demek, çok ses çıkartmak demek değildir. Sesin gürlük derecesi ne olursa olsun bir kemancı, elde edeceği sesin yuvarlak bir tonu olmasına özen göstermelidir. Bazı öğrenciler, forte gibi kuvvetli nüansları yayı sımsıkı tutarak tüm güçleriyle sadece aşağıya doğru yaptıkları bir atakla elde edebileceklerini düşünürler. Burada her ne kadar yay ve keman tutuşu doğru bile olsa, ton elde etme prensibi tamamen yanlıştır. Sadece aşağı doğru uygulanan bu atakla bırakın kaliteli ve güçlü bir ton elde etmeyi, telin doğal titreşimi bile sekteye uğratılmış olur. Yine bazı öğrenciler, yanlış bir düşünce prensibi olarak piano ve benzeri nüansları uygulayabilmek için, kol ağırlıklarını yaydan tamamen alacak şekilde dirseklerini yükselterek, yayı sırf kendi ağırlığıyla bırakıp tel üzerinde sürerler. Bu yanlış prensiple elde edilen ses, daha seyirciye bile ulaşamadan kaybolup gider. Bu noktada her kemancı, teldeki titreşimi öldürmeden nasıl güçlü bir ton elde edebileceği ve sesin seyirciye ulaşmadan kaybolmadığı duyulabilir bir pianonüansı nasıl yakalayacağı ile ilgili doğru prensip üzerinde düşünmeye başlamalıdır.

Kemandan kaliteli bir ton elde etmek için, yayın tele yaptığı dikey atak ile bu atağı sese dönüştürecek olan yatay hareketin, yayın hızıyla orantılı bir şekilde kombine edilmesi yararlı olacaktır. Forte gibi nüanslarda tele güçlü atak uygulanması doğrudur, fakat bu atak, yatay olarak harekete dönüşmezse tel sadece aşağı doğru ezilir ve yeterli oranda rezonans oluşmaz. Atak verildiği zaman yayın hız ve hareketi, kısıtlanmadan serbest bir şekilde kullanılırsa, telin titreşimi de daha kolay elde edilebilecektir. Özellikle uzun çekilen bütün yay hareketlerindeyay telin üzerinde ne kadar süre hareket ederse etsin, kolun ağırlığının bilek yardımıyla tellere iletilebileceği dengeli bir hızda sürülmelidir. 10 metrelik bir mesafeyi bizden 10 adımda yürümemizi isterlerse her metre için 1er adım atar ve mesafeyi 10 adımda tamamlarız. Aynı mesafeyi 20 adımda yürümemiz istenirse adımlarımızı küçültüp mesafeyi 20 adımda tamamlarız. Yine aynı mesafeyi 5 adımda tamamlamamız istenirse bu sefer 2şer metrelik büyük adımlar atmamız gerekecektir. Yayın hızının ayarlanması da aslında bu prensipten çok da farklı değildir, yayın atağı, çalmak istediğimiz yay büyüklüğü ve yayın hızı, pasajdaki karakter ve nota sayısına göre ayarlanırsa kemanın tonunda belirgin bir sertleşme sorununun ortaya çıkması engellenmiş olur.

Bytovetzski, kemandan ton elde etme çalışmalarına yayın kökünde, çekerek küçük yay hareketleriyle ve yayı her seferinde dairesel bir hareketle havalandırarak başlanmasını tavsiye eder. Yayla yapılan bu hareket, kemandan ton elde edilmesi için oluşacak prensibe yardımcı olacaktır. Hareket birkaç kere tekrar edildikten sonra yay kademeli olarak büyütülerek, aynı prensipte yay hareketleri yapılmalıdır. Yayın kademeli olarak büyütülmesine, bütün yay kullanılıncaya kadar devam edilmelidir. Çekerek yay hareketleri çalışıldıktan sonra aynı çalışma prensibi, uçtan başlayarak iterek hareketlerle de uygulanmalı, bütün yay kullanılıncaya kadar yay çeşitli büyüklükte dairesel hareketler yaparak, telden her hamle sonunda kaldırılarak çalışılmaya devam edilmelidir. Bu çalışmalar tamamlandıktan sonra aynı çalışma, piano, mezzo forte, forte, crescendo, decrescendo gibi nüanslar

kullanılarak da çalışılmalı, en son olarak çalışmaya yayın yavaştan hızlıya çeşitli hız kademelerinde sürülmesi de dahil edilmelidir.[26] (Bytovetzski, sf: 90)

Kemandan kaliteli ton elde etme çalışmalarında uzun yaylar kullanarak çeşitli nüanslar uygulamak, oldukça yararlı olacaktır. Ton çalışmalarında Maia Bang'in yazdığı egzersizler kullanılabilir. (Bkz. Örnek 2.41.)

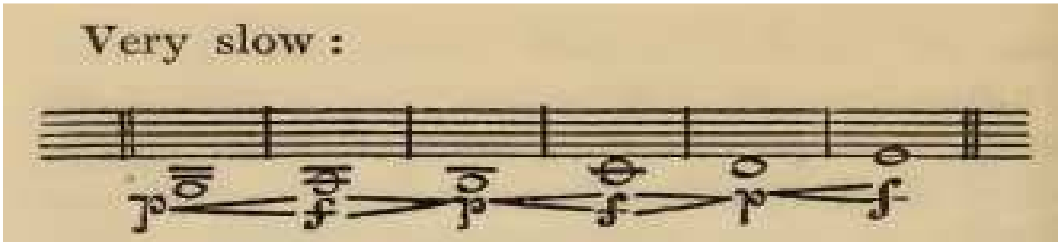


Örnek 2.41. Maia Bang, Ton Çalışmaları

Kemanda ton üretimiyle ilgili LeopoldAuer de çeşitli tavsiyelerde bulunmuştur. Auer'e göre yay tutuşunda parmakların doğal pozisyonu, yayın en

[26] Bytovetzski, a.g.e. S. 90.

doğru pozisyonda tutulmasında önemlidir. Yayın elde kolaylıkla durabilecek yeterlilikte bir yumuşaklıkla tutulması önemlidir.Kemandan büyük bir ton elde edebilmek için tellere yayla bastırılmamalıdır. Kemandan ton elde edebilmek için yaya kolla basınç verilmemelidir, ton üretiminde bileğe yapılan yumuşak bir basınç kullanılmalıdır. Yayın kökünde ve ucunda aynı sesi elde edebilecek şekilde basınç uygulanmalıdır. Ton çalışmalarına bütün yay ve uzun seslerle başlanması, her yay hamlesinin en az 10 – 12 saniye boyunca uygulanması yararlı bir çalışma olacaktır. Çalışırken yorgunluk hissedildiğinde mutlaka ara verip dinlenilmelidir. Yaya parmaklarla uygulanacak basınç için disiplinli çalışmalar yaparak tecrübe sahibi olmak gereklidir. Yayın en ağır noktası kök olduğu için el, yaya kökte daha fazla ağırlık verecektir. Yayın en hafif noktası olan ucunda da, kökteki nüansla aynı derecede bir ses elde edebilmek için, uçta yaya bilekle özel bir basınç uygulanmalıdır. Ton çalışmaları için crescendo ve decrescendo uygulayarak olabildiğince yavaş ve uzun seslerle gam çalışmaları yapmak, oldukça yararlı olacaktır.[27] (Bkz. Örnek 2.42.)



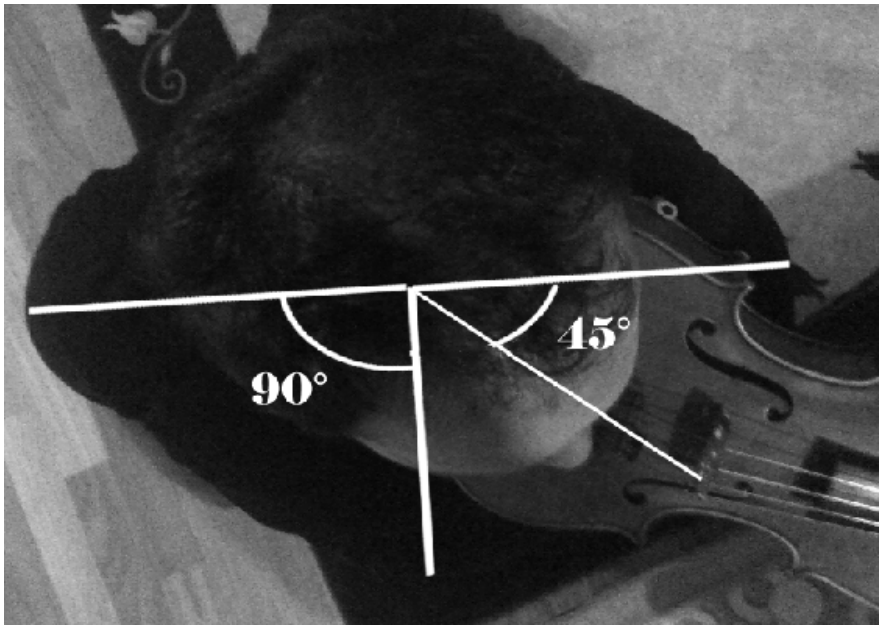
Örnek 2.42. Auer, Gam İle Ton Çalışması

2.11. Keman Ve Yay Tutuş Pozisyonunda Oluşan 45 Derecelik Açıların Önemi

Kemanın tutuş pozisyonu, sol elin kemanın sapına koyulması ve yay tutuş pozisyonunda birçok 45 derecelik açı vardır. Kemancının iki kolunu yana doğru açtığını düşünelim. İki kol arasındaki açı 180 derece olacaktır. Bu durumda vücudun tam ortası olan boynun tam ortası,90 derecelik açı oluşturur. Keman ise

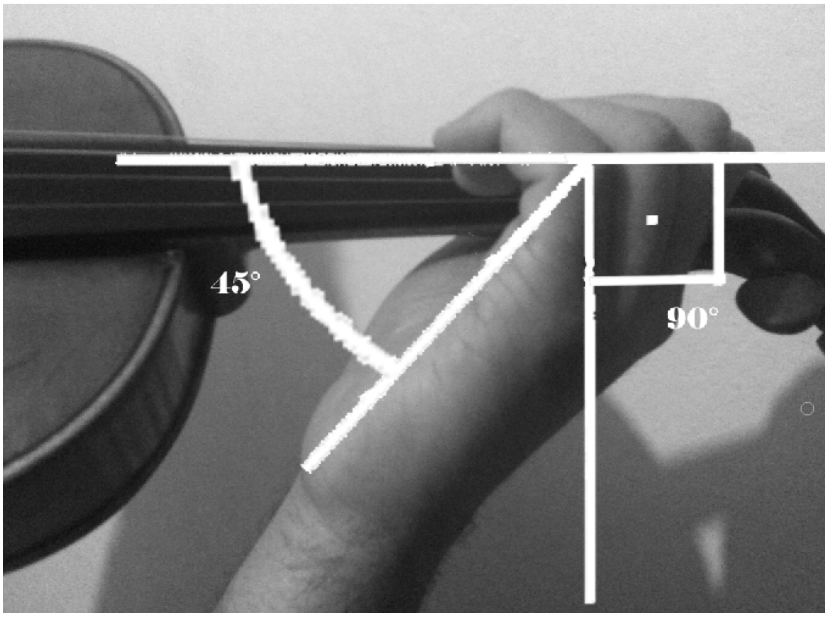
[27] Auer, Violin Playing As I Teach It, S. 44, 45, 46.

boynun ortasına değil daha sola doğru yerleştirilir ve bu ise 45 derecelik açı oluşturur. (Bkz. Resim 2.13.)



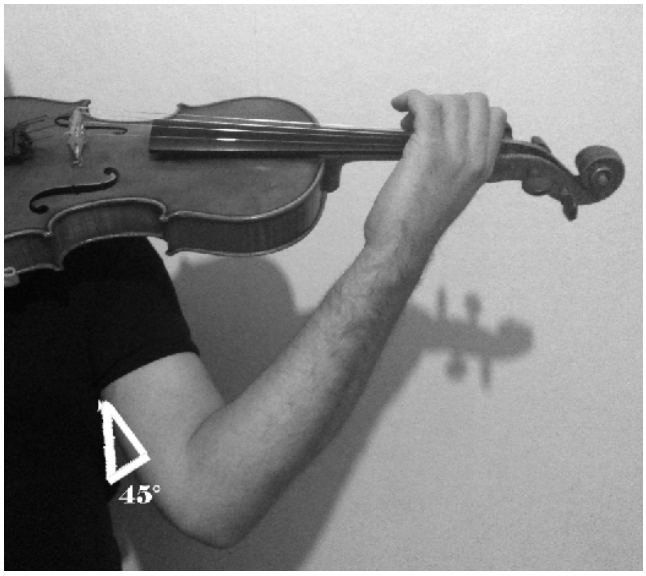
Resim 2.13. 45 Derece Açıyla Keman Tutuşu

Sol el de 45 derecelik bir açı oluşturacak şekilde kemanın sapına yaklaştırılarak sapa yerleştirilir. (Bkz. Resim 2.14.)



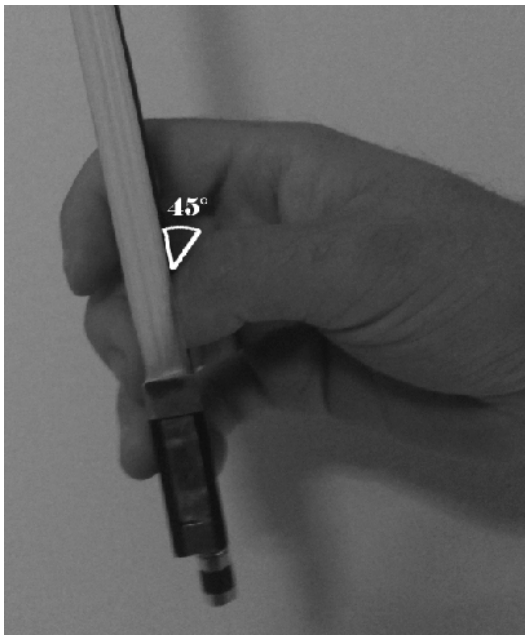
Resim 2.14. Sol Elin Sapa 45 Derecelik Açıyla Yerleştirilmesi

Keman tutuşu esnasında sol koltuk altı arasında da bir boşluk oluşur ve bu boşluk da 45 derecelik açıyla oluşmaktadır. (Bkz. Resim 2.15.)



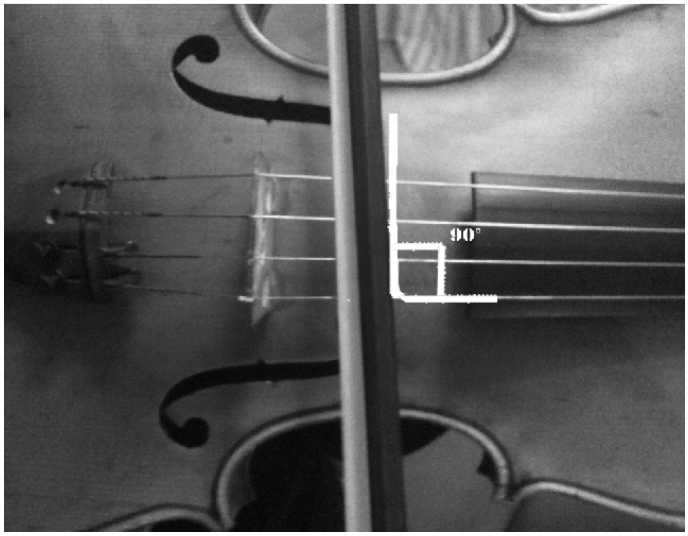
Resim 2.15. Koltuk Altında Oluşan 45 Derecelik Açı

Başparmak, yaya yerleştirilirken düz ve 90 derecelik açı oluşacak şekilde konulmaz, başparmağın iç kısmının ucu yaya 45 derece oluşturacak şekilde yerleştirilir. (Bkz. Resim 2.16.)



Resim 2.16. Başparmağın Yaya 45 Derecelik Açı Oluşacak Şekilde Konulması

Sadece yay, tellerin üzerine 90 derece açı oluşturacak şekilde konulmalıdır, eğer burada da 45 derecelik açı kullanılırsa, yay teller üzerinde düz bir pozisyonda gidip gelemez. (Bkz. Resim 2.17.)



Resim 2.17. Yayın Tellere 90 Derece Açıyla Konulması

2.12. Sağ El Teknik Gelişimine Faydalı Olabilecek Egzersizler

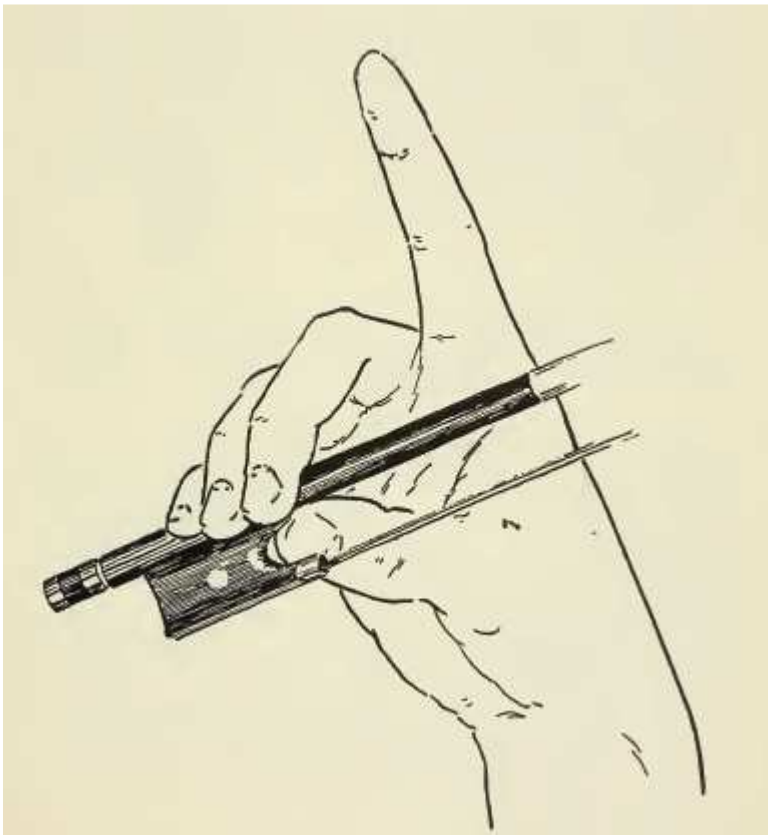
Sağ el tekniği, sol el kadar aktif ve hareketli görünmez, fakat aslında sol ele oranla daha büyük teknik zorlukları içinde barındırır. Yay tekniğinin tüm unsurlarının tam anlamıyla doğru bir şekilde uygulanabilmesi için, sağ eldeki tüm kas gruplarının ayrı ayrı çalıştırılarak güçlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bunun için yayla yapılan çeşitli egzersizler önerilebilir.

Paul Shirley, "Right Hand Culture" adlı kitabında yaylı saz çalanlar için çeşitli egzersizler önermiştir. Shirley, egzersizler çalışılmaya başlanmadan önce sağ elin re teli üzerinde durduğunu varsayarak, elin tamamen normal ve parmakların birbirine yakın pozisyonda olması gerektiğini belirtmiştir. Egzersizler tercihen sabah çalışılmalı, günlük çalışma programından önce uygulanmalı ve kas gruplarında ağrıların oluşmamasına önem verilmelidir.



Resim 2.18 Elin Doğal Pozisyonu

İlk egzersizde birinci parmak, gergin olmayacak şekilde yaydan hafifçe kaldırılıp tekrar yaya geri konulmalıdır. Bu hareket esnasında parmağı zorlamak, yararlı sonuçlar oluşmasını engelleyecektir. Kol ve omuzun zorlanmasıyla kaslarda istem dışı ağrılar oluşabilir, egzersizin amacının parmakların güçlendirilmesi olduğu unutulmamalıdır. Bu egzersiz sırasıyla ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarda da uygulanmalı, sonra tekrar işaret parmağından başlayarak tüm parmakların kullanımıyla sekizer defa tekrar edilmelidir.



Resim 2.19 Birinci Egzersiz, Birinci Parmak Kalkık Pozisyonda Görünüyor

İkinci egzersiz, birinci egzersizin daha geliştirilmiş versiyonudur. İlk egzersizden farkı, birinci parmak yay üzerine konulurken ikinci parmağın aynı anda yaydan kaldırılmasıdır. Buradaki hareket, klavyeli bir enstrümandakitril hareketiyle benzerlik gösterir fakat parmak kontrolünün sağlanması için çok daha yavaş yapılmalıdır. Egzersizin uygulanmasındaki parmak kombinasyonu şu şekilde olmalıdır:

1….2….1….2….1…2….1….2

Bu numaralar hangi parmakların kaldırılıp indirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Egzersiz uygulanırken parmak yaydan mümkün olduğunca havaya kaldırılmalı, parmak havaya kalkarken kıvrık olan pozisyonu düzleştirilmelidir. Yay üzerinde duran diğer parmakların hareket eden parmaktan etkilenmemesi ve hareketsiz kalmasına önem verilmelidir. Egzersiz uygulanırken başparmağın pozisyonu

değiştirilmemeli, kıvrık pozisyonda kalmaya devam etmelidir. Bu egzersiz aynı zamanda şu parmak kombinasyonuyla dörder defa tekrar edilerek de çalışılmalıdır:

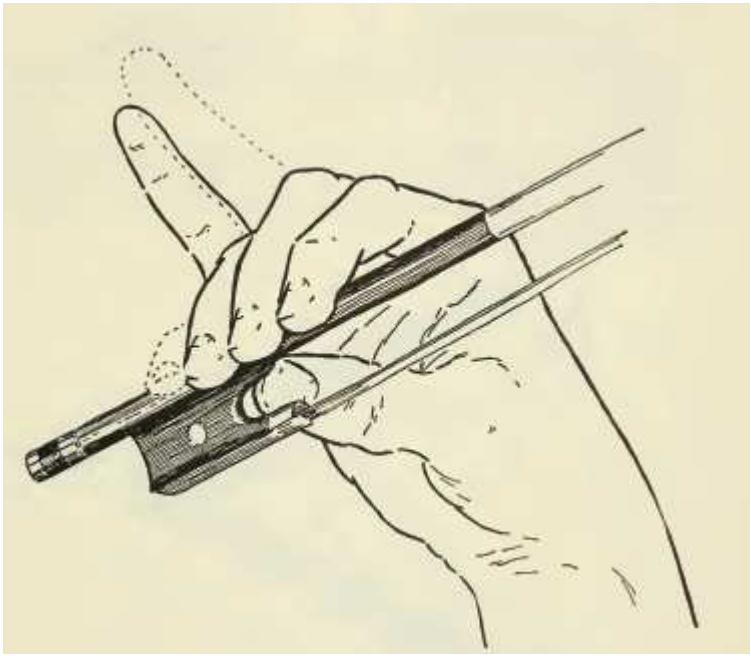
3….2….3….2….3….2….3….2

4….3….4….3….4….3….4….3

1….4….1….4….1….4….1….4

1….3….1….3….1….3….1….3

2….4….2….4….2….4….2….4



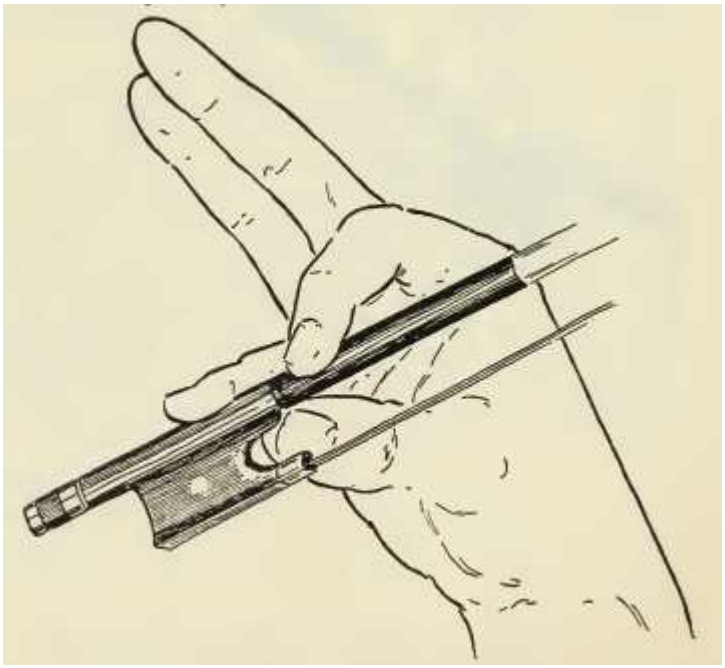
Resim 2.20 İkinci Egzersiz, Üç Ve Dördüncü Parmağın Değiştirilebilir Pozisyonu

Üçüncü egzersizde ise parmaklar yine aynı prensiple yay üzerine konulup kaldırılırlar. Bu egzersizin diğer egzersizden farkı, iki parmağın aynı anda yaya konulup kaldırılmasıdır. Egzersizin çalışma kombinasyonu şu şekilde olmalıdır:

Birinci ve dördüncü parmak, ikinci ve üçüncü parmak, birinci ve ikinci parmak, üçüncü ve dördüncü parmak, birinci ve üçüncü parmak, ikinci ve dördüncü parmak.

Shirley, egzersizdeki tüm parmak kombinasyonları dörder defa tekrarla çalışılması gerektiğini söyleyerek, egzersiz için her gün ayrılan ufak bir zamanla iki hafta içinde elin daha fazla güç kazanacağını belirtmiştir.[28]

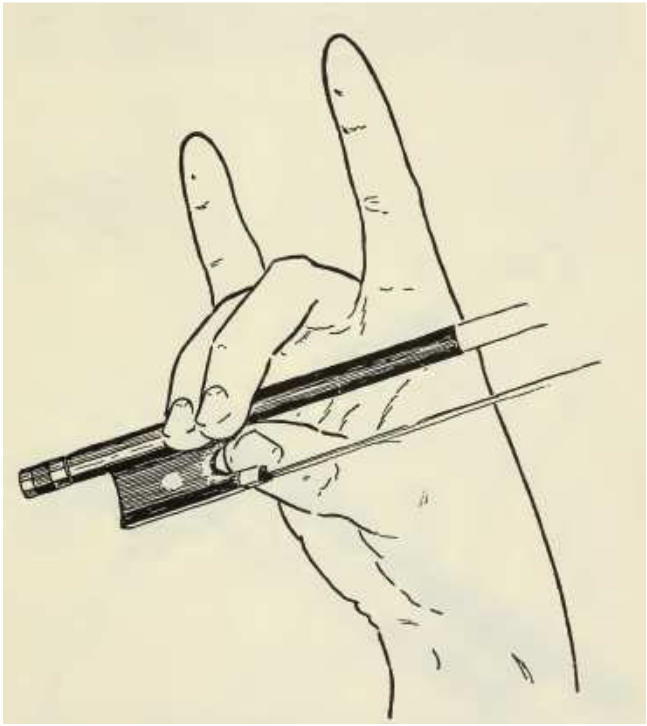
Aşağıdaki örnekte üçüncü egzersizin iki ve üçüncü parmaklarla uygulanması gösterilmektedir.



Resim 2.21 Üçüncü Egzersizde İki Ve Üçüncü Parmakların Uygulanması, Uygulama Esnasında Elin Pozisyonu

Aşağıdaki örnekte üçüncü egzersizin bir ve dördüncü parmaklarla uygulanması gösterilmektedir.

[28]Paul Shirley, Right Hand Culture, Carl Fischer, New York, 1917



Resim 2.22 Üçüncü Egzersizde Bir Ve Dördüncü Parmakların Uygulanması, Uygulama Esnasında Elin Pozisyonu

Dördüncü egzersiz, ikinci egzersizin daha geliştirilmiş bir varyasyonudur. Bu egzersizde iki ve üçüncü parmaklar kaldırılıp tekrar yaya konulurken aynı anda birinci ve dördüncü parmaklar havaya kaldırılır. Egzersizin parmak uygulama kombinasyonu şu şekildedir ve dörder defa uygulanmalıdır:

{ 2….1….2….1….2….1….2….1

3….4….3….4….3….4….3….4

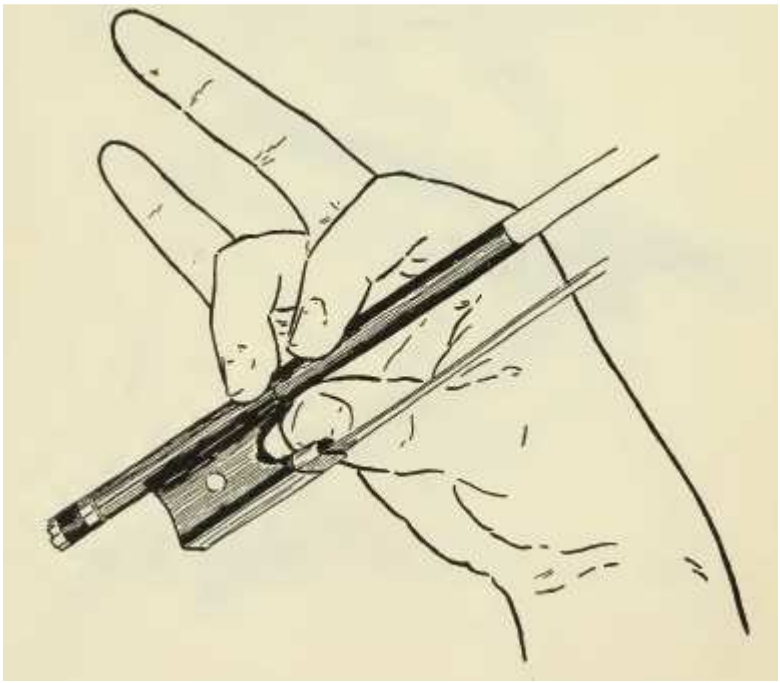
{ 3….1….3….1….3….1….3….1

4….2….4….2….4….2….4….2

{ 1….2….1….2….1….2….1….2

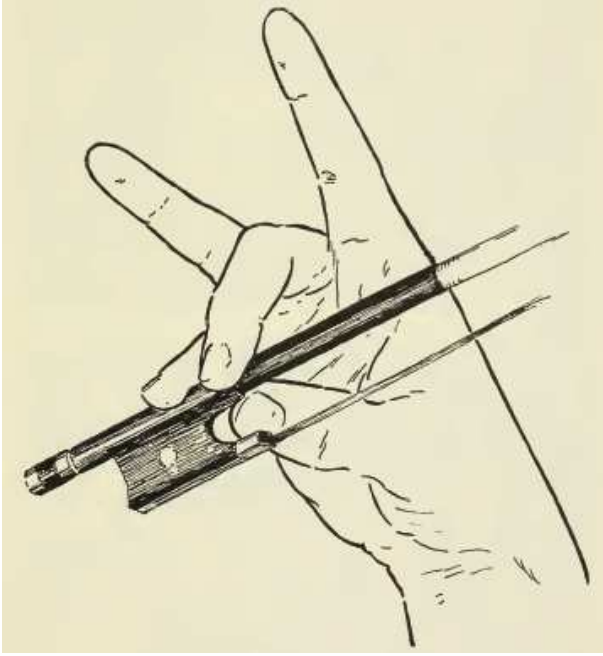
3….4….3….4….3….4….3….4

Aşağıdaki örnekte dördüncü egzersiz uygulanırken iki ve dördüncü parmakların kalkık pozisyonu gösterilmektedir.



Resim 2.23 Dördüncü Egzersizde İki Ve Dördüncü Parmakların Kalkık Olduğu Ve Elin Pozisyonu Gösteriliyor

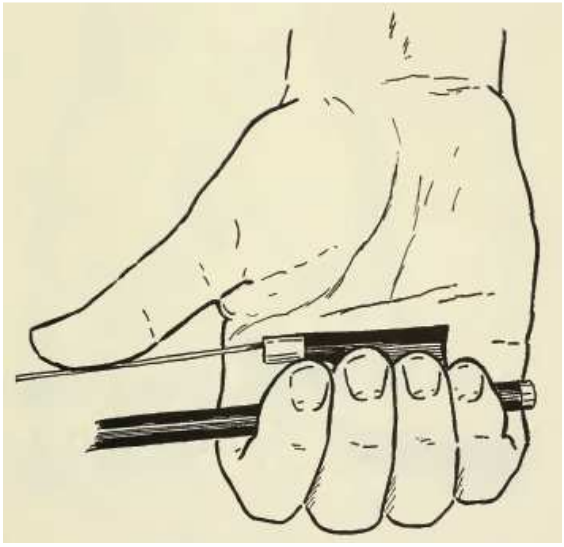
Aşağıdaki örnekte dördüncü egzersiz uygulanırken bir ve üçüncü parmakların kalkık pozisyonu gösterilmektedir.



Resim 2.24 Dördüncü Egzersizde Bir Ve Üçüncü Parmakların Kalkık Olduğu Ve Elin Pozisyonu Gösteriliyor

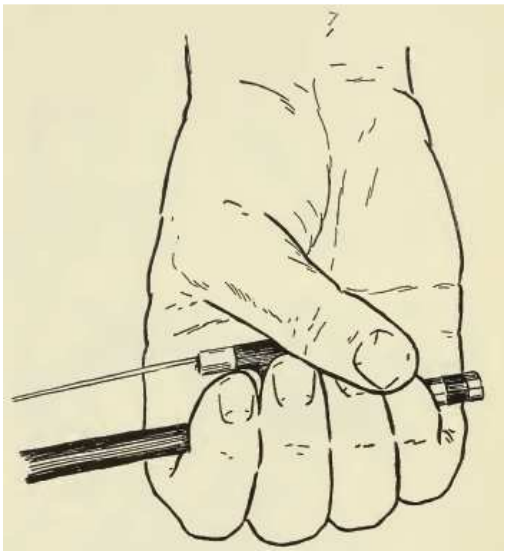
Beşinci egzersizde başparmağın çalıştırılması hedeflenmiştir. Başparmağın diğer parmaklarla beraber uyum içinde hareket etmesi, kemandan kaliteli ve güçlü bir ton elde edebilmemiz için en önemli mutlak gerekli unsurlardan biridir. Bu nedenle başparmağın esneklik ve güç kazanabilmesi için egzersizlerle çalıştırılması, yararlı sonuçlar verecektir.

Egzersizin ilk hareketinde yay topuktan ve parmakların orta eklemleriyle temas edecek şekilde tutularak yukarıya doğru çevrilir. İki ve üçüncü parmaklar egzersiz süresince topuk üzerinde güçlü ve hareketsiz bir şekilde durmalıdır. Yayın çıtası ve kıllar elin sağına doğru yatay bir pozisyonda durmalı, başparmak, kıllar üzerinde mümkün olan en uzak yere kadar uzatılmalıdır.



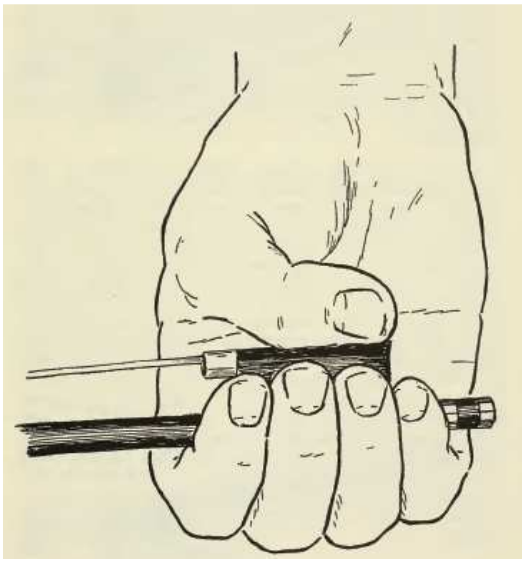
Resim 2.25 Beşinci Egzersiz Birinci Hareket

İkinci harekette kıla doğru uzatılmış olan başparmak, ters yöne doğru hareket ettirilerek mümkün olduğunca serçe parmağa doğru uzatılır, parmağın kayma hareketi esnasında el içindeki boşluk, topuğa doğru yaklaşır. Yana doğru yapılan bu kayma hareketi sırasında dışarıya doğru uzatılmış el boşluğundaki gerginlik, başparmağın ucu serçe parmağa uzanıncaya dek azalır.



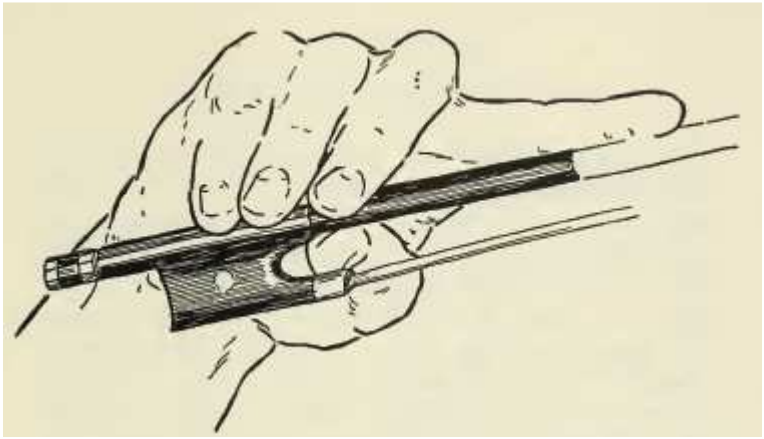
Resim 2.26 Beşinci Egzersiz İkinci Hareket, Başparmağın Serçe Parmağa Doğru Uzatılmış Pozisyonu

Üçüncü harekette ise başparmak, diğer parmak uçlarının altında ve mümkün olduğunca yakın pozisyona gelecek şekilde geri çekilmelidir. Hareket yapıldıktan sonra başparmak, diğer parmak uçlarının altında birinci hareketin başlangıcına dönecek şekilde hareket ettirilmeli ve birinci hareketin başlangıcında egzersiz sona erdirilmelidir. Egzersizin tümü dörder defa uygulanmalıdır.



Resim 2.27 Beşinci Egzersiz Üçüncü Hareket, Başparmağın Diğer Parmak Uçlarının Altında Durduğu Pozisyon

Altıncı egzersizde parmakların çıta üzerinde kaydırılarak ilerletilmesi çalıştırılmıştır. Egzersize başlama pozisyonu olarak yay re teli hizasında tutulmalı, başparmak kırık ve diğer parmaklar çalışa hazır olacak şekilde birbirine yakın bir pozisyonda olmalıdır. Daha sonra birinci parmak yaydan kaldırılmadan çıta üzerinde gidebildiği oranda ileriye doğru kaydırılmalıdır.Buradaki amaç, parmakların yana doğru hareket etme ve uzatılma kapasitesini arttırmaktır. İleriye doğru uzatılan parmak, hareketin sonunda başlangıç pozisyonuna dönecek şekilde geriye çekilmelidir. Egzersizde çıta üzerinde kaydırılan parmak, uzatılabilen en uzak noktaya kadar uzatılmalı ve egzersiz dörder defa tekrar edilmelidir.



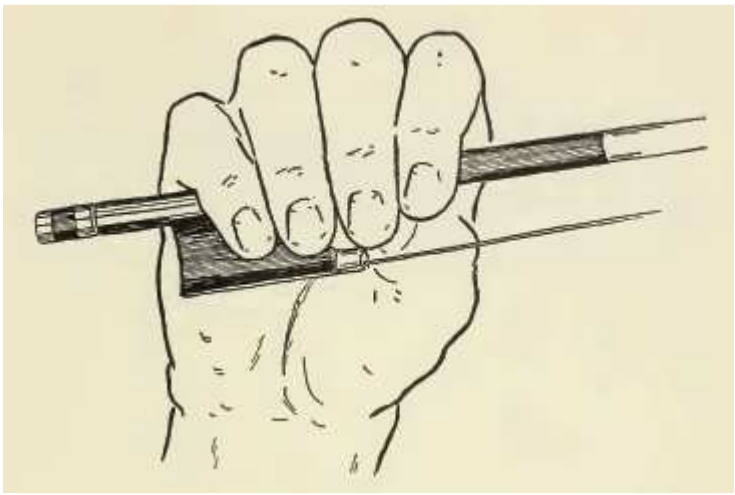
Resim 2.28 BirinciParmağın Çıta Üzerinde Uzatılması

Daha sonra ikinci parmak, başlangıç pozisyonundan başlayarak birinci parmağın yanına uzatılana dek ileriye doğru çıta üzerinde kaydırılmalıdır. Kayma hareketi ileri ve geri olmak üzere dörder defa tekrar edildikten sonra ikinci parmak, birinci parmağın yanına uzatılmış pozisyonda konumlandırılmalıdır. Şimdi ise üçüncü parmak, başlangıç pozisyonundan başlayarak mümkün olduğunca ileriye doğru uzatılmalıdır. Hareket ileri ve geri olmak üzere dörder defa tekrar edildikten sonra üçüncü parmak, ikinci parmağın yakınına konumlandırılmalıdır. Daha sonra dördüncü parmak, üçüncü parmağın yanına doğru çıta üzerinde dörder defa kaydırılmalıdır. Hareket sırasında elde oluşabilecek gerilimin serbest bırakılması önemlidir. Tüm egzersizin sonunda, eli aşağıya doğru asar pozisyonda tutmak, elde oluşan yorgunluğu almak ve kan dolaşımını normal hale getirmenin en iyi yoludur. Dört hafta sürecek günlük çalışma periyodundan sonra sağ el, mükemmel bir yay dengeleme yeteneği elde edecek, kas grupları esneklik kazanarak gelişecek, parmaklar mükemmel bir serbestlik elde edebilecektir.



Resim 2.29 Serçe Parmağın Geriye Kaydırıldıktan Sonraki Orijinal Pozisyonu

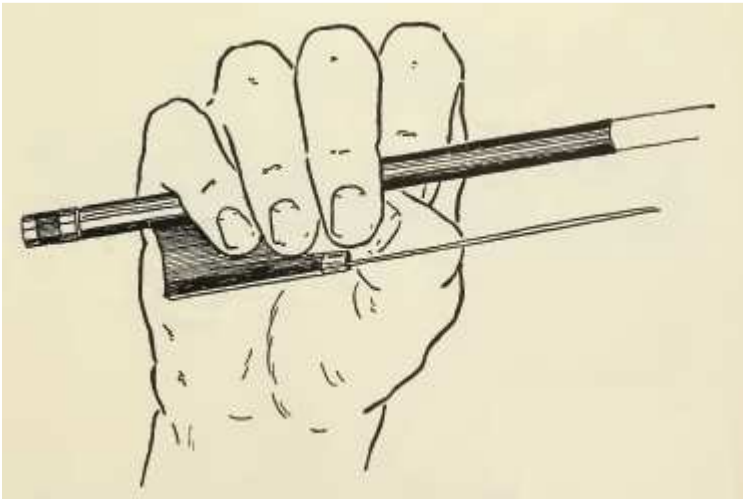
Yedinci egzersizde parmakların kıvrılarak çalıştırılması amaçlanmıştır. Egzersizin başlangıç pozisyonu beşinci egzersizle aynıdır.



Resim 2.30 Yedinci Egzersiz Başlangıç Pozisyonu

Burada dikkat edilmesi gereken husus, parmak uçları ya da parmakların ilk eklemlerinin çıtanın kenarına sağlam bir şekilde yerleştirilmesidir, ayrıca yay, hafif bir şekilde dışarıya doğru çevrilerek tutulmalıdır. Bu pozisyondan sonra birinci parmak, bilinçli bir şekilde gergin tutulmalı, yayın üzerinden geçerek iç tarafa gelecek şekilde geri çekilmelidir. Daha sonra parmak yukarı doğru itilerek yayın üzerine çıkarılmalı, sona tekrar yayı tutan kişinin tarafına doğru yayın üzerinden geçirilerek aşağıya doğru alınmalıdır. Şimdi ise birinci parmağın tırnağı, yayın iç tarafına doğru dayalı pozisyona gelmiştir. Diğer parmakların basıncı, uçlarının

yayla temas hissi artacak şekilde bilinçli olarak arttırılmalıdır. Kısa bir aradan sonra ilk pozisyona dönülecek şekilde hareketin tersi uygulanmalıdır. Egzersiz sırayla diğer parmakların kullanımıyla da dörder defa tekrar edilerek uygulanmalıdır.



Resim 2.31 Birinci Parmak Yayın İç Tarafına Doğru Çekilmiş Pozisyonda

Sekizinci egzersiz, iki ve dördüncü egzersizlerin devamı niteliğindedir. Yedinci egzersize ek olarak işaret parmağı çıtanın üzerinden geriye doğru çekilip tekrar normal pozisyona getirildiği harekete başladığı anda diğer parmak (örneğin ikinci parmak)yayın üzerinden geriye çekilme hareketine başlar. Bu egzersizin parmak uygulama kombinasyonu şu şekildedir ve dörder defa uygulanmalıdır:

1….2….1….2….1….2….1….2

3….2….3….2….3….2….3….2

3….4….3….4….3….4….3….4

1….4….1….4….1….4….1….4

1….3….1….3….1….3….1….3

2….4….2….4….2….4….2….4

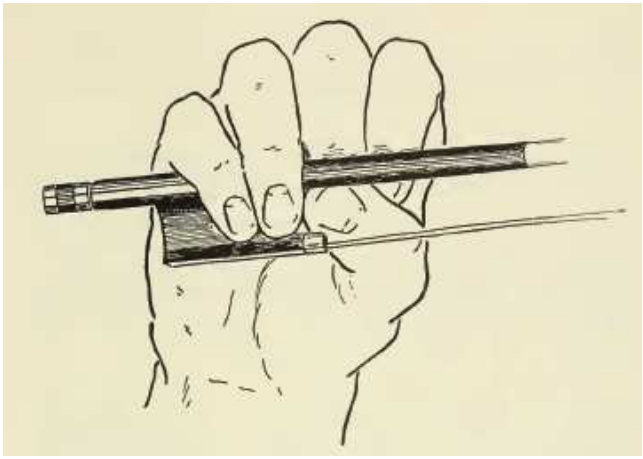
Burada gösterilen numaralar, çıtanın üzerinden geri çekilecek parmakları göstermektedir ve tüm egzersizi dörder defa tekrar edilmelidir.

Dokuzuncu egzersiz de aynı prensiple uygulanmalıdır, fakat burada iki parmak sırasıyla harekete başlarken diğer iki parmak ise aynı anda ters harekete başlar. Bu egzersizin uygulama kombinasyonu şu şekildedir ve tüm egzersiz dörder defa uygulanmalıdır:

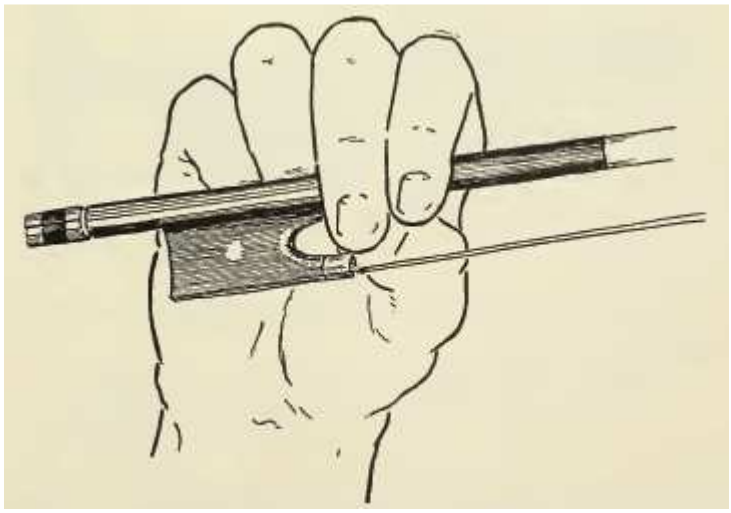
{ 2….1….2….1….2….1….2….1
  3….4….3….4….3….4….3….4

{ 1….2….1….2….1….2….1….2
  3….4….3….4….3….4….3….4

{ 1….3….1….3….1….3….1….3
  2….4….2….4….2….4….2….4



Resim 2.32 Birinci Ve İkinci Parmak Çıtanın Üzerinden Geçirilmiş Ve Yayın İç Tarafına Dayanmış Pozisyonda



Resim 2.33 Üçüncü Ve Dördüncü Parmak Çıtanın Üzerinden Geçirilmiş Ve Yayın İç Tarafına Dayanmış Pozisyonda

3. KEMANDA VİRTÜÖZİTEYİ VE MÜZİKAL İFADEYİ DESTEKLEYEN TEKNİK UYGULAMALAR

Tezin bu bölümünde sol el ve sağ el tekniğinin müzikal ifadeyi ve virtüöziteyi destekleyen uygulamaları incelenecektir. İncelenecek konular arasında sol el tekniğine dahil olan portamento ve glissando, vibrato, tüm süsleme notaları,sağ el tekniğinde ise virtüöz yay teknikleri bulunmaktadır.

3.1.Portamento Ve Glissando

Portamento ve glissando İtalyancada kaydırma anlamına gelen kelimelerdir, portamento, Latince "portare" yani "taşımak" anlamına gelen kelimeden türemiştir. Vokal müzik ve çalgı müziğindeki kullanımı birbirinden farklı iki notanın, bu iki nota arasındaki tüm notalar ya da notaların bir kısmı kullanılarak müzikal bir köprüyle bağlanmasıyla gerçekleşir. Yaylı çalgılarda aynı ya da farklı teller üzerinde birbirinden uzak iki notanın parmak tuş üzerinde kaydırılarak birbirine bağlanması portamento ya da glissandoyu oluşturur. Bu teknik yaylı çalgılar için en önemli karakteristik ifadelerden biridir. Pozisyon değişimlerinden farklı olarak hedeflenen nokta, ister aynı parmak ister farklı parmaklarla yapılsın, aynı ya da farklı tellerde yapılmasına bakılmaksızın iki nota arasında kalan diğer ara notaların bilinçli bir şekilde duyurulmasıdır.

Glissando yapmak için el yeni pozisyona doğru harekete başladığı anda parmaktaki basınç kısmen azaltılmalıdır, parmak yeni pozisyonda basılacak yere ulaşıncaya dek telin üzerinde yumuşak ve hassas bir şekilde kaydırılarak hareketini tamamlamalıdır. Pozisyon değişiminde glissando yapılıp yapılamayacağının kararı, icracı tarafından iyi düşünülüp verilmelidir. Glissando sadece yoğun anlatım içeren müzikal ifadelerde uygulanmalıdır, aksi takdirde keman için en önemli ve özel ifade tekniklerinden biri olan glissandonun hiçbir anlamı kalmaz. Glissando yaparken parmağın etli kısımlarının tele temas edebilmesi için parmaklar her zamankinden daha yatay pozisyonda tutulmalıdır, bu şekilde güzel bir glissandoda istenilen kadifemsi ve yumuşak bir ton kalitesi, garanti altına alınmış olur.

Pedagog Auer'in portamento ya da glissando ile ilgili fikirleri şu şekildedir:
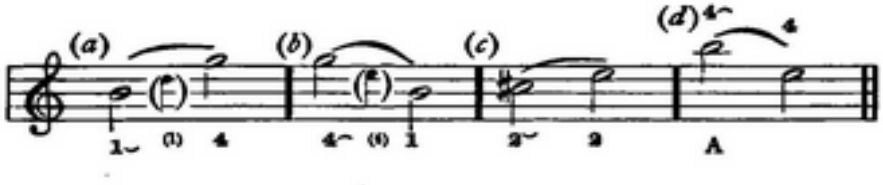
"Portamento sadece melodinin aşağıya doğru indiği pasajlarda uygulanmalıdır ve kullanımı aşağıya doğru inen melodinin en istisnai durumlarına saklanmalıdır. Portamento ya da glissando da vibrato gibi uygun yer ve zamanda sınırlı bir şekilde uygulandığında, keman için en etkili ifadelerden biridir. Kemancılar glissandonun seyrek bir oranda kullanıldığında daha etkili olduğunu her zaman hatırlamalıdırlar. Bu durum paradoks yaratıyor gibi duyulabilir, fakat doğrudur. Glissando güzel bir etki yaratmak için bir fırsattır."

[1]

Pavel Bytovetzski portamentoyu pozisyona kayma başlığı altında incelemiştir. Pozisyon değişiminde parmaktaki basınç tamamen azaltılmaz ve tel üzerinde yarım basılı bir şekilde hareketine devam eder, bu şekilde portamento meydana gelir. Portamento yaparken dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise kaymayı gerçekleştirecek olan iki notadan birincisinin, neredeyse tam zaman değeri içinde çalınması hususudur. Başka bir deyişle yeterli ve özel bir ifade elde edebilmek için portamentoya mümkün olduğunca geç başlanmalıdır. Aksi takdirde doğal olarak ki kayma süresine ne kadar fazla zaman harcanırsa parmak tel üzerinde o oranda yavaş hareket etmek zorunda kalacak, bu da portamentonun nerede sona ereceği konusunda belirsizliğe yol açacaktır.
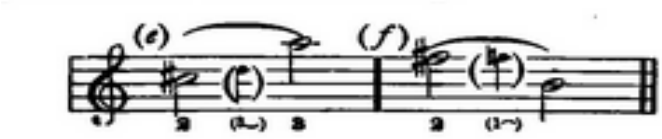
Aşağıdaki glissando örneklerinden a, b, c ve d'de kaydırma ilk notayı basan parmak ile gerçekleştirilmelidir. a ve b örneklerinde parmak, ikinci nota gereken pozisyona gelene kadar tuş üzerinde kaydırılmalıdır. Örnek c ve d'de kaydırma aynı parmakla yapıldığı için aradaki tüm notalar duyulur, örnek a ve b'de ise kaydırma yapan parmağın geldiği pozisyona kadar olan notalar duyulur. Parantez içinde olan küçük notalar sadece kaydırma yapan parmağın gideceği pozisyonu göstermektedir ve duyurulmamalıdır. (Bkz. Örnek 3.1.)

[1] Auer, Violin Playing As I Teach It, s.51, 52.
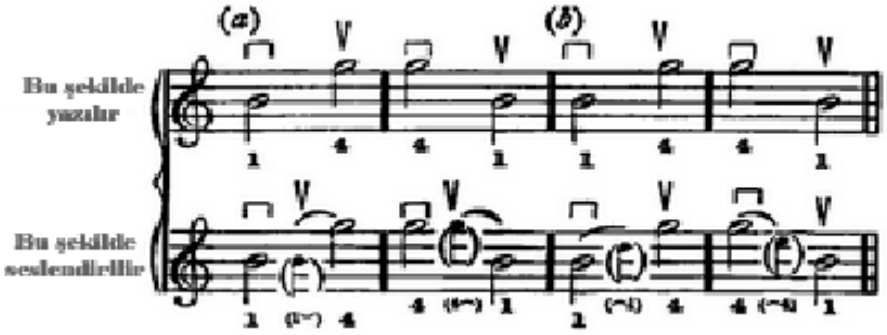


Örnek 3.1. Gruenberg portamento örnekleri.

Aşağıdaki e ve f örneklerinde ise kaydırma ikinci nota olan sonuç notasını çalan parmakla yapılır. Kaydırmayı yapan parmağın basılı olduğu başlangıç notasının duyulmamasına dikkat edilmelidir. (Bkz. Örnek 3.2.)



Örnek 3.2. Gruenberg portamento örnekleri.

Eğer iki nota bağsız olarak ayrı yaylarda yazılmış ise portamento, aşağıda yazılan örneklerden iki şekilde de uygulanabilir. Örnek a da portamentoya iterek yani ikinci notada başlanır. Örnek b de ise portamentoya çekerek yani ilk notada başlanır. Daha çok a örneğindeki seslendirme tercih edilse de, b örneğinin seslendirilmesi de yanlış değildir. Hangi örneğin çalınacağının tercih edilmesi, kişisel bir zevk meselesidir. (Bkz. Örnek 3.3.)
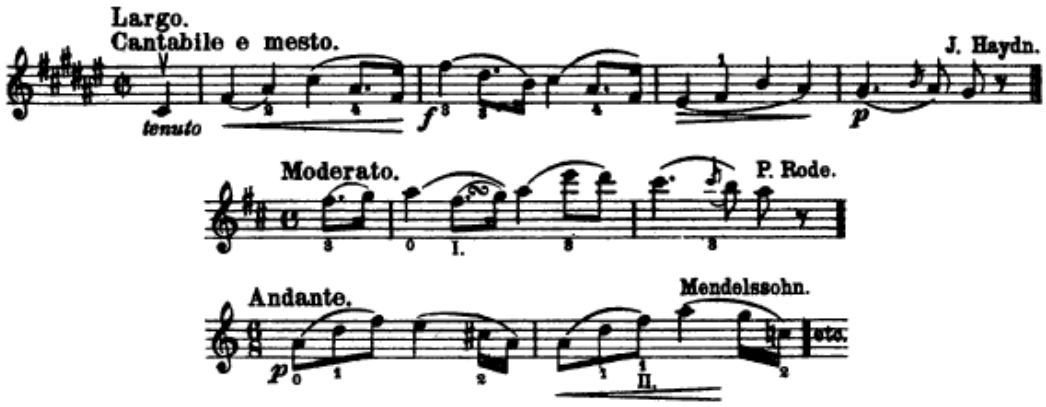


Örnek 3.3. Bağsız yazılmış portamentoların seslendiriliş örnekleri.

Joachim ve Moser, portamentoyu açıklarken portamentonun müzikte bir çeşit hece ve vurgu yaratma yöntemi olduğunu belirtmişlerdir: "*Portamento kemanda iki notanın tek yay ile çalınmasıyla gerçekleştirilir, bu nedenle iki nota*

üzerinde bulunan bağ, şarkı söylerken tek bir hece (vurgu) ile söylenmesi anlamına gelir; portamentonun yay ve pozisyon değişimiyle aynı anda yapılması ise şarkıcının bağlı iki notada müzikal bir ifade yaratmak için yeni heceyi (vurguyu) ikinci notadan başlatarak söylemesi anlamına gelir."[2]
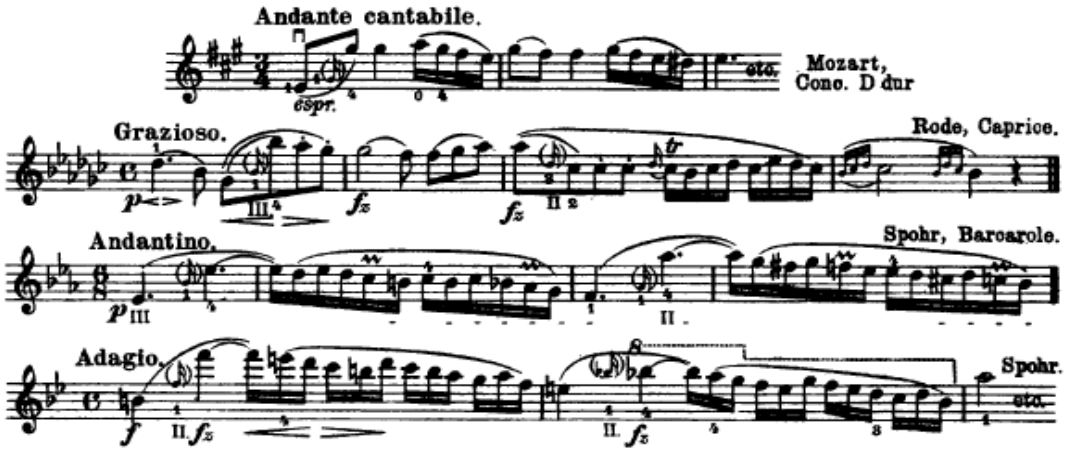
Aşağıda aynı parmakla yapılan portamento içeren eserlere örnek olarak Haydn, Rode ve Mendelssohn'un eserlerinden seçmeler verilmiştir. (Bkz. Örnek 3.4.)



Örnek 3.4. Aynı parmakla yapılan portamento içeren eser örnekleri.

Aşağıda Rode ve Spohr'un eserlerinden kesitler içeren örneklerde pilot parmak da denilen farklı parmak kullanımıyla yapılan portamento uygulamalarına yer verilmiştir. Joachim ve Moser, burada Spohr'a atıfta bulunur: " *Spohr, yazdığı Violin School kitabında örneklere ilişkin tavsiyelerde bulunmuştur. Birinci ölçüde la telindeki si notasını çalan birinci parmak fa notasına kadar yükseltilmeli ve yukarıdaki fa notası forzando ile güçlü bir tonla çalınmalıdır. Buna ek olarak pasaj forte olduğu için kayma hareketi mümkün olduğunca güçlü ve hızlı yapılmalıdır. Bu şekilde iki nota arasında kayma sırasında oluşabilecek ara sesler gizlenmiş olur. Spohr'un birinci ölçü için portamento kullanımı ile ilgili bahsettiği noktalar, ikinci ölçü için de aynı oranda geçerliliğini korur."*[3] *(Bkz. Örnek 3.5.)*

[2] Joachim Moser, age. s.92.
[3] ae. s.92a, 93



Örnek 3.5. Farklı parmaklarla yapılan portamento içeren eser örnekleri.

Joachim ve Moser, aynı notanın farklı parmaklarla çalınmasına ilişkin Spohr'un bilgilerine atıfta bulunmaktadır: *"Bir nota üzerinde yapılan parmak değişimi, şarkı söylemeyi taklit etmenin başka bir özelliğidir. Aynı dizek üzerinde bulunan iki notanın birbirinden ayrılması yeni bir hece (vurgu) oluşmasına yol açar, fakat bu iki nota tek nefeste söylenir. Kemancılar bu eşit iki notanın birbirinden ayrılmasını genellikle yayda küçük bir es yaparak ya da yay değişimiyle yaparlar, bu sayede bir parmağın diğer bir parmağın yerine basılması yayın devam eden hareketiyle beraber gerçekleştirilebilmiş olur."*[4] *(Bkz. Örnek 3.6.)*



Örnek 3.6. Aynı notanın farklı parmaklarla çalınması.
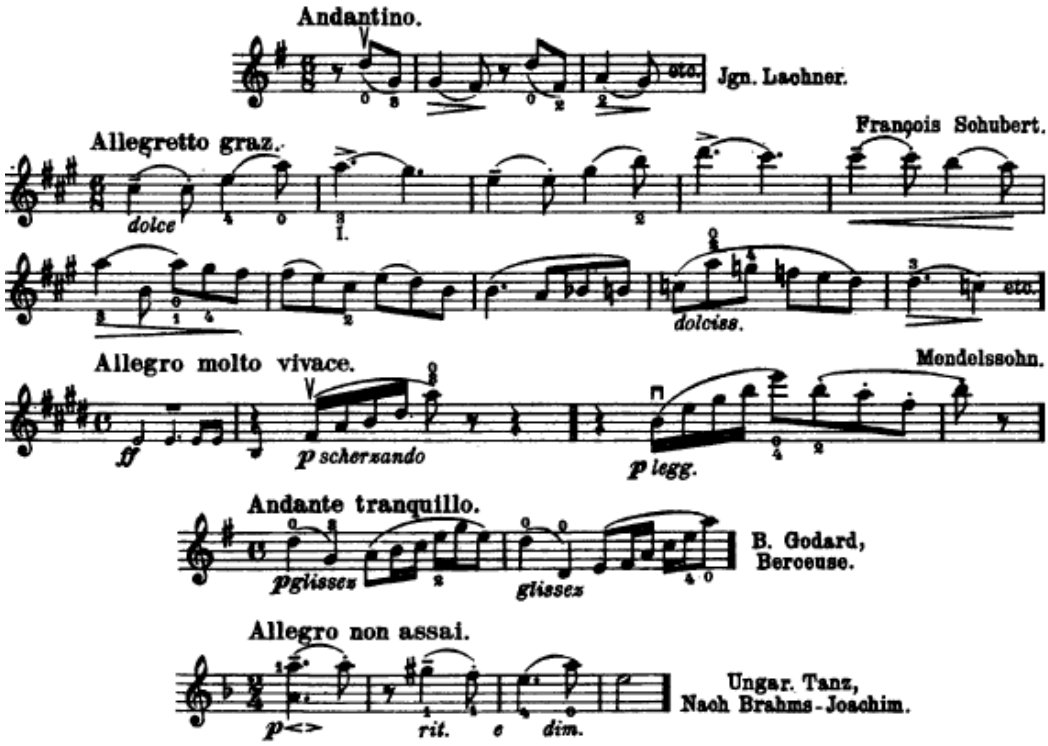
Aşağıdaki örnekte bulunan ikinci parmak, dördüncü parmağın ikinci mi notasına basabilmesi için mi notasından do notasına doğru çekilmelidir. Daha sonra ise üçüncü parmak birinci parmağın doğru yere konumlanabilmesi için re notasından fa notasına götürülmelidir. (Bkz. Örnek 3.7.)

[4] ae. s.93



Örnek 3.7. Aynı notanın farklı parmaklarla çalınması.
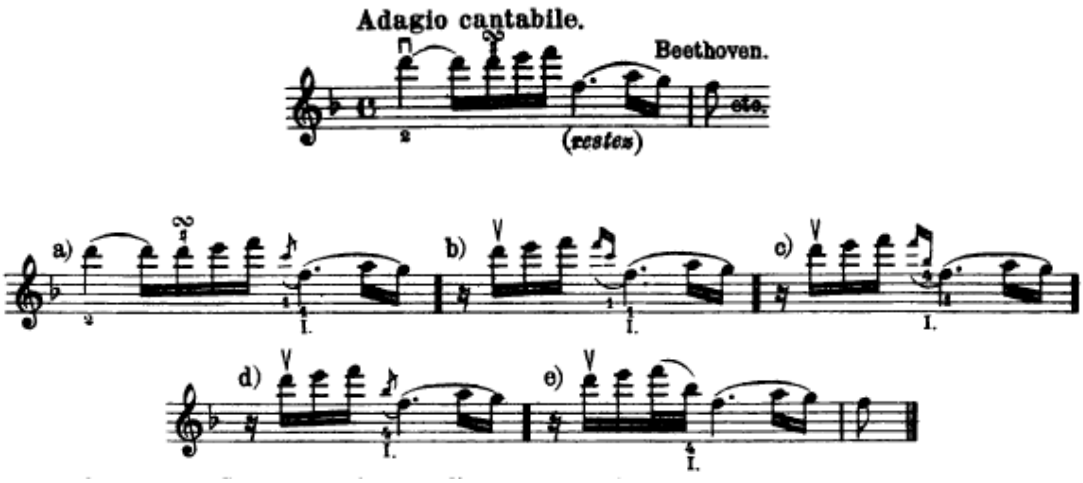
Aşağıda seçilmiş olan ve flajöle ile yapılan portamento içeren Lachner, Schubert, Mendelssohn, Godard ve Brahms'ın eserlerinden örnekler görülmektedir. Doğal flajöleyle başka bir pozisyonda basılı olan bir notanın portamento ile aynı yay hamlesiyle çalınması ya da bunun tam tersi bir durumda ve doğal flajöleden basılı bir notaya kayma durumunda özel bir dikkat sarf edilmesi gereklidir. Bahsedilen ilk durumda telin üzerinde hafifçe basılı olarak duran ilk parmağın basıncı kademeli olarak arttırılmalıdır. Bunun tam tersi olan bir durumda ise parmak basıncı, flajöle notanın elde edilebilmesi için kademeli olarak azaltılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.8.)



Örnek 3.8. Flajöle ile bağlantılı yapılan portamento içeren eser örnekleri
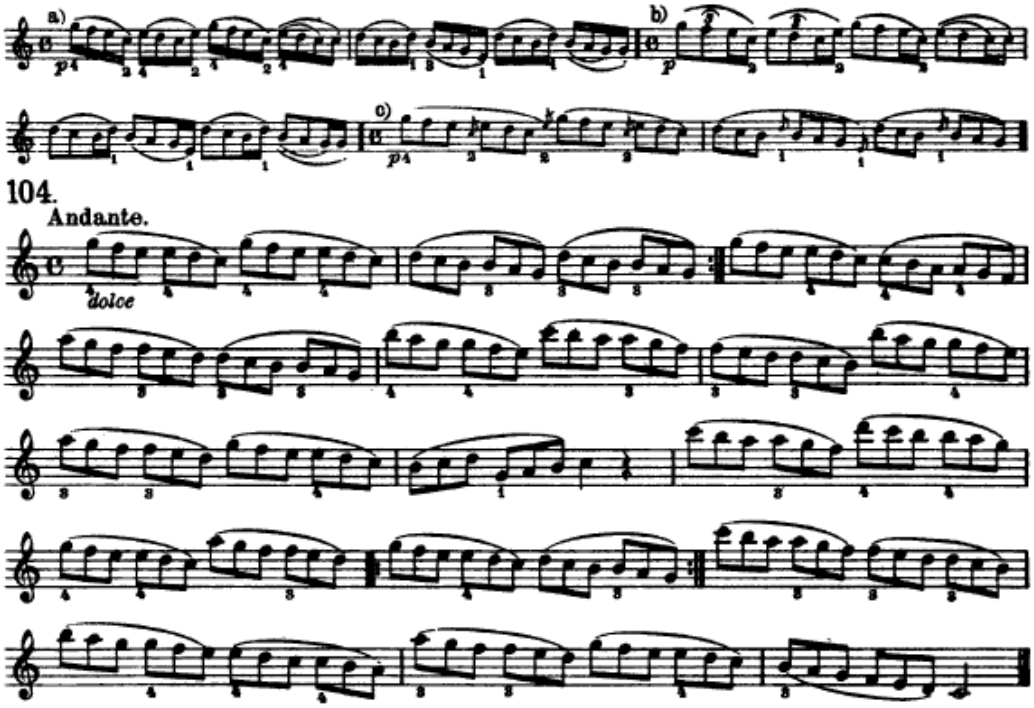
Pozisyon değişimi ve yay değişiminin aynı zamanda yapıldığı durumlarda farklı pozisyonlarda bulunan iki nota arasında yapılacak olan geçişin mümkün

olabildiğince hissettirilmeden tamamlanması önemlidir. Örnek olarak verilen Beethoven Romance'taki farklı oktavlarda bulunan fa notalarının nüans ve müziğin gerektirdiği ifadeye uygun olarak en az kesinti ile olabildiğince bağlı çalınması gerekmektedir. Bu pasaj beşinci pozisyonda seslendirilirse, pozisyon değişimine ve dolayısıyla portamento kullanımına gerek kalmaz, fakat pasajın parlak bir şekilde tınlayabilmesi için sadece mi telinde çalınması tercih edilecek olursa, fa notasının birinci pozisyonda çalınması gerekir ve pozisyon değişimi kaçınılmaz hale gelir. Bu durumda sol el ve yay mükemmel bir beraberlik içinde hareket etmezse a, b, c, d ve e'deki örneklerde görülen yorum hataları kendini gösterecektir. (Bkz. Örnek 3.9.)



Örnek 3.9. Yanlış portamento uygulaması sonucu Beethoven Romance'da oluşabilecek hatalar.

Portamentonun gerekli olmadığı yerlerde çok sık ve yanlış teknikle kullanılması, herhangi bir etüd, parça ya da egzersizi müzikaliteden oldukça uzak ve gülünç hale sokabilir. Aşağıdaki örnekte portamentonun abartılı bir kullanımının sonuçları gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 3.10. a,b,c,)



Örnek 3.10. Portamentonun abartılı kullanımına bir örnek.

3.2.Vibrato

Vibrato kelimesi İtalyanca ‘vibrato’ yani salınım kelimesinden alınmıştır. Vokal müzikte, üflemeli çalgılarda ve yaylı çalgılarda yorumcular tarafından uygulanan titreşim(salınım)tekniğidir, yaylı çalgılarda sol el parmaklarının el, kol ve bilek yardımıyla harekete geçirilerek telde yarattığı rezonansı ifade etmek için kullanılmaktadır.

Sol el parmaklarından herhangi birinin tel üzerinde yavaş veya hızlı salınımıyla üretilen vibrato ustalıkla uygulandığında, tonu ve ifadeyi derinleştiren en önemli teknik unsurlardan biri haline gelir.

Ferdinand David vibrato ile ilgili şöyle der: “*Vibrato parmağın titreşim hareketiyle meydana gelir, tonun ileri ve geriye doğru az miktarda yükselip alçalmasını sağlar. İşaret parmağı her zaman durduğu yer olan keman sapından ayrı tutulmalı, kemanı sadece başparmak ve tele basılı olan parmak tutmalıdır.*

Kemancı vibratoyu hızlı veya yavaş iki şekilde de yapabilmeli, aşırı ve gereksiz kullanımından kaçınmalıdır."[5]

Günümüz keman pedagoglarının görüşleri, üç çeşit vibrato olduğu konusunda birleşmektedir. Bu vibrato çeşitleri parmak vibratosu, bilek (el) vibratosu ve kol vibratosudur. Parmak vibratosu diğer vibrato çeşitlerine göre uygulanması en zor olanıdır. Uygulanırken el harekete dahil edilmemeli ve parmağın temel eklemi salınım hareketini gerçekleştirmelidir. Bilek vibratosunda salınım hareketi, bilek tarafından gerçekleştirilmelidir. Bu vibrato çoğunlukla hüzünlü anlatım içeren pasajlarda kullanılmaktadır. Kol vibratosunda ise salınım hareketi koldan gerçekleşmektedir. Güçlü ve parlak pasajların ifade edilmesinde kol vibratosundan yararlanılabilir.

Vibratonun kullanımının XVI. yüzyıla dek uzandığı düşünülmektedir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda vibrato kullanımı Barok müzikteki duruluk ve sadeliğin gerektirdiği şekilde çok sınırlı olmuştur. "*XVI. yüzyılın vibrato kullanımı gibi bu yüzyılda da (XVII. yüzyıl) vibratonun sınırlı bir kullanımı vardı ve arada sırada kullanılan süslemeler kategorisine giriyordu."*[6]

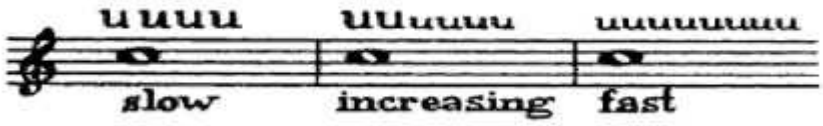
Vibrato ile ilgili üç önemli unsur vardır. Bunlardan ilki vibratonun salınımı diğerleri ise hızı ve eşitliğidir. Salınım, parmağın tuş ve tel üzerinde hareket ettiği alanı ifade eder ve hızla birlikte iyi kombine edilmelidir. Mükemmel bir vibrato ancak salınım ve hızın doğru oranda ve eşit olarak kullanımıyla elde edilebilir. Vibratonun salınımı büyük ise hız da bu doğrultuda yavaş olmalıdır, salınım küçüldükçe hız arttırılmalıdır. Büyük salınımla hızlı vibrato kullanıldığında, entonasyon kaybı gerçekleşebilir, küçük salınımla yavaş vibrato kullanıldığında ise, ses yeterli oranda titreşime geçemez. Kemanda yüksek pozisyonlara çıkıldıkça aralıklar daraldığı için entonasyon kaybı tehlikesi kendini en çok üst pozisyonlarda hissettirir. Kemancının üst pozisyonlarda daha küçük salınımlı vibrato tercih etmesi daha doğru olabilir.

[5] Ferdinand David, Violin School, Ditson Edition, 1917, Vol2 s.43.
[6]Beyzagül Kapçak, Kemanda Vibrato ve Öğretim Teknikleri Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi s.13

El ve parmak yapısı etli veya dolgun olan kemancıların, el ve parmakları kemikli ve daha zayıf olanlara oranla vibratoda daha avantajlı oldukları söylenebilir. Vibrato kemancının bireysel kimliğini ifade etmesine de olanak veren müzikal önemli bir tekniktir.

XVIII. yüzyılda Leopold Mozart (1719 - 1787) "A Treatise on the Fundemental Principle of Violin Playing" eserinde vibrato kullanımı ile ilgili bilgilere yer vermiştir. Mozart'a göre vibrato crescendo ve decrescendolarda, uzun notalarda parça ve pasajların sonlarında kullanılmalıdır.

Aynı zamanda Mozart vibratoyu üç farklı hızla gruplandırmıştır. Bu üç hızda gruplanan vibratoları "U" harfi ile göstermiştir. "U" harfi küçüldükçe vibratonun hızındaki artış belirtilmek istenmiştir.[7] (Bkz. Örnek 3.11.)



Örnek 3.11. Leopold Mozart, vibrato hızı gösterimi.

Leopold Mozart gibi Francesco Geminiani de "The Art of Playing on the Violin" eserinde vibrato ile ilgili temel bilgilere değinmiştir. "*Vibratoyu icra ederken tele parmakla güçlü bir şekilde basmalı, bilek içeri ve dışarı yavaşça eşit olarak hareket etmeli, uzunca devam eden ve kademeli olarak artan seslerde yay, köprünün yanında seyretmelidir. Sonuç olarak vibrato kullanımı ile elde edilen sesin güçlü olmasıyla görkem, itibar gibi ifadeler daha etkili bir şekilde anlatılabilir. Kısa notalarda vibrato, sesin daha etli tınlamasına katkıda bulunur. Bu sebepten vibrato olabildiğince sık kullanılmalıdır."*[8]

Henryk Wieniawski, Fritz Kreisler ve Eugene Ysaye gibi kemancılar vibratoları ile ün yapmıştır, bu yorumcuların hocası olan ünlü pedagog Lambert

[7] David Boyden, The Violin and Its Technique in the 18th Century
[8] David Boyden, The History of Violin Playing from Its Origin to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music, s 386

Massart vibrato üzerine çalışmalar yapmış ve sistematik vibratonun kurucusu olmuştur.[9]

Müziğin gerektirdiği stile uygun vibrato kullanımı, sanatsal ifadenin doğru şekilde aktarılması açısından oldukça önemlidir. Her müzikal cümlede daima aynı vibrato stil ve tekniğini kullanmak, müziği tek düze ve sıkıcı bir hale getirebilir. Vibratonun müziğin karakterine göre farklı stillerde kullanımı konusunda önemli keman otoriteleri Edmund Singer, Max Seifriz, Pavel Bytovetzski ve Louis Spohr aynı görüşte birleşmişlerdir. Spohr'a göre vibrato dört şekilde kullanılabilir. *"Hızlı vibrato", sesleri güçlü bir şekilde vurgulamak istendiğinde kullanılır. Yavaş vibrato uzun notalarda, yavaş ve cantabile[*] stilde kullanıma uygundur. Crescendoda vibratoya yavaş başlanıp accelerando[**] yapılmalıdır. Decrescendoda ise vibratoya hızlı başlanıp ritardando[***] yapılmalıdır."*[10]

Edmund Singer ve Max Seifriz ise metodlarında şu ifadelere yer verirler*: "Vibrato hem durağan yavaş karakterli eserlerde, hem de tutkulu, hızlı eserlerde kullanılabilir. Uzun soluklu pasajlarda crescendoya yavaş vibratoyla başlayıp gittikçe hızı arttırarak, decrescendoda vibratoya hızlı başlayıp kademeli olarak hızı düşürerek mükemmel bir etki yaratılabilir. Tek notaların bulunduğu kısa süreli pasajlarda her notayı belirtmek için kullanılabilir ve müziğe heyecan katar. Hızlı pasajlarda kullanılmaz yalnızca çift ses ve oktavlarda çok dikkatli olarak kullanılmalıdır."*[11]

Eugene Gruenberg, Leopold Auer, Pierre Baillot ve Pavel Bytovetzski gibi keman otoriteleri vibratonun monoton ve aşırı kullanımına şiddetle karşı çıkmaktadırlar. Pierre Baillot "L'Art du Violon" kitabında vibratonun incelikle kullanıldığında enstrumana insan sesine benzeyen bir derinlik katacağını

[9] Beyzagül Kapçak, Kemanda Vibrato ve Öğretim Teknikleri Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, s.21.
[*] Cantabile: (İt.). Şarkı dolu; şarkı söyler gibi.
[**] Accelerando: (İt.). Giderek hızlanma. Acele ederek, tempoyu hızlandırarak.
[***] Ritardando: (İt.). Ağırlaşma, hızı azaltma.
[10] Louis Spohr, Violin School, Hanhart Printers, 1843,
[11] Edmund Singer, Max Seifriz, Violin School, Vol 2, s.289.

belirtmiştir. Fakat aşırı yoğun kullanımının melodiye zarar vererek doğallıktan ve sadelikten uzaklaşmasına neden olacağını da ifade etmiştir.[12]
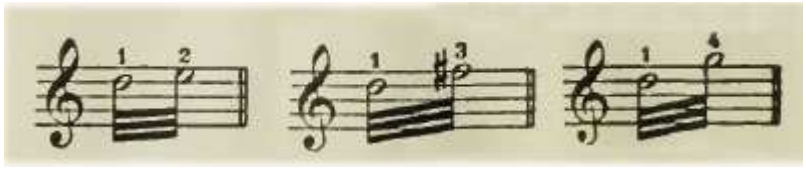
Leopold Auer, vibratonun aşırı kullanımına en çok karşı çıkan keman otoritelerinin başında gelmektedir. Auer, konuyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: *"Vibratoyu alışkanlık olarak bazı yorumcular, yorumlarını daha etkili hale getirme baskısı altındadırlar ve bunlardan bazıları, vibratoyu kötü ton ve entonasyonlarını gizlemek için kullanırlar. Vibratonun bu şekilde kullanımı, yararsız olmaktan öte olumsuzluklar içerir. Öğrenci kendini dikkatlice dinlemeli, entonasyon ve tonunun kötü olduğunu kabul ederek bunları nasıl düzeltebileceği yönünde çaba harcamalıdır. Vibratoyu deve kuşu misali kötü ton ve entonasyonu dinleyicilerden saklamak için kullanmak sadece gelişmeyi yavaşlatmakla kalmaz sanatsal açıdan da dürüst bir tavır değildir."* [13]

XVII. yüzyılda bugün kullanılan son şeklini alan kemanın dönemler içinde geçirdiği yapısal değişim, hiç kuşkusuz keman tekniğini de etkilemiş, kemana sonradan ilave edilen aksesuarlar olan çenelik ve yastık özellikle keman sol el tekniğinin gelişmesine yol açmıştır. Çenelik ve yastık ortaya çıkmadan önce sadece bilek ve parmak vibratosu kullanılıyordu. Bu nedenle bilek vibratosunu vibratonun temeli olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Geminiani'nin vibratonun olabildiğince sık kullanılması gerektiğine dair görüşü hem Leopold Mozart, Eugene Gruenberg Pierre Baillot hem de Pavel Bytovetzski gibi diğer keman pedagoglarının görüşleriyle karşıtlık oluştursa da, XVIII. yüzyılın sonundan itibaren çenelik ve daha sonraki dönemlerde yastık gibi aksesuarların keşfiyle hem sol el hem de sağ el ve bütün olarak çalıcının icra sırasındaki konforu arttırıldığından vibrato daha etkili ve gelişmiş bir biçimde uygulanır olmuştur.

Vibratonun geliştirilmesi ile ilgili bir çok çalışma şekilleri ve egzersizler önerilebilir. Birçok pedagog Vibrato çalışmalarına üçüncü pozisyonda ve ikinci veya üçüncü parmakla başlanması gerektiğini önermektedir. Bytovetzski ve Gruenberg'in vibrato egzersiz ve önerileri, el (bilek) vibratosunun gelişmesi için

[12] Pierre Baillot, L'Art du Violon, Depot Central de Musique
[13] Leopold Auer, Violin Playing as I Teach It, s. 47, 48.

çok yararlı olacaktır. Bytovetzski'ye göre vibrato değişikliğe uğramış bir çeşit trildir ve öğrenci vibratosuna model olarak tril hareketini gözönünde bulundurmalıdır. *"Vibratoda hareket el tarafından gerçekleştirilir, kol tamamen hareketsiz kalmalıdır, keman hafif ve yumuşak bir şekilde tutulmalı elin serbest bir şekilde sallanma hareketini yapabilmesi sağlanmalıdır. Üçüncü pozisyon vibratoya başlangıç için en uygun pozisyondur, bu pozisyonda avuç içinin sağ tarafı kemanın yanına doğru dayanmalıdır, bu sayede kolun hareketsiz kalması sağlanabilir. Aşağıdaki egzersizler sadece parmaklarla yay kullanılmadan birkaç dakika boyunca çalışılmalıdır.*



Örnek 3.12. Bilek vibratosu egzersizleri.

Bu egzersizler bitirildikten sonra; her gurubun ikinci notası, sert bir şekilde basmak yerine yumuşak bir şekilde basılarak egzersiz tekrar edilmelidir. Son olarak da parmaklar basılmadan hareket havada yapılmalıdır. Hareket iyice kavrandıktan sonra tüm el harekete dahil edilmeli, kolun sabit ve hareketsiz kalmasına dikkat edilmelidir. Bu egzersizleri yaptıktan sonra öğrenci vibrato hakkında fikir sahibi olur ve elin mükemmel şekilde serbestliği sağlanır. Egzersizler diğer tellerde ve parmaklarla da çalışılmalıdır. Daha sonra yüksek pozisyonlarda da bu çalışma uygulanabilir. Birinci ve ikinci pozisyonlarda çalışılırken avuç içi ve el kemana dayanmamalı, tüm kolun sallanmamasına dikkat edilmelidir."[14]

Eugene Gruenberg vibrato ile ilgili tavsiye ve egzersizlerini "vibrato jimnastikleri" başlığı altında toplamış, resimli şekillerle de desteklemiştir.

[14] Pavel Bytovetzski, age., s.78,79.

Vibrato Jimnastikleri[15]

Öğrenci her iki kolunu da aşağıya doğru sarkıtarak adeta çan çalıyormuşcasına ellerini sallamalı, bilek esnek tutulmalıdır. (Bkz. Resim 3.1.)



Resim 3.1.Vibrato jimnastikleri birinci hareket.[16]

Öğrenci sol elini keman tutuş pozisyonundaki gibi yukarı kaldırmalı, aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi vibrato pozisyonunda sallamalıdır. (Bkz. Resim 3.2.)



Resim 3.2. Vibrato jimnastikleri ikinci hareket.[17]

[15] Eugene Gruenberg, age, s.117, 123.
[16] ae. s.117.

Öğretmen, öğrencinin ön kolunu bileğinin altından sıkıca tutarak sağ eliyle de öğrencinin elini hızla sallayarak vibrato hareketini kolayca yapmasını sağlar.



Resim 3.3. Vibrato jimnastikleri üçüncü hareket.[18]

Öğretmen öğrencinin kolunu şekildeki gibi bilek altından sıkıca tutarak, herhangi bir parmağı sıkıca tutup hızlıca sallayarak öğrencinin elinin vibrato hareketini yapmasını sağlayabilir. Bu egzersiz öğretmene daha çok enerji sarfettirir. Elin sallanma hareketi öğretmen ve öğrenci arasındaki doğrultuda olmalıdır. Öğrencinin bileği tamamen yumuşak olmalı, el ve kol sıkılmamalıdır. Bu egzersiz diğer parmaklarda da uygulanabilir.

[17] ae. s.118.
[18] ae. s.119.



Resim 3.4. Vibrato jimnastikleri dördüncü hareket.[19]

Öğrenci üçüncü parmağını birinci pozisyonda la teline basmalıdır. Öğrenci yayı çekerken öğretmen basılı parmağın ilk eklemini sıkıca tutarak tuşa doğru dikkatlice bastırmalı, vibrato hareketinin mükemmel olmasını sağlayacak şekilde parmağı sallamalıdır. Ayrıca öğretmen öğrencinin ön kolunu bileğinin altından sıkıca tutmalı kemanın salyangozunun kendi sağ köprücük kemiğinin üzerine dayanmasını sağlamalıdır. Bu egzersiz her telde bütün parmaklarla ve farklı pozisyonlarda çalışılabilir.



Resim 3.5. Vibrato jimnastikleri beşinci hareket.[20]

[19] ae. s.120.
[20] ae. s.121.

Öğrencinin vibratoyu kendi başına yapması istenmeli, sadece ön kolu sıkıca tutulmalıdır.



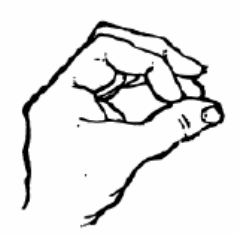
Resim 3.6. Vibrato jimnastikleri altıncı hareket.[21]

Samuel Grimson, yazdığı "Modern Violin Playing" (1920) kitabında vibratonun bilek yerine koldan yapılmasını savunmaktadır. Grimson'a göre salınım hareketi bilekten yapıldığında, bilek ileri – geri olan hareketi aynı sıklıkla ancak iki defa tekrarlayabilir, çünkü bilek üzerinde oluşan kavis hareketin sürekliliğini mümkün kılmaz. Bu tür vibrato şeklinde, salınımın aralığını düzenliyebilmek zordur ve vibrato yapılan nota sıklıkla tizleşmeye meyillidir. El dirsekten sallandığında bu zorluklar ortadan kalkar. Dirsekten olan salınımda, başparmak salınım aralığını belirlemek için otomatik olarak hareket eder. Vibrato ile ilgili gözlemlenen bir başka konu ise bilek vibratosu kullanan öğrencilerin ellerini rahat sallayabilmek için kemanı çeneleriyle sımsıkı kavramalarıdır. İnsan vücudu, kasların gerilmesi veya ağırlığın dengeli bir şekilde dağılımı gibi durumlarda, vücudun iki tarafı arasında eşitleme yapmaya eğilimlidir. Bundan dolayı sol köprücük kemiği keman tutuşu için düzenli olarak yükselirse, sağ köprücük kemiğide yükselecektir. Böylece sağ kol için en sıkıntı verici durum oluşur. Sadece sol kolun yükselmesi durumu çalmaya başladıktan kısa bir süre sonra öğrencinin

[21] ae. s.122.

kaslarını yorabilir ve acıtabilir. Omuzların ikisi birden kaldırıldığında ise öğrenci ne kendisi, ne de enstrümanı üzerinde gereken kontrolü sağlayabilir.[22]

Kol vibratosu çalışması yapmak için ilk olarak sol kol, keman tutar pozisyonda yukarıya kaldırılmalıdır. Daha sonra ön kol yavaş ve geniş hareketlerle geriye ve ileriye doğru sallanmalıdır. Bu hareketi yaparken arka kolun, bileğin ve parmakların asla kitlenmemesi ve tamamen serbest olması önemlidir. Harekete yavaş başlanmalı, kademeli olarak hızlandırılmalıdır, hareket hızlandıkça aynı oranda küçültülmelidir. Bu egzersiz kemanla uygulanırken ilk etapta kemanın salyangozunun duvara dayanarak çalışılması yararlı olacaktır. Aşırı sıkı ya da gevşek vibratoya sahip olan öğrenciler ise vibrato çalışmalarını sayarak belirli bir ritm içinde yaparlarsa sorunun üstesinden gelmeleri kolaylaşacaktır. Bu egzersizde metronom altmış hızında ayarlanabilir. Her vuruşta hareket geri ve ileri olmak üzere bir kere yapılmalıdır. Daha sonra hareketin sayısı vuruş başına ikiye çıkartılmalıdır. Egzersiz vuruş başına sekiz harekete kadar sayarak çıkartılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, hareketin köşeli ve sert olmamasıdır, hareket her zaman yumuşak ve yuvarlak olmalı, ileri ve geri olan salınım eşitlik ve denge içinde gerçekleşmelidir. Salınım ilk olarak büyük yapılalı, vuruş başına düşen hareket sayısı arttıkça salınımda kademeli olarak küçültülmelidir. Parmak eklemlerinin yumuşaklığını sağlamak için ise birinci parmak başparmağın içine yerleştirilmelidir, daha sonra parmağın ilk eklemi ileri ve geri olmak üzere çeşitli hızlarda hareket ettirilmelidir. Bu hareket ikinci ve üçüncü parmaklarla da uygulanmalıdır. Egzersizin dördüncü parmakla uygulanması zor olabilir, bu nedenle dördüncü parmakla uygulanmamalıdır.



Resim 3.7. Vibrato için parmak eklemi egzersizi[23]
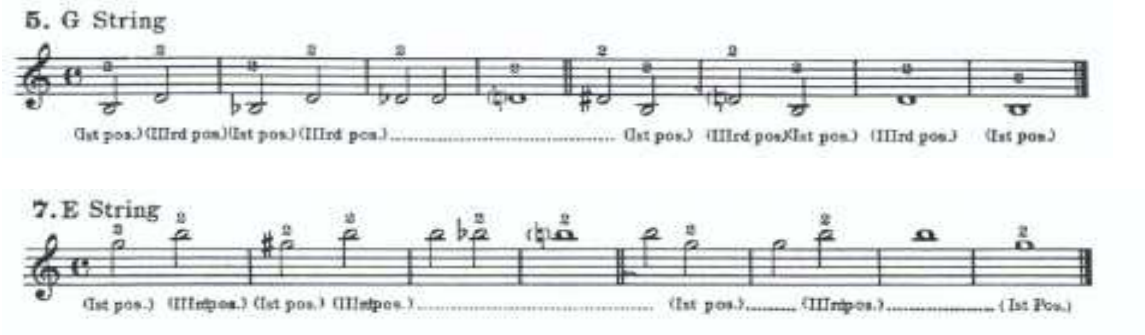
[22] Samuel Grimson, Cecil Forsyth, Modern Violin Playing, The H. W. Gray Co., New York, 1920, s.12,13.

Bilek ve parmakların serbestliğini sağlamak için yapılan başka bir egzersiz de parmaklar bir masa üzerine teker teker yerleştirilip, sırasıyla bilek ve kol yardımıyla sağa sola doğru çeşitli hızlarda sallandırılarak yapılır. Egzersiz sırasında kol ya da elin hiçbir bölgesi sıkılmamalıdır.

Leopold Auer'in yazdığı vibrato hazırlık egzersizleri üçüncü pozisyonda ve ikinci üçüncü parmak kullanımıyla bütün telerde yazılmışlardır. Diğer egzersizler ise birinci, üçüncü ve beşinci pozisyonlarda birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar için yazılmışlardır. (Bkz. Örnek 3.13.)



[23] Beyzagül Kapçak, age. s.49.



Örnek 3.13. Auer, vibrato egzersizleri.

Günümüz keman pedagojisi parmak, bilek ve kol vibratosunun ayrı ayrı kullanılması yerine hepsinin öğrenilerek kombine edildiği ve gerektiği yerde gereken şekilde kullanıldığı vibrato uygulamasını tercih etmektedir. Vibratonun başarılı olup olmadığı yargısı el ya da koldan yapılıp yapılmadığına göre değil, güzel tınlayıp tınlamamasına ve teknik açıdan müziği ne ölçüde desteklediğine göre verilmelidir. Geminiani dışında özellikle XVII. yüzyıl kemancı ve pedagoglarının aşırı kullanımına şiddetle karşı çıktığı vibrato, kol ya da bilekten yapılmasına bakılmaksızın günümüzde sol el keman tekniğinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Vibratonun günümüzdeki etkin kullanımı belki de XVII. yüzyıl pedagogları tarafından uygunsuz olmakla bile eleştirilebilirdi, ancak bu yüzyılda vibrato, daha ayrıntılı ifade ile sürekli (genel) vibrato, iyi bir kemancının sahip olması gereken en önemli donanımlardan biri olarak kabul edilmektedir. XVIII ve XIX. Yüzyıl pedagoglarının keman tekniği üzerine yazmış olduğu metodlar her ne kadar o dönemin teknik ve icra anlayışını kavrayabilmek açısından son derece önemli ve yararlı eserler olsa da, bu metodlarda önerilen bazı teknik uygulamaları günümüz icra anlayışını göz önünde bulundurarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olabilir. Nitekim kemanın yüzyıllar boyunca geçirdiği yapısal değişimler, keman tekniğini daha kapsamlı bir biçimde ele almayı zorunlu kılmıştır. İcrayı daha konforlu hale getiren bu gelişmeler ışığında eski metodlarda radikal bir biçimde savunulan teknik uygulamalar günümüz icra anlayışıyla sentezlenerek ele alınırsa, daha doğru ve işlevsel bir yaklaşım ortaya koymak mümkün olabilir.

3.3.Süsleme Notaları

Mordan, grupetto, appojatür ve diğer tüm süsleme notaları geçtiğimiz yüzyıllardan bu yana keman edebiyatında oldukça sık olarak kullanılmaktadır. Ritm, aksan, armoni ve melodi, müziğin karakterini belirleyen faktörlerdir. Süsleme notaları ise karaktere özel bir renk ve tat katar. Joachim der ki: *" Müzikteki süsleme notaları, orman ve ovalardaki çiçekler ve bitkilerle aynı rolü oynamaktadırlar, onlardan aldığımız estetik duygusu ve haz, bizim için vazgeçilmezdir."*[24]Süsleme notalarının kullanımı genellikle yavaş bölümlerde tercih edilmektedir, uygulanmasında ise yorumcunun kişisel zevk anlayışının büyük etkisi bulunmaktadır.

Geçtiğimiz yüzyıllarda süsleme notalarının seslendirilmesi tamamen yorumcunun inisiyatifindeydi ve yorumcu, istediği ve uygun bulduğu pasajlarda her türlü süslemeyi uygulayabilirdi. Bu serbestliğin sayesinde ve yorumcuların süslemeleri akılcı ve zevkle kullanmaları sonucunda birçok süsleme tekniği meydana çıkmış, bu tekniklerin bir çoğu geleneksel olarak uygulanır hale gelmiş ve müzik için çok daha şiirsel anlatım olanakları doğmuştur.

Auer'e göre eski kuşak yorumcularının süsleme sanatını çok daha parlak ve etkili olarak kullanma gayreti içinde olmaları süslemelerin çok abartılı hale gelmesine sebep olmuştur, bu abartı sebebiyle dinleyiciler, çoğu zaman orijinal melodiyi bile ayırt edemez hale gelmişlerdir: "*Wolfgang Amadeus Mozart'ın babası olan Leopold Mozart, yazdığı Gründliche Violinschule eserinde solo kemancıların süsleme notalarını abartılı kullanmalarından şikayetçi olmuş ve bu durumun melodinin aslına zarar verdiğini belirtmiştir. Bununla beraber Viotti ve Paganini'nin konçertolarında süslemeler için ayırılmış boşluklar görüyoruz, daha sonra bu boşluklara David, Wilhelmj, Kreisler ve diğer kemancılar tarafından süslemeler ve detaylar eklenmiştir."*[25]

Yorumcuların süslemeler konusundaki abartılı tavrı bestecileri, eserlerinde kullanılacak süslemelerin inisiyatifini yorumculardan alarak süsleme yapılmasını

[24] Joachim, Moser, Book 1, age. s.144.
[25] Auer, age. s.101,102.

istedikleri pasajlara küçük açıklamalar yapma ve işaretler koyma mecburiyetinde bırakmıştır. Auer bu konuda şunları ifade eder: "*Rode, Kreutzer ve Spohr, eserlerinde seslendirilmesini istedikleri süslemeleri dikkatli bir şekilde belirtmişlerdir, Johann Sebastian Bach ve Mozart, eserlerindeki süsleme gereken kesitleri çok titiz bir şekilde kendileri yazmışlardır fakat hiç biri Beethoven'in eşsiz güzellikteki zengin nüans süslemeleriyle kıyaslanamaz. Bu usta bestecilerin eserlerine yorumcular tarafından sonradan ilave edilecek herhangi bir süsleme ya da yapılacak bir değişiklik son derece gereksiz olacaktır.*"[26]

Süsleme notalarının ister küçük notalarla yazılmış ister ise belirli işaretlerle gösterilmiş olsun genel geçer anlamları vardır, fakat parçanın temposu ve yorumcunun zevk anlayışının da süsleme notalarının gruplandırılmasında etkisi büyüktür. Süsleme notaları seslendirilirken, akıcı melodiye, ritmik ve armonik yapıya müdahale edecek hiçbir etkisi olmamalıdır. İyi uygulanmış süslemeler yorumcunun müzikal kültürünün ve estetik anlayışının ortaya çıkmasını sağlar. Çalınışı tam olarak net olmayan pasajlarda öğrencinin pasajı orijinal haliyle çalışması tavsiye edilebilir, pasaj hakkında yeterli bilgi sahibi olunduktan sonra çalışmaya süsleme notaları da eklenmelidir.
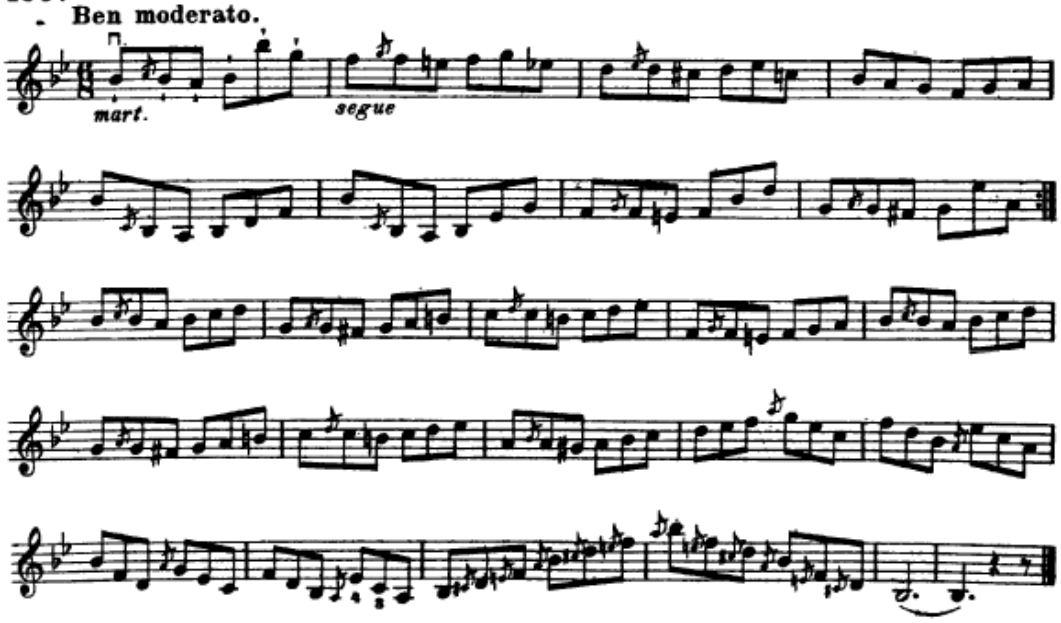
3.3.1. Kısa Appojatür
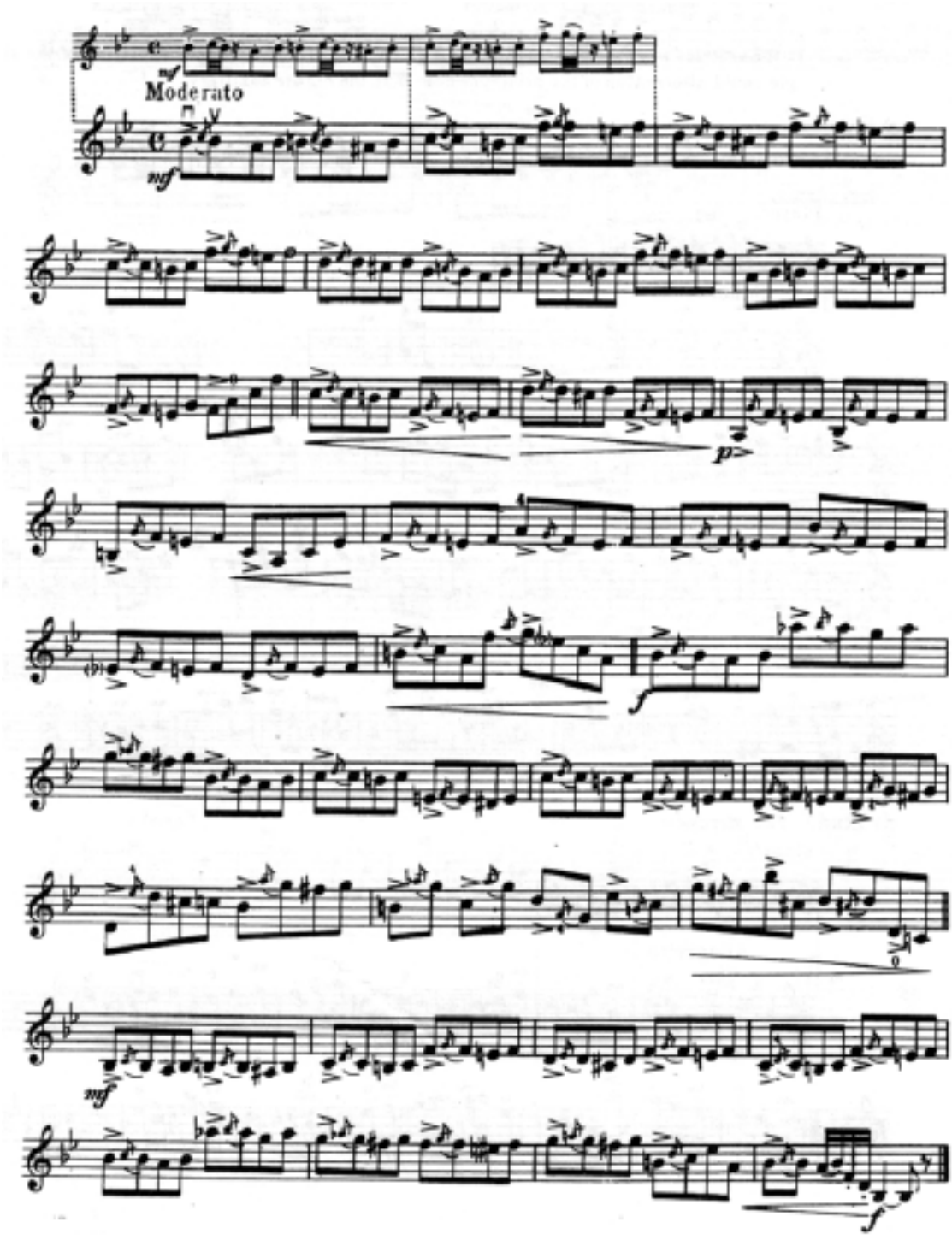
Kısa apojatür süsleme notaları arasında seslendirilmesi en kolay olan süslemedir. Ritm değeri olmayan ve sapı üzerinde çizgi bulunan sekizlik veya onaltılık notalarla gösterilir. Tondaki armonik ve melodik her türlü aralığın kullanımıyla ve orijinal notanın bir üst ya da altındaki notayla bağlanabilir, orijinal notanın aksanını alır ve mümkün olduğunca çabuk çalınmalıdır. Aşağıdaki kısa apojatür etüd örnekleri Joachim, Moser ve Auer tarafından yazılmıştır. (Bkz. Örnek 3.14.)

[26] ae. s.102.

185ª

Ben moderato.
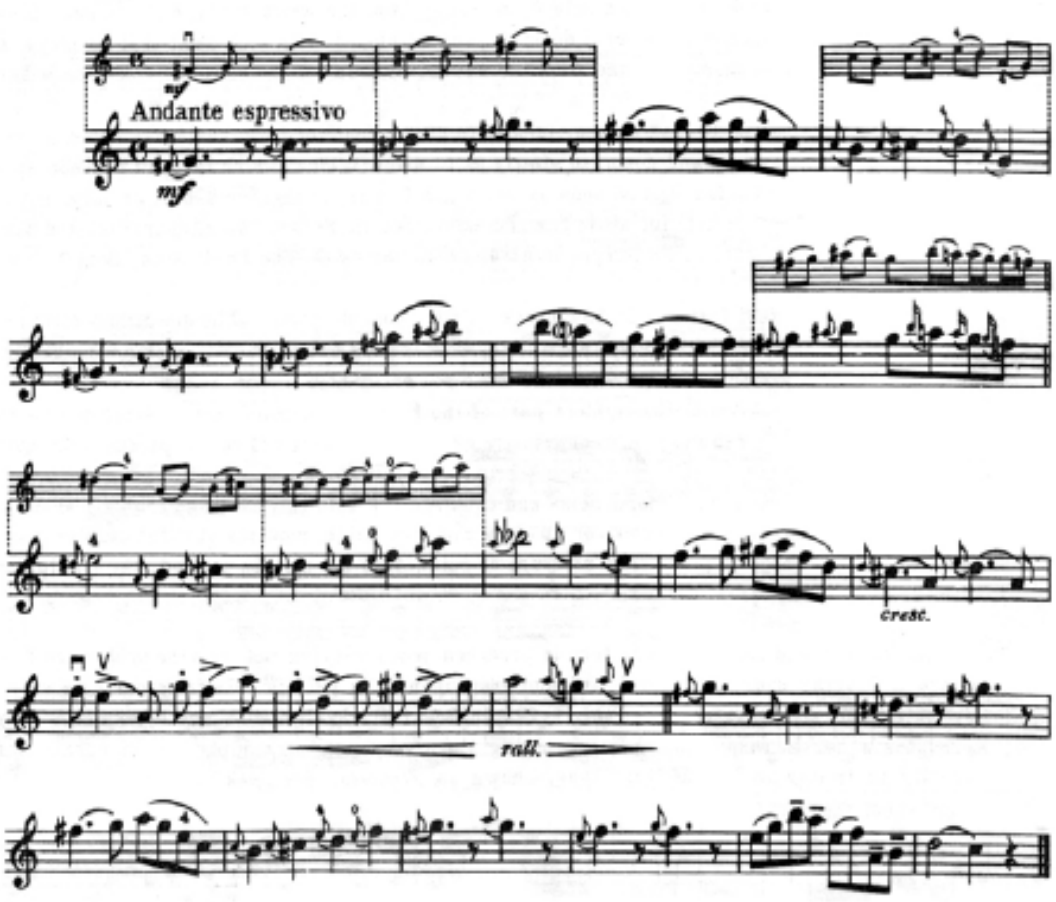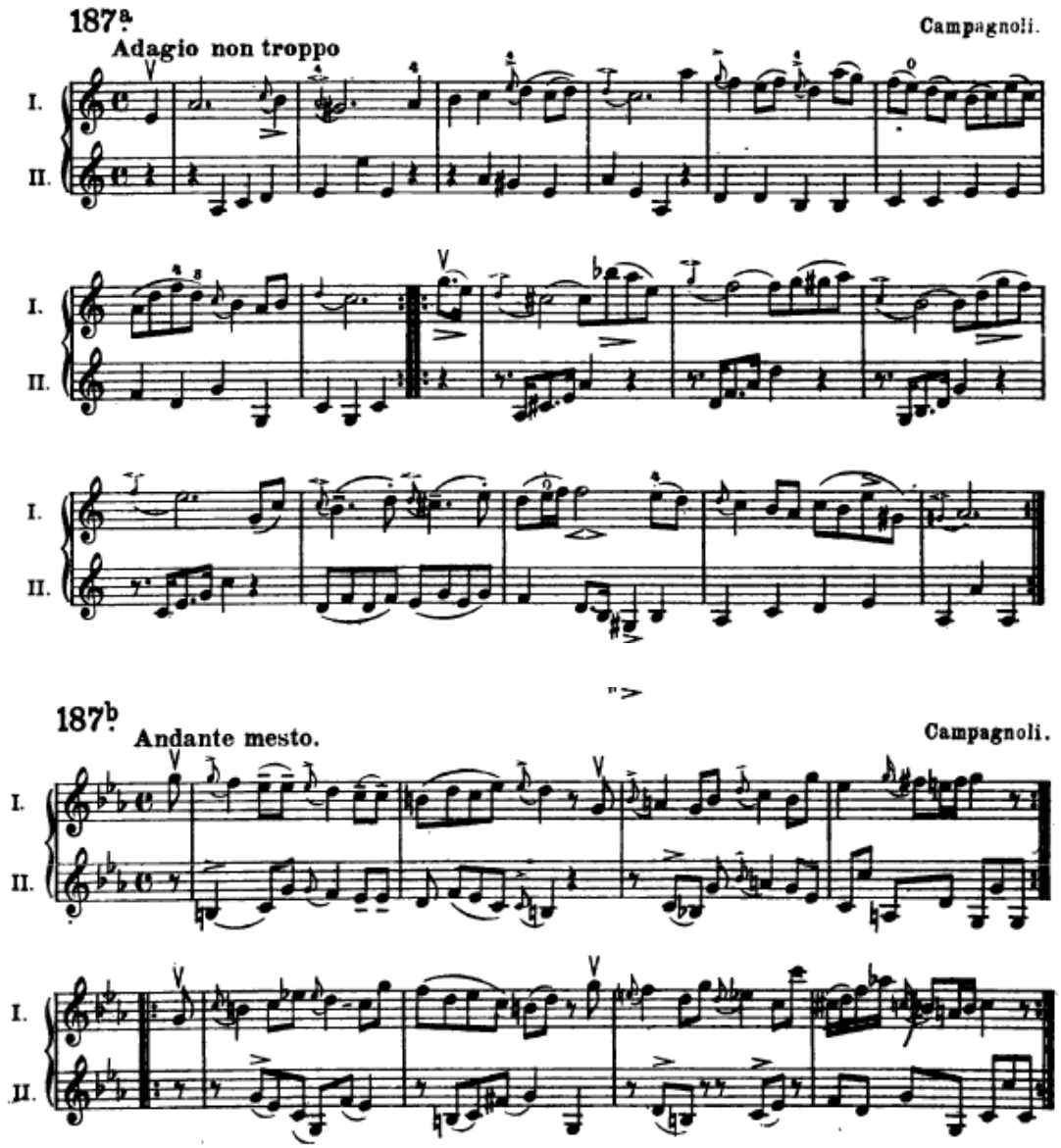




Örnek 3.14. Joachim, Moser ve Auer kısa appojatür etüdleri.

3.3.2. Uzun Appojatür

Uzun appojatürün eski dönem klasik müziğinde önemli bir yeri vardır fakat günümüzde kullanımı çok tercih edilmemektedir. Uzun appojatürde notalar genellikle tam değerinde yazılırlar ve appojatür notası, temel notanın değerine göre zaman değerinin yarısını ya da üçte ikisini alabilir. Aşağıda Auer'in yazmış olduğu uzun appojatür uygulamaları içeren etüdde, appojatürün ilk iki ölçüde temel notanın zaman değerinin üçte ikisini, dördüncü ölçüde ise yarısını aldığı gösterilmektedir. Campagnoli'nin etüdünde ise uzun appojatür notaları tam zaman değerlerinde yazılmıştır ve bu şekilde seslendirilmeleri gerekmektedir. (Bkz. Örnek 3.15.)
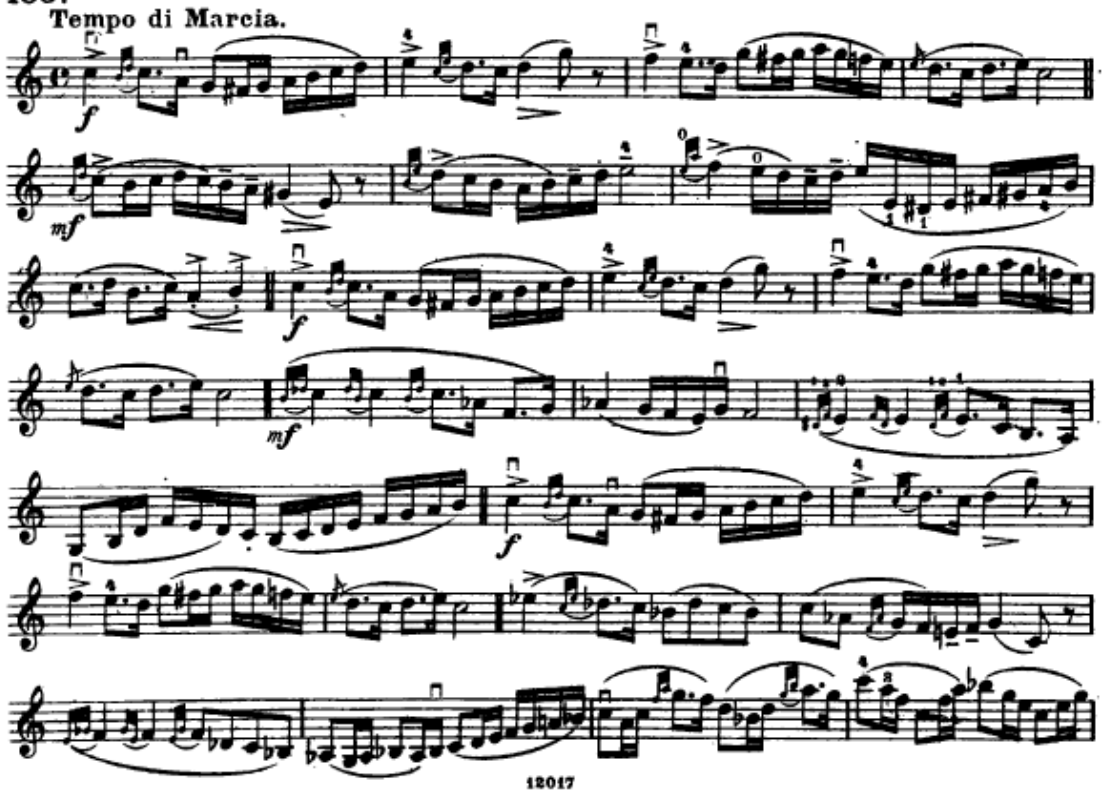




Örnek 3.15. Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları uzun appojatür içeren etüd örnekleri.

3.3.3. Çift Appojatür
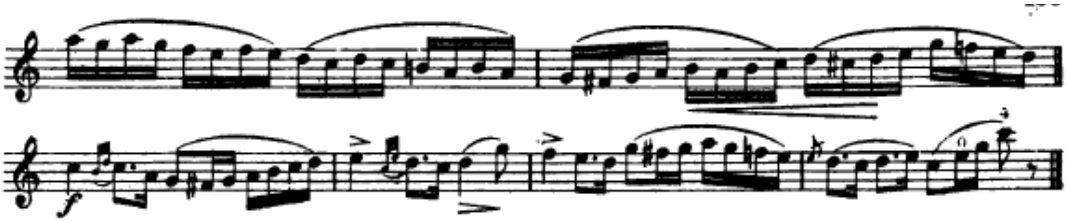
Çift appojatür, temel notanın bir alt ve bir üstünde bulunan notalardan oluşmaktadır ve hızlı bir şekilde seslendirilmelidir. Apojatür notalarının en azından birinin temel notayla ikili aralıkta olacak şekilde yerleştirilmesi önemli bir kuraldır. Aşağıda Joachim, Moser ve Auer'in yazmış olduğu etüdde, çift appojatür ve kısa appojatürlerin kullanımı görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.16.)

188.
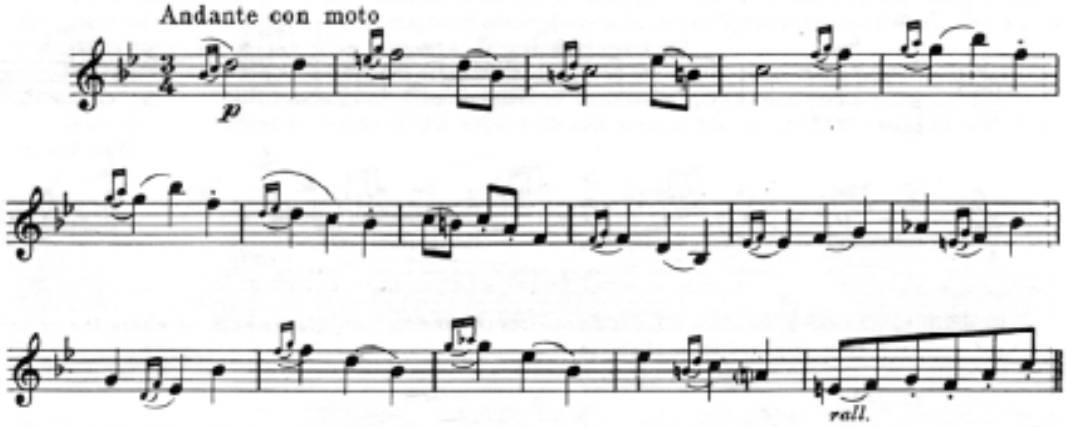
Tempo di Marcia.
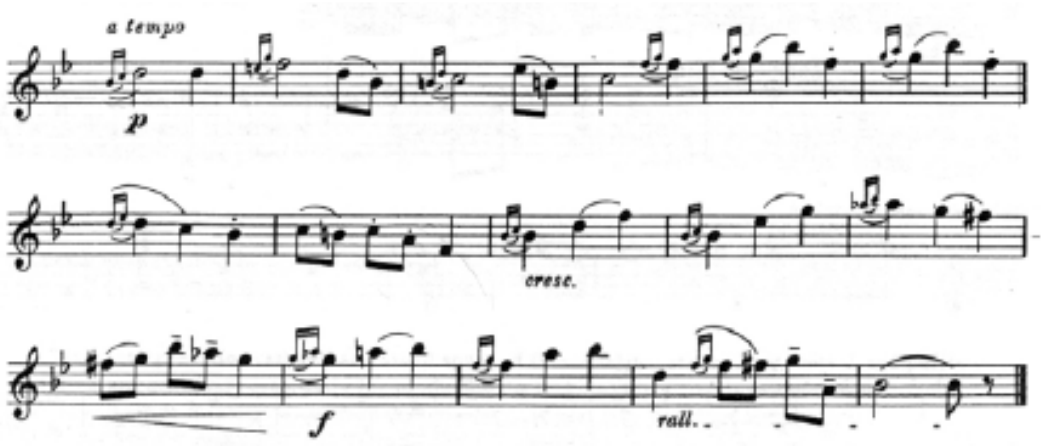


12017



Andante con moto
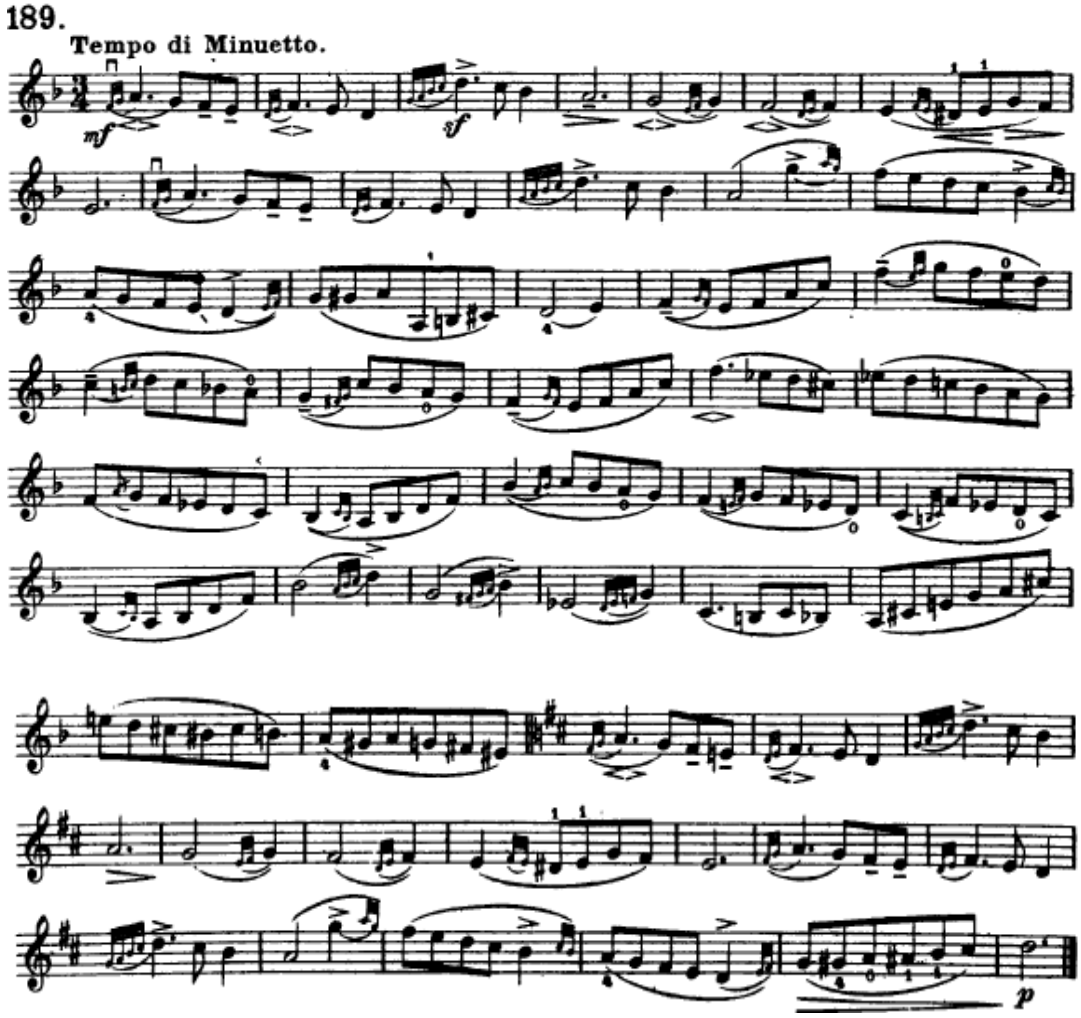




Örnek 3.16. Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları çift apojatür içeren etüd örnekleri.

3.3.4.Schleifer* ya da Appojatür Grubu

" Almanca "Schleifer", Fransızca "Coule", iki ya da daha fazla appojatür notasından oluşur, temel notaya çıkıcı veya inici bir gam oluşturacak şekilde yapılır. Bu süslemede gerekli olan zaman, temel notanın aksanlı olabilmesi için bir önceki notadan alınmalıdır."[27] Aşağıdaki etüdde Schleifer kullanımı görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.17.)

* Schleifer: (Alm.) Akıcı.
[27] Joachim, Moser, Book 1, age. s.153.



Örnek 3.17. Joachim, Moser'in yazdığı Schleifer içeren etüd.

3.3.5. Mordan*

Mordan temel notanın kendisi ve bir sonraki nota olmak üzere iki notadan oluşan bir süsleme olup, mümkün olduğunca hızlı seslendirilmeli ve ilk notaya dönülmelidir. Bu süsleme temel notanın üstünde ya da altında bulunan işaretiyle gösterilmektedir. Aynı işaretin üzerinde çizgi varsa bu ters mordanı ifade eder ve temel notayla beraber bir alttaki nota mordan gibi aynı hızla seslendirilmelidir. Mordan ve ters mordanın alt veya üstünde diyez, bemol ya da bekar işareti bulunabilir ve bu, süsleme notasının arızasını gösterir. Mordan çift
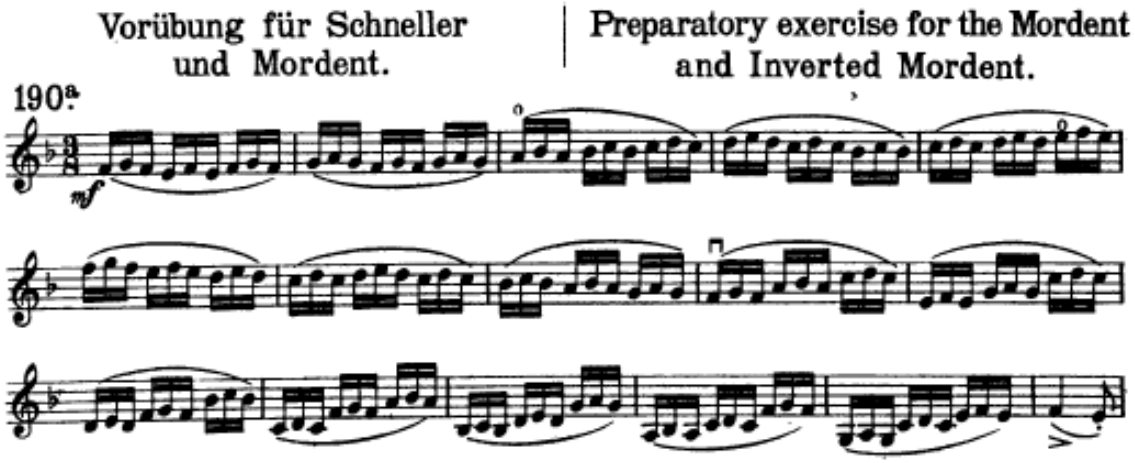
* Mordan (Tur), Mordent (Ing): "Isırma, kapma". Bir süsleme biçimi. Asıl sesle komşusu arasında çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesini amaçlar.

appojatürden farklı olarak ilk notaya verilen aksanla çalınmalıdır. Aşağıdaki şekilde mordan ve ters mordanın doğru aksanlarla çalınışı gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 3.18.)

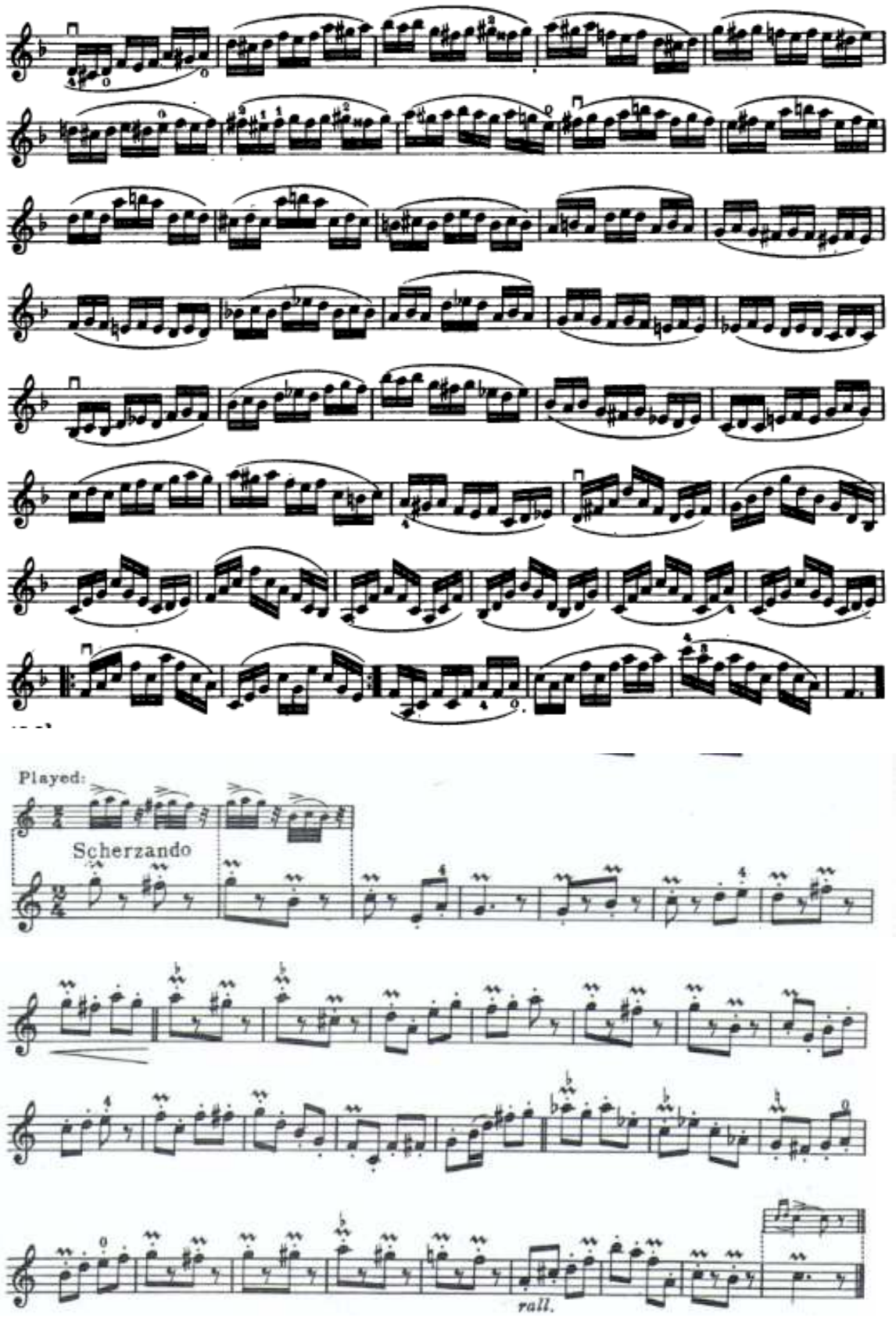


Örnek 3.18. Mordan'ın doğru aksanlarla çalınışı.

Auer, konuyla ilgili şu ifadelere yer vermiştir: "Mordan çaışmalarına özel önem verilmelidir, çünkü bu çalışmalar iyi bir tril için yardımcı olacaktır. Mordanın hızı tamamen parmak ekleminin hareketiyle gerçekleşmelidir. Hızlı notaların çalınması esnasında parmağın uygun bir yükseklikte durması tavsiye edilmelidir, parmak yüksekliğinin abartılı olmamasına dikkat edilmelidir."[28] Aşağıdaki egzersiz Joachim ve Moser tarafından mordan ve ters mordanı çalıştırmak amacıyla yazılmıştır. Auer'in yazdığı etüdde ise mordanın nasıl çalınması gerektiği açık şekilde görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.19.)
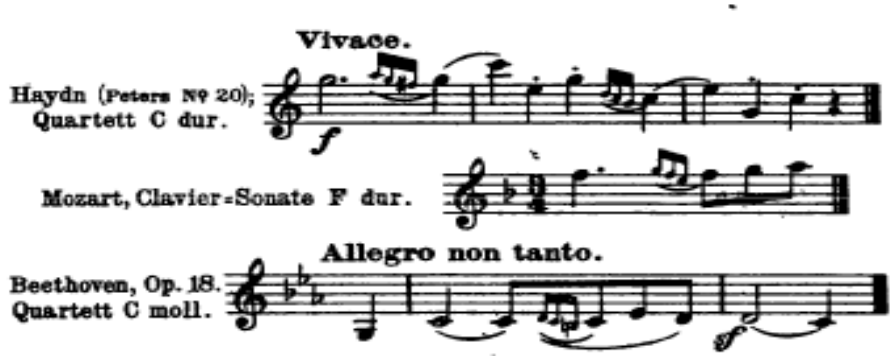


[28] a.e. s.154.



Örnek 3.19. Joachim, Moser ve Auer'in Mordan etüdleri.

3.3.6. Grupetto*

Grupetto temel notanın çevresinde dolaşan bir grup notadan oluşur ve bu notalar her iki yönde de (üst ve alt) temel notaya göre ikili aralıktadır. Grupetto notanın üzerinde ya da notaların arasında bulunan ∞ işaretleriyle belirtilir. ∞ işareti İngiltere'de ters grupetto olarak adlandırılır. Grupetto aşağıdaki gibi seslendirilmelidir:[29] (Bkz. Örnek 3.20.)



Örnek 3.20. Grupetto'nun seslendirilişi.

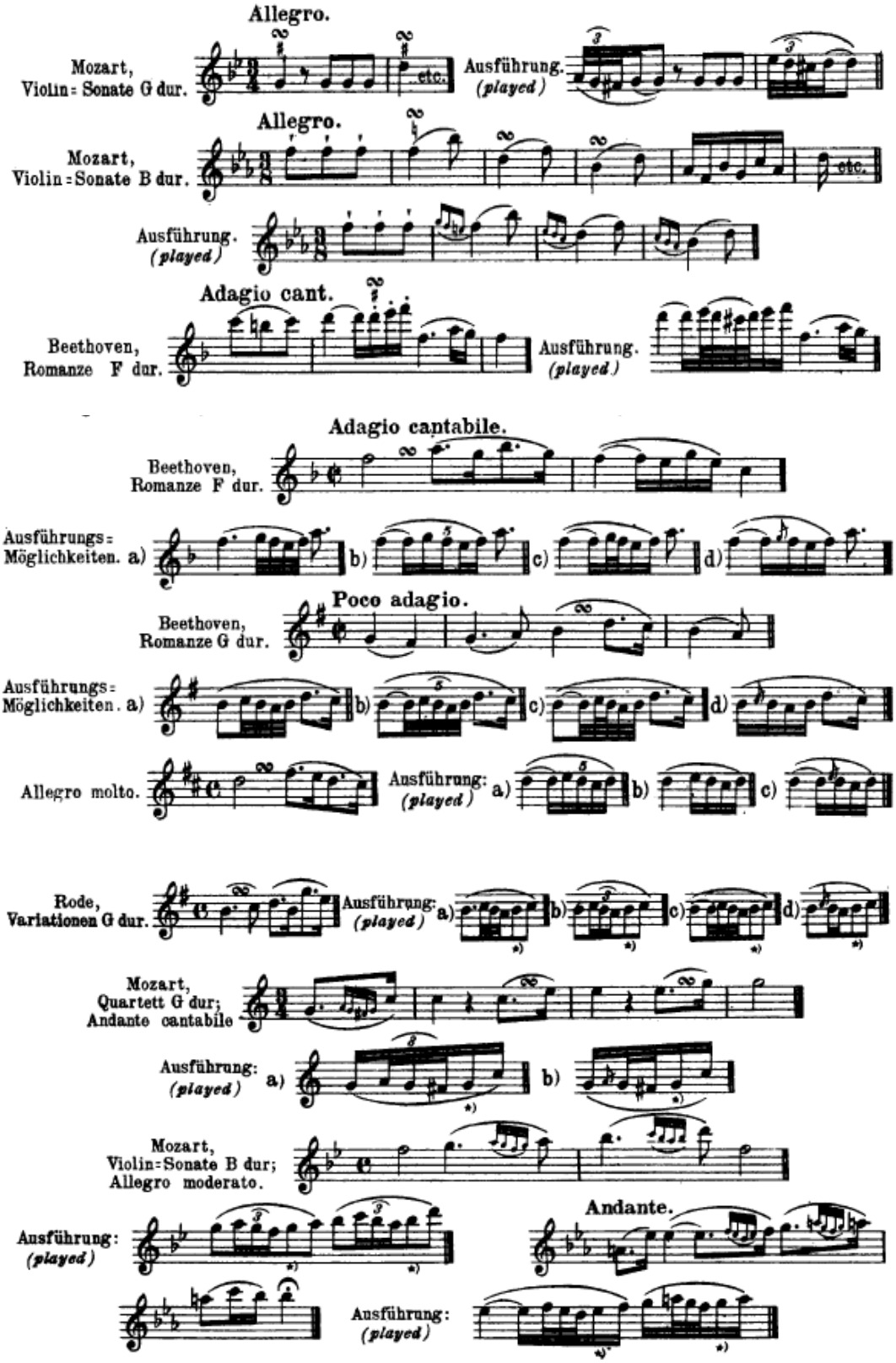
Bu süsleme çeşidinin genellikle yavaş bölümlere kullanılması tercih edilir. Grupetto işaretinin bulunduğu yer seslendirilme tarzı için oldukça önemlidir. Notanın üzerinde bulunan işaret ile notanın sağında bulunan işaretin seslendirilişi birbirinden oldukça farklıdır. "işaret notanın üzerinde bulunuyorsa "Schleifer" adı verilen ve üç notadan oluşan nota grubunun seslendirilişi ile benzeşmektedir. Bu notaların kesin yönü bazı besteciler tarafından işaretlerle (∞ ∞) belirtilmiştir."[30]

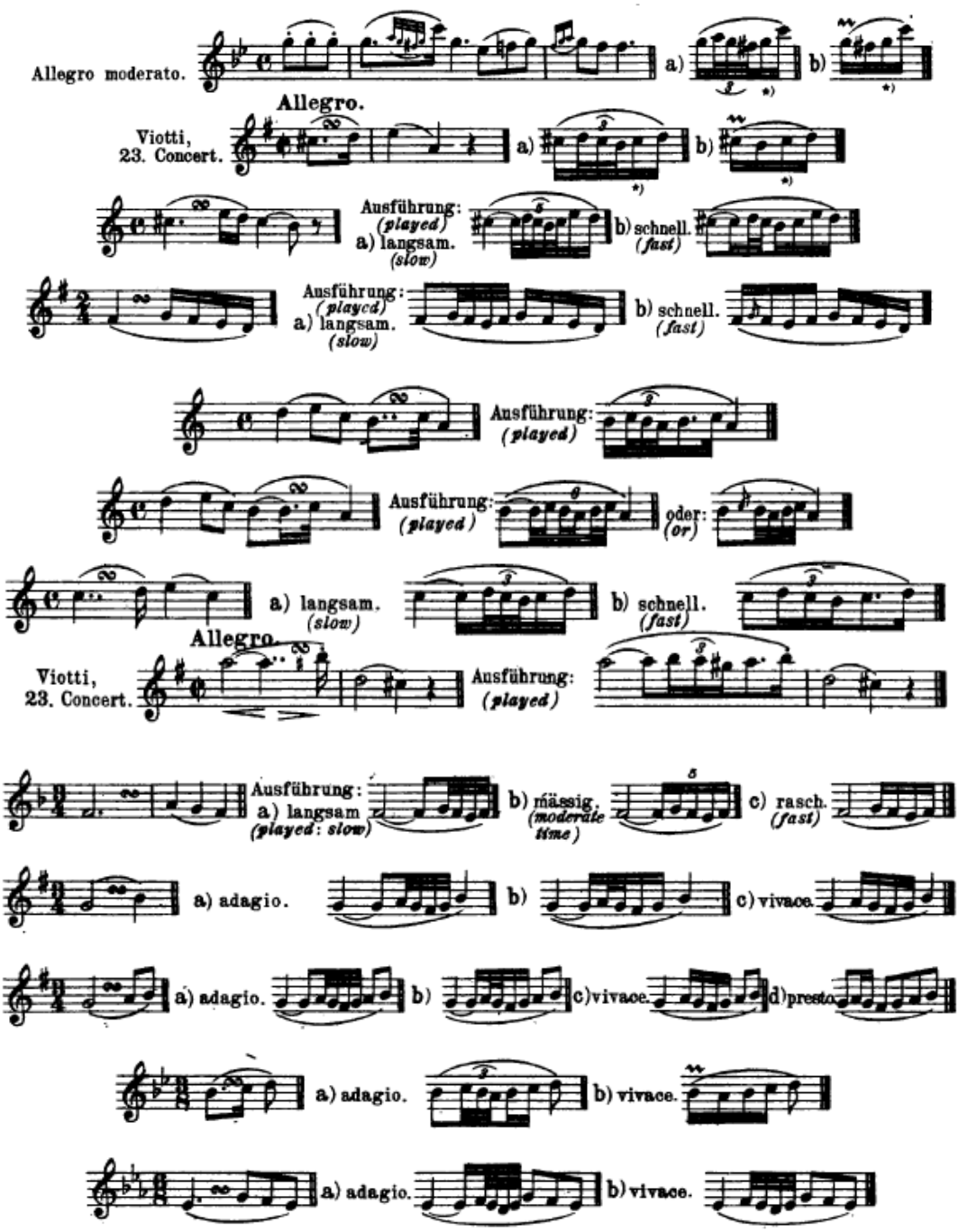
Grupetto işareti notanın sağında yer alıyorsa grupettonun seslendirilişi ve notaların gruplandırılışı parçanın temposu ve işaretin bulunduğu ölçünün ritmik yapısına göre belirlenir. Bu tarz süslemelerin yorumcuya kendi stil ve zevk anlayışını yansıtabilmesine fırsat tanıdığı akıldan çıkarılmamalıdır. Aşağıdaki örneklerde grupetto içeren bazı eserlerden kesitler ve grupettoların nasıl seslendirilmesi gerektiği hakkında bilgiler verilmektedir. (Bkz. Örnek 3.21.)

* Grupetto: (It): "Kümecik". Bir notadan ötekine yumuşak bir gidiş gelişle uygulanan süsleme biçimi.

[29] a.e. s.157.

[30] a.e. s.157.


Allegro.
Mozart,
Violin-Sonate G dur.
etc.
Ausführung.
(played)
Allegro.
Mozart,
Violin-Sonate B dur.
etc.
Ausführung.
(played)
Adagio cant.
Beethoven,
Romanze F dur.
Ausführung.
(played)
Adagio cantabile.
Beethoven,
Romanze F dur.
Ausführungs-
Möglichkeiten. a)
b)
c)
d)
Poco adagio.
Beethoven,
Romanze G dur.
Ausführungs-
Möglichkeiten. a)
b)
c)
d)
Allegro molto.
Ausführung:
(played)
a)
b)
c)
Rode,
Variationen G dur.
Ausführung:
(played)
a)
b)
c)
d)
Mozart,
Quartett G dur;
Andante cantabile
Ausführung:
(played)
a)
b)
Mozart,
Violin-Sonate B dur;
Allegro moderato.
Ausführung:
(played)
Andante.
Ausführung:
(played)



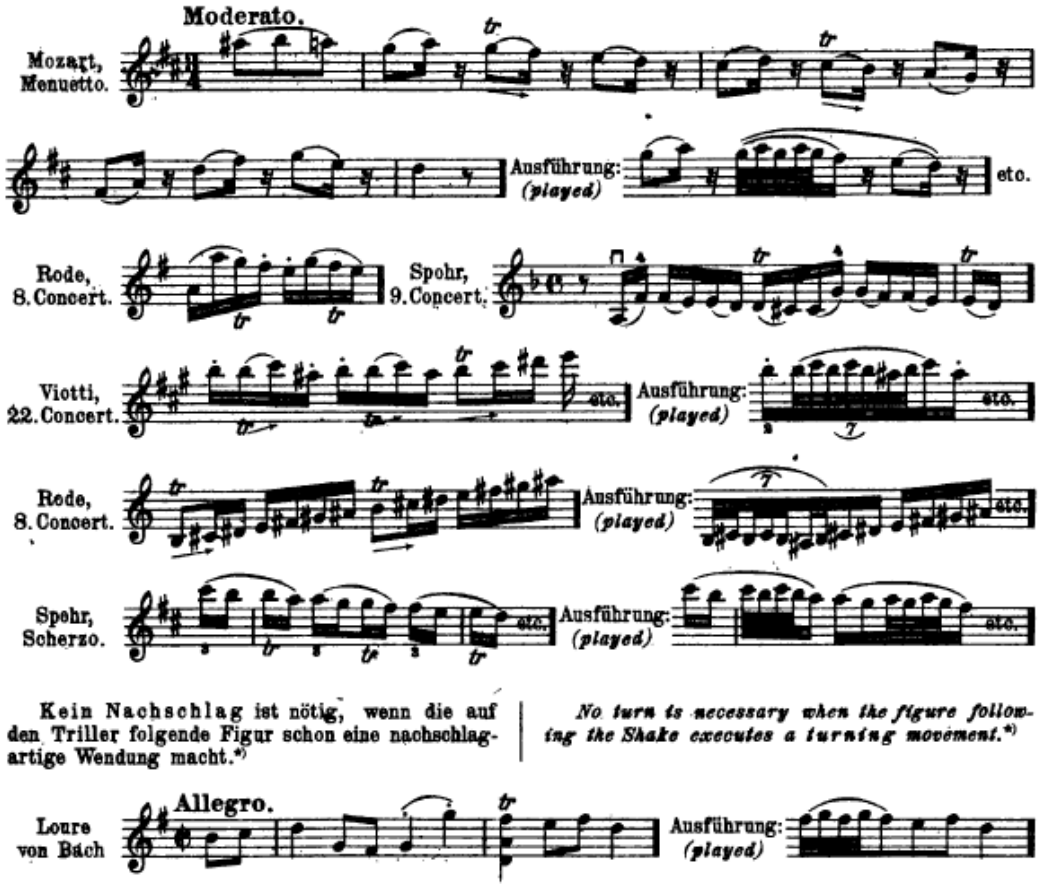
Örnek 3.21. Grupetto içeren eserlerden örnekler.

3.3.7. Tril*

Tril, iki notanın birbiri ardına düzenli bir şekilde hızlı olarak duyurulduğu bir süsleme çeşididir. Notanın altında ya da üstünde bulunan tr işaretiyle gösterilir. Kusursuz bir tril tekniği, hiç kuşkusuz bir kemancının sahip olması gereken en önemli ve etkili becerilerden biridir. Bu süsleme çeşidi, iki notanın da son derece eşit olarak duyurulmasıyla kendine has en önemli özelliğini kazanmaktadır. Triller, grupetto ve diğer süsleme notalarıyla bağlantılı olarak yazılabilirler ve bu durum genellikle pasaj sonlarını şekillendirmek için kullanılır. Tril temel notadan ya da yardımcı üst notadan başlayabilir. Temel notadan başlayan triller, modern müzikte daha çok tercih edilmektedir. Üstten tril olarak adlandırılan trilde ise, genelde temel notanın üzerinde minör ya da majör ikili aralıkta küçük bir süsleme notası bulunur. Barok müzik gibi eski dönem müzik stilinde kullanımı oldukça yaygındır. Bazı durumlarda trilin sonları grupetto benzeri bir şekilde bitirilebilir. Joachim, bu konuyla ilgili olarak şunları ifade etmiştir: *"Mordan, Leopold Mozart'ın söylediği gibi ikili veya üçlü bir trildir, trili takip eden nota inici ise trilin sonunda grupetto bulunmaz, fakat bu nota çıkıcı ise trilin sonuna grupetto alır."*[31] Aşağıdaki tril içeren örnekler incelenecek olursa tril notasını takip eden nota iniciyse trilin sonunda grupetto benzeri bir süsleme yapılmasının gerekli olmadığı görülmektedir fakat trilden sonraki nota çıkıcıysa trilin sonu grupetto benzeri bir süslemeyle bitirilmektedir. (Bkz. Örnek 3.22.)
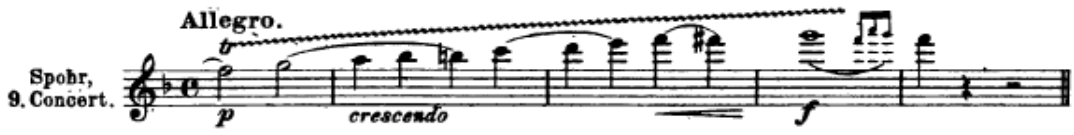
* Tril: "Titretim". En yaygın süsleme biçimlerinden biri. Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme.

[31] a.e. s.163.



Örnek 3.22. Tril içeren eserlere örnekler.

Yine Joachim'in ifadesi şu şekildedir: *"Çıkıcı veya inici yönlü pasajlarda bulunan bağlı ya da kısa trillerde, besteci özel olarak belirtmemiş ise trilin sadece son notasında grupetto kullanılır."*[32] Modern müzikte uygulanan trilde süslemeler, sadece küçük notalarla belirtilmiş ise uygulanmaktadır.
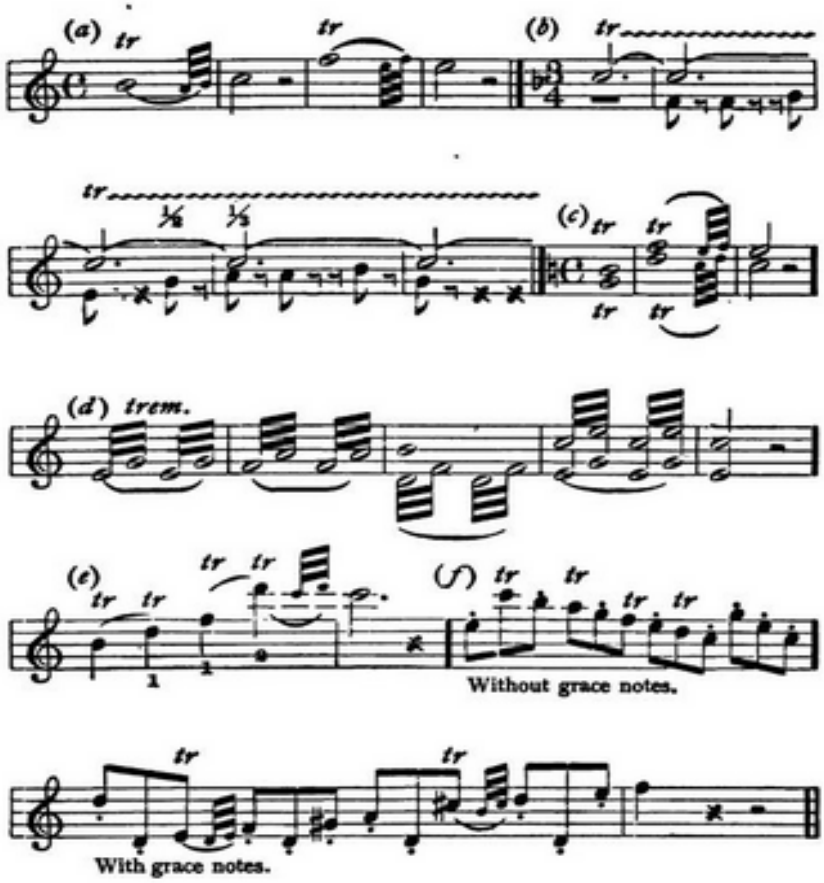


Örnek 3.23. Bağlı tril uygulaması.

Eugene Gruenberg üç çeşit tril olduğunu belirtmiştir. Bunlar genel ya da uzun tril (a-d arası örnekler), zincir tril (e) ve kısa tril (f) olmak üzere

[32] a.e. s.164.

sınıflandırılmıştır. Uzun trilin içeriği arasında eşlik eden tril (b), çift sesli tril (c) ve tek ses ya da çift seslerle uygulanan tril benzeri bir teknik olan fakat trilden farklı olarak sadece ikili aralıkla değil, diğer aralıkların kullanılmasıyla da uygulanabilen parmak tremolosu bulunmaktadır.[33] Aşağıdaki örneklerde bahsedilen tril şekilleri gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 3.24.)
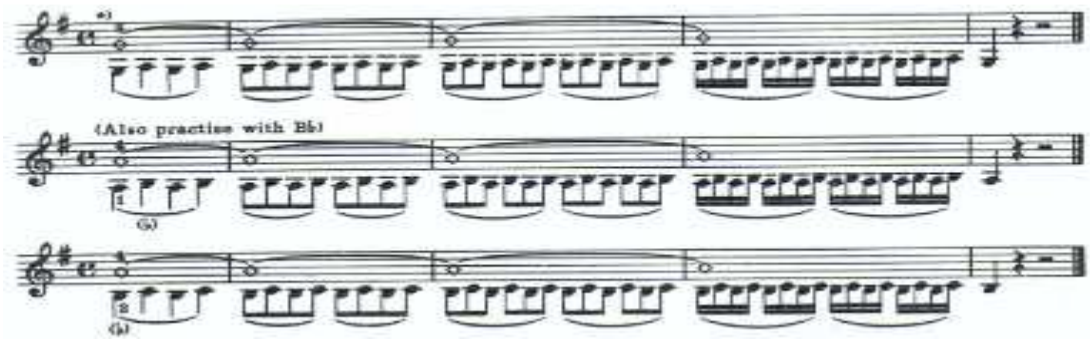


Örnek 3.24. Gruenberg tril örnekleri.

Kusursuz bir trile sahip olabilmek için el kaslarının geliştirilmesi, parmakların hızı ve dayanıklılığının arttırılması gereklidir. Doğru trilde hareket, parmağın kök ekleminden yapılmalı, el harekete dahil edilmemelidir, parmak tele yeterli bir sertlikle ve aynı zamanda elastikiyetini kaybetmeyecek şekilde basılmalıdır. Hızlı tril yapabilmek için çalışmalara mutlaka yavaş olarak
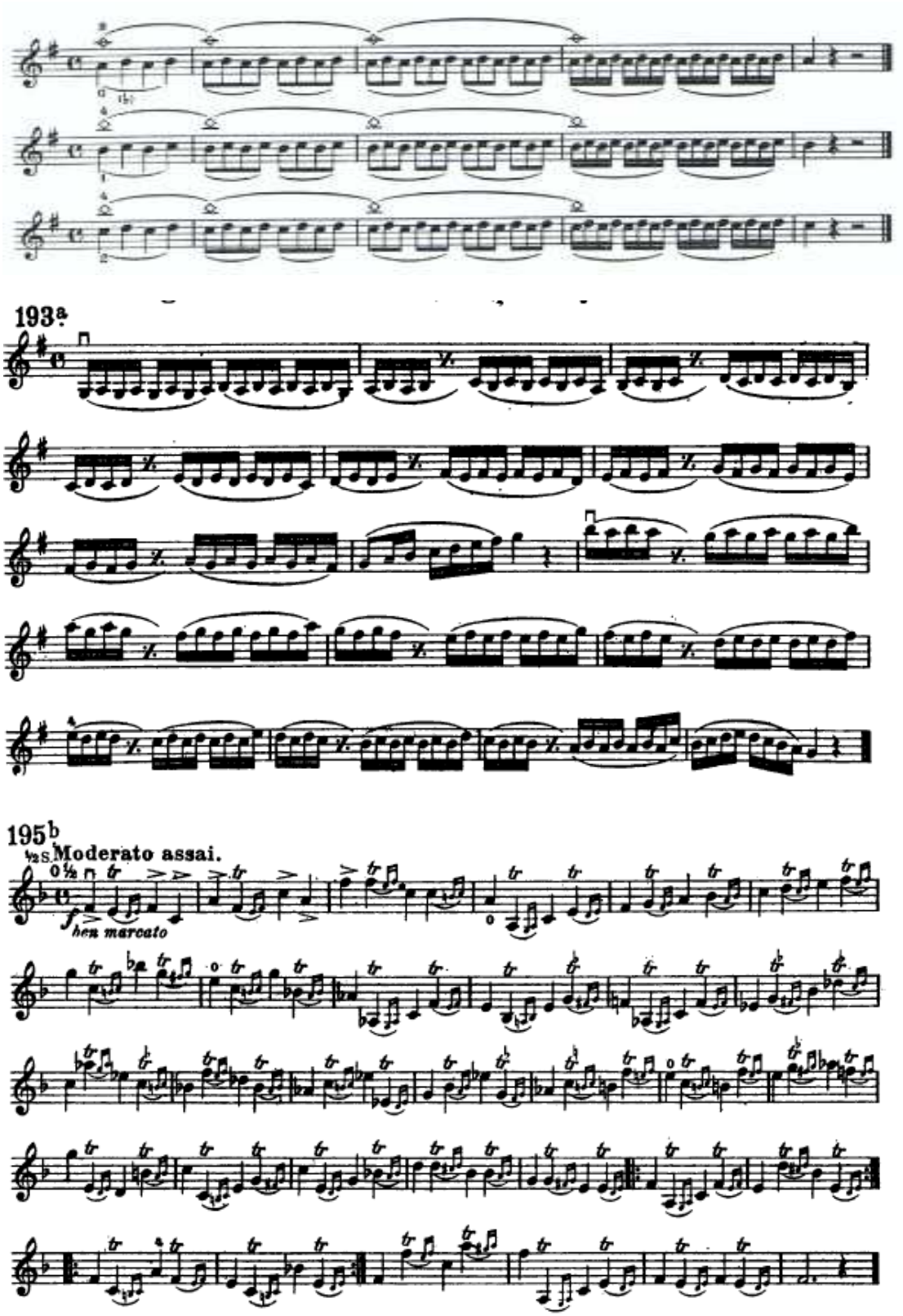
[33] Gruenberg, age. s.50.

başlanmalı, tecrübe kazandıkça trilin hızı da kademeli olarak arttırılmalıdır. Yavaş çalışırken parmakların güçlenmesi için tril yapan parmak tele daha yukarıdan inmeli, hız arttıkça parmağın tele olan yüksekliği de kademeli olarak azaltılmalıdır. Tril hareketinde zayıf kalan parmakların özel olarak çalıştırılması oldukça önemlidir. Bu çalışmalar, el ve parmak kasları için oldukça yorucu olabilir. İleride oluşabilecek istenmeyen bir sakatlığın önlenebilmesi için, elde bir ağrı hissedildiği zaman çalışmaya mutlaka ara verilmeli, el ve parmaklar dinlendirilmelidir. Tril yaparken yapılan en yaygın hatalardan biri notanın değerinin gereğinden fazla uzatılmasıdır. Trilin sadece bir süsleme olduğu akıldan çıkarılmamalı ve asla melodiye zarar verecek şekilde uzatılmamalıdır. Trilin uygulaması sırasında entonasyona da oldukça dikkat etmek gereklidir çünkü pesleşen ya da tizleşen bir tril kesinlikle kabul edilemez.

Aşağıda Joachim – Moser ve Auer'in yazmış olduğu trile hazırlık egzersizleri görülmektedir. Auer, tril egzersizlerinin çalışılması ile ilgili olarak tavsiyelerde bulunmuştur: "Buradaki tril egezersizleri her parmağa serbestlik kazandırmak ve iyi tril için temel oluşturmak amacıyla yazılmıştır. Egzersizler çalışılırken tril yapan parmak mümkün olduğu kadar yükseltilmeli, parmak ucu teli hissedecek şekilde güçlü olarak tuşa basılmalıdır."[34]
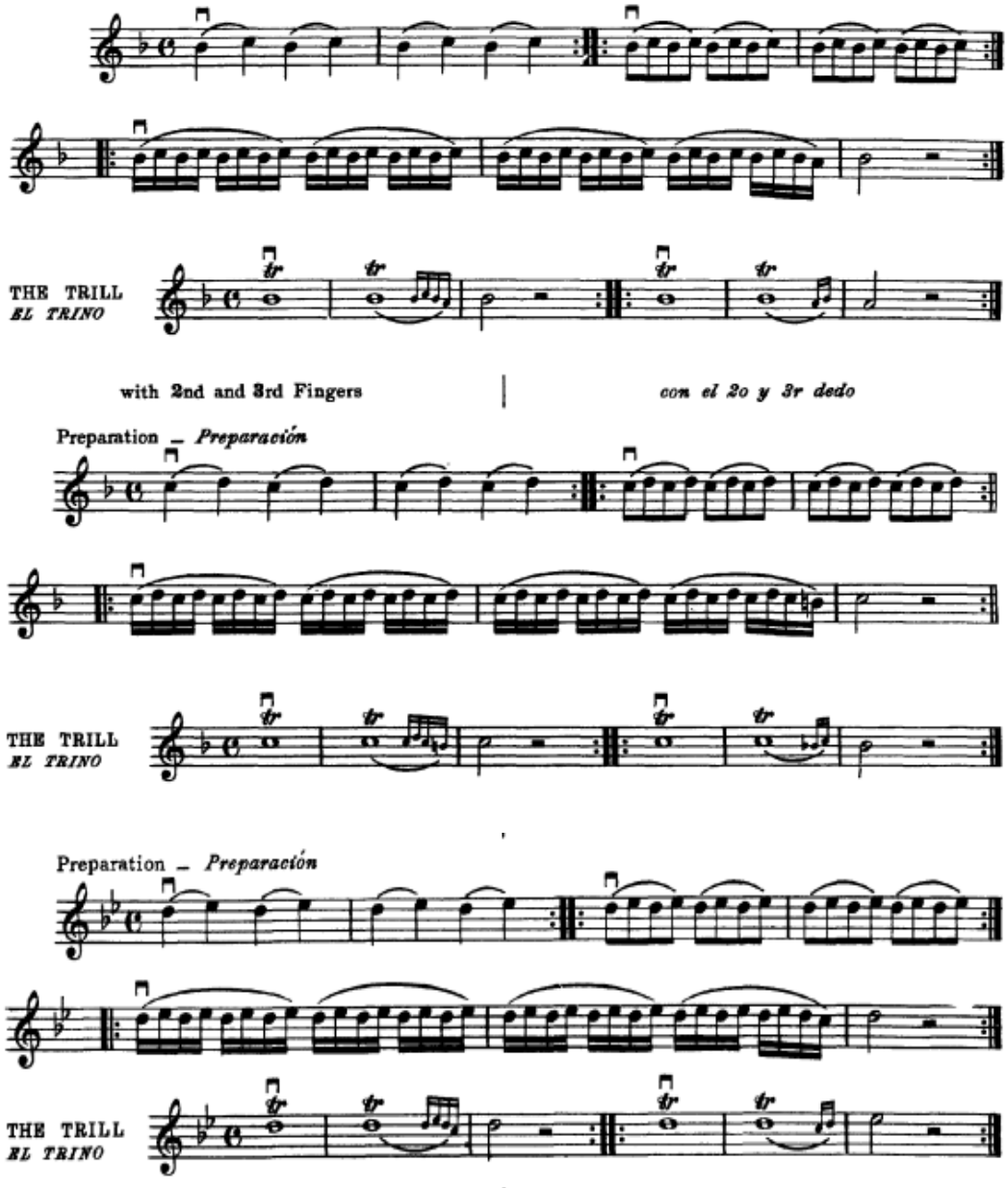


[34] Auer, Graded Course of Violin Playing, Book 6, s.2.



Örnek 3.25.Joachim, Moser ve Auer'in yazmış oldukları tril egzersizleri.

Maia Bang'in yazmış olduğu tril hazırlık egzersizleri tüm tellerde ve dördüncü parmak dahil olmak üzere tüm parmakları tril tekniğine hazırlamak amacıyla yazılmış çok yararlı egzersizlerdir. Burada örnek olarak la telindeki egzersizler yer almaktadır. (Bkz. Örnek 3.26.)



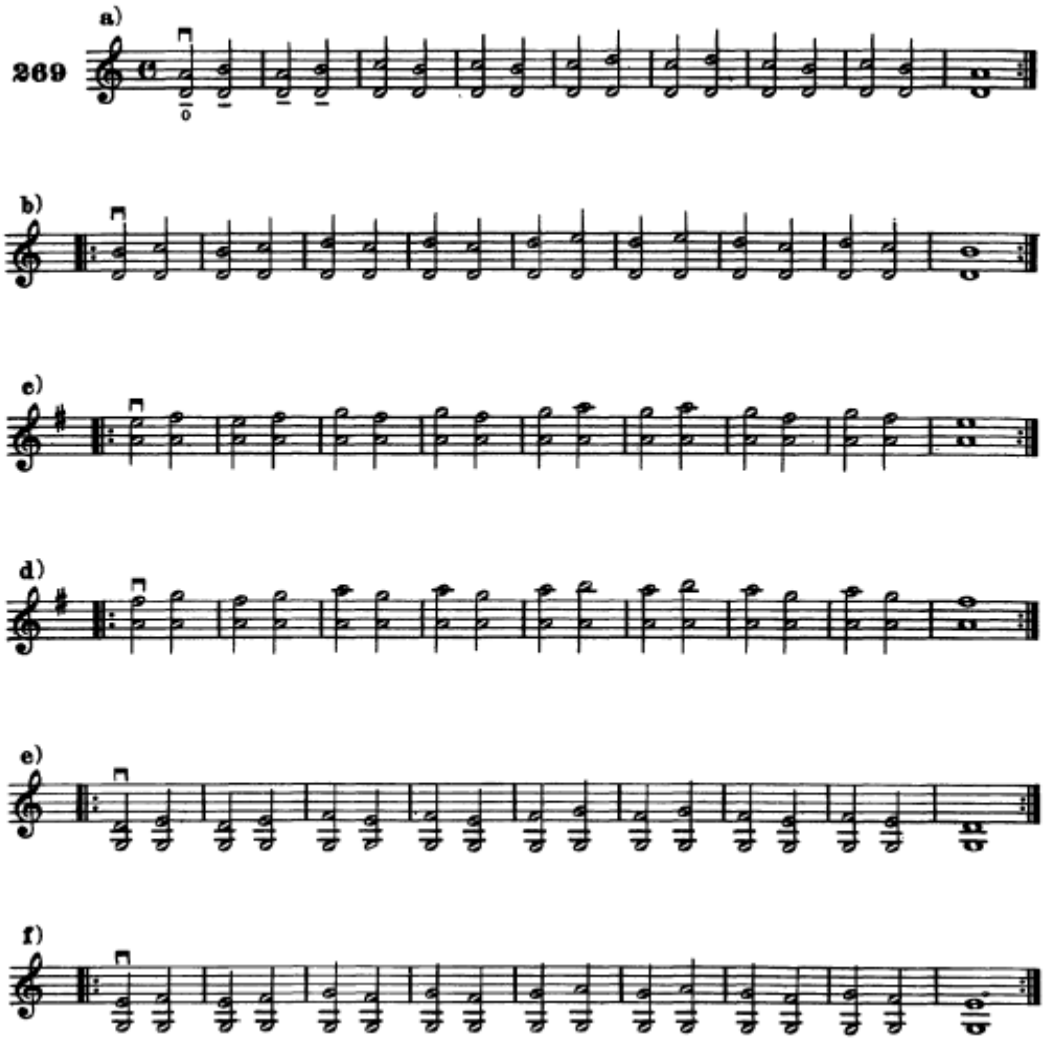
Örnek 3.26. Maia Bang tril egzersizleri.

3.4.Çift Sesler

Keman tekniğinde çift seslerin kullanılmasıyla enstrümanın müzikal ifade olanakları büyük ölçüde zenginleşmiş olur. Çift ses çalmaya başlayabilmek için öğrencinin tek seslerdeki entonasyon problemlerinin çok büyük ölçüde azalmış olması gereklidir. Temiz bir entonasyon, çift seslerin doğru bir şekilde çalınabilmesi için en önemli faktördür. Çift ses çalışmalarına oldukça yavaş bir tempoda başlanmalıdır. Bu noktada seslerin güçlü bir şekilde elde edilebilmesi için parmaklar tellere daha yoğun bir basınçla yerleşmelidir. Yavaş tempoda tecrübe kazandıktan sonra tempo kademeli olarak arttırılmalı, parmakların basıncı ise sol elin hızına olumsuz etki yaratmaması için orantılı olarak azaltılmalıdır. Parmak basıncının aşırıya kaçmadan çift ses notalarını rezonansa geçirebilecek oranda olması özellikle pozisyon geçişlerinde ve oktavlarda önemini hissettirir. Hiç kuşkusuz iyi eğitilmiş bir kulak çift seslerin entonasyonunda kemancının en büyük yardımcısı olacaktır. Keman mükemmel bir şekilde akort edilmemiş ise çift seslerin temiz olması imkansız olur. Burada tellerin durumu da çok önemlidir. Bozuk tellerle çift ses çalışmak entonasyon tekniğine hiç çalışmamaktan daha fazla zarar verebileceğinden tellerin durumu kontrol edilmeli, yayın kılları eskimiş ise değiştirilmelidir. Çift sesler, iki tel üzerinde aynı anda çalış ile elde edilirler ve iki sesin tam olarak duyurulabilmesi için yayın teller üzerindeki basıncı da tamamen eşit olmalıdır. Besteciler bazen bir tel üzerindeki melodiyi özel olarak belirtmek isteyerek diğer teli eşlik partisi olarak yazmış olabilir. Bu durumda eşlik partisi olan teldeki yay basıncı azaltılmalı, solo parti bulunan teldeki basınç ise daha fazla olmalıdır. Çift seslerdeki entonasyon kontrolünü daha kolay olarak sağlayabilmek için parmakları tele aşırı dik pozisyonda basmak yerine parmak uçlarındaki etli ve dolgun yastık kısımlarıyla tele basılmaları tercih edilmelidir.

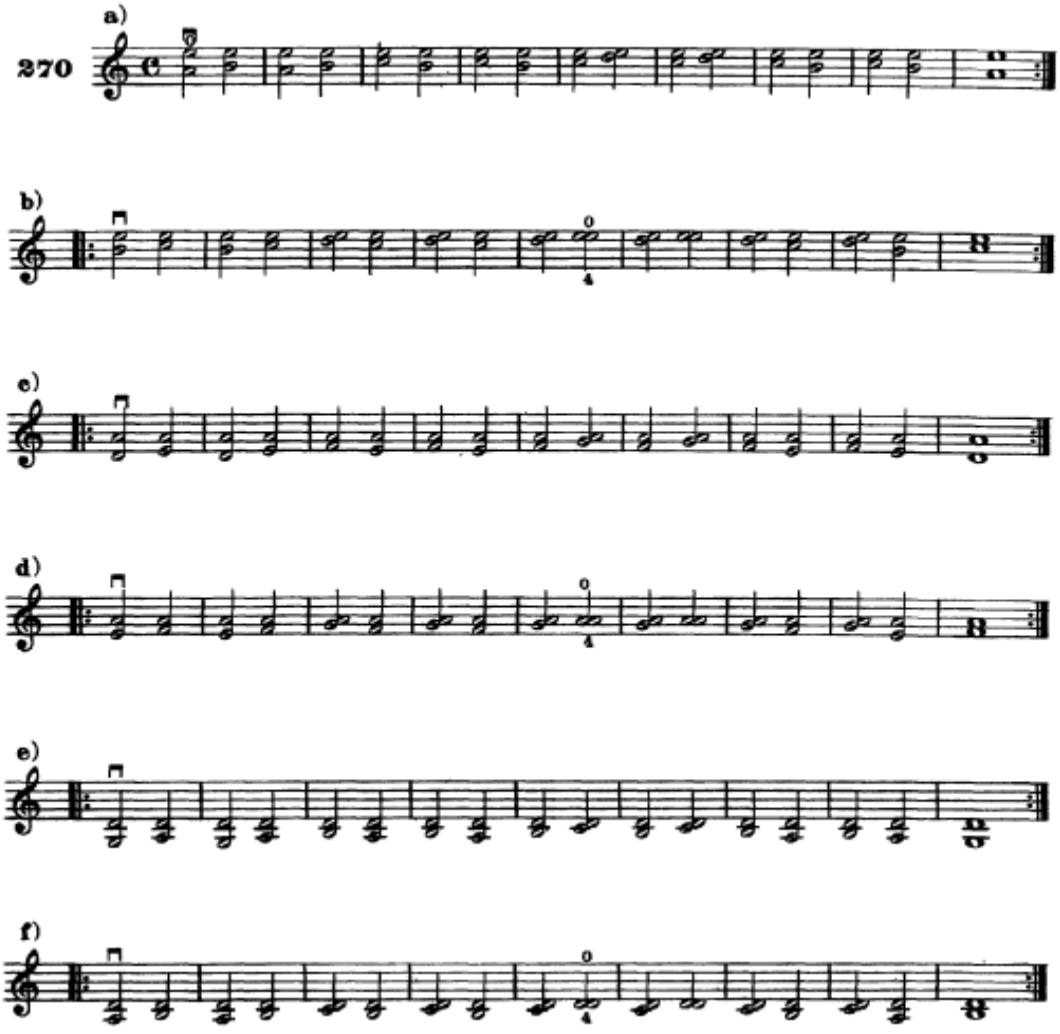
Çift ses çalışmalarına kemanda çift seslerin en basit formu olan boş tel çalışmalarıyla başlanması daha doğru olabilir. Bu noktada basılı olan parmağın entonasyonu, boş tele göre ayarlanmalıdır. Aşağıda yer alan ve Maia Bang'in yazmış olduğu egzersizler; tüm tellerde dört parmağın basit çift sesli formda

çalıştırılması amacıyla hazırlanmıştır. Bu egzersizlerde boş tel, kalın telde kullanılarak parmaklar üst telde çalıştırılmıştır. (Bkz. Örnek 3.27.)
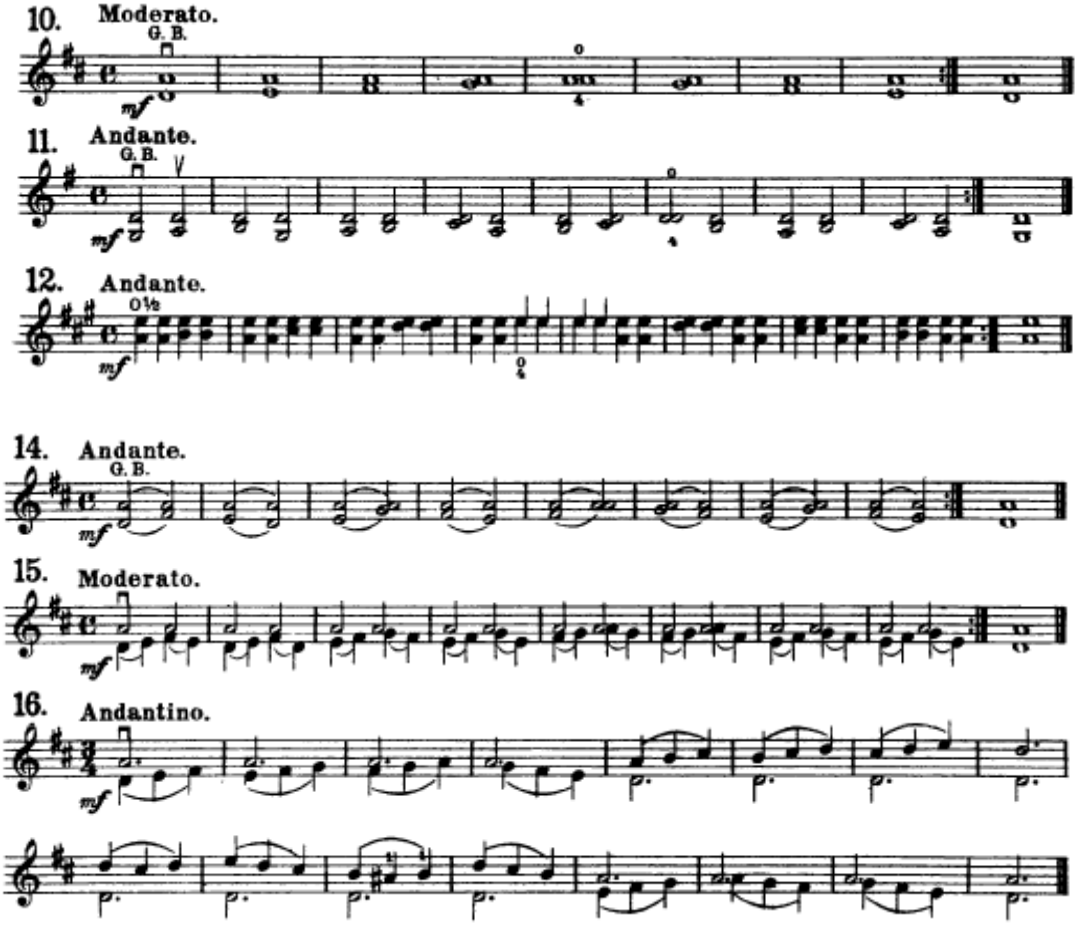


Örnek 3.27. Maia Bang çift ses egzersizleri.

Aşağıdaki çift ses çalışmalarında ise boş tel, ince telde kullanılarak parmakların kalın telde çalıştırılması sağlanmıştır. Çalışırken elin mi teline çarpmamasına dikkat edilmelidir. (Bkz. Örnek 3.28.)
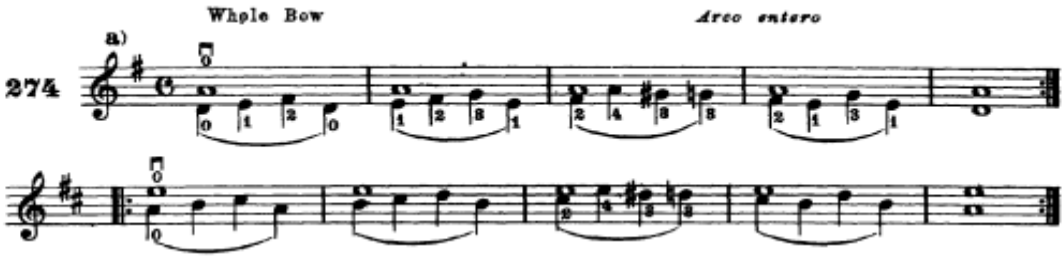


Örnek 3.28. Maia Bang çift ses egzersizleri.
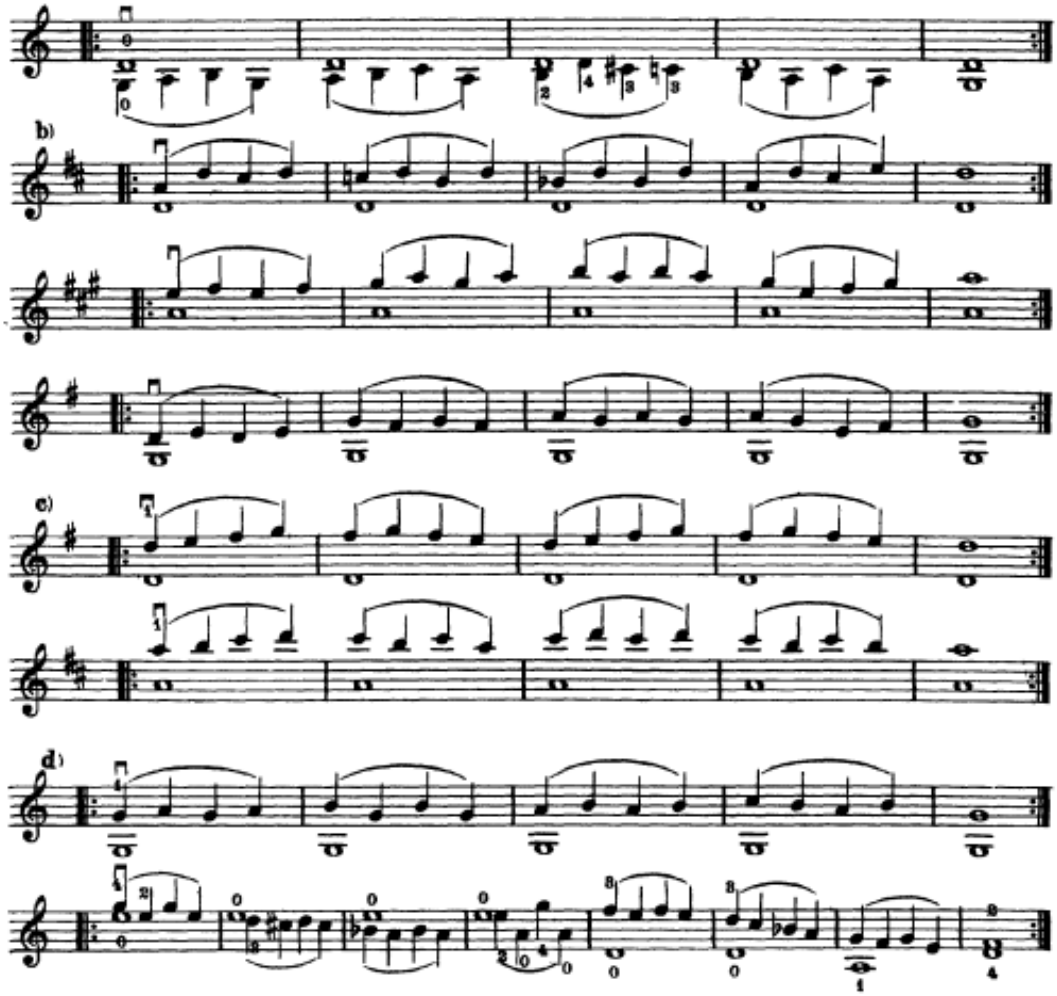
Joachim – Moser çift ses hazırlık çalışmalarında boş telin ince telde tutularak parmakların kalın telde çalıştırılmasını tercih etmiştir. Egzersizdeki notalar bağsız, iki bağlı ve üç bağlı olarak yazılmıştır. (Bkz. Örnek 3.29.)



Örnek 3.29. Joachim Moser çift ses egzersizleri.

Aşağıdaki egzersizlerde çift seslerin boş tellerle ve dört bağlı olarak çalıştırılması görülmektedir. Egzersizde (Bkz. Şekil 2.96) üçüncü pozisyona yapılan çok zor teknik içermeyen pozisyon geçişleri bulunmaktadır. Son egzersizin en son iki ölçüsünde farklı parmaklarla çift ses kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 3.30.)
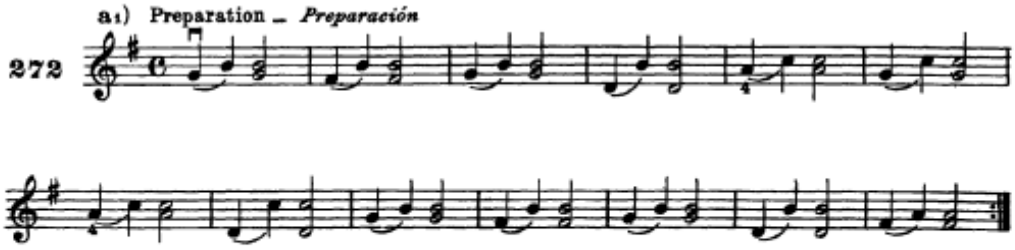




Örnek 3.30. Maia Bang çift ses egzersizleri.

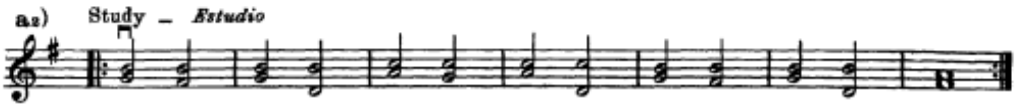
Boş tellerin yardımıyla yapılan çift ses çalışmalarından sonra farklı parmakların kullanımıyla çift sesler çalışılabilir. Bu noktada entonasyonun temiz olabilmesi için sesler tek tek kontrol edilmeli, seslerin doğruluğundan emin olunduktan sonra çift ses olarak çalışılmalıdır. Bazı durumlarda sesler tek olarak doğru duyulsa da beraber çalındığında çok temiz tınlamayabilir. Burada bas notası, yani kalın nota referans alınmalıdır. Bu durumda sesler birlikte doğru tınlayabilene kadar entonasyon kontrolü yapılmalıdır. Seslerden biri boş telle kontrol edilecek bir nota ise diğer sesin entonasyonu, boş telle kontrol edilmiş ve temizliğinden emin olunan sese göre yapılmalıdır. Aşağıdaki egzersizlerde farklı parmakların kullanımıyla oluşturulmuş çift ses çalışmalarından örnekler görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.31)

272
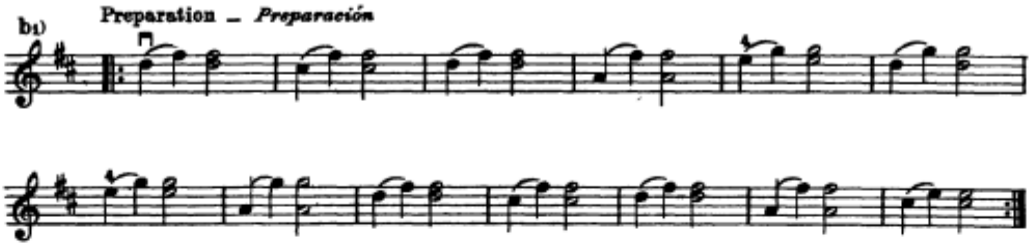
a1) Preparation – *Preparación*



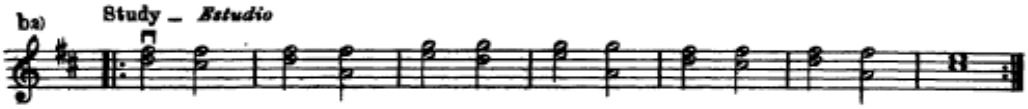
a2) Study – *Estudio*
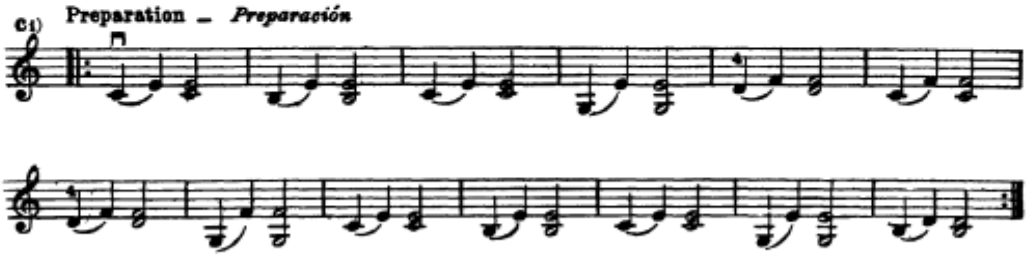


b1) Preparation – *Preparación*
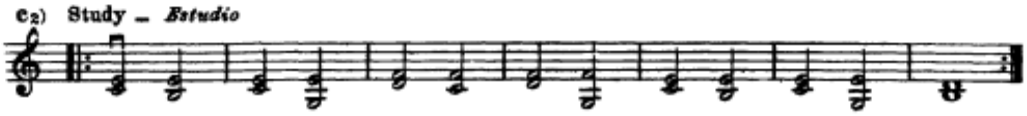


b2) Study – *Estudio*
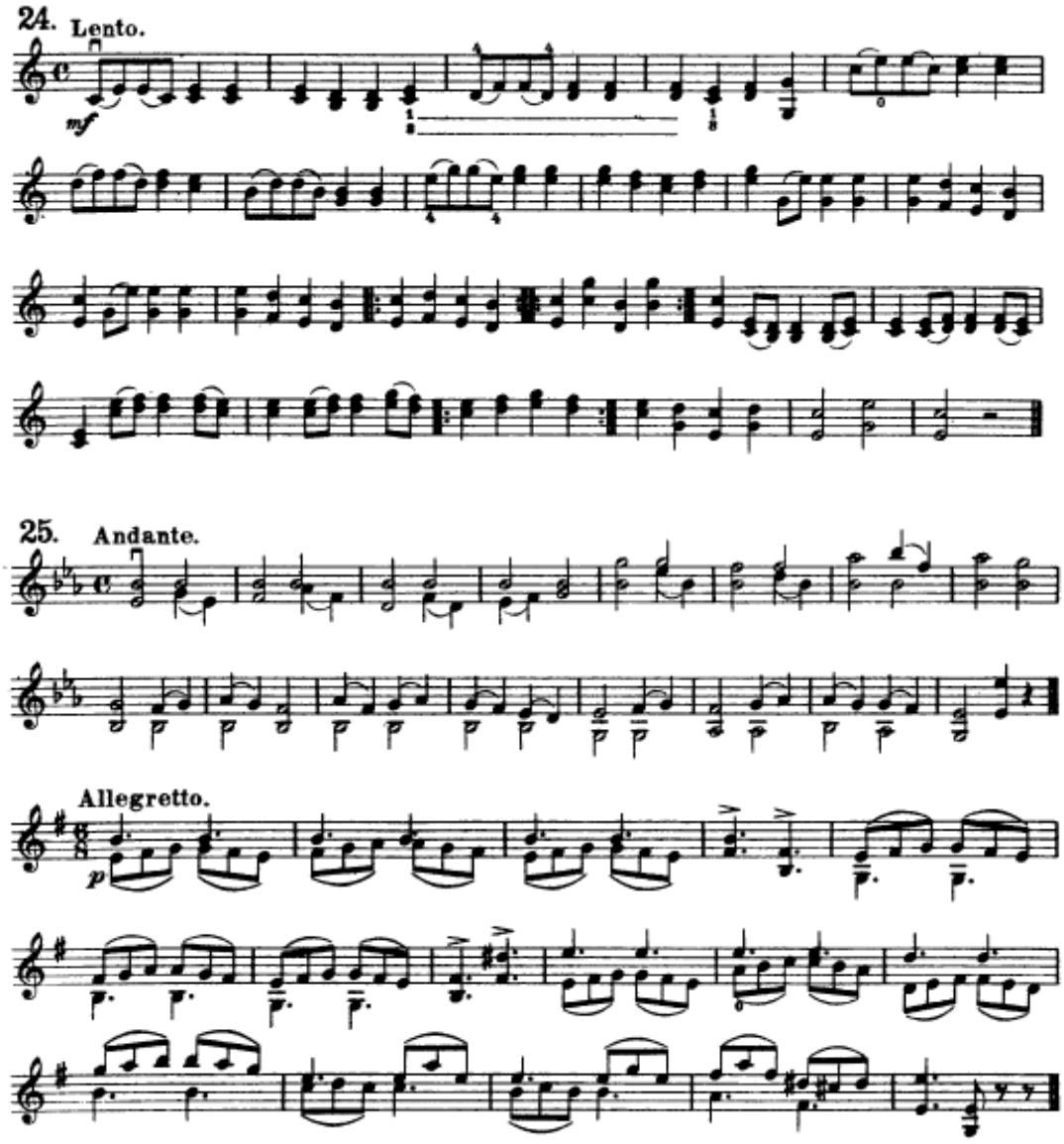


c1) Preparation – *Preparación*



c2) Study – *Estudio*
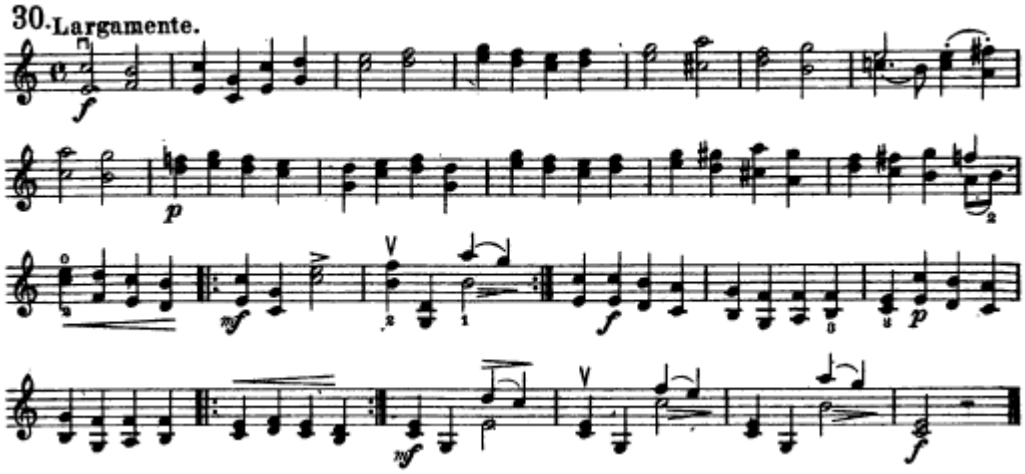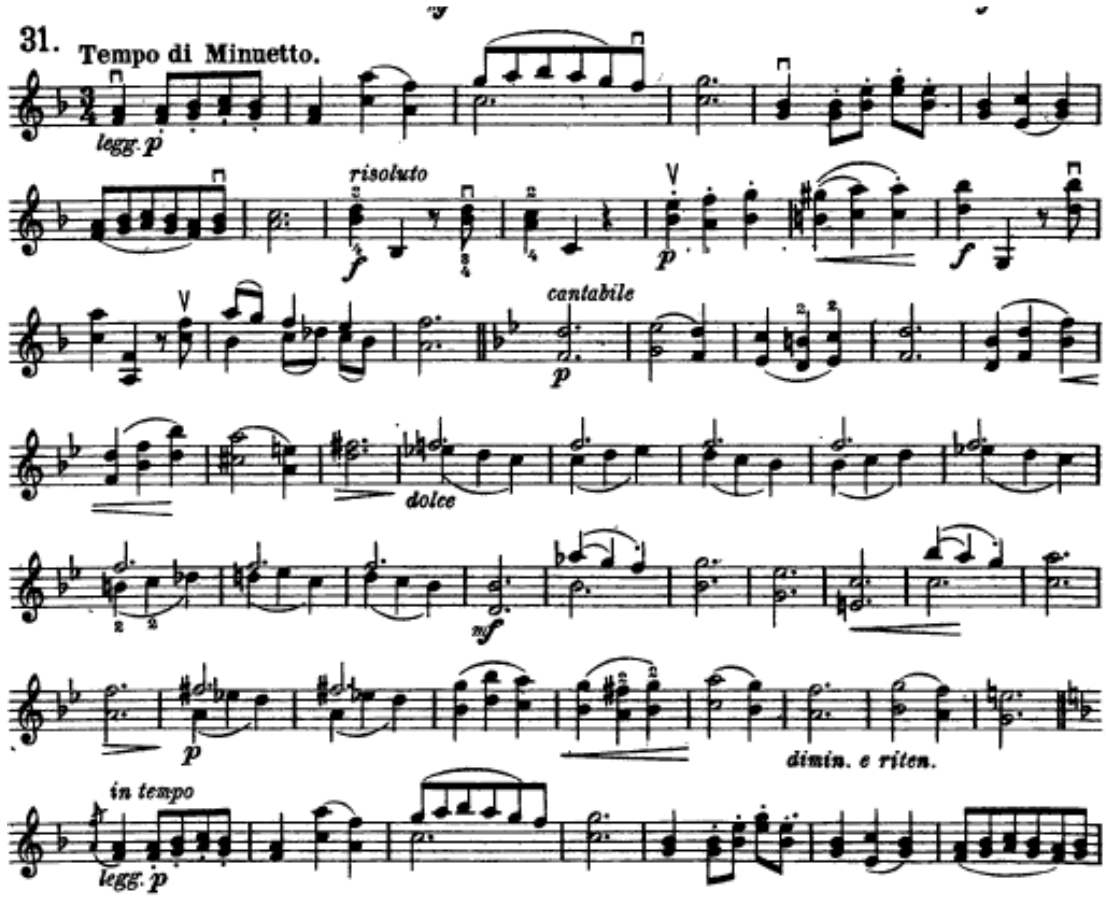




Örnek 3.31. Maia Bang ve Joachim Moser çift ses egzersizleri.

İster birinci pozisyon, isterse diğer yüksek pozisyonlarda yazılmış olsun çift seslerde beşlilerin basılması diğer aralıkların basılmasına oranla daha büyük zorluklar içerir. Beşlilerin basılmasındaki temel problem, iki telin birden tek parmakla duyurulması mecburiyetinden kaynaklanmaktadır. Parmak yapıları etli olan kemancılar beşli aralıkların basılmasında büyük avantaja sahip olup, parmaklarının ucu iki telin üzerine basmaya müsaittir ve tellere eşit ağırlık vererek parmaklarının etli kısmını iki tel üzerine kolaylıkla koyabilmeye uygundur. İnce ve kemikli parmaklara sahip olanlar için ise durum aynı değildir. İnce parmaklara

sahip olan kemancıların parmakları her zaman için iki telin arasına girme riskiyle karşı karşıyadır, bu nedenle iki tel üzerinde tek parmakla yapılacak uygun basıncı elde edebilmeleri oldukça zordur. Bu şartlar altında beşli aralıkların basılabilmesi için en mantıklı tavsiye parmakların tuşa daha çapraz bir şekilde getirilerek konulması olabilir, bunu yaparken entonasyonun temizliğinden asla vazgeçilmemesi akıldan çıkarılmamalıdır. Aşağıdaki egzersizlerde beşli aralıklar kullanılmıştır ve bu aralıklara özel çalışma yapılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.32.)





Örnek 3.32. Joachim, Moser çift ses egzersizleri.
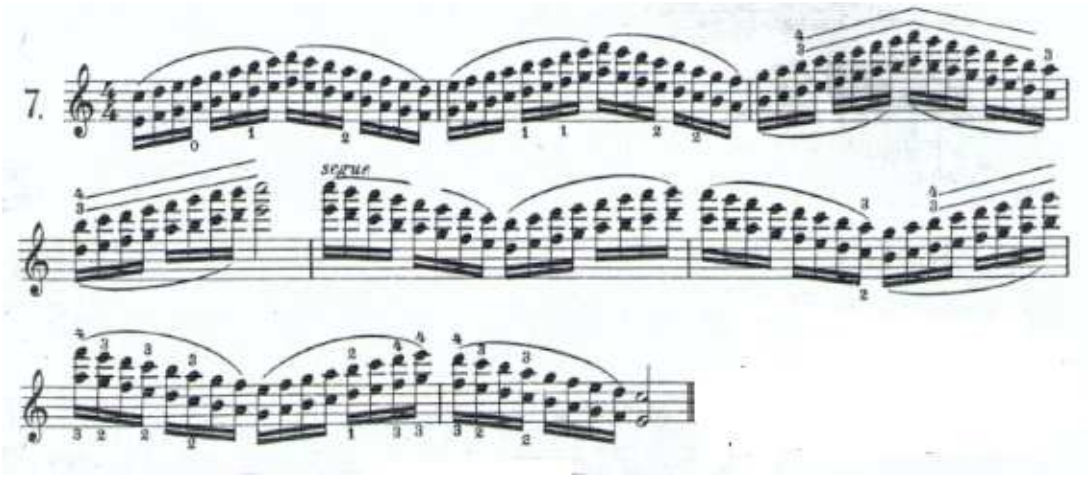
Farklı pozisyonlarda bulunan çift seslerde karşılaşılan en büyük zorluk, söz konusu çift seslerde tonal aralık aynı olsa bile tuş üzerindeki alansal aralığın her pozisyonda farklı olmamasıdır. Tuşun aralıkları pozisyonlar yükseldikçe daralır, bu durum özellikle çift seslerin kontrolünü zorlaştırır. İyi eğitilmiş kulak farklı pozisyonlarda entonasyon kontrolü için kemancının en büyük yardımcısı olacaktır. Farklı pozisyonlarda bulunan çift seslerin kolay bir şekilde anlaşılıp uygulanabilmesi için öğrencinin aralıkları tanıması gereklidir. Bunun için çift ses gamların çalışılması oldukça yararlı olacaktır. Çift ses gam çalışmalarına üçlü gamlarla başlanabilir. Carl Flesch'in yazmış olduğu aşağıdaki üçlü gam çalışması, ilk olarak çift sesler tek tek duyurularak iki bağlı olarak çalışılmalıdır. Seslerin tek olarak duyurulduğu çalışmadan sonra gam iki bağlı, dört bağlı ve son olarak da yazıldığı gibi sekiz bağlı çalışılmalıdır.Üçlü çift ses pozisyon değişimlerinde pozisyon değişimi yapılmadan önce gidilecek aralık hesaplanırsa daha temiz bir entonasyon elde edilebilir. (Bkz. Örnek 3.33.)



Örnek 3.33. Flesch çift ses üçlü gam.

Üçlü gam çalışmasından sonra altılı gam çalışmaları yapılmalıdır. Auer altılı gamlarla ilgili yararlı bilgiler sunmuştur*: "Çıkıcı ve inici altılı gamların geliştirilebilmesi için öğrencilerimden parmaklarını mümkün olduğunca tele basılı tutmalarını isterim. Parmaklardan biri basılı olduğu halde iki parmağında aynı anda kaldırılmasını isterim. Parmaklar tele vakum etkisi yapar ve boş tellerden birinde titreşim duyulur, işte bu noktada altılılar içeren bir pasajın legato olarak çalınması imkansız hale gelir."*[35] Auer bu sözleriyle parmakların tellerden gereksiz yere kaldırılmasının olumsuz etkilerinden bahsetmiştir. Aşağıda yer alan ve Flesch'in yazdığı altılı gamda üçlü gam için uygulanan aynı çalışma şekilleri kullanılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.34.)

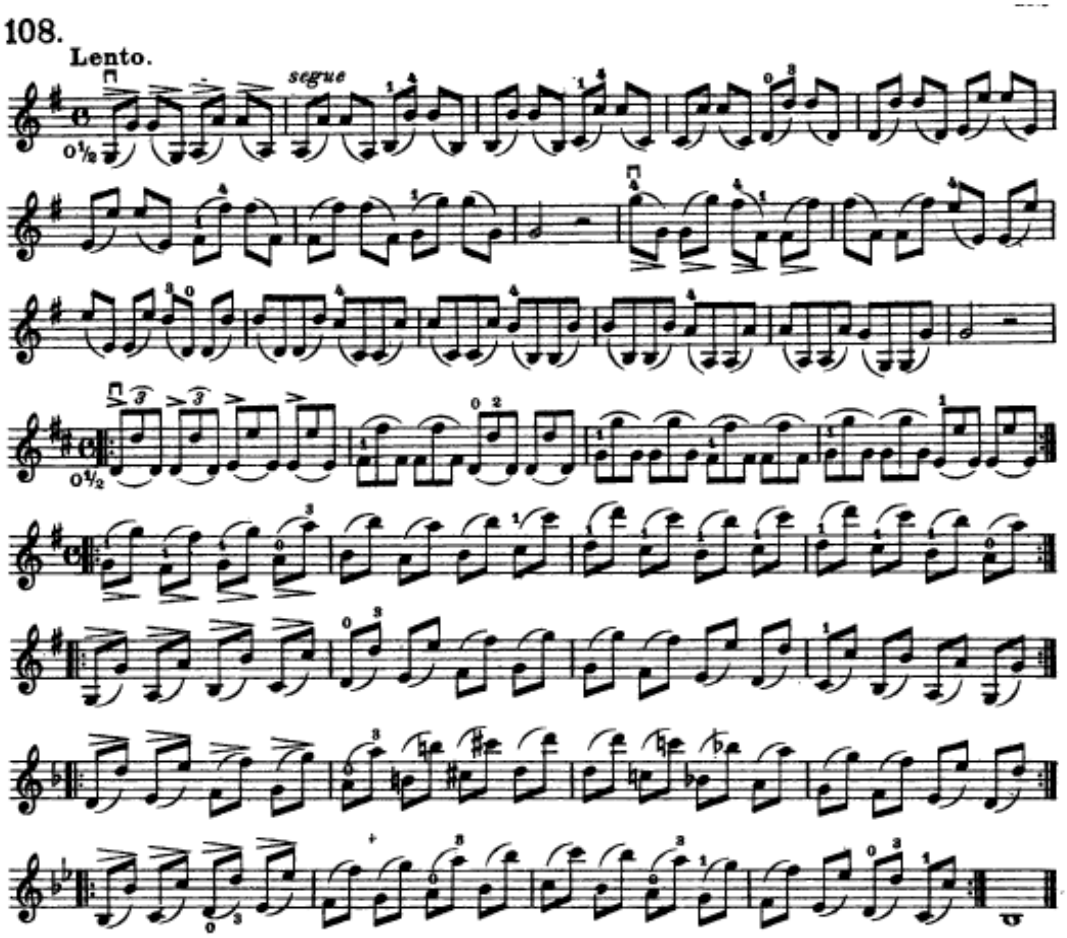
[35] Auer, Violin Playing As I Teach It, s.91.



Örnek 3.34. Flesch çift ses altılı gam.

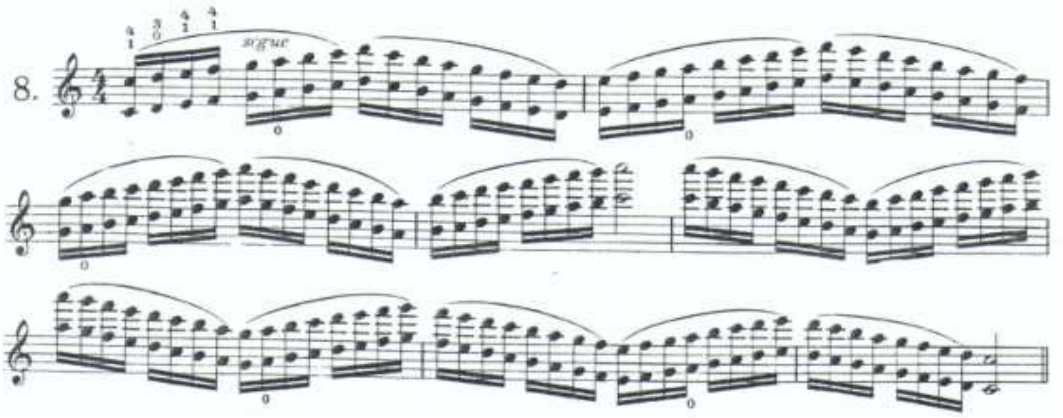
Keman tekniğinde oktavlar iki farklı parmak kullanımıyla icra edilirler. Bunlardan ilki basit veya klasik oktavdır. Birçok kemancı oktav çalmayı diğer aralıklara göre daha zor olduğunu düşünür. Temiz bir entonasyonla oktav çalabilmek için birinci parmak önemli rol oynar. Oktav çalışan öğrenciler konsantrasyonlarını birinci parmak üzerinde yoğunlaştırmalıdır. Auer'in oktavlarla ilgili görüşleri şu şekildedir: "*Öğrencilerime oktav çalıştırırken her iki parmaklarını da (1 ve 4.parmaklar) tele yerleştirmelerini isterim. Yayın sadece birinci parmağın bulunduğu kalın teli çalmasını isterim, dördüncü parmak sessiz ve kesin bir hareketle birinci parmağı takip eder.*" [36] Auer oktav çalışmalarında partilerin ayrı olarak çalışılmasının önemini belirtmiştir. Oktavlarda dördüncü parmağın entonasyonu birinci parmağa göre ayarlanmalıdır. Çıkıcı oktavlarda liderlik eden parmak birinci, inici oktavlarda ise dördün parmaktır. Oktav çalarken iki ve üçüncü parmakları havada tutmak yerine el üzerinde tutmak, kolaylık sağlayabilir. Joachim ve Moser'in yazmış olduğu aşağıdaki oktav hazırlık egzersizinde parmaklar oktav aralıklarına kesinlikle birbirinden ayrı hareket ederek değil, beraber hareket ederek gitmelidir. Parmaklar, tuş üzerinde rahat bir şekilde hareket edebilmeleri için tele çok sıkı basılmamalıdır, aksi takdirde elde kasılmalar meydana gelebilir. (Bkz. Örnek 3.35.)

[36] a.e. s.93.
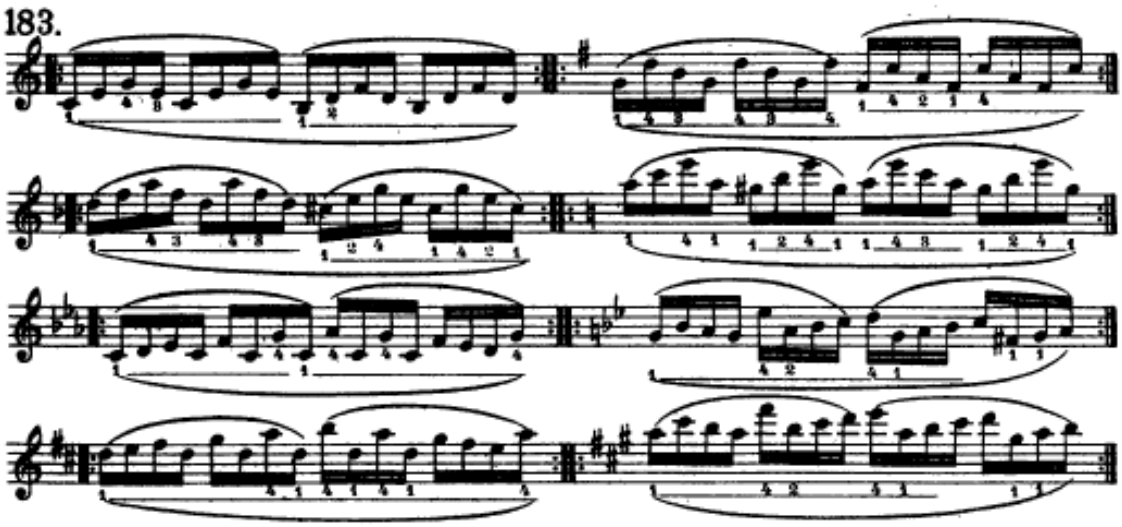


Örnek 3.35. Joachim, Moser oktav egzersizi.

Oktav egzersizi çalışıldıktan sonra Flesch'in yazdığı oktav gam çalışılmalıdır. Gamın partileri ayrı olarak çalışılmalı, iki ve dört bağlı olarak çalışılmalı, son olarak ise yazıldığı gibi çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.36.)



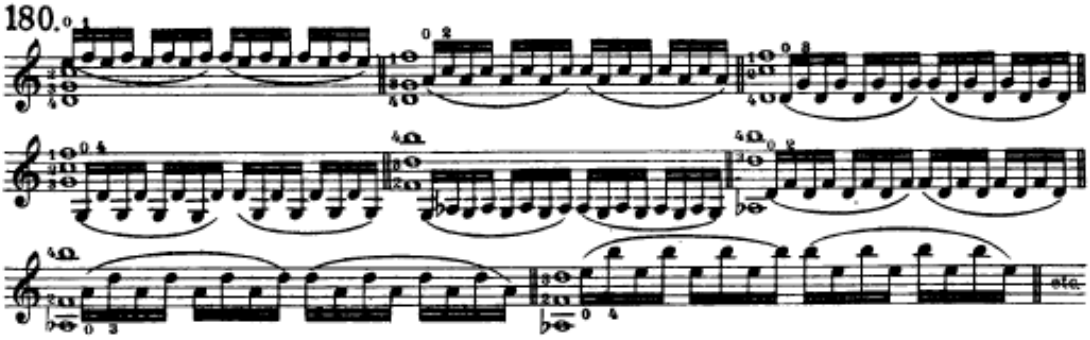
Örnek 3.36. Flesch oktav gamı.

Duateli (fingered) oktav ve onlu aralıkların kolaylıkla çalınmasını sağlaması bakımından sol el tekniği için önemli bir konudan bahsetmek gereklidir. Parmaklar bazı durumlarda ileri ve geri olmak üzere pozisyon değişimi yapılmadan uzatılabilir. Bu teknik genellikle bir pasaj içinde fakat çalınan pozisyonun kapsamı alanı dışında olan ve pozisyon değişimine gerek olmaksızın sadece parmağın ileri ya da geriye doğru uzatılarak çalınabileceği notalarda uygulanır. Bu şekilde pasajda pozisyon ya da tel geçişi yapmaya gerek olmaksızın pasaj içinde elde edilen ton kalitesi muhafaza edilmiş olur. Parmak ileri ya da geri doğru uzatılırken çalınacak notanın mesafesi çok uzun değilse sol elin pozisyonu değişmemeli ve harekete dahil edilmemelidir. Aşağıda parmak uzatma tekniği içeren egzersizlerden bazı örnekler sunulmuştur ve sol eli yormayacak şekilde dikkatli olarak çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.37.)
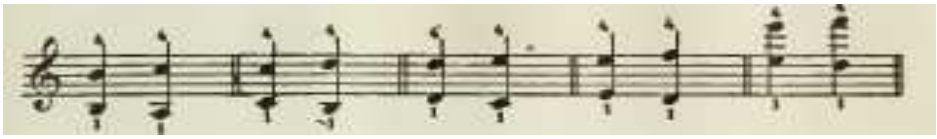


Örnek 3.37. Joachim, Moser parmak uzatma egzersizleri.

Parmak uzatma tekniğinde parmakların güçlendirilmesi için Geminiani'nin sol el tutuş öğretimi için tavsiye ettiği parmak basış kombinasyonundan da yararlanılabilir. Aşağıdaki egzersiz, parmak uzatma tekniğinin gelişmesi için tüm parmakların çalıştırılmasını sağlar. (Bkz. Örnek 3.38.)



Örnek 3.38. Joachim, Moser parmak güçlendirme egzersizi.

Uygulanması daha çok onlu aralıklarda yararlı olacak bir diğer parmak uzatma kuralından da bahsetmek gereklidir. Bytovetzsi, konuyla ilgili olarak şunları ifade eder: "İki parmağın birbirine ters bir yönde uzatılabilmesi için el, alt ve üst seslerin yer aldığı pozisyonların ortasına yerleştirilmelidir. Örneğin ilk nota birinci pozisyonda, ikinci nota üçüncü pozisyonda ise el ikinci pozisyona yerleştirilmelidir."[37] Aşağıdaki örnekte bu yöntem en iyi şekilde gösterilmiştir. (Bkz. Örnek 3.39.)
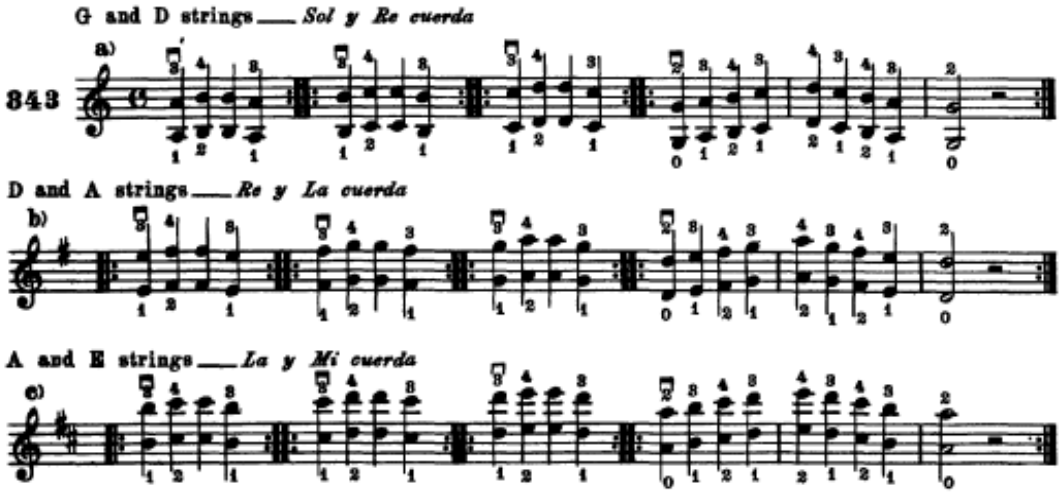


Örnek 3.39. Bytovetzski, parmak uzatma örneği.

İngilizce' de Fingered octave olarak adlandırılan ve çalınması normal oktava oranla çok daha zor olan duateli oktavlarda 1 – 3 ve 2 – 4. parmaklar kombine olarak hareket eder. Auer, öğretmenleri olan Hellmesberger, Jacques Dont ya da Joachim'in bu tarz bir oktav uygulamasını kendine hiçbir zaman öğretmediklerini belirterek bu uygulamayı ilk olarak Paganini'nin re majör keman konçertosunun kendi yazdığı kadansını seslendiren Wilhelmj' de gördüğünü ifade eder. Gördüklerinden oldukça etkilenen Auer, bu tarz oktavların çalınabilmesi için kemancıların Wilhelmj'in eli gibi büyük ellere ve uzun parmaklara sahip olunması gerektiğini belirtmiştir. Duateli oktav çalışmaları sol el için oldukça yorucu olabilir, ileride sakatlanma gibi herhangi bir kötü durumun oluşmaması için elde bir ağrı

[37] Bytovetzski, age., s.43.

hissedildiği anda çalışmaya ara verilmelidir. Aşağıdaki egzersizlerin çalışılması fingered oktav için hazırlayıcı ve yararlı olabilir. (Bkz örnek 3.40.)



Örnek 3.40. Maia Bang, duateli oktav egzersizleri.
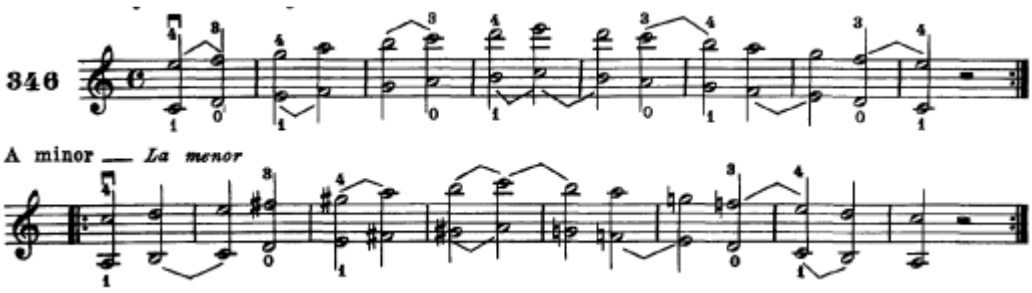
Duateli oktav tekniğini ilerletebilmek için Flesch'in yazmış olduğu gamlar da çalışılmalıdır. (Bkz. Örnek 3.41.)



Örnek 3.41. Flesch duateli oktav gamı.

Sol el tekniği için en zorlayıcı diğer bir aralık ise onlu aralıktır, uygulanması son derece güçtür ve sol el tekniği için virtüözite gerektirir. Onlu aralıkların birinci pozisyonda çalınması diğer pozisyonlara göre çok daha zorlayıcıdır, özellikle kısa parmaklara sahip olan kemancılar bu aralıkta oldukça zorlanabilirler, sol kolun her zamankinden daha içeride tutulması onlu aralığın

uygulanmasını kolaylaştırabilir. Onlu aralıkların açılması için Bytovetzski'nin tavsiyesine ek olarak birinci parmağı tel üzerine koyup dördüncü parmağı ileriye uzatmak yerine dördüncü parmağı basıp birinci geriye doğru açmanın sol el için çok daha avantajlı olduğu söylenebilir. Böylelikle en zayıf parmak olan dördüncü parmak çok zorlanmamış ve entonasyonunun garantisi sağlanmış olur. Aşağıdaki onlu aralık egzersizleri, sol ele fazla yüklenmeden dikkatli bir şekilde çalışılırsa yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.42.)



Örnek 3.42. Maia Bang onlu aralık egzersizi.

Carl Flesch'in yazdığı onlu aralık gamları, egzersizler çalışıldıktan sonra ve gam için gerekli olan çalışmalar yapıldıktan sonra dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. Başparmağın geriye doğru uzatılmasındansa daha ilerde tutulması onlu aralıklar için yarar sağlayabilir. (Bkz. Örnek 3.43.)
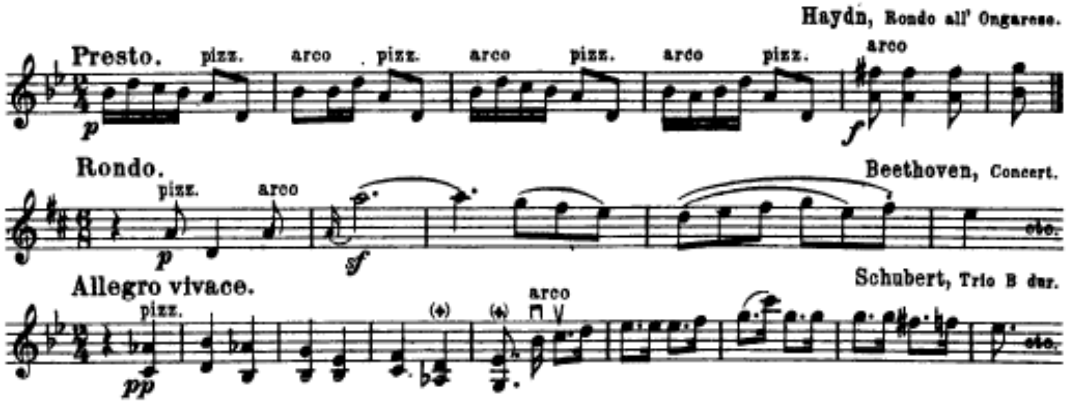


Örnek 3.43. Flesch çift ses onlu gam.

3.5.Sol El Pizzicatosu

Sol el pizzicatosunun ileri sol el teknik uygulamalarında önemli bir yeri vardır, birçok kemancı besteci virtüözite içeren eserlerinde bu tekniğe yer vermişlerdir. Sol el pizzicatosunun nota üzerinde gösterimi nota üzerinde ya da altında bulunan (+) işaretiyle belirtilir. Sol el pizzicatosunda çok sık olarak dört ve

üçüncü parmakların kullanılması tercih edilir, ikinci ve birinci parmakların kullanımı üç ve dört kadar sık olmasa da yine de özellikle boş tellerin de kullanıldığı inici gam pasajlarında tercih edilmektedir. Auer'in fikirleri şu şekildedir: *"Tellerin sol el tarafından çekilebilmesi için kol, her zamanki normal duruşunun aksine sola doğru geri çekilmelidir."*[38] Sol el pizzicatosunda parmakları narin ve hassas olan kemancılar, güçlü ve kalın parmaklara sahip olan kemancılara oranla daha dezavantajlıdırlar. Parmakları yeterince dayanıklı olmadığı için pizzicatonun sonoritesi yeteri kadar güçlü çıkamayabilir. Güçlü bir sol el pizzicatosu için teller parmak uçlarının etli kısımlarıyla sağa doğru ve kesinlikle yatay olarak çekilmelidir. Telleri aşırı derecede forse ederek pizzicato yapmaya çalışmak, kemancıya hiçbir şekilde sonorite kazandırmaz, ayrıca parmaklara aşırı derecede yüklenilirse, parmak uçlarında acı oluşabilir ve parmaklar su toplayabilir.

Klasik dönem bestecileri sol el pizzicatosunu arco ve pizzicato notalar arasındaki geçiş çok çabuk olduğunda ve birbiri ardına arco ve pizzicato çalışın mümkün olmadığı durumlarda bir çözüm olarak görmüşlerdir. (Bkz örnek 3.44.)
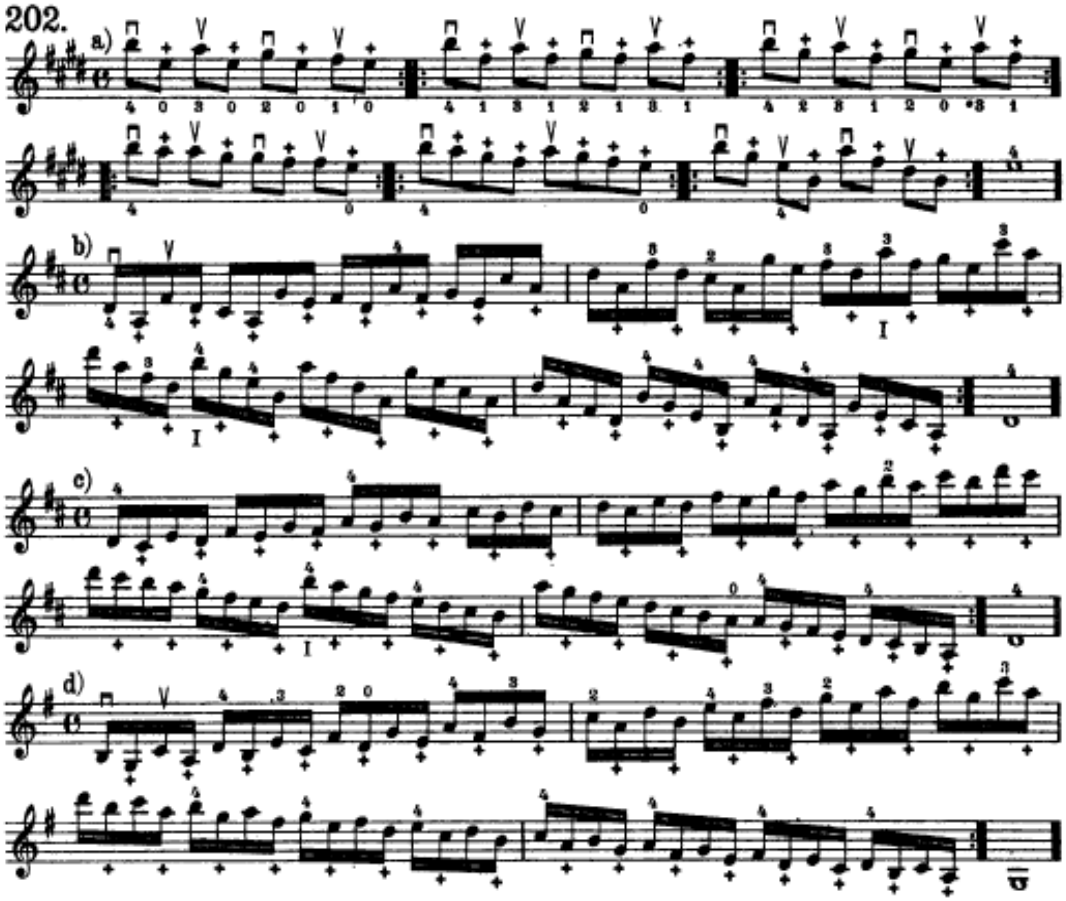


Örnek 3.44. Pizzicato ve Arco kullanımının birbiri ardına geldiği eserlerde sol el pizzicatosu uygulanması.

Arco ve sol el pizzicatosunun peş peşe geldiği pasajlarda parmakların esnekliği çok önemlidir. Her parmak notayı çalıp telden ayrılırken yukarıya doğru kalkmak yerine teli sağa doğru çekecek şekilde yatay bir hareket yapmalıdır. Aşağıdaki egzersizde bu tarz bir uygulama görülmektedir. Egzersizdeki arco

[38] Auer age. s.105.

notaların pizzicato notalardan duyuş olarak çok farklı olmaması önemlidir. Bunun için yay telin üzerine yaklaşık sekiz, on santim bir yükseklikten bırakılmalı, notanın uzatılmaması için çalındıktan hemen sonra mümkün olduğunca çevik bir şekilde telden kaldırılmalıdır. Yayın uç kısmı bu tarz bir uygulamada mükemmel sonuç verecektir. (Bkz. Örnek 3.45.)
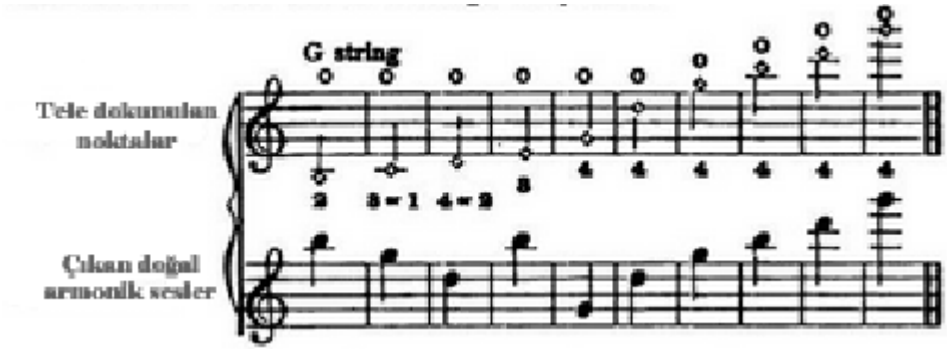


Örnek 3.45. Joachim, Moser, sol el pizzicatosu egzersizi.

Pasajın içinde normal pizzicato akorlar varsa pasajın arco notaları, sağ elin pizzicato akorları çalabilecek şekilde yetişebilmesi için yayın ortasında ya da köke yakın bir bölgede çalınmalıdır.

3.6. Flajöleler*

Flajöleler flüt sesi rengine benzeyen seslerdir ve sol el parmaklarının tele çok hafifçe basılması ile elde edilirler. Basıncın düzeyi kesinlikle tel ya da parmak ucunun tuşla temas edeceği bir düzeyde olmamalıdır. Tele hafifçe dokunularak telin tamamının titreşime geçmesi engellenir ve armonikler oluşur. Yaylı sazlarda doğal ve yapay olmak üzere iki çeşit armonik vardır.
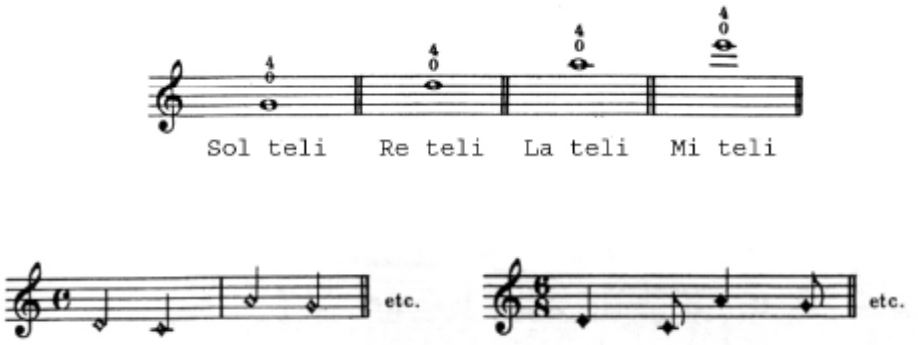
Doğal flajöleler her telde belirli noktalara parmakların ucuyla hafifçe dokunularak elde edilirler. Teldeki belirli noktalara dokunulunca boş tel temel olarak alınırsa çıkıcı bir yönle boş telin üçlüsü, oktavı, beşlisi, üçlüsü, oktavı, beşlisi, oktavı, üçlüsü şeklinde tınlar. Aşağıdaki örnekte sol telinde doğal flajöletlerin elde edileceği yerler ve bu noktalara dokunulunca elde edilen sesler görülmektedir. Diğer üç telde de sol teli için gösterilen aralıklar, aynı şekilde doğal armoniklerin elde edilebileceği aralıklardır.



Örnek 3.46. Sol teli üzerinde elde edilen doğal flajölelerin tablosu.

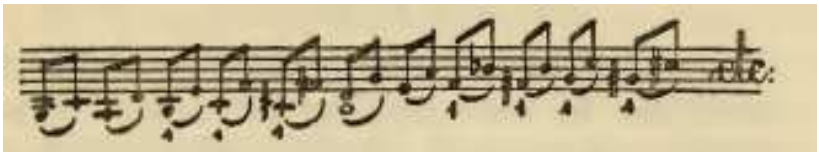
Doğal flajöleler 0 ve diğer parmak numaralarıyla beraber içi boş ve dolu olan kare şeklinde notalarla gösterilirler.

* Flajöle (Tur.), Flageolet: (Fr., Alm., Ing.) Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem.
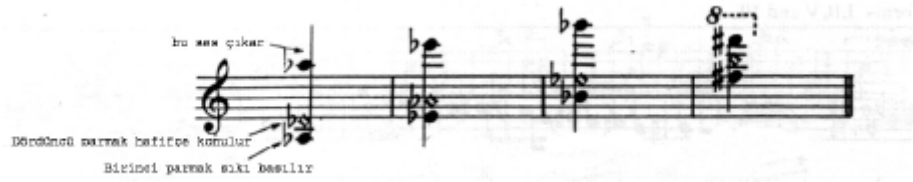


Örnek 3.47. Doğal flajölelerin gösterimi.

Yapay flajölelerin elde edilmesi doğal flajölelere oranla daha zordur ve detaylı bir çalışma gerektirir. Yapay flajölelerin elde edilmesi için birinci parmak tele sıkı bir şekilde basılır, dördüncü parmak, tam dörtlü aralıkla telin üzerine hafifçe dokunur. Yapay flajölelerin tam olarak doğru çıkabilmesi için parmaklar en doğru şekilde tam yerlerine yerleştirilmelidir. Parmakların yerinde olabilecek en ufak bir sapma flajöle notanın bozulmasına sebep olur. Auer, yapay flajölelerin en temiz bir şekilde elde edilmesi için tam dörtlü aralıklar kullanılarak her tonda çıkıcı ve inici gamlar çalışılmasını önermektedir. Aşağıdaki örnekte bu çalışma şekli gösterilmektedir. Auer'in önerdiği bu dörtlü aralık çalışma yöntemi, herhangi bir eser içinde bulunabilecek flajölelerin parmakları basarak çalışılmasıyla da uygulanabilir. (Bkz örnek 3.48.)



Örnek 3.48. Auer, yapay flajölelerin dörtlü aralıklarla çalışılması.

Yapay flajölelerin yazımında üç nota kullanılır. İlk nota sıkı bir şekilde basılan birinci parmağı, ikinci nota hafifçe dokunulması gereken aralığı, üçüncü nota ise çıkması istenen flajöle notayı gösterir.
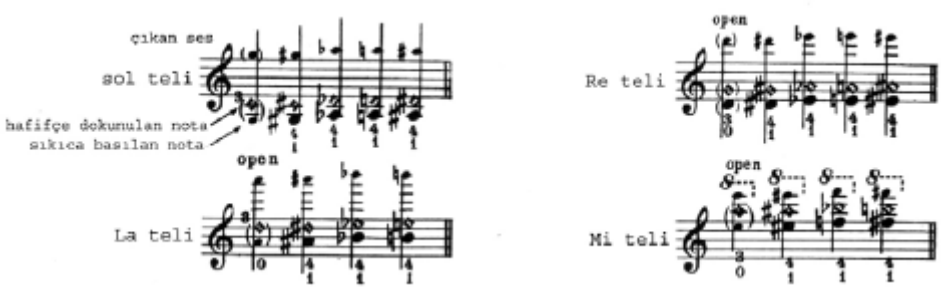


Örnek 3.49. Yapay flajöleler.

Doğal ve yapay flajölelerin temiz ve pürüzsüz bir şekilde çalınması parmakların tellere doğru aralıklarla ve yumuşak bir şekilde basılmasıyla sağlanabilir. Yayın doğru pozisyonda çekilmesi, köprüden uzaklığı ve tellere yaptığı basınç flajölelerin temiz tınlamasında oldukça önemlidir. Yayla tele yapılacak atak mutlaka yumuşak bir şekilde olmalıdır, sol el parmaklarının yay hareketinden önce armonikleri çalmak üzere hazır pozisyonda olmaları oldukça önemlidir. Sol elin serbestliği hiçbir şekilde yay hareketiyle kısıtlanmamalı, sol el çalınmak istenen armoniğin pozisyonunu aldıktan sonra yay flajöle notayı seslendirmelidir.
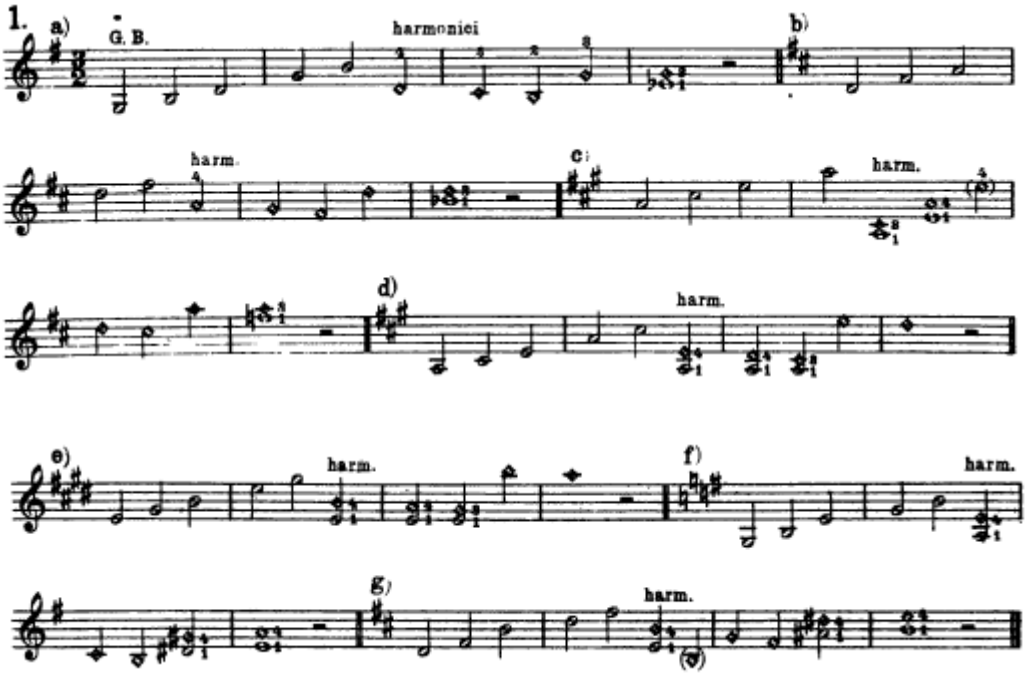
Çift sesli flajölelerin kullanılması büyük teknik zorluklar içermektedir. Auer'e göre çift sesli flajölelerin seslendirilmesinde geniş aralıkların aynı anda basılması gerektiği için mutlaka büyük el ve uzun parmaklar gereklidir. Auer, çift ses flajölelerin seslendirilişinde her zaman risk olduğunu da belirterek hava şartlarının bile flajöle notaları etkileyebileceğini ifade etmiştir.

Aşağıdaki tabloda birinci pozisyonda çalınabilen doğal ve yapay flajöleler gösterilmektedir. (Bkz. Örnek 3.50.)



Örnek 3.50. Birinci pozisyonda elde edilen doğal ve yapay flajölelerin tablosu.

Joachim ve Moser'in yazmış olduğu aşağıdaki flajöle egzersizleri, doğal ve yapay flajölelerin çalıştırılmasında öğrenci için yararlı olabilir. (Bkz. Örnek 3.51.)

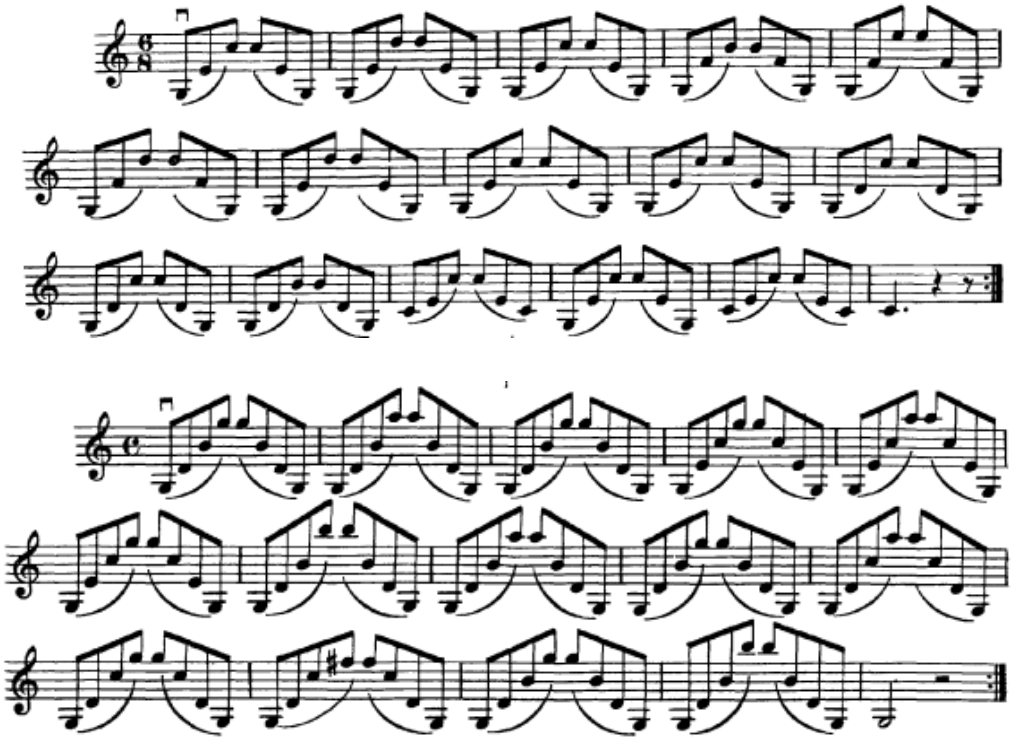


Örnek 3.51. Joachim, Moser flajöle egzersizleri.

3.7.Virtüöz Yay Teknikleri

3.7.1. Arpeggio

Arpeggio yay tekniğinde teller legato yay hareketiyle kalından inceye ya da inceden kalına hızlı tel geçişleriyle seslendirilir. Arpeggio tekniği üç ya da dört telin kullanılmasıyla uygulanabilir. Uygulama esnasında küçük yay kullanılması yararlı olacaktır. Bu teknikte önemli olan diğer bir husus ise sol el parmaklarının tele hareket başlamadan önce yerleştirilmesi kuralıdır. Maia Bang'in yazmış olduğu üç tel ve dört tel içeren egzersizler arpeggio tekniğinin çalışılmasında yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.52.)



Örnek 3.52 Maia BangArpeggio Egzersizleri

3.7.2.Staccato*

Staccato, keman repertuarında çok sıklıkla kullanılan, iterek ve çekerek yönde uygulanabilen ve sağ el teknikleri içinde en etkili ve parlak olan tekniklerden biridir.Staccato tekniğinde iki ya da daha fazla nota, birbirinden küçük duraklarla ayrılarak hızlı ya da yavaş bir şekilde tek bir yayla seslendirilir. Aslında bu teknik, martelé hareketlerinin birbiri ardına tek bir yay hamlesi kullanılarak yapılmasından başka bir şey değildir. Bu küçük martelé hareketlerinin yapılmasında sağ elin hangi bölümlerinin kullanılması gerektiği ise her zaman için otoriteler arasında tartışma konusu olmuştur.

Eugene Gruenberg, staccato hareketi ile ilgili şu bilgileri vermiştir: *"Yay sıkıca tutulmalı, fakat el sertleşmemelidir, işaret parmağının orta eklemi, çıta üzerine yerleştirilmelidir. Yay, elin düzenli bir şekilde salınımlı hareketiyle adeta ray üzerinde gidermişçesine düz ve yatay hareketlerle itilmelidir. Burada bileğin serbestliği ve kolun kombine bir şekilde harekete rehberlik etmesi de önemlidir.*

* Staccato: (It.) Notaları taneleyerek seslendirme; birbirinden ayrı seslendirme.

Ayrıca parmaklar, çıtanın üzerine adeta çimdikler ya da dürter şekilde hareket etmelidir."[39] (Gruenberg, sf: 91)

Rudolphe Kreutzer, Pierre Rode, Louis Spohr ve Joseph Joachim gibi bazı otoriteler, staccato hareketinin bilek kullanımıyla gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Diğer taraftan Henry Vieuxtemps bilek ve ön kolun kombinasyonunu tercih etmiş, sataccatoyu çok hızlı ve parlak bir şekilde yapabilen Henryk Wieniawski, bileğini güçlü ve esnek olmayan bir pozisyonda tutarak hareketi tüm kolu ile uygulamayı tercih etmiştir.

Çekerek yönlü staccato hareketi için Gruenberg'in tavsiyeleri şu şekildedir: *"Çekerek yapılan staccatonun prensipleri iterek yapılan staccato ile aynıdır, fakat yayın iç tarafının kılları, çekerek staccatoda kullanılır. Çekerek staccato yapılırken yayın çıtası kemancıya doğru, kıllar ise izleyicilere doğru gelecek şekilde çevrilir. Bilek, hareket esnasında alçak pozisyonda olacak şekilde aşağı doğru çökmelidir. Notalar 2, 3, 4, 6, 8 ve daha fazlası şeklinde gruplandırılarak iterek ve çekerek yönlü staccato çalışmaları yapılmalıdır. Çalışmalara ortalama bir tempoda başlanmalı, gelişme kaydedildikçe tempo da kademeli olarak arttırılmalıdır."*[40]
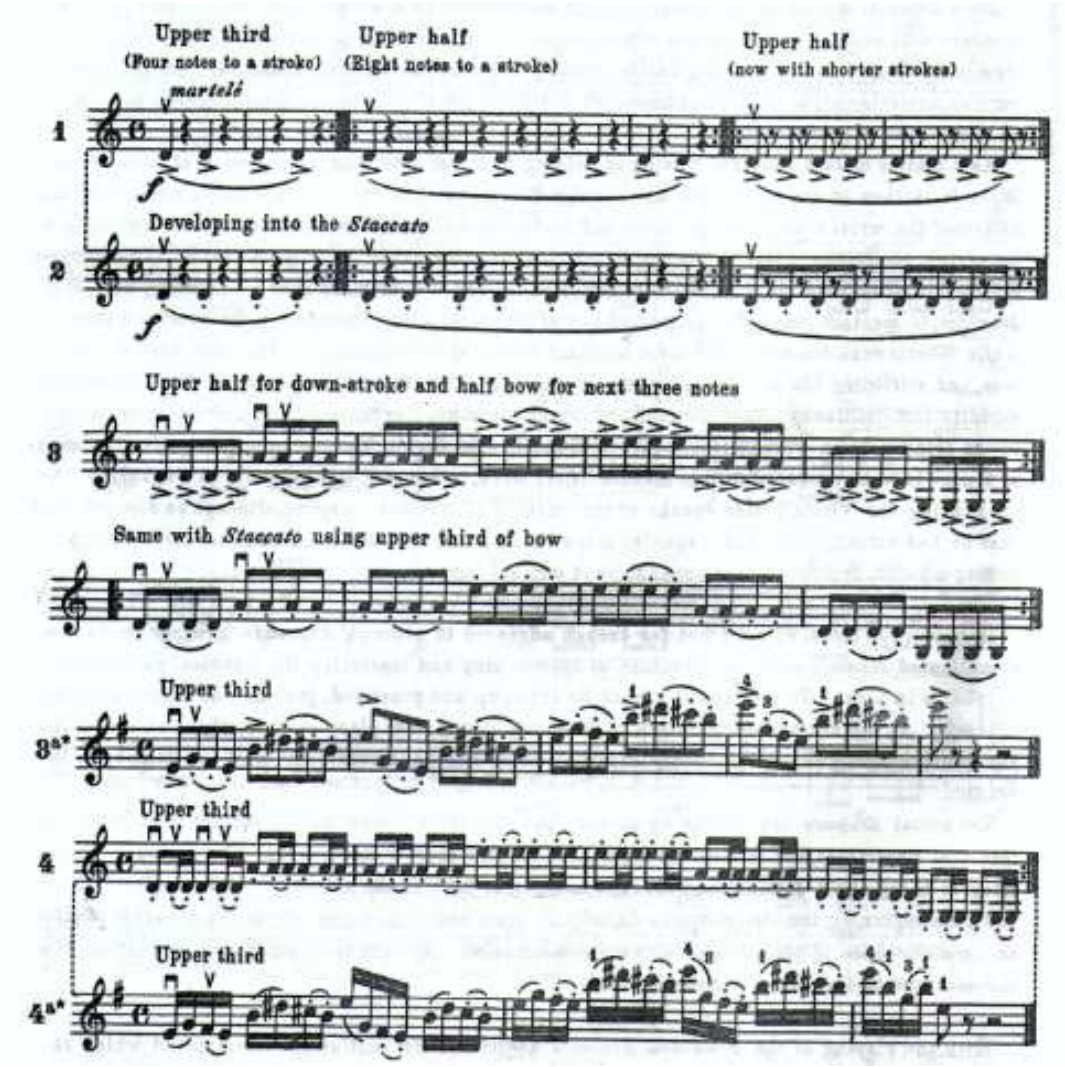


Resim 3.8. Gruenberg, Çekerek Staccato Uygulamasında El Pozisyonu[41]

[39]Gruenberg, a.g.e. S. 91
[40]a.e. S. 91
[41]a.e. S. 92

Auer de çekerek staccatonun daha büyük zorluklar içerdiğini belirtmiştir: "*Notaların her birinin tam nitelikte ve bütünlük içinde duyulabilmesi için çalıcının yayı kontrol etmedeki becerisi en üst seviyelerde olmalıdır. Çekerek staccatoyu öğretirken çalışmaya ilk olarak orta – uç arası bölgedeki uygulamalarla başlanmasını öneriyorum."*[42]
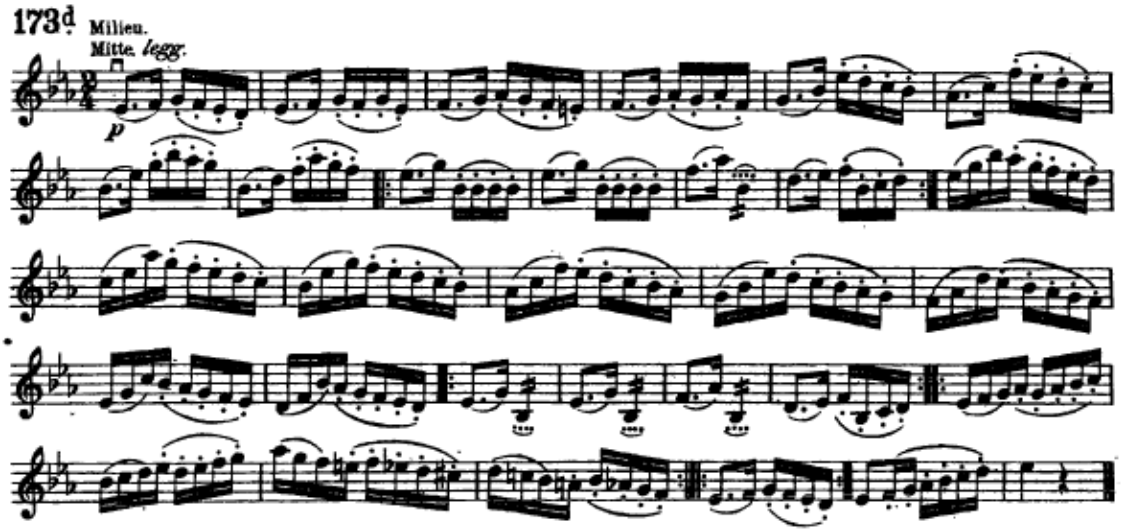
Auer'in yazmış olduğu aşağıdaki staccato hazırlık egzersizlerinin çalışılması, bu tekniğin sağlam bir şekilde yerleştirilebilmesinde yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.53.)



Örnek 3.53. Auer Staccato Hazırlık Egzersizleri
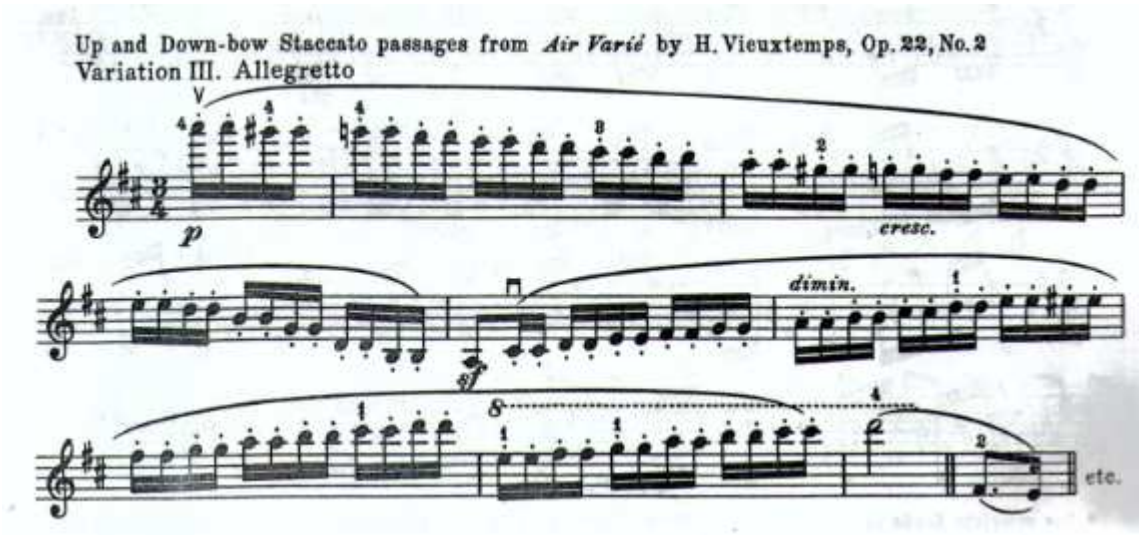
[42]Auer, a.g.e. S. 7

Joachim ve Moser'in yazmış olduğu aşağıdaki staccato etüd örneğinde staccato ve legato teknikleri beraber kullanılmıştır. Etüdün çalışılması staccato tekniğini geliştirmekte faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.54.)



Örnek 3.54. Joachım, Moser, Staccato Etüdü

İterek ve çekerek yönlü stacato içeren eserlere örnek olarak aşağıda Vieuxtemps'in yazmış olduğu "Air Varie" varyasyonlarından üçüncü varyasyon görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.55.)



Örnek 3.55. İterek Ve Çekerek Staccato İçeren Eser Örneği

3.7.3. Uçan Staccato (Staccato Volante)

Uçan staccato tekniği, iki ya da daha çok notanın tek bir yay hareketinde yayın her seferinde tel üzerinden kaldırılıp ağırlığı azaltılarak seslendirilmesiyle elde edilir. Uçan staccato tekniği, virtüöz keman repertuarında oldukça sık olarak kullanılan gösterişli bir tekniktir. Uçan staccato hareketinin en iyi sonuç verdiği bölge, yayın orta bölümüdür. Uçan staccato yapabilmek için bilek ve parmakların esnek olması yaralı olacaktır.
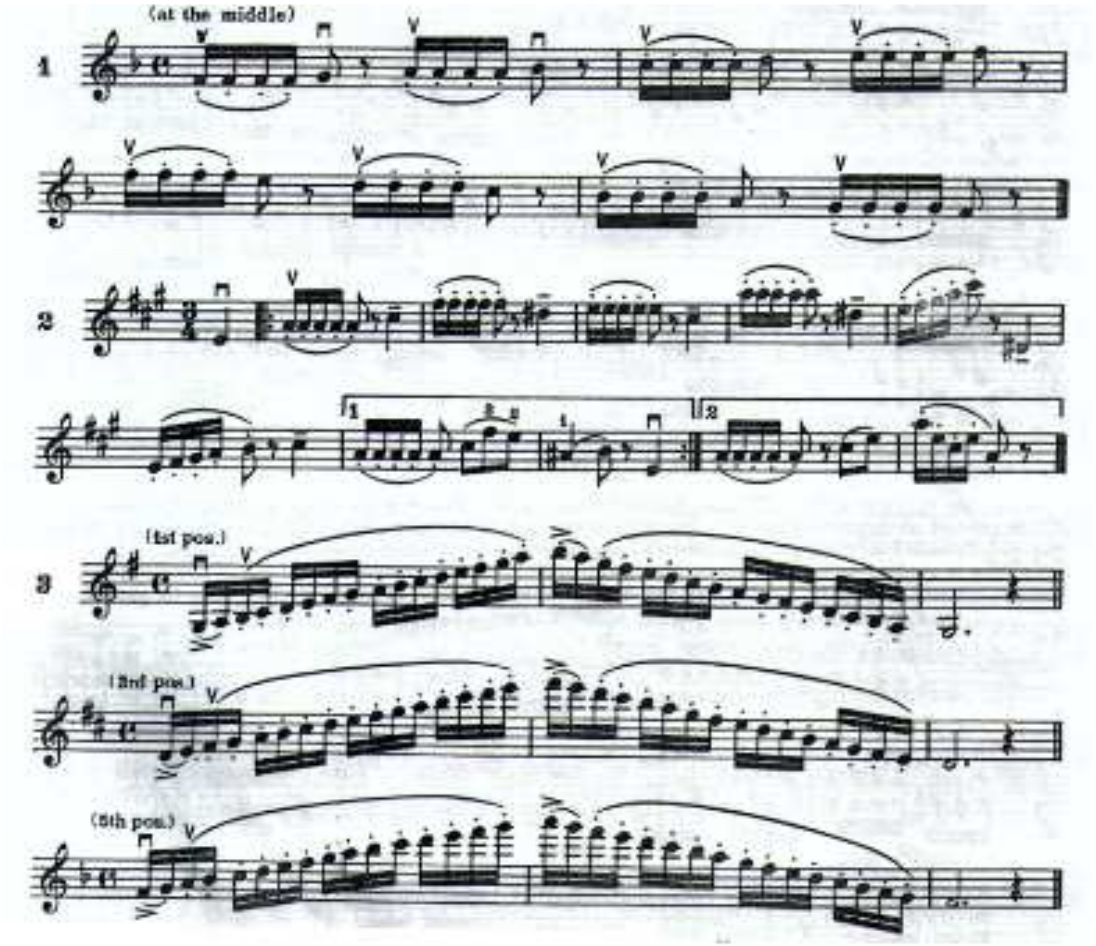
Gruenberg'in uçan staccato tekniğiyle ilgili tavsiyeleri hareketin uygulanmasında yaralı olacaktır: *"Yay, tutularak hafifçe yukarı kaldırılır, sonra yay hareket ettirilip aynı zamanda tele vurularak kıllarının farklı bölümlerinin telle teması sağlanır. Kolun hareketi sabit olmalı ve her nota için ayrı atak yapılmalıdır."*[43]



Resim. 3.9. Gruenberg Uçan Staccato Gösterimi

Auer'in yazmış olduğu uçan staccato için hazırlık egzersizlerinin çalışılması, tekniğin geliştirilmesi için faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.56.)

[43]Gruenberg, a.g.e. S. 99.



Örnek 3.56. Auer, Uçan Staccato Hazırlık Egzersizleri

3.7.4. Ricochet* (Saltato)
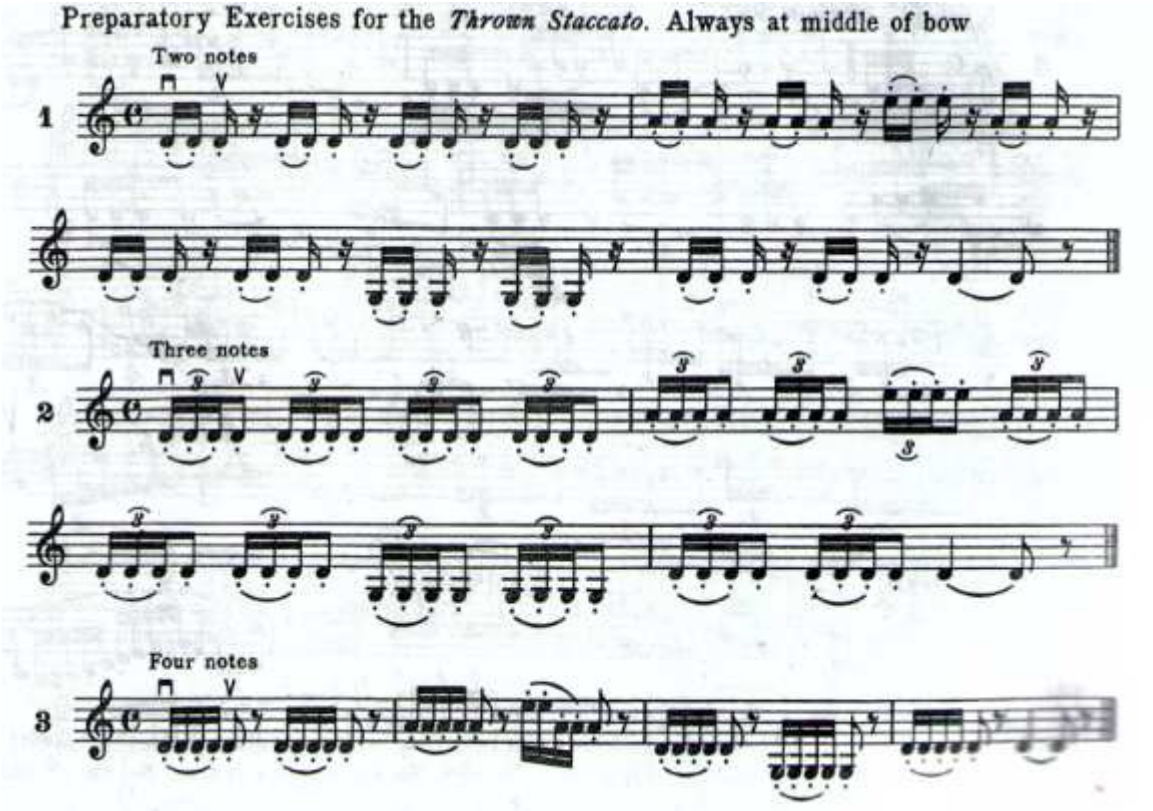
Ricochet tekniği, yayın tel üzerine belirli bir yükseklikten atılarak zıplatılmasına dayanmaktadır. Bu teknikle iki ya da daha fazla nota, tek bir yay üzerinde zıplatılarak çalınabilir. Ricochet hareketinin doğru bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için parmaklar çıta üzerine hafif ve yumuşak bir şekilde yerleştirilmelidir. Yay tele 2, 3 cm yükseklikten dikey bir atakla bırakılıp yayın farklı bölgelerinin tel üzerinde zıplayabilmesini sağlamak amacıyla ön kolun yatay olarak harekete dahil edilmesi, ricochetin daha etli bir tonda çalınmasına faydalı olabilir.

* Ricochet: (Fr.) Yay tekniğine ilişkin bir terim: yayı teller üzerinde sıçratarak ayrık sesler elde etmek.

Ricochet hareketi, yayın üst yarısında daha iyi sonuç verebilir. Yayda alt bölümlere gidildikçe yayın zıplama hareketini yapması zorlaşır. Ricochet hareketinin başarılı bir şekilde uygulanabilmesi içinyayın tele düşme hızı ve mesafesi iyi ayarlanmalıdır. Yay tele düştükten sonra işaret parmağının sıçrama hareketini kontrol edebilecek şekilde yayı tele yakınlaştırması ile ricochet hareketinin hızı ayarlanmış olur.

Yayın tele ilk vuruş hareketiyle beraber oluşan aksan, diğer notaların da çalınabilmesini sağlar. Yayı zıplatmak için bundan sonra herhangi bir gücün kullanımına gerek yoktur. Ricochet çalışmalarının ilk evrelerinde sıçrama hareketinin kontrolsüz olması öğrenciyi demoralize etmemelidir. Düzenli ve bilinçli bir çalışmayla tek bir yayda 2, 3, 6 hatta sekiz ve daha fazla notanın ricochet hareketiyle çalınabilmesi sağlanabilir.

Auer'in yazmış olduğu ricochet için boş tel hazırlık egzersizlerinin çalışılması, tekniğinin gelişmesi ve sağlamlaşmasında öğrenciye faydalı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.57.)

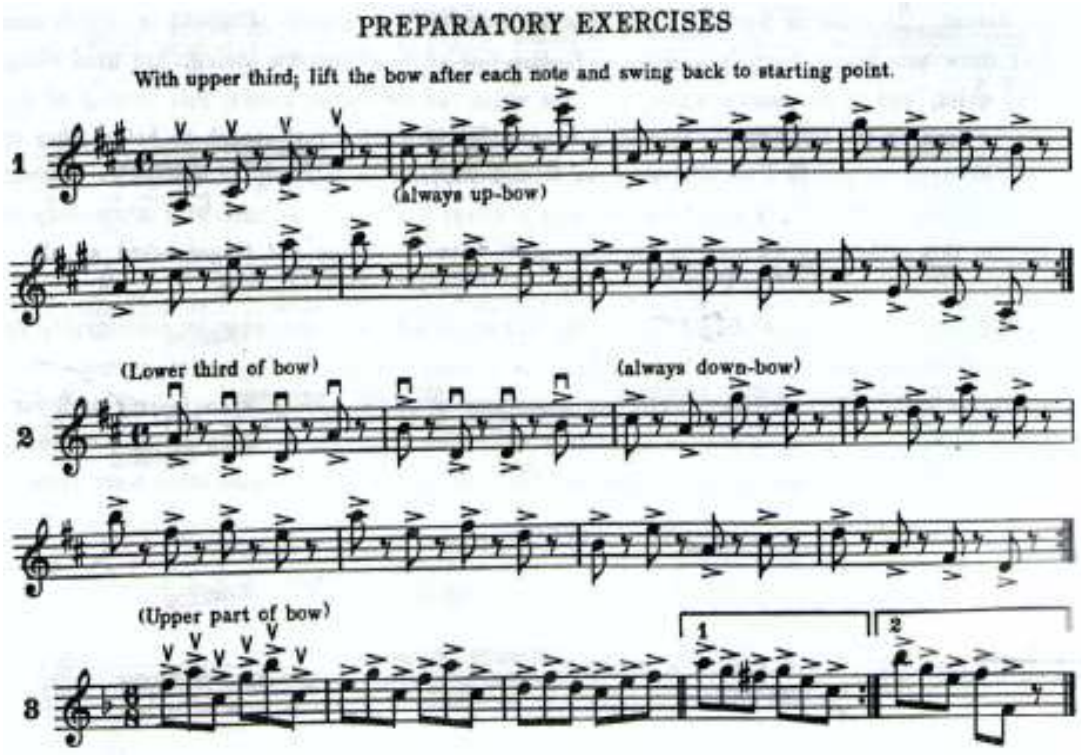


Örnek 3.57. Auer, Ricochet Hazırlık Egzersizleri

3.7.5.Fouetté (Whipped Bowing)

Fouetté tekniği, keman repertuarında ender olarak karşımıza çıkan tekniklerden biridir. Yayın özel bir etki yaratmak amacıyla tele aksanlı bir şekilde hep aynı noktasından vurulmasıyla elde edilir. Genellikle iterek yay kullanımı tercih edilir, fakat çekerek kullanılması da mümkündür. İterek hareketlerde yayın üst yarısı, çekerek hareketlerde ise alt yarısı kullanılır. Fouetté hareketi üst üste tekrar edilirken yayın erken ya da geç kaldırılmamasına dikkat edilmelidir. Bu teknik en iyi etkiyi forte nüansta ve sert karakterli vuruşlar kullanıldığında gösterecektir.

Auer'in yazmış olduğu fouetté için hazırlık egzersizleri, hareketin iterek ve çekerek yönde çalıştırılması için yararlı olacaktır. (Bkz. Örnek 3.58.)

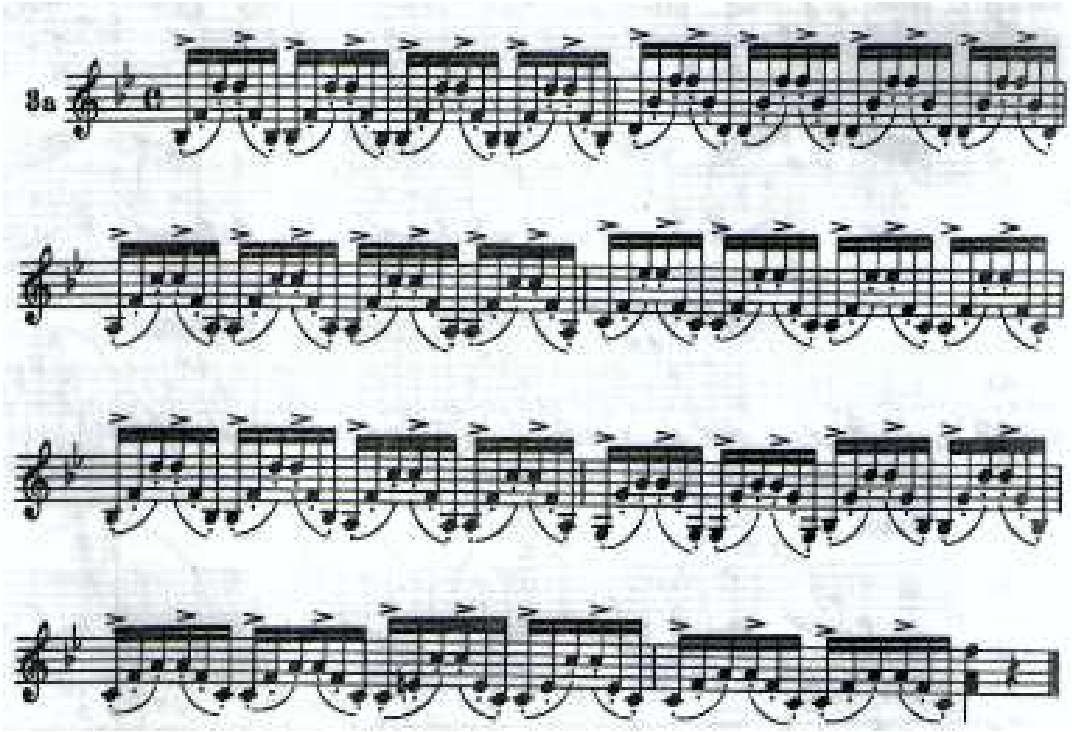


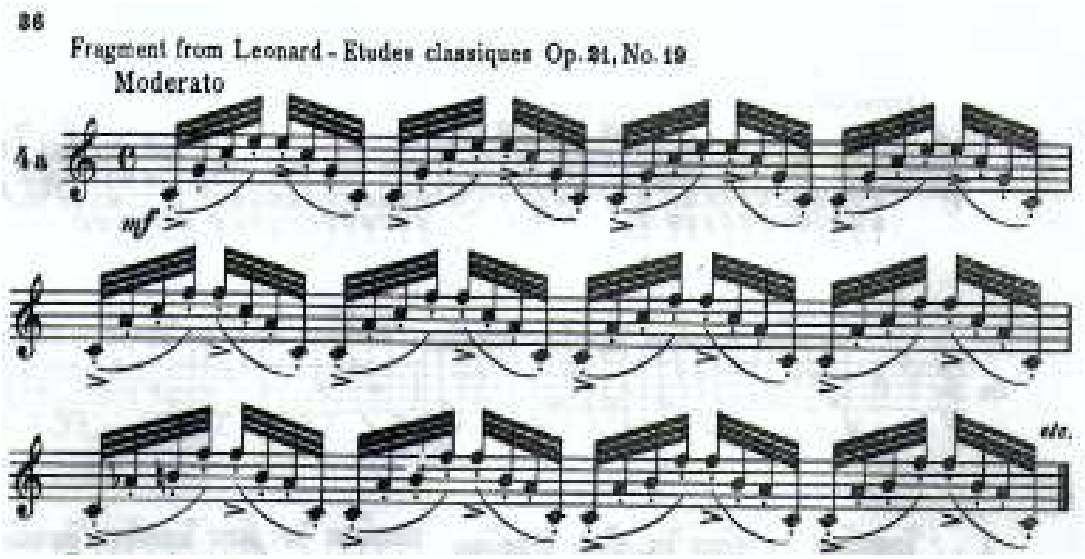
Örnek 3.58. Auer, Fouetté Hazırlık Egzersizleri

3.7.6.Arpeggio Sautillant

Arpeggio yay tekniğinin zıplatılarak çalınmasıyla oluşan bir tekniktir. Yayın sıçrama noktasında çekerek ve iterek hareketlerin başına aksanlar vererek mümkün olduğu kadar küçük yay kullanılarak elde edilir.Arpeggione pasajlarda akıcı ve sürekli gerçekleşen tel değişimlerinde bilek ve ön kolun geçişlerde yavaş kalmaması önemlidir. Bu teknik ilk olarak legato çalışılması, arpeggio sautillant tekniğine geçildiğinde yayın hafifçe köprüye doğru yönlendirilmesi yararlı olacaktır. Bu tekniğin sağ elde akıcı olarak uygulanmasında sol el parmaklarının tuş üzerinde mümkün olduğunca erken konumlandırılmaları önemli bir unsurdur.

Aşağıdaki örnekte Auer'in metodunda bulunan üç ve dört tel kullanımıyla yapılan arpeggio sautillant etüdlerinden seçmeler görülmektedir. (Bkz. Örnek 3.59.)





Örnek 3.59. Auer, Arpeggio Sautillant Egzersizleri

SONUÇ

Sanatta yeterlik çalışmamda büyük pedagog ve otoritelerin verdiği bilgilerin ışığında temel sol ve sağ el tekniklerini, kemanda virtüözite ve müzikal ifadeyi destekleyen teknik unsurları inceleyerek, öğrencinin çalışmalarında karşılaşabileceği problemlere yönelik çözüm önerileri sunmayı hedefledim. Kemanın zaman içinde geçirdiği yapısal değişiklikler ve enstrümana sonradan ilave edilen çenelik ve yastık gibi aksesuarlar, keman tekniğinin ilerlemesini sağlamıştır. Keman sol ve sağ el tekniğine dair çeşitli öneriler getiren ulusal keman ekolleri ise, keman tekniğinin çeşitlilik kazanmasını sağlamışlardır.

Bütün keman ekolleri, insanın anatomik yapısını zorlamayan,doğal duruş pozisyonuna en yakın keman ve yay tutuş önerileri getirerek kemanda teknik kolaylıklar sağlayan tavsiyeler vermeyi amaçlamışlardır. Fakat ekoller, özellikle de keman ve yay tutuş pozisyonu, duate kullanımı gibi konularda önerdikleri teknik prensiplerle birbirinden ayrılırlar.

Bir ekol, verdiği teknik tavsiyeler doğrultusunda çeşitli konularda diğer ekollere oranla avantaj ve dezavantajlara sahip olabilir. Bu nedenle tek bir ekolün öğretilerini salt doğru olarak kabul ederek diğer ekollerin prensiplerini yanlış olarak varsaymak, doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Belirli bir ekolün kuralları dahilinde yapılan yay tutuşu, bir öğrenci için rahatlık sağlayabildiği gibi, diğer bir öğrenci için rahat olmayabilir. Günümüz keman eğitiminde tek bir ekole bağlı kalmanın artık çok uygulanan bir yöntem olmadığını söyleyebiliriz. İnternet ve diğer iletişim araçlarının çok yoğun olarak kullanıldığı günümüzde, eğitim ve öğretimde bilgi alış verişi de hiç kuşkusuz çok daha hızlı olmaktadır. Bu nedenle günümüz keman pedagogları, iletişim araçlarından en iyi düzeyde faydalanmalı ve her öğrencisinin anatomik yapısına

uygun tutuş pozisyonlarını araştırmalıdır. Bu şekilde pedagog, öğrencilerinin karşılaştıkları teknik sorunlar için en etkili çözüm önerilerine ulaşabilecektir.

BİBLİYOGRAFYA/KAYNAKÇA

Auer, Leopold: **Graded Course Of Violin Playing,** Carl Fischer Inc, New York, 1926

Auer, Leopold: **Violin Playing As I Teach It**, Duckworth & Co., London,1921

Baillot, Pierre: **L'Art du Violon,** Depot Central de Musique

Bang, Maia: **Violin Method**, Carl Fischer

Biricik, Bahar: **Keman Sağ El Tekniğinin Galamian Ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi,** İ.Ü.D. Konservatuarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 1998

Boyden, David: **The History of Violin Playing from Its Origin to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music,** London, Oxford University Press, 1966

Boyden, David: **The Violin and Its Technique in the 18th Century**, The Musical Quarterly, Vol.36, No.1, 1950

Bytovetzski, Pavel: **How To Master The Violin,** Oliver Ditson Company, Boston, 1917

David, Ferdinand: **Violin School,** Ditson Edition, 1917

Galamian, Ivan: **Priciples of Violin Playing and Teaching,** Prentice – Hall International Inc., London, 1962

Gören, Alptekin Ömür: **Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi,** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2006

Grimson, Samuel, Forsyth, Cecil: **Modern Violin Playing**, The H. W. Gray Co., New York, 1920

Gruenberg, Eugene: **Violin Teaching And Violin Study,** Carl Fischer, New York, 1919

Kapçak, Beyzagül: **Kemanda Vibrato ve Öğretim Teknikleri Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi,** Ankara, 2008

Liberman, Mikhail: **Kemandan Ses Çıkartma Sanatı,** Moskova, 1985

Merdinli, Özlem: **Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi ,** İ.Ü.D. Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eylül 1998

Moser, Andreas.; Joachim, Joseph.: **Violin School,**N. Simrock, Berlin, 1905

Say,Ahmet: **Müzik Sözlüğü,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002

Schroeder, Carl: **Handbook of Violin Playing,** Augener Ltd., London, 1900

Shirley, Paul: **Right Hand Culture,** Carl Fischer, New York, 1917

Singer, Edmund, Seifriz, Max: **Violin School,** Vol 2, s.289.

Spohr, Louis: **Violin School,** Hanhart Printers, 1843,

BİYOGRAFİ

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki eğitimine 1987 yılında başladı. Ebru Yunkuş, Selahattin Yunkuş ve Levent Yalaz'ın öğrencisi oldu. 2002 yılında Lisans Programı'ndan Olexander Samoylenko'nun öğrencisi olarak mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin açmış olduğu sınavı kazanarak birinci keman grubunda görev aldı. 2003 yılında Yüksek Lisans Programına kabul edildi ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda "Araştırma Görevlisi" olarak göreve başladı. 2006 yılında master derecesi aldı.

İstanbul Müzik Festivali Genç Yetenekler Kuşağı da dahil olmak üzere çeşitli ulusal ve uluslararası festival ve etkinliklerde konserler verdi. Başta Akbank Oda Orkestrası ve Aşkın Ensamble olmak üzere çeşitli orkestralarla konserler verdi. 2006 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda "Sanatta Yeterlik" programına kabul edilen Alptekin Ömür Gören, aynı kurumda "Araştırma Görevlisi" olarak çalışmalarına devam etmektedir.