T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ



20. YÜZYIL RUS KEMAN EKOLÜNDE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR VE SAĞ EL TEKNİKLERİ İLE İLGİLİ UYGULAMALAR

ÖZLEM DUYGU ÖZTÜRK

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ AHMET HAMDİ ZAFER

EDİRNE 2012

T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

Özlem Duygu ÖZTÜRK tarafından hazırlanan **"20.YÜZYIL RUS KEMAN EKOLÜNDE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR VE SAĞ EL TEKNİKLERİ İLE İLGİLİ UYGULAMALAR"** konulu SANATTA YETERLİK Tezinin sınavı,Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 29.maddesi uyarınca **19.11.2012 Çarşamba günü** saat **10.00'da** yapılmış olup,tezin.....kabul edilmesine.....
OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof.Süleyman Sırrı GÜNER	kabul edilmesine	
Prof.Eldar İSKENDEROV	kabul edilmesine	
Doç.Aminbay SAPAYEV	kabul edilmesine	
Yrd.Doç.Ahmet Hamdi ZAFER (Danışman)	kabul edilmesine	
Yrd.Doç.Sefai ACAY	kabul edilmesine	

*Jüri üyelerinin ,tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	452447
İşlem Türü	İşlemde
Yazar Adı / Soyadı	özlem duygu öztürk
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 14504021928
Telefon / Cep Telefonu	
e-Posta	rusalkaaa@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	20. yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar
Tezin Tercümesi	The Pedagogical Approaches and Right Hand Implementations in 20th Century Russian Violin School
Konu Başlıkları	
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Keman Sanat Dalı
Tez Türü	Sanatta Yeterlilik
Yılı	2012
Sayfa	143
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. Ahmet Hamdi Zafer
Dizin Terimleri	Keman=Violin Pedagoji=Pedagogy Müzik=Music
Önerilen Dizin Terimleri	Ekol=echole
Yayımlama İzni	☑ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☐ Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezimin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

04.01.2013

İmza:.....

Tezin Adı: 20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar

Hazırlayan: Özlem Duygu ÖZTÜRK

ÖZET

Bu çalışmada, 20. Yy Rusya'sında keman icracısı ve eğitimcisi olarak öne çıkan sanatçıların, keman çalma ile ilgili pedagojik yaklaşımları ve sağ el teknikleri konusunda uyguladıkları çalışmalar incelenmiştir.

18. Yy'dan 20. Yy'a kadar olan süreçte, keman eğitimi ve icrası alanında ''ekol'' olarak andığımız birkaç temel sistemden bahsetmek mümkündür. Tezde de değinilen bu sistemlerin ardından, 20. Yy'a gelindiğinde; Rusya'da kemancılıkla ilgili daha yenilikçi bir anlayışın geliştiğini görürüz. Temelini bilimsellikten alan bu yeni anlayışla yetişen kemancıların kaydettikleri ciddi başarılar; dönemin müzik otoriteleri tarafından da takdirle karşılanmıştır. Pedagoji ve metodoloji konusunda günümüz için olmasa da, o dönem için çok özgün ve yenilikçi olan bu sistemi oluşturan eğitimcilerin bazıları, sonrasında başka ülkelere göç ederek; gittikleri yerde de bu anlayışı devam ettirmişlerdir.

Özellikle keman öğretmenleri açısından, 20. Yy'da Rusya'da gelişmiş olan bu bilimsel yaklaşımın incelenmesi; öğrencilerle çalışırken karşılaşılan zorlukların üstesinden gelme konusunda yararlı olacaktır. Bunun yanı sıra, keman icrası ve eğitimi ile ilgili günümüzdeki fikirlerin ve yaklaşımların nasıl geliştiği konusunda bir temel oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Keman, ekol, pedagoji.

Name of the Thesis: The Pedogogical Approaches and Right Hand Implementations in 20th Century Russian Violin School

Prepared by: Özlem Duygu ÖZTÜRK

ABSTRACT

In this dissertation, pedagogical approaches and right - hand implementations of the 20th century Russian violin pedagogoues and performers are analysed.

During the period between 18th and 20th centuries, it is possible to speak of several systems on violin practice and education, which we name ‘’echoles’’ in general. Following these systems which are also mentioned in this dissertation, with the advent of 20th century, we see a much more innovative system on violin performance developing in Russia. The serious achievements of the violinists who were educated in this scientifically – based new approach, were highly appreciated by the authorities of the time. Some of the pedagogues who presented this - though not for our day but for that time – new and distinctive system; immigrated abroad and carried this system to the countries where they moved to.

Observation of the scientific approach developed in the 20th century Russia will be particularly beneficial for violin teachers, especially for overcoming difficulties encountered while working with students. Besides, it will provide a base for perceiving the development of the ideas and approaches on violin practice, which have come up to our day.

Keywords: Violin, echole, pedagogy.

ÖN SÖZ

Bu tezde, 20. Yy'da Rusya'da kemancılıkla ilgili gelişen yenilikçi anlayış ve prensipler, pedagoji ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar açısından incelenmiştir. Öncelikle, keman icrası ve eğitimi üzerine geliştirilen sistemlerin anlaşılmasına temel hazırlamak üzere, 18. Yy'dan 20. Yy'a dek ortaya konmuş olan başlıca keman ekolleri gözden geçirilmiştir. Ardından, ''psiko – fizyolojik'' yaklaşımı ile öne çıkan 20. Yy Rus keman ekolü ele alınmış, o dönem için yenilikçi olan prensiplerin nereden kaynaklandıkları ve nasıl uygulandıkları irdelenmiştir. Öğrencilerle çalışırken psikolojik durumlarının nasıl tahlil edilebileceği, uygun yaklaşımın nasıl belirlenebileceği, aynı zamanda fizyolojik yapılarının da dikkate alınarak repertuarın nasıl seçileceği, söz konusu sağ el olduğunda hangi tekniğin ne şekilde öğretilebileceği…vs. gibi konular üzerinde detaylı bir şekilde durulmuş; bu incelemelerin keman öğretmenleri açısından yardımcı nitelikte olabilmesi amaçlanmıştır. Tez hazırlanırken, o dönemde yazılmış olan pedagojik materyallerden, edisyonlardan, konuyla bağlantılı olarak günümüzde yazılmış olan tez ve kitaplardan yararlanılmıştır. Tezimin hazırlanması aşamasında, başta danışmanım Yrd. Doç Ahmet Hamdi ZAFER olmak üzere, tezini benimle paylaşarak doğru kaynaklara ulaşabilmem için de yardımcı olmuş olan Masha LANKOVSKY'ye, ellerinde bulunan kaynakları paylaşarak çok önemli katkılarda bulunan Prof. Angel STANKOV ve Doç. Gülen EGE'ye, tezimi ilk inceleyen hocalarımdan olan Doç. Aminbay SAPAYEV'e ve Prof. Süleyman Sırrı GÜNER'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca üzerimde çok büyük emeği olan ve bu tez konusunu seçtiğimde bana çalışabileceğim ilk kaynakları sağlayan, uzun yıllar boyunca benim hocam olmuş olan merhum Doç. Zuhra MANSUROVA'yı da rahmet ve saygıyla anıyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖN SÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **vii**
RESİMLER LİSTESİ ..... **ix**
GİRİŞ **1**

I. BÖLÜM

1. 18. YÜZYILDAN İTİBAREN KEMAN İCRASI: FARKLI EKOLLERİN ORTAYA ÇIKIŞI **2**
1.1. İtalyan Ekolü 3
1.2. Fransız Ekolü 4
1.3. Alman Ekolü 6
1.4. Fransız – Belçika Ekolü 9

II. BÖLÜM

2. RUS KEMAN EKOLÜ **11**
2.1. 18. Yy'dan İtibaren Rusya'da Kemancılık 11
2.2. 19 yy'ın Sonuna Doğru Wieniawski'nin Rusya'daki Etkisi 14
2.3. 20. Yy'ın İlk Yarısı – Stolyarsky ve Auer 16
2.3.1. Leopold Auer (1845 – 1930) 16
2.3.2. Piotr Stolyarsky (1871 - 1944) 20
2.4. Auer ve Stolyarsky'nin Prensiplerinin Gelişimi: Moskova Keman Okulu 24
2.4.1. Lev Tseitlin 25
2.4.2. Konstantin Mostras 26
2.4.3. Ivan Alexander Galamian 28
2.4.4. Abraham Yampolsky 29

2.4.5. Yuri Yankelevich 30

III. BÖLÜM

3. 20. YÜZYIL RUS KEMAN PEDAGOJİSİNDE TEMEL PRENSİPLER 33

3.1. I. P. Pavlov'un Araştırmalarının Keman Çalma Öğretimi Üzerindeki Etkileri 33

3.1.1. Psiko - Fizyolojik Yaklaşım ve Bireysellik 34

3.1.2. Psiko – Fizyolojik Yaklaşımla Bağlantılı Olarak Reflekslerin Eğitimi ve ''Ön – Duyuş'' ile ''Ön – Hissediş'' Kavramları 37

3.2. Keman Öğretimi Sürecinde Öğrencilerin Psikolojik Yapılarının Çözümlenmesi 40

3.2.1. Öğrencinin Psikolojik ve Fiziksel Yapısına Uygun Repertuarın Seçilmesi 42

3.3. Başlangıç Derslerinde Öğretmenin Öğrenciye Yaklaşımı 44

3.4. Öğrencide Doğal Bir Duruş ve Keman Tutuşunun Yerleştirilmesi 46

3.4.1. Temel Beceriler Kazandırılırken Kaslarda Rahatlığın Sağlanması 48

IV BÖLÜM

4. RUS KEMAN EKOLÜNDE SAĞ EL TEKNİKLERİ İLE İLGİLİ TEMEL UYGULAMALAR 53

4.1. Yay Tutuşu 53

4.2. El, Kol ve Parmakların Yay Kullanımı ile İlgili Devinimleri 63

4.2.1. Parmakların Devinimleri 64

4.2.1.1. Dikey Devinim 64

4.2.1.2. Yatay Devinim 64

4.2.1.3. Yatay Döndürme (Eksen Üzerinde Döndürme) 65

4.2.1.4. Dikey Döndürme 66

4.2.2. Bilek Ekleminin Devinimleri 67

4.2.2.1. Elin Dikey Devinimi 67

4.2.2.2. Elin Yatay Devinimi 68

4.2.3. Ön Kolun Devinimleri 68

4.2.3.1. Açma Kapama Devinimi 68

4.2.3.2. Ön Kolu Döndürme....69
4.2.3.3. Ön Kolu Döndürme....69
4.2.3.4. Kolun Üst Kısmının Yatay Devinimi....69
4.3. Ses Üretimi....70
4.3.1. Yayın Alt Kısmında Ses Üretimi....72
4.3.2. Yayın Orta Kısmında Ses Üretimi....76
4.3.3. Yayın Üst Kısmında Ses Üretimi....77
4.3.4. Tam Yayın Kullanımı – Düz Yay Çekme....79
4.3.5. Uzun Ses Çalışmaları (Sons filé)....81
4.4. Ton Kalitesi İle İlgili Etkenler....84
4.4.1. Hız....84
4.4.2. Baskı....88
4.4.3. Tınlama Noktası....89
4.5. Yay Çeşitleri....92
4.5.1. Legato....93
4.5.2. Détaché....98
4.5.3. Martelé....103
4.5.4. Sautillé....106
4.5.5. Spiccato....109
4.5.6. Staccato....112
4.5.7. Saltando, Ricochet....118
SONUÇ....121
KAYNAKÇA....122

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Uzun ses ve ton kalitesi ile ilgili çalışmalar. 83
Örnek 2: Uzun ses çalışmaları. 83
Örnek 3: Yay hızının kullanımındaki eşitsizlik. 85
Örnek 4: Dört zamanlı ölçüde yayı eşit olarak ikiye ve dörde bölme. 85
Örnek 5: Üç zamanlı ölçüde yayı eşit bölme. 86
Örnek 6: Yay hızı ve baskının dengelenmesi 86
Örnek 7: *Piano* nüansın büyük yay kullanılarak uygulanması. 87
Örnek 8: Yayda tınlama noktasının belirlenmesi. 89
Örnek 9: Legato yay çeşidinde yayın eşit bölümlenmesi. 93
Örnek 10: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi. 94
Örnek 11: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi. 94
Örnek 12: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi. 95
Örnek 13: Legato yay çeşidindeki problemlerin çözümü için egzersiz. 95
Örnek 14: Legato yay çeşidinde tel değişimleri için çalışma. 96
Örnek 15: Legato yay çeşidinde tel değişimlerini pürüzsüz uygulayabilmek için egzersiz. 96
Örnek 16: Çift telde uygulanan Legato yay çeşidinde sol elin artikülasyonu. 97
Örnek 17: Legato yay çeşidinde sol el ile ilgili dikkat edilmesi gereken noktalar. ..97
Örnek 18: Legato yay çeşidinde tel değişimlerinin, sol el olmaksızın çalışılması. ..98
Örnek 19: Basit Détaché yay çeşidine örnek. 99
Örnek 20: Détaché yay çeşidinde, yayın yönü değiştirilirken baskıda meydana gelen değişim. 99
Örnek 21: Détaché porté örneği. 100
Örnek 22: Portato ve Louré örnekleri. 101
Örnek 23: Louré ve Détaché porté'nin karışık çalışılması. 101
Örnek 24: Détaché lancé örneği. 102
Örnek 25: Détaché porté ve lancé'nin birlikte uygulanması. 102
Örnek 26: Vurgulu Détaché örneği 102
Örnek 27: Vurgulu Détaché örnekleri 103

Örnek 28: Martelé yay çeşidinde tel değişimleri 106
Örnek 29: Détaché'den Sautillé'ye geçiş için egzersizler 108
Örnek 30: Sautillé yay çeşidinde yaşanan problemleri çözmek için egzersiz 109
Örnek 31: Sıradan Spiccato örneği 110
Örnek 32: Enerjik, "asılan" Spiccato'ya örnek 110
Örnek 33: Staccato çalışmaları 114
Örnek 34: Staccato pasajlarda dikkat edilmesi gereken noktalar 115
Örnek 35: Pedagojik repertuardan Staccao örnekleri 115
Örnek 36: Staccato çalışmaları 117
Örnek 37: Staccato çalışmaları 117
Örnek 38: Ritmik vurgularla Staccato çalışmaları 118
Örnek 39: Ricochet çalışmaları 119
Örnek 40: Ricochet çalışmalarının tel değişimleri ile birlikte uygulanması 119
Örnek 41: Ricochet yay çeşidi için tipik örnekler 120
Örnek 42: Arpejlerin Ricochet yay çeşidi ile çalınması 120
Örnek 43: Saltando ve Ricochet 120

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Kemanı ele almaksızın sol dirseğin bükülmesi.....50
Resim 2: Sağ elin yay tutuşuna hazırlanması.....51
Resim 3: Yay tutuşu için hazırlıklar.....55
Resim 4: Sol el ile yayın desteklenmesi.....55
Resim 5: Parmakların yay üzerine yerleşimi.....56
Resim 6: Serçe parmağın yay üzerindeki duruşuna örnekler.....56
Resim 7: Yay tutuşunun kalem üzerinde gösterilmesi.....57
Resim 8: Yay elde tutulurken sol el ile desteklenmesi.....58
Resim 9: Yayın dikey durumda tutulması.....61
Resim 10: Öğretmenin yayın dengelenmesi ile ilgili olarak öğrenciye yardım etmesi.....61
Resim 11: Yayın tel üzerine yerleştirilmesi.....62
Resim 12: Parmakların dikey devinimi.....64
Resim 13: Parmakların yatay devinimi.....65
Resim 14: Eksen üzerinde döndürme (üstteki elin hareketi).....65
Resim 15: Yayı dikey döndürme.....66
Resim 16: Sağ elin devinimlerine örnekler.....67
Resim 17: Yayın dip kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.....71
Resim 18: Yayın orta kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.....71
Resim 19: Yayın uç kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.....72
Resim 20: Yayın dip kısmına yakın bir yerde, tel üzerine yerleşmezden önce havada tutulması.....73
Resim 21: Yayın iterek hareketiyle havada daire çizilmesi.....73
Resim 22: Daire hareketinin dip kısımda ve havada tamamlanması.....74
Resim 23: Yayın tel üzerine konulması.....74
Resim 24: Yayın tel üzerinde çekilmesi.....74
Resim 25: Yayın tellerden kaldırılarak başlanılan pozisyona geri dönülmesi.....75
Resim 26: Staccato için yay tutuşunun değiştirilmesi.....116

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Corelli'den itibaren öğretmen – öğrenci ilişkilerini gösteren tablo.....32

KISALTMALAR LİSTESİ

Adı geçen eser: (Kısalt. *a.g.e.*)

Gösterilen yer: (Kısalt. *gös. yer.*)

Adı geçen makale: (Kısalt. *a.g.m.*)

Çevirenin notu: (Kısalt. Ç. N.)

GİRİŞ

Keman eğitimi ve icrası söz konusu olduğunda pek çok farklı anlayıştan söz etmek mümkündür. Kemanın solo enstrüman olarak ortaya çıkışından itibaren keman çalmanın metodolojisi üzerine pek çok çalışma ortaya konmuş, geliştirilmeye çalışılan her bir sistem, bir öncekinin eksikliklerini tamamlamaya çalışmıştır.

Kemanın teknik zorluklarını aşmak ve müzikal yaratıcılık üzerine yazılan pek çok materyalin ardından, 20. Yy'dan itibaren özellikle Rusya'da, daha doğrusu Sovyetler Birliği ülkelerinde ortaya çıkan, temelini Pavlov gibi bilim adamlarının bilimsel araştırmalarına dayandıran yeni bir anlayış gelişir. Keman çalma için kullanılan el, kol, parmaklar gibi uzuvların eğitilmesinden önce, bu uzuvlara ait reflekslerin eğitimini gerekli gören bu anlayışla yetişen kemancılarda, çok daha etkin sonuçlara ulaşıldığı görülmüştür.

Kasların nasıl kasılıp gevşediğinden, öğrencinin psikolojik durumunun kasları üzerindeki etkisinden, yayı ve kemanı tutmaya başlamazdan önce öğrencilere yaptırılabilecek olan egzersizlere kadar oldukça detaylı bir şekilde yeniden ele alınan keman eğitimi, farklı bir boyut kazanmıştır. Günümüzde keman eğitimi daha da detaylı olarak çözümlenmiş olmakla birlikte, keman eğitiminde 20. Yy Rusya'sında gelinmiş olan nokta, o dönem için oldukça yenilikçi bir anlayışı sergiler. Bu anlayışı ortaya koyan başlıca pedagoglar ve bu pedagogların önerdikleri uygulamalar, detaylı bir şekilde incelenecektir.

I. BÖLÜM

1. 18. YÜZYILDAN İTİBAREN KEMAN İCRASI: FARKLI EKOLLERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Bu başlık altında bahsedilecek olan sistemlerden önce, **ekol** sözcüğünün anlamını bir kez daha hatırlamak yerinde olur: ‘’ *Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul*. ‘’[1]

Bu tanıma göre, kemancılıkla ilgili bir ekol; sağ ve sol el teknikleri, bu tekniklerin öğretimi ve geliştirilmesi için yapılması gerekenler, müzikal yorum ve incelikler vs. gibi kemancılıkla ilgili tüm konuları bütünlük içinde irdeleyen bir sistem sunmalıdır. Rodrigues, bir keman ekolünün, keman çalma teknikleri ile müzik yapmayla ilgili bir felsefenin birleşimi olduğunu savunarak, iyi bir ekolün sırrını ise **tutarlılık** olarak tanımlar.[2]

Kemancılıkla ilgili yazılan pedagojik materyallere ve metodlara, en erken 17. yy’da rastlanmaktadır; bu dönem aynı zamanda kemanın solo enstrüman olarak yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı dönemdir. 17. yy İtalya’sında, polifonik müzik yerini madrigal ve motetlerdeki solo şarkılara bırakırken ve operanın yeni türleri gündeme gelirken; keman da artık bir eşlik aracı değil, bestecilerin solist olarak gündeme getirdiği bir çalgı olmuştur.[3]

Kemanın geldiği bu noktayla birlikte kemancılıkla ilgili de yeni arayışlar gündeme gelir, bu arayışlar; sonrasında yazılacak olan metodların çıkış noktasıdır.

---

[1] TDK, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://tdkterim.gov.tr/bts/ (12.11.2011)

[2] Ruth Elizabeth Rodrigues, *Selected Students of Leopold Auer – A Study in Violin Performance-Practice* (Department of Music School of Humanities, unpublished thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of ‘’Doctor of Philosophy’’) Birmingham, Ekim 2009, s.3

[3] Robin Kay Deverich, *How Did They Learn?*, http://www.violinonline.com/violin_pedagogy.html/ (12.11.2011), s.7; Neil Zaslaw, *The Italian Violin School in the 17th Century*, Early Music 18, 1990, s.516

Farklı coğrafyalardaki arayış ve araştırmalar, zamanla farklı ekollerin oluşmasına vesile olur. Her ne kadar günümüzde artık bu ekollerin arasında keskin çizgiler kalmamış olsa da, 20. yy ortalarına dek faklılıklar gösteren en az birkaç keman ekolünden bahsedilebilir.

1.1 İtalyan Ekolü

Keman tekniği ve performans pratiği ile ilgili (1760 – 1840 arasında) edebiyat üreten başlıca ülkeler arasında İtalya, Fransa ve Almanya bulunmaktadır.[4]

18. yy'ın başında, Arcangelo Corelli (1653 - 1713), Giuseppe Torelli (1658 - 1709), Antonio Vivaldi (c. 1675 - 1741), Giovanni Battista Somis (1676 - 1763), Francesco Geminiani (1680 - 1762), Francesco Maria Veracini (1690 - 1750), Pietro Locatelli (1693 - 1764) ve Giuseppe Tartini (1692 - 1770) gibi kemancı – besteciler tarafından temsil edilen İtalya, müzik alanında diğer ülkelere göre daha baskındır. Sonat ve konçerto formunu geliştirmeleri, **cantabile** melodiler, parlak figürizasyon, ifade ve ''aklı etkileyerek tutkulara yön vermek'' üzere kullanılan dramatik efektleri içeren icra ve kompozisyon stilleri, müziğin diğer ülkelerdeki gidişatını da oldukça etkilemiştir. Bu dönemde, özellikle İngiltere başta olmak üzere pek çok ülkede müzikle ilgili önemli görevlerde İtalyanlar bulunmaktadır. [5]

Fransız Ekolü'nün aksine İtalyan Ekolü; büyük ölçüde, amacı öncelikle yerli şarkıcıları desteklemek olan yerel konservatuvarların dar görüşlülüğü sebebiyle 18. yy'ın sonlarına doğru gerilemeye başlar. 19. yy boyunca İtalyan yazımı pedagojik materyalin olmayışı da bu gerçeği doğrular – Bartolomeo Campagnoli'nin (1751 – 1827) **Nouvelle methode de la Mecanique Progressive du jeu de Violon seul divisee en 5 Parties et distribuee en 132 Leçons progressives por deux Violons et 118 Etudes por un Violon seul, op. 21** (Leipzig, 1824), yayımlanan birkaç

[4] Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 2000, s.4
[5] Robin Stowell, *a.g.e.*, s.1

pedagojik metinden biridir. İtalyan eğitimi görünüşe göre büyük ölçüde usta – öğrenci ilişkisine dayanmaktadır; fakat pedagojik metinler, ulusal bir keman çalma ekolü meydana getirmek ve şekillendirmek adına büyük rol oynar. Bir ekolün stilistik ‘’idealleri’’ resmedilmeye çalışıldığında, kesin bir sorgulama yolu inşa ederler. Gerçekten de (pedagojik materyaller), kayıt teknolojilerinin ortaya çıkmasından önce keman çalma stillerine dair detaylı bir kavrama sağlayan belki de tek güvenilir kaynaklardır.[6]

İtalyan Ekolü’nden bahsederken Paganini’ye de değinmeden geçmemek gerekir. Gerçi birçok müzisyenin ve eleştirmenin görüşüne göre Paganini, bir gelişimin vardığı son noktadan ziyade, diğer unsurlardan bağımsız değerlendirilmesi gereken bir fenomendir. Zaten belli bir ekole bağlı saymamız için, o ekolün savundukları doğrultusunda yöntemler ve yaklaşımlar geliştirmiş bulunup, bunları paylaşmış olmalıdır. Halbuki ünlü virtüözün, icracılığı ile ilgili tüm teknik ve metodlarını çok büyük bir gizlilik içinde tuttuğu bilinir; dolayısıyla ülkesindeki keman icracılığına genel anlamda bir katkısından söz edilemez.

1.2 Fransız Ekolü

Fransız Keman Ekolü’nün temelinde, İtalya’da eğitim görmüş olan Fransız kemancı – bestecilerin büyük etkisi vardır. Bu müzisyenler sayesinde yerleşen İtalyan formlarıyla beraber Jean Marie Leclair (1687 – 1764), Louis – Gabriel Guillemain (1705 – 1770), Pierre Guignon (1702 – 1774) ve Jean – Joseph Cassanea de Mondonville (1711 – 1772) gibi müzisyenler keman tekniğini de ilerletmişlerdir. İlk ciddi keman metodunun ise, 1761 tarihli ‘’L’Abbe le fils’s Principes du Violon’’ olduğu söylenebilir.[7]

Bu ekolün esas kurucusu sayılabilecek olan ise Giovanni Viotti’dir (1753 – 1824). Pugnani’nin parlak bir öğrencisi olan Viotti, konser turneleri yapan başarılı

[6] Ruth Elizabeth Rogrigues, *a.g.e.,* s.12
[7] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.,* s.9

bir kemancıdır.[8] Brown, ‘’Classical & Romantic Performing Practise 1750 – 1900’’ adlı kitabında şöyle bir alıntıya yer verir:

‘’Woldemar 1801’de, İtalyan Ekolü’nün üstün niteliklerini övdükten sonra şöyle demiştir: ‘’Fakat kendisinden öncekileri gölgede bırakmak ve yeni bir ekolün hem modeli hem de bir yere kadar lideri olabilmek ancak Viotti’ye özgü bir başarıdır.’’(...)’’[9]

Daha sonra ise kendi cümleleriyle devam eder:

‘’Viotti Ekolü’nün baskın olduğu kabul edilen yıllarda, bir taraftan da farklılık arayışına dair tohumlar filizleniyordu. 1820’ler ve 1830’larda, kısmen Paganini’nin şok edici etkisiyle, kısmen de Rossini’nin inanılmaz popülaritesinin yansıttığı, parlaklık ve hafifliğe doğru kayan yeni bir zevk duygusunun gelişmesiyle; yeni eğilimler ortaya çıktı. Bu yeni yaklaşımın en önemli karakteristiği yay kullanımlarındaki çeşitliliktir; özellikle de zıplayan ve sıçrayan yay kullanımları, duruma göre bir efekt olarak kullanılmaktan ziyade; temel tekniğin bir parçası haline gelmiştir.’’[10]

Yay kullanımındaki yeni çeşitlilikten bahsederken şu da söylenmelidir: O dönemde geliştirilen Tourte yapımı yayın kullanımını ilk benimseyen Viotti olmuştur, belki de öncekilere göre daha esnek ve hafif olan bu yayın kullanımının da sağ el tekniğine sağladığı kazanımlardan söz edilebilir.

Viotti, 1784 yılında Versailles’de kraliçe Marie Antoniette’nin hizmetine girer ve on yıl kadar Paris’te bulunur. Paris Konservatuvarı’nda Viotti’nin devamcısı sayılabilecek olan öğrencileri Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831), Pierre Baillot (1771 – 1842) ve Pierre Rode (1774 – 1834); Fransız Keman Ekolü’nü çok daha sağlam temellere oturturlar.[11] Bu üç icracının ortak çalışmasıyla, oldukça ciddi bir metod

[8] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.10
[9] Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900*, Oxford University Press, USA, 1999, s.278
[10] Clive Brown, *a.g.e.*, s.278
[11] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.11

olan ‘’Méthode de violon’’ (Paris, 1803) ortaya çıkar. Kreutzer, Baillot ve Rode otuz senede bir bu eseri güncelleme kararı alırlar fakat bu süre sonunda Kreutzer ve Rode ölmüştür, o yüzden söz konusu güncellemeyi Baillot yapar ve eser ‘’L’Art du violon: nouvelle methode’’ adıyla düzenlenir.[12] 1834 tarihli bu metod, 30 yıl önce Kreutzer ve Rode’la beraber hazırlanan metoda kıyasla; yay tekniklerine ait çok daha fazla çeşitlilik içerir.[13]

Temelini Viotti’nin attığı ve Paris Konservaruvarı’nda Rode, Baillot ve Kreutzer ile şekillenen Fransız ekolü, genel kanıya göre, yay tekniğinde zarafet ve inceliğin yanı sıra parlak bir sol el tekniğini simgeler. [14]

1.3 Alman Ekolü

Almanya 18. yy’da, Heinrich von Biber (1644 - 1704), J.J.Walther (1650 - 1717), ve J.P.Westhoff (1656 - 1705) gibi erken dönem temsilcileriyle başlayıp Mozart’ın *Versuch* ...adlı eseriyle zirveye ulaşan bir ulusal keman ekolüne sahip olmanın gururunu taşımaktadır.[15]

Alman Ekolü, Mozart’ın *Versuch*… eseri ile uyanışına devam eder, çoğu metod (Guhr ve Spohr’unkiler dışında) teknik seviyesi basit olup, sınırlı müzikal ve teknik temele sahiptir ve solistten ziyade orkestra kemancılarına yönelik hazırlanmıştır. Yine de, 19. Yy’ın ilk yarısında Almanya’da yazılan ve armoniklerle (flagolet) ilgili bazı makalelerden bahsetmek gerekir. Küster ve Maas tarafından Paganini’nin virtüözitesinden ilham alınarak yazılan armoniklerle ilgili makaleler, Guhr ve Blumenthal’ınkiler kadar detaylı olmasalar da; armoniklerle ilgili bilgilerin ülkede yayılmasını sağlamak açısından oldukça önemlidirler; zira Almanya,

[12] *Gös. yer*
[13] Clive Brown, *a.g.e.*, s.278
[14] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.11
[15] Robin Stowell, *a.g.e.*, s.1

kemancılıkla ilgili böylesi teknikleri kabullenmekte fazlasıyla yavaş kalan bir ülkedir.[16]

Alman Ekolü'nü 19. yy'a bağlayan en önemli figürlerden biri şüphesiz ki Ludwig Spohr'dur (1784 – 1859). Ünlü virtüöz – bestecinin başta Fransız stili olmak üzere Alman romantik operası ve İtalyan şarkı söyleme üslubu gibi pek çok etkiye açık olduğu bilinir. Bu etkiler icra stilinde, ünlü metodu Violinschule'de ve pek çok eserinde hissedilir.[17] Spohr, Franz Eck'in (1774 – 1804) bir öğrencisi olarak, sadece ton hacmi ve güzelliğiyle değil; keman yapımına duyduğu ilgiyle de dikkat çekmiştir. Eck, Mannheim Okulu'nun son temsilcilerinden biri olarak anıldığı halde, Fransız Keman Ekolü'nden etkilenmiş gibi gözükmektedir. **Violinschule** adlı metodunda Spohr kendisinden ''Fransız'' olarak bahsetmiştir ki aslen kesinlikle bu ulustan değildir. Yay tekniğine çok önem verdiği bilinmektedir.[18]

Spohr, Rode'dan da büyük ölçüde etkilenmiş ve hatta uzun bir süre boyunca onu taklit etmeye çalışmıştır. İlk konçertolarında açık olarak Rode'u model almıştır ve **Violinschule**'de Rode'un konçertolarından bazı kısımlar ve bunların üzerine yapılan yorumlar yer alır. Spohr'un kendi konçertoları ise, Beethoven'ın keman konçertoları ve sonatları bir kenara bırakılırsa, genel görüşe göre Rode, Kreutzer ve Viotti'nin eserlerini bile gölgede bırakan; erken 19. yy solo keman repertuvarına ait en önemli eserlerdir. Konçertolarının yanı sıra, oda müziği eserleri, örn. Op. 3 numaralı düetleri, Fransız Keman Ekolü'nün karakteristiklerini yansıtırlar.

Spohr hem yay sistemi, hem de akort sistemi ile ilgili deneylerde bulunmuştur, en önemli katkısı 1820 tarihinde çeneliği icad etmesidir. Belki bundan da önemlisi, Cassel Okulu diye de anılan kendi ''keman ekolü''nü ''kurmasıdır''. Spohr'un metodu geniş ölçüde Eck tarafından edindiği Mannheim okulu prensplerine dayanır ve Rode ile Eck'in yay tekniklerinin etkisiyle desteklenmiştir.[19]

---

[16] Robin Stowell, *a.g.e.,* s.4
[17] Robin Stowell, *The Early Violin and Viola*, Cambridge University Press, 2001, s.84
[18] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.,* s.13; Clive Brown, *Louis Spohr:A Critical Biography*, Cambridge University Press, 1984, s.13 – 15.
[19] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.,* s.14

Bir icracı ve besteci olarak farklı etkilerden beslenen Spohr'un stiliyle ilgili özellikle ''Alman'' denilebilecek olan, spiccato kullanımına karşı oluşudur. Ona göre bu '' klasik Alman keman icrası geleneğine ters düşüyor''du. Sadece spiccato değil, genel anlamda zıplayan yay çeşitlerine karşı olan virtüöz, telle kesintisiz temas halinde olan yay kullanımlarını ve şarkı söyleyen, ''rafine'' bir ses tonunu tercih etmiştir.[20] Bir öğretmen olarak kendi doktrinlerine fazla bağlı olduğu söylenmiştir.

Ferdinand David, şüphesiz ki Spohr'un en özgün ve en etkileyici öğrencilerindendir ve Leipzig Konservatuvarı'nın kurulmasıyla ilgili katkılarından dolayı da hatırlanır. David aslında Leipzig Keman Çalma Okulu'nun ''babası'' sayılır. Kendi öğretmeninin güçlü bir hayranı olmasına rağmen, Spohr'un öğrencilerinin genel ''norm''larına ters düşerek de olsa kendi özgün stilini biçimlendirmiştir. David'in öğretisinin, Spohr'un metodu ve stilinden zaman zaman uzaklaştığı söylenir.[21] Müzikal mizaç olarak Spohr'dan tamamen farklı olan David'in, ayrıca Felix Mendelssohn ile yakın arkadaş olmak gibi bir şansı olmuştur. Bu arkadaşlık sayesinde David, ''modern müziğin'' ruhuyla donanarak; hatırı sayılır derecede yaşı ilerlemiş olan öğretmenine kıyasla, Alman Keman Çalma Sanatı'nda daha güncel bir evreyi temsil ediyordu.

19. yy Alman Keman Ekolü'nün bir diğer kilometre taşı ise Joseph Joachim'dir. Macar asıllı olan kemancı, adı genellikle Alman kemancılık geleneğiyle anılsa da; Fransız eğitimi almış Macar öğretmeni Karl Böhm ile Viyana'da sürdürdüğü çalışmalarından dolayı, aslında Fransız keman ekolünün tekniği ve stiliyle de donanmıştır.[22] Yine de, klasik repertuvarın çoğunu beraber çalıştığı kişi, David'dir. Kendisine bir çok defa, Mendelssohn'un denetiminde Leipzig Gewandhaus orkestrasıyla çalma fırsatı tanınmıştır. David'in ''Leipzig Ekolü''nün coşkulu bir savunucusu olan Mendelssohn, Joachim'in de akıl hocası ve rehberi olmuştur. 12 yaşındaki Joachim'in 1844 yılında Londra'da, Mendelssohn

[20] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.14; Clive Brown, *Bowing Style, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*, Journal of the Royal Musical Association 113, 1988, s.116
[21] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.16; *Ferdinand David (1810 – 1873*), The Musical Times, Vol. 47, 1906, s.457
[22] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.17

yönetiminde çaldığı Beethoven Konçerto, eseri İngiliz repertuvarına yerleştiren çok büyük bir başarı örneği olur.

Esasen teknik gösterişi amaçlayan bir parçanın içine ‘’doğru ifade’’yi yerleştirmek, Joachim’in öğretisine ait tipik bir özelliktir. Tam bir Alman Ekolü kemancısı olarak duruşu - ‘’güzel bir zevki yansıtmaya’’ dair gösterişli bir anlayışla tutucu bir çalış stilini sergilemesi – Joachim’i Spohr ile eşdeğer kılar. Fakat Joachim’in stilinde, Paganini ve Viotti’nin de etkilerinin bulunduğu Viyana’da bilinmektedir.[23] Berlin Hochschule, Joachim’in yöneticiliğinde gittikçe güçlenerek Jeno Hubay (1858 – 1928), Bronislaw Huberman (1882 – 1947), ve Maud Powell (1867 – 1920) gibi kemancıları yetiştirmiştir .Joachim’in öğretisi en iyi şekilde Auer tarafından anlatılmıştır.

Joachim’in öğrencileri arasında Andreas Moser’i, pedagojik yazın konusundaki katkılarından dolayı anmak gerekir. Moser, mühendislik okuduktan sonra 1878 yılında Joachim’e gider. Fiziksel dezavantajlar icracılık mesleğine girmesine engel olsa da, adından söz ettiren bir öğretmen olur ve Berlin’de Joachim’in asistanlığını üstlenir. Joachim ve Moser birlikte, bu dönem için anahtar bir metin olan ve Joachim’in icracılık stilinin gerisindeki felsefeye ait detaylar yansıtan Violinschule’yi yazarlar (Berlin, 1902 – 1905).[24]

1.4. Fransız – Belçika Ekolü

Viotti’nin öğrencisi olan Belçikalı Andre Robberechts (1796 – 1866), ülkesini keman icracılığı açısından yüksek bir seviyeye taşımak konusuna verilen önemi arttırmıştır. Robberechts, ‘’Belçika Ekolü’nün babası’’ sayılan ve ‘’Fransız Ekolü üzerinde büyük etkisi olan’’ Charles de Beriot’u (1802 – 1870) yetiştirmiştir. Beriot, ‘’icrasını diğerlerinden ayıran niteliklerin mükemmelliği’’ ile övülmüştür; Hubert Leonard’ın (1819 – 1890) öğretmenidir. Leonard’ın Alman Ekolü ile de bir

[23] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.18
[24] David Milsom, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*, İngiltere, 2003, s.21

bağlantısı vardır; zira Mendelson'la bağlantı kurmak için gittiği Leipzig'e yerleşmeden önce Habeneck ile çalışmıştır. [25]

Henry Vieuxtemps ise, Beriot'un daha da ünlü bir öğrencisidir ve Paris'in virtüözik özelliklerini temsil eder. Cassel'e yaptığı ziyarette Spohr kendisini dinlemiş ve hayran olmuştur; Schumann'ın ise, Vieuxtemps'in etrafında topladığı hayranlarının ''sihirli çemberinden'' bahsettiği bilinir. Önemli bir ayrıntı olarak, Vieuxtemps, Paganini'den ilham aldığını söylemektedir; ve gerçekten de teknik mükemmellik ve virtüözitenin başarısı gibi bu ekol ile (Fransız – Belçika Ekolü) özdeşleşmiş olan nitelikler, bu İtalyan'ın Fransa'daki büyük etkisine benzer bir tepkiden kaynaklanıyor gibi gözükmektedir.

Vieuxtemps bizi, Fransız – Belçika Ekolü'nün daha sonraki dönemine ait iki büyük isme götürür – Paris'te okumuş olan Pablo de Sarasate (1845 - 1908) ve kendi vatanında eğitim görmüş olan Eugene Ysaye (1858 - 1931).

Sarasate – kemancılık alanında tanınmış olan nadir İspanyollar'dan biri olarak – Henri Wieniawski'yi (1835 – 1935) de okutmuş olan Lambert Joseph Massart'ın (1811 - 1892), Fritz Kreisler'in (1875 - 1962), ve aynı zamanda 1843'te Baillot'un pedagojik sorumluluklarını devralmış olan, stili ve icrasının saflığı, sadeliği ile övgüler toplayan Delphin Jean Alard'ın (1815 - 1888) öğrencisi olmuştur. Sarasate büyük ölçüde, Joachim'in kuramsal ve entelektüel prensiplere katı bağlılığına zıt olarak icrasındaki hafiflik, zarafet ve çabalamaksızın sergilediği virtüözitesi ile, Joachim'in 19. yy'daki karşıtı olarak anılmıştır. Riemann şöyle demiştir: ''Bu kemancı, bir virtüözün en iyi niteliklerinin tümüne sahiptir: mükemmel entonasyon, harika bir teknik ve alıp götüren, cezbedici bir ses tonu.''[26]

Bir o kadar kendine özgü ve neredeyse mit haline gelmiş bir kemancı da Ysaye'dir. Ysaye de Sarasate gibi Massart, Vieuxtemps ve Wieniawski ile çalışmış ve 14 yaşında Brüksel Konservatuvarı'na girmiştir.[27]

---

[25] David Milsom, *a.g.e.*, s.23
[26] David Milsom, *a.g.e.*, s.24
[27] *Gös. yer*

II. BÖLÜM

2. RUS KEMAN EKOLÜ

2.1. 18. Yy'dan İtibaren Rusya'da Kemancılık

İtalya, Almanya ve Fransa gibi ülkelerin aksine Rusya'da, 19. Yy'ın sonlarına, hatta 20. Yy'a dek ''ulusal'' bir ekolün varlığından söz edilemez. Kemancılıkla, ve genel olarak müzik eğitimiyle ilgili kişiler ve kaynaklar çoğunlukla yabancı kökenlidir. Yine de, 18. Yy'ın ikinci yarısından itibaren adından söz ettiren bazı kemancı – besteciler karşımıza çıkar. Bunlar arasında Ivan Khandoshkin (1747 – 1804) ve Nikoai Afanasiev'i (1821 – 1898) anmak gerekir.

Khandoshkin, ''18. Yy'daki en iyi Rus kemancı'' olarak anılmaktadır.[28] Yoksul bir terzinin oğlu olarak dünyaya gelen müzisyen, dönemin zengin patronlarından Narışkin'in desteğiyle İtalya'ya giderek burada Tartini ile çalışır.[29] Ayrıca Tito Porta ile de çalışmış ve Domenico dall'oglio ile Pietro Peri gibi isimlerden etkilenmiştir.[30] Rusya'ya döndükten sonra pek çok oda müziği ile, keman için yüzden fazla eser yazar; Rus şarkıları üzerine yazdığı varyasyonlar Ekaterina II Dönemi'nin yüksek sosyetesi tarafından çok beğenilir.[31] Potemkin'in ricası üzerine bir süre Kraliyet Tiyatrosu'nda çalışan Khandoshkin, daha sonra Ekaterinoslav Müzik Akademisi'nde öğretmen olarak çalışır. En bilinen eserleri altı keman sonatı ve halk müziği temaları üzerine yazdığı parçalarıdır. Batı dünyasında, ilk folklorist müzisyen değilse bile, folkloristlerden biri olarak tanınmaktadır. Özellikle keman için yazdığı müzikler, Giuseppe Tartini'nin öğrencisi Antonio Lolli, Gaetano Pugnani, Ludwig Spohr gibi bestecilerin eserleriyle karşılaştırılabilir. Yakın zamana

---

[28] ''Ivan Khandoshkin'', http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Khandoshkin (09.08.2011)

[29], Biograficheskii Slovar'. (Biographical Dictionary) 2000, *Khandoshkin Ivan* http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/13394, (10.09.2011)

[30] ''Ivan Khandoshkin'', http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Khandoshkin (09.08.2011)

[31] Biograficheskii Slovar'. (Biographical Dictionary) 2000, *Khandoshkin Ivan* http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/13394, (10.09.2011)

kadar batıda pek tanınmayan müzisyen, kemancı Anastasia Khitruk'un 2005 yılında yaptığı kayıtlarda çalınan eserleriyle keşfedilmiştir.[32]

Bazı kaynaklarda Khandoshkin; ''Rusya'nın Paganini'si'' olarak anılır. Bu benzetmede, Khandoshkin'in sahnede yaptığı bazı gösterilerin kuşkusuz büyük ölçüde etkisi vardır – örneğin bazı performanslarda kemanının akordunu özellikle ''bozarak'' çaldığı bilinir.[33] Aslında burada ''akortsuzluktan'' kastedilen, beşli aralığa göre olması gereken akort sisteminin muhtemelen dörtlü ya da üçlü aralığa göre değiştirilmesidir; bu da Khandoshkin'in ustalığını sergilemek için yaptığı bir sahne gösterisidir.

Yampolsky'nin, ''Rus Keman Sanatı'' adlı kitabında, Khandoshkin ile ilgili uzun bir bölüm yer alır. Paganini ile benzerliğine Yampolsky de bir alıntıyla değinmiştir:

Zamanının önde gelen kemancısı Khandoshkin, sadece Rus enstrüman sanatını geliştirmekle kalmamış, kemancılık sanatına da yeni boyutlar kazandırmıştır; yorumu ile kemanı bir konser enstrümanı olarak kavrama eğilimi yaratmıştır ve bu Paganini'nin yaptıklarına benzer. Kendisi ile ilgili ''Paganini'ye çok benzer bir üslupla, tek tel üzerinde veya eserlerde uygun efektleri yaratmak için akordu değiştirerek çalmaktadır'' şeklinde yazılanlar, boşuna değildir.[34]

Tanınmış Rus araştırmacı – yazar Konstantin Kovalev-Sluchevsky'nin Khandoshkin ile ilgili yazdığı bir makalesinden anlaşılan odur ki, yazar, ünlü kemancının virtüözitesinin biraz abartıldığını düşünmektedir. Makalenin girişinde, 18. Yy sonu Rus müzisyenlerinin hayatlarının efsaneleştirildiği ve biyografilerdeki gerçeklerin bazen saptırıldığı üzerinde durulur. Khandoshkin'in bu kadar ünlü

[32] ''Ivan Khandoshkin'', http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Khandoshkin (09.08.2011)
33Konstantin Kovalev-Sluchevsky; ''Khandoshkin-Rossiyskii Paganini'' http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.html, (14.08.2011); I. Iampolskii, ''Russkoe Skriphichnoe Iskusstvo'' (Russian Art of Violin) – Gos. Muz. Izd – vo, M., L. 1951, Vol. IV., (10.09.2011)
[34]I. Iampolskii, ''Russkoe Skriphichnoe Iskusstvo'' (Russian Art of Violin) – Gos. Muz. Izd – vo, M., L. 1951 Vol. IV., http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin/, (10.09.2011)

olmasını, yazar biraz da onun halkla kurduğu yakın ilişkiye bağlar. Yazıldığı üzere Khandoshkin, yoğun konser aktiviteleri içerisinde olan ve halka kendisini sevdiren bir müzisyendir. Dolayısıyla insanlar onu ‘’birinci sınıf virtüöz’’, mükemmel keman virtüözü ve üretken besteci’’… vs. gibi sıfatlarla anmaktadırlar. Paganini ile yapılan kıyaslamaya gelince; yazarın bu konudaki yorumu: ‘’Ustanın ünü, yakın bir gelecekte konserde telleri kopartmasıyla ünlenecek olan Paganini’yi geçemeyecektir’’, şeklindedir.

Kovalev-Sluchevsky’ye göre, Khandoshkin’in esas önemi vitrüözitesinin derecesinden ziyade, 17. – 18. Yy’lara dek yalnızca yardımcı bir enstrüman olan kemanı, bir solist olarak sahneye taşımasıdır. Bu konuda gerçekten bir ilk olduğu söylenebilir. Ayrıca, Rus temalarını kemanda çalmanın ve bu enstrümana uygulamanın mümkün olduğunu göstermiştir. Zaten Khandoshkin de kendisinden ‘’Rus şarkılarının ilk icracısı ve bestecisi’’ olarak bahseder.[35]

19. yy’da kemancılık alanında öne çıkan bir diğer isim olan Nikolai Afanasiev ise, müzik eğitimini kemancı olan babasından almıştır. Moskova’da bir kemancı olarak kendini göstermesinden iki sene sonra olan 1838 yılında, Bolshoi Tiyatro’nun başkemancısı olarak atanmıştır. 1846’da çıktığı Rusya turnesinin ardından 1851 yılında St. Petersburg’a yerleşir ve burada İtalyan Operası’nda solist ve başkemancı olarak çalışmaya başlar. 1853’te piyano öğretmeni olmak üzere orkestra işinden ayrılır. 1857’deki batı Avrupa turnesi ortalama bir başarı sağlar. Rusya’ya döndükten sonra Afanasiev kendisini besteciliğe adar ve ciddi bir eğitim almamış olmasının bir sonucu olarak, teknik açıdan biraz tutarsızlık eğiliminde olan eserler üretir. [36] Yaylılar için yazdığı oda müziği eserleri; Borodin ve Çaykovski’nin oda müziği eserlerinin yazıldığı zamandan önceki dönemi belgeleyen örneklerdir. Eserlerinin çoğu, (4 opera, 6 senfoni, oratoryolar, 9 tane keman konçertosu, ve daha pek çok eseri) el yazmaları halinde St. Petersburg Konservatuvarı’nda

[35] Konstantin Kovalev-Sluchevsky; ‘’Khandoshkin-Rossiyskii Paganini’’ http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.html, (14.08.2011)
36 ‘’Nikolay Afanas'yev’’, http://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Afanas'yev

bulunmaktadır. [37] En beğenilen eserleri, Rus halk müziğinin melodi ve ritmlerinden esinlenerek bestelediği eserlerdir. Bu beğeninin bir sonucu olarak 1866 yılında, halk şarkılarının koro için dört parti halinde düzenlemelerinin yer aldığı popüler antolojisi ortaya çıkar. Afanasiev'in oda müziği eserleri, özellikle de 1861 yılında Rus Müzik Topluluğu'ndan ödül almış olan Volga isimli yaylı kuarteti de benzer bir ilgi uyandırır. Volga, bir Rus besteci tarafından yazılan ilk kuartettir.[38]

Bu noktada, Afanasiev'i ödüllendiren ''Rus Müzik Topluluğu''ndan da bahsetmek gerekir – zira daha sonra St. Petersburg'da ve Moskova'da kurulacak olan konservatuvarların temeli, bu topluluktur. Bu organizasyon, 1859 yılında düşes Elena Pavlova'nın ve onun himayesinde bulunan ünlü piyanist Anton Rubinstein'ın, ülkedeki müzik standardını yükseltmek ve müzik eğitimini yaygınlaştırmak amacıyla başlattıkları bir girişimdir. İlk önce Petersburg'da kurulan Rus Müzik Topluluğu'nun, 1860'ta Moskova'da da bir şubesi açılır. [39] Rusya'da profesyonel anlamda müzik eğitimi almak için önceleri imkanlar hep kısıtlı olmuştur – Tiyatro Okulu'nda ve Kadınlar Enstitüsü'ndeki müzik sınıflarına sadece devlet memurları katılabilmektedir, müziğe ilgi duyan diğer öğrenciler ise özel ders almak durumundadırlar. Rusya'da konservatuvar kurulması fikrine ise kimileri ''Rus toprağına yerleştirilen yabancı bir kurum'' gözüyle bakarken, kimileri de ''Yeni Rus Okulu''nun başlangıcı – Rusya'da müzik yapmaya dair yeni bir çağ olarak selamlamışlardır.[40]

2.2. 19 yy'ın Sonuna Doğru Wieniawski'nin Rusya'daki Etkisi

Özellikle 20.yy'dan itibaren adından söz ettirmeye başlayacak olan Rus Keman Ekolü'nün temelinde, Wieniawski'nin yadsınamayacak katkıları bulunur. Hatta bazı araştırmacılara göre, onu bu ekolün başlangıcı kabul etmek mümkündür.

37 (''Nikolai Iakovlevitch Afanas'ev'') http://schreider.ru/kompozitory/a/nikolai-yakovlevich-afanas-ev.html, (12.09.2011)
38 ''Nikolay Afanas'yev'', http://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Afanas'yev
39 ''Russian Music Society'' http://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Musical_Society
40 Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.20

Ünlü kemancı, Anton Rubinstein'ın davetiyle 1860 yılında Petersburg'a gelerek, burada Rus Müzik Topluluğu'nun orkestrasının ve oda müziği topluluğunun yönetimini üstlenir. Bu görevine de 1872 yılına kadar devam edecektir.[41] Paris Konservatuvarı'nda Lambert Massart ile çalışmış olan Wieniawski'nin stili, Kreisler tarafından şöyle tanımlanmıştır: ''Fransız Ekolü'yle Slav mizacının birleşimi, tonunun duygusal niteliği, daha önce hiç bu kadar yükseklere taşınmamış yoğun bir vibratoyla yüceleşmiş…''[42]

Wieniawski, Soylular Toplantı Salonu gibi (şu an bilinen adıyla St. Petersburg Filarmoni Büyük Salonu) çok büyük salonlarda düzenli olarak konser veren belki de ilk kemancıdır. Dolayısıyla daha büyük bir ses hacmi ve salondaki boşlukları doldurmak için daha geniş yay kullanımları gibi gerekliliklerin farkına varmıştır. Muhtemelen bu gerekliliklerin bir sonucu olarak Wieniawski, aynı zamanda yay tutuşunu da geliştirir. İşaret parmağının yayı ''daha derin'' kavraması gerektiğini öne sürerek, daha önce ne Alman ne de Fransız – Belçika ekollerinde bilinmeyen bir ses tonunu elde etmiştir. [43]

Wieniawski'nin yay tutuşu için benimsediği derin kavrayış ve büyük ses hacmi gibi unsurlar, sonrasında Rus Keman Ekolü'nün ayırt edici özellikleri arasında sayılacaktır. Örneğin Carl Flesch ''The Art of Violin Playing'' (Keman Çalma Sanatı) adlı kitabında, üç çeşit yay tutuşundan bahseder: Alman tutuşu, bundan daha yeni olan Fransız – Belçika tutuşu ve en yeni olan Rus tutuşu – ki Flesch'in en beğendiği stil de yazdığına göre Rus tutuşudur. Wieniawski'den sonra Petersburg'da onun yerine gelen ve adı Rusya'da keman pedagojisiyle neredeyse özdeşleşecek olan ünlü öğretmen Auer'in, Elman ve Heifetz gibi tanınan öğrencilerinde de aynı yay tutuş stili göze çarpar.[44]

---

[41] *Gös. yer*

[42] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.21; Z. Chechlinska and B. Schwarz, "Wieniawsky, Henryk." The New Grove Dictionary of Music and Musicians(Oxford: Oxford University Press, 2005) (accessed 14 April 2009) available from http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552)

[43] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.20; Carl Flesch, *The Art of Violin Playing*, Canada, 200, s.35

[44] Mary (Masha) Lankovsky, *The Pedagogy of Yuri Yankelevitch and The Moscow Violin School Including a Translation of Yankelevitch's Article: ''On The Initial Positioning of The Violinist''* (The

2.3. 20. Yy'ın İlk Yarısı – Stolyarsky ve Auer

Rusya'da yetişmiş olan keman virtüözlerinin ve ünlü pedagogların eğitim geçmişlerine bakıldığında, bu iki isimle, özellikle de Auer ile ilgili bir bağlantı görmek neredeyse kaçınılmazdır. Kimilerine göre ulusal Rus Keman Ekolü'nün başlangıç noktası kabul edilen Wieniawski, çok büyük bir sanatçı olmasına rağmen, aynı derecede etkili bir öğretmen değildir.[45] Aynı zamanda, Rusya'da bulunduğu süre de sadece 12 yılla sınırlı kalmıştır. Fakat Petersburg'da Wieniawski'den sonra onun yerine geçen ve burada tam 49 sene bulunan Auer ile Odessa'da kendi keman okulunu kuran Stolyarsky'nin; ülkelerinde kemancılıkla ilgili bir sistem oturtmak adına ilk ciddi temelleri atan pedagoglar oldukları söylenebilir. 20. Yy'ın en ünlü Rus virtüözlerinin neredeyse tamamı, mutlaka bu iki pedagogdan biri veya her ikisi ile çalışmıştır.

Çarlık Rusya'sı yerini Sovyetler Birliği'ne bıraktıktan sonra, daha çok Moskova ile bağdaştırılan ve ''Sovyet Keman Ekolü'' olarak anılan kemancılık anlayışını yerleştiren pedagogların çoğu da, Auer ile Stolyarsky'nin yetiştirdikleri kemancılardır.

2.3.1. Leopold Auer (1845 – 1930)

Macaristan doğumlu olan Auer, önce yaşadığı yerdeki bir başkemancı ile çalışmış, daha sonraki çalışmalarına ise Budapeşte'de Ridley Kohne ile devam etmiştir. Mendelssohn'un konçertosunu icra ettiği ilk konserinde bölgedeki varlıklı kişilerden bazılarının dikkatini çekerek, onlar tarafından burslu olarak Viyana'ya gönderilmiş, burada Jakob Dont'un evinde kalarak onunla çalışmıştır.[46]

Auer, ''Violin Playing As I Teach It'' adlı kitabında, Dont ile çalışmalarından şöyle bahseder: *''Dont'un bir öğretmen olarak sahip olduğu nadir yetenek ve bana*

City University of New York, Graduate Faculty in Music, ''Doctor of Musical Arts'' derecesi için sunulan doktora tezi,) 2009, New York, s.2

[45] Ruth Elizabeth Rodrigues, *a.g.e.*, s.21

46 ''Leopold Auer'' http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer

gösterdiği ilgi sayesinde, esas şimdi kemanın gerçek karakterini anlıyor ve bu enstrümana hakim olmanın gerçekten ne kadar zor olduğunu idrak ediyordum. Sonrasında kazanacağım tekniğin temelini bana kazandıran Dont'tu (...).'' Devamında Auer'in anlattığına göre ünlü kemancı, Rode ve Kreutzer'in etüdleri için kendi yazdığı hazırlayıcı alıştırmalar ile Auer'in çalışmalarına yön vermiş; aynı zamanda bugün tüm kemancıların bilmesine rağmen o günlerde henüz pek tanınmamış olan kendi kaprislerini de çalıştırmıştır. Auer hocasının, gam çalışmalarını da ihmal etmediğini söyler.[47]

Fakat Auer'in ''öğrencilik hayatının dönüm noktası'' olarak nitelendirdiği esas olay, Joachim'le çalışmaya başlamasıdır. Auer bu dönüm noktasının, kendisinin ünlü virtüöze samimi bir şekilde tavsiye edilmesi ve şansın bir araya getirdiği durumlar sayesinde gerçekleştiğini yazmıştır. Bu döneme dair anlattıkları okunduğunda Auer'in, Joachim'in müzikal yorumu ve tonunun soylu karakteri ile adeta büyülendiğini görmek mümkündür. Öğrenciliğinde de, sonraki yıllarda kendi kariyerini olgunlaştırdığı dönemlerde de, Joachim onun için her zaman örnek alınacak bir ideal olmuştur. Aslında Joachim, bir öğretmen olmaktan çok bir virtüözdür; nitekim Auer kendisinin teknik meseleler üzerinde neredeyse hiç durmadığından, ve istediğini söze dökerek açıkça ifade etmek yerine, kemanı eline alıp çalarak göstermeyi tercih ettiğinden bahseder. Tabi bu gösterim ancak dikkati uyanık ve gözlem yeteneği gelişmiş olan öğrencilerin kafalarındaki soruları cevaplayabilir; Auer de bunlardan biridir. Joachim bu konuda da Auer'e örnek olmuştur:

''Joachim'in bir öğrencisi olarak edindiğim değerli tecrübeler bana; bir keman öğretmeninin, öğreteceklerini asla ağzından çıkacak kelimelerle sınırlamaması gerektiğini öğretti. Öğretmen, kendisine yardımcı olabilecek tüm sözel etkileyiciliğin yanı sıra, eğer öğrencisinden ne istediğini keman aracılığıyla bizzat gösteremiyorsa; öğrencisini icranın tüm inceliklerini kavramaya mecbur etmek için

[47] Leopold Auer, *Violin Playing As I Teach It,* Frederick A. Stokes Company Publishers, New York, 1921, s.16

asla yeterli olamaz. Yalnızca sözel öğretim, sadece sözlere dayanan bir öğreti, ***dilsiz*** *bir öğretidir.''*[48]

1868 yılında Auer, Rubinstein'ın daveti üzerine Rusya'ya yerleşerek burada Wieniawski'nin yerini alır. St Petersburg'da tam 49 yıl kalacak olan Auer, burada öncelikle Kraliyet Opera ve Balesi, Büyük Kraliyet Kamenny Tiyatrosu gibi kurumların orkestralarında başkemancı olarak yer alır. 1906'ya kadar da Rus Müzik Topluluğu'nun yaylı kuartetinde birinci keman olarak çalışır. Dönemin bestecilerinin, yazdıkları bale eserlerinde bulunan keman sololarını, Auer'i düşünerek yazdıkları; onun yeteneğine hayran oldukları bilinir.[49] 1917 devriminden sonraki yıl olan 1918'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, burada da hem icracı olarak hem de öğretmen olarak saygın kurumlarda çalışmıştır.

Auer, icracılığından çok öğretmenliği ve yetiştirdiği virtüöz öğrencileriyle anılır. Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Georges Boulanger, Kathleen Parlow, Konstanty Gorsky, Toscha Seidel, Myron Poliakin, Benno Rabinoff, Oskar Shumsky, Eddy Brown, David Hochstein, Sasha Lasserson, ve daha niceleri gibi pek çok virtüözün ve kemancılık alanında kariyer edinmiş ismin öğretmeni olmuştur.

Bir pedagogun neredeyse bütün öğrencilerinin virtüöz yorumcular ya da virtüöz olmasa da kemancılık sanatının başka alanlarında adını duyuran kişiler olmaları; şüphesiz ki tesadüf değildir. Auer'in öğretmenliği ile ilgili en öne çıkan özellik, öğrencilerinin farklı özelliklerine göre farklı icra stilleri benimsemelerini desteklemek; kısacası her öğrencisine ayrı bir birey olarak yaklaşmaktır denebilir. Bununla ilgili şöyle demiştir:

'' Uzun yıllar öğretmenlik yaptım ve üzerinde ısrar ettiğim büyük bir prensiple hala gurur duyarım – o da öğrencilerimin beni değil, kendilerini ifade

[48] Leopold Auer, *a.g.e.,* s.23, 24
49 ''Leopold Auer'' http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer

etmesidir. (...) Hiçbir zaman öğrencilerimi kendi estetik teorilerimin dar kalıplarına sokmaya çalışmadım, sadece bireysel stilin filizlenmesini sağlayacak genel prensipleri onlara öğretmeye çalıştım. Yorumlamaya gelince; daima kendilerini bulmaları konusunda onları cesaretlendirdim. Tüm özgürlükleri öğrencilerime tanıdım, sadece sanatın estetik prensiplerine karşı günah işlediklerinde onları uyardım.''[50]

Gerçekten de Auer'in bazı öğrencilerinin, keman icrası ile ilgili hocalarının karşı olduğu estetikleri bile zaman zaman savunduğunu görürüz. Örneğin sürekli vibrato kullanımına şiddetle karşı olduğu bilinen Auer'in öğrencilerinden Jascha Heifetz, tam tersine bu estetiğin tutkulu bir savunucusudur. Bu da belki hocasının ona tanıdığı özgürlüklerden biri olarak değerlendirilebilir. Nitekim Heifetz, Auer'in eşsiz bir öğretmen olduğunu düşünmektedir. Her öğrencisine farklı davrandığından bahseder. Hocası ile çalışmalarını hatırlarken, sınıfındaki öğrencilerin teknik meseleleri halletmiş olarak ona gelmeleri gerektiğini söylemiş ve Auer'in sahip olduğu mükemmel yay tekniği üzerinde durmuştur. Onu katı ama aynı zamanda sevimli bir öğretmen olarak hatırlamaktadır.[51]

Heifetz gibi, Toscha Seidel da hocasının doğal ve mükemmel yay tekniğine hayrandır. Öğrencilerinin fiziksel yapılarındaki farklılıkları da dikkate alarak, her birinde serbest ve rahat bir sağ el tekniği oturttuğunu söylemiş, ve hocanın öğrencilerini düşündürdüğünü söylemiştir. Örneğin, ''bu pasaj neden net değil?'' diye sorduğu zaman, ancak öğrencisinin cevaplayamadığını gördüğü noktada kendisi devreye girmektedir.[52]

[50] Leopold Auer, *a.g.e.,* s.156
[51] Frederick Martens, *Violin Mastery Talks With Master Violinists and Teachers,* Frederick A. Stokes Company Publishers, New York, 2005, s. 82
[52] Frederick Martens, *a.g.e.,* s.338

Milstein da ‘’nasıl çalışmalıyım?’’ diye kendisine sorduğu zaman, ‘’kafanla, ellerinle değil!’’, cevabını vermiştir.[53] Keman çalışmalarına Stolyarsky ile başlamış olan Nathan Milstein, Auer ile çalışmalarından şu şekilde bahseder:

‘’Stolyarsky ile çalışırken amacımız olabildiğince hızlı çalmaktı. Kemanı gerçekten sevmeye ise ancak Auer’le çalışınca başladım. Bu çok önemli bir dönüm noktasıydı. Auer büyük bir öğretmen olarak nitelendiriliyordu, bu da gururumu okşuyordu. Stolyarsky öğrencilerine neredeyse hiç yorum yapmaz, parçayı baştan sona geçerdi. Kemanı eline alıp gösterdiği de olmazdı. Auer ise, öğrencilerini sık sık durdururdu – özellikle de Heifetz, Poliakin ve benim gibi iyi öğrencilerini (...)’’ [54]

Eddy Brown da kendisini şöyle anar: *‘’ Hubay öğrencisine ne yapılması gerektiğini anlatır, huysuz bir öğretmen olan Auer ise gerçekten öğrencinin içinde her ne varsa çekip dışarı çıkarır, öğrencinin sahip olduğunu asla bilmediği gizli potansiyellerini ortaya çıkarır.’’* [55]

2.3.2. Piotr Stolyarsky (1871 - 1944)

Stolyarsky ilk önce babasıyla, sonra Varşova’da S. Barcewitcz ile ve daha sonra Odessa’da Emil Mlynarski ve Josef Karbulka ile çalışmıştır.[56] (Mlynarski’nin, Auer’in öğrencilerinden biri olduğu bilinir.) Aynı zamanda, tanınmış kemancı Sevcik de Stolyarski’nin öğretmeni olmuştur.[57] 1893’te Odessa Müzik Okulu’ndan mezun olur. 1893 – 1919 yılları arasında Odessa Opera Salonu orkestrasının bir üyesi olarak çalışır. 1898 yılında, çocuklara 4 yaşından itibaren verdiği keman eğitimiyle pedagojik çalışmalarına başlar. 1912 yılında kendi adıyla anılacak olan müzik

---

[53] Nathan Milstein - Simon Volokov, *From Russia To The West*, Barrie & Jenkins Ltd, Londra, 1990, s.22
[54] *Gös. Yer.*
[55] Frederick Martens, *a.g.e.*, s.51
56 ‘’Piotr Stolyarsky’’, http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky
57 Valentin Maksimenko, ‘’*Kak Uchil Stoliarskii, ili «Shkola Imeni Mene»*’’ (How Stolyarsky Taught, or ‘’School in His Name’’) Migdal' Times http://www.migdal.ru/times/36/2869/

okulunu kurar.[58] Stolyarsky, ‘’sosyalizmin yerleştiği çağın’’ en yoğun yaşandığı dönemde, kendi adını taşıyan okulunu bir ‘’yetenek fabrikası’’na benzetmiştir.[59] 1919’dan itibaren (1923’te profesör olacağı) Odessa Konservatuvarı’nda öğretmenlik yapmıştır.[60]

Stolyarsky; David Oistrakh, Nathan Milstein, Boris Goldstein, Samuil Furer, Elizaveta Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fiktengoltz, Albert Markov gibi ünlü kemancıların hocasıdır. 1935’te Varşova’daki Wieniawski Yarışması’nda David Oistrakh ve Boris Goldstein derece almışlardır. 1937’deki Uluslararası Ysaye Yarışması’nda ise en yüksek ödüllerden dördü de Boris Goldstein, David Oistrakh, Elizaveta Gilels ve Mikhail Fiktengoltz olmak üzere Stolyarsky’nin öğrencilerine verilir.

Auer gibi 1917 yılından sonra Rusya’dan ayrılan sanatçıların aksine Stolyarsky, ülkesinde kalmayı tercih edenlerdendir. Hatta kendisine komünist partiye katılmanın ‘’yüksek onuru’’ bahşedilmiştir – ki bu pek çok kişinin uğrunda yıllarca beklediği bir durumdur – nitekim dönemin bazı komedyenleri sonrasında bunu kastederek ‘’biz komünizmi sıralarda bekleyerek koruduk’’ diyeceklerdir. Petr Solomonoviç, partiye katılmasının ardından kendisine yöneltilen alışılagelmiş sorulara da; oldukça politik cevaplar vermiştir. Örneğin, ‘’partiye neden katıldınız?’’ sorusunu, ‘’Çünkü Sovyet platformu üzerinde duruyorum’’ şeklinde yanıtlar. ‘’Komünist Parti size ne kazandırdı?’’ diye sorulduğunda da, ‘’Otomobil’’, der; gerçekten de Stolyarsky, o dönem yeni üretilmiş olan Rus yapımı M-1 adlı bir otomobile sahiptir, ki bu o zamanlar çok az kişinin sahip olabildiği bir ayrıcalıktır. [61]

Stolyarsky’nin komünist rejimle olan ilişkileri ve ülkesinden ayrılmamış olması dolayısıyla, Rus Keman Ekolü’nün 20. Yy uzantısı olan ‘’Sovyet Ekolü’’ üzerinde daha doğrudan bir etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Gerçi Sovyet

[58] ‘’Piotr Stolyarsky’’, http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky
[59] Valentin Maksimenko, ‘’*Kak Uchil Stoliarskii, ili «Shkola Imeni Mene»*’’ Migdal' Times http://www.migdal.ru/times/36/2869/
[60] ‘’Piotr Stolyarsky’’, http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky
[61] Valentin Maksimenko, ‘’*Kak Uchil Stoliarskii, ili «Shkola Imeni Mene»*’’ Migdal' Times http://www.migdal.ru/times/36/2869/

Ekolü olarak anılan sistemin beşiği daha çok Moskova gibi gözükür – oysa ki Stolyarsky etkinliğini Ukrayna'da sürdürmektedir. Yine de Sovyet kemancıları ile bağlantılı dünya çapında ilgi uyandıran ilk önemli olayın - yani uluslararası alanda en prestijli yarışmalarda ödüllerin çoğunun Stolyarsky'nin öğrencileri tarafından alınmasının – Stolyarsky'yi, en azından dışarıdan bakıldığında tam bir ''Sovyet'' pedagogu olarak gösterdiğini söyleyebiliriz.

Son öğrencilerinden Eduard Grach'ın söylediğine göre Stolyarsky ''bir yeteneği görür görmez anlayabilen, … bir çocuğun elini tuttuğu zaman onun iyi bir kemancı olup olamayacağını anında söyleyebilen'' bir öğretmendir.[62]

Nathan Milstein ise, hocasına çok daha eleştirel bir gözle yaklaşır. ''From Russia To The West'' adlı, hatıralarını anlattığı ve dönemin müzisyenlerinden bazen sivri dilliliğe varan bir muziplikle bahsettiği kitabında Stolyarsky'yle ilgili şunları der:

''*…Odessa'da başka iyi keman hocaları da vardı – Çek Franz Stupka ve Max Fiedelmann gibi – fakat Stolyarsky ile ilgili günümüze dek süren bir mit yaratılmıştı. Bana her zaman Stolyarsky'yi sorarlar. Ben de cevap olarak bu ünün abartıldığını ve bunun daha çok, başarılı halkla ilişkilerin bir sonucu olduğunu söylerim. Çocukken de Stolyarsky ile ilgili eleştirilerim var mıydı hatırlamıyorum ama kesin olarak söyleyebilirim ki beni hiçbir zaman büyülemedi.*

(…)

Öğrenciler dersleri Stolyarsky'nin evinde alırlardı. Her gün on – on beş kadar küçük çocuk gelirdi. Profesörün dört odası vardı, her birinden müzikal sesler ve gürültüler duyulurdu.

[62] ''Piotr Stolyarsky'', http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky

Stolyarsky bizi sıklıkla bir araya getirip unison çaldırırdı. Tchaikovsky'nin ''Melankolik Serenad'' ını çalıştığımızı hatırlıyorum. (...) Stolyarsky, öğrencileri için unison çalmaya uygun parçalar seçerdi – sadece kontrol etmesi daha kolay olduğu için değil; böylesi bizim için de iyi oluyordu: birlikte çalarak birbirimizden de öğreniyorduk. Etrafımıza bakıp kimin ne yaptığını ve kimin daha iyi çaldığını görmeye çalışıyorduk.

Stolyarsky özel derinliğe sahip bir hoca değildi, fakat kemanı iyi biliyordu. Bununla beraber, temel teknik üzerinde pek vakit harcadığını hatırlamıyorum. Hepimiz Sevcik ve Schradieck'in alıştırmalarıyla Kreutzer'in etüdlerini çalıyorduk.''[63]

Milstein'ın, hocasının ününün abartıldığını düşünmesine ve bu tanınmışlığı daha çok ''başarılı halkla ilişkilere'' bağlamasına dayanarak; aralarında politik bir fikir ayrılığı da olduğu düşünülebilir. Nitekim, Milstein da Sovyet Devrimi'nden sonra göç etmeyi tercih eden sanatçılardandır. Oysa Stolyarsky, daha önce de bahsedildiği üzere komünist parti üyeliğine kabul edilmiş, rejimle arasını iyi tutan bir müzisyendir. Milstein'ın hocası hakkındaki fikri ne olursa olsun, bu, Stolyarsky'nin Sovyet Ekolü'ne ait çok önemli bir isim olduğu gerçeğini değiştirmez. Yetiştirdiği ödüllü öğrenciler ve kendi adı ile anılan müzik okulu, Rusya'da çok önemli temeller atmıştır.

''Kimin önüne geçmek istiyorsun? Keman çalmak; – bu at koşturmak gibi bir şey değildir, bana güzel müzik göster'' diyen Stolyarsky'nin öğrencilerine sevgi ile yaklaştığı ve onlardan beklentisini daima yüksek tuttuğu bilinir. Jack Thibaud onun için: ''Onun pedagojisini, sanat dünyası olarak adlandırmaktan gurur duyulmalıdır'' demiştir. [64]

[63] Nathan Milstein, *a.g.e.*, s.6
[64] Valentin Maksimenko, ''*Kak Uchil Stoliarskii, ili «Shkola Imeni Mene»*'' Migdal' Times http://www.migdal.ru/times/36/2869/

2.4. Auer ve Stolyarsky'nin Prensiplerinin Gelişimi:Moskova Keman Okulu

1925 yılında, hem Moskova'da hem de St. Petersburg'daki konservatuvarlar yeniden yapılandırılarak üç ''fakülte'' halinde düzenlenmiştir: 1) kompozisyon ve müzikoloji 2) performans (icra) 3) pedagoji.[65]Schwarz, tutuculuğu ve devrim öncesi unsurları temsil eden yaşlı profesörlerle yeni ve genç fakülteyi şöyle karşılaştırır:

Öğrencilerin ruh hali isyankardı, gelenekselliğe ve profesörlerin otoritesine saygı azalmıştı.Sadece politik olarak değil, müzikal anlamda da öğrenciler yeni çözümlerin ve taze yaklaşımların arayışı içindeydiler.Tutucu öğretmenler tarafından savunulan eski tarz pedagoji, kuru ve dogmatik görünüyordu, müziğin atan nabzından uzaklaşmıştı.Ernst Kurth, Guido Adler ve Egon Wellesz gibi yazarların kitapları aracılığıyla modern Batı'ya ait fikirler sızdı. İcracılar; Rudolf Breithaupt (piyanistler için) ve Dr. Friedrich Steinhausen'ın (yaylılar için) ''anatomik – fizyolojik'' yaklaşımlarının heyecanına kapılmıştı.[66]

Moskova Konservatuvarı'ndaki bu genç ve gelişimci fakültede Tseitlin, Mostras, Yampolsky ve Yankelevitch yer almaktadır. Bu profesörler Moskova Konservatuvarı'nda şu yıllar arasında çalışmışlardır: Tseitlin 1920 – 1952, Mostras 1922 – 1965, Yampolsky 1922- 1956, Yankelevitch 1936 – 1973.[67] Mirion Poliakin, David Oistrakh ve Dimitry Tsyganov gibi zamanın önde gelen diğer kemancıları müzisyenlik anlamında güçlü bir etki yaratsalar da, Tseitlin, Mostras, Yampolsky ve Yankelevitch'in seçkin katkıları, pedagojik metodoloji ve analizle ilgili derinden ilgilidir. Mostras, Yampolsky ve Yankelevitch kariyerlerini icracılıktan çok keman pedagojisine adamışlar ve konferanslarıyla, yayımladıkları makale ve edisyonlarla keman çalmanın ve öğretmenin psiko – fizyolojik boyutuna dikkat çekmişlerdir. Pedagojik anlayışları büyük ölçüde Auer'den kaynaklansa da, birçok yenilik getirilmiş ve sistematik bir şekilde incelenmiştir.[68]

---

[65] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.4; Boris Schwarz, ''Music and Musical Life'', s.98
[66] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.4; B.Schwarz, a.g.e., s 100 - 101
[67] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.5; Pribegina, Moskovskaia konservatoriia (Moscow Conservatory) 1899 – 1991; sf.119
[68] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.5

2.4.1. Lev Tseitlin

Lev Tseitlin, 1920'li yıllarda Moskova'da çalışan en etkileyici müzikal kişiliklerden biridir. Engin müzik eğitimi, Tseitlin'in yenilikçi pedagojik prensiplerine katkıda bulunmuştur. Tiflis doğumlu olan müzisyen, Auer'le çalışmak için Petersburg'a yerleşir.[69] 1901'de Paris'e giderek Schola Cantorum'da d'Indy ve Borda ile teori ve kompozisyon çalışır. Yurtdışında geçen yılları boyunca Tseitlin; çağdaş müzikal fikirlerle ilgili geniş bir müzikal ve entellektüel bilgi birikimi edinmiştir. Tseitlin Paris'teyken; Debussy'nin yönetiminde, bestecinin o zamanlar yeni bestelenmiş olan bir kuartetini çalıştığı sırada Bartok'la tanışır ve Bartok'un bazı eserlerinin ilk icralarını gerçekleştirir.

1906'da Rusya'ya dönüşünün ardından Tseitlin, Avrupa'da öğrendiği yeni müziği dinleyicilere tanıtır. (...) Sibelius konçertonun ve Chausson Poeme'in Rusya'daki ilk icralarını gerçekleştirmiştir.[70] 1922'de Moskova Konservatuvarı'na profesör olarak atanır ve 1952'ye kadar bu görevine devam eder. Alexander Blok, yaylı metodolojisiyle ilgili makale dizisinin girişinde Tseitlin'in pedagojisini şöyle tanımlar:

'' Tseitlin pedagojik çalışmalarında devamlı olarak sanat ve müzikal pedagojinin birleşikliği üzerinde durmuştur. Cesaret ve yenilikçilikle öne çıkan yaklaşımıyla yanlış gelenekler ve dogmalara karşı çıkmış; yay, sol el kullanımı ve dinamiklerle ilgili olmak üzere keman icrası ve pedagojisi alanına yeni ve değerli pek çok şey katmıştır.[71]

---

[69] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.9; Belenkii: *Pedagogicheskoe printsipy L. M. Tseitlina*, sf. 10
[70] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.19 - 20
[71] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s. 10; Blok : Ocherki po Metodike obuchenie igry na skripke (Concerning Methods of Violin Teaching)

Moskova Konservatuvarı'na katılmasından kısa bir süre sonra Tseitlin, şefsiz orkestra Persimfans'ın kurulması için önayak olur.[72] Persimfans, 1922 – 1932 yılları arasında Moskova'da gelişmiş ve uluslar arası alanda da hatırı sayılır üne kavuşmuştur. Hatta 1926 – 1929 yılları arasında orkestra kendi dergisini yayımlamıştır.[73]

Persimfans'da çalan müzisyenlerin çoğu Moskova Konservatuvarı'ndandır, provalar da konservatuvarın büyük salonunda yapılmaktadır. Bu orkestra bir çeşit yaratıcı laboratuar haline gelir. Orkestranın üyelerinden olan Mostras şöyle demiştir:

''Persimfans katı orkestra rutinine yeni bir soluk getirdi. Orkestra müzisyenlerinin çalışmasına taze, yaratıcı bir akım kazandırırken; müzisyenlerin kendi farkındalıklarını yeni bir seviyeye taşıdı. Bu çalışmanın sonuçları hem solo hem de orkestra icrası ve pedagojisinin gelişmesi üzerinde ölçülemeyecek bir etki yarattı.''

Tseitlin'in Persimfans'daki sehpa arkadaşı A. Yampolsky'dir, ikinci sehpada ise Mostras ve Tsyganov yer almaktadır. Bu kemancılar Moskova Konservatuvarı'nın önde gelen profesörleri ve Moskova Keman Okulu'nun temel kurucuları haline gelmişlerdir.

2.4.2. Konstantin Mostras

K. Mostras (1886 – 1965) Moskova Konservatuvarı'nda 1922 – 1965 yılları arasında profesör olarak çalışmış ve 1936'dan 1950'ye kadar bölüm başkanlığı yapmıştır. Mostras çocukluğunda sistemli bir şekilde keman çalışmamış; 1905'te Moskova'ya esasen hukuk okumak için gelmiştir.[74]

---

[72] Persimfans, Rus dilinde ''İlk Şefsiz Orkestra'' kelime grubundaki her bir kelimenin ilk hecesi alınarak oluşturulmuş bir kelimedir.
[73] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.10; B. Schwarz, *a.g.e.*, s.46
[74] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.12; Rodionov, '' Mastera skripichnoi pedagogiki''(Masters of Violin Pedagogy)

1910'da Boris Ossipovich Sibor'un öğrencisi olacağı Moskova Filarmoni Topluluğu'nun müzik okuluna girer. (Sibor Moskova Konservatuvarı'nda Sokolovsky ve Petersburg'da Auer ile çalışmıştır.) 1922 ve 1932 yılları arasında Mostras, Persimfans'ın kurulması ve başarısı konusunda, Tseitlin'le sıkı bir işbirliği içinde olarak aktif bir rol oynar.

Moskova Konservatuvarı'ndaki öğretmenliğinin ilk yıllarından itibaren Mostras, keman çalma ve öğretme analiziyle derinden ilgilenmiştir. 1920'ler boyunca keman pedagojisi üzerine materyaller toplayarak 1931'de konservatuvar bünyesinde yalnızca keman metodolojisi üzerine bir birim kurar.[75] Mostras keman edebiyatına 400'den fazla etüd, pek çok transkripsiyon ve edisyon kazandırmıştır. Bunların arasında Bach Solo Sonat ve Partitalar'ın ilk Rus edisyonu da yer alır.

Kemancı Agarkov ve Rodionov'un işaret ettikleri gibi, Mostras'ın bilimsel çalışmaları teknik meselelerden çok (örn. Yay ve sol el parmaklarının kullanımı), müzikal problemlerle ilgilidir (entonasyon, ritm, ve dinamikler gibi). Mostras özellikle öğrencinin bağımsızlığının, zaman yönetimi ve motivasyonunun gelişmesiyle ilgilenmiştir.[76]

Mostras, zihinsel kavrayış ve fiziksel uygulama arasındaki bağlantıyı geniş ölçüde ayrıntılandırır. Yankelevich daha sonra bu konsepti ''psiko – fizyolojik'' yaklaşım olarak adlandıracaktır. Mostras pedagojik yazılarında ön – duyuş ve ön – hissediş gibi kavramları tanıtmıştır ki bunlar daha sonra hem Yampolsky hem de Yankelevich tarafından kullanılır.

Mostras'ın öğrencilerinden Ivan Galamian sonraları Amerika Birleşik Devletleri'nin en etkili pedagoglarından biri olur. ''The Cambridge Companion to Violin'' adlı eserinde Galamian'ın metodunu tanımlayan Robin Stowell şöyle yazar: '' Galamian için teknik mükemmelliğin anahtarı fiziksel hareketin üzerindeki zihinsel kontroldür; fakat onunki, katı kuralları olmayan esnek bir metoddur.''[77] Her

[75] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.13; Rodionov *a.g.e.*, s.59
[76] Rodionov *a.g.e.*, s.60
[77] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.14; R.Stowell, *Cambridge Companion to Violin*, s.228

ne kadar Stowell'in kitabı Tseitlin, Mostras ve Yampolsky ile ilgili detaylar içermese de, Stowell'in Galamian'ın metodu ile ilgili tanımında Mostras'ın göze çarpan karakteristiklerini bulmak ilginçtir.

2.4.3. Ivan Alexander Galamian

Galamian 23 Ocak 1903'te Tebriz'de dünyaya gelir, fakat kısa bir zaman sonra ailesi Moskova'ya göç eder. Galamian, Filarmoni Topluluğu Okulunda Mostras ile keman çalışmalarına başlar ve mezun olduğu 1919 yılına kadar devam eder. 15 yaşındayken Bolşevik Hükümeti tarafından hapse attırılır. Bolshoi Tiyatro'nun opera müdürü, opera orkestrasında Galamian'a ihtiyaç olduğunu ileri sürerek onun hapisten çıkmasını sağlar. Bundan kısa bir zaman sonra, ünlü kemancı Paris'e yerleşerek, 1922 – 23 yılları arasında Lucien Capet ile çalışır. 1924'te Paris'te sahneye çıkar. Sağlıkla ilgili sebepler ve öğretmenliğe duyduğu derin ilgi sebebiyle, zamanının tamamını öğretmenliğe ayırabilmek üzere sahneyi bırakır. Paris'te bulunan Rus Konservatuvarı'nın bir üyesi olur ve burada 1925'ten 1929 yılına kadar öğretmenlik yapar. İlk önemli öğrencileri arasında, Philadelphia Orkestrası'nın birinci keman grubuna kabul edilen ilk kadın kemancı olan Vida Reynolds ve Paul Makanowitzky yer alır. Bir öğrencisinin yazdığında göre Galamian hergün 9 saat ders yapan, yalnızca Pazar günleri ders saatlerini biraz daha azaltan, oldukça disiplinli bir öğretmendir. Öğrencisi, kendisinin Galamian ile çalıştığı dönemlerde, ünlü pedagogun 104 tane öğrencisi olduğundan bahseder.[78]

1937 yılında Galamian, kalıcı olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşir. 1944'ten başlayarak Curtis Müzik Enstitüsü'nde hocalık yapmaya başlar ve 1946'da Julliard Müzik Akademisi'nde keman bölüm başkanı olur. Keman metodu üzerine iki kitap yazmıştır: Keman Çalma ve Öğretme Prensipleri (1962), Çağdaş Keman Tekniği (1962). Westport/Newyork'ta bulunan Meadowmount Yaz Okulu'nu kurucusudur. 78 yaşında New York'ta ölür.

[78] Ivan Galamian, http://music.cua.edu/faculty/gatwood/Galamian.cfm

Galamian'ın, öğretmenlik alanında kendilerini kanıtlamış olan asistanları arasında Margaret Pardee, Dorotly DeLay, Sally Thomas, Pauline Scott, Robert Lipsett, Lewis Kaplan, David Cerone ve Elaine Richey gibi isimler sayılabilir. Ayrıca Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Michael Rabin ve daha pek çok ünlü solistin de hocasıdır.

Galamian'ın, hem Rus hem de Fransız keman ekollerine ait unsurları birleştirmiş bir pedagog olduğu söylenir. Keman öğrenimine Auer'in öğrencisi olan Mostras ile başlayarak, ünlü Fransız pedagog Lucien Capet ile devam ettiğinden bahsedilmişti. Fakat Galamian'ın metodolojisi incelendiğinde, Rus keman ekolüne ait karaktersitiklerin özellikle öne çıktığını söylemek mümkündür – bireysel bir yaklaşım, öğrencinin keman çalışma sürecinde sahip olması gereken bilinçlilik / farkındalık ve zihnin bu sürece devamlı aktif olarak katılması, öğrenciye ''nasıl'' çalışması gerektiğini öğretme konusundaki titizliği; başta Mostras olmak üzere, adı Rus Keman Ekolü ile anılan tüm pedagogların önemle üzerinde durdurkları meselelerdir. Galamian'ın Mostras ile 16 yıl, Capet ile ise 2 yıl kadar bir zaman boyunca çalışmış olduğu düşünülürse; Mostras'ın etkisinin daha yoğun olduğunu söylenebilir.

2.4.4. Abraham Yampolsky

A.Yampolsky(1890 – 1956) hem Tseitlin hem de Mostras'ın yakın bir meslektaşıdır. 1913'de St. Petersburg Konservatuvarı'ndan hem keman icrası hem de kompozisyon dallarında derece alarak mezun olur.[79] Ayrıca başarılı bir şef ve pianisttir, Brahms ve Beethoven'ın keman konçertolarının piyano eşliklerini ezbere çalabilmektedir.[80]

[79] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.15;Rodionov, *a.g.e.*, s.9
[80] Masha Lankovsky, *a.g.e.* s.15; Merkulov, ''Professora ispolnitelskikh klassov Moskovskoi konservatorii, (Professors in the Performance Classess of Moskow Conservatory) f.122

Yampolsky St. Petersburg'da Auer'in öğrencisi, daha sonra da asistanı olan Sergei Korguyev ile çalışmıştır. 1920'de Moskova'ya yerleşerek Tseitlin'e Persimfans'ın kurulması ve yönetiminde yardımcı olur.

Mostras'ın pedagojik fikirlerini detaylandıran Yampolsky de zihinsel kavrayış ve fiziksel uygulama arasındaki bağlantının önemini vurgular.Yampolsky şuna inanmaktadır: ''Bir icracının esas rolü, her türlü müziği, hatta en karmaşık olanını bile dinleyici için anlaşılabilir ve ikna edici kılmaktır….Bunun için icracının, önce kendisinin müziğin içine dalarak onu anlaması gerekir.''[81]

2.4.5. Yuri Yankelevich

Omsk'ta büyüyen Yankelevich, ilk müzik eğitimini şehrin filarmoni derneğinde alır ve kendisini Auer'in öğrencisi A. Berlin çalıştırır.[82] 1923'te, Auer'in asistanı I. P. Nalbadyan'la çalışacağı Petrograd (St. Petersburg) Konservatuvarı'na kabul edilir. 1928'de Yampolsky ile çalışmalarını sürdürmek üzere Moskova'ya gelir. Yankelevich, kendi pedagojik metodolojisi üzerinde Yampolsky'nin etkisi konusunda şöyle der:

''(Yampolsky ile çalışmaya başladıktan sonra) ilgim bilinçli bir şekilde pedagojiye kaymaya başladı, keman çalmanın teori ve pratiğine ait bilişsel öğeler merakımı uyandırdı….Ondan (Yampolsky'den), keman çalmanın bir mucize ya da ''simya'' değil; ilhamın yanı sıra objektif kuralların da var olduğu ve bunların ciddi çalışmayla birleştirildiğinde büyük şeyler başarılacak bir bilim olduğunu anladım''.

1935'te Yankelevich, çalışmakta olduğu Moskova Filarmoni'den ayrılarak Merkez Müzik Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlar. 1936'da Moskova Konservatuvarı'nda Yampolsky'nin asistanı olur. Yankelevich'in ilk bilimsel

[81] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.15; Tumanin, '' Vospominania o moskovskoi konservatorii'', s. 346
[82] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.18; Iuri Iankelevich *''Pedagogicheskoe Nasledie''*, (Peadgogical Heritage) s. 237

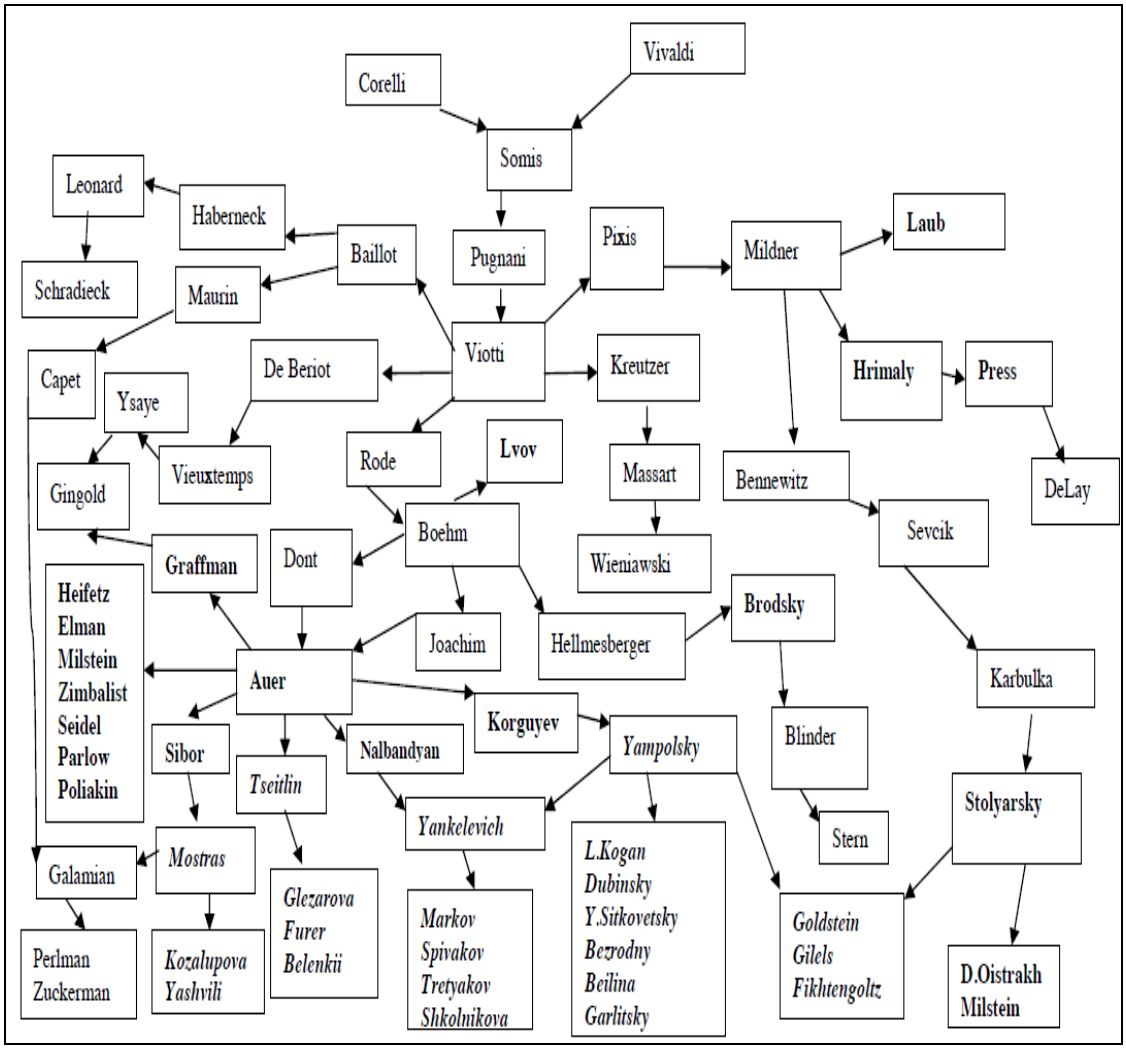
çalışması olan ‘’Keman İcrasında Ton Meselesi: Carl Flesch’in Bir Çalışmasının Analizi’’; 1932 yılında yazılmıştır. Son sınıf öğrencisiyken salınımla(?) ilgili bir dizi deney yürüterek, önde gelen kemancıların nasıl pozisyon değiştirdiklerini incelemiştir. Bu çalışmanın sonucunda; ‘’Kemancının Sanatsal Hedefi Doğrultusunda Pozisyon Değişiklikleri’’ adlı doktora tezi ortaya çıkmıştır.[83]

Metodolojik yazılarının yanı sıra, Yankelevich standart keman repertuvarına ait otuzdan fazla eserin redaksiyonunu yapmış ve 1973’teki ölümüne dek Moskova Konservatuvarı’nda aktif bir şekilde hocalık yapmıştır. Bazen, teknik meselelerle ilgili gereğinden fazla zaman harcamak konusunda hatalı bulunsa da; Yankelevich, yazılarında teknik ve müzikal içeriğin birleşikliği üzerinde de durmuştur.[84]

Masha Lankovsky, tezinde çok önemli bir tabloya yer verir. Corelli’den itibaren hoca – öğrenci ilişkilerini görebildiğimiz bu tabloda, yukarıda bahsettiğimiz pedagoglarla beraber, 20. Yy Rus Keman Ekolü içerisinde adı geçen pek çok kemancının birbirleriyle olan bağlantılarını inceleyebiliriz. [85]

[83] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.19
[84] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.20
[85] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.66

Tablo 1: Corelli'den itibaren öğretmen – öğrenci ilişkilerini gösteren tablo.



III. BÖLÜM

3. 20. YÜZYIL RUS KEMAN PEDAGOJİSİNDE TEMEL PRENSİPLER

3.1. I. P. Pavlov'un Araştırmalarının Keman Çalma Öğretimi Üzerindeki Etkileri

''Öğrencilerle Çalışma Yöntemleri Üzerine'' adlı makalesinin girişinde Yampolsky şöyle der:

> *Pedagoji ve metodoloji alanında Sovyet keman ekolü, hem doğrudan yaratıcı sonuçlar almak, hem de bilgi birikimi ve öğretim metodlarının mükemmelleştirilmesi açısından hatırı sayılır bir başarı elde etti. Bu başarı, bilimsel bir temel üzerinde kuruludur; keman pedagojisi üzerine sorular, İ.P.Pavlov'un ''Yüksek Sinirsel Aktivite'' ile ilgili öğretileri ışığında gelişmiştir – ki bu öğretiler bizim için oldukça güncel meselelerdir.*[86]

Bu noktada, Sovyet Keman Ekolü'nün temel aldığı öğretilerin en önemli unsuru olan ''Yüksek Sinirsel Aktivite''yi tanımlamakta fayda vardır:

> *Organizmanın faklı kısımlarını birleştiren merkezi sinir sistemi aktivitelerinin aksine; ''tüm organizma ve dış çevre arasındaki normal ve karmaşık ilişkileri sağlayan'', insan ve hayvanlardaki merkezi sinir sistemlerinin daha da yüksek merkezlerindeki aktivitelerdir. ''Yüksek sinirsel aktivite'' terimi, ilk olarak I. P. Pavlov tarafından bilime sunulmuştur. Pavlov, bunu ''psişik aktiviteler''le eşanlamlı olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla, Pavlov'a göre,*

[86] A. I. Iampolskii, *O Metode Raboty s Uchenikami,* (On Methods of Working With Students) « Trudy Gosudarstvennogo Muzykal'no – Pedagogicheskogo Instituta İm. Gnesinyh », (Gnesin Institute of Music and Pedagogy) s.5

insan düşüncesi ve farkındalığı gibi tüm psişik aktiviteler, yüksek sinirsel aktivitelerin elemanlarıdır.[87]

20. yüzyılda, özellikle de Sovyetler Dönemi Rusya'sında kemancılık okulunun gösterdiği büyük gelişim, bir tesadüf değildir. Masha Lankovsky'nin, ''The Pedagogy of Yuri Yankelevitch'' başlıklı doktora tezinde Schwarz'dan yaptığı alıntıya dayanarak verdiği bilgi çok çarpıcıdır – 1937 tarihindeki Ysaye Uluslararası Keman Yarışmasında altı ödülden beşi Sovyetler Birliği'nden katılan kemancılara verildiğinde; aralarında Szigeti ve Flesch'in de bulunduğu uluslararası jüri hayrete düşer.[88] Sovyet kemancıları, sonraki yıllarda düzenlenen uluslararası yarışmalarda da benzer başarıları göstermeye devam etmişlerdir.

Bu başarının temelinde bulunan en önemli unsur, keman icrası ve keman öğretiminin, başta Pavlov'un çalışmaları olmak üzere, bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır. Pavlov'un üstünde durduğu, yüksek sinirsel aktivitelerin insan davranışları üzerindeki kontrolü prensibi keman öğretimine uyarlanırken; belli tutuş ya da duruş pozisyonlarını dayatmak yerine, öncelikle fiziksel aktiviteleri yöneten zihni eğitmeyi amaçlamak şeklinde ele alınmıştır. Keman icrasına ait elin, ya da vücudun yapacağı herhangi bir hareketten önce, o hareketin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktiviteler düzenlenmelidir; zira hareketin esas merkezi beyindir ve beynin verdiği hareket emrini iletecek olan da sinir hücreleridir.

3.1.1. Psiko - Fizyolojik Yaklaşım ve Bireysellik

Bu yaklaşım şeklinin, Pavlov'un öğretilerine dayanan, zihinsel ve sinirsel aktivitelerin beden üzerindeki etkisini vurgulayan anlayışın bir başka ifadesi olduğu söylenebilir. Lankovsky'ye göre ''psiko – fizyolojik yaklaşım; keman çalma ve

[87] ''Higher Nervous Activity '', *http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Higher+Nervous+Activity*, (10.05.2012)
[88] Masha Lankovsky, *a.g.e*. s.7; Schwarz, *Great Masters of the Violin*, 456.

öğretmenin psikolojik ve fizyolojik unsurlarıyla ilgili olarak öğrenci ve öğretmen tarafından geliştirilen bilinçli farkındalıktır''.[89]

Y. Yankelevitch'in ''Pedagojik Miras'' adlı kitabının sonunda yer alan, ''Yuri Yankelevich'in Metodolojik Fikirleri'' adlı tanıtıcı yazısında Grigoriev, ünlü pedagogun metodolojisindeki unsurları şöyle sıralar:

1) Öğrencinin incelenmesi: Eğilimleri ve becerileri; ve gelişimi için doğru bireysel yaklaşımın belirlenmesi

2) Bireysel çalışma için uygun repertuarın seçilmesi

3) Uygun keman tekniğinin psiko – fizyolojik temeli,

4) Pozisyonlar, yay kullanımları, farklı ifade araçları gibi belirli meselelere ait somut metodolojik direktifler.

5) Sahneyle ilgili durumlara dair meseleler, icra için hazırlanma ve tüm pedagojik süreçlerin bu nihai hedefe yöneltilmesi.[90]

Grigoriev'in bahsettiği unsurlar arasında sayılan psiko – fizyolojik temel, Rus Keman Ekolü'nün genel bir karakteristiğidir. [91] Auer'in bireysel yaklaşımından kaynaklanan bu anlayış, bilimsel gözlemlerin de çalışma sürecine dahil edilmesiyle detaylandırılmıştır. Bu yeni yaklaşımda amaçlanan, öğretmenin de, öğrencinin de kendisini sürekli sorguladığı; yaratıcı bir süreç ortaya koymak ve kemancılığa dair bütün meseleleri bilimsel denebilecek yöntemlerle ele almaktır. Auer'den itibaren, Mostras, Yampolsky, Yankelevitch, Tseitlin, Lieberman, Pogojeva ve daha nice pedagogların yazdıkları kaynaklarda, keman pedagojisiyle ilgili birçok meseleye ait detaylı incelemeler yer alır. Entonasyon, artikülasyon, pozisyon geçişleri, yay

[89] Masha Lankovsky, *a.g.e.* s.22
[90] Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* (Pedagogical Heritage) Izdanie 3-e, (Third print) Moskva, 2002 s.187
[91] Masha Lankovsky, *a.g.e.* s.22

kullanımları gibi teknikle ilgili sorunlara yaklaşırken; veya ses tonu, yorum ve ifadeli çalış gibi müzikal unsurların üzerinde dururken, esas olan önce ele alınan meseleyle ilgili bir farkındalık yaratmak ve bunu devamlı canlı tutabilmektir. Mostras'ın ''Kemancı için evde Çalışma Sistemi'' adlı kitabı, bilinçli çalışmaya dair detaylı bir analiz sunar:

> *Enstrümantal icra…Eller ve parmakların hareketli kısımlarının; merkezi sinir sistemi ve daha çok beynin aktiviteleri tarafından karar verilen ve kontrol edilen etkinliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. İcra becerilerinin mükemmelleştirilmesi demek, aslında sinir sistemi tarafından yönetilen, kontrol edilen ve algılanan aktivitelerin geliştirilmesi demektir; bununla alakalı olarak hareketi gerçekleştiren aygıt, ''icracı''nın kendisi olarak gözükür. Bu aygıt da tabii gelişim gösterir; fakat onun gelişimi esas olarak sinir sisteminin ''direktif'' işlevlerinin gelişmesi sayesinde gerçekleşir. Bu birleşik sürecin özelliği; bilincin/farkındalığın ve dikkat, irade gücü, hafıza ve hatta (müzikal bir kompozisyon söz konusu olduğunda) duygu ve hayal gücü gibi fizik işlevlerin aktif katılımlarından kaynaklanır.*[92]
>
> *Çalışma sırasındaki bilinçliliğin / farkındalığın yönlendirici rolü, sadece şu veya bu harekete ait karakterin amacını doğru bir şekilde anlamakla ilgili değildir. Farkındalık; çalmaya ait hareketleri yöneten ve düzenleyen nöro – psikolojik işlevlerin doğru anlaşılmasıyla da bağlantılıdır. Bu işlevlerin öğrenilmesi; (icra becerilerinin geliştirilmesi için) yapılan egzersizlerin mantığının anlaşılarak oturtulmasına, dikkatin çalışma sürecine odaklanması ve hafızadaki sonuçların kuvvetlendirilmesine yardımcı olur.*

Mostras'ın bahsettiği çalışma bilincini öğrenciye kazandırmak konusunda, öğretmenin sorumluluğu oldukça büyüktür. Bu zorlu bir süreçtir; zira keman öğretiminin özellikle de ilk aşamaları, yeni başlamış olan öğrenci için sıkıcı ve

---

[92] Masha Lankovsky, a.g.e. s.22, K. G. Mostras, *«Sistema Domashnikh Zaniatii Skripacha» (System of Practising at Home for Violinist)*, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo, Moskva, 1956, s.8

yorucu adımları içerir. Bunların üstesinden gelebilmek ve ilgiyi canlı tutabilmek için Mostras, ulaşılmak istenen hedefin vurgulanmasını gerekli görür:

> *Doğal olarak, ilginin uyanmasını sağlayan ana neden, öğrencinin sonunda ulaşmak istediği müzikal – sanatsal hedeftir. Öğrencinin çabalarına gerçek bir anlam kazandırarak bu çabayı haklı çıkaran, iradesini ve yaratıcı aktivitelerini harekete geçiren, keman çalışırken kaçınılmaz olan zor ve bazen hoş olmayan kaba işin başarıyla üstesinden gelmeyi sağlayan da kesin olarak bu hedeftir.* [93]

Bu hedefe doğru ilerlerken izlenecek metod, Yankelevitch'in de dediği gibi ''tıpkı pedagoji gibi, bir plan olmaktan ziyade, yaratıcı bir sürece''[94] dönüşmelidir. Yankelevitch, öğretmenin psikolojiyi ve sezgileri de bu sürece dahil etmesi gerektiğini savunur; ona göre öğretmen enstrümanı, öğrencinin psikolojisini, konser hayatının iniş – çıkışlarını bilmeli, ve öğrencisinin keman çalışmalarına başladığı en erken evrelerden itibaren müzik okulu, lise, konservatuvar, konser aktiviteleri, vs. gibi gelişiminin tüm aşamalarını dikkatli bir şekilde planlamalıdır.

3.1.2. Psiko – Fizyolojik Yaklaşımla Bağlantılı Olarak Reflekslerin Eğitimi ve ''Ön – Duyuş'' ile ''Ön – Hissediş'' Kavramları

Keman çalmanın fiziksel boyutundan önce zihinsel temelini hazırlamayı amaçlayan pedagoglar, icra ile ilgili hareketlerin nasıl meydana geldiğini ve ne şekilde eğitilebileceğini derinlemesine irdelemişlerdir. Başlıkta bahsedilen refleks eğitiminin, yine Pavlov'un araştırmalarıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. T. V. Pogojeva'nın ''Keman Çalma Öğr etiminin Metodları Üzerine Sorular'' adlı kitabının ilk konularından biri de budur. ''Becerilerin (Reflekslerin) Şartlı Eğitimi''

---

[93] Masha Lankovsky, a.g.e. s.37; K. G. Mostras, *«Sistema Domashnikh Zaniatii Skripacha» (System of Practising at Home for Violinist),* Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo, Moskva, 1956, s.10

[94] Masha Lankovsky, a.g.e. s.40; Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* (Pedagogical Heritage) Izdanie 3-e, Moskva, 2002, s. 12

başlıklı kısmın dipnotlarına bakıldığında, yazarın psikoloji ile ilgili kaynakları da incelemiş olduğu görülür.[95] Pogojeva, öncelikle refleksin ne olduğunu tanımlar:

> *(...) Sinirler uyarıyı (iritasyonu) nereden alır? İnsanda beş tane duyu organı bulunur: görme, duyma, koklama, dokunma ve tatma. Bunların her birinin, beyinde belli bir hücre alanı bulunur ve bu alanlardan gözler, kulaklar, burun, deri ve dil gibi algılama aygıtlarında yer alan sinir hücrelerinin bitim noktalarına kadar uzanan lifler vardır. Bu aygıtlar (duyu organları) ışık, ses, kimyasal veya mekanik faktörler gibi dış etkiler sayesinde uyarılır. Uyarı, merkezi sinir sisteminde gerçekleşir ... burada uyarıların analizi ve sentezi yapılır ve sonra, ilgili hücreler, hareket anında merkezkaç yoluyla belirli kas gruplarına itici bir güç iletirler. İşte bu, reflekstir – uyarıların nasıl alındığı sorusunun cevabıdır. Reflekslerin çeşitleri vardır – kalıtsal veya şartlı refleksler gibi.*[96]

Bu açıklamalardan sonra Pogojeva, kalıtsal ve şartlı reflekslerin ne olduğuna dair örnekler sunar. Küçük bir çocuğun, elini ilk defa olarak ateşe uzattıktan sonra, yanma hissini yaşayarak elini geri çekmesi; kalıtsal reflekslere örnektir. Yanma hissi, beyne çok keskin bir uyarı olarak iletilir. Beyin kaslara kısalarak eli geri çekmek – yani kendini savunmak şeklinde bir itici güç yönlendirir. Bunun gibi daha önceden öğrenilmemiş, bilinçsiz refleksler doğuştan gelen refleksler olarak da adlandırılır. Aynı örnekten yola çıkarak Pogojeva, şartlı refleksi de tanımlar. Daha önce ateşten eli yanmış olan çocuk, yanan ateşin görüntüsünü elinde hissetmiş olduğu acıyla bağlantılandırmıştır. Dolayısıyla, ateş çocuğa tekrar yaklaştırıldığında çocuk elini istemli olarak geri çekerek kendini savunacaktır. Bu da bir şartlı refleks örneğidir.

Reflekslerle ilgili açıklamalarından sonra Pogojeva, pedagogun, sinirsel mekanizmanın önceden tahmin edilebilecek aktivitelerini öğrenmesi gerektiğini savunur. Bu reflkeslerin eğitimi demek, keman çalma ile ilgili hareketlerin öğrenciye bir refleks olarak aktarımı demektir.

---

[95] T. V. Pogozheva, *«Voprosy Metodiki Obuchenia Igre Na Skripke»,* (Questions on the Methods of Violin Teaching) Izdatel'svo Muzyka Moskva, 1956, s.19

[96] *Gös. yer.*

"Ön – duyuş" ve "ön – hissediş"[97] kavramları da, reflekslerle ilgili kavramlardır. İcrayla ilgili hareketlere, ya da duyuşla ilgili ayrıntılara dair beyinde yapılan ön hazırlıklardır diyebiliriz. Örneğin sol elin, parmakların teller üzerine uygulayacağı baskı, bir pozisyon geçişi ya da vibrato gibi icraya dair yapacağı hareketlerden önce; beyinde, yapılacak olan hareketin nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir fikir olmalıdır. Hareket, zihinde yapılan hazırlıktan sonra gerçekleşmelidir. Duyuşla ilgili de aynısı geçerlidir. Çalınacak olan sesin entonasyonu, veya tonun niteliği önce zihinde canlanmalı, ondan sonra gerçekleştirilmelidir. Zaman içerisinde, tekrar tekrar yapılan çalışmaların sonucunda, beyindeki bu ön hazırlıklar bir çeşit reflekse dönüşmelidir.

Yankelevitch, ''ön – hissediş'' kavramını şöyle tanımlar:

Uygulanan özel araştırmalar sonucunda eşlik eden duyular sabitlenir. Bu duyular veya duygular zamanla, yalnızca hareketin gerçekleştiği anda değil; hareketi gerçekleştirmenin sadece düşünüldüğü anda da, yani kural olarak hareket eyleme konmadan hemen önce de uyarılır. Kesin olarak bu duyular doğru hareketlerin uygulanmasını ve bunların üzerinde tamamen uzmanlaşmayı sağlar. İcra ve pedagoji pratiğinde bu ''ön – hissediş'' olarak tanımlanır.[98]

''Ön – duyuş'' için ise şöyle der:

Doğru entonasyonu belirleyen kulaktır. İşte bu yüzden, kaslara ait uygun titreşimlerle desteklenen kolun doğru hareketi, kulak tarafından yönlendirilmelidir. Pozisyon değiştirme tekniklerini kazanmaya çalışırken, ''duruma göre bir uzaklık refleksi'' geliştirilir, bu da sesin algılanması ile kolun hareketleri arasında karşılıklı bir bağlantının yaratılması demektir.[99]

---

[97] Ön – duyuş kavramının Rusça karşılığı « Предслышания» (predslıshania), ön – hissedişin karşılığı ise «Предошущение» (predoshushenie) olarak geçmektedir. Bkz. Masha Lankovsky, a.g.e., s.30, s.31

[98] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.31; Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* (Pedagogical Heritage) Moskva, 1983, s.137

[99] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.30

Yankelevitch'in bahsettiği, hareketler ve duyuş ile zihin arasında kurulması gereken bağlantı, keman öğretiminde öğrenciye kazandırılmak istenen en önemli reflekslerden biridir.

3.2. Keman Öğretimi Sürecinde Öğrencilerin Psikolojik Yapılarının Çözümlenmesi

Karakterleri, yetenek seviyeleri ya da fiziksel yapıları ne olursa olsun her öğrencide iyi sonuçlara ulaşmayı hedefleyen Sovyet pedagogları; çocuğa verilecek olan eğitimden önce onu tanımaya çalışmayı, çok önemli bir çaba olarak görmüşlerdir. Yankelevitch şöyle der:

> *Ciddi pedagojik çalışmalar söz konusu olduğunda kendinize şunu sorun: Kime öğretiyorsunuz? Öğrencinin kim olduğunu ortaya çıkarın – zira her biri farklı niteliklerin birleşimine sahiptir – kendine özgü eller, kendine özgü psikoloji…vs. Güçlü iradeli, konsantre olanlar vardır, tembeller, iyi huylular, akıllı olanlar. Ancak bundan sonra hangi öğrenciye hangi metodun uygulanabileceğine karar verilebilir. Öğrencilerin çeşitliliği, tek bir yaklaşımı imkansız kılar.*[100]

Öncelikli olarak tanımlanması gereken psikolojik özellikler içinde Yankelevitch şunları sıralamıştır: duygu, odaklanma, yorgunluk, dayanıklılık, çalışma kapasitesi ve adanmışlık. Grigoriev, Yankelevitch'in, hocası Yampolsky'ye öğrenciyi ''deşifre etme'' konusunda yardımcı olmak üzere altmış kadar soru içeren bir form hazırladığından bahseder. Formdaki sorular şunları içerir: genel gelişim, aile geçmişi, müziğin dışındaki ilgi alanları, karakter, duygusal değişimler, eleştiriye verdiği tepki, girişimcilik…vs.Yankelevitch, bu özellikler içinde bazılarının diğerlerine göre daha yararlı olduğunu iddia etmez, yine de, bu özelliklerin

[100] Masha Lankovsky, *a.g.e.*, s.25; Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* (Pedagogical Heritage) Moskva, 1983, s.12

kombinasyonu, başlangıç derslerinin nasıl planlanacağını ve repertuar seçimini kesinleştirecektir.[101]

Pogojeva, öğrencilerin psikolojilerini çözümlerken, öncelikle sinir sisteminin insan davranışları üzerindeki belirleyici rolünden hareket eder. Sinirsel aktivitelerinin tiplerinin, sinirsel süreçlerin güç, denge ve hızlarının kombinasyonlarına göre belirlendiğini yazar. [102]Güçlü, zayıf, atik (canlı) ya da yavaş (ağır), dengeli, dengesiz gibi nitelemelerle andığımız özellikler, bu şekilde oluşur. Ajitasyon ve sakinleşme süreçlerinin gücü birbirine eşitse, dengeli bir tipten söz edilir; eğer bu süreçlerin biri diğerinden daha baskınsa, denge bozulur. Kişinin sinir hücreleri şiddetli veya uzun süreli uyarıyı (iritasyonu) taşıyabiliyorsa, sinirsel aktivitelerinin tipi de güçlü ve dayanıklı olur. Zayıf tip, sinir hücrelerinin çabuk yorulmasından dolayı şiddetli ya da uzun süreli uyarıları taşıyamaz. Kişinin ajitasyon ve sakinleşme süreçleri hızla değişen bir yapıya sahipse, uyarıya hızlı tepki verir, süreçlerin daha yavaş değişmesi – tepkiyi de yavaşlatır.

Pogojeva, insan mizacını tiplere ayırırken, tıp tarihinde ilk olarak antik Yunan hekimi Hipokrat tarafından tanımlanmış olan dört ana tipten yola çıkar. Ünlü hekim mizacı, insan vücuduna ait dört ana salgının belirlediğini söylemiştir. Bahsedilen tipler şunlardır:

1) Canlı tip: Güçlü, dengeli ve atik. Sangvinik (sanguine)
2) Sakin, yavaş tip: Güçlü, dengeli, ve fazla hareketli olmayan. (phlegmatik)
3) Heyecanlı, kendini dizginleyemeyen tip. Güçlü, fakat dengesiz (choleric)
4) Zayıf tip. (melancholic)

Daha sonrasında Pogojeva bu tiplerin özelliklerini ve her biri için nasıl bir çalışma atmosferi yaratılması gerektiğini açıklar: Ona göre, çok sayıda bulunan bu tiplerin her birinin kendine özgü avantajları ve dezavantajları vardır. Her türlü tipte

[101] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.26; Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* Moskva, 1983, s.44
[102] T. V. Pogozheva, *a.g.e.*, s.35

en iyi sonuçlara ulaşabilmek için, kişinin sinirsel aktivitelerine ait özelliklerin karakterine en uygun çalışma ortamının yaratılması gerekir.

Sangvinik için şu şekilde çalışma koşulları olmalıdır: İzlenimlerin sıklıkla değiştiği, aktif ve hızlı bir çalışma. Eğer monoton ve ağır tempolu bir çalışma uygulanırsa, elde edilecek sonuçlar büyük ölçüde azalacaktır. Flegmatik ise aksine, oldukça dayanıklıdır, titiz çalışmaya eğilimlidir, kavrayış ve hafızası yavaş tempoda ilerler, fakat sabit ve kalıcı bir şekilde yerleşir. Sangvinik için uygun olan olguların, becerilerin ve alışkanlıkların sık ve çabuk değişimleri, flegmatik için oldukça zordur. Kolerik – güçlü, aşırı heyecanlı bir tiptir ve özelliği yüksek oranlarda iritasyona direnebilmesidir, fakat gerektiği durumlarda kendisini dizginlemek onun için oldukça zordur. Melankolik tipin özelliği ise çok çabuk yorulmasıdır. Ancak çok küçük ve zayıf iritasyonlara direnebilir. En küçük bir yüklenme bile onda uzun süren bir yavaşlama sürecine sebep olabilir. Sinirsel aktiviteleri bu şekilde işleyen tip üzerinde kontrol sağlarken ve onunla çalışırken çok dikkatli olunmalıdır.

Bununla birlikte, bahsedilen bu tiplerin saf halleriyle nadiren karşılaşılır. Farklı yaşamsal durumlarda kişi farklı tiplerin özelliklerini sergileyebilir. Ayrıca kişinin mizacı yalnızca doğuştan gelen özellikleriyle değil, çevrenin etkisiyle de gelişir. [103]

3.2.1. Öğrencinin Psikolojik ve Fiziksel Yapısına Uygun Repertuarın Seçilmesi

Öğretmenin atacağı ilk ve belki de en önemli adımın, öğrencisini tanımak ve onun özelliklerini belirlemek olduğu kesindir. Bundan sonrasında ise, öğrencinin yalnızca teknik mükemmelliğe ulaşması değil; bireysel özelliklerini sergileyebilen, özgün ifadeye sahip bir kemancı olarak yetişmesi için çocuğun karakteri ve yapısına uygun bir metod izlenmelidir. Bu metodun en önemli unsurlarından biri de kuşkusuz

[103] T. V. Pogozheva, *a.g.e.*, s.35

repertuar seçimidir. Yampolsky, bir kemancının bireysellikten yoksun olarak yetişmesinin, öğretmenin yanlış yaklaşımından kaynaklandığını düşünür:

> *Pratikte biz öğretmenler; biçimsel mükemmeliyetçilikle, entonasyon ve teknik öğeler, vs. üzerinde çalışmakla çok fazla zaman harcamak durumundayız (….) Bir öğrenciyi hazırlama sürecinde, öğrencinin çalışındaki ayırıcı ve istisnai anları (öğeleri) genellikle gözden kaçırıyoruz. Dikkatimiz her türlü kusuru düzeltmeye yönelik olduğu için bu kıvılcımları fark edemiyoruz. Aynı zamanda, bir eserin geleneksel bir biçimde onlarca defa çalınmasına o kadar alışıyoruz ki; yarı – bilinçli olarak belirli bir duyuşsal atalet geliştiriyoruz. Bu genel normdan en küçük bir uzaklaşma bizde bir şeylerin tuhaf ve mantıksız gittiği izlenimi uyandırıyor. Eğer bu, öğrencinin çalışında oluyorsa; dikkatlice dinleyip neyin değerli ve yaratıcı olduğunun ayrımına varmak ve öğrencinin sanatsal isteklerinin içine neyin iyice yerleştirilmesi gerektiğini düşünmek yerine; öğrenciyi derhal düzeltme yoluna gidiyoruz.*[104]

Öğrencinin çalışındaki ‘’değerli ve yaratıcı’’ olan nitelikleri yakalayarak ‘’sanatsal isteklerini’’ biçimlendirebilmek, ancak ona uygun bir repertuar seçimi ile mümkündür. Yankelevitch repertuar seçiminde üç yaklaşımdan bahseder: Birincisi öğrencinin doğasını yansıtan, ona en kolaylıkla uyabilecek eserlerden oluşur. İkincisi ise, öğrencinin zayıf yönlerinin dikkate alındığı bir repertuar seçimidir. Öğretmen, öğrencisinin pozitif yönlerini bir kenara bırakarak bireyselliğini baskı altına alır. Yankelevitch’in bahsettiği son yaklaşım ise, kendisinin tercih ettiği, bu iki farklı yaklaşımı harmanlayan bir repertuar seçimidir; yani hem öğrencinin bireysel niteliklerini desteklemek, hem de eksikliklerini gidermek hedeflenir. Bu hedef doğrultusunda seçilecek eserler söz konusu olduğunda Yankelevitch, parlak,

[104] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.17; A. I. Iampolskii, *O Metode Raboty s Uchenikami*, (On Methods of Working With Students) Trudy Gosudarstvennogo Muzykal'no – Pedagogicheskogo Instituta İm. Gnesinyh (Gnesin Institute of Music and Pedagogy) s.18

‘’teatral’’ parçalar, halk şarkıları ve programlı eserler gibi duygusal ve ifadeye yönelik tepkileri harekete geçirebilecek olan bir repertuarı daha uygun bulur. [105]

3.3. Başlangıç Derslerinde Öğretmenin Öğrenciye Yaklaşımı

Pogojeva'ya göre, çocuğun manevi yönünü oluşturan iki temel faktörden biri aile, diğeri de okuldur. [106] Bu ikisinin çocuk üzerindeki etkisinin tutarlı olması için Pogojeva, öğretmenin çocukla ve çocuğun ailesiyle kurması gereken iletişimin önemi üzerinde durmuştur.

Öğrencinin ev yaşantısının ve ailesinin tanınması aracılığıyla öğretmen, çocuğun karakterinin, bakış açısının, zevkleri ve güzellik algısının gelişmesi üzerinde de etki sahibi olabilir. Fakat öğretmen, öğrencisinde yerleştirmek istediği idealleri ve eğilimleri öncelikle kendisinde gerçekleştirmiş olmalıdır. Ayrıca otorite sağlama ve örnek olma sorumluluklarını ihmal etmemelidir – zira öğretmenin oturması kalkması, mimikleri gibi en küçük ayrıntılar dahi öğrencinin gözünden kaçmaz; çocuk, öğretmeninin ilgilendiği konuları ve düşüncelerini çok hassas bir şekilde izler. Bazen farkında olmadan öğretmeninin alışkanlıklarını geliştirir. Dolayısıyla, öğretmenin kişisel örneği, öğrencinin yetişmesindeki en önemli araçtır.

Pogojeva çocukla yapılacak olan ilk ders üzerinde dururken, öğretmenin, öğrencisiyle olan ilk karşılaşmasında çok dikkatli davranması gerektiğini yazar.[107] Çünkü öğrenci için her şey yenidir, dolayısıyla bu yenilikler onda çok sayıda izlenim uyandıracaktır. Bu izlenimlerin karakterine göre de çocuk dersle ilgili pozitif ya da negatif bir tavır geliştirecektir. En güçlü teşvik araçlarının hisler olduğu düşünülürse, ilk karşılaşmada amaç; çocukta pozitif duygusal tepkiler uyandırmak olmalıdır.

---

[105] Masha Lankovsky, *a.g.e.,* s.28; Iu. I. Iankelevich, *« Pedagogicheskoe Nasledie»,* (Pedagogical Heritage) 1983, s.242

[106] T. V. Pogozheva, *a.g.e.,* s. 9

[107] T.V. Pogozheva, *a.g.e.,* s. 44

Yeni başlayan bir öğrenci müzik okulundaki ilk dersine gelişinde, alışılmışa benzemeyen, ilgi çekici bir şeyler bekler. Dolayısıyla öğretmen, hemen bir şeyler öğretmeye girişmektense, öncelikle çocuğun ilgisini çekmeye çalışmalıdır. Eğlendirici çalışmalar uygulamaya çalışarak, çocuğun dikkatini uyanık tutmayı ve yönlendirebilmeyi amaçlamalıdır. İlk derslerde kullanılacak olan müzikal materyal çok büyük formda olmamalıdır. Bazı pedagoglar ilk derse, kemanın kısımlarını açıklayarak başlarlar. Pogojeva'nın tavsiyesine göre değişik tempolarda, müzik eşliğinde marşlar, her ölçüde ritmik bir şekilde alkış tutularak birlikte öğrenilecek kısa parçalar, ve daha sonra bu parçaların öğrenciye piyanoda da gösterilmesi gibi kolektif çalışmalar uygulanabilir. Parça öğretimi ve bu parçaların piyanoda tek parmakla çaldırılmasının yanı sıra, kulağı geliştirmenin ve nota yazımını doğru bir şekilde öğretmenin de üzerinde durulmalıdır.

Liberman – Berlyançik tarafından hazırlanan ''Kemanda Ton (Ses) Kültürü'' adlı kitapta, özellikle de başlangıç derslerinde, çocuklarla çalışırken seçilecek olan kelimelerin de önemi üzerinde durulmuştur. Temel beceriler geliştirilirken, titiz bir pedagojik sözcük dağarcığı oluşturulması tavsiye edilir. Buna göre, kullanılan sözcük dağarcığı içinden keman ve yay için kullanılan ''tutmak'' veya ''almak'' gibi sözcükler çıkartılmalıdır; zira bunlar günlük hayatta alışıldığı üzere, güdümlü olmayan çabalar ile ve yakalamak / kavramakla ilgili eylemlerle bağlantılıdır. Bu sözcükler yerine, (yayı) ''ele almak'', (kemanı köprücük kemiği üzerine) ''yerleştirmek'', v.s. şeklindeki ifadeler daha uygundur. Bu çok önemlidir; çünkü bu sözcüklerin kullanımı, yapılacak olan hareketlerin özüne uygundur ve çocuklarla çalışırken, onlarda gerekli psikolojik duyuları oluşturmayı sağlar. [108]

Pogojeva, başlangıç derslerinin dört kısma ayrılması gerektiğini yazar:

1) Sol el tutuşunun yerleştirilmesi
2) Sağ el tutuşunun yerleştirilmesi
3) Duyuşun geliştirilmesi

[108] M. Liberman – M. Berlyanchik, *« Kul'tura Skripichnogo Tona: Teoria i Praktika »,* (Culture of Violin Tone: Theory and Practice) M.: Muzyka, 2011, s. 272

4) Nota yazımının öğrenilmesi

Bu çalışmaların her birine ne kadar zaman ayrılacağına gelince; hepsine yaklaşık beşer dakika ayırmanın uygun olacağını söyler. Böylece, her ders yaklaşık 20 – 25 dk sürecektir. Yaklaşık 45 dk'lık bir ders, yeni başlayan bir öğrenci için aşırı yorucudur – başka bir deyişle verimli değildir. Bu yüzden daha etkili olabilmesi için haftada iki yerine dört defa, ve 20'şer dakikalık çalışmalar yapılmalıdır. [109]

3.4. Öğrencide Doğal Bir Duruş ve Keman Tutuşunun Yerleştirilmesi

Keman eğitiminin çocuk için en zor ve en sıkıcı olan kısmı, duruş ve tutuş gibi temel becerilerin kazandırılması aşamasıdır. Bu yeteneklerin geliştirilme kalitesi de öğrencinin gelecekteki müzikal – teknik gelişimi için belirleyicidir. Dolayısıyla öğretmen ilk dersleri öyle yönlendirmelidir ki, öğrenci için sıkıcı ve zor olanlar, merak uyandırıcı, kolay ve iyi anlaşılır bir hale gelmelidir.[110]

Pogojeva doğru tutuşu, ''öğrencinin elleri ve tüm vücudunun, enstrüman çalımına uyarlanan en elverişli, en temel duruş şekli'' olarak tanımlar. [111] Galamian da benzer bir yaklaşımla, '' ancak öğrenci için doğal olan *doğru* sayılır; zira ancak doğal olan rahat ve verimlidir'' diyerek; esas olanın öğrenci için elverişli bir pozisyon oluşturmak olduğunu savunur. Galamian öğretmenin yapması gerekenin, çocuğun enstrümanda mümkün olduğu kadar rahat edebilmesini sağlamak olduğunu yazar.[112]

''Kemancının Başlangıç Pozisyonu Üzerine'' adlı makalesinde, Yankelevitch de duruş ve tutuş konularını ele alır. Elverişli ve ''doğal'' kavramlarını sorgular:

---

[109] T.V. Pogozheva., *a.g.e.,* 49
[110] T. V. Pogozheva , *a.g.e.,* 50
[111] *Gös. Yer.*
[112] Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching,* Prentice Hall, Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey 07632, 1962, 1985

Keman çalışma sürecinde insan sıkça ‘’doğal’’ tutuş ve hareketin tartışıldığını duyar. Bu da, şu soruya yol açar: ‘’Doğal’’ ile kastedilen nedir? Kemancının sol kolunun, dirsekten bükülmüş bir şekilde kemanın altında durduğu düşünülürse, bu pozisyonun kendisinin doğal olmadığını itiraf etmek gerekir, zira günlük hayatta bu duruşla pek karşılaşılmaz. Başlangıç derslerinde öğrencinin kolunun neredeyse hemen yorulması, kesin olarak bu pozisyonun uygunsuzluğundan kaynaklanmaktadır.[113]

Görüldüğü üzere doğallık konusu, pek çok pedagog tarafından tartışılmıştır. Bu meselenin bu kadar irdelenmesinin sebebi de muhtemelen şudur: Keman çalma eğitimi bir sistem işidir ve bir sistem kurulacağı zaman kaçınılmaz olarak bazı kurallar ve sınırlar belirlemek gerekmektedir. Halbuki doğallık, kişiden kişiye değişen bir olgudur çünkü her insanın anatomik ve zihinsel yapısı faklıdır, dolayısıyla da her yapıya uygun bir ‘’doğal’’ kavramından bahsetmek, ve buna göre birtakım kurallar belirlemek zordur; hatta risklidir. Yankelevitch’in dediği gibi, ‘’pedagoji pratiğinde, doğal hareketlerin talep edilmesiyle, bu hareketleri imkansız kılan metodların tavsiye edilmesi şeklindeki çelişki ile devamlı karşılaşıldığı belirtilmelidir’’.[114]

Sovyet pedagoglarının da tutuş ve duruşun nasıl olması gerektiğine dair, uzun yıllar süren araştırmalar sonucu ortaya koydukları – ‘’ katı kurallar’’dan ziyade – bazı önerileri bulunmaktadır. Yankelevitch şöyle der:

Genel normlar vardır – anatomik, fizyolojik, psikolojik, fiziksel, ve akustik – bu kuralların çiğnenmesi başarısızlığa sebep olur. Bireysel bir tutuşun amacı, genel kuralları dikkate alarak, bunların temelinde akılcı ve bireysel bir sistem yaratmaktır. Bu durumda öğretmen, ‘’ideal’’ olanla her zaman örtüşmese de, esnek ve akıllı bir şekilde öğrencinin bireysel tutuşunun biçimlenmesine

[113] Iu. Iankelevich, *« O Pervonachal'noi Postanovke Skripacha »;* (On the Initial Positioning of the Violinist) Pod Redakciei (Edited by) S. Sapozhnikova i E. Hazaikinskogo, *« Voprosy Skripichnogo Ispol'nitel'stva i Pedagogiki »,* (in ‘’ Matters of Violin Performance and Pedagogy’’, collection of articles) Sborhik Statei, Izdatel'svo Muzyka Moskva, 1968, s.5
[114] Iu. Iankelevich, *a.g.m.,* s. 6

yardımcı olmalıdır. Buradaki kriter soyut ve resmi bir ‘’doğruluk’’ kavramından çok hareket özgürlüğü olmalıdır. [115]

Doğru tutuş ve duruşla ilgili önerilere geçmeden önce, Yankelevitch'in bahsettiği ‘’hareket özgürlüğü’’nü kısıtlayan ve özellikle de başlangıç derslerine ait zorlukların en büyük kısmını oluşturan bir başka konuya değinilmelidir: Kas gerginlikleri.

3.4.1. Temel Beceriler Kazandırılırken Kaslarda Rahatlığın Sağlanması

Keman eğitiminin ilk aşamalarındaki en büyük zorluklardan biri, öğrencinin kaslarında meydana gelen gerginliktir. İlk defa olarak kemanı eline alan bir çocuk için bu yeni fiziksel eylem, daha önce alışmamış olduğu bir durumdur; sol omuz üzerindeki kemanın ağırlığı, sağ elde taşınan yayın ağırlığı, sol elin dirsek ekleminden bükülüp yukarı kaldırılırken sarf ettiği enerji gibi kaslara yüklenen görevler, çocuğun tüm vücudunda gerginliğe sebep olabilmektedir. Hissedilen gerginliğin sebepleri psikolojik de olabilir: Öğrencinin öğretmenden çekinmesi, utangaç bir karaktere sahip olması, korku, heyecan gibi duygular içerisinde olması bunlara örnektir.

Yankelevitch'e göre,

Hiçbir aktivite, özellikle de keman icrası, gerilimden (kas gerilimi) tamamen uzak şekilde gerçekleştirilemez, yani her fiziksel aktivite, en azından minimum düzeyde bazı çabaları gerektirir. Bununla beraber, profesyonel bir bakış açısı olarak gerilim, kasılmalara sebep olan ve sanatsal imkanları kısıtlayan aşırı bir çaba olarak anlaşılır. [116]

---

[115] Iu. Iankelevich, *‘’Pedagogicheskoe Nasledie’’* (Pedagogical Heritage) 1983, s.10

[116] Iu. Iankelevich, *a.g.m.*, s.6

Kaslarla ilgili gerginlikler ve bunların nasıl aşılabileceği konusu üzerinde Pogojeva da durmuştur. ‘’Keman Öğretimi Metodları Üzerine Sorular’’ adlı kitabında, kasların karakteristik özellikleri, kas gerginliklerinin sebepleri gibi konulara geniş yer ayırdığı görülür. Pogojeva, kasların elastikliği, kısalması ve gerilmesi gibi özelliklerinden bahsederken, kısalma ve gerilme özelliklerinin birbirinden farklı olduğunu yazarak şöyle bir örnekle ayrım yapar:

> *(...) elin dirsek ekleminden serbest bir şekilde bükülmesi sırasında omuza ait iki büyük kas kısalır, fakat bu sırada dokunulduğunda el yumuşak, gerginlikten uzak hissedilir. Bu durumda uzun süre tutulabilir. Fakat el aynı eklemden, bu sefer ‘’pazuların ne kadar güçlü olduğunu’’ göstermek amacıyla sıkarak bükülürse, eldeki kaslar, tıpkı bir ağırlığı kaldırırken olduğu gibi, güçlü bir şekilde gerilecek ve katı bir halde bulunacaktır. Takip edilmesi gereken işaret şudur; kasların bulunduğu durum, çabuk yorulmadan sürdürülebiliyor olmalıdır.* [117]

Pogojeva, önemli bir konuya daha dikkat çeker – kas gerginlikleri bazen gizlenmiş de olabilmektedir. Yani öğrencinin duruşu, tutuşu ve icra ile ilgili yaptığı hareketler dışarıdan doğru gibi gözükse de, buna rağmen öğrencinin kasları gergin olabilir, ki Pogojeva bunun ‘’daha tehlikeli’’ olduğu düşünür. Bu noktada öğretmenin görevi, öğrenciye, çalışma esnasında kendi kaslarını kontrol etmeyi öğretmektir. Bunun için öğrenci, kendi kaslarının ‘’sıkılmış’’ olmasıyla rahatlamış olması arasındaki farkı hissedebilmelidir. Öğrencinin bu farkı kavrayarak kendi kasları üzerinde öz - kontrolü sağlayabilmesi için, temel duruş ve tutuş çalışmaları içerisinde önerilebilecek bazı alıştırmalar vardır.

Öncelikle,

> *Doğal bir duruşa ulaşmak ve kolların serbestçe hareket etmesini sağlamak için gereken şart, vücudun doğal ve sabit şekildeki duruşu şeklinde ortaya*

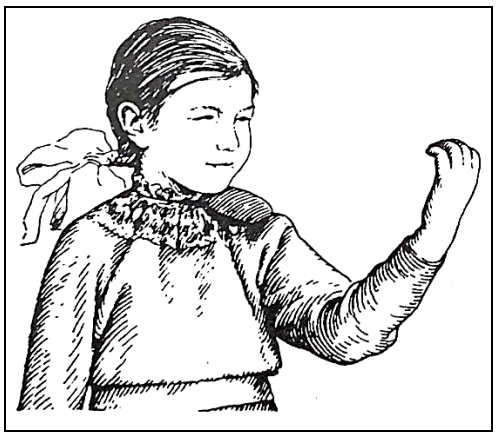
[117] T. V. Pogozheva., *a.g.e.,* 13

çıkar. Bu da geniş ölçüde, bacakların hangi pozisyonda durduğu ve gövdenin ağırlığının ne şekilde paylaştırıldığına bağlıdır. (...) Vücudun ağırlığını bacaklara eşit olarak paylaştırmak daha mantıklıdır. Dahası, bacaklar çok yakın ya da birbirlerinden çok uzak tutulmamalı, aşağı yukarı omuz genişliğinde açılmalıdır. [118]

Yankelevitch'in makalesinde, vücudun duruşu ve bacakların pozisyonu ile ilgili söylenenlere ek olarak, Pogojeva; topukların biraz içe dönük olması gerektiğini, parmak uçlarının da sabitliği sağlamak üzere birbirinden ayrı durmasının iyi olacağını söyler. Yankelevitch, omuz bölgesinin rahatlığını sağlamak için başın doğru duruşu konusunda Tseitlin'in tavsiyesini hatırlatır: Buna göre boyun, baş ve omuzların düzenli, doğal duruşundan başlanmalıdır; bu duruşta, çene çok hafifçe aşağı doğru eğilerek keman, çene kemiğinin sol tarafıyla güvenli bir şekilde sabitlenir. Pogojeva, kemanı sabitlemek için başı çevirmeye çalışırken çenede herhangi bir zorlanma olmaması gerektiğine dikkat çeker. Böylesi bir duruş, kollar ve üst gövdede büyük serbestlik sağlar.

Sol elin pozisyonunu hazırlamak için Pogojeva, şöyle bir alıştırma önerir: Keman ele alınmaksızın, sol el dirsekten bükülerek kemanın olması gereken hizaya getirilir ve dirsek sağa doğru çevrilir.

Resim 1: Kemanı ele almaksızın sol dirseğin bükülmesi.

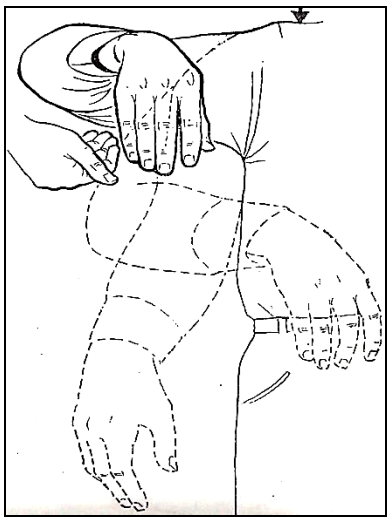


[118]Iu. Iankelevich, *a.g.m.*, s.6

Bu tür alıştırmalarda kaslar büyük kümeler halinde çalışmadıkları için gerginlik taşımazlar. Elin yukarı doğru kaldırılması tekrar tekrar çalışıldıktan sonra öğretmen, kemanı öğrencinin omzuna yerleştirir (yastık üzerinde). Öğrenci de kemanla ilgili bu fiziksel hislere alıştırılmalıdır. Daha sonra, keman üzerinde başı biraz çevirmeye çalışılmalıdır.[119]

Buna benzer bir alıştırma, sağ el ile ilgili olarak Liberman – Berlyançik tarafından önerilir: Sağ omuz ekleminin rahat bırakılması ve elin bükülmüş durumda olarak havada tutulması.[120] Pogojeva'nın önerdiği alıştırmada öncelikle keman olmaksızın çalışıldığı gibi, burada da yay olmadan çalışılır; amaç, öncelikle elin yapacağı hareketleri hazırlamaktır. El, dirsek ekleminden bükülerek yukarı kaldırılır. Başlangıçta öğretmen öğrencisinin elini, sanki havada tartıyormuş gibi kendi eliyle kaldırır. El sakin ve yavaş bir şekilde yukarı kaldırılmalı, farklı yükseklik seviyelerinde duraklanmalıdır; böylece, yay ile birlikte tellere ait farklı yükseklik seviyelerinde bulunurken elin ağırlığının ne şekilde hissedildiği kavranmalıdır. Duraklama anında, öğrencinin ağırlık ve kaslara ait hisler üzerinde yoğunlaşan dikkati, kasların durumunu da takip etmeli; gereksiz gerginlikleri önlemeye çalışmalıdır.

Resim 2: Sağ elin yay tutuşuna hazırlanması.



[119] T. V. Pogozheva, *a.g.e.*, 53
[120] M. Liberman – M. Berlyanchik *''Kultura Skripichnogo Tona''* (Culture of Violin Tone) s.47

Bu eylem sırasında tüm omuz çizgisinin istem dışı kalkışını önlemek için şu yönteme başvurulabilir: Kolun yukarıya doğru kalkışı sırasında omuz çizgisinin sağ tarafı sanki aşağı indiriliyormuş gibi hissetmek gerekmektedir. Deneyimler, bu psikolojik yöntem sayesinde öğrencilerin, kol yukarı kaldırılırken omuz çizgisinin aynı seviyede kalmasıyla ilgili algılamaları daha iyi kontrol edebildiklerini göstermektedir. Bu tür alıştırmaları defalarca tekrarlayarak öğrenciye, kolun "havada asılı" durumdaki algısının, icra sırasında bu kola sağladığı özgürlük anlatılmalıdır.[121]

Pogojeva'nın dediği gibi,

> *Öğrencinin kemana alışamadığı, duruşla ilgili becerileri yanlış yönde geliştirdiği durumlarla sıklıkla karşılaşılır. Duruş ve tutuşun doğruluğu, öğrencinin kabiliyetine bağlanırsa bu yanlış sayılır. Bunun bir kanıtı olarak, pedagoji pratiğinde bazı yetenekli öğrencilerde yanlış tutuş ve ''sıkılmış'' ellere, buna karşılık orta seviyedeki bazı öğrencilerde ise kaslarda gerginlik olmaksızın doğru tutuşun yerleştirildiği çok sayıda örneğe rastlanır. Ellerde doğru tutuşun yerleştirilmesi, rahatlığın sağlanması, icra ile ilgili hareketler için temel duruşun doğallığı gibi konular öğrenciye ya da onun müzikal yeteneğine bağlı değildir: tüm bunlar başlangıç eğitimi metodolojisine ait meselelerdir. Temel becerileri geliştirmekte zorluklar yaşayan öğrenciler için, bu süreci kolaylaştıracak, geliştirici ve elverişli metodlar uygulanmalıdır.*[122]

[121] *Gös. Yer.*
[122] T. V. Pogozheva , *a.g.e.,* 9

IV. BÖLÜM

4. RUS KEMAN EKOLÜNDE SAĞ EL TEKNİKLERİ İLE İLGİLİ TEMEL UYGULAMALAR

Bir önceki bölümde, ‘’Temel Beceriler Kazandırılırken Kaslarda Rahatlığın Sağlanması’’ başlığı altında, yay kullanımını hazırlamak üzere bazı alıştırmalardan bahsedilmişti. Henüz yayı ele almadan yapılan bu alıştırmaların amacı, öncelikle kasları hazırlamaktır. El, bilek, kol, ve omuz eklemleri, yay ile yapılacak olan hareketleri, önce yayın ağırlığını taşımaksızın gerçekleştirmeye çalışırlar – öğrenci için zaten yeni olan bu fiziksel hareketler doğrudan yay ile birlikte yapılmaya çalışılırsa; elde taşınan ağırlıkla birlikte kaslarda gerilmelerin meydana gelmesi kaçınılmazdır. Bu da sağ el tekniğinin öğrenilme sürecini olumsuz etkileyecektir. Yay olmaksızın yapılan alıştırmalarda rahatlık kazanılmasıyla birlikte, öğrenci yay tutuşunu öğrenmeye hazır hale gelir.

4.1. Yay Tutuşu

Ivan Galamian, ‘’Principles of Violin Playing and Teaching’’ adlı metodunun sağ el tekniği ile ilgili olan bölümünde, dört tane temel noktadan söz eder. Bunlar sırasıyla şöyledir: (1) yaylı sistem[123]; (2) yayı tutma; (3) kol, el ve parmakların fiziksel devinimleri[124] ; (4) düz, uzun yay çekme.

Galamian’a göre;

---

[123] Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching,* Prentice Hall, Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey 07632, s. 44. Burada ‘*’yaylı sistem*’’ olarak çevrilen terim, orijinal metinde ‘*’system of springs*’’ olarak geçmektedir. Spring sözcüğünün pek çok karşılığı arasında *yay, esneklik, zemberek, elastikiyet* gibi karşılıkları bulunmaktadır. Metinde ise bu terimle anlatılmak istenen, insan vücudunda bulunan ve tıpkı bir yaylı sistem gibi işleyen kaslar, bu kasların birbirleriyle olan ilişkileri ve birtakım işlevleridir. Dolayısıyla ben de burada ‘*’yaylı sistem*’’ olarak çevirmeyi uygun buldum. Metnin devamında *‘’springs’’*, ‘’*yaylanmalar’’* şeklinde de geçecektir.(Ç.N.)

[124] *Gös. yer.* Burada ‘’devinim’’ olarak çevrilen sözcük metinde ‘’motion’’ olarak geçiyor.Motion aslında hareket olarak da çevirilebilirdi.Fakat sonraki kısımlarda aynı cümle içinde hem motion hem de movement sözcükleri karşımıza çıkıyor ki bu durumda ‘’motion’’ı devinim; ‘’movement’’ı da hareket olarak çevirmenin anlam açısından daha doğru olduğunu düşünüyorum.(Ç.N.)

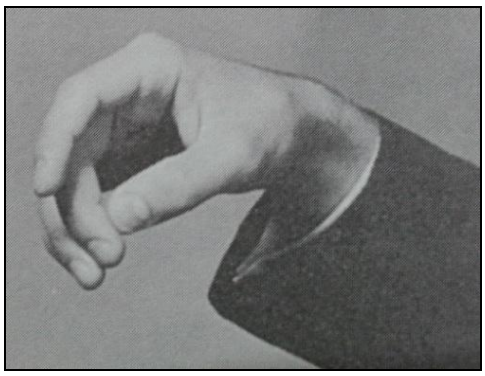
(...) kişi her şeyden önce tüm sağ kol tekniğinin bir yaylı sistem üzerine kurulu olduğunun farkına varmalıdır. Bunlar (yaylanmalar) mekanik yaylanmalarla aşağı yukarı aynı tepkiyi verirler. Söz konusu kemancılık olduğunda bunların bir kısmı yapay; (örneğin yay kılının dayanıklılığı veya ahşap çubuğun esnekliği gibi) bir kısmı da doğaldır (örneğin omzun, dirseğin, eklemlerin, parmakların ve başparmağın eklemleri [125]). (...) eğer doğal yaylı sistem olması gerektiği gibi işlemiyorsa; parmakların, ellerin, kolların eklemleri esnek ve yaylar üzerinde gidiyormuşçasına hareket etmiyorsa gerçek anlamda yapıcı bir sonuç alınamaz. Omuzdan parmak uçlarına kadar tüm kolun işleyişinde işte bu elastikiyet ve yaylanma olmalıdır; aksi takdirde ses tonu sert ve çirkin, yay kullanımı ise acemice ve kontrolsüz olacaktır.

Galamian, sağ el ve kolun işleyişi ile ilgili bahsettiği bu ‘’yaylı sistemin’’ elastik olmasının; her durumda gevşek olması anlamına gelmediğinin de altını çizer. Bunların zaman zaman farklı sertlik / sıkılık derecelerinde kullanılmaları gerektiğini söyler. Yankelevitch'in de dediği gibi, ‘’ hiçbir aktivite, özellikle de keman icrası, gerilimden (kas gerilimi) tamamen uzak şekilde gerçekleştirilemez, yani her fiziksel aktivite, en azından minimum düzeyde bazı çabaları gerektirir’’[126]. Fakat el ve kola ait yaylı sistemin parçaları, en sıkı hallerinde kullanılırken bile temelde sahip oldukları yay – benzeri özelliği kaybetmemeli ve çok katı olmamalıdırlar.

Bu esnekliği en iyi şekilde sağlayacak olan yay tutuşundan bahsederken Galamian, yayı sol ele alıp yukarı doğru dik bir şekilde, kıllar kemancının kendisine doğru dönük durumda tutmayı önerir. Sağ el ile de, aşağıdaki resimde görüleceği gibi, başparmağın ucu ile ikinci parmağı birleştirerek bir daire oluşturulur. [127]

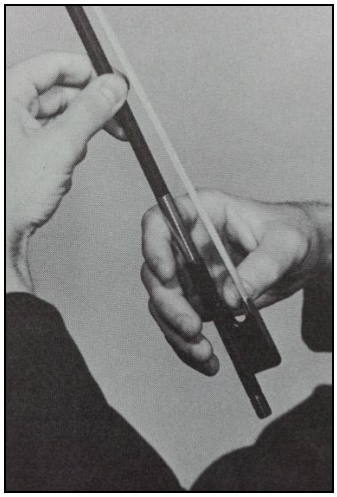
[125] *Gös. yer.* Burada elin parmakları, orijinal metinde de başparmak ve parmaklar (fingers and thumb) olarak geçiyor. Başparmağı diğer parmaklardan ayrı bir eleman olarak kabul etmek, teknik açıdan işlevinin daha farklı olmasından kaynaklanmaktadır.(Ç.N.)
[126] Iu. Iankelevich, *a.g.m.*
[127] I. Galamian, *a.g.e.,* s.45

Resim 3: Yay tutuşu için hazırlıklar.



Bu daire yayın üzerine getirilir, doğrudan dik açılara değil, biraz daha yukarı yerleştirilir.

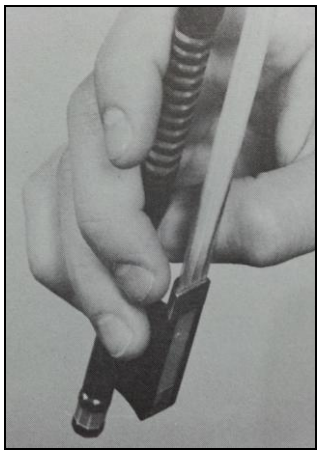
Resim 4: Sol el ile yayın desteklenmesi.



Bundan sonra Galamian, başparmak hem yayın dip kısmı hem de çubukla temas halinde olacak şekilde, daireyi biraz açarak yay çubuğunu yerleştirmeyi önerir. Başparmağın, dip kısımda yer alan kavise yerleştirilmemesi veya çubuğun ters tarafından dışarıya doğru çıkmaması konusunda uyarır. Aynı zamanda, ikinci parmakla beraber en başta oluşturduğu daire pozisyonunu da bozmamalıdır.

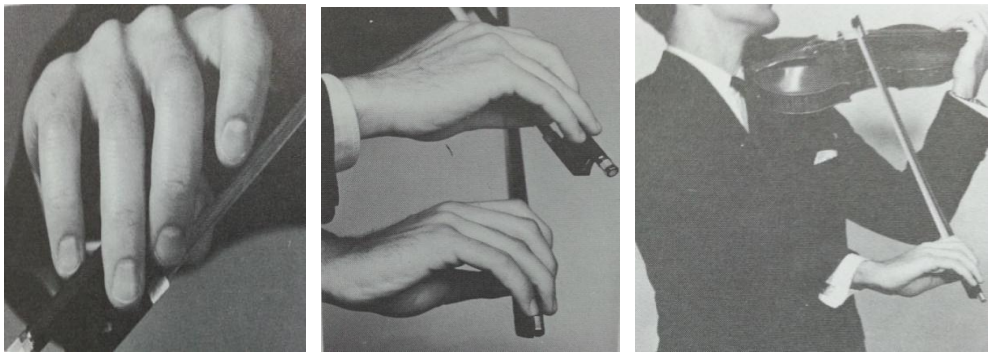
İkinci parmak çubuğun üzerinde, başparmağın tam karşı tarafında kıvrımlı olarak yer almalı ve tırnağa en yakın eklemin olduğu yer ile çubuk temas halinde bulunmalıdır. Üçüncü parmak ise yayın dip kısmının üzerindedir.

Resim 5: Parmakların yay üzerine yerleşimi.



Ünlü pedagog, dördüncü parmağın duruşuyla ilgili çok önemli bir saptamada bulunmuştur. Yayın, kendisi düz olsa bile, dip kısmının genellikle sekizgen bir yapıda olduğundan yola çıkarak; serçe parmağın ucunun doğrudan yayın üstünde değil de, bu sekizgenin iç kısmında yer alması gerektiğini savunur. Öyle ki bu parmak, çubuğun üst kısmına en yakın düz yüzey ile temas halinde bulunmalıdır. Resim 6'da bu posizyon net bir şekilde görülür:

Resim 6: Serçe parmağın yay üzerindeki duruşuna örnekler.



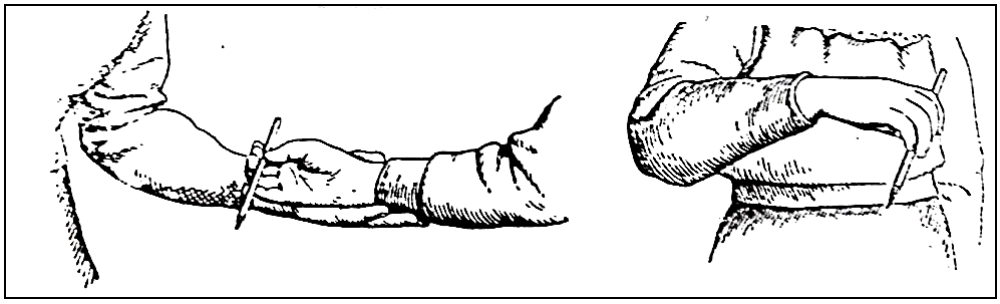
Galamian, yay çubuğu üzerine yerleştirilen dört parmak için; el bilekten aşağı sarkıtılarak tamamen rahat bırakıldığında parmakların aldığı doğal mesafe ne kadarsa, çubuk üzerinde de aynı mesafeyle durması gerektiğini söyler. Yalnız birinci parmak, yani işaret parmağı bu duruşun biraz daha dışındadır, çünkü ikinci parmaktan biraz daha ileride yer alır. Tüm parmakların rahat, kıvrımlı ve yuvarlak bir formda bulunmaları gerektiği unutulmamalıdır.

Pogojeva'nın önerdiği yay tutuşu da Galamian'ın bahsettiği tutuşa yakındır: Küçük parmağın ucu çubuğun üzerindedir, işaret parmağı ise ikinci boğumundan, yani aşağı yukarı orta kısmından çubuğu kavrar. Orta parmak ve yüzük parmağı da bunları, tüm dört parmağın orta eklemleri aynı hizada ve parmaklar yuvarlak bir formda olacak şekilde takip eder. Yine yuvarlak formdaki başparmak ise orta parmağın aşağı yukarı karşısında, fakat ona yaslanmayacak şekilde çubuğu kavrar.[128]

Öğrencinin, parmakların çubuk üzerindeki yerleşimini daha çabuk kavraması için Pogojeva, Sovyet pedagoglarının ''kurşunkalem'' ile uyguladığı alıştırmadan bahseder. Bu alıştırma, parmakların yay üzerine yerleşiminin, öncelikle kurşunkalem üzerinde uygulanmasını kapsar. Öğrenci kalemi bu şekilde birçok pozisyonda; hiçbir gerginlik ya da zorlanma olmaksızın havada tutabilir. Parmakları önce kurşunkalem üzerinde yerleştirerek, parmakların birbiriyle bağlantılı yerleşimini, hazırlayıcı alıştırmalarla geliştirmelidir. Avucu ters yöne, yukarı doğru çevirerek, sağ elin parmaklarını bu şekildeki tutuşa hazırlayacaktır; ki yay üzerinde de parmaklar bu şekilde durmalıdır. Pogojeva, çocukların bu beceriyi çok çabuk geliştirdiğini söyler.

Öğrenci, parmakların yerleşimine biraz daha alıştığında, parmakları kalemin üzerindeyken avucunu aşağı doğru çevirmeye yönlendirilebilir, ve bu durumda elin kaleme, doğru bir şekilde bakıp bakmadığı kontrol edilir. Bu hareket, genellikle yapıldığı anda doğru olur, fakat yine de bu beceri, tekrarlanan çalışmalarla pekiştirilmelidir.[129]

Resim 7: Yay tutuşunun kalem üzerinde gösterilmesi.



[128] T. V. Pogozheva, *a.g.e.*, s. 57
[129] *Gös. yer*

Bir sonraki çalışma ise öğrencinin, parmaklarını önce dikey, sonra da yatay durumda kalem üzerine yerleştirmesini kapsar. Bunu önce bakarak, sonra ise gözlerini kapatıp yalnızca dokunma duyusuyla hissederek yapmalıdır. Pogojeva, bu alıştırmanın gerekliliğini şöyle açıklar: öğrenci parmakların çubuk üzerinde yerleştirilmesini önce görerek, sonra da kaslarıyla hissederek kavrayıp hatırlayacaktır; böylece bundan sonra yayı kolaylıkla doğru kavrayabilir.

Yay tutuşuna geçileceği zaman Pogojeva, yayın daha kısa ve tutuşun daha kolay hissedilmesi açısından, parmakları başlangıçta dipten biraz daha uzağa yerleştirmeyi tavsiye eder. Yankelevitch'in makalesinde yazdığına göre, Tseitlin'in de tavsiyesi bu yöndedir.[130] Bunun yanı sıra Pogojeva, yayın hareketini, aynı zamanda da tutuşu, keman olmadan geliştirmeye çalışmak gerektiğini söyler. Bunu çalışmak için yay, sol elin başparmağı ve orta parmağı ile, yayın kılları ve çubuk arasından bir daire oluşturacak şekilde tutularak desteklenmelidir.[131]

Resim 8: Yay elde tutulurken sol el ile desteklenmesi.



Bu çalışmaların amacı elde hiçbir gerginlik olmaksızın aktif ve rahat bir hareket sağlamak, parmaklara sabitlik, esneklik ve güven kazandırmaktır.

[130] Iu. Iankelevich, *a.g.m.*
[131] T. V. Pogozheva, *a.g.e.* s. 58

Yayın nasıl kavranması gerektiği ile ilgili genel bir çerçeve çizilmiş olmakla beraber, yay tutuşunun hiç değişmeyecek, katı bir kavrayış şekli olduğu düşünülmemelidir. İcra sırasında farklı dinamikleri ifade edebilmek için, yay tutuşun şekli de küçük değişiklikler göstermek, dolayısıyla da esnek olmak durumundadır. Parmakların yay üzerine genel olarak nasıl yerleştirildiğini, icracının benimsediği müzikal yaklaşım da belirler. Bununla ilgili olarak Yankelevitch, şöyle bir saptamada bulunur:

> *Yampolsky baş parmağı orta parmağın karşısına, Tseitlin ise orta parmak ile yüzük parmağının arasında, neredeyse yüzük parmağının karşısına koymayı tavsiye eder. (...) Bu farklılıkların, profesörlerin birbirinden farklı olan anatomik el yapılarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu farklı yay tutuşları, farklı sonuçlar yaratır.*
> *Tseitlin'in, icracılıkta ve öğretmenlikteki sanatsal hedefleri geniş, dolu bir ses tonu ve ağır (gösterişli) bir çalış stiline yönelikti. Tavsiye ettiği yay tutuşu daima daha fazla yay baskısı sağlayarak yay ve tel arasında daha büyük bir iletişim sağlar. Parmakların bu pozisyonu aynı zamanda, bir dereceye kadar hafif yay çeşitlerinin de daha iyi hale gelmesini sağlar. Yampolsky ise yay tekniğinde değişkenlik ve zarif yay çeşitlerinin hakimiyetini önemsemiştir – ve dolayısıyla da bahsedilen diğer yay tutuşunu önermiştir.*

Bu saptamadan yola çıkarak Yankelevitch, başparmağın yerleşiminin önemini vurgular. Başparmak, dip kısımda bükülmüş bir vaziyette durmalıdır. Fakat yay dipten uca doğru çekilirken düzleşir, uçtan dibe doğru kullanılırken ise eski haline geri döner. Bazı pedagogların, başparmağın devamlı bükülmüş durumda tutulması konusunda ısrar etmelerinin, ne kadar yanlış olduğunu vurgular. Bu, diğer parmakların hareketini de sınırlandırarak tutuşta esnekliğin kaybedilmesine sebep olur. Yankelevitch diğer parmakların, uzunluklarına göre sığ ya da derin tutulabileceğini, kıvrılmış durumda olup kolun ağırlığının yay çubuğuna iletilmesine izin vererek, sesin doğal bir şekilde akışını sağlamaları gerektiğini yazar. Dip kısımda çalınırken serçe parmağın yuvarlak duruşuna ise özellikle önem verilmesi gerektiğinin altını çizer:

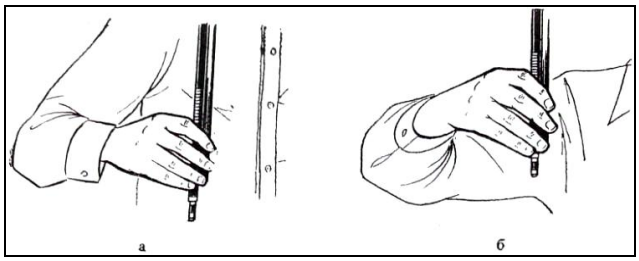
(...) pedagoglar serçe parmağın duruşuna genellikle yeteri kadar önem vermezler ya da bu parmağın pozisyonundaki temel kusurları görmezden gelerek idare ederler. Bu, sağ el tekniğini geliştirme konusunda sayısız zorlukların meydana gelmesine sebep olur. Yay dip kısma yaklaştığı zaman, serçe parmak bükülmüş bir şekilde durarak yayın ağırlığını dengelemelidir. Yeni başlayanlarda, yayın ağırlığını dengelerken serçe parmağı yuvarlak bir şekilde tutmak zor geldiği için bu parmak genellikle düzleşerek çubuğa katı bir şekilde dayanacaktır. Bu, tüm diğer parmakların da işlevini bozar. İyi bir şekilde yerleştirerek serçe parmağın, tüm eğilme ve düzleşme devinimlerini, yayın ağırlığını da bunlarla eş zamanlı olarak dengeleyecek şekilde gerçekleştirmesi sağlanmalıdır.

Yayın ağırlığının parmaklar aracılığıyla dengelenmesi ve serçe parmağın bu konudaki önemli rolü; Liberman ve Berlyançik tarafından da incelenmiştir. ‘’Kemanda Ton Kültürü’’ adlı, birlikte hazırladıkları kitapta pedagoglar; yayın, genellikle tutmak olarak kullanılan sözcüğün aksine, üç destek noktası ile desteklenerek (başparmak, işaret parmağı ve serçe parmak) *ele alınması* (sabitlenmesi, dengelenmesi) gerektiğini yazarlar. Parmaklar çubuğa doğal ve yuvarlak bir formda yerleştirildikten sonra pedagog öğrenciye, parmakların icra ile fonksiyonlarını hissettirmeye çalışır. Bu fonksiyonlar, yayı bir kaldıraç (manivela) gibi idare edebilmeyi içerir. Tüm parmakların çubukla teması hissedilirken, başparmak ve serçe parmağın birlikteliğine özellikle dikkat edilmelidir.

Başparmağın kasları esnek, elastik bir durumda bulunmalıdır; serçe parmak ise çubuğa, *yaylanarak*[132] etki etmelidir. İşaret parmağı uç ve orta boğumun arasındaki bölge ile yay dokunmalıdır. Geliştirilmesi gereken beceriler içinde yer alan tüm bu detaylar, *dikey durumda bulunurken,* dirsek omuzdan bükülmüş olup el serbestçe (aşağı yukarı bel hizasında) asılı dururken gerçekleşir.[133]

[132] M. Liberman – M. Berlyanchik, *a.g.e.*, s. 48
[133] *Gös. yer.*

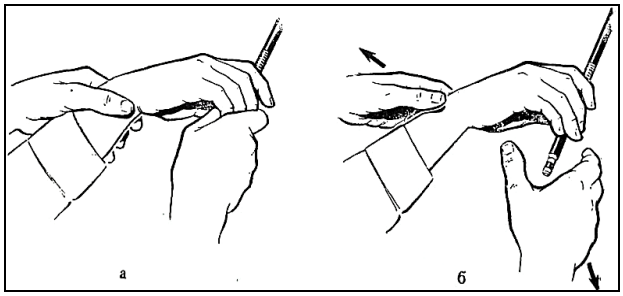
Resim 9: Yayın dikey durumda tutulması.



Bundan sonra yay, omuz ve dirsek eklemlerinin de hareketiyle yukarı- aşağı ve öne doğru kaldırılır ve indirilir. Liberman ve Berlyançik, öğrenciye yaptırılacak olan her yeni alıştırmada olduğu gibi, bunda da pedagogun gereken yardımı yapması üzerinde durur. Pedagog, kendi sağ eli ile yayın ağırlığını tutmalı (bu durumda öğrencinin çubuk üzerindeki parmakları pasif olacaktır), öğrencinin elini birkaç defa bu eklemlerden bükmeli, aynı zamanda sol eliyle de sanki çocuğun elinin ağırlığını tartıyormuş gibi destek vermelidir. Daha sonrasında ise yayı önce La, sonra da Re teli düzlemine doğru eğerek, yayın bu düzlemlerde ele alınışını hazırlamalıdır.

Bunların ardından öğrenci, serçe parmağın yayı dengeleme konusundaki rolünü kavramalıdır. Bunun için öğrenciye öncelikle, serçe parmak yay üzerinden kaldırıldığında yayın dengesinin nasıl bozulduğu, göstererek anlatılmalıdır. Sonrasında pedagog, denge bozukluğunu ortadan kaldırmak için serçe parmağı yay üzerinde hafifçe bastırmayı önerir. İlk zamanlarda pedagog, öğrencisinin tüm eylemlerini, kendi elleriyle öğrencinin ellerine dokunarak kontrol etmelidir.

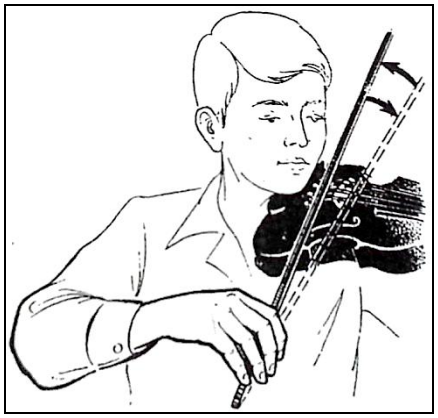
Resim 10: Öğretmenin yayın dengelenmesi ile ilgili olarak öğrenciye yardım etmesi.



Yayın dengelenmesi ile ilgili olarak önerdikleri alıştırmalardan sonra Liberman ve Berlyançik, şöyle yazarlar:

> *Uygun becerilerin oluşturulması amacıyla yukarıda açıklanan eylemlerin geliştirilmesinin bir sonraki adımı; başparmağa dayalı olarak, ve de serçe parmakla işaret parmağının da sırayla yaya etki etmesi aracılığıyla yay çubuğunun dengelenmesi olacaktır. Çocuğun verilen bu aktivitelerin mekanizmasını anlaması açısından biz bu alıştırmayı ''tahterevalli'' olarak adlandırıyoruz. Bu gibi yay hareketlerinin, öğrenci artık kendi kendine yay tutmayı öğrendikten sonra da yapılması yarar sağlamaktadır.* [134]

Resim 11: Yayın tel üzerine yerleştirilmesi.



Öğrencinin yayı dengeleme ile ilgili yöntemleri kavraması açısından, dengeleme eylemini ''tahterevalli'' olarak adlandırmak; gerçekten de yapılan hareketlerin özüne en uygun benzetmedir. Bu bölümde şu ana dek adı geçen pedagogların, yay tutuşunun nasıl olması gerektiği ile ilgili görüşlerinden yola çıkarak önerilen ''doğru'' yay tutuşunu gözümüzün önüne getirdiğimiz zaman; yay çubuğu, dayanak noktası başparmak olan ve işaret parmağı ile serçe parmak tarafından yukarı - aşağı hareket ettirilebilen bir tahterevalliyi andırır. Bu tahterevalliyi doğru bir şekilde yönetebilmek, ses üretiminin en önemli araçlarındandır.

[134] Liberman – Berlyanchik, *a.g.e.*, s.50

Bu aracın yanı sıra Liberman ve Berlyançik, yayı havada tutma becerisinin önemi üzerinde de dururlar. Onlara göre eğer yay ile çalınmayacaksa, kemancı yayı tellerin üzerinde değil havada tutmalıdır. Yayı tellerin yukarısındayken rahat bir şekilde elde tutabilme becerisinin, sesin başlangıç kalitesi için belirleyici olduğunu savunan pedagoglar; bunun, dairesel (döngüsel) hareketler, elin yay olmadan çalışması (ve ses olmadan), ve yayın teller üzerinde ayarlanması gibi alıştırmalarla sağlanabileceğini yazarlar.

4.2. El, Kol ve Parmakların Yay Kullanımı ile İlgili Devinimleri

Yayın doğru bir şekilde kavranarak, sahip olduğu ağırlığın parmaklar aracılığıyla dengelenmesi, ardından tellerin üzerine yerleştirilerek ilk ses üretiminin gerçekleştirilmesi; sağ el tekniğinin ilk ve aslında en zor adımlarındandır. Zorluğu yaratan en önemli sebeplerden birinin de, yay ağırlığının eşit şekilde dağılmaması olduğu söylenebilir. Bu sebepten dolayı, ağırlığı dengeleme görevi parmaklara düşer; söz gelimi dip kısımda serçe parmağın yay üzerindeki yuvarlak ve esnek etkisi, daha hafif olan uç kısma doğru ise işaret parmağının artan baskısı, pürüzsüz ses elde etmek için mutlaka doğru bir şekilde uygulanmalıdır.

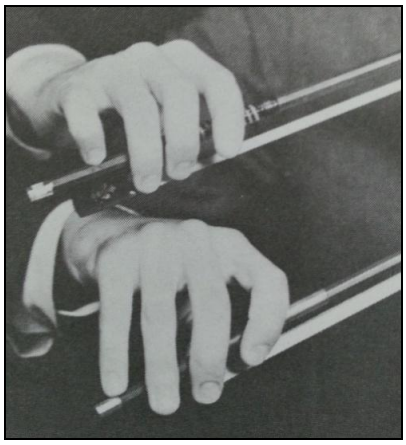
Yay tutuşunun nasıl olması gerektiği ile ilgili görüşler incelenirken, özellikle parmaklara ait dengeleyici hareketlerin bir kısmından bahsedilmişti. Önerilmiş olan alıştırmalar da bu hareketleri, daha doğrusu bu küçük devinimleri geliştirmeyi amaçlayan çalışmalardı. Fakat yay kullanımı ve dolayısıyla da ses üretimi ile ilgili sadece parmakların değil, el, bilek, ön kol gibi sağ kola ait diğer mekanizmaların da önemli devinimleri vardır ki; farklı yay çeşitlerini uygulamak, ayrıca ton ve nüansla ilgili dinamikleri yakalamak için mutlaka geliştirilmeleri gerekir. Galamian'ın metodunda bu küçük devinimler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ses üretimine geçilmeden önce, bu incelemelere yer verilmelidir.

4.2.1. Parmakların Devinimleri

4.2.1.1. Dikey Devinim

Parmaklar ve başparmağın birlikteliğiyle, yayın dikey bir şekilde yukarı kaldırılıp aşağı indirilmesini sağlayan devinimdir. El bilekten itibaren sabit tutulur, devinimi gerçekleştiren yalnızca parmaklardır. Yay tellerin 2-3 cm kadar yukarısındayken[135], bu devinim sayesinde teller üzerine yerleştirilip sonra yukarı kaldırılabilir.

Resim 12: Parmakların dikey devinimi.



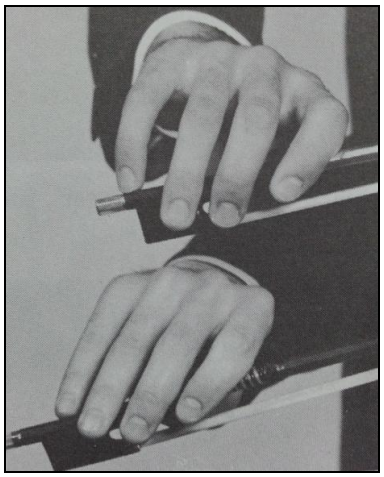
4.2.1.2. Yatay Devinim

Bu, yatay yay - dokunuşu[136] devinimidir. Parmaklar ve başparmak, yayı çubuğun yönünde uzunlamasına hareket ettirerek, kendiliğinden oluşan kısa, düzenli yay dokunuşları uygulayabilirler. Çekerek olan bu yay dokunuşlarında başparmak ve dördüncü parmak neredeyse tamamen düzleşir, hareketi tersine çevirip yay yukarı doğru (iterek) hareket ettirildiğinde ise yavaş yavaş normal kıvrımlı pozisyonuna geri döner. Bu hareket sırasında başparmağın, bahsedilen düzleşme ve sonra yeniden

[135] Ivan Galamian, *a.g.e,* s. 48. Yukarıda, ‘’yay tellerin 2-3 cm yukarısındayken’’ olarak geçen ifade, orijinal metinde ‘’tellerin *bir inch* yukarısındayken’’ olarak geçiyor. Bir inch, aşağı yukarı iki buçuk cm olduğu için bu şekilde tercüme ettim.
[136] *Gös. Yer.*

kıvrılma sürecinde aktif olmasına özellikle dikkat edilmelidir. Bu devinim, önce yayın orta kısmında ve küçük dokunuşlarla (darbelerle) çalışılmalıdır.

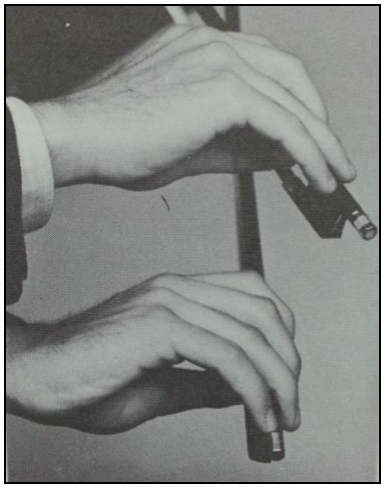
Resim 13: Parmakların yatay devinimi.



4.2.1.3. Yatay Döndürme (Eksen Üzerinde Döndürme)

Bu devinim, başparmağın ucu merkez noktası olmak üzere yayın uç kısmının yatay bir kavis çizerek dönmesine sebep olur.

Resim 14: Eksen üzerinde döndürme (üstteki elin hareketi).

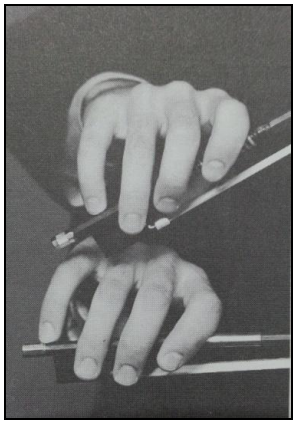


İkinci parmak pasif olacak şekilde bu devinim, dördüncü parmağın, çubukla temas halinde olan parmak ucunun itilmesi aracılığıyla ileriye doğru esnemesini ve birinci parmağın bununla eş zamanlı olarak yayı çekmesini içerir. Üçüncü parmak dördüncüye göre tepki verir. Bu hareketin tersi parmakları önceki orijinal pozisyonuna geri getirir. Bu eylem yayın köprüyle olan açısını değiştirir ve kullanılan yay çeşidi yönünde yapılan küçük ayarlamalar için kullanılır – özellikle spiccato veya hızlı detaşe gibi kısa ve tekrarlı yay çeşitleri için tercih edilir.

4.2.1.4. Dikey Döndürme

Bu, başparmağın ucu merkez noktası olmak üzere, yayın dik bir şekilde dönerek yayın ucunun dikey bir kavis çizdiği harekettir.

Resim 15: Yayı dikey döndürme.



Yay havada yatay bir şekilde tutulduğunda, dördüncü parmakla yay üzerinde baskı yapılarak ve sonrada serbest bırakılarak bu dikey dönüş gerçekleştirilebilir. Dördüncü parmak tarafından uygulanan baskı yayın ucunun yukarı doğru kalkmasına sebep olacaktır. Baskıyı hafifletmek ise yay ağırlığının, yayı geriye ve aşağı doğru çekmesine sebep olur. Yay böylece, destek noktası olan başparmak ve ikinci parmak etrafında dikey olarak sallanır. Sonuç olarak bu çeşit parmak devinimi (ikinci parmak sabit, üçüncü ve dördüncü parmaklar yukarı doğru hareket ederken birinci parmağın aşağı doğru hareket ettiği) tellere uygulanan baskının kontrol edilmesi veya

değiştirilmesi için kullanılır. Bu hareketin, yayın dip kısmında bir telden diğerine geçilirken olduğu gibi daha farklı uygulamaları da vardır.Tel değişiminde bu uygulama, elin bilek eklemi vasıtasıyla döndürülmesi ile desteklenir.

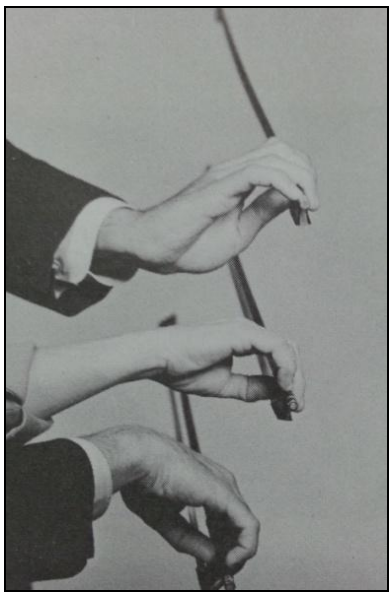
4.2.2. Bilek Ekleminin Devinimleri

Galamian, bu konuda önemli bir saptamada bulunur. Bilekle ilgili hareketlerin, aslında bileğin kendisinin değil de elin hareketleri olduğunu, daha doğrusu elin bilekten kaynaklanan hareketleri olduğunu yazar.

4.2.2.1. Elin Dikey Devinimi

El, kolun ön kısmıyla bağlantılı olarak yukarı veya aşağı doğru hareket edebilir.‘’Yukarı’’ ve ‘’aşağı’’ kelimeleri, aşağıdaki resimde ortadaki elde olduğu gibi, ön kolun ve elin yatay bir düzlemde tutulduğu, elin düz, avuç içinin aşağı doğru baktığı bir pozisyondan kaynağını alan hareketler olarak anlaşılmalıdır.

Resim 16: Sağ elin devinimlerine örnekler.



Elin yukarı doğru hareketi ‘’düşük’’ olarak tanımlanan bilek pozisyonunu, bilekte bir eğilmeyi veya aşağı doğru itilmeyi meydana getirir. (16. resimde üstteki el) El öne doğru düştüğünde bu hareket tersine dönerek ‘’yüksek’’ bileği ortaya çıkarır.(16. resimde alttaki el). Yankelevitch’in makalesinde yazdığına göre Yampolsky, bileğin dipte aşırı yüksek, uçta ise çok içeri doğru eğilmiş olduğu durumları, ‘’bilek pozisyonundaki aşırılıklar’’ olarak nitelendirir.[137] Uç kısımdayken bilek içeri doğru çok fazla bükülmüşse, bu duruştan çıkıp iterek çalmak çok zor olacaktır. Dolayısıyla da, örneğin yayın üst yarısında *detache* çalınırken ön kolun doğal hareketinin yerini, kolun üst kısmının hareketi alacaktır. Yankelevitch bu durumun, serçe parmağın uçta çalınırken bile yay üzerinde tutulmasından dolayı meydana geldiğini savunur.

4.2.2.2. Elin Yatay Devinimi

Yine, düz bir hat üzerinde elin yatay olarak, ön kol ve avuç içinin aşağı doğru bakacak şekilde tutulduğunu farz edelim. Bu durumda el için biraz da olsa yanlara doğru hareket etme imkanı vardır; başparmak yönünde sola, dördüncü parmak yönünde ise sağa doğru gidebilir. Bu, yukarı ve aşağı doğru olan devinimden daha küçük bir alana sahiptir, fakat pek çok yay çeşidinde oldukça önemlidir.

Elin her yönde hareket etmesine izin vermek ve ön kol ekseninde dairesel devinimleri elde etmek üzere bu iki devinim birleştirilebilir.

4.2.3. Ön Kolun Devinimleri

4.2.3.1. Açma Kapama Devinimi

Ön kol dirsek ekleminden açıp kapama etkisi yaratırcasına bükülüp düzleşebilir. Bu muhtemelen yay kullanımı ile ilgili en önemli harekettir ve her yay çeşidi için kullanılır.

---

[137] Iu. Iankelevich, *a.g.m.*

4.2.3.2. Ön Kolu Döndürme

Ön kol dirsek ekleminden itibaren kendi ekseni etrafında dönebilir, öyle ki kolun üst kısmının hiçbir yardımı olmaksızın, avuç içinin yere baktığı bir pozisyondan avuç içinin nerdeyse doğrudan tavana doğru olduğu bir pozisyona geçebilir. Bu, günlük hayatta kapı kollarını veya kilit içindeki anahtarı çevirmek için kullanılan bir harekettir. Yay tekniğinde çok önemli bir hareket olmakla beraber, genellikle ele ait bir devinimle karıştırılır. Bu çevirme hareketleri için kullanılan teknik terimler şöyledir: (1) avuç içinin aşağı dönüşü, (pronation) (2) avuç içinin yukarı dönüşü, (supination).

4.2.3.3. Ön Kolu Döndürme

Bu, kolun üst kısmının dirseği vücudun dışına doğru uzaklaştıracak şekilde hareket edip sonra dirseği tekrar vücudun yan tarafına getirmesi şeklinde olan devinimdir. Bu devinim esas olarak tel değişimlerinde kullanılır.

4.2.3.4. Kolun Üst Kısmının Yatay Devinimi

Bu, soldan (önden) sağa (arkaya) doğru gidiş ve bunun dönüşünden oluşan devinimdir ve genellikle uzun, düz yay çekerken, özellikle yayın dip ve orta kısmı arasında kullanılır.

Galamian, parmaklar, el ve kola ait devinimleri inceledikten sonra; özellikle yay dip kısma yaklaştığı zaman karşılaşılan bir diğer hareketten de bahseder: Omzun kaldırılması. Bu hareketin sağ el tekniğinde asla yer almaması gerektiği ve çalışmanın en erken evrelerinden itibaren üstesinden gelinmeye çalışılması, Galamian gibi pek çok pedagogun da ortak görüşüdür. Liberman ve Berlyançik'in bunu önlemek için yay tutuşundan önce öğrencilere uygulatılmasını tavsiye ettiği alıştırmalardan, tezin ikinci bölümünde bahsedilmişti.

4.3. Ses Üretimi

Tıpkı yay tutuşunun öğrenilmesi gibi, yayın teller üzerine yerleştirilerek ses elde edilmesi de, farklı evreleri olan geniş bir çalışma sürecini içerir. Liberman ve Berlyançik'in ifadelerine göre:

> *İlk sesi üretmezden önce, öğrencinin, bu sesin niteliğine dair açık bir fikri olmalıdır. Tek bir şekilde ifade edilemeyecek olan ses kriterleri; çok yönlü hazırlıkları içeren çalışma süreçleri, müzikal fikirlerin yerleşmesi ve farklı karakterlerdeki çeşitli seslerin icrasıyla biçimlenir. Bununla ilgili öğrencinin yorumu şu olur: '' iyi duyuluyor (yumuşak, renkli, parlak) ya da tam tersi, ''kötü duyuluyor'' (keskin, kaba, zayıf) ıslık gibi, cızırtılı, vs. Ses eğitimi ile ilgili temel aktivitelere ait tüm çalışmalara, uygun kelimelerin seçilmesi ve duygusal açıdan net ifade edilen yorumlar da eşlik etmelidir. Yeni başlayan kemancının duyuşa dayalı olan dikkatini yönetebilmek için bunun rolü tahmin bile edilemeyecek kadar büyüktür.*

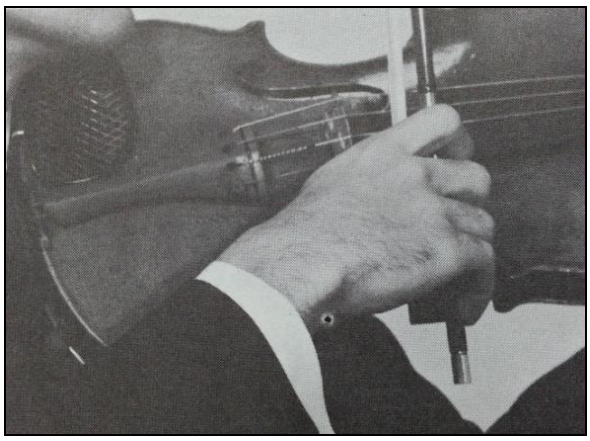
Öğrencinin kulağının, nitelikli, kaliteli bir ses tonu arayışına alıştırılması; ses üretimi ile ilgili çalışmaların işitsel temelidir. Bu temelden yola çıkarak, ilk ses üretiminin yayın hangi kısmında gerçekleştirilmesi gerektiğine karar vermek de; en önemli adımlardandır. Öğrenci için yayın en uygun, en rahat edebileceği kısmı seçilirse; çocuğun, yay ile yapacağı hareketlere dikkat ederken sesin kalitesini de takip etmesi sağlanabilir.

Bunu sağlamak üzere birçok pedagog, ses üretimi çalışmalarına yayın orta kısmından başlamayı tavsiye eder. Mostras ve Pogojeva bu fikri savunanlardandır. Onlara göre yayın orta kısmında küçük yaylarla çalışılmaya başlanmalı, daha sonra bu yay dokunuşları uç ve dip kısımlara doğru genişletilmelidir. Galamian da bu konuda hocası Mostras ile aynı fikirdedir. Liberman ve Berlyançik ise ses üretimi ile ilgili çalışmaları yayın dip, orta ve uç kısımlarında ayrı ayrı incelemişlerdir. Fakat dip kısmındaki çalışmaların başlangıcı için seçtikleri kısım yine de tam dip sayılmaz; orta kısmın dibe yakın bölümüdür. Yayın üç farklı kısmında ses üretimini

inceledikten sonra ise tam yayda uzun ses üretimini ele alırlar. Galamian da uzun ses çalma eylemini üç aşama halinde inceler. Bu anlamda yaklaşımı Liberman ve Berlyançik'e benzetilebilir, fakat onun gözlemlediği aşamalar, kol ve enstrümanın oluşturduğu açılara dayanır – tam yay kullanımının üç aşamasını ''üçgen, kare ve nokta'' olarak belirlemiştir.

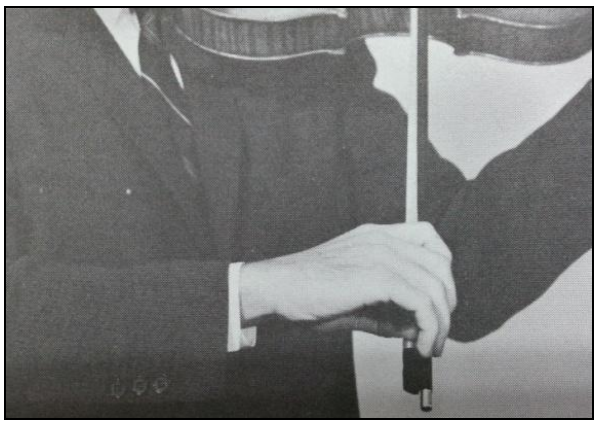
Buna göre, yay en dip kısımda tel üzerine yerleştirildiğinde kol ve enstrüman bir üçgen oluştururlar.

Resim 17: Yayın dip kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.



Aşağı yukarı orta kısımda tele temas ettiğinde ise kare pozisyonu meydana gelir (kolu uzun olan icracılarda bu temas noktası biraz daha uca yakın olur).

Resim 18: Yayın orta kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.



Yayın uç kısmı tellerin üzerine yerleştirildiğinde ise sağ kol neredeyse düz bir şekilde uzanır ve dirseğin dik açısı neredeyse düz bir açı haline gelir.

Resim 19: Yayın uç kısmında kemanın kol ile oluşturduğu açı.



Liberman, Berlyançik ve Galamian'ın – farklı anlayışlarla da olsa – üç aşama halinde inceledikleri uzun tutulan ses (sons filés) çalışmaları, her pedagogun önemle üstünde durduğu bir konudur; Galamian'a göre tüm yay tekniğinin temelidir. Kemanda pürüzsüz, dolu bir ton elde etmenin temeli olan bu çalışma için, öncelikle pedagogların gözlemledikleri farklı aşamaları incelemek yerinde olur.

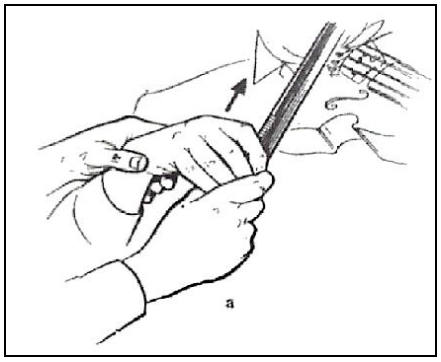
4.3.1. Yayın Alt Kısmında Ses Üretimi

Yay tutuşu incelenirken Liberman ve Berlyançik'in önerdiği, yayı tellere yerleştirmeksizin, havada tutarak çalışılacak olan alıştırmalardan bahsedilmişti. Genel olarak yayın rahat bir şekilde tellerin yukarısında - havada – tutulabilmesinin; bu pedagoglar tarafından çok önem verilen bir beceri olduğuna değinilmişti. Bu konuda Liberman ve Berlyançik, Mostras'tan yaptıkları bir alıntıyla da bu fikirlerini desteklerler: '' İcraya başlamadan önce ve uzun süreli suslardan sonra elin hareketi; tellerin yukarısında, havada yaptığı döngüsel hareketlerle önceden hazırlanır. Çalmaya başlamadan önce yayı tel üzerine koyarak uzun süre bu pozisyonda durmamak gerekir.'' Yay hareketinin doğrudan tel üzerinde değil de ''havadan''

başlaması fikri; ses üretimi ile ilgili başlangıç çalışmalarında da Liberman ve Berlyançik'in temel prensibidir.

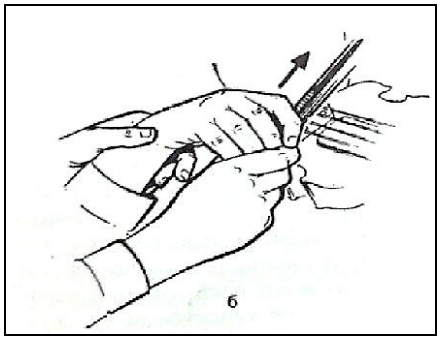
Pedagoglara göre ilk ses üretimi, yayın alt yarısının dibe yakın kısmında, yayın aşağıya doğru, yani çekerek hareketiyle gerçekleştirilmeli; pedagog da bu sırada öğrenciye yardım etmelidir. Ses üretiminin ilk deneyimini, Liberman ve Berlyançik altı aşama halinde incelemişlerdir. İlk aşamada sağ elin nasıl durması gerektiği açıklanır: Yayın dibe yakın bir kısmı, tellerin yukarısında, havada tutularak başlanır.

Resim 20: Yayın dip kısmına yakın bir yerde, tel üzerine yerleşmezden önce havada tutulması.



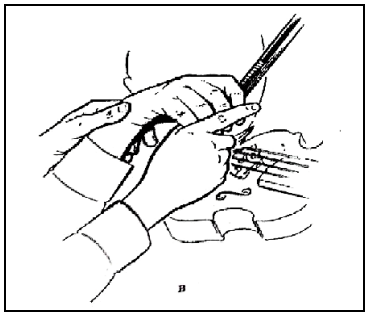
Bu pozisyondan, elin yukarı doğru (iterek) hareketiyle yay havada bir daire çizer.

Resim 21: Yayın iterek hareketiyle havada daire çizilmesi.



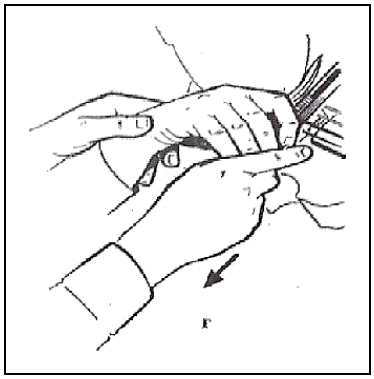
Bu dairenin tamamlandığı nokta da gene havada, tellerin dışında bulunur.

Resim 22: Daire hareketinin dip kısımda ve havada tamamlanması.



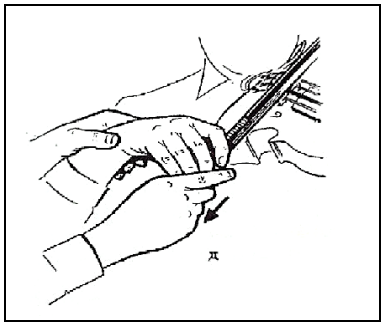
Yayın yön değiştirmesi de havada gerçekleştirildikten sonra, aşağıya doğru indirilerek tel üzerine konur.

Resim 23: Yayın tel üzerine konulması.



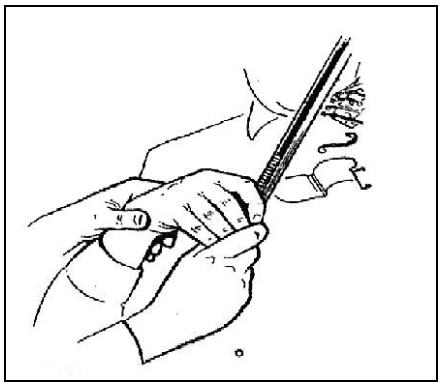
Tel üzerine konan yayın küçük bir kısmı ile orta hızda çekerek çalınır.

Resim 24: Yayın tel üzerinde çekilmesi.



Tam bu anda, yayın tellere aşırı baskı yapmasını önleyen serçe parmağın dengeleyici görevi belirleyici rol oynar. Bu parmağın yay çubuğu üzerinde, Liberman ve Berlyançik tarafından ‘’tahterevalli’’ yöntemi olarak anılan düzenli etkisi; bu şekilde gerçekleşir. Bir sonraki adımda, yayın çalınan sesin ardından tellerden kaldırılmasıyla başlangıç pozisyonuna geri dönülür.

Resim 25: Yayın tellerden kaldırılarak başlanılan pozisyona geri dönülmesi.



Oistrakh, sesin çıkartılmasından önce ve üretilmesi sırasında elin, tellerin yukarısındaki dairesel hareketini; ‘’yayın nefes alması’’ olarak adlandırmış ve kemancının niteliğini belirleyen bir unsur olarak saymıştır. Bu, Liberman ve Berlyançik tarafından da başlangıç için önceden edinilmiş olması gereken bir itici güç olarak değerlendirilir.

Yeni başlayan öğrenci, bu alıştırmaların her birini tekrarlayarak, yavaş yavaş ses imgelemi ile ilgili temel becerileri kazanmaya başlayacaktır. Liberman ve Berlyançik’e göre tüm bu çalışmalar, öğrencinin müzikal kulağının geliştirilmesiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır, zira icra ile ilgili temel becerilerin eğitimi, yanlış olan sesleri bağımsız bir şekilde düzeltebilmesi için öğrenciyi motive etmelidir. Başka bir deyişle öğrenci, kendini iyi dinleyerek yayı yönlendirmek ve çıkardığı sesle, aslında çıkarması gereken sesi kıyaslama konusunda özel olarak eğitilmelidir.

Bir sonraki adım – sesin, yayın yukarı doğru (iterek) hareketiyle birlikte üretilmesidir. Burada temel olan, elin yay ile birlikte tellerin yukarısında, yüksek bir pozisyonda bulunmasıdır; ve yine elin dairesel hareketi, bu kez ters yönde gerçekleştirilir. Ses, yayın yönünün değiştirilmesinden hemen sonra çıkartılır, (duyurulur) ve yayın dibe yakın kısmında sonlanır.

Yayın alt yarısında iterek uygulanan ses üretimini, Galamian ‘’kareden dibe doğru’’ başlığı altında incelemiştir. Yayın orta kısmı tellere yerleştirildiği zaman kol ile enstrümanın oluşturduğu ‘’kare’’ formundan yola çıkan, ve ses üretimi ile ilgili çalışmaların da bu noktadan başlayıp dip ve uç kısımlara doğru genişletilmesi prensibini benimseyen pedagog; alt yarıda önce ortadan dip kısma doğru olan hareketi inceler. Bununla ilgili öncelikle şöyle bir saptamada bulunur: Kareden dibe doğru gelinirken, yayın çubuğu yavaş yavaş ve hafif bir şekilde tuşeye doğru eğilmelidir. Bunun sağladıklarını Galamian şöyle açıklar: (1) Dibe doğru yaklaşılırken yay çekişinin düzlüğünü korur, çünkü el bilekten aşağı doğru düşerken kol da öne doğru kısalır; (2) kılların iç köşesini tellerden uzak tutar, böylece yay ağırlığının doğal bir şekilde artmasını ve dip kısımda yay baskısının ağırlaşmasını dengeler (telafi eder) ; (3) bilek – deviniminin doğru bir şekilde eğilmesine ve esnekliğine katkıda bulunur.

Galamian, bileğin dipte aşırı yüksek durmasına sebep olmaması için, bu eğilme hareketinin abartılmaması konusunda uyarır. Omuz kaldırılmamalıdır, dibe yaklaşılırken kolun üst kısmı rahat bir şekilde öne (sola doğru) çevrilirken serbest olmalıdır. Bu öne doğru hareket, yay dibe yaklaşırken öne doğru bir kavis oluşturan dirseğin deviniminde açıkça görülür.

4.3.2. Yayın Orta Kısmında Ses Üretimi

Liberman ve Berlyançik, ses üretimi ile ilgili olarak yayın alt ve üst yarılarında yapılacak olan çalışmaların, dönüşümlü olarak uygulanmasını uygun bulurlar. Öncelikle, yayın kendi doğal ağırlığı sayesinde kaliteli, parlak ve dolu bir

ton elde etmeye imkan veren bir kısmında çalışmaya başlamanın yerinde olacağını savunurlar. Pedagogların ‘’nötr’’ olarak adlandırdığı bu kısım, orta kısmın biraz daha aşağısında, orta kısım ile yayın ağırlık merkezinin ortasında bulunan yerdir. Burada çubuğun ağırlığını daha kolay taşımak mümkündür ve fazladan enerji harcamaya gerek yoktur.

Enerji sarfiyatının minimal düzeyde olmasına rağmen, bu kısımda ses üretiminde de dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Liberman ve Berlyançik, burada omuz ve ön kolun hareketlerini çok titiz bir şekilde koordine etmek gerektiğinin altını çizerler, zira yayın orta kısmında bu ikisinin (ön kol ve omuz) öne çıkan rolleri birinden diğerine aktarılarak devam eder.

Galamian’ın, yayın bu kısmının tellere temas ettiği pozisyonu, ‘’kare’’ olarak adlandırdığından bahsedilmişti. Pedagog, yay ile Sol teli (G) üzerinde bu kare formu oluşturulup yay bu tanımlanmış olan temel tutuşla kavrandığında, elin ve ön kolun zemine kabaca paralel bir şekilde ve düzlemde duracağını yazar. Sıradaki tellere geçilirken, bu düzlemin zeminle olan açısı her seferinde sağ tarafta daha aşağıya doğru gidecek şekilde değişecektir.

Galamian, yay Sol teli (G) üzerinde kare pozisyonundayken, elin kol ile olan bağlantısını ‘’nötr’’ olarak tanımlar; yani el, bilek seviyesinden ne yukarıda, ne de aşağıdadır, yanlara doğru da herhangi bir eğimi bulunmaz. Bu yüzden, kare pozisyonunun her yöne doğru serbest çalma için bir başlangıç noktası oluşturduğunu savunur.

4.3.3. Yayın Üst Kısmında Ses Üretimi

Liberman ve Berlyançik yayın bu kısmında çalmanın en önemli özelliğini; yayın tellere aktarılan ağırlığının yavaş yavaş azalması sayesinde, dengeli bir sesin sürdürülebilmesine imkan vermesi olarak tanımlarlar. Yayın özellikle de aşağı doğru, yani çekerek olan hareketinde yayın fonksiyonunu yöneten işaret ve başparmaktır.

Elin tellere aktarılan ağırlığı, işaret parmağı tarafından yapılan baskıyla daha da yoğunlaştırılır. Buna ek olarak, ön kol hafifçe döndürülür. Pedagoglar ön kolun, özellikle de iterek çalınırken yanlış yöne doğru abartılı bir şekilde döndürülmemesi gerektiği konusunda uyarırlar; bu, işaret parmağı ile çubuk arasındaki iletişimin kaybına sebep olacaktır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer konu da, yayın köprüye olan paralelliğidir. Yayın kıllarının tuşeye ya da köprüye fazla yaklaştırılması sonucunda ses kalitesi bozulur.

Yayın orta – uç arası olan kısmını kullanmakla ilgili olarak Galamian'ın önerdikleri, Liberman ve Berlyançik'in söyledikleri ile benzerlik gösterir. Galamian metodunda, yayı kare pozisyonundan uca doğru başarılı bir şekilde çekmek için, elin sağa doğru dışa dönük hareket etmesi ve aynı zamanda yayın köprüyle olan paralelliğini korumak için, çubuğun uç kısmına yaklaşıldığında biraz öne doğru itilmesi gerektiğini yazar. Bu hareket, ön kolu uzatarak ve kolun üst kısmıyla ileri doğru iterek gerçekleştirilir.

İleri doğru yapılan bu hareketin gerekliliğinin altında yatan sebep, kolun doğal hareketlerinin dairesel karakteridir. Çekerek çalınırken yayın ucuna doğru yaklaşıldığında eğer üst kol kasıtlı olarak ileriye doğru itilmezse, önkol doğal olarak geriye doğru bir kavis oluşturacaktır. Kolun dirsekten açılması, yay çekişinin düzlüğünü korumak için tek başına yeterli değildir. Kol düzleştikçe sağ el de yavaş yavaş ileriye, öne doğru uzanmalıdır. Galamian, yayın çekilirken ileri doğru olan bu hareketini ''dışarı'' hareket olarak adlandırmıştır. Böylece, yay çekilirken kare pozisyonundan uca doğru dışarı hareket eder.

Bu dışarı hareket gerçekleşirken el sola doğru hafif bir şekilde eğilir, böylece yaya biraz daha fazla baskı uygulayarak bileğin alt kısmına dışa doğru bir eğim verir. Biraz daha kesinlik yaratılmak istenildiği takdirde, 6. ve 14. Resimlerde görüldüğü gibi gibi küçük parmağın uzatılmasından yararlanılır. (bkz.)

Uçtan kare pozisyonuna doğru geri dönülürken bu hareketlerin tersi geçerlidir. Orta kısma doğru yaklaşılırken dirsek, kolun düz – hat pozisyonundan dik açı haline geri getirecek şekilde bükülür. İterek hareketi başladığında kolun üst kısmı geriye doğru çekilir. Galamian, geriye doğru olan bu hareketi de ‘’içeri’’ hareket olarak tanımlar. El ve kol, kare pozisyonuna geri döner.

4.3.4. Tam Yayın Kullanımı – Düz Yay Çekme

Liberman ve Berlyançik, tam yay kullanımını ‘’en zor beceri’’ olarak değerlendirirler. Pedagoglara göre tam yayda iyi bir ses kalitesinin elde edilmesi, elin ve esasen yayın ağırlığının esnek bir şekilde kullanılması aracılığıyla, yayın tele yaptığı baskının devamlı olarak düzenlenmesine bağlıdır. Bu da şunlarla bağlantılıdır: 1) Yayın alt, orta ya da üst kısmının belirli bir anda tel üzerinde bulunduğu yer (nokta); 2) yay hareketinin yönü. Öğrencinin, ses üretimi sürecini bir bütün olarak kavraması gerekmektedir – başlangıç olarak dip kısımda yayın tel üzerindeki etkisi ‘’hafifletilmiş’’ olmalıdır, sonrasında, yayın aşağı doğru (çekerek) hareketiyle birlikte ağırlığın da azalmasıyla ses üretimi, esasen yayın yalnızca kendi ağırlığıyla gerçekleşir; son olarak, yayı çekmeye devam edilirken, el bu sefer daha farklı bir iş üstlenir; çubuğa uygulanan baskıyı giderek arttırır. Yeni başlayan öğrenci yay çubuğunun tele aktarılan ağırlığının düzenlenmesi ile ilgili genel prensipleri çok iyi kavramalıdır – serçe parmağın yaptığı destekten (dipte) işaret parmağının yaptığı desteğe doğru giden (olan) ve birbirini takip eden geçişler (uçta) gibi.

Galamian ise, ‘’tüm yay tekniğinin temeli’’ saydığı düz yay çekme eylemini incelerken, öncelikle yayın köprüyle olan paralelliği üzerinde durur. Yamuk bir şekilde kullanılan yayın tellerle temas noktası ve köprüye uzaklığı rastgele değişeceği için, ses kalitesi de bozulacaktır; dolayısıyla tam yay kullanılırken bu paralelliğin sağlanması esastır. Düz yay çekmenin en temel zorluğunu ise pedagog şöyle açıklar: düz hat şeklindeki bir devinim insan vücudunun parçaları için doğal değildir. Eklemlerin bükülmesi, dairesel hareketin oluşmasına sebep olur. Durum

böyleyken, düz bir hat ancak iyi koordine edilmiş dairesel hareketlerin kombinasyonu sonucunda oluşabilir.

Buna göre, tam yayın dipten uca dek düz bir hat şeklinde kullanılmasını, birbirini izleyen dairesel hareketlerin oluşturduğu bir süreç olarak değerlendirebiliriz. Yankelevitch bu süreci şöyle açıklamıştır:

> *Yay çekme meselesine dönersek, yayın serbestçe hareket etmesini sağlamak üzere kolun hangi kısımlarının çalıştığını ve bunların hangi sırayla ilerlediğini açıkça anlamak gerekmektedir. Bu noktada, kolun ayrı kısımlarının birbirinden bağımsız hareket etmemesi gerektiği şeklideki genel kural doğrulanmaktadır. Yayın dip kısmından uca doğru olan hareketi incelendiğinde, bu hareketin bileğin düzleşmesiyle birlikte başladığı görülür. Daha sonra bu harekete ön kol dahil olur ve uç kısma gelindiğinde omuz çok hafif, yardımcı nitelikte bir devinimle öne çıkar. Fakat omzun bu devinimi gerçekten de yardımcı nitelikte olmalı ve yapay olarak meydana gelmemelidir (öğrencinin dikkatini özel olarak buraya yöneltmesi sonucunda karikatüre benzeyen abartılar ortaya çıkmamalıdır). Kolların tamamen rahat olduğu durumda bu kendiliğiden olur.*
>
> *Yay uçtan dibe doğru hareket ederken ise bu süreç tersine doğru işler. Omuz hafifçe geri çekilirken, öncelikle ön kol hareket eder. Sonra, bilek bükülmeye başlarken omuz da hareketini tamamlar. Dip kısma ulaşıldığında parmaklar, yayın yönünün doğruluğunu sürdürmek üzere kıvrılırlar. Ancak bu hareketlerin birbirleriyle etkileşimi sayesinde yay düz bir hat şeklinde çekilebilir.*
>
> *Birbirini izleyen bu hareketleri daha iyi anlamak üzere Mostras ve Bekker gibi pedagoglar, akıllıca olan şu yöntemi tavsiye ederler: öğretmen yayı tutarken, öğrenci de, doğru hareketleri takip edecek şekilde elini yay çubuğunun üstüne koyar. Bu, yay çekmeye başlamanın ilk aşamalarında*

genellikle karşılaşılan sorunların üstesinden gelme konusunda öğrenciye yardımcı olur.

4.3.5. Uzun Ses Çalışmaları (Sons filé)

Tel üzerinde yayı mümkün olduğu kadar yavaş çekerek uzun tutulan, pürüzsüz ve kaliteli bir ses elde etme becerisi; kemancının ton niteliğini belirleyen en önemli elemanlardandır. Galamian uzun ses çalışması için şöyle yazar:

Amaç, yay dokunuşunu, sesin devamlılığını kesmeksizin mümkün olduğu kadar uzun tutabilmektir. Belirlenen yavaş bir tempodan başlayarak, gittikçe daha da yavaş çalabilmek hedeflenmelidir. Kulak, üretilen sesin kalitesini, rezonansını ve eşitliğini denetlemelidir.

Galamian'a göre, şancılar için uzun cümleleri tek nefeste söylemeyi sağlayan nefes kontrolü ne ifade ediyorsa, kemancılarda da uzun seste yay kontrolünü sağlamak aynısını ifade eder; bu çalışma, ton üretimi ve yay kontrolü konusunda önemli bir egzersiz materyalidir.

Liberman ve Berlyançik de bu çalışmayı, kemanda kantilena tekniğine ulaşmak için en gerekli araçlardan biri olarak görürler. Pedagoglar, uzun tutulan seslerde şarkı söyler gibi bir niteliğe ulaşılmasını, yani *sons filé* icrasını; kemanın sesini insan sesine yaklaştıran bir unsur olarak kabul ederler. Bu çalışmanın teknik temelini oluşturan faktörleri incelerken; üzerinde durdukları konuların esasen sesin niteliğini oluşturan incelikler olduğu görülür.

Liberman ve Berlyançik'e göre, en önemli rolü sesin başlangıcı oluşturur. Burada iki yöntem vardır: 1) Yayı tel üzerine ''havadan'' yerleştirmek ve 2) sesin ''teller üzerinde'' üretilmesi. Birinci yöntemde ses daha yumuşak bir atakla başlama eğilimi gösterirken, ikincisi daha sağlam, daha katıdır; ve her iki yöntemde de ses üretiminin başlangıcında çeşitli etkinlik (aktiflik) derecelerine ulaşmak mümkündür.

Pedagogların ikinci önemli faktör olarak kabul ettikleri konu, yay değişimleri ile ilgilidir. Yayın baskısı devamlı olarak ve incelikli bir şekilde yönetilmeli; yay değişimleri pürüzsüz olmalıdır. Bunun için, yay değişimlerinin ‘’bir eylemsizlik halinde’’ gerçekleştirilmesi, aynı zamanda yayın hareketinin sınırlandırılması gerektiğini savunurlar. Buradan, yay değişimleri esnasında yay hareketi hızının yavaşlatılarak, neredeyse hareketsizlik noktasına ulaşması gerektiğini anlayabiliriz.

Sons filé icrasında yay değişimleri konusu, Yankelevich’in de üzerinde durduğu bir konudur. Pürüzsüz yay değişimlerini sağlamak için parmakların görevinden bahseder:

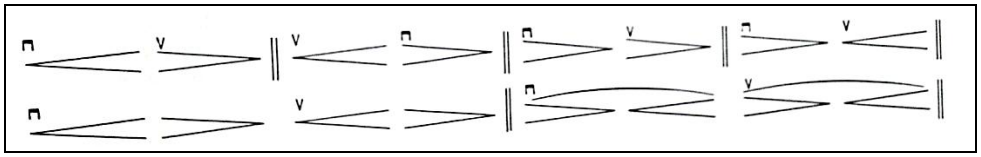
> *Parmakların yardımcı hareketleri (fingerstriche olarak adlandırılır) fark edilmeyen yay değişimleri için çok büyük rol oynar. Fingerstriche kullanmadan da yayı değiştirmek mümkündür fakat bunu kullanmak yine de yerinde olur. Bu yay dokunuşunda, elin yukarı doğru hareketi iki bileşene ayrılır. İterek çalınırken dip kısma gelindiğinde kolun hareketi durur fakat parmaklar yukarı doğru hareket etmeye devam eder. Hareket ‘’bitiş noktası’’na ulaştığında (parmakların yay üzerindeki hareketi durduğunda) yay ters yöne doğru (yani çekerek) hareket etmeye başlamıştır bile. Bu, aradaki bağlantıyı daha az köşeli, dolayısıyla daha az duyulur hale getirir.*

> *Cantilena icra için yay değişimlerini fark ettirmeden yapabilmek esastır. Bu beceri, sağ el tekniğinin genel seviyesini ve ses kalitesini büyük ölçüde belirler, ve çok büyük bir çaba gerektirir. Yayı yavaş kullanarak uzun notaların çalınması (ya da ‘’tutulması’’) üzerinde çalışmak bu yüzden gereklidir.*

> *Yay değişiminin duyulur şekilde olmasının iki sebebi vardır: Birincisi, özellikle de dip kısımdaki değişimleri ilgilendiren; kolun yön değiştirmekte çok geç kalmasıdır. Poliakin’in de işaret ettiği diğeri ise, değişim noktasında yayın kılları ile temasın kaybedilmesidir.*

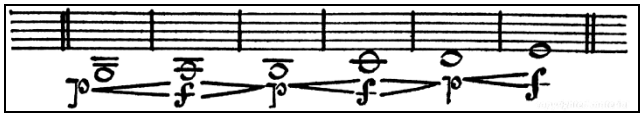
Kaliteli ton elde etmenin en önemli araçlarından olan uzun ses alıştırmalarının ne şekilde çalışılması gerektiği ile ilgili olarak Galamian, önce boş tellerde, sonra ise gamlarda ve en son olarak çift seslerde uygulanması gerektiğini yazar. Piano'dan forteye kadar tüm dinamiklerle ve bunların farklı varyasyonları ile çalışılması gerektiğini düşünür.

Örnek 1: Uzun ses ve ton kalitesi ile ilgili çalışmalar.



Galamian'ın verdiği örnekler, Auer'in önerilerini hatırlatır. Uzun ses çalışılırken farklı dinamiklerin kullanılması konusunda, ünlü pedagogun da benzer bir alıştırma tavsiyesi bulunur.

Örnek 2: Uzun ses çalışmaları.



Uzun ses çalışmalarının amaçladığı ''şarkı söyler gibi'' bir ton elde etme meselesi, pek çok pedagogun üzerinde önemle durduğu bir konudur. Dolu, parlak, farklı dinamikleri yansıtabilen bir ses kalitesinin; ifadeli çalmanın en önemli şartı olduğu söylenebilir. Ton kültürü söz konusu olduğunda, sağ el hakimiyeti ve yayın kontrolü ile ilgili pek çok incelik mevcuttur. Uzun ses çalışmaları içerisinde yay değişimlerinin pürüzsüzleştirilmesi, farklı dinamiklerin denenmesi; bunlardan sadece bazılarıdır. Galamian, ifadeli bir icra için ton ile ilgili inceliklere metodunda geniş yer ayırmıştır. Yay kullanımı ile ilgili bu inceliklerin bilinmesi ve uygulanabilmesi, sağlam bir sağ el tekniği için vazgeçilmez niteliktedir.

4.4. Ton Kalitesi İle İlgili Etkenler

Galamian, sağ el tekniği ile ilgili incelemelerini detaylandırırken üç etkenin üzerinde durur. (1) yay dokunuşunun hızı, (2) yayın tellere uyguladığı baskı, ve (3) hangi noktada tele temas ettiği. Sonuncusu, daha sonra ‘’tınlama noktası’’ olarak terimleştirilecektir. Bu üç etken birbirleriyle bağlantılıdır, herhangi birindeki değişikliğe karşılık, en az bir diğerinde daha yeni bir uyarlama yapılmasını gerektirir.

4.4.1. Hız

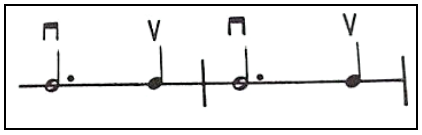
Yayın teller üzerindeki hızının ayarlanmasına, ‘’yayın hesaplanması’’ ya da ‘’bölümlenmesi’’ de denilebilir – zira yayın hızını belirleyen esas etken, belli ritmik kuruluşlar için yayın ne kadar kısmının ne kadar zaman içinde kullanılması gerektiğidir. Yampolsky, ‘’Kemancılarda Ton Kültürünün Geliştirilmesi Meselesi’’ adlı makalesinde şöyle yazar: ‘’Tel üzerindeki yayın hareket hızının düzenlenmesi, ya da adlandırıldığı üzere yay bölümlenmesi, nüans ve cümle belirtme gibi ifade araçlarıyla sıkı sıkıya bağlı olan çok önemli bir tekniktir.’’

Galamian, belirli bir zaman birimi başına yay dokunuşu hızının arttırılmasının, kemana iletilen enerjinin de artmasına sebep olacağını yazar. Eğer baskı sabit kalırsa, hızdaki değişim dinamiklerdeki değişimi de beraberinde getirecektir: hızın artması sesin yükselmesini, devinimin azalması ise sesin alçalmasını getirir. Eğer baştan sona aynı dinamikleri gerektiren bir ton söz konusu ise, yay kullanımının hızı da baştan sona eşit olmalıdır; sabit bir ton – Yampolsky’nin tabiri ile ‘’düz bir ses’’; aynı zamanda uygulanan baskının da eşit tutulması ve tınlama noktasının aynı olmasını zorunlu kılar. Galamian eşit yay hızını, aynı zaman birimleri için yayın eşit bir şekilde bölümlenmesi olarak tanımlar. Örneğin, eğer tam yayda dört tane çeyrek nota çalınacaksa, notaların her biri için yayın dörtte biri kullanılmalıdır. Eğer bir noktalı ikilik ve çeyrek nota art arda geliyorsa, noktalı ikilik yayın dörtte üçünü, çeyrek nota ise dörtte birini kapsayacaktır. İyi kontrol edilen mantıklı yay bölümlemelerinin önemi çok büyüktür.

Eğer bu yoksa sonucunda istenmeyen dinamikler veya arzu edilmeyen ton kalitesi, ya da her ikisi birden meydana gelecektir.

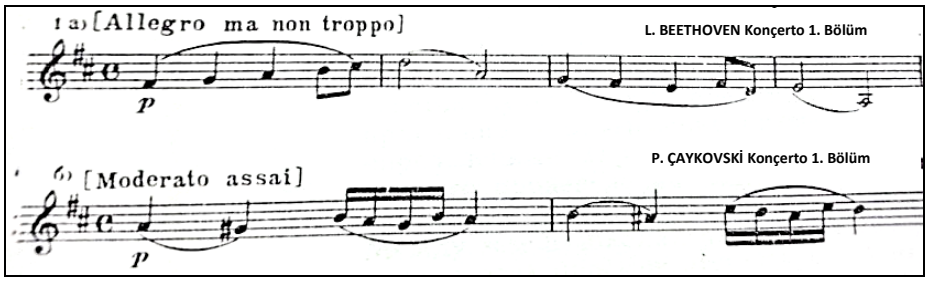
Galamian, yay bölümlenmeleriyle ilgili en sık görülen hatalardan birinin, yay dokunuşunun ilk kısmında yayın çok büyük kısmının tüketilmesi, dolayısıyla sonlara doğru yay kalmaması olduğunu belirtir. Yampolsky bu durumu, yayın ucundaki notalarda '' nefes nefese kalmak, boğulmak''[138] olarak nitelendirir. Galamian ve Yampolsky'nin gözlemledikleri bir diğer hata da bu durumun tam tersidir: İcracı yayı başlangıçta haddinden fazla ''ekonomik'' kullanmaya çalışır, sonrasında ise yayın kalan kısmını kullanıp bitirmek için yayı hızla uç kısma doğru çeker; bu da seste ani bir yükselişe, bazen de gereksiz bir vurguya sebep olur. Galamian hızla ilgili problemlerden bir tanesine şöyle örnek verir:

Örnek 3: Yay hızının kullanımındaki eşitsizlik.



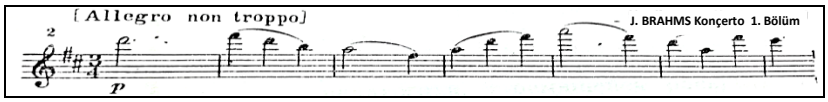
Yampolsky, melodinin yapısı ve aynı zamanda bütünlüğü ile bestecinin direktiflerinin yayın eşit bölümlenmesine imkan verdiği durumlarda bunu yapmanın kolay olduğunu yazar. Bu durum için verdiği örnekler şöyledir:

Örnek 4: Dört zamanlı ölçüde yayı eşit olarak ikiye ve dörde bölme.



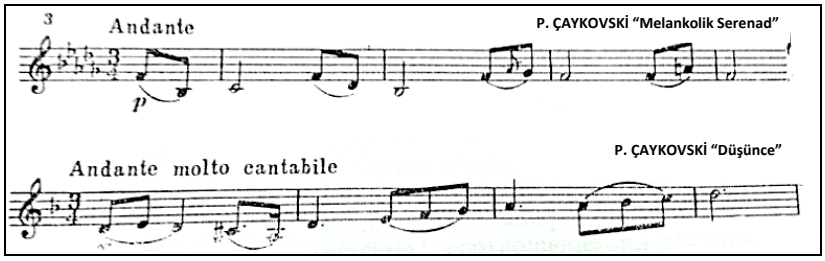
[138] A. Iampolsky, *« K Voprosy o Vospitanii Kultury Zvuka u Skripachei »;* (Matters of Developing Tone Culture in Violinists) Pod Redaktsiei (Edited by) S. Sapozhnikova i E. Hazaikinskogo, *« Voprosy Skripichnogo Ispol'nitel'stva i Pedagogiki »,* (in '' Matters of Violin Performance and Pedagogy'', collection of articles) Sborhik Statei, Izdatel'svo Muzyka Moskva, 1968

Örnek 5: Üç zamanlı ölçüde yayı eşit bölme.



Fakat icra edilen pasajlarda, her bir yaya, birbirlerine bölünmeleri 1:2, 1:3; 2:3 vs. gibi oranlarla ifade edilecek şekilde eşit olmayan uzunlukta notalar denk geldiğinde, bölümlenme zorlaşır. Yampolsky buna örnek olarak, Çaykovski'nin ''Melankolik Serenad'' ve ''Düşünce'' adlı eserlerinde kemancıların, iki tane sekizlik nota ve ikilik nota için aynı miktarda (uzunlukta) yay kullanmak durumunda kaldıklarından bahseder.

Örnek 6: Yay hızı ve baskının dengelenmesi.



Doğal olarak, ¾'lük ölçüde yay, 1. ve 2. dörtlük vuruşlara kıyasla sonrasında iki misli hızlı çekilmek durumunda olduğu zaman ses her defasında artacaktır. Yampolsky bunu önlemek için, 3. dörtlük vuruşta yayın daha hızlı kullanılmasının, baskının uygun bir şekilde azaltılmasıyla dengelenmesi gerektiğini yazar. Galamian da bu konuda aynı fikirdedir; fakat buna ek olarak, hızın arttırılıp baskının hafifletildiği durumlarda tınlama noktasının da eşzamanlı olarak tuşeye doğru kayacağına dikkat çeker.

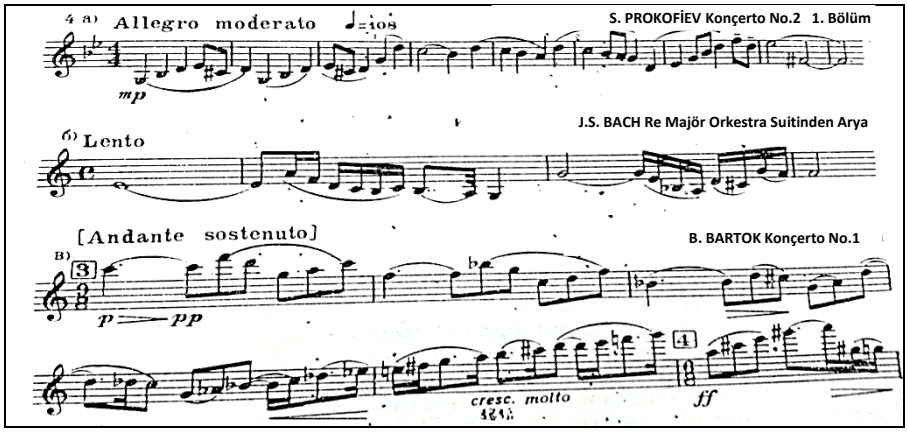
Galamian, vurgular, crescendolar, cümleleri ifade etmek için kullanılan ince nüanslar gibi durumlarda yay hızının değiştirilmesi gerektiğini söyler. Örneğin sabit bir crescendo uygulanacak olan dört vuruşluk bir notada, yayın üçte biri veya yarısı son vuruş için saklanmalıdır. Benzer şekilde, bir cümle içinde en zirvedeki nota daha büyük yayla çalınırken, sesi gittikçe hafifleyen ve öyle de olması gereken son kapanış notası daha küçük yayla çalınmalıdır. Yampolsky bu tür kapanışlarda, yani

cümlelerin sonunda, bir sonraki melodik kuruluştan ayrılmaları için bir duraklama yapılmasını önerir. Yay ile yapılacak olan bu duraklama, hızın yavaşlatılmasını ve sesin alçalmasını, yani diminüendo yapılmasını gerektirecektir - ‘’diminüendo yaparken yayda hareketsizliğin sağlanması becerisi ve özellikle de suslardan önce sesi ‘’dümdüz’’ ya da ‘’kör’’ bir şekilde sonlandırmanın üstesinden gelinmesi; ton kültürünün en önemli elemanlarından biridir.’’ Galamian’ın deyimiyle, yay hızında yapılan ince manipülasyonlar sayesinde bu şekilde narin gölgelendirmeler elde edilebilir.

Kuvvetli nüanslar için büyük ve dolayısıyla hızlı, hafif nünaslar için ise küçük ve daha yavaş hızda yaylar kullanılması gerektiği şeklindeki genel görüş yanlış olmamakla beraber; çalınan eserin stili, ya da icracının kişisel yorumu daha farklı yaklaşımları getirebilir. Örneğin Yampolsky’nin, solo icrada piano nüans ile ilgili fikri şöyledir:

Kantilena pasajlardaki piano nüanslarda, genellikle uygulananın aksine, yayın hızının yavaşlatılmasına gerek yoktur. ‘’Piano’’ nüansta yay hızının yavaşlatılarak daha küçük yay kullanılması, esasen bu nüansın orkestra ve ansamble icrasındaki kullanımı için yerinde olur. Solo icrada, ve aynı zamanda ansamble icrasında birinci partilerdeki piano nüans içerisindeki ifadeli ses tonuna dayanan melodiler; hafif, hızla ve serbestçe çekilen ve uzun kullanılan yayları gerektirirler. Örnek olarak Prokofiev Konçerto’nun 1. bölümünün başlangıcı gösterilebilir:

Örnek 7: *Piano* nüansın büyük yay kullanılarak uygulanması.



Oldukça geniş bir konu olan yay bölümlenmesi, aynı yayda sesleri birbirine bağlamayı gerektiren legato yay çeşidinin icrasında ayrıca önem kazanır. Dolayısıyla, yay çeşitleri incelenirken legato söz konusu olduğunda, bu konuya yeniden değinilecektir.

4.4.2. Baskı

Yayın ağırlığı, elin ve kolun ağırlığı ve kasların istemli eylemleri gibi unsurlardan oluşan baskı, tellere iletilen güç olarak da nitelendirilebilir. Galamian baskıdan bahsederken, öncelikle yayın ‘’ bir manivela (kaldıraç)’’ olduğunu ve manivela gücünün temel prensiplerini izlediğini belirtir. Ağırlığı en az uç kısımda hissedilir, uçtan uzaklaşılıp en ağır olduğu dip kısma doğru gelindiğinde ise gittikçe ağırlaşır. Yay çubuğunun bir manivela gibi düşünülmesi prensibinden daha önce de bahsedilmişti – yayın parmaklar aracılığıyla dengelenmesi incelenirken, Liberman ve Berlyançik’in bu dengeleme fonksiyonlarını ‘’yayı bir manivela gibi idare edebilmek’’ şeklinde nitelendirdiği hatırlanacaktır. Mostras’ın öğrencisi olan ve dolayısıyla da Rus ekolü ile doğrudan bağlantısı bulunan Galamian da, yay mekanizmasını bir manivela olarak kabul ederken; belki bu pedagoglardan da esinlenmiştir. Sonuç olarak, yayın ağırlığı her bölgede eşit olmadığından dolayı, ucuna doğru, çubuğun ağırlığının azalmasını dengelemek üzere yaydaki baskı arttırılmalı, aynı şekilde yayın ağırlığının en fazla olduğu dip kısımda ise hafifletilmelidir.

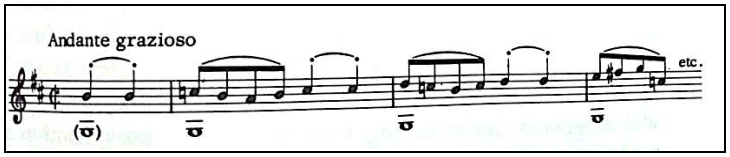
Galamian’ın deyimine göre ton üretiminde önemli olan, ne kadar baskı uygulandığından çok; uygulanan baskının niteliğidir. Bunu ise baskının ne şekilde iletildiği belirler. Pedagoga göre esas nokta şudur ki baskı, hiçbir durumda cansız, hareketsiz bir ağırlık gibi kullanılmamalı; tellerdeki titreşimi ezecek veya bayağı bir ton kalitesine sebep olacak şekilde esneklikten ve netlikten yoksun olmamalıdır. Parmaklarda, kolda veya omuzda meydana gelen herhangi bir kasılma, enerjinin iletimini engelleyecektir.

Galamian bir konuda daha uyarır - net bir şekilde kontrol edilmeyen baskı, ses perdesinde de değişime sebep olabilir. Bu açıdan bakıldığında, yanlış yay eylemleri entonasyonu da kötü etkiler.

4.4.3. Tınlama Noktası

Galamian, ton üretiminde üçüncü büyük etken olarak kabul ettiği tınlama noktasını, '' köprüyle olan ilişkisi açısından yayın en iyi tonal sonuçları elde etmek üzere tellerle temas ettiği nokta'' olarak tanımlar.[139] Hız veya baskıdaki değişimlerle beraber bu noktanın yerinin de değiştiği gibi, bunların dışında da bazı etkenlerin, bu noktanın yeri ile ilgili etkisi üzerinde durur. Bunlar, telin uzunluğu, kalınlığı ve gerilimidir. Anlaşılması gereken, tınlama noktası ince tellerde, kalın tellerdekine göre köprüye daha yakındır ve aynı zamanda yüksek pozisyonlarda da düşük pozisyonlardakine göre köprüye daha yakındır. Bu demektir ki her tel değişiminde ve sol elin her pozisyon geçişinde yayın hız ve baskısı sabit tutulsa bile, tınlama noktasının yeri hafif bir şekilde değişmelidir. Galamian bu gerçeğin, çift seslerin çalınmasıyla ilgili bir karmaşıklık yarattığına değinir. Bu karmaşıklık, özellikle de iki telden biri, diğerine göre köprüye daha yakın bir yerde durduruluyorsa gerçekleşir. Böylesi bir durumda iki ayrı tınlama noktası elde edilir ve bunlar bir şekilde mutlaka uzlaştırılmalıdır. Galamian'a göre bu uzlaşmanın nasıl elde edileceği müzikal metne, hangi notanın diğerinden daha önemli olduğuna bağlıdır. Örneğin aşağıdaki, Re (D) telindeki tınlama noktasına, Sol (G) telindeki tınlama noktasından daha çok önem verilmelidir.

Örnek 8: Yayda tınlama noktasının belirlenmesi.



[139] Galamian, a.g.e. s. 58. *Tınlama noktası* olarak tercüme edilen terim, *sounding point* olarak geçmektedir.

Galamian iyi bir kulağa, yeterli teknik donanıma ve müzikal içgüdüye sahip olan icracılar için, doğru tınlama noktasını bulmanın basit olduğunu savunur. Bu gibi icracılar, biraz da içgüdüsel olarak köprüye yaklaşıp uzaklaşarak; tını açısından en iyi noktayı hissedeceklerdir. Gerekli olan temel teknik ise, yayın telle temas ettiği noktayı değiştirme becerisidir. Galamian'a göre eğer bu beceri yoksa, doğru tınlama noktası ne bulunabilir, ne de tuşe ve köprü arasındaki sık hareketleri içerisinde takip edilebilir.

Temas noktasını değiştirmenin bir yolu da yayı, telle olan dik açısını kesinlikle bozmaksızın köprüden uzağa kaydırmak ya da köprüye doğru çekmektir. İkinci bir yol ise, köprüyle olan paralelliğinden çok hafif sapan bir yay dokunuşunun, yaptığı eğimin yönüne bağlı olarak yayın tuşeye doğru veya tuşeden uzağa doğru kayacağı gerçeğinden hareket eder.

Galamian, çekerek çalınırken yayın uç kısmını tuşeden uzağa çevirmenin, yayın tuşeye doğru kaymasına sebep olacağına; ters yönde çevrildiğinde ise yayın köprüye yaklaşacağına dikkat çeker. Bu, sadece çekerek çalınırken geçerlidir. İterek için tam tersi doğrudur.

> *Farz edelim ki çekerek çalınırken tınlama noktasını, örneğin diminuendo'larda yapılması gerektiği gibi tuşeye doğru kaydırmak gerekti. Bu durumda yayın uç kısmı köprüden uzağa doğru çevrilmelidir. Bunu gerçekleştirebilmek için uç kısma yaklaşılırken yayı ileriye doğru dümdüz çekmemek gerekir. Sonuç olarak yay tuşeye doğru kaymaya başlar. Çekerek çalarken köprüye yaklaşmak içinse, icracı uca yaklaşırken ön kolun ileriye doğru uzanma hareketini biraz abartmalı; böylece yayın ucunun içe doğru, köprü tarafına dönmesini sağlamalıdır.*

Galamian, yayı bir temas noktasından diğerine doğru hareket ettirmekte kolaylık kazanıldıktan sonra, tınlama noktasının kesin konumu, sürdürülebilirliği ve gerektiğinde hassas bir şekilde yerinin değiştirilebilmesi için şöyle alıştırmalar önerir:

Öncelikle, sesin en yoğun tınladığı köprüye yakın olan kısımda, uzun bir notayı, ağır bir baskıyla ve yavaş, uzun yayla çalarak başlamak iyi olur. Doğru tınlama noktasının yerini belirledikten sonra yayı aynı baskıyla, fakat gittikçe artan yay hızıyla çekmeye devam edin, bu sırada da tınlama noktasının tuşeye doğru hareketini takip edin. Egzersiz boyunca aynı ses gürlüğünü korumaya dikkat edin.

İkinci olarak benzer bir egzersizi ele alın, fakat bu sefer daha hafif bir baskıyla ve yayı nispeten daha hızlı dokunuşlarla kullanarak başlayın. En iyi tınlama noktasını bulun, (ki bu durumda köprüden uzakta, tuşeye daha yakın olacaktır) Yay dokunuşlarının hızını değiştirmeden baskıyı yavaş yavaş arttırın. Hız sabit tutulduğunda tınlama noktası köprüye doğru yaklaşacaktır.

Sonra, çekerek bir noktalı ikilik, onu takiben de iterek bir çeyrek nota çalarak yapılan bir egzersiz uygulayın. Sesi, her iki nota da eşit gürlükte olacak şekilde dengeleyin. Bu egzersizde uzun olan nota için, kısa olana göre daha fazla baskı uygulanmalıdır. Kısa olan sesin tınlama noktası tuşeye daha yakındır.

Şimdi ise bu egzersizi, çekerek beşe sayılan bir nota ve onu takiben iterek bire sayılan bir nota şeklinde çeşitlendirin. Sonra bunu tersine çevirip uzun nota için yayı iterek, kısa olan için ise çekerek kullanın. Her dokunuşta ses tonunu dengeleyin.

Son olarak sırayla çeyrek nota, ikilik nota, sonra yine çeyrek nota çalışın; yay ikilik notada köprüye doğru yaklaşmak durumunda kalacaktır.

Galamian, bu alıştırmaların önce sabit bit gürlükte çalışılmalarını önerir: Baştan sona forte, ya da baştan sonra piano gibi. Sonrasında ise değişen dinamiklerle de uygulanmalarını tavsiye eder.

Tınlama noktası ile bağlantılı olarak, Galamian'ın bir saptaması daha bulunur. Pedagoga göre, yayı köprüye paralel bir şekilde çekmek gerektiği doğru kabul edilmekle beraber; ''yine de, şarkı söyler gibi bir ton elde etmek üzere yay hızlı olmayan bir tempoda çekildiğinde; en iyi tınlayan ses yayın köprüyle olan açısı çok hafif bir şekilde eğimli olduğu zaman elde edilir''. Bu durumda yayın ucu daha çok tuşeye doğru, dip kısmı ise icracının vücuduna biraz daha yakın olacaktır. Böylece yay saat yönünde çok hafif bir dönüş sergiler. Yana doğru olan bu eğimin açısı hep aynıdır ve çekerek ya da iterek çalınırken arada fark yoktur. Teknik olarak çekerken de, iterken de yay aynı hattı takip etmelidir.

Yay yönünün eğimi dışında, yay çubuğunun ve daha doğrusu yay kıllarının eğimi de ton açısından önemlidir. Bununla ilgili genel bir yaklaşım olarak Yankelevitch, yay çubuğunun hafifçe tuşeye doğru eğimli olması gerektiğini yazar.[140] Bunun sebebi, köprü yanında tellerin yaya daha fazla direnç göstermesi, tuşeye yakınken ise daha ''yumuşak'' olmasıdır. Dahası, teller tuşeye paralel şekilde gerilmemiştir – sap kısmına doğru yükseklik daha düşük, köprü yanında ise büyük ölçüde daha yukarıdadır. Dolayısıyla, yay biraz çevirildiğinde, çok yüksek dirençle karşılaşır ve tel daha fazla baskıya direnecek durumdadır. Sonuç olarak, daha büyük dinamik değişiklikler sağlamak mümkün olurken, aynı zamanda ses kalitesi de sürdürülebilir.

Yayın dipten uca doğru olan hareketi gözlemlendiğinde, eğimin açısı (yayın tuşeye olan eğimi kastedilmektedir) dip kısımda daha fazla, uçta ise daha azdır. Yankelevitch eğimin açısının ise, yayın hangi gerginlikte kullanıldığı ile ilgili olduğunu belirtir: yay ne kadar gerginse eğim de o kadar fazladır, ya da tam tersi.

4.5. Yay Çeşitleri

Bu başlık altında sırasıyla legato, détaché, martelé, sautillé, spiccato, staccato, saltando ve ricochet olmak üzere temel olan yay çeşitleri incelenmiştir.

---

[140] Iu. Iankelevich, *a.g.m.*

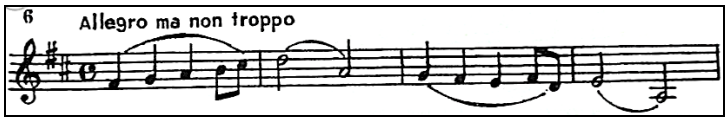
4.5.1. Legato

Bu yay çeşidi ile ilgili olarak ünlü pedagog Leopold Auer, ‘’keman tek sesli, melodik, şarkı söyleyen bir enstrümandır. İfade ile ilgili sahip olduğu esas güzellik, cantabile melodi çizgisidir. Bu yüzden de, melodiyi üreten yay çeşidi olarak legato, en çok kullanılan yay çeşitlerinden olmaya devam edecektir’’ der. Auer’in yorumuna göre legato: ‘’yumuşaklık idealinin gerçekleştiği, yuvarlak, kesintisiz ses akışı’’dır. [141]

Birçok notayı tek yayda çalmayı içeren bu yay çeşidinde, yay bölümlenmeleri önemli bir konudur. Liberman ve Berlyançik bu konunun detaylı bir şekilde üzerinde durarak, legato söz konusu olduğunda beş farklı yay bölümlenmesinden bahsederler.

Pedagogların bahsettiği birinci tür; tam yayın eşit bölümlenmesidir. Bu bölümlenme, melodinin sakin seyrettiği, öykü anlatır gibi bir karakterde geliştiği ve düzenli bir şekilde uygulandığı, yüksek ses seviyelerine çıkılmayan icralarda kullanılır:

Örnek 9: Legato yay çeşidinde yayın eşit bölümlenmesi.



Beethoven Konçerto’daki bu yücelik ve içsel yoğunluk ifade eden tema, yayın eşit çekilmesini ve aynı yayda bağlı olarak çalınan her iki ses grubunun mümkün olduğu kadar birbiriyle bağlı (bitişik) duyulmasını; ifade özgürlüğünü gerçekleştirecek şekilde, tek bir birlik halinde birleştirilmesini gerekli kılar.

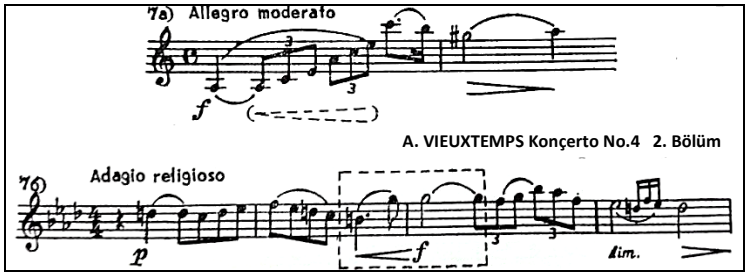
Liberman ve Berlyançik’in bahsettikleri ikinci tür, genellikle heyecanlı karakterde, melodinin yardımcı seslerle yükseldiği, vurgular ve genellikle büyük crescendoların eşlik ettiği doruklara yöneldiği durumlarda kullanılan; yayın

[141] L. Auer, *a.g.e.*, s. 79

uzunluğunun eşit olmayan şekilde bölümlenmesidir. Bu durumda pedagoglar, Akkolay Konçerto'nun başlangıcında da olduğu gibi yayı başlangıçta ekonomik kullanılıp; uca doğru ise hareketinin hızlandırılmasını tavsiye ederler. Birinci ölçünün ikinci vuruşunda rüzgar gibi geçen triollerin kulminasyon etkisi, yayın bu şekilde bölümlenmesini gerektirir; uca doğru yaklaşıldığında ise tellere yapılan baskı yavaş yavaş arttırılır.

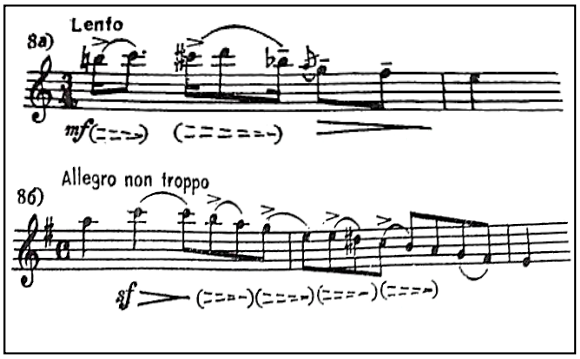
Bu örneğe benzer bir durum Vieuxtemps'ın 4. Konçertosunda bulunur.(…)

Örnek 10: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi.



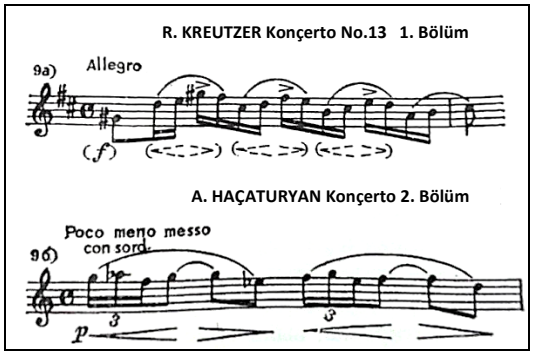
Üçüncü tür, müzikal zirveden (kulminasyondan) sonra dinamiğin düştüğü durumlarda (diminüendo) kullanılan eşitsiz bir yay bölümlenmesidir. Sese yapılan atakla aktif bir şekilde ve yayı hızlı çekerek yapılan başlangıç, yayın hareketinin yavaş yavaş zayıflamasıyla devam eder. (…)

Örnek 11: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi.



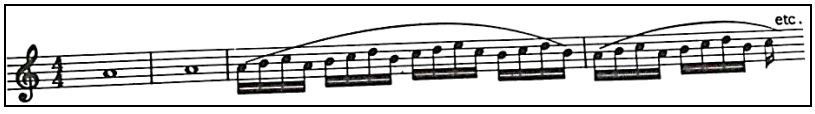
Dördüncü ve beşinci türler ise, bir bağ altında birbirine zıt olan iki nüansın olduğu (crescendo ve dinimüendo ya da tersi) durumlarda kullanılan ve en zor olan eşitsiz yay bölümlenmeleridir. Birinci durumda yayın hareketi yavaş başlarken sonrasında hızlandırılır; ve bağın sonuna doğru tekrar yavaşlar.

Örnek 12: Legato yay çeşidinde yayın eşit olmayan şekilde bölümlenmesi.



Yayın, legato içerisinde bölümlenmesi ve hızının ayarlanması gibi meselelerin dışında, Galamian legato ile ilgili iki probleme işaret eder. Birisi, sol el parmaklarının değişimiyle, diğeri ise bir telden diğerine geçişle ilgilidir. Parmaklarla ilgili olan problemde temel nokta, yayın sol elin hareketleri yüzünden rahatsız olmaması gerektiğidir. Eğer bu açıdan zorluklar söz konusuysa, parmak numarası verilecek notaların çok önemli olmadığı, ve isteğe bağlı olarak değiştirilebileceği aşağıdaki örnektekine benzer tipte bir egzersiz yapılması önerilir.

Örnek 13: Legato yay çeşidindeki problemlerin çözümü için egzersiz.



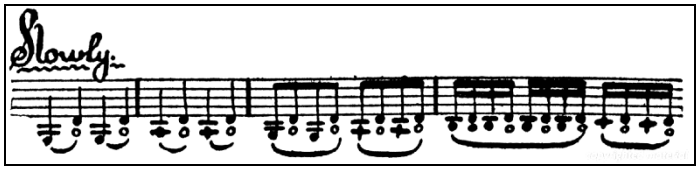
Sağ kol, boş teldeki birlik notaları çalarken nasıl hissediyorsa, bağlı olan notaları çalarken de öyle hissetmelidir.

Bu konuyla ilgili bir zorluk da, bağlı çalınan notalar içersinde önemli bir pozisyon geçişi yapılmak durumunda olduğunda ortaya çıkar. Galamian bu noktada

geçişi yapmak için yayın da yardımını gerekli görür: Bu yardım, yay dokunuşunun hızının yavaşlatılmasını ve sol elin hareketi esnasında baskının nazikçe kaldırılmasını içerir. Bu yapılacaksa, pozisyon geçişini kamufle etmeye çalışırken, legato akıcılığını da kesintiye uğratmayacak şekilde dikkatle uygulanmalıdır.

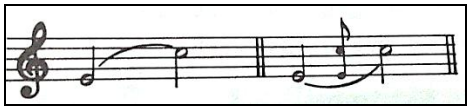
Legato ile ilgili ikinci büyük problem, bağ içindeki tel deşiğimleridir. Auer, tel değişimlerinin hazırlanması için şöyle bir alıştırma önerir:

Örnek 14: Legato yay çeşidinde tel değişimleri için çalışma.



Galamian'a göre, pürüzsüz bir tel değişimi en iyi aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, hafif bir şekilde, yeni tele yakın bir yaklaşımla gerçekleştirilir.

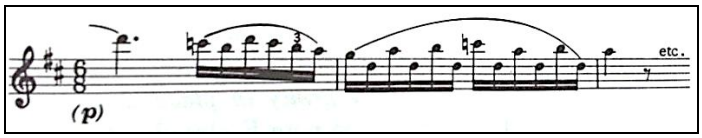
Örnek 15: Legato yay çeşidinde tel değişimlerini pürüzsüz uygulayabilmek için egzersiz.



Eğer bu geçiş yavaşlatılırsa, örnekteki küçük notanın işaret ettiği gibi, iki ses arasında anlık bir çift ses duyulacaktır. Bu çift ses o kadar hafif oluşmalıdır ki, duyulduğu kesin an ile bittiği an birbirinden ayrılamamalıdır. Örnekte, Do duyulmaya başladığı an Mi yavaşça kaybolur.

Yay, bağlı olarak iki tel arasında devamlı gidip geliyorsa, iki tele de mümkün olduğu kadar yakın durmalı fakat notaların hiç birinin artikülasyonundan ödün vermemelidir.

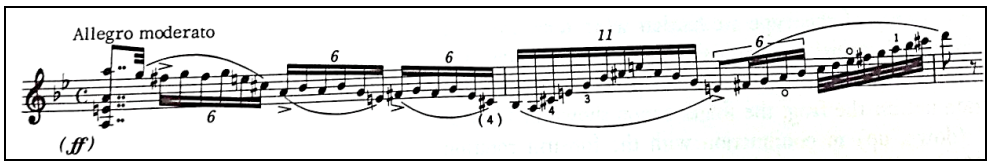
Örnek 16: Legato yay çeşidinde sol elin artikülasyonu.



Galamian bu tip tel değiştirmelerini uygulamanın en zor olduğu yerin, yayın dip kısmı olduğunu; dolayısıyla dip kısma yakın yerde ve en dipte bunların çalışılmasına özellikle önem verilmesi gerektiğini yazar. Dibe en yakın kısım için 15. resimde gösterilen parmak hareketi (aşağı, yukarı), ön kolun döndürülmesi ile birlikte kullanılmalıdır. Yay uca doğru hareket ettikçe bu devinim, 16. resimde görülen, elin dikey devinimine (aşağı, yukarı) dönüşür. (bkz. 15. Ve 16. resimler) Yayın uç kısmında elin bilekten dönmesi, diğer devinimlerin yerini alır.

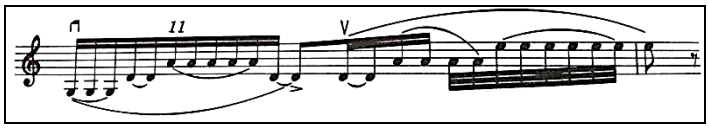
Galamian, legato pasajlar içindeki tel değiştirmelerle ilgili hataların, yay ve sol elin yanlış koordinasyonundan da kaynaklanabileceğini belirtir. En yaygın hatalar arasında, tel değiştiriminden hemen önceki notayı çalan parmağın çok erken kaldırılması (buna Auer de değinir), ya da tel değiştirildikten sonraki ilk notayı çalacak olan parmağın yeterince erken hazırlanmaması sayılabilir. Aşağıdaki örnekteki ikinci ölçüde, yay Sol telinden ayrıldıktan sonraya kadar dördüncü parmak kaldırılmamalıdır. Birinci parmak, yay Re teline dokunduğu anda çoktan hazırlanmış bulunmalı, Mi notası tuşe üzerinde yerini almış olmalıdır.

Örnek 17: Legato yay çeşidinde sol el ile ilgili dikkat edilmesi gereken noktalar.



Pedagog, tel değiştirimlerini içeren hızlı pasajlardan kaynaklanan koordinasyon problemlerinin, öncelikle tel – değişimi şablonu izole edilip, açık tellerde çalışılarak çözülmesini önerir. 16. örnekteki ikinci ölçü, 17. örnekte görülen tel – değişimi şablonunda kullanılmaktadır.

Örnek 18: Legato yay çeşidinde tel değişimlerinin, sol el olmaksızın çalışılması.



4.5.2. Détaché

Auer'in, ''tüm yay tekniğinin temeli'' olarak kabul ettiği iki teknikten biri sons filé, diğeri de détaché'dir. Liberman ve Berlyançik'e göre de, her sesin ayrı ayrı çalındığı, daha farklı bir icra yöntemi olmasına rağmen detaşe; tıpkı legato gibi kemanın vokal ve melodik yönünü ortaya çıkarır.

Détaché'nin, birkaç türü bulunmaktadır. Bu türleri belirleyen en temel faktörün, icra edilen eserin stili olduğu söylenebilir. Kimi eserlerde, ayrı çalınan seslerin kesintisiz, enerjik ve akıcı bir pasaj halinde duyulması gerekirken; bazı eserlerde de daha ''havalı'' ve hafif duyulması tercih edilebilir.

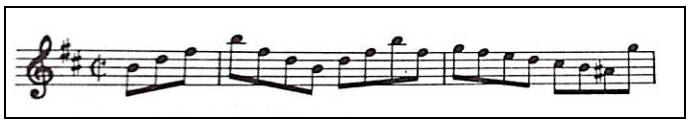
Liberman ve Berlyançik, détaché'yi üç temel türde incelerler. 1) melodik ve akıcı détaché, 2) gösterişli, hitabetli (genellikle Bach usulü olarak adlandırılan) détaché , 3) vurgulu détaché.

Birinci tür olan ve cantabile karakteri ile ön plana çıkan détaché'de, öncelikle yayın zıt hareketleri (iterek ve çekerek) ile meydana gelen seslerdeki gücün sürekli olarak dengelenmesine, aynı seviyede tutulmasına özen gösterilmelidir. Bunun için yayın farklı kısımlarının özellikleri ve bu kısımlara ait hissedilen ağırlığın elverişli değişimleri öğretilmelidir. Örneğin çekerek çalınan détaché'de, yayın uç kısmına doğru ağırlığının azaldığı göz önünde bulundurulmalıdır, dolayısıyla bu, elin yay çubuğu üzerindeki etkisinin arttırılmasıyla telafi edilmelidir. Yayın ters yöne doğru (iterek) olan hareketinde ise, çubuk üzerindeki baskı hafifletilmelidir. Liberman ve

Berlyançik, bu yay çeşidi için en uygun olan kısmın yayın üst yarısı olduğunu savunurlar.

Bu tür détaché' yi, Galamian ''basit détaché'' olarak nitelendirir. Ona göre basit detache yayın herhangi bir kısmında ve tam yaydan en küçük bir parçaya kadar herhangi bir uzunlukta çalınabilir.

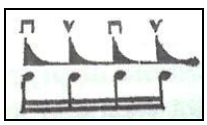
Örnek 19: Basit Détaché yay çeşidine örnek.



Détaché'nin ikinci türü, Liberman ve Berlyançik tarafından ''gösterişli détaché'' olarak adlandırılır. Aslında ''gösterişli'' yerine ''belirtili'' de denebilirdi – çünkü détaché'nin bu türü için pedagoglar tarafından kullanılan kelimenin anlamı ''hitap etmek'' ile ilgilidir. Yay çeşidinin karakteri de, net bir telaffuzla yapılan heyecanlı bir konuşmaya benzer; sesler ''hitap edermişçesine'' belirtilerek çalınmalıdır. Dolayısıyla da bu yay çeşidinde sesler birbirinden daha ayrı, daha non-legato bir yapıya sahiptir. Yavaş tempolarda, ve müziğin karakterinin, cümle içindeki her bir sesin çok kesin bir şekilde telaffuz edilmesini gerektirdiği durumlarda kullanılır.

Liberman ve Berlyançik, seslerin bu şekildeki net telaffuz gerektiren artikülasyonunun, Bach'ın (solo ve oda müziği için olan) keman eserlerinin icrasına ait bir karakteristik olduğunu yazarlar. Gösterişli détaché'nin uygulanma yolu ile ilgili iki özellik olduğunu söylerler. Birincisi şudur; yayın yönü değiştirilirken tellere uygulanan baskı biraz azaltılır. Bu, şöyle bir grafikle ifade edilir:

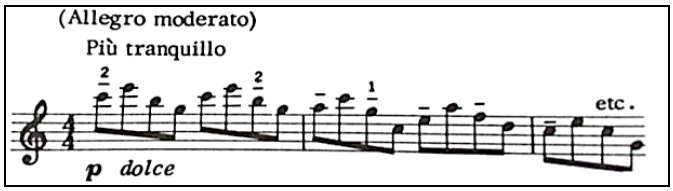
Örnek 20: Détaché yay çeşidinde, yayın yönü değiştirilirken baskıda meydana gelen değişim.



Liberman ve Berlyançik'in bahsettiği diğer özellik ise, bu yay çeşidinin kendine özgü hareket alanının uygulanmasıdır, genellikle yayın üst yarısının küçük bir kısmında uygulanır. Burada hareketi gerçekleştiren ön kol değil, daha ziyade *omuzdur*. Bu sırada el, dirsek ekleminden minimal düzeyde doğrultulur. Yayın omuz ekleminden kaynaklanan kesintisiz hareketi esnasında elin köprüye olan paralelliği doğal olarak bozulur. Parmakların hizalayıcı etkinliğini devre dışı bırakan bu yay hareketi yöntemi, yay değişimleri sırasında sesin biraz azalmasını sağlar, bu da ''ayrı ayrı duyulma'' etkisini yaratır – sonuç olarak da melodinin gösterişli bir şekilde telaffuz edildiği izlenimi verir.

Galamian, détaché'nin ''belirtili'' bir telaffuza, seslerin tane tane duyulmasına dayanan bu kullanımını; birkaç farklı türe ayırarak inceler. Bunlardan birincisi, *détaché porté*'dir. Bu yay çeşidinde, yay dokunuşunun başlangıcında seste hafif bir şişme ve onu takiben bir hafifleme olur. Galamian'a göre bu şişme etkisi, her notanın başlangıcında, esasen vurgu yapmaksızın, derecesi dikkatlice ayarlanmış bir baskı uygulanarak ve yayla telin biraz daha derinine gidilerek gerçekleştirilmelidir. Notalar arasında küçük boşluklar olabilir veya olmayabilir, fakat bu yay çeşidi süreklilikle uygulandığında bile sesteki yükseliş – alçalışlar bir ayrım izlenimi yaratır. Bu détaché çeşidi, pasaj içindeki belirli notaları göstermek ve ortaya çıkarmak istenildiğinde kullanılır. Aşağıdaki örnekte bu yay çeşidinin bağımsız kullanımı yer alır.

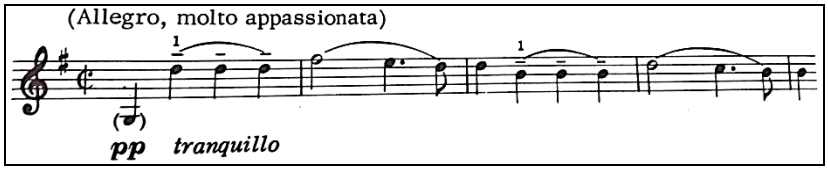
Örnek 21: Détaché porté örneği.



Galamian'ın bahsettiği diğer türler içinde yer alan *portato,* ya da *louré*, çok kesin olmamakla beraber detache kullanımlarının bir çeşididir, uygulama açısından detache porte ile çok yakındır. Galamian, louré'nin esasen tek yayda çalınan bir dizi detache porte dokunuşlarından oluştuğunu ifade eder. Notaların her birinde, porte'nin

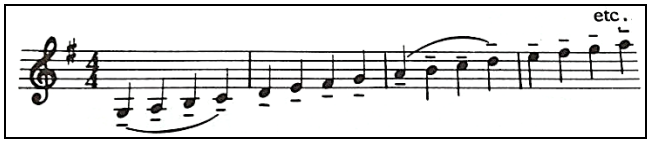
kendisinde var olan, seslerin başlangıcında bir şişme ve onu takiben bir hafifleme yer alır. Bu yay çeşidi bağlı olan legato notaların her birini daha ifadeli bir şekilde sunmayı sağlar, ya da bağsız olan notaların her birini ayrı ayrı duyurmak için kullanılabilir; bu durumda notaların loure'deki ses kaliteleri, legato bağın olmadığı detache porte ile aynıdır. Eğer loure notalar arasında duraklar yapılarak uygulanacaksa, yay duraklama sırasında telin üzerinde kalabilir, veya nazikçe telden kaldırılabilir. Aşağıdaki örnek bu yay çeşidinin kullanımını gösterir.

Örnek 22: Portato ve Louré örnekleri.



Portato'yu (louré) détaché porté ile karışık çalışmak, ve bu sırada her bir notanın sesini dengelemeye dikkat etmek, Galamian'a göre çok yararlı bir egzersizdir. Bunun için şöyle bir çalışma önerir.

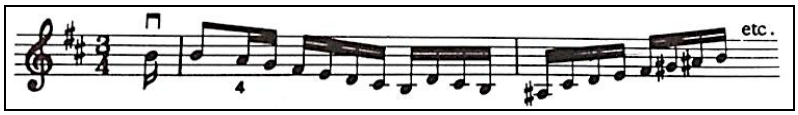
Örnek 23: Louré ve Détaché porté'nin karışık çalışılması.



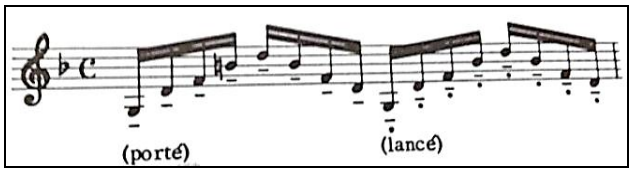
Sesin başlangıcında büyük hızla hareket eden, ve sesin sonlarına doğru hızı yavaşlayan yay kullanımı ile karakterize edilen *détaché lancé*, Galamian'ın incelediği türler içerisinde oldukça kısa ve çabuk bir yay çeşididir. Genel olarak sesler arasında boşluklar vardır fakat bazen, özellikle art arda gelen hızlı notalar söz konusu olduğunda duraklama olmayabilir de. Tonun başlangıcında vurgu veya seste şişme yoktur. Galamian bu yay çeşidini, başlangıcında staccato vurgulaması olmayan bir martele'ye benzetir. Détaché lancé, aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, seste yükseliş – alçalışların istenmediği, kısa dokunuşlar gerektiren pasajlar için kullanılır. Yine de, bu yay çeşidi genellikle porté ile kombine edilerek kullanılır; bu durumda

porté'nin işlevi, belirli bir notayı ya da notaları diğerlerine göre daha çok vurgulamaktır.

Örnek 24: Détaché lancé örneği.

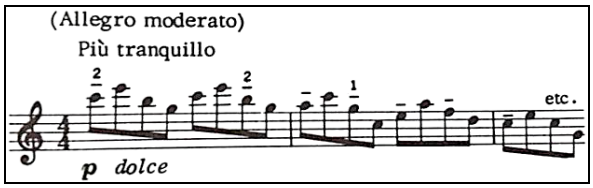


Örnek 25: Détaché porté ve lancé'nin birlikte uygulanması.



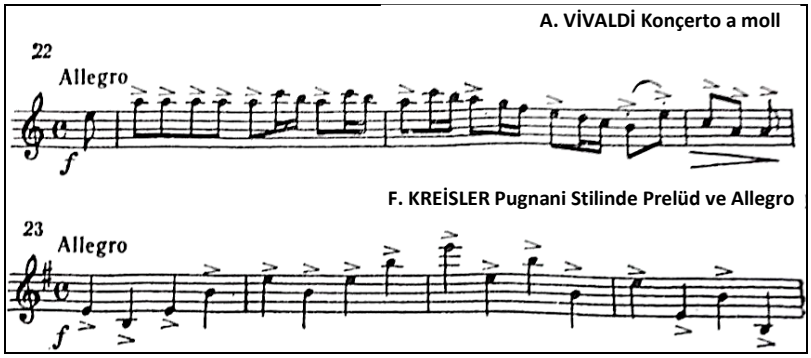
Galamian'ın *vurgulu ya da artikülasyonlu détaché* olarak adlandırdığı kullanım ile, Liberman ve Berlyançik'in, détaché'nin üçüncü ve son türü olarak nitelendirdiği *vurgulu détaché*; birbirinin aynısı olan kullanımlardır. Galamian'a göre bu yay çeşidinde her dokunuş bir vurgu ile, ya da buradaki uygulamasında, martele – tipindeki teli ''çimdikler gibi'' etki yaratılmaksızın; yayın hem baskısı hem de hızındaki ani artış sayesinde üretilen bir artikülasyonla çalınır. Yay dokunuşu neredeyse her zaman, notalar arasında hava boşluğu bırakmayacak şekilde sürekli olmalıdır. Aşağıdaki örnek bu kullanıma örnektir:

Örnek 26: vurgulu Détaché örneği.



Liberman ve Berlyançik, bu yay çeşidinin enerjik karakterde, her sesin ayrı ayrı ve ağır bir şekilde, sanki tempo tutar gibi gösterilmesi gereken müziklerde ve genellikle dörtlük veya sekizlik notalardan kurulmuş olan melodik yapılarda kullanıldığını yazarlar.

Örnek 27: Vurgulu Détaché örnekleri.



4.5.3. Martelé

Galamian'ın tanımına göre martelé, '' (…) her notanın başlangıcında keskin bir vurgu ile notalar arasında her zaman duraklamaların yer aldığı, seste keskin bir vuruş etkisi yaratan bir kullanım şeklidir''. Auer'in, martelé'nin yayın uç kısmında çalınan bir yay çeşidi olduğu şeklindeki görüşü genel olarak paylaşılan bir yaklaşımdır. Fakat Galamian bundan farklı olarak, bu yay çeşidinin tam yaydan küçük bir kısma kadar herhangi bir uzunlukta ve yayın herhangi bir kısmında uygulanabileceğini savunur.

Liberman ve Berlyançik martelé'nin keskin karakterinin, her şeyden önce sese yapılan net bir atak ile meydana geldiğini yazarlar. Galamian' a göre bu yay çeşidindeki vurgunun, bir çeşit önceden baskı ile hazırlanması gerekir: Yay hareket etmeye başlamadan önce teli ''kıstırmalıdır''. Söz konusu bu kıstırma etkisi, yay çeşidinin kendisinin gerektireceği baskıdan daha güçlü bir baskıdır, ve yalnızca sesin başlangıcında gereken vurguyu sağlayacak kadar sürmelidir. Sonrasında baskı, hemen azaltılmalıdır. Eğer hazırlık niteliğindeki bu baskı yeteri kadar sürmezse, vurgu da olmayacaktır; eğer fazla uzun tutulursa, seste bir tırmalama etkisi yaratacaktır. Dolayısıyla doğru uygulama, Galamian'a göre bir zamanlama ve koordinasyon meselesidir.

Yay dokunuşu sonlandırılırken baskının çoğu serbest bırakılmazsa, martelenin kalitesi bozulacaktır. Galamian yine de, özellikle çekerek çalınırken yaydaki baskının tümüyle serbest bırakılamaması gerektiğini savunur, aksi takdirde yay telden fırlayacaktır. Duraklama anındaki aşırı baskı ya da bir sonraki yay dokunuşundan önce baskının fazla erken uygulanması sonucunda oluşan tırmalayıcı ses tonundan daima kaçınılmalıdır. Bir yay dokunuşu tamamlanmadan, diğeri için yeni baskı uygulamamaya çok dikkat edilmelidir, aksi takdirde yay gıcırdayarak duracaktır. Eğer iterek gelen bir yay dokunuşu dip kısma yakın sonlanıyorsa, yayı hafifçe kaldırıp, bir sonraki yay dokunuşu için yeniden hazırlamak en iyisidir, çünkü yay ağırlığının en fazla olduğu dip kısımda, sesin sonundaki tırmalayıcı etkiyi başka şekilde önlemek çok zordur.

Galamian'ın, martelé uygulaması ile ilgili yukarıdaki önerileri ve yay dokunuşundan önce yayın teli ''kıstırması'', bir ön-baskı uygulaması gerektiği şeklindeki görüşünden daha farklı yaklaşımlar da bulunmaktadır. Liberman ve Berlyançik'e göre, baskının önceden hazırlanması ve bu hazırlığın da sesler arasındaki duraklamalar esnasında, yayın durdurulmasının hemen ardından yapılması gerektiği şeklindeki görüş; biraz geçmişte kalmış gibi gözükmektedir. Pedagoglar, çağdaş görüşlere göre martelé'nin keskin ses karakterinin, yay üzerinde özel olarak uygulanan baskıya değil; esasen iyi bir atakla beraber yayın hızla (itici bir güç ile) çekilmesinin başarılı koordinasyonuna dayandığını savunurlar. Bu konuda Yampolsky ve Stetsenko'nun yaklaşımlarından bahsederler. Yampolsky: '' Martelenin öğrenimi sırasında genellikle yapılan hata, yayın önce tele tutunması, daha sonra çekilmesidir'', demiştir. V. K. Stetsenko ise kendi öğretim metodunda: ''Ne yay dokunuşları arasındaki duraklamalar anında, ne de sese yapılan atak sırasındaki baskı, haddinden fazla olmamalıdır'' diye yazmıştır. Yazar şöyle uyarır: ''Martelenin öğretiminin başlangıcında özellikle önemli olan; haddinden fazla keskinliğin veya abartılı vurguların talep edilmemesidir; zira bu, seste sertliğe, gereksiz gerginliğe ve tüm sağ elin kasılmasına sebep olabilir.''

Liberman ve Berlyançik, bu görüşe göre en uygun olan yöntemin, vurguyu martelé'nin başlangıcında uygulamak olduğunu öne sürerler. İşaret parmağının

çubuk üzerindeki dengeleyici etkisi, sesin vurgulanması sırasında yayın tele yaptığı baskının ani artışı için gereklidir, bu, ön kolun da biraz döndürülmesi ile desteklenir. Sesteki vurgulu atağa geniş bir itici güç eşlik eder, bunun sonucunda da yay tel üzerinde hızla çekilirken, üzerindeki baskı giderek azalır.

Galamian'ın yazdıklarına dönecek olursak, pedagog, özellikle yayın uç kısmında martelé'nin hazırlanması hatırı sayılır bir baskı gerektirdiği için, el ve kolun baskı ve ağırlık iletimine en uygun şekilde konumlanması gerektiğinin altını çizer: bilek daha düşük tutulmalı, ön kol ise hafifçe öne doğru çıkarılmalıdır. Bu konumlanmada, parmakların temel boğumları da daha düşük tutulmalıdır.

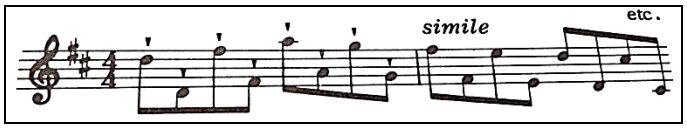
Dip kısımda, yay tam olarak desteklenmelidir ve icracı aşırı baskıdan kaçınmalıdır. Galamian, çok küçük yay dokunuşları hariç, esas hareketin kolun tamamından kaynaklanacağını yazar; fakat el ile parmakların da, doğal yaylanmalarına uygun olacak şekilde esnek olmaları gerektiği hatırlatır. Yay dokunuşu ne kadar kısaysa dinamik de o kadar hafif olacak ve el ile parmaklar da bir o kadar aktif olacaktır. Küçük martelé dokunuşları, yalnızca parmaklar ve el kullanılarak icra edilebilir. Büyük dokunuşlarda ise bunun aksine, baskıyı parmakların yerleştirdiği, fakat hareketin başlangıç noktasının kesinlikle parmaklar değil, esasen kol olduğu unutulmamalıdır. Katkısı küçük olan parmaklar, kol ile birlikte hareket etmeli fakat asla onun önüne geçmemelidirler. Böylelikle, Galamian bu harekete dair üç temel prensip belirler: (1) kolun hareketi, (2) yatay parmak devinimi (bkz. Resim 13), (3) parmakların yay çubuğu üzerinde, sesteki ısırma etkisini yaratacak şekildeki etkisi. Burada Galamian şöyle bir not düşer: Çekerek gelen martelé'yi çalmazdan önce parmaklar kıvrılmış şekilde durmaktadırlar, yay devinimi ile eşzamanlı olarak düzleşirler. İterek çalınırken ise düz durumdan, hemen kıvrımlı hallerine geri dönerler.

Galamian, yayın geniş bir bölümü, örneğin yarısı ya da tamamı kullanılacağı zaman ortaya çıkan problemin yayın yönetimi ile ilgili olduğunu söyler. Martele'deki hareket o kadar hızlıdır ki, öğrenciler genellikle yayın düz bir hat şeklinde ve köprüye paralel hareket etmesini sağlayacak ayarlamaları yapmakta başarısız olurlar.

Yine de, yayın tamamen düz hareketi şarttır ve başarılmalıdır. Tınlama noktasının yerinin de kesin olarak doğru olmasına dikkat edilmelidir. Galamian karşılaşılan bazı zorlukların, icracıların çoğunun baskı unsurları ve yay dokunuşunun ritmik niteliği ile çok fazla meşgul olurken, ses kalitesi üzerine yoğunlaşmayı ihmal etmesinden kaynaklandığını savunur.

Hem Liberman ve Berlyançik'in, hem de Galamian'ın ortak fikri, martelé'nin notalar arasında uzun duraklarla çalışılması yönündedir. Galamian'a göre yayın dörtte birinden daha fazlasını kullanmayacak kadar kısa dokunuşlarla başlamak yerinde olur. Eğer martele aşağıdaki örnekte olduğu gibi tel değişimleriyle beraber kullanılıyorsa, bir yay dokunuşunun tamamlanmasının hemen ardından yay, bir sonraki nota hangi telde çalınacaksa hemen o tel üzerine konulmalıdır.

Örnek 28: Martelé yay çeşidinde tel değişimleri.



4.5.4. Sautillé

Sautillé zıplayan bir yay çeşididir. Zıplayan yay çeşitleri içinde en önemlilerinden biri olan spiccato ile arasındaki fark ise, yayın her nota için özel olarak kaldırılıp yeniden tel üzerine düşürülmesi gerekliliği olmamasıdır. Galamian, zıplama görevinin esasen yay çubuğunun esnekliğine bırakılması gerektiğini yazar. Bu yay çeşidi en iyi yayın orta kısmında sonuç verir, daha yavaş ve kuvvetli olacaksa biraz daha dibe doğru, daha hızlı ve yumuşak olması isteniyorsa biraz daha uca doğru gidilir. Uygun yerin seçimi, farklı yaylar birbirinden farklı esneme kapasitelerine sahip olduğu için değişiklik gösterecektir.

Liberman ve Berlyançik'e göre de en önemli konu, yayda uygun olan icra noktasını belirlemektir – bu da, tempo ile ve yayın seçilen kısmının ağırlığıyla

bağlantılıdır. Bu nokta, kural olarak yayın ağırlık merkezinde yer alır, bu da genellikle deneyerek bulunur.

Teknik açıdan sautillé, yayın orta kısmında uygulanan hızlı ve küçük detaşeden türemiştir. Dolayısıyla, pek çok pedagogun ortak görüşü, sautillé icrasının yöntemini geliştirmeye bu tür bir detaşe ile başlanması gerektiği şeklindedir. Galamian, şöyle yazar:

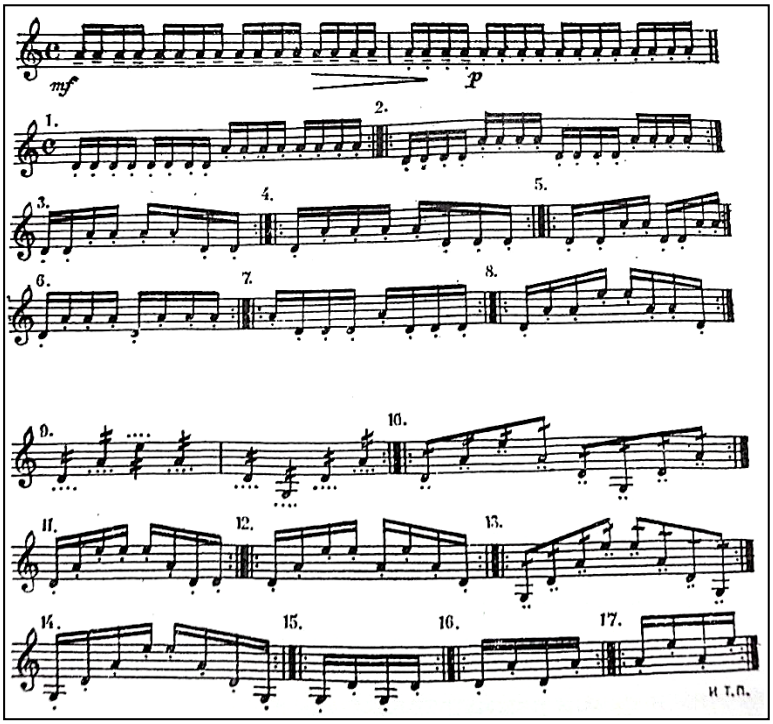
> *Sautillé çalışmak için, yayın orta kısmına yakın bir yerde küçük ve hızlı détaché başlanmalı, sonra çubuk kıllar üzerinde dikey olarak, kılların tamamı tele temas edecek şekilde çevrilmelidir. Yay hafif tutulmalı ve hareket, yatay ve dikey devinimlerin (bkz. 12. Ve 13. resimler) kombinasyonlarını uygulayan parmaklar üzerinde odaklanmalıdır. Parmaklar bu devinimlerin aşağı yukarı orta noktasında eğik bir şekilde durmaktadır. Buna, benzer olarak elin yatay ve dikey devinimlerinin kombinasyonları da pasif bir şekilde eşlik etmelidir. Sautillé için ön kol spiccatoya göre biraz daha öne doğrudur ve elin denge noktası tamamen işaret parmağındadır, ikinci ve üçüncü parmaklar ise yaya sadece hafifçe dokunmaktadırlar. Spiccato'da yayın dengesini sağlamak konusunda aktif rol oynayan dördüncü parmağın sautillé'de herhangi bir fonksiyonu yoktur ve çubuk üzerinde tamamen etkisiz ve baskı yapmaksızın durmalıdır.*

Liberman ve Berlyançik, bu yay çeşidinin icrasında ön kolun önemini de vurgulamışlardır. Pedagoglara göre, el ve parmaklar bu yay çeşidinin icrasında büyük rol oynasa da, esas öne çıkan ön kolun küçük devinimleridir. Elin devinimi, yayın tellere yapacağı dikey ve kesin etkiyi sağlamlaştırır ve zıplamasına yardımcı olur. Yayın, kaliteli sesin alınmasıyla bağlantılı bir şekilde yatay olarak yer değiştirmesi, elin yanal devinimleri sayesinde gerçekleştirilir. Bu da ancak, yay ön kol ve parmaklar ile yönetildiği zaman mümkün olur.

Liberman ve Berlyançik'e göre, küçük détaché'nin boş tellerde ara vermeksizin çalınması sırasında, eğer hareketin genişliği (yayın kullanılan kısmı)

değiştirilmezse, bir süre sonra yayın teller üzerindeki ağırlığından kaynaklanan etkisi hafifleyecektir; böylelikle bu yay çeşidi sautillé'ye dönüştürülür. Détaché'den sautillé'ye geçiş ve sonrasında bu yay çeşidini geliştirmek için yapılabilecek egzersizler olarak, Liberman ve Berlyançik şu çalışmaları önerirler:

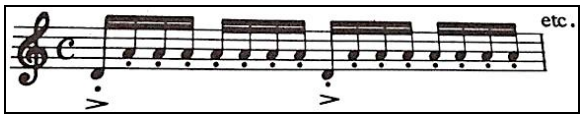
Örnek 29: Détaché'den Sautillé'ye geçiş için egzersizler.



Galamian, sautillé'nin yayın uygun olmayan kısmında çalınması durumunda, yayın zıplamasının düzgün olmayacağı konusunda uyarır. Bunun sebebini de, genellikle üçüncü ve dördüncü parmakların yayı çok ağır kavraması olarak görür. Bunun olmamasını sağlamak için, yayı önce sadece başparmak ve birinci parmakla tutarak çalışmaya başlamayı önermiştir. Ancak bu şekilde iyi olmaya başladıktan sonra ikinci ve üçüncü parmaklar çubuğun üzerine yerleştirilmelidir. Dördüncü parmak ise çubuğun üzerine yerleştirilebilir, fakat yerleştirilmese de olur.

Sautillé'nin düzgün şekilde zıplamasında yaşanan problemler için Galamian, 65. Örnekteki, el ve parmak devinimlerinin dikey unsurlarını biraz daha vurgulayacak olan egzersizi önerir.

Örnek 30: Sautillé yay çeşidinde yaşanan problemleri çözmek için egzersiz.



4.5.5. Spiccato

Bu yay çeşidinde, yay tel üzerine havadan düşürülür ve her notadan sonra tekrar telden kaldırılır. Yayın hareketini, Galamian şöyle bir kavisle ifade eder:



Galamian, yayın bu kavisin dip ya da dibe yakın kısmında telle temas ettiğini yazar. Hareket hem yatay, hem de dikey unsurlara sahiptir. Eğer yatay olan unsur dikey olandan daha çok vurgulanırsa, bahsedilen kavis daha düz olacaktır:

Bu durumda, ton daha sağlam, yuvarlak, yumuşak ve ünlü harf gibi tınlayacaktır. Eğer dikey unsur daha baskınsa, kavis daha dar ve derindir:

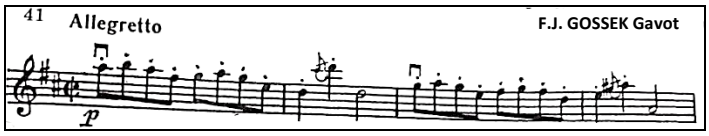


Sonuç olarak ton da daha keskin, vurucu ve vurguludur. Yayın tel üzerine ne kadar yüksekten bırakıldığı da tonun niteliği ve dinamikler üzerinde etkilidir: Bu yükseklik arttıkça, ton da daha gür ve genel olarak daha keskin duyulacaktır.

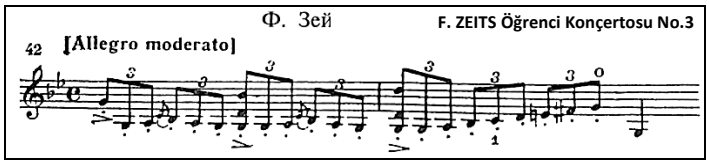
Liberman ve Berlyançik, elde edilen tonun niteliğine göre, spiccato'nun iki türünden bahsederler. Birincisi yumuşak karakterde, pedagogların ''sıradan spiccato'' olarak adlandırdıkları yay çeşididir; diğeri ise keskin, ''asılan'' spiccato'dur. Örneğin, dans müziğinin zarafeti ve oyun niteliği, sıradan spiccatonun kullanımını akla getirir (örnek 31), fakat Zeits Konçerto'nun (örnek 32) dramatik ve

keskin cümlesi ise, ikinci tür spiccatonun – enerjik ve ‘’asılan’’ spiccatonun kullanımını gerektirir.

Örnek 31: sıradan Spiccato örneği.



Örnek 32: Enerjik, “asılan” Spiccato’ya örnek.



Liberman ve Berlyançik’in keskin, ‘’asılan’’ spiccato olarak adlandırdıkları türü Galamian vurgulu spiccato olarak nitelendirir; bu durumda yayın tel üzerine düşme yüksekliğinin daha fazla ve yay dokunuşunun daha kısa olduğunu belirtir.

Bu yay çeşidinde yayın başlangıç pozisyonu havada olduğundan dolayı Galamian yayın baştan sona dek desteklenmesi gerektiğini vurgular, ki bu da kol ile dirseğin biraz yüksek tutulması gerektiği anlamına gelir. Bu da dirseği, vücudun yan kısmından biraz daha dışa doğru açarak mümkün olur. Hem Galamian, hem de Liberman ve Berlyançik omuzun alçalıp yükselmemesi gerektiği konusunda uyarırlar.

Hareketin esas başlangıç noktası Galamian’a göre koldur, fakat el ile parmaklar da, elin yatay ve dikey devinimlerinin kombinasyonlarıyla (bkz. Resim 16) ve parmakların dikey devinimiyle kısmen aktif, kısmen de pasif olarak katılırlar (bkz. Resim 13). Gerekirse, yayı doğru yöne sevketmek için parmakları yatay şekilde döndürerek yapılacak olan bazı düzeltmelerden de yararlanılmalıdır (bkz. Resim 14). Hız arttıkça, hareketin merkezi de koldan ele ve parmaklara doğru kayacaktır.

Liberman ve Berlyançik ise spiccato'da ses üretiminin temelinin, yayın tele yaptığı baskı değil; yayın hareketi olduğunu öne sürerler. Spiccato'ya ait bahsettikleri her iki türün de doğru bir şekilde uygulanması, çubuğun tel üzerine düşüşü ve tel üzerinden kalkışının, yayın ''işaret parmağı – başparmak – serçe parmak'' tarafından bir kaldıraç gibi yönetilmesi yardımıyla gerçekleştirilmesini kapsar. Yayın tellerden yukarı kalkarken zıplaması, çubuğun yaylanma özelliği ve kılların gerginliği ile, kaldıraç mekanizmasının da bunların üzerindeki etkisi sayesinde meydana gelir. Bu anda çubuğun destek noktası başparmaktır, serçe parmak ise yayın sekmesinin hemen arkasından onu havada, yani tellerin yukarısındayken boşlukta tutar. Pedagoglar, spiccato dip kısma yakın kısımda icra edilirken omuzdan kaynaklanan hareketin öne çıktığını, orta kısma yakın olduğunda ise, bu rolün ön kola devredildiğini gözlemlerler.

Liberman ve Berlyançik, yayın sekmesi ve tel üzerine düşmesinin birleştiği döngünün, tempo ile bağlantılı olduğunu yazarlar. Yayın tele havadan düşürülerek, her ses için ayrı yay kullanılmasından dolayı spiccato ile ilgili bir hız limiti olduğunu Galamian da ifade eder.

Galamian ayrıca, ton kalitesini dinlemenin ve dolgun tınlayan bir ses elde etmeye çalışmanın önemi üzerinde durur. Dolayısıyla, birçok durum için elin ve kolun hareketlerine ait yatay unsurları, dikey unsurlardan daha fazla vurgulamayı tavsiye eder; başka bir deyişle genel olarak daha büyük yay kullanılmasını ve çok fazla zıplatılmamasını doğru bulur. Yayın yönü dikkatle takip edilmelidir ve yayın ağırlığı, hızı ve tınlama noktası, arzu edilen sesi ve dolgun tınıyı sağlayacak şekilde doğru ayarlanmalıdır.

Galamian'ın spiccato için önerdiği çalışma yöntemi şöyledir: Öncelikle yayın alt yarısında, yüzeysel bir yay çizercesine düz ve geniş yay dokunuşlarıyla çalışılmalı, el ve parmaklar kolun yönetiminde olmalı ve çok esnek tutulmalıdır. Bu çalışma şekli yeterince iyi olmaya başladığında ise, yayın daha ortaya yakın kısmında daha kısa dokunuşlarla çalışılmalı ve dikey unsurlara biraz daha yer verilmelidir.

Liberman ve Berlyançik ise, yayı, alt yarısı tellerin yukarısında olacak şekilde havada ele alarak başlamayı önerirler. Havada tutulan yay, başparmak, işaret parmağı ve serçe parmak tarafından yönlendirilerek, iterek ve çekerek yönünde boşlukta sallandırılacaktır. Sonrasında, yayın salınım genişliğini tellere değecek noktaya gelene kadar arttırılır, yayı, tellere ‘’nokta koyar gibi’’ değdirdikten hemen sonra tellerden sektirilir. Pedagoglar, bu çalışmayı iterek yapmaya başlamanın daha kolay olduğunu düşünürler.

4.5.6. Staccato

Galamian bu yay çeşidini şöyle tanımlar:

> *(...) yayın kılları tel ile devamlı temas halinde olarak tek yayda çalınan bir dizi kısa, açık bir şekilde birbirinden ayrılan ve ünsüz harf gibi tınlayan yay dokunuşlarından oluşur. Çoğu zaman iterek ya da çekerek olmak üzere aynı yayda çalınan bir dizi küçük, birbirini art arda izleyen martele dokunuşlar şeklinde uygulanır. Her dokunuş için yay sıkı bir şekilde tele yerleştirilir, ve her notada vurgu yapılmasının hemen ardından baskı serbest bırakılır.*

Galamian’ın yaptığı tanım, genel olarak ‘’sabit’’ ve ‘’uçan’’ staccato (staccato volant) olmak üzere ikiye ayrılan staccato türlerinden, esasen ilkini tanımlar. Liberman ve Berlyançik, nispeten yavaş tempoda uygulanan sabit staccato’yu ‘’Spohr tarzında’’; staccato volant’ı ise ‘’Wieniawski tarzında’’ staccato olarak nitelendirirler.

Pedagoglara göre öncelikle, yayın, ön kol ve elin parmaklar dışında kalan kısmının hareketleriyle yönlendirilen üst yarısında, iterek (ve sonra – çekerek) uygulanan, yavaş, ‘’sabit’’ staccato öğrenilmelidir. Daha sonra tempoyu biraz hızlandırarak, yayın farklı kısımlarında, daha canlı tempolarda da bu yay çeşidinde net, açık seçik bir sese ulaşmaya çalışılmalıdır. Liberman ve Berlyançik, staccato üzerine başlangıç çalışmaları için gerekli materyale öğrenci literatüründen örnek

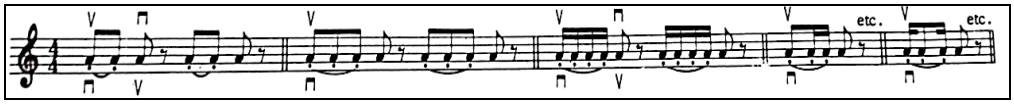
verirler: Beriot Concerto No:1, Wieniawski Concerto No:2, W.A. Mozart D Dur Menuet gibi eserlerdeki staccato pasajlar; pedagogların önerdikleri pasajlardır.

Sabit staccato'nun uygulama yöntemi ile ilgili olarak Galamian şöyle yazar: "Hızlı çalındığı zaman staccato, gerilimler üzerine, ve bunun yanı sıra bu gerilimlerin kolda, elde ve / veya parmaklarda meydana getirdiği salınımlar üzerine kuruludur.'' Kişiden kişiye göre değişebilen bu salınım oranı bazen çok hızlı, kiminde ise çok yavaş olabilir. Galamian'a göre bu salınımlar kullanışlı bir durumdaysa, öğrenci, kaslarındaki titreşimleri staccato'ya en uygun şekilde dönüştürebilmek için parmak, el ve kola ait her türlü farklı düzenlemeyle çalışmak için desteklenmelidir. Eğer bunu yapmakta zorlanıyorsa, uçtan dibe doğru iterek çalınırken yayı daha ''içeriye'', başka bir deyişle kolu vücuda daha yakın tutmak, böylelikle yayı tele tam dik açı yapacak şekilde değil de biraz daha saat yönüne doğru yerleştirmek öğrenciye çok yardımcı olur. Ayrıca dirseği biraz daha yüksek tutmalı, ön kolu biraz daha çıkarmalı ve çubuğu biraz daha tuşeye doğru yatırmalıdır. Tam tersi de çekerek staccato için yapılır: yay dokunuşları sırasında kol ''dışarıya'' doğru çevrilir, böylece yay saat yönünün biraz daha tersine doğru döner; bilek alçaltılır, dirsek de biraz düşürülür ve yay köprüye doğru eğilir. Çekerek staccato için ön kol tamamen içe çevrilmiştir. En son hız için, kol kasları sıkılmış durumda olmalıdır; yayın kılları sabit bir şekilde tele yerleştirilmeli ve notalar arasında baskı gevşetilmeyecek şekilde tel üzerinde tutulmalıdır.

Galamian'ın ''gergin'' olarak nitelendirdiği bu staccato'nun hızı, başlangıçta icracının doğal vücut geriliminin kendiliğinden ürettiği hızdır ve bunu geliştirme çabası hızı kontrol altına alma, tekrarların oranını çeşitlendirme, eğer çok fazla hızlıysa yavaşlatma ya da çok yavaşsa hızlandırma üzerine odaklanmalıdır. Galamian, gergin staccato'nun dikkatle çalışılmasını önerir. Kesintisiz çalışma için harcanan zaman sınırlandırılmalıdır, aksi takdirde rahatlatılmayan gerilimin zararlı sonuçları olabilir. Dolayısıyla uzun süreli, düzenli günlük çalışmaları tavsiye etmez: Bunun yerine genel çalışmayı arada bir yarıda keserek birkaç dakikalığına gergin staccato üzerinde çalışmanın, sonra da diğer materyallere geri dönmenin çok daha iyi olacağını savunur.

Galamian'ın staccato ile ilgili bahsettiği zorluklardan birincisi devinimin (hareketin) kendisidir; diğeri ise sol elin parmakları ve tel değişimleri arasında koordinasyonun sağlanmasıdır. Pedagog, bu iki probleme ayrı ayrı yaklaşılmasını tavsiye eder. Staccato; hareketi, ritmi ve hızı kontrol altına alabilmek için önce tek bir nota üzerinde çalışılmalıdır. Galamian, iki, üç, dört beş ya da daha fazla notadan oluşan küçük bölümler halinde çalışarak aynı zamanda farklı ritmik şablonları kullanmanın çok yararlı olacağını savunur.

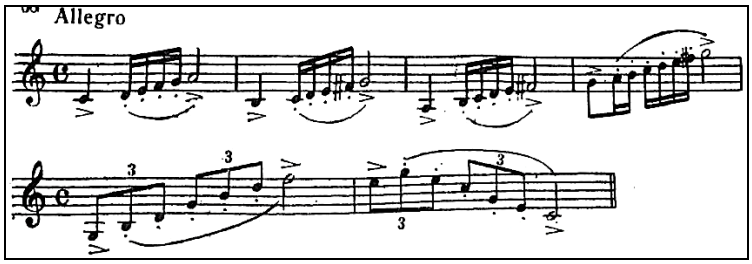
Örnek 33: Staccato çalışmaları.



Hareket düzgün olmaya başladığında, sol eldeki parmak değişimleri de işin içine girmeli ve son olarak, gamlardaki her türlü tel değişimleri ve arpej şablonları eklenmelidir. Burada, Galamian bir tespitte bulunur - iterek staccato'da aşağı doğru inen dizilerin yukarı doğru çıkanlara göre daha kolay olduğu; ve çekerek staccato'da yukarı doğru hareket oldukça kolayken, aşağı yönde hareketin epey zor olduğu fark edilecektir.

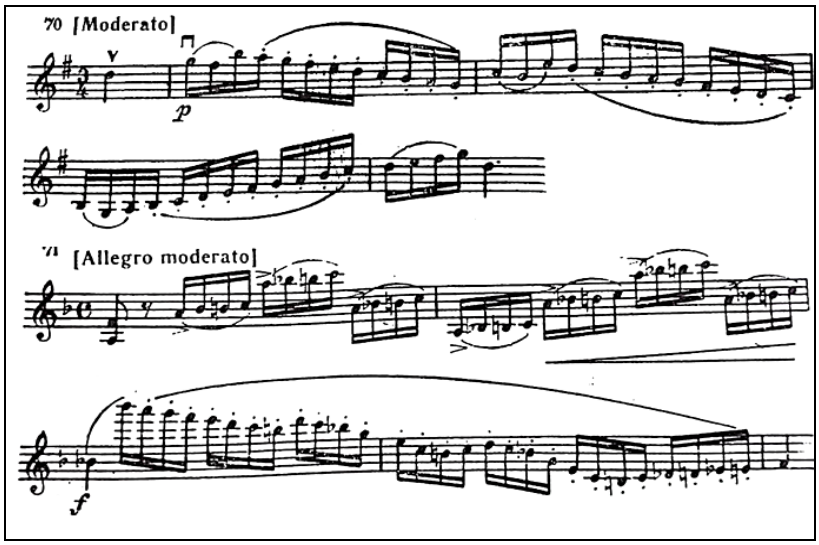
Liberman ve Berlyançik, staccato'nun iki telde uygulandığı durumlarda, yayın kıllarının geçilecek olan telin seviyesine doğru yaklaştırılması gerektiğini belirterek; çeşitli staccato pasajların öncelikle legato öğretilmesini önerirler. Bu yay çeşidinin diğer bir önemli özelliği ise, sesin başlangıcı ile ilgilidir: Liberman ve Berlyançik'e göre; eğer staccato kısım yay değişiminin hemen sonrasında başlıyorsa, ilk staccato sesin artikülasyonu yay duraklatılmadan, daha bitişik olarak duyurulur. İlk ses hiçbir zaman keskin bir şekilde çalınmaz. Aşağıdaki örnekte dörtlük nota (ilk ölçüdeki Do), ilk staccato onaltılık olan Re ile birlikte legato artikülasyonu ile çalınır; bu ifadeden Do ve Re'nin biraz daha uzun tutulmaları gerektiğini anlamak mümkündür:

Örnek 34: Staccato pasajlarda dikkat edilmesi gereken noktalar.



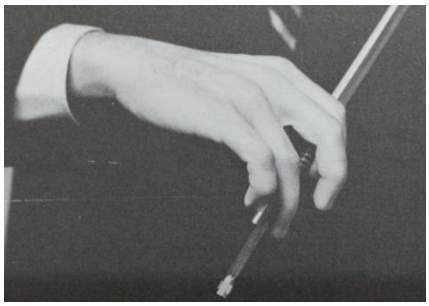
Sabit staccato'nun hızlı ve parlak karakterdeki kullanımını ''virtüözik staccato'' olarak adlandıran Liberman ve Berlyançik, yüksek sınıflardaki öğrencilerin virtüözik staccatoyu daha kolay geliştirmesini sağlayacak eserlere, pedagojik repertuardan şöyle örnekler verirler:

Örnek 35: Pedagojik repertuardan Staccao örnekleri.



Liberman ve Berlyançik, bu yay çeşidinin uygulanmasında, çubuğu parmaklarla yönetmekle ilgili çok çeşitli yöntemler kullanıldığından bahsederler. Örneğin, bazı kemancılar serçe parmak ve yüzük parmağını (bazen de orta parmağı) çubuktan kaldırarak onları etkisiz hale getirirler. Bazıları ise (örneğin A. Yanşinov) yayı üç parmakla tutmayı tavsiye eder – işaret parmağı, yüzük parmağı ve başparmak; orta parmak ile serçe parmak ise etkisizdir. Bu şekildeki bir tutuş, Galamian'ın metodunda da örneklenmiştir:

Resim 26: Staccato için yay tutuşunun değiştirilmesi.



Bu tutuş sayesinde elin yana doğru olan devinimini serbest bırakmanın, staccato çalışmalarına yardımcı olacağı düşünülür.

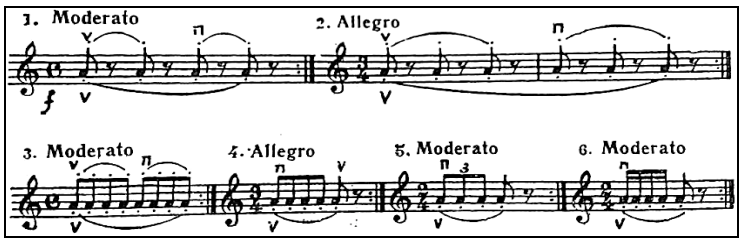
Galamian, staccato ile ilgili bu bireysel yaklaşımlara dayanarak şöyle der: ‘’ Eğer bir öğrenci iyi duyulan ve ritmik kontrol altında tutabildiği bir staccto’ya sahipse, bunu icra ediş biçimi alışılmışın dışında bile olsa öğretmen müdahale etmemelidir. Sabit staccato, icrası konusunda oldukça kişisel davranılabilecek bir yay çeşididir’’. L. Auer de, staccato’yu başarıyla uygulayabilmenin doğru eğitimin dışında da bazı şartları olduğunu, öğrencinin bu yay çeşidi için doğal bir yatkınlığa sahip olması ve bileğinin ‘’en iyi çelikten yapılmış bir yay tarafından yönlendiriliyormuş gibi’’ işlemesi gerektiğini yazar.

‘’Uçan staccato’’, ya da ‘’staccato volant’’ olarak anılan kullanım için Galamian, şöyle bir çalışma yöntemi tavsiye eder:

> *Uçan staccato’yu çalışmak için en iyi yol, önce iterek sabit staccato’yla başlamaktır, sonra bu devinim yoluna girdiğinde, dirsek ve bileği kaldırarak el hafifletilir ve yayın her notadan sonra telden sıçramasına yardımcı olacak şekilde parmaklara biraz dikey devinim kazandırılır. Farklı ayırıcı staccato çalma stillerine göre uygulama da değişecektir. Pek çok durumda, parmakların yatay devinimi önemli rol oynar, bunu elin esnekliği ve kolun devamlı eylemi izler. Her bir yay dokunuşundan sonra parmaklar esnek bir geri sekmeyle eski hallerine geri dönerler.*

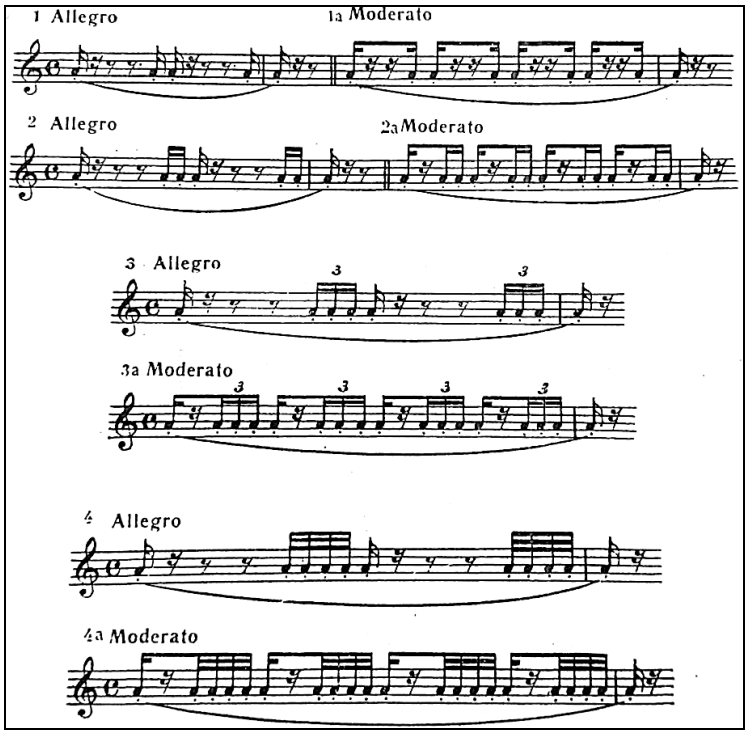
Liberman ve Berlyançik, hem sabit staccato hem de staccato volant'ı hazırlamak için öncelikle boş tellerde – başlangıçta sekizliklikler ve suslarla (iterek veya çekerek tek yayda iki, üç ya da dört ses olacak şekilde), sese keskin ve kısa ataklar yapmak için çalışılmasını tavsiye ederler. Sistematik çalışmaların bir sonraki adımı – yayın üst, orta ve alt yarılarında, aradaki suslar olmaksızın sekizlikler, trioller ve en son olarak da onaltılıklar ile staccato çalışılmasıdır.

Örnek 36: Staccato çalışmaları.



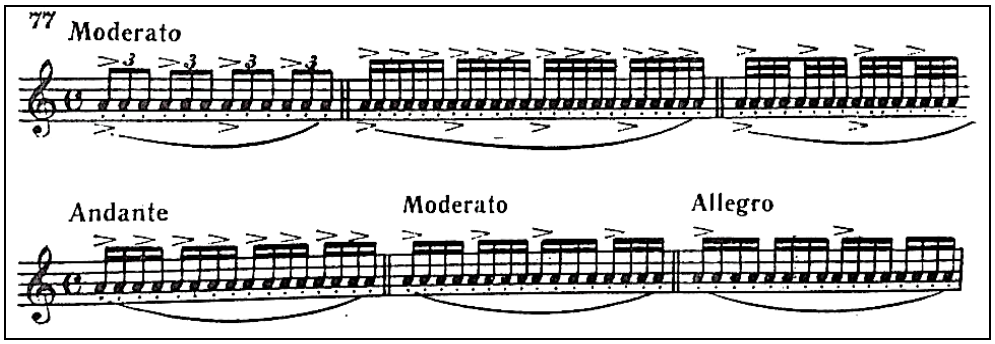
Bunlara yardımcı olacak bir diğer metod, öncelikle boş tellerde çalışılan alıştırmalara ritmik bir organizasyon kazandırmak, sonra ise – bunu, seslerin şu veya bu şekildeki melodik sıralanışı ile birleştirmektir.

Örnek 37: Staccato çalışmaları.



Daha sonra, tempo hızlanırken suslar da ortadan kalktığı zaman, seslere destek niteliğinde ritmik vurgular koymak yararlı bir uygulama olur.

Örnek 38: Ritmik vurgularla Staccato çalışmaları.



4.5.7. Saltando, Ricochet

Bunlar, sıklıkla birbirlerinin türleri olarak kabul edilen yay çeşitleridir. Bu yay çeşitleri tamamen yay çubuğunun doğal sıçrayışı üzerine kuruludur. Liberman ve Berlyançik, çubuğun kendiliğinden salınımını sağlayan ilk itici gücün, tüm elin hareketiyle gerçekleştiğini yazarlar. Sonrasında ses üretiminin yönetimi, yayın telden zıplamasını düzenleyen parmakların küçük hareketleri ile sağlanır. Bu sırada, icra sürecinde dikkat, yay ağırlığının (ve elin ağırlığının) nasıl hissedildiğine ve bunun ileriye dönük ritmik hareketlerine odaklanmalıdır.

Ses karakteri ve uygulama açısından en uygun olan, ricochet'in çekerek çalınmasıdır. Fakat Galamian, bu yay çeşidinin iterek çalışılması üzerinde de durmuştur. Yine de çalışmalara başlarken, kolay olan yöntemden başlamak doğru olur.

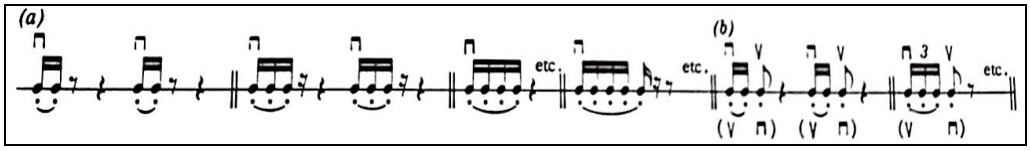
Auer, yayın çok hafif tutulması, parmakların yay ile temasının çok küçük olması gerektiğini yazar. Yay tellerin 1-2 cm kadar yukarısında tutulur. Sonra bileğin elastik bir hareketiyle tel üzerine düşürülür, serbest bir şekilde izin verildiği ölçüde tel üzerinde sektiği görülür. Bu, başlangıçta bir dizi düzensiz, acele duyulan ses

ortaya çıkartır. Fakat üzerinde çalışıldıkça, bu düzensiz harekete hakim olmaya başlanır. Zamanla tek yayda ritmik yapıda üç, altı, sekiz veya daha fazla ses çalınabilir.

Galamian yayın sıçrayışı ile ilgili düzenlemenin, yaydaki yeri değiştirerek ve sıçrayışın yüksekliğini kontrol ederek sağlanabileceğini savunur. Yayın üst yarısının üçte ikilik kısmında çalmak uygundur, sıçrayış uç kısma doğru daha hızlıdır, uçtan uzaklaşıldığında ise yavaşlar. Aynı zamanda, yay çok fazla zıplamadığında daha hızlıdır, zıplama mesafesi daha yüksek olduğunda ise daha yavaştır. Sıçrayışın yüksekliği ilk itici güç ile ve aynı zamanda birinci parmağın yapacağı, yayın geri sekmesi için belirli bir tavan oluşturarak hızını arttırmasını sağlayacak çok hafif ve küçük bir baskı ile düzenlenebilir. En iyi geri sekme için yay dimdik yukarıda tutulmalı – çubuk eğimli değil, yay kıllarının tam üstünde olmalıdır.

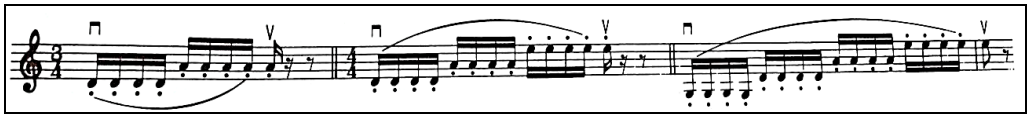
Galamian ricochet için şu şekilde alıştırmalar önerir:

Örnek 39: Ricochet çalışmaları.



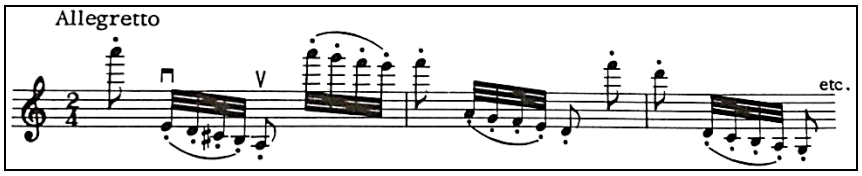
Bu alıştırmalarda hakimiyet sağlandıktan sonra tel değişimleri ile de çalışılmalıdır:

Örnek 40: Ricochet çalışmalarının tel değişimleri ile birlikte uygulanması.

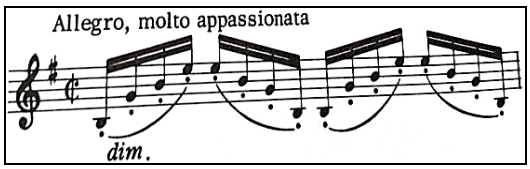


Aşağıdaki örneklerde Galamian iki tipik ricochet örneği sunar. Bu yay çeşidi için alışılagelen notasyon 41. örnekte görülür.

Örnek 41: Ricochet yay çeşidi için tipik örnekler.



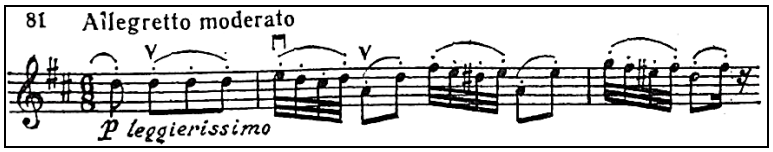
Örnek 42: Arpejlerin Ricochet yay çeşidi ile çalınması.



Galamian, 42. örnekteki gibi dört teli içeren arpejlerin kolay olmasının sebebini, tel değişimlerinin yayın sıçrayışına yardımcı olması olarak açıklar. İlk itici güç parmakların ve elin dikey hareketiyle bastaki notaya verilir. Sıklıkla, özellikle de hızlı tempolarda, bu ilk itici güç sonraki iterek gelen notalar için de yeterli olacaktır, fakat bazen iterek gelen notaların ilkinde ikinci bir vurguya gerek duyulur. Tel değişimleri tamamen kol aracılığıyla gerçekleştirilir, hızlı tempolarda bu kesintisiz ve düz bir kavis şeklinde hareket eder.

Şu ana dek açıklanmış olan yay çeşidi – yani ricochet – ile saltando'nun arasındaki tek fark, Liberman ve Berlyançik'in tespitine göre saltandonun melodik karakterdeki ses dizilerinde ve orta tempolarda kullanılmasıdır.

Örnek 43: Saltando ve Ricochet.



Burada temanın melodik çekirdeğinin temeli, ölçünün güçlü vuruşunda gelir; sekizlikler ise – staccato volant yay çeşidi ile çalınır. Saltando çalınması sırasında yayın zıplamasının yönetilmesi, cümlenin metroritmik kuruluşuna göre ayarlanmalıdır.

SONUÇ

Kapsamı oldukça geniş olan kemancılık sanatında daha çok pedagoji ve eğitmenlik alanını tercih etmiş olanların, günümüze dek geliştirilmiş olan metodolojiler hakkında bilgi sahibi olmaları; öğrencilerini doğru yönlendirmeleri ve daha etkin sonuçlara ulaşmaları konusunda çok büyük yarar sağlayacaktır.

Metodoloji anlamında daha önceki sistemlerden çok daha ilerici sayılabilecek olan 20. Yy Rus keman ekolü, bu çalışmada farklı yönleriyle ele alınmış; pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar açısından incelenmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu çalışmada "20.yy Rus Ekolü" olarak anılan sistem ile aslında Sovyetler Birliği içerisinde yer alan tüm ülkelerde yerleşmiş olan genel sistem kastedilmektedir.

Konu ile bağlantılı pek çok kaynak taranmış, elde edilen bulgular tutarlı bir içerik oluşturacak şekilde derlenerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, daha ziyade keman öğretmenleri için yol gösterici nitelikte tavsiyelerden ve uygulamalardan oluşur. Öğrencilerle çalışılırken yararlanılabilecek olan bu uygulamaların; çocuklarda daha çabuk ve kesin sonuçlar elde etmeye yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

1) ‘’Higher Nervous Activity ’’, *http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Higher+Nervous+Activity,*

2) ‘’Ivan Khandoshkin’’, *http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Khandoshkin* (09.08.2011).

3) ‘’Leopold Auer’’ *http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer*

4) ‘’Nikolay Afanas'yev’’, *http://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Afanas'yev*

5) ‘’Piotr Stolyarsky’’, *http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky*

6) ‘’НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ АФАНАСЬЕВ’’, (‘’Nikolai Iakovlevitch Afanas'ev’’) *http://schreider.ru/kompozitory/a/nikolai-yakovlevich-afanas-ev.html*, (12.09.2011).

7) А. Ямпольский, *« К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей »;* Под редакцией С. Сапожникова и Е. Назайкинского, *«Вопросы скрипичного испольнительства и педагогики»,* сборник статей, Издательство «музыка» Москва, 1968 (A. Yampolsky, *« Kemancılarda Ton Kültürünü Geliştirme Üzerine».* S. Sapozhnikova i E. Hazaikinskogo tarafından hazırlanan, *« Keman İcrası ve Pedagojisi Üzerine Sorular »* adlı makale derlemelerinden alınmıştır.

8) Carl Flesch, *The Art of Violin Playing*, Canada, 2000.

9) Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900*, Oxford University Press, USA, 1999.

10) David Milsom, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*, İngiltere, 2003.

11) Frederick Martens, *Violin Mastery Talks With Master Violinists and Teachers,* Frederick A. Stokes Company Publishers, New York, 2005.

12) Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching,* Prentice Hall, Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey 07632.

13) Konstantin Kovalev-Sluchevsky; ‘’Хандошкин - Российский Паганини’’ (‘’Khandoshkin-Rossiyskiy Paganini’’), *http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.html*, (14.08.2011).

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

15) Mary (Masha) Lankovsky, *The Pedagogy of Yuri Yankelevitch and The Moscow Violin School Including a Translation of Yankelevitch’s Article: ‘’On The Initial*

Positioning of The Violinist'' (The City University of New York, Graduate Faculty in Music, ''Doctor of Musical Arts'' derecesi için sunulan doktora tezi,) 2009, New York.

16) Nathan Milstein - Simon Volokov, *From Russia To The West*, Barrie & Jenkins Ltd, Londra, 1990.

17) Robin Kay Deverich, *How Did They Learn?*, http://www.violinonline.com/violin_pedagogy.html/ Neil Zaslaw, *The Italian Violin School in the 17th Century*, Early Music 18, 1990.

18) Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 2000.

19) Ruth Elizabeth Rodrigues, *Selected Students of Leopold Auer – A Study in Violin Performance-Practice* (Department of Music School of Humanities, unpublished thesis submitted to the University of Birmingham fort he degree of ''Doctor of Philosophy'') Birmingham, Ekim 2009.

20) TDK, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://tdkterim.gov.tr/bts/.

21) Z. Chechlinska and B. Schwarz, "Wieniawsky, Henryk." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2005 - http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552 (Ruth Elizabeth Rodrigues).

22) А. И. Ямполский, *О методе работы с учениками.* « Труды Государственного музыкально – педагогического института им. Гнесиных », вып. I. 1959, (A. I. Yampolsky, ''*Öğrencilerle Çalışma Metodları Üzerine*'', Gnesin Pedagoji Enstitüsü Yayınları).

23) Б . Беленький, Э. Эльбоим, *« Педагогические принципы Л. М. Цеитлина »,* Москва «Музыка» 1990 (B. Belen'kii, E. El'boim, *«L. M. Tseitlin'in Pedagojik Prensipleri»,* Moskva Muzyka, 1990).

24) Биографический словарь. 2000, *Хандошкин Иван,* (Biograficheskii Slovar'- Biyografik Sözlük. 2000, Khandoshkin Ivan) http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/13394, (10.09.2011).

25) Валентин Максименко, *''Как учил Столярский, или «Школа имени мене»''* Мигдаль Times №36-37, (Valentin Maksimenko, ''*Stolyarsky'nin öğretim yöntemi, başka bir deyişle kendi adına olan okulu''* Migdal' Times) *http://www.migdal.ru/times/36/2869/*

26) И. Ямпольский, ''Русское скрипичное искусство'' (Гос. муз. изд-во, М., Л. 1951) (Глава IV, И. Е. ХАНДОШКИН), (I. Yampolsky, *''Rus Kemancılık Sanatı''*– Gos. Muz. Izd – vo, M., L. 1951) *http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin/*, (10.09.2011).

27) К. Г. Мостас. *«Система Домашних Занятии Скрипача»,* Государственное Музыкальное Издательство, Москва, 1956 (K. G. Mostras, *«Kemancı için Evde Çalışma Sistemi »,* Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo (Moskova Devlet Müzik Yayınları), Moskva, 1956).

28) М. Либерман – М. Берлянчик. *«Культура Скрипичного тона:Теория и практика»,* М.: Музыка, 2011. (M. Liberman – M. Berlyanchik, *«Kemancılarda Ton Kültürü: Teori ve Pratik »,* M.: Muzyka, 2011)

29) Т. В. Погожева. *«Вопросы Методики Оьучения Игре На Слрипке»,* Издательство Музыка Москва, 1956 (T. V. Pogozheva, *«Keman Öğretimi Metodları Üzerine Sorular»,* Izdatel'svo Muzyka Moskva, 1956)

30) Ю. И. Янкелевич. *«Педагогическое Наследие»,* издание 3-е, Москва, 2002 (Y. I. Yankelevich, *« Pedagojik Miras»,* 3. baskı, Moskva, 2002)

31) Ю. Янкелевич. *«О первоначальной постановке скрипача»;* Под редакцией С. Сапожникова и Е. Назайкинского, *«Вопросы скрипичного испольнительства и педагогики»,* сборник статей, Издательство «музыка» Москва, 1968. (Y. Yankelevich, *« Kemancının Başlangıç Pozisyonu Üzerine ».* S. Sapozhnikova i E. Hazaikinskogo tarafından hazırlanan *« Keman İcrası ve Pedagojisi Üzerine Sorular»,* adlı makale derlemelerinden alınmıştır. Izdatel'svo Muzyka Moskva, 1968)