

T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TROMBON EĞİTİMİNDEKİ PROBLEMLER
VE ÖZEL TEKNİKLER İLE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

Hazırlayan
Evrım Can DOĞAN

Danışman
Doç. Ayhan Kerim GÜRERK

İzmir-2008

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Trombon Eğitimindeki Problemler Ve Özel Teknikler İle Çözüm Önerileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2008

Evrım Can DOĞAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 06.8.08 tarih ve 27 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Evrim Can Doğan' ın Trombon Eğitimindeki Problemler ve Özel Teknikler İle Çözüm Önerirli konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 15.7.08 tarihinde, saat 11.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin...başarılı...olduğuna oy...birliği ile karar verildi.



BAŞKAN

Doç. Akeri Bismak

Üye

Yrd.Doç.Dr. İbrahim S. DÜKŞEWİN

Üye

Yrd.Doç. C. AKINÇI

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu:

Üniversite Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: Doğan

Adı: Evrim Can

Tezin Türkçe Adı: Trombon Eğitimindeki Problemler Ve Özel Teknikler İle Çözüm Önerileri

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The problems and their suggested solutions using particular methods in the practice of trombone playing

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yılı: 2008

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 112

Referans Sayısı: 19

Tez Danışmanın

Unvanı: Doçent

Adı: Ayhan Kerim

Soyadı: Gürekk

Türkçe Anahtar Kelimeler

İngilizce Anahtar Kelimeler

1-Pozisyon

2-Pivot Sistemi

3-Sese girememe

1- Embouchure

2- Pivot System

3- Valsalva Maneuver

Tarih: 6.8.2008

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Trombon eğitiminde karşılaşılabilecek pek çok olası problem vardır. Bu çalışma, bütün bu problemleri saptama ve bunlara çözüm önerileri üretmekten ziyade, bedensel ve fiziksel problemler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bedensel tanımı, gövdeden, ellerden, kollardan, omuzlardan ya da iç organlardan oluşabilecek problemlere işaret eder. Fiziksel problemler olarak tanımlanmak istenen ise embouchure (dudakları, bunları kontrol eden yüzdeki tüm kasları, dişleri ve alt çeneyi kapsayan çalma pozisyonuna denir) ile ilgili problemlerdir.

Bu çalışmada problemlerin kaynağını daha iyi algılayabilmek için, trombonun ve insanın anatomik yapısı kısaca incelenmiştir. Trombonda sesin oluşması için gerekli olan çene, dişler ve dudakların, trombon öğrencisi seçerken hangi kriterlere göre değerlendirilmesi gerektiği analiz edilmiştir.

Tek tip bir pozisyon (embouchure) ile çalmak yerine, kişilerin fiziksel farklılıkları göz önünde bulundurularak, bunları sınıflandıran Reinhardt'ın 'Pivot Sistemi', 'trombon çalmayı etkileyen fiziksel faktörler' bölümünde açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, trombonda 'doğru' ya da 'yanlış'ı anlatma gayretinden ziyade, doğal çalabilmenin yolunu sorgulamış, olası çalma problemlerine çözüm olabilme gayesiyle yazılmıştır.

ABSTRACT

There may exist many obstacles to encounter within trombone education. This study does not have an approach to determine those obstacles with their probable solutions, yet does attempt to focus on the concepts related to physical and corporal complications in trombone playing. The term “corporal” refers to the problems that may occur from hands, arms, shoulders and internal organs. By “physical problems” difficulties connected to embouchure (lips, muscles that control the lips, teeth and lower jaw) are mentioned.

This article introduces a brief examination of the anatomic structures of the trombone instrument and the human being with the aim of comprehending the origin of the existing problems. The jaw, the teeth and the lips which constitute the essential elements for the creation of the sound of the trombone and the criteria required in selecting the trombone student are analyzed.

Reinhardt's “Pivot System” which establishes a classification of modifiable methods to fit the needs of each individual player considering the physical differences among players is stated in the section “the factors that effect trombone playing”.

This study does not bear the intention of clarifying the notions of right or wrong in trombone playing yet seeks the purpose of presenting the way to play the instrument naturally, suggesting solutions to possible problems that may consist within it.

ÖNSÖZ

Bu araştırma, trombon öğrenme sürecinde karşılaşılabilecek fiziksel ve bedensel sorunları analiz ederek, bunlara çözüm üretmek amacı ile yazılmıştır.

Öncelikle, gerek bu çalışmada gerekse üniversite eğitimimde büyük emeği bulunan değerli eğitimci Doç. Ayhan Kerim Güreker'e, çalışma disiplini başta olmak üzere, bana hep olumlu alışkanlıklar kazandıran ve bana yedi yıl boyunca yol gösteren değerli tromboncu Öğr. Gör. Baki Onur'a, içerikten teknik konulara, tez yazarken yaşadığım tüm sıkıntılara çözüm yaratmaya çalışan ve benimle değerli fikirlerini paylaşan Öğr. Gör. Onur Topoğlu'na, bana rahat bir çalışma ortamı sağlayan, manevi ve moral desteklerini esirgemeyen aileme ve Aslı Yumuştutan'a, en içten teşekkürlerimi, sevgi ve saygılarımı sunuyorum.

Bu çalışmada kullanılan literatürlerin çevirilerinde ve daha birçok konuda, en yoğun olduğum anlarda yükümü hafifleten Özge Doğan ve Yunus Emre Doğan'a ayrıca teşekkür ediyorum, bu çalışmamı onlara ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM TROMBON EĞİTİMİ

1.1. Müzik	1
1.2. Müzik Eğitimi	1
1.3. Çalgı Eğitimi	2
1.4. Trombon Eğitimi	2

İKİNCİ BÖLÜM TROMBONUN ANATOMİSİ

2.1. Trombon nedir?	3
2.2. Trombonun teknik yapısı ve parçaları	4
2.2.1. Kalak	4
2.2.2. Kulis	5
2.2.3. Ağızlık	5
2.2.3.1. Rim	6
2.2.3.2. İç rim çapı	6

2.2.3.3. Rim genişliği	6
2.2.3.4. Rim yüzeyi ve kenarı	7
2.2.3.5. Kupa	7
2.2.3.6. Backbore (Giriş borusu)	7
2.3. Trombonda sesin oluşumu	8
2.4. Doğuşkanlar	8

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TROMBON ÇALMAYI ETKİLEYEN FİZİKSEL FAKTÖRLER

3.1. Trombon öğrencisi seçerken dikkat edilmesi gereken fiziksel özellikler	10
3.1.1. Çenenin konumu	10
3.1.2. Dudak yapısı	11
3.1.3. Dişlerin konumu	12
3.2. Pozisyon (Embouchure)	13
3.2.1. Pivot Sistemi	16
3.2.1.1. Havayı yukarıdan-aşağıdan gönderme (Upstreaming-Downstreaming)	16
3.2.1.2. Tür I ve I-A	17
3.2.1.3. Tür II ve II-A	18
3.2.1.4. Tür III	18
3.2.1.5. Tür III-A	19
3.2.1.6. Tür III-B	20
3.2.1.7. Tür IV	20
3.2.1.8. Tür IV-A	21
3.3. Dilin görevi	22
3.4. Yüzdeki kaslar ve işlevleri	23

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NEFES VE OLASI NEFES PROBLEMLERİ

4.1.	Nefes	26
4.2.	Olası nefes problemleri	27
4.2.1.	Ciğerleri gereğinden fazla havayla doldurmak (Overbreathing)	27
4.2.2.	Dilin açısının düzgün nefes alışına etkisi (Excess friction)	27
4.2.3.	Diyaframın gerilmesi	28
4.2.4.	Sese girememe (Valsalva Manevrası)	28

BEŞİNCİ BÖLÜM

TROMBONU TUTUŞ VE DURUŞ

5.1.	Tutuş	31
5.2.	Duruş	32

ALTINCI BÖLÜM

ALEXANDER TEKNİĞİ

6.1.	Alexander Tekniği nedir?	33
6.1.1.	Alexander Tekniği'nde "Farkındalık" ve "Engelleme" kavramları	36
6.1.2.	Alexander Tekniği'nde temel kontrol	36
6.1.3.	Alexander Tekniği'nde boynun serbest bırakılması	37
6.1.4.	Alexander Tekniği'nde başı ileri ve yukarı uzatmak	38
6.1.5.	Alexander Tekniği'nde sırtın esneyip genişlemesi	38
6.1.6.	Alexander Tekniği'nde çalışma yöntemleri	39
6.1.7.	Alexander Tekniği'nde çalgı hakimiyeti	41

YEDİNCİ BÖLÜM

TEKNİK PROBLEMLER

7.1.	Fiziksel ve bedensel problemler dışındaki çalma problemleri	42
7.1.1.	Entonasyon problemi	43
7.1.2.	Tiz ses problemi	45
7.1.3.	Boğazdaki aşırı gerginlik	46
7.1.4.	Dudak trili problemi	47
7.1.5.	Çift ve üçlü dil problemi (Double and triple tonguing)	47
7.1.6.	Pes ses problemi	48

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GÜNLÜK ÇALIŞMALAR

8.1.	Neden?	50
8.2.	Ne uzunlukta?	50
8.3.	Örnek günlük çalışmalar	50
8.3.1.	Açma-germe	51
8.3.2.	Nefes egzersizleri	51
8.3.3.	Ağızlık ve trombon ile günlük program	52
EKLER		53
SONUÇ		94
KAYNAKÇA		95
ÖZGEÇMİŞ		98

Resimler Listesi

- Resim 1: Kulis kapalıyken 1. pozisyonda çıkan sesler
- Resim 2: Trombonun parçaları
- Resim 3: Ağızlık
- Resim 4: Trombonun doğuşkanları
- Resim 5: Farkas'ın çalgı ya da ağızlık olmadan üfleme pozisyonu
- Resim 6: Ed Kleinhammer'ın üfleme pozisyonunun
- Resim 7: Ed Kleinhammer'ın üfleme pozisyonunun yandan görüntüsü
- Resim 8: Ed Kleinhammer'ın üfleme pozisyonu, rim ile
- Resim 9: Frank Crisafulli'nin üfleme pozisyonu
- Resim 10: Frank Crisafulli'nin üfleme pozisyonunun yandan görüntüsü
- Resim 11: Frank Crisafulli'nin üfleme pozisyonu, rim ile
- Resim 12: Robert Lambert'in üfleme pozisyonu
- Resim 13: Robert Lambert'in üfleme pozisyonunun yandan görüntüsü
- Resim 14: Robert Lambert'in üfleme pozisyonu, rim ile
- Resim 15: Havayı aşağıdan göndererek üflemeye örnek
- Resim 16: Havayı yukarıdan göndererek üflemeye örnek
- Resim 17: Tür I ve I-A diş ve çene yapısına sahip örnek kimse
- Resim 18: Tür III ile çalan bir kimse
- Resim 19: Tür III-A ile çalan bir kimse
- Resim 20: Tür III-B ile çalan bir kimse
- Resim 21: Tür IV ile çalan bir kimse
- Resim 22: Tür IV-A ile çalan bir kimse
- Resim 23: Tür III-A ile çalan bir kimse Si Bemol 3 çalarken
- Resim 24: Tür III-A ile çalan bir kimse Si Bemol 4 çalarken
- Resim 25: Tür III-B ile çalan bir kimse Si Bemol 3 çalarken
- Resim 26: Tür III-B ile çalan bir kimse Si Bemol 4 çalarken
- Resim 27: Tür IV-A ile çalan bir kimse Si Bemol 3 çalarken
- Resim 28: Tür IV-A ile çalan bir kimse Si Bemol 4 çalarken
- Resim 29: Yüzdeki kaslar
- Resim 30: Douglas Yeo'nun sol elle trombon tutuşu

- Resim 31: Douglas Yeo'nun sol elle alternatif trombon tutuşu
- Resim 31: Carol Bruner Swinchoski'nin Haynor stili ile bas trombon tutuşu
- Resim 33: Eric Carlson'ın Haynor stili ile trombon tutuşu
- Resim 34: Kulisi tutuş
- Resim 35: Kulisi tutuş
- Resim 36: Yanlış duruş ve oturuş
- Resim 37: Alexander Tekniği ile duruş ve oturuş
- Resim 38: Başın ileriye hareketi
- Resim 39: Divan üzerinde Alexander Tekniği çalışması
- Resim 40: Açma-germe hareketi
- Resim 41: Günlük egzersizler
- Resim 42: Günlük egzersizler (devamı)
- Resim 43: Dil çalışması
- Resim 44: Slur (havayı kesmeden aynı doğuşkanın üzerinde diğer notaya geçmek) egzersizleri
- Resim 45: Slur egzersizleri (devamı)
- Resim 46: Dudak trili egzersizleri I
- Resim 47: Dudak trili egzersizleri II
- Resim 48: Dudak trili egzersizleri III
- Resim 49: Dudak trili egzersizleri IV
- Resim 50: Dudak trili egzersizleri V
- Resim 51: Dudak trili egzersizleri VI
- Resim 52: Senkop çalışmaları
- Resim 53: Senkop çalışmaları (devamı)
- Resim 54: Artikülasyon çalışmaları I
- Resim 55: Artikülasyon çalışmaları II
- Resim 56: Artikülasyon çalışmaları III
- Resim 57: Artikülasyon çalışmaları IV
- Resim 58: Artikülasyon çalışmaları V
- Resim 59: Kromatik gam çalışmaları I
- Resim 60: Kromatik gam çalışmaları II
- Resim 61: Kromatik gam çalışmaları III

- Resim 62: Kromatik gam çalışmaları IV
- Resim 63: Çift dil çalışmaları I
- Resim 64: Çift dil çalışmaları II
- Resim 65: Çift dil çalışmaları III
- Resim 66: Üçlü dil çalışmaları I
- Resim 67: Üçlü dil çalışmaları II
- Resim 68: Üçlü dil çalışmaları III
- Resim 69: Üçlü dil çalışmaları IV
- Resim 70: Majör arpej çalışması
- Resim 71: Minör arpej çalışması
- Resim 72: Aralık çalışması I
- Resim 73: Aralık çalışması II
- Resim 74: Tiz ses çalışması I
- Resim 75: Tiz ses çalışması II
- Resim 76: Flexibility (ses sınırını genişletme ve akışkanlık) çalışmaları I
- Resim 77: Flexibility çalışmaları II
- Resim 78: Flexibility çalışmaları III
- Resim 79: Flexibility çalışmaları IV
- Resim 80: Dudak pozisyonunda hakimiyeti arttırmak ve tiz sesleri daha rahat çıkarabilmek için glissando çalışmaları
- Resim 81: Glissando çalışmaları (devamı)
- Resim 82: Tiz ses çalışması
- Resim 83: Melodik tiz ses çalışması

GİRİŞ

Dünyada, bakır üflemeli çalgı problemlerini çözmek için birçok kaynak ve metod vardır. Türkçe kaynak sayısı batı dilleri ile mukayese edildiğinde son derece azdır.

Her ne kadar son yıllarda, Türkiye'de bakır üflemeli çalgılarla ilgili araştırmalar artış göstermişse de, yeni çalışmaların kaynak sayısını artırma ve diğerlerine alternatif olma durumundan ötürü yazılması gereklidir.

Bu çalışma bu kaygılarla, sadece belli problemler üzerine yoğunlaşarak yazılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TROMBON EĞİTİMİ

1.1. MÜZİK

Sanatın en önemli kollarından biri olan müzik, en yalın şekilde şöyle tanımlanabilir. “Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür. (Uçan, 1994; 10)” Müzik, toplumu oluşturan sanat dallarında da, kültür dallarında da bütünleyici bir özelliğe sahip olmasının dışında evrensel bir dil, toplumu tanıtan ve taşıyan bir öğedir. Bireysel olarak müzik, duygu ve ifadelerin çıkış noktası, insanın duygularını etkileyebilen, aynı zamanda iyileştirme gücü de bulunan bir sağaltım aracıdır. Müzik, bireysel ya da toplu olarak müzikle uğraşan bireye entellektüel gelişim, ustalık ve duygusal tatmin sağlar. (Hallam, 2001; 61)

1.2. MÜZİK EĞİTİMİ

“Müzik eğitimi, kavramsal temeller ve kuramsal model bakımından, yeterince sağlam ve tutarlı bir çerçeveye oturtulmayı gerektirmektedir. (Demirbatır, 2001; 2)”

Bu bakımdan müzik eğitimi alanında yapılan bilimsel araştırmaların önemi büyüktür. Müzik eğitimi kendi içinde farklılıklar gösteren çeşitli dalların oluşturduğu bir bütündür. Müzik eğitimi, ağırlıklı olarak kapsanan temel davranış ve içerik, kullanılan araç ve gereç, izlenen yöntem ve teknik, gerçekleştirilen ortam ve düzey, öngörülen aşama ve süre bakımından kendi içinde çeşitlilik gösterir ve herhangi bir çeşide bağlı olarak değişik biçimlerde adlandırılır (Uçan, 1994; 4).

Müzik eğitiminin boyutları ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, çalgı eğitimi ve yaratıcılık eğitimi olarak ele alınabilir (Bilen, 1995; 14).

1.3. ÇALGI EĞİTİMİ

Çalgı müzik yapmak için kullanılan aletlere verilen genel isimdir. Üflemeli, Yaylı, Vurmalı, Telli Tuşlu çalgılar olarak 4 ana gruba ayrılır. Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin vazgeçilmez bir ögesidir. Bireyi çalgı aracıyla yetiştirme, geliştirme, müzik ve çalgı alanında belli bir amaca yönelik istendik davranışları kazandırabilme eğitimidir.

Bir çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için bir takım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır.

1.4. TROMBON EĞİTİMİ

Trombon, bakır üflemeli çalgılar ailesinin bir üyesi olup aynı zamanda perdesiz bir yapıya sahiptir. Bu eşsiz bileşim trombona sıradışı karakterini verir. Trombondan yüzdeki kasların dudakları uygun şekle getirmesi ve dudakların diyaframdan gönderilen hava yoluyla titreşmesi mantığıyla ses elde edilir. Günümüzde trombon eğitimi, diğer tüm enstrümanların eğitiminde de olduğu gibi, çok büyük bir önem taşımaktadır. Bir sanatçı yetiştirmek için, eğiticinin, hem sanatın, hem bilimin, hem tekniğin, hem de müzikalitenin tüm olanaklarından en iyi ve yetkin bir biçimde yararlanarak, tüm benliğini öğrencisine adanması gereklidir. Fen, edebiyat, sosyal bilim gibi alanların eğitimindeki bazı eksiklik ve hatalar, meslek yaşamında kişisel çabalarla giderilebilir. Ancak sanat eğitimi bundan çok farklıdır; sanat eğitimindeki hatalar kişide daha sonra tamiri çok zor olan yaralar açabilir, geri dönülmez, istenmeyen sonuçlara götürebilir. (Gürerk, 2003; 1)

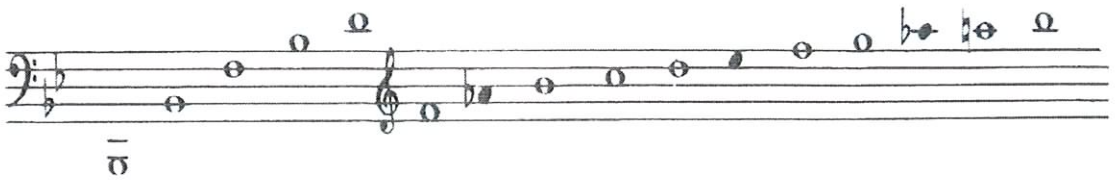
İKİNCİ BÖLÜM

TROMBONUN ANATOMİSİ

2.1. TROMBON NEDİR?

Trompetin 15. yüzyılda geçirdiği bir değişim sonucunda Burgonya 'da ortaya çıkan trombon yaklaşık 1700 'e değin eski Fransızcada "çek-it" anlamına gelen "saqueboute" adıyla anılmıştır. Trompet gibi silindirik bir boru boşluğu vardır. Bu boru uç tarafta genişleyerek bir kalak biçiminde açılır. Boru uzunluğunu değiştiren ve kulis olarak da bilinen bir sürgüsü vardır. Bu sürgü, öbür bakır çalgılardaki pistonların işlevini görür. Tenor trombonun en yaygın biçimi, Si bemol trompetten bir oktav alttan ses veren Si bemol trombondur.

Sürgü içeri çekilmiş durumdayken (birinci pozisyon), orta Do 'nun altındaki Si bemolün doğuşkanları elde edilir. Aşağıdan yukarıya doğuşkanlar şu şekilde sıralanır. Pedal Si bemol 1, Si bemol 2 (bir oktav yukarıda), Fa 3(bir tam beşli yukarıda), Si bemol 3 (bir tam dördü yukarıda, orta Do'dan bir büyük ikili aşağıda), Re 4(bir büyük üçlü yukarıda), Fa 4(bir küçük üçlü yukarıda), La bemol 4 (bir küçük üçlü yukarıda; ancak çok pes), Si bemol 4(bir büyük ikili yukarıda), Do 5(bir büyük ikili yukarıda), Re 5 (bir büyük ikili yukarıda), Mi bemol 5(bir küçük ikili yukarıda; ancak çok tiz), Fa5 (bir büyük ikili yukarıda) vb. Yüz kasları çok kuvvetli olanlar Si bemol 5 ve daha yukarısındaki sesleri de kullanabilirler. Ancak senfonik repertuarda trombon için yazılmış en tiz ses Sol 5'tir.



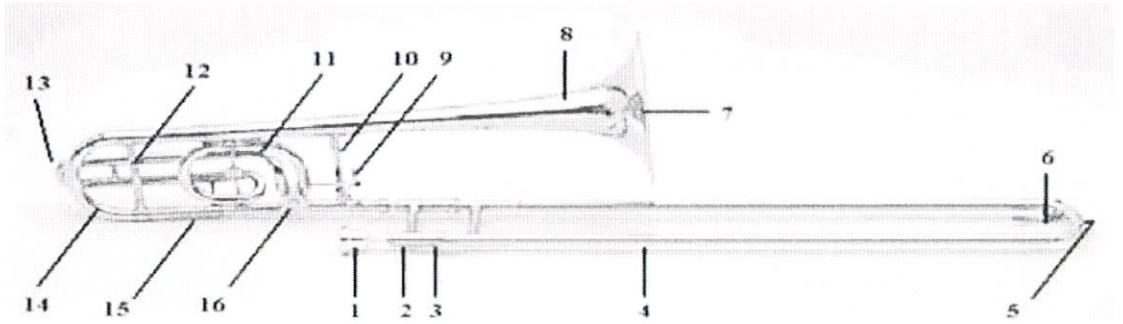
(Resim 1)

Sürgünün 4-5 cm sürülerek ikinci pozisyona getirilmesi, yarım ton alttaki La'nın armonik dizilerinin elde edilmesine olanak verir. Sürgünün daha da uzatılması çalgının sesini Mi 'ye kadar indirir (yedinci pozisyon). Böylece, orta Do 'nun

altındaki Mi 'den başlayarak kromatik dizi elde edilir. Orkestralarda kullanılan trombonların bir çoğu Si bemol-Fa (tenor-bas) trombonlardır. Bunlarda kalak kıvrımına ek bir kangal boru sisteminden oluşan bir Fa tonu bağlantısı vardır. Çalgıcının sol baş parmağı ile çalışan bir ventil bu bağlantıyı ana boruya bağlar ve çalgının sesini bir dörtlü aşağıya indirir. Böylece ses dizisi aşağıdaki Do 'ya, temel sesler ya da "pedal notalar" olarak bilinen en kalın notalara kadar indirebilir.

2. 2. TROMBONUN TEKNİK YAPISI VE PARÇALARI

Trombonun parçaları Resim 2'de görüldüğü gibidir.



(Resim 2)

1. Ağızlık
2. Ağızlık reseptörü
3. Kulis kilidi
4. Dış kulis
5. Kulis tamponu
6. Musluk
7. Kalak kenarı
8. Kalak
9. Ventil tetiği
10. Destek parça
11. Ventil boruları
12. Destek parça
13. Ventil akord borusu
14. Ana akord borusu
15. Gooseneck (kaz boynu şeklinde parça)
16. Ventil

Trombonda tınıyı etkileyen en temel parçalar kalak, kulis ve ağızlıktır.

2.2.1. Kalak

Trombon kalakları birçok farklı maddeden yapılabileceği gibi, genelde bakır ve çinkonun üç farklı oranda karıştırılmasıyla üretilir. Bu kalak tiplerine adlarını, karışımların renkleri vermiştir. Bunlara sarı, gül rengi ve kırmızı kalaklar denir. Sarı kalaklar, %70 oranında bakır ile % 30 oranında çinkonun karıştırılmasıyla üretilir. Gül kalaklarda bakır oranı %85, çinko oranı ise %15'tir. Kırmızı kalaklar %90 bakır, %10 çinko oranıyla üretilir. Bu farklı kalak tipleri, çalgıların tınısını etkileyen en büyük faktörlerden biridir. Gümüşten yapılan kalaklar, tercih edilen diğer bir kalak türüdür.

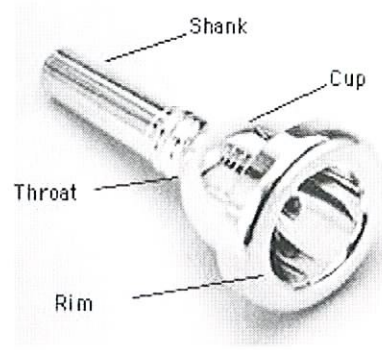
Tenor trombon kalaklarının çapları 178 mm ile 229 mm arasında değişir. Senfonik orkestralarda kullanılan trombon kalaklarının çapı genelde 216mm'dir.

2.2.2. Kulis

Kulis, iç kulis ve dış kulis olarak adlandırılan iki parçadan oluşur. Dış kulis, iç kulisin üzerinde kayarak hareket eder. Kulisler genellikle boru çaplarına göre sınıflandırılır. Tenor trombonların kulis çapları 1.27 cm ile 1.38 cm arasında değişirken, bas trombonların kulis çapları genellikle 1.42 cm'dir. Senfonik orkestralarda daha büyük bir tını gerektiğinden, 1.38 cm'lik kulisler rağbet görür. Caz çalan tromboncuların tercihi ise, genellikle 1.27 cm, 1.29 cm ya da 1.33 cm'lik çaplı trombonlardır.

2.2.3. Ağızlık

Ağızlık, trombonun diğer parçalarına göre daha bol çeşitlilik arz eden bir parçadır. Ağızlık, üç ana bölümden oluşur. Bunlar; rim, cup (kupa) ve shank (giriş borusu) olarak adlandırılır. (Winter, 1964; 11)



(Resim 3)

2.2.3.1. Rim

Rim, dudaklara değen kısma verilen addır. Tromboncunun kendine uygun rimi bulması, çalmasını olumlu yönde etkileyecek faktörlerden biridir. Ancak öğrenci ilk aylarında, hatta ilk yıllarında böyle bir arayış içerisinde olmamalıdır.

Rim detaylı olarak incelendiğinde, rimin bölümlerini de tanımlamak gerekir. İç rim çapı, rim genişliği, rim kenarı ve yüzeyi rimi oluşturan kısımlardır.

2.2.3.2. İç Rim Çapı

Bazı kaynaklarda kupa çapı olarak da geçer. Genelde kalın dudaklılara iç rim çapı geniş, ince dudaklılara ise iç rim çapı dar ağızlıklar uygun görülür. Ağızlık riminin çapı, tınıyı etkileyen faktörlerden biridir. İç rim çapı ne kadar geniş ise, bas sesleri çalmak o kadar kolaylaşır. İç rim çapı ne kadar dar ise, tiz sesleri çıkarmak o derece kolaylaşır.

2.2.3.3. Rim Genişliği

Dış rim çapı ile iç rim çapının arasında kalan kısma, rim genişliği denir. Kalın rim genişliğine sahip ağızlıklar dudaklara olan baskının azalmasına yardımcı olur ve tromboncunun daha uzun süre çalmasına imkan verir. Ancak doğuşkanlar arasındaki geçişler zorlaşabilir. Dar rim genişliğine sahip ağızlıklar ise, uzun süreli performanslarda kondüsyon problemine yol açabilir. Ağızlık dudaklara daha çok

baskı yapacağından dudaklar zarar görebilir. Bu tip ağızlıkların en olumlu taraflarından biri, büyük aralıklı pasajların çalımında sağladığı kolaylıktır.

2.2.3.4. Rim Yüzeyi Ve Kenarı

Rim yüzeyleri, düz ya da hafif yuvarlatılmış olarak üretilir. Düz yüzeye sahip rimlerin kenarları genellikle keskin olur. Bu tip düz ve keskin kenarlı rimler, tromboncuyu çok yorar ancak sesleri kontrol etmede yardımcı olur. Yuvarlatılmış rimlerin kenarları keskin olmadığı için, birçok tromboncu tarafından daha rahat olarak kabul edilir. Bu tip ağızlıklar, genelde derin bir kupaya sahiptirler.

2.2.3.5. Kupa (Cup)

Trombonda tınıyı etkileyen en önemli kısımlardan biri kupadır. Kupa, rim ile shank arasında kalan kısma verilen addır. Kupanın derinliği ve şekli çeşitlilik gösterir. Derin bir kupaya sahip olan ağızlık, zengin ve koyu bir ton çıkarmada yardımcı olacaktır. Aynı şekilde sığ kupalı bir ağızlık, tiz seslerin daha rahat ve parlak çıkmasına sebep olacaktır. Kupalar V ve U olmak üzere ikiye ayrılır. V şeklindeki kupalarda hava, shanke direkt yöneleceğinden ton, U şeklindeki kupalara nazaran daha parlak ve kompakt olacaktır. U şeklindeki kupalarda ise, ton daha koyu ve zengin olacak ancak sesteki definisyon daha az olacaktır.

2.2.3.6. Backbore (Giriş Borusu)

Giriş borusunun genişliği tınıyı etkileyen bir başka unsurdur. Giriş borusunun içi, ucundan kupaya daralarak konik olarak şekillendirilmiştir. Kupa ile giriş borusunun birleştiği, shankin iç çapının dar olduğu yere boğaz (throat) denir. Boğazın çapı ne kadar büyükse volüm de o oranda büyüyecektir ancak sesleri kontrol etmek zorlaşacaktır. Boğaz çapı küçüldükçe kontrol artacak ancak volüm küçülecektir.

Giriş borusunun, trombona giren kısmına “shank” denir. Farklı shank uzunlukları trombonun entonasyonunu etkileyen faktörlerden biridir.

2.3. TROMBONDA SESİN OLUŞUMU

Bütün bakır üflemeli çalgılarda ses aynı şekilde oluşur. Durağan dalgaların (standing waves) oluşmasını sağlamak için gereken şey, uzunluğu çapına oranla daha büyük olan bir parça borudur. Demir bir borunun bir bölümü, bir parça bahçe hortumu ya da içi boş bir boynuz kabaca bir bakır üflemeli çalgı yapmak için yeterlidir. Gerekli olan, durağan dalgaları harekete geçirecek bir titreşim kaynağıdır. Bu titreşim kaynağı ise dudaklardır.

Aynı büyüklük ve frekanstaki dalgalar, aynı ortam içerisinde ters yöne doğru hareket ettiklerinde durağan dalga oluşur. Moleküler hareketlerin olmadığı noktalar “nodelar” ve maksimum moleküler hareketin olduğu noktalar “antinodelar” olarak adlandırılır. Bu noktalarda ilerleme görülmez. Dudakların titreşmesi sonucu ortaya çıkan ses dalgası, ağızlıktan kulise ve oradan trombon kalağına kadar yansır. Kulisin içerisinde farklı yönlere doğru hareket eden asıl dalga ve yansıması durağan dalgaları oluşturur. Bu şekilde trombonda ses oluşur. (Winter, 1964; 3)

2.4. DOĞUŞKANLAR

Bir sese ayırıcı adını veren frekans, aslında, o sesin üstünde, onunla aynı anda tınlayan farklı seslere temel oluşturan en kalın sese aittir. Temel sesin üzerinde tınlayan bu seslere doğuşkanlar denir. Trombonda da sesler, böyle bir ortamda dizilmişlerdir. (Resim 4)

Doğuşkanlar arasında geçiş yapmak için, yüz kasları ile kontrol ettiğimiz dudakları ve çeneyi eğitmemiz gerekir. Üst ve alt dudağı belli bir forma getirip, ciğerlerden havayı gönderdiğimizde titreşen dudaklar, ağızlık tarafından trombona iletilecek ve doğuşkan dizisindeki sesleri çıkarmamıza olanak sağlayacaktır.



(Resim 4)

Trombonda ses yukarıda belirtildiği gibi oluşmaktadır. Sesin oluşması için, çalıcıların sahip olması gereken ya da olsa daha rahat edecekleri bir takım fiziksel özellikler vardır. Bu bakımdan, trombon eğitimi başlangıç aşamasında, öğrencilerde olması kolaylık sağlayacak fiziksel özellikler iyi analiz edilmelidir. Çenenin konumu, dudak yapısı ve dişlerin konumu öğrenci seçerken dikkat edilecek özelliklerden en önemli olanlarıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TROMBON ÇALMAYI ETKİLEYEN FİZİKSEL FAKTÖRLER

3.1. TROMBON ÖĞRENCİSİ SEÇERKEN DİKKAT EDİLMESİ GEREKEN FİZİKSEL ÖZELLİKLER

Birtakım fiziksel özelliklerin bakır üflemeli çalgılarda performansı etkilediği bilinmektedir. Bazı önermeler ise pekçok kişi için ya kesin değildir ya da varsayımdan ibarettir. Asıl gereksinim duyulan; üstünkörü, özensiz fikirlerden uzak, doğru yöntemlerin kullanıldığı bilimsel bir yaklaşımdır. Trombon öğrencisi seçerken dikkat edilmesi gereken özelliklerin başında, öğrencinin herhangi bir nefes rahatsızlığı olmaması gelir. Her ne kadar astım hastası olup, çalgısında başarılı olan tromboncular varsa da, uzun vadede oluşabilecek problemler göz önünde bulundurularak, yolun başındaki genç müzisyen adaylarının, farklı çalgılara yönlendirilmesi daha yerinde bir davranış olacaktır. Bir kimse, dudak, diş ve çene yapısı hiç uygun olmamasına rağmen trombon çalabilir. Ciğerlerinde belli rahatsızlıklar da olabilir. Önemli olan kişinin azmi ve müzikal işitmesinin iyiliğidir. Ancak öğrenme sürecinde, fiziksel bozukluğu olmayan insanların bile, onlarca problem yaşadığını düşünürsek, bir takım fiziksel handikaplar, zaten hiç kolay olmayan trombon eğitimini, daha da zor bir hale getirebilir. Bu sebepten, trombon öğrencisi seçerken bir takım fiziksel özelliklere dikkat edilmesi gerekir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

- Çenenin konumu
- Dudak yapısı
- Dişlerin konumu

3.1.1. Çenenin konumu

Alt çenenin gereğinden fazla geride olması, üst dudağın alt dudağın üstünü tamamen kaplaması problemine yol açabilir. Aşırı derece dişleklik olarak

tanımlanabilecek bu durum uzun vadede istenmeyen sonuçlar doğurabilir. Alt çene dışarı çıkarılarak, alt ve üst dudaklar aynı hizaya getirilmeye çalışılmalıdır. Eğer fiziksel eleme aşamasında aday bunu denemesine rağmen alt çenesi hala üst çenesinden çok uzakta bulunuyorsa bunun dikkate alınması gerekir. Birçok insanda, üst çenenin alt çenenin biraz önünde olduğu görülür. Bu durum hiçbir problem teşkil etmez aksine çalıcı için kolaylık sağlayabilir. (Weast, 1965; 56)

3.1.2. Dudak Yapısı

Bazı dudak yapılarının, bakır üflemeli çalgılarda diğerlerine göre daha iyi performans sergilemede etkili olduklarına dair yeterli kanıt bulunmaktadır. Bunlar genellikle şöyle sınıflandırılır:

- Dudakların etli kısmının kalınlığı ve şekli
- Üst dudağın uzunluğunun üst dişlerin uzunluğuna ve konumuna göre oranı

Genellikle, kalın bir dudak yapısına sahip kişilerin görece olarak daha büyük çalgılar (tuba, trombon, bariton) seçmeleri önerilir. Öte yandan ince dudak yapısına sahip olanlar daha küçük çalgılara (korno ya da trompet) yönlendirilmelidir. Bu durumda, dudak ve ağızlık ebatının birbiriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Bu demek değildir ki kalın dudaklı bir kimse trompet çalamaz. Sadece rahat ve temiz bir dudak vibrasyonu (buzz) oluşturabilecekleri bir alan yaratmaları ince dudaklılara göre zor olabilir.

Üst dudağın ve üst dişlerin boyutu özel bir problem teşkil edebilir. Küçük dudakların doğal pozisyonda dişlerin üstünü tam olarak ya da hiç kapatamaması halinde sorun yaşanması olasıdır. Bu gibi durumlarda üst dudak, altla doğru konuma gelmek için gerilir. Bu gerilme sonucu, dudak güçsüz düşer. Aynı problem çok uzun diş yapısına sahip kişiler için de geçerlidir. Söz konusu ikinci durumda, dudak dişlerin üstünü kapatabilmek için gereğinden fazla gerilir ve ağır performanslarda gücünü tam olarak kullanamaz. (Weast, 1965; 36)

Başka bir dudak problemi de dudanın orta kısmının etli ve yuvarlak bir çıkıntıya sahip olmasıdır. Buna dudakta meme denir. Bu çıkıntı, çalma esnasında sesin bozulmasına ve performansın kötü yönde etkilenmesine yol açar. Bu şişlikler yıllar içerisinde büyüyebilir ve çalmayı daha da zor hale getirebilir. Dudakta meme, bazı durumlarda ancak dudaya hafif bir baskı yapılması halinde kendini gösterir. Buna, gizli meme denir.

3.1.3. Dişlerin Konumu

Sağlıklı bir çalma pozisyonu için problemsiz ve doğru bir temel lazımdır. Bu temel ise dişlerdir. Çarpık, eksik ya da ucu sivri dişler çalma problemlerine yol açar. Öndişlerin eğri olması, ağızlığın, dişlerin daha düzgün olduğu bir yere yerleştirilmesine sebep olabilir. Bu çok ciddi bir problem değildir. Pekçok iyi müzisyenin bundan etkilenmediği görülür. Dişlerin eksik olması, dişlerde dolgu ya da köprü takviyesi bulunması da yeterli ağız kası gücünü sağlamayı zorlaştırır. Buna göre, ağızlık basıncının minimum düzeyde tutulması gerekebilir. Sivri dişlerin yumuşak deriye batması sonucu hissedilen acı çalmaya engel teşkil edebilir. Diş hekimleri bu sorunu törpüleme yoluyla giderebilir, aksi takdirde sivri uçlar basit bir performansı bile çok zor bir hale getirebilir. (Weast, 1965; 57)

Pekçok insanın, çalgısıyla ilk defa tanıştığı ergenlik dönemine denk gelen yaşlar diş yapılarının düzeltilmesi için en uygun zamandır. Diş telleri bir öğrenci için sorun oluşturabilir.

Bu tip problemlerin üstesinden gelebilmemizin yanı sıra, en iyi çözüm baştan doğru kişiye doğru enstrümanı tayin etmek olmalıdır. Çarpık, eğri, içe doğru çökük dişler ciddi problemler doğurabilir.

Genellikle birtakım fiziksel özelliklerin çoğu kişi için engel oluşturduğu kabul edilir. Öte yandan bu özelliklerin herkesi aynı ölçüde etkilemediği de görülmektedir. Aslında konu, problem olarak adlandırılan bu özelliklere sahip pekçok profesyonel müzisyenin doğru çalma pozisyonundan uzak olmalarına

rağmen, iyi performans sergilemeleriyle daha da karmaşık hale gelir. Yine de istisnalar bir kenara bırakılırsa, genel olarak kabul edilen pozisyon problemlerinin performans üzerinde olumsuz etkileri vardır.

3.2. POZİSYON (EMBOUCHURE)

“Embouchure” terimi Fransızca ağız demek olan “bouche” kelimesinden türemiş olup, (titreşen) dudakları, bunları kontrol eden yüzdeki tüm kasları, dişleri ve alt çeneyi kapsar. Türkiye’de bakır üflemeli eğitiminde, “embouchure” terimine karşılık sıklıkla kullanılan kelime “pozisyon”dur. Tromboncunun, çalgının bütün ses kapasitesini kullanabilmesi, zengin ve berrak bir ton elde edebilmesi için düzgün bir pozisyona ihtiyacı vardır.

‘Düzgün pozisyon’ kavramı, ekolden ekole farklı algılanabilir. 1940lar’ dan beri doğru bir pozisyonun nasıl olması gerektiğine dair araştırmalar yapılmış, farklı üfleme teknikleri geliştirilmiştir. Yazılı onlarca yıl geçmiş olmasına rağmen, günümüzde hala en çok Philip Farkas’ın ve Donald S. Reinhardt’ın metodları model olarak alınır. Birçok başka metod ise bunlardan referans alarak yazılmıştır. Farkas’ın ve Reinhardt’ın modellerinin birbirlerinden ayrıldığı noktalar olmakla beraber, birbirlerini tamamlayıcı özelliğe de sahiptirler. Bu iki yaklaşım kısaca şöyle açıklanabilir:

Reinhardt’ın 1942’de yayınladığı “Pivot System For Trumpet and Pivot System for Trombone” adlı eserinde, insanlar arasındaki anatomik farklılıkları (diş, çene vb.) öne çıkarmış, kişiye göre pozisyon fikrini ortaya atmış, bundan 30 yıl sonra yine aynı kişi, “The Encyclopedia of the Pivot System” kitabında farklılıkları daha detaylı bir biçimde ortaya koymuştur. Dolayısıyla Reinhardt’ın ‘düzgün pozisyon’ olarak değerlendirdiği bir pozisyon, pek çok eğitmen için yanlış kabul edilen bir çalma pozisyonu olabilir.

Farkas ise daha az esnektir ve ‘düzgün pozisyon’ anlayışını çok tartışmaya açık değildir. Farkas’ın doğru pozisyon anlayışı, dudakların üstüste binmediği, içeri ya da dışarı kıvrılmadığı, ağızlığın dudaklar üzerindeki pozisyonunun 1/3 yukarıda, 2/3 aşağıda, ya da yarı yarıya ortada olduğu, üflerken havanın “shank”in tam ortasına

doğru gönderilmeye çalışıldığı ve ağız kenarındaki kasların daima sıkı tutulduğu bir anlayıştır. Aşağıdaki fotoğraflarda Farkas, fleme pozisyonunun nasıl olması gerektiğini gösterirken, çenenin dzliğune dikkat çekiyor.



(Resim 5)



(Resim 6)

(Resim 7)

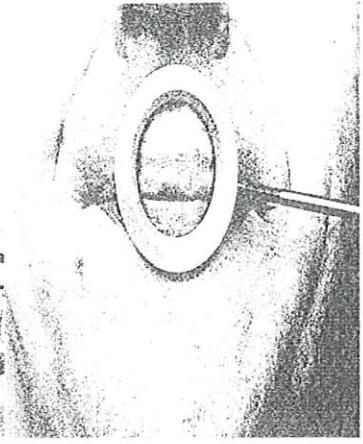
(Resim 8)



(Resim 9)



(Resim 10)



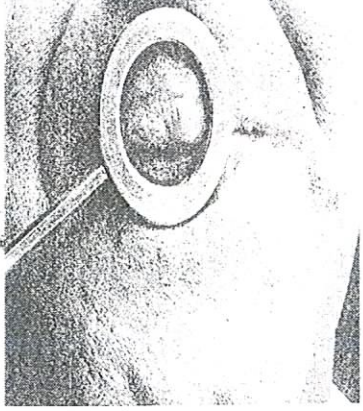
(Resim 11)



(Resim 12)



(Resim 13)



(Resim 14)

Farkas 1962’de yazdığı “The Art of Brass Playing” de bu konuyu derinlemesine irdemiş ve dönemin ünlü bakır üflemeli çalgıcılarının çalarkenki fotoğraflarını yayınlamıştır. Alt çeneyi içeri ya da dışarı çıkararak, üst ve alt dişlerin paralellliğini esas aldığı bu çalışmasından sonra, 1970’de “A Photographic Study of 40 Virtuoso Horn Players” adlı kitabını kaleme almış ve burada standart bir alt çene pozisyonunun olmadığını fark etmiştir.

Burada Reinhardt ve Farkas’ın aynı paralele geldiklerini görüyoruz. Farkas’ın “A Photographic Study of 40 Virtuoso Horn Players” kitabındaki 39 kornocunun havayı “shank”ın aşağı tarafından doğru, birinin ise yukarıdan doğru üflemesi “downstream-upstream blowing” terimlerini literatüre sokmuştur. Daha önce bu konu üzerine kafa yormuş ve 30 yıldır çeşitli öğrenciler üzerinde denemelerini sürdüren Reinhardt’ın referans alacağı bir nokta daha çıkmış ve 1972’de “pivot

sistemini” daha detaylı bir biçimde “The Encyclopedia of the Pivot System” adı altında yayınlamıştır.

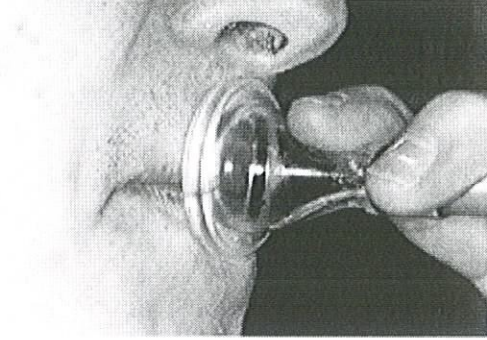
3.2.1. Pivot Sistemi

Öncelikle Reinhardt’ın pivot derken neyi kasdetmek istediğini iyi anlamak lazım. Pivot, ağızlığın dudaklarla bağlantısı kesilmeden, tizlere çıkarken ya da peslere inerken, ağızlık riminin dudaklarla beraber belli bir ekseninde aşağı ve yukarı bir birlik halinde hareket etmesine denir. (Reinhardt, 1973; 11) Bu genelde trombonu aşağı, yukarı doğru oynatmak olarak yanlış anlaşılır. Her bakır üflemeli çalanın bir “pivot”u zaten vardır ancak kimi bunu bilerek kullanır kimi bilmeden kullanır. Tiz ve pesleri sesleri aynı açıyla çıkaramayız, alt çenemizle gerekli ayarlamaları yaparız. Tam dörtlü ya da daha büyük bir aralığı çalmaya çalıştığımızda “pivot”umuzu gözlemlene şansını yakalayabiliriz. Reinhardt bu değişiklikleri belli bir düzen içinde, farklı çene ve dudak yapılarına göre sınıflandırmıştır. Ağızlığın dudaktan ayrılmayarak yukarıya ve aşağıya görünmez bir hat üzerinde gelip gitmesi başlarda büyük bir hareketken, çalgıya hakimiyet arttıkça bu belli belirsiz bir hareket olacaktır ve azalacaktır. Her ne kadar pivot sistemi sadece embouchure ile ilgili bir metod olarak algılandıkça bile bu sistem aynı zamanda dilin yerleşimini, fonksiyonlarını ve nefes alıp vermeyi de kapsar. Reinhardt’ın “Pivot Sistemi” adını verdiği metoduna ve fiziksel yapıya bağlı olarak geliştirilen farklı embouchureleri nasıl sınıflandırdığına kısaca değinmek gerekir.

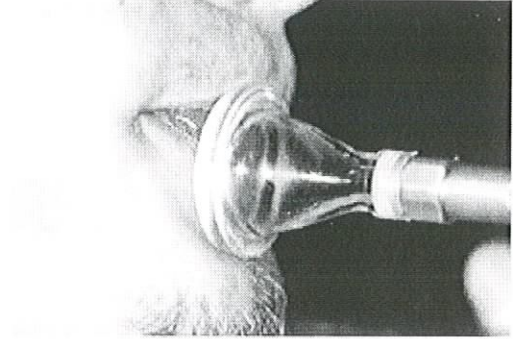
3.2.1.1. Havayı Yukarıdan-Aşağıdan Gönderme (Upstreaming-Downstreaming)

Farklı embouchure türlerine değinmeden önce havanın ağızlık içinde nasıl yön bulduğunu anlamak lazımdır. Hem Reinhardt’ın metodunda hem Farkas’ın ikinci kitabındaki analizi, havanın direkt olarak giriş borusunun içine üflenmesinin pek mümkün olamayacağını, ağızlığa gönderilen havanın, kupanın ya üst kısmına ya alt kısmına çarparak giriş borusuna gidebileceğini bize göstermiştir. Havanın yukarı ya da aşağı doğru yön bulması sanılan aksine çene pozisyonuyla veya çalgının açısıyla ilgili değil, üfleme esnasında iki dudaktan birinin diğerine farklı konumlanmasıyla ilgilidir. Üst dudak ağızlığın içinde daha çok yer buluyorsa hava ağızlığın alt

tarafına, alt dudak daha çok yer buluyorsa hava ağızlığın üst tarafına çarpıp giriş borusuna gider.



(Resim15)



(Resim 16)

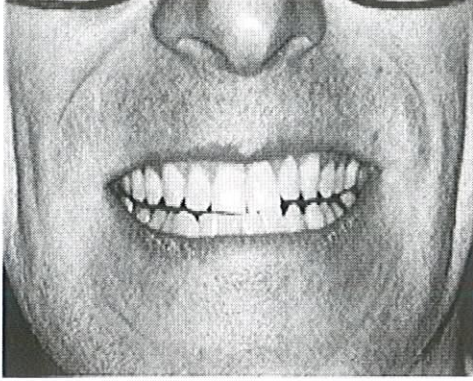
Reinhardt'ın "Pivot Sistemi" adını verdiği metodunda, pozisyon tiplerini, tür I, II, III ve IV olarak sınıflandırmış, bunları da kendi içinde ikiye ya da üçe ayırmıştır. Reinhardt'ın düşüncesine göre, insanların tek tip diş, çene ve dudak yapısı olmadığından, tek bir standart pozisyon ile çalınması mümkün değildir. Reinhardt, yüzlerce öğrenci üzerinde otuz yılı aşkın çalışmaları sonucunda, hangi pozisyon tipinin ne gibi sorunları beraberinde getirdiğini, bunlara yönelik çözümlerini, eğer varsa avantajlarını kitaplarında belirtmiştir. Ancak bir çok eğitmen, pozisyon konusu hassas bir konu olduğundan, bu yaklaşımı öğrencinin tek başına değil, Reinhardt'ın ya kendisinden ya da öğrencilerinden yardım alarak uygulaması gerektiğini tavsiye etmiştir.

Reinhardt'ın pozisyon türlerini sınıflandırmasına kısaca değinmek gerekir.

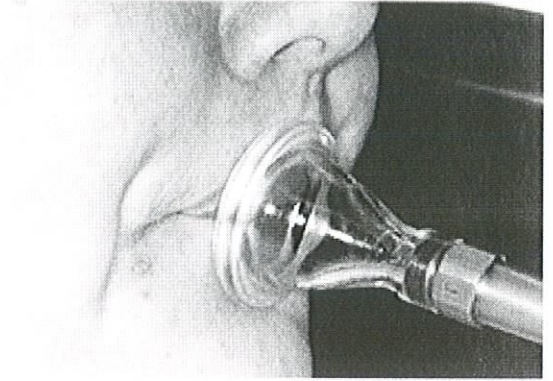
3.2.1.2. Tür I ve I-A

Pozisyon türü I ve I-A diğer türlere nazaran daha nadir görülür. Bu kimselerin alt ve üst dişleri çene doğal durumundayken birbirine paralellik gösterir ve dişler ortada buluşur. Bu ağız ve diş yapısı ağızlığın genel olarak ya çok yukarıda ya da çok aşağıda yerleştirilmesine sebep olacaktır. Eğer çok yukarı yerleştirilmişse hava aşağıdan doğru (downstream) çok aşağı yerleştirilmişse yukarıdan doğru (upstream) giriş borusuna gidecektir. Pozisyon türü I olan pozisyonlar, çalarkenki diş yerleşimi

dışında Pozisyon türü III-A veya III-B'ye çok benzer. Aynı durum Pozisyon türü I-A ile IV arasında da geçerlidir. (Reinhardt, 1973; 205)



(Resim17)



(Resim18)

3.2.1.3. Tür II ve II-A

Türü II ve II-A tip pozisyonlar tür I'e benzerler. En büyük farklılık alt çenenin üst çeneye göre dışarıda olmasıdır. Bu yapıya sahip kişiler genellikle ağızlığı 2/3 oranında alt çene üzerine yerleştirirler. Bu da havanın yukarıdan akmasına sebep olur. Çalma pozisyonundayken tür II, IV'e, tür II-A ise IV-A ile hemen hemen aynı görünür. (Reinhardt, 1973; 206)

3.2.1.4. Tür III

III, III-A ve III-B tipi pozisyonlar, tür I, I-A, II ve IIA'dan daha çok karşılaşılan pozisyonlarıdır. Alt çene normal duruşundayken alt dişler üst dişlere göre geride yer alır. Bu pozisyona sahip tromboncular alt çenelerini, alt dişler üst dişlerin hizasına gelene kadar nadiren dışarı çıkarırlar. Bu üç tipte de üst dudak alt dudağa nazaran ağızlığın içinde daha çok yer alır. Bu farklılık tür III ile çalan bir tromboncudaki minimumdur. Alt çene, üst çeneye göre geride olduğundan bu çalgının açısını etkiler. Çalgı bazı durumlarda belli belirsiz, bazen de aşırı derecede öne doğru eğimli çalınır. Bu aşırı eğiklik daha sonra boyunda ciddi sıkıntılar yaratabilir. Yalnızca boyun değil, boğaz da hava akışının daralmasından başka çalma problemleri yaratabilir. Bu tip pozisyonla çalanların karşılaşılabileceği bir diğer durum ise, alt dudağın iç kısmının alt dişlerin üzerine oturması ve tiz seslere çıkıldıkça

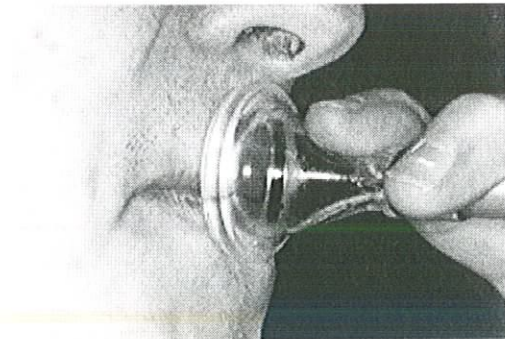
dişlerin dudağı kesmesi olabilir. Tür III ile çalanlar genelde tiz seslerde problem yaşarlar. Kimisi Fa 4 ve yukarisında, kimisi ise Si Bemol 4 civarında zorlanırlar. Tür III tromboncularına birkaç örnek vermek gerekirse Dave Steinmeyer, Tommy Dorsey ve Reinhardt'ın kendisi sayılabilir. (Reinhardt, 1973; 208)

3.2.1.5. Tür III-A

Tür III-A, ağızlığın oldukça yukarı, neredeyse buruna değecek gibi yerleştirildiği bir pozisyonudur. III-A çalıcıları tip III çalıcılarına oranla alt ve üst dişleri aynı hizaya getirme kaygısıyla alt çenelerini dışarı çıkarırlar. Bu paralellik trombonun açısına olumlu etki eder ve çalgı aşağı doğru değil de yere düz olarak çalınır. Üst dudağın ağızlığın içerisinde aldığı durum havanın aşağı doğru çarparak “shank”e gitmesini sağlar.

Reinhardt'a göre tür III-A pozisyona sahip tromboncular genellikle nefes alırken çalgılarını yukarı doğru kaldırma eğilimindedirler. Bu hareket bazen kontrolden çıkıp yukarıdan aşağıya dudaklara bir darbe olarak gelir ve bu durumlarda dudak zarar görebilir. . Bu pozisyona sahip tromboncular genelde berrak ve parlak bir tona sahip olup, tiz ve pes seslerde pek problem yaşamazlar.

John Marcellus, Joseph Alessi, Conrad Herwig ve Bill Watrous bu pozisyonla çalan trombonculardandır.



(Resim19)



(Resim 20)

3.2.1.6. Tür III-B

Tür III-B, en yaygın pozisyonlardan biridir. Özellikle senfonik orkestralardaki tromboncular arasında çok yaygındır. Bütün öğrenciler için tek tip bir pozisyon öneren metodların model olarak gösterdiği genellikle bu pozisyonudur. Bu pozisyon ile çalanlar ağızlığı III-A'daki gibi bariz bir şekilde yukarıya ya da III'daki gibi aşağıya yerleştirmezler. Ancak yine de havaya yön veren üsy dudaktır ve dolayısıyla hava ağızlığın alt tarafına çarparak "shank"e gider. IIIB'de alt dişler IIIA'ya göre çok az geridedir. Bu da çalgının öne doğru çok az bir eğimle durmasına sebebiyet verir. Bu pozisyona sahip kişiler doğuşkanlar arasındaki geçişleri kolaylıkla yapabilirken, koyu bir tona sahip olurlar. Ancak zaman zaman, dudaklarda havanın aktığı delik gereğinden fazla açılabilir ve bu da Re bemol 4'ten daha tiz seslerin kolaylıkla çalınmasını zorlaştırabilir. Bir başka olası sıkıntı ise, ağızlık baskısının daha çok üst dudağa binmesi sonucu oluşabilecek kondüsyon kaybı ve üst dudakta şişkinliktir.

Bu pozisyon ile çalan trombonculara birkaç örnek vermek gerekirse, Jay Friedman, Christian Lindberg ve J.J. Johnson'ı sayılabilir. (<http://www.trombone.org/articles/library/viewarticles.asp?ArtID=240>, Wilken)

3.2.1.7. Tür IV

Tür IV ve IV-A ile çalanların alt dişleri genelde üst dişlerine göre geridedir ancak bu durumdan bağımsız olarak alt dudak bölgesi ağızlık içinde daha çok yer tutar ve hava ağızlığın üst tarafına çarparak yön bulur.

IV ile çalanlar doğal duruşları ile çalmak yerine alt çeneyi oldukça dışarı çıkarırlar. Bazı durumlarda alt çene o kadar dışarı çıkarılır ki, çalgının açısı yere paralel ya da daha yukarı bir duruma gelir. Bu pozisyon, tür II ile büyük benzerlikler içerir. Aynı zamanda III-A'da görüldüğü gibi çalma esnasında ağızdan nefes alıp verirken kontrol kaybedebilir, ağızlık dudaklara sertçe vurabilir ve bu durum dudaklara zarar verebilir.

Pozisyonla çalan en ünlü trombonculardan biri Dick Nash'tir. Wynton Marsalis ve Jon Faddis ise bu tip embouchure ile çalan trompetçilerden bazılarıdır.



(Resim 21)



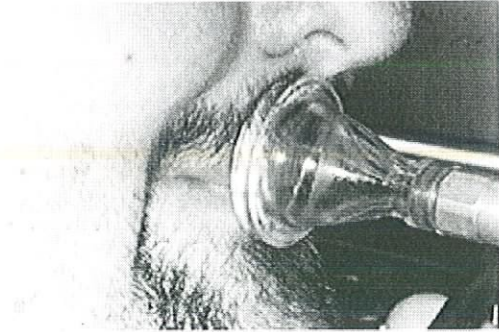
(Resim 22)

3.2.1.8. Tür IV-A

Birkaç farklılık dışında IV-A tipi pozisyon, tür IV'e benzer. Alt dudak ve çene aynı IV'deki gibi üst tarafa göre daha çok yer tutar ve bu sebepten hava akımı ağızlığın yukarı tarafından yön bulur. IV-A pozisyon ile çalanların IV'den farklı olarak alt çeneleri geridedir ve bu çalgının öne doğru eğimli durmasına sebep olur. Bu tip pozisyonda ağızlık baskısı büyük oranda üst dudakta olacağından üst dudağın şişmesi ve zarar görmesi olasıdır.

Reinhardt'ın öğrencisi olan Kai Winding bu pozisyonla çalan en başarılı trombonculardan biridir.

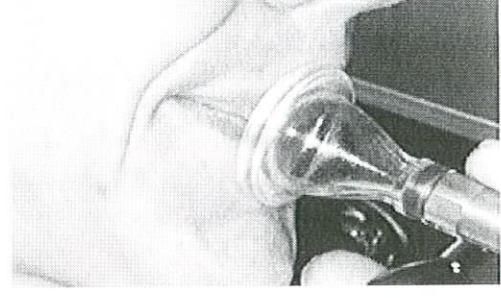
Aşağıda sırasıyla tür III-A, tür III-B ve tür IV-A görülebilir. Soldaki resimlerde çalıcılar, orta Do'nun bir büyük ikili aşağısındaki Si bemol'ü, sağdaki resimlerde ise o Si Bemol'ün bir oktav üstündeki Si Bemol'ü üflerken görülür.



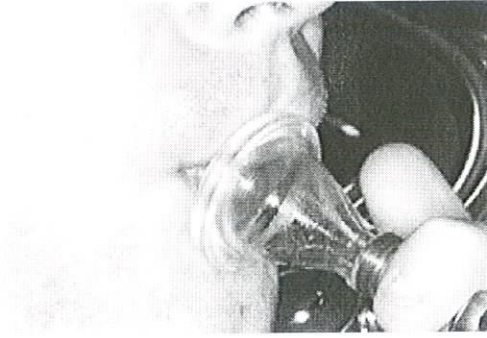
(Resim 23)



(Resim 24)



(Resim 25)



(Resim 26)



(Resim 27)

(Resim 28)

3.3. DİLİN GÖREVİ

Trombonda sesin oluşması için dudaklar ve hava yeterlidir. Ancak, sesin başlangıcını kontrol edebilmek için dil gereklidir. Düzgün'e (2004) göre, dilin duruş pozisyonu, ciğerlerden gelen havayı kontrol etmek üzere, uç kısmı ön dişlerin arkasında, üst damağa yapışık durumdadır. Ciğerlerden dışarı gönderilen hava, dilin geriye doğru çekilmesiyle serbest kalır ve dudakları titreştirir. Tiz sesler çalınırken, dil ön dişlerden uzakta bir yerde konuşlanır ve buradan geriye doğru hareketini yapar. Pes sesler çalınırken, dil dudaklara daha yakın bir yerden geriye doğru çekilir. Trombonda dil hakimiyeti diğer bakır üflemelilere göre daha önemlidir. Trombonun kulisli bir çalgı oluşu, legato çalınırken dahi dili kullanmamızı gerektirecektir.

Dil çalışması olarak, aynı sesi önce dil kullanmadan, sonra dil kullanarak çalmak dilin sağlıklı kullanımını için tercih edilen egzersizlerden biridir. (Resim 43)

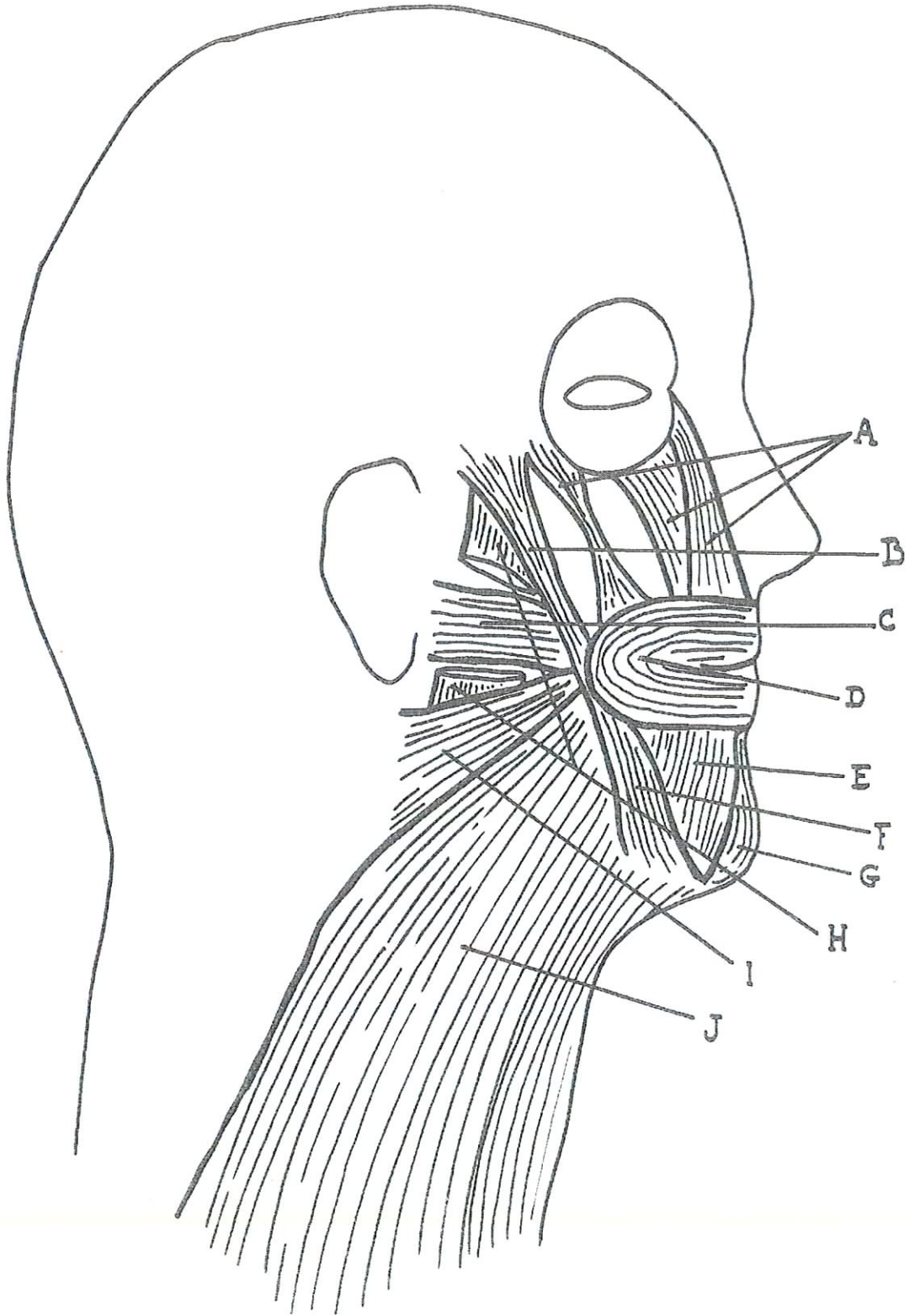
3.4. YÜZDEKİ KASLAR VE İŞLEVLERİ

Trombon çalarken kullanılan yüz kasları bir bütün olarak düşünölmelidir. Bu kaslar tek tek kullanılabilirken genelde birkaç kas kombinasyonu şeklinde kullanılır. Yüz kaslarını ayrı ayrı kullanmak büyük önem taşımaktadır. Mesela bazı tromboncular dil atarken çenelerini sabit tutamazlar. Bu kasların tek tek kullanılamamasından kaynaklanan bir problemdir. Yüz kaslarının birbirinden bağımsız kontrolü, iyi bir performansın oluşabilmesi için gerekli başlıca unsurlardandır. Bir öğrencinin bu kaslardan bir veya birkaçını kontrol edememesi durumunda, öğrenci ya birtakım başka hareketlerden ödün vererek kontrol sağlayacak; ya da bu kontrol eksikliği nedeniyle performansı belirli bir seviyenin ötesine geçemeyecektir.

Çalma esnasında on farklı kas grubu kullanılır. Bunlar *Quadrus labii superioris*, *Zygomaticus*, *Buccinator*, *Orbicularis oris*, *Quadratus labii inferioris*, *Triangularis*, *Mentalis*, *Masseter*, *Risorius* ve *Platysma*'dır. Resim 28'de bu kaslar görölebilir.

- A. *Quadrus labii superioris* (ya da *levator labii superioris*): Üst dudağın ileri ve yukarı hareketinde kullanılır.
- B. *Zygomaticus*: Dudak köşelerinin geriye ve yukarı doğru yönlendirilmesinde kullanılır.
- C. *Buccinator*: Latince trompetçi anlamına gelen *buccinator*, yanakların sabit durmasına ya da içeri doğru çekilmesinde kullanılır.

- D. Orbicularis oris: Dudakların çevresini saran bir yuvarlak kastır. Dudakların dışarı çıkarılmasında ve kapatılmasında kullanılır.
- E. Quadratus labii inferioris: Alt dudağın aşağı hareketinde kullanılır.
- F. Triangularis: Dudak köşelerinin sıkılmasına kullanılır.
- G. Mentalis: Alt dudağı dışarı ve yukarı çıkartmak için kullanılır.
- H. Masseter: Çeneyi açıp kapatmak için kullanılır.
- İ. Risorius: Dudak köşelerini geriye çekmek için kullanılır.
- J. Platysma: Quadrus labii superioris, triangularis ve mentalis ile beraber hareket eder ve dudak köşelerini aşağı ve geriye doğru hareketinde kullanılır.
(Weast, 1965; 70)



(Resim 29)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NEFES VE OLASI NEFES PROBLEMLERİ

4.1. NEFES

Trombon çalarken en sık karşılaşılan problemlerden biri nefes problemidir. Pek çok ünlü öğretmen nefes ile ilgili problemleri çözmeye çalışırken doğal ve algılanması basit hareketlerden örnekler verir. Söz gelimi Emory Remington'ın referans aldığı nokta insanın konuşurken kullandığı nefestir. Remington trombon çalarken aynı konuşur gibi rahat bir nefes almayı ve aynı şekilde üflemeyi salık verir.

Sadece trombon değil herhangi bir üflemeli çalgı gelişmiş bir nefes kontrolü ister. Örnek vermek gerekirse, uzun bir müzik cümlesinin sonunu getirebilmek, tiz bir ses çıkarmak, daha kuvvetli ya da hafif bir ton elde etmek için ihtiyaç olan en önemli unsurlardan biri kontrollü nefestir. Nefesi kontrol altına almak için çeşitli çalışmalar vardır. Ciğer kapasitesini arttırmaya yönelik egzersizler bunlardan biridir. Ciğer kapasitesini arttırmak ciğerlerimizin mevcut hacmini arttırmak anlamına gelmez. Ciğerlerimiz balon gibidirler. Bu balonu doldurmak ve boşaltmak için gerekli olan kaslarımızı kullanırız. Ciğer kapasitesini arttırmaktan kastedilen, doğru kas gruplarını olabildiğince verimli kullanarak, ciğerleri uçlarına kadar doldurabilmektir. Bunun için diyafram, göğüs kafesi ve klavikül dediğimiz köprücük kemiklerimizden oluşan üçlü sistemi doğru ve iyi kullanmayı öğrenmek gerekir. Bu kasları aletler ve çalışmalarla geliştirmek de mümkündür. Bu kasları çalıştırmanın en kolay ve doğal yolu derin bir nefes alıp havayı tutmaktır. Burada hatırlanması gereken husus boğazı konuşacakmışız gibi açık tutmamız gerektiğidir. Aksi takdirde “Valsalva Manevrası” (sese girememe) denen ve sık karşılaşılan bir problemle karşı karşıya kalabiliriz. Boğazın her daim açık ve rahat olması son derece önemlidir. Nefes alınca ciğerlere hava dolar ve ciğerler göğüs kafesini genişletir. Diyafram kası ise kasılır ve kısalır. Nefes vermek bir yerde havanın dışarı çıkmasına izin vermektir. Fakat bu salıverme işlemini belli bir kontrol içerisinde yapmalıyız. Nefes alırken ya da verirken aklımıza getirmemiz gereken komutlar; rahat, serbest ve doğal gibi kavramlar olmalıdır. Joseph Alessi nefes alma konusunda su tavsiyeyi verir. “Doktor

stetoskopu dayayıp derin bir nefes almanızı istediğinde aldığımız nefesin aynısını trombon çalarken almalısınız.”

4.2. OLASI NEFES PROBLEMLERİ

Trombon çalarken sıklıkla karşılaşılan nefes problemleri şu şekilde sıralanabilir:

- Ciğerleri gereğinden fazla havayla doldurmak (Overbreathing)
- Dilin açısının düzgün nefes alışa etkisi (Excess friction)
- Diyaframın gerilmesi
- Sese girememe (Valsalva Manevrası)

4.2.1. Ciğerleri Gereğinden Fazla Havayla Doldurmak (Overbreathing)

Ciğerleri gereğinden fazla havayla doldurmaya “overbreathing” denir. Nefes alırken ciğerleri havayla tıka basa doldurmamak gerekir. Çalıcı nefes almış durumdayken rahat olması esastır. Remington’ın konuşma egzersizi, bu problemin analizinde (derin bir nefes alıp rastgele kelimeler söyleyerek aşırı nefes alıp alınmadığının kontrol edilmesi) ve çözümünde çok yaygın bir metottur.

Aşırı nefes almak başta omuz, boyun ve kollar olmak üzere vücudun farklı yerlerinde gerilim oluşturacağından, bu durumun başka sakatlıklara yol açması kaçınılmazdır.

4.2.2. Dilin Açısının Düzgün Nefes Alışa Etkisi (Excess Friction)

Ağız yeteri kadar açmadan alınan nefes, hem içeri giren havanın miktarını azaltacak hem de fazladan bir gayret sarf edilmesine sebep olacaktır. Ayrıca vücudun çeşitli yerlerinde gerilim olması da mümkündür. Basit bir yöntem ile bu problemi somutlaştırabilir ve çözebiliriz. Bunun için “İ” ünlüsünü seslendirelim. Ağız ve dilin aldığı şekli bozmadan havayı içeri çekelim; nefes alalım. Bunu yaptığımızda havanın sağlıklı bir şekilde akamadığını ve ciğerlerimizi zorlukla doldurabildiğimizi görürüz. “İ” ünlüsü yerine “O” ünlüsünü denediğimizde havanın akışkan ve hiçbir engele takılmadan özgürce aktığını görürüz. Bu şekilde ciğerlerimizi çok daha iyi

dolduruyor olmamız “O” ünlüsünü düşünerek nefes almamız gerektiğinin bir başka nedenidir.

4.2.3. Diyaframın Gerilmesi

Trombon çalarken diyafram desteğinin çok önemli olduğu söylenir. Bu genelde yanlış anlaşılan bir kavramdır. Hava ciğerlerden çalgıya gönderilirken diyafram kası gevşeme ve rahatlama durumundadır. Diyaframın kasıldığı an, ciğerlerin hava ile doldurulduğu andır. Diyafram desteği çoğunlukla daha hızlı bir hava akımının gerektiği durumlarda ihtiyaç duyulur; tiz sesleri çalmak vb. Pek çok öğrenci diyafram ile destekleyeceğim diye gerekenden fazla bir gerilim yaratır ve bu kası sıkar. Oysa gevşemeye başlayan kası sıkamak, yarardan çok zarar getirebilir. Akıldan çıkarılmaması gereken en önemli nokta, doğal olmayan hareketlerin uzun vadede problem çıkarabilme olasılığıdır. İdeal diyafram desteği, tıpkı içi havayla doldurulmuş bir balonun ağzı serbest bırakıldığında havayı dışarı püskürtmesindeki direnç kadar olmalıdır. Fazladan ve zorlama bir gayret yerine, doğal olanın model alınması daha sağlıklı olacaktır.

4.2.4. Sese Girememe (Valsalva Manevrası)

Douglas Yeo, bakır üflemeli çalanların %5 ila %10'unun bu problemi yaşadığını savunur. İlginç olan nokta bu kadar sık rastlanan bir problemle ilgili hiçbir metod ya da kaynak olmamasıdır. Problemi yaşayan kimse ya konuya hakim bir öğretmenden yardım alacak ya da problemi iyi analiz edip kendi çözümünü yaratacaktır. Ancak tek başına bu problemi çözmek biraz zor olabilir. Valsalva Manevrası'nın anlamı, ağız ve burun kapalı iken dışa nefes vermeye çalışmak olarak tanımlanabilir. Richard Erb'ün “Arnold Jacobs: The Legacy of a Master” adlı eserindeki Valsalva Manevrası tanımı problemi gayet net bir şekilde anlatır. “Bakır üflemeli çalan kimse nefesini alır ancak havayı dışarı vermeden önce saliselik bir tereddüt yaşar. Bu esnada dil ‘hut’ kelimesini söyleyecekmiş yukarı doğru yönelir. Fakat kişi ‘t’ harfini telaffuz ettikten sonra içinde büyük bir hava basıncı ile birlikte kitlenir. Eğer sese girmeyi başarmışsa bu bir patlama efekti gibi olacaktır. Bu durum genellikle yalnız çalarken meydana gelir. Kişinin kaygı duyduğu bazı notalarla ya da

yalnızca belli bir aralıktaki seslerle sınırlı kalabilir.”
(http://www.yeodoug.com/resources/faq/faq_text/yeofaq.html, Yeo)

Valsalva Manevrası problemini çözmek için probleme dolaylı bir yoldan yaklaşmak gerekir. Bu durumu meydana getiren faktörleri analiz edip onlara çözüm üretmek, Valsalva Manevrası problemini de ortadan kaldıracaktır. İşin psikolojik boyutu bu problemi çözmekteki kilit unsurlardan biridir. Trombonu elimize alıp çalma pozisyonuna getirdiğimizde, bu hareket Valsalva Manevrası'na ilişkin psikolojik ve mental unsurları tetikler. Bu sebepten ilk olarak çalgısız yapılacak çalışmalarla psikolojik ve mental rahatlama sağlanmalıdır.

1. Bu egzersiz çalgı olmadan yapılmalıdır. Metronom 60-80 arası bir hıza ayarlanmalıdır. Bir vuruşta ciğerler hava ile doldurmalı, dört vuruş içeride tutmalı ve iki vuruşta da hava dışarı üflenmelidir. Havayı içeride tutarken boğaz açık tutulmalı, kontrol göğüs kafesi kaslarıyla ve diyafam ile sağlamaya çalışılmalıdır.

2. Trombonda rastgele sesler üflemeli bunu yaparken havayı hiç bekletmemeli ve akıcı bir biçimde nefes alıp vermeyi düşünmeliyiz. Bu çalışmayı sadece dilli değil, hiç dil kullanmadan da yapmalıyız. Nefesin kesintiye uğradığı bir an olmamalıdır. Hava ya içeri ya da dışarı doğru hareket halinde olmalıdır. Bir yaylı çalgıcı, arşesini bir taraftan diğerine yöneltirken arşe hiç durmaz ve dolayısıyla ses hiç kesilmez. Nefes alır verirken arşeyi nefesimiz olarak düşünmek, bu egzersizi daha faydalı bir hale getirebilir.

3. Psikolojik unsurları en aza indirme yöntemlerinden biri, müzikal düşüncelere yoğunlaşmak olmaktır. Sese girme, dili dış arkasına uygun bir yere yerleştirme, dudakları sıkma, büzme vb. gibi teknik detaylar çok düşünülmemeli ve müzikal kaygılara daha çok kulak verilmelidir. Bu sadece Valsalva Manevrası probleminin çözümünde değil, daha birçok teknik problemin çözümünde etkili bir yöntemdir.

4. Valsalva Manevrası probleminin çözümüne ilişkin en sık uygulanan yöntem, öğrencinin metronomu farklı hızlara ayarlayıp, bir vuruşta nefes alıp hiç beklemeden bir vuruşta sesi üflemesidir. Artan hava varsa, ciğerlerden boşaltılmalı ve aynı çalışmaya devam edilmelidir. Burada öğrencinin dikkat etmesi gereken nokta, sesin

nasıl çıktığı ya da ne kalitede olduğu değil, sese doğru bir zamanda girip girmediğidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TROMBONU TUTUŞ VE DURUŞ

5.1. TUTUŞ

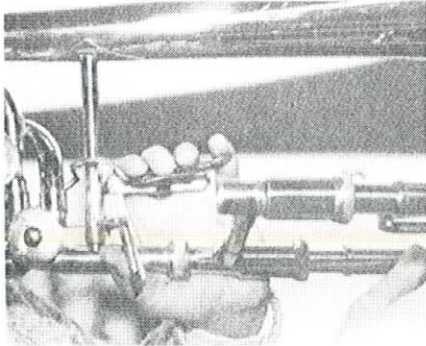
Tromboncuların tamamına yakını, trombonu aynı şekilde tutar. Trombonu taşıyan el, sol el olduğu için, sol el tutuşu çok kritiktir. Birçok tromboncu, trombonu resim 30'da görüldüğü gibi tutar. Hemen hemen bütün trombon metodları, trombon tutuşunu bu şekilde gösterdiği için, tromboncular başka bir tutuş denememiştir. Herkesin el büyüklüğünün ve şeklinin aynı olma ihtimali yoktur. Trombonlar üretilirken, standart bir el düşünülerek dizayn edilmiştir. Bu standarta uymayan ellere sahip tromboncular, sol ellerinde gerilim, sol kollarında ise ağrı hissedebilir. Bu durumda resim 31'deki alternatif tutuş denenebilir. Sol eldeki gerilimi azaltmak ya da ortadan kaldırmak için, bazı özel yapım eklentiler üretilmiştir. John Haynor, 1985 yılında birkaç ufak modifikasyon ile çalgıları değiştirmiş, 'Haynor tutuşu' adını verdiği sistemi ortaya çıkarmıştır. (Resim 32, 33)



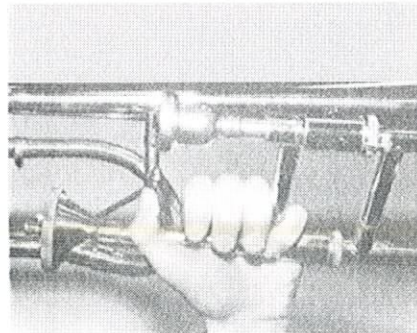
(Resim 30)



(Resim 31)

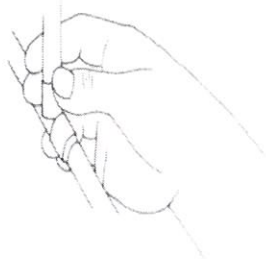


(Resim 32)



(Resim 33)

Sağ el yalnızca kulisi tutmalı, trombonu taşıma işini sol ele bırakmalıdır. (Resim 34,35) Kulis genellikle baş, işaret ve orta parmak ile tutulur. Bileğin durumu, kulis tutuşunda önemli bir yer tutar. Bilek ne çok gevşek, ne de çok sıkı olmalıdır. Sıkı bir bilekle çalmak, çalgının sağlıklı duruşunu bozacağı gibi, notlar arasında yumuşak geçişe de imkan vermeyecektir. Çok gevşek bir bilek ile çalmak ise, entansiyon sorunlarına yol açabilecektir. Allesi'ye göre, legato bir pasaj çalarken kulisi daha nazik tutmak gereklidir.



(Resim 34)



(Resim 35)

5.2. DURUŞ

Hangi çalgı çalınırsa çalınır, doğal duruştan uzaklaşmamak gerekir. Bu teorideki kadar kolay birşey değildir. Çünkü çalgı çalarken vücut, her zaman olduğundan farklı hareketler yapmak zorunda kalır. Söz gelimi, trombon çalarken zaman zaman ellerde, kollarda, belde, sırtta ve omuzlarda ağrılar hissedebiliriz. Bu, trombon çalarken doğal duruşun kaybedilmesi sonucunda, vücudun farklı yerlerinin gerilmesiyle ortaya çıkan bir rahatsızlıktır. Unutulmaması gereken şey, her daim doğal duruşun muhafaza edilmesi gerektiğidir.

Doğal duruşu geri kazanmak ya da daha rahat çalabilmek için çeşitli öğretiler vardır. Alexander Tekniği, birçok önemli müzik okulu tarafından bu tip problemlerin çözümüne ilişkin ders olarak okutulmaktadır.

ALTINCI BÖLÜM ALEXANDER TEKNİĞİ

6.1. ALEXANDER TEKNİĞİ NEDİR?

Tekniğe kendi ismini veren Frederick Matthias Alexander, 1869 yılında Tasmanya'da doğdu. Şiir ve şarkılar söyleyen Alexander, sesini yavaş yavaş yitirmeye başlayınca bunun nedenlerini araştırdı. Ayna önünde şiir okurken kendini incelediğinde vücudunu yanlış kullandığının farkına vardı. Alexander'ın, konuşma yapmaya başlamadan önce başını geriye atması, boynunun gerilmesine neden oluyordu. Bu hareketin domino etkisi vardı: omurgası bükülüyor, diyaframı sıkışıyor, bacakları tutuluyor, ayak parmaklarını yere bastırıp larenksinin sıkışmasına ve bastırılmasına yol açıyordu. Bu garip duruş biçimi kendisine normal görünse de, düzeltmenin iyi olacağına kanaat getirdi ve böylece bu garip hareketleri yapmayı, gerilim yaratmadan konuşabilinceye kadar egzersiz yaptı. Sonunda sesi düzeldi ve bundan sonra sesini konuşurken hiç kaybetmedi.

Alexander, nefes alma ve daha düzgün durma alıştırmaları yapmaya devam etti. Bunun sonucunda kendini daha sağlıklı hissetti ve kendine olan güveninin arttığını gördü. Daha sonra başkalarına da değerli bulgularını öğretti ve onları bu konuda cesaretlendirdi, alınan sonuçlar çok iyiydi. Bundan sonra kendini ve diğer insanları gözlemleyerek, insanları en azından faydalı olmayan, günlük hayatta alışık oldukları hareketlerden kurtulmaya ve onları garip, doğal olmayan duruş ve hareketleri bırakmaya cesaretlendirici bir sistem yarattı. Avustralya ve Yeni Zelanda'da on yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1904 yılında Londra'ya gitti. Çalışmaları ve fikirleri yavaş yavaş tanınmaya başladı. Daha sonra New York'ta 1943'e kadar çalıştı. Küçük kardeşi A.R.Alexander'ı metotlarını geliştirmesi için ABD'de bıraktı. "Kendini kullanma" adlı kitabını 1932'de yayınladı ve o tarihten itibaren de öğretileri batı dünyasında hızla yayıldı. 1955'te öldüğünde 87 yaşındaydı. Arkasında kendi çalışmalarını devam ettirecek az sayıda öğretmen bırakmıştı.

Günümüzde dünyanın her yanında okulları mevcuttur. Bu teknik birçok önemli müzik okulunda öğretilmektedir.

Alexander Tekniği psiko-fiziksel bir yeniden eğitim yoludur. Duruş (postür) eğitimi olarak tarif edilse de bu basit kavramın ötesinde vücudun ve zihnin uyum içinde olmasının sağlandığı bir teknik olarak görülmelidir. Alexander Tekniği kişiye, vücudunu öğrenilmiş, sonradan eklenmiş hareketlerden kurtarıp, kendi temel, doğal duruşu ve hareket biçimlerini kazanmayı öğretir. Alışagelenin otomatik tepkileri bastırarak vücudun yanlış kullanımını engeller, daha çok güven ve memnuniyet verici bir duyguyla birlikte düzgün reaksiyon ve kullanım yolu ortaya çıkar.

Birçok kişi bedenini kullanırken, gevşeyip rahatladığını sandığı zaman bile gereksiz gerginlik yaratır. Birçok insan için “gevşeme” bir çeşit kendini bırakma, çökme ya da oradan oraya çırpınmadır ki çoğu zaman gevşek kasların biçiminin bozulmasına, çarpıtılmasına ve böylece çeşitli bölge ve eklemlere zarar verilmesine yol açar. Gerginlik olmalıdır ancak bu doğal ölçülerde kalmalıdır. Aslında bunu “kasın tonusu” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. (kas hücreleri zihnin açık olduğu zamanlarda iletilere daha hızlı cevap verebilmek için bir miktar kasılı bulunurlar. Bu kasılılığa kasın tonusu - ya da tönüsü – denir) Gerilim olmasa bedenimiz kendini bırakır, çöker fakat gerekli kas tonusu yerine yanlış bölümlerde, yanlış gerginlikler oluşur.

Genellikle bedenin alt arka bölümü gücünü tümüyle yitirmiş, çökmüşken, omuzlar aşırı gergin duyumsanır; çünkü, karın kısmını ve sırtı destekleyen, devamlı çalışan ana kaslar yeterli tonustan yoksunken ikinci derece önemli olan, ancak belirli işler için kullanılması gereken kaslar aşırı çalıştırılmış olur. Dolayısıyla, çoğu kez, tekrar-eğitim süreci bedendeki iş yükünün doğru bir şekilde yeniden bedene dağıtılmasını sağlamakla ve istenmeyen gerginliği gidererek kullanımı iyileştirmek yoluyla istenilen tonusun elde edilmesinin özendirilmesiyle ilgilenir.

Aslında insanlar çok küçük yaşlardan başlayarak gereksiz gerginlikler oluşturur. Son zamanlarda, çocuklar henüz konuşmaya başladıkları sırada başın

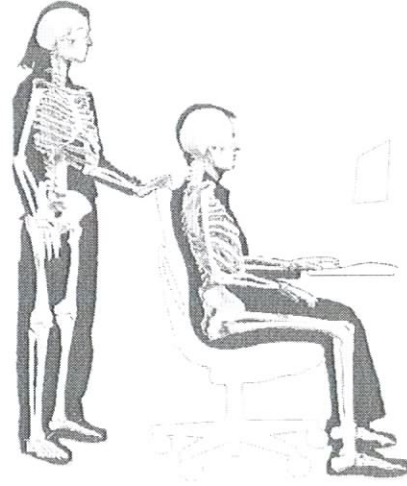
serbest ve dengeli duruşu sorunuyla karşılaşabiliyorlar ve herşey daha küçük yaşlarda yanlış gitmeye başlıyor. Daha sonraları, yetişkinleri ve okul arkadaşlarını örnek alarak ya bütün gün sıraların üzerine çöker serilirler ya da sürekli “dik otur”, “düzgün dur” gibi uyarılar alırlar ki; çevredekilerin “dik” ve “düzgün” kavramı oldukça garip ve değişkendir. Bazı şeylerin neden yanlış geliştiğini açıklayan birçok kuram vardır. Bunlardan birisi şunu öne sürer: Bugünün yiyecek alışkanlıkları büyümeyi ve kuvvetlenmeyi geliştirirken, modern yaşama biçimi önceki yıllarla kıyaslanınca yeterli bedensel harekete olanak tanımıyor; yoğun yaşantıda oradan oraya koşmaya, sıralarda saatlerce oturmaya ya da arabalara tıklmaya neden oluyor. (Resim 36 yanlış duruşa, resim 37 Alexander Tekniği ile duruşa bir örnektir.)

(<http://atstudio.hu/alexander-technika?Zen%E9szek-%E9s-AT&pid=23,Zsuzsa>)

Gerçekten stresli yaşam koşullarına ek olarak birçok kişi yürürken, otururken ve dururken tembellik yapmakta ve bunun sonucunda da yıllar geçtikçe vücutları, bezgin oturuşlarını, çökmüş omuz başlarını, çökmüş sırtlarını ve düşen başlarını düzeltelim darken dengesizleştirmektedir. Bu bezginçe eğri oturuş göğüs kafesinin genişleme kapasitesini etkilemekte, bu da solunumu zorlaştırmaktadır. Alexander, bedeninin içgüdüsel olarak doğru, iyi kullanmayı gelişme sürecinde yitirildiğini, meslektaşları ise, çok daha önce, çocukluk döneminde yitirildiğini öne sürer.



(Resim 36)



(Resim 37)

6.1.1. Alexander Tekniği'nde "Farkındalık" ve "Engelleme" Kavramları

Alexander Tekniği öğrenirken "farkındalık" en kilit kavramlardan biridir. Öğretmen öğrenciye duruş bozuklarını dokunarak fark ettirir ve bunları eliyle düzeltir. Buna düzeltmeden çok yönlendirme demek daha doğru olacaktır çünkü öğretmen bu esnada yukarıda adı geçen komutları tekrar ederken, düzeltmeyi parmak uçlarıyla hiç güç harcamadan yapar. Öğretmen bunları yaparken öğrenci "rahat olmalıyım" veya "tepki göstermemeliyim" yerine, "serbest bırak" ya da "serbest bırakmayı düşün ama bunu yapmaya çalışma" gibi ifadeler düşünmelidir. Alexander bu duruma "engelleme" der ve bu terim tekniğin temeli sayılabilecek bir kavramdır.

Öğrenci tek başına kaldığında referans alacağı tek nokta komutlar ve öğretmenin yönlendirmesi sonucu yaşadığı histir. Öğrencinin bu yönlendirmeler sonucu vücudundaki değişikliklerin farkına varması ve özümsemesi son derece önemlidir. Başlangıçta öğrencilerin kendi kendilerine yapabilecekleri az şey vardır ve ilk seanslarda eski alışkanlıklara kayma eğilimindedirler ancak dersler yeterince sık olduğunda bu eğilim azalacaktır. İlk birkaç hafta dersler sık yapılmalı, öğrenci gelişim gösterdikçe dersler seyrekleştirilmelidir.

6.1.2. Alexander Tekniği'nde Temel Kontrol

Kafatası, "atlas" adı verilen kulak hizasındaki ilk omurun dengede durmasını sağlar. Bu bağlantı noktası, (atlanto occipital) başımızı sallarken ilk hareketin başladığı yerdir. Atlas, sabit eksen olan ikinci omur üzerinde dönerek başımızı 180 derece döndürmemizi sağlar. Boynumuzu büktüğümüzde başımızın ağırlığının yarattığı baskı, omurga, eklem ve organlarımız üzerinde fazla ağırlık yaparak boyun ağrılarına sebep olur. Vücudumuzun kendi içindeki koordinasyon bozulur, kasların gereğinden fazla ya da az çalıştırılmasına bağlı olarak, duruş bozuklukları, vücut ağırları ve enerji kaybı olmak üzere pek çok problem ortaya çıkar.

Alexander, beden sağlığının ve dengesinin sağlanması için “temel(başlıca, birincil) kontrol” adını verdiği baş, boyun ve gövde arasındaki ilişkiye bağlı olduğu keşfetti.

Temel Kontrol, hepimizin doğuştan sahip olduğu bir mekanizmadır. Temel kontrollerimiz, onları doğru veya yanlış kullanıyor olmamız bir yana, her zaman hayatımızın içindedir. Önemli olan, bu kontrolleri doğru kullanmayı öğrenmektir. Alexander tarafından keşfedilen “Temel Kontrol” mekanizması, boyun-baş-sırt arasındaki ilişkinin tüm vücudu etkileyen bir ana reflex olarak tanımlanmasından ibarettir. Sırtın esnemesini ve başın ileri ve yukarı hareketini sağlamak için boynun serbest bırakılması esastır.

6.1.3. Alexander Tekniği’nde Boynun Serbest Bırakılması

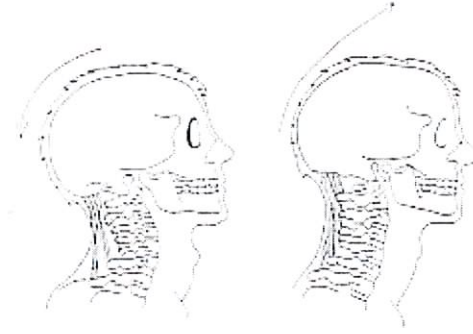
Vücudumuzun gerekli gereksiz kullandığımız ilk bölgesi boynumuzdur. Çoğu zaman boyun kaslarını çok fazla kullanarak rahat bir duruş ve dengeli bir baş pozisyonuna engel oluruz.

Çoğu omurgalının gelişmesinde, büyümesinde ve işlevlerini yerine getirmesinde baş, bir hareketin ya da reaksiyonun başlamasını sağlayacak şekilde şekillendirilmiştir. Müdahale edildiğinde baş bunu yapamaz ve bunun bedeli olarak vücudun daha aşağı bölgelerinde zararlı etki yapar. Şöyle ki; baş öncülük yapamazsa vücudun diğer bölümü onu uygun bir biçimde izleyemez. Bunun tam aksine, baş öncülük yaparsa vücudun geri kalan kısımları onu daha uygun bir biçimde izler. Oysa çoğumuz boyun kaslarını gerekenden fazla işin içine katarak, boyun kaslarının dengesini bozarak başın “öncü” rolünü oynamasına engel oluruz. Alexander öğretmenleri bu problemi çözmek için öğrencilere “boynu serbest bırak” komutunu verir. “Serbest bırakmak” deyimini burada boynu rahatlatmak için gösterilen özel bir çaba olarak kullanılıyor. Boynumuzu, sert hareketlerden sakınarak rahat bir halde bırakmamız gereği savunuluyor. Boynu serbest bırakmak için yapılan doğal olmayan bükme hareketleri aksine boyuna zarar verir. Her türlü gerilim ve bozuk pozisyonun düzeltilmesinden önce kasların gevşemesi gereklidir. Öğrencinin dikkati sadece

boynun gevşetilmesine ve serbest bırakılmasına çekilir; boynu gevşetmek için özel birşey yapılmaz. (Gray, 1990; 43)

6.1.4. Alexander Tekniği'nde Baş İleri Ve Yukarı Uzatmak

Birçok durumda başı öne arkaya ya da yana doğru çekerek onun doğal duruşunu, pozisyonunu bozarız. Başın denge mekanizmasını bozan çeşitli şekiller vardır. Bunların en yaygını geriye ve aşağıya çekilmiş şeklidir. Bu problemi düzeltmeye çalışırken başa doğru bir “pozisyon” vermeye çalışılmamalıdır. “Pozisyon” sabit bir şeyi ifade eder. Baş serbest olmalıdır, dinamik bir şekilde, kontrol edilebilir öncü bir mekanizma olmalı; oradan oraya çırpınıp durmamalı. (Gray, 1990; 45)



(Resim 38)

“İleri” sözcüğü başı germek ve geri çekmekten sakınarak Atlanto Occipital ekleminde serbest bırakılması, “yukarı” ise bu hareketi takiben küçük bir kıvılcık sonucu omurganın hafifçe uzatılmasının sağlanması anlamına gelir. Bu hareket, eğer hareket olarak adlandırılabilirse, deneyimli bir öğrencide çok hafifçe yapılması sebebiyle gözlenemez bile. Bu titreşim, kontrol altında tutulan bir güç akışı olarak bir kalp atışından daha büyük değildir.

6.1.5. Alexander Tekniği'nde Sırtın Esneyip Genişlemesi

Vücudun alt kısımlarının kötü kullanımı omurganın üst kısımlarına baskı yapar. Omurganın altında ya da üst kısmında oluşan bir bozukluk diğer uca etki

ederek kısılmalara ve sırtta aşırı kavislere yol açar. Bu bozukluklar sırtın alt kısmında, bel bölgesinde daha sık görülür ki eğrilmiş bir sırt ve o bölgenin tüm organlarının yana çeken çarpık bir kalça oluşur. Bu da ayak parmaklarının kökünde aşırı baskıya neden olur. Bazen sorun belin hemen üst kısmında kürek kemiklerinin altındadır. Bu sorun çocuklukta bize öğretilen “omuzlar arkaya, göğüs öne” komutunun alışkanlığına bağlı olarak gelişir. Bunun sonucunda yanlış nefes alma ortaya çıkar ve bir tromboncu için doğru nefes esastır. Hem alt, hem üst kavis (kambur) durumunun birarada görünmesi de oldukça sık rastlanan bir durumdur. Kamburluk (kyphosis) kürek kemiklerinin arasında çok sık görülür. Bazen omurganın yana doğru (alt ya da üst kısmında)bazen de her iki kısımda, göğüsteki bir dönmeyle de desteklenen eğrilmeler yüzünden bir kambur oluşur. Yukarıda sayılanlar sırt bölgesinin kötü kullanımını gösteren birkaç örnektir. (Gray, 1990; 49)

Biryere uzandığımız zaman sırt çok katı bir şekilde dikleştirilmemelidir ve dümdüz olacak bir biçimde baskı yapılmamalıdır. Omurga aşırı uzatıldığı zaman kaburgalar yanlara doğru serbest hareket edemeyeceği için rahat ve doğal nefes alma engellenir ve omuzların vücut üzerindeki duruş şekli bozulur. “Sırtın uzatılması”, kendi doğal uzunluğunu ortaya çıkarmak amacıyla omurganın gerilmesi; “genişletilmesi” ise sırtın boşta bırakılması nedeniyle çökük bir halde durmasını engellemek anlamına gelir.

6.1.6. Çalışma Yöntemleri

Divan üzerinde ve sandalye ile çalışma bu tekniğin esaslarındandır. Divan üzerinde çalışılırken öğrenci ayaklarını kalçaya göre aralanmış bir durumda divanın bir ucuna doğru uzatarak oturur. Dizler bükük veya bacaklar düz olabilir; ama dizler birleştirilmemelidir. Oturduğu nokta, arkaya doğru yattığı zaman vücudun divandan dışarıya taşmayacağı bir yer olmalıdır. “Yat” ya da “uzan” komutu verildiği an oturur durumdaki öğrenci kendini arkaya birdenbire bırakmamalıdır. Uzanırken yukarıya doğru bakmak ve düşünmek çoğu kez yararlı olur. Yatarken başın altına koyulacak birkaç kitap ya da ufak bir yastık boyundaki gerginliği azaltacağı gibi, omurganın doğal eğilimini korumamıza yardımcı olur. İster yatar pozisyonda ister oturur

pozisyonda önemli olan başın boyunla olan ilişkisidir. (Gray, 1990; 62) Yatar duruma geçildiğinde kolların iki yana düşmesine özen göstermeliyiz. Dirsekler vücuttan biraz uzakta hafifçe bükülmüş, eller ise aşağı, divana bakar şekilde olmalıdır. Eller göğüse, karna ya da kalça kemiklerinin üzerine konmalıdır. Divan üzerinde çalışılırken öğretmen öğrenciye bir dizi komutlar verir. Bunlar ilk başta öğrenilen komutlara (Boynu serbest bırakmak, başı ileri ve yukarı uzatmak, sırtın esneyip genişlemesi) ilave olarak; dizleri tavana doğru(ileri-yukarı) yönlendirmek ve ayakları genişletmektir. Yatar durumda iken kazanılan olumlu gelişmeler kalkarken bozulmamalıdır. Yana doğru yuvarlanarak kalkmak boyundaki serbestliği koruyacak, başın dengesi, omuzların serbestliği ve sırtın genişliği yitilmeyecektir.

Sandalyeyle çalışırken ayakların ayırık olması yararlıdır. Ayakların arkası hafifçe degecek şekilde sandalyenin önünde durmalı ve dizler geriye bükülmeden (aynı divan çalışmasında olduğu gibi) ileri yönlendirilmelidir. Aşağıya doğru hareket ederken “yukarı” doğru düşünmek çökerek oturmaya engel olacaktır. (Gray, 1990; 128)



(Resim 39)

6.1.7. Alexander Tekniği'nde algı Hakimiyeti

İlk evrelerden itibaren, çalgı ile beraber yapılan çalışmalar, tekniğin kavranması hızlandıracak yöntemlerden biridir. İlk başlarda çalarken, konsantrasyon daha çok müzikal faktörlerle ilgili olacağından, Alexander Tekniği'nin gerektirdiği komutları uygulamak biraz zor olacaktır. Ancak zamanla tekniğe (zellikle çalgısız egzersizlerle) hakim olunacak ve bu trombonlu performansa da etki edecektir.

YEDİNCİ BÖLÜM TEKNİK PROBLEMLER

7.1. FİZİKSEL VE BEDENSEL PROBLEMLER DIŞINDAKİ ÇALMA PROBLEMLERİ

Fiziksel ve bedensel problemleri çözmek, trombonu en yüksek seviyede çalmak için yeterli değildir. Bu problemlerin çözümü kuşkusuz büyük kolaylıklar sağlayacaktır. Ancak, amaç müzik yapmak olduğundan, müzikal problemleri yenmek, tromboncunun asıl hedefi olmalıdır. Önceden detaylı olarak anlatılan fiziksel problemleri tanımlayıp ortadan kaldırmanın esas amacı, müzik yapabilmek içindir. Başka deyişle, fiziksel problemlerini çözmüş ancak kötü bir entonasyon ile çalan, ya da müziğin diğer gereklerini yerine getirmeyen bir tromboncu iyi bir tromboncu değildir. Zaten en başta amaç tromboncu olmak değil, müzisyen olmaktır. Trombon bir araçtır, renktir.

Nasıl müzikal çalınacağını formüle etmek pek mümkün değildir. Yapılsa bile, bu standardizasyon müziği müzik olmaktan çıkaracak, ruhunu kaybettirecektir. Bu sebepten iyi bir müzisyen olmanın yolunu irdelemek yerine, teknik problemleri çözmek daha akla yakındır.

Trombon çalarken dikkat edilmesi gereken bazı noktalar ve karşılaşılan bazı problemler vardır. Tiz notaları çalma, pes notaları çalma ve dayanıklılık büyük oranda pozisyonun (embouchure) durumuyla ilgili olsa da, bir takım egzersizler ve aksatılmadan yapılacak günlük çalışmalar bu tip teknik problemlerin çözümünde yardımcı olacaktır.

Sadece trombonda değil, daha birçok çalgıda entonasyon, çalıcının kalitesini belirleyen en önemli noktalardan biridir.

7.1.1. Entonasyon Problemi

Yeni Harvard müzik sözlüğü entonasyonu şöyle tanımlar:

Entonasyon, müzik topluluğunda ton içinde çalabilme veya söyleyebilmedir. Topoğlu'na (2006) göre entonasyon, ses aralıklarının çalgıyla veya vokalle norm kabul edilmiş bir akort standardına uyumudur.

Doğru entonasyon, tüm nota aralıklarının seçilen standartta çalınması veya söylenmesi anlamına gelir. Bunun tersine yanlış entonasyon, oluşan sesin olması gereken sestemden daha tiz ya da pes olmasından meydana gelir. Entonasyon sorunlarının, çalana bağlı ve çalana bağlı olmayan nedenleri olabilir. Laycock (1966) entonasyonu etkileyen faktörleri şöyle sıralamıştır:

- Çalışılan odadaki sıcaklık ve nem
- Çalgıdaki yapısal bozukluklar
- Öğrencinin komaları fark edememesi, enstrümanın kontrolüne hakim olamama, çalma sırasında zihnin entonasyon dışında çalgı çalmayla ilgili diğer şeylerle meşgul olması
- Öğretenin entonasyon konusunda gösterdiği titizlik derecesi

İyi ve doğru bir müzikal anlatım için çalma sırasında entonasyon doğruluğu dikkate alınmalıdır. Bu noktada önemli olan, çalıcının entonasyon bozukluklarını çalgı çalışma aşamasında fark edip, onları düzeltebilmesi ve bir sonraki çalışmada bu hataları tekrarlamamasıdır. (Topoğlu; 2006)

İyi bir entonasyonun gelişimi için öncelikle iyi bir duyuşa gereksinim vardır. Entonasyonu, anında müdahalelerle düzeltebilecek refleksleri de geliştirmeliyiz. Beraber çalınacak çalgılar da entonasyonu etkileyip belirleyebilecektir. Eğer bir beşlide çalınıyorsa ya da piyanoyla beraber çalınıyorsa, farklı entonasyon durumlarıyla karşı karşıya kalınabileceği bir gerçektir. Öyle ki arka arkaya, aynı ses başka entonasyonla çalmak zorunda kalınabilir. Bu yüzden karşılaşılabilecek durumlara anında tepki verebilecek bir refleksi mutlaka geliştirmelidir. Böyle durumlarda bize en pratik bir şekilde yardımcı olacak teknik, vibrato olacaktır. Tüm bunların yanı sıra konser sırasında çalgının akorduyla ilgili problemlerle karşılaşılabilir. Böyle beklenmeyen durumlarda bile temiz çalınması gerektiğini unutmadan, entonasyon hissini geliştirmeye çalışmalıyız. (Aydar, 2002; 41)

Topoğlu, yaylı çalgılarda entonasyon yanlışlarını düzeltmek için bazı eğitimcilerin tavsiyelerini aşağıdaki gibi sıralamıştır. Bunlar:

1. Bütün sorunlu pasajlar yavaşça, hafif (piano) ve ritim gözetmeksizin çalışılmalıdır. Ton kalitesi önemsenmeden yapılan çalışmalarda, çelişkiler daha kolayca fark edilebilmektedir (Kamnitzer, 1993).
2. Bütün pasajların armonik çözümlenmeleri yapıp bağlantılar kurulmalıdır. (Drucker, Martin-Silos, Redding, Finkel, 1993).
3. Entonasyon için çalışırken vibratosuz çalışılmalıdır çünkü, vibrato olması gereken sesi belirsizleştirir. Çalışırken doğru ses bulunmalı ve pasajlara daha sonra vibrato eklenmelidir. (Levy, 1993).

Yukarıdaki tavsiyeler sadece yaylı çalgılar için geçerli değildir. Trombonda entonasyon yanlışlarını düzeltebilmek için bu yöntemler kullanılabilir.

Şu bir gerçektir ki, müzik eğitiminde; gerek çalgı topluluklarında, gerekse korolarda entonasyon bir sorundur. Dolayısıyla genç öğrencilere doğru entonasyonla çalmalarını öğretmek ve geliştirmek çalgı öğretmenleri için pedagojik bir zorluk olmuştur (Nunez, 2002: 1). Entonasyonu, çalgı eğitimindeki teknik bir zorluk olarak görmek yanlış olacaktır. Entonasyon, çalgı eğitimini ilgilendiren bir sorun olduğu kadar işitme eğitimini de aynı derecede ilgilendiren bir konudur.

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin diğer boyutlarıyla, özellikle işitme eğitimiyle bağlantılı olarak ele alınabilir. Çalgı eğitiminin işitme eğitimiyle paralel olarak yürütülmesi birçok açıdan önem taşımaktadır. Çalgı eğitiminde öğrenci, öncelikle dinlemeyi öğrenmelidir. Byo, çalgı öğrencileri için dinlemenin öneminden bahsetmekte ve müzik yapmanın en önemli şartının öncelikle dinlemeyi öğrenmek olduğunu belirtmektedir (Byo, 1990). İster toplu olarak ister bireysel olarak müzik yaparken öğrenci, önce kendi çalgısını, daha sonra kendisine eşlik eden ya da birlikte müzik yaptığı diğer çalgıcıları dinlemelidir. Öğrenciler çalgılarını çalarken aktif çalgıcılar oldukları kadar aktif dinleyiciler de olmalıdırlar.

Müziği öğrenirken, deneyimlerken ve geliştirirken müziği iyi dinleyebilmek en temel unsurdur ve dikkatli müzik dinleyicileri yetiştirebilmek müzik eğitiminin önemli hedeflerinden biridir (Sims, 1990). Cavner ve Gould'a göre müziği dinleme sadece müziği öğrenmenin önemli bir parçası olarak kalmaz, ayrıca bütün müzikal ifadelerin oluşabilmesi için temel bir etkidir. Bununla beraber performans, doğaçlama, besteleme, düzenleme, eşikleme gibi etkinlikler açısından kritik bir önem taşır (Cavner ve Gould, 2003).

Çalgı eğitiminde işitme eğitimi, tonal duygu yeteneğini geliştirmede önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Scheleuter,

doğru bir işitme eğitimi ve ton duygusunu genel birkaç madde altında toplamıştır:

- alınan bir eserin majör ya da minör olup olmadığını anlayabilmek
- Bir melodinin tonallığını kestirebilmek
- Bir melodi çalındığında melodinin geri kalanını ifade edebilmek
- Bir parçayı almadan nasıl çalınacağını (alındığı zaman eserin nasıl duyulacağını) anlayabilmek
- Bir parçanın ritmik kalıplarını tanımak (Topoğlu; 2006)

İşitme eğitiminde öğrenciye verilecek doğru bir ritim duygusu da çalgı eğitimi açısından yararlı olarak kabul edilmektedir. Ritim duygusu yeterince gelişmemiş öğrencinin algısını da tatmin edici düzeyde alamayacağı açıktır. algısını çalarken ritmi yanlış okuyan, karmaşık ritim kalıplarını almakta zorlanan, bu pasajları çalabilmek için ayaklarını vurma ya da vücutla sayma yoluna giden öğrenciler, çalgı eğitiminde karşılaşılan bir sorun olarak kendini gösterebilmektedir. İşitme duyarlılığı, bir sesin olması gereken sesten pes veya tiz olup olmadığını algılayabilme yeteneğidir. Müzisyenin sahip olduğu bu yetenek, temiz olmayan seslerde gerekli düzenlemenin yapılmasını mümkün kılar. Ton içinde çalmak veya entonasyonu kabul edilen standarda çıkarmak her zaman öğrenciler için önemli bir sorun olmuştur. Entonasyon doğruluğu, öğrenilebilir ve kazanılabilir bir beceridir. Müzik eğitimcileri ve eğitim psikologları perde ayırımının, herhangi farklı bir akademik veya motor beceri gibi sonradan kazanılabileceği konusunda hemfikirdirler. Öğrencilerin entonasyon gibi algısal zorlukların üstünden gelmesi, öğretilen müzikal kavramların hangi yöntem ve öğretim yaklaşımıyla işlendiğine göre olumlu veya olumsuz etkilenebilir.

Perde ayırımını fark edebilme yeteneğinin sistematik çalışmayla geliştirilebileceği, Graves (1963), Lundin (1963), Cuddy (1970) tarafından kanıtlanmıştır. Cohen (1984), öğrencilerin öğretmen desteği olmadan ton dışında almalarına izin verilmesi durumunda, ton içinde çalabilme ve perde ayırlarını fark edebilme potansiyelinin giderek zayıflayacağını ileri sürmüştür. (Topoğlu; 2006)

Her türlü gam ve arpej (majör, minör, kromatik, pentatonik, vb.) trombonda entonasyon hakimiyetini geliştirmede yardımcı olacaktır. Resim 59, 60, 61, 62, 70, 71, 72, 73'deki çalışmalar birla örnek olarak verilebilir.

7.1.2. Tiz Ses Problemi

Tiz sesleri çalabilmek için kuşkusuz gelişmiş yüz kaslarına ihtiyaç vardır. Pozisyonla ilgili problemler ortadan kaldırılmışsa, tiz sesleri çalmak bu sesleri çalışmak yoluyla olur. Hedef öncelikle rahat alınan sesler olmalıdır. Zorlukla üretilebilen ya da hiç üretilemeyen tiz sesler, rahat çıkan sesler referans alınarak çalmaya çalışılmalıdır. almadan önce sesi kafada duymak en çok tavsiye edilen yollardan biridir. Psikolojik olarak rahatlık çok önemli olduğundan, kafada sınırlar

yaratılmamalıdır. Resim 82 ve 83'te tiz sesleri geliştirmek için egzersizler görülebilir.

Tiz ses çalışmalarında flexibility egzersizleri büyük önem arz eder. (Resim 76, 77, 78, 79) Tiz sesleri çalabilmek yetmez. Dudakları ve yüz kaslarını, tizleri uzun süre çalabilecek duruma getirmek gereklidir. Resim 74'deki egzersizde, Fa notasının hiç durulmadan doksan saniye çalınması gerekiyor. Bu başarılığında, aralık bir küçük üçlü artırılmalı ve en az 60 saniye ses sağlıklı bir biçimde çalınmaya çalışılmalıdır. Kaslar yorulduğunda dudaklara baskı yapmamaya ekstra dikkat edilmelidir.

Rochut'nun melodik etüdlar kitabındaki parçaları yazıldığında farklı olarak diğer anahtarlarda çalmak, tiz seslerde hakimiyeti geliştirecek bir başka methodtur. (Resim 75) Pes seslerden tiz seslere glissando ile çıkmak tavsiye edilen çalışma yöntemlerinden biridir. (Resim 80,81)

Hava akımını doğru kullanmak, tiz sesleri çalmak için gerekli bir diğer husustur. Orta ya da pes seslere göre daha hızlı ve basınçlı bir hava akışı şarttır. Ayrıca dilin pozisyonu da özellikle sese girerken son derece önemlidir. Bu tip sesler çalınırken dil genelde üst dişlerden uzaklaşır ve üst damağın daha geri bir kısmından geriye doğru hareket eder. Bazen tiz sesler çalınırken boğaz ile ilgili sıkıntılar yaşanabilir.

7.1.3. Boğazdaki Aşırı Gerginlik

Tiz sesler çalınırken boğazda gerginliğin artması normaldir. Ancak sıklıkla karşılaşılan problemlerden biri, boğazda meydana gelen aşırı gerginliktir. Bu problemi çözmek için en çok tavsiye edilen yöntem çalgısız nefes egzersizleridir. Mümkün olan en az fiziksel efor ile nefes alıp vermek hedef olmalıdır. Ancak eforsuz nefes tabiri yanlış anlaşılması gereken bir konudur. Bu egzersizi uygularken, düzgün bir duruş esastır. İşaret parmağımızı dikey bir biçimde ağızımıza yaslayıp, ağızımızı mümkün olduğu kadar büyük ve oval bir biçimde açmalıyız.

Nefes alırken parmağımıza çarpan havanın oluşturduğu ses, bizim doğru yolda olup olmadığımızı belli eder. Aradığımız ses kuvvetli bir rüzgar sesinden ziyade koyu ve derinden gelen hafif bir sestir. Bu ayrıntıya dikkat ederek yavaş bir tempoya ayarladığımız metronom eşliğinde 3 vuruşta ciğerlerimizi doldurup hiç beklemeden yine 3 vuruşta havayı dışarı bırakmalıyız. Havayı alırken ya da verirken tüm vücudun serbest ve doğal pozisyonunu koruduğundan emin olmalıyız. Daha sonra ağızlıkla küçük melodiler çalıp boğazda gerginlik olup olmadığını kontrol etmeliyiz. Hala gerginlik devam ediyorsa nefes egzersizine geri dönmelidir. Ağızlıkta başarı sağlandıktan sonra çalgı ile problemin ne ölçüde giderilebildiğini deneyebiliriz.

7.1.4. Dudak Trili Problemi

Dudak trillerinde başarı sağlamak için kullanılan en etkin yöntemlerden biri, aynı pozisyondaki doğuşkanlardan ikisinin bağlı olarak inici ve çıkıcı olarak çok düşük bir tempoda çalınmasıdır. Bu egzersizi yaparken dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan biri, hava yoğunluğunun devamlılığı ve akışkanlığıdır. Düşük tempodaki bağlarda tam bir başarı sağlandığında, tempo bir kademe yükseltilmelidir. Orta tempoda da bağlardaki geçişin ölçülü, akışkan ve kontrollü olmasına dikkat edilmelidir. Trile hazırlık olarak yapılan bu çalışmada önem arz eden bir diğer nokta ise, bu tip bağlarda meydana gelmesi olası dudak hareketinin minimal seviyede tutulmasına gayret etmektir. Kademe kademe arttırılan tempo tril karakterini ortaya çıkartır. J.B.Arban'ın ve C.Colin'in metodları, dudak trillerinde ustalaşmak isteyenlerin kullanabileceği en önemli kaynaklardan ikisidir. Tril egzersizlerinin, slur ve flexibility (dudakların alt ve üst sesler arasında bağlı bir biçimde gidip gelmesi) egzersizlerinden sonra yapılması tavsiye edilir. (Resim 46, 47, 48, 49, 50, 51 dudak trili, resim 44, 45, 76, 77, 78, 79 slur ve flexibility egzersizleridir.)

7.1.5. Çift Ve Üçlü Dil Problemi (Double And Triple Tonguing)

Trombon çalarken kullandığımız en önemli organlarımızdan biri dildir. Dil bir kastır ve hakim olduğumuz bütün kaslar gibi geliştirebiliriz. Çift ya da üçlü dil

çalışmadan önce normal artikülasyondaki problemler ortadan kaldırılmalıdır. Resim 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 farklı artikülasyonlarla çalışılmalıdır.

Çift dil ve üçlü dil kullanırken, dil her zaman yaptığı hareketine başka bir hareket daha ekler. Dilin ucu üst dişler ve üst damak arasına dokunduktan sonra, dilin ortası damağa değer. Başka bir deyişle, 'tu' hecesi telaffuz edildiğinde, dil üst diş ve üst damak arasında yerini alır ve bu bizim genelde kullandığımız dil atma türüdür. Ancak 'ku' hecesi telaffuz edildiğinde dilin ortası damağa değer. Bu sebepten bakır üflemeli çalanların büyük bir kısmı çift dili 'tu-ku', üçlü dili ise 'tu-tu-ku' olarak adlandırır. Başta Arban'ın metodu olmak üzere pek çok metod bu heceleri kullanır. (Çift dil için resim 63, 64, 65, üçlü dil için 66, 67, 68, 69 çalışılmalıdır)

Çift dil ve üçlü dil kullanırken yavaş tempoda başlamak gereklidir. 'Tu'lar normal çalınırken 'ku'lara aksan vererek çalmak, en sık verilen tavsiyelerdendir. Hız kademe kademe arttırılmalı ve istenilen hıza gelindiğinde aksansız çalınmalıdır.

Arban'ın çift dil ve üçlü dil egzersizleri, başka metodlar ve ünlü tromboncular tarafından referans gösterilen yegane metottur.

7.1.6. Pes Ses Problemi

Pes sesleri rahat çalamama problemi genelde tenor tromboncuların karşılaştıkları bir sorundur. Nasıl bas tromboncular sıklıkla tiz sesleri çalmıyorsa, benzer problem tenor tromboncular için de geçerlidir. Bazı pozisyon problemlerinden ya da yanlış ağızlık seçiminden pes seslerin çalınması zor olabilir. Ancak varsayılan, az kullanımdan ya da ağız yeteri kadar açmamaktan meydana gelen pes sesleri çalma problemidir.

Gönderilen hava akımı yavaş ve geniş bir çapla olmalıdır. Flexibility egzersizleri yapılırken çenenin ve dudakların konumu iyi analiz edilmeli, tonun en koyu ve sesin en rahat çıktığı pozisyon referans alınmalı ve daha sonra sese direkt girerken bunlar düşünülerek üflenmelidir.

Tenor tromboncuların, pes sesleri az kullanması sonucu ortaya çıkabilen bu problemi yenmesi için yapması gereken, bu sesleri daha sık kullanmasıdır. Başta Joseph Alessi olmak üzere pek çok trombon eğitmeninin tavsiyesi, Rochut'un 'Melodic Etudes' metodundaki etüdülerin bir oktav ve bir tam dörtlü aşağıdan alınmasıdır. (Resim 75)

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GÜNLÜK ÇALIŞMALAR

8.1. NEDEN?

Bazı trombon öğrencileri, öğrencilikleri boyunca ‘mucize yaratan’ egzersizleri arar. Aslında farkına varılması gereken, umulan gelişmeyi sağlayacak egzersizlerin kendisinden daha çok neden yapıldığıdır. Kuşkusuz bazı metodlar diğerlerine göre öne çıkmıştır. Ancak bir egzersiz yapılırken, tromboncunun neyi neden yaptığını bilmesi, hangi metodu çalışması gerektiğinden daha önemlidir.

8.2. NE UZUNLUKTA?

İdeal bir günlük egzersiz, vücudu rahatlatan, nefesi açan, dudakları ve yüz kaslarını performansa hazırlayan, bazı teknik eksiklikleri kapatmaya yönelik çalışmaları içinde barındıran ve belki de en önemlisi, çalıcıyı çok yormayan bir şekilde olmalıdır. Bazı insanlar saatlerce düz ses üfleyerek güne başlayıp, uzun süren egzersizler yapmak yoluyla kendilerini rahat hissedebilirler. Bir başkası ise 5 dakikada çalmaya hazır olabilir.

Bunun standart bir süresi olmamakla beraber 1 saat civarında süren bir günlük egzersizin, ihtiyaç olanları karşılaması muhtemeldir. Çok kısa süreli ya da çok uzun süreli günlük egzersizler amaçtan sapmaktır. Amaç, çalıcının bir performansta karşılaşılabileceği tüm çalma şekillerine (legato, staccato vb.) ve ses aralıklarına (tiz, pes) hazırlanmasıdır.

8.3. ÖRNEK GÜNLÜK ÇALIŞMALAR

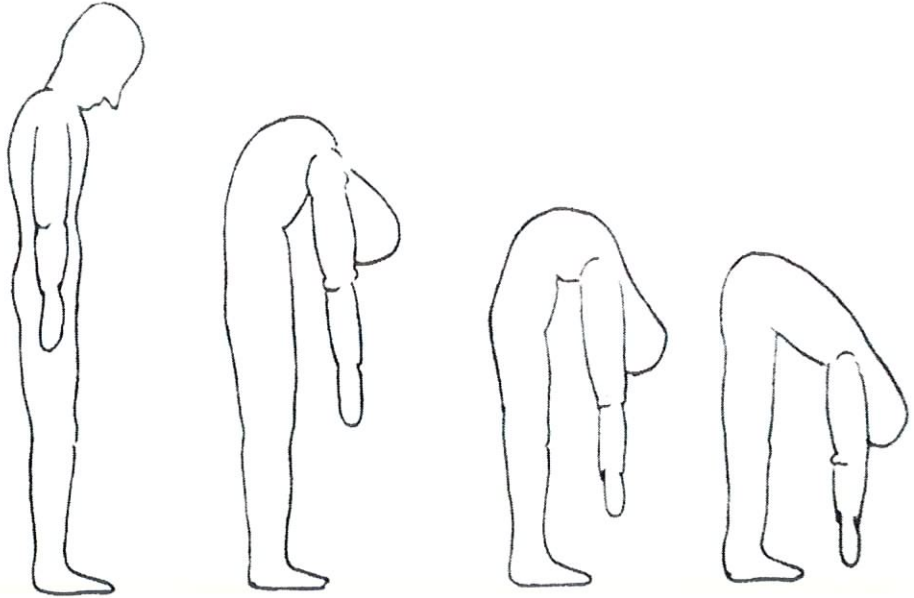
Çalgıya dokunmadan önce, açma-germe hareketleriyle başlamak en sık önerilen yöntemlerden biridir.

8.3.1. Açma-Germe

Resim 40'da görüldüğü gibi çene, göğse deyininceye kadar aşağı gerilmeli, sonrasında başın, kolların ve omuzların ağırlığının yavaşça omurgayı yuvarlamasına izin verilmelidir. Bu sırada ağızdan ağır ağır nefes alınmalı ve eller yere dokunamasa bile mümkün olduğu kadar zemine yaklaştırılmalıdır. Aynı şekilde yavaşça doğrulmalıdır.

8.3.2. Nefes egzersizleri

Açma ve germe hareketlerinden sonra, nefes egzersizleri, günlük çalışmaların vazgeçilmezlerindedir. Birçok farklı nefes geliştirme aygıtıyla değişik egzersizler yapılabileceği gibi, çapı 3-4 cm olan basit bir boruyla ya da ağızımızı esner gibi açarak hiçbir alet kullanmadan da nefes egzersizleri yapılabilir. En basit ve efektif çalışmalardan biri, metronomu 60'a getirip, 4 vuruşta nefes alıp 6 vuruşta dışarı vermektir. Bu çalışma vuruş sayıları değiştirilerek çeşitlendirilebilir.



(Resim 40)

8.3.3. Ağzılık Ve Trombon İle Günlük Program

Açma-germe ve nefes çalışmalarından sonra ağzılıkla çalışmak tavsiye edilen bir yöntemdir. Ancak uzun süre ağzılıkla çalıştıktan sonra trombona geçmektense, ağzılık ve trombon dönüşümlü olarak çalışılmalıdır.

Resim 41 ve resim 42 Joseph Alessi'nin 'Alessi Seminar'da katılımcılara verdiği günlük bir çalışma programıdır. Bütün egzersizler 1. pozisyondan 7. pozisyona kadar yapılacaktır ya da inici veya çıkıcı olarak transpose edilecektir. Söz gelimi, 12. egzersiz Fa Majör tonunda başlamış olup, daha sonra Mi Bemol Majör vb. gibi transpose edilecektir.

1. ve 2. egzersizler önce ağzılıkla, sonra trombonla, 3. 5. ve 7. egzersizler yalnızca ağzılıkla ve geri kalanlar da yalnızca trombonla çalınacaktır. 9. egzersizden önce kısa bir süre dinlenmek tavsiye edilir.

EKLER

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

ppp

3

1 6 6 1 1 7 7 1

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

(Resim 41)

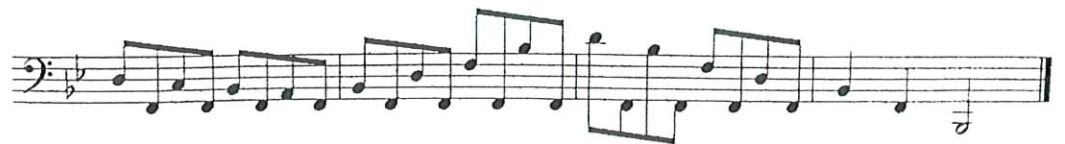
12



13



14



15



(Resim 42)

♩ = 56

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 3/4 time, marked *mf*. The score consists of 13 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter notes and half notes. The notes are mostly on the lower lines of the staff, with some higher notes in the final staves. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

(Resim 43)

Musical score for guitar, consisting of multiple systems of notation. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, and is marked with *Slow*. The notation features numerous fingerings (numbers 1-7) and accents. The piece concludes with a final system of notation.

(Resim 44)

Slow

mf > mf simile 4 5 6 7

1 2 3 simile 4 5 6

1 2 3 simile 4 5 6 7

Slow

mf < mf simile 4 5 6 7

p 1 p 2 simile 4 5 6 7

p 1 p 2 simile 4 5 6 7

Slow

mf < mf > simile 3 4

5 6 7 1

2 3 4 5

6 7 1 2

(Resim 45)

(Resim 46)

The image displays a musical score for a bassoon part, organized into three systems. Each system consists of two staves. The first system features a melodic line with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by long, flowing phrases with slurs, primarily using eighth and sixteenth notes. The second system introduces a more rhythmic texture with repeated eighth-note patterns, often beamed together in groups of four or six. The third system returns to a melodic style, similar to the first system, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure of the system. The notation includes various articulations such as slurs, ties, and accents, and concludes with a double bar line.

(Resim 47)

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata at the end. The second and third staves are also in bass clef with one flat, containing similar melodic lines. The fourth staff is in bass clef with one flat, continuing the melodic development. The fifth staff is in bass clef with one flat, featuring a more rhythmic pattern of eighth notes and a fermata at the end.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata at the end. The second and third staves are also in bass clef with one flat, containing similar melodic lines. The fourth staff is in bass clef with one flat, continuing the melodic development. The fifth staff is in bass clef with one flat, featuring a more rhythmic pattern of eighth notes and a fermata at the end.

(Resim 48)

The first system consists of five staves of music in bass clef, 4/4 time. The music features eighth-note patterns with slurs and ties. The first staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third staff has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The fourth and fifth staves continue the patterns with various key signatures and time signatures, including a 3/4 time signature in the fifth staff.

The second system consists of seven staves of music in bass clef, 4/4 time. The music features eighth-note patterns with slurs and ties. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third staff has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The fourth staff has a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The fifth staff has a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat). The sixth and seventh staves continue the patterns with various key signatures and time signatures, including a 3/4 time signature in the seventh staff.

(Resim 49)

The image displays a musical score for bass guitar, consisting of six systems of notation. Each system contains two staves, with the upper staff representing the right hand and the lower staff representing the left hand. The music is written in 4/4 time and features continuous sixteenth-note runs. The first system shows a sequence of notes with slurs and a final bar line. The second system introduces fingering numbers (6) above the notes. The third system continues the pattern with slurs and a final bar line. The fourth system includes slurs and fingering numbers (6). The fifth system features slurs and fingering numbers (6). The sixth system concludes with slurs and fingering numbers (6). The notation is consistent throughout, with slurs indicating the continuous nature of the runs.

(Resim 50)

The image displays a musical score consisting of seven staves, numbered 1 through 7. Each staff contains a complex rhythmic and melodic line, primarily composed of eighth and sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with each staff starting with a measure of rest before the main melodic line begins. The overall style is characteristic of a technical exercise or a short piece of music, possibly for a solo instrument like the violin or flute.

(Resim 51)

This musical score is written for the bassoon in G-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of ten systems of two staves each. The notation includes various articulations such as accents (^), slurs, and breath marks (b4). Dynamics like *mf* and *f* are indicated. The piece concludes with the tempo marking *Allegro*.

(Resim 52)

A musical score for a single melodic line in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The score consists of ten staves of music. The first three staves feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals and fingerings (1, b4, 6). The fourth staff begins with a new melodic phrase. The fifth and sixth staves continue this phrase with some rests. The seventh staff has a long note with a slur. The eighth and ninth staves feature a series of eighth notes with slurs and fingerings. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.

(Resim 53)

Tempo di Marcia

Musical score for 'Tempo di Marcia' in 2/4 time, bass clef. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, then changes to a bass clef. The music features a steady eighth-note pattern with various accidentals and dynamics.

Allegro moderato

Musical score for 'Allegro moderato' in 3/4 time, bass clef. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, then changes to a bass clef. The music features a steady eighth-note pattern with various accidentals and dynamics.

Allegro

Musical score for 'Allegro' in 2/4 time, bass clef. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, then changes to a bass clef. The music features a steady eighth-note pattern with various accidentals and dynamics.

(Resim 54)

Three staves of musical notation in bass clef, key signature of two flats, and common time. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Allegro

Seven staves of musical notation in bass clef, key signature of two flats, and 2/4 time signature. The music is more rhythmic and includes first endings.

Tempo di Mazurka

Four staves of musical notation in bass clef, key signature of two flats, and 3/4 time signature. The music features characteristic Mazurka rhythms and includes first endings.

(Resim 55)

Allegro moderato

Musical score for Allegro moderato, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks. The first staff has a tempo marking 'Allegro moderato'. The second staff has a '1' above it. The third staff has a '3 33' above it. The fourth staff has a '#3 1 #4' above it. The fifth staff has a '1' above it. The sixth staff has a '#6' above it. There are also several 'b4' annotations throughout the score.

Moderato

Musical score for Moderato, consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks. The first staff has a tempo marking 'Moderato'. The second staff has a '1' above it. The third staff has a '2' above it. There are also several 'b4' annotations throughout the score.

Moderato

Musical score for Moderato, consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks. The first staff has a tempo marking 'Moderato'. The second staff has a '1' above it. The third staff has a '2' above it. There are also several 'b4' annotations throughout the score.

(Resim 56)

The image displays a page of musical notation for a bass line, consisting of 12 staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes are marked with '8' for octaves. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

(Resim 57)

Allegretto

p
 f
 Tempo I
 p *rall* f
 p
 f
 Allegretto
 p
 f
 Allegretto
 p
 f

(Resim 58)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Resim 59". The score is written in bass clef and consists of ten systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., 7, 6, #6, #2, 5, 6, 2, #5, #2, 2, 5, #5, #2, 2, 5, #5, #2, 2, 5, #5, #2, 7, 6, 7, 6, 6). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

(Resim 59)

The image displays a single system of ten staves of musical notation for a bass line. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers (1-7) are placed above various notes throughout the piece. The system concludes with a double bar line.

(Resim 60)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Resim 61". The score is written on 11 staves, each beginning with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a complex, chromatic melodic line that moves through various intervals and accidentals, including natural signs and flats. The notation includes many beamed notes, often in eighth or sixteenth notes, creating a dense and intricate texture. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

(Resim 61)

(Resim 62)

tu tu tu ku tu

tu ku tu ku tu ku tu

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

(Resim 63)

tu ku tu ku tu ku tu ku

tu ku tu ku tu

tu ku tu ku tu ku tu ku tu

Detailed description: The image shows a musical score for three vocal parts. The first system has three staves. The top staff is a treble clef with lyrics 'tu ku tu ku tu ku tu ku'. The middle and bottom staves are bass clefs. The second system also has three staves, with the top staff being a treble clef and the middle and bottom staves being bass clefs. The third system has three staves, all of which are bass clefs. The music consists of complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals (flats and naturals). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

(Resim 64)

tu nu tu nu tu nu tu nu tu nu tu nu tu nu tu nu tu

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

su ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

(Resim 65)

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

Musical score for the first system, featuring five staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

Musical score for the second system, featuring five staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

Musical score for the third system, featuring three staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

(Resim 66)

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

The musical score consists of five systems of music, each starting with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system includes the lyrics "tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu". The second system includes the lyrics "tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu". The third system includes the lyrics "tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu". The fourth system includes the lyrics "tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu". The fifth system includes the lyrics "tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu". The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes.

(Resim 67)

This image shows a page of musical notation for a bass line, consisting of ten staves. The notation is written in bass clef and includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 4/4) and key signatures (one flat, two flats, three flats). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is annotated with fingerings (1-5) and accents.

The lyrics are:

tu tu ku, tu tu ku, tu
 tu tu ku, tu tu lu, tu tu ku, tu

(Resim 68)

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu tu ku, tu

(Resim 69)

The image displays a page of musical notation for a piece titled "(Resim 70)". The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a time signature of 6/8. The music consists of 13 staves, each containing a continuous eighth-note pattern. The notation includes various fingering indications (numbers 1-5) and dynamic markings (accents and slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

(Resim 70)

(Resim 71)

(Resim 72)

The image displays a page of musical notation for a bass line, consisting of 12 staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals (sharps and naturals), and fingering numbers (1-5). The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

(Resim 73)

(legato)



(Resim 74)



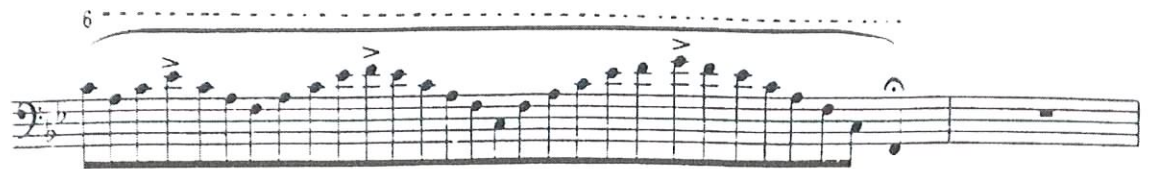
(Resim 75)



(Resim 76)



(Resim 77)



(Resim 78)

The image displays seven staves of handwritten musical notation, numbered 1 through 7 from bottom to top. Each staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of notes, many of which are beamed together in groups. Various accidentals are used throughout, including flats (b), naturals (♮), and sharps (♯). Accents (>) are placed above many of the notes. The staves are separated by horizontal dashed lines. The overall appearance is that of a technical exercise or a specific musical piece, possibly for a string instrument or voice.

(Resim 79)

$\text{♩} = 120$

f 6 gliss 1 gliss 6 1 gliss 6 gliss 1

6 gliss 1 gliss 6 1 etc. 6 1

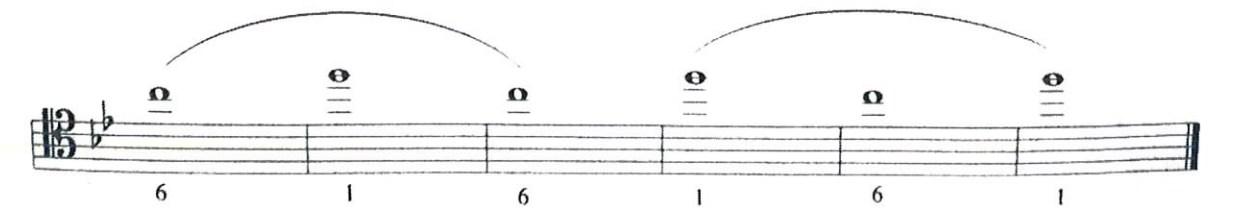
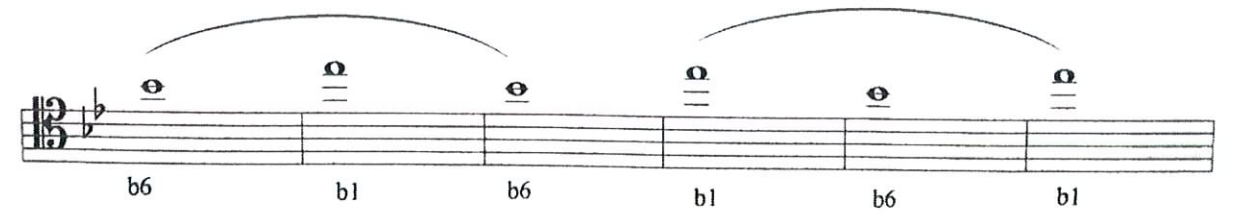
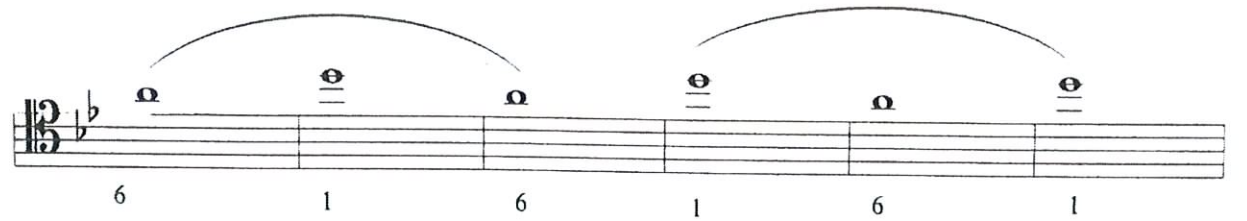
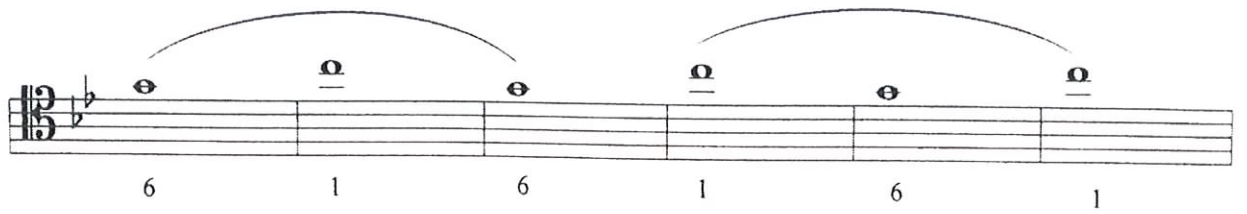
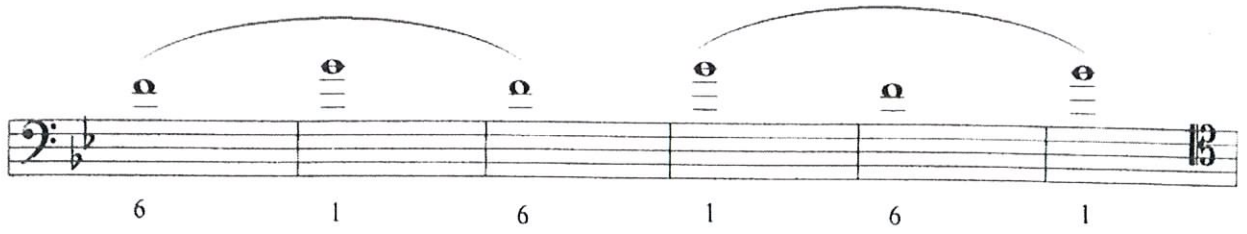
6 1 6 1 6 1

6 1 6 1 6 1

6 1 6 1 6 1

6 1 6 1 6 1

(Resim 80)



(Resim 81)

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a 4/4 time signature. The music is composed of eighth and quarter notes, many of which are grouped by slurs. The key signature is not explicitly stated but includes various accidentals such as flats (b), sharps (#), and naturals (♮). The piece ends with a double bar line and a repeat sign (two vertical lines) at the end of the eighth staff.

(Resim 82)

gliss.

Adagio

pp

(Resim 83)

SONUÇ

Trombon eğitiminde pek çok problemle karşılaşmak olasıdır. Bunlara çözüm yaratmaya çalışırken tek bir ‘doğru’yu model almak her zaman istenilen sonuçları vermeyebilir.

Farklı fiziksel özellikler tek tip bir pozisyon ile çalmayı mümkün kılmamaktadır. Bu konuyu derinlemesine analiz etmiş olan Reinhardt’ın ‘Pivot Tekniği’ne bu sebepten yer verilmiştir.

Çalgıyı tutuşun ve çalma esnasındaki duruşun yarattığı rahatsızlıklar, fiziksel farklılıklardan bağımsız olarak, çoğu trombon öğrencisinin karşılaştığı problemlerdendir. Doğal duruş Alexander Tekniği ile anlatılmaya çalışılmış, alternatif tutuş şekilleri gösterilmiştir.

Sonuç olarak, kişinin fiziksel özellikleri ne olursa olsun, trombon çalabileceğinin altı çizilmiştir. Müzikaliteyi formülize etmek pek mümkün olmadığından, teknik problemlere çözüm yaratılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, müzik yapma kaygısı taşıyan, ancak bir takım problemler yaşayan öğrencilere, rehber olabilmek için yazılmıştır.

KAYNAKÇA

ALESSI, Joseph; **Arban's Famous Method for Trombone**, Encore Music Publications, New York, 2000, 396 S.

AYDAR, Çetin; "Evrensel Viyola Eğitiminin Türkiye Boyutu İçinde Ulusal Ekol Yaratma Araştırması". Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

BİLEN, Sermin; "İşbirlikli Öğrenmenin Müzik Öğretimi ve GÜdüsel Süreçler Üzerindeki Etkileri". Yayımlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 1995.

DEMİRBAŒIR, Erol; "Yaylı Çalgılar Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası". Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:6 Sayı:1, 2001.

DÜZGÜN, Faruk; "Trombonun Geçirdiği Tarihsel Evreler, Teknik ve Müzikal Problemler ile Bunların Aşılmasına Yönelik Çözümler". Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004.

FARKAS, Philip; **The Art of Brass Playing** Brass Publications, Bloomington, 1962, 66 S.

GRAY, John; **Your Guide to the Alexander Technique**, Paperback Publications, Londra, 1990, 218 S.

GÜRERK, Kerim; "Korno Eğitimi Üzerine Bir İnceleme". Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003.

HALLAM, Susan. **Learning in Music, Issues in Music Teaching**, Florence Routledge, Londra,2001, 281 S.

TOPOĞLU, Onur; “Yaylı Çalgı Çalışma Sürecinde Eşlikli Çalışmanın Önemi ve Viyolonsel İçin Eşlikli Parmak Açma Çalışmaları” D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2006.

UÇAN, Ali; **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar**. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994, 536 S.

REINHARDT, Donald; **The Encyclopedia of the Pivot System**. Colin Publications, New York, 1973, 336 S.

WEAST, Dave; **Brass Performance**, McGinnis and Marx Publications, New York, 1965, 87 S.

WINTER, James; **The Brass Instruments**, Allyn and Bacon Publications, Boston, 1964, 124 S.

İNTERNET KAYNAKÇASI

http://www.yeodoug.com/resources/faq/faq_text/yeofaq.html

(Son Ulaşım: Ağustos 2008)

<http://atstudio.hu/alexander-technika?Zen%E9szek-%E9s-AT&pid=23>

(Son Ulaşım: Temmuz 2008)

<http://tromboneforum.org/index.php/topic,35731.0.html>

(Son Ulaşım: Temmuz 2008)

<http://tromboneforum.org/index.php?topic=39897.msg556954>

(Son Ulaşım: Temmuz 2008)

<http://www.trombone.org/articles/library/viewarticles.asp?ArtID=240>

(Son Ulaşım: Temmuz 2008)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Evrim Can Doğan

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1981

Yabancı Dil: İngilizce

Yüksek Lisans: 2007, SUNY, Purchase Conservatory, Trombon

Lisans: 2005 D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Trombon

Lise: 2001, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı

İş tecrübesi:

2001–2006 yılları arasında İzmir, Antalya, Eskişehir ve Dokuz Eylül (DESO) Senfoni Orkestralarında sözleşmeli trombon sanatçılığı

2007–2008 New England Symphonic Band ve Oshawa Symphony Orchestra'da sözleşmeli trombon sanatçılığı

2007–2008 Granite School of Music, Trombon Öğretmeni

2005–2006 D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Kursiyer Trombon Öğretmenliği

Alınan Burs ve Ödüller:

SUNY Purchase Conservatory'den öğrenim bursu

Royal Conservatory of Music'ten öğrenim bursu