

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**GALAMIAN YÖNTEMİ'NİN KEMAN ÇALMA  
PERFORMANSI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ**

**Hazırlayan  
Melek GÖKÜSTÜN**

**Danışman  
Prof. Ümit İŞGÖRÜR**

**İZMİR – 2012**

## YEMİN METNİ

Sanatta yeterlik tezi olarak sunduğum ‘‘Galamian Yöntemi’nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.


.../.../2012


Melek GÖKÜSTÜN


## TUTANAK


Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 23.05.2012 Tarih ve 08..... Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisans Üstü Öğretim Yönetmeliğinin 38.... maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Melek Göküstün'ün 20. Yüzyıl Keman Eğitim Yöntemleri ve Ivan Galamian'ın yeri konulu tezini incelemiş ve aday 25.06/2012 tarihinde, saat 11:00.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.


Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 15 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı..... olduğuna oy birliği..... ile karar verildi.  
başarılı

  
BAŞKAN  
Prof. Ünal Ködemir

  
ÜYE  
Prof. Valer Sumer

  
ÜYE  
Prof. Caplan Sivas Smer

  
ÜYE  
Doç. Dr. F. Reyhan Altınay

  
ÜYE  
Yrd. Doç. Dr. Sermin Bilen

*YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ*

*TEZ/PROJE VERİ FORMU*

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** GÖKÜSTÜN

**Adı:** Melek

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Galamıan Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Effects of the Galamıan Technique on Violin Performance

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2012

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 71

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 12

**Sanatta Yeterlik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Prof.

**Adı:** Ümit

**Soyadı:** İŞGÖRÜR

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1- I. Galamıan

2- Eğitim Yöntemleri

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- I. Galamıan

2- Teaching Techniques

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet

Hayır

## ÖZET

Bu araştırmanın amacı Galamian keman eğitim yöntemlerinin keman çalma performansı üzerindeki etkilerini araştırmaktadır.

Son – test araştırma modelinin kullanıldığı araştırmanın deneklerini Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın 10. ve 11. Sınıfına devam eden 4 keman öğrencisi oluşturmuştur. Deney grubunu oluşturan 2 öğrenciye Galamian yöntemi ile keman eğitimi uygulanmış, kontrol gurubundaki 2 öğrenciye de Rus keman eğitimi uygulanmıştır. Araştırmanın verileri araştırmacı tarafından geliştirilen Keman Çalma Performansı Gözlem Formu ile toplanmıştır.

Verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular, Galamian'ın keman eğitim yönteminin keman çalma performansı üzerindeki Rus keman eğitimine göre deney grubunun lehine anlamlı düzeyde fark oluşturduğu yönündedir.

## **ABSTRACT**

The purpose of this study is to investigate the effects of Galamian's violin teaching methods upon violin performance.

Four 10th and 11th grade high school violin students from the Izmir (D.E.U.) State Conservatory participated in a study based on a 'final exam' model. The Galamian Technique was used on the two students who formed the test group, while the control group, composed of the other two students, was prepared using another Russian teaching method. Data from the study was collected via a violin performance evaluation form developed by the researcher.

Analysis of the data collected yielded marked results in favor of the test group, indicating a significant Russian teaching methods.

## ÖNSÖZ

Bu sanatta yeterlik çalışması Haziran 2011 tarihi itibariyle oluşturulmaya başlanmış olup I. Galamian'ın keman öğretiminde kullandığı yöntemleri içermektedir. Bu alanda kurumumuz ve ülkemizdeki diğer Konservatuvarlardaki mevcut keman öğretim yöntemleri arasında öne çıkan bir yöntem olması bakımından incelenmeye değer bulunan Galamian'ın yöntemi detaylı olarak daha önceden bilimsel bir çalışmada yer almamış idi. Bu konudaki boşluğun kısmen de olsa giderilebilmesi amacıyla alanın ilgililerine yararlı olması düşünülmüştür.

Sanatta Yeterlik aşamasında beni cesaretlendiren, müzikal açıdan engin bilgisi ve deneyimleri ile yön veren, büyük sabır gösteren çok değerli hocam, arkadaşım, saygı değer tez danışmanım Prof. Ümit İŞGÖRÜR'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Yapılan bu araştırma çok kişinin katkılarını ve desteklerini içermektedir. Gerek bilimsel fikirleri gerek tezime yaptığı katkılarını ve hiçbir konuda yardımını esirgemeyen Sn. Yrd. Doç. Dr. Sermin BİLEN'e teşekkür ederim.

İngilizce çevirilerimde bana yardımcı olan, deney çalışmalarında öğrencilere piyano ile eşlik eden, her zaman pozitif yaklaşımıyla beni harekete geçiren ve sürekli motive eden canım arkadaşım Öğr. Gör. Heather ÖZALTUN'a teşekkür ederim. Bu çalışma içinde istatistiki işlemlerdeki yardımları için değerli zamanlarını bana ayıran İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Başkembancısı Öğr. Gör. Sn. Sema KORKUT, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası II. Keman Grup Şefi Öğr. Gör. Sn. Ozan AKKOL, Sn. Öğr. Gör. Arif MANAFLI ve İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı keman bölümü öğrencilerine teşekkür ederim.

Araştırmanın farklı aşamalarında benden yardımlarını esirgemeyen Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreteri Hanife GÜRBULAK, Öğrenci İşleri Sorumlusu Filiz AYGÜN, öğrencim Anıl ALTINSOY ve kızım Zeynep GÖKÜSTÜN'e de teşekkür ederim.

Melek GÜNERİ GÖKÜSTÜN

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK.....	iii
TEZ/PROJE VERİ FORMU .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR .....	xii
GİRİŞ .....	1

### I. BÖLÜM

#### 20. YÜZYIL KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİ

1.1. KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ .....	4
1.2. 20. YÜZYILIN ETKİN KEMAN PEDOGOGLARI.....	6

### II. BÖLÜM

#### IVAN GALAMIAN'IN KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİ

2.1. IVAN GALAMIAN'IN YAŞAMI.....	10
2.2. IVAN GALAMIAN'IN YAYINLARI .....	11
2.3. TEKNİK VE YORUM.....	12
2.3.1 Mutlak ve Göreceli Değerler .....	13
2.3.2. Teknik .....	14
2.3.3. Yorum.....	14
2.3.4. Performansta Akustik Öğeler .....	15
2.4. SOL EL .....	17



2.4.1. Vücut ve Çalgı.....	17
2.4.2. Duruş .....	17
2.4.3. Sol El .....	18
2.4.4. Bilek .....	19
2.4.5. El .....	19
2.4.6. Parmaklar ve Başparmak.....	22
2.4.7. Sol Eldeki Hareketler .....	22
2.4.8. Özel Teknik Problemler .....	24
2.4.9. <i>Vibrato</i> Türleri.....	39
2.4.10. <i>Vibrato</i> 'nun Çalışılması .....	39
2.4.11. Yay Kullanımı Örnekleri.....	45
<b>2.5. SAĞ EL .....</b>	<b>47</b>
2.5.1. <i>Detache</i> .....	48
2.5.2. <i>Spiccato</i> .....	49
2.5.3. <i>Sautillé</i> .....	50
2.5.4. <i>Staccato</i> .....	51
2.5.5. Uçan <i>Staccato</i> ve Uçan <i>Spiccato</i> .....	53
2.5.6. <i>Ricochet</i> .....	55
2.5.7. Yay Değişimi.....	58
2.5.8. Rus Keman Eğitimi .....	59
<b>2.6. PROBLEM CÜMLESİ.....</b>	<b>61</b>
2.6.1. Sınırlılıklar.....	61
2.6.2. Sayılıtlar .....	61
2.6.3. Kısaltmalar .....	61

### III. BÖLÜM

#### YÖNTEM

<b>3.1. YÖNTEM.....</b>	<b>62</b>
3.1.1. Araştırma Modeli .....	62
3.1.2. Denekler .....	63
3.1.3. Denel İşlemler .....	64
3.1.4. Veri Toplama Araçları.....	64

3.1.5. Veri Çözümleme Teknikleri .....	65
<b>3.2. ARAŞTIRMANIN PLANLANMASI .....</b>	<b>65</b>
3.2.1. Araştırmanın Planlama Aşamaları.....	65

#### **IV. BÖLÜM**

##### **BULGULAR VE YORUMLAR**

<b>4.1. BULGULAR VE YORUMLAR .....</b>	<b>66</b>
<b>4.2. DENEY VE KONTROL GRUPLARININ KÇPGF' DAN ALDIKLARI</b> <b>SON TEST PUAN SONUÇLARI KARŞILAŞTIRILMASI.....</b>	<b>66</b>

#### **V. BÖLÜM**

<b>SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER .....</b>	<b>67</b>
<b>TERİMLER SÖZLÜĞÜ .....</b>	<b>70</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>71</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Araştırma Modeli .....	62
Tablo 2: Denekler .....	63
Tablo 3: Veriler .....	64
Tablo 4: Planlama Aşamaları .....	65
Tablo 5: Keman Çalma Performansı Gözlem Formu (KÇPGF) .....	66

## KISALTMALAR

KÇPGF	: Keman Çalma Performansı Gözlem Formu
Prof.	: Profesör
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
DEÜ	: Dokuz Eylül ÜNİVERSİTESİ
KÇPÖ	: Keman Çalma Performansı Ölçeği

## **GİRİŞ**

### **Amaç**

Konservatuvarlardaki her keman öğretmeni belli ekol ve tekniklerden yararlanmaktadır. Bu yöntemlerden birisi de Galamian Yöntemi'dir. Ancak Konservatuvarlardaki keman eğitiminin niteliğini arttırmak için bu yöntemlerin nedenli verimli olduğuyula ilgili bilimsel araştırmalara gereksinim vardır. Galamian yönteminin etkilerinin araştırılmasının düşünöldüğü bu araştırmada problemi irdelemek amacıyla Keman Eğitim Yöntemleri incelenmiş ve Keman Eğitim Yöntemlerinin tarihsel gelişimi içerisinde araştırmanın bağımlı değişkeni Galamian yöntemi ile bağımsız değişkeni Rus ekölü incelenmiştir. I. Bölümün sonunda ayrıca Problem Cümlesi, Sınırlılıklar, Sayılılar ve Kısaltmalar yer almaktadır.

### **Hipotez (varsayım)**

Galamian Yönteminin keman çalma öğrenme tekniği üzerine olumlu ve verimli sonuçlar getirdiğine ilişkin temel bir düşünce ve gözlemden hareket edilmiştir. Galamian Keman Eğitiminde kamana başlangıç seviyesinden, üstün keman çalma seviyesine kadar, sürdürülebilir bir eğitim yöntemi izlenmiştir. Ayrıca Galamian Yöntemini diğer yöntemlerden farklı kılan yönün çözümlemeli bir yaklaşım içermesinden kaynaklandığı düşünölmektedir. Bu araştırma konusu bu hipotezin gerçekleşmesi için yapılmıştır.

### **Yöntem**

Bu araştırmada "son test kontrol araştırma modeli" kullanılmış olup son test kontrol gruplu modelde yansız atama ile oluşturulmuş 2 grup yer almış ve bunlardan biri deney biri kontrol grubu olarak kullanılmıştır. Araştırmanın Yöntemi araştırma modeli, denekler, denel işlemler, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri 3. bölümde detaylı olarak ele alınmıştır.

### **Çalışmanın Sınırları**

Bu araştırmada, Galamian Yönteminin keman eğitimindeki etkisi fikrinden yola çıkılarak; Başlangıç düzeyinden solistliğe giden süreçte çeşitli aşamaları içermektedir. Ancak bu çalışmada DEÜ Konservatuvarı 10. Ve 11. Sınıflar

düzeyindeki keman öğrencileri ile sınırlanmıştır. Dolayısıyla araştırmada gözlem yapılan 4 aday seçilmiş ve bu adayların keman çalma performansı bakımından yaş, cinsiyet ve keman çalma seviyeleri göz önüne alınmıştır.

### **Kavramlar**

**1) Performans** Çalışanın yaptığı iş için harcaması gereken maksimum enerji, bilgi, kişisel yeterlilik ve işten aldığı doyuma performans denir. Yabancı dil kökenli bir kelimedir.

Müzikte performans, bir sanatçıdan alınacak maksimum verimliliklerdir. Bu da sanatçının işine ne kadar hâkim olduğu, kendi meslek alanında ne kadar yeterli olduğu anlamını taşır. Bir çalışanın yaptığı işten aldığı doyum, onun mesleğini ve işini sevmesine, daha sağlıklı nitelikli ve en iyi şekilde çalışmasına neden olur.

**2) Motivasyon** İnsan davranışlarının temelinde ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaçlar insanı harekete geçiren itici gücü oluşturur. Bu itici güce *motivasyon* denir. (*Fen Bilimleri Dershanesi Dergisi;2012,s 2*)

Müzikte *motivasyon* pozitif kişilik yapısı ve kendine güvenle özdeşleşmiştir. Bunlar plan, program hatta öncesindeki metot ve çalışma prensipleri ile gerçekleşir.

**3) Pedagoji**, Çocuklarda "eğitim bilim ve teorisi" anlamına gelmektedir. Çocuklarda öğrenme, öğrenme problemleri, önemli kişiliklerin, diğer kültürlerin nasıl öğrendiği pedagoji kapsamındadır. Kelimenin aslı, Yunanca "*Paidagogo*"dur. (Paid=çocuk, ago=yönetmek), dolayısıyla "çocuk yönetmek" anlamına gelir (*Vikipedi Özgür Ansiklopedi*) Keman eğitiminde keman pedagogları doğru stratejilerin uygulanması ile ilgilenir.

**4) Müziksel yorum** Bir müzik parçasını kendine özgü bir duyarlık ve teknikle çalma, söylemedir.

Bu araştırmanın bölümlerinde incelenen konuların birbirini tamamlayacak nitelikte olmasına özen gösterilmiştir. Bu bağlamda tezin 1. bölümünde 20.yy keman eğitim yöntemleri tarihsel olarak incelenmiş ve 20. yy'ın öne çıkan keman pedagogları hakkında bilgiler verilmiştir. 2. bölüm Galamian'ın keman eğitim

yöntemleri teknik ve yorum bakımından detaylandırılarak çeşitli alt başlıklarda incelenmiştir. Tezin 3. bölümünde araştırmanın yöntemi ve yöneme ilişkin alt başlıklar ele alınmış olup 4. bölümde araştırmaya ilişkin bulgular ve yorumlar sunulmuştur. Araştırma metni 5. bölümdeki sonuç, tartışma ve öneriler ile tamamlanmıştır.

# I. BÖLÜM

## 20. YÜZYIL KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİ

### 1.1. KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Keman eğitiminin tarihsel gelişimi birçok akademik incelemeden oluşur. Bunlar kemanın farklı stillerde nasıl çalınacağına ilişkin bir takım çalışmalardır. Ancak Jan Hrimaly Henry Schradieck ya da Pierre Rode'un keman üzerine yazdığı teknik materyallerde (gam ve egzersizler) kimi zaman küçük açıklamalarda bulunulmuş, kimi zaman da hiç açıklama yapılmamıştır. Buna karşılık Simon Fischer ve Pierre Baillot gibi keman eğitimcileri ise teknik egzersiz ve gamlarda uzun açıklamalara ve resimli anlatımlara yer vermişlerdir. Francesco Geminiani, Keman Çalma Sanatı (*The Art of Playing on the Violin*) başlıklı kitabı yayımlar ve bu çalışmanın ilki, ileri seviye çalıcılar tarafından benimsenir. 1756 yılında Leopold Mozart en yaygın kullanılan Keman Metodu'nu (*The Violinschule*) yazar. Bu kitabı yazarken Giuseppe Tartini'nin akademik incelemelerinden de kesitler sunar. Bu kitap zamanın en yaygın çalışması olarak tanınır. Kısacası, Leopold Mozart'ın metodu İtalyan Okulu ve G. Tartini üzerine şekillenmiştir. Bu metot 18. yüzyılda uluslararası çapta uygulanabilir olmasa da o dönemlerde yazılmış en değerli müzikal eğitim rehberi olduğu düşünülür.

1800'lerin sonuna gelindiğinde Paris Konservatuvarı, hepsi Giovanni Viotti'nin öğrencisi olan keman öğretmenleri P. Baillot, P. Rode ve Rudolphe Kreutzer'i bünyesinde toplar. P. Baillot, P. Rode ve R. Kreutzer'in 1803'te birlikte yazdığı Keman Metodu (*Methode de Violin*) bütün Avrupa'da kullanılan bir metot olur. Sol el tekniğinde, standart olarak uygulanan sekizli (*oktav*) gam tekniği, bu metot ile dört oktava yükseltilir ve ayrıntılı olarak çalgı tutuşuna yönelik bilgiler de verilir.

1832 yılında Louis Spohr yine Keman Metodu (*Violin Schule*) başlıklı kendi kitabını yazar. Bu metot da L. Spohr'un daha önce 1820 yılında bulduğu çeneliğin



kullanımı kemancılara ve keman eğitimi alan öğrencilere aktarılır. Çok ilginçtir ki çenelik 1930'ların sonuna kadar yaygın olarak kullanılmaz.

L. Spohr, keman çalma konusunda oldukça tutucu bir yaklaşım sergiler. Niccolo Paganini'nin keman tekniğindeki etkilerinin aksine, L. Spohr'a göre müziğin özü korunmalı ve çalışta aşırı gösterişten kaçınılmalıdır.

Baillot ise Paris Konservatuvarı'nın o dönem ekolünün en son temsilcisidir. 1834 yılında keman bölümü başkanlığı yapar. P. Baillot keman öğretmenliğinin yanı sıra çalıcı ve bestecidir. Bailliot keman eğitimine en büyük katkıyı 1834 yılında kaleme aldığı Keman Sanatı (*L'art Violon*) başlıklı metotla gerçekleştirir. (Marie François Sales - Definition of Baillot)

Anlaşılacağı üzere, yukarıda adı geçen öğretmenler Paris Konservatuvarı'nda, Avusturya, Belçika, Almanya, Rusya, Amerika ve Uzak Doğu'da 20. Yüzyılda adları sıkça duyulan pek çok öğrencinin yetişmesini sağlamışlardır. Bunlardan en önemlileri Leopold Auer, C. Flesch, I. Galamian'dır.

Leopold Auer, P. Rode'un en iyi öğrencisidir ve iyi bir tekniğe sahip olmasının nedeni hocasının (P. Baillot) onu C. Flesch ve Andrew Hoberek'in tekniği ile yetiştirmiş olmasıdır. Onların devamı olan Ivan Galamian ise P. Baillot'un yetiştirdiği Franz Capet ve Jean Pierre Mourin'in üçüncü nesil öğrencisidir.

Carl Flesch, L. Auer ve I. Galamian, 1900'lerden bu yana dünya üzerindeki birçok büyük keman okulunu etkilemişlerdir. L. Auer 1921-1962 yılları arasında Paris Konservatuvarı'na katkı sağlayan *Violin Playing as I Teach it* (Benim Öğrettiğim gibi Keman çalmak) adlı kitabı yayımlamıştır. C. Flesch ise 1937 yılında ilk ayrıntılı keman teknik çalışmalarını yazar. (*A Comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesch and Galamian*, Kelly M. Arney; 2006: 2-5)

## 1.2. 20. YÜZYIL'IN ETKİN KEMAN PEDOGOGLARI

Auer, Flesch ve Galamian, keman *pedagojisinde* yayımladıkları çalışmalar ile keman eğitim yöntemlerinde güçlü etkiler bırakırlar.

1873 yılında Macaristan'da doğan Carl Flesch'in (*The Art of Violin Playing ; book one*) adlı kitabı 1923 yılında Almanya'da yayımlandı. Flesch keman eğitiminde teknik yeterlik, *entonasyon* ve iyi bir ton kalitesine önem verir. Bu kitap kemana yeni başlayanlar için değerlidir. Kitap iki bölümden oluşur.

### 1. Genel teknik

Girişte kemanın kısa geçmiş tarihi anlatılır. Ardından sol el tutuşu, *entonasyon*, tel değişimleri, pozisyon çalışmaları, pozisyon değişimleri, *vibrato* ve sol el tekniğini anlatan yazılı metinler bulunur. Sonraki bölüm arşe tutuşu ve tekniği ile ilgilidir.

### 2. Teknik uygulama

Yukarıda anlatılan teknik öğretileri uygulamaya yöneliktir. Bunlar günlük egzersizler, gamlar ve etütlerden oluşur.

*The Art Of Violin Playing, Book Two: Artistic Realization and Instruction.* (Keman sanatı - İkinci Kitap: Sanatsal Gerçeklik ve Öğretim ) Bu kitap 1930 yılında Almanya'da yayımlandı.

Bu kitapta Flesch, daha çok yorum yapma ve sanatçının seyirci topluluğu ile olan ilişkisini yakınlaştırıp bestecilerin eserlerinde, isteklerine sadık kalmanın zorluklarını anlatır.

Bu kitap yedi bölüme ayrılmıştır.

- a. Performansın genel müziksel gereksinimi (yorum)
- b. Performansın genel teknik gereksinimi
- c. Sanatçı kişilik

- d. Performansı etkileyen zorluklar
- e. Keman repertuarı
- f. Konser programları
- g. Eğitmenlik

Yukarıdaki bir numarada performansın genel mziksl gereksinimi ölçü, ritim, süslemeler, artikülasyon, nüans ve cmlelemenin açıklanmasını hedefler.

Kitabın arkasındaki ek, dokuz önemli keman yapıtının, analizi ve performans önerilerini içerir. Bunlar Bach Chaconne, Mendelssohn Mi minör keman konçerto, Mozart Konçerto Re Majör, Vieuxtemps Konçerto No:4 ve çeşitli sonatlar ve solo parçalardır.

L. Auer 1845-1930 yılları arasında *Violin Playing As I Teach It* kitabını yazdı. Bu alışma Galamian ve Flesch'in çalışmalarına göre daha kısadır. Kitap 1921'de New York'ta yayımlandı. Bu kitap halen kullanılmaktadır. 1900'l yıllarda öğrencilerin kullanımı için birçok keman eğitim yöntemleri geliştirilir ve bu eğitim yöntemleri günümüzde hala öğrenciler tarafından kullanılmaktadır. Auer bu çalışmasında kendi zamanında yayımlanan birçok kitaptaki gibi detaylı fiziksel anlatımlara değinmekten kaçırır.

Auer'e göre öğretimde en önemli faktör zihinsel yaklaşımdır. Bir ğrenci konsantrasyonunu koruyamazsa, keman alamaz. Auer, güzel tonun iyi bir eğitim sonucu olduğunu düşünür. Güzel ton ve *vibrato* için birçok çalışma önerir.

Kitabı, tonalizasyondan sonra *tremolo* ve *richocet* (aynı yöne zıplatma) gibi arē tekniklerini kapsar. Kitabın en uzun bölümü süslemeler, çift sesler, *flajlelerden* oluşur. Bunların hepsi sol el tekniği ile ilgilidir. Sonraki gelen bölümler Auer'in cmleleme ve yorum hakkında çalışmalarını gösterir. Kitabın küçük bir bölümü psikolojik (sahne heyecanı gibi) ve fiziksel sorunlar ile ilgilidir. Son iki küçük bölümde ise keman *repertuarını* anlatır. İlki, kemancıların, repertuar seçimi ile ilgilidir. İkincisi ğrenci ve öğretmenler için repertuar önerilerinden oluşur. (A

*Comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesch and Galamian, Kelly M. Arney; 2006: 16-22)*

Ayrıca 20. yy' in ikinci yarısında dikkati çeken iki keman pedagogu vardır. Dr. Shinicki Suzuki ve Paul Rolland.

Dünyaca ünlü Japon kemen pedagogu Dr. Shinicki Suzuki tarafından kurulmuş Suzuki Okulu, başarılı sonuçlar vermiş ve dünyada pek çok müzik eğitimcisi tarafından kabul görmüş, erken müzik öğretim yöntemidir. Bu yöntem, küçük yaştaki çocuklara enstrüman öğretmeyi hedefler.

Suzuki'nin hazırlamış olduğu ilk *Suzuki Metodu* yeni Suzuki Keman Okulu 10 kitaptan oluşur. Bu metot daha sonraki yıllarda çeşitli çalgılar için uyarlanmış ve küçük yaş grubundaki çocukların eğitiminde başarılı sonuçlar vermiştir.

Suzuki metodunun öğretilmesinde özellikle şu noktalar çok önemlidir.

- a) Gözden önce kulak;
- b) Motivasyon;
- c) Önceden öğrenilen şeylerin üzerine yeni şeyler koyarak, küçük adımlarla ilerlemek;
- d) Doğal hareket;
- e) Performansa uygun vücut duruşu;
- f) Etkili ve rahat bir tekniğin sağladığı ritmik bir akış;
- g) Kendinden emin çalabilmek için eserlerin sürekli olarak tekrar edilebilmesi; (İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 2005: cilt 6; sayı 9)

Paul Rolland 1911'de Budapeşte doğumlu, aynı zamanda viyolacı, etkili ve saygın bir keman pedagogudur. Rolland her zaman öğreticilerin, teknik bilgiyi doğru uygulamaları gerektiğini ve öğrencilerin vücut serbestliğini bilinçli kullanmalarının kaçınılmaz olduğunu savunmuştur. İyi bir kemancı olabilmek için öncelikle tekniğin doğru olması gerekliliğini vurgulamıştır. Rolland ve Suzuki'nin yaklaşımları

birbirine benzerlik gösterse de Rolland'da oyun ve hareket ön plandadır ve vücudun egzersizlerle yumuşatılarak serbest hale getirilmesi amaçlanır, gerginlik ve baskıdan arındırılır. Çalış teknikleri ritim ve ritmik hareketlerle desteklenir. Ayakların pozisyonu, yere sağlam ve dengede basışı çok önemlidir.

Her iki yöntemde, öğrencilerin başarılı olma duygusunu tatmaları, sonuçta da cesaret duygusunu kazanarak, çalışmalarını sevmeleri amaç edinilir.

## II. BÖLÜM

### IVAN GALAMIAN'IN KEMAN EĞİTİM YÖNTEMLERİ<sup>1</sup>

#### 2.1. IVAN GALAMIAN'IN YAŞAMI

1903: Eski takvimle 23 Ocak günü (şimdiki takvimle 5 Şubat) tarihinde Tebriz'de (şimdiki İran) doğdu.

Tahminen 1904: Aile Moskova'ya taşındı.

1919: Profesör Mostrass'ın öğrencisi olarak eğitim gördüğü Moskova Filarmonik Topluluğu Okulu'ndan 16 yaşında iken mezun oldu. Lucien Capet ile özel çalışmalar yapmak amacıyla Paris'e yerleşti.

1925-29 Yılları arasında Paris'te bulunan Rus Konservatuvarı'nın fakülte üyesi oldu.

1937: İlk kez olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne geldi.

1941: New York kentinde Judith Johnson ile evlendi.

1944: New York, Westport'ta (Elizabethtown yakınlarında) Meadowmount Yaz Keman Okulu'nu kurdu.; 1981'deki ölümüne dek bu okulun direktörü olarak görev yaptı.

1944-81 Yılları arasında Philadelphiya'da bulunan Curtis Müzik Enstitüsü Fakülte üyesi olarak çalıştı.

1946-81 Yılları arasında New York kentinde bulunan Julliard Müzik Okulu'da öğretmenlik yaptı.

1954 Yılında Curtis Enstitüsü'nden onursal doktora ünvanı aldı.

1965 Yılında Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nden onursal üyelik aldı.

1966 Yılında Oberlin Koleji'nden onursal derece aldı.

1966 Yılında Amerikan Yaylı Çalgılar Öğretmenleri Birliği'nden Usta Öğretmen Ödülü kazandı.

1968 Yılında Cleveland Müzik Koleji'nden onursal derece elde etti.

1981 Yılında New York kentinde öldü.

---

<sup>1</sup> Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* Shar Products Co; 3 edition (July1,1999)

## 2.2. IVAN GALAMIAN'IN YAYINLARI

Ivan Galamian'ın etüd kitaplarına ilave olarak, aşağıdaki listede yer alan Galamian edisyonları da mevcutta bulunmaktadır.

Bach, *la minör 1. konçerto*. New York. International Music Company, 1960.

Bach, *mi majör 2. konçerto*. New York. International Music Company, 1960.

Bach, *Solo Keman için Altı Sonat ve Partita*. New York. International Music Company, 1971. (Orijinal Bach tıpkıbasımını da içermektedir.)

Brahms, *Sonatlar*, Op. 78, Op. 100, Op. 108. New York. International Music Company.

Bruch, *İskoç Fantezisi*, Op. 46. New York. International Music Company, 1975.

Conus, *mi minör konçerto*. New York. International Music Company, 1976.

Dont, *24 Etüd ve Kapris*, Op. 35. New York. International Music Company, 1968.

Dont, *24 Egzersiz*, Op. 37. New York. International Music Company, 1967.

Dvorak, *la minör konçerto*, Op. 53. New York. International Music Company, 1975.

Fiorillo, *36 Etüd veya Kapris*. New York. International Music Company, 1964.

Galamian (Neumann ile), *Çağdaş Keman Tekniği*, I. Kısım, Gam ve Arpej Egzersizleri; II. Kısım, Çift Sesler ya da Uygular. New York: Galaxy Music Company, 1963 ve 1966.

Gavinies, *Yirmidört Etüd*. New York: International Music Company, 1963.

Kreutzer, *42 Etüd*. New York: International Music Company, 1963.

Mazas, *Özel Etüdlere*, Op. 36, Kısım 1. New York: International Music Company, 1964.

Mazas, *Parlak Etüdlere*, Op. 36, Kısım 2. New York: International Music Company, 1972.

Paganini, *Yirmidört Kapris*. New York: International Music Company, 1973.

Rode, *Yirmidört Kapris*. New York: International Music Company, 1962.

Saint-Saens, *Kapris, Op. 52, No. 6*. New York: International Music Company, ND.

Sinding, *la minör Süit, Op. 10*. New York: International Music Company, 1970.

Çaykovski, *Üç Parça, Op. 42*. New York: International Music Company, 1977.

Vivaldi, *la minör konçerto, F.1, 170*. New York: International Music Company, 1956.

Vivaldi, *sol minör konçerto, Op. 12, No. 1*. New York: International Music Company, 1973.

Vivaldi, *iki keman için konçerto (re minör), Op. 3, No. 11*. New York: International Music Company, 1964.

Vivaldi, *iki keman için konçerto (la minör), F.1-177*. Piccioli-Galamian, New York: International Music Company, 1956.

Vieuxtemps, *Konçerto No. 5, la minör, Op. 37*. New York: International Music Company, 1957.

Wieniawski, *Konçerto No. 2, re minör, Op. 22*. New York: International Music Company, 1957.

Wieniawski, *Ecole Moderne, Op. 10*. New York: International Music Company, 1973.

### 2.3. TEKNİK VE YORUM

Galamian, müziğin temel öğelerinin; ses, aralık ve ritmi kapsayan üç öğeden oluştuğunu söyler. *Entonasyonun* ve ritmin kesin kontrolü açısından keman tekniğinde bu üç öge (ses, aralık ve ritim) çok önemlidir. Başarılı bir icra için teknik, yorum ile birleştirilmelidir ve doyurucu bir yorum sergilemek aşağıda sıralanan faktörlere bağlıdır:

- a) Fiziksel Faktör; bireyin anatomik yapısına, özellikle de parmakların, ellerin ve kolların yapısına ve kasların aktivitesine bağlıdır.



- b) Çalma hareketlerine bağı olarak fiziksel hareketlilik ve bunları meydana getiren kaslarla ilgili hareketler.
- c) *Menthal* Faktör; Kas aktivitesini sağlayan beyinsel hazırlık, yönlendirme ve denetim yeteneği;
- d) Estetik-Duyusal Faktör; Müziğin anlatmak istediğini hissetme ve dinleyiciye bunu en etkili şekilde aktarabilme yeteneği.

### 2.3.1. Mutlak ve Göreceli Değerler

Galamian'a göre keman çalmada iki belirgin kategori vardır. Bunlardan birisi mutlak yani değiştirilemez değerler, diğeriye göreceli veya değiştirilebilir değerlerdir.

Bu nedenle, önemli olan nokta, öğrencinin kendi müziksel fikirlerini tam anlamıyla gerçekleştirebileceği düzeyde tüm teknik donanıma sahip olmasıdır.

Anlaşılacağı gibi, birinci kategori koşulların değişmesinden etkilenmez, oysa ikinci kategori dönemin stili veya icracının beğeni düzeyi gibi etkenlerden ötürü başkaları gösterebilir veya değişime uğrayabilir.

Mutlak değerler arasında

(a) Teknik kontrolün gerekliliği

(b) Tüm ayrıntılarıyla çalınması gereken müziğin biçimsel ve armonik yapısı da dahil olmak üzere, gerekli bilginin tam olarak elde edilmesidir.

Bunlara her zaman gereksinim duyulduğu açıktır. Temiz çalma yeteneği, ritim ve ses renkleri değişmeyecek değerlerdir.

Diğeri yandan, göreceli değerler performansın yorum tarafı ile bağlantılıdır. Yorum, icracının müziğin nasıl tınlanması ve neye benzemesi gerektiği hakkındaki kavrayışı ile ilgilidir. Bu beğeni düzeyi, stil ve tarzdan (ki bireyden bireye, konumdan konuma ve bir dönemden diğeriye çok çeşitlilik gösterir) son derece etkilenir, dolayısıyla yorum değişken bir değer olarak sınıflandırılmalıdır.

Bu örnek kişiden kişiye aynı müzik parçasının bireysel yorumlar kapsamında farklılaşabileceğini göstermede yararlı olabilir. Gerçek sanatçı düzeyine erişmek isteyen her öğrenci, kendi bakış açısını oluşturmalı, kendi tercihlerini yapmalı ve kendi sorumluluğunu üstlenmelidir.

### **2.3.2. Teknik**

Galamian'a göre teknik, sol ve sağ elin, kolların ve parmakların zihinsel olarak yönetilebilmesi aynı zamanda fiziksel olarak gereken çalma hareketlerinin yerine getirilebilmesi yeteneğidir. Kısacası, çalgının olanaklarının tümü üzerinde tam bir ustalık kazanmaktır. Bu ustalık, çalıcının, kontrol mekanizmasının tam anlamıyla uygulanması anlamına gelmektedir. Çünkü kazanılan bu ustalık en yüksek sanatsal başarıya giden yolu açar.

### **2.3.3. Yorum**

Galamian'a göre yorum çalgıdaki çalışmaların toplamının gerçek amacıdır, o yalnızca akıl yoluyla elde edilir. Teknik, artistik yorumlamanın hizmetinde kullanılan bir gereçtir. Başarılı bir performans için, teknik becerilere sahip olmak tek başına yeterli değildir. Buna ek olarak çalıcı, müziğin başından sonuna dek anlamını kavramalı, yaratıcılığını ortaya koymalı ve eğer yorumunu kuru ve aşırı detaycı bir seviyeden yukarı çekmek istiyorsa yaratıya kişisel bir duygusallıkla yaklaşmalıdır. Çalıcının kişiliği, ne geri planda ne de aşırı ön planda tutulmalıdır.

Eserin biçimsel yapısına ve stilin öğelerine daima uymalı ve eserin ana çerçevesi dahilinde yapısal plana sadık kalmalıdır.

Yorum, sanatsal anlamda en iyi şekilde doğrudan öğretilemez, çünkü yalnızca kişisel yaratıcı bir yaklaşım gerçekten artistik olabilir.

Galamian'a göre öğretmen kendi yorumlama biçimini ve bakış açısını öğrenciler üzerine *empoze* etmemelidir. Öğrencinin gelişiminde oldukça erken bir yaştan başlayarak öğretmen, kişilikli bir girişken karakter yaratmak için cesaret vermeli ve aynı zamanda sürekli olarak öğrencinin kavrama düzeyini daha yükseltmek, beğenisini geliştirmek ve stil duyarlılığını algılaması için çaba harcamalıdır. Öğretmenin daima aklında olması gereken en yüksek amaç öğrencisinin kendine güven duymasını sağlamak olmalıdır. Papağan gibi tekrarlatmaya dayalı bir yöntem böyle bir sonucu elde etmeye olanak sağlamaz. Kreisler'in bir zamanlar söylediği gibi, "Çok aşırı öğretim, çok az öğretmekten daha zararlı olabilir."

Büyük sanatçıların yorumsal düşüncelerini içeren kayıtları bulmak çok zor değildir. Bu kaydı defalarca dinleyen bir öğrenci artık, kaydı yapmış olan sanatçının bakış açısı dışında düşünemez hale gelir. Böylesi bir işlem, eğer sistematik olarak uygulanacak olursa sanatçı olmaya can atan kişinin müzikal gelişimini sınırlar. Bu durumda müzikal olarak tembelleşir ve bağımlı hale gelir, kendisine özgü bir müzikal kişilik geliştiremez.

Bilinçli bir öğrenci, bestecinin (öğrencinin kendi enstrümanı için yazılmamış olan) diğer eserlerini dinleyerek, bestecinin stili hakkında bilgi edinebilir. Ayrıca belirtilmesi gerekir ki; öğrenciler arasında da hem müzikal hem de teknik beceri bakımından büyük farklar vardır. Bazı öğrencilerin doğuştan yaratıcılık özelliği varken, bazıları ise daima bir yol göstericiye ihtiyaç duyarlar. Galamian, bazı öğrencilerin, kendi müzikal kişiliklerini yaşamlarının biraz geç dönemlerinde geliştirebildiklerini, bu nedenle öğretmenin bu gelişimi sabırlı bir şekilde cesaretlendirmesi gerektiğini ayrıca müzikal kişilik elde etmede yavaş olan bir öğrenciyi umutsuz vaka olarak sınıflandırmanın yanlış olacağını vurgulamıştır.

#### **2.3.4. Performansta Akustik Öğeler**

Galamian'a göre dinleyici önünde yapılan bir icrada *akustik* kurallarının bilinmesi çok önemli bir öğedir.

Konser salonunda icracı en uzaktaki dinleyiciye bile ulaşabilecek şekilde berrak ve anlaşılır bir tarzla çalmalıdır. Bunu nasıl yapacağı ise salonun boyutlarına ve akustik özelliklerine bağlıdır. Eğer seslendirme yapacağı mekân pek büyük değil ve akustik açıdan elverişli ise fazla bir düzenlemeye gerek yoktur. Salonun daha büyük ölçekli olmasına bağlı olarak da akustik faktörlere daha fazla dikkat edilmelidir. Eğer salonda akustik yok ise, bu durumda tüm nüansların artırılması gerekir. Yumuşak pasajlarda bu göreceli olarak kolaydır, fakat, forte ve fortissimo pasajlarda çalıcı tonu zorlamadan sestene gereken kadarını elde edebilmek için müzikal hatları daha belirgin düşünmeli ve bu amaçla yay şekillerini gerektiğinde nasıl değiştirmesi gerektiğini bilmelidir.

Galamian'a göre hız faktörü de önemle dikkate alınmalıdır. Büyük salonlarda ekstrem hızlardan sakınmakta yarar bulunmaktadır, ve akustik olarak eko yapan mekanlarda süratle kaçınmak zorunludur. Bu tür durumlarda hız unsuru duruluk ve belirginliği bulanıklaştırmaya eğilimlidir.

Bir salonu sesle doldurmak, hem çalgının kalitesi ile hem çalıcının ton üretimi ile de yakından bağlantılıdır. Ton üretimi daha nitelikli oldukça ses daha uzağa taşınacaktır. Ama keman çalarken ton elde etmek için *forse* etmemek (çalgıyı zorlamamak) de gereklidir.

Yaylı enstrümanların güzel ton üretiminde, aksan ve vurgulu seslerin de katılması gerekmektedir.

Çalgı müziğinde, vurgulu öğeler konuşmadaki ünlüler ve ünsüzler arasındaki ilişkilere çok benzer. Her dilde ve dilin her yerinde bulunan ünsüzler konuşma için çok gereklidirler. Bu prensip tamamıyla aynı şekilde çalgı müziğine aktarılmalıdır.

Kemanda ünlü ses, mükemmel, akıcı ve hoş yumuşaklıkta bir sesin başlangıç ve bitimini anlatır. Ünsüzler ise (vurgulu ya da aksanlı öğeler) artikülasyonu temin ederler ki bu gerek sağ ve gerekse de sol el tarafından oluşturulabilir.

Keman çalmada ünlü ve ünsüzlerin dengesinin nasıl olması gerektiğini iyi bilmek çok önemlidir. İcrada kişi ünlü-ünsüz balansının çalışma odasındaki çalışma göre konser salonunda aynı olmayacağı gerçeğine önem vermek zorundadır.

Büyük bir salonda açık ve net bir *artikülasyonun* zorunlu olduğu hemen anlaşılır. Ancak bu aşırılığa kaçmadan ve abartmadan yapılmalıdır.

## **2.4. SOL EL**

Galamian'a göre sol elin karşılaşacağı iki temel sorun bulunmaktadır:

- (1) Parmakların notalara basması
- (2) *Vibrato*.

Tekniğin diğer tüm öğeleri sağ el ile yapılmak durumundadır ve iki el arasında *koordinasyon* gerçekleştirilmelidir.

### **2.4.1. Vücut ve Çalgı**

Çalgının gövde, kollar ve eller ile ilişkisi kişinin tüm çalma hareketlerini yüksek verim alacak şekilde yerine getirmesine ve rahat olmasına izin vermelidir. Bu da, bedensel duruşun “doğru olması” için ana kriterdir.

### **2.4.2. Duruş**

Galamian, “*Duruş çalıcının kendini rahat hissedebilmesine yöneliktir. Üzerinde durulması gereken husus çalma sırasında abartılmış vücut hareketlerinden kaçınılmasıdır*” der.

Galamian, bazı öğreticilerin, öğrencilerin doğal vücut hareketlerine izin vermesini önerir. Kuşkusuz bazı hareketler doğaldır ve hem koordinasyona, hem de ritim ve aksan duygusuna yardımcı olurlar. Bu nedenle vücut hareketleri sınırlandırılmalı, ancak tamamıyla engellenmemelidir.

Galamian'a göre, bir öğrencinin tüm vücut hareketlerinin kısıtlandığı durumlarda, dikkatli bir şekilde, küçük vücut hareketlerini bir miktar ortaya çıkarmak önerilebilir ki öğrencinin çalışmada, bir miktar özgürlük elde etmesine yardımcı olsun.

### 2.4.3. Sol El

Eski keman çalma ekollerinde her öğrenciden sol dirseğini sağa doğru ileri alması talep edilirdi. Galamian uzun kollu ve uzun parmaklı olan öğrencilerin sol dirseğini sağa doğru ileri almak yerine parmakları doğru biçimde konumlandırmayı savunmuş, bunun, parmakları çeşitli ve farklı işlevleri yerine getirmede kolaylık sağlayacağına inanmıştır.

Ancak kısa kol ve parmakları olan çalıcıların dirseklerini olabildiğince sağa, buna karşın uzun kol ve parmakları olanların ise dirseklerini göreceli olarak daha solda tutmaları gerektiğini söyler. Galamian ayrıca "*Parmaklar sol teline geldiğinde dirsek daha sağa dönmeli, mi teli içinse daha solda konumlanmalı; ancak tüm çalıcılar için ortak olan yaklaşım tiz pozisyonlarda sağa doğru gerektiği kadar çekilmelidir.*" diyerek aşağıdaki şekilde örneklemiştir.

#### Örnek 1



Bunun zıttı olarak, Galamian 2. Örnekte yer alan pasajın daha yumuşak ve sakin bir karakter içerdiğini, dirseğin sola doğru hareket ettirilmesi ile parmakların hafifçe yassılaştırarak büyük temas alanı elde edilip yumuşak etli kısımların tele temasının sağlanacağını ve ayrıca parmakların *tuşe*'ye yakın tutulmasıyla gereğinden fazla *artikülasyonun* engelleneceğini söylemiştir. Bu da, anlaşılacağı üzere, akıcı çalışı sağlayacaktır.

## Örnek 2



### 2.4.4. Bilek

Galamian'a göre, bilek de teller üzerinde parmakların nasıl şekil alacaklarına etki eder. Bilek, elin ne sağa ne de sola doğru yana kıvrılmasına izin vermemelidir. Bilek, öyle konumlandırılmalıdır ki, yardımcı pozisyon haricinde, önkol ile elin düz bir hizada olmaları temin edilebilsin.

Bununla birlikte parmakları gererek açmayı gerektiren pasajlar sıklıkla bileğin içe doğru bükülmesini gerektirirler, buna karşın alışılmadık parmak kombinasyonları ile çalınmayı gerektiren diğer bazı durumlarda ise bileğin tersine hareketi söz konusudur. Yüksek *pozisyonlarda* ise bilek, her ne şart altında olursa olsun, dışa doğru kıvrılmalıdır.

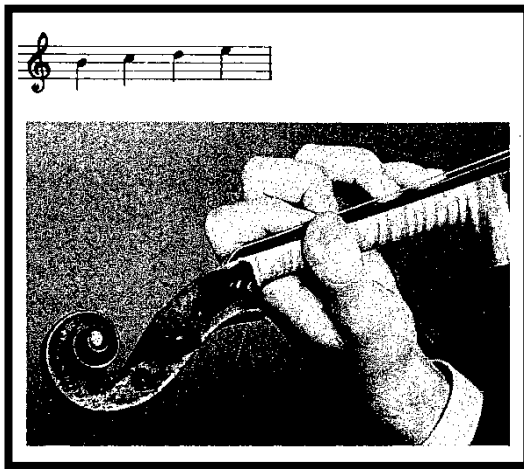
### 2.4.5. El

Elin yerleştirilmesine gelince, sol elin alt boğumlarının (eklem yerlerinin) tellere paralel olması gerektiğini savunan bir düşünce ekolü bulunmaktadır. Böyle bir konumlanma doğal olmadığı gibi önkol ile elin gereğinden fazla dönmesine yol açtığı için gerginliğe sebep olmaktadır. Galamian da elin, çalgının sapından uzakta durmaması gerektiğini, fakat yardımcı olması amacıyla, elin keman sapının her iki tarafına hafifçe temas etmesi sayesinde, tüm elin çalgıya daha rahat uyum sağlayacağını söyler. Ayrıca Galamian kolun, elin ve parmakların aktivitelerinin özgürlüğünü ciddi bir biçimde kısıtlamaması ve gergin tutuşa yol açmaması için, elin çalgıyı basınçla sıkıştırmamasını (sıkıca kavramamalı), işaret parmağının keman sapına temasının üçüncü pozisyona kadar sürdürülmesi gerektiğini, buradan sonra üst pozisyonlara çıkarken işaret parmağının, çalgının sapından ayrılması yoluna

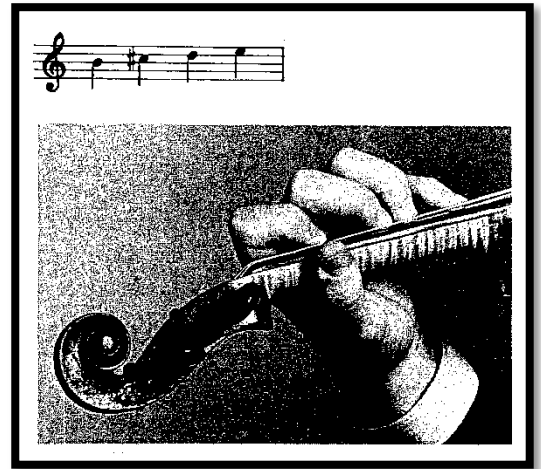
gidilmesinin gerekliliğini vurgular. Birinci parmak tele bastığında yaklaşık olarak bir karenin üç kenarının şeklini almalıdır (Resim 3).

Galamian'a göre elin *tuşenin* üzerinde ne kadar yüksek ya da ne kadar alçak bir konumda tutulacağını yine her bireyin elinin ve parmaklarının şekli belirler. Yüksekte konumlandırıldığında (elin avuç içi çalgının boynuna daha yakınlaşır) tellerin üzerine düşen parmakların açısı daha dik olur (Resim 7). Aşağıda konumlandırıldığında ise *tuşenin* üst kenarı parmağın orta boğumuna doğru daha fazla yükselir (Resim 1). Bu, *entonasyonu* etkilemesi nedeniyle her birey için dikkatle ayarlanır.

Galamian eli, birinci pozisyonda çalarken sanki yarımınçı pozisyondaymış gibi kemanın salyangozuna, geriye doğru konumlandırılmamasına dikkat çeker. Bu çok karşılaşılan bir problemdir. Bu şekilde bir konumlanma dördüncü parmağın uzanımını ciddi bir şekilde kısıtlar ve parmak zorlanır. Ayrıca el birinci pozisyondan daha geri alındığı için *entonasyon problemi* ortaya çıkar. Birinci pozisyonda, el öyle konumlandırılmalıdır ki oktav si (la telinde birinci parmağın bastığı sestem mi telinde dördüncü parmağın bastığı sese) doğal bir şekilde yerine yerleşsin (Resimler 1, 2, 3, 7 ve 8). Sonra uygulama için mi telindeki fa natürel veya la telindeki si bemol üzerine birinci parmak basılarak el aynı yerinde kalmalı sadece birinci parmak geriye doğru gerilmelidir (Resim 4 ve 5).

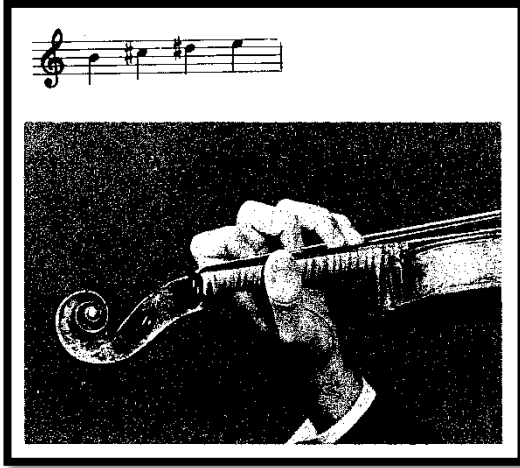


**Resim 1.** Sol el parmak yerleşimleri

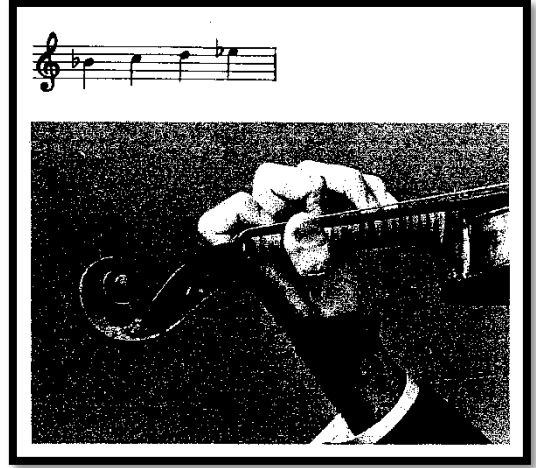


**Resim 2.**

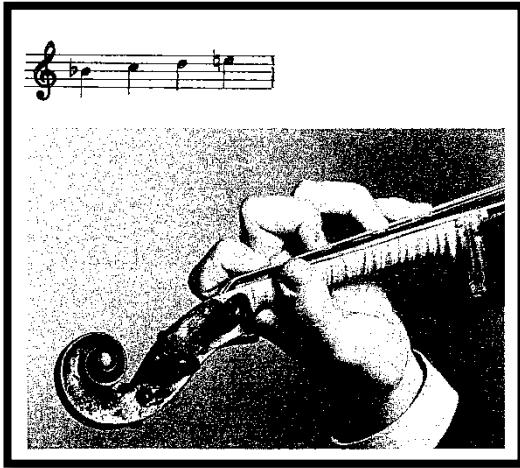




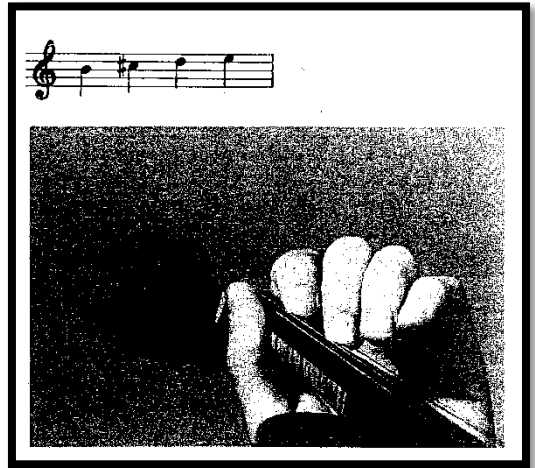
Resim 3



Resim 4



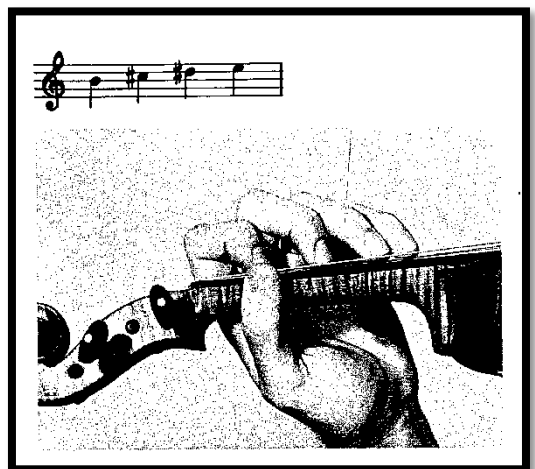
Resim 5



Resim 6. Tel üzerinde  
parmak ucunun temas noktası.



Resim 7



Resim 8

Bu gerilmeyi birinci ve dördüncü parmaklar arasında eşit dağıttığı için eli daha avantajlı bir pozisyonda konuşturır. Hatta Galamian eli *tuşenin* üzerinde (ileriye doğru) hafifçe yüksek konuma alarak parmakların hem ileriye hem de geriye her iki yönde uzama kapasitesinin artarak çalıcıya avantaj sağlayacağını belirtir. (Resimler 3 ve 7).

#### **2.4.6. Parmaklar ve Başparmak**

Galaman'a göre öğretmen, parmakların nasıl mükemmel bir şekilde yerleştirilebileceği hakkında ayarlamalar yapmak için her öğrencisine ayrı ayrı analiz yapmalıdır. Eğer parmaklar çok kısa ise, çalgının sapı bir miktar birinci ekleme yakın konuşturulmalı ve dirsek sağa yaklaştırılmalıdır (Resim 7). Eğer parmaklar uzunsa, bunun tam tersi gerçekleştirilmelidir. Bu durumda çalgının sapı orta ekleme yakın tutulmalı ve dirsek göreceli olarak sola kaydırılmalıdır. (Resim 8).

Galaman'a göre başparmağa özel önem vermek gereklidir. Başparmak genellikle çalgının sapını sıkı sıkıya kavrar ve haddinden fazla basınca neden olur. Bu sıkma en yaygın ve en ciddi hatalardan birisidir. Kemanı sıkı tutmak sonuç olarak, sol elin daha hızlı hareket etmesini engeller.

Başparmak *tuşenin* çok üzerine doğru da konumlandırılmamalıdır, çünkü bu zararlı olabilecek basıncı artırır. Her zaman olduğu gibi istisnai durumlar da vardır. Uzun bir başparmak, zorunluluk yaratacağı için, tuşe seviyesinin üzerine kaldırılabilir, aksi takdirde parmaklar teller üzerinde doğru yerlerine erişemeyeceklerdir. Bilakis, kısa bir başparmak çalgının sapının altına daha yakın olarak konumlandırılmalıdır. Genel olarak, başparmak çok gergin olmamalı ya da bükülmemeli, daha çok çalgının sapının kavisine uygun şekil almalıdır.

#### **2.4.7. Sol Eldeki Hareketler**

Galaman sol eldeki hareketleri en basit tiplerine indirgenmiş olarak şöyle sıralamıştır.

a) Parmakların dikey hareketleri: Parmakların tellere basılmaları ya da kaldırılmaları

b) Tek bir pozisyon dahilinde parmakların yatay hareketleri: El ve başparmak sabit durumda iken bir parmak ile tel üzerinde aşağı ya da yukarı yönlü kayma hareketleri.

c) Tel geçişleri: Parmakların bir telden kaldırılıp diğer tel üzerinde yerleştirilmelerini içerir. Arada bir (örneğin, kaçınılmaz olarak artarda gelen altılılar ve dördülülerde) parmakları tuşe üzerinden tam olarak kaldırmadan yapılan yatay tip bir kayma hareketi tarafından gerçekleştirilen tel geçme hareketidir. Pozisyon değişimini için el ve parmakların birlikte yaptıkları kayma hareketi.

d) *Vibrato* hareketleri: Parmak, el veya kol ya da bunların bir kombinasyonu tarafından oluşturulur.

Çalıcıların birçoğu sol el hareketlerini yaparken çok fazla güç harcarlar. Parmaklarını çok yükseğe kaldırarak, tellere sert bir biçimde çarparlar. Sürekli olarak bu tarzda bir çalış gereksizdir. Parmakları çok yukarıya kaldırmak tele olan mesafeyi uzatarak etkinliği azaltır ve hızı yavaşlatır. Sıkı sıkıya tutulan sol el ve parmakların çok sert olması ise gerginliği artırmaya eğilimli olup kaslara zarar verir. Yumuşak bir temas telleri aşağı bastırarak ses çıkarmaya yeterlidir ve tam anlamıyla doğal harekettir.

Bazı zamanlar, her nasılsa, pasaj geçişlerinde, müziğin talebiyle tek bir nota üzerinde özel bir aksan istenebilir ki bu çok karakteristik bir süsleme olarak yerine getirilmelidir. Ancak parmağın yukarı kaldırılarak sert bir şekilde çarpılmasıyla elde edilebilir (*aksan* yaparak). Bunun dışında, bazı zamanlar vardır ki, farklı ses rengi gereksinimi doğar ve parmakların teller üzerinde daha büyük bir basınç kullanmasını gerektirir.

Tüm bu tartışmanın ana fikri, parmak hareketlerindeki etkinliklerin müziğin kendisinin bir talebi olmadığı durumlar haricinde sıkılmış el yapısı nedeniyle kısıtlanmaması içindir. Bu talep dışında her durumda parmaklar çok yukarı kaldırılmamalı veya *tuşeye* sıkı bir şekilde temas etmemeli ya da sert vurulmamalıdır.



Pozisyon değiştirme, parmakların hepsiyle birlikte baş parmak, tüm kol ve elin dahil olduğu bir bütünden oluşur. Başparmağın esnekliği, sol el tekniğinde, pozisyon geçmede temel bir zorunluluktur.

Alt pozisyonlardan yukarı pozisyonlara pozisyon geçerken başparmak el ve diğer parmaklarla eş zamanlı olarak hareket eder. Tuşe üzerinde yukarı pozisyonlara giderken, en azından altıncı ya da yedinci pozisyonlara dek el şekli temel olarak aynı kalmalıdır. Fakat el, tel boyu kısaldıkça kademeli olarak daraltılır. Sekizinci pozisyonda çerçevenin boyu birinci pozisyona oranla yaklaşık yarısı kadar olur.

El üçüncü ve dördüncü pozisyonlardan daha üst pozisyonlara geçerken başparmak ve dirsek kademeli olarak keman sapının çevresinde sağa doğru döner. Tüm bunlar yumuşak bir şekilde tek bir hareketle gerçekleştirilir. Çok üst pozisyonlarda, yedinci pozisyonun yukarısında, parmaklar aslında eli hareket ettirmeden birkaç pozisyona birden erişebilir. Son derece tiz pozisyonlarda, eğer çalıcının başparmağı kısa ise, o kişi başparmağını kemanın sapının altından getirerek çalgının pervazında rahat bir şekilde tutabilir. Bu durumlarda baş, çalgıyı sıkıca tutmak için bastırmalıdır.

Üçüncü pozisyondan birinci pozisyona hareket ederken, başparmak elden hafifçe önde hareket etmelidir. Beşinci *pozisyondan* direkt olarak birinci pozisyona hareket edildiğinde aynı prensip uygulanır. Ancak, daha üst pozisyondan üçüncü pozisyona geçerken yarım geçiş genellikle daha iyidir. Parmak ve el alt pozisyona giderken başparmak yerinde tutulmalı ve sonra elin geçişi tamamlanınca başparmak yeni konumuna taşınır. Böylece başparmak bir destek olarak işlev görecektir ve geçiş tamamlanana dek temas noktasını terk etmemelidir.

Yüksek bir pozisyondan birinci ya da ikinci pozisyonlara büyük bir sıçrama ile inişte ise bir tek ve aralıksız kol hareketi kullanmak gerekir. Bu durumda kol elin önünde hareket ederek eli kendisi ile birlikte geriye doğru çekilir.

Özellikle hızlı pasajlarda olmak üzere *pozisyon* geçmelerde parmak basıncı *minimumda* tutulur.

Pozisyon geçişlerinin üç ana şekli bulunmaktadır:

(1) Pozisyon geçmede bir önceki ve sonraki notayı aynı parmağın çaldığı durumlar (Örnek 4).



(2) Pozisyon geçmede, geçiş başladığında tel üzerindeki parmak tarafından yerine getirilir, fakat varış notasını bir başka parmak çalar (Örnek 5).



(3) Pozisyon geçişi, varış notasını çalacak olan parmak tarafından yapılır (Örnek 6).



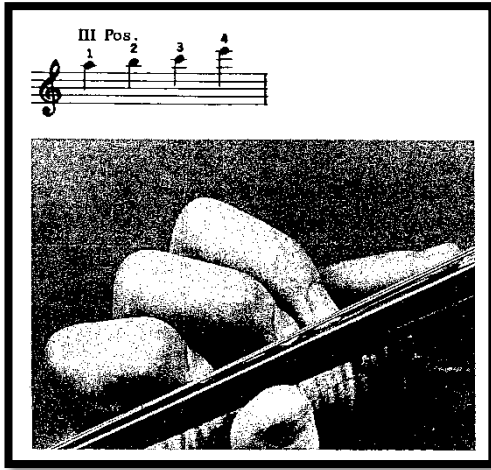
Sol el düşünüldüğünde pozisyon geçişi teller arasında yapılmakta ise bu başlıklardan birisi ile ele alınmalıdır.

(4) Günümüzde sıklıkla kullanılan bir geçiş tipi geciktirilmiş geçiş olarak isimlendirilebilir. Parmak, elin bulunduğu pozisyonunun dışında yeni bir konuma uzatılırken el o anda halen eski konumunda tutulur ve hemen arkasından uzatılmış parmak tel üzerinde yeni yerine konuşlandırılır ve akabinde el yeni pozisyonu takip eder. (Örnek 7)

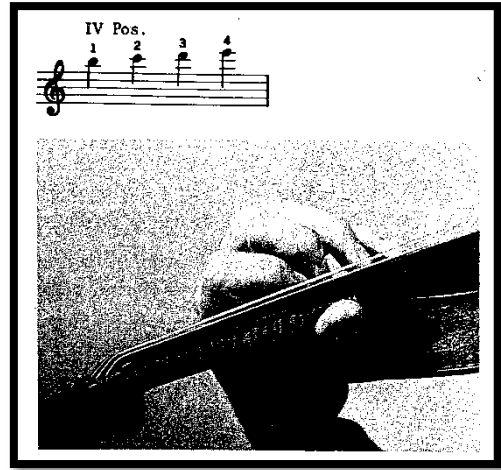


Galamian bu çalışmaları, aşağıdaki resimli örneklerle göstererek şöyle açıklar.

9. resimde üçüncü pozisyonda dördüncü parmağın ileriye doğru uzatılması gösterilmektedir. 10. resimde ise akabinde elin dördüncü pozisyona yeniden ayarlanması gösterilmektedir. Dördüncü parmak el için bir dayanak noktası olarak işlev görür.

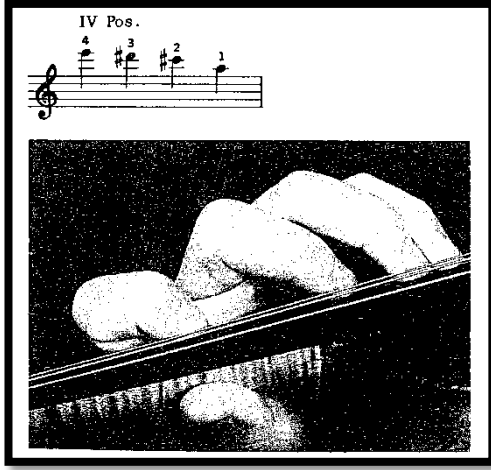


**Resim 9.** Dördüncü parmağın ileriye doğru gererek açılması (*ektansiyon*)

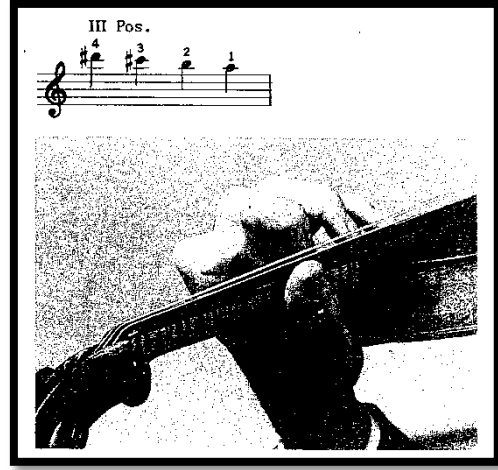


**Resim 10.** Elin ayarlanması

Resim 11 dördüncü pozisyondan üçüncü *pozisyona* aşağı doğru elini taşımaya hazırlanan çalıcının birinci parmağının geriye doğru gerilerek açılmasını göstermektedir. Resim 12’de ise birinci parmağın yerleştirilmesinden sonra elin aldığı yeni düzen gösterilmektedir.



**Resim 11.** Birinci parmağın geriye doğru gerilerek açılması.



**Resim 12.** Elin geriye doğru ayarlanması.

Pozisyon geçme hareketinin yerine getirilme hızı pasajın genel temposuna orantılı olmalıdır. Yavaş tempolarda pozisyon geçiş işlemi yavaş yapılır; hızlı tempolarda daha seri bir şekilde gerçekleştirilir.

Galamian; Pozisyon geçerken gözlenen en yaygın hatalardan birisi olarak; *“Pozisyon geçmeden önceki notanın kısaltılarak çalınması olduğunu”* söyler. *“Bu hatanın arkasında yatan nedenin daima psikolojik olduğunu, bu nedenle pozisyon geçerken telaşlanılarak acele edildiğini”* belirtmiştir.

Bu da pasaja güvensizlik duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Pozisyon işleminin gerçekleştirildiği notadan önceki sese hakimiyet gereklidir.

Galamian’ın pozisyon geçmede dikkate aldığı diğer bir konu; nitelikli *pozisyon* geçme işleminin gerçekleştirilmesi için yayın da önemli bir role sahip olduğudur. Pozisyonun fiili değişimi esnasında, yay basıncın azaltılması ve yay hareketinin yavaşlatılması kayma sesinin önemli oranda yok edilmesini sağlayabilir. Bu özellikle konunun öğretilmeye başlandığı aşamalarda üzerinde durulması gereken bir noktadır.



## b) Çift Sesler

Yaylı çalgıların en büyük problemlerindendir. Çift sesler sol el için olduğu kadar sağ el için de sorun yaratır. Çünkü iki farklı telde iki farklı notayı aynı balansla çalmak gerekir. Sol el için; çift ses çalınması sırasında iki parmak çok sıkı basılırsa, aşırı basınç tehlikesi oluşur ve yersiz bir gerilime neden olur. Bu oluşan gerilim baş parmağa da kolaylıkla sıçrar ve daha sonra tüm eli kapsar.

Galamian bu katılıktan kaçınılması için öğrenciye çift ses uygulamalarında hiçbir zaman aşırı basınç uygulamaması gerektiği konusunda uyarı yapılmasını vurgular.

Galamian'a göre; küçük altılılar ya da artık dördlüler gibi aralıklarda parmakların yakın basılmalarına özel önem verilir. Altılılar veya dördlülerin yer aldığı gam pasajlarında parmaklar telleri çaprazlamasına aşarken tellerden kesinlikle kaldırılmamalı, ancak tüm basınç serbest bırakılarak bir notadan diğerine geçilmelidir. Daha akıcı ve süratli gidiş ancak bu yaklaşım ile elde edilebilir.

Tam beşlileri çalarken, eğer çok pes bir ses ortaya çıkıyorsa, o tel üzerinde parmağı daha yatık olarak yerleştirerek perde tizleştirilebilir. Bu en iyi şekilde parmağı ve bileği hafifçe döndürerek ve dirsek gövdeye göre daha sağa veya sola hareket ettirilerek sağlanabilir.

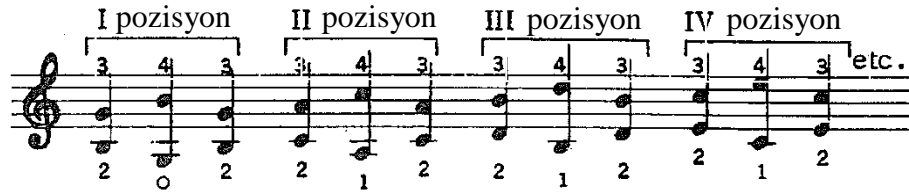
Ayrıca Galamian, oktavların en önemli aralıklar olduğuna dikkati çekmiştir. Çünkü bunlar, elin asıl şeklini vermektedir. Galamian; *“Oktav gam çalarken her iki parmağın tele basılmasının fakat yalnızca birinden ses çıkartılmasının iyi bir çalışma olduğunu, çalışırken önce kalın sesin, sonra da ince sesin çalışılmasını”* söyler. (Bu çalışma uygulaması her türden çift sese uygulanabilir). Oktavları çift ses olarak çalarken, kalındaki sesi dikkatlice dinlemek tavsiye edilebilir, çünkü kulak tiz olanı daha kolayca duyar. Ancak, kişi daha kolay ve rahat duyabilmek adına pesteki sesi daha kuvvetli çalma alışkanlığına da kapılmamalıdır.

*Oktavlar* çalınırken eli biraz daha yüksekte konumlandırmak önemlidir, böylece üçüncü ve dördüncü parmaklar ileri doğru gerilirken birinci ve ikinci parmaklar geriye doğru az miktarda gelebilsin.

Galamian bu düşüncenin aynısının onlularda da uygulanabileceğini, hatta başparmağın, birinci ve dördüncü parmaklar arasında ortada kalacak bir şekilde yerleştirildiğinde, parmakların her iki yöne daha rahat açılabilmesine dikkati çekmiştir.

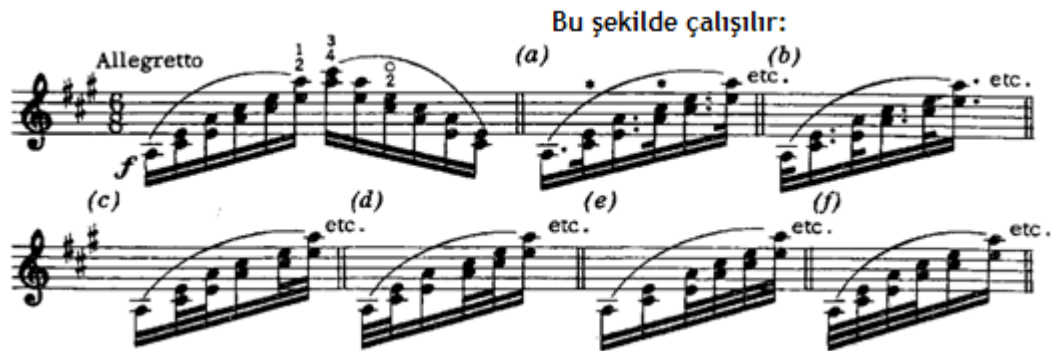
Galamian'ın verdiği örnek 8'de başparmağın yukarıdaki anlatıldığı şekilde tutulması amaçlanmıştır. Galamian'a göre bu onluların gelişimi için fevkalade bir uygulama yöntemidir.

### Örnek 8



Çift ses çalarken sıklıkla karşılaşılan bir zorluk da bilindiği gibi çift seslerde yer alan her iki notanın aynı zamanda *artikule* edilmesinde parmakların yetersiz kalmasıdır. Galamian bu sorunu gidermede en iyi yol olarak Örnek 9'u göstermiştir.

### Örnek 9



Jacob Dont: 24 Etüd ve Kaprisler Op.35 No.21

Çift seslerde pozisyon geçerken de dikkat edilecek yöntemler vardır. Galamian bunları aşağıdaki örneklerle çözümlenmeli olarak açıklamıştır:

Örnek 10'da öğrenci tam pozisyon geçmeye başlamadan önce birinci ve üçüncü parmaklarını kaldırmaya (ikinci ve dördüncü parmaklarını yerleştirdikten sonra) çalışmalıdır. Pozisyon geçme böylece ikinci ve dördüncü parmaklar ile başlayacaktır ve birinci ve üçüncü parmaklar hızlı bir şekilde ikinci-dördüncü parmak için yer değiştirecektir. Çalma eyleminde bu kolay yöntem yerleştiğinde, birinci ve üçüncü parmakların pozisyon geçmeden önce kaldırılmalarına daha fazla gereksinim duyulmayacaktır.

### Örnek 10



Teller çaprazlamasına geçildiği anda pozisyon geçiliyorsa her zaman parmaklardan birisi önder olarak işlev görür.

Örnek 11'de her iki çift sesi birbirine bağlayan üçüncü parmağdır. Hareket la telinde bu parmağı fa diyeze doğru götürerek başlar. Buna karşın fa diyeze doğru yol kat edilmez, aynı yönde ikinci parmak mi sesine vardığı anda yerini bu parmağa bırakır.

### Örnek 11



Kalın tellerden ince tellere doğru yapılan bir pozisyon geçişinde aynı düşünce uygulanır.

Örnek 12’de ikinci parmak önder rolündedir. Pozisyon geçmenin başladığı anda dördüncü parmak kalkar ve ikinci parmak aşağı doğru diyeze kayarak gider ve elin birinci pozisyonda konumlanmasına önderlik eder. Pozisyon geçme anında, yay yalnızca la teli ile temas kurar.

### Örnek 12



#### c) Triller

Galamian’a göre; tril çalarken parmakların çok yukarıya kaldırılmamaları ve tuşeye çok sert vurulmamaları gerekir, bu *trilin* yavaşlamasına neden olur. *Tril* çalarken parmaklara gevşek ve yumuşak bir artikülasyon uygulamalı, *tril* yapan parmak tele yakın tutulmalıdır.

Galamian çok sık yapılan bir yanlışlığı şöyle açıklamıştır. “*Kısa bir trilin başlangıcına çok aşırı dikkat harcanmaktadır, oysa trilin bitimi daha fazla dikkat istemektedir.*”

Sol el *pizzicatosunda* tel, sol elin parmakları tarafından çekilir. Dirsek bir dereceye kadar sola alınmalıdır ki parmağın tele temas eden etli kısmı daha fazla kullanılsın ve teli çekme hareketi daha geriye doğru yapılabilsin. Teli çeken parmak tarafından çıkarılması gereken sese basan parmak sıkı bir şekilde yerleştirilmelidir, aksi takdirde çıkacak ses tatmin edici olmayacaktır.

#### d) Flajöle

Galamiana göre, *armonikler* bir sol el sorunu olduğu kadar aynı zamanda bir yay kullanımı sorunudur. Yanlış ve eşit olmayan yay basıncından ötürü armonikler çalınırken ton dışına çıkılabilir. Özellikle çift armonikler özel bir sorun sergilerler. Yalnızca parmakların doğru basılması yeterli değildir, aynı zamanda yayda berrak ve

çok düz bir basınç üretmeye gereksinim vardır. Özet olarak; yanlış ve eşit olmayan yay basıncından ötürü *armonikleri* çalarken ton dışına çıkmak mümkündür.

#### e) *Kromatik Glissando*

Galamian'ın *Kromatik Glissando* ile ilgili çalışma yöntemleri şöyledir:

Sol el ile yapılan kromatik *glissando*, sağ el ile yapılan *staccato* tekniğine çok benzer ve hemen hemen aynı yöntem ile çalışılması gerekir. *Glissando*'yu yapan parmak gererek uzatılmış olmalıdır. Kol bileği bükülmüş, el ve kol gergin ve parmak basıncı sıkı olmalıdır. Aşağı doğru uzun *glissando* için, çalıcının çenesi çalgıyı sımsıkı kavramalıdır. Yukarıdan aşağıya yapılan *glissando*da ne parmak uzatılmış şeklini ne de bilek aşağı pozisyonlara varana dek dışarı doğru bükülmüşlüğüne yitirmemelidir.

Uzun *glissandolarda* en iyi yöntem tempo içerisinde (dörtten altıya ya da sekiz notaya dek) küçük kesitler halinde çalışmak ve elin canlı hareketini hissetmektir. Başparmak öyle konumlandırılmalıdır ki çalınacak nota sayısı kadar eli geriye çekebilsin sonra bir ara verilmelidir, bu arada başparmak kendini yeniden ayarlamalı ve koşunun bir sonraki kesiti icra edilmelidir. Bir sonraki kesite geçmeden her kesitin birkaç defa tekrarlanarak geliştirilmesi en iyisidir. Son olarak, bu kesitlerin tümünde ustalık kazanıldıktan sonra, *glissandonun* tamamı ara verilmeksizin çalınmalıdır. Aşağı pozisyonlardan yukarıdaki pozisyonlara *glissando* için aynı yöntem zıt yönde tekrarlanmalı, ancak başparmak bir derece daha pasif kalmalıdır.

#### f) **Parmak Numaraları**

Yaylı çalgılarda parmak numaraları koymak için müzikal ve teknik açıdan iki farklı bakış açısı bulunmaktadır. Müzikal olarak konulacak olan parmak numaraları en iyi sesi sağlamaya yönelik olmalı ve cümleyi en iyi şekilde ifade edebilmelidir. Teknik olarak ise konulacak parmak numaraları pasajı olabildiğince kolaylaştırmalı ve çalmada rahatlık sağlamalıdır. Bu ikisi her zaman birbirleriyle uyum halinde

olamayabilir. Daima ifadeli seslendirme birinci, çalma rahatlığı ikinci planda olmalıdır.

Galamian bu düşüncelere dayanarak parmak numaraları koyma alanında sol el tekniğini geliştirmeye yardımcı olacak birkaç oluşumu şöyle sıralamıştır:

- a) Çift sayılı pozisyonlara daha fazla çalışmak,
- b) Yarım aralıklarla pozisyon geçmek ,
- c) Pozisyon değiştirmeleri açık tellerde gerçekleştirmek,
- d) Kromatik parmak numaralarını tercih etmek,
- e) Eldeki çerçevenin dışına taşan yeni tip *ekstansiyonları* kullanmak,
- f) *Ekstansiyonlar* (elin gererek açılması) ve *kontraksiyonlar* (elin daraltılması ) temelinde oluşan parmak numaralamak,

Son madde (f şıkkı) emekleyen parmak numaralaması olarak isimlendirilebilir. Galamian yukarıdaki yöntemlere aşağıda kısaca değinmiştir:

Eski keman ekollerinde ikinci, dördüncü ve altıncı pozisyonlardan titizlikle uzak durulurken birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci pozisyonlar tercih ediliyordu. Bu gelenek o denli yerleşik ve köklü idi ki bunu söküp atmak çok uzun bir zaman aldı. Artık günümüzde bunlar daha önce tercih edilen tek sayılı pozisyonlarla eşdeğer konuma yükseldiler.

Tek bir parmakla, bir tam ton pozisyon geçişi, fark ettirilmeden gerçekleşemez ve *glissando* 'ya neden olur. Eğer, bunun yerine pozisyon geçmede bir yarım adım aralığı kullanılırsa, bu kayma sesi uygulamada yok edilebilir. Modern edisyonlarda çok bol miktarda örnekler bulunmaktadır (Örnek 13).

### Örnek 13



Galamian bir başka örnekte daha net bir çalış için iki yöntem açıklamıştır:

Birincisi, bir pasajda birbirini izleyen iki nota üzerinde aynı parmağın kullanılmadığı parmak numaralanması (Örnek 14'te ilk ölçüde gösterilmiştir); İkincisi, aşağıdaki örneğin ikinci ölçüsünde gösterildiği gibi, bir açık tel çalınırken pozisyon değiştirmek.

### Örnek 14



Bach: Partita No.1 in B minör

Eski ekollerin, *kromatiklerde* aynı parmağı art arda kullanmaları, seslerin kaymasına, ayrıca çalmayı hantal hale getirip zorlaştırmasına neden olmuştur. (Örnek 15).

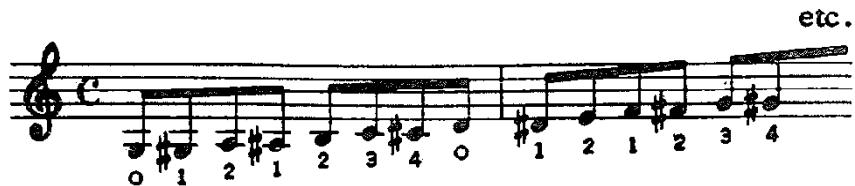
### Örnek 15



Galamian'a göre modern parmak numaralama kolay ve kaliteli ses elde etme açısından daha iyidir. Bu yöntem yarım adım pozisyon geçme tekniğini kullanır:

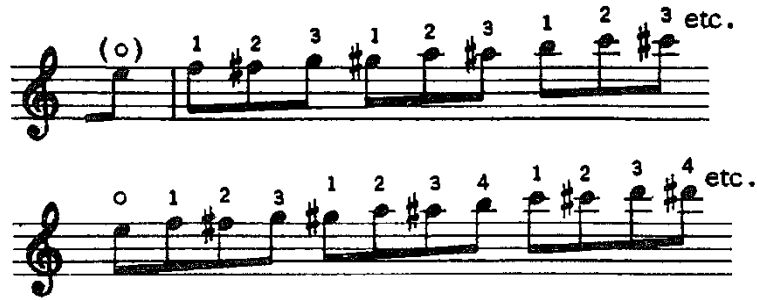
Örnek 16'da gösterildiği gibi parmak yarımınıcı pozisyondan ikinci pozisyona geçerken başparmak yerinde kalır.

### Örnek 16



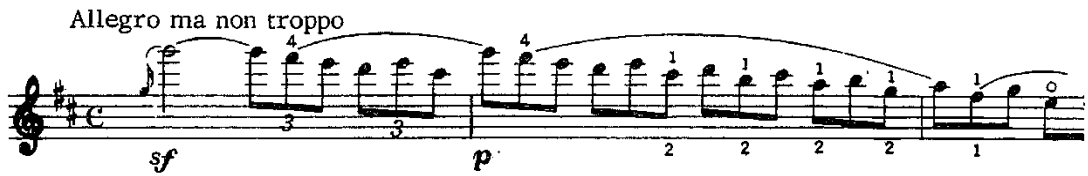
Tek bir telde kromatik olarak yukarı çıkar ya da aşağı inerken geleneksel 1-2, 1-2 olarak çalınan parmak numaraları, günümüzde yerini tümüyle 1-2-3 veya 1-2-3-4 numaralmasına bırakmıştır. Örnek 17'ye bakınız.

### Örnek 17



*Ekstansiyonlara* gelince, Galamian'a göre gererek açma hareketleri (*ekstansiyonlar*) keman tekniğinin, her zaman bir parçası olmuştur, fakat son zamanlarda *ekstansiyonların* yeni tipleri de gelişmiştir. Eski tip *ekstansiyona* dahil olan gererek açma uygulamasına örnek olarak mi telinde birinci pozisyonda dördüncü parmağın do sesine uzanımını veya yine mi telinde üçüncü pozisyonda iken birinci parmağın geriye doğru sol diyez çalmasını verebiliriz.

### Örnek 18



Beethoven: Re Majör Konçerto, Op. 61

Birinci Bölüm (solo'nun 4-7. ölçüleri)

### Örnek 19



Brahms: Re Majör Konçerto, Op. 77



## Birinci Bölüm (252-55. ölçüler)

\* Yarım-adım taşımalar.

↑ *Ekstansiyon*. (Gererek açma)

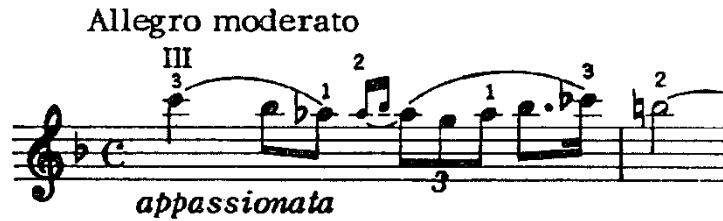
‡ *Kontraksiyon*. (Daraltma)

18. örnekte iki farklı parmak numarası verilmiştir, bunlardan birisi notaların üstünde ve diğeri altında yer almaktadır. 19. örnekte yıldız işaretleri konulan notalarda yarım adımlık bir mesafe bulunmakta, hançer işareti dördüncü parmağın *ekstansiyonunu* (gererek açma) talep etmekte, arkasından el kendisini dördüncü pozisyonda yeniden konumlamakta ve çift hançerli işaretler ise kalına (pese) doğru *kontraksiyon* (daraltma) sürüklenmelerini göstermektedir.

İstenmeyen *glisandoyu* yok etmek için gelişen bu yeni yöntemler, birçok kemancıya ışık tutar.

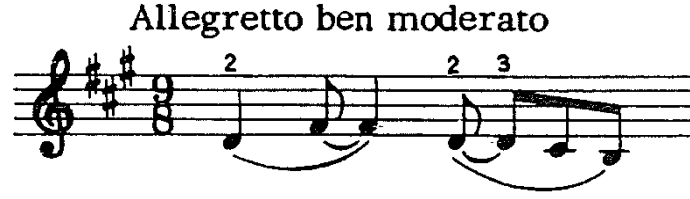
Galamian, bir pasaj çalınırken, parmakların birbirleri ile yer değiştirmelerinin hem teknik açıdan hem de müzikal ifadelendirmede çok yararlı olacağını aşağıdaki örneklerle açıklamıştır. Örneğin, bir bağ içerisinde *legato* çalınan bir cümlede, tekrarlanan bir nota bulunuyorsa, parmakların birbirleri ile yer değiştirmeleri uygulanması yapılır. (Örnekler 20 ve 21).

### Örnek 20



Wieniawski Concerto re minör Op.22 1. Bölüm

### Örnek 21



Frank Sonat La Major 1. Bölüm

İfade bakımından, parmaklara yer değiştirmek, *vibratonun* yoğunlaştırılması ve sesin karakterini farklılaştırması açısından etkili bir şekilde kullanılabilir. (Örnek 22).

### Örnek 22



Bruch Concerto sol minör Op.26 1. Bölüm

Hemen hemen tüm *pedagogların* açık bir şekilde yargılarına ters olarak, Galamian parmak numaralarının çeşitlendirilmesi ve bunların zaman zaman değiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Ayrıca Galamian, parmak numarası koymada yapılabilecekleri aşağıdaki paragraflarda şöyle belirtmiştir:

*“Gamlar, arpejler ve diğer benzeri çalışmalar, mutlaka farklı parmak numaraları ile çalışılmalı ve daha önce çalışılıp bir kenara bırakılmış parçalar tekrar ele alındığında daha evvelden kullanılmış olan bazı parmak numaralarında değişime gidilmeli. Bu o parçayı monotonluktan kurtaracak, müziği tekrar harekete geçirecek ve yaklaşımınıza bir yeni tazelik sunacaktır. Katı bir şekilde aynı parmak numaralarına yapışmak tekdüzeliktir ve performansta esnekliği ortadan kaldırır.”*

“Öğrenci kendisine ait parmak numaralarını seçebilecek kadar yeterince ilerlememişse öğretici parmak numaralarını belirlemeli. Ancak bu parmak numaraları beğenilecek şekilde ve teknik açıdan uygulanabilir olmalı. Ustalaşmış öğrencilerin ise bağımsız bir şekilde davranması ve parmak numaraları kullanmada kendisine has kişisel çeşitlemeler yaratması kesinlikle cesaretlendirilmeli.”

#### **2.4.9. Vibrato Türleri**

Günümüzde *vibrato* türleri üç şekilde (elle, kolla ve parmakla) yapılmaktadır. Hangi türünün doğru olduğu konusunda fikir ayrılığı vardır. *Vibrato* kolla mı, elle mi veya parmaklarla mı yapılmalı? Bunların her birinde kendilerine özgü üç farklı renk olanağı bulunmaktadır, dolayısıyla bunların üçü de geliştirilmeli ve kullanılmalıdır.

Galamian’a göre *vibrato* yay dinamiklerine adapte edilmelidir; örneğin forte çalarken daha yoğun ve geniş hale gelmeli, piyanoda ise daha yumuşak, dar ve yavaş kullanılmalıdır. Kol *vibratosu* en yoğun, parmak *vibratosu* ise en nazik olanıdır. Kuvvetli olan dinamiklerde kol daha hareketli hale gelmeli, yumuşak pasajlarda ise *vibrato* parmak ve el ile sınırlandırılmalıdır. Ancak, istisna olarak bazı yumuşak pasajlar çok yoğun ve hızlı tip *vibrato* gerektirebilir.

*Vibrato* renkleri, dönemlerin getirdiği müzikal stilin gerektirdiklerini hiç bir şekilde farklılaştırmamalıdır. Mozart, Brahms’tan farklı bir renkte çalınmalıdır. Mozart’ta *vibrato* daha sıkı olmalı ve berrak bir ton ile bütünleşmelidir. Brahms’ta, *vibrato*, çoğunlukla daha geniş olmalı ve ses üretimi daha geniş tutulmalıdır.

#### **2.4.10. Vibrato’nun Çalışılması**

Başlangıç olarak, *vibratonun* tüm türlerinde el, hiçbir şekilde çalgının boynuna yapışarak sıkılmamalıdır. Çalgının boynuna yapışmış bir el ile *vibrato* yapmaya kalkışmak aşırı zorlama yaratacak ve elin her türlü hareketini engelleyecektir. Hemen hemen tüm yeni başlayanlar *vibrato* öğrenme aşamasına

geldiklerinde bunu çok zor bir şey gibi hissedeceklerinden çalgıya sımsıkı yapışarak ellerini sıkacaklardır. Öğretmenin ilk yapması gereken şey, çalgının boynuna yapışmış olan öğrencinin elini gevşetmek ve sonra da bu elin esnek kalıp kalmadığını sürekli olarak kontrol etmektir.

#### a) El Vibratosu

Galamian el *vibratosu* hakkında şunları söylemiştir: “İkinci parmak la telinde (*mi natürel*) sesine yerleştirilir ve el bilekten geriye doğru çekilir ve tekrar ileri doğru başlangıç konumuna dönüş yapar. Bu işlemi öğrenme sürecinde, elin aşağı kısmı, çalgının gövdesi ile temas ederek, kolun hareketsiz tutulabilmesini sağlamalıdır. İşaret parmağı tuşeye değmemelidir”.

Başlangıç adımları olarak,

Örnek 23’de gösterilen ritmik çeşitlemeler gösterilmiştir.

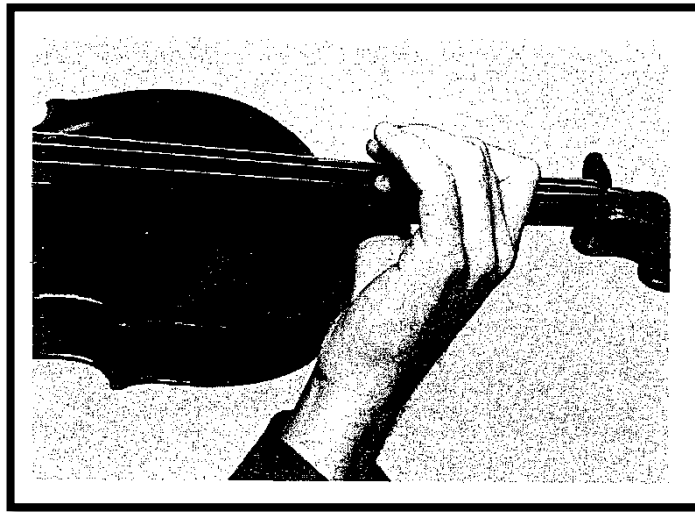
Third position (3. pozisyon)

The image displays three staves of musical notation in treble clef, illustrating rhythmic exercises for the third position. The first staff begins with a '2' above the first note, followed by a sequence of notes and rests, ending with 'etc.'. The second staff shows a sequence of triplets (indicated by a '3' above the notes) and quadruplets (indicated by a '4' above the notes), both ending with 'etc.'. The third staff shows a sequence of sextuplets (indicated by a '6' above the notes), ending with 'etc.'.

Keman’ın salyangozunu duvara dayamak, *vibrato* öğrenmede başlangıç adımları için büyük kolaylıktır.

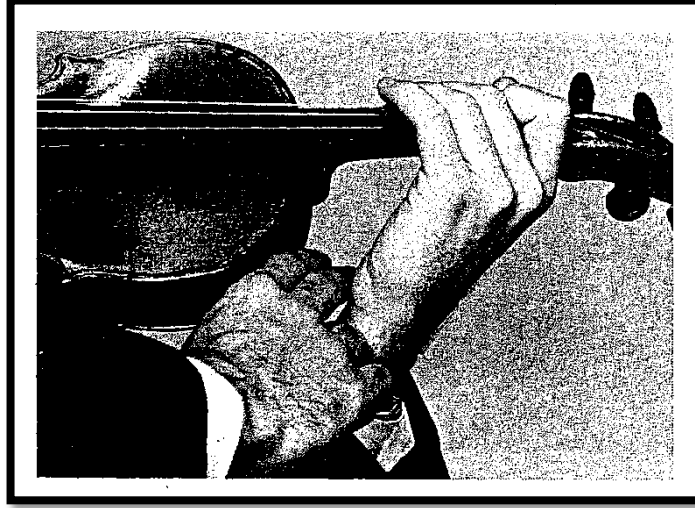
Kemana yeni başlayan öğrenciler *vibratoyu* el ile yapmak yerine, parmaklar ile yapmaya başladıkları için, *vibrato* yapmakta zorluk çekerler. Bunlar parmağı uzatarak eli (veya kolu) hareket ettirmeye başlarlar. Bunun yerine itici hareket elden (veya koldan) gelmelidir. Parmak pasif olarak hareket etmeli, elin hareketleri tarafından yönlendirilmelidir.

Üçüncü pozisyonda *vibrato fonksiyonunu* tam yerine getirmeye başladıktan sonra, aşağıdaki pozisyonlarda denenmeye başlanmalıdır. Burada, başlangıçta çalgı üzerindeki el desteği yitirildiği için biraz güçlük olabilir. Bu durumda öğretmen iki ya da üç parmağını çalgının gövdesi ve öğrencinin elinin alt kısmı arasına yerleştirebilir, böylece öğrencinin üçüncü pozisyonda elde ettiği destek hissini aynısını verebilir ve kolunu hareket etmekten alıkoyar. (Resim 16) Öğrencinin *vibratosu* zamanla yoluna girdikçe, öğretmen parmaklarını aradan çeker. Bu yöntemle öğrenci el desteğinden bağımsızlığını kazanacaktır. *Vibrato* birinci pozisyonda uygulanırken öğretmen, birinci parmağın yan tarafı ile çalgının boynu üzerinde basınç yapılmadığını görmelidir. *Vibratonun* yukarı pozisyonlara (üçüncü pozisyonun üstüne) taşınmasında eğer el *tuşenin* hayli yukarısında konumlandırılırsa sorun yaşanabilir. Bu özellikle sol telinde gerçekleşir; parmakların uzatılmış şekli bazen *vibrato* yapmayı olanaksız hale getirebilir. Bu tür durumlarda *vibratonun* tipi değiştirilerek kol *vibratosuna* geçilmelidir.



**Resim 15.** El (bilek) *vibratosunun* başlangıç uygulaması için elin konumlandırılması.

Nota kuyrukları yukarıda ise el ileri konumda. Nota kuyrukları aşağıda ise el geriye doğru salınmış ve hafifçe perde pesleşmiştir.



**Resim 16.** Birinci pozisyonda elin *vibrato* yapmasına yardımcı olma.

#### **b) Kol Vibratosu**

Galamian'a göre kol *vibratosunda* yapılanlar el *vibratosu* için verilenler ile hemen hemen aynıdır. Şimdi hareket el yerine ön koldan gelecektir. Parmak teli aşağıda tutabilmek ve tel üzerindeki yerini koruyabilmek için tele yeterince sıkı basmalı ve aynı zamanda kol hareketini engellemek için de gerektiği kadar esnek kalmalıdır. El *vibratosu* için tanımlanan aynı ritmik metotlar bunda da uygulanmalıdır. Kol *vibratosunun* geliştiriminin başlarında bileğin kemanın salyangozuna doğru dışarı bükülmesi ve bu pozisyonda sabitlenmesi tavsiye edilebilir. Herhangi bir pozisyonda olabileceği gibi birinci pozisyonda da başlanabilir.

Üçüncü pozisyondan daha yukarılarda bu *vibratoya* başlayabilmek için, ikinci parmağı tel üzerine yerleştirmek ve elin avuç içi ile her ileri doğru harekette enstrümanın kenarına elin çarpmasına izin vermek genellikle yararlı olur.

### c) Parmak *Vibratosu*

Galamian'a göre iyi bir parmak *vibratosu* elde edebilmek diğer iki tip *vibratodan* daha zordur ve el ile kol *vibratolarında* kontrol tam anlamıyla sağlanmadan bu tip *vibrato* çalışmaya yeltenmemek gerekir. Parmak *vibrato* uygulaması birinci boğumdan (eklemden) salınma yapar. Bu *vibrato* türü diğer tipteki *vibratolardan* genişlik anlamında daha dardır. Resim 17'de de gösterildiği üzere, çalgı olmaksızın elin avuç içini sağ elin başparmak ve parmakları arasında, sol eli tutarak da çalışılabilir.

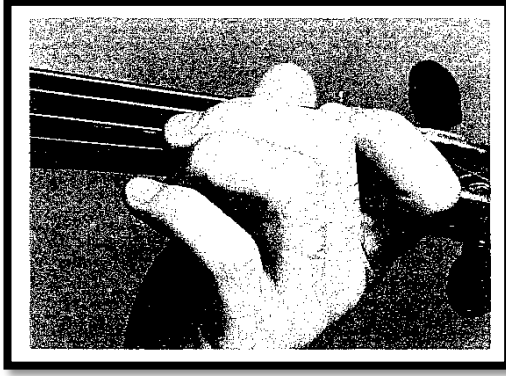


Resim 17.

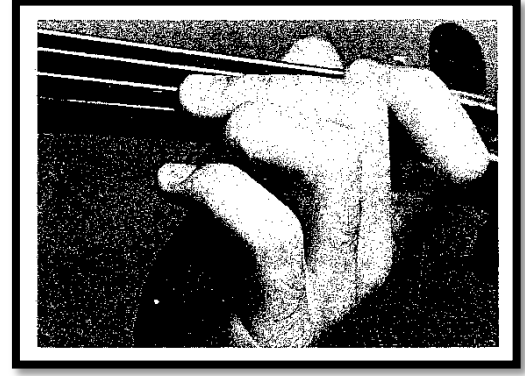
### d) Parmak Ucu *Vibratosu* (parmak *vibratosunun* benzeri)

Galamian düzgün bir şekilde *vibrato* yapılmasının mümkün olmadığı, ancak ifade koymanın şart olduğu çok hızlı pasajlarda nota seslendirildikten hemen sonra parmakları yassılaştırarak ve onları eklemlerinden hafifçe kırarak *vibrato* oluşturulduğunu söyler. (18. ve 19. Resimler).

Resim 18 parmağın tele değdiği anı ve resim 19 bundan hemen sonra eklemin kırılmasını göstermektedir.



Resim 18



Resim 19

Galamian, çalıcının parmaklarının şeklinin *vibratonun* çeşitli tipleri üzerinde önemli bir etkisi olduğu gerçeğine dikkati çekmiştir. Dar ve kemikli parmak uçları olanların parmaklarını teller üzerine düz bir açı ile yerleştirmelerini tavsiye eder.

Galamian'ın önerdiği parmak boğumlarını (eklemleri) gevşetme (serbest bırakma) yöntemleri şöyledir:

1) *Vibrato* türlerinin hepsi de esnek ve gevşetilmiş parmak eklemleri gerektirir. Bu yöntemlerden iyi bir tanesi parmakları tel üzerine yerleştirdikten sonra, yay kullanmaksızın, parmağın tel üzerinde ileri ve geri doğru kaydırılarak tırnağa en yakın olan eklemin sıra ile dönüşümlü olarak gerilmesi ve bükülmesidir.

Parmak eklemlerini yumuşatmanın diğer bir yöntemi ise;

2) Aynı nota üzerinde eli ya da bileği kıpırdatmaksızın döngüyü tamamlamak üzere yalnızca parmak hareketi kullanarak kalında numaralanmış parmakların tizde numaralanmış olanları ile yer değiştirmesidir.

**Örnek 24** bu konuda model bir çalışma vermektedir

First position *throughout*



\* *Ekstansiyonlar* el kaydırılmaksızın yapılmalıdır.



Yukarıda belirtilen egzersizlerin tümü yalnızca bunlara gereksinim duyanların çalışmaları içindir. Bu egzersizlerden özellikle birincisi (eklemleri içeriye doğru büken) zaten çok gevşek olan bir el ve zayıf parmak eklemleri olanlar için kötü sonuçlar doğurabilir.

#### e) *Vibratoda Entonasyon*

Galamian *vibratonun* daima perdenin pes tarafına doğru yapılması gerektiği ne dikkati çekmiştir. Kulak, seslendirilen perdenin tiz olması durumunu yakalamaya daha hazırdır ve perdenin yukarısına çıkan bir *vibrato* genel *entonasyon* tınlamasını çok tizleştirecektir. Parmak tel üzerinde tam sesin merkezine konulmalıdır. *Vibrato* ilk olarak geriye doğru yapılarak perdeyi hafifçe pesleştirmeli ve sonra ileri doğru salınarak perdeyi tam ekseninden tekrar yakalamalıdır. Buna karşın perdede bariz bir yalpalama meydana gelirse, bunun sebebi şunlar olabilir

- a) *Vibrato* ya çok geniştir veya çok yavaştır; parmaklar teller üzerinde çok zayıf bir şekilde konumlanmıştır veya
- b) *Vibrato* hareketinin esnasında perde çok tizleştirilmiştir.

#### 2.4.11. Yay Kullanımı Örnekleri

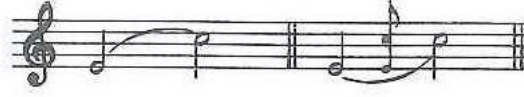
**Legato:** *Legato* iki ya da daha fazla notanın tek bir yayda çalınması anlamına gelir.

Bir bağ içerisinde, tek telde pozisyon değişimi sırasında birtakım zorluklarla karşılaşılabilir. Galamian “*Pozisyon değişimi yay çekiş hızında yavaşlama yapmayı ve sol elin hareketi esnasında yay basıncının hafifçe azaltulmasını gerektirebilir. Bu, legato akışı sırasında işitsel olarak aşırı bir aksama olmasını engeller ve elin kayma hareketini kamufle etmesini sağlar*”.

Tek bir telde *legato* uygulanmasının yanı sıra farklı tellerde *legato* uygulamalarında da sorunlar ortaya çıkabilir. Galamian Örnek 25’teki gibi “*Değişim*

yapılacak yeni tele daha yakın yay kullanımı ile düzgün ve rahat bir değişim elde edilir”

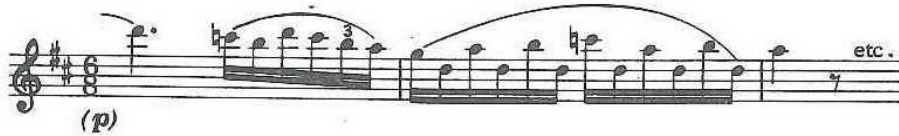
### Örnek 25.



Eğer bu değişim kademeli olarak yeterince yapılabilirse, iki nota arasında örnekte de gösterildiği üzere bir ilave nota anlamında geçici, anlık bir çift ses duyulur. Bu çift ses öylesine akıllıca getirilmelidir ki bu sesin tam olarak başlangıç noktası ile bitiş anının birbirinden ayırt edilmesi mümkün olmamalıdır ve dolayısıyla farkına varılmamalıdır. Verilen örnekte, do sesi işitmeye başlandığı anda mi sesinin sönmesi gerekmektedir. Telden tele geçiş gerçekleştirilirken yayın basıncının azaltılması sesler arasındaki bağlantıya oldukça yardımcı olacaktır.

Ayrıca tek bir yay çekişi üzerinde iki tel arasında ileri geri çok sayıda geçiş yapılması gerekiyorsa, her notanın berrak bir şekilde *artikule* edilebilmesi için yay her iki tele de olabildiğince yakın yerleştirilmelidir (Örnek 26).

### Örnek 26



Beethoven: Re Majör Konçerto, Op. 61

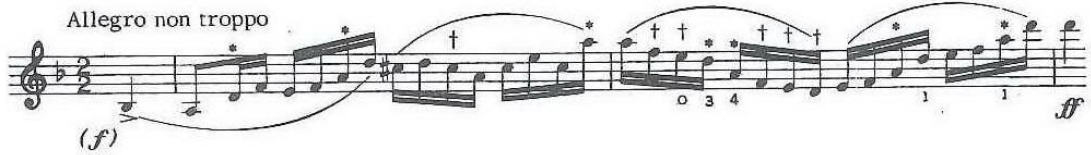
Finale: Rondo (224-25. Ölçüler)

Galamian'a göre bu tip tel geçişleri yay topuk kısmına yakın iken hayli zor gerçekleştirilir ve bu nedenle yayın alt kısmında bu tür tel geçişlerine çalışılırken özel dikkat harcanması gerekir.

*Legato* (bağlı) çalmada tel değiştirirken tam anlamıyla pürüzsüzlük elde etmek her zaman arzu edilen bir durum değildir. *Aksan* gerektiren bir parmak artikülasyonu durumunda (örneğin, yüksek sesli çalınması gereken bir gam ya da arpejde) pasajın bütünlüğünü aksatacağından dolayı yayın tel değiştirilen bölümünde akıcılık elde etmeye kalkışmak, sol el tarafından çalınan notaların *artikülasyon* karakterini bozacaktır. Bu nedenle, “*Legato tel değiştirmeler sol elin parmaklarının darbeleri karakteri ile uyumlu olmalıdır. Bu şekilde artiküle edilen tel geçişleri Örnek 27, 28, 29’da gösterildiği biçimleriyle uygulanabilir.*”

## 2.5. SAĞ EL

### Örnek 27



Lalo: Senfoni İspanyol, Op. 21

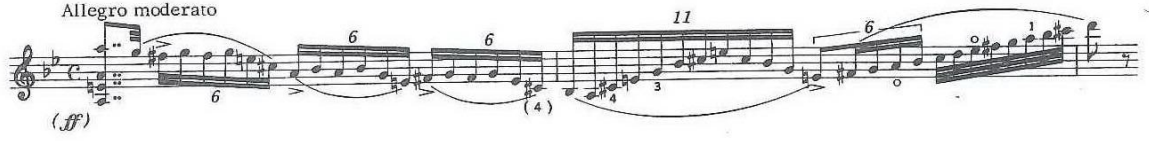
Birinci Bölüm (65-66. Ölçüler)

\* Tel değişimleri yay ile *artiküle* edilir.

† Yan yana, bir önce gelen notaya basan parmağı kaldırarak *artiküle* edilir

*Legato* tel değiştirmelerde görülen hatalar aynı zamanda sol el ile yayın koordinasyonundaki kusurlardan da kaynaklanabilir. En yaygın rastlanan hatalar tel değiştirmeden önceki notaya basan parmağın erken kaldırılması ya da tel değiştirdikten sonraki notaya basacak olan parmağın zamanında hazırlanmamasıdır. Örnek 28’de, yay sol telinden ayrılmadan dördüncü parmak kaldırılmamalıdır. Birinci parmak ise yay daha re teline değmeden kararlı bir şekilde yerini almalı ve *tuşede* mi sesine basmalıdır.

## Örnek 28



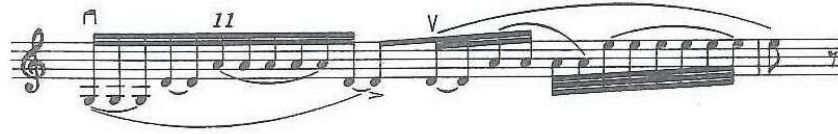
Bruch: *Sol Minör Konçerto*, Op. 26

Birinci bölüm (88-89. Ölçüler)

“Tel geçişlerinin yer aldığı hızlı pasajlarda oluşan koordinasyon sorunlarını çözmek için, tel değişiminin yer aldığı pasajlar saptanır, bu pasajlar ayrıca çalışılır ve hatta açık teller üzerinde uygulanır.”

Örnek 28’te yer alan ikinci ölçü, örnek 29’daki gibi açık tel üzerinde çalışma yapılabilir.

## Örnek 29



Bir yay çalışması olarak

Örnek 28’in ikinci ölçüsü.

### 2.5.1. *Detache*

Her nota için ayrı yay kullanılır, yay hareketleri akıcı, düz ve basıncı değiştirilmeden gerçekleştirilir. Notalar arasında hiçbir boşluk yoktur, ve her yay hareketi diğer nota başlayana dek sürdürülmelidir. Basit *detache* yayın herhangi bir bölümünde, tam yay kullanımından en küçük bir yay kullanımına dek çalınabilir. (Örnek 30)

### Örnek 30



Bach: Partita No.1 Si minör

Son double

Basit *detache* 'nin uygulanması *nüanslara*, hıza ve yay kullanım genişliğine bağlı olarak değişiklikler gösterir. Yay çekme hızı yükseldikçe, harekete katılan kol uzunluğu azalacaktır.

*“Tekrarlanan tel değiştirme hareketleri için egzersizler, keman etütleri içerisinde sayısız miktarlarda yer alır ve bilekte en iyi şekilde esneklik elde edene dek geniş ölçüde çalışılmalıdır.”*

#### 2.5.2. *Spiccato*

Bu uygulamada, yay havadan bırakılır ve her bir notadan sonra tekrar yaydan ayrılır. Böylece yayda atlama hareketi oluşturulur.

Galamian' a göre *spiccato* 'da yayın kullanım boyu, çok kısıdan çok geniş bir alan kullanımına dek yapılabilir. Ancak, esas olarak yayın aşağı üçte ikilik bölümü kullanılır. Daha geniş ve yavaş yapılması gerektiğinde yayın alt kısmına yaklaşılr; daha hızlı ve kısa olması gerekiyorsa ortaya doğru veya hafifçe ortadan daha yukarıya hareket edilir. Oldukça kısa ve keskin bir karakteristik tip taşıyan *spiccato* ise tamamıyla köke doğru ve hemen hemen dikey bir tarzda yayı düşürerek kullanılmalıdır. Uçta veya uca yakın yerlerde de *spiccato* yapmak olanaklıdır, fakat bu kullanım sadece özel bir ses tınısı arzu ediliyorsa gerçekleştirilmelidir. Bu kullanım daha çok bir sol el pizzicatosu pasajı çalınırken, sol el tarafından çekilemeyecek notaları gerçekleştirmek için devreye girmelidir. *Spiccato* 'nun uygulanabilir olması için belirli bir hız limiti bulunmaktadır.

*“Ses kalitesi ve tınlayan bir ses elde edilmesi çok önemlidir. Bu nedenle, genel olarak daha geniş yay kullanılmalı ve yayın çok fazla zıplamasına müsaade edilmemelidir. Konser salonlarında, kemancıların çok darbeli bir spiccato kullanımından kaçınmaları önerilebilir. Bu tür bir kullanım yakın (dar) bir alanda hayli iyi tınlayabilirse de, ses kalitesinin zayıf olmasından ötürü uzağa düzgün bir şekilde ulaşamayacaktır.”*

*Spiccato’da tel değiştirilir ya da atlanırken tele temas eden yay kılı miktarının ve yay boyunun aynı olmasına özen gösterilmelidir, aksi takdirde spiccato eşit yapılamaz. Tel değiştirme ya da tel atlama sırasında yay tellere aynı mesafede kalmalı ve oldukça yakın tutulmalıdır, yoksa kontrol kaybı artar ve büyük bir olasılıkla yay zıplayarak kontrolden çıkar.*

*Galamian’a göre ilk spiccato çalışmaya, yayın alt kısmı ile başlanmalı, bu harekete kol liderlik yapmalı, el ile parmaklar bunu takip etmeli ve son derece elastiki bir yumuşaklık sağlanmalıdır. Bu aşamada iyi bir noktaya gelindiğinde, çalıcı yayın ortasına doğru daha kısa yay çekişleri kullanılabilir*

### **2.5.3. Sautillé**

*Bu bir başka tür sıçrayan yaydır, spiccato’dan farkı her nota için yayın ayrı ayrı kaldırılıp tekrar yaya bırakılmamasıdır. Sıçratma görevi yayın kendisinin esneklik ve dayanıklılığına bırakılır.*

*“Bu kullanım şekli yayın ortası civarında çalınırken en iyi sonucu verir, eğer yavaş çalınacaksa yayın biraz daha altına alınabilir, daha yumuşak ve hızlı çalmak gerekiyorsa da yayın ortasından gerektiği kadar biraz yukarıda uygulanabilir. Yayın bu konumlandırılma yeri farklı yayların, elastikiyetlerine göre değişiklik gösterir. Sautillé kullanım biçimi çok hızlıdan oldukça yavaşta kadar çalınabilir, ancak yavaş tempolarda genellikle spiccato daha kullanışlı bir tercih olur.”*

“*Sautillé* alıştırmaları yaparken, yayın ortasına yakın bir noktada küçük ve epey hızlı bir *détaché* ile başlayınız, sonra yayın tahtasını dikey bir şekilde çevirerek yayın kollarının tümünün tellere temas etmesini sağlayınız.”

Galamian’a göre *Sautillé* için, önkol *spiccato*’da olduğundan biraz daha eğimli tutulmalıdır ve elin denge noktası tamamıyla işaret parmağına dayandırılmalıdır, ikinci ve üçüncü parmaklar yay tahtasına yalnızca hafifçe temas etmelidirler. *Spiccato* yaparken yay dengesini sağlamakta son derece aktif olan dördüncü parmak, *sautillé*’de hemen hemen işlevsizdir ve yaya hiçbir şekilde güç uygulamadan tam anlamıyla pasif kalmalıdır.

*Sautillé* çalmaya, yayın yanlış bir noktasında başlanıldığında, yayı düzgün bir şekilde sıçratmakta başarısız olunur, ancak burada gerçekten bir sorun meydana gelirse bu daha çok üçüncü ve dördüncü parmakların yay tahtasını sımsıkı kavramasından kaynaklanır. Bunun oluşmaması için en iyi çare *sautillé* çalışırken başlangıçta yayı yalnızca başparmak ile birinci parmak arasında tutarak egzersiz yapmaktır.

#### **2.5.4. Staccato**

Bu yay kullanım şekli, tek bir yayda kısa, berrak bir şekilde birbirinden ayrılmış notaların, *artiküle* edilmiş yay çekişleri olarak tarif edilir. Yay kesintisiz bir şekilde tellerle temasını sürdürür.

Hızlı çalınma durumunda, *staccato* kaslarla ilgili salınımlar ile tümleşik bir gerilim üzerine şekillendirilir, kol, el ve/veya parmaklar bu gerginlik vasıtasıyla hareketi uygularlar. Salınımların oransal yapısı çalıcı kişiye özgü olacaktır. Uygulamalı olarak bazılarında hızlı ve bazılarında da oldukça yavaş bir değere sahip olabilir.

Galamian’a göre, öğrenci iyi bir *staccato* yay kullanımına yönelik kas titreşimlerini en iyi kullanım biçimine dönüştürme konusunda parmakların, el ve

kolun düzgün ayarlamaları yakalaması amacıyla cesaretlendirilmelidir. Bunu yapmakta zorlanırsa, yukarı doğrultuda hareket eden yayında kolunu içeri doğru alarak kolu vücuduna yaklaştırması hayli yardımcı olacaktır; belki bu durumda iken yay telleri doğru bir açıda kat edemeyecektir, ama bunun yerini, saat yelkovanı yönünde hafif bir dönüş alacaktır.

“Çalıcı, aynı zamanda dirseğini yüksek tutmaya çalışmalı, yay tahtasını tuşeye doğru biraz daha yatırmalıdır. Bunun tam tersi çekerek yapılan *staccato*'da uygulanır. Hareket etme sürecinde kol “dışa” doğru biraz daha döndürülür, böylece yay saatin akrebi yönünde bir miktar dönüş yapar; bilek daha fazla ve dirsek daha az olmak üzere indirilir ve yayın tahtası hafifçe köprüye doğru yatırılır. Elde edilecek en yüksek hız için, kol kasları sıkı bir hal almalı, yay kolları tel üzerine kararlı bir şekilde oturmalı ve uygulanan basınç notalar arasında boşluk bırakmayacak kadar aynı olmalıdır.”

Galamian'a göre sıkı bir *staccato*'da hız, çalıcı tarafından kontrol altında tutulur. Çok yavaş bir hızda ya da abartılmış hızlı bir şekilde icra edilen bir *staccato*'nun genel olarak müzikal değeri pek fazla yoktur. *Staccato*'da temelde iki güçlük vardır. Bunlardan birincisi hareketin kendisidir. Diğeri ise tel değişimi yapılırken bu değişimlerle sol el parmakları arasında koordinasyon sağlayabilmektir. Bu her iki soruna da ayrı ayrı yaklaşım göstermek gerekir. *Staccato* başlangıçta tek bir nota üzerinde çalışılarak hareket biçimi, *ritm* ve hız bakımından kontrol altına alınmaya gayret edilir. En iyisi ikili, üçlü, dördü, beşli ve giderek daha fazla sayıda notaları kapsayacak şekilde ufak kesitler, ritmik modeller üzerinde çalışılır. (Örnek 31)

### Örnek 31

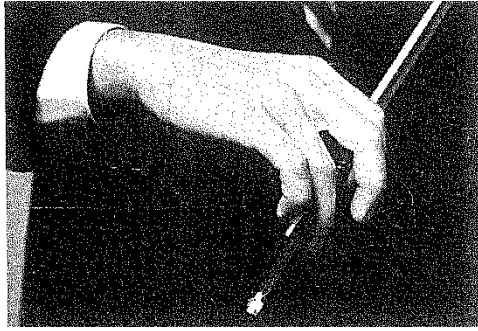


Sıkı *staccato* dikkatle çalışılmalıdır. Kesintisiz yapılacak alıştırmalarda harcanacak zaman limitli tutulmalıdır, aksi halde sürekli gerginlik zararlı sonuçlara yol açabilir. Sonuç olarak, yapılacak günlük çalışmalarda zamanın uzun tutulması



önerilmez. Sıkı *staccato* çalışması sırasında, çalışmayı birkaç dakikalığına bırakmak ve başka çalışılacak materyallere dönüş yapmak daha iyi olur.

*“Staccato çalarken, birçok çalıcı üst koldan önkola doğru aktarılan gerilim hareketini kullanır. Buna karşın diğerleri, bu gerilimin yerine, parmakları ve başparmağı esnek tutarak, daha gevşek ve hatta daha yumuşak bir el hareketi kullanır. Bazı çalıcılar ise parmaklarının hareketinin sağladığı dikey tutma hareketi ile iyi bir staccato elde eder. Eğer el hareketi, kendi başına kullanılırsa, ikinci ve dördüncü parmaklar yayın tahtasından ayrık tutulur ve böylece elin staccato hareketi elde etmesi için kolaylık sağlanır.(Resim 20).”*



**Resim 20**

Aşağı doğru çekilen *staccato* yaylarda, bazı zamanlar, yayı yalnızca işaret parmağı ve başparmak ile tutmak yararlı olur, ancak yay çalıcıya doğru hafifçe eğik tutulmalıdır.

### **2.5.5. Uçan Staccato ve Uçan Spiccato**

Bu iki yay çekiş hareketi birbirine çok benzer, fakat her biri kendine has özellikler taşır. Birincisi, kaynak olarak *staccato*'dan türemiştir. Yay basıncı azaltılır ve yay her çalınan notadan sonra telden ayrılır. Bu telden ayrılma hareketi son derece hafif olur, buna karşın hareket esas olarak ileriye doğru kesintisiz bir akıcılıkla hiç kesilmeden yatay doğrultuda sağlanır.

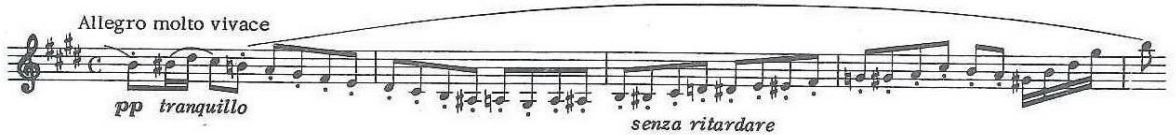
“Bu yay hareketi iterek gerçekleşir, buna karşın çalıcı bu uygulamanın aşağı doğru yapılabildiğini de bilmelidir.”

“Uçan *staccato* yayı uygulamak için çalışırken sıkı iterek *staccato* ile başlamakta yarar bulunmaktadır; sonra, bu tam anlamıyla yoluna girdikten sonra, dirsek ile bilek bir miktar yükseltilerek el hafifletilir ve hafif bir miktar dikey parmak hareketi ilave edilmelidir ki her bir notadan sonra yayın teller üzerinde zıplamasına yardımcı olsun. Pek çok durumda yatay parmak hareketi bu tekniğin önemli bir bileşenini oluşturur, el esnek tutulur ve kol kesintisiz hareketi gerçekleştirir. Yayın her hareketinden sonra parmaklar hafifçe yeniden toparlanarak düzeltilir.”

Uçan *spiccato* tek bir yay üzerinde gerçekleştirilen *spiccato* notalardan oluşur. Bu uygulama aşağı ya da yukarı doğrultuda icra edilebilir, ancak çekerek yapılan uygulamalara daha seyrek rastlanır. Uçan *staccato*'da yay daha yukarı kalkar ve *spiccato*'nun doğasına sadık bir tarzda her bir nota için yay etkin bir biçimde tel üzerine fırlatılır. Bu nedenden ötürü, uygulama hızı *staccato*ya karşıt olarak biraz daha sınırlı kalır.

Galamian'a göre düşey doğrultuda yapılan parmak ve el hareketi bu yay tarzında ana faktördür, yalnızca çok küçük oranda yatay hareketler katılır. Hareket ne kadar ufak olursa, parmaklarda odaklanma o denli fazla olur. Uçan *spiccato*'da hayli uzun pasajlar için bile bu yay kullanımı, kesintisiz akış sağlanmasına olanak sağlar ve yay çekişinde aynı ses karakterini korumaya yardımcı olur. 32. örnek bu tip uygulamayı iyi bir şekilde açılar.

### Örnek 32



Mendelssohn: mi minör konçerto, Op. 64

Finale (129-32. ölçüler)

*“Uçan spiccato’da, yay kullanımında yerinde saymalar da yapılabilir, öyle ki itilerek gerçekleştirilen bir nota zincirinde yay hakikaten en son noktaya yaklaşır. Yerinde sayma hareketini yapmak için bu alıştırma iyi bir yöntemdir.”*

### **2.5.6. Ricochet**

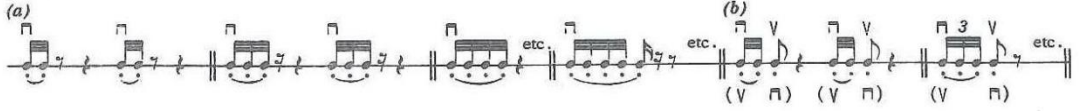
*Ricochet, uçan staccato’ya zıt bir şekilde “kontROLSÜZ” bir yay çeşidi olarak tanımlanır. Uçan staccato’da yayı tellerden kaldırmak için doğal zıplatmadan yararlanır. Uçan spiccato ile aradaki en büyük kontrast burada her ses için yayın tel üzerine bağımsız ve ayrı bir şekilde fırlatılmasıdır. Ricochet’nin hızı kontrol altına alınabilir.*

Galamian’a göre bu denetim, hareketin yay üzerinde yapılması gereken yerini saptamakla ve zıplamanın yüksekliğini kontrol etmekle olanaklı olur. Yaklaşık olarak yayın üst üçte ikilik bölümünde çalınır, zıplama uca doğru daha hızlıdır ve kademeli olarak uca olan uzaklık arttıkça hareketin hızı azalır. Aynı zamanda, yay çok yükseğe sıçramazsa hız artar, aksi durumda ise çarpıp geri gelme hızı azalır. Zıplama yüksekliği ilk itme gücü ve birinci parmağın pek hafif basıncı ile düzenlenir. O da hızı denetlemeyi mümkün kılar. Ricochet’de, yaya tekrar en iyi şekilde başlamak için, yayı eğmeden, kılların üstündeki tahta kısım “dikey doğrultu”da tutulur.

*“İterek ricochet yapma, çekerek ricochet yapmaya oranla daha zordur. Bu yay kullanım biçimine, çekme hareketi üzerinde alıştırmalar yaparak başlanmalıdır. Yayın ortasından biraz daha yukarıda iki nota ile çalışmaya başlanır. Hiçbir güç kullanmadan yay kendi haline bırakılır ve esas olarak dikey parmak hareketi verilir. Doğal olarak meydana gelecek olan zıplamaya müdahale etmeden yay tele bırakılır ve yayın, ikinci notadan sonra hareketi durdurulur. Bu uygulamaya üç, dört, beş, altı ve daha fazla nota ile devam edilir.”*

**Örnek 33(a)**'da “Verilen şekilde derece derece uygulamadaki ustalık artırılır. Sonra aynı egzersizi, her grubun sonuna bir ekstra nota ekleyerek çalmaya devam edilir ve bu nota itme yay hareketi ile yapılır. “

**Örnek 33 (b).** Örnekteki gibi aksi yönde, uygulama yapılır.



“36. örnekte verilen egzersizler iyi bir tarzda işler duruma gelince, Örnek 34’de gösterilen gam egzersileri ile tel değiştirme çalışmaları yapılır, işe birkaç nota ile başlanır ve kademeli olarak bu notaların sayısı artırılır.”

### Örnek 34



35 ve 36 numaralı örnekler tipik *ricochet* pasajlardan yapılan iki alıntıyı sergiler. Bu yay kullanımı Örnek 35’te yer almaktadır.

### Örnek 35



Paganini: 24 Kapris, Op. I

No. 9 (61-63. ölçüler)

### Örnek 36



Mendelssohn: *mi minör konçerto*, Op. 64

Birinci Bölümün *Kadansı*

(onaltılık notaların yedinci ölçüsü)

Örnek 36’da dört notadan oluşan *akorun arpejlenmiş* şekli verilmiştir. Bu örnek *ricochet*’in en çok çalınan çeşidi olup aynı zamanda en kolay şeklidir.

Dört telin bir arada kullanıldığı bu çeşit *arpejler* kolaydır, çünkü tellerin kendi içlerindeki değişimler yayın sıçratılmasına yardımcı olur. Teller arası değişim tümüyle kol tarafından gerçekleştirilir, böylece daha hızlı tempolarda yayın çizeceği kavisle daha eşit ve kesintisiz bir atlama elde edilir.

“Çalışma amacı ile *arpejlemeye ters yönde başlamak iyi bir başlangıçtır, böylelikle, mi telindeki notaya, yay itilerek başlanır. Dolayısıyla itici güç en yukarıdaki tele aktarılmış olur, sol teline ise, itici güç hiç verilmez ya da az bir şey bırakılabilir.*” (Örnek 37)

### Örnek 37



Galamian’a göre *Ricochet* de sorunlar aşağıda yer alan üç maddeden biri yapıldığında meydana gelir:

- (1) Yay, eğer çok sıkı tutuluyorsa,
- (2) Yayın, arzulanan hıza uygun olmayan bir bölümü kullanılıyorsa (yayın yanlış kesiti kullanılıyorsa) veya

(3) Sıçratmalar doğal olarak yapılırken, bir anda gerginlik nedeniyle, doğal sıçratmalar engellenirse, *ricochet* de sorunlar oluşur.

### 2.5.7. Yay Değişimi

Aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya çekilen yayların değişim anlarıyla ilgili birkaç sorun bulunur. Ancak bunlardan birisi diğerlerinden daha önemlidir. Bu, yay değişimini olabildiğince fark edilemez bir şekilde gerçekleştirmektir.

Bu konu hakkında hayli teori üretilmiştir. Bazı metotlar, dönüş anında parmakların kullanılmasını, diğerleri, el ile bileğin birlikte kullanılmasını, bunların yanısıra bazı metotlar da önkol veya tüm kolun kullanılmasını önerir.

Galamian'a göre, meselenin özü, yay değiştirmeye katkıda bulunan belirli kaslar ya da eklemler üzerinde değildir, bunların dışında iki faktör bulunur:

- (1) Yayı, değiştirme anından az önce yavaşlatmak ve
- (2) Yayı değiştirmeden kısa süre önce yaya uygulanan ağırlığı azaltmak.

*“Bahsi geçen bu iki faktör büyük bir özenle ve kusursuz bir biçimde koordine edilmelidir. Bunun parmaklarla mı, elle mi ya da kol ile mi yapıldığı pek önemli değildir. Eğer öğrenci yay değişimi eylemini iyi koordine ediyor ve değişim anında eşdeğer bir ses ile dönüş yapıyorsa, bunun nasıl yapıldığının pek önemi bulunmamaktadır ve öğretmen de uygulamayı iyi yapan bir öğrenciye müdahale ederek bir şeyleri değiştirmeye çalışmamalıdır. Eğer, diğer yandan, öğrenci kendisine güçlük çıkartan bir takım düzensiz hareketler yapıyor ve bu hareketler de yay değişimlerinde pürüzlere yol açıyorsa, bunlara da mutlaka çözümler getirilmelidir. Bu, bir parmak ya da el hareketini değiştirmekten başlayabilir ve gerektiğinde çok katı olan bir kol hareketini dahi kapsayabilir ya da kasılmış eklemleri gevşetmek ve esnek el ve parmak hareketleri ilave etmeye kadar ulaşabilir.”*

Galaman'a göre en sık karşılaşılan yanlışlardan birisi de yay dönüşümünden önce hareket hızını gerektiği kadar uygun bir miktarda azaltmak yerine bu hızın dönüş anından hemen önce aniden artması ve sonuç olarak üretilen sesin şiddetlenmesidir. Yayın, yönünü değiştirmeden önce yavaşlayarak aksi yöne dönüş yapması, iyi bir yay değiştirme için başarılı bir sonuçtur.

Buraya kadar açıklanan bilgiler doğrultusunda keman eğitim yöntemleri arasında Galaman yönteminin keman eğitiminde önemli bir yer oluşturduğu vurgulanmıştır.

Galaman izlediği yöntemi ayrıntılı olarak keman eğitimcilerine rehber olacak şekilde yapılandırmıştır. Ancak bu yöntemin etkilerinin araştırma bulgularıyla desteklenmesi keman eğitiminin daha nitelikli olarak gelişmesini sağlayacağı düşüncesiyle bir araştırma modeli oluşturulmuştur. Bu araştırma modelinde kontrol grubunu oluşturan Rus keman eğitimi hakkında da aşağıda bilgi verilmiştir. Bu bağlamda Galaman yönteminin keman performansı üzerindeki etkilerinin araştırılması düşünülmüştür. Bunun sonucunda problem cümlesi şöyle ifade edilebilir.

### **2.5.8. Rus Keman Eğitimi**

Sovyet müzik okulları klasik müzik eğitime çok önem vermişlerdir. Böylece 'Rus Keman Okulu' olağanüstü bir şekilde gelişmiştir. Bu ekolün kurucularından birisi besteci ve yorumcu Ivan Khandochkine (1747-1804)' dir. Ardından Nikolai Afanasieff ve Henryk Wieniawski gelir. 19. yy'da başarılı öğretmenler tarafından sürekli geliştirilen bu okulu Piotr Stoliarski ve Leopold Auer 20. yy'ın başında korumaya almışlardır. Stoliarski okulunu David Oistrakh ve Nathan Milstein gibi ustalar izledi. L. Auer, Mischa Elman, N. Milstein ve Efrem Zimbalist bu başarının diğer üyeleridir. Sonra 20. yy'ın başlarında, Moskova Konservatuvarında Konstantin Mostras'ın ismini öğretmen olarak görüyoruz. Bu geleneğin devamında Yuri Yankelevikh ve Leonid Kogan bulunmaktadır. Daha sonra onları Avram Yampolsky'nın öğrencileri izler.

Müzik dünyasına büyük solistler, müzisyenler ve pedagoglar bırakan Rus Okulu'nda kendine özgü karakteristik içerikler bulunmaktadır. Bunları şöyle sıralayabiliriz;

- Bu yöntemde küçük ayrıntılara büyük önem verilir,
- Doğallık; çalgıyı tutmada, kemancının bedeni ile bütünlük içinde olması amaçlanır,
- Sol el tekniği çok önemlidir,
- Müzikal ifadenin iyi verilebilmesi için ilk önce teknik mükemmellik hedeflenir. İstenilen teknik düzeye gelince;
- Yüksek performans gerektiren eserler verilir,
- Çalınacak eser hakkında, öğrenci (besteci, eserin dönemi ve eserin analizi gibi) kapsamlı bilgi edinilir,
- Çalınacak eserin her zaman bütünü çalışılır ve mutlaka eşlikli çalışılır,
- Çalgıdan güçlü ton üretimi hedeflenir. \* 2

Buraya kadar olan bölümde kemanın tarihsel gelişimi içinde L. Auer, C. Flesch, S. Suzuki, P. Rolland ve Rus Keman Okulu ile ilgili keman eğitim yöntemleri irdelenmiştir. Bu bağlamda Galamian yönteminin keman performansı üzerindeki etkilerinin araştırılması düşünülmüştür. Bunların ışığında gerçekleştirilen araştırmanın problem cümlesi şöyle ifade edilebilir.



## **2.6. PROBLEM CÜMLESİ**

Galamian Yöntemi'nin Konservatuvar keman öğrencilerinin çalgı performansı üzerindeki etkisi nedir?

### **2.6.1. Sınırlılıklar**

**Bu araştırma;**

- 1) Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile sınırlıdır.
- 2) Lise II. ve Lise III. sınıfını okuyan 4 öğrenci ile sınırlıdır.
- 3) 12 haftalık deney süreci ile sınırlıdır.

### **2.6.2. Sayıtlar**

Deney sürecine kayılan gözlemciler gözlem formunu yansız bir bakış açısı ile doldurmuşlardır.

### **2.6.3. Kısaltmalar**

**K.Ç.P.Ö.:** Keman Çalma Performans Ölçeği

**K.Ç.P.G.F.:** Keman Çalma Performansı Gözlem Formu

## III. BÖLÜM YÖNTEM

### 3.1. YÖNTEM

#### 3.1.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada son test kontrol modeli kullanılmıştır. Son test kontrol gruplu Modelde de, yansız atama ile oluşturulmuş 2 grup bulunur. Bunlardan biri deney öteki kontrol grubu olarak kullanılır. Gruplara, yalnızca son test uygulanır. (Karasar, 2010:98)

Araştırma modeli Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1:** Araştırma Modeli

GRUPLAR	Deney Süreci 12 Hafta (2x12)	Testler
Deney Grubu n=2	Galamian Yöntemi	Keman Performansı Gözlem Formu
Kontrol Grubu n=2	Rus Keman Eğitimi	Keman Performansı Gözlem Formu

### 3.1.2. Denekler

Bu araştırma deneklerini Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı 2011-2012 öğretim yılında okula devam eden 10. Ve 11. sınıftan 4 öğrenci oluşturmuştur. Deney ve kontrol grubunu oluşturan öğrenciler en son final keman sınavından aldıkları puanlarla birbirine denk olan öğrencilerden seçilmiştir. Öğrencilerin deney ve kontrol grubuna göre dağılımları Tablo II’de verilmiştir.

**Tablo 2:** Denekler

	Cinsiyet	Sınıfı	Lise 1 Keman Sınav Notu
Deney Grubu	K	Lise 2	87
	K	Lise 3	93
Kontrol Grubu	K	Lise 2	83
	K	Lise 3	92

### 3.1.3. Denel İşlemler

Deney ve kontrol gruplarında 12 hafta süren 2 saatlik derslerde Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı’nın belirlediği keman programına ek olarak Lise II’de Henryk Wieniawski Legende, Lise III’de Pyotr Ilyich Tchaikovsky’nin Meditation eserleri çalıştırılmıştır. Bu eserlerin çalıştırılması aşamasında aşağıdaki kazanımların gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.

- Eseri temposunda çalma,
- Tempoyu koruma,
- Ritim ve *entonasyon* hatası yapmama,

- Pozisyon geçişlerinde hata yapmama,
- Eseri ve dönemine uygun doğru yay ve sol el teknikleriyle çalma,
- Müzikal çalma.

### 3.1.4. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada araştırmacı tarafından geliştirilen keman çalma performansı gözlem formu kullanılmıştır. Gözlem formunun geliştirilme aşamasında keman çalma teknikleri dikkate alınarak 11 gözlem maddesi oluşturulmuştur. 7 uzman görüşüne sunulan 11 maddelik puan uzmanların görüşleri doğrultusunda 13 maddeye çıkarılmış ve bazı maddelerde de ifadeler yeniden düzenlenmiştir. Formun ön denemesi araştırmacı ile birlikte iki keman eğitimcisi ile 11 öğrenci üzerinde yapılmıştır. Gözlemcilerin gözlemleri arasında anlamlı bir ilişki olup olmadığına *Spearman sıralı korelasyon* testi ile bakılmıştır. Veriler Tablo 1, 2, 3'de yer almaktadır.

**Tablo 3:** Veriler

n=11		1. Gözlemci	2. Gözlemci	3. Gözlemci
1. Gözlemci	Spearman Sıralı Korelasyonu	1000 . 11	,701* ,016 11	,714* ,014 11
2. Gözlemci	Spearman Sıralı Korelasyonu	,701* ,016 11	1000 . 11	,881** ,000 11
3. Gözlemci	Spearman Sıralı Korelasyonu	,714* ,014 11	,881** ,000 11	1000 . 11

\*p<.05

\*\*p<.01

Tablo III'deki bulgular incelendiğinde gözlemciler arasında pozitif ve anlamlı bir ilişki görülmektedir. I. Gözlemci ile II. Gözlemci için  $r=.701$ , I. Gözlemci ile III gözlemci için  $r=.714$ , II gözlemci ile III gözlemci için  $r=.881$

### 3.1.5. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırma verilerinin çözümlenmesinde SPSS 13 paket programı kullanılmıştır. Kullanılan istatistik teknikleri *spearman sıralı korelasyon* testi ve *MANN-Whitney U testidir*.

## 3.2. ARAŞTIRMANIN PLANLANMASI

### 3.2.1. Araştırmanın Planlama Aşamaları

**Tablo 4:** Planlama Aşamaları

Araştırmanın Planlama Aşamaları	Tarih
İlgili Yayın ve Araştırmaların Taranması	Haziran - Ekim 2011
Keman Çalma Gözlem Formunun Geliştirilmesi	Kasım 2011
Derslerin Planlanması	Aralık - 2011 Ocak - 2012
Denel İşlemler	Şubat - Nisan 2012
Verilerin Çözümlenmesi ve Araştırmanın Raporlaştırılması	Mayıs - 2012

## IV. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

#### 4.1. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde Galamian yönteminin keman çalma performansı üzerindeki etkisini ölçmek amacıyla kullanılan istatistiksel tekniklerin çözümlenmesi sonucunda elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

#### 4.2. DENEY VE KONTROL GRUPLARININ KÇPGF'NDAN ALDIKLARI SON TEST PUAN SONUÇLARI KARŞILAŞTIRILMASI

**Tablo 5:** Keman Çalma Performansı Gözlem Formu (KÇPGF)

Gruplar	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	P
Deney Grubu	6	9,50	57	2,882	,004
Kontrol Grubu	6	3,50	21		

Tablo 5'te verilen veriler incelenip deney ve kontrol gruplarına son test uygulandığında keman çalma performansı gözlem formu puanları ile ilgili elde edilen P değeri.004'tür. Elde edilen p değerinin .05'ten küçük olması nedeni ile deney grubunun lehine gruplar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir. Bu sonuç Galamian yönteminin öğrencilerin keman çalma performansı üzerinde anlamlı düzeyde bir fark oluşturduğu yönünde yorumlanabilir.

## V. BÖLÜM

### SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu araştırmanın sonucu Galamian yönteminin Rus Keman Eğitimi'ne göre keman çalma performansı üzerinde anlamlı düzeyde fark oluşturduğu yönündedir. Bir çok keman öğretim yöntemlerinde olduğu gibi Galamian ve Rus Keman Eğitim yönteminde de eseri temposunda çalma, tempoyu koruma, ritim ve *entonasyon* hatası yapmadan, pozisyon geçişlerinde esere ve dönemine uygun doğru yay ve sol el teknikleriyle çalma, müzikal çalma oldukça büyük önem taşımaktadır.

Ancak Galamian yöntemini diğer yöntemlerden farklı kılan yönü *analitik* (çözümlemeli) bir yaklaşım içermesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Araştırma sonucunda Galamian yönteminin daha etkili olduğu yönünde olması, bu *analitik* yaklaşımdan kaynaklanabilir.

Galamian yönteminin analitik yaklaşımını güçlü kılan başlıca yönlerin şunlar olduğu düşünülmektedir.

- Zihinden ellere bağlantıyı güçlendirecek stratejiler izlemesi,
- Her öğrencinin fiziksel ve zihinsel özelliklerine uygun yöntemler izlemesi,
- Doğallığın ön planda olması ve
- Öğretme sürecinin her aşamasında pozitif bir yaklaşımın izlenmesinin ön plana çıkarılması Galamian yönteminin analitik yaklaşımını güçlü kılan yanlar olarak düşünülebilir.

Bu konuda Galamian'ın hem öğrencisi olan hem de keman virtüözleri arasında yer alan sanatçıların görüşleri de bu görüşü destekler.

*“Dünyanın büyük pedagoglarının çağında yaşadım.  
Hiç kimse son elli yılda Ivan Galamian kadar keman  
çalma sanatına katkıda bulunmamıştır.  
Şaşılabilecek derecede iyi bir insan olup kendisini öğrencilerine  
ve dostlarına adanmıştı. O’nu yakından tanıyanların bildiği üzere  
Yaşamda ve Müzikte ideali temsil etmiştir.”*  
JOSEF GINGOLD (Galaman, Ivan. Book 3rd)

*“Başka hiçbir şey öğretmenim olan Ivan Galamian hakkında  
birkaç kelime yazabilmekten daha büyük bir mutluluğu bana veremezdi.  
Virtüöz bir öğretmen olan Galamian’ın öğretim sistemi hem usta işi ve  
tutarlıydı. O, bu yöntemi tüm öğrencilerine uygulamıştır ve öğrencinin ne kadar  
büyük yetenek ya da sınırlı bir kapasitesi olduğuna bakmaksızın büyük bir  
Pedagogun özveriyle bu sistem işe yaramıştır.*

*“Keman Çalma ve Öğretim İlkeleri” bize Galamian’ın çok özel  
keman öğretim yöntemine ilişkin olarak şaşılabilecek derecede olağanüstü  
bir bakış açısı kazandırmaktadır ve büyük  
faydalar sağlayacaktır.”*  
ITZHAK PERLMAN (Galaman, Ivan. Book 3rd)

Bu denli büyük müzisyenleri, *pedagogları* yetiştiren Galamian’ın gerçek etkisini saptayabilmek için daha uzun süreli araştırmalar yapılmalıdır.

Her öğrencinin fiziksel ve zihinsel özelliklerine uygun öğretim stili izleyerek kişiye özgü eğitim uygulamıştır.

Tez içindeki araştırma modelinde, Galamian yöntemi ile Rus keman eğitimi incelenmiştir. Rus keman eğitiminin sınırlarının belli olduğu düşünülmektedir. Galamian Yöntemi ile karşılaştırıldığında Rus keman eğitim modelinin daha katı olduğu söylenebilir. Galamian, Rus ve Fransız ekollerinden faydalanıp, öğrencinin kişisel özelliklerini ön plana çıkararak öğrenci odaklı özel bir yaklaşım izlemiştir. Rus ekolünden de yararlanan Galamian için, kişisel özelliklerin ön plana



ıkarılmasıyla, Rus keman eğitimini daha güçlendiren bir yaklaşım özelliği taşımaktadır.

Artık dünyanın kültürel, ekonomik ve tarihsel süreçte geldiği noktada ekoller gelişim ve sentez göstermiştir. Binlerce müzisyen artık tek bir ekole bağlı olduğu söylenemeyecek şekilde yaylı çalgı almakta ve eğitim sürecinde farklı ekollerin temsilcileriyle çalışarak, farklı özelliklerini kendi beğenisiyle birleştirerek kullanabilmektedir. Çünkü ekoller etkisini yitirmiştir.

Araştırma sonucuna dayalı olarak keman eğitimine katkı getireceği ve yeni araştırmalara ışık tutacağı düşünülerek şunlar önerilebilir.

Hiçbir yöntem tek basına tılsımlı değnek değildir. Her yöntemin kendine özgü ğretim stratejilerinden yararlanmak öğrenme sürecine bir zenginlik getirir. Bu araştırmanın sonucu da dikkate alındığında, diğer yöntemlerle birlikte analitik bir yaklaşımla eğiticilere rehber oluşturarak Galamian yönteminden öğretmenler yararlanmalıdır.

## TERİMLER SÖZLÜĞÜ

APPASIONATA	: Müzikte bir parçanın coşkulu tutkulu biçimde çalınması gerektiğini belirtir.
DETACHE	: Notaların ayrı yaylarla, olabildiğince bağlanarak çalınmasıdır.
EKSTANSİYON	: Gererek açma.
ENTONASYON	: Notaların ses yüksekliklerinin doğru olarak çalınmasıdır.
FLAGEOLETT	: Çalgıdan çıkarılan ıslıksı seslerdir.
GLISSANDO	: Farklı bir etki yaratmak amacıyla yaylı çalgılarda telin üstünde parmağı kaydırmak suretiyle çıkan ses
KONTRAKSİYON	: Daraltma.
KROMATİK	: Seslerin yarım ton ile birbirini izlemesi
LARGAMENTE	: Genişçe, yavaş hızda
LEGATO	: Notaların tek bir yayda, birbirine bağlanarak çalınmasıdır.
MOTİVASYON	: Kişinin yaptığı işe istekli hale getirilmesi
REPERTUVAR	: Bilgi(eser) dağarcığı
RICOCHET	: Arşenin aynı yöne sekerek sıçramasıdır.
SAUTILLE	: Yayın, daha uçta ve daha hızlı zıplatılmasıdır.
SPİCCATO	: Yayın tel üzerinde zıplatılmasıdır.
STACCATO	: Birden fazla martele notanın tek bir yay içinde çalınmasıdır.
TREMOLO	: Arşenin notalar üzerinde titreterek çalınmasıdır.
TRİL	: Asıl nota ile bir üstündeki notanın birbiri ardı sıra hızlı bir şekilde çalınmasıdır.
VİBRATO	: Bir sesin sol kol ve sol elin yaptığı hareketlerle dalgalandırılmasıdır.

## KAYNAKÇA

Auer, L. (1921). **Violin Playing as I Teach it**. *New York: Frederick Strokes Company*

Baillot, P. (1834). **L'Art du Violin: Nouvelle Methode**. Paris: Depot Central de Musique

Baillot, Rode, & Kreutzer (1793). **Methode de Violon**. Paris: Faubourg,

De Beriot (1888). **Method de Violon**. Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1888]. Plates 13905 T.522.

Flesch, C. (1930). **The Art of Violin Playing: Artistic Realization and Instruction**. C. Fischer, Incorporated

Flesch, C. (2000). **The Art of Violin Playing: Book One**. Fischer, Carl, Incorporated

Galamian, I. **Principles of Violin Playing and Teaching** Shar Products Co; 3 edition (July1,1999)

Kelly M. Arney (2006). **A Comparison of The Violin Pedagogy of Auer, Flesch and Galamian: Improving Accesibility and Use Through Characterization and Indexing**

The School of Suzuki The University of Texas at Arling in Partial Full Fillment (2005). **İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, (cilt 6 sayı 9).

### İnternet Kaynakçası

<http://www.ozdemmusic.com/icerik/341/rolland-keman-egitim-metodu>

<http://alexandrebrussilovsky.com/v2/en/school-of-music.html>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Pedagoji>

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı : Melek GÖKÜSTÜN

Doğum Yeri ve Yılı : Ankara - 1971

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Bilgileri

Lisans : DEÜ Devlet Konservatuvarı, 1991

Yüksek Lisans : DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 1994.

İş Tecrübesi : DEÜ Devlet Konservatuvarı,  
Öğretim Görevlisi, 21 yıl.

Alınan Ödüller : 1988 İlhan Baran Keman Yarışması,  
II'lik Ödülü

