

**KEMANDA AKOR TEKNİĞİ:
HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5
KEMAN KONÇERTOSU'NDA
AKOR KULLANIMI VE ÇALIŞMA
ÖNERİLERİ
Yüksek Lisans Tezi**

**Mine KURT
Eskisehir 2019**

**HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 KEMAN KONÇERTOSU'NDA
AKOR KULLANIMI VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ
Yüksek Lisans Tezi**

**Mine KURT
Eskişehir 2019**

**KEMANDA AKOR TEKNİĞİ:
HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 KEMAN KONÇERTOSU'NDA
AKOR KULLANIMI VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ**

Mine KURT

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Şenol AYDIN**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ağustos 2019**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mine KURT'un “**Kemanda Akor Tekniği: Henri Vieuxtemps Op.37 No.5 Keman Konçertosunda Akor Kullanımı ve Çalışma Önerileri**” başlıklı tezi **23 Ağustos 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Şenol AYDIN

Üye : Prof. Uğur TÜRKMEN

Üye : Doç. Özlem SÜMER

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

KEMANDA AKOR TEKNIĞİ: HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 KEMAN KONÇERTOSU'NDA AKOR KULLANIMI VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Mine KURT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2019

Danışman: Doç. Şenol AYDIN

Bu çalışmada, 19. yüzyılda yaşamış ünlü kemancı, eğitimci ve besteci olan Henri Vieuxtemps'ın 5. Keman Konçertosu'nu örnek alarak kemanda akor çalma problemlerine çözüm olması amaçlanmıştır. Keman yayının tarihsel gelişimi, kemanda tek ses, çift ses ve daha sonra akor örnekleri incelenmiştir. Henri Vieuxtemps'ın hayatı, 5. Keman Konçertosu'ndaki akorlar için çalışma teknikleri örneklerle anlatılmak istenmiştir.

Kemanda başarılı bir şekilde akor çalmak isteyenler için etütler ve nota yazımlarıyla bir kaç çalışma yöntemi sunulmak istenmiştir. Günümüz keman repertuarında benzer akor pasajlarıyla karşılaşıldığında çalıcı için örnek bir çalışma olması amaçlanmıştır.

Her çalıcının fiziksel özellikleri farklı olduğu için, tezde verilen örnekler bu özelliklere göre göz önünde bulundurulmalı ve çalıcının buna göre çalışmasını gerçekleştirmesi önem kazanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Keman, Yay, Akor, Henri Vieuxtemps.

ABSTRACT

CHORD TECHNIQUE IN VIOLIN: CHORD APPLICATION AND WORKING RECOMMENDATIONS IN HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 VIOLIN CONCERTO

Mine KURT

Department of Music

Programme in String Instruments

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, August 2019

Supervisor: Doc. Şenol Aydın

This study is aimed to be a solution to violin cord application by taking Violin Concerto No. 5 as an example which is composed by Henri Vieuxtemps, a famous violinist, teacher, and composer who lived in the 19th century. First, the historical development of the violin string, single chord, double chord, and then chord examples are investigated. The life of Henri Vieuxtemps and chords in his Violin Concerto No. 5 are explained with examples of study techniques.

A few work plans are meant to be presented with the help of studies and notations to those who want to play the cords of a violin successfully. It is aimed to be an example study for the violinists in case of encountering similar chord excerpts in the modern violin repertoire.

As every violinist differs in physical characteristics, the examples in this thesis should be taken into account in view of these facts and it is important for the violinist to practice considering these differences.

Keywords: Violin, Bow, Chord, Henri Vieuxtemps.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca,engin bilgilerini benimle paylaşan, hoşgörü ve anlayışını benden esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Şenol AYDIN’a, keman eğitimim boyunca sabrını, desteğini, anlayış ve bilgisini benden esirgemeyen değerli hocam Doç. Saliha Özlem Sümer’e, doğduğum andan itibaren yanımda olan ve her türlü zorlukları, mutlulukları paylaştığım aileme, çalışmam boyunca nota yazımlarına yardım ettiği için arkadaşım Serkan Tokman’a, fotoğraf çekimlerini yapan arkadaşım Rahime Günkaya’ya, arkadaşlarım ve dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Mine KURT
Eskişehir, 2019

23-08-2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Mine KURT

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KEMAN YAYININ GELİŞİMİ	3
1.1. Keman Yayının Tarihsel Gelişimi	3
1.2. Keman Yay Gelişiminin 1600-1790 Dönemi.....	3
1.3. Tourte Yayı ve 1800'den Günümüze Yayın Gelişimi	8
1.4. Modern Keman Yayının Yapısı.....	8
1.5. Kemanda Çoksesliliğin Gelişimi.....	9
1.5.1. Kemanda çift ses	11
1.5.2. Akor.....	14
1.6. Günümüzde Kemanda Akor Kullanımı	15

İKİNCİ BÖLÜM

	<u>Sayfa</u>
2. HENRI VIEUXTEMPS.....	19
2.1. Henri Vieuxtemps'ın Hayatı.....	19
2.2. Kemancı ve Besteci Olarak Henri Vieuxtemps	23
2.3. Henri Vieuxtemps'ın Keman Konçertoları	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 KEMAN KONÇERTOSU	35
3.1. Konçerto Hakkında	35
3.2. Akor Kullanımı ve Çalışma Önerileri.....	37
SONUÇ	62
KAYNAKÇA.....	63

ÖZGEÇMİŞ

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1.1. Yayın 1700-1780 Arası Ölçüleri (Stowell, 2000, s. 12)	6
Tablo 1.2. Yayın 1700-1780 Arası Ölçüleri (Stowell, 2000, s. 12)	6

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Kemanda çift ses	12
Şekil 1.2. Kemanda Çift Ses.....	12
Şekil 1.3. Kemanda Çift Ses.....	12
Şekil 1.4. Practice (Fischer, 2004, s.252).	13
Şekil 1.5. Geminiani (Boyden, 2002, s. 428).	13
Şekil 1.6. J.S.Bach: La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg (Fischer, 2004, s. 78).	14
Şekil 1.7. Vivaldi, Allegro (Boyden, 2002, s. 430).	14
Şekil 1.8. Bach Akorları (Boyden, 2002, s. 430).	15
Şekil 1.9. Basics (Fischer, 1997, s. 87).	16
Şekil 1.10. Basics (Fischer, 1997, s. 87).	16
Şekil 1.11. Basics (Fischer, 1997, s. 87).	17
Şekil 1.12. Basics (Fischer, 1997, s. 87).	17
Şekil 2.1. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 88-91. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).....	24
Şekil 2.2. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 111-112. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).....	24
Şekil 2.3. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 223-225. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).....	25
Şekil 2.4. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 285-287. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).....	25
Şekil 2.5. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 315-316. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).....	25
Şekil 2.6. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 2. Bölüm 1-8. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).	25
Şekil 2.7. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 3. Bölüm 15-19. ölçü	26
Şekil 2.8. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 1-64. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).	26
Şekil 2.9. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 80-81. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).	26

Şekil 2.10. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 2. Bölüm 1-4. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).	27
Şekil 2.11. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-22. ölçü (Unidentified Publisher).	27
Şekil 2.12. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 89-90. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	27
Şekil 2.13. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 148-151. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	28
Şekil 2.14. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 190-191. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	28
Şekil 2.15. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 415-417. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	28
Şekil 2.16. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 2. Bölüm 4-9. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	28
Şekil 2.17. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 3. Bölüm 4-5. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).	29
Şekil 2.18. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 1. Bölüm 1-76. ölçü (Propriele de l'Editeur).	29
Şekil 2.19. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 2. Bölüm 16-19. ölçü (Propriele de l'Editeur).	29
Şekil 2.20. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 3. Bölüm 1-4. ölçü (Propriele de l'Editeur).	30
Şekil 2.21. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 3. Bölüm 180-186. ölçü (Propriele de l'Editeur).	30
Şekil 2.22. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 4. Bölüm 81-83. ölçü (Propriele de l'Editeur).	30
Şekil 2.23. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 1. Bölüm 127-130. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	30
Şekil 2.24. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 1. Bölüm 257-259. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	31
Şekil 2.25. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 2. Bölüm 30-33. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	31
Şekil 2.26. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 3. Bölüm 49-50. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	31

Şekil 2.27. Op. 47, No: 6 Sol Majör Konçerto 1. Bölüm 1-39. ölçü (Brandus Editeurs).....	32
Şekil 2.28. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 2.Bölüm 1-4. ölçü (Brandus Editeurs). 32	
Şekil 2.29. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 3.Bölüm 1-2. ölçü (Brandus Editeurs). 32	
Şekil 2.30. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 4.Bölüm 1-8. ölçü (Brandus Editeurs). 32	
Şekil 2.31. Op. 49, No: 7 La minör Konçerto 1.Bölüm 14-17. ölçü (Brandus Editeurs).....	33
Şekil 2.32. Op. 49, No: 7 La minör Konçerto 2.Bölüm 1-4. ölçü (Brandus Editeurs)..	33
Şekil 2.33. Op. 49, No: 7 La minör Konçerto 3.Bölüm 41-44. ölçü (Brandus Editeurs).....	33
Şekil 2.34. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 1-37. ölçü (Brandus Editeurs). 34	
Şekil 2.35. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 99-101. ölçü (Brandus Editeurs).....	34
Şekil 2.36. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 253-254. ölçü (Brandus Editeurs).....	34
Şekil 3.1. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 62-66. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	36
Şekil 3.2. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 91-92. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	36
Şekil 3.3. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 127-129. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	36
Şekil 3.4. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 2. Bölüm 10-11. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).	37
Şekil 3.5. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-2. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition)	37
Şekil 3.6. Principles of Violin Playing, Teaching (Galamian, 1963, s. 88).....	38
Şekil 3.7. Practice (Fischer, 2004, s. 78).	40
Şekil 3.8. J.S.Bach 1 numaralı Sonat, BWV 1001, Füg (Fischer, 2004, s. 83).	41
Şekil 3.9. J.S.Bach: La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg 149-153. ölçü (Schirmer's Library vol.221, Edited by Eduard Hermann, Copyright, 1900).42	
Şekil 3.10. Principles of Violin Playing, Teaching (Galamian, 1963, s.88-89).	43
Şekil 3.11. J.S.Bach: La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg 39-44. ölçü (Schirmer's Library vol.221, Edited by Eduard Hermann, Copyright, 1900).44	

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.12. Basics (Fischer, 1997, s. 86).....	44
Şekil 3.13. Basics (Fischer, 1997, s. 86).....	44
Şekil 3.14. Basics (Fischer, 1997, s. 86).....	45
Şekil 3.15. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 71-73. ölçü.....	46
Şekil 3.16. Practice (Fischer, 2004, s. 85).	46
Şekil 3.17. Basics (Fischer, 1997, s. 88).....	47
Şekil 3.18. Basics (Fischer, 1997, s. 87).....	47
Şekil 3.19. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 272-277. ölçü.....	48
Şekil 3.20. R. Kreutzer Etüt No:16.....	49
Şekil 3.21. Ysaye Sonat, Op.27 No:2, 1. bölüm (Fischer, 2004, s. 259).....	49
Şekil 3.22. Ysaye Sonat, Op.27 No:2, 1. Bölüm (Fischer, 2004, s. 259).	49
Şekil 3.23. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 190-191. ölçü.....	50
Şekil 3.24. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 190-191. ölçüleri için çalışma.....	51
Şekil 3.25. Y: Yarım perde aralığı - T: Tam perde aralığı (Fischer, 2004, s. 228).	51
Şekil 3.26. Practice (Fischer, 2004, s. 228).	51
Şekil 3.27. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 291-304. ölçü	52
Şekil 3.28. Op. 35, J. Don't, 4 Numaralı Etüt 1-2. ölçü (Published by International Music Company, New York City).....	52
Şekil 3.29. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 301-303. ölçü	53
Şekil 3.30. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 340-342. ölçü	53
Şekil 3.31. Üç Sesli Akor İçin Çalışma	54
Şekil 3.32. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 344-345. ölçü	54
Şekil 3.33. Practice (Fischer, 2004, s. 80).	55
Şekil 3.34. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 3. Bölüm 72-77. ölçü.....	56
Şekil 3.35. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 158-170. ölçü.....	56
Şekil 3.36. Op. 35, J. Don't, 23 Numaralı Etüt 1-2. ölçü	57
Şekil 3.37. Konçerto Akorları İçin Çalışma Örneği 162-169. ölçü.....	58

Şekil 3.38. Eugene Ysaye Op.27, Sonate No: 1, Fugato 112. ölçü (Schott Freres). 61

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Yayın Gelişimi 1620-1790 Dönemi (Stowell, 2000, s. 14).....	4
Görsel 1.2. Stradivari Yayı (Boyden, 2002).....	5
Görsel 1.3. 1700-1820 Arası Yayıdaki Değişiklikler (Stowell, 2000, s. 13).....	6
Görsel 1.4. Keman Yayının Yapısı.....	9
Görsel 1.5. Modern Keman Yayısı	9
Görsel 2.1. Henri Vieuxtemps 7 Yaşında, Englebert Rhenasteine (http-2).....	19
Görsel 2.2. Henri Vieuxtemps Fotoğraf, 1870'den Sonra (http-3).....	22
Görsel 3.1. Köprü ve Tuşe Arasındaki Ses Noktaları.....	39
Görsel 3.2. Yayın Bölümleri.....	42
Görsel 3.3. Yayın Orta Teli Hedefleyerek Diğer Telleri Kavrayışı.....	46
Görsel 3.4. Baş Parmak Duruşu.....	50
Görsel 3.5. Kemanın Aşağı Eğimli Tutuşu.....	59
Görsel 3.6. Kemanın Yukarı Eğimli Tutuşu.....	59
Görsel 3.7. Sol Bilek Dışarı Eğimli Duruşu.....	60
Görsel 3.8. Sol Elin Kola Paralel Duruşu.....	60

GİRİŞ

Melodi müziğin temel ifade şeklidir. Müziğin melodisini uyumlu ya da uyumsuz seslerle renklendirmek ise anlatılmak istenilen hikâyeyi daha farklı anlamlandırmamıza neden olabilir. Örneğin melodi müziğin temelini oluşturuyorken, arka planda aynı anda birden fazla ses tınladığında bambaşka bir kompozisyon anlamı kazanabilmektedir. Müzikte, ikiden fazla notanın eş zamanlı tınlamasına akor denilir (Károlyi, 1965, s. 63). Akor; piyano, keman, gitar, arp gibi çalgılarla icra edilebilir. Çünkü bu çalgılar, aynı anda birden fazla notayı çalabilme özelliğine sahiptir. Obua, klarnet, flüt, trombon, korno gibi çalgılarla akor çalınmaz çünkü mekanizmaları sadece tek ses çalmaya elverişlidir.

Araştırmanın amacı akor ile ilgili yeteri kadar çalışma metodu ve yabancı yazılı kaynaklar bulunmasına karşılık; Türkçe yazılı kaynak olarak kemanda akor çalma ve çalışma tekniklerini açıklayan çalışmaların sınırlı sayıda gözlemlenmesinden dolayı çalıcıya akor çalışma teknikleri yardımıyla bulunabilmektedir. Araştırma süresince nitel araştırma ve yöntemi kullanılmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, yayın tarihsel gelişimi, kemanda çift ses ve akor kullanımı açıklanmıştır. Bu bölümde, yayın gelişimiyle birlikte, müzikte çift ses ve akor kullanımının gelişimi araştırılmıştır. 18. yüzyıla kadar kullanılan yaylar dışbükeydir. Dışbükey yay kıllarının gerginliği başparmak yardımıyla ayarlanabilmektedir. Yayın kılları modern yaya göre daha az, gevşek ve zayıftır. Günümüz modern yayın gelişimine en önemli katkıyı François Xavier Tourte (1747-1835) sağlamıştır. Yay modelini içbükey olarak tasarlamıştır. İçbükey olan yayın kılları gergin ve kuvvetlidir. Topukta bulunan vida mekanizması sayesinde kıllar istenilen gerginliğe getirilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise 1820-1881 yılları arasında yaşamış olan Henri François Joseph Vieuxtemps'in hayatı ve keman konçertoları kısaca incelenmiştir. Henri Vieuxtemps, 19. yüzyılın ünlü virtüöz kemancı, eğitimci ve bestecilerindendir. Romantik dönemin önemli virtüözlerinden biri olarak gösterilmektedir. Aynı dönemde yaşamış olan meslektaşları, Vieuxtemps'in keman tekniğinden, icrasından övgüyle bahsetmişlerdir. Henri Vieuxtemps Fransız-Belçika keman okulunun öncülerinden olan ünlü kemancı, eğitimci, besteci, Charles Auguste de Beriot (1802-1870)'nun öğrencisidir. Hocasının izinden giden Vieuxtemps, Eugene Ysaye (1858-1931) başta olmak üzere pek çok değerli virtüöz yetiştirmiştir.

Son bölümde ise Henri Vieuxtemps'ın 5. Keman Konçertosu'nun yazılma bilgileri yer almaktadır. Konçertonun akorları örnek alınarak kemanda tutuş ve akor çalma teknikleri etütlerle, gamlarla, ünlü eserlerin pasajlarıyla ve fotoğraflarla açıklanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KEMAN YAYININ GELİŞİMİ

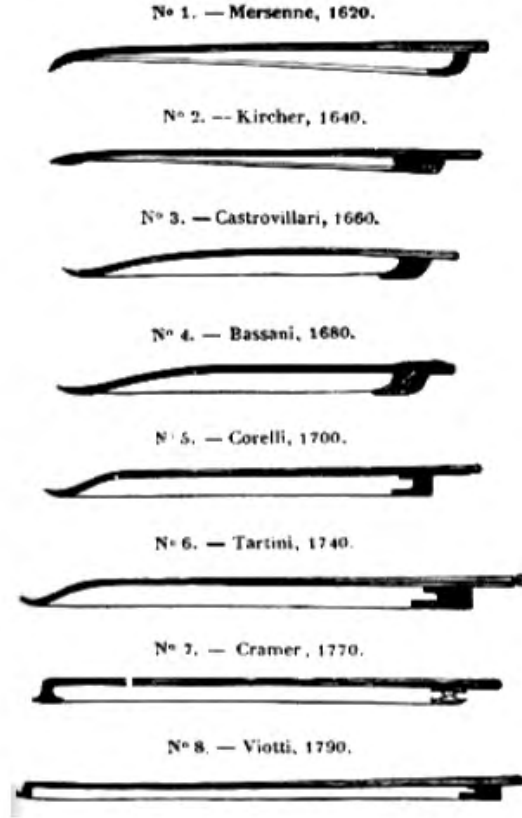
1.1. Keman Yayının Tarihsel Gelişimi

Yaylı çalgılar ailesinin soprano sesli çalgısı olan kemanın gelişimi 16. yüzyıla rastlar. Keman, özelliklerinin geliştirildiği ilk dönemlerinde daha eski çalgıların yapılarından oldukça fazla özellik almıştır. Diğer çalgılar gibi, keman da insan sesinden etkilenmiş bir çalgıdır. Ses müziğinin gelişimi, kemanın ataları olan *viel* (Ortaçağ'da viyolanın atası olan yaylı çalgı), *viola da braccio* (ilk viyola), *viola da gamba* (ilk viyolonsel), *viola di bordone* (bas sesli yaylı çalgı) gibi çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kemanın gerçek karakterini bulduğu zaman dilimi 17. yüzyıla rastlamaktadır. 17. yüzyılın başından itibaren kemancılar müziklerinde çok seslilikten aktif biçimde faydalanmışlardır. Keman için “sadece melodi çalan bir çalgı” olarak değerlendirme yapılmamalıdır; çünkü keman çok sesliliği de sağlayabilen bir çalgıdır. Ancak kemanda üç veya daha fazla sesi bir arada duyurmak için iyi bir tekniğe sahip olmak gerekmektedir. Sürekli çift seslerden ya da akorlardan oluşan ve dikkat gerektiren, özellikle sağ kolda hareketin hızı, sol elde çabuk parmak değişimleri ve eldeki pozisyon değişimlerinin içine girdiği pasajlar teknik olarak zorluklar oluşturmaktadır.

1.2. Keman Yay Gelişiminin 1600-1790 Dönemi

Telli çalgılarda ilk defa yay ile ses çıkartılması yaklaşık 600 yıl önceye dayanmaktadır. İlk zamanlardaki yayların ağırlık ve uzunluk açısından bir ölçü standartları olmasa da, genel karakteristik özellikleri kendi aralarında benzeşmektedir. Yayların 17. yüzyılın başlarındaki modelleri, modern yaylara oranla oldukça kısaydı (36 cm). Ancak, yüzyılın sonuna doğru yayların uzunluğunun en az 61 cm ve üzerinde olduğu görülmektedir. 17. yüzyıldaki keman yaylarının kısa ve hafif olmasının bir nedeni de, o zamanki müzik zevkine uygun olmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle, Fransa başta olmak üzere Avrupa'da dans müziklerinin yaygın olmasından dolayı, kısa yayların bu tür müzikler için en ideal şekilde tasarlandıkları görülmektedir. Daha sonraki yıllarda, İtalya'da konçerto ve sonat formundaki müziklerin yaygınlaşmasıyla yayın uzunluğunun arttığı görülmektedir. Orta uzunluktaki yayların daha çok Alman müzisyenler tarafından kullanıldığı görülmektedir; çünkü Alman polifonik müzik icrası için bu tür yaylar daha uygun olmaktadır.

Aşağıdaki görselde yayın 1600 yılından 1790 yılına kadar geçirdiği gelişim evreleri görülmektedir (Görsel 1.1). Yapımcılar yayların üzerine kendi isimlerini damgalamışlardır (Stowell, 2000, s. 14).



Görsel 1.1. Yayın Gelişimi 1620-1790 Dönemi (Stowell, 2000, s. 14).

Corelli yayları düz, hafif dışbükey yaylardır ve İtalyan sonatları için uygundur. Tartini yayları düz, daha uzun bir tasarıma sahiptir ve daha hafif ahşap malzemeden imal edilmiştir. Hafif olması nedeniyle çalıcının hâkimiyeti yüksektir. Cramer yayı İtalyan modelleri ile Tourte tasarımı arasındaki bir geçiş modelidir, İtalyan modellerinden daha uzun ancak Tourte modelinden biraz daha kısadır. Karakteristik özelliği fildişi kopçaya sahip olmasıdır. Viotti yaylarının Cramer yayından en önemli farkı, burgusunun daha hafif ve vida eklentisine yakın olmasıdır. Daha uzun ve daha düz bir kıla sahiptir. Bu özelliği ile günümüzdeki yayla çok benzemektedir (Stowell, 2000, s. 14).

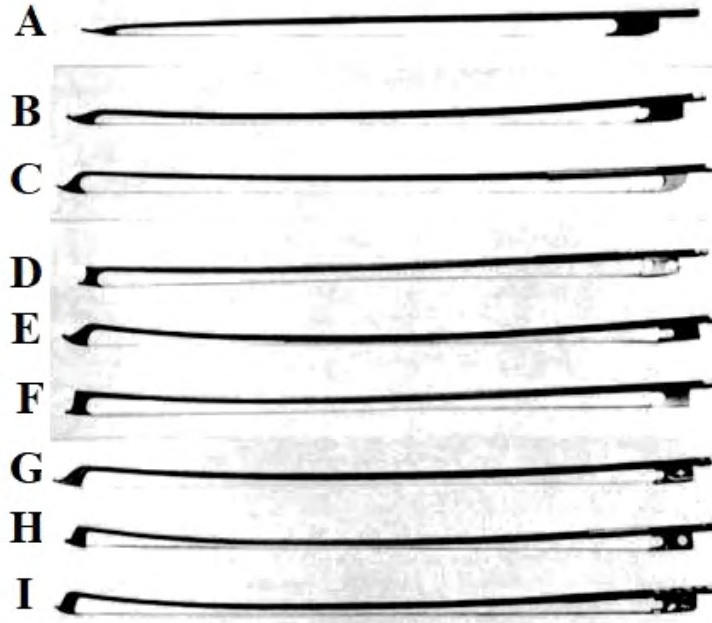
Stradivari yayı 1700’de imal edilmiş oldukça başarılı bir yay modelidir (Görsel 1.2). Mükemmel bir dengesi vardır ve çubuk daha düzgünleştirilmiştir. Yayın topuğu özgündür ve hareket edebilir bir vidaya sahiptir, böylece kılın gerginleştirilmesi mümkün olmaktadır (Stowell, 2000, s. 14).



Görsel 1.2. *Stradivari Yayı (Boyden, 2002).*

18. yüzyılda ulusalcılık akımının yükselmesiyle birlikte, tonal (tonalite kurallarına dayanarak yaratılan müzik), şarkılı ve canlı müziğe olan talebin artmasıyla daha uzun ve daha düz yaylar üretilmiştir. 18. yüzyılın ortalarına doğru yay tasarımcıları içbükey yayda yaptıkları değişikliklerle ideal kıl, çubuk oranını yakalamışlar ve modern yay tasarımını gerçekleştirmişlerdir.

Aşağıdaki görselde 1700-1820 yılları arasındaki yay tasarımındaki değişiklikler görülmektedir (Görsel 1.3). Görselde görüleceği üzere, yayın uç kısmındaki kargılarda değişiklikler olmuş, uzunluğu artmış ve çubuk içbükey olmuştur. H ve I şekillerindeki tasarımlar Tourte'un 1780'lerde geliştirdiği tasarıma oldukça benzemektedir (Stowell, 2000, s. 13).



Görsel 1.3. 1700-1820 Arası Yayıdaki Değişiklikler (Stowell, 2000, s. 13).

Yay 1720-1750 yılları arasında yaklaşık 61 cm uzunluğundayken, 1770’li yıllara gelindiğinde artarak 71,12 cm uzunluğuna ulaşmıştır. Aşağıdaki tabloda 1700-1780 yılları arasında keman yayının ölçüleri verilmiştir (Tablo 1.1, 1.2) (Stowell, 2000, s. 12).

Tablo 1.1. Yayın 1700-1780 Arası Ölçüleri (Stowell, 2000, s. 12).

Yay Kısımları	Minimum	Ortalama	Maksimum
Tüm uzunluk	70,5 cm	72,5 cm	73,9 cm
Kopçada çubuk çapı	0,85 cm	0,88 cm	0,91 cm
Uçtaki çubuk çapı	0,51 cm	0,57 cm	0,70 cm
Kopçada kıl genişliği	0,62 cm	0,82 cm	1,05 cm
Eğri uzunluğu	60,1 cm	62,5 cm	64,2 cm
Ağırlık	47g	51,5g	58g

Tablo 1.2. Yayın 1700-1780 Arası Ağırlık ve Uzunlukları (Stowell, 2000, s. 13).

	Ağırlık	Tüm Uzunluk	Çalan Bölüm Uzunluğu
A-Anon. C.1700	51g	70,4 cm	55,9 cm
B- Anon. C. 1740	58g	70,2 cm	59,5 cm
C- Edward Dodd c.1750	46g	73 cm	62 cm
D- Anon. C. 1750	52g	71,1 cm	63,1 cm
E- Tourte c. 1760	49g	73,8 cm	64,4 cm
F- Edward Dodd c.1775	48g	73,4 cm	62,8 cm
G-John Dodd c. 1780	49g	73,7 cm	64,1 cm
H-John Dodd c. 1800	53g	73,0 cm	63,1 cm
I- Anon (German) c.1820	63g	74,6 cm	64,5 cm

18. yüzyılın başlarında imal edilen yayların büyük bir kısmı kısmen ya da tamamen olukludur. Bu yaylar günümüz modern yaylarına göre daha hafif fakat daha güçlüdür. Uç kısımdaki hafiflik nedeniyle denge noktası genellikle kopçanın yanındadır. Çoğu model yılan ağacından yapılmıştır ve ucunda konik şeklinde kargı bulunmaktadır. Daha sonraki modellerde pernambuco (Brezilya’da bulunan sert, kırmızı-turuncu renkli ağaç) kullanılmıştır. Yayın gerilimini kontrol eden vida ise oldukça değişkenlik göstermiş, ancak 1750 yılında modern vida kullanılmaya başlanmıştır (Stowell, 2000, s. 12-13).

1.3. Tourte Yayı ve 1800'den Günümüze Yayın Gelişimi

François Xavier Tourte (1747-1835) kendinden önceki bütün keman yayı tasarımlarını da göz önünde bulundurarak yayı geliştirmiş ve günümüz modern yayını yaratmıştır. Öncelikle keman yayını standart ölçülere kavuşturmuştur. Buna göre bir yay çubuğunun ideal uzunluğu 74-75 cm; yayın kemani çalan bölümünün uzunluğu 65 cm ve denge noktası kopçanın üzerinde yaklaşık 19 cm; yayın tüm ağırlığı ise 50-60 gr. olmalıdır. Bu ölçüler modern standartlara çok yakındır. Yayın ucundaki tasarımın belirgin bir biçimde içbükey şekline gelmesiyle kılın çubuğa dokunması engellenmiştir. Uç kısım sonuç olarak önceki modellerden daha yüksek ve daha ağır olmuştur (Stowell, 2000, s. 18-19).

1800'lü yılların ortalarından sonra yayda kullanılan kıl miktarı 80-100 adet civarından 150 ve üstüne çıkmıştır. Dağınık, düzensiz kıl demetinin kötü etkisini azaltmak için Tourte kıl demetinin kalınlığını artırmış, eşit oranda düz bir yüzey haline getirmiş (burguda 10 mm ve uçta 8 mm) ve bir topukla da bunları güvenli hale getirmiştir. Tourte'un icadından sonra yayda topuk kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Tourte modelinin tasarımıyla birlikte içbükey yay, dönemin müziklerine uygun olarak çok daha güçlü tonların ve yeni tekniklerin kullanılmasına olanak sağlamıştır (Stowell, 2000, s. 20-23).

1.4. Modern Keman Yayının Yapısı

Keman yayı, iki ucu arasında kıl gerilmiş bir çubuktur ve başlıca öğeleri; uç, kıl, çubuk, topuk (ökçe), burgu ve topuk vidasıdır. Uç, kılların tutturulduğu, yay çubuğunun en ince ve en hafif bölgesidir. Yayın ucunda bulunan fildişinden 1 mm kalınlığındaki bir parça, yay başlığına yapıştırılmıştır. Bu parça, yay başlığının çatlamasını önler, yayın estetik görünüşünü ve yaya takılan kılların düzgünlüğünü sağlar. Kıl, doğal atkuyruğundan ya da suni malzemelerden üretilmektedir. Kullanım süresi ve net ses verme özelliğinden dolayı, doğal yay kılları daha çok tercih edilirler. Sürtünme sonucunda zamanla kıllar yıprandığı için parlak ses elde etmek güçleşir. Bu yüzden kıllar yenilenmelidir.

Çubuk, pernambuco ya da pelesenk ağaçlarından yapılır ve topuktan uca doğru giderek incelir. Orta bölgesindeki içbükey eğim, yaya bir esneklik kazandırır. Burgu, işaret parmağının ileri-geri kaymaması için, yay çubuğunun dip bölgesinde yer alan altın,

gümüş, bakır gibi elementlerle sarılan kısımdır. Topuk, yayın alt kısmında duran ve kılın bağlandığı takoz şeklindeki parçadır. Topuk vidası, yay kıllarının gerginliğini ve gevşekliğini sağlayan vidadır (Görsel 1.4). Bunların dışında, yayın bir parçası olmamakla birlikte, kılların tellere kolaylıkla tutunmasını ve kemandan ses elde edilmesini sağlamak amacıyla reçine kullanılır.



Görsel 1.4. Keman Yayının Yapısı

Bu yeni tasarım Louis Spohr (1784-1859) tarafından da beğenilmiş ve Tourte yaylarını: “Normal bir ağırlıkta, ağaç esnekliği yeterli ve güzel bir eğimde. Bu sayede de topuk, uç arasında kılın çubuğa en yakın noktasının ortada olduğu bir yay” olarak tanımlanmıştır. Spohr ayrıca Tourte’un işçiliğini de çok doğru ve mükemmel olarak belirtmiştir. Tourte hatalı yaylarının hepsini imha etmiş ve geriye hatalı bir işçilik bırakmak istememiştir. Ürettiği yayları da hiçbir zaman vernikle cilalamamıştır. Tourte’un yay modeli, Dominique Peccatte, Nicolas Eury, Nicolas Maire, Francois Lupot, Nicolas Maline, Joseph Henry ve Jean Pierre Marie Persois gibi ustalar tarafından takip edilmiştir (Boyden, 2002, s. 47).

Aşağıdaki görselde günümüzde kullanılan modern bir yay resmi bulunmaktadır (Görsel 1.5).



Görsel 1.5. Modern Keman Yayı

1.5. Kemanda Çoksesliliğin Gelişimi

Kemanda, 17. yüzyılda, *pizzicato* (yaylı çalgıda tellerin parmak çekişiyle çalınması), *tremolo* (yaylı çalgıda sesin hızlı olarak yinelenmesi), *glissando* (yaylı çalgıda sol elin tel üzerinde kaydırılarak çalınması), *scordatura* (yaylı çalgıda tellerin akordunu belli bir zaman için değiştirmek) gibi farklı tekniklerin geliştiği gözlemlenmiştir.

Scordatura, yaylı bir çalgıya standarttan farklı akord yapılmasıdır. Scordaturanın çalıcı için avantajları bulunmaktadır. Çalgıda, pasajların daha kolay çalınabilmesini, iki sesin bir arada tınlamasını ve tellere farklı gerginlik vererek ton renginin değiştirilmesine olanak tanımaktadır.

Almanlar scordatura parçalarında uzmanlaşmıştır ve Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704)'in müziğinde bu tür ayarların pek çok çeşidi vardır. Scordaturanın yardımıyla, bir besteci keman için, çok sayıda müzik yazımına uygun çift ses bulur. Biagio Marini (1594-1663) “*Op. 8, Capriccio per Sonare il Violino con tre corde a modo di lira*” eserinde, kemani *Lira* (Yunan Halk müziğine özgü telli çalgı) gibi üç sesli kullanmıştır. Carlo Farina (1600-1639) ve O. M. Grandi (1628-?) de, Marini gibi çift sesleri eserlerinde kullanan bestecilerdendir. Müzik 1600-1650 yılları arasında, çift ses, üç ses ve dört ses dahil olmak üzere, çok sayıda ilginç örnekler sunmuştur. Bu çok sesli müzik yazımları, kemancılar için teknik zorluk oluşturmuştur. İtalyan besteciler Marini ve Grandi bilinmeyen bir nedenden dolayı, yaklaşık olarak elli yıl çift ses yazmaya son vermişlerdir. 1671 yılında, İtalyan keman müziğinde çift ses yazımı tekrar görülmüştür (Boyden, 2002, s. 130-131).

Kemanda çok sesli çalış stili 18. yüzyılın sonlarında Almanlar tarafından geliştirilmiş; 18. yüzyılın başlarında da Almanya’da devam ettirilirken, İtalya ve Fransa’da da zenginleştirilmiştir. J. S. Bach’ın keman için solo sonatları ise bu çalış stilinin doruk noktası olmuştur. Bestecinin keman için yazdığı solo sonatları ve partitalarında polifonik yapının bir korodaki sesleri temsil ettiği düşünülür. Korodaki sesler Bas-Tenor-Alto ve Soprano’dur. Kemanda da bu sesleri Sol-Re-La-Mi telleri temsil etmektedir.

Müzisyenler bu çok sesli sonatların icrasında müzikal ve teknik anlamda zorluklar yaşamaktaydılar. Aslında bu zorlukların temel nedeni, notasyonun yanlış anlaşılması ve o dönem kullanılan yaylardan kaynaklanmaktaydı. Charles Avison, aşağıdaki gibi bir şikayeti kaydeder:

“Bana göre çift ses; çalgıda tonu öldürüyor, ifadeyi bozuyor ve parçanın icrasında zorluk çıkartıyor. Başka bir deyişle sanatçının sanatını şaşırtıyor ve iyi bir çalgıyı adeta iki farklı çalgıya dönüştürüyor” (Boyden, 2002, s. 427-428).

1.5.1. Kemanda çift ses

Günümüzde kemancılar için çift sesleri ve akorları doğru entonasyonla çalabilmek, üzerinde titizlikle çalışılması gereken teknik konulardandır. Tek ses ya da çift sestem farklı olarak, üç ve dört sesli akorların birlikte duyurulması için yayın tel yüksekliklerine önem gösterilerek kullanılması gereklidir. Akorda her sesin çalınabilmesi için, çekerek ya da itererek hareketle birlikte, sağ kol ağırlığının dengeli kullanılması ve yaya verilen doğru atak çok önemlidir. Galamian kemanda çift ses ve akor teknikleri için *Principles of Violin Playing, Teaching* adlı kitabında aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır:

Kemanda çift ses; çift tel çalma, iki telin aynı anda çalınması anlamına gelmektedir. Çift ses çalmak hem sol hem de sağ elde problem olabilmektedir. Sol eldeki sorun, iki parmağın iki ayrı tele basılmasıyla aşırı baskıdan dolayı oluşan gerilim yüzünden sesin bozuk bir şekilde tizleşmesi tehlikesini doğuracaktır. Parmaklar tele çok sert bir şekilde basıldığında başparmak kolayca gerilecek ve tüm elin sıkılmasına sebep olacaktır (Galamian, 1963, s. 28).

Çift seslerde, doğru entonasyonu sağlamak tek sese göre daha zordur. Buradaki asıl sorun, aynı anda iki sesin, hem kendi aralarında hem de tonda kalarak tınlamalarını sağlamaktır. Yani, çift sesi oluşturan seslerden her birinin bir önceki sese ya da seslere göre doğru tınıda olması ve bu iki sesin kendi aralarında kaynaşması gerekmektedir.

Çift ses çalarken, sağ kolun dirsek açısı iki tele de değecek şekilde olmalıdır. Örneğin, boş tel Re ve La birlikte çalınacaksa, sağ kol dirseği sadece Re teli açısında durduğunda Re teli ya da La teli açısında durduğunda La teli duyulacaktır. Ancak sağ dirsek her iki teli ortalayarak yayı çeker ya da iterse eşit bir şekilde çift ses duyulacaktır.

Açık tellerde çift ses çalarken, sağ dirsek yüksekliği ile; biri açık, diğeri parmak basılmış tel (kapalı) birlikte çalındığındaki dirsek yüksekliği farklılıklar gösterecektir. Çünkü iki açık telin rezonansı ile biri açık, diğeri kapalı olan tel rezonansı aynı tınlamayacaktır. Çalıcı, açık tel ve kapalı teli aynı anda çalmak istediğinde, sağ dirsek açısını ve yayın basıncını ayarlayabilir.

Çift seslerde rezonansın açık ve net olabilmesi için, La teline basılan birinci parmak, yukarıdaki boş Re teli ile etkileşmeyecek şekilde basılabilir. Sağ dirsek, açık olan Re teline eğimli olmak yerine, birinci parmağın basıldığı La teline daha eğimli durabilir (Şekli 1.1).



Şekil 1.1. Kemanda çift ses

Diğer bir örnek ise Re telinde birinci parmak basarken, La teli açık ise, sağ kolun dirsek açısı Re teline daha eğimli olmalıdır. Re telinde birinci parmak basarken, boş La teli birlikte çalındığında, birinci parmağın La teline değmemesi gerekmektedir. Birinci parmak bu durumda daha dik basmalıdır. Bu sayede, yabancı seslerin çıkması engellenmiş olacaktır (Şekil 1.2).



Şekil 1.2. Kemanda Çift Ses

Sol elin parmakları iki tele aynı anda bastığında, Re telindeki parmak La teline değmeyecek şekilde, La telindeki parmak Re teline değmeyecek şekilde basmalıdır. Parmaklardan biri diğer tele değdiğinde, yanlış entonasyona ya da yabancı seslere sebep olabilir. İki tele de parmak basıldığı için, sağ elin basıncı ve açısı da eşit şekilde ayarlanmalıdır (Şekil 1.3).



Şekil 1.3. Kemanda Çift Ses

Çift ses çalışmalarında doğru entonasyonu sağlamak, işitsel olarak belli bir yeterlilik gerektirdiği gibi, doğru ve düzenli çalışmayı da gerektirmektedir. Entonasyon sorununu çözebilmek için birçok keman metodunda çift sesler için gam ve egzersiz önerileri bulunmaktadır. Pasajlarda öncelikle aralıklar tanınmalı, hemen ardından iki ses arasındaki aralık düşünülmeli ve parmakların tuşe üzerindeki görünümü, zihinde bir resim olarak canlandırılabilir (Şekil 1.4).



Bach’ın solo sonatlarındaki çift ses tekniği, müzisyenlerin kendini göstermesinde büyük fırsatlar sunmaktadır. Bach’ın solo eserlerinde kullandığı polifonik yapının içinde, özellikle temayı takip etmek gerekmektedir. Bestecinin keman için yazdığı solo sonat ve partitalarında tema genelde çok sesli olarak yazılmış ve işlenmiştir (Şekil 1.6).



Şekil 1.6. J.S.Bach: La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg (Fischer, 2004, s. 78).

Yukarıda verilmiş olan J. S. Bach’ın La minör Füg örneğinde, “+” işareti ile belirtilmiş olan akorları kesintiye uğratmadan çalmak önemlidir (Şekil 1.6). Üç sesli akorları çalmadan önce yay La teline baskı uygulamalı, Re-La-Mi tellerinin aynı anda tınlaması için tuşeye yakın olmalıdır. Ancak, çalıcı bu ses noktasını kemandan yabancı seslerin çıkmasını engelleyecek şekilde çalışmalı, yayın basıncına ve sol el parmaklarının basıncına, çabukluğuna dikkat etmelidir.

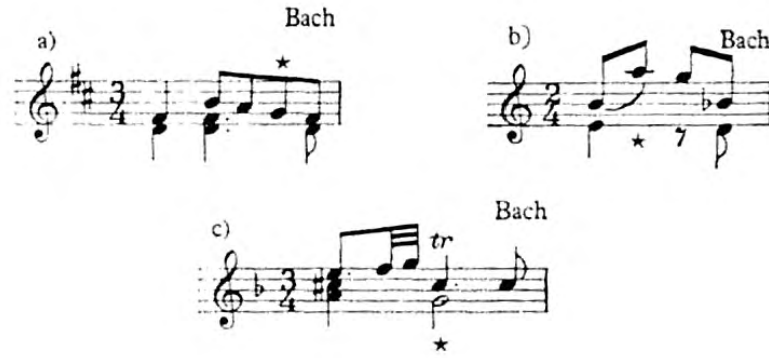
1.5.2. Akor

18. yüzyıl nota yazılışlarına göre, günümüz modern kemancıları için kemanda üç veya dört sesi aynı anda, uzun ritimde çalmak neredeyse imkânsızdır. Bu notalar eski model yaylara göre yazılmıştır. Göz önünde bulundurulması gereken diğer bir husus da, o dönemin notasyonunda, uzun nota değerlerindeki çok seslilik çalıcının farklı ses bölümlerindeki armonik ve melodik yapının ayırımına varması içindir. Aşağıdaki örnekte, dörtlükler, onaltılık gibi çalınmalıdır (Şekil 1.7) (Boyden, 2002, s. 430).



Şekil 1.7. Vivaldi, Allegro (Boyden, 2002, s. 430).

Bach'ın yazdığı eserlerde de, yay istenilen süre boyunca teller üzerinde tutulamamaktadır. Aşağıdaki şekildeki gibi yazılmış olan akorları ya da çift sesleri orijinalinden biraz daha kısa çalmamız gerekmektedir (Şekil 1.8). Bunun nedenleri: İki notanın aynı anda tek bir tel üzerinde çalınamaması (a); iki yakın olmayan telin aynı anda çalınamaması (b) ve bir notayı tril yapan parmağın aynı anda tril yapmayan notayı çalamamasıdır(c). Bunun yanında notayı tam ölçüsünde çalmak, parmağın olanaksız bir şekilde uzatılmasını gerektirir. Bu yüzden bu tür nota yazımlarında, melodi bozulmadan, notaları aynı anda basmak için armonideki notaların değerini kısaltmak gerekmektedir (Boyden, 2002, s. 430).



Şekil 1.8. Bach Akorları (Boyden, 2002, s. 430).

Eski model yayların gelişiminden sonra da uzatılmış notaların kullanıldığı eserler yazılmıştır. Paganini'nin kaprislerinin yazıldığı zamana gelindiğinde, modern Tourte yaylarının kullanımı iyice yaygınlaşmıştır. Bu yüzden uzun notaların yazılması sadece eski yayların kullanımıyla açıklanamamalıdır. Paganini'nin yazdığı nota değerleri, eski notasyona yaklaşık değerlerdir ve tam yazıldığı değerde Tourte yaylarıyla uzatılamayabilir. O halde, nota değerlerinin yazıldığı şekilde, tam ölçülerde çalınması beklenmemektedir.

1.6. Günümüzde Kemanda Akor Kullanımı

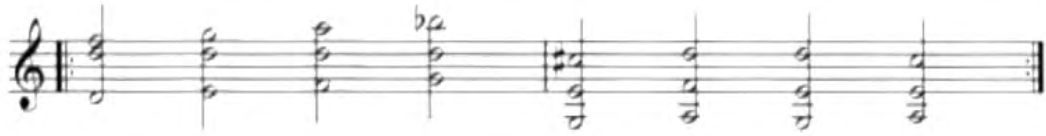
Kemanda akoru başarılı bir şekilde çalmak için, sol el ve sağ elin teknik çalışmalarını doğru şekilde uygulaması önemlidir. Akor çalmanın üç unsuru vardır. İlki entonasyon, ikincisi akoru inşa eden sol elin zamanında hareket etmesidir. Üçüncü unsur ise ses üretimidir. Akorları, temel olarak üç şekilde çalabiliriz:

- 1) Kırık Akor: Bas ve tenor seslerinin vuruştan önce çalındığı, alto ve soprano seslerinin vuruşla birlikte çalınmasıyla,

2) Kırılmadan Çalınan Akor: Tüm notaların aynı anda çalındığı ya da bas ve alto seslerinin vuruşla birlikte başlayıp, alto ve soprano seslerinin yine aynı vuruş içinde çalınmasıyla,

3) Açık Akor: Ağırlıklı olarak polifonik müzikte kullanılan, akor içinde daha çok melodinin duyurulması gereken akor olarak tanımlayabiliriz.

Aşağıdaki örnekte üç sesli akor dizisi gösterilmektedir (Şekil 1.9).



Şekil 1.9. Basics (Fischer, 1997, s. 87).

Aşağıda verilmiş olan örnek ile beş şekilde çalışılabilir (Şekil 1.10). Bu çalışmalar aynı yay içerisinde akorları inşa etmelidir. Önce dörtlük ritimde tenor-alto sesleri, sonra tek başına dörtlük ritimde alto sesi, daha sonra iki dörtlük ritimde alto-soprano sesleri çift ses olarak birbirine bağlanmaya çalışılmalı, doğru entonasyonla tınlamaları sağlanmalıdır. Sonraki ölçüde teller, bas-tenor-alto olarak değişecektir. Çalışmanın 2-3-4-5. örneklerinde ritmin hızına dikkat edilerek çalışılmalıdır.



Şekil 1.10. Basics (Fischer, 1997, s. 87).

Aşağıdaki akor dizisinde, dört sesli akorlar sunulmuştur (Şekil 1.11).



Şekil 1.11. Basics (Fischer, 1997, s. 87).

Dört sesli akorlar için yapılabilecek bazı çalışmalar aşağıdaki sekiz şekilde uygulanabilir (Şekil 1.12).



Şekil 1.12. Basics (Fischer, 1997, s. 87).

İlk çalışmada yay, altı dörtlük ritme göre çekilmeli ya da itilmelidir. Çekerek yay hareketi ile, bas-tenor sesleri çift ses dörtlük ritimde, tenor ses tek başına dörtlük ritimde, tenor-alto sesleri dörtlük ritimde, alto ses dörtlük ritimde, alto- soprano sesleri iki dörtlük ritimde birbirlerine bağlanarak çalışılmalıdır. Aynı çalışma, bir sonraki ölçüde, iterek yay ile tekrarlanmalıdır.

İkinci çalışmada çekerek yay ile, bas-tenor sesleri çift ses dörtlük ritimde, tenor ses dörtlük ritimde, alto ses dörtlük ritimde, alto-soprano sesleri çift ses üç dörtlük olarak çalışılmalıdır.

Üçüncü çalışmada yay, dört dörtlük ritme göre ayarlanmalıdır. Bas-tenor sesleri çift ses dörtlük ritimde, alto ses dörtlük ritimde, alto-soprano sesleri çift ses iki dörtlük ritimde çalışılmalıdır.

Dördüncü çalışmada bas-tenor sesleri noktalı dörtlükte, çift ses olarak, alto ses sekizlik ritimde, alto-soprano çift ses olarak iki dörtlük ritimde çalışılmalıdır.

Beşinci çalışma kırık akor örneğini anlatmaktadır. Bas-tenor sesleri vuruştan önce, alto-soprano sesleri vuruşla beraber iki dörtlük ritimde çift ses çalınmalıdır.

Altıncı, yedinci ve sekizinci çalışmalarda, tenor-alto ses, soprano sese bağlanmaktadır. Bas-tenor-alto sesleri vuruştan önce aynı anda çalınmalı, tenor-alto-soprano sesleri dörtlük ritimde çalındıktan sonra, alto-soprano sesleri iki dörtlük ritimde tınlamaya devam etmelidir. Zor olan, sekizinci çalışmada, bas-tenor-alto seslerinin vuruştan önce birlikte çalınması, tenor-alto-soprano seslerinin iki vuruşluk ritimde devam ettirilmesidir. Bu durumda üç ses mümkün olan ritimde uzatılmaya çalışılmalıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HENRI VIEUXTEMPS

2.1. Henri Vieuxtemps'ın Hayatı

Henri Viuxtemps (1820-1881), 17 Şubat 1820'de Belçika'nın Valonya bölgesinde, Liège iline bağlı olan Verviers şehrinde dünyaya gelmiştir. Henri'nin babası hem dokumacıydı hem de keman yapımıyla ilgileniyordu. Aynı zamanda amatör olarak keman çalıyor ve kilise orkestrasında görev yapıyordu. Bu şartlar altında yetişen bestecinin de bebeklik dönemindeki ilk oyuncağının keman olduğu tahmin edilmektedir. Gerçekten de, Henri'nin daha iki yaşındayken, zamanının çoğunu keman çalmaya çalışarak geçirdiği bilinmektedir.

Bestecideki bu eğilimi ve müzik yeteneğini fark eden babası oğluna henüz dört yaşındayken keman çalmayı öğretmiş ve beraber çalışmışlardır. Vieuxtemps ilk profesyonel keman derslerini şehrin en ünlü kemancısı Joseph Lecloux-Dejonc'tan almıştır. Kısa zamanda çok büyük ilerleme kaydeden besteci, 6 yaşındayken Verviers tiyatrosunda Pierre Rode'un 5. Konçertosu ve Fontain'in Orkestra ile Varyasyonlar'ını seslendirmiştir. Bu konserde, Rode'un bir konçertosunu ve Kreutzer'in iki keman için bestelenen senfonik konçertosunu, hocası Lecloux Dejonc'la birlikte çalmış ve büyük takdir toplamıştır. Rode'un eserinde zor pasajların bile rahatlıkla üstesinden gelmesi, doğru bir şekilde çalışı, sol el tekniği ve parmaklarındaki çeviklik özellikle dikkat çekmiştir (Radoux, 1891, s. 6-8).



Görsel 2.1. *Henri Vieuxtemps 7 Yaşında, Englebert Rhenasteine (http-1)*

Besteci, Verviers ve Liège'den sonra 20 Ocak 1828'de başkent Brüksel'e gelmiş ve verdiği başarılı konserleri ünlü kemancı Charles de Bériot'un da ilgisini çekmiştir. Henri 1829'da, hocası Bériot ile birlikte Paris'e gitmiş ve burada konserlerine devam etmiştir. Böylece sanatçı kendini ve repertuarını iyice geliştirmiş; on yaşına geldiğinde artık en zor parçaları bile çalabilecek duruma gelmiştir. 1831'de, hocası Bériot'un, İtalya'ya uzun bir konser turnesine çıkmasıyla, Vieuxtemps'la yolları ayrılmıştır. Bunun üzerine besteci Brüksel'e geri dönerek iki yıl kendi başına çalışmış ve klasik eserlerden oluşan dağarcığını geliştirmiştir.

Besteci, 1833'te babasıyla beraber, Almanya'nın Frankfurt-am-Main kentinden başlayan Almanya-Avusturya konser turnesine çıkmıştır. Bu turne esnasında Ludwig Spohr, Joseph Mayseder, Bernhard Molique ve Robert Schumann gibi ünlü çağdaşlarıyla tanışmıştır. Ünlü Alman keman virtüözü ve besteci Spohr'un stilinden çok etkilenmiştir. İlk kez Frankfurt'ta dinlediği, Beethoven'ın Fidelio operasından da oldukça etkilenmiş, bu eser ruhunda büyük etkiler yaratmıştır.

Vieuxtemps'ın hayatının önemli dönüm noktalarından birisi de; kemancı ve besteci olarak gelişmesinde büyük rol oynayan, o dönemin en önemli müzik merkezlerinden biri olan Viyana'ya gelmesidir. Burada tanıştığı besteciler ve aldığı özel dersler sayesinde müziği teorik olarak da derinlemesine incelemeye başlamıştır.

Avrupa'nın en önemli müzik merkezlerinden Prag, Dresden, Leipzig, Berlin ve Hamburg'da konserlerine devam etmiştir. Leipzig'de verdiği resitali izleyen Schumann, *"Henri'yi dinlerken gözlerimizi huzur ve güven içinde kapayabiliriz. Bir çiçek gibi, tatlı ve parlak şekilde çalıyor"* demiştir (Say, 1992, s. iv/1254). "Neue Zeitschrift für Musik" adlı dergideki 28 Nisan 1834 tarihli yazısında besteciye şöyle övmüştür: *"Vieuxtemps'da insanı etkileyen birçok güzellik bulunmaktadır. Onda ne Paganini'nin artan gerginlikleri, ne de birçok büyük sanatçıdaki gibi bir abartı var. O, sadece on dört yaşında olmasına rağmen, ilk notadan sonuncusuna kadar dinleyiciyi etrafını saran başı sonu belli olmayan, büyümlü bir atmosferde tutuyor"* (Schumann, 1834).

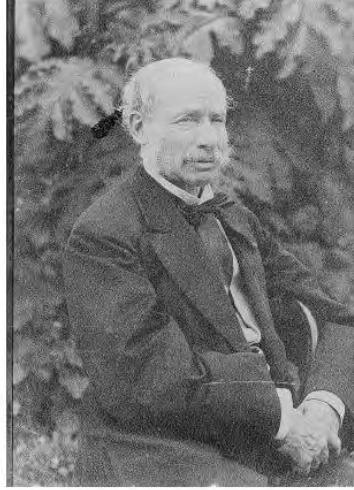
1834 yılının Mayıs ayında Almanya'dan ayrılıp Londra'ya giden Vieuxtemps'ı, Alman piyanist ve şef Ignaz Moscheles (1794-1870) himayesine alarak genç kemancıyı İngiliz başkentinin müzik çevreleriyle tanıştırmıştır. Henri Vieuxtemps, Londra'nın yepyeni olan müzikal zenginliğinden de çok etkilenmiştir. Niccolo Paganini (1782-1840) ile de Londra'da özel bir evde verilen bir konserde ilk kez karşılaşmış ve ondan çok

etkilenmiştir. Paganini’de, Vieuxtemps’a karşı nazik davranmış, onunla cesaretlendirici bir şekilde konuşmuş ve onun için çok büyük bir gelecek öngörmüştür.

1835-36 kışında, Vieuxtemps Paris’te kompozisyon derslerine yeniden başlayarak besteci ve pedagog Anton Reicha’dan (1770-1836) dersler almıştır. Reicha, Vieuxtemps’ın yaratıcılık yönünü de fark etmiş, beste yapması konusunda teşvik etmiş ve onu daha çok konçerto bestelemeye yöneltmiştir. Vieuxtemps, bu tavsiyeye uyarak 1835’den itibaren bestecilik ve orkestrasyon üzerinde yoğunlaşmıştır. Esas amacı, Viotti’nin büyük konçerto formu ile o dönemde talep edilen teknik zorlukları birleştirmektir. Reicha ile kompozisyon çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Ancak orkestra düzenlemesinde kendisini yetersiz görmüş, bu konuda kendisini geliştirmek için Brüksel’de bulunan Theatre de la Monnaie Orkestrası’nın provalarına katılmıştır. Burada, çalgıların ses renklerini yakından gözlemlerken, orkestra partilerini de ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Bu çalışmalardan sonra Vieuxtemps, nihayet orkestra düzenlemelerinde, farklı birçok rengi bütünlük içerisinde sergileyebilmiştir. Vieuxtemps, ilk eseri olan Op. 10 Mi Majör Keman Konçertosu’nu 1836’da yazmıştır.

Bu konçertoyu, 1840 yılında bestelediği Op. 19 Fa Diyez minör Keman Konçertosu takip etmiştir. Bestecilik ve orkestra düzenlemeleri alanında yoğun çalışmalarının yanında, konser turnelerine de devam eden Vieuxtemps’ın ilk bestesi, ilk kez 1840’ta St. Petersburg’da, ikinci eseri ise 1841’de Paris’te seslendirilmiştir. Vieuxtemps’ın Mi Majör 1 numaralı Keman Konçertosu, sanatının derinleşmesine, farklı bir biçime doğru gelişmesindeki yeni bir aşamayı işaret etmiştir.

Vieuxtemps, 1837 başlarında Rusya’ya gitmiştir. Burada çok iyi karşılanmış ve kendisine yoğun ilgi gösterilmiştir. Vieuxtemps bu ilgiden oldukça etkilenmiş, Belçika’ya döndükten sonra tekrar gelmeye karar vermiştir. Ancak Narva’da ağır bir hastalığa yakalandığı için orada kalmak zorunda kalmıştır.



Görsel 2.2. *Henri Vieuxtemps Fotoğraf, 1870'den Sonra (<http-2>)*

1843-1844 yılları arasında Amerika turnesine çıkan Vieuxtemps, ABD, Meksika ve Küba'nın birçok şehrinde konserler vermiştir. Amerika turnesi sonrasında Amerika Anıları (Souvenir d'Amerique) isimli eserini bestelemiş ve ardından 1844 yazında tatil için gittiği Stuttgart yakınlarındaki Cannstadt'ta, Op. 25 La minör 3. Keman Konçerto'sunu yazmıştır.

Vieuxtemps, 1846'da Çar 1. Nikolas'ın himayesinde çalışmak üzere St. Petersburg'a yerleşmiş ve burada kaldığı süre boyunca kraliyet saray kemancısı, kraliyet tiyatroları solo kemancısı, müzik okulunda keman bölüm başkanı ve öğretmeni olarak çalışmıştır.

Vieuxtemps, birçok parçanın yanı sıra 4. ve en çok çalınan konçertolarından biri olan Op. 31 Re minör Keman Konçertosu'nu 1850'de Rusya'da bestelemiştir. Bu keman konçertosu hem içerik hem de form bakımından farklıdır. Şiirsel ve romantik sitilde olan bu beste, klasik konçertonun sınırlarının aşılacak somut bir hale geldiğinin ve daha özgür biçimde yazıldığının kanıtıdır. Konçerto, bu zamana kadar yazılan konçertoların aksine, ilk bölüm Andante, Mi Bemol Majörde yazılan ikinci bölüm Adagio, hareketli olan üçüncü bölüm Scherzo ve onu takip eden Final bölümüyle eser sonlanır.

Rusya'da beş yıl daha kalan sanatçı, St. Petersburg'da yetiştirdiği öğrencilerle, Rus keman ekolünün oluşmasında etkin bir rol oynamıştır. Rusya'da geçirdiği bu yıllar, onun hem besteciliği üzerinde faydalı olmuş, hem de icrasını daha anlamlı kılarak, tekniğini daha da mükemmelleştirerek, keman çalışını olumlu yönde etkilemiştir. 1852'de, Rusya'dan ayrıldıktan sonra, iki yıl Brüksel'de yaşayan besteci, daha sonra da Frankfurt yakınlarındaki küçük bir kasabaya yerleşmiştir.

1860'lı yıllar, Vieuxtemps'ın kemancı ve besteci olarak evrensel anlamda tanınma dönemidir. Sanatı herkes tarafından kabul görmüş ve yüksek bir olgunluk derecesine erişmiştir. Ülkesi ve sanat adına birçok başarıya imza atmış, bu da sanatçıya hatıra madalyaları ve Belçika'nın en onurlu ödülü olan "Leopold Nişanı"nı getirmiştir.

1870-71 yıllarını kapsayan son Amerika turnesinin dönüşünde, Brüksel Konservatuarı'nda keman profesörlüğü görevini kabul etmiş ve tüm enerjisini Fransız-Belçika keman ekolünün artan başarısına katkı sağlamaya adanmıştır. Vieuxtemps, keman eğitimi verdiği öğrencilerine, estetik yanını geliştirecek kadar titiz bir eğitim vermiştir. Her konuyu analiz etmiş ve parçalara ayırmıştır. Belçika'lı ünlü kemancı ve besteci Eugène Ysaye, Vieuxtemps'ın yetiştirdiği en ünlü kemancılardan biridir. Henri Vieuxtemps'ın yetiştirdiği öğrenciler arasında; Emile Sauret, Arnold Dolmetsch, Alma Senkrah, Enrique Fernandez Arbos, Wilma Normand Neruda, Alexis Cornelis, Franz Coenen, Edward Caudella, Franz ve Louis Ries, N. B. Yusupov, V. G. Valkov, S. O. Taborovsky, M. K. Jelski, Jadwiga Buewska gibi pek çok kemancı bulunmaktadır.

1873'te geçirdiği sol kolundaki felç sebebiyle çalışmalarına ara vermek zorunda kalmıştır. Daha sonraki yıllarda sadece beste çalışmaları yapmıştır. Vieuxtemps 1877-78 yıllarında sağlık durumunun iyiye gitmesiyle, konservatuarda geçici olarak Henryk Wieniawsky'nin yürüttüğü görevine geri dönmüştür. Fakat eski çalma yetilerini kaybetmeyi kabullenemediği için derslerde çok öfkeli, sert ve dengesiz olan Vieuxtemps 1879'da istifa etmek zorunda kalmıştır. Cezayir'e yerleşmiş ve burada 6. ve 7. Keman Konçertoları'nı yazmıştır. Besteci 1881 yılında hayatını kaybetmiştir.

2.2. Kemancı ve Besteci Olarak Henri Vieuxtemps

Henri Vieuxtemps, Bériot'nun öğretilerinin ışığında yetişmiş bir kemancıdır. Bériot'nun önderliğinde Belçika'da filizlenen keman ekolü, Fransız ekolü ile doğrudan bağlantılı olduğu için Fransız-Belçika ekolü olarak adlandırılmıştır. Bu ekole göre, keman çalmanın asıl amacı, insan sesini taklit ederek kemana "şarkı söyleyen" bir çalgı niteliği kazandırmaktır. Bériot'a göre müzik, melodilerinde her zaman belirli bir şiirsel anlamı, bir söyleyişi barındırmaktadır. İyi bir kemancı da yayı ile bu şiirsel söyleyişin vurgularını ve noktalamalarını ifade edebilmeli; yani çalgısını konuşturabilmelidir. Çalıcı, artikülasyonu, parçanın nefes alma noktalarını belli etmeyi ve melodileri parçanın ifadesine göre anlamlandırmayı amaçlamalıdır. Bériot, yayı bir şarkıcının nefesi hatta

İlk bölüm çift sesli, enerjik, teknik pasajlar içermektedir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 223-225. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).

Vieuxtemps'ın lirizmi aşağıdaki melodide görülmektedir (Şekil 2.4).



Şekil 2.4. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 285-287. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).

Bir sonraki pasaj ise oldukça kuvvetlidir (Şekil 2.5).



Şekil 2.5. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 1. Bölüm 315-316. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).

Kısa bir kadanstan sonra, konçertonun ikinci bölümü Adagio başlamaktadır (Şekil 2.6).



Şekil 2.6. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 2. Bölüm 1-8. ölçü (Edited and Fingered by Henry Schrädieck, Copyright, 1902, by G. Schirmer).

İkinci bölüm *Adagio*'dan sonra, üçüncü bölüm *Rondo-Allegretto* ile konçerto sona ermektedir (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu 3. Bölüm 15-19. ölçü

Vieuxtemps'ın Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçerto'su üç bölümden oluşur. 1. *Allegro*, 2. *Andante* ve 3. *Rondo-Allegro* bölüm başlıklarıdır. Konçerto, orkestranın tuttisinden sonra kemanın enerjik solosu ile başlamaktadır (Şekil 2.8).



Şekil 2.8. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 1-64. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).

Lirik melodilerden sonra *Rigorouso* (ciddi bir tutumla) çift sesli, teknik pasajlarla bölüm hareketlenir (Şekil 2.9).



Şekil 2.9. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 80-81. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).

İkinci bölüm *Andante* dokunaklı bir melodiye başlar (Şekil 2.10).



Şekil 2.10. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 2. Bölüm 1-4. ölçü (Unidentified Publisher, Copyright Public Domain).

Kadanstan sonra, üçüncü bölüm *Rondo* ile konçerto gösterişli bir şekilde sona erer (Şekil 2.11).



Şekil 2.11. Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-22. ölçü (Unidentified Publisher).

Vieuxtemps Op. 25, No: 3 La Majör Keman Konçerto'su üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlıkları 1. *Allegro*, 2. *Adagio* ve 3. *Rondo-Allegretto*'dur. Birinci bölümün orkestranın büyük tutti girişi ile başlar. Kemanın başlangıç melodisi Beethoven'ın 9. Senfonisi'ni hatırlatmaktadır (Şekil 2.12).



Şekil 2.12. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 89-90. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Girişten sonra güzel bir melodiye geçilmektedir (Şekil 2.13).



Şekil 2.13. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 148-151. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Melodiden sonraki pasaj parlak ve enerjiktir (Şekil 2.14).



Şekil 2.14. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 190-191. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Birinci bölümün sonuna doğru kemanın çift seslerden oluşan pasajı orkestranın tuttisine bağlamaktadır (Şekil 2.15).



Şekil 2.15. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 1. Bölüm 415-417. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Ağırbaşlı tempoda başlayan ikinci bölüm *Adagio* lirik melodiler içermektedir (Şekil 2.16).



Şekil 2.16. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 2. Bölüm 4-9. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Final bölümü *Rondo-Allegretto* ile zarif ve yumuşak bir şekilde bitmektedir (Şekil 2.17).



Şekil 2.17. Op. 25, No: 3 La Majör Konçerto 3. Bölüm 4-5. ölçü (Augener's Edition Copyright 1911, by Augener Limited).

Op. 31, No: 4 Re minör Keman Konçerto'su Vieuxtemps'ın başyapıtlarından biridir. Konçerto dört bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlıkları 1. *Andante*, 2. *Adagio Religioso*, 3. *Scherzo Vivace* ve 4. *Andante*'dir. Konçertoda lirizm hissedilmektedir. Uzun bir orkestra tuttisinden sonra keman recitativo ile giriş yapar (Şekil 2.18).



Şekil 2.18. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 1. Bölüm 1-76. ölçü (Propriele de l'Editeur).

Orkestranın başladığı melodinin devamında, keman ikinci bölüm olan *Adagio*'ya başlar (Şekil 2.19).



Şekil 2.19. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 2. Bölüm 16-19. ölçü (Propriele de l'Editeur).

Üçüncü bölüm *Scherzo vivace* zarif karakterde bir bölümdür (Şekil 2.20).



Şekil 2.20. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 3. Bölüm 1-4. ölçü (Propriele de l'Editeur).

Scherzo'nun *Trio* bölümü oldukça geniş bir bölümdür (Şekil 3.21).



Şekil 2.21. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 3. Bölüm 180-186. ölçü (Propriele de l'Editeur).

Final bölümü bir çeşit zafer yürüyüşüdür (Şekil 2.22).



Şekil 2.22. Op. 31, No: 4 Re minör Konçerto 4. Bölüm 81-83. ölçü (Propriele de l'Editeur).

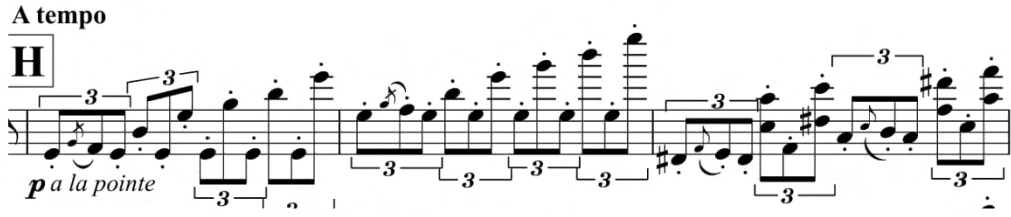
Vieuxtemps'ın Op. 37, No: 5 La minör Keman Konçerto'su üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlıkları, 1. *Allegro non troppo*, 2. *Adagio* ve 3. *Allegro*'dur. Bu konçerto *pathetic* (çok acıklı) ve şiirsel anlatıma sahip bir eserdir.

Aşağıdaki melodi şiirsel anlatımı olan bir cümledir (Şekil 2.23).



Şekil 2.23. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 1. Bölüm 127-130. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Martele tekniğinin kullanıldığı pasaj aşağıdaki şekilde sunulmuştur (Şekil 2.24).



Şekil 2.24. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 1. Bölüm 257-259. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Konçertonun Adagio bölümdeki cümle André Grétry'nin "Lucile" adlı operasında geçen "Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille" şarkısını hatırlatır (Şekil 2.25).



Şekil 2.25. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 2. Bölüm 30-33. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Konçertonun ikinci bölümü, enerjik üçüncü bölüme bağlanarak son bulur (Şekil 2.26).



Şekil 2.26. Op. 37, No: 5 La minör Konçerto 3. Bölüm 49-50. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Vieuxtemps'in Op. 47, No: 6 Sol Majör Keman Konçerto'su ölümünden sonra numaralandırılmıştır. Eser, dört bölümden oluşmaktadır. Konçertonun bölüm başlıkları, 1. *Allegro moderato*, 2. *Allegro con moto*, 3. *Siciliano* ve 4. *Allegretto*'dur.

Birinci bölüm orkestranın tuttsinden sonra kemanın *fieramente* (görmekli) Sol Majör gam çıkışıyla başlar (Şekil 2.27).



Şekil 2.27. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 1.Bölüm 1-39. ölçü (Brandus Editeurs).

İkinci bölüm *Pastorale* olarak adlandırılmıştır. Keman tatlı bir melodi ile şarkı söyler (Şekil 2.28).



Şekil 2.28. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 2.Bölüm 1-4. ölçü (Brandus Editeurs).

Üçüncü bölüm *Intermezzo*'dur. İkinci bölümün doğa, çoban, halk havası, bu bölümde de farklı tempoda devam eder (Şekil 2.29).



Şekil 2.29. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 3.Bölüm 1-2. ölçü (Brandus Editeurs).

Son bölüm *Rondo* olarak adlandırılmıştır. Bu bölüm dans melodilerinden oluşur (Şekil 2.30).



Şekil 2.30. Op. 47 , No: 6 Sol Majör Konçerto 4.Bölüm 1-8. ölçü (Brandus Editeurs).

Vieuxtemps'ın Op. 49, No:3 La minör Keman Konçerto'su ölümünden sonra numaralandırılan eserlerinden biridir. Üç bölümden oluşan konçertonun bölüm başlıkları, 1. *Moderato*, 2. *Andante sostenuto*, 3. *Allegro vivo*'dur.

Konçertonun birinci bölümü, kısa bir orkestra tuttisinden sonra, kemanın müzik melodisine güçlü, kararlı bir girişle başlar (Şekil 2.31).



Şekil 2.31. Op. 49, No: 3 La minör Konçerto 1.Bölüm 14-17. ölçü (Brandus Editeurs).

Konçertonun ikinci bölümü, edisyonda “melankolik” başlığında yazılmıştır. Bölüme giriş melodisi hafif sesle ifade edilir (Şekil 2.32).



Şekil 2.32. Op. 49, No: 3 La minör Konçerto 2.Bölüm 1-4. ölçü (Brandus Editeurs).

Final bölümünde orkestra canlı bir tutti çalar ve daha sonra keman orkestranın melodisini üstlenir (Şekil 2.33).



Şekil 2.33. Op. 49, No: 3 La minör Konçerto 3.Bölüm 41-44. ölçü (Brandus Editeurs).

Op. 59, No:8 Si minör Keman Konçerto'su bestecinin son keman konçertosudur ve ölümünden sonra numaralandırılmıştır. Konçerto bir bölümdür, bölüm başlığı 1. *Allegro maestoso*'dur.



Şekil 2.34. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 1-37. ölçü (Brandus Editeurs).

Keman melodiyi çalarken çift sesli teknik gösterişi olan pasajlara geçilir (Şekil 3.35).



Şekil 2.35. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 99-101. ölçü (Brandus Editeurs).

Eser onaltılık pasajların gösterişi ve enerjisi ile sona erer (Şekil 2.36).



Şekil 2.36. Op. 59, No: 8 Si minör Konçerto 1.Bölüm 253-254. ölçü (Brandus Editeurs).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HENRI VIEUXTEMPS OP. 37 NO. 5 KEMAN KONÇERTOSU

3.1. Konçerto Hakkında

Vieuxtemps'ın 5. Keman Konçerto'su, 1858-1859 yılında, Hubert Leonard'ın isteği üzerine bir yarışma için yazılmıştır. Bu eser, öğrencilerin ileri düzey çalıcılıklarını test etmek amacıyla tasarlanmıştır. Eser, “Gretry” konçerto olarak da bilinir. Çünkü Vieuxtemps eserin ikinci bölümündeki bir melodiye alıntılama seçmiştir (http-3).

André Grétry'nin “Lucile” operasında geçen “Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille” adlı ariyanın melodik yapısının üzerine kurulmuştur. Operanın içeriğinde, Lucile soylu bir ailenin kızıdır ve yine soylu bir ailenin oğluyla nişanlıdır ve artık düğün günü gelip çatmıştır. Tam düğün günü yaşlı bir köylü ölüm döşeğindeki karısından yeni öğrendiği bir sırrı itiraf eder. Aslında Lucile o köylünün kızıdır. Lucile'in aynı zamanda üvey babasının kızının sütannesi olan annesi, çocukları değiştirmiştir. Böylece Lucile'in soylu bir ailenin kızı olmadığı öğrenilince evlenemeyeceğini düşünür ama opera mutlu sonla biter (http-4).

Vieuxtemps'ın Op. 37, 5 Numaralı La minör Keman Konçertosu onun yüksek seviyedeki tekniğini göstermektedir. Aynı zamanda çok iyi bir keman virtüözü olan Vieuxtemps; insanüstü hatasız çalış tekniği, tutkulu müzik karakteri, elastiki yay kullanışı ile bu eseri diğer icra edenlerden çok daha kusursuz bir şekilde yorumlamıştır (Listemann, 1916, s. 472).

Konçerto üç bölümden oluşmaktadır. Bölümlerinin tempo başlıkları 1. *Allegro non troppo – Moderato* 2. *Adagio* 3. *Allegro con fuoco*'dur.

Birinci bölüm orkestranın sakin bir girişiyle başlar. Yavaş yavaş tempo ve güç artar. Bir süre sonra timpani de bu tempoya eşlik eder. Orkestra bu tutti ile görkemli bir atmosfer yaratır. Daha sonra solo keman sakin ama yükselen bir arpejle parçaya giriş yapar. Keman bu *recitative* ile uzun süredir saklanan, önemli bir sırrı artık içinde tutamayan bir ruh halini hissettirir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 62-66. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Leopold Auer'e göre bu eserin en üstün özelliği uzun iki bölümün kısa final Koda bölümüyle muhteşem bir Kadans ile bağlanmasıdır. Birinci bölümde, solo keman recitative stilde kısa bir girişle başlar. Daha sonra sessiz bir tempodan canlı bir tempoya doğru geçiş yapar (Şekil 3.2) (Auer, 2012, s. 75).

Eserin birinci bölümünde, ilk cümle tamamlandıktan sonra keman sakin bir tempoda güzel bir melodiye başlar (Şekil 3.2).



Şekil 3.2. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 91-92. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

İkinci temanın girişi aşağıdaki melodi ile başlar. Bu melodi, Gretry'nin, "Lucile" operasındaki (daha sonra ikinci bölümde gelecek olan) melodiye atıfta bulunur (Şekil 3.3).



Şekil 3.3. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 1. Bölüm 127-129. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

Konçerto'nun ikinci bölümündeki melodi “*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*” ariasının melodisinden alıntıdır (Şekil 3.4). İlk bölümdeki (ölçü 127-129) melodiye hatırlatır.



Şekil 3.4. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 2. Bölüm 10-11. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

İkinci bölümün sonu *stretto* ile gelişerek üçüncü bölüm olan *Allegro con fuoco*'yu takip eder ve konçerto son bulur.



Şekil 3.5. Op. 37, No:5 La minör Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-2. ölçü (Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition).

3.2. Akor Kullanımı ve Çalışma Önerileri

Bu bölümde Vieuxtemps Op. 37, 5. Keman Konçertosu'ndaki akorlar örnek alınmıştır. Akorları anlaşılır ve daha kaliteli çalabilmek için çeşitli öneriler verilmiştir. Akorlar için önemli olabilecek teknik çalışmalar mümkün olduğunca yazılı, etüt/metot şekilleriyle ve görsellerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Kemanda başarılı akor çalabilmenin gerekliliklerinden biri doğru entonasyondur. Bunun yanında akor çalarken elde edilen ses kalitesi de önem arz etmektedir. Ses, kemandan vücudumuzun yardımıyla ortaya çıktığı için, çalıcının tonunu etkilemektedir. Çalıcı, keman çalarken vücudundaki kasları sıkmamalı, sesin tınlamasına olanak tanımalıdır. Akorda önemli olan sesleri ezmeden, akor sesleri dışında yabancı (cazırtı, hışırtı) sesler çıkartmadan istenilen notaları çalabilmektir. Amaç akor seslerinin içinde dinleyiciye, duyulması istenen melodileri, armonileri ile birlikte ulaştırabilmektir. Bunun için sağ ve sol elin büyük bir koordinasyon içerisinde hareket etmesi gerekmektedir.

Üç sesli akorları, yayın tek hareketi ile birlikte üç tel aynı anda yakalandığında, teller üzerinde ses noktası, hızı ve baskısı doğru ayarladığında çalmak mümkün olabilir.

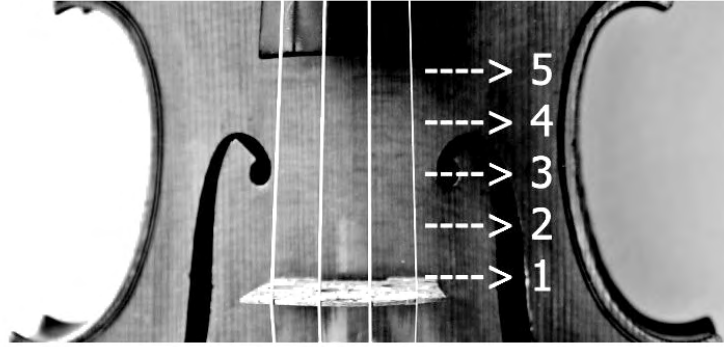
Akorun üç sesini birlikte çalmanın bir yöntemi, yayı sağ kolun yardımıyla orta telin biraz yukarısında askıya alarak ve sonra teller üzerinde sağlam bir tutuş sağlaması için doğrudan aşağıya düşürerek çalmak olabilir. Bir diğer yöntem ise vuruştan önce sesleri kırarak çalmaktır. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi üç sesli akoru, 2+2, 1+2 ya da 2+1 çalmak mümkündür. Esere göre ya da yoruma göre akor tersten yani soprano sestten başlayarak da çalınabilir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. *Principles of Violin Playing, Teaching (Galamian, 1963, s. 88).*

Akorların çalınmasında yer alan eylem, esas olarak, tüm kolun aşağı doğru bir hareketi ile birlikte, geçiş yapılırken ön kolun suspansiyonu ile korunur. Dirsek, akorun sesinden önce aşağıya düşer (ayrıca, tüm bu uygulamalar, genelde, çalıcının yaylanma için gerekli hareketleridir). Yüksek bir dirsek akor çalma için özellikle dezavantajlıdır, çünkü kolun ağırlığının çoğunun kullanılmasını önler. Bu nedenle, ağırlığın hacminin eklenmesine izin vermek ve kasın, zahmetle, kolu havada taşımasını engellenmiş olmak ton için önemlidir. Yüksek bir dirsek aynı zamanda yayı düz tutmayı neredeyse imkânsız hale getirir (Galamian, 1963, s. 89).

Çalıcının istediği nüansla, pürüzsüz bir tonla çalabilmesi için aşağıda bazı öneriler sunulmuştur. Önerilebilecek uygulamalardan biri, kemandaki ses noktalarıdır. Aşağıdaki görselde, sesin renk noktaları numaralandırılmıştır (Görsel 3.1).



Görsel 3.1. Köprü ve Tuşe Arasındaki Ses Noktaları

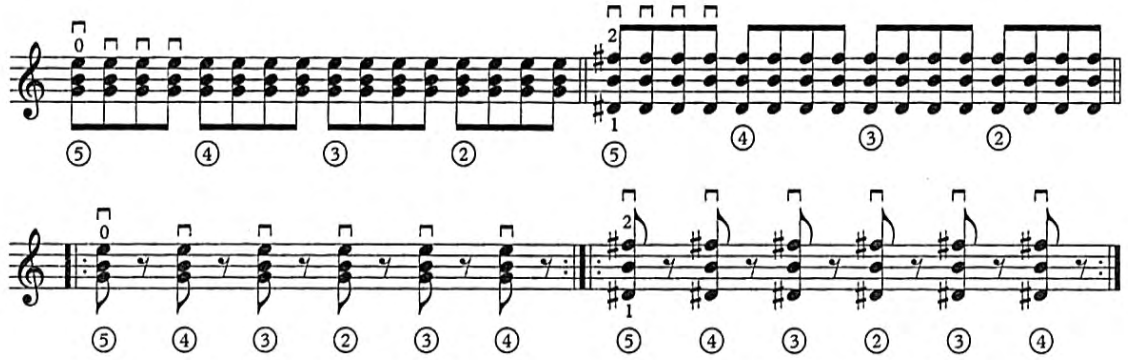
Görsel 3.1’de kemanda köprü ve tuşe arasındaki farklı renk noktaları gösterilmiştir. Bu noktalar sesin kuvveti ve rengi için önemlidir. Görselde bulunan beş farklı ses noktasında, köprünün yakınından tuşeye kadar olan numaraların her birinden ayrı ses rengi duyulur. Köprünün yakınında teller daha fazla gerginliğe sahip ve köşelidir. Bu yüzden ses bu noktalarda daha sert olabilir. Ancak tuşeye doğru yaklaşıldığında, teller birbirine daha az eğimlidir. Bu yüzden teller, yay için daha esnek olabilir ve ses rengi bu noktalarda daha hafif, yumuşak duyulabilir.

- 1: Köprünün yakınında
- 2: Köprü ile merkezi nokta arasında
- 3: Merkezi noktada
- 4: Merkezi nokta ile tuşenin arasında
- 5: Tuşede

Yayın telleri kavrayışı, uzunluğu, hızı ve gücü ton çalışmaları için önemlidir. Köprüye yaklaştıkça teller arasındaki mesafe artar, tuşeye yaklaştığımızda ise teller arasındaki bu mesafe azalır. Bu nedenle akor çalmak için köprüye yaklaştığımızda üç teli (veya daha fazla sesi) aynı anda yakalamak daha zor olabilir. Görsel 3.1’de 5 rakamıyla gösterilen tuşe yakınındaki ton ile çalmak istediğimizde tellerin yükseklikleri birbirine yakın olduğu için, yayın altında daha düz ve yumuşaktır; aynı anda üç teli yakalamak çok daha kolay olabilir. Ancak yay ile tuşeye yaklaşıldığında da, ses basıncı için azami özen gösterilmelidir. Çünkü kemandan daha çok ses almak için köprüye yaklaşılabılır. Ses noktalarında (5-4-3-2-1) dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta tonun kolayca

ezilebileceğidir. Çalıcı doğru tona ulaşınca kadar, ses noktalarında istediği rengi elde edinceye dek çalışabilir. Çalışma esnasında istenilen ton kalitesinin, doğru ses noktası ve yay basıncı ile bağlantılı olduğu unutulmamalıdır.

Aşağıda verilen çalışmada, akorlar 5-4-3-2 rakamları ile yazılmış olan ses noktalarına göre çalışılabilir. Çalıcı üç teli aynı anda yakalayarak, istenilen ton kalitesini elde edinceye kadar, yayın hızına ve basıncına dikkat etmelidir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7. Practice (Fischer, 2004, s. 78).

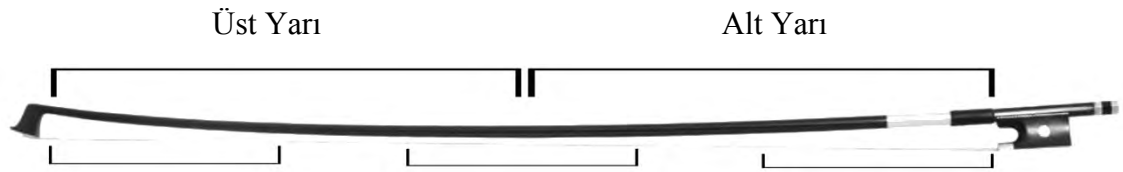
Başarılı akor çalmanın en önemli parçalarından bir diğeri de, yay hareket etmeden önce, sol elin parmaklarını yeterince hızlı bir şekilde tellerin üzerine yerleştirilebilmektir. Yayın akor çalmaya hazır olması her zaman daha kolay olabilir ancak yay da sol el gibi bir sonraki akoru çalacağı zaman, sağ dirseği telin açısına (bas ses ya da soprano ses) doğru hazırlamalıdır. Sol el parmakları teldeki yerlerini bulmak için daha fazla zamana ihtiyaç duyabilir ancak aksine parmaklar, yayın çalma hareketinden önce hazır olacak kadar hızlı yerleştirilmelidir.

Aşağıdaki çalışma örneğinde “x” işareti, sol el parmaklarınızı yerleştirin ancak çalmayın anlamında işaretlenmiştir. İlk akoru (+) çekerek, sekizlik ritimde, kısa yayda çaldıktan sonra yay telden ayrılmamalı, havada bekletilmemelidir. Daha sonra sol elin parmakları yazılmış olan noktalı dörtlük ritimde yerleştirilmeli ve beklemelidir. Sol elin parmakları beklerken, sağ el ve dirsek iterek yayda bir sonraki akorun tellerini kavradığı şekilde çalmaya hazır olmalı, ritmin zamanı geldiğinde çalmalıdır. Çalışmaya bu şekilde devam edilmelidir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8. J.S.Bach 1 numaralı Sonat, BWV 1001, Füg (Fischer, 2004, s. 83).

Çalışma boyunca verilecek örneklerde, çalıcılara yayı farklı bölümlerde kullanması için çalışmalar önerilecektir. Temel olarak yay; topuk, orta, uç, üst yarı ve alt yarı olarak beş parçaya bölünebilir. Yaydan kuvvetli sesin alındığı bölüm, daha çok topuk ve alt yarı bölümü olabilir. Yay gücünün zayıfladığı uç ve üst yarı bölümünde daha yumuşak, az nüansta sesler elde edilebilir. Ancak bunun tersini elde etmek de mümkündür. Yayın ucuna uygulanan baskı ile daha kuvvetli ses alınabilir ya da topuk bölümünde daha az baskı ile daha yumuşak, daha az nüansta sesler elde edilebilir. Temelde akor çalınсын ya da çalınmasın, istenilen ses rengini elde etmek için; yaydan, çalıcının uygulayacağı baskı ve bulunduğu ses noktası ile kılın her yerinde istediği sesi, kuvveti ya da yumuşaklığı elde edebileceği unutulmamalıdır.



Görsel 3.2. Yayın Bölümleri

Uç

Orta

Topuk

Kemancıların çoğu her zaman yayın topuğunda akor çalıyorlar. Yine de, çoğu zaman topukta yapılan çok kuvvetli bir atak, cızırtılı bir sese neden olur. Çalıcı, yayı çekerek ya da iterek kullanarak, yayın herhangi bir yerinde akor çalmayı öğrenmek zorundadır. Özellikle daha yumuşak nüanslarda, yayın ortasında ya da üst yarısında bir yer tavsiye edilebilir. İyi bir örnek olarak Bach'ın La minör Füg eserinden örnek verilebilir. Akorlar eğer piyano nüansında çalınacaksa, en iyi yayın ortasında elde edilecektir (Galamian, 1963, s. 90).



Şekil 3.9. J.S.Bach: La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg 149-153. ölçü (Schirmer's Library vol.221, Edited by Eduard Hermann, Copyright, 1900).

Yukarıdaki örnekte 151-153. ölçülerdeki sekizlik ritimdeki üç sesli akorlarda melodi alto partisindedir. Çalıcı aynı anda üç teli birlikte çaldığı sırada alto partisindeki melodiye duyurmaya özen göstermelidir (Şekil 3.9).

Kemanda dört sesli akoru aynı anda çalabilmek zor olabilir. Dört sesli akorlar için aşağıdaki örneklerde beş farklı çalma yönetimi sunulmuştur. Vuruştan önce nota ya da notaların başlatılması, vuruştan önce dörtlük ritimde (ritim değeri daha az, daha fazla da olabilir) çift ses uzatılması mümkün olabilir. Akor ilk olarak 2+2 vuruştan önce bas-tenor sesleri çift ses, vuruşla birlikte alto-soprano sesleri çift ses dörtlük ritimde çalınabilir. Akor bu çalışmaya göre, 3+2, 1+3, 1+1+2, 2+1+2 çalma seçenekleri ile uygulanabilir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. *Principles of Violin Playing, Teaching* (Galamian, 1963, s.88-89).

Şekil 3.11’de, 40. ölçüdeki akorlarda ise melodi basta bulunur, bu yüzden bastaki melodinin diğer seslerden daha fazla duyulması gerekebilir. Akor, yayın çekerek hareketinde, vuruşla beraber ya da vuruştan önce 2+2 çalınabilir. Bas ve tenor sesleri, yayın alt yarısında çalınmalı, ancak bas ses daha kuvvetli duyurulmalıdır. Akorun alto ve soprano sesleri, yayın üst yarısında hareketin küçültülmesi ve kuvvetin hafifletilmesiyle çalınmalıdır.

Yayın iterek hareketi ile akorun 2+2 çalınması gerektiği durumda, tema bas seste ise, yayın üst yarısında bas ve tenor sesleri birlikte çalınmalı ancak bas ses daha çok duyurulmalıdır. Yayın bas sesteki ilk hareketi daha coşkulu, daha kuvvetli olmalı ancak akorun alto ve soprano seslerine doğru hareket hafifletilmelidir.

Melodinin basta olduğu akoru çalmak için bir diğerk yöntem ise, akoru soprano sestenden bas sese doğru çalmaktır. Bu durumda duyurulmak istenilen ses yine bas sestir. Ancak soprano sesinden bas sese hareket olacağı için, akorun soprano ve alto sesleri yayın çekerek hareketi ile alt yarıda ve piyano nūansta çalınabilir, yayın üst yarısında tenor ve bas seslerini forte nūans ile kuvvetlendirilerek bas sesin daha çok duyurulması sağlanabilir.



Şekil 3.11. J.S.Bach: *La minör, 2 numaralı Sonat, BWV1003, Füg 39-44. ölçü* (Schirmer's Library vol.221, Edited by Eduard Hermann, Copyright, 1900).

Akor dizisinde, yay hareketi ayrı yazılmış olsa da, art arda gelen akorları bağı duyurmak mümkün olabilir. Aşağıdaki şekil 3.12'deki akor dizisini kullanarak çalışılabilir. Şekil 3.13'de kısa ancak net on altılık ritimdeki akoru çalmak için üç telin tümü aynı anda çalınmalıdır. Yayın hızlı bir hareketle başlayıp daha sonra tek ses üzerinde noktalı dörtlük ritminde serbest bırakılması ve bağı notanın sesini kesmeden bir sonraki akora kadar devam ettirilmesi gereklidir.

Orta tel bir bağı gibi davranır ve akor boyunca ses çıkarır. Bağlama işlemi sırasında orta telde fazladan baskı uygulanması tavsiye edilir, çünkü bu yay, iki alt notanın tel seviyesinden iki yüksek notanın ucuna hareket ederken kırılma hareketinin açısını azaltır. Böylece daha fazla pürüzsüzlük elde edilir (Galamian, 1963, s. 88).



Şekil 3.12. *Basics* (Fischer, 1997, s. 86).



Şekil 3.13. *Basics* (Fischer, 1997, s. 86).

Akorlar, şekil 3.14'deki altı yöntemle çalışılabilir. Bu çalışma akorların bağlı duyulması ve entonasyon çalışması için düşünülmüştür. Çalıcı akor için sol elde tüm parmaklarını tellere yayın hareketinden önce basmalı, yay tek seferde üç teli aynı anda, kısa yayda, onaltılık ritimde çalmalıdır. Çalıcı birinci çalışmada, yazılan onaltılık ritimdeki üç sesli akoru çaldıktan sonra tenor sesindeki notayı noktalı dörtlük ritminde çalmaya devam etmeli ve sesin doğruluğunu dinleyerek kontrol etmelidir. Eğer ses doğru değil (tiz veya pes) ise, çalışmanın baştan alınması önerilmektedir. İkinci ve üçüncü çalışmalar, birinci çalışmada önerilen yöntem ile ancak alto ve bas seslerine uygulanarak yapılmalıdır. Dördüncü çalışmada, akorun bas-tenor sesleri çift ses olarak, beşinci çalışmada akorun alto-soprano sesleri çift ses olarak çalınip kontrol edilebilir. Altıncı çalışmada ise akorun aynı anda, mümkün olabildiğince tek seferde iki dörtlük ritimde çalınabilmesi hedeflenmelidir.



Şekil 3.14. Basics (Fischer, 1997, s. 86).

Çalışmalar esnasında, her üç tel aynı anda yakalanmalı ve akor için en uygun ton bulunmalıdır. Her akoru başlatmak için, yay akorun orta sesine yerleştirilmelidir. Yayın kolları akorun tüm tellerini yakalayana kadar orta teli aşağı bastırılmalıdır. Çalıcı topukta kılın üç teli yakaladığından emin olmalıdır. Piyano nüansta akor çalmak, tuşeye yakın çalındığında daha iyi bir seçenektir ancak daha kuvvetli ses ile çalmak gerektiğinde köprüye yaklaşılmalıdır. Çalıcı kuvvetli nüansta çalmak için köprüye yaklaştığında ve akoru gereğinden fazla basınçla çaldığında kemandan yabancı sesler çıkabilir. Ses noktası ve basınç akor için çok önemlidir (Görsel 3.3).

Yay, tellere çok yatay bir çizgide yaklaşırsa, zayıf kullanılan ağırlık faktörü nedeniyle tutuş daha az hassas, daha az net ve daha az kuvvetli olacaktır. Eşzamanlı çalınan akorlar özellikle devam ettirildiğinde, köprünün yanından ziyade tuşeye biraz daha yaklaştığında yay için çok

daha kolaydır, ancak piyano dinamiğinden başka bir şey için tuşenin yanındaki pozisyon nadiren tatmin edici olacaktır. Bu nedenle, daha yüksek nüanslarda çözüm, köprünün kıvrımına daha yakın çalınırken ortaya çıkabilecek orta notanın sesini ezmeden, akorun köprünün yanında çalınmasının arzu edilebilirliği ile bunu yapmanın zorluğu arasında bir uzlaşmaya ihtiyaç olacaktır (Galamian, 1963, s. 90).



Görsel 3.3. Yayın Orta Teli Hedefleyerek Diğer Telleri Kavrayışı

Aşağıdaki şekilde, Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu'nun birinci bölümünden, 71-73. ölçülerindeki akorlar sunulmuştur (Şekil 3.15).



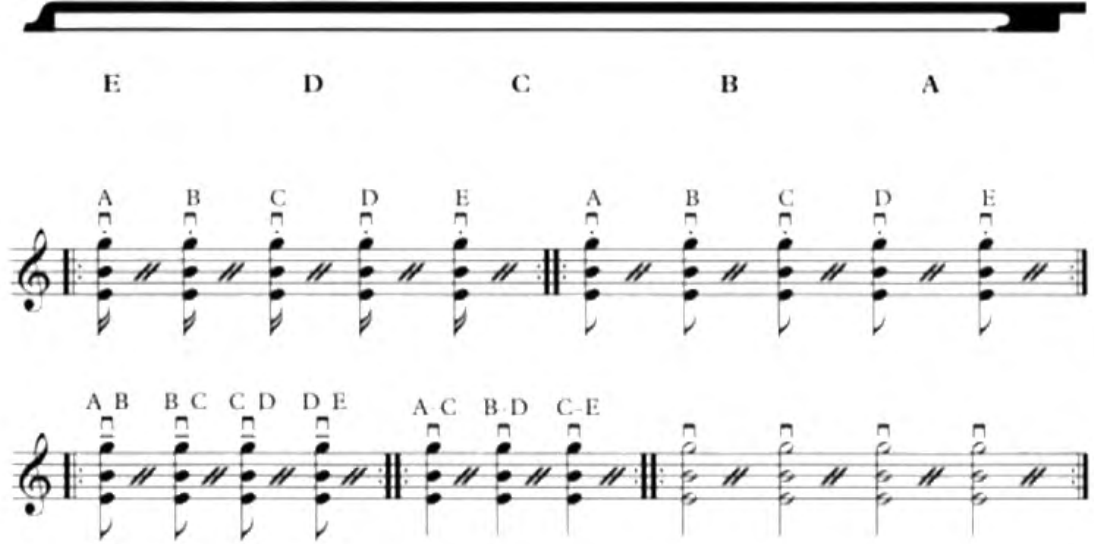
Şekil 3.15. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 71-73. ölçü



Şekil 3.16. Practice (Fischer, 2004, s. 85).

Yukarıda verilen çalışmanın amacı akor seslerini bağlı duyurabilmektir (Şekil 3.16). Çalıcı için üç teli, noktalı üç vuruşluk ritimde, aynı anda çalmaya çalışmak neredeyse imkânsızdır. Ancak çalışırken noktalı üç vuruşluk ritme yaklaşmayı denemek, konçertoyu icra ederken akorların zahmetsizce bağlanacağı ön çalışma olabilir. Akorları noktalı üç vuruşluk nota ritimde uzatmak yerine, ritme olabildiğince yaklaşmaya

çalışmak önerilen alıştırma değildir. Yazılmış olan ritimde akoru tutabilmek için çalışmayı yavaş yavaş inşa etmek gerekebilir.



Şekil 3.17. Basics (Fischer, 1997, s. 88).



Şekil 3.18. Basics (Fischer, 1997, s. 87).

Yukarıda verilmiş olan çalışmaya mümkün olan en kısa vuruşla başlanabilir ve hemen hemen tüm yay uzunluğuna erişinceye kadar uzunluk eklenebilir (Şekil 3.17, 3.18). Her akoru çalmak için, üç telin ortasına, yay kılları akorun diğer tellerine temas edene kadar aşağı doğru bastırılmalıdır. Ancak bu esnada kemandan yabancı seslerin çıkmamasına dikkat edilmelidir. Ses noktası 2’de olduğu gibi köprüye yakın çalınmalıdır (Bkz. Görsel 3.1). Köprüye yakın olmak seslerin ezilmesine neden olabilir ancak konçerto pasajında istenilen nüans kuvvetlidir. Köprüye yakın çalındığında, üç telin tümünü aynı anda yakalamak zorlaşabilir. Yayın hareketi üç tele bölündüğü için, tek telde kullanılan

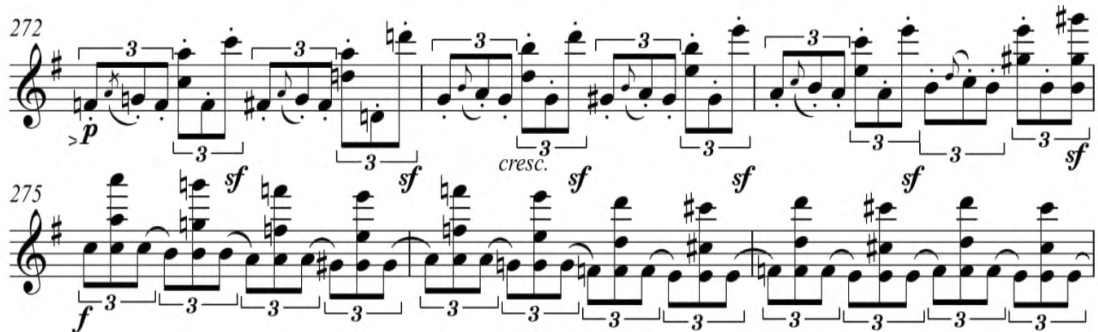
ağırlıktan daha fazlasına ihtiyaç duyulabilir. Ancak sağ elde basınç fazla olduğunda sesler ezilebilir. Seslerin ezilmemesi için sol el parmaklarının da tellere hafif basmasına özen gösterilmelidir. Fischer verdiği örneği *Basics* adlı kitabında aşağıdaki anlatımla açıklamaktadır:

Akoru yavaş yavaş istenilen yay ve ritim uzunluğuna getirebilmek için aşağıdaki çalışma önerileri sunulmaktadır (Şekil 3.17, 3.18). Yayın topuğu tellerin üzerine yerleştirilmelidir. Buna uygun olan bir ses noktası seçilmelidir. Üç tel tam olarak üçlü akor gibi çalınmalıdır. Vuruşun bir pizzicato gibi olduğu düşünülmelidir. Vuruştan sonra akor halkası dinlenmelidir. B dengesi noktasında, orta C, orta ile D noktası arasında ve yayın ucuna yakın tekrarlanmalıdır.

Topuktan tekrar başlayarak (yay üç telin hepsini yakalayana kadar orta teli aşağı doğru bastırılmalıdır), akor önce onaltılık, sekizlik ve dörtlük olarak çalışılmalıdır. Yayın diğer yerlerinde daha önce olduğu gibi tekrarlanmalıdır.

Çeyrek yaylarla (A-B, B-C) ve ardından yarım yaylarla (A-C, B-D) tekrarlanmalıdır. Sonunda, akor başından sonuna kadar üç teli de eşit şekilde tüm yayla çalışarak korunmalıdır. (Fischer, Basics, 1997, s. 88).

Vieuxtemps'ın 5. Keman Konçerto'su yayın farklı tekniklerde kullanıldığı pasajlar içermektedir (Şekil 3.19). Bunlardan birisi de *martele* tekniğidir. *Martele*, çekiç anlamına gelmektedir. *Martele*'de her notanın başı aksanlı olmalı ve her nota kısa çalınmalıdır. Aşağıdaki 272. ölçüye, çalıcı, yayın ucunda, piyano nüansta ve *martele* ile başlamalıdır. 272-274. ölçülerde yay *crescendo* ile birlikte topuk tarafına doğru taşınmalıdır. Çalıcı 275-277. ölçüleri akorlar ve tel atlamalarından dolayı, yayı alt yarıda, forte nüansta, *detaşe* (yayı ayrı hareket ile ancak sesi bağlı duyurma) tekniği ile çalmaya özen göstermelidir.



Şekil 3.19. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 272-277. ölçü

Konçerto'nun *martele* pasajını çalışmak için, aşağıdaki şekilde Kreutzer'ın 16 Numaralı Etüt'ü sunulmuştur. Etütün üç adet çalışma yöntemi bulunmaktadır. *Martele* tekniği, yayın uç kısmında, orta kısmında ve alt yarısında çalışılarak çeşitlendirilebilir. Çalışmalar esnasında, yayın ve sol elin ritmik birlikteliği önem arz etmektedir. Çalışmanın birinci şeklinde altılama, ikinci şeklinde yedileme ve üçüncü şeklinde sekizleme ile ritim hızlandırılabilir (Şekil 3.20).



Şekil 3.20. R. Kreutzer Etüt No:16

Aşağıdaki çalışma, şekil 3.19'da bulunan, konçertonun 274-277. ölçüleri için önerilmektedir. Bu çalışma, sol elin entonasyonu için düşünülmüştür. Çalışmada sol elde oktav ve onlu aralık çalışması birlikte gerçekleştirilebilir. Sol el onlu aralık basarken, dördüncü parmak üzerinde dengelenmeli, birinci parmak baş parmak ile birlikte pozisyon geçişlerini sağlamalıdır Sol elin parmakları tellerden kalkmadan pozisyon değiştirmeli, yay tel üzerinden ayrılmamalıdır (Şekil 3.21, 3.22).



Şekil 3.21. Ysaye Sonat, Op.27 No:2, 1. bölüm (Fischer, 2004, s. 259).



Şekil 3.22. Ysaye Sonat, Op.27 No:2, 1. Bölüm (Fischer, 2004, s. 259).

Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu'nun birinci bölümünde aşağıdaki akorlarda oktav ve onlu aralık basmak gerekmektedir (Şekil 3.23).



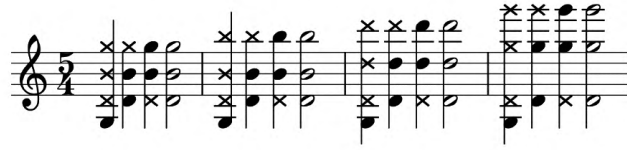
Şekil 3.23. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 190-191. ölçü

Oktav ya da onlu aralık çalmak gerektiğinde, sol elin başparmağın ve orta parmağın karşılıklı tutulması önerilebilir. Parmaklar tellere basarken başparmak diğer parmaklara yön vermek için önderlik edebilir ve bunun sayesinde entonasyon daha temiz olabilir (Görsel 3.4).



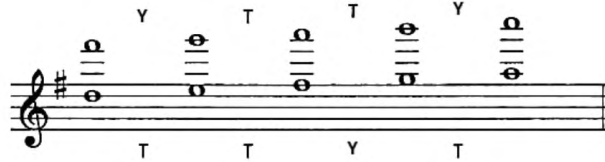
Görsel 3.4. Baş Parmak Duruşu

Çalıcı aşağıda gösterilen şekle göre, sol el parmaklarını önce koyarak daha sonra sağ el çalışması için sesleri bölmeden, birbirine bağlayarak bir çalışma gerçekleştirebilir.”x” ile yazılmış olan notalar çalınmamalı, nota yazımında olanlar seslendirilmelidir. Çalışırken, önce sol elin oktavı basması, daha sonra sağ elin çalması önerilebilir (Şekil 3.24). Çalışma sırasında her zaman olduğu gibi çalıcı, sesleri kulak yardımıyla entonasyonu kontrol ederek çalışmalıdır.



Şekil 3.24. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 190-191. ölçüleri için çalışma*

Akor çalarken sol elde onlu aralık basılması gerektiğinde, parmak esnetmek, temiz çalabilmek için aşağıdaki çalışmalar yapılabilir (Şekil 3.25, 3.26). Sol elde onlu aralık çalışırken tuşe üzerine önce dördüncü parmağı yerleştirmek, daha sonra birinci parmağı geriye doğru esneterek yerine basmak daha kolay olabilir. İlk onlu aralığı bastıktan sonra parmaklar yerinden kaldırılmadan tam perde aralığı, yarım perde aralığına göre pozisyon geçişleri yapmalıdır.



Şekil 3.25. Y: Yarım perde aralığı - T: Tam perde aralığı (Fischer, 2004, s. 228).

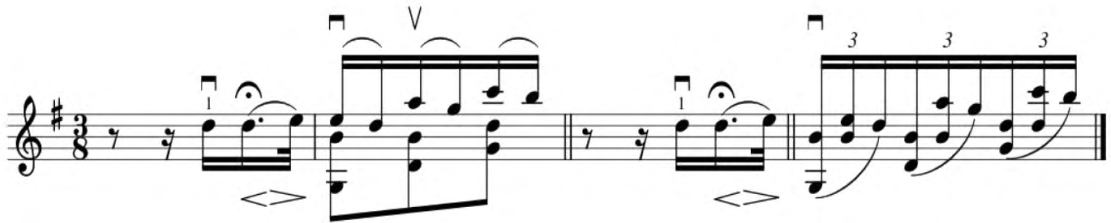


Şekil 3.26. *Practice* (Fischer, 2004, s. 228).



Şekil 3.27. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 291-304. ölçü*

Konçertonun şekil 3.27’de verilmiş, 2 numaralı kadansındaki akorlar için J. Don’t 4 Numaralı Etüt önerilebilir. Etüt aşağıdaki örnekte olduğu gibi, üçleme ritimde, çift seslerle de çalışılabilir. Çalışma çekerek başlatılarak çalışılacağı gibi, iterek başlanarak da çeşitlendirilebilir. Yayın gücünün düşük olduğu uç kısımda, iterek akor çalmak gerektiğinde, akor çekerek yayda olduğu gibi aynı kuvvette duyurulabilir. Bunun için çekerek yayda çaldığımız akora göre, iterek çaldığımız akoru daha fazla kuvvetle çalmamız gerekebilir (Şekil 3.28).



Şekil 3.28. *Op. 35, J. Don't, 4 Numaralı Etüt 1-2. ölçü (Published by International Music Company, New York City).*

Konçertonun 301-303. ölçülerindeki akorlarda, sol elde tellere basarken parmak uzatmak gerekebilir. Yayın çekerek hareketi ile önce tenor-alto sesleri çift ses olarak kısa

yayda ve aynı yayın devamında akorun alto-soprano sesleri çift ses çalınarak sonlandırılabilir. Akorları çalmadan önce sol elin sağ elden önce hareket etmesi gerekebilir. Açık La teli, akoru çalarken sağ el ile sesin devam etmesini sağlayabilir ve sol elin yerleşmesine, *vibrato* yapabilmesi için zaman kazanmasına yardımcı olabilir (Şekil 3.29).



Şekil 3.29. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 301-303. ölçü*

Konçertonun aşağıda verilmiş 2 numaralı kadansının 340-342. ölçülerindeki akorlar, üç tel aynı anda ve kuvvetli nüansta olacak şekilde çalınmalıdır. Çalıcı akor seslerini aynı anda çalmalı ancak açık telin, rezonansı değiştirebileceğine dikkat etmelidir. Çalıcı istenilen çift *forte* nüansta akorları çalmalı ancak daha çok soprano sesi yani melodiyi duyurmaya çalışmalıdır çünkü melodinin hareketi yukarıdaki zirve sese doğru hareket etmektedir (Şekil 3.30).



Şekil 3.30. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 340-342. ölçü*

Yukarıdaki şekil 3.30’de verilmiş olan konçerto akorları, açık tel rezonansını ayarlayabilmek için, aşağıdaki dört şekilde çalışılabilir (Şekil 3.31).



Şekil 3.31. Üç Sesli Akor İçin Çalışma

Aşağıdaki örnekte, konçertonun iki numaralı kadansının 344-345. ölçüleri verilmiştir (Şekil 3.32). Bu pasajdaki akorlar için Op.35, J. Don’t, 1 Numaralı Etüt önerilebilir.



Şekil 3.32. Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 2 Numaralı Kadans 344-345. ölçü

Aşağıdaki şekilde verilmiş olan J. Don't 1 numaralı etüdünü çalışmak için, kısa yay kullanarak üç tel bir kerede çalınmalı ve ardından sadece bir tele geçilmelidir. Yay topuğa yakın bir şekilde akorun orta teline yerleştirilmelidir. Bağlanan notalarda seste herhangi bir kopmaya izin vermemelidir. Birinci çalışmada sırasıyla önce alto ses, sonraki çalışmada tenor ses, son olarak soprano ses sürdürülürken, yayın kılları üç teli birlikte çaldıktan sonra tutulması gereken sesi anlık olarak bırakmasına izin vermemelidir (1).

İkinci çalışmada, her üç tel daha öncede olduğu gibi, sadece kısa yay kullanarak çalınabilir. Çalışma sırasına göre önce tenor-alto sesleri, sonraki çalışmada alto-soprano sesleri devam ettirilmelidir (2). Üçüncü çalışmada ise üç tel aynı anda, mümkün olduğunca iki dörtlük ritimde tutmaya çalışarak devam ettirilmelidir (3).

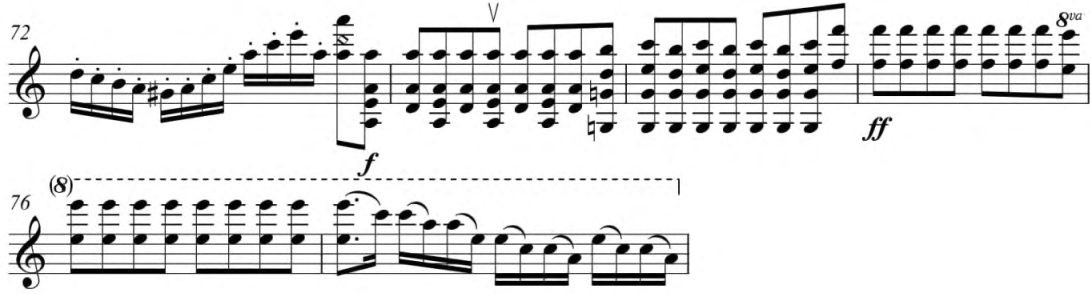


Şekil 3.33. Practice (Fischer, 2004, s. 80).

Bu hazırlık alıştırmalarının akorları mükemmel bir entonasyon kontrolü için düşünülmüştür. Fakat burada ayrıca sol el parmakları aynı anda tellerin üzerine yerleştirilmelidir. Bu sayede, kişi entonasyondan emin olduğunda çalışmanın faydasını görecektir. Akorlar hiçbir koşulda arpej çalışması değildir. Üç telin aynı anda çalınması gerekir. Bundan yalnızca, başlangıçta, yayın kılları gerçekten üç telin üzerinde olduğunda emin olunabilir (C. Flesch, s.3 Published by International Music Company, New York City).

Konçerto'nun 72-77. ölçülerindeki akorlar, üç ses ve dört ses olarak art arda ve ayrı yaylarda yazılmıştır. Sol elde parmaklar bas-tenor seslerindeki melodi için tellere basıp, kalkarken; alto-soprano seslerindeki parmaklar nota değişmediği sürece tel üzerinde kalmalıdır. 73. ölçünün son sekizliğinden itibaren bas-tenor seslerinde sol parmaklar nota

değişimine kadar tellerde basılı kalmalı, alto-soprano sesleri melodiyi çalmaya devam etmelidir. Sağ kol küçük yayda, topukta ve dirsek tüm tellere hakim olabilecek açıda çalışmalıdır. Akorlar ayrı yayda, *detaşe* çalınmalıdır (Şekil 3.34).



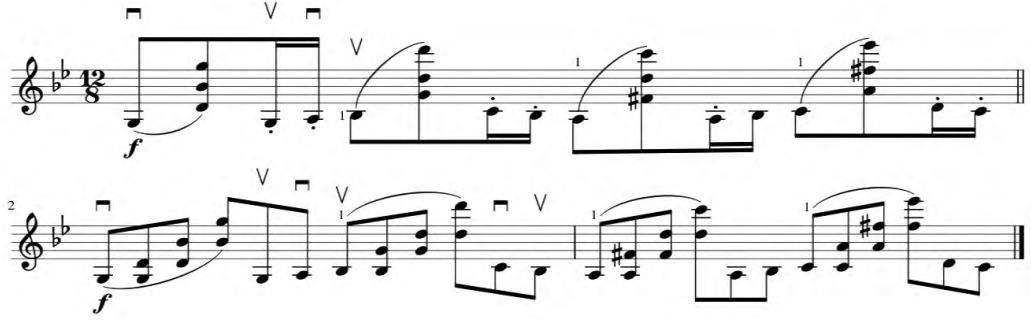
Şekil 3.34. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 3. Bölüm 72-77. ölçü*

Konçertonun zor pasajlarından biri aşağıdaki şekilde verilmiştir. Pasajın 162. ölçüsünde başlayan akorlara, sol el tellere dört parmağı aynı anda basamayabilir. Akorları çalışmak için aşağıda örnek çalışma ve etüt sunulmuştur.



Şekil 3.35. *Vieuxtemps 5. Keman Konçertosu 1. Bölüm 158-170. ölçü*

J. Don't 23 numaralı etüt, konçertonun 162-169. ölçüleri için iki çeşit çalışma yöntemiyle verilmiştir (Şekil 3.36). Etüt akor seslerini bağlayabilmek ve sol el tekniğinin zorluklarını (oktav-onlu aralıklar) birleştirebilmek için üçleme ritimde, çift ses geçişleri ile çalışılabilir.



Şekil 3.36. Op. 35, J. Don't, 23 Numaralı Etüt 1-2. ölçü

Konçerto'da 162-169. ölçülerdeki pasajı sol el parmaklarını önceden koyarak, 'x' notaları çalmadan fakat basılı tutarak, yay ile akor seslerini dörtlük ritimde, legato (bağlı) çaldıktan sonra onaltılık pasajı çalarak çalışmaya devam edilebilir. Hızlı çalınması gereken pasajın akor zorlukları birkaç teknik çalışma yöntemi gerektirmektedir. Sol elin parmakları sağ elden önce doğru yerlerine yerleştirilmeli daha sonra sağ ve sol el birlikte çalışmalıdır. Çalıcı akoru çaldıktan hemen sonra bas sese onaltılık pasaj için geri dönmek zorunda olduğu için sağ kolun dirsek pozisyonu Sol-Re telleri açısından aşağıda olmamalıdır, aksi takdirde çalıcı tüm teller üzerinde sağlayabileceği kontrolü kaybedebilir. Sol elde akorun seslerinden dolayı parmak uzatmak gerekebilir. Çalıcının sol elde akoru tek seferde basmak yerine, önce birinci-ikinci parmağı aynı anda, daha sonra üçüncü-dördüncü parmakları birlikte basmaya çalışması daha zahmetsiz olabilir (Şekil 3.37).



Şekil 3.37. Konçerto Akorları İçin Çalışma Örneği 162-169. ölçü

Aşağıdaki görselde, çalıcı kemanı aşağıya eğimli tutuşundan dolayı, sol ve sağ el kontrolünde zorlanabilir. Çünkü pasaj *con forza* (var olan güçle, kuvvetle) çalınmalıdır. Sol elin tutuşu parmak uzatma gerektiren akor için uygun olmayabilir. Bu tutuş pozisyonunda, sol el parmakları notalara uzanamadığı için elin kasılmasına neden olabilir (Görsel 3.5).



Görsel 3.5. Kemanın Aşağı Eğimli Tutuşu

Keman yukarı eğimle tutulduğu zaman, yay tellerin üzerinde daha rahat kontrol kazanabilir. Yay, notaların başlangıcını kavrayıp, tellerin daha yumuşak olduğu noktalarda, her türlü akoron çalınmasına izin verebilir. Aşağıdaki görselde, çalıcı kemanın tutuş eğimini yükselttiğinde sağ kolun köprü kontrolünü daha rahat sağlayabilir. Sol el pozisyon geçişlerini üst pozisyonlara daha konforlu taşıyabilir (Görsel 3.6).



Görsel 3.6. Kemanın Yukarı Eğimli Tutuşu

Çalıcı sol bileğini dışarıya doğru bir pozisyonda tuttuğunda sol elin parmakları tuşeden uzaklaşabilir. Sol elin parmakları akorlar için dik basışa, parmak uzatmaya ya da

vibratoya ihtiyaç duyabilir. Eğer çalıcı sol bileğini dışarıda tutarsa elin kontrolünü sağlayamayabilir, ileride çalması gereken pasajlarda kasılmasına sebep olabilir. Dördüncü parmağın uzanabilmesi (esnemesi) engellenebilir ve seslerin temiz çalınamamasına neden olabilir (Görsel 3.7).



Görsel 3.7. *Sol Bilek Dışarı Eğimli Duruşu*

Çalıcı için sol bileğin daha dışarıda ya da daha içeride değil, dirsek ve kol ile paralel açıda tutulması önerilmektedir. Bu tutuş sayesinde, çalıcı parmaklarını zahmetsizce uzatabilir, gerektiğinde dik basabilir ve vibrato yapabilir (Görsel 3.8).



Görsel 3.8. *Sol Elin Kola Paralel Duruşu*

Kemanda çift ses, üç ses ve dört ses çalmanın dışında, 20. yüzyılda yaşamış çağdaş müzik bestecileri kemanda beş, altı sesli akorlar kullanılmaya başlamıştır. Keman için yazılan Bach solo sonatları daha modern bir şekilde uyarlamış olan Eugene Ysaye'nin (1858-1931) keman için Op. 27 Altı Solo Sonat eserinde örneklerine rastlanmaktadır

(Şekil 3.38). Ysaye'nin bu eserinde kullandığı beş sesli akorları, nota üzerinde işaretlendiği 2+3 şekilde çalınabilir. Akor beş sestten oluştuğu için kırılarak çalınması gerekmektedir. İlk olarak çekerek yayda, kuvvetli nüansta, yayın topuk bölümünde bas-tenor seslerini çift ses çaldıktan hemen sonra, tenor ses açık telde tınlarken aynı yayın üst yarı bölümünde sol elde tenor-alto-soprano seslerini tellere bastıktan sonra çalarak akoru beş sesli çalmak mümkün olabilir.

Altı sesli akoru, beş sesli akorda olduğu gibi sesleri kırarak çalmak mümkün olabilir. Nota üzerinde 2+4 şeklinde işaretlenmiş olan akoru, ilk olarak kuvvetli nüansta, çekerek yayda ve topukta bas, tenor seslerini çift ses; hemen sonra aynı yayın orta bölümünde sol elin parmakları önce bas-tenor seslerine bastığı anda sağ el hemen çift sesi çalmalı, sonra alto-soprano basmalı ve akorun son iki sesini çaldıktan sonra sesler tamamlanmalıdır. Akor hızlı arpej gibi düşünülebilir. İlk iki sesi otuz ikilik ritimde aynı yayda, hemen ardından dört ses mümkün olduğunca hızlı yerleşerek sekizlik ritimde çalınabilir. Burada zor olan bas-tenor seslerini çalarken, aynı akorun içinde ikinci bir hareketin tekrar bas-tenor seslerinden farklı notalarda çalınması gerektiğidir. Bu durumda sol ve sağ elin koordinasyonu, zamanlaması önem arz etmektedir.



Şekil 3.38. Eugene Ysaye Op.27, Sonate No: 1, Fugato 112. ölçü (Schott Freres).

SONUÇ

Her çalgının kendine özgü çalınış özellikleri ve çalıcısının da kendine özgü fiziksel özellikleri bulunmaktadır. Her kemanın da kendi içinde ağaç, ebat, tel, akustik gibi özellikleri farklılıklar göstermektedir. Çalıcı kendi fiziği ve çalgısı doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştirebilir. Bu çalışma ile H. Vieuxtemps'ın 5. Keman Konçertosu'ndaki akorlar örnek alınarak, çalıcıların benzer akor teknikleri ile karşılaştıklarında kaynak olması için araştırılmıştır. Henri Vieuxtemps yaşamış olan önemli virtüöz kemancı, besteci ve eğitimciydi. Bestecinin 5. Konçerto'su günümüzde keman repertuarında önemli bir yere sahiptir. Vieuxtemps konçertoyu bir yarışma için yazmış, kemancıların teknik özelliklerini sergileyebileceği bir eser olmasını amaçlamıştır. Bestecinin akor yazımını 5. Konçertosu'nda sıkça kullanmış olması araştırma için örnek çalışma olmasını teşkil etmiştir.

Her çalıcının kendine özgü fiziki özellikleri olduğundan önerilmiş olan teknikler, tutuşlar, nüanslar, çalışmalar farklılık gösterebilir. Çalışmalarda, çalıcı uygulayabileceklerini deneyerek tecrübe edebilir. Önerilmiş olan çalışmalar, çalıcılar tarafından daha fazla çeşitlendirilebilir. Keman tekniği için önerilebilecek, çalışılabilecek kaynak yeteri kadar bulunabilir. Ancak bu kaynakların yerinde ve mümkün olan en doğru şekilde uygulamaya çalışılması oluşabilecek fiziksel rahatsızlıklardan sakınabilmeyi, icra anında ya da çalışmalar sırasında zor olan pasajları daha zahmetsizce ve istenilen şekilde çalınabilmesine yardımcı olabilir.

Bu araştırma, incelenen kaynaklar doğrultusunda, akor çalışma yöntemleri için, keman çalan ve bu alanda eğitimci olarak da alanında uzmanlaşmış olan Ivan Galamian ve Simon Fischer kişilerinden örnek alınarak çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Auer, L. (2012). *Violin Master Works and Their Interpretation*. New York: Dover Publications Inc.
- Boyden, D. D. (2002). *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Clarendon Press.
- Fischer, S. (1997). *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. Edition Peters.
- Fischer, S. (2004). *Practice: 250 step by step practice methods for violin*. Edition Peters.
- Galamian, I. (1963). *Principles of Violin Playing Teaching*. New York: Prentice-Hall Inc.
- Károlyi, O. (1965). *Introducing Music*, 63.
- Listemann, B. (1916). The Inquiry Wicket. *The Violonist*, 471-474.
- Radoux, J. T. (1891). *Vieuxtemps: Sa Vie, Ses Oeuvres*. Liege: University Toronto Press.
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 4.). Ankara: Başkent Yayınevi.
- Schuman, R. (1834, 04 28). *Neue Zeitschrift für Musik*.
- Stowell, R. (2000). *The Early Violin and Viola A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zorlu, B. (2015). *Fransız Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün 3 Büyük Temsilcisi Beriot, Vieuxtemps ve Ysaye Üzerine Bir İnceleme*. Ankara Üniversitesi, Çalgı Anasat Dalı. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

NOTALAR

- Don't, J. (tarihsiz). *Op.35, 24 Etudes and Caprices*. (Edited C. Flesch). New York City: Published by International Music Company.
- Kreutzer, R. (1894). *Forty-Two Studies or Caprices*. (Edited and Revised by Edmund Singer). Schirmer's Library.
- Vieuxtemps, H. (1902). *Op. 10, No: 1 Mi Majör Keman Konçertosu*. (Edited and Fingered by Henry Schradieck). New York: G. Schirmer, No.716, 1902. Plate 16105.
- Vieuxtemps, H. *Op. 19, No: 2 Fa Diyez minör Keman Konçertosu*. Unidentified Publisher. Copyright by Public Domain.
- Vieuxtemps, H. (1911). *Op. 25, No: 3 La Majör Keman Konçertosu*. London: Augener's Edition.
- Vieuxtemps, H. (1903). *Op. 31, No: 4 Re minör Keman Konçertosu*. Propriete de l'Editeur: Offenbach, chez Jean Andre, Majeste Frederic Guillaume, No. 7432.
- Vieuxtemps, H. (2011). *Op. 37, No: 5 La minör Keman Konçertosu*. Alexander Gagarinov-Peter Bychkov Edition.
- Vieuxtemps, H. (1882). *Op. 47 , No: 6 Sol Majör Keman Konçertosu*. Paris: Brandus Editeurs.
- Vieuxtemps, H. (1882). *Op. 49, No: 7 La minör Keman Konçertosu*. Paris: Brandus Editeurs.
- Vieuxtemps, H. (1883). *Op. 59, No: 8 Si minör Keman Konçertosu*. Paris: Brandus Editeurs.
- Ysaye, E. (1952). *Op.27, Etude Posthume pour Violon Solo. No: 1, Fugato*. Brussels: Copyright by Schott Freres,

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <http://www.koregos.org/fr/albert-vander-linden-l-exotisme-dans-la-musique-de-charles-de-beriot-1802-1870-et-henry-vieuxtemps-1820-1881/> (Eriřim Tarihi: 15.04.2019).

http-2: <http://www.koregos.org/fr/albert-vander-linden-l-exotisme-dans-la-musique-de-charles-de-beriot-1802-1870-et-henry-vieuxtemps-1820-1881/> (Eriřim Tarihi: 15.04.2019).

http-3: <https://www.hyperion-records.co.uk/> (Eriřim Tarihi: 05.05.2019).

http-4: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005009> (Eriřim Tarihi: 05.05.2019).