

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KEMAN SOL EL TEKNİĞİNİN
GALAMIAN VE RUS OKULLARINDAN
ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

702409

Özlem MERDİNLİ

Yaylı Sazlar Anasanat Dalı
(Keman Programı)

Danışman :Doç.Ceyda UZGÖREN

EYLÜL – 1998

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Kemana başladığım 11 yaşından beri, benim için “Keman sevginin, sevgide yaşamın kaynağı olmuştur”.

İtalya’ da “Quartetto Turca” adı altında oda müziği çalışmaları yaptığım dönem boyunca, değişik ülkelerden gelen kemancılardan oluşan Siena kenti Chigiana Müsikale Akademia’ da, kemanın değişik toplumlardan gelen insanları birbirine nasıl kaynaştırdığını gözlemledim.

Rus ekolünde eğitim görmekte olduğum süre zarfında, Galamian ve Rus Okulları’nu temsil eden keman eğitimcilerinin görüşleri, aynı zamanda sol el tutuşu ve tekniği hakkında yeterli derecede Türkçe kaynak olmaması dikkatimi çekti.

Bu çalışmadaki amacım, bir ölçüdede olsa “Keman sol el tekniğini Galamian ve Rus Okulları’ndan örneklerle inceleyerek” tanıtmaktır.

Çalışmamın müzikseverlere kaynak olması dileğiyle, beni bu çalışmaya teşvik eden ve desteğini esergemeyen değerli hocam Wenyamin Warsavsky’ye ve danışmanım Doç.Ceyda Uzgören’ e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER	Sayfa
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZ-ABSTRACT	iii
I. GİRİŞ	1
II VUCUT VE ÇALGI İLİŞKİSİ	2
II.1 Çalgıyı Tutuş	2
II.2 Sol Kol	9
II.3 Sol El	12
II.4 Başparmak	14
II.5 Parmaklar	17
II.5.1 Parmakların Hareketleri	19
II.5.1.2 Parmakların Ana Hareketleri	20
II.5.1.3 Parmakların Hareketlerindeki Eksik Noktalar	20
II.5.1.4 Saptaki Parmakların Eğik Durumda Olmasının Avantajları	20
II.5.1.5 Parmakların Basit Hareketlerinden Oluşan Kombinasyonu	21
III. SOL ELİN TEKNİK HAREKETLERİ	22
III.1 Pozisyon Değişimleri	22
III.2 Çift Sesler	38
III.2.1 Altılı Sesler	43
III.3 Vibrato ve Çeşitleri	44
III.3.1 El Vibratosu	45
III.3.2 Kol Vibratosu	46
III.3.3 Parmak Vibratosu	47
III.4 Sol El Pizzicatosu	48
III.5 Kromatik Glissando	49
IV. SONUÇ	51
V. ÖZET	52
V.1 Türkçe Özet	52
V.2 İngilizce Özet	53
VI.KAYNAKLAR	54
VII. ÖZGEÇMİŞ	55

ÖZ

Bu tezde araştırma konum Keman Sol El Tekniğini Galamian ve Rus Okulları' ndan örneklerle incelenmesidir. Bu çalışmada vucut ve çalgı ilişkisine değinerek, Galamian ve Rus Okulları' ndan örneklerle keman sol el tekniğini oluşturan hareketleri ayrı bölümler halinde inceledim.

ABSTRACT

In my thesis, the subject of my study is to examine the violin left-hand technigue with the examples from Galamian and Russian Schools. In this study, the movements forming the violin left-hand technigue are examined in segarate parts with the examples from Galamian and Russian Scholls by discussing the relation between the body and instrument.

I.GİRİŞ

Birinci bölümde, vücut ve çalgı ilişkisi başlığı altında her biri tutuşta önemli yere sahip olan, sol kol, sol el, başparmak ve parmakların fonksiyonlarını inceledim. Bunların keman üzerindeki konumlarını resimlerle göstererek Galamian ve Rus Okulları'nda örneklerle, hareketlerin oluşumuna, birbirleri ile olan ilişkilerine yer verdim.

İkinci bölümde, keman sol el tekniğini oluşturan hareketleri ayrı ayrı başlıklar altında inceledim. Pozisyon değişimlerini anlatırken kulağın önemine, sapın değişik kısımlarında sol kol, sol el, omuzun hareketlerine değindim. Çift seslerin çalınışında karşılaşılan problemleri ve çözümlerini Galamian ve Rus Okulları'ndan örnekler vererek sundum.

Sol el tekniğindeki hareketleri incelerken, bu hareketlerin kişinin fiziksel yapısıyla bütünlük kazandığını gördüm.

II.VÜCUT VE ÇALGI İLİŞKİSİ

II.1. Çalgıyı Tutuş

Keman tutuşu tarihte birçok değişikliklere uğramıştır. "1750' den önce keman, göğüste, boyunda olmak üzere birkaç şekilde tutulurdu. Bu tutuş şekilleri yıllarca dans müzikleri çalınırken kullanıldı ve yalnızca birinci pozisyonu kapsadı."¹ Kemancı boyun pozisyonundaki tutuşlar sırasında kuyruğun sağ tarafını kullanırdı.

O dönemde çenenin önemi farkedilmiş ve daha sonra pozisyon değişimlerinde en büyük yardımcı unsur olarak görülmüştür. " L'abbe ' lefils modern yaklaşımlara uygun olarak çenenin kuyruğun sol tarafından tutulması önerisiyle bir değişim yaratmıştır."²

¹ The New Grove Dictionary of Music, Borusan Kütüphanesi, S. 833.

² The New Grove Dictionary of Music, Borusan Kütüphanesi, S. 833.

Keman tutuŖ Ŗeklinin tarihi deęiŖiklikleri, temsil ettiği stillerin deęiŖmesiyle meydana gelmiŖtir. “Yapı dűzeyinin geliŖimi”³ sayesinde keman sonaritesinin geniŖletilme ihtiyacı duyulmuŖ; keman sapına hakim olunabilmesi için sol elin serbest bırakılması gereksinimini doęurmuŖtur. Bu da, çenenin kemanın saę tarafından sol tarafına geçirilmesine yol amıŖ ve tutuŖta gerekli deęiŖiklikler yapılmıŖtır.

Çaęların gereksinimleri belirli bir tutuŖa dayanarak, műmkűn olan sanat stillerinin, teknik yűntemlerin deęiŖimini belirlemiŖtir. Keman tutuŖuda yeni Ŗartlara kendini uydurarak deęiŖmiŖtir.

Modern yaklaŖımda keman, sol omuzun űnűne dayanacak Ŗekilde konur. BaŖ hafifçe sola çevrilerek enelięe yerleŖmesi saęlanır. “Kuyruęu tutan dűęme boyuna hafifçe temas etmelidir.”⁴ Kemanın omuz ve çene arasına yerleŖtirilmesinden sonra, sol kolun yardımıyla iŖaret parmaęı ve baŖ parmak sapın etrafındaki yerlerini alırlar.



Resim 1. Keman tutuŖu.

³ Yener, Faruk, Műzik Ansiklopedisi, Borusan Kűtűpanesi.

⁴ Wenyamin Warsavsky Ders Notu.

Tutuş hareketlerinin özgürlüğü ve amaca uygunluğu, çalış tekniklerini tam olarak kullanabilmenin performans sırasında önemli şartlarını oluşturur. Bu sebeple, hareketlerin niteliklerini belirten tüm koşulları analiz etmek gerekir.

Tutuşun önemi çoğu keman pedagogları tarafından benimsenmiştir. Bununla birlikte keman pedagojisinin deneyimleri apaçık bir şekilde göstermiştir ki, amaca uygun tutuş tarzının belirlenmesi çok önemli ve zor bir meseledir. Bunu belirlerken pekçok değişik fikirle karşılaşmıştır. Önemli olan, tutuş tarzına yanlış karakter verilmemesi, tutuşun profesyonel çalış hareketlerinin talebinden kopuk olarak ve onu kendi başına bir amaç haline getirmeden soyut bir şekilde incelenmemesidir.

Bunların yanında gerekli yöntemleri seçme sırasında, hareketlerin tutuş tarzının biçimini değiştirebileceğini dikkate almalıyız; bu nedenle tutuş tarzı değişmeyen bir şeymiş gibi incelenmemelidir. Çünkü o , çalış süresince değişiklik gösteren hareketler gibi dinamiktir.

Amaca uygun tutuş tarzı hakkındaki görüş kemancının özelliklerindeki içermelidir. Çünkü kemancı tutuş formlarını uygularken üzerinde durulan bireysel koşullar içerisinde hareket sürecinin maksimum elverişliliği gerçekleştirmesini sağlama açısından, kendisinde bu tutuş formlarına ayarlamaktadır.

Rus Eski Okulu' nda tutuş ile ilgili iki görüş mevcuttur. Birincisi; keman çene ile köprücük kemiği arasında tutulur. Dayanma noktası birdir. İkincisi; keman çene ile köprücük kemiği arasında tutulurken sol el tutuşa yardım eder. Dayanma noktası ikidir.

Çalgıyı esas olarak çene ile tutma taraftarı olan kişi Livov' dur. Livov, keman sapım hemen hemen hiç tutmadan sol kolun rahat bir şekilde pozisyonları değiştirebilmesi açısından, bastırarak "vücuda adeta düz köşesi değercesine"⁵ tutmayı önermiştir.

⁵ Livov, A. F, Kemana yeni başlayanlara tavsiyeler, 1859, S. 65.

İkinci tutuş yönteminde keman her zaman iki noktada tutulur; çene ile köprücük kemiği arasında ve sol elin baş parmağı ile işaret parmağı arasında.

Bu yöntemin taraftarı Nemirovsky' dir. Tutuşta yastık kullanılmasının amaca uygunluğunu redederek, "Organizmanın temel yapısını ve alışkanlıklarını bozan sevimsizliktir." demiştir. Bununla birlikte Nemirovsky, çalgıyı devamlı destek noktasında (çene ile köprücük kemiği arasında) vücuda oturtmadan, sap üzerindeki geçişler esnasında tutmanın mümkün olmadığını anlamıştır. Geçişten önce gelerek bu sayede ek bir destek noktası sağlayacak olan baş parmağın yardımcı bir hareketini önermiştir.

İsaevich ise, yastık kullanma taraftarı olmuştur. Kendi ifadesiyle; yastık* yada köprücük** kullanılmadığı takdirde, kemanı "sadece çene ve omuz ile tutmanın" mümkün olmadığını belirtmiştir. Yastığın yumuşak olduğu için kullanışa elverişli olmadığını ve kemanın gövdesine değdiği için sesini boğuklaştıracağını düşünerek, "ilk başlayan öğrencilerde bile köprücük kullanılması" taraftarı olduğunu söylemiştir. Bazı teknik beceri kazanmış ve kısa boyunlu kişilerin yastiksız çalarak "omuzlarını fazla gerdiklerini" gördüğünü söylemiştir.

Bu konuda Yankelevich de "Bizim görüşümüze göre hiç şüphesiz rasyonel bir yöntemdir."⁶ diyerek yastık kullanımının tutuş için amaca uygunluğunu belirtmiştir.

Galamian' da bu görüşe katılarak, "Keman Eğitiminin Prensipleri"⁷ adlı kitabında; "uzun boyunlu kemancılar için yastık kullanmak en akıllı çözüm" demiştir.

* Yastık: Kemanın yerleştirilmesinde gövdeyle temas eden yumuşak madde.

** Köprücük: Kemanın vücutla temasını sağlamadan omuza oturtulan köprü şeklindeki madde.

⁶ Yankelevich, Yuri, Teknik görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 113.

⁷ Galamian, Ivan, Principles of Violin Playing & Teaching, New York, 1962, S. 13.

Tutuş tarzı ile ilgili Struve' un özel görüşleri mevcuttur. Kendi ifadesiyle; kemanın iki destek noktasında tutulması 'eğik omuzlu kemancılar için'⁸ rasyonel çözümdür. Çünkü, çalgının sadece çene bölgesinde yerleştirilmesinin, eğik omuzları olan kemancıda, sol omuzun önemli ölçüde kaldırılması gibi problemleri doğurarak, sol kol kaslarının kasılmasına neden olacağını ifade etmiştir. Tutuşta her iki yönteminde kullanılmasının metodik ödevlerle değil, kişinin "anatomik yapısının özellikleriyle" belirlendiğini belirtmiştir. Kendi ifadesiyle; çalgıyı tutma sırasında "başparmak hareketleri ile sol kol hareketlerinin özel koordinasyon gerektirdiğini"⁹ belirtmiştir. Bu koordinasyonun yetersiz kaldığı durumlarda yastık kullanmayı önermiştir. Bu yöntem modern yaklaşımda da en yaygın olarak kullanılan yöntemdir. Omuzu kaldırma gereksinimini ortadan kaldırarak, bu sayede sol kolun hareketlerinin serbestlik kazanmasına yardımcı olmaktadır. Örneğin pozisyon geçişleri, kromatik glissando ve hızlı pasajların çalınmasında, sol kolda hareket özgürlüğü sağlamaktadır.

Yastık omuzdaki çukuru dolduracak şekilde yerleştirilmelidir. Bunun için kriterimi; yastığın keman gövdesine değmeyecek şekilde olup, sesini boğuklaştırmamasıdır.

Yastık vücuda oturtulduktan sonra, öğrencinin çenesi çeneliğe yerleştirilir. Baş hafifçe sola dönük biçimdedir. "Kuyruğu tutan düğme hafifçe gırtlığa değmelidir."¹⁰ Keman bu pozisyonda sol elin yardımı olmadan sadece omuz ve çenenin yardımları ile tutulabilmelidir.

Yeni başlayan bir öğrenciye, "keman vücuda oturtularak, kollar aşağıda odanın içinde bir yada iki dakika dolaşma egzersizi"¹¹ verilebilir. Bu egzersiz, öğrencinin kemanla yeni tanışması esnasında tutuşa kolay ve çabuk adapte olmasını sağlayabilir.

⁸ Yankelevich, Yuri, Teknik görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 112.

⁹ Yankelevich, Yuri, Teknik görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 112.

¹⁰ Wenyamin Warsavski ders notu.

¹¹ Wenyamin Warsavski ders notu.

Keman tutuğu, yayın köprüye paralel durumuna göre değişebilir. Bunun sebebi öğrencinin fiziksel yapısıdır. Öğrenci uzun kollu ise keman biraz daha arkada tutulabilir. Bu tutuğu öğrencinin kol kısmında ve buna bağlı olarakta el ve parmaklarında hareket özgürlüğü sağlayabilir.

Öğrenci kısa vücut llerine sahip ise keman biraz daha nde tutularak, zaten performans sırasında gergin olacak olan kolun, doğal konumuna uymayan bir alış esnasında daha çok gerilmesini önleyerek, bu esnada kol hareketlerinin serbestlik kazanması amaca uygun bir tutuğu olabilir.

Keman tutuğu seviyesi, yastığın oluşturduğu seviye ile aşağı yukarı aynı olmalıdır.



Resim 2 Keman tutuğu seviyesi

Keman bu seviyeye göre daha aşağıda olursa yay, tuşa (sapa) doğru kayma yaparak kprye olan paralelliğini kaybedebilir. Bu esnada kemandan temiz ve net olmayan, kötü sesler çıkabilir. Böyle bir tutuş çıkan sesin kalitesini olumsuz yönde etkilerken, ağırlığında sol kolda toplanmasına sebep olabilir.

Keman tutuş şekli, insanın doğal duruş şekline aykırıdır. Tutuş sırasında, sol kolun kalkması ile buna bağlı olarak sol omuzun arkasındaki kaslar açılır. Yorulan kasların zorlanmaması ve aralıklarla dinlendirilmesi zorunludur.



II.2. Sol Kol

Vücudun keman ile olan ilişkisi sırasında sol kola büyük görevler düşmektedir. Örneğin tuş üzerinde geniş aralıkların çalınması gereken geçişlerde, kromatik glissardolarda, alt pozisyon ön kol hareketinin yapılması gereken durumlarda sol kolun yardımına ihtiyaç duyulur.

Bu sebeple ilk olarak kemanın çene ve omuza tam ve rahat bir şekilde oturtulması, gösterilecek olan performans sırasında sol kol hareketlerinin tuş üzerinde rahat gidip gelmesini sağlayacaktır.

Sol kolun tutuş pozisyonunun belirlenmesinde kişinin fiziksel özellikleri göz önünde tutulmalıdır. Bu özellikler aynı zamanda kişinin doğal tutuşunu belirler. Örneğin uzun vücut ölçülerine sahip olan bir öğrenci kemana biraz daha arkada tutabilir. Bu onun sol kolunu rahat hareket ettirmesinde büyük ölçüde yarar sağlayabilir. Aksi takdirde kolun uzunluğundan dolayı dirseğin gövdeye değmesi öğrencinin sol kol hareketlerinin kısıtlanmasına yol açabilir.

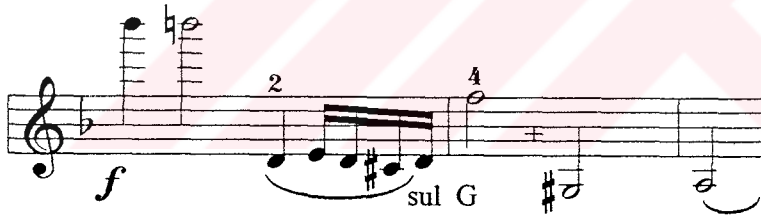
Kısa kollu öğrencilerde ise, dirseğin vücuda daha yakın olmasında toleranslı davranılmalıdır. Eğer dirsek vücuttan daha uzakta tutulursa, dördüncü parmak, özellikle üçüncü (Re) ve dördüncü (sol) tellere uzanmakta güçlük çekerek işlevini göremeyebilir. Parmakların ise basım dengeleri bozularak, aynı zamanda tellere olan paralellikleri değişebilir. Bu ise parmakların doğru yerlerine basılamaması sebebi ile vibrato hareketinde engellemelere yol açabilir.

Dirseğin alt pozisyonlarda teller arasındaki geçişlerde vücuda olan konumu farklıdır. En uzak olduğu konum “mi” telidir. Parmakların “sol” teline yaklaşmasıyla dirsekte vücuda yaklaşır. En yakın olduğu konum ise “sol” telidir.



Şekil 3. Paganini Cadılar Dansı.

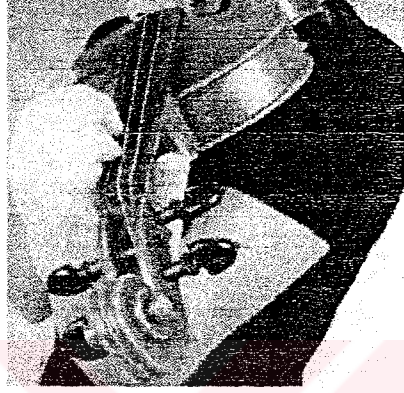
Üst pozisyondan alt pozisyona direkt geçişte hemen hemen tüm hareketi boyunca kol başlangıçta (üst pozisyonda) aldığı konumu korur ve alt pozisyona yaklaşırken bu pozisyona uygun olan konumu (özellikle seslendirmenin anlamlı ve yoğun oluşunu gerektiren durumlarda) alır (Şekil 4.).



Şekil 4. Shpor Konçerto No. 9

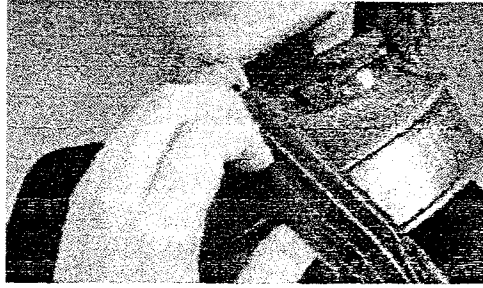
II.3. Sol El

Sol el kol ve parmakların tuş üzerindeki hareketlerinde önemli rol oynar. Sol el tutuşunda işaret parmağının alt eklemi kemana hafifçe değır.



Resim 3. İşaret parmağının alt ekleminden tutuşu.

Bu tutuş özellikle yeni başlayan öğrencilerde, alt pozisyonlarda temiz bir entonasyonun oluşumu için yardımcı olur (Resim 3.). İşaret parmağının bu temasını üçüncü pozisyona kadar sağlamalıyız. Fakat vıbtaro sırasında bu temas geçerli değildir. Daha yukarı pozisyonlara çıkarken işaret parmağının üst kısmı, kendiliğinden kemanın boynundan uzaklaşmaya başlar (Resim 4.).



Resim 4. İşaret parmağının yan kısmının üst pozisyonda kemandan ayrılışı.

Sol elin keman sapına ne kadar uzakta ya da yakında tutulacağını, yine kişinin özellikleri belirlemektedir. Kısa parmakları olan bir öğrencinin, üst pozisyondaki tutuşunda, avuç içi keman sapına daha yakındır. Dirsek vücuda daha çok yaklaştırılır.

Uzun parmaklara sahip öğrencinin el tutuşunda, kemanın sapı, işaret parmağının orta eklemine yakın tutulabilir. Bu tutuşla birlikte dirsekte daha uzakta tutulabilir.

Sol el tutuş pozisyonunda, “mi” sesinin oktavı verildiğinde (birinci parmak “re” telinde ve dördüncü parmak “la” telinde olmak üzere) parmaklar doğal olarak tellere ulaşabilmelidir.

Elin konumu bazen birinci ya da dördüncü parmağın esnemesi (birinci parmağın geri, dördüncü parmağın ileri çekilmesi) gibi durumlarda bozulmamalıdır. “Re” telinde “mi bemol” notasını çaldığımız esnada el birinci pozisyondaki yerini korumalıdır. Aksi takdirde yeni bir tutuş pozisyonu yaratmış oluruz (Resim 5.).



Resim 5. Birinci parmağın esnemesi.

II.4. Baş Parmak

Tuş üzerinde başparmağın birçok konumları mevcuttur. Bu konumları belirlerken özellikle başparmağın diğer parmakların hareketlerini ne derece sağladığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sebeple başparmağın tutuş biçimi; diğer parmakların uzunluğuna, baş parmağın istikametini belirleyen eğer biçimli eklem yapısının yapısal özelliklerine, başparmak ile diğer parmakların uzunluğu arasındaki uyuma ve avucun genişliğine bağlıdır. Dikkat edilmesi gereken husus kısa dördüncü parmağıdır. Dördüncü parmağın çalışması için zor koşullar ortaya çıktığı zaman başparmağı geriye, keman sapının altına doğru eklem yapısının gerektirdiği ölçüde çekmek durumunda kalınabilir. Çünkü bu durumda ortaya çıkacak el dönüşümü serçe parmağın kendi fonksiyonunu gerçekleştirmesini kolaylaştırır.

Başparmağın konuluş biçiminin incelenmesinde değişik görüşler mevcuttur: Leopold Mozart, başparmağı sap üzerinde 'ikinci ve üçüncü parmağa'¹² yakın tutmayı önererek, bu tutuşun dördüncü parmağın uzatılması için büyük olanak sağladığını belirtmiştir. Bu görüşe Mozer ve Auer de katılmışlardır. Fakat Yankelevich : "biz bu görüşe katılmayız, çünkü başparmağın ileriye doğru kayması, aksine dördüncü parmağın uzama imkanını daha çok sınırlayacaktır."¹³ demiştir.

Yoahim ise başparmak ve işaret parmağının karşılıklı yerleşmesini önermiştir.

¹² Yankelevich, Yuri, Temel Görüşler, Moskava, Musica, 1983, S. 116.

¹³ Yankelevich, Yuri, Temel Görüşler, Moskava, Musica, 1983, S. 117.

Başparmağın konuluş biçimi ile ilgili sorunu analiz ederken Flesh, genelde kemancıların başparmağının sap üzerinde “ikili konum”¹⁴ aldığını belirtmiştir. Birinci konumda başparmak alt pozisyonlarda yan-normal dururken, üst pozisyonlarda ise daha çok keman sapının altına doğru inik biçimdedir.

Bazı özel durumlarda; parmakların esnemesine bağlı olan üçlü veya dördü akorların çalınmasında alt pozisyonlarda bile, başparmak keman sapının altına doğru kayabilir.

Başparmağın yardımcı rolü üst pozisyonlara geçişte çok kolay görülebilir. Başparmak kural olarak geçiş sırasında keman boynunun altına inmektedir. Bu hareket sayesinde parmakların teller üzerinde gereken konumu alma imkanı sağlanmaktadır.

Başparmağın keman boynu altına girme derecesini ise kişinin fiziksel özellikleri belirler. Örneğin; kemancı kısa parmaklara sahip ise başparmak keman boynunun altına (konumun elverdiği ölçüde) daha çok girebilir. Uzun parmaklı ise keman boynunun altına daha az girebilir.

Başparmağın yardımcı hareketleri vardır. Bu hareketler daha çok eserin içeriğinin akıcı ve anlamlı seslerin birleşmesini gerektirdiği durumlarda görülür. Başparmağın ek hazırlığı yöntemin sakin ve güvenli bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlayacak bir destek oluşturur.

Temponun yavaş yavaş hızlanması durumunda başparmağın yardımcı hareketleri azalmakta, hızlı tempoda ise yeni bir hareket oluşmakta : ön kolu haberdar ederek el ve parmaklarla birlikte başparmak ilerlemektedir.

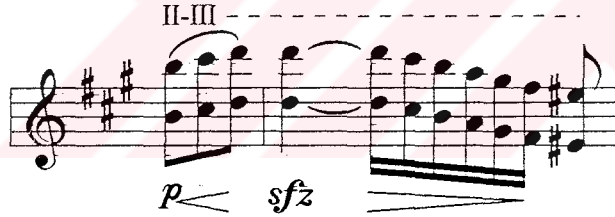
¹⁴ Yankelevich, Yuri, Temel Görüşler, Moskava, Musica, 1983, S. 118.

Kolun bazı hareketlerinde başparmak elle birlikte kaymaz, elin kayması için bir dayanak noktası oluştururcasına yerinde kalmaya devam eder. Şekil 5' te gösterilen pasajın uygulanması sırasında başparmak, birinci pozisyondaki kolun konumuna uygun olan yeri almaktadır. Birinci pozisyona geçiş ise sadece elin hareketi ile gerçekleştirilir.



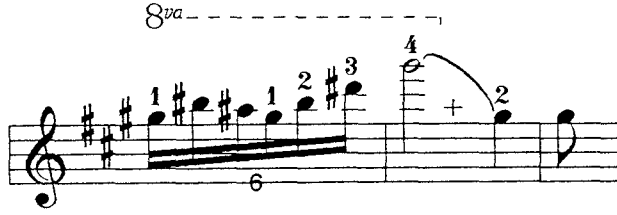
Şekil 5.

Başparmağın benzer fonksiyonunu Şekil 6' da görebiliriz.



Şekil 6.

Kolun en üst pozisyonlardan doğrudan doğruya alt pozisyonlara dönüşüne başparmağın indirilmesi eşlik etmektedir. Başparmak indirilirken keman boynuna değmeden normal konuma geçecektir. Böyle bir yöntem, aşağıdaki durumlarda amaca uygun olabilir (Şekil 7.).



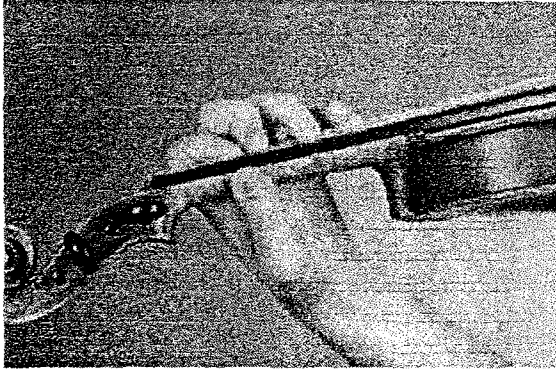
Şekil 7.

Başparmağın fonksiyonları çok çeşitlidir ve onun esnek hareketli olmasını gerektirir. Birçok fonksiyonları sol kolun genel durumu ile sıkı bir bağ içindedir. Sol kolun hareketlerinde maksimum serbestliğin sağlanması, sadece başparmağın doğru konumu ile değil, bunun yanısıra sap üzerinde diğer parmakların hareketlerinin karakterleriyle de elde edilir.

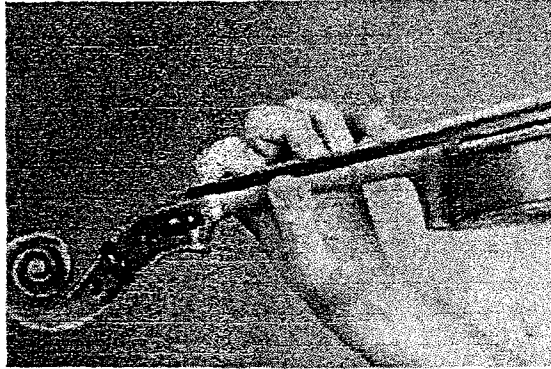
II.5. Parmaklar

Keman sapına bağlı olarak parmakların hangi yere yerleştirileceği herşeyden önce önem taşımaktadır. Bu belli bir derecede icracının bireysel özelliklerine de bağlıdır. Fakat bu özellikler nasıl olursa olsun, parmakların daha çok amaca uygun konumunu, onların tellere olan eğimi teşkil etmektedir. Parmaklar tırnağa yakın eklemlerinden kırılarak tele basarlar. Bu sol kolun hareketinin özgürlüğü için olduğu gibi, sesin kalitesi açısından da önemli kolaylıklar sağlar.

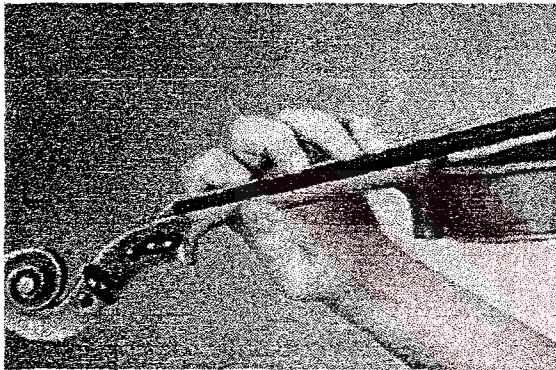
Parmakların aralıkları, çalınan yarım ses veya daha büyük aralıklara bağlı olarak genişler yada daralır. Parmakların hareketlerine bağlı olarak duruş şekilleri gösterilmiştir (RESİM6, 7, 8, 9, 10).



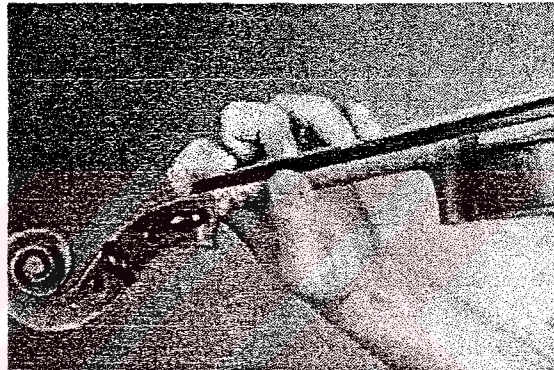
Resim 6. Si-Do-Re-Mi.



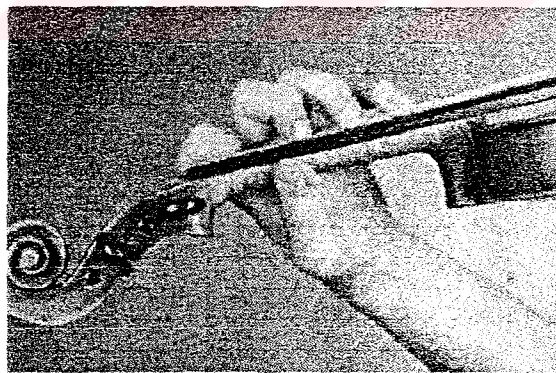
Resim 7. Si-Do#-Re-Mi



Resim 8. Si-Do#-Re#-Mi



Resim 9. Sib-Do-Re-Mib



Resim 10. Sib-Do-Re-Mi

En yüksek ses kalitesi; parmakların tellere olan hafif eğimi; parmakların tellere değmesinde daha çok yüzeyinin kullanılması ve vibrato için daha elverişli koşulların sağlanması sayesinde gerçekleştirilmektedir. Bunun dışında belirtilen eğim parmakların esneme ve kayma sürecini, parmakların diğer tellere geçirilmesini kolaylaştırır.

Parmakların eğik konumu, onların doğal konumuna uygun olmalıdır. Buna karşılık parmakların dik konumunu rasyonel bir tutuş olarak kabul edemeyiz.

Parmakların amaca uygun konuluş tarzı olarak, parmakların tellere etli kısımlarının ortası ile değmesini belirtebiliriz. Parmakların etli kısımlarının yan tarafı ile gerçekleştirildiği konuluş tarzı, bir çok tatsız sonuçlara yol açabilir. Ses kalitesi kötüleşmeye başlayabilir. Vibrato zorlaşabilir ve parmaklar tellerden kayabilir (kopabilir). Son durum daha çok pozisyondan pozisyona geçişlerde görülebilir.

Parmakların duruşunun doğru istikameti, keman altında dirseğin belirli konumuna bağlı olarak kolun uygun dönüşümü ile sağlanır. Eğer keman sapının eğik olmasına bağlı olarak parmakların istikameti her telde değişiyorsa, doğal olarak onunla bağlantılı olan dirseğin konumunun da değişmesi gerekecektir.

II.5.1. Parmakların Hareketleri

II.5.1.1. Duruş Çeşitleri

1. Sağ eğimli dirsekle parmak eklemleri doğal yapısının elverişli olduğu ölçüde sağa doğru kırık vaziyettedir,
2. Dik tutulan dirsekte (keman sapının altında) parmaklar normal tutuş şekillerini alıyorlar,
3. Sola eğimli dirsekte parmaklar diğer pozisyonlara göre daha düz durumdadırlar.

II.5.1.2. Parmakların ana hareketleri

1. Parmakların serbestçe aşağı bırakılması,
2. Esneme hareketi yapılırken, parmakların kayması,
3. Akorların çalınması sırasında parmakların aldığı şekiller,
4. Üst pozisyonlarda ve geniş dönüşlü geçişlerde kombine şekilde tüm elin hareketi,
5. Parmakların tellerden çekilmesi hareketi

II.5.1.3. Parmakların hareketlerindeki eksik noktalar

1. Serbestçe aşağı bırakılan parmağın bükülmesi ve düzleştirilmesi esnasında; parmakların düşme yüksekliğinin doğru hesaplanamamış olması ve parmağı sapa koymadan önce telin üzerindeki pozisyon bozukluğu,
2. Parmağın ucunun yan tele temas etmesi,
3. Sapa dışında olan dördüncü parmağın, tele temas ettirilmeden düz şekilde tutulması,
4. Yarım seslerde (diyez, bemoller) yanlış notaların çıkmasında, orta parmak ucunun değilde tırnağın teması.

II.5.1.4. Saptaki parmakların eğik durumda olmasının avantajları

1. Telle parmak ucunun değiş alanı genişler,
2. Tel üstündeki parmağın daha iyi sabitleşmesine olanak verir,
3. Vibrato da parmak hareketleri düzenlenmiş ve doğru titreşim sağlanmış olur,
4. Parmakların gerilmesi ve kaydırılması kolaylaşır,
5. Pozisyon geçişlerinde büyük bir dayanak oluşturarak iyi bağlantılar sağlar,
6. Parmak ucunda oluşan nasrın yüzeyinin daha büyük ve düzgün olmasını sağlar.

II.5.1.5. Parmakların basit hareketlerinden oluşan kombinasyonu (kompleks hareketler)

1. Tek yönlü oktavlar birleşik hareketlerdir,
2. Bazı parmakların tellere değdiği, bazılarının yukarıda kaldığı pozisyona karşılıklı hareket denir,
3. Bu aynı zamanda parmakların iniş hareketi olup bir telden diğer tele geçişte kullanılan sıçrama hareketidir.



III.SOL ELİN TEKNİK HAREKETLERİ

III.1. Pozisyon Değişimleri

Pozisyon değişimleri çerçevesinde, bu değişimleri gerçekleştirirken ilk önce kaliteli temiz bir ses elde etmenin temelinde yatan kuralları analiz etmek gerekir.

Sesin doğruluğu kulak (işitme gücü) tarafından belirlenir. Bu nedenle sol kol hareketinin ve bu hareket gerçekleştirilirken meydana gelen kas hareketini hissedebilmesindeki doğruluğa ulaşma kulak tarafından yönetilerek gerçekleşir. Geçiş tekniğini kavrama sürecinde “mesafeye bağlı olan şartlı refleks” sayesinde gerçekleşecektir. Yeni pozisyonda gereken sese ulaşmayı sağlayan ses algısı ile kol hareketi arasında ki uygun olan koordinasyon bağları oluşturacaktır. Bunun yanında, yapılan hareketin doğruluğunu, ulaşılan sesin netliği ile kontrol ederiz. Ulaşmak istediğimiz netliği elde edemediğimiz takdirde yapmış olduğumuz hataları düzelterek aynı hareketi tekrarladığımız zaman, sesin doğruluğunu garanti eden kesin hareket oluşacaktır. Şunu belirtmemiz gerekirken, bir pozisyondan diğer bir pozisyona ton netliği sadece parmakların hareketiyle değil, kolun diğer kısımlarıyla (el, ön kol, omuz) da sağlanır. Koordinasyon bağları belirtmiş olduğumuz hareketlerden ortaya çıkar.

Mostras' a göre, şartlı reflekslere bağı olarak, yanlış sesi düzeltmekle yetinmemeli, aralığı ve hareketlerin güvenli bir şekilde aklımıza yerleştirilmesi açısından ayrı geçişi “çok defa tekrarlamamız”¹⁵ gerekir.

Değişik pozisyonlarda aynı aralıkta ki sesler çalınırken parmaklar arasındaki mesafe genişleme ve daralma olarak değişir. Bu, sapın hangi kısmından ses çıkartıldığına bağıdır. Örneğin; ikinci teldeki “si-do#” aralığı ile, üçüncü telde çalınan “si-do#” notaları arasındaki mesafe birbirinden farklıdır. Üst pozisyonlara çıkıldıkça, parmaklar arasındaki mesafelerin daralmasından dolayı, üçüncü telde çalınan “si-do#” aralığı, birinci pozisyonda çalınana göre daha küçüktür.

Hareketlerin koordinasyonu sonucunda sap boyunca aynı anda kolun kaymasını sağlayan otomatik olarak gerçekleşen parmaklar arası mesafe değişimi ortaya çıkmaktadır. Bu değişim, büyük ve hızlı yapılan geçişlerde bile ton netliği sağlar. Tüm bunlar sap bilgisini belirler.

Yukarıdaki bilgilerden hareket ederek, pozisyon değiştirme sırasında gereken sesi elde etmedeki kritik anı, bir yandan sol kol hareketleri arasındaki koordinasyon bağıının oluşturulması, diğer yandan da bu hareketleri denetleyen kulağın hareketlerle koordinasyonu sağladığı görüşüne varabiliriz.

Her hareketin karakteri ve gerçekliğini incelerken, sadece onları tek tek oluşturan öğeler hakkında değil, bu öğelerin rolleri hakkında da bilgi edinmemiz gerekir.

¹⁵ Mostras, K, Moskova Konservatuvarında Metodik Dersler, 1956, S. 31.

Şöyleki; eğer pozisyon değişiminde baş rol ön kola ait iken icracı, ön kolun aktif hareketini pozisyon değiştirirken parmakların gereğinden fazla hareketiyle değiştirmeye kalkarsa, sonuç olarak süratinde bir frenleme olur. Her parmak sadece tek bir fonksiyonu gerçekleştirmenin yerine, tele değişte ikinci bir aktif çalışmayı, bütün eli yönlendiren kol hareketinin önüne geçmekle gerçekleştirmek zorunda kalacaktır.

Ancak ön kolun ana rolü ilk dört pozisyon sınırlarındaki kol hareketleri için geçerlidir. Sapın üst tarafında bir pozisyona geçişte ön kol hareketi dışlanır. Çünkü, ön kol hareketleri, kemancının gövdesi ön kolun yakalaşmasını engelleyen keman gövdesi ile sınırlıdır. Bu durumda aktif hareket eden el olacaktır. Ön bilek ekleminden bükülerek ve açılarak gereken pozisyon değişikliğini sağlar.

Pozisyon değişiminin sapın üst kısmında elin bir tek hareketiyle gerçekleşeceği ile ilgili soruyu ilk dört pozisyon sınırlarında kol hareketlerinde omuzun katılımını açıklamak için aşağıdaki deneyi yaparak cevaplayabiliriz.

Bu amaç doğrultusunda, dirseği masaya dayayarak ve kemana çalışma için gereken konumu veririz. Sonra birinci parmakla “mi” telinde ve “mi” sesinden (yedinci pozisyon), aynı teldeki üçüncü parmak ile “la” sesine (onbirinci pozisyon) geçiş yaparız. Bunu yaparken geçişin normal bir şekilde gerçekleştiğini göreceğiz. Ancak biz “mi” telinde (onbirinci pozisyonda) “la” sesinde aynı konumda kalarak, dördüncü parmakla bu pozisyona karşılık gelen “mi” sesini almayı deneyecek olursak, böyle bir şeyin gerçekleşmesinin olanaksız olduğunu görürüz. Dördüncü parmağın sapa kadar uzanabilmesi için dirseği masadan çekmemiz gerekir. Omuzu serbest bırakarak onunla içe doğru (sol kol tarafına doğru) yardımcı bir hareketi gerçekleştireceğiz ve bu sayede parmaklar tel üzerinde gereken konumu alabileceklerdir. Omuz hareketi bu durumda geçiş mesafasından de büyüktür. Aynı sınırlarda üst pozisyonlardan alt pozisyonlara geçiş hareketlerinde (yaklaşık olarak beşinci pozisyona kadar) omuz sol tarafa doğru tam ters olarak hareket eder.

Demekki, sapın üst kısmında pozisyon değişikliğini gerçekleştirmede el gibi omuzda harekete katılır. Sapın üst kısmında ön kol hareketi, belirttiğimiz gibi keman gövdesi ile sınırlandırılmış olduğundan aktif olarak rol oynayamaz. Ön kol omuzun hareketine bağlı olarak birazcık kayar. şu anki durumda önemli olan el hareketidir. Parmaklar ise, sapın alt kısmında pozisyon değişiminde olduğu gibi sadece haberdar olarak kalacaktır. Elde etmiş olduğumuz pozisyonlarda omuz hareketini yardımcı bir hareket olarak görmemiz gerekir.

Sapın alt ve üst kısımlarında sol kol hareketinin ayrı ayrı unsurlarının birbiri ile uyumluluğu ve özelliklerini bir tabloyla gösterebiliriz (Tablo 1.).

Tablo 1. Sol kolun, sapın alt ve üst kısmındaki hareketleri

	Sapın Alt Kısmı	Sapın Üst Kısmı
Ana Eleman	Ön kol	El
İlintili Eleman	El ve parmaklar	Parmaklar
Yardımcı Eleman	Omuz (yukarı ve aşağı hareketi)	Omuz (sağ ve sola hareketi)

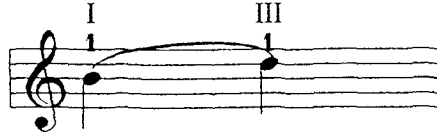
Bu sebeple, ilk dört pozisyon sınırlarında kol hareketlerinde olduğu gibi, sapın üst kısmında pozisyon değiştirme omuzun katılımı ile gerçekleşecektir. Birinci durumda, omuzun kaldırılması ve indirilmesi, ikinci durumda ise sağa ve sola hareket etmesidir.

Pozisyon değişimleri ile ilgili iki temel hareket vardır.

1. Yarım el hareketi
2. Tam el hareketi

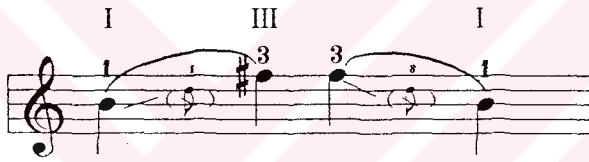
Temel olarak dört çeşit pozisyon değiştirme yolu vardır:

1. Aynı parmakla pozisyon değiştirmeden önceki ve sonraki iki nota çalınır.



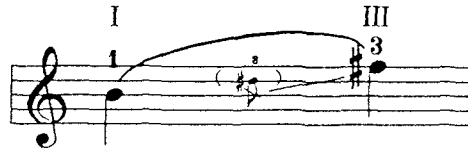
Şekil 9.

2. Aynı parmak aynı notayı ve ikincisini çaldıktan sonra diğer bir parmakla üçüncü nota çalınır.



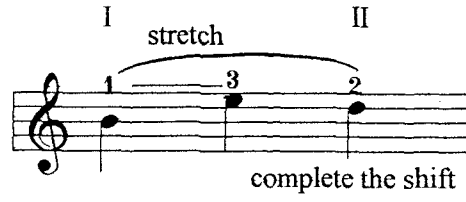
Şekil 10.

3. İlk parmakla çalınan notayı diğer parmakla çalınan ikinci nota izler. Üçüncü nota yine ikinci notayı çalan parmakla çalınır.



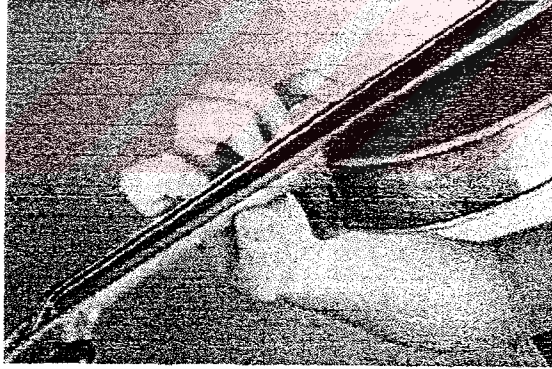
Şekil 11.

4. Bu en sık kullanılan yöntemdir. Birinci notayı çalan parmakla pozisyon dışındaki ikinci nota çalınır. Bu pozisyon değiştirme sırasında el hareket etmez. Parmak ikinci notayı çaldıktan sonra el yeni pozisyonu alır.

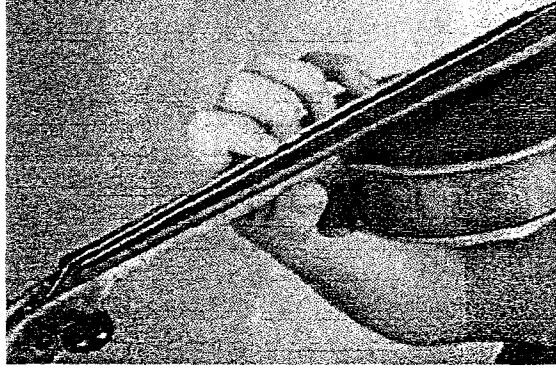


şekil 12.

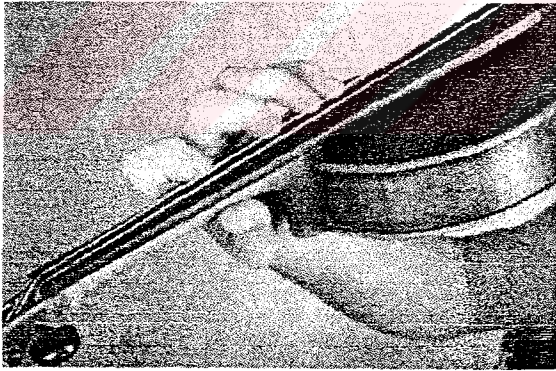
Resim 11, 12, 13, 14' te bu yöntemin nasıl uygulandığı gösterilmiştir.



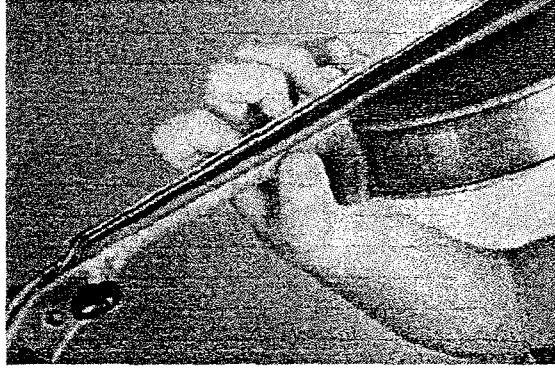
Resim 11. (Re-Mi Fa-La) Dördüncü parmağın 3. pozisyondan ileri nasıl hareket ettiğini görüyoruz.



Resim 12. (Mi-Fa-Sol-La) 4. pozisyona elin nasıl getirildiği göstermiştir.



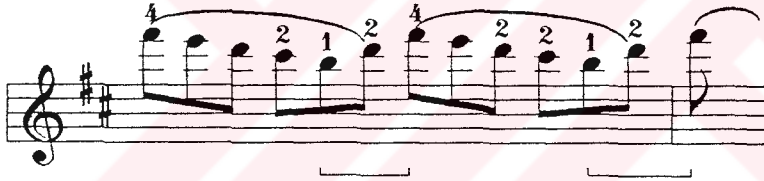
Resim 13. (La-Sol#-Fa#-Re) Birinci parmak geriye doğru alınarak elin 4. pozisyondan 3. Pozisyon hareketine zemin hazırlanmıştır.



Resim 14. (Re-Mi-Fa#-Sol#) Birinci parmağı takiple elin almış olduğu yeni pozisyonu görülmektedir.

Birinci ve dördüncü parmaklar arasındaki mesafenin genişlemesi, bize bu mesafenin yanında olan pozisyonlardanda bahsetme imkanı verir.

Parmakların bu konumu ile ilgili çok sayıda örnekler verilebilir (Şekil 13, 14, 15).



Şekil 13. Korsakov Fantezi ve Rus Temaları.



Şekil 14. Korsakov Şehrazat.



Şekil 15. Tchaikovsky Konçerto No. 1 Moderato Assai.

Birinci ve dördüncü parmaklar arasındaki mesafenin açılması küçük eller için zordur. Yine de bu zorlanma alt pozisyonlar için ortaya çıkar. Üst pozisyonarda fazla zorluk yaratmaz.

Sevcik; 'keman tekniğinin her yönlü değişimine yönelik yaptığı çalışmalarında'¹⁶, yalnızca birinci ve dördüncü parmak arasındaki pozisyonun değil, açık mesafeli konumunun da öğrenilmesi gerektiğini söylemiştir (Şekil 16).



Şekil 16.

Her pozisyonda o pozisyonun ötesinde olan sesler elde etmemiz mümkündür. Bu pozisyon ne kadar yükseğe doğru yerleşmiş ise, o kadar (pozisyon içinde) uzakta kalan sesler elde edilebilir. Bunun için iki yöntem kullanılır.

¹⁶ Yankelevich, Yuri, Teknik Görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 103.

1. Esneme yöntemi; birinci parmağın aşağı ve esnemesi.
2. Çekme yöntemi; dördüncü parmağın yukarı doğru çekilmesi.



Şekil 17. Parmakların esnemesi.



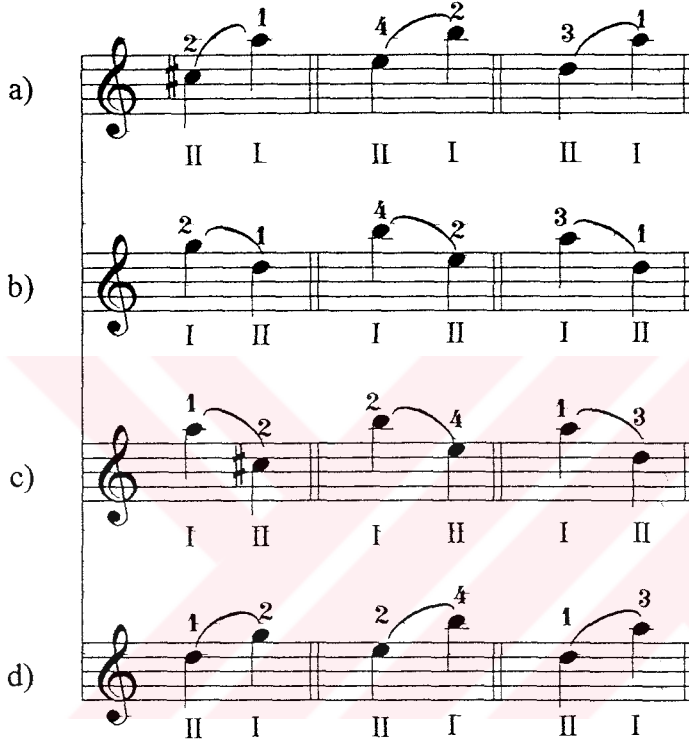
Şekil 18. Parmakların aşağı doğru çekilmesi.

Başka bir pozisyonun sınırları ötesinde yatan bir ses, çekme yoluyla elde edildiğinde ön kol ve elin parmakların uzandığı yöne doğru kayma hareketleride görebiliriz (Şekil 19.).



Şekil 19.

Şekil 20' de pozisyonların telden tele geçişleri dört tip olarak ele alınmıştır. İkiisi sap üzerinde yukarıya doğru hareketi, (Şekil 20 / a) ve b) şıkları) ve diğer ikisi ise sap üzerinde aşağıya doğru hareketi (Şekil 20 / c) ve d) şıkları) gösterir.



Şekil 20.

Şekil 20' nin a) şıkkındaki geçitler Şekil 21 ve Şekil 22' de gösterilmiştir.

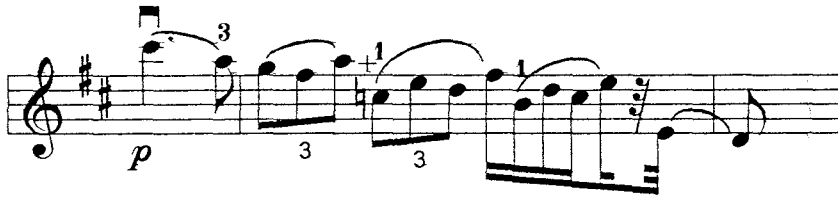


Şekil 21.



Şekil 22.

Şekil 23 ve Şekil 24' te ise Şekil 20' nin b) şikkında gösterilen benzer geçişler görmekteyiz.

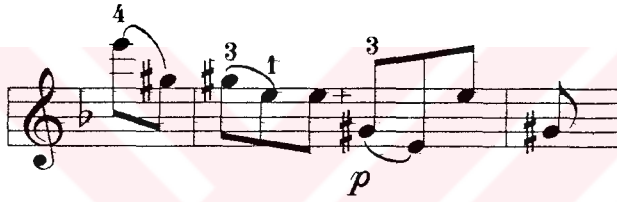


Şekil 23. Glazunou Raymonda Balesi Adagio.



Şekil 24. Glazunou Raymonda Balesi “Düşünce”

Şekil 25, Şekil 20’ nin c) şikkındaki tip geçişleri içermektedir.



Şekil 25.

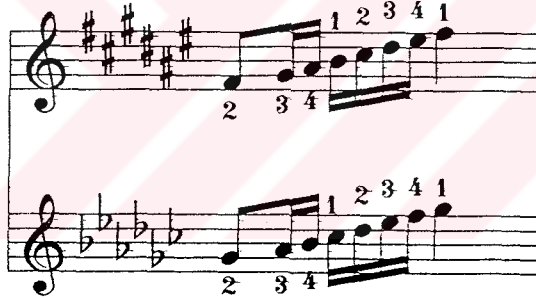
Pozisyon değişimleri sırasında üzerinde en çok tartışılan noktalardan biri de seslerin anarmonik değişimleri olmuştur (Şekil 26.).



Şekil 26.

Şekil 26' da verilmiş olan örnekte problem, kolun ikinci pozisyonda mı yoksa üçüncü pozisyonda mı olduğu sorunudur. Bununla birlikte kabul edilen sistem, Şekil 26' da verilen örneğide “ayrı ayrı pozisyonlar olarak tanımlar”¹⁷.

Yampolsky' nin bu konuyla ilgili geliştirdiği bir sistem vardır. Sistemin temelini diatonik gam değil, kromatik gam oluşturmuştur. ‘Aynı parmaklarla (pozisyonun uç tarafını oluşturan birinci ve dördüncü parmakla) sesin kromatik olarak yükseltilmesi veya alçaltılması kol konumunun kesin olarak değişmesini gerektirecektir. Dolayısıyla pozisyonda iken sapın bölünmesi hakkında mevcut olan tüm sistemlerin gözden geçirilmesi ve kesinleştirilmesi gerekir’¹⁸ diyerek şöyle devam etmiştir; ‘seslerin organik değişimi, bunları başka bir pozisyonla karıştırmayı gerektirmez’ (Şekil 27.).



Şekil 27.

¹⁷ Yankelevich, Yuri, Teknik Görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 82.

¹⁸ Yampolsky, A., Öğrencilerde Çalışma Metodu, Moskova, 1968, S. 23.

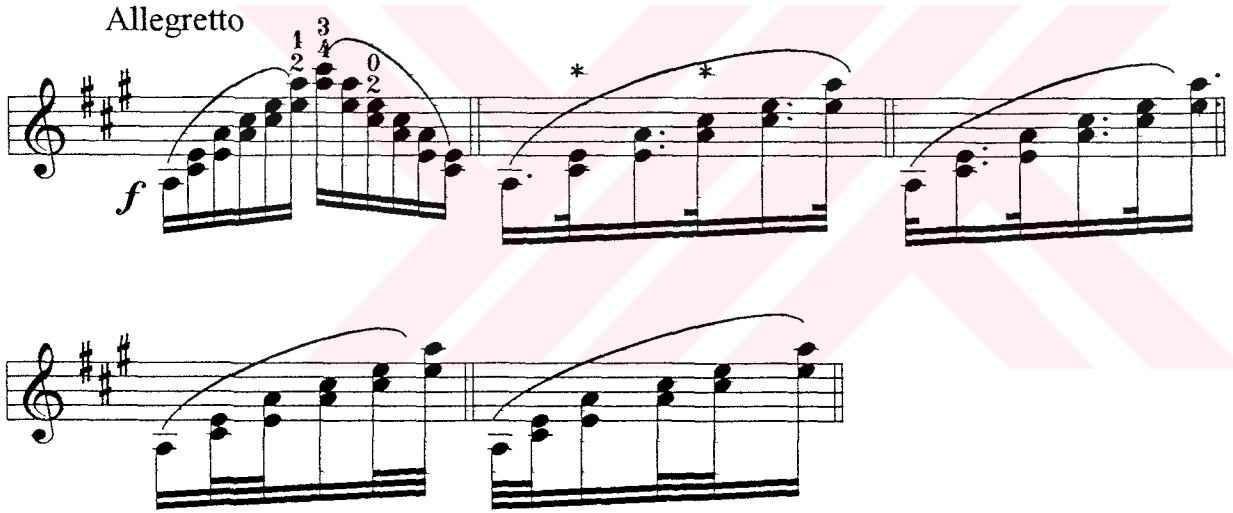
Çalgıyı kullanmasını bilen bir kemancı için seslerin pozisyonlu olarak gerçekleştirilmesi ile ilgili sorun çözülmüş olur. Çünkü kemancı için çalış sürecini, müzikal düşüncesini sesle ifade etmesi oluşturur. İleri bir seviyede ki kemancı için eserlerin çalınması esnasında, pozisyonları ayırmak gereksinimi ile bağlı kalınmaz. Bu ancak yeni başlayan öğrenciler için, öğrenimin ilk aşamasında önemini korur.



III.2. Çift Sesler

İki notadan oluşan seslerdir. İlk aşamada bu seslerin çalınmasında en büyük problem, parmakların çok bastırılmasından kaynaklanmaktadır. İki parmağın teller üzerinde fazla baskısı başparmağa iletilerek, oradanda elin tümüne yansımaktadır.

Çift seslerin çalınışında devamlı karşılaşılan problem, iki notanın da aynı anda çalınamaması olmuştur. Bunun için Galamian; “sorun yaratan notaların mezur içindeki ölçü değerlerini kısaltarak yapacağımız egzersiz, bize notaları aynı anda çalma alışkanlığı kazandıracaktır”¹⁹ demiştir. Bu egzersizlerde Dont’ un 21 nolu etüdünü örnek olarak göstermiştir (Şekil28.).



Şekil 28.

¹⁹ Galamian, Ivan, Principles Of Violin Playing & Teaching, New York, 1962, Ş. 28.

Eğer pozisyon değiştirme farklı teller üzerinde yapılacaksa, bir parmak pivot görevini üstlenir. Şekil 29’ da görüldüğü gibi genel (ortak) telin istifade prensibinden faydalanılıyor. Şöyleki; şekil a’ da pivot parmak ikinci parmaaktır. Dolayısıyla ortak tel üzerinde durduğu için kayma bu parmak ile sağlanıyor. Geçiş anında yay “re” telinde kalır.



Şekil 29.

Aynı prensip Şekil 30 ve şekil 31’ de uygulanır.



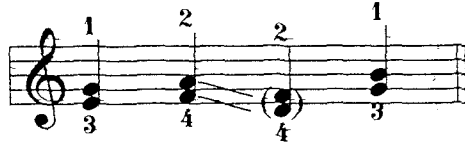
Şekil 30.

Yankelevich göre Şekil 33' te gösterilen, aynı parmak ile küçük bir açıdan (sol-si), geniş bir açığa pozisyon geçişleri zordur. Ortak telde bulunan ('b' de gösterilen) si-fa# aralığının iyi kavranması gerekir.



Şekil 33.

Şekil 34' te, çift seslerde pozisyon geçişleri, Voyku ve Kekkert' e göre; çift notalarla daha sağlıklı olur. Şekil 34' te gösterilen Voyku' nun çalışmasında, parmaklar diğer parmakların pozisyonuna göre ilk tellerde çift ses olarak hazırlanmıştır. Bu çalışmada amaç parmakların tam oturtulmasıdır.



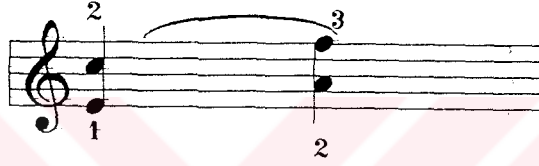
Şekil 34.

III.2.1. Altılı Sesler

Kemanda altılı seslerin çalınması hem entonasyon hem de parmakların birlikte hareketlerini sağlama açısından zordur.

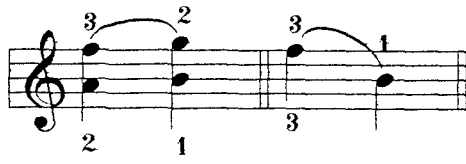
Altılı seslerin çalınışı sırasında parmaklar bir telden diğerine kaldırılmadan kaydırılırlar.

Şekil 36' da görüldüğü gibi, farklı parmaklara geçişler sırasında dayanak noktası oluşturulması, geçişin daha kolay yapılabilmesini sağlar.



Şekil 36.

Şekil 37. de ise altılı sesler üzerinde bir telden diğerine ters geçiş hareketi gösterilmiştir. Ortak telin çalınması prensibine dayanarak "fa-si" aralığının iyi öğrenilmesi gerekir.



Şekil 37.

III.3. Vibrato Ve Çeşitleri

Sözcük olarak titreşim anlamına gelmektedir. Sabit frekansın aşağı ve yukarı doğru dalgalanması sağlanarak oluşumu gerçekleşir. Dalgalanmada esas problem yaratılacak frekans değişiminin hangi oranda gerçekleştirileceğidir. Ana frekanstan uzaklaştıkça saniyedeki dalgalanma sayısının azalması sonucu çıkan sesin yayvan bir vibrasyonla kulağımıza ulaştığını duyarız. Dalgalanma sayısının sık sayıda oluşumu, kulağımızda ana frekansın dar bir açıda değişim etkisi gösterir.

Vibrato sesin uzağa gitmesine yardımcı olarak, iyi bir entonasyon içinde etkili olur. En iyi vibrato saniyede 6-7 hareketten oluşmaktadır.

Sol elin kullanım açısından değişik vibrato çeşitleri gelişmiştir. Bunlar el vibratosu, kol vibratosu, parmak vibratosu gibi başlıklar altında incelenebilir.

Her vibratonun fonksiyonunu sağlayan farklı kas gurupları mevcuttur. Bu bakımdan, üç tip vibratoda da hız ve derinlik bakımından farklılıklar görülür.

Bu üç farklı vibratonun karışımından oluşan “kombine vibrato” da derinlik hissi diğerlerine göre daha kolay sağlanabilir. Bu derinlik hissini parmak vibratosu ile sağlamak güçtür.

Vibratonun hangi ölçüde yapılacağı müzikal ifadenin gösterdiği şekilde, arşe ile uyum içersinde olmalıdır. Örneğin kolla yapılan vibratonun, parmakla yapılan vibratoya göre daha kuvvetli ve yoğun olacağı hesaplanmalıdır. Fakat bu görüşten, forte pasajların daima kolla, piano pasajlarında daima parmak vibratosu ile yapılması görüşü çıkartılmamalıdır. Burada bazı istisnalar vardır. Bazı piano pasajların çok yoğun ve hızlı çalınması gerektiğinde vibratonun el vibratosu olması gibi.

Vibrato, eserin yazıldığı devire ya da bestecinin sitiline göre değişiklikler gösterebilir. Örneğin; Bach' ın eserlerinde genellikle vibrato sık yapılırken, Brahms' ın çoğu eserlerinde ise daha geniş yapılır.

Vibtaronun rengi icracının kişisel tercihidir. Yine de bu tercih eserin istediği ifadenin önüne geçmemelidir.

III.3.1. El Vibratosu

El vibratosunda kol neredeyse hareketsiz kalır. Bu nedenle de bu tip vibratoya bilek vibratosu da denilebilir.

Parmak tuş üzerinde notaya basar. El salyangoza doğru esnediğinde parmak açılır ve el başlangıç pozisyonuna geldiğinde parmak eski halini alır.

Vibrato sırasında, birinci parmağın kenarının keman ile teması kesilmelidir. Bu temas elin hareketini önleyerek vibratoya engel olabilir.

Vibrato çalışmasının üçüncü pozisyonda, la telinde ikinci parmak ile yapılmasının, elin keman ile temasının az olması ve ikinci parmak ile vibtaronun kolay yapılabilmesi gibi yararları vardır. Buna göre; ikinci parmak "la" teli üzerinde "mi" notasındayken el bilekten kırılarak geriye doğru düşer ve tekrar başladığı pozisyona geri döner. Parmağın tel üzerinde iki yana sallanımı sırasında telle temas noktası, tırnağa yakın kısımdan, parmak ucunun diğer tarafına doğru değişir. Bu hareket yapıldığında çalınan "mi" sesi, "mi bebol" sesine yaklaşır. El başlangıç pozisyonuna döndüğünde parmaklar da "mi" notasına geri döner.

III.3.2. Kol Vibratosu

Vibratoyu sağlayacak kuvvet burada ön koldan gelmektedir. Koldan gelen kuvvet bileğe ve parmağa aktarılır. Burada parmak serbest bırakılmalıdır. Parmak tele basacak ağırlıkta olmalı, kolun hareketlerine karşı tepki verecek gerginlikte olmamalıdır.

Bu vibratoya birinci pozisyonda başlamak diğer pozisyonlar kadar yarar sağlayacaktır. Örneğin “la” telinde üçüncü parmak “re” sesinde iken, kol salyangoza doğru çekildiğinde bilekte kolla birlikte gider. Parmak bu esnada tuş üzerinde yerini kaybetmemek için gergin bir durumdadır. Bu esnada çalınan “re” sesi “re bemol” sesine yaklaşır. Kolla birlikte bileğin eski halini almasıyla, parmakta “re” sesine geri döner.

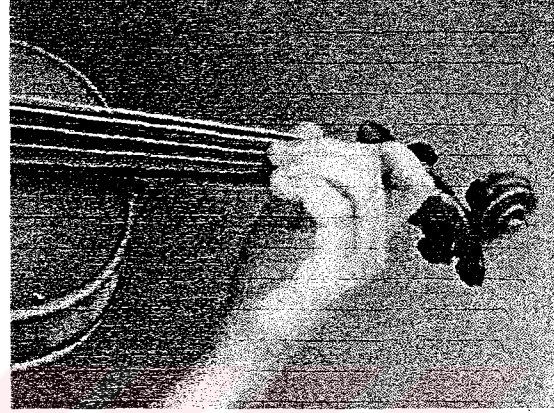
El vibratosunda başarısız olan bir öğrenciye kol vibratosu verilebilir. Öğrenci kol vibratosunu rahat yapmaya başladığında tekrar el vibratosuna geçilebilir.

III.3.3. Parmak Vibratosu

Parmak vibratosunda kuvvet parmağın kendisinden gelmektedir. Parmağın alt ekleminden hareket verilir, el bu harekete uyum gösterecek esneklikte olmalıdır.



Resim 15. Parmağın doğal duruşu.



Resim 16. Parmağın esnek duruşu.

Bütün vibrato çeşitleri esnek ve gevşemiş olan parmak eklemleriyle yapılabilir. Bunun için şu egzersiz yapılabilir: Parmağın telin üzerine yerleştirilmesinden sonra, tırnağa en yakın parmak eklemi, parmağın ileri geri hareketi sırasında kırılıp gerilmesiyle esneklik kazandırılabilir.

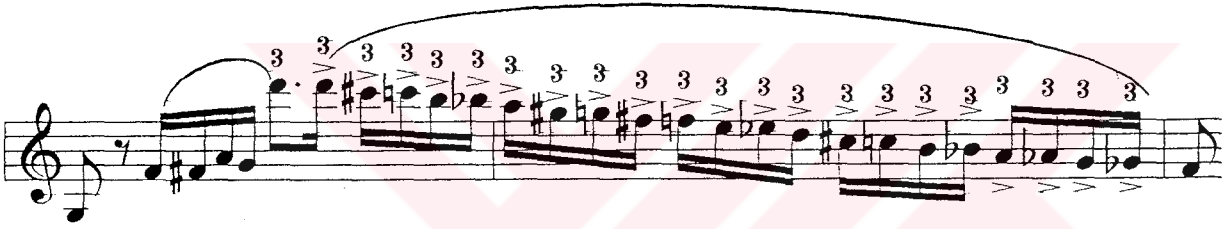
Diğer bir egzersiz ise el ve bilek hareket ettirilmeden aynı notaların yan yana gelen parmaklarla çalınmasıdır (Şekil 38.).



Şekil 38.

III.5. Kromatik Glissando

Parmak yada parmakların tuş üzerinde kromatik olarak kaydırılması anlamına gelmektedir. Kromatik glissando keman tekniğinde özel bir ifade unsuru olarak kullanılmaktadır. Çalan kişinin virtüozitesini geliştirmektedir. Tek parmak ve değişik parmaklarla olmak üzere iki türlü yapılabilir. Tek parmak ile yapılan, değişik parmaklarla yapılan kromatik glissando ya göre daha parlak ve daha şık bir ifade verir. Tek parmakla yapıldığında daha hızlı bir tempoda çalınarak farklı bir ton elde edilir. Aşağıda tek parmakla yapılan kromatik glissando ya örnek verilmiştir (Şekil 40).



Şekil 40. Wieniavsky Konçerto

Kromatik glissando yapacak olan parmak, tuş üzerinde gergin durumdadır. Bilek ve kol, parmağın üst pozisyondan alt pozisyona hızlı bir şekilde indirilmesine yardım ederler. Bu sayede, parmak, kromatik glissando nun başlangıç ve bitiş notaları arasında kalan bütün notaları atlamadan çalar.

Şekil 40' de Yampolsky' nin "kromatik glissandoları gam şeklinde çalış"²¹ egzersizleri yapılabilir:

²¹ Yankelevich, Yuri, Teknik Görüşler, Moskova, Musica, 1983, S. 190

İlk önce elin genel hareketinin planı kuruluyor. Planla birlikte ana pozisyonlar Şekil 41’ de belirleniyor.



Şekil 41.

Bu egzersizde ana pozisyonlar arasında ki boşluklar kromatik olarak dolduruluyor. Elin aşağı doğru hareketinin hızlı yapılabilmesinde hazırlık çalışmasını oluşturuyor (Şekil 42.).



Şekil 42.

IV.SONUÇ

Tez konusu “Sol El Tekniği” nin Galamian ve Rus Okulları’ nda örneklerle incelenmesi” olup iki ana başlık altında toplanmıştır.

Birinci bölümde, tutuş hareketlerinin özgürlüğü ve amaca uygunluğunun, çalış tekniklerini tam olarak kullanabilmenin, performans sırasında önemli şartları oluşturduğu görülmüştür.

Rus Okulları’ nda tutuşla ilgili mevcut olan iki görüşte incelenmiştir. Bununla birlikte, keman eğitimcilerinin deneyimleri açık bir şekilde göstermiştir ki ; amaca uygun tutuş tarzının belirlenmesi çok zor ve önemli bir meseledir.

İkinci bölümde sol el teknik hareketlerine yer verilmiştir. Her hareketin karakteri incelenirken, oluşturduğu öğeler ve bu öğelerin rolleri hakkında da bilgi edinilmiştir.

Sol el tekniğini oluşturan hareketler Galamian ve Rus Okulları’ ndan örneklerle incelenerek gösterilmiştir.

V.ÖZET

V.1. Türkçe Özet

Tezimde keman sol el tekniğini Galamian ve Rus okulundan örneklerle inceledim.

Çalışmamın ilk bölümünde; sol el tekniğinin gelişiminde önemli rol oynayan çalgı tutuş ilişkisine yer verdim. Tutuşla ilgili olarak Galamian' ın, Rus okulunun temsilcilerinden olan Livov, Nemirovsky, İsaeviç, Yankelevich, Yampolsky' nin değişik görüşlerine yer verirken, tutuşa etki eden sol kol, sol el, başparmak ve parmakların fonksiyonlarını ayrı başlıklar altında inceledim.

Çalışmamın ikinci bölümünde ise sol el teknik hareketlerini, pozisyon geçişleri, çift sesler, vibrato ve çeşitleri, sol el pizzicato, kromatik glissandoyu ele aldım.

Araştırmamın sonucunda Galamian ve Rus okulunda değişik görüşler olduğunu gözlemledim. Bu görüşler tutuş ve teknik bakımından değişik farklılıklar göstermiştir.

Tutuşu belirlemede kişinin fiziksel özellikleri göz önünde tutularak bunun teknik gelişmelerin temelini oluşturduğu sonucuna vardım.

V.2. İngilizce Özet

SUMMARY

I examined, in my thesis, the violin left-hand technique with the examples from Galamian and Russian Schools.

In the first part of my study, it was examined the relation between the instrument and its hand-hold which has a crucial role in the development of left-hand technique. I studied the functions of left arm, left hand, thumb and the fingers which effects the hand-hold the instrument in seperate parts while pointing out the different views of liver. Who are the regresetatives of Galamian and Russian Schools:

In the second part of my study, it was examined the left-hand technical moventents, position modifications, double voice, vibrato and various kinds of vibrato, left-hand pizzicato and cromatik glissando:

At the end of the study, I observed that Galamian and Russian Schools have different opinions. These opinions demonstrated the hand-hold and technical differences. I concluded that, by taking into account the fact that physical charachteristics of a person determine the hand-hold of the instrument; this fact is the basis for the technical deveplement.

VI. KAYNAKLAR

BÜYÜKAKSOY, Feridun(1997): Keman Eğitiminde İlkeler ve Yöntemler,

ISBN: 975-94708-0-2.

GALAMIAN, Ivan(1962): Principles of Violin Playing and Teaching,

Prentice-Hall. inc.

LİVOV, A. F (1859): Kemana Yeni Başlayanlara Tavsiyeler.

MOSTRAS, K.(1956): Moskova Konservatuarı' nda Metodik Dersler. Cilt I.

The New Grove Dictionary of Music, Borusan Kütüphanesi, Beyoğlu, S. 833.

YAMPOLSKY, A. I(1988): Öğrenimde Çalışma Metodu, Moskova.

YANKELEVİCH, YURİ(1983): Teknik Görüşler,Musica, Moskova.

YENER, Faruk: Müzik Ansiklopedisi.