

**T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı
Yaylı Çalgılar Sanat Dalı**

Yüksek Lisans Tezi

**IVAN GALAMIAN KEMAN TEKNİKLERİ VE
2.METODUN İNCELENMESİ**

**Alev Gökçe Erem
2501070868**

**Tez Danışmanı
Prof. Z. Lale FERİDUNOĞLU**

Düzeltilmiş Tez

İstanbul 2011

Düzeltilmiş Tez

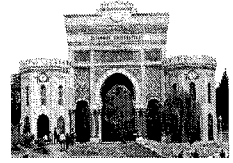
22 Aralık 2010 Çarşamba günü jüri huzurunda yapılan tez savunma sınavım sonucunda, oybirliği ile “düzeltme” kararı verilmiştir. Verilen bu karar doğrultusunda, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü Tarafından belirtilen “Tez Hazırlama Yönergesi” esaslarına göre yapılan değişiklikler aşağıda belirtilmiştir.

Ivan Galamian’ın keman için teknik önerilerini incelediğim tezimde “keman” konusunda eksik bilgiye rastlanmış ve bu eksiklik tezin birinci bölümünde “Yirminci Yüzyılda Keman” başlığı altında incelenerek tamamlanmıştır.

Tespit edilen harf hataları düzeltilmiştir.



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz **YAYLI ÇALGILAR Anasanat** Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2501070868** numaralı **ALEV GÖKÇE EREM'in** hazırladığı "**İVAN GALAMİAN-KEMAN TEKNİKLERİ VE 2. METODUN İNCELENMESİ**" konulu Yüksek Lisans Tezi ilgili **Tez Savunma Sınavı**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca **25.05.2011 Çarşamba** günü saat **14.00'da** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin**Kabul**.....'ne **(1) OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.LALE FERDUNOĞLU	Kabul	L. Ferdunoğlu
PROF.RAMİZ MELİK ASLANOV	Kabul	Ramiz Melik Aslanov
PROF.ELDAR İSKENDEROV	Kabul	Eldar İskenderov
DOÇ.AYGÜL GÜNALTAY	Kabul	Aygül Günaltay
DOÇ.SİBEL KUTADGOBİLİK	Kabul	S. Kutadgobilik

ÖZ

Tezin Başlığı

Ivan Galamian Keman Teknikleri ve 2. Metotun İncelenmesi

Bu tez çalışmasında, keman öğretmenliğini XX. yüzyıl standartlarına taşımış olan büyük keman öğretmeni ve pedagog Ivan Galamian'ın keman öğretim yöntemleri ve ikinci keman metodu incelenmiştir.

Dört bölümden oluşan tezin ilk bölümünde, geçmişten XX. yüzyıla uzanan süreç ve XX. yüzyıl müziğini hazırlayan etmenler genel olarak incelenmiş, başlıca besteciler hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde Ivan Galamian'ın yaşamı ve anıları, üçüncü bölümde ise keman sağ el tekniği hakkında Ivan Galamian'ın önerileri araştırılmıştır. Keman sol el tekniği ile ilgili ileri seviyede egzersizler içeren 2. Metot kitabı ise, tezin dördüncü ve son bölümünü oluşturmaktadır.

ABSTRACT

Title

The Violin Techniques of Ivan Galamian and The Study of 2nd Method

In this thesis, the great violin teacher and the pedagogue Ivan Galamian's teaching techniques of violin and the second violin method were studied. Ivan Galamian carried how to be a violin teacher to 20th century's standards.

The thesis is formed from four chapter. In the first chapter, the time, from the past to 20th century and the factors which were prepared 20th century's music, are generally studied and the informations are given about the major composers. In the second chapter Ivan Galamian's life and his memories and in the third chapter Ivan Galamian's suggestions about the right hand techniques are researched. His 2nd Method book which includes the left hand techniques of violin is formed the fourth chapter and at the same time it is the last part of the thesis.

ÖNSÖZ

Bu konuyu seçmemdeki amaç, bir kemancının, karşılaşacağı en önemli sorunlardan biri olan sağ el teknikleri başta olmak üzere Ivan Galamian'ın önerilerini genç müzisyen arkadaşlarımla paylaşmak istememdi.

Çok iyi bir pedagog ve öğretmen olan, dolayısıyla kemanın avantaj ve dezavantajlarının sonuna kadar farkında olan Ivan Galamian, Pinchas Zukerman, Kyung Wha Chung, Itzhak Perlman gibi çok iyi kemancılar yetiştirmiştir.

Çalgıcının eğitim süreci dahil bütün yaşamı boyunca karşılaşabileceği teknik zorluklara yanıt bulmasında yardımcı olabileceğini düşündüğüm bu tezi yazarken yurtiçi ve yurtdışı kaynakları araştırdım, ilgili kitap ve internet bilgilerinden faydalandım.

Bu tezin hazırlanma aşamasında yardımlarını ve birikimlerini esirgemeyen danışmanım Prof. Z. Lale Feridunoğlu'na, Prof. Hazar Alapınar'a, keman öğretmenim Venyamin Varsawsky'ye ve sevgili kuzenim Özge Algan'a teşekkür ederim.

İstanbul, 2011

Alev Gökçe EREM

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖZ / ABSTRACT	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖRNEK LİSTESİ	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1
1. YİRMİNCİ YÜZYILA GENEL BAKIŞ.....	2
1.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış	4
1.2. Yirminci Yüzyılda Keman.....	6
2. IVAN GALAMIAN'IN KISA BİYOGRAFİSİ	11
2.1. Kemancı Marjorie Kransberg – Talvi'nin Kaleminden Üç Anı	15
2.1.1. Ivan Galamian ve Eşi Judith Galamian ile Buluşma.....	15
2.1.2. Meadowmount Müzik Okulu'na Giriş.....	17
2.1.3. Ivan Galamian'ın Asistanı Sally Thomas ile İlk Ders	20
3. IVAN GALAMIAN'IN KEMAN TEKNİKLERİ.....	22
3.1. Teknik	22
3.2. Yorum	23
3.3. Pozisyon Değişimi	24
3.4. Genel Yay Kullanım Şekilleri.....	26
3.4.1. Legato.....	26
3.4.2. Détaché.....	28
3.4.3. Détaché Porté	28
3.4.4. Portato	28
3.4.5. Fauette (Vurgulu Détaché).....	29

3.4.6. Martelé	29
3.4.7. Basit Martelé	30
3.4.8. Spiccato	30
3.4.9. Sautillé	31
3.4.10. Staccato	31
3.4.11. Ricochet.....	32
3.4.12. Flagolet (Flajöle).....	33
3.5. Yay Kullanımına Özel Başlıca Sorunlar.....	33
4. IVAN GALAMIAN 2. METODUN İNCELENMESİ	34
4.1. Gam.....	35
4.2. Çift Ses Çalışmaları	35
4.3. Üçlüler.....	35
4.3.1. Ardarda Gelen Diyatonic Üçlüler	36
4.3.2. Ayrık Devinim Üçlüler	37
4.3.3. Kromatik Minör Üçlüler	38
4.3.4. Kromatik Majör Üçlüler.....	39
4.3.5. Tam Ton Gamı	40
4.3.6. Ardarda Gelen Üçlüler ve Boş Teller.....	40
4.3.7. Üçlü Aralıklarda Parmak Esnetme Çalışmaları	41
4.4. Altılılar	42
4.4.1. Ardarda Gelen Diyatonic Altılılar	42
4.4.2. Ayrık Devinim Altılılar.....	43
4.4.3. Kromatik Minör ve Majör Altılılar	44
4.4.4. Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı.....	45
4.4.5. Ardarda Gelen Altılılar ve Boş Teller	46
4.5. Oktavlar.....	46
4.5.1. Ardarda Gelen Diyatonic Oktavlar	47
4.5.2. Ayrık Devinim Oktavlar	48
4.5.3. Kromatik Oktavlar	49
4.5.4. Oktavlarda Tam Ton Gamı	50
4.5.5. Ardarda Gelen Oktavlar ve Boş Teller.....	50

4.5.6. Oktavlarda Parmak Esnetme Çalışmaları.....	51
4.6. Onlular	52
4.6.1. Ardarda Gelen Diyatonic Onlular	52
4.6.2. Ayrık Devinim Onlular	53
4.6.3. Kromatik Minör ve Majör Onlular.....	53
4.6.4. Karışık Onlu ve Oktav Egzersizi.....	54
4.7. Dörtlüler	55
4.7.1. Ardarda Gelen Diyatonic Dörtlüler	55
4.7.2. Ayrık Devinim Dörtlüler.....	55
4.7.3. Kromatik Dörtlüler.....	56
4.8. Beşliler	57
4.8.1. Ardarda Gelen Diyatonic Beşliler.....	57
4.8.2. Kromatik Beşliler	58
4.9. Ünisonlar.....	58
4.9.1. Ardarda Gelen Diyatonic Ünisonlar	59
4.9.2. Ayrık Devinim Ünisonlar.....	59
4.10. Yedililer	59
4.10.1. Ardarda Gelen Diyatonic Yedililer	59
4.10.2. Ayrık Devinim Yedililer	60
4.11. Çift Ses Flajöleler	60
4.12. Üç Sesli Akorlar.....	61
4.12.1. Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar	61
4.12.2. Ayrık Devinim Akorlar	63
4.13. Arpejler	63
4.14. Majör Beşli, Minör Beşli ve Eksilmiş Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersiz.....	64
4.15. Artmış Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi.....	65
4.16. Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Oktav Egzersizi	66
4.17. Dominant Akoru Üzerine Oktav Egzersizi	66
4.18. Altılı ve Beşli Aralıklarla Arpej Egzersizi.....	68
4.19. Üçlü ve Dörtlü Aralıklarla Arpej Egzersizi	69

4.20. Karışık Aralıklar ve Geçiş Notalarıyla Arpej Egzersizi	70
4.21. Artmış Beşli Akoru Üzerine Altılı Aralık Egzersizi.....	71
4.22. Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Çeşitli Aralık Egzersizleri.....	72
4.23. Dominant Yedili Akoru Üzerine Altılı ve Yedili Aralık Egzersizleri.....	73
4.24. Üç Sesli Majör Akorlar	74
4.25. Eksilmiş Yedili Akoru	75
4.26. Dört Sesli Akorlar	75
4.27. Dört Sesli Majör Akorlar	76
4.28. Eksilmiş Yedili Dört Sesli Akorlar	77
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA	79
ÖZGEÇMİŞ.....	81

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1.: Andrea Amati'nin 1569 yılında yapmış olduğu kemanın salyangoz detayı	8
Şekil 2.: Karbon fiber malzemeden yaylı çalgıları.....	10
Şekil 3.: Karbon fiber keman yayı detayı	10
Şekil 4.: Ivan Galamian, 1977 yılında	11
Şekil 5.: “Keman Çalma ve Öğrenme Prensipleri” kitap kapağı	12
Şekil 6.: “Çağdaş Müzik Teknikleri” kitap kapağı	13
Şekil 7.: Mucizevi Öğretmen Ivan Galamian& Meadowmount Deneyimi.....	14
Şekil 8.: Ivan Galamian ve bazı öğrencileri.....	19
Şekil 9.: 1. Pozisyon, David Oistrakh, Chausson Poeme çalıyor.....	24
Şekil 10.: Üst pozisyonlarda sol el, David Oistrakh.....	25

ÖRNEK LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Örnek 1.: Pozisyon değişim şekilleri	25
Örnek 2.: A. Yanşinov Etüt, legato.....	27
Örnek 3.: Mazas Etüt No. 5, détaché	28
Örnek 4.: Felix Mendelssohn, Op. 64, Keman Konçertosu'ndan portato.....	29
Örnek 5.: Mazas Etüt No. 11, martelé	29
Örnek 6.: Sergei Prokofiev Marş, spiccato	30
Örnek 7.: Boş telde egzersiz, sautillé.....	31
Örnek 8.: Felix Mendelssohn, Op. 64, Keman Konçertosu'ndan staccato	32
Örnek 9.: Boş telde egzersiz, ricochet	32
Örnek 10: Ardarda Gelen Diyatonic Üçlüler	36
Örnek 11: Ayrık Devinim Üçlüler	37
Örnek 12: Kromatik Minör Üçlüler	38
Örnek 13: Kromatik Majör Üçlüler	39
Örnek 14: Tam Ton Gamı.....	40
Örnek 15: Ardarda Gelen Üçlüler ve Boş Teller	40
Örnek 16: Üçlü Aralıklarda Parmak Esnetme Çalışmaları	41
Örnek 17: Ardarda Gelen Diyatonic Altılılar	42
Örnek 18: Ardarda Gelen Diyatonic Altılılar	43
Örnek 19: Ayrık Devinim Altılılar	43
Örnek 20: Kromatik Minör ve Majör Altılılar	44
Örnek 21: Kromatik Minör ve Majör Altılılar	44
Örnek 22: Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı	45
Örnek 23: Ardarda Gelen Altılılar ve Boş Teller.....	45
Örnek 24: Ardarda Gelen Diyatonic Oktavlar	46
Örnek 25: Ayrık Devinim Oktavlar	47
Örnek 26: Kromatik Oktavlar	48

Örnek 27: Oktavlarda Tam Ton Gamı	48
Örnek 28: Ardarda Gelen Oktavlar ve Boş Teller	49
Örnek 29: Oktavlarda Parmak Esnetme Çalışmaları	49
Örnek 30: Ardarda Gelen Diyatonic Onlular.....	50
Örnek 31: Ayrık Devinim Onlular	50
Örnek 32: Kromatik Minör ve Majör Onlular	51
Örnek 33: Karışık Onlu ve Oktav Egzersizi	51
Örnek 34: Ardarda Gelen Diyatonic Dörtlüler	52
Örnek 35: Ayrık Devinim Dörtlüler	52
Örnek 36: Kromatik Dörtlüler	53
Örnek 37: Ardarda Gelen Diyatonic Beşliler	54
Örnek 38: Kromatik Beşliler.....	54
Örnek 39: Ardarda Gelen Diyatonic Ünisonlar	55
Örnek 40: Ayrık Devinim Ünisonlar	55
Örnek 41: Ardarda Gelen Diyatonic Yedililer.....	55
Örnek 42: Ayrık Devinim Yedililer.....	56
Örnek 43: Çift Ses Flajöleler	56
Örnek 44: Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar (yay önerileri).....	57
Örnek 45: Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar	58
Örnek 46: Ayrık Devinim Akorlar.....	58
Örnek 47: Majör Beşli, Minör Beşli ve Eksilmiş Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi.....	59
Örnek 48: Alternatif parmak numarası	60
Örnek 49: Artmış Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi.....	60
Örnek 50: Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Oktav Egzersizi	60
Örnek 51: Dominant Yedili Akoru ve Çevrimleri Üzerine Oktav Egzersizi	61
Örnek 52: Dominant Yedili Akoru ve Çevrimleri Üzerine Oktav Egzersizi	61
Örnek 53: Altılı ve Beşli Aralıklarla Arpej Egzersizleri	62
Örnek 54: Üçlü ve Dörtlü Aralıklarla Arpej Egzersizleri.....	63
Örnek 55: Karışık Aralıklar ve Geçiş Notalarıyla Arpej Egzersizleri	64
Örnek 56: Artmış Beşli Akoru Üzerine Altılı Aralık Egzersizi	65

Örnek 57: Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Çeşitli Aralık Egzersizleri.....	65
Örnek 58: Dominant Yedili Akoru Üzerine Altılı ve Yedili Aralık Egzersizleri.....	66
Örnek 59: Üç Sesli Majör Akorlar.....	67
Örnek 60: Eksilmiş Yedili Akoru	68
Örnek 61: Dört Sesli Majör Akorlar	69
Örnek 62: Eksilmiş Yedili Dört Sesli Akorlar	69

KISALTMALAR LİSTESİ

Fr.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
İt.	: İtalyanca
Yun.	: Yunanca

GİRİŞ

Hangi algıya ilgi duyarsak duyalım, iyi bir çalgıcı olabilmek için yetenek, sevgi ve ilgi tabii ki en başta gelen olmazsa olmaz unsurlardır. Ancak ne yazık ki bu uzun soluklu, sonu olmayan eğitime, özellikle de en başta, eğer iyi bir öğretmenle adım atılamadıysa, genel anlamda “iyi bir çalgıcı, yorumcu” olabilmek oldukça güçtür.

Bu tez, bir kemancının çalışırken karşılaşabileceği neredeyse bütün hata olasılıklarına dair öğrenciyi önceden uyaran ve adeta bir doktor edasıyla teşhis koyup, sorunu hemen zebilen, gelmiş geçmiş en iyi keman ğretmeni olarak kabul edilen Ivan Galamian’ın çalışma önerilerini kapsamaktadır.

1. YİRMİNCİ YÜZYILA GENEL BAKIŞ

XX. yüzyıl, geçen yüzyıllara göre çok daha hareketli, renkli ve önemli değişimlerin yer aldığı, bilimde ve sanayileşme alanında sıçramaların yaşandığı, siyasal ve toplumsal gelişmelerden etkilenmiş bir çağdır. Dünya savaşları, politik bunalımlar, soğuk savaş, savaşın neden olduğu yoksulluklar, bilimdeki ilerlemeler, teknolojik gelişmeler, bilime yönelik sorgulayıcı yaklaşımların, dile yönelik ilginin ve dolayısıyla düşünce karşıtlıklarının oluşmasına yol açmış, bu dönem insanını oldukça etkilemiştir.

Avrupa, XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren ilki 1776 Amerikan ve 1789 Fransız Devrimi ile ‘kültürel’ sonuçları bulunan demokratik devrim, ikincisi ise XVIII. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan endüstri devrimi olmak üzere iki yönlü bir değişim dönemine girmiştir. Bunun sonucunda da, aristokrasiye karşı zaferini ilan eden, gittikçe zenginleşen ve yeni oluşan burjuvaziyi emeğini satarak zengin eden işçi sınıfı, iki ayrı toplumsal tabaka olarak XIX. yüzyıla damgasını vurmuştur, sanata ve sanatçıya bakış da bu toplumsal dönüşümler ışığında değişmiştir. Aristokratların oluşturduğu topluluklarda sanatçı, sarayın övünç kaynağı veya değerli bir obje olarak görülüyorken, yükselmeye çalışan burjuvazi için lüks hizmetler sunan pahalı bir kişi olmuştur. XIX. yüzyılda burjuva toplumu için sanatçı, bireysel girişimi bir “dehayı”, daha genel olarak yaşamın “tinsel değerlerini” temsil etmiştir. XIX. yüzyıl öncesi dönemlerde hiçbir toplum resim, heykel, eski ve yeni kitap, dekorasyon süsleri, müzik ya da tiyatro gösterileri için ciddi ölçüde para harcamazken, bu yüzyıl burjuvazisi sayesinde sanatçı ve eserleri gerçekten değer görmüştür.

Öte yandan sanata para harcayanlar sadece burjuva kesim olmamıştır; teknoloji ve bilim sayesinde ilk kez bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve daha önce hiç görülmemiş ölçülerde yeniden üretmek teknik olarak olanaklı hale gelmiş ve böylece sanat halka inmeye başlamıştır. Hızlıca değişen dünya ile bu değişime ayak uydurmaya çalışan insanoğlu, duygu ve düşüncelerini sanat yolu ile üreterek ortaya koymuştur. Çünkü eski olandan bıkmak, merak etmek, keşfetmek ve yenilikler yaratmak, insanoğlunu ayakta tutan ve ileriye götüren yegane güdüdür. Eski çağlarda

sanat akımlarının yüz ya da yüzelli yılı kapsarken bu zaman diliminin gitgide kısalması, bu hızlı üretim ve tüketime ayak uydurma çabasının sonucudur.

“Bir kere şuna tam anlamıyla kani olmamız gerek: Bugün tarihimizi yapanlar, bir zamanlar Yunan sanat eserlerini yaratmış olanlarla aynı insanlardır. Fakat bunu yaparken, şöyle bir görevimiz vardır: Onlar sanat ürünleri yaratırken, bugün bizler yalnızca lüks tüketim malları üretiyoruz; bu insanları bu denli kökten değiştiren şeyin ne olduğunu bulmalıyız.” Richard Wagner, 1907¹

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, Hegel ve Jakop Burckhardt gibi felsefeciler ve sanat tarihçileri tarihin içsel bir tinsel zorunluluğa uygun olarak evrildiği ve her tarihsel dönemin kendi emsalsiz zeitgeist, çağın tını, tarafından şekillendirildiği fikrini geliştirdiler.*²

XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında, sanatçıların asıl amacının değişmiş, ortaçağ düşünce yapısının temelini oluşturduğu aydınlanma çağının doğurduğu toplumsal zihniyet sorgulanmaya başlanmıştır. Bu tarihsel dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler XX. yüzyılın sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olacaktır. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermekten çok, kişisel görme şekillerini yansıtmaya çabalamaya başlamışlardır. Empresyonizm**, ressamın duyularıyla dünyayı nasıl algıladığının dışa vurumudur, dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmasıdır. Resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların, göstermek istediklerinden çok, gördükleri önem kazanmıştır. Ekspresyonizm*** de ise bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmaya olmuştur. Kübizm**** ve Fütürizm***** gibi akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler XX. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur.

¹ MCNEILL, W. H., 1985, *Dünya Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, sayfa 464

* Zeitgeist: (Alm.) Sözcük anlamı olarak “zamanın ruhu” anlamına gelen, dönemin ortak zevk ve alışkanlıklarını anlatmaya yarayan kavram.

² M. ROTH, LELAND, 2000, *Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, sayfa 604

** Empresyonizm: İzlenimcilik. XIX. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan, resimde doğayı gerçek haliyle değil, sanatçıda uyandırdığı duyularla aktarmayı amaçlayan akım.

*** Ekspresyonizm: Dışavurumculuk. Her türlü gerçeği reddeden nihilizm ve bireyselleliğin etkilerini, figüratif resim sanatına aktarmaya yönelik XX. yüzyıl sanat akımı.

**** Kübizm: XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış olan, nesneleri geometrik biçimlerde gösteren sanat akımı.

***** Fütürizm: Gelecekçilik. XX. yüzyıl başlarında İtalya’da ortaya çıkmış olan, geleneksel edebi kuralları yıkmaya amacı güden edebiyat akımı.

1.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

XIX. yüzyılın son yarısı, müziksel anlamda, Alman ekolündeki Avrupa'nın özellikle de, Ludwig van Beethoven'dan miras kalan Alman geleneğini kendilerine özgü bir şekilde geliştiren Richard Wagner ve Johannes Brahms'ın egemenliği altında kalmıştır. İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri veya İsveç gibi müziksel alanda Avrupa'ya nazaran fazla varlık göstermemiş ülkelerin bestecileri de özellikle Alman modellerini taklit etmişlerdir; Rus ve Çek besteciler ise kendilerine özgü bir romantik anlayışı benimsemişlerdir. XIX. yüzyılın diğer bir büyük gücü olan İtalyan müziği ise özellikle opera alanında dikkat çekmiş olsa da kendi yağında kavrularak, müzik tarihini İtalya sınırları dışında pek etkilememiştir.

XIX. yüzyılda müzikteki gelişimler ve fikirler, armoni ve form konularındaki her yeni gelişme mantıklı bir şekilde olmuştur. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de oluşan genel değişimlerde temel formlarının içeriği değişikliğe uğrasa da, ana yapıda fazla bir değişiklik olmamıştır. XX. yüzyılda ise, XIX. yüzyıl gelenekleri büyük bir başkaldırıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu isyankar tutum XX. yüzyıl bestecilik tekniklerinin yenilikçi ve ilerici unsurlarının bu yüzyıl boyunca etkili olmasını sağlayarak klasik müzik dünyasında adeta ikinci bir Rönesans hareketini doğurmuştur.

XX. yüzyıla girerken geleneksel armoni sisteminin limitleri daha kapsamlı ifadeler elde etmek üzere zorlanmıştır. Tonal sistem olarak bilinen geleneksel sistemde, melodik ve armonik diziler Wolfgang Amadeus Mozart'ın müziğiyle örneklenebilecek bir kalıpla şekillenmiştir. Klasik Dönem'de eserin tonunun belirlenmesi, daha sonra parça içinde bu tonun değişikliğe uğraması ve en son olarak tekrar ana tona dönülmesi hem büyük ölçekli anlamda (örneğin bölümler) hem de kısa pasajlar için temel bir unsur olmuştur. Ana tona geri dönüş herhangi bir klasik eserdeki final kadans*larında her zaman karşımıza çıkmıştır. Müzikteki bu hesaplanmış gerginlik, coşku hissi uyandıran ve sonra rahatlama duygusuyla

* Kadans: (İt. Cadenza) Bir melodinin, bir bölümün, bir müzik cümlesinin sonundaki kapanışı belirleyen armonik kurallara bağlı müzik terimi.

çözölmeye varan efektin bariz tatmin edici bir yönü vardır ve bu müziğin popüler olmasının nedeni de budur.

XIX. yüzyıl boyunca farklı renkler yaratmak, daha karmaşık fikirleri yansıtmak için iki ya da daha çok sesin uyumsuz, çözüm beklercesine tınlaması anlamına gelen disonans* tınlar ve Yunanca “renkli” anlamına gelen “Chromatikos” sözcüğünden türemiş olan “kromatik” sesler sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin Richard Wagner’in kromatik ve disonans sesleri cesurca kullanmış ve ton hissini neredeyse yok etmiş olduğu Tristan ve Isolde adlı operasının (1865 yılında ilk seslendirilişi yapılmıştır) üvertür**u bu konuda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu gelişmelere paralel olarak daha derin ve daha çeşitli ifade şekilleri arayan besteciler giderek daha uzun eserler bestelemeye başlamışlardır.

XX. yüzyılın başlarında geç-Romantik dönemde denenmeye başlanan yeni yöntemler başta Fransa ve Avusturya’da olmak üzere sarsıntıya uğramıştır. Fransızlar’ın Romantik dönem müzik anlayışı Avusturyalılar’a nazaran daha zarif ve daha az dramatiktir. Örneğin Claude Debussy yerleşmiş geleneksel kalıpların nasıl organize edileceği konusunda neredeyse her kuralı çiğneyerek, daha önce hemen hemen hiç kullanılmamış şekillerde diziler yaratmıştır ve bu konuda onunla aynı dönemde resimde ortaya çıkan Empresyonizm akımıyla karşılaştırılmıştır. Bunun yanı sıra, kendinden sonra gelen bestecilere çok önemli bir yol açarak eski Fransız müzikleri, pentatonik gamlar***, Bali müziği gibi, var olan Alman klasik geleneğin dışındaki müzikleri kullanmıştır; kısacası diğer bestecilere yeni bir özgürlük paleti sunmuştur. Kendinden daha genç olan Maurice Ravel bu paleti daha az devrimci bir karakterle kullanmıştır.

Klasik Dönem’deki Wolfgang Amadeus Mozart’ın tonal disiplin, düzen ve zarafeti, Ludwig van Beethoven’in daha karanlık ve daha karmaşık armonileri, Napolyon Bonapart’ın ve Fransız Devrimi’nin etkileri, Sigmund Freud’un insanın

* Disonans: (Fr., İng. Dissonance) İki ya da daha çok sesin, uyumsuz, çözüm beklercesine tınlaması.

** Üvertür: (Fr. Ouverture) Açılış.

*** Pentatonik gam: İçinde yarım tonlar bulunmayan, Majör gamın tam tonlarının tam kaldığı, yarım tonların ise bir buçuk tona çıktığı, sırasıyla iki tam, bir bir buçuk, bir tam ve yine bir bir buçuk ton kullanılan beş dereceli gam.

karanlık dünyası üzerine olan çalışmaları ve yayınları, giderek artan Romantik Dönem farkındalığını yansıtmıştır. Öte yandan “atonal” olarak adlandırılan ton dışı eserleriyle devrim yaratan Arnold Schönberg ve öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern, geleneksel tansiyon ve çözülme prensibini değiştirmişlerdir. Büyük çaplı eserler genellikle armonik diziler üstüne kurulu olduğu için, yeni armonileri kullanarak nasıl yeni ve büyük çaplı eserler yaratılacağı konusunda sorun yaşanmıştır. Besteciler oda müziği gibi daha ufak çaplı eserlere yönelmişlerdir. Bu durum bir açıdan Romantik döneme karşı bir reaksiyonken, diğer yandan dönemin ekonomik bunalımlarına karşı da zorunlu bir çözüm türü olmuştur.

1920’li yıllarda Arnold Schönberg kromatik gamın* on iki notasını kendi belirlediği ilkelere göre, dizinin bunu izleyecek çeşitlemelerine geçilmeden önce birer kere kullanılması gayesine dayalı “onikiton” sistemini geliştirmiştir. Bu sistem, “Viyana Okulu” olarak adlandırılan akımı yaratmış ve yaklaşık 20 yıl boyunca, Anton Webern, Alban Berg ve Arnold Schönberg tarafından kullanılmıştır.

1.2. Yirminci Yüzyılda Keman

XX. yüzyıl yaylı çalgılar ailesini oluşturan enstrümanlar, XVI. yüzyıldan sonra gelişmiş olan viol ailesi enstrümanlarıydılar. Oda müziği ve eşlik için kullanılan violer, besteciler tarafından yazılan eserlere göre yeterli performansı verememeye başlamışlardır. Bunun için enstrümanların güçlendirilmesi ve daha solistlik çalgıların oluşmasını sağlamak gerekmiştir. Notası basılan ilk eserler bu dönemde yazılmıştır.

Avrupa’da tınısal ve fiziksel özellikleri değişim göstermeye başlayan viollerin, yazılan eserlere göre yeniden tasarlanması yaylı çalgılar ailesinin doğmasına neden olmuştur. Birçok lüthiye tarafından geliştirilen ve enstrümanların daha verimli olmasını sağlayan yenilikler sayesinde yaylı çalgılar ailesi ilgi görmüş, violer ise popüleritesini kaybetmiştir.

“Düzeltme”

* Kromatik gam: Bir oktavın birbirine tam tamına eşit yarım tonlar halinde on iki aralığa bölünmesi.

“XVII. yüzyıldan başlayarak Gasparo da Salo, Andrea Amati, Antonio Stradivari bugünün lüthiyelerini hayran bırakan keman ve viyolalar yaptılar. Besteciler bu gelişmeye kayıtsız kalmadılar.”³

Yazılan eserlerde eşlik enstrümanları olarak kullanılan viollerden sonra solo formların belirmeye başladığı bu yeni dönemde violin enstrümanları ön plana çıkmıştır. Solo sonatlar, ufak dans parçaları ve eşlikli solo konçertolar yavaş yavaş dönemin bestecileri tarafından yazılmaya başlanmıştır.

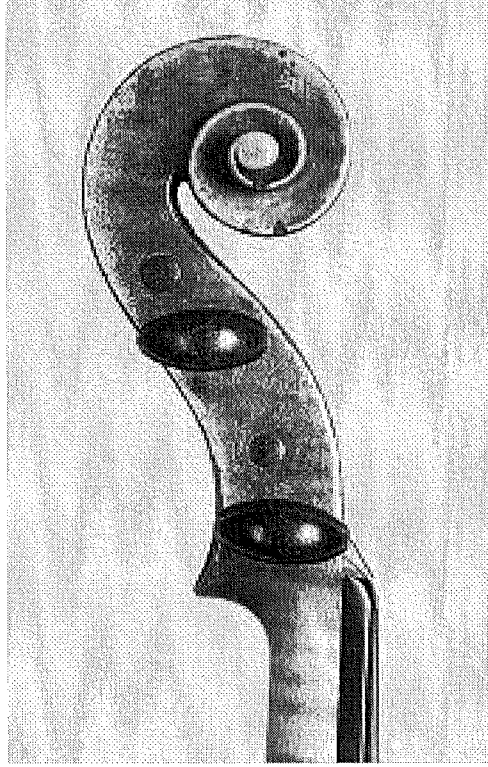
Yaylı çalgılar ailesi enstrümanları, XVII. yüzyıldan günümüze kadar gelişmiştir. Viollerden sonra büyük ilgi görmüşlerdir. Avrupa’da besteciler bu enstrümanlar için eserler yazmaya başlamış ve lüthiyeler de bu partiyonları rahat çalabilmek için enstrümanlar yaratmışlardır. Solo eserlerin yazılmaya başlanmasıyla birlikte başta keman olmak üzere, yaylı çalgılar ailesindeki her enstrüman önem kazanmıştır.

XX. yüzyıl ile birlikte kemandaki en önemli fiziksel değişiklik, enstrümanın sapının 1/4 pus uzatılmasıyla gerçekleşmiştir. Sap önceden yanlıklara paralel uzanırken, eğim verilmeye başlanmış, yani tuşe havaya kaldırılmıştır. Daha sonraları tuşenin de uzatılması ve kaldırılması, eşiğin de daha yüksek yapılmasını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla enstrüman üzerindeki basınç artmış ve basıncın artması gövdeyi dayanıksız hale getirmiştir. Bunun sonucunda da bas çıtalarını daha uzun, daha kalın ve daha yüksek yapma zorunluluğu doğmuştur ve bu şekilde üst kapak (genellikle ladin ağacı) daha dayanıklı hale getirilmiştir.

“Düzeltilme”

³ SELANİK, CAVİDAN, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara, Ekim 1996, sayfa 83

Eski dönemlerde yapılan bütün enstrümanlar, örneğin Stradivarius, Guarneri, Amati gibi büyük lüthiyelerden günümüze kalmış değerli çalgılar ile bugünün müziğini çalabilmek için, “antür” denilen bir “uyarlama” işlemi uygulanmaktadır. Bu işlemle örneğin; sap salyangozdan kesilir, çalgının gövdesinden sökülür. Salyangoza klasik ölçülerde yeni bir sap yapılır. Salyangoza sap yapılmasının nedeni ise, salyangozun, bir lüthiyenin imzası niteliğinde olması, karakteristik en önemli özelliklerinden biri olmasıdır (Şekil 1).



Şekil 1. Andrea Amati'nin 1569 yılında yapmış olduğu kemanın salyangoz detayı

“Düzeltilme”

Örneğin Stradivarius bir enstrümanın sapını salyangoz ile birlikte söküp (çünkü bahsi geçen enstrümanlar tek parça ağaçtan yapılyordu, geçmeli değillerdi) yeni bir salyangoz ile sap takılırsa, o Stradivarius artık orijinal değildir ve değerini oldukça yitirmiştir.

Önceleri genellikle sap çalgıya vida ya da çiviyle çakılırken, günümüzde bu yöntem tamamen terk edilmiştir. Sap ve salyangoz birbirine yalnızca organik tutkalla yapıştırılmaktadır.

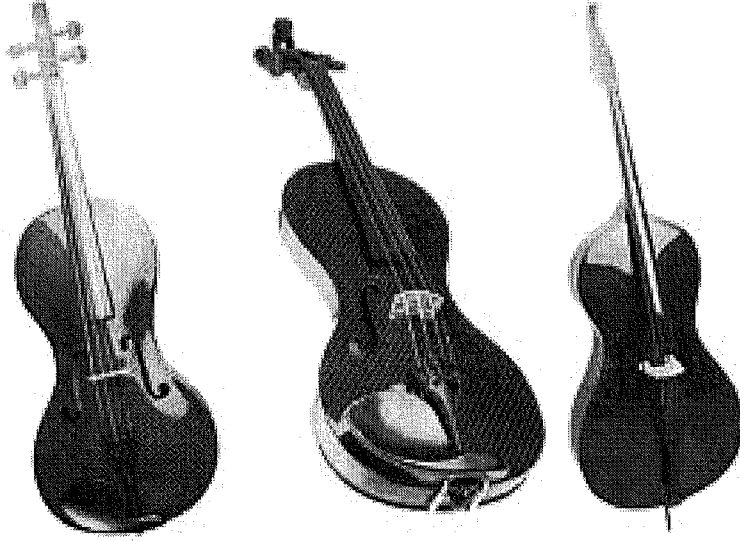
Ayrıca teller önceden bağırsak kullanılırken bugün çelik, alüminyum veya gümüş alaşımlı gibi çeşitleri vardır. Bağırsak olmayan tellerin yarattığı basınç ve gerilim diğerlerine göre farklıdır.

Bunların dışında yastık, çenelik ve fiks gibi aksesuarlar enstrümanın ölçülerindeki oynamalar nedeniyle çalgının çalımını kolaylaştırmak amacıyla XVIII. yüzyıl itibarıyla ortaya çıkmışlardır.

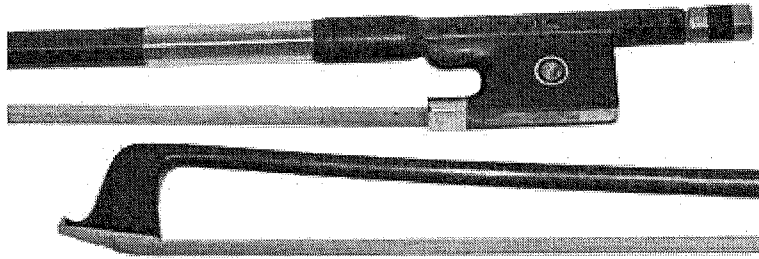
XX. yüzyılda gerçekleşen en büyük yenilik ise, teknolojinin ilerlemesi sonucunda yeni yeni neredeyse her alanda kullanılmaya başlanmış olan karbon fiber çalgıların kullanılmasıdır. Hem hafif hem de son derece sağlam olan bu malzeme işlenmesi sırasındaki uzun ve zahmetli süreç nedeniyle oldukça yüksek bir maliyete sahiptir. Çeliğe göre 14 kat daha fazla mukavemete* sahip olmasının yanı sıra, beş kat daha hafiftir. Otomobil sektöründe, gemicilikte, uçak yapımında, inşaat sektöründe kullanılmasının yanı sıra artık yaylı çalgıların ana malzemesi olarak, hem enstrüman yapımında hem de yay yapımında üretilmeye ve yaygın bir biçimde kullanılmaya bu yüzyılda başlanılmıştır (Şekil 2 ve 3).

“Düzeltilme”

* Mukavemet: Cisimlerin çeşitli dış etkiler ve bu dış etkilerin neden olduğu iç kuvvetler karşısında gösterecekleri davranış biçimini inceleyen bilim dalı.



Şekil 2.: Karbon fiber malzemedan yaylı algılar



Şekil 3.: Karbon fiber keman yayı detayı

“Düzeltme”

2. IVAN GALAMIAN'IN KISA BİYOGRAFİSİ

23 Ocak 1903 yılında İran'da dünyaya gelen Amerikalı kemancı ve öğretmen Ivan Alexander Galamian, Moskova ve Paris'te çalışmıştır. 1937 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındıktan sonra 1944 yılında Curtis Müzik Enstitüsü'ne, 1946 yılında ise Julliard Müzik Okulu'na atanmıştır. Onun mantıklı, çözümsel yaklaşım tarzından Perlman, Zukerman, Laredo, Zukovsy gibi kemancılar yararlanmışlardır. 14 Nisan 1981 yılında New York'ta vefat etmiştir.⁴



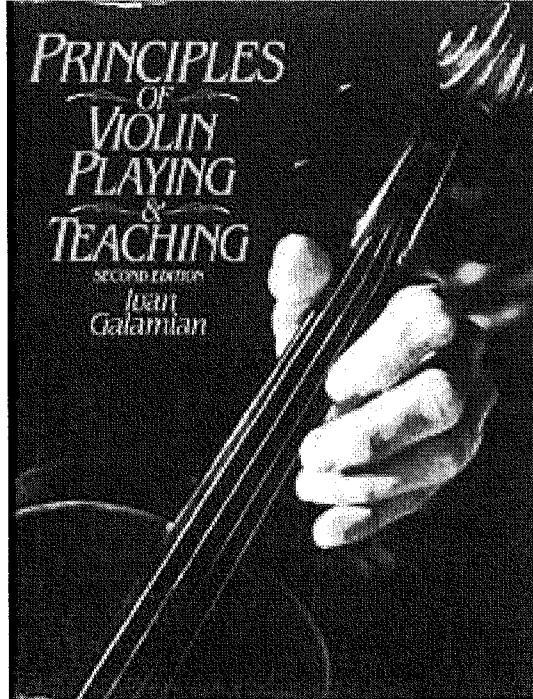
Şekil 4.: Ivan Galamian, 1977 yılında

Ailesi, doğumundan kısa bir süre sonra İran Tebriz'den Rusya'ya göç eden Ivan Alexander Galamian, keman eğitimine Moskova'da Filarmoni Derneği Okulu'nda Leopold Auer'in (1845-1930) öğrencilerinden birisi olan Konstantin Mostras (1886-1965) ile başlamış ve 1919 yılında yine Kostantin Mostras'ın sınıfından mezun olmuştur. Daha sonra Paris'e taşınmış ve Bolşevik Devrimi süresince Lucien Capet'in öğrencisi olmuştur. 1924 yılında ilk konserini Paris'te veren Ivan Galamian, bedensel ve sinirsel yıpranmalar nedeniyle sahne üzeri

⁴ SADIE, STANLEY, *The Grove Concise Dictionary of Music*, Macmillan Press Ltd London, sayfa 279

performanstan, yani konser vermekten vazgeçerek tamamen öğretmen olmaya, kariyerini bu doğrultuda ilerletmeye karar vermiştir. 1925 ve 1929 yılları arasında Paris'teki Rus Konservatuarı'nda öğretim üyeliği yapmıştır. Yetiştirdiği ilk öğrencilerinin arasında Philadelphia Orkestrası birinci keman grubu ilk bayan üyesi olan Vida Reynolds ve Paul Mekanowitzky yer alır.

Ivan Galamian, 1937 yılında hayatının sonuna dek yaşayacağı Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiş ve 1941 yılında New York'da Judith Johnson ile evlenmiştir. 1944 yılında Curtis Müzik Enstitüsü'nde keman öğretmenliğine başlamış, iki yıl sonra da Julliard Müzik Okulu'nda keman bölümünün başkanı olmuştur. İlerleyen yıllarda her biri seçkin birer öğretmen olan asistanlarının başında Margaret Pardee, Dorothy DeLay, Sally Thomas, Pauline Scott, Robert Lipsett, Lewis Kaplan, David Cerone ve Elaine Richey gelir. 1944 yılında Westport, New York Meadowmount Müzik Okulu'nu kurmuş olan Ivan Galamian, Curtis Müzik Enstitüsü'nde, Oberlin Koleji'nde ve Cleveland Müzik Enstitüsü'nde onursal derece yapmış, ayrıca Kraliyet Müzik Akademisi Londra fahri üyesi olmuştur.



Şekil 5.: “Keman Çalma ve Öğrenme Prensipleri” kitap kapağı

1962 yılında “Principles of Violin Playing and Teaching” (Keman Çalma ve Öğrenme Prensipleri) ve “Contemporary Violin Technique” (Çağdaş Keman Tekniği) adında iki keman metodu yazmıştır (Şekil 5 ve 6).

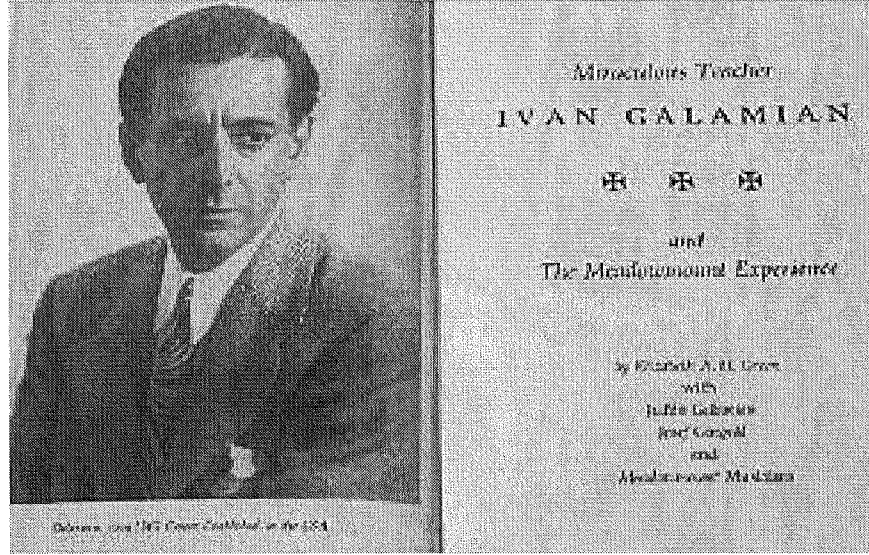


Şekil 6.: “Çağdaş Müzik Teknikleri” kitap kapağı

Ayrıca Meadowmount Müzik Okulu’nun kurulmasında itici güç olan, Ivan Galamian’ın eşi Judith Galamian, yazar Josef Gingold ve Elizabeth A. H. Green ile birlikte “Miraculous Teacher: Ivan Galamian & the Meadowmount Experience” (Mucizevi Öğretmen: Ivan Galamian & Meadowmount Deneyimi) adlı kitabı yazmıştır. Bunun dışında birçok keman eserini yayına hazırlamıştır.

Ivan Galamian’ın öğretmenliğinin her zaman vurgulanması gereken çok önemli bir yönü olmuştur. Öğrencileri 30 yıl boyunca dünyanın en önemli yarışmalarında büyük başarılar elde etmişlerdir. Birçok öğrencisi de önde gelen yaylı dörtlülerde ve orkestralarda önemli pozisyonlarda çalmışlar, bir bölümü de onun gibi öğretmenliğe yönelmiştir.

Ivan Galamian, Nicolo Amati'nin 1680 yılında yapmış olduğu "ex Wolton" kemanına sahipti.



Şekil 7.: Mucizevi Öğretmen Ivan Galamian& Meadowmount Deneyimi

Judith Galamian, 1981 yılında Ivan Galamian'ın ölümünden sonra, birlikte kurdukları okulun Yaylı Çalgılar Derneği'nde çalışmaya devam etmiştir.

*"Ben müzisyen değilim, yalnızca Virginia'lı köylü bir kızım." diye sık sık açıklama yapardı Bayan Galamian. "Patron kocamdı." derdi. Genciyle yaşlılarıyla birçok insan yaz aylarını müzik okunun yaylı çalgılar derneğine gerek yemek gerekse temizlik yaparak yardım etmekle geçiriyorlardı. Ivan Galamian kış aylarında Juilliard ve Curtis'te keman öğretti, 73üncü Sokak Batı New York'daki dairesinde de öğretmeye devam etti. Evlerinin salonu, onun eğittiği 40'ın üzerindeki keman yorumcularının arasından sıyrılmış yıldız müzisyenlerden olan Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Jaime Laredo, Michael Rabin, Kyung Wha Chung, Arnold Steinhardt ve Joshua Bell gibi isimlerin fotoğraflarıyla doluydu."*⁵

Ivan Galamian'ın müzik yaşamıyla ilgili kişisel eşyalarının bir bölümü, ölümünden dokuz yıl sonra yani 1990 yılında, eşi Judith Galamian tarafından Michigan Üniversitesi Müzik Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Toplam 210 öğeden oluşan bu koleksiyon, Ivan Galamian'a öğretmenleri Kostantin Mostras ve Lucien Capet (1823-1928) tarafından verilen notalar da dahil olmak üzere, Ivan

⁵ (Çevrimiçi) http://static.pressrepublican.com/obit_archives/obits/2005/09272005ob1.htm (30.07.2010)

Galamian'ın özel notları, notanın üzerine kendi yazmış olduğu parmak numaraları, yay hareketi ile ilgili notlar ve müzik terimlerine ait simgeleri içermektedir.

2.1. Kemancı Marjorie Kransberg-Talvi'nin Kaleminden Üç Anı

Marjorie Kransberg-Talvi keman eğitimine Ivan Galamian'ın kurmuş olduğu Meadowmount Müzik Okulu'nda başlamıştır. Julliard Müzik Okulu, Manhattan Müzik Okulu ve son olarak da Southern California Üniversitesi'nde eğitim alan Marjorie Kransberg-Talvi, halen Northwest Oda Orkestrası, Pacific Northwest Balesi Orkestrası ve Peter Britt Festival Orkestrası'nda baş kemancı olarak görev yapmaktadır.

2.1.1. Ivan Galamian ve Eşi Judith Galamian ile Buluşma

İlk konserimi Boston Pops'la verdikten sonra annem o dönem öğretmenim olan Sarah Scriven ile artık çalışmamam gerektiğine karar verdi. Ona göre ünlü pedagog Ivan Galamian'la çalışmak için New York'taki seçmelere katılmalıyım. Galamian beni sınıfına kabul ettiği takdirde annem Scriven'le konuşacaktı; bu yüzden sınava gireceğimi öğretmenimden gizledik. Annem bu arada, benim gibi ödüllü bir öğrencinin sınıfından ayrılmasının Scriven'e büyük bir darbe olabileceğini düşünerek, durumu yumuşatıcı bir bahane bulmaya çalışıyordu.

Babam anneme sık sık Sarah Scriven'in iyi bir öğretmen olduğunu, kaç kez benimle hiçbir ücret almadan ders yaptığını, konserimde benimle çok ilgilendiğini, solo konserler verebilmem için çeşitli orkestralarla ve Crescendo Club'la görüşmeler yaptığını hatırlatmaya çalışsa da annem bu konuda tartışmaya kapalıydı. Babamın gözünde Sarah altın kalpli bir Yiddishe Mama olsa da annem kararlıydı; Galamian, genç bir solist kemancının kariyerinde yükselmesini sağlayabilmesi için gerekli bağlantılara sahipti. Ayrıca Ivan Galamian ülkenin en prestijli okulları olan Julliard ve Curtis'in ikisinde birden öğretmenlik yapıyordu. Bu kıyaslama karşısında Scriven elenmiş oldu.

"O yaşayan en büyük keman öğretmeni" dedi annem. "Yetiştirdiği solistleri bir düşün: Pinchas Zukerman, Michael Rabin, Miriam Fried ve hani engelli olan... Adını hep unutuyorum."

"Perlman?"

"Itzhak Perlman. Hepsi Yahudi."

Başını eğdi ve cennete doğru baktı. "Halkımızın kanında keman var. Umarım Galamian seni öğrencisi olarak kabul eder. Kabul ettiği takdirde bu iş oldu bil."

Annem dolaptan aldığı pembe, fırfırlı bir elbiseyi, gölgedeki yatağımın üzerine, beyaz taytımın yanına koydu. Birkaç gün önce de eline makası alıp

saçlarıma şekil vermişti. “Çok güzel görüneceksin. Ayrıca Bay Galamian’a bunu göstermeyi unutmamamız lazım...”

“Neyi?”

Gazeteyi önüme getirdi. Boston Pops’la olan konserimin tam sayfa fotoğrafı “Genç Kemancı Boston’dan Fırtına Gibi Geçti” başlığıyla yayınlanmıştı.

Bay Galamian’a kendimi dinletmeye gittiğim gün, annem arabanın arka koltuğunu yastık ve battaniyelerle doldurmuştu; böylece Manhattan’a kadar uyuyabilecektim. Daha yolu yarılamaadan babamın bir sigara yakması ve derin bir nefes çekmesiyle birlikte annemin söylenmeye başlaması bir oldu. “Arabada sigara mı içeceksin John? Margie ve ben bu iğrenç kokuya maruz kalıyoruz. Dinletisinin iyi geçmesini istemiyor musun? Şuan sigara dumanına değil, oksijene ihtiyacı var.”

Babam, “şuan sigara içmem gerekiyor, Furrances” derken arabayı kenara çekti ve hızla Burnham Yolu’ndan aşağıya doğru inmeye başladı. “Bana bir iyilik yap ve bir dahaki sefere bensiz git olur mu, senin sık sık yaptığın kazalardan birini yapacağız şimdi” dedi.

Aynı anda annemin sesi bir oktav sıçradı; “ben ne zaman kaza yaptım ki? Biliyorsun John, mükemmel bir sürücüyüm ve bir kez bile kaza tehlikesi geçirmedim.”

“Ne! Bu kadar mükemmeldin madem, neden daha önce kaza yaptığın için polis tarafından arandım?”

“Öyle bir şey olmadı John, abartma.” Dışarıda soğuk bir hava vardı. Annem camı açtı ve bana döndü. “Baban hikayeler uydurmayı çok seviyor Margie, dikkate alma. Biraz daha uzan, iyi gelecek.” Yastıkların içine gömülerek onların tartışmasını dinlemektense uyumayı tercih ettim.

Saatler sonra yüksek korna sesleri ve egzoz dumanı eşliğinde uyandım. Manhattan’ın ortasında duran bir otobüsün arkasında trafikte sıkışmış bir biçimde duruyorduk. Babam “bu labirent gibi şehirde şu arabayı park etmek için boş bir yer yok mu!” diye söyleniyordu.

“Margie, keyfin kaçmasın sakın, unutma, Ivan Galamian’ın karşısında olmak büyük bir onurdur.”

“Karşımdaki İsa olmadığı sürece umurumda değil...”

Batı tarafında bir park yeri bulmaya çalışan babamın ağzından ardı ardına küfürler duyuyordum. Arabayla sürekli dönüp durmaktan midem bulanmaya başlamıştı.

Babam söylene söylene Broadway yoluna saparken, annem aynada rujunu tazeliyordu.

“Margie’yi araba tuttu Frances.”

“Margie’yi mi? Gayet iyi, görmüyor musun? Bütün ihtiyacı olan buradan ve sigara dumanından uzak bir yere gitmek bence” dedi annem.

Haklıydı...

Arabadan inip, 73. Cadde boyunca Galamian’ın evine doğru yürürken kendimi kesinlikle çok daha iyi hissediyordum. Annem gösterişli bir binayı göstererek “burası olmalı” dedi. “Buradan stüdyosuna çıkan virtüozleri hayal edin.” Zili çaldık. Kapı aralığından bakan yaşlı bir kadın hafif bir tereddüitten sonra kapıyı açtı ve bizi içeriye davet etti. Babam göğsüne Fedora şapkasını tutarak “ben John

Kransberg ve eşim Frances.” Babam, istediği zaman mükemmel bir centilmen gibi görünmeyi gayet iyi becerebilen biriydi. “Ve bizim küçük kemancımız, Margorie.”

Bunun karşılığında yaşlı bayan sıcak bir gülümsemeyle “ben de Judith Galamian” dedi. Gri saçlarını topuz yapmıştı ve üzerinde önlüklü basit bir elbise vardı. Kendimi anneannemi ziyarete gelmişim gibi hissediyordum.

Ortada antika bir masa vardı; “ne kadar güzel bir parça, Chippendale* olmalı” dedi babam. Bayan Galamian onaylayarak gülümsedi.

“Eşiniz gibi bir sanatçı olabilmeyi çok isterdim, Bayan Galamian ama yalnızca bir mobilya tüccarıyım.”

“Çok başarılı bir iş adamı” dedi annem. “John’un Kransberg Mobilyaları adlı bir şirketi var, hiç duymuş muydunuz, Bayan Galamian?”

“Tekrarlar mısınız?”

“Kransberg Mobilyaları” diye şaşkın bir ifadeyle tekrarladı annem.

Bayan Galamian hiçbir şey demeyerek sadece yüzümüze baktı. Bu sırada eve girdiğimizden beri kulağımıza gelen gergin keman sesi, acı bir feryada dönüşmeye başlamıştı. Annem dikkatle dinleyerek “alanında adeta bir yıldız olan eşinizin olağanüstü keman sesini gün boyunca dinleyebildiğiniz için ne kadar şanslısınız” dedi. “Çok kibarsınız fakat aslında patron şuanda bir dersin tam ortasında ve kızınızı bekliyor” dedi ve fısıldayarak devam etti “kocama işinin başındayken her zaman patron derim.” “Ben de öyle!” dedi annem.

Bayan Galamian beni götürmek için elini uzatarak, “gel canım, çalışma odasına gidiyoruz. Patron hazır olduğunda yanına gelecek. Biz mutfakta olacağız. Güzel bir çay yapıp birbirimizi daha yakından tanıyacağız. Annenle baban oldukça ilginç insanlar. Eminim konuşacak pek çok şey bulacağız” dedi ve beni ilk dersimi yapmak üzere, Ivan Galamian’ın çalışma odasına götürdü.”⁶

2.1.2. Meadowmount Müzik Okulu’na Giriş

1970 yazıydı. Meadowmount Müzik Okulu’ndaki lise ve üniversite öğrencileri Kent State’deki katliamdan sonra korku içindeydi. Ana binadaki dinlenme odasında bulunan bir televizyonun etrafında toplanıyorlar ve Başkan Richard M. Nixon’ın Kamboçya işgalini başlatması gibi yenilenen haberleri dikkatle dinliyorlardı. Savaş karşıtı hareketlere ilişkin bitmek bilmeyen tartışmalar da birbirini takip ediyordu. 11 yaşındaydım, hem ev hasreti çekiyordum hem de politik olaylardan ve dünyanın durumundan bihaberdim. Bir geceliğine de olsa ailemden hiç bu kadar uzak kalmamıştım. Yaylı çalgı çalanlar için dünyanın en ünlü yaz okullarından biri olan Meadowmount, New York Westport’da, kırsal bir bölgede kurulmuştu. Kendimi bariz bir şekilde buraya ait hissetmiyordum. Kampçıların ya da fakülte üyelerinin hiçbirini tanıımıyordum ve o zamanlar en genç öğrenciydim. Meadowmount tarihinden geçen seçkin adların büyüğü altındaydım; Joseph Gingold, Gregor Piatigorsky, Leonard Rose, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Michael Rabin, Paul Makanowitzky ve David Nadien ve listede bulunan diğerleri... Bütün

* Chippendale: Thomas Chippendale. 1718- 1779 yılları arasında yaşamış olan İngiliz Rokoko ve Neo-klasik tarzda tasarımları olan, ünlü İngiliz mobilya tasarımcısı.

⁶ KRANSBERG-TALVI, MARJOIRE, *On The Way To The Galamians* [online], <http://franticthememoir.blogspot.com/2010/05/on-way-to-galamians-ch4-pt1.html> [16.07.2010]

galaksideki zorlu kemancıları çıkaran Odessa'daki Stolyarski Okulu'ndan sonra Ivan Galamian Meadowmount'ı üstünkörü biçimlendirmişti. Onbir yaşındaki aklımla saygın Meadowmount'ta okumanın bir ayrıcalık olduğunu anladım. Ama onbir yaşındaki kalbimde annemi ve babamı özlemiştim ve sadece eve dönmeyi diliyordum.

Odam, Ivan Galamian'ın stüdyosunun tam üzerinde ufak küp şeklinde bir odaydı. Kulağımı yere dayadığımda, annemin gitmeden önce ısrar ettiği gibi, Bay Galamian'ın öğrencilerine keman çalma sırlarını aktarmasını duyabiliyordum. Kemanın sesi ve Bay Galamian'ın homurdanmaları deliklerden geçerek odama kadar geliyordu. "Başarılı olmanın en iyi yolu budur, canım. Yere yat ve dinle, dinle, dinle. Bunlar hayatı koruyan değerli sırlar."

Sabahları keman çalışma kürü, saat tam sekizde başlayıp öğlene kadar devam ediyordu. On dakikalık molalar her saat başında parmakları ve kulakları dinlendirmek için bölüştürülmüştü. Bu molalar akılsızca yapılan egzersizlerin zararlı alışkanlıklarına karşı da önleyiciydi. Annemin gözetimi olmadan hiç çalışmamıştım. Gönülsüzce tel nota sehpanın üzerindeki Galamian gam kitabından destek aldım. Bütün ilk dönem öğrencileri için gamlar, Kreutzer Etütleriyle birlikte zorunluydu. Meadowmount'taki diğer birçok kemancı gibi bana da repertuvarda temel olan J. S. Bach'ın La Minör Konçertosu'nu çalışma görevi verildi.

Gamlar kafamı karıştırdı. Notalar değer çizgileri ya da ölçü çizgisi olmadan yükseliyor ve alçalıyordu. Kitabın nota sehpasından düşmesine izin verdim; karyolamın üzerinde oturdum ve ağladım. Annemi ve babamı özlemiştim. Tuhaf ya da deli olabilirlerdi ama onlar hala benim annem ve babamdı. On dakikalık mola boyunca koridordan gittikçe yükselen coşkulu konuşma sesleri geliyordu. Ana binadaki öğrenciler, 12 ile 15 yaş arasındaki kızlar, sanki birbirleriyle tanışıyorlarmış gibi gülüyorlardı. Dersler ve repertuvarlarla ilgili notları karşılaştırıyorlar ve aldıkları notları değiş tokuş yapıyorlardı. Molalar süresince Bay Galamian'ın stüdyosunun üzerindeki küp şeklindeki odamdan çıkmak için kararsızdım. Banyoyu kullanmak için bile... Hıçkırıklarımı tuttum ve on dakikalık molanın bitmesini bekledim. Yurt müdiresi düdüğü çaldı ve "Kızlar! İşlerinizin başına!" diye seslendi. Kemanı tutmaktansa eski oyuncak ayımı sıkıca tuttum ve evin kokusunu duymak için burnumu kürkünün içine gömdüm. İçi doldurulmuş hayvan gözyaşlarıyla ıslanmıştı.

Haftalarmış gibi gelen can sıkıcı dört saat sonunda yüksek sesle alarm çalıyordu. Müdire, "ögle yemeği" diye bağırtıyordu. Ana binadaki kızlar merdivenlerden çılginca indiler. Hücremden dışarı çıktım ve ben de onlarla yarıştım. Yemek kuyruğunun önünde yer almak için merdivenlerden rüzgar gibi indim. Sabah kahvaltısından beri pek çok saat geçmişti ve karnım gurulduyordu. Kahvaltıda yaptığım gibi tek başıma oturmak zorunda olmama rağmen, taze ekmeğin ve marinara (marinara: domates, sarımsak ve baharatlı sos) soslu spagettinin dikkatimi dağıttığı da kanıtlanmıştı. Ağzım sulandı. Annemin yaptığı gibi üzerinde kocaman lezzetli köfteleri olan zengin domates soslu makarna ile dopdolu bir tabak hayal ettim. Yemekhanenin kapıları açılmadan önce omuzumda hafif bir vuruş hissettim. Arkamı döndüm. Boticelli'nin Venus'ünü andıran, yıpranmış, ıspanyol paça Levis giymiş bir kız bana kendini tanıttı.

"Ben Sharan. Senin ismin nedir?"

Ona doğru baktım. Ailem kot pantolon giymeme asla izin vermezdi.

"Muhakkak senin de bir ismin vardır, öyle değil mi?"

"Margie."

Kız gözünü kırptı. "Smudgie?"

"Margie," diye tekrar ettim.

"Oh, ismin... Mahgie," Kız şarkı söylüyor gibiydi. "Boston'dan mısın? Boston aksanın var."

Yüzüm kızardı.

"Oh, hadi, utanma. En azından senin boynunda benim boynumda olduğu gibi utanç verici bir morluk yok."

"Bir ne?"

"Gördün mü?" Çenesinin altındaki bir morartıyı gösterdi.

"Çok iğrenç. Keman çalışmaktan oldu. Sanki erkek arkadaşımın beni ısırması gibi görüldüğünü biliyorum, ama inan bana, o ısırmadı. Yani, denedi ama... Erkek arkadaşın var mı?"

Başım dönüyordu. Erkekler için çok küçüktüm ve büyüsem bile ailem biriyle çıkmama izin vermezdi. Gerçi tam o esnada Elliott Markow aklıma geldi. Boston Müzik Okulunda karanlık bir odada birlikte nasıl da düet yapardık.

"Elliot," dedim yavaşça, sesimin eblek çıkmadığını umarak ve Sharan da benden hoşlanmıştı.

Yemekhanenin kapıları açıldı. Herkes sevinçle bağılıyor ve ellerini çırpıyordu.

"Öğle yemeğinde benimle otur." dedi Sharan. "Keman çalmayı öğrenmenin dışında burada öğrenilecek başka şeylerde var..."(Şekil 8)



David Garvey
Ronald Leonard
Dorothy Delay
Josef Gingold
Ivan Galamian
Sally Thomas
Paul Mekanowitzky
Michael Avsharian

Şekil 8.: Ivan Galamian ve bazı öğrencileri

2.1.3. Ivan Galamian'ın Asistanı Sally Thomas'la İlk Ders

Ivan Galamian'ın ilk ortağı olarak anılmayı tercih eden Sally Thomas'ı Meadowmount'da araştırmaya başladım. Meadowmount kampçıları arasında kısa saçları ve içe kapanık doğasıyla "Güçlü ve Kararlı" biri olarak meşhurdur. Bayan Thomas 11 yaşındaki bir çocuğa göre göz korkutucu da olabiliyordu. Evcil hayvan olarak karga beslediği ve onu tembel öğrencilerin üzerine saldırdığı da dedikodular arasındaydı. Karga beni dehşet içinde bırakmıştı; sıla hasreti çekmekten dolayı eğitimimin ilk haftasında isteksiz birtakım girişimlerimin olduğunu biliyordum.

İlk dersimiz bir kalemi yay yerine koymakla başladı. Ivan Galamian ve Fransız – Belçika keman okuluna dayanan Galamian'nın ilkelerinde olduğu gibi sağ el tekniğini öğreniyordum. Yavaş yavaş sağ elimin ve baş parmak mekanizmasının farkına vardım. Bayan Thomas kalemi elimden aldı ve arşeyi tutturdu. "Baş parmağını bük, baş parmağını serbest bırak. Parmaklarını yuvarla, parmaklarını uzat." Her detayla uğraşarak önce açık tellerle küçük yay çalışmaları yaptık ve daha sonra bir oktavlık gama geçtik. Sonunda iki oktav gamı, çeşitli arşe teknikleri ve sonrasında da üç oktav gösterildi.

"Arşeyi ortada ayarla, kökte aç ver. Arşeyi ucuna kadar çek. Bayan Thomas 'içe, dışa, yukarı, aşağıya, bük, serbest bırak," diye hatırlattı. Bir önceki öğretmenim Sarah Scriven'ı özledim. Yazdan önce geç Klasik ve erken Romantik repertuvaya girmek üzereydik. Bayan Scriven'in yaptığım hatalara çılgık atmasını, derin nefes almasını ve inlemesini ama müzik ve benim için gözlerinin ışıltısıyla parlamasını bilirdim.

Derin bir nefes aldım ve özlemle saatime baktım. Bir saat sanki hiç bitmeyecek gibiydi.

"Bir şeye mi geç kalıyorsun?" diye sordu Bayan Thomas gözlerini kısarak.

Ağlayacakmış gibi hissettim kendimi ve piyanonun üzerinde duran Kleenex kutusuna baktım. Bayan Thomas stüdyonun kapısına doğru yürüdü ve toplanmam için bana işaret etti. İlk dersimiz sona ermişti.*

Çakıl taşlı park yolundan ana binaya doğru yürüdüm. Ayaklarımı sürüyerek Sharan'ın odasından geçerken, ıssız odanın yolu üzerinde, fısıltılar ve boğuk kıkırdamalar ama aynı zamanda da keman sesi duydum. Sharan'ın kapısını hafifçe tıklattım. Hızla gelen ayakseslerini farkettilim; birisi "Şişş..." diye fısıldadı ve akord etme sesleri geldi. Sharan çenesinin altına dayalı keman ve yanında duran arşe ile kapıyı açtı. Kıvr kıvr saçları beline doğru dökülüyordu. Sharan rahatlayarak iç geçirdi. "Oh, Tanrı'ya şükürler olsun. Sadece Smudgie'ymiş. Jenna dışarı çıkabilirsin şimdi."

13 yaşındaki Jenna dolaptan dışarı çıktı.

"Neler oluyor?" diyerek odayı gözden geçirdim. Sharan'ın odasını benimkiyle karşılaştırınca bahçelere bakan cumbalı penceresi ile muhteşimdi.

"Şişşş... Sessiz ol. Seni yurt müdiresi Fannie sandık," diye fısıldadı Jenna, at kuyruğu yapmış uzun, ipek gibi siyah saçlarını düzelterek. "Tanrım, boynundaki o düdükle gizli gizli etrafta bizi gözetlemek için dolaşıyor ve bu beni ürpertiyor. Burada keman çalışmıyoruz diye başımızın derde girmesini istemiyoruz. Ama çalışmak da istemiyoruz, öyle değil mi Sharan?"

* Kleenex: Bir kağıt peçete markası.

“Senin Bay Galamian olduğuna dair yemin edebilirdim. Bazen, dersleri olmadığı zamanlarda kapının arkasında durur ve dinler. Hayalet gibi. Onun gölgesini görebilirim.” Sharan yüzüne düşen bir parça saçını üfledi. “Yemin ederim Galamian böyle zamanlarda Kont Drakula gibi görünüyor.”

“Şimdiye kadar ne yaptınız çocuklar? Gerçekten çalarken duydum sizi.”

“Keman çalışırken kendimizi kaydettik ve bir saat boyunca çalışmış gibi taklit yaptık,” diye itiraf etti Jenna. “Sharan’ın fikriydi.”

“Smudgie, kaset çalar’ın yok mu senin?” Sharan’ın koyu kahverengi gözleri muziplikle parıldadı.

Galamian’ın stüdyosunun üzerindeki hücreme geri döndüm ve çekmecemden Sony teybimi çıkardım. Kayıt düğmesine bastım ve elli dakika değerli etüdleri ve gamları, Bayan Thomas’ın gösterdiği arşe teknikleri ile kaydettim. Ayaklarımın ucuna basarak Sharan ve Jenna’nın odasına geri döndüm. Yatağın üzerine bağdaş kurup otururken Seventeen ve Cosmopolitan dergilerini okuyorlardı. Arka fonda bariz hatalar ve belli düzeltmelerle Kreutzer iki numara çalışıyordu. Kolalarından yudumlıyor ve müzikal ellerini Entenmann’ın çikolatalı kurabiye kutusuna daldırıyorlardı.

“Lezzetli mi bunlar?”

“Sakin bana sorma,” dedi Jenna, diş tellerinin üzerinde dilini kaydırıp ve içi dolu kutudan bir tane çikolatalı kurabiye alarak. “Entenmann’ı hiç yemedin mi? Oh Tanrım. Sen neredeydin ufaklık?”

Ve tam Entenmann keyfini denemek üzereyken, kapıyı yumruklama sesi ve karanlık bir gölgeyle irkildik.⁷

⁷ KRANSBERG-TALVI, MARJOIRE, *First Lesson With Sally Thomas* [online], <http://frantiethememoir.blogspot.com/2010/06/first-lesson-with-sally-thomas-ch5-pt3.html> [20.07.2010]

3. IVAN GALAMIAN KEMAN TEKNİKLERİ

Müzik, bünyesinde üç ana öge taşımaktadır. Bunlar, ses, ritim ve tını şeklinde özetlenmiştir. Kabul edilebilir ölçülerde kaliteli bir yoruma erişebilmek için, sahip olunan tekniğin, müziksel yorum ile uzlaşması gerekmektedir. İyi bir yoruma ulaşabilmek için çalgıcının kendi parmak, el, kol ve kas yapısı hakkında anatomik açıdan bilinçli olması, zihinsel olarak kaslara hükmedebilme yeteneği ve estetik, duygusal açıdan gelişmiş bir bilinç yani müziğin anlamını kavrama ve dinleyene aktarma yeteneğine sahip olması gerekmektedir.

3.1. Teknik

Türkçe sözlükte, “*bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi*”⁸ olarak tanımlanmış olan “teknik” sözcüğü, özellikle müzik alanında, belirli bir hareketin, amaca uygun bir şekilde gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bilinçli bir şekilde hedeflenen ideal hareketin uygulanmasını sağlayan çözüm yöntemleri bütünüdür ve yapılmakta olan hareketleri, kusursuz ve en iyi şekilde yapabilmeyi sağlayan zihinsel yetenekler bütünü şeklinde tanımlanmıştır.

Enstrüman çalışırken, kolların, parmakların, sağ ve sol elin gereken hareketleri yapılması için beyin tarafından yönlendirilmesi ve vücudun bu yönlendirmeye yanıt verebilmesi gerekmektedir. Kusursuz bir teknik, enstrümanı tam olarak tanımayla ilgili bilginin en üst düzeyde olmasıyla doğru orantılıdır. Doğru bilgiyle, eksiksiz, ince bir çalışma sistemiyle bu tür bir tekniğe ulaşmaya çabalanmalıdır. Bu derece mükemmeliyetçi bir düşünce yalnızca bir solist için değil, oda müziği veya orkestra alanında çalışan sanatçılar için de geçerlidir. Mükemmel ifade tekniğinin desteklediği ustalıktan yoksun olan bir çalgıcı, ne “kendisine uyulan” ne de birlikte çalıştığı bir başkasına “uyabilen” olur.

⁸ PROF. DR. PARLATIR, İSMAİL, PROF. DR. ZÜLFİKAR, HAMZA, PROF. DR. GÖZAYDIN, NEVZAT, 1994, *Türk Dil Kurumu Okul Sözlüğü*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, sayfa 742

Aslında teknik beceri tamamen aklın kaslarla olan ilişkisinden ibarettir. Birbirini izleyen farklı hareket gruplarının akıl yolu ile kaslara iletilmesi ve kasların da bu iletilen buyruğu yerine getirmesi işidir.

3.2. Yorum

Müzik, konuşmak gibidir. Ses tonunu iyi kullanan, telaffuzu düzgün, hitap şekli yerinde olan bir konuşmacı her yerde ilgi çeker; söyledikleri bir ağırlık taşır ve kendisini, demek istediğini en iyi şekilde karşı tarafa iletir. Aynı şekilde iyi bir müzisyen de etkileyici bir tona, kusursuz bir tekniğe ve dikkat çekici bir yorum gücüne sahip olmalıdır.

Herhangi bir eserin yorumlanmasında, yorumcunun müziğin anlamını kavraması, yaratıcı fanteziye sahip olması, esere sezgisel, duygusal ve kişisel bir bakış açısıyla yaklaşabilmesi gerekmektedir.

“Başka bir benzeşme daha var. Bir konuşmacının her sözü, jestleri ve tavrı ayrı ayrı çalışılıp iyi bir hazırlık geçirdiği etkisi uyandırıyor, dinleyiciyi etkilemesi pek de kolay olmaz. Aynı sözlerin, o anda geldiği gibi, doğal olarak söyleniyormuş izlenimi vermesi çok daha etkileyicidir. Konuşmadaki tonlamaların, durakların, jestlerin ve diğer tüm özelliklerin kendiliğinden, anlık olduğu görünümünü vermek gerek. Başka bir anlatımla, konuşmanın çalışılmış bir ders havasından uzak olduğu oranda başarılı olacağı söylenebilir. Aynı durum müzik yapan için de geçerlidir. En iyi seslendirmede bir tür doğaçlama yapar gibi, tekniği unutup, çaldığından etkilenerek kendini doğaçlamanın özgürlüğüne bırakış vardır. Ancak böyle bir çalış tarzı ile, dinleyicide müziğin salt, katıksız olduğu izlenimi uyandırılabilir. Öte yanda çalışılmış, her anlatımın hazırlanmış, vibrato hareketinin bile önceden planlanmış olduğu bir seslendiriş düşünelim. Nüanslar matematiksel olarak hesaplanmış, rubato**lara varana dek her şey hazırlanmıştır. Böyle bir tutumda, yorum açısından bir mantıksızlık da olmaz. Ama, esindeki doğallığın yerini yapaylık alır; bu da her şeyi sadece mekanik olarak toparlamak, bir araya getirmek demektir. Bu tür bir seslendirme ile dinleyicinin kulağı yanıltılabilir, ama duyguları asla. Halk, bütün bu konulara ilişkin bir fikir sahibi olmayabilir, ama bir şeyin sahici olup olmadığını şaşmaz bir içgüdü belirler.”⁹*

* Vibrato: (İt.) Titreşim, salınım.

** Rubato: (İt.) Tempo ve ritimde özgür, esnek davranarak melodiyi, akorları, kendi istediği anlatımda, notanın değerinden çalarak seslendirmek.

⁹ GREEN, ELIZABETH A. H., GALAMIAN, IVAN, 1999, *Principles of Violin Playing & Teaching*, Shar Products Co., 2. Basım, sayfa 9

3.3. Pozisyon Değişimi

Yaylı çalgılarda, tuşe üzerinde yer alan sol elin salyangoza en yakın olduğu pozisyon, 1. pozisyon olarak adlandırılmıştır (şekil 9). Genellikle alğıya başlangıç pozisyonu olarak 1. pozisyon kullanılmaktadır. Ayrıca özellikle orkestrada en çok tercih edilen pozisyonudur.

Başparmak, el ve parmakları birlikte hareket ettirerek tuşe üzerinde köprüye doğru yaklaşmaya “pozisyon değişimi” denilmektedir.



şekil 9.: 1. Pozisyon, David Oistrakh, Chausson Poeme alıyor.

Tuşe üzerinde ileri pozisyonlara gidilirken, telin tını alanının kısalmasından dolayı sol elin erevesi de küçülmeye başlamaktadır. Örneğin 7. pozisyonundan sonra el erevesi, 1. pozisyona göre yarı yarıya daralmış olur (şekil 10).



Şekil 10.: Üst pozisyonlarda sol el, David Oistrakh

3. pozisyondan daha yüksek pozisyonlara çıkılırken, başparmak sapın altına doğru kaydırılmaktadır. Dolayısıyla sol dirsek, keman çalana göre sağa doğru çıkmalıdır. 7. pozisyondan sonra tel boyu kısaldığı için aralıklar da küçülür, dolayısıyla parmakların büyük hareketler yapmasına gerek kalmaz. Başparmağı kısa olan bir çalgıcı yüksek pozisyonlarda başparmağını kemanın kasnağına dayayarak çalabilmektedir.

Dört pozisyon değişimi uygulaması vardır.

1) Aynı parmakla pozisyon değişimi (Örnek 1).



Örnek. 1

2) Tele basan parmakla pozisyon değişimi (kayma hareketi) yapılır, varılan sese başka bir parmak basar.

3) Pozisyon değişimi, varılacak sesin parmağı ile yapılır.

4) Parmak, bulunduğu sestten, gitmek istediği diğer pozisyondaki sese uzatılır. Yeni sese basıldığında, el de gelinen yeni pozisyona çekilir.

Pozisyon geçmedeki hız, ilgili pasajın hızı ile doğru orantıda olmalıdır. Yavaş bir tempoda, yavaş bir pozisyon değişimi yapılır. Hızlı tempolarda ise, süratle pozisyon değiştirilmelidir. Pozisyon değişimi, salında bir zaman (zamanla örtüşme) sorunudur. Bu sadece hızla değil, pozisyon değişiminin başlatılması ve bitirilmesi arasındaki zamanla da bağlantılıdır. Sıkça yapılan yanlışlardan biri, pozisyon değiştirme hareketinden önceki notanın kısa çalınmasıdır. Bunun temeli psikolojiktir. Çalıcı pozisyon geçişinden korktuğu için, ritmi kontrol edemeyip, heyecandan geçiş hareketini erken başlatır. Sonuçta o pasaj sağlam ve orantılı bir ritimde çalınmaz. İyi bir pozisyon değişimi için yay da çok önemlidir. Yavaş çekilen bir yayda, pozisyon geçilirken basınç azaltılırsa, oluşacak glissando büyük ölçüde engellenmiş olur.¹⁰*

3.4. Genel Yay Kullanım Şekilleri

İyi bir keman çalıcısını “iyi” yapan özelliklerin başında gelen çalışı esnasındaki melodik anlatımı, eseri yorumlaması sırasında dinleyicileri derinden etkilemesi gibi etkenler, kemancının yay tekniğini iyi bir şekilde kullanmasıyla bağlantılıdır. Yayın keman üzerindeki hareketi, müziğin içeriğini doğrudan etkilemektedir. Yay tekniğinde çok iyi olmanın yolu, genel ses kalitesinden ödün vermeyerek teknik bilgileri ortaya çıkarmaktan geçmektedir.

3.4.1. Legato

“Bağlı” anlamına gelen bu sözcük, müzikte, “yayı kaldırmadan, notaları birbirine bağlı bir şekilde seslendirme” anlamına gelmektedir.¹¹

Legato, seslerin yumuşak, yuvarlak, aralıksız çalınması hususunda gerekli ideal akımı sağlamaktır.¹²

Sözlükte bu şekilde tanımlanmış olsa da, legato çalmada esas olan, yalnız birden fazla sesin aynı yayda çalınması değil, ayrı ayrı çalınsa da bağlı bir şekilde duyulabilmesidir. Herhangi bir eserin başından sonuna dek aynı yayda çalınabilmesi

* Glissando: (İt.) Kaydırma.

¹⁰ GALAMIAN, IVAN, 1999, *Principles of Violin Playing & Teaching*, *Shar Products Co.*, 2. Basım, sayfa 38

¹¹ AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, sayfa 317

¹² AUER, LEOPOLD, 1965, *Keman Ekolünde Klasik Eserlerin Yorumu*, Moskova, sayfa 558

olanaksızdır. Zorunlu olarak yay değişimleri yapılacaktır. Legato duyum için, yay olarak birbirine bağlı olmayan sesler, ayrı yaylarda çalındığı halde kesintisiz, sanki sonsuz bir yayla çalınıyormuş izlenimi uyandırmalıdır. Sol elde ne kadar çok, kalabalık nota olursa olsun, sağ eldeki rahatlık hissi, boş teller çalındığında da, kalabalık pasajlar geldiğinde de aynı olmalıdır.

Bağ içinde tel değiştirmek gerekiyorsa, sağ el hareketi yumuşak, ölçülü yavaşlıkta yapılmalıdır. Bu sırada bir anlık duyulma olasılığı olan, istenmeyen bir notanın çalınmaması için yay, başlangıç ve bitiş anı belli olmayacak kadar dikkatli ve hassas bir şekilde hareket etmelidir (Örnek 2).



*Başka bir deyişle belli olmaksızın yapılan yay ve tel değişimleri, legato çalmanın temel koşuludur.*¹³

Bağ içinde birkaç kez tel değiştirmek gerekiyorsa, yayın ağırlığını mümkün olduğunca iki tele birden vermek gerekmektedir (Örnek 2, 2. satır).

Özellikle legato pasajlarda, sol el ile sağ el eşzamanlı hareket etmelidir. Sol el parmaklarının tel değişiminden önce telden kalkması ya da tam tersi, tele basacak olan parmağın, tel değişiminden sonra tele basması eşzamanlı hareketi engellemektedir.

¹³ MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), **Müzik Aletleri Yapımı, Karmaşık Yay Teknikleri ve III. Konum**, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 2006, sayfa 18

Keman tekniğinde legato kontrolünün gerçekleşmesi; yayın köprüye olan paralelliği, yayın yönünün değiştirilmesi ve tonda eşitlik öğelerine bağlıdır.¹⁴

3.4.2. Détaché

Fransızca kökenli bu sözcük, “bölünmüş, kopuk” anlamına gelmektedir.

Her bir nota için ayrı bir yay hareketi kullanarak (çekerek ve iterek), düz, eşit, basıncı değiştirmeden, sesler arasında kesinti yapmadan uygulanan yay tekniğidir (Örnek 3). Yay üzerinde herhangi bir basınç değişikliği yapılmamaktadır. Ayrı yay hareketiyle çalınan sesler arasında kesinti olmayıp, yay kullanımı diğer sese geçene kadar devam etmektedir.



Örnek. 3

3.4.3. Détaché Porté

Bir pasaj içerisindeki belirli sesleri daha çok ifadelendirmek için kullanılmaktadır. Bu ifadeyi sağlamak için işaretli notalar biraz daha baskı uygulanarak, önemsenerek çalınmalıdır.

3.4.4. Portato

Tek yay hareketinde yapılan bu détaché çalma şeklinde, yay tele her zaman temas halinde olmalıdır. Diğer bir deyişle, bağ içerisinde legatosuz çalma tekniğidir (Örnek 4). Legato çalış uygulamasını daha etkili bir hale getirmek için kullanılmaktadır.

¹⁴ MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), **Müzik Aletleri Yapımı, Karmaşık Yay Teknikleri ve III. Konum**, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 2006, sayfa 18



Örnek. 4

3.4.5. Fouette (Vurgulu Détaché)

Özellikle détaché bir pasaj içerisinde belli seslerin vurgulanmasının istenildiği durumlarda etkileyici bir şekilde kullanılan uygulamada, yayın sanki teli ısıtır gibi bir etkisi olmalıdır. Yayın telden kaldırılması, çalınmakta olan bağın sonunda değil, yeni yayın hemen başında, kaldırma ve tele kuvvetlice koyma süresi sanki yokmuş gibi olmalıdır. Genelde yayın üst yarısında, yayı iterek kullanılsa da çalgıcı tarafından çekerek de yapılabilmesi gerekmektedir.

3.4.6. Martelé

*Çekiç tarzı vuruş anlamındadır. Sert, kararlı çalınışı gösteren çivi benzeri işaretle gösterilir.*¹⁵

Martelé, her hangi bir sert ünsüz harfin (p, ç, t, k) karakterinde yani keskin ve vurgulu söylenişi gibi tınlamaktadır. Bunu elde etmek için, yayı tele koyduktan sonra, henüz harekete geçmeden, tele önceden “hazırlayıcı” olarak tanımlanabilecek bir basınç uygulanmaktadır. Yay, önceden teli ısıtır, sonra basıncı dengelemeli, gerekli düzeye düşürmelidir. Eğer bu hazırlayıcı basınç erken bırakılırsa, ısırma hissi yok olur, gerekli olan aksan duyulmaz. Geç bırakılırsa da kemandan “gıcırdama” sesi gelir. Martelé’yi doğru uygulamak için, hareketin eşzamanlı yapılması gerekmektedir (Örnek 5).



Örnek. 5

¹⁵ AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 975-8434-45-4, sayfa 341

3.4.7. Basit Martelé

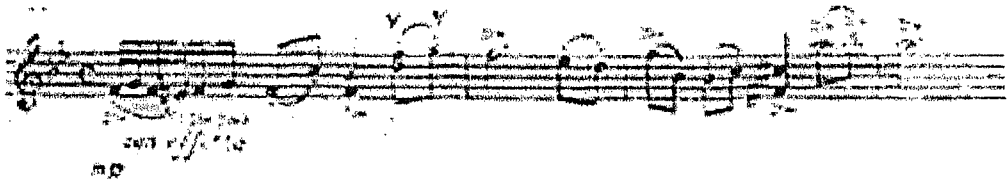
Basit ya da hızlı martelé şekli, her yay uzunluğunda, dipten uca varana değin, yayın herhangi bir yerinde yapılabilir.

Özellikle çekerek gelen yaylarda yaya basınç vermeyerek yer çekimi kuvvetinden yararlanılırsa, yay tele yapışık kalmayıp titrer veya sıçrar. Fazla basınç verilirse de hem gıcırdama oluşur hem de bir sonraki yaya erken basınç uygulanmış olur. Yani çekilen yayı bitirmeden önce iterek gelen yay, erken çalınmamalıdır. Çünkü bu durumda yayı durdurabilmek için gıcırtı çıkarmak zorunda kalınır. Eğer iterek gelen bir yay dipte son buluyorsa, dipte yay ağırlığı fazla olduğu için, yayı taşıyarak, fazla basınçtan kaçınılmalıdır.

3.4.8. Spiccato

Spiccato hareketinin sağ el kaslarındaki hisleri, tele doğru aktif ve ani bir şekilde yöneten bilek hareketi, ardından bileğin önceki harekete refleks olarak dönüşü şeklinde tanımlanabilir. Hareketin hızı ve keskinliği, çok yüksek düzeyde serbestlik gerektirmektedir. Kısa ama aynı zamanda oldukça aktif yay hareketinin, olabilecek en iyi şekilde tele doğru gönderilebilmesinin de “hız ve keskinlik” için önemi büyüktür.¹⁶

Spiccato hareketi, geniş ve yavaş çalınması gereken bir pasajda gelmiş ise yayın köküne doğru, hızlı ve kısa çalınması gereken bir pasajda ise, yayın orta bölümünde çalgıcının tercih edeceği bir yerde çalması gerekmektedir. Eser yorumuna bağlı olarak, kısa ve sivri bir ifade elde etmek için yayın alt yarısında, tele olabildiğince dikey temas ederek çalınabilir. Özel bir tını arandığında ise yayın ucunda spiccato elde etmek mümkündür (Örnek 6).



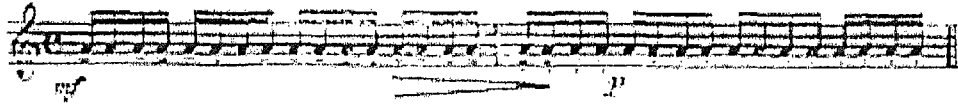
Örnek. 6

¹⁶ ULUCAN, SEVİL, 2005, *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sayfa 69

3.4.9. Sautillé

Çabuk tempolu parçalarda yayın orta kısmının kullanımıyla kendi esnekliğinin yardımıyla sıçratarak çalmak.¹⁷

Sautillé hareketinin özünde, yayın ortasında yapılan küçük ve oldukça hızlı détaché hareketi yatmaktadır; hareket küçültülerek yayın kendi kendine sıçramasına çalışılır. Normal yay tutuşunda, yayın tahtası tuşeye doğru biraz yatık kullanılırken, sautilléde yay, kılların tümü tele değecek şekilde görülmektedir. El oldukça serbest bir şekilde yay tahtasının esnekliğini ve teli hissetmelidir. Çalgıcı, yayının esneklik noktasını kendi belirlemeli, yayı telden uzaklaştırmadan tekniği uygulamalıdır (Örnek 7).



Örnek. 7

3.4.10. Staccato

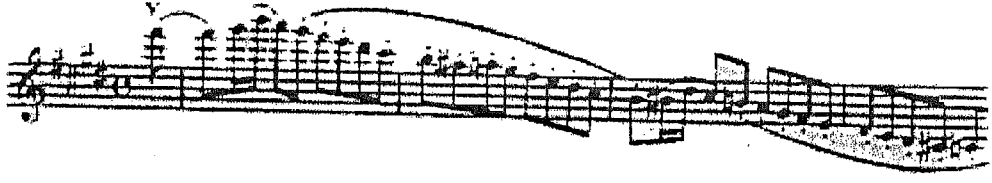
Notanın üzerine konulan nokta (.) işareti ile belirtilir. Tele yapışık bir yay hareketi içerisinde yer alan ve birbirini izleyen birden fazla birbirinden ayrılmış, keskin ifadeli, kısa martelé notalardan oluşmaktadır.

El dirsekten güç alarak, esnek durumda olan bileği telin içine doğru iter. Dolayısıyla bilek direnmeden belirlenen yönde hareket eder. Gerçekleştirilen iki itme hareketi arasında el, hiçbir hareket yapmadan, telin üzerine sıkı bir şekilde oturtulan (yapıştırılan) yay ile diğer itme hareketi için kumanda bekler.¹⁸

Staccatonun hızı, çalgıcının kaslarındaki gerginlikle sağlanır; dolayısıyla yayın tel ile olan teması algılarla sürekli kontrol altında olmalıdır. Yani hız değişimi, kaslardaki gerginliğin değişimiyle sağlanmalıdır (Örnek 8).

¹⁷ AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 975-8434-45-4, sayfa 674

¹⁸ ULUCAN, SEVİL, 2005, *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sayfa 67

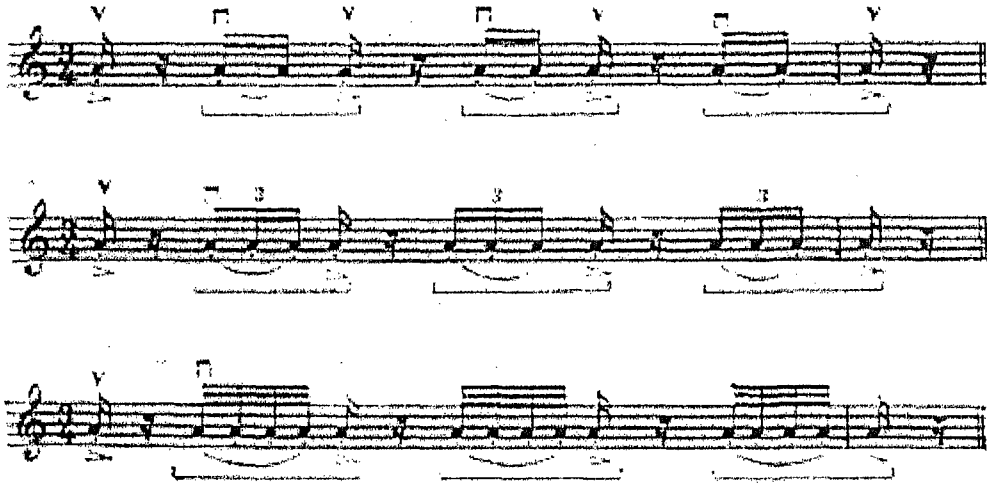


Örnek. 8

3.4.11. Ricochet

Yayı çekerek çalışta, güçlü ve telden ayrılmayan –genellikle yayın üçte birlik uç kısmının- tek darbesiyle aynı telde bir dizi notayı hızlı olarak çalmak.¹⁹

Ricochet, yay tahtasının doğal zıplama yetisine bağlı bir tekniktir. Kesik, kısa ve kuru karakterdedir. Yay, tele vurarak yaptığı ilk hamleden sonra, lastik bir top gibi kendi kendine zıplar. Bu hareket yayı telden uzağa zıplatarak yapılırsa yavaş, tele daha yakın yapılırsa hızlı bir ricochet elde edilmesini sağlamaktadır. Yayın tel ile mesafesini, notada yazan hız ve nüans bilgileri belirlemektedir (Örnek 9).



Örnek. 9

¹⁹ AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 975-8434-45-4, sayfa 483

3.4.12. Flageolet (Flajöle)

Flageolet sesler adı da verilen armonik sesler kemanda ıslık tarzı duyulur. Telli çalgılarda tele tek ya da çift parmakla titreşim boğumlarına 1/2, 1/3, 1/4 gibi orantılarda hafifçe dokunularak ya da parmakları telin üstüne değdirerek boyunun değiştirilmesiyle elde edilen, kare biçimi notalarla ($\diamond$) gösterilen uçucu, gizemli, hafif ses.²⁰

Kemanda, doğal ve yapay olmak üzere iki tür flajöle elde etme tekniği vardır.

1) Doğal flajöle: Sol elin yalnızca bir parmağının titreşim boğumuna denk getirilmesiyle elde edilmektedir.

2) Yapay flajöle: Sol elin bir parmağının tele basıp diğer parmağının aynı tele dokundurulmasıyla elde edilmektedir.

Flajöle sesi elde etmek için el doğru yerde olsa da, eğer yay kullanımı doğru değilse, başarılı olunamaz. Doğal flajöle için daha az basınç yeterliyken, yapay flajölede basınçlı, yeterli uzunlukta bir yay kullanmak gerekmektedir.

3.5. YAY KULLANIMINA ÖZEL BAŞLICA SORUNLAR

Yay değiştirmeye yani yayı çekmeye ve itmeye dair birçok sorun bulunmaktadır. Bu sorunlardan en önemlisi, yay hareketini değiştirirken, yayın ucunda veya kökünde aksan yapma olasılığıdır. Yay değişiminde amaç, kullanılan sanki sonsuz uzunlukta bir yaymış gibi, belli etmeden, yumuşak geçişler elde etme yetisine sahip olabilmektir.

Hangi kas yada hangi eklemin kullanılacağı veya yay tutuş pozisyonu burada hiç önemli değildir. Amaç, tel değişimini pürüzsüz bir şekilde yapmak olduğu için, sesi bozacak sarsıntılı bir hareket olmadığı sürece, akademik kurallara körü körüne bağlanmak yersizdir.

Yayın çekme ve itme hareketinden önce hızlandırılması, bu alanda en sık yapılan yanıltır. Aslında yapılması gereken, aksine yayı yavaşlatmak ve değiştirme anında uygulanan basıncı azaltmaktır.

²⁰ AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 975-8434-45-4, sayfa 31

4. IVAN GALAMIAN 2. METODUN İNCELENMESİ

Keman çalmanın birçok yolu vardır; kimi iyi, kimi kabul edilebilir, kimi de kötü. İlerideki sayfalarda ortaya koymaya çalıştığım metodun, amaca en uygun yöntem olduğu kanısındayım. Ama bunun tek doğru ya da yazılabilecek tem metod olduğu savında değilim. Bir yöntemi yazıya geçirmenin, elinizdeki gibi bir kitap biçimine sokmanın getirdiği sorunlar var: basılı hiçbir metod, öğrenci – öğretmen ilişkisinin yerini tutamaz. Öğrenciye ulaşabilmenin tek yolu, onunla birebir ilişki içinde olmaktır.²¹

Ivan Galamian'ın, yazar Frederick Neumann'la birlikte yayına hazırladığı “Çağdaş Keman Metodu” adlı çalışması, iki kitap halinde, 1966 yılında yazılmıştır. İlk kitap “Yay ve Ritim Kalıplarıyla, Gam ve Arpej Egzersizleri”, ikinci kitap ise “Gam ve Arpejde Çift Ses ve Akor Basma Egzersizleri” alt başlığını taşımaktadır ve New York Galaxy Müzik Şirketi tarafından 1977 yılında yayınlanmıştır.

“Gamlar” ve “Arpejler” şeklinde iki bölüme ayrılmış olan 2. Metotta, Ivan Galamian'ın çalışma önerilerinden maksimum yararı edinebilmek için, bazı egzersizlerin başında sadece yazılan tonda çalmamaya karşı uyarılar yer almaktadır. Bu uyarıları dikkate alındığı takdirde, çalgıcının sol el tekniği oldukça çok dengeli bir şekilde gelişebilecektir. Kitapta yer alan egzersizler yeni birer teknik mücadeleyi beraberlerinde getirirler fakat bunun yanında düşünülmeden yapılan mekanik hataların yarattığı yararsız çalışma alışkanlıklarını edinmemizi engellerler.

Notaların üstünde veya altında alternatif parmak numaralarının yazıldığı yerlerde, bu numaralarının değiştirilmemesine dikkat edilmelidir. Notalar, yay ve ritim çeşitlemelerini kolaylaştırmak amacıyla nota değerleri belirtilmeden (sapsız) yazılmıştır.

Sol elin hangi tellere basacağı bilgisi, Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde tercih edilen “notaları harflerle adlandırma” sistemiyle belirtilmiştir. İngiliz sistemi de denilen sistemde notalar; C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol), A

²¹ GREEN, ELIZABETH A. H., GALAMIAN, IVAN, 1999, *Principles of Violin Playing & Teaching*, *Shar Products Co.*, 2. Basım, Önsöz

(la), B (si) şeklinde karşılık bulmuştur. Buna ek olarak, Alman sisteminde ise H (si) notasına karşılık gelmektedir.

4.1. Gam

Tonal müzikte tonik'ten bir oktav uzaklıktaki tonik'e sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan "diatonik" ile yalnızca yarım seslerden oluşan ve her derecesi bir nota sayılan "kromatik" olarak ikiye ayrılan nota dizileri. Kromatik gamın her derecesi ayrı tanımlanır: 1. Derece Tonik (Eksen) (Tonic); 2. Derece Toniküstü (Eksenüstü) (Supertonic); 3. Derece Mediant (Orta); 4. Derece Alt Dominant (Altçeken); 5. Derece Dominant (Çeken); 6. Derece Üst Dominant (Üstçeken, Alt mediant) (Superdominant veya Submediant); 7. Derece Sensibel (Duygun-Çekimli-Yeden) (Subtonic, Leading note); 8. Derece Oktav ya da Tonik (Eksen) adını taşır.²²

4.2. Çift Ses Çalışmaları

Kemanda çift ses elde etmek için, aynı anda iki telin birden kullanılması gerekmektedir. Çift ses çalışmaları, gerek ses denetimi, gerekse müziksel işitme yeteneğinin hassasiyetini gelişmesi konusunda kemancıya yardımcı olur. Çalışmaların amacına ulaşabilmesi için çalışma ortamının olabildiğince sessiz olması ve çalgının akordunun kusursuz olması gerekmektedir.

4.3. Üçlüler

Kitabın üçlü aralıkları içeren ilk bölümü, toplam yedi adet çalışma önerisi içermektedir.

Bir "küçük üçlü" (minör üç) aralığı, bir küçük (minör iki) ve bir büyük ikiliden (Majör iki) veya üç yarım sestten oluşmaktadır. Bir "büyük üçlü" (Majör üç) aralığı ise, iki büyük ikiliden veya dört yarım sestten oluşmuştur.

Bu çalışmaların tümü Do Majör tonunda yazılmıştır. Fakat notanın üst kısmında Ivan Galamian'ın "bütün tonlarda çalışınız" notu yer almaktadır.²³

²² AKTÜZE, İRKİN, 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 975-8434-45-4, sayfa 213

²³ GALAMIAN, IVAN, NEUMANN, FREDERICK, *Contemporary Violin Technique, Volume Two, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises*, Galaxy Music Corporation, sayfa 2

4.3.1. Ardarda Gelen Diyatonik* Üçlüler

Birinci egzersiz, “Sol” ve “Re” tellerinde çift ses basarak başlamaktadır. Her ölçü, toplam 12 nota içeren gruplardan oluşmaktadır. Porte üzerinde yer alan uzun çizgi, çizgi boyunca belirtilen tellerde çalınması gerektiğini belirtmektedir (Örnek 10).

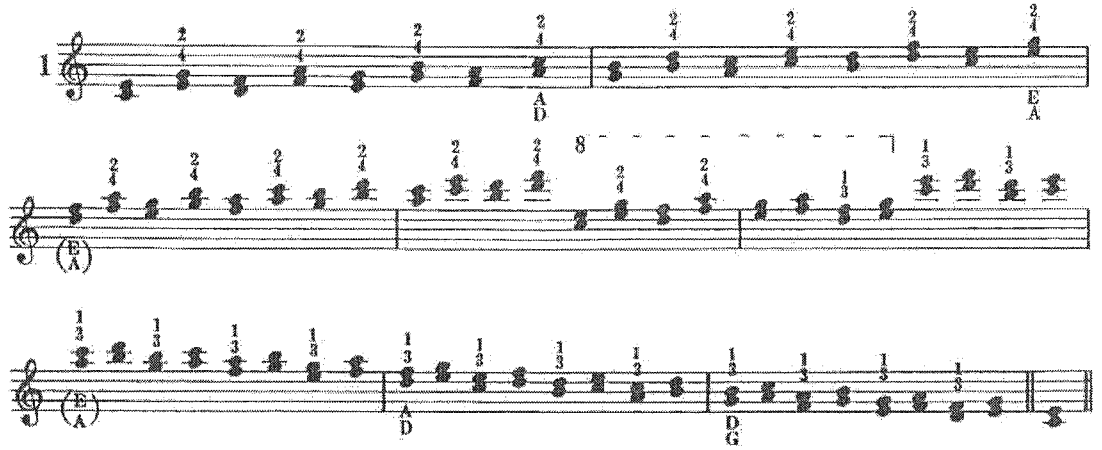
The image shows musical notation for Exercise 10: Diatonic Triads in Succession. It is divided into two parts, 1 and 2. Part 1 consists of four staves, each showing a sequence of triads (D-G, A-D, E-A) with fingerings (1, 2, 3, 4) and a long horizontal line indicating the sequence. Part 2 consists of three staves, each showing a sequence of triads (D-G, A-D, E-A) with fingerings (1, 2, 3, 4) and a long horizontal line indicating the sequence. The notation includes treble clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Örnek 10: Ardarda Gelen Diyatonik Üçlüler

* Diyatonik: (Yun.) Seslerin, bir oktavdaki beş tam ses (T), iki yarım ses (Y) kuralına göre standart Majör ve minör gam aralıklarıyla dizilişi. Örneğin; T+T+Y+T+T+T+Y = do-re-mi-fa-sol-la-si-do

4.3.2. Ayrık Devinim Üçlüler

Her biri sekiz nota içeren ölçülerden oluşan egzersizin dördüncü ölçüsünde yer alan [8] işareti, üzerinde olduğu notaların, bir oktav tiz perdeden çalınacağını belirtmektedir (Örnek 11).



Örnek. 11: Ayrık Devinim Üçlüler

4.3.3. Kromatik* Minör Üçlüler

Bu çalışmanın içerisinde yer alan üç egzersizden ilk ikisi, yalnızca iki tel üzerinde yazılmıştır. Üçüncü egzersiz ise, kromatik minör üçlü aralıklardan oluşan iki oktav gam çalışmasıdır (Örnek 12).

The image displays a musical score for a chromatic minor triads exercise, labeled 'Örnek 12: Kromatik Minör Üçlüler'. The score is organized into six staves, each corresponding to a specific triad: D only, G, A, D only, E, and A. Each staff contains a chromatic scale of the triad's notes, with fingerings (1, 2, 3, 4) and 'segue' markings indicating the progression of the exercise. The staves are numbered 1 through 6, and the notes are written in a chromatic scale, moving up and then down the scale.

Örnek. 12: Kromatik Minör Üçlüler

* Kromatik: (Yun.) "Renkli" anlamına gelen "chromatikos" sözcüğünden türemiş olan terim, ardı ardına gelen yarım aralıklardan oluşan ses dizisi anlamını taşımaktadır.

4.3.4. Kromatik Majör Üçlüler

Bu çalışmanın içerisinde yer alan üç egzersizden ilk ikisi, yalnızca iki tel üzerinde yazılmıştır. Üçüncü egzersiz ise, kromatik majör üçlü aralıklardan oluşan iki oktav gam çalışmasıdır (Örnek 13).

D only
G
segue

E only
A
segue

E only
A
segue

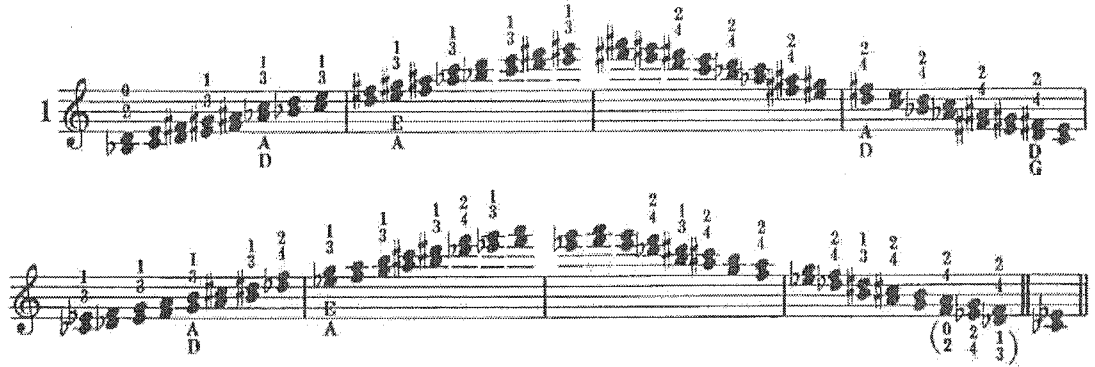
Two Octave Scale
D
segue

Two Octave Scale
D
segue

Örnek. 13: Kromatik Majör Üçlüler

4.3.5. Tam Ton Gamı

“Sentetik gam” da denilen tam ton gamı, her birinin arası bir tam ses olan altı notadan oluşmaktadır. Örneğin; “Do – Re – Mi – Fa # – Sol # – La #” ya da “Re b – Mi b – Fa – Sol – La – Si” (Örnek 14).



Örnek. 14: Tam Ton Gamı

4.3.6. Ardarda Gelen Üçlüler ve Boş Teller

“Egzersizde, dört farklı parmak numarası yer almaktadır. Her biri, bütün egzersize uygulanmalı ve C, F, G, D majör tonda ve bu tonların ilgili minörlerinde çalışılmalıdır.”²⁴ (Örnek 15)



Örnek. 15: Ardarda Gelen Üçlüler ve Boş Teller

²⁴ GALAMIAN, IVAN, NEUMANN, FREDERICK, *Contemporary Violin Technique, Volume Two, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises*, Galaxy Music Corporation, sayfa 6

4.3.7. Üçlü Aralıklarda Parmak Esnetme Çalışmaları

Birinci parmak, her bir ölçü boyunca basılı tutulmalıdır. Bu egzersiz, kitapta yazılı olmadığı halde, yüksek pozisyonlarda çalışmaya devam edilebilir (Örnek 16).

The musical score for Example 16 is presented in four staves. The first two staves are for the right hand (RH) and the last two for the left hand (LH). Each staff shows a sequence of chords in a major key, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4. The first staff has four measures, each with a 1-3-4 fingering. The second staff has four measures, each with a 1-3-4 fingering. The third staff has four measures, each with a 1-3-4 fingering. The fourth staff has four measures, each with a 1-3-4 fingering. The chords are: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), and F major (F-A-C). The first two staves are for the right hand and the last two for the left hand. The first staff is marked 'I' and the last staff is marked 'III'.

Örnek. 16: Üçlü Aralıklarda Parmak Esnetme Çalışmaları

4.4. Altılılar

Kitabın ikinci bölümündeki çalışma şekilleri, toplam beş grup altında toplanmıştır.

4.4.1. Ardarda Gelen Diyatonik Altılılar

Her biri 12 nota grubundan oluşan bu egzersizin, üçlü çalışmalarında olduğu gibi bütün tonlarda çalışılması önerilmiştir (Örnek 17).

The image shows four systems of musical notation for Exercise 17. Each system consists of a treble clef staff with a sequence of notes and fingerings (1, 2, 3) written above them. The first system is labeled 'D only' and 'G'. The second system is labeled '(D) (G)' and 'A only'. The third system is labeled '(A) (D)' and 'E only'. The fourth system is labeled '(E) (A)' and 'G'. The exercise is divided into four measures, each containing a sequence of notes and fingerings. The word 'segue' is written at the end of the first measure.

Örnek. 17: Ardarda Gelen Diyatonik Altılılar

Örnek 18’de önerilen parmak numaraları oldukça ele yatkın olduğu halde, bazı parmak numaraları, bazı tonlar için daha kullanışlıdır. Daha uygun parmak numarası kullanan parmak, eğik basmamış olur ve bu sayede artikülasyon netleşir. Bu prensip, örnek 18’de yer alan gamlardaki parmak numaraları incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır (Örnek 18).

4.4.3. Kromatik Minör ve Majör Altılılar

Altı farklı parmak numarası önerisiyle kromatik minör altılılar (Örnek 20).

The image displays three musical staves, each representing a different major key: D major, A major, and E major. Each staff contains two lines of musical notation, one for the ascending scale and one for the descending scale. The scales are chromatic, meaning they include all twelve notes of the chromatic scale. Below each staff, there are six different fingering options (numbered 1 through 6) for the ascending and descending scales. The word 'segue' is written above the second line of notation on each staff. The notation includes sharp signs for the notes F# and C# in D major, and for the notes C# and G# in A major, and for the notes F# and C# in E major. The scales are written in treble clef.

Örnek. 20: Kromatik Minör ve Majör Altılılar

Altı farklı parmak numarası önerisiyle kromatik majör altılılar (Örnek 21).

The image displays three musical staves, each representing a different major key: D major, A major, and E major. Each staff contains two lines of musical notation, one for the ascending scale and one for the descending scale. The scales are chromatic, meaning they include all twelve notes of the chromatic scale. Below each staff, there are six different fingering options (numbered 1 through 6) for the ascending and descending scales. The word 'segue' is written above the second line of notation on each staff. The notation includes sharp signs for the notes F# and C# in D major, and for the notes C# and G# in A major, and for the notes F# and C# in E major. The scales are written in treble clef.

Örnek. 21: Kromatik Minör ve Majör Altılılar

4.4.4. Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı

Bu egzersiz, üzerindeki parmak numaralarıyla iki bağlı, dört bağlı ve sekiz bağlı olarak çalışılabilir (Örnek 22).

The musical score for 'Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı' (Example 22) is presented in four staves. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1-4) and breath marks (A, D, E). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures, each containing a sequence of notes and fingerings. The first measure is marked 'A D', the second 'E A', the third 'A D', and the fourth 'E A'. The score is labeled 'Örnek. 22: Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı'.

Örnek. 22: Altılı Aralıkta Tam Ton Gamı

4.4.5. Ardarda Gelen Altılılar ve Boş Teller

Bu egzersiz, C, F, G, D majör tonda ve bu tonların ilgili minörlerinde çalışılmalıdır; Önerilen altı parmak numarası her egzersize uygulanmalıdır (Örnek 23).

The image shows three staves of musical notation for a six-fingered scale exercise. Each staff is labeled with a key signature and a 'only' indicator. The first staff is labeled 'D only' and 'G only', the second 'A only' and 'D', and the third 'E only' and 'A'. Each staff contains a scale in D major (D-E-F#-G-A-B-A-G-F#-E-D) and its corresponding minor scale (D-E-F-G-A-B-A-G-F-G-E-D). The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The exercise is divided into four measures, each containing a half-note scale. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes and 2-6 below the notes. The first measure starts with a 2 on D and a 2 on D. The second measure starts with a 3 on E and a 3 on E. The third measure starts with a 4 on F# and a 4 on F#. The fourth measure starts with a 5 on G and a 5 on G. The exercise ends with a double bar line.

Örnek. 23: Ardarda Gelen Altılılar ve Boş Teller

4.5. Oktavlar

Tonal müzikte, tona adını veren notadan sekiz nota uzaklıktaki aynı notaya kadar olan aralığa “oktav” denilmektedir.

4.5.1. Ardarda Gelen Diyatonik Oktavlar

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 24).

The musical exercise consists of six staves of music, each showing a sequence of notes and fingerings for two strings. The first staff is labeled 'D only' and 'A only'. The second staff is labeled 'E A'. The third staff is labeled 'D G only'. The fourth staff is labeled 'A D only'. The fifth staff is labeled 'E A'. The sixth staff is labeled 'E A'. The notes are written on a single staff with a treble clef, and the fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The exercise is designed to be played on two strings, with the notes on the first string being the lower octave and the notes on the second string being the higher octave.

Örnek. 24: Ardarda Gelen Diyatonik Oktavlar

4.5.2. Ayrık Devinim Oktavlar

Bu egzersiz, dört farklı parmak numarası içermektedir ve bu öneriler, bütün egzersize uygulanmalıdır (Örnek 25).

The image displays three musical staves, each representing a different key signature for the exercise 'Ayrık Devinim Oktavlar'. Each staff consists of a treble and a bass clef. The first staff is for D major (D only), the second for A major (A only), and the third for E major (E only). Each staff includes a 4/4 time signature and a 'segue' marking. The exercises are designed to be played in a disjunctive manner, with the right hand playing the upper octave and the left hand playing the lower octave. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4.

Örnek. 25: Ayrık Devinim Oktavlar

4.5.3. Kromatik Oktavlar

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 26).

D only
3 4 4 segue

A only
4 4 segue
3 4 3 4 3 4 segue

E only
4 4 segue
2 2 segue

8

4 4 segue
3 3 segue
0 1 segue
3 4 segue
0 1 segue
3 4 4 segue
2 3 3 segue
0 1 1 segue

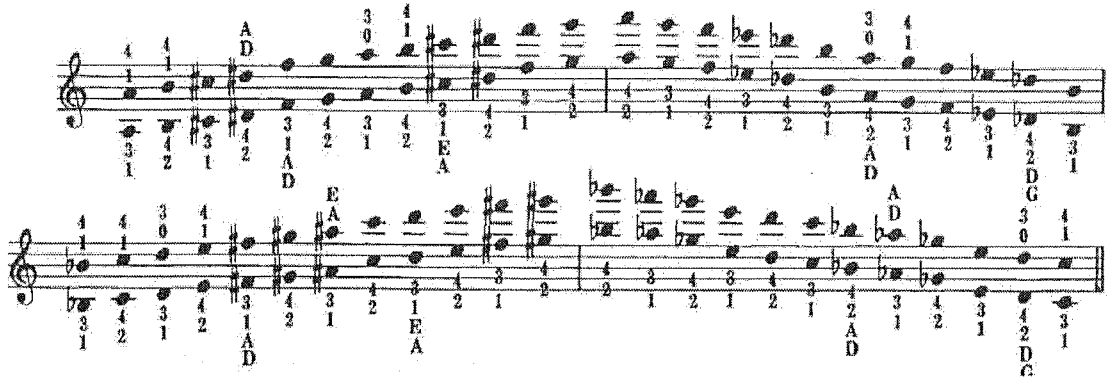
(8)

3 4 4 segue
0 1 1 segue
2 3 3 segue
0 1 1 segue
3 4 4 segue
0 1 1 segue

Örnek. 26: Kromatik Oktavlar

4.5.4. Oktavlarda Tam Ton Gamı

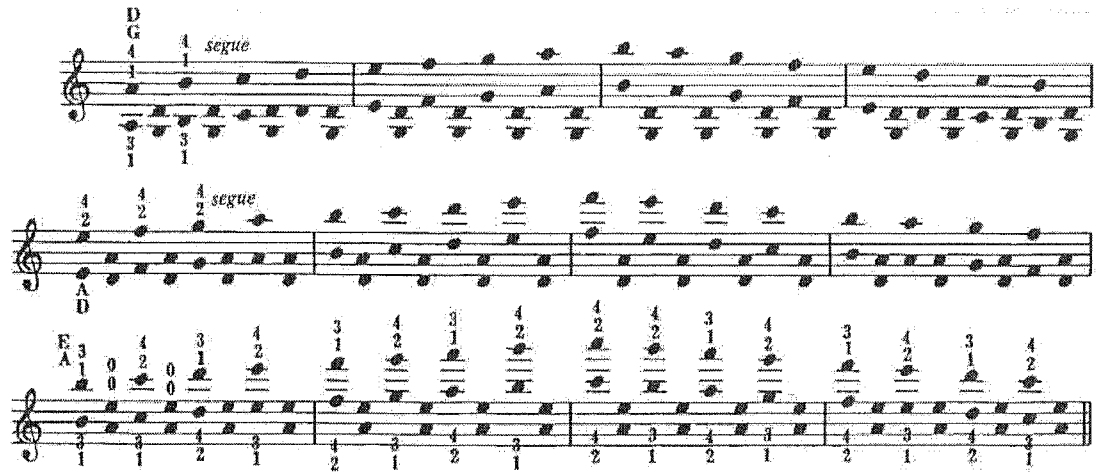
Nota üzerinde belirtilmiş olan tercihe bağlı parmak gruplandırmaları dikkate alınarak çalınmalıdır.



Örnek. 27: Oktavlarda Tam Ton Gamı

4.5.5. Ardarda Gelen Oktavlar ve Boş Teller

Bu egzersiz, F, G ve D majör tonda da yapılmalı ve önerilen beş farklı parmak numarası tüm egzersize uygulanmalıdır (Örnek 28).



Örnek. 28: Ardarda Gelen Oktavlar ve Boş Teller

4.5.6. Oktavlarda Parmak Esnetme Çalışmaları

Bütün tellerde çalışılması gereken bu egzersizde, 2-4 parmak numarasını basmadan önce kullanılan 1-3 parmaklarında, 3. parmak kaldırılabilir (Örnek 29, üçüncü satır).

The image displays three staves of musical notation for a piece titled "The Merry Widow". The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled "D G" and the second staff is labeled "segue". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4).

Örnek. 29: Oktavlarda Parmak Esnetme Çalışmaları

4.6. Onlular

4.6.1. Ardarda Gelen Diyatonik Onlular

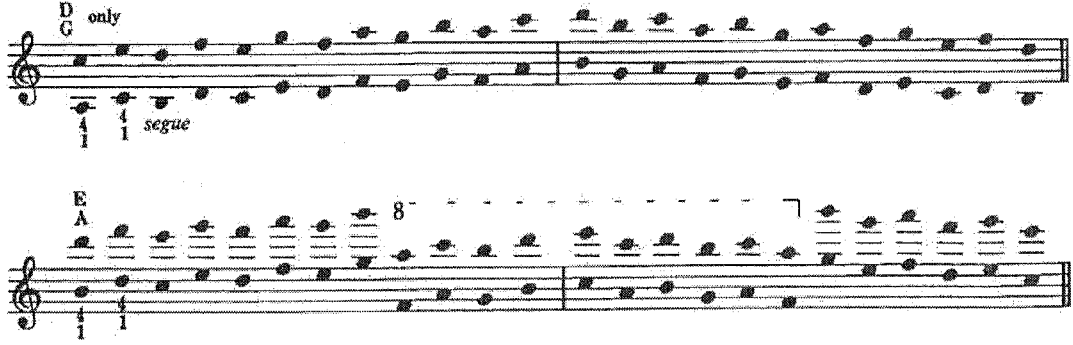
Örnek 30'da yer alan ikinci egzersiz, A, D, G, F ve Bb majör tonlarında da çalışılmalıdır (Örnek 30).

The image displays a musical score for Exercise 30, consisting of four staves of music. The first staff is divided into two sections: 'D only' and 'A only'. The 'D only' section includes a 'segue' marked with a '4 1' fingering. The 'A only' section also includes a 'segue' marked with a '4 1' fingering. The second staff begins with a key signature change to A major, indicated by a sharp on the F line, and is marked with a '(A/D)' and a '4 1' fingering. The third and fourth staves continue the diatonic scale exercises, with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) and a '4 1' fingering indicated. The score is written in treble clef and includes a key signature change to A major in the second staff.

Örnek. 30: Ardarda Gelen Diyatonik Onlular

4.6.2. Ayrık Devinim Onlular

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 31).



Örnek. 31: Ayrık Devinim Onlular

4.6.3. Kromatik Minör ve Majör Onlular

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 32).



Örnek. 32: Kromatik Minör ve Majör Onlular

4.6.4. Karışık Onlu ve Oktav Egzersizi

Her iki oktavın ardından gelen onlularda entonasyon doğruluğu egzersizin en önemli amacıdır (Örnek 33).

The musical score for "The Rose Tree" consists of three staves. The first staff is for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The guitar part includes fret numbers (1-4) and string numbers (1-6) above the notes. The word "segue" appears twice, indicating transitions. The second staff is for voice, labeled with a circled "8" above the staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is for voice, labeled with a "2" above the staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. The guitar part includes fret numbers (1-4) and string numbers (1-6) above the notes. The word "segue" appears twice, indicating transitions. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (1-4), string numbers (1-6), and techniques like "segue" and "8" (octave).

Örnek. 33: Karışık Onlu ve Oktav Egzersizi

4.7.3. Kromatik Dörtlüler

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 36).

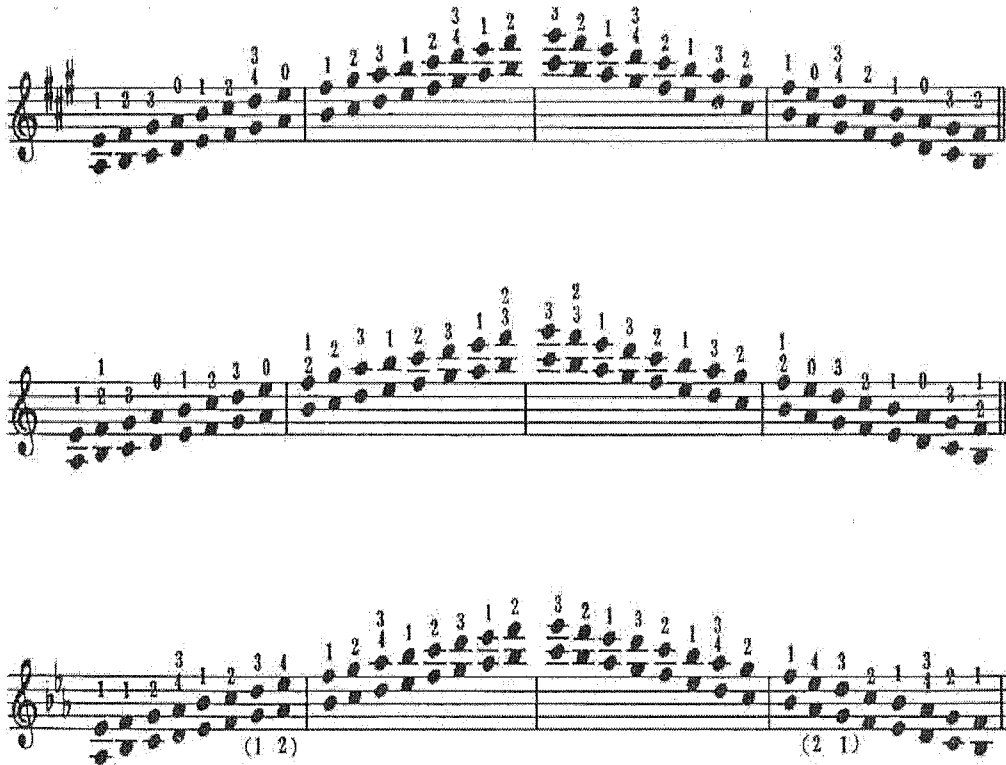
The musical score consists of six staves of music, each featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a D G chord and a '1 2 3' fingering. The second staff has a '1 2 3' fingering. The third staff starts with an E A chord and a '3 4' fingering, followed by a '1 2' fingering. The fourth staff is marked with '(8)' and a '3 4' fingering. The fifth staff has a '1 2' fingering and a '1 2 3 4' fingering. The sixth staff has a '1 2 3 4' fingering. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The word 'segue' appears twice, indicating a transition between sections. The letters 'D', 'G', 'E', 'A', and 'D' are placed above or below the staves, likely indicating specific notes or chords. The exercise is designed to be played on two strings.

Örnek. 36: Kromatik Dörtlüler

4.8. Beşliler

4.8.1. Ardarda Gelen Diyatonic Beşliler

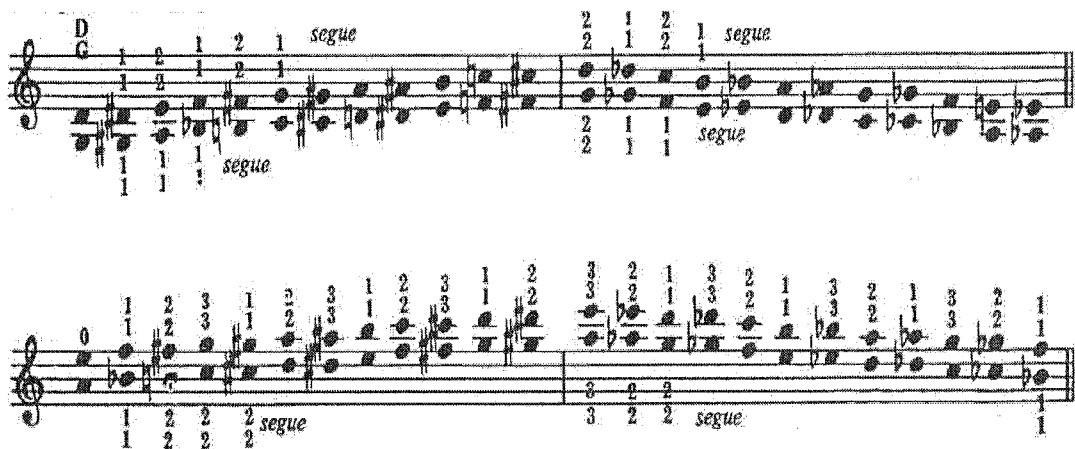
Genel olarak beşli aralıkların entonasyon açısından doğru tınlaması zor olduğundan, parmakların alışlageldik yerlere değil, tınıya göre dinlenerek doğru yerlere basılması gerekmektedir (Örnek 37).



Örnek. 37: Ardarda Gelen Diyatonic Beşliler

4.8.2. Kromatik Beşliler

Bu egzersiz, yalnız nota üzerinde harflerle belirtilmiş olan iki tel üzerinde çalınmalıdır (Örnek 38).



Örnek. 38: Kromatik Beşliler

4.9. Ünisonlar

Hemen hemen her dilde aynı anlama gelen, “bir, tek, birlik, uyum, ahenk” anlamındaki “uni” ve Fransızca “ses” anlamına gelen “son” sözcüklerinin birleşiminden türemiş olan “unison” terimi, iki veya daha fazla ses ya da seslerin aynı ses frekansından veya oktavından duyurulması anlamını taşımaktadır. Bu terimi kısaca “tek sesli, sesi birli, ünü birli, sesteş” olarak da tanımlayabiliriz.

4.12. Üç Sesli Akorlar

Latince “birbirine uymak” anlamına gelen “acordare” sözcüğünden türemiş olan terim, üç veya daha çok sesin aynı anda uyum oluşturacak tarzda birlikte tınlaması anlamına gelmektedir.

Üç sesli akorlar basa göre üçlü ve beşli aralıklardan kuruludur. Beşli akorda iki üçlünün üst üste geldiği görülür. Beşli akorlar üçlü ve beşlilerin çeşitlerine göre adlandırılır. Dört çeşit 5'li akor vardır. Bunlar majör, minör, eksilmiş beşli ve artmış beşli akorlarıdır.²⁵

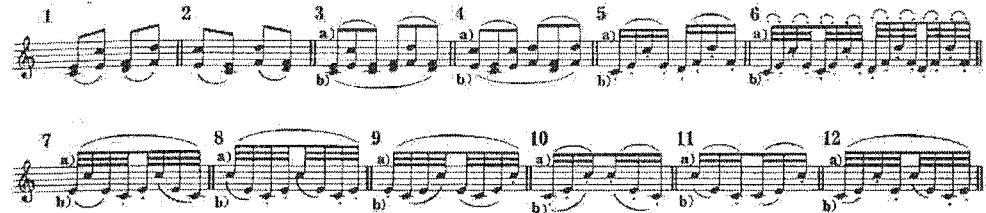
Ardarda gelen akor geçişlerinde, parmakların tellere tam zamanında basabilmesi için sürekli olarak bir sonraki akorun ne olduğu gözlenmeli ve akorun durumuna göre sol el parmakları önceden hazırlanmalıdır. Akor çalınırken sol bilek gerektiğinde, içeri ve dışarı kıvrılabilecek kadar oynak ve serbest bırakılmalıdır.

Akorların çalınmasında iki ana şekil vardır:

- 1) Kırılarak çalınan akorlarda alt sesler sanki auftakt²⁶ gibi vuruş öncesi çalınır.
- 2) Kırılmadan çalınan akorlarda bütün sesler birlikte tınlatılır.

4.12.1. Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar

Egzersizin en başında, bazıları kendi içinde de ikiye ayrılarak alternatif yay önerileri gösterilmiş toplam 12 adet sağ el yay çalışma kalıbı yer almaktadır (Örnek 44).



Örnek. 44: Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar (yay önerileri)

²⁵ FERİDUNOĞLU, Z. LALE, 2004, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılap Kitabevi, 975-10-2196-0, sayfa 52

²⁶ Auftakt: (Alm.) Eksik ölçü, önel.

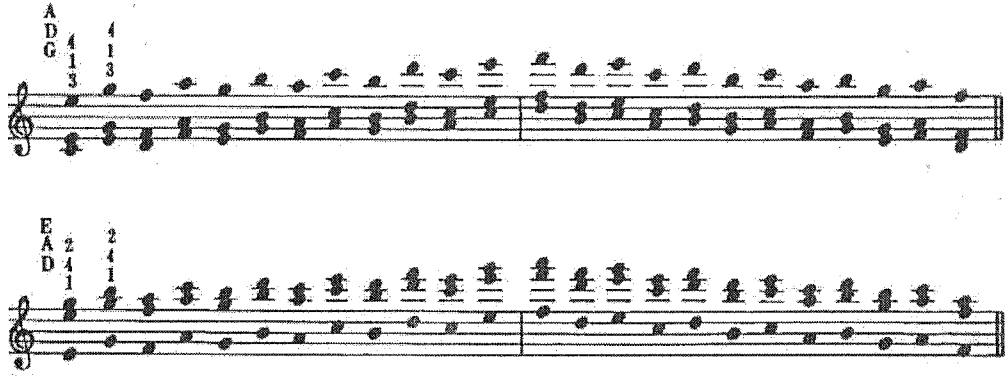
Bu yay önerilerinin her biri bütün tonlarda, bütün egzersizlere uygulanmalıdır (Örnek 45).

The image displays six musical staves, each representing a different fingering exercise for diatonic triads. The exercises are organized into two groups: E major triads (E, G#, B) and A major triads (A, C#, E). Each staff begins with a 'segue' marking and a set of numbers indicating fingerings for the notes. The first three staves focus on E major triads, while the last three focus on A major triads. The exercises are designed to be played in all twelve major and minor keys, as indicated by the text above. The staves are arranged in a vertical column, with each staff containing two measures of music. The first measure of each staff shows the triad in E major, and the second measure shows the triad in A major. The exercises are numbered 1 through 6, corresponding to the staves.

Örnek. 45: Ardarda Gelen Diyatonic Üç Sesli Akorlar

4.12.2. Ayrık Devinim Akorlar

Üç tel için üzerinde yazılmış olan bu egzersizde sesleri akor halinde çalmak, kırık akor haline getirmemek gerekir.



Örnek. 46: Ayrık Devinim Akorlar

4.13. Arpejler

Arpej, İtalyanca anlamı “harp çalmak” olan, “arpeggiore” sözcüğünden türemiş bir terimdir. Sesleri harp gibi ardı ardına, kırık bir şekilde duyurmak anlamına gelmektedir.

4.14. Majör Beşli, Minör Beşli ve Eksilmiş Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi

Her egzersiz, her birinde 12 nota olan üçer ölçüden oluşmuştur. İlk ölçü, majör 3'lü aralığı üzerine minör 3'lü aralık gelmesiyle kurulan Majör 5 (Sol – Si – Re), ikinci ölçü, minör 3'lü aralık üzerine majör 3'lü aralık gelmesiyle kurulan minör 5 (Sol – Si b – Re) ve üçüncü ölçü, iki tane minör 3'lü aralığın üst üste kurulmasıyla elde edilen eksilmiş 5 (Sol – Si b – Re b) akordur (Örnek 47).

Örnek. 47: Majör Beşli, Minör Beşli ve Eksilmiş Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi

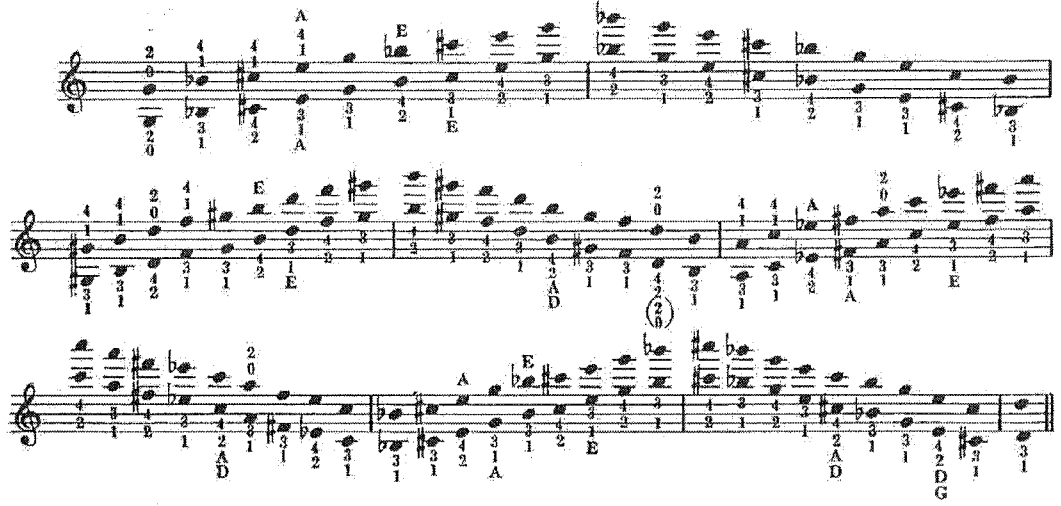
[illegible]

4.15. Artmış Beşli Akoru Üzerine Oktav Egzersizi

65

4.16. Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Oktav Egzersizi

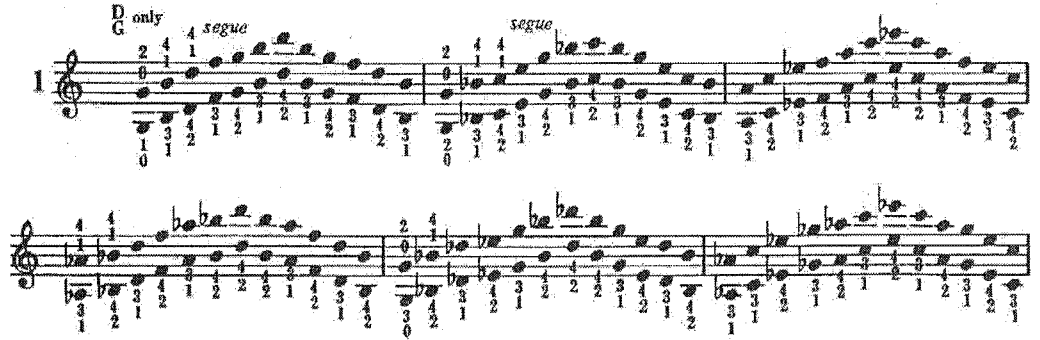
Üzerinde yazılmış olan parmak numaralarıyla çalınması, eksilmiş yedili akorun doğru tınlaması açısından önem taşır (Örnek 50).



Örnek. 50: Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Oktav Egzersizi

4.17. Dominant Yedili Akoru ve Çevrimleri Üzerine Oktav Egzersizi

Tonal müzikte dizinin ilk notasından sonraki beşinci notanın üzerine üçlüsü, beşlisi ve yedilisi şeklinde kurulan akora (do majör ya da minör tonda, Sol – Si – Re – Fa akoru) “dominant yedili akoru” denilir (Örnek 51 ve 52).



Örnek. 51: Dominant Yedili Akoru ve Çevrimleri Üzerine Oktav Egzersizi

4.18. Altılı ve Beşli Aralıklarla Arpej Egzersizleri

The image displays a musical score for arpeggio exercises, organized into eight horizontal staves. Each staff contains three measures of music. The exercises are written in treble clef and feature various key signatures, including major, minor, and augmented/diminished forms. The notes are arpeggiated, and the exercises are labeled with intervals such as 'E' (E major), 'A D' (A major/D minor), and 'A D' (A major/D minor). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4, and some exercises include a '3' or '4' in parentheses, possibly indicating a third or fourth finger. The exercises are designed to be played in a continuous, flowing manner, with the notes of each chord being played one after another in a specific sequence.

Örnek. 53: Altılı ve Beşli Aralıklarla Arpej Egzersizleri

4.19. Üçlü ve Dörtlü Aralıklarla Arpej Egzersizleri

Parantez içinde gösterilmiş olan alternatif parmak numaraları, yorumcunun el yapısına göre kolaylık sağlamak amacıyla yazılmıştır (Örnek 54).

The image displays six staves of musical notation for arpeggio exercises. Each staff contains a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. Some chords have alternative fingerings in parentheses. The exercises are arranged in two groups of three staves each, with a key signature change from B-flat to B-natural in the second group.

Örnek. 54: Üçlü ve Dörtlü Aralıklarla Arpej Egzersizleri

4.20. Karışık Aralıklar ve Geçiş Notalarıyla Arpej Egzersizleri

Parantez içinde gösterilmiş olan alternatif parmak numaraları, yorumcunun el yapısına göre kolaylık sağlamak amacıyla yazılmıştır.

The image displays six staves of musical notation for arpeggio exercises. Each staff contains a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. Some chords are marked with 'A' and 'D' above them. The exercises are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4). The second staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4). The third staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4). The fourth staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4). The fifth staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4). The sixth staff has a final chord marked 'A D' with fingerings (1 2 3 4) and (1 2 3 4).

Örnek. 55: Karışık Aralıklar ve Geçiş Notalarıyla Arpej Egzersizleri

4.21. Artmış Beşli Akoru Üzerine Altılı Aralık Egzersizi

[] işareti ile belirtilmiş olan notalardaki parmaklar kaldırılmamalıdır
(Örnek 56).



Örnek. 56: Artmış Beşli Akoru Üzerine Altılı Aralık Egzersizi

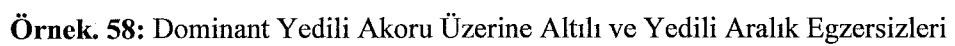
4.22. Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Çeşitli Aralık Egzersizleri

Bu egzersizde, eksilmiş yedili akorunun temel sesleri alt seslerdir. Akorlar bu sesler üzerine doğru şekilde kurulmalıdır (Örnek 57).

The image displays four staves of musical notation, each containing a series of chords and intervals. The notation is in treble clef and includes various accidentals (sharps, flats, naturals). The chords are labeled with letters A, E, and F, and the intervals are indicated by numbers 1 through 4. The first staff shows a sequence of chords starting with A, followed by E, and then F. The second staff continues the sequence with A, E, and F. The third staff shows a sequence of chords starting with A, followed by E, and then F. The fourth staff shows a sequence of chords starting with A, followed by E, and then F. The notation is complex, with many accidentals and interval markings.

Örnek. 57: Eksilmiş Yedili Akoru Üzerine Çeşitli Aralık Egzersizleri

[] işareti ile belirtilmiş olan notalardaki parmaklar kaldırılmamalıdır.



4.24. Üç Sesli Majör Akorlar

Egzersizizin başında örnek yay kalıpları verilmiştir. Öncelikle bu çalışmalar yapılmalıdır (Örnek 59).

The image displays a musical exercise for three-note major chords. It begins with eight numbered examples (1-8) showing different chord voicings and fingerings. Examples 1-4 are in treble clef, and examples 5-8 are in bass clef. Each example shows a sequence of chords with fingerings (1-3) and articulation marks (a, b). Below the examples are six staves of music, each containing a sequence of chords with fingerings and articulation marks, demonstrating various patterns for practicing three-note major chords.

Örnek. 59: Üç Sesli Majör Akorlar

4.25. Eksilmiş Yedili Akoru

Bu egzersizde, eksilmiş yedili akorunun temel sesleri alt seslerdir. Akorlar bu sesler üzerine doğru şekilde kurulmalıdır (Örnek 60).

The musical notation for Exercise 4.25, 'Eksilmiş Yedili Akoru', is presented in three staves. Each staff shows a sequence of chords and fingerings. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various chords and fingerings, with some measures marked 'segue' and '8'.

Örnek. 60: Eksilmiş Yedili Akoru

4.26. Dört Sesli Akorlar

Beşli akorlara bir üçlü eklenmesiyle dört sesli akorlar elde edilir. Dört sesli akorun temel sesiyle üst sesi 7'li aralık oluşturduğundan, bu akorlara 7'li akorlar denilir. Üçlüsüne, beşlisine ve yedilisine göre isimlendirilen bu akorlar majör 7'li, minör 7'li, eksilmiş (eksik) 7'li, dominant 7'li ve eksilmiş beşli minör 7'li, artmış (artık) beşli majör 7'li ve minör majör 7'li gibi akorlardır.²⁷

²⁷ FERİDUNOĞLU, Z. LALE, 2004, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılap Kitabevi, 975-10-2196-0, sayfa 55

4.27. Dört Sesli Majör Akorlar

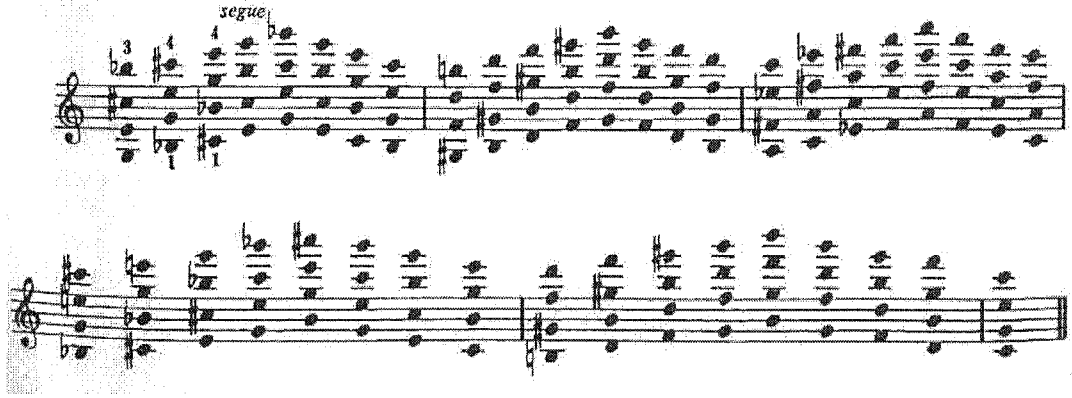
Egzersizizin başında örnek yay kalıpları verilmiştir. Öncelikle bu çalışmalar yapılmalıdır (Örnek 61).

The image displays musical exercises for four-voice major chords. The first section consists of 10 exercises (1-10) arranged in two rows of five. Each exercise is shown on two staves, with the top staff labeled 'a)' and the bottom staff labeled 'b)'. The exercises involve various chord voicings and fingerings. The second section shows a series of exercises with three staves each, labeled '1' through '10'. The third section shows a series of exercises with three staves each, labeled '1' through '10'. The fourth section shows a series of exercises with three staves each, labeled '1' through '10'.

Örnek. 61: Dört Sesli Majör Akorlar

4.28. Eksilmiş Yedili Dört Sesli Akorlar

Bu akorlar, yay bölünerek yani akor kırılarak çalınmalıdır (Örnek 62).



Örnek. 62: Eksilmiş Yedili Dört Sesli Akorlar

SONUÇ

Keman tekniğine ilişkin farklı ekollere baēlı bir çok teknik kitap bulunmaktadır. Her ğretmenin kendi geliřtirdiēi eēitim sistemi, eēer yazdıysa bu metotlar sayesinde gelecek kuşaklara ulaşmaktadır.

Gelmiş geçmiş en büyük keman ğretmeni ve pedagog olarak anılan Ivan Galamian'ın kendi gözetiminde yazılmış olan keman teknikleriyle ilgili sözel bilgiler içeren kitabı, henüz Türkçe'ye evrilmediēi için, ülkemizde sıkça yararlanılan bir kaynak haline gelmemiştir. 2. Metot kitabıyla birlikte incelediēim bu kitap hakkında örneklerle birlikte bilgiler içeren tezimin, genç kemancı arkadaşlarımın yoluna ışık tutacaēı ve iyi bir kaynak olacaēı kanısındayım.

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İRKİN: 2004, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2. Basım AUER, LEOPOLD, 1965, *Keman Ekolünde Klasik Eserlerin Yorumu*, Moskova.
- FERİDUNOĞLU, Z. LALE: 2004, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılap Kitabevi, 975-10-2196-0
- GALAMIAN, IVAN, NEUMANN, FREDERICK: *Contemporary Violin Technique, Volume Two, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises*, Galaxy Music Corporation
- GREEN, ELIZABETH A. H., GALAMIAN, IVAN: 1999, *Principles of Violin Playing & Teaching*, Shar Products Co., 2. Basım, sayfa 9
- MCNEILL, W. H.: 1985, *Dünya Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, sayfa 464
- MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi): Müzik Aletleri Yapımı, Karmaşık Yay Teknikleri ve III. Konum, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 2006
- M. ROTH, LELAND: 2000, *Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- PROF. DR. PARLATIR, İSMAİL, PROF. DR. ZÜLFİKAR, HAMZA, PROF. DR. GÖZAYDIN, NEVZAT: 1994, *Türk Dil Kurumu Okul Sözlüğü*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- SADIE, STANLEY: *The Grove Concise Dictionary of Music*, Macmillan Press Ltd. London
- SELANİK, CAVIDAN: *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara, Ekim 1996
- ULUCAN, SEVİL: 2005, *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İnternet Kaynakları:

[online]

http://static.pressrepublican.com/obit_archives/obits/2005/09272005ob1.htm (30.07.2010)

KRANSBERG-TALVI, MARJOIRE, *On The Way To The Galamians* [online],
<http://franticthememoir.blogspot.com/2010/05/on-way-to-galamians-ch4-pt1.html> [16.07.2010]

KRANSBERG-TALVI, MARJOIRE, *Starting Meadowmount* [online],
<http://franticthememoir.blogspot.com/2010/06/starting-meadowmount.html> [15.09.2010]

KRANSBERG-TALVI, MARJOIRE, *First Lesson With Sally Thomas* [online],
<http://franticthememoir.blogspot.com/2010/06/first-lesson-with-sally-thomas-ch5-pt3.html> [20.07.2010]

ÖZGEÇMİŞ

Alev Gökçe EREM

Müzik, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lise 2000 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Keman Sanat Dalı

Lisans 2003 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Keman Sanat Dalı

İş

2000 Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası Ücretli Sanatçı

2007 İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu Kadrolu Sanatçı

2007 Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası Ücretli Sanatçı

2009 Akbank Oda Orkestrası

Katıldığı Mesleki Kurslar

1999 ve 2000 Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi'nde Prof. Lukas David ve Suna Kan ile keman

2001 Berlin Schloss Kröchlendorf'da Bela Papp ve Prof. Ulrike Anima Mathe ile keman

2009 International Orchestra Institut Attergau (IOIA)

Orkestra Etkinlikleri

2007 Akdeniz Gençlik Orkestrası

2008 RIAS Gençlik Orkestrası

2009 Gustav Mahler Gençlik Orkestrası

2009-2010 Viyana Filarmoni Akademi Orkestrası

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı : İstanbul – 04.08.1983

Yabancı Dil : İngilizce ve Almanca