

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

**JOHANNES BRAHMS'IN "OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU" ADLI ESERİNİN
KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Berk BAŞARAN

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Murat KÜÇÜKEBE

İzmir/ 2021

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Johannes Brahms’ın Op. 77 Keman Konçertosu Adlı Eserinin Keman Çalma Teknikleri ve Çalışma Yöntemleri Açısından İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Berk BAŞARAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../.... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Berk BAŞARAN**'ın **JOHANNES BRAHMS'IN "OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU" ADLI ESERİNİN KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ** konulu tezi incelemiş ve aday/....../.... tarihinde, saatda jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Johannes Brahms'ın Opus 77 keman konçertosu ilk seslendirilişinden bu yana teknik ve müzikal ifadeye ilişkin zenginliğiyle her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Keman repertuvarının en çok seslendirilen ve önem gören eserlerinden biri olarak söz konusu eser, keman bölümü öğrencileri açısından daima teknik seviyeyi zorlayan ve öğrencilerin kendilerini geliştirmelerine aracılık eden bir eser olarak kabul edilmiştir. Ne var ki söz konusu eseri keman çalım tekniği bakımından ele alan ve çalışma yöntemlerine yönelik öneriler ortaya koyan bir inceleme henüz ortaya konulmamıştır. Bu çalışma adı geçen eseri seslendirmeyi ya da öğretmeyi hedefleyen kişilere yardımcı olarak keman eğitime lisansüstü düzeyde bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

ABSTRACT

Johannes Brahms' Opus 77 Violin Concerto has always had an important significant with its technicality and richness in musical expression since its first ever performance. Being one of most performed and sought-after pieces of violin repertoire, the work has been widely accepted from the point of view of students as a technical challenge and a ladder for musical progress. However, there has been no study examining the work in terms of violin technique or providing suggestions of practice methods. This study aims to contribute to the violin education in a post-graduate level as a help to those who desire to perform or teach the aforementioned work.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmanın ortaya çıkmasına büyük katkı sağlayan, çalışma süreci boyunca vaktini, sabrını ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Murat Küçükebe'ye, ortaokuldan başlayıp lisans mezuniyetime kadar keman eğitimime çok büyük katkıları olan ve her zaman desteğini hissettiğim değerli hocam Doç. Şenol Aydın'a, tez yazım sürecimin başından sonuna kadar her zaman yanımda olan ve beni destekleyen dostum, kardeşim Faruk Eren Akçay'a, destekleri ve kritik yardımları için Öncü Uçar'a, kendisiyle çalışabildiğim ve tanışabildiğim için çok şanslı hissettiğim, yüksek lisans eğitimim boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim, beni her zaman destekleyen ve cesaretlendiren değerli hocam Prof. İldiko Moog'a ve son olarak beni yetiştirip bu günlere gelmemde en büyük rolü üstlenen ve maddi manevi her anlamda bana destek olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

BERK BAŞARAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KEMAN ÇALIMINDA TEKNİK SEVİYE GÖSTERGESİ OLARAK SAĞ EL VE SOL EL

1.1. Keman Çalımında Sağ El ve Sol El Teknikleri.....	4
1.2. Keman Çalımında Sağ El ile ilgili Teknikler.....	4
1.2.1. Detache.....	4
1.2.2. Legato.....	5
1.2.3. Martele	5
1.2.4. Staccato	5
1.2.5. Spiccato	5
1.2.6. Portato	6
1.2.7. Tremolo	6
1.2.8. Sautille	6
1.2.9. Pizzicato	6
1.3. Keman Çalımında Sol El ile ilgili Teknikler.....	7
1.3.1. Çift Ses.....	7
1.3.2. Akorlar	7
1.3.3. Pozisyon Geçişİ.....	7
1.3.4. Trill.....	7
1.3.5. Vibrato	8

1.3.6. Glissando.....	8
1.3.7. Flageolet (Flajöle).....	8

2. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS ve OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU

2.1. Johannes Brahms'ın Hayatı	10
2.2. Op.77 Keman Konçertosu.....	13

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE İLİŞKİN

ÖNERİLERLE OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU

3.1. Op. 77 Keman Konçertosu'nda Kullanılan Keman Çalma Tekniklerine Yönelik Çalışma Önerileri	18
3.1.1. Çift Sesler.....	19
3.1.2. Pozisyon Geçişleri.....	20
3.1.3. Akorlar	21
3.1.4. Gamlar ve Arpejler.....	22
3.1.5. Temel Yay Teknikleri	23
3.1.6. Tel Değişimleri.....	25
3.1.7. Trill.....	26
3.1.8. Vibrato	27
3.2. Opus 77 Keman Konçertosu ve Çalışma Yöntemleri	28
3.2.1. Birinci Bölüm (Allegro non troppo)	28
3.2.2. İkinci Bölüm (Adagio).....	42
3.2.3. Üçüncü Bölüm (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)	45
SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA	60

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- B.K.K. 268. ölçü Brahms'ın yazdığı ilk versiyonu (Karagözcük, 2014: 21)....	14
Şekil 2- B.K.K. 268. ölçü Brahms ve Joachim'in işbirliği ile değişen son versiyon (Karagözcük, 2014: 21).....	14
Şekil 3- B.K.K 509. ölçü Brahms'ın yazdığı ilk versiyon (Karagözcük, 2014: 21).....	15
Şekil 4- B.K.K. 509. ölçü Brahms ve Joachim'in işbirliği ile değişen son versiyon (Karagözcük, 2014: 21).....	15
Şekil 5- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 11 numaralı etüdünün a kısmı	21
Şekil 6- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 11 numaralı etüdünün b kısmı	21
Şekil 7- J. Dont'un "Op.35 Etudes and Caprices" (1919) adlı kitabındaki bir numaralı akor etüdü.....	22
Şekil 8- I. Galamian'ın "Contemporary Violin Technique" adlı kitabındaki Sol Majör gam örneği.....	23
Şekil 9- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki bir numaralı etüt için yazdığı yay kombinasyonları	24
Şekil 10- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki bir numaralı etüt için yazdığı yay kombinasyonları	25
Şekil 11- H. Schraedieck'in "Die Schule der Violintechnik" (1939) adlı kitabındaki sağ bilek için yazdığı dört numaralı etüdü	26
Şekil 12- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 18 numaralı trill etüdü.....	27
Şekil 13- I. Galamian'ın "Principles of Violin Playing and Teaching" (1962) adlı kitabında yazdığı vibrato çalışması.....	28
Şekil 14- Brahms Keman Konçertosu 1. bölüm, 90 ve 101. ölçüler arası.....	28
Şekil 15- B.K.K 1. bölüm, 99-100. ölçüler arası entonasyon problemi olabilen yerler .	29
Şekil 16- B.K.K. 1. bölüm, 100-101. ölçüler arası entonasyon problemi olabilen yerler	29

Şekil 17- 99-101. ölçüler arası için entonasyon çalışması.....	29
Şekil 18- B.K.K. 1. bölüm, 100-144. ölçüler arası	30
Şekil 19- B.K.K 1. bölüm, 136-142. ölçüler arası için parmak önerisi	31
Şekil 20- B.K.K. 1. bölüm, 135-167. ölçüler arası	31
Şekil 21- B.K.K. 1. bölüm, 163-174. ölçüler arası önemli notalar	32
Şekil 22- B.K.K. 1. bölüm, 170-173. ölçüler arası için çalışma önerisi	33
Şekil 23- B.K.K. 1. bölüm, Oscar Sevcik’in “Op.18 J. Brahms Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabındaki 164-169. ölçüler arası için yazdığı akor çalışması	33
Şekil 24- B.K.K. 1. bölüm, 178-197. ölçüler arası	34
Şekil 25- B.K.K. 1. bölüm, 218-231. ölçüler arası entonasyon problemleri	34
Şekil 26- B.K.K. 1. bölüm, 218-223. ölçüler arası entonasyon için çalışma önerisi	35
Şekil 27- B.K.K. 1. bölüm, 241-260. ölçüler arası önemli pozisyon geçişleri	35
Şekil 28- B.K.K. 1. bölüm, 241-260. ölçüler arası pozisyon geçişi için çalışma önerisi.....	36
Şekil 29- B.K.K. 1. bölüm, 262-272. ölçüler arası	36
Şekil 30- Oktav çalışması için R. Kreuzer’in “Etudes and Caprices” (1921) adlı kitabındaki 23 numaralı etüdü.....	37
Şekil 31- B.K.K. 1. bölüm, 304-311. ölçüler arası	37
Şekil 32- B.K.K. 1. bölüm, 312-331. ölçüler arası önemli pozisyon geçişleri	38
Şekil 33- Oscar Sevcik’in “Op.18 J. Brahms: Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabındaki çalışma önerisi.....	39
Şekil 34- B.K.K 1. bölüm, 332-340. ölçüler arası için parmak numarası önerisi.....	39
Şekil 35- B.K.K 1. bölüm, 346-364. ölçüler arası	40
Şekil 36- B.K.K 1. bölüm, 358-380. ölçüler arası oktavlar	40
Şekil 37- B.K.K 1. bölüm, 557-571. ölçüler arası için parmak numarası önerileri ve boş tel pozisyon geçişleri.....	41

Şekil 38- B.K.K 2.bölüm, 32-49. ölçüler arası için yay ve parmak numarası önerileri..	42
Şekil 39- B.K.K 2.bölüm, 50-64. ölçüler arası	42
Şekil 40- B.K.K 2.bölüm, 65-75. ölçüler arası sorunlu tel değişimleri	43
Şekil 41- B.K.K 2.bölüm, 76-87. ölçüler arası	44
Şekil 42- Oscar Sevcik'in "Op.18 J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabındaki çalışma önerisi.....	44
Şekil 43- B.K.K 2.bölüm, 88-116. ölçüler arası	45
Şekil 44- B.K.K 3.bölüm, 1-8. ölçüler arası için arşe önerisi	45
Şekil 45- B.K.K 3.bölüm, 16-26. ölçüler arası için parmak numarası önerileri	46
Şekil 46- B.K.K. 3.bölüm, 35-49. ölçüler arası	47
Şekil 47- B.K.K. 3.bölüm, 45-49. ölçüler arası sağ el tel değişimleri için çalışma önerisi	47
Şekil 48- B.K.K. 3.bölüm, 47-56. ölçüler arası gamlar	48
Şekil 49- B.K.K. 3.bölüm, 57-73. ölçüler arası yay ve parmak numarası önerileri.....	48
Şekil 50- B.K.K 3.bölüm, 79 -82. ölçüler arası için yay önerisi.....	49
Şekil 51- B.K.K. 3.bölüm, 108-119. ölçüler arası	49
Şekil 52- B.K.K. 3.bölüm, 116- 141. ölçüler arası	50
Şekil 53- B.K.K. 3.bölüm, 130-131. ölçüler arası için çalışma önerisi	51
Şekil 54- B.K.K. 3.bölüm, 183-202. ölçüler arası için parmak önerileri.....	51
Şekil 55- B.K.K. 3.bölüm, 214-217. ölçüler arası	52
Şekil 56- B.K.K 3.bölüm, 222-233. ölçüler arası beşli aralıklar	53
Şekil 57- B.K.K. 3.bölüm, 233-256. ölçüler arası yay önerileri ve altılı aralıklar.....	53
Şekil 58- B.K.K 3.bölüm, 257-266. ölçüler arası	54
Şekil 59- B.K.K. 3.bölüm, 267-289. ölçüler arası	55

Şekil 60- B.K.K. 3.bölüm, 290-315. ölçüler arası	55
Şekil 61- B.K.K. 3.bölüm, 300-303. ölçüler arası entonasyon için çalışma önerisi	56
Şekil 62- B.K.K. 3.bölüm, 308-315. ölçüler arası	56
Şekil 63- B.K.K. 3.bölüm, 326-347. ölçüler arası	57
Şekil 64- Oscar Sevcik'in "Op.18 J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabında 337-338. ölçüler için yazdığı gam çalışması.....	58



KISALTMALAR

B.K.K. : Brahms Keman Konçertosu



GİRİŞ

Johannes Brahms'ın keman için yazdığı tek konçerto olan ve 1879 yılında Joseph Joachim tarafından prömiyeri yapılan Opus 77 Keman Konçertosu, müzikal derinliği ve virtüözite gerektiren teknik yapısı sayesinde keman repertuvarının en önemli eserlerinden biri olmuştur. Her ne kadar ilk zamanlarda “kemana karşı konçerto” gibi olumsuz eleştiriler olsa da günümüz keman literatürünün en çok çalınan ve çalışılan başyapıt eserleri olan Sibelius, Mendelssohn, Tchaikovsky ve Beethoven gibi önemli bestecilerin keman konçertoları arasındaki yerini almıştır. Teknik ve müzikal zorluğundan dolayı yurt dışı ve yurt içindeki orkestra sınavlarında ve konservatuvarların lisans ve lisansüstü programlarında istenmekte ve çalınmaktadır.

Keman çalımında teknik seviyenin göstergeleri çok çeşitlidir. Galamian'a göre teknik, sol ve sağ elin, kolların ve parmakların zihinsel olarak yönetilebilmesi, aynı zamanda fiziksel olarak gereken çalma hareketlerinin yerine getirilebilmesi yeteneğidir. (aktaran: Göküstün, 2012: 14) Çuhadar'a göre ise keman çalma teknikleri özünde, sağ el ve sol el teknikleri olarak ikiye ayrılır ve keman eğitimi de bir anlamda sağ el ve sol el tekniklerinin öğrenilmesi sürecidir (Çuhadar, 2016: 129). Yüreğir de keman tekniğinde sağ ve sol elin koordinasyonuna değinmiş, her iki elin uyumlu biçimde kullanılması ile istenen nitelikte sonuç alınacağına vurgu yapmıştır (aktaran: Çuhadar, 2009: 122). Her üç kaynakta da keman çalımında sağ el ve sol elin önemi ön plandadır. Opus 77 Keman Konçertosunun teknik ve müzikal zorlukları temel alındığında, eserin doğru seslendirilmesi sağ el ve sol el tekniğinin gelişimine bağlıdır. Bu sebeple çalışmanın birinci bölümünde keman eğitiminde sağ el ve sol el tekniklerine değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde bir besteci olarak Johannes Brahms kısa yaşam öyküsü ile ele alınırken, Opus 77 Keman Konçertosu'nun yazım süreci ve eser hakkında genel bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise konçertonun icrasına ve konçertoda kullanılan keman tekniklerine yönelik çalışma önerileri yer almıştır. Bu çalışma

önerilerinin oluşturulma sürecinde keman literatüründe yer alan bazı gam, egzersiz ve etüt kitaplarının konçerto içerisinde bulunan keman tekniklerinin gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu sebeple Pierre Rode'un "24 Caprices" (1959), Henryk Schraedick'in "The School of Technics" (1939), Jacop Dont'un "Etudes and Caprices" (1919), Rudolf Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921), Ivan Galamian'ın "Principles of Violin Playing and Teaching" (1962), Oscar Sevcik'in "Op.18 J.Brahms: Konzert D-Dur" (1930), D. C. Dounis'in "Change of Position Studies" (1945) ve Carl Flesch'in "Scale System" (1926) adlı kitapları içerisinde yer alan, gam-arpej, egzersiz ve etütlerinden faydalanılmıştır.



1. BÖLÜM

KEMAN ÇALIMINDA TEKNİK SEVİYE GÖSTERGESİ OLARAK

SAĞ EL VE SOL EL

1. BÖLÜM

KEMAN ÇALIMINDA TEKNİK SEVİYE GÖSTERGESİ OLARAK

SAĞ EL VE SOL EL

1.1. Keman Çalımında Sağ El ve Sol El Teknikleri

Keman, ilk ortaya çıktığı zamanlardan bugüne kadar tını ve çalım olanakları açısından zenginliği ile müzik tarihinde en önemli çalgılardan biri olmuştur. Sahip olduğu bu özellikleriyle insanın değişen ruh durumlarını ifade edebilen duygusal anlatım zenginliği, onu ideal bir solo çalgı düzeyine yükseltmiştir. Bu yüzden üzerine bir çok eser yazılmış ve çalma teknikleri açısından en çok geliştirilen çalgılardan biri olmuştur. Keman çalma teknikleri temel olarak sağ el ve sol el teknikleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Bir çok pedagog ve besteci farklı arayışlarla sağ el ve sol el tekniğini geliştirmişlerdir (Çuhadar, 2009: 121-122).

Galamian'a göre teknik, sol ve sağ elin, kolların ve parmakların zihinsel olarak yönetilebilmesi, aynı zamanda fiziksel olarak gereken çalma hareketlerinin yerine getirilebilmesi yeteneğidir (aktaran: Göküstün, 2012: 14). Sağ el ve sol el teknikleri bir bütünün parçası olduğu için icracı, bir eseri icra ederken hem kendi isteklerini hem de bestecinin nota üzerinde belirttiklerini uygulayabilmek için bu tekniklerde uzmanlaşmalıdır. Aşağıda yer verilen alt başlıklarda kemanda kullanım sıklığı açısından öne çıkan sağ el ve sol el teknikleri hakkında genel bilgilere yer verilmiştir.

1.2. Keman Çalımında Sağ El ile ilgili Teknikler

1.2.1. Detache

Detache, kemanda temel yay tekniklerinden biridir. Bu yay tekniğinde legatonun aksine her nota ayrı yayda çalınır. Detache duraksama olmadan aksansız akıcı bir şekilde çalınabildiği gibi keskin aksanlarla ya da her nota ayrı ayrı duyulacak şekilde yapılabilir. Calvin Sieb'e göre basit detache, aksanlı büyük detache, parmak detache ve detache porte gibi birçok farklı detache çeşidi vardır (aktaran: Çuhadar, 2009: 124).

1.2.2. Legato

Bu teknikte en az iki notanın tek yayda kesintisiz olarak ve yayı durdurmadan bağı bir şekilde çalınması gerekmektedir. Notaların alt kısmına ya da üst kısmına yay şeklinde hafif bir eğri çizilerek gösterilir. Bu tekniğin kullanılması daha ifadeli, ezgili bir şekilde bağı çalmayı sağlar. İyi bir legato için özellikle pozisyon geçişlerinde arşe durmamalı, arşe ekonomisine, yay basıncına, hızına ve tel değişimlerine mutlaka dikkat edilmelidir.

1.2.3. Martele

Bu teknikte yayın orta ve uç kısmı kullanılarak hızlı ve keskin bir şekilde yay hareket etmeli ve durmalıdır. Bu terimin anlamı çekiçleme olarak geçmektedir. Detache tekniğinin zıttı olarak her nota keskin ve vurgulu bir şekilde çalındıktan sonra yayı durdurmak gereklidir. Ünlü pedagog Calvin Sieb'e göre basit martele, aksanlı martele ve büyük martele olmak üzere üç çeşidi bulunmaktadır (aktaran: Çuhadar, 2009: 126). Brahms keman konçertosunun ilk bölümündeki keman solosunun başlangıcının üçüncü ölçüsü bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir.

1.2.4. Staccato

Bu teknik kısa ve birbirinden ayrılmış noktalı notaların tek yay içerisinde çalınmasıyla yapılır. Bu teknikte basitçe nota yazıldığından daha kısa çalınmalıdır. Genellikle virtüöz eserlerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Niccolo Paganini'nin 10 numaralı kaprisi bu teknik için örnek gösterilebilir.

1.2.5. Spiccato

Sağ elde en önemli tekniklerden biridir. Bu teknikte notalar, yay kontrollü bir şekilde zıplatılarak çalınmalıdır. Spiccato yavaş tempolarda yayın dibine doğru yapılabilirken hızlı tempolarda yayın ortasındaki denge merkezinde yapılmalıdır. Brahms Keman Konçertosu'nun ilk bölümünün 112. ölçüsünde başlayan pasaj bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir.

1.2.6. Portato

Bu teknikte aynı bağ içerisindeki notalar, nazıkçe artiküle edilerek, aksan vermeden ve yayı durdurmadan çalınır. Kemandaki en güçlü ifade biçimlerinden biridir. Nota üzerinde genellikle bağlı olan notaların üzerine çizgiler koyularak gösterilir. Mendelssohn Keman Konçertosu'nun girişi bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir.

1.2.7. Tremolo

Çoğunlukla orkestra ve oda müziği yapıtlarında karşılaşılan bir tekniktir. Bu teknikte notalar genellikle yayın uç kısmında hızlı ve sayısız bir şekilde çalınır. Piano nüanslarda yayın uç kısmında çok küçük yay içerisinde çalınırken forte nüanslarda yayın orta kısmına kadar gelinebilir. Bu teknik yapılırken duyulan seste duraksama olmamasına dikkat edilmelidir.

1.2.8. Sautille

Spiccato gibi yayın zıplatılarak çalınmasıyla elde edilen bir tekniktir. Spiccato yaparken her nota teker teker kontrollü bir şekilde yavaştan hızlıya her tempoda çalınabilirken Sautille genellikle hızlı tempolarda yapılır ve zıplatma hareketinin kontrolü yaya bırakılır. Bu teknik arşenin en iyi sıçradığı orta kısımda yapılmalıdır. Yayın yanlış kısmında zıplatılırsa notalar arasında eşitsizlikler meydana gelir ve hareket devam ettirilemez. Niccolo Paganini'nin "Moto Perpetuo" adlı eseri bu tekniğin kullanıldığı eserlerden biri için örnek olarak gösterilebilir.

1.2.9. Pizzicato

Pizzicato kelimesi İtalyanca çimdiklemek kelimesinden gelmektedir. Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel ya da tellerin parmakla çekilmesiyle elde edilen sestir. Genellikle orkestra yapıtlarında kullanılmaktadır. Sol el pizzicatosu, Bartok pizzicatosu ve tırnak pizzicatosu gibi farklı uygulanış biçimleri de bulunmaktadır. Pizzicato kullanılan eserlere örnek olarak Johann Strauss'un "Pizzicato Polka" adlı eseri gösterilebilir.

1.3. Keman Çalımında Sol El ile ilgili Teknikler

1.3.1. Çift Ses

Kemanda çift ses iki notanın iki ayrı telde aynı anda çalınmasıyla elde edilir. Çift ses çalmak entonasyon açısından ve sol elin esnekliği açısından zorlayıcıdır. 19. yüzyılın önemli keman virtüözü ve eğitimcilerinden Louis Spohr, çift ses çalma tekniğini, kemancının en önemli tekniklerinden biri olarak görmüş, entonasyonu sağlamanın önemine, ses değişimlerindeki ustalığa, vibrato kullanımına, parmakların serbestliğine ve telde basılı konumda tutma hâkimiyetine, yay bölümlemesine ve dinamik ne olursa olsun her iki tele de eşit yay basıncı verilmesinin önemine vurgu yapmıştır (aktaran: Görsev, 2014: 34).

1.3.2. Akorlar

Aynı anda üç ya da daha fazla sesin aynı anda çalınmasıyla elde edilir. Kemanda dört tel bulunduğu için genellikle üç ya da dört ses olarak çalınır fakat E. Ysaye gibi keman virtüözü olan besteciler daha fazla sesli akorları keman eserlerinde kullanmıştır. Keman tekniğinde akor çalmak sol elde olduğu kadar sağ elde de zorlayıcıdır. Üç sesli akorlar hem kırılarak hem de kırılmadan çalınabilirken, dört veya daha fazla sesli akorlar kırılarak çalınmaktadır.

1.3.3. Pozisyon Geçişi

Basitçe pozisyon geçişi; notaları değiştirmek, ses rengini değiştirmek ya da herhangi bir pasajı daha rahat bir pozisyonda çalmak için sol elin tuşe üzerinde ileri ya da geri hareket etmesidir. Pozisyon geçişi esnasında sol el tuşeyi sıkı bir şekilde kavramamalı ve pozisyon değiştiren parmak serbest olmalıdır.

1.3.4. Trill

Birbirine bitişik iki notanın belli bir süre tekrar edilmesiyle yapılan süsleme biçimidir. Trilde bir esas nota, bir de onu süsleyen bir başka nota vardır. Esas notaya göre parmak hızlı bir biçimde birçok kez tuşeye düşürülüp kaldırılır. Keman çalında

her parmakla trill yapılabilir. Bu nedenle sol el parmakları trill yapabilecek şekilde eğitilmeli ve bu yolla zayıf parmakların güçlendirilmesi de sağlanmalıdır (Milli Eğitim, 2011: 12).

1.3.5. Vibrato

Kemadaki en önemli ve olmazsa olmaz sol el tekniklerinden bir tanesi olan vibrato, enstrumanda ton ve renk zenginliği oluşturmak için kullanılır. Kemanda öğrenmesi en zor tekniklerden bir tanesidir. Bu teknik yapılırken sol el mümkün olduğu kadar serbest ve doğal olmalıdır. Kol vibratosu, bilek vibratosu ve parmak vibratosu olarak üç şekilde yapılabilir. En iyi ses için üç tür vibratonun kombinasyonu kullanılmalıdır.

1.3.6. Glissando

Glissando kelimesi müzikte kayma anlamına gelmektedir. Yaylı çalgılarda çok kolay bir şekilde yapılabilir. Bu sol el tekniği kemanda bir notadan diğer notaya geçerken parmak kaydırılarak elde edilir. Bu teknik bilinçli yapılmalı ve pozisyon geçişlerinde gereksiz glissandolardan kaçınılmalıdır.

1.3.7. Flageolet (Flajöle)

Fransızca kökenli olan Flageolet kelimesi aslında bir flüt türünün adıdır fakat keman tekniğinde ısıklık sesine benzer bir ses üretme tekniğidir. Elde edilen ısıklığa benzer ses, sözü edilen flütün sesine benzediğinden bu tekniğe flajöle adı verilmiştir. Doğal flajöle ve yapay flajöle olarak ikiye ayrılmaktadır. Doğal flajöle sol elin yalnızca bir parmağının telin belli yerlerine dokunmasıyla elde edilirken yapay flajöle sol elin bir parmağı tele basarken diğer parmağın tele dokunması ile elde edilir (Milli Eğitim, 2011: 10).



2. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS ve OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU

2. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS ve OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU

2.1. Johannes Brahms'ın Hayatı

Johannes Brahms 7 Mayıs 1833 yılında Almanya'nın Hamburg şehrinde, Johanna Christiane Nissen ve Johann Jacob Brahms'ın ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Büke, 2012: 443). İlk müzik çalışmalarına Hamburg Filarmoni Orkestrası'nda kontrbas sanatçısı olan ve birçok enstrümanı çalabilen babası Jakob Brahms ile başlamış ve daha sonra yedi yaşında Hamburg'un önemli hocalarından biri olan Otto Friedrich Willibald Cossel'den aldığı piyano dersleri ile devam etmiştir (Büke, 2012: 443-444). Annesi Christiane Brahms iyi eğitim görmüş bir aileden geldiği için edebiyata düşkün biriydi ve bu sayede Johannes Brahms babasından müziği, annesinden de edebiyatı sevmeyi öğrendi (Büke, 2012: 445).

Piyano çalışı iyice ilerlemiş olan Brahms, 10 yaşına geldiğinde babası Johann Jacob'un arkadaşlarıyla beraber aynı sahneyi paylaşarak Beethoven'ın Op. 16 piyano beşlisini özel bir konserde seslendirmişlerdir. Dinleyiciler arasında olan bir organizatörden Amerika'ya eğitim için götürülme teklifi almıştır fakat hocası Cossel bu fikre sıcak bakmamış ve Brahms'ı eğitimini ilerletmesi için Cossel'in kendi hocası olan Eduard Marxsen ile tanıştırmıştır. Brahms, Mozart'ın öğrencisi olmuş ve Beethoven'ın Fidelio operasının prömiyerini yönetmiş Ignaz von Seyfried'in öğrencisi olan ve ileriki yıllarda kendi yazdığı ikinci piyano konçertosunu ithaf ettiği Eduard Marxsen ile piyano ve ilk kompozisyon çalışmalarına başlamıştır (Büke, 2012: 446-447).

Babası ve arkadaşlarıyla verdiği konser dışında halk önünde hiç çalmamış olan Brahms, 20 Kasım 1847 tarihinde babasının arkadaşı kemancı Carl Birgfeld ile sahneye çıkarak ona eşlik etmiş ve Thalberg'in "Bellini'nin Norma Operası Üzerine Fantezi" adlı eserini seslendirmiştir (Büke, 2012: 449). 21 Eylül 1848 yılında ilk kez halk önüne çıkarak konser veren Brahms, o konserde belli başlı solo eserlerini seslendirmesinin yanı sıra soprano, keman, viyolonsel ve klarnetçi ile sahneyi paylaşarak onlara eşlik etmiştir (May, 1905: 83). Johannes Brahms, 14 Nisan 1849 yılındaki ikinci konserinde ilk defa besteci kimliğiyle sahneye çıkarak "Favori Bir Vals Üzerine Fantezi" (Fantasia

for Piano on a favorite Waltz) adlı kendi eserini ve Beethoven'ın Waldstein sonatını seslendirmiştir (May, 1905: 85). Hocası Eduard Marxsen 17 Nisan 1849 yılında Freischütz adlı gazetede yayınlanan yazısında resitali için şu sözleri söylemiştir; “J. Brahms verdiği konserde, genç virtüöz sanatsal kariyerindeki gelişimini en tatmin edici şekilde kanıtladı. Beethoven'ın Waldstein sonatındaki performansı, kendini daha şimdiden klasik eserlere başarılı bir şekilde adayabileceğini gösterdi. Ayrıca kendi kompozisyonunda ise olağandışı bir yetenek gösterdi.” (May, 1905: 85)

Fakat Brahms'ın kariyeri 4-5 yıl boyunca çok parlak gitmemiştir. Para kazanmak için dans salonlarında çalmaya başlamıştır. Düşük ücretlerde piyano öğrenmek isteyen ve çok yetenekli olmayan öğrencilere ders vererek geçimini sürdürmeye çalışmıştır. Piyano virtüözü olma yolundaki kariyeri sekteye uğramış daha çok şehre gelen virtüözlere eşlik yapmaya başlamıştır. Bu yıllar Brahms, besteciliğine yönelerek daha ciddi eserler yazmaya başlamıştır (Büke, 2012: 445). Brahms bir arkadaşına yazdığı mektupta bu zamanlarla ilgili şunları ifade etmiştir: “Sabah erken saatlerde büyük bir gizlilik içinde beste yapıyor, gün boyu elime geçen marşları nefesli çalgılar için düzenliyor, akşamları lokallerde piyano çalıyordum.” (Büke, 2012: 445)

1850 yılının Ağustos ayında ünlü Macar Keman Virtüözü Remenyi olarak bilinen Eduard Hoffman, Brahms'a özel bir konserde kendisine eşlik etmesi için teklifte bulunmuş ve bu sayede arkadaş olmuşlardır. Bu dostlukları sayesinde 1853 yılının ilkbaharında Hamburg'tan başlayıp Hannover'e kadar uzanan bir turneye çıkarak Winsen, Lüneburg, Uelzen ve Celle gibi küçük yerlerde konserler vermişlerdir (Büke, 2012: 451). Bu turne sırasında Hannover'de dönemin en önemli kemancılarından biri olan ve keman konçertosunu adadığı Joseph Joachim ile tanışmıştır. Harika çocuk olarak bilinen ve saray orkestrasının da başkemancısı olan Joachim, onlara Kral V. George'un huzurunda verilecek bir konser ayarlamıştır (Büke, 2012: 452).

Remenyi ve Brahms, kemancı Joachim'ın tavsiyesi üzerine 12 Haziran'da Almanya'nın Weimar şehrine Franz Liszt ile tanışmak ve kendilerini ona tanıtmak için gitmişlerdir. Ünlü piyano virtüözü, besteci ve Weimar Sarayı müzik yöneticisi olan Liszt, Brahms'ın eserlerini dinleyip beğenmiş fakat Brahms, Robert Schumann'ın

müziğine daha fazla ilgi duymuştur ve bu nedenle Liszt ile dostlukları hiçbir zaman olmamıştır (Kapçak, 2013: 33).

Weimar gezisinden sonra Brahms arkadaşı Joachim'ın yanına tekrar dönmüş, ünlü kemacının tavsiyelerini dinleyerek 30 Eylül 1853 günü Düsseldorf'a Schumann Ailesi ile tanışmak için gitmiştir ve onlara kendi bestelerini dinletmiştir. Robert Schumann ve karısı Clara Schumann, Brahms'ın eserlerinden çok etkilenmiştir. Robert Schumann, Brahms'la tanıştıktan yalnızca 9 gün sonra, 8 Ekim 1853'te, Joachim'e şunları yazmıştır: “İnanıyorum ki Johannes, vahiylerini kağıda geçirecek gerçek bir havari.” (Büke, 2012: 458)

Brahms'tan etkilenen Robert Schumann, bağlantılarını kullanarak en önemli nota basım evlerinden biri olan Breitkopf&Hartel Yayın evine mektup yazmıştır. Brahms Leipzig'e giderek bu yayıneviyle anlaşmış ve bu sayede üç piyano sonatı, mi bemol minör scherzosu ve bazı şarkıları yayımlanmıştır. Yapıtlarının basılmasını borçlu olduğu Robert Schumann'a ilk notalarından birer kopya göndererek şu mektubu yazmıştır: “İlişikte, bu dünyanın vatandaşı olma hakkını size borçlu olan evlatlıklarınızı yolluyorum...Yeni görünümleri gözüme fazla düzgün ve korkutucu, neredeyse Filistinli gibi geldi. Doğanın masum çocuklarını, böylesine düzgün kıyafetler içinde görmeye alışamayacağım.” (Büke, 2012: 463)

Robert Schumann 1854 yılında akli dengesini yitirmiştir ve J. Brahms Düsseldorf'ta kalarak onlara yakınlık göstermiştir (Büke, 2012: 464). 1856 yılında R. Schumann'ın ölümünden sonra her zaman Clara'nın yanında olmuştur ve o da Brahms'ın besteleri için her zaman ona destek olmuş ve fikirler vermiştir. 1854 yılının Haziran ayında Brahms “Schumann'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar” adlı eseri besteleyerek Clara Schumann'a ithaf etmiştir. Clara da Brahms'ın bestelerine fikirler vererek ve resitallerinde eserlerini çalarak bestecinin kariyerini desteklemeye devam etmiştir (Swafford, 1999: 180-182).

Johannes Brahms, Robert Schumann'ın ölümünden sonra 1857 yılında Detmold'e yerleşir ve oradaki bir amatör koroda piyano öğretmenliği ve şeflik görevini üstlenir. Detmold'deki görevinden sonra 1859 yılında Hamburg'ta amatör kadınlar

korosunu kurarak üç yıl boyunca bu koronun şefliğini yapmıştır. 1863 yılında Viyana Singakademie'nin yöneticiliğine getirilen Brahms, Viyana'ya yerleşmiş, konser turları ve tatiller dışında ölümüne kadar yaşamını burada geçirmiştir. 1872 yılında Gesellschaft de Musikfreunde'nin (Müzik Dostları Derneği) sanat yönetmenliğine atanmış ve 1875 yılında bu görevini bırakarak beste çalışmalarına devam etmiştir. 1874 yılından itibaren konser piyanisti ve de konuk şef olarak Avrupa'nın birçok ülkesinde konserler vermiş, bu sayede ünü giderek yayılmıştır ve geçimini konserler, eserlerinin satışı ve aldığı ödüller sayesinde sağlamıştır. 1896 yılına kadar birçok eser besteleyen Brahms aynı yılın Mayıs ayında Clara Schumann'ın ölümü üzerine en son eseri olan Opus 122 Org için Koral Prelüdlere'ni bestelemiştir (Kaptanoğlu, 2005: 7-19).

7 Mart 1897 tarihinde Brahms'ın da bulunduğu konserde, 4. senfonisi Richter Hans'ın yönetimindeki Viyana Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir ve Brahms eserin her bölümünde ayakta alkışlanmıştır. Bu olay bestecinin halk arasında son kez görülüşü olmuştur (Clive, 2006: 361). Babasının da ölüm nedeni olan karaciğer kanseri nedeniyle hayatını kaybeden Brahms, Viyana Merkez Mezarlığı'nda Beethoven ve Schubert'in yanında toprağa verilmiştir (Swafford, 1999: 614-615).

2.2. Op.77 Keman Konçertosu

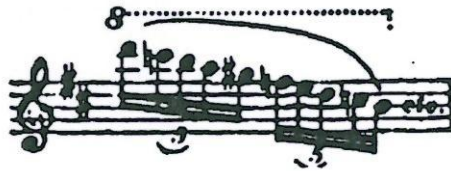
Johannes Brahms keman için yazılmış olan tek konçertosunu 1878 yılının yaz ve sonbahar aylarının başlarında, Avusturya'nın güneyindeki Pörschach kasabasında bestelemiştir. Eserin prömiyeri 1 Ocak 1879'da Brahms'ın yönettiği Leipzig Gewandhaus Orkestrası ve konçertonun adandığı ünlü macar kemancı ve yakın dostu Joseph Joachim tarafından yapılmıştır. Prömiyerde Joachim kendi yazdığı kadansı seslendirmiştir (Aktüze, 2002: 439).

Çocukluğunda keman çalmış olan Brahms, gerçek keman tekniğini gerektiği gibi öğrenememiş ve Joachim'den sık sık yardım istemiştir. Joachim'e bestesini yollayıp ondan zorluk içeren yerleri işaretlemesini istemiş, ancak kemancının keman tekniğiyle ilgili önerilerini yine de çok dikkate almadığından konçerto, çalınması güç bir eser olmuştur (Aktüze, 2002: 439). Fakat günümüzde yayımlanan ve çalınan nota, prömiyerdan sonra Joachim ve Brahms'ın işbirliği ile yapılan revizyonları içermektedir.

Eserin orkestrasyonunda soliste ek olarak iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, bakır üflemeler olarak dört korno ve iki trompet yaylı çalgılar ve timpani yer almaktadır.

Brahms, 1853 yılının Mayıs ayında kendisi de iyi bir orkestra şefi ve sağlam temellere sahip bir besteci olan Kemancı Joseph Joachim ile tanıştığında yirmi yaşındaydı. Bu iki adam arasındaki dostluk otuz yılı aşkın bir süre devam etti. 1880'li yılların ortalarında aralarında anlaşmazlıklar oldu ve Brahms keman ve çello için ikili konçertosunu bir barış teklifi olarak yazdı, kabul edildi, fakat ikilinin dostlukları hiç bir zaman eskisi gibi olmadı (Ledbetter, 2017).

Joachim'in Brahms'tan kendisine bir konçerto yazmasını ilk ne zaman istediği net olarak bilinmemektedir fakat 21 Ağustos 1878'de Brahms, kemancı olmadığı için Joachim'e solo bölümün detayları üzerinde işbirliği yapmalarını önermiştir. Revizyon süreci, 1 Ocak 1879'da Leipzig'de gerçekleşen prömiyerin bile ötesine geçmiştir (Ledbetter, 2017). Belirli pasajların Brahms ve Joachim işbirliğinde yazılan farklı versiyonları, solo kemandaki bazı değişimleri Şekil 1 ve Şekil 4 arasında gösterilmiştir.



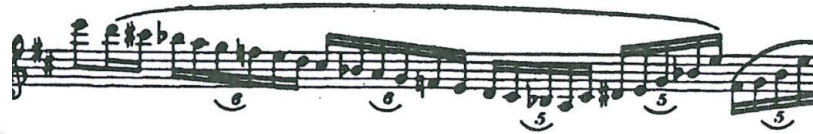
Şekil 1- B.K.K. 268. ölçü, Brahms'ın yazdığı ilk versiyon (Karagözcük, 2014: 21).



Şekil 2- B.K.K. 268. ölçü Brahms ve Joachim'in işbirliği ile değişen son versiyon (Karagözcük, 2014: 21).



Şekil 3- B.K.K. 509. ölçü Brahms'ın yazdığı ilk versiyon (Karagözcük, 2014: 21).



Şekil 4- B.K.K. 509. ölçü Brahms ve Joachim'in işbirliği ile değişen son versiyon (Karagözcük, 2014: 21).

Orkestra eşliğinde seslendirilen bu konçertoda, solistten olağanüstü teknik beklenir, ancak bu teknik üstünlüğün gerektirdiği virtüözlük amaç değil, orkestrayı tamamlamak içindir. Bu nedenle esere “Kemana Karşı Bir Konçerto” adı da verilmiştir. Zamanın büyük keman virtüözü olan Pablo Sarasate “Kendi içinde oldukça iyi bir müzik olduğunu inkâr edemem. Ancak elimde kemanla sahnede öylece durup eserdeki en güzel melodiye obuanın mı çalmasını bekleyeyim?” sözleriyle konçertoyu eleştirmiştir (aktaran: Aktüze, 2002: 440). Kemancı Bronislaw Hubermann ise “Keman ile orkestranın savaşı; ve sonucunda keman kazanır!” sözleriyle konçertoya övgüde bulunmuştur (aktaran: Lee, 2001: 6).

Brahms'ın eseri ilk aşamada dört bölüm olarak planladığı, fakat daha sonraları bestecinin dördüncü bölümü çıkartarak 2. Piyano Konçertosunda kullandığı tahmin edilmektedir. Konçerto üç bölümden oluşmakta ve tipik hızlı-yavaş-hızlı yapısını takip etmektedir. Eserin ilk bölümü (Allegro non troppo) sonat formunda, 3/4'lük ölçüde ve Re Majör tonundadır. Yaklaşık olarak 23 dakika uzunluktadır. Eser sakin ve neşeli ana temanın viyola, viyolonsel, fagot ve kornolar ile duyurulmasıyla başlar. Temayı obua geliştirmek istese de ritmik özelliği ağır basan minör tondaki yan tema, ana temaya kontrast oluşturmaktadır. Solo kemanın girmesiyle her iki tema güçlü bir şekilde

geliştirilir. Çalınan kadansın ardından solo keman temayı tekrar duyurur ve bölüm parlak bir şekilde sona erer (Aktüze, 2002: 440).

İkinci bölüm (Adagio) 2/4'lük ölçüde ve Fa Majör tonundadır. Bölümün A kısmı orkestra eşliği ile melodinin obua tarafından duyurulmasıyla başlar. Uzun obua solosundan sonra nihayet solo keman 32. ölçüde melodiyi ele alır. Bölümün B kısmı 56. ölçüde solo kemanın tutkulu melodiyi çalmasıyla başlar. Pastoral ve masalsi B kısmının ardından 78. ölçüde keman tekrardan A kısmına döner ve bölüm barış havası içinde sona erer (Lee, 2001: 8).

Konçertonun son bölümü olan üçüncü bölüm (Allegro giocoso, ma non troppo vivace) rondo formunda, 2/4'lük ölçüde ve Re majör tonundadır. Brahms'ın konçertoyu ithaf ettiği Joachim'in Macar asıllı olmasından dolayı bu bölümü bestelerken Macar-Çigan melodilerinden esinlendiği tahmin edilmektedir. Tema solo kemanın canlı ve enerjik çift sesleriyle başlar. Bölüm boyunca gamlar, lirik arpejler, güçlü oktavlar ile ustalığını gösteren solo kemanın orkestra eşliğindeki kadansından sonra kodaya ulaşılır. Büyük kodadan sonra ana tema canlı bir marş ritminde tekrar duyurulur ve eser güçlü bir finalle sona erer (Aktüze, 2002: 441).

3. BÖLÜM

**KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE İLİŞKİN
ÖNERİLERLE OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU**

3. BÖLÜM

KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE İLİŞKİN ÖNERİLERLE OPUS 77 KEMAN KONÇERTOSU

3.1. Op. 77 Keman Konçertosu'nda Kullanılan Keman Çalma Tekniklerine Yönelik Çalışma Önerileri

Keman literatürünün en önemli eserlerinden biri olan Op. 77 Keman Konçertosu icracılar için müzikal niteliği ve virtüözite içeren teknik yapısı sayesinde en zor ve en çok çalınan eserlerden biri olmuştur. Konçertonun o dönemin en ünlü keman virtüözlerinden Joseph Joachim için yazılmış olması eserin önemini ortaya koymaktadır. Bestecinin piyanist olması ve keman tekniğinde kısıtlı bilgiye sahip olması da bu eserin teknik açıdan zorluk içermesinde pay sahibidir. Eser teknik olarak her ne kadar virtüözite gerektiren pasajlar içerse de keman çalımına çok aykırı teknikler yoktur ve müziğe hizmet eder. Bu yüzden günümüzde bile en çok çalışılan ve seslendirilen keman konçertolarından biridir (Lee, 2001 :1).

Ivan Galamian'a göre keman ustalığına giden yol uzun ve zahmetlidir. Bu yüzden hedefe ulaşmak için azim ve çalışma gereklidir. Yetenek, bu yolun kolaylaşmasını sağlayabilir ancak sıkı çalışma olmadan yeterli değildir ve çalışma esnasında her şeyden önce mental olarak aktif ve uyanık olmak gereklidir. Eğer çalışma esnasında mental uyanıklık sağlanmazsa parmaklar ve eller sonsuz mekanik bir tekrarın içine girer ve bu durum hem çaba hem de zaman kaybına yol açar (Galamian, 1962: 93). Demetrious Constantine Dounis de zihni aktif kullanmadan yapılan çalışmaların oldukça faydasız olduğunu vurgulamıştır (Dounis, 1945: 2). Buna göre çalışma esnasında metronom kullanımı, hızlı eserleri yavaş tempoda çalışma ve zamanla hızlandırma, doğru ritim çalımı, arşe kullanımı ve ekonomisi, bestecinin yazdığı dinamikler, parmak numaraları, entonasyon, ses kalitesi gibi konular üzerinde detaylıca düşünülmelidir.

Konçertonun geneline bakıldığında sol el için zorluk içeren akorlar, sıkça kullanılan çift sesler, aralarında uzak mesefe bulunan pozisyon geçişleri, çeşitli

ritimlerde gamlar ve arpejler, sağ el için ise detache, martele, spiccato gibi temel yay tekniklerinin sık ve karakteristik kullanımı ve yoğun tel değişimleri gibi teknik zorluklar göze çarpar. Eserin düzgün bir şekilde icra edilebilmesi için icracının bu teknik zorlukları aşmış olması gerekmektedir. Bu tekniklerin aşılmasında dünyaca kabul görmüş birçok pedagog ve bestecinin yazdığı gam-arpej, egzersiz ve etüt metodlarının çalışılması büyük katkılar sağlayacaktır.

Op. 77 Keman Konçertosu'nda kullanılan tekniklere ilişkin çalışma önerilerine alt başlıklarda yer verilerek, ele alınan konularla açıklanmış ve bu önerilerin hazırlanmalarıyla ilgili olarak Pierre Rode'un "24 Caprices for Solo Violin" (1959), Henryk Schraedick'in "The School of Technics" (1939), Jacop Dont'un "Etudes and Caprices" (1919), Rudolf Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921), Ivan Galamian'ın "Principles of Violin Playing and Teaching" (1962), Oscar Sevcik'in "Op.18 J.Brahms: Konzert D-Dur" (1930), D. C. Dounis'in "Change of Position Studies" (1947) ve Carl Flesch'in "Scale System" (1926) kitaplarında bulunan etüt, gam, arpej, egzersiz örneklerinden faydalanılmıştır. Bununla birlikte eserin daha iyi icra edilmesine fayda sağlayacak çalışma yöntemleri, bir sonraki ana başlıkta ele alınmıştır.

3.1.1. Çift Sesler

Çift sesler, keman sol el tekniğinde entonasyon ve serbestlik açısından oldukça zorlanılan bir tekniktir. Konçertonun özellikle üçüncü bölümünde sık olarak kullanılmaktadır. Kemanda çift ses çalışırken sol el mümkün olduğu kadar serbest olmalı ve sıkılmamalıdır. Ünlü Keman Pedagogu Ivan Galamian'a göre "Sol elde çift sesin genel zorluğu iki parmağın aynı anda kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Öğrenci çift seslerde sol elde aşırı baskı uygulamamalıdır. Bu şekilde olası kramplar ve kasılmalar önlenir. İki parmakta fazla basınç uygulanırsa, gereksiz gerginlik başparmaktan başlayarak tüm ele yayılır." (Galamian, 1962: 27) Eğer çift seslerde entonasyon problemleri yaşıyorsa aşağı paragrafta tavsiye edilen etütler sol elin serbestliğine dikkat edilerek çalışılmalıdır.

Üçlü aralıklar için J. Dont'un "Op.35 Etudes and Caprices" (1919) adlı kitabındaki 8 ve 24 numaralı etütleri ve P. Rode'un "24 Caprices" (1959) adlı

kitabındaki 23 numaralı etüdünün çalışılması faydalı olacaktır. Altılı aralıklar için J. Dont'un "Op. 35 Etudes and Caprices" (1919) adlı kitabındaki 16 numaralı etüdü ve oktavlar için R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 23 ve 24 numaralı etütleri ve P. Rode'un "24 Caprices" (1959) adlı kitabındaki 19 numaralı etüdü çalışılabilir. Tüm çift seslerin kombinasyonu için J. Dont'un "Op. 35 Etudes and Caprices" (1919) adlı kitabındaki 12 ve 21 numaralı etütleri, R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 31, 32, 33, 34, 35 ve 36 numaralı etütleri mutlaka çalışılmalıdır. Carl Flesch'in "Scale System" (1926) adlı kitabındaki çift ses gamların çalışılması entonasyon ve sağ-sol el koordinasyon sıkıntılarının çözülmesi açısından faydalı olacaktır.

3.1.2. Pozisyon Geçişleri

Keman tekniğinde pozisyon geçişi en temel tekniklerden biridir. Pozisyon geçerken sol el başparmağın mümkün olduğu kadar esnek ve rahat olması çok önemlidir. Ivan Galamian'a göre pozisyon geçişi iki kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar tam geçiş ve yarım geçiştir. Tam geçişte hem sol el hem de başparmak beraber yeni pozisyona geçer. Yarım geçişte ise el pozisyon geçerken başparmak saptaki pozisyonunu değiştirmez. İyi bir pozisyon geçişinin gerçekleşmesi için sadece sol el başparmağının rahatlığı ve elin pozisyonunun doğru kullanımı yeterli değildir. Geçilecek ve geçilmekte olan sesin dinlenilmesine de yeterli hassasiyet gösterilmelidir (Galamian, 1962: 23-25).

Ünlü Keman Pedagogu Demetrius Constantine Dounis'in pozisyon geçişleri için yazdığı "Change of Position Studies" (Pozisyon Geçiş Çalışmaları, 1947) adlı kitabında bulunan egzersizlerin çalışılması ve Carl Flesch'in "Scale System" (1926) adlı kitabındaki tek tel gamlarının çalışılması bu tekniğin geliştirilmesinde fayda sağlayacaktır. Şekil 5 ve Şekil 6'da örneği verilen Rudolf Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 11 numaralı etüdün a ve b kısmı çalışılabilir. Etüdün çalışımında pozisyon geçişleri aynı seslerle gerçekleştirildiği için, çalışan kişi yanlış pozisyon geçişi yaptığı takdirde rahatsız olacaktır. Bu sebeple bu etüt, pozisyon geçişlerinde duymadaki hassasiyete katkı sağlayacaktır.



Şekil 5- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 11 numaralı etüdü, a kısmı.



Şekil 6- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 11 numaralı etüdü, b kısmı.

3.1.3. Akorlar

Kemanda akorlar çalınırken dikkat edilmesi gereken üç temel sorun bulunmaktadır. Bunlardan ilk ikisi sol eli ilgilendiren entonasyon ve akor kurulumudur. Akor çalınırken en az üç ses birlikte çalındığından dolayı tüm aralıklar ayrı ayrı çalışılıp temizlenmelidir. Diğer üçüncü sorun ise sağ eli ilgilendiren akorların eşit kalitede çalınmasıdır (Galamian, 1962: 88). Özellikle konçertonun ilk bölümünün 164 ve 169. ölçülerinde bulunan akorlar bu üç temel unsura dikkat edilerek çalışılmalıdır. Eğer bu ölçülerde problemler yaşıyorsa Jacop Dont'un "24 Caprices" (1919) adlı kitabındaki

1 numaralı etüdün çalışılması sağ eldeki ses kalitesi ve sol elde doğru entonasyonun elde edilebilmesi açılarından faydalı olacaktır.



Şekil 7- J. Dont'un “Op. 35 Etudes and Caprices” adlı kitabındaki bir numaralı akorlar için yazdığı etüt.

3.1.4. Gamlar ve Arpejler

Özellikle konçertonun birinci ve üçüncü bölümünde birçok gam ve arpej bulunmaktadır. Her gün düzenli olarak gam ve arpej çalışmak keman eğitiminde ve teknik gelişiminde genellikle karşılaşılan sağ el sol el koordinasyonu, entonasyon, acelite, pozisyon geçişleri ve ritim gibi temel sorunların çözülebilmesi açısından büyük önem teşkil eder. Eğer gamlar ve arpejlerde problemler yaşanılıyorsa Carl Flesch, Ivan Galamian ve diğer önemli pedagogların gam ve arpej kitapları mutlaka edinilmeli ve düzenli olarak hem yavaş hem de hızlı tempolarda farklı ritim ve bağlarda ses kalitesine ve entonasyona dikkat edilerek çalışılmalıdır.



Şekil 8- I. Galamian’ın “Contemporary Violin Technique” adlı kitabındaki Sol Majör gam örneği.

3.1.5. Temel Yay Teknikleri

Keman yay ile çalınan bir enstrüman olduğu için detache, martele, legato, spiccato, staccato, portato gibi temel yay tekniklerinde uzmanlaşmak oldukça önemlidir. Dünyaca ünlü birçok kemancı ve pedagog kendilerinden önce kullanılan sağ el tekniklerini inceleyip geliştirmiş ve birçok alıştırma, etüt ve kitaplar yazmışlardır. Sağ el yay tekniklerini geliştirmek için bu kitaplar ve etütler mutlaka edinilmeli ve çalışılmalıdır. Kemancı ve Pedagog R. Kreutzer, “Etudes and Caprices” (1921) adlı kitabındaki bir numaralı etüdü için tüm sağ el tekniklerini kapsayan 46 farklı yay alıştırması yazmıştır. Şekil 9 ve Şekil 10’da örneği verilen farklı yay tekniklerindeki alıştırmalardan, problem yaşanan yay tekniklerinin seçilip etüdün çalışılması bu tekniklerin gelişimi için oldukça faydalı olacaktır.

Деташе

1. 2. 3.

Сочетание деташе и легато

4. а) б) 5. а) б) 6. а) б) 7. а) б) 8. а) б) 9. а) б) 10. а) б) 11. а) б) 12. а) б) 13. а) б) 14. а) б) 16. а) б)

Мартеле (отрывистый штрих)

17. 18. 19. 20.

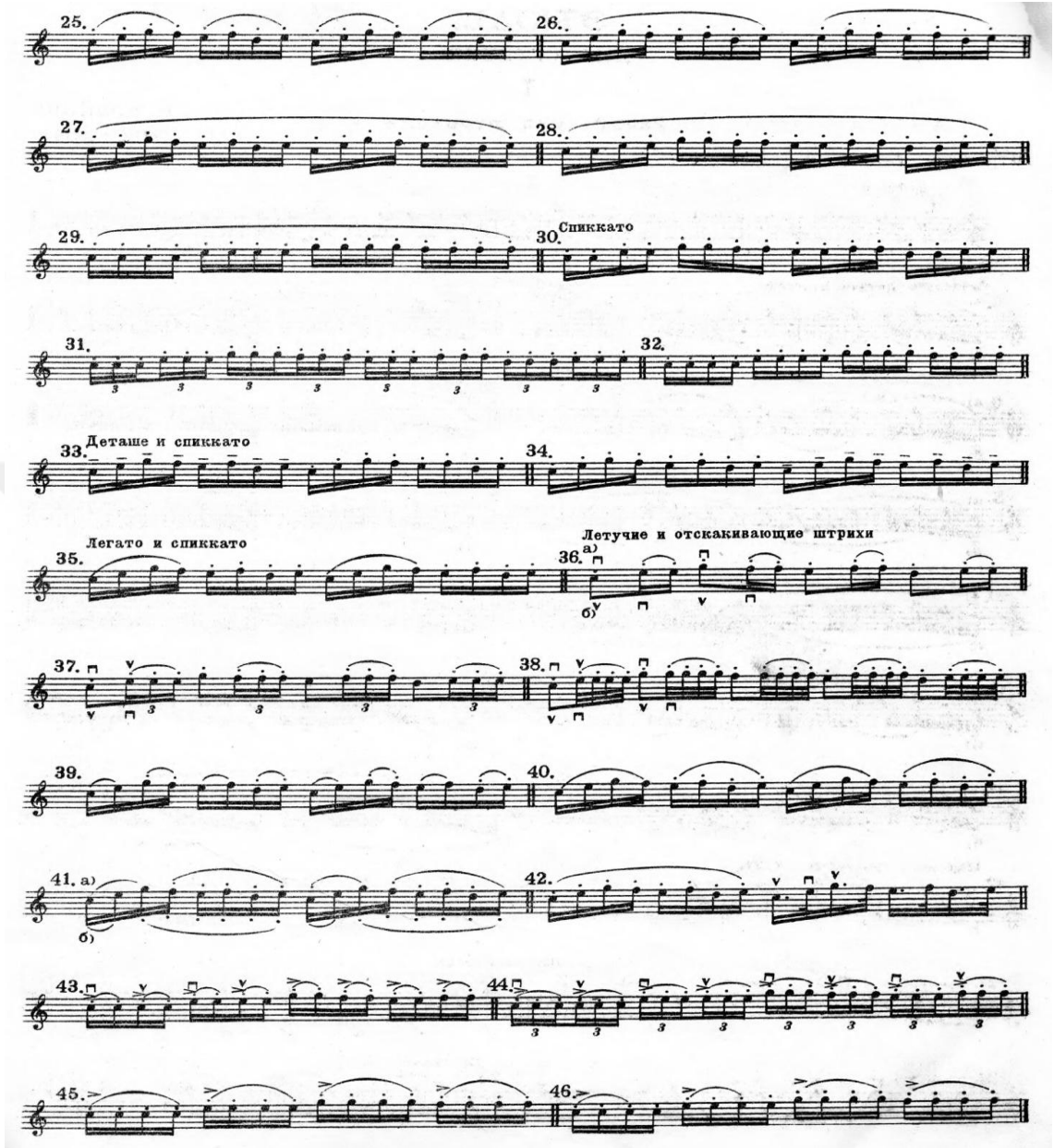
Штрих Вьетти

21. 22. sf sf sf sf sf sf sf

Стаккато

23. 24.

Şekil 9- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki bir numaralı etüt için yazdığı yay kombinasyonları.



Şekil 10- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki bir numaralı etüt için yazdığı yay kombinasyonları.

3.1.6. Tel Değişimleri

Konçerto icra edilirken sağ el tel değişimlerinde sağ el-sol el koordinasyonu, sağ el bileğinin yanlış kullanılması gibi sorunlar yaşanabilecek pasajlar vardır. Örneğin ilk bölümün 179 ve 197. ölçüler arasındaki legato pasaj, üçüncü bölümün 130 ve 131. ölçüleri ve buna benzer tel değişimi sık olan yerlerde problemler yaşanabilir. Bu gibi tel

değişimi sık olan yerlerde tüm sağ kolla değişimi yapmak çok fazla hareket gerektirdiğinden ve vakit kaybına yol açacağından dolayı, sağ el bileğinin kullanımı çok önemlidir. Eğer sağ el bileğinin kullanımında problem yaşıyorsa Şekil 11’de örneği gösterilen, ünlü pedagog Henry Schradieck’in “Die Schule der Violintechnik” (1939) adlı kitabındaki 4 numaralı egzersizin, kendisinin de tavsiye ettiği gibi, sağ kol tamamen sabitken sadece sağ el bileğinin kullanımıyla çalışılması faydalı olacaktır.

6

IV.

Exercises to be practised with wrist-movement only, keeping the right arm perfectly quiet.



Şekil 11- H. Schraedieck’in “Die Schule der Violintechnik” (1939) adlı kitabındaki sağ bilek için yazdığı dört numaralı etüdü.

3.1.7. Trill

Sol el tekniklerinden bir tanesi olan trill genellikle arka arkaya yerleştirilmiş yarım ses ya da tam ses notaların seri bir şekilde çalınmasıyla elde edilen süsleme biçimidir. Süslenen notanın üstüne “tr” yazılarak gösterilir. Konçertonun birçok yerinde kullanılan trill tekniği yapılırken sol el ve sol el başparmağı mutlaka yumuşak ve rahat olmalıdır. Aynı zamanda sağ elin nota birimlerinin sürelerine göre kullanılacak yay alanının dengeli kullanılması trill tekniğinin kalitesinin devamına büyük ölçüde

yardımcı olacaktır (Kapçak ve Çilden, 2012: 277). Eğer trill yapılırken problem yaşıyorsa R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 15, 16, 17, 18 ve 21 numaralı trill etütlerini sol el ve parmaklarının rahatlığına dikkat ederek çalışmak bu tekniğin gelişmesi için faydalı olacaktır.



Şekil 12- R. Kreutzer'in "Etudes and Caprices" (1921) adlı kitabındaki 18 numaralı trill etüdü.

3.1.8. Vibrato

Vibrato, kemanda tonu güzelleştiren, sesin daha ifadeli ve duygulu olmasını sağlayan başlıca ve olmazsa olmaz tekniklerden biridir. Tel üzerinde parmağın ileri ve geri salınım hareketiyle yapılır. Kol vibratosu, bilek vibratosu ve parmak vibratosu olarak üç şekilde yapılabilir. Genellikle vibrato öğrenilirken sol elin çok sıkı olmasından dolayı problemler yaşanır. Ivan Galamian bu konu hakkında şu sözleri söylemiştir:

“...Hemen hemen tüm yeni başlayanlar vibrato öğrenmeye başladıklarında sol elini sıkacaklardır. Çünkü bunun çok zor bir şey olduğunu düşünecekler ve psikolojik tepki olarak kemanın sapını sımsıkı tutacaklardır. Yapılması gereken öğrencinin sol elinin sapı kavrayışını gevşetmek ve daha sonra esnek kaldığını görmek için sürekli olarak kontrol etmektir.” (Galamian, 1962: 38)

Eğer vibrato yapılırken problemler yaşıyorsa sol omuz, sol kol, sol el bileği ve parmakları mümkün olduğu kadar kasmamalı ve serbest bırakılmalıdır. Şekil 13’de

örneği verilen I. Galamian'ın yazdığı egzersiz vibratonun gelişmesi için faydalı olabilir. Bu egzersiz çalışılırken notanın bacağı yukarıda ise çalınan nota ileri, aşağıda ise geri hareket etmeli normal pozisyonda ise nota değişmemiş olmalıdır.



Şekil 13- I. Galamian'ın “Principles of Violin Playing and Teaching” (1962) adlı kitabında yazdığı vibrato çalışması.

3.2. Opus 77 Keman Konçertosu ve Çalışma Yöntemleri

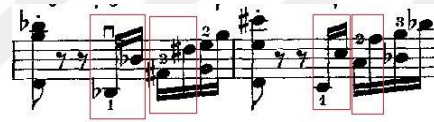
3.2.1. Birinci Bölüm (Allegro non troppo)



Şekil 14- Brahms Keman Konçertosu 1. bölüm, 90-101. ölçüler arası.

Eserin ilk 89 ölçülük giriş kısmı orkestra tuttisiyle başlar ve fortissimo bir şekilde keman solosuna bırakır. İcracı bu ölçüler arası forte karakteri asla kaybetmemelidir. 90. ölçüdeki re notası büyük bir ses ve karakter elde etmek amacıyla bestecinin de önerdiği gibi çift ses çalınmalı ve ardından gelen beşlemelerde detache

arşe kullanılmalıdır. 91. ölçüde oktavlar tam arşe martelesle çalınmalı ve si bemol oktavındaki aksana dikkat edilmelidir. Aksan yaparken ses kalitesi için sağ el ısırarak başlamalı ve dikey baskıdan çok yatay olarak yayın hızlı çekilmesiyle aksan yapılmalıdır. 92. ölçüde marteles tekniği kullanılmalı, arşenin uç kısmından başlayarak dibe yaklaşılmalı ve 93. ölçüde arşenin dip kısmına gelinmelidir. 95. ölçüdeki oktavlardaki aksanlar, senkopun etkileyciliği için önemlidir ve tam arşe çalınmalıdır. 96. ve 97. ölçülerdeki ritim değişikliğine dikkat edilmeli ve özellikle 16'lık notalarda hızlanılmamalıdır. 99. ve 101. ölçülerde entonasyona dikkat edilmelidir. Entonasyon için Şekil 15 ve Şekil 16'da işaretlenen sesler Şekil 17'de gösterilen örnek gibi çift ses olarak çalışılabilir.



Şekil 15- B.K.K. 1. bölüm, 99-100. ölçüler arası entonasyon problemi içeren yerler.



Şekil 16- B.K.K. 1. bölüm, 100-101. ölçüler arası entonasyon problemi içeren yerler.



Şekil 17- 99-101. ölçüler arası için entonasyon çalışması.



Şekil 18- B.K.K. 1. bölüm, 100-144. ölçüler arası.

100 ve 144. ölçüler arasında üçleme, dörtleme, beşleme, ve altılama arasındaki geçişlere dikkat edilmeli ve kesinlikle metronom ile çalışılmalıdır. 102 ve 111. ölçüler arası sol el parmakları artiküle çalarken sağ eldeki tel geçişlerinde legatonun kopmamasına dikkat edilmelidir. 112 ve 115. ölçüler arası yayın dip ve orta kısmına gelerek spiccato çalınabilir. 116 ve 119. ölçüler arası, 102 ve 111. ölçülerde olduğu gibi sol el artikülesine dikkat edilmeli ve sağ el tel geçişlerine dikkat edilmelidir. 124. ölçüde başlayan ve 136. ölçüdeki temanın başlangıcına kadar devam eden espressivo karakteri çıkarmak için sol elde mümkün olan her notada vibrato kullanılmalı, sağ el yaya baskı yapmamalı ve yay ekonomisine dikkat edilmelidir.



Şekil 19- B.K.K. 1. bölüm, 136-142. ölçüler arası için parmak önerisi.

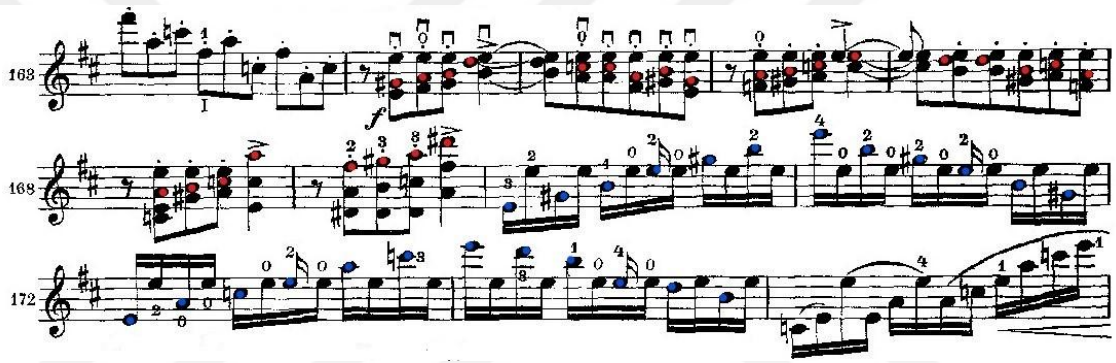
136 ve 142. ölçüler arası tema ilk defa solo kemana gelir. Bu temayı çalışırken en çok dikkat edilmesi gerekenlerden biri arşe değişimleri ve pozisyon geçişleridir. Çalışma esnasında bağların en sonundaki notalarda acele edilmemeli, yeterli arşe bırakılmalı, pozisyon geçerken sol el sıkılmamalı ve geçiş esnasında yay kesinlikle durmamalıdır. 141. ölçüde Şekil 19'da gösterilen parmak numaralarıyla pozisyonda kalınırsa, gereksiz pozisyon geçişleri kullanmadan çok daha espressivo karakter elde edilebilir.



Şekil 20- B.K.K. 1. bölüm, 135-167. ölçüler arası.

142-149. ölçüler arası mümkün olduğu kadar geniş yay kullanılmalı ve ses kalitesi için her notada vibrato yapılmalıdır. 144 ve 148. ölçülerdeki fa diyez notaları birinci parmak ile çalınabilir. Aksi halde aynı parmak sürekli olarak kullanılmış olup

entonasyon problemlerine yol açabilir. 152 ve 161. ölçülerdeki pasajlar entonasyon olarak güçlük içeren pasajlardır. Entonasyon için tüm pozisyon geçişleri tek tek çalışılmalı ve sol elin geçişten sonra geçilen pozisyonda olduğundan emin olunmalıdır. Uzun legato içeren bu ölçülerde yay ekonomisine dikkat edilmeli, pozisyon geçerken yay durmamalı ve sol elde vibrato unutulmamalıdır. Ses kalitesi için yayın ucuna geldikçe sağ elde basınç artırılmalı ve dibe yaklaştıkça azaltılmalıdır. 162. ölçüde martele kullanılmalı ve crescendoyu yapabilmek için kullanılan yay 163. ölçüyü çalarken büyütülmelidir.



Şekil 21- B.K.K. 1. bölüm, 163-174. ölçüler arası önemli notalar.

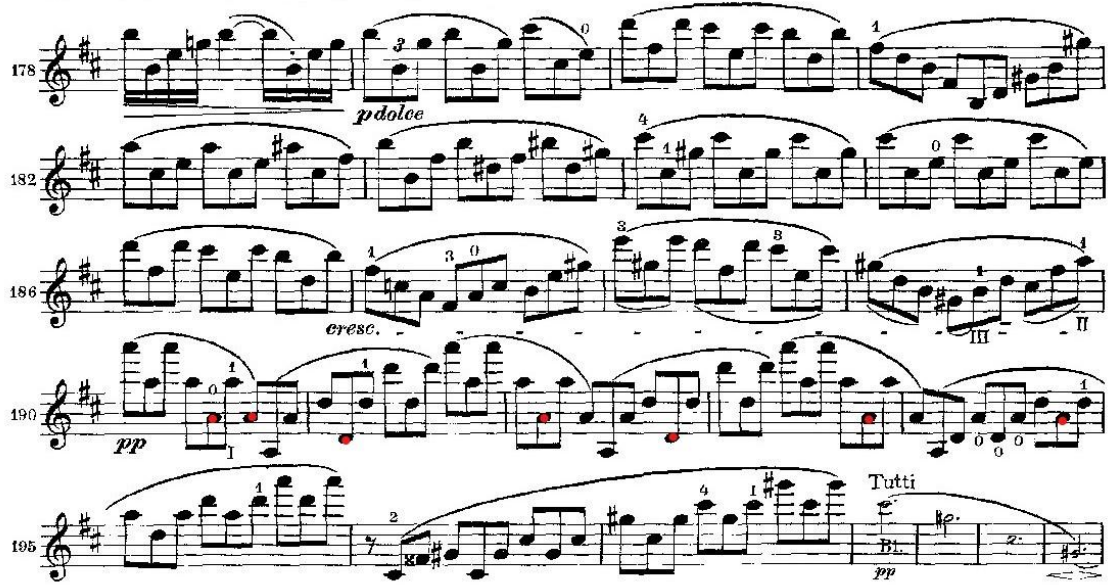
164 ve 169. ölçüler arasındaki tüm akorlar besteci tarafından çekerek yazılmıştır. Bu akorları çalarken kırmızı renkle işaretlenen temanın duyulması önemlidir. Bu pasaj çalışılırken 168. ölçüdeki dört sesli akor dışındaki akorlar kırılmamalı, sağ el üç teli de ısırarak başlamalı ve fazla basınç kesinlikle yapılmamalıdır. Sağ dirsek, sol, re ve la tellerinde çalınan akorlarda re teli seviyesinde, re, la ve mi tellerinde çalınan akorlarda ise la telinde olmalıdır. Tüm akorlar çekerek çalındığı için sağ bileğin serbestliğine dikkat edilmelidir. Bu akorlarda problemler yaşıyorsa Şekil 23’de örneği verilen Oscar Sevcik’in “Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabında yazdığı egzersiz çalışılabilir. 170 ve 173. ölçülerde detache yay kullanılmalı ve mavi renkle işaretlenen temanın duyulmasına dikkat edilmelidir. Temayı duyurmak için Şekil 22’de örneği verilen egzersizin çalışılması fayda sağlayabilir.



Şekil 22- B.K.K. 1. bölüm, 170-173. ölçüler arası için çalışma önerisi.

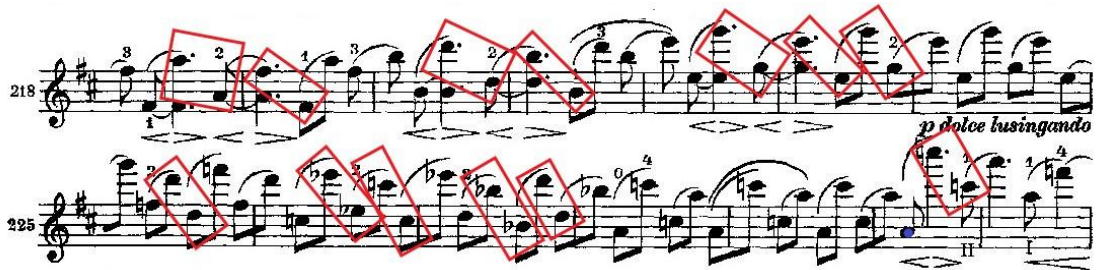


Şekil 23- B.K.K. 1. bölüm, Oscar Sevcik'in "Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabındaki 164-169. ölçüler arası için yazdığı akor çalışması.



Şekil 24- B.K.K. 1. bölüm, 178-197. ölçüler arası.

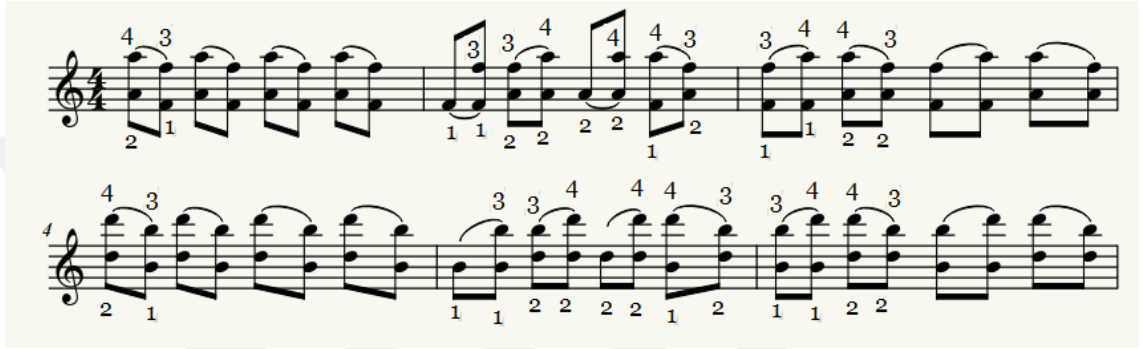
179-197. ölçüler arası çalışılırken sağ el ve sol elin koordinasyonu çok önemlidir. Uzun legatolar olan bu pasajda sürekli olarak sağ elde tel değiştirme vardır. Tel değiştirirken sağ bileğin kullanımı ve serbestliğine dikkat edilmelidir. Sağ bilek kullanımını geliştirmek için H. Schrädieck'in "Die Schule der Violintechnik" (1939) adlı egzersiz kitabının dört numaralı etüdü çalışılabilir. 190 ve 194. ölçüler arası sol el, boş tel sesler çalınırken pozisyon değiştirirse entonasyona fayda sağlayabilir.



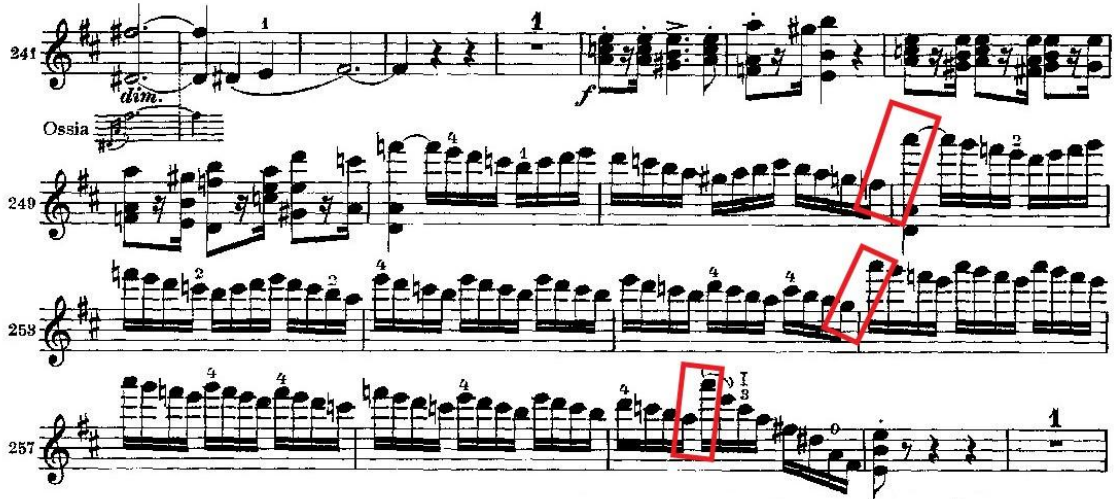
Şekil 25- B.K.K. 1. bölüm, 218-231. ölçüler arası entonasyon problemleri.

218 ve 231. ölçüler arasındaki pasaj entonasyon olarak zorluk içerir. Şekil 25'te kırmızı ile işaretlenen sesler entonasyon için mutlaka çift ses olarak çalışılmalıdır. İkinci ve dördüncü parmak (duate oktav) olan bu yerler Şekil 26'da gösterilen örnek

gibi çalışılırsa pasajın entonasyonuna büyük faydası olabilir. Eğer sol elde onlu çift sesleri açmakta zorluk çekiliyorsa Carl Flesch'in "Scale System" (1926) adlı kitabındaki onlu gamların çalışılması sol el için faydalı olabilir. 218 ve 223. ölçülerdeki crescendo ve diminuendoları yaparken sağ elde baskıdan kaçınılmalıdır. Crescendo yapılırken arşe hızı ve vibrato hızı artırılmalı, diminuendo yapılırken arşe hızı ve vibrato yavaşlatılmalıdır.



Şekil 26- B.K.K. 1. bölüm, 218-223. ölçüler arası entonasyon için çalışma önerisi.



Şekil 27- B.K.K. 1. bölüm, 241-260. ölçüler arası önemli pozisyon geçişleri.

246 ve 249. ölçüler arasındaki akorlar çalışılırken yayın üç teli birden ısırarak başlamasına ve baskı yapmadan hızlı bir şekilde çekilmesine dikkat edilmelidir. 247. ölçünün ikinci vuruşundaki akor 250. ölçünün ilk akoru ve 252. ölçünün ilk akoru kırılarak çalınabilir. 252. ölçüdeki akorda boş tel çalınırken pozisyon değiştirilirse

entonasyon olarak daha rahat çalınabilir. 250 ve 259. ölçüler arası çalışılırken detache tekniğinin kalitesine dikkat edilmelidir. Detache yapılırken gereğinden fazla veya çok küçük arşe kullanımından kaçılmalı ve her sesin eşit uzunlukta ve kalitede olmasına özen gösterilmelidir. Şekil 27’de kırmızı ile işaretlenen pozisyon geçişleri yavaş tempoda çalışılmalıdır. Yavaş çalışırken geçişlerin gerçek tempodaki geçiş hızında olmasına dikkat edilmelidir. Şekil 28’de örneği verilen çalışma önerisi bu geçişlerin öğrenilmesi için faydalı olabilir.

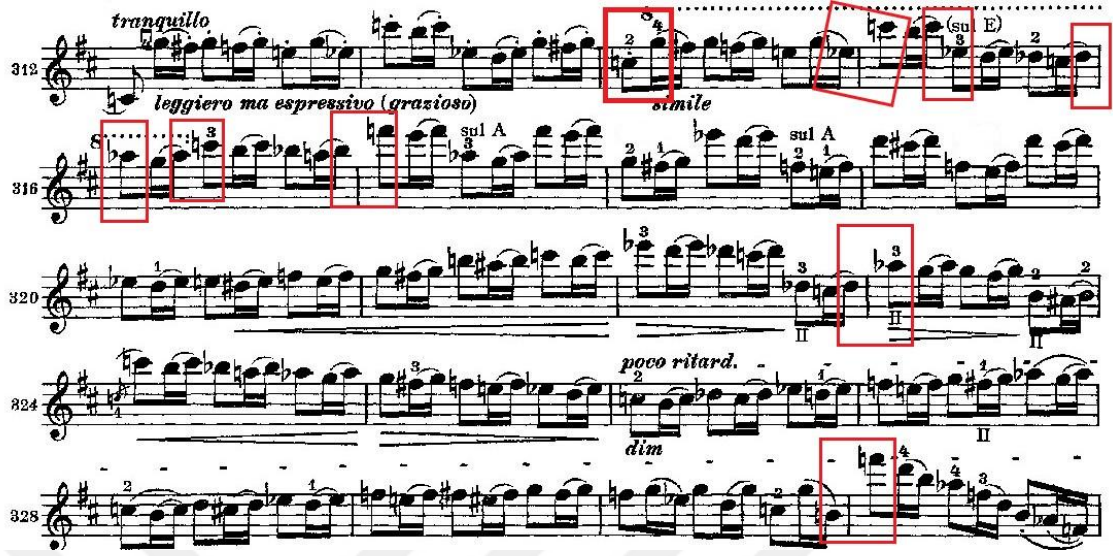


Şekil 28- B.K.K. 1. bölüm, 241-260. ölçüler arası pozisyon geçişi için çalışma önerisi.



Şekil 29- B.K.K. 1. bölüm, 262-272. ölçüler arası oktavlar, gamlar ve arpejler.

262 ve 265. ölçüler arasındaki oktavlar çalışılırken tam arşe kullanmaya özen gösterilmelidir. Oktavlar çalınırken her seste vibrato kullanılmalı ve yayda gereğinden fazla baskı olmamasına dikkat edilmelidir. 266 ve 267. ölçülerdeki boş tel notalar çalınırken pozisyon geçilir ise entonasyon açısından rahatlık sağlanabilir. 268 ve 269. ölçüdeki gamlar çalışılırken en dikkat edilmesi gereken nokta yay ekonomisidir. Dörtleme, altılama ve dokuzlama arasındaki geçişlere dikkat edilmeli ve mutlaka metronom kullanılarak çalışılmalıdır. 270. ölçünün ilk notasında dördüncü parmak

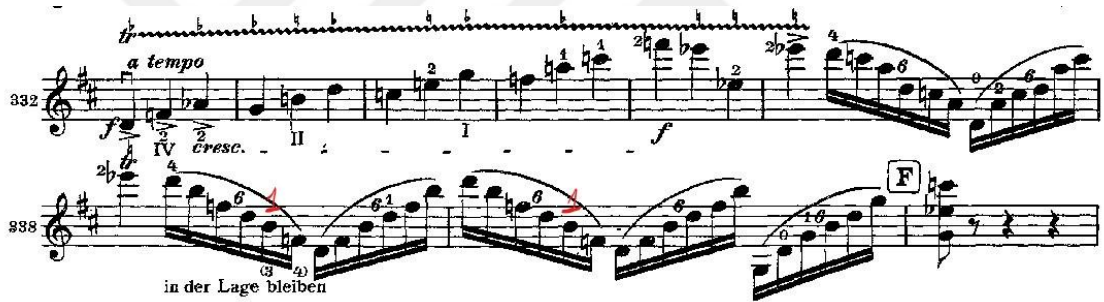


Şekil 32- B.K.K. 1. bölüm, 312-331. ölçüler arası önemli pozisyon geçişleri.

312 ve 331. ölçüler arasındaki zorluk içeren yerler kırmızıyla işaretlenen pozisyon geçişleridir. Bu geçişler defalarca entonasyon için pozisyon çıkıp inilerek çalışılmalıdır. Geçişler esnasında sol el mümkün olduğu kadar serbest ve hızlı olmalıdır. Bu pasaj yayın uç ve orta kısmında çalınmalı ve karakter için notaların üzerindeki noktalara özen gösterilmelidir. Crescendolarda yayın boyutu büyütülüp decrescendolarda küçültülmelidir. Şekil 33’de örneği verilen Oscar Sevcik’in “Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabında yazdığı alıştırma bu pasajın öğrenilmesi açısından fayda sağlayacaktır.



Şekil 33- Oscar Sevcik'in "Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabındaki çalışma önerisi.



Şekil 34- B.K.K. 1. bölüm, 332-340. ölçüler arası için parmak numarası önerisi.

332 ve 336. ölçüler arasındaki triller çalışılırken temanın duyulması önemlidir. Bu yüzden ilk sesleri kaliteli bir şekilde duyurmadan trill yapmaya başlanmamalıdır. Trillerin çok yavaş ya da çok hızlı olmamasına özen gösterilmelidir. Yarım ses triller normalden biraz daha pes, tam ses triller biraz daha tiz düşünülürse entonasyon olarak daha temiz duyulabilir. Altılıma pasajlar mümkün olduğu kadar büyük arşe çalınmalı ve tel geçişlerine dikkat edilmelidir. Kırmızı ile yazılan parmaklar kullanılırsa pasaj daha akıcı çalınabilir.



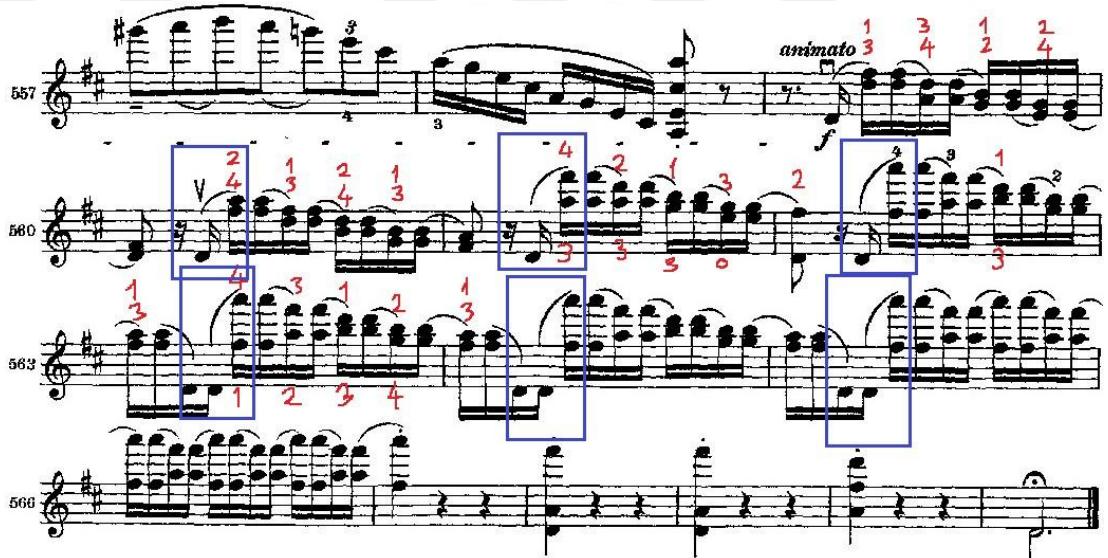
Şekil 35- B.K.K. 1. bölüm, 346-364. ölçüler arası pozisyon geçişleri.

349 ve 360. ölçüler arası çok fazla pozisyon geçişi vardır. Pozisyon geçilirken sol elin mümkün olduğu kadar rahat olmasına ve geçişlerin yavaş olmamasına dikkat edilmelidir. Özellikle mi telinin üst oktavlarındaki pozisyon geçişleri vibratosuz çalışılıp temizlenmelidir. Bu vibratosuz çalışma sonrası vibrato eklenirse hem entonasyon hem de ses kalitesi olarak daha temiz çalınabilir. 348. ölçünün son sekizliğinde başlayan bağlar ters gelmektedir. Bu yüzden ölçü başlarının ve vuruş başlarının karışmaması önemlidir.



Şekil 36- B.K.K. 1. bölüm, 358-380. ölçüler arası oktavlar.

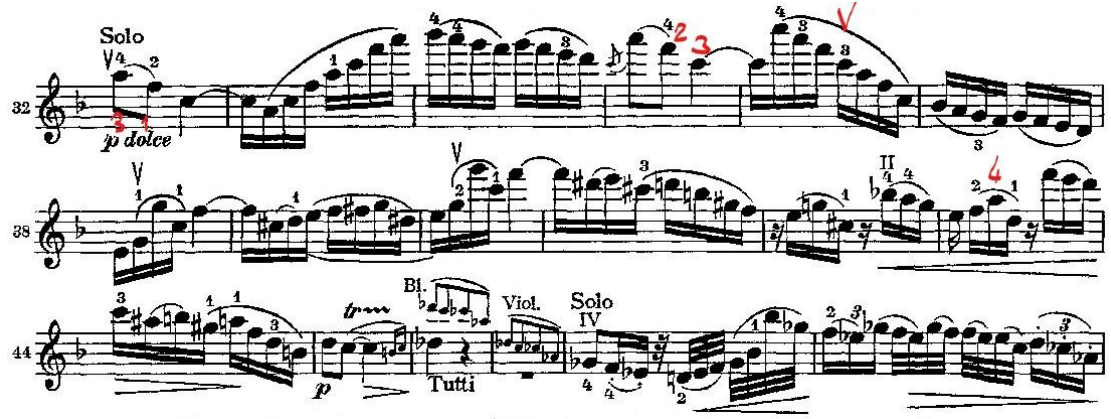
361. ölçüden itibaren başlayan pasajda noktalı sekizlik esten sonra gelen onaltılık notalarda ritme çok dikkat edilmelidir. Genellikle üçleme duyulma riski vardır. Çalışırken metronomu onaltılıklara ayarlayarak çalışmak ritmin doğru öğrenilmesi için yararlı olabilir. 364. ölçüdeki oktavlarda la telindeki notalar daha fazla çalınırse oktavlar entonasyon olarak daha temiz duyulabilir. 366. ölçüdeki beşlemeden yedilemeye geçiş mutlaka metronom ile çalışılmalıdır. Şekil 36'da kırmızı ile işaretlenen pasajlarda mutlaka eslerde sol el pozisyon geçmiş olmalıdır. 379. ölçüde fortinin daha iyi çıkması ve sağ elin sıkışmaması için yay ikiye bölünebilir. 381 ve 558. ölçüler arası aynı pasajlar farklı tondan tekrardan geldiği için aynı şekilde çalışılabilir.



Şekil 37- B.K.K. 1. bölüm, 557-571. ölçüler arası için parmak numarası önerileri ve boş tel pozisyon geçişleri.

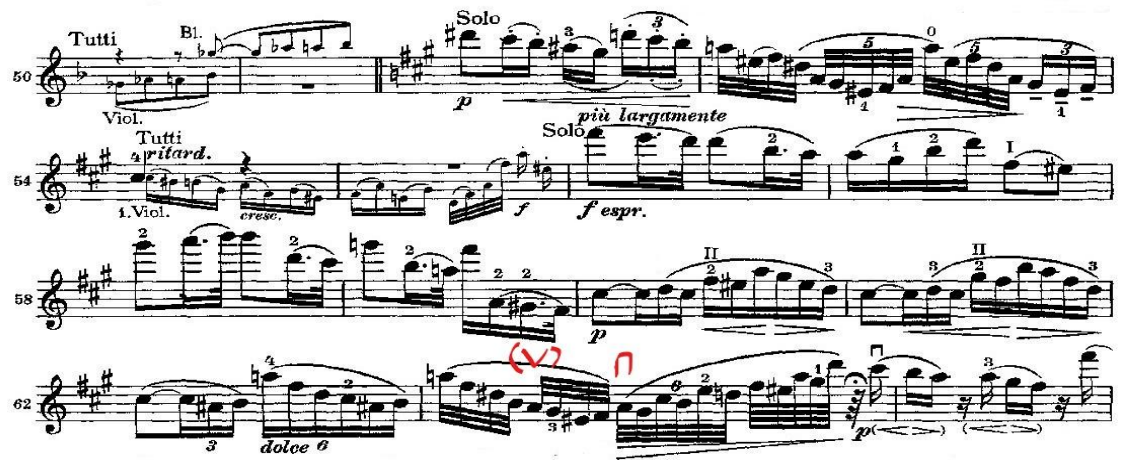
559. ölçüden başlayan çift ses pasajlarda en büyük problem parmak numaralarıdır. Şekil 37'de kırmızı ile işaretlenen parmak numaraları kullanılarak çalışılabilir. Mavi ile işaretlenen pasajlarda boş tel sesler çalınırken pozisyon geçilmelidir. Çift sesler çalınırken yaşanan problemlerden bir tanesi de sağ el ve sol el koordinasyonudur. Çalışırken yayın iki tele aynı anda başlamasına ve sol elin çift ses değişimlerinde geç kalmamasına dikkat edilmelidir.

3.2.2. İkinci Bölüm (Adagio)



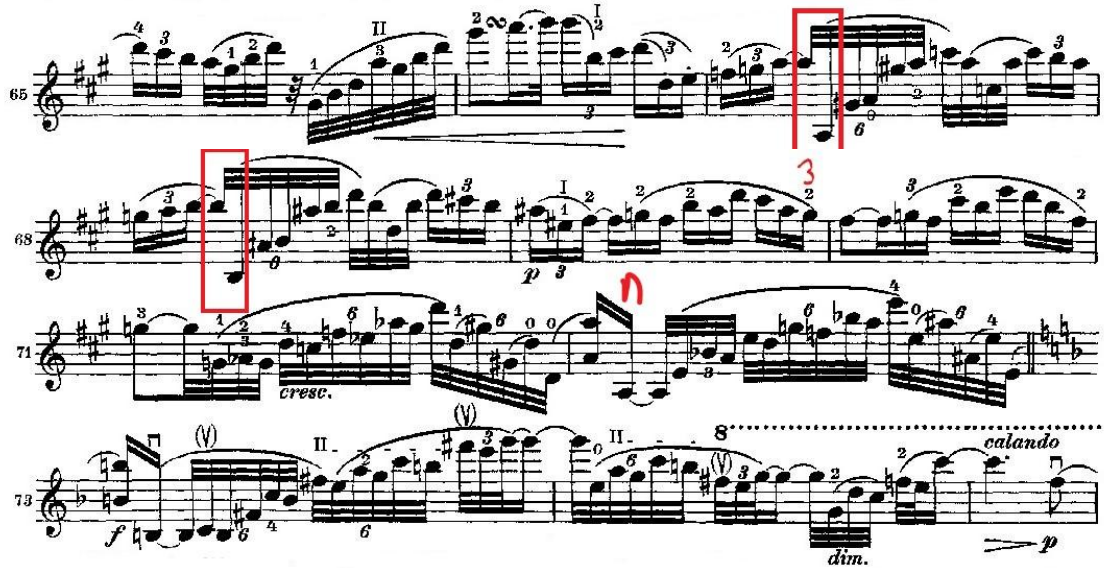
Şekil 38- B.K.K. 2.bölüm, 32-49. ölçüler arası için yay ve parmak numaraları önerileri.

Uzun obua solosundan sonra 32. ölçüde keman solosu başlamaktadır. Gereksiz pozisyon geçişlerinden kaçınmak için şekil 38’de kırmızı renk ile yazılan parmak numaraları kullanılabilir. 2. bölümde dikkat edilmesi gereken en önemli şeylerden biri mümkün olduğu kadar bağlı ve kesintisiz çalınmasıdır. Cümlelerin kesintisiz duyulması için bağların son seslerine mutlaka arşe bırakılmalıdır. 36. ölçüdeki do sesine pozisyon geçmeden parmak uzatarak çalınabilir. 49. ölçüdeki üçleme ve dörtlemeler metronom ile çalışılmalı ve son üçleme portato çalınmalıdır.



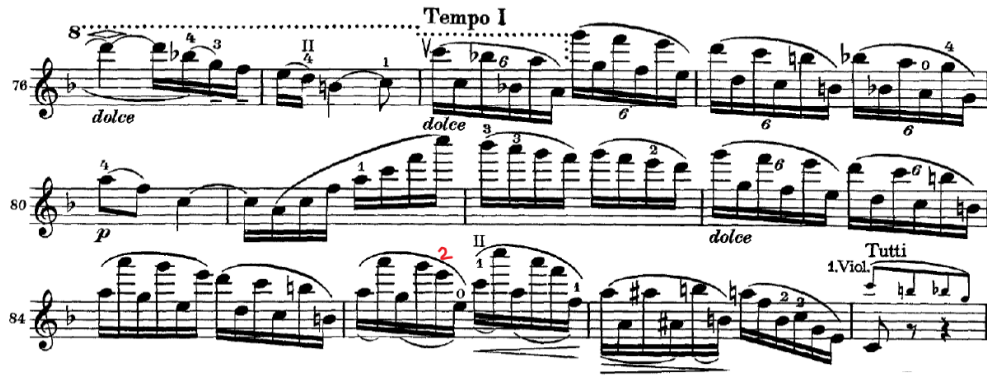
Şekil 39- B.K.K. 2.bölüm, 50-64. ölçüler arası.

52 ve 54. ölçüler arası çok fazla ritmik değişim olduğundan dolayı mutlaka metronom ile çalışılmalıdır. 52. ölçülerdeki noktalı notalar ve 53. ölçüdeki son üçleme portato çalınabilir. 56. ölçüdeki solo kemana ilk defa forte nüans gelmektedir. Forte nüans içeren söz konusu ölçülerde yayda baskı yapılmamalı ve vibratonun sıkı ve hızlı olmasına dikkat edilmelidir. 60. ölçüde sağ elin mümkün olduğu kadar hafifletilmesi ve yayın yatırılarak daha az kıl ile çalınması, piano nüansı için faydalı olacaktır. 63. ölçüdeki decrescendo iterek yapmakta zorlanılıyorsa kırmızı ile yazılan yaylar tercihen kullanılabilir.



Şekil 40- B.K.K. 2.bölüm, 65-75. ölçüler arası problemlili tel değişimleri.

65. ölçüden başlayan bu pasajda ritmik değişikliklere dikkat edilmelidir. 67 ve 68. ölçülerdeki kırmızıyla işaretlenen altılamalarda sağ el için çok fazla tel değişikliği vardır. Altılamaların sol telindeki bas sesine yay ile ısırarak başlanmalıdır. Tel değişiklikleri çalışılırken yay durmamalı, mutlaka yavaş tempoda sağ ele öğretilmeli ve sağ-sol el koordinasyonuna mutlaka dikkat edilmelidir. 69. ölçüdeki piano nüansı için sağ el mümkün olduğu serbest olmalı ve geniş arşe çalınmalıdır. 71. ölçüde başlayan crescendoya dikkat edilmeli ve uzun bağlarda arşenin ekonomik kullanımına özen gösterilmelidir. 74. ölçüde yazan diminuendoda acele edilmemeli ve 76. ölçüde piano ve dolce karakterine gelinmiş olmalıdır.

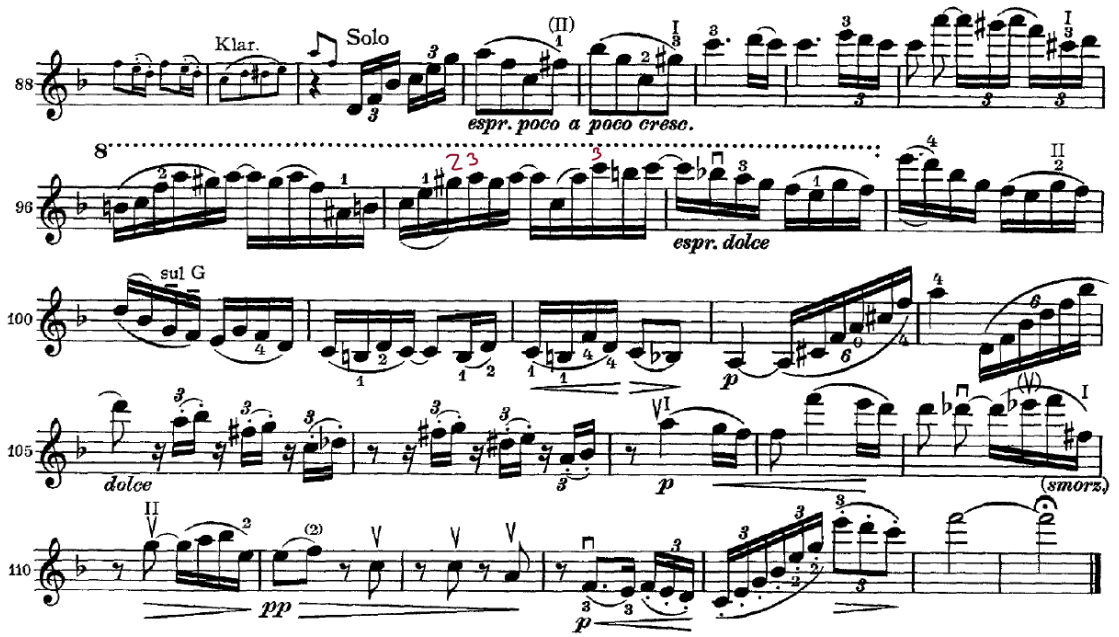


Şekil 41- B.K.K. 2.bölüm, 76-87. ölçüler arası.

78. ölçüden itibaren başlayan oktavlar ikinci bölümün en zorlu pasajlarından biridir. Oktavlar çalışılırken sağ el ve sol elin koordinasyonuna çok dikkat edilmelidir. Bu ölçülerde solo keman eşlik görevinde olduğundan dolayı dolce karakter bozulmamalıdır. Sağ el bileği serbest bir şekilde kullanılmalı ve sol el mümkün olduğu kadar hem dolce karakter için hem de entonasyona yardım için vibrato yapmalıdır. 85. ölçüde kırmızı ile yazılan parmak numarası kullanılırsa gereksiz pozisyon geçişinden kaçınılabilir. Şekil 42’de örneği verilen Oscar Sevcik’in “Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabındaki çalışma önerisini çalışmak entonasyon açısından faydalı olacaktır.



Şekil 42- Oscar Sevcik’in “Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur” (1930) adlı kitabındaki çalışma önerisi.



Şekil 43- B.K.K. 2.bölüm, 88-116. ölçüler arası.

90. ölçüde başlayan pasajda espressivo ve piano karakterle başlamalı ve erken crescendo yapmaktan kaçınılmalıdır. Mümkün olan her notada yoğun ve sıkı bir vibrato kullanılmalıdır. 97. ölçüdeki kırmızı ile yazılan parmak numaraları kullanılırsa daha yoğun ve espressivo karakter elde edilebilir. 98. ölçüde üçlemeden ikilemeye geçişe dikkat edilmeli ve 103. ölçüye kadar espressivo ve dolce karakter kaybedilmemelidir. 105-106 ve 113-114. ölçülerdeki noktalı notalar dolce karakter için portato çalınabilir.

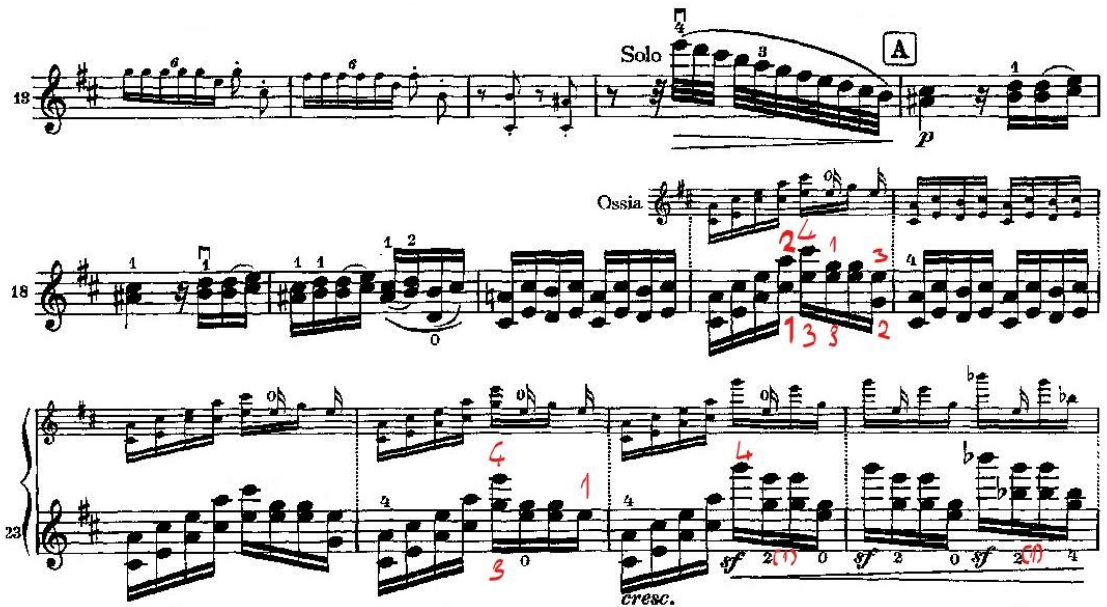
3.2.3 Üçüncü Bölüm (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)

12



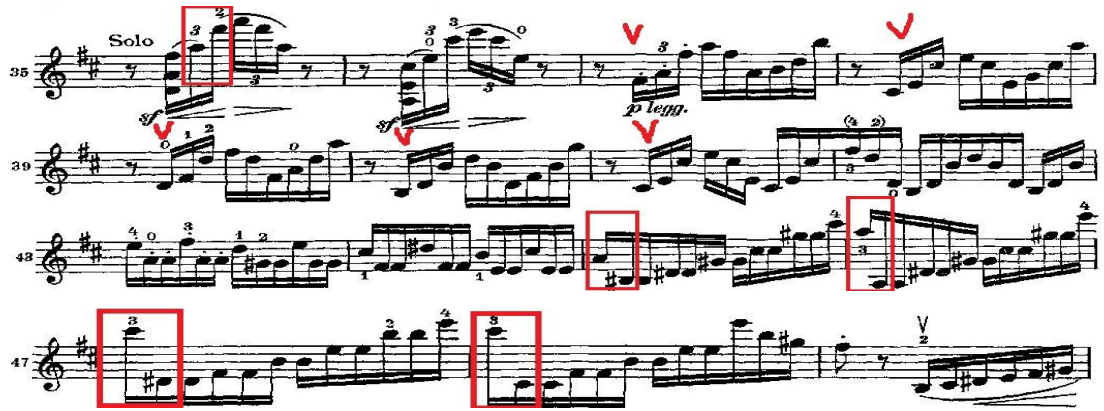
Şekil 44- B.K.K. 3. bölüm, 1-8. ölçüler arası arşö önerisi.

Üçüncü bölümde, ilk yedi ölçüdeki tema ve motifler sürekli olarak tekrar etmektedir. Bu ölçüleri çalışırken Şekil 44'te kırmızıyla işaretlenen yayları kullanmak, ölçü başlarındaki kuvvetli vuruşlara çekerek gelebilmek için önemlidir. Forte karakter için birinci ölçüdeki ilk ses tam arşe çalınmalı ve ardından gelen on altılık este arşe ortaya taşınıp tekrardan tam arşe çalınmaya devam edilmelidir. İlk ölçüdeki motifin tekrar ettiği yerler aynı şekilde çalışılabilir. Üçüncü ölçü ve yedinci ölçüdeki staccatolara dikkat edilmeli ve notalar çalınırken yay teli ısırarak başlamalıdır.



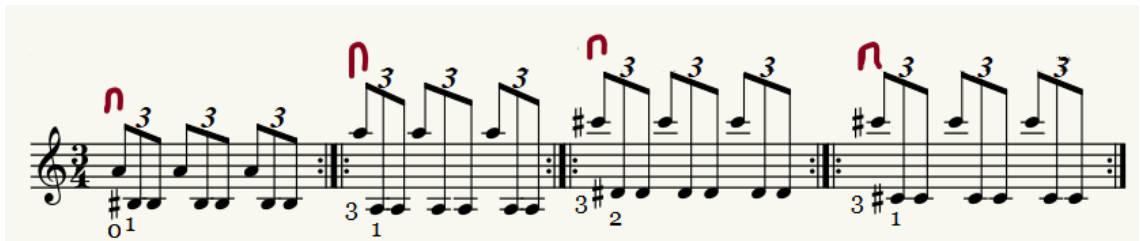
Şekil 45- B.K.K. 3. bölüm, 16-26. ölçüler arası için parmak numarası önerileri.

16. ölçüdeki pasaj forte nüanstı piano nüansına kadar düşmektedir. Bu nüansı çıkartabilmek için arşenin dibinden ucuna kadar gidilmelidir. Yayın uç kısmı daha hafif olduğu için bu nüans tam yay çalınırca rahatlıkla çıkartılabilir. 20. ölçüden 27. ölçüye kadar olan pasaj teknik olarak güçlük içermektedir. Şekil 45'te kırmızı ile işaretlenen parmak numaraları ile çalışılırsa entonasyon olarak kolaylık sağlayabilir. Bu ölçüler arşenin dip kısmına doğru spiccato çalışılabilir. Entonasyonda problem yaşıyorsa tüm çift sesler birbirleri ile ve boş tel ile kontrol edilerek çalışılabilir. 25 ve 26. ölçülerdeki crescendoyu çıkarmak için yay mutlaka giderek büyütülmelidir ve sforzando notalarda mutlaka vibrato yapılmalıdır.

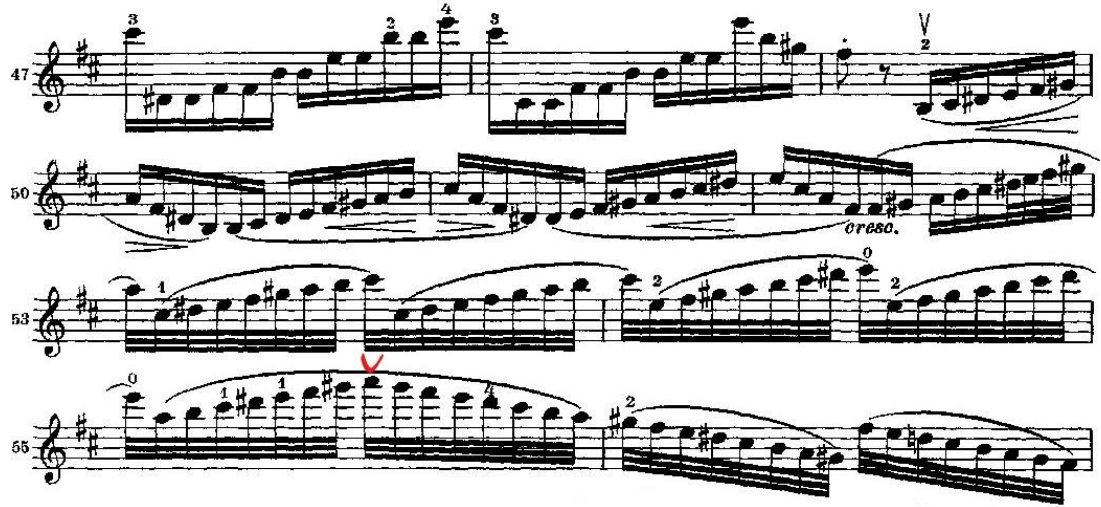


Şekil 46- B.K.K. 3. bölüm, 35-49. ölçüler arası.

35. ölçüdeki pozisyon geçişi problem yaşanan yerlerden biridir. Üçüncü parmak la ve ikinci parmak fa diyez notası geçişi hem pozisyon çıkarak hem de pozisyon inerek çalışılabilir. Tempo hızlı olduğu için mümkün olduğu kadar hızlı pozisyon geçilmelidir. Yavaş çalışırken de hızlı pozisyon geçilmesine dikkat edilmelidir. 37. ölçüden 49. ölçüye kadar olan pasaj spiccato çalınabilir ve sağ el mümkün olduğu kadar serbest bırakılmalıdır. Çok fazla tel değişikliği olduğu için özellikle sağ el bilek kullanımına dikkat edilmelidir. Şekil 46'da gösterilen 45 ve 48. ölçülerdeki kırmızı işaretli tel geçişleri güçlük içermektedir. Bu notalar çalışılırken sağ dirseğin ilk nota çalınırken ikinci notaya gitmiş olması gerekmektedir. Yavaş çalışırken sağ bilek ve sağ dirseğe dikkat edilmelidir. Genel yapılan hatalardan biri ise ikinci notaya sağ elin geç kalıp teli yakalayamamasından dolayı kalitesiz bir sesin çıkması ve ritmin bozulmasıdır. Çalışırken mutlaka ikinci seslere özen gösterilmelidir.



Şekil 47- B.K.K. 3. bölüm, 45-49. ölçüler arası sağ el tel değişimi çalışma önerisi.



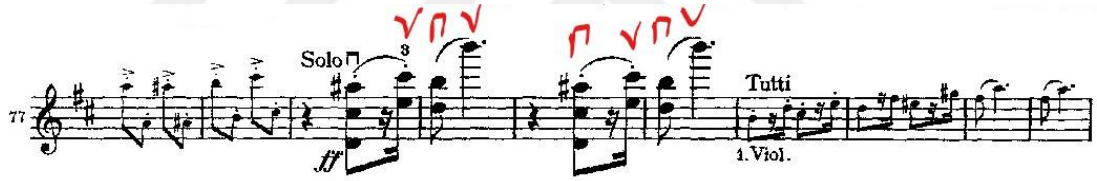
Şekil 48- B.K.K. 3. bölüm, 47-56. ölçüler arası gamlar.

49. ölçünün ikinci yarısında başlayan gamlarda crescendo ve decrescendoları yapabilmek için mutlaka yayda baskıdan kaçınılmalı ve arşe hızı crescendolarda hızlandırılmalı ve decrescendolarda yavaşlatılmalıdır. Tüm bağlar tam arşe çalınmalı ve pasajların sıkışmaması için sağ elin serbest bir şekilde arşenin dibinden ucuna kadar kullanılmasına dikkat edilmelidir. 52. ölçünün son dört notasındaki ritim değişikliğine özen gösterilmeli ve mutlaka metronomla çalışılmalıdır. 55. ölçüde fortinin kaybedilmemesi için yay ayrılabilir.



Şekil 49- B.K.K. 3. bölüm, 57-73. ölçüler arası için yay ve parmak numarası önerileri.

57. ve 58. ölçülerde vuruş başındaki oktavlar yayın dip ve orta kısmında staccato karakterde çalınmalı ve on altılık oktavlar este yayın dibine gelerek çalınmalıdır. Enerjik karakterin kaybedilmemesi için on altılık oktavlar mutlaka yay ile ısırarak çalınmalıdır. 61. ölçüdeki çizgili ve noktalı notalara dikkat edilmeli ve çizgili notalarda yayın ucuna ve dibine kadar gelinmelidir. 63. ölçüdeki işaretlenen pozisyon geçişi entonasyon için tehlikeli bir yerdir. Sol elin öğrenmesi için pozisyon geçişi çalışılırken defalarca kez tekrar edilmelidir. İlk oktavı çaldıktan sonra arşeyi durdurup pozisyon geçtikten sonra çalınarak çalışılması entonasyon için faydalı olabilir. 65. ölçünün ikinci vuruşundan 69. ölçünün ilk vuruşuna kadar olan pasajda ritme dikkat edilmelidir. Üçleme duyulmaması için metronom on altılıklara ayarlanarak çalışılabilir. 69. ölçünün ikinci vuruşundan 73. ölçüye kadar olan arpejlerde crescendonun daha iyi duyulması için Şekil 49'da kırmızı ile işaretlenen yaylar kullanılabilir.



Şekil 50- B.K.K. 3. bölüm, 79-82. ölçüler arası için yay önerisi.

Şekil 50'de örneği verilen 79 ve 82. ölçüler arası kırmızıyla işaretlenen yaylar fortissimo karakter için kullanılabilir.



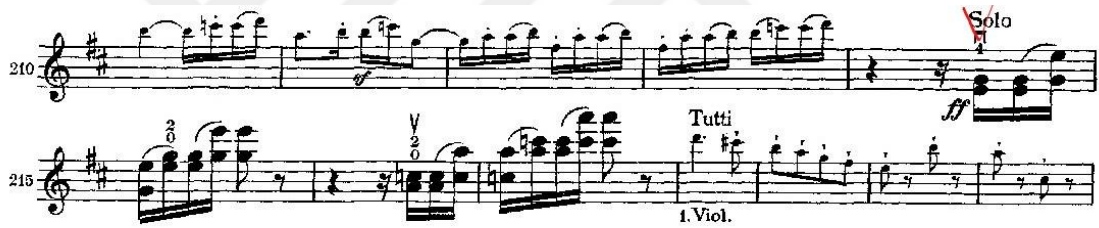
Şekil 51- B.K.K. 3. bölüm, 108-119. ölçüler arası arpejler.

108 ve 118. ölçüler arasındaki arpejler mümkün olduğu kadar akıcı çalınmalıdır. Çıkıcı arpejlerde crescendo ve inici arpejlerde decrescendo yapılırsa pasaj hem daha akıcı hem de daha müzikal çalınabilir. Arpejler çalışılırken pozisyon ve tel geçişlerinde yayın durmamasına mutlaka dikkat edilmelidir. Pozisyon geçişleri mümkün olduğu kadar hızlı gerçekleştirilmelidir. Yavaş tempoda çalışırken de pozisyon geçişlerinin gerçek tempodaki geçiş hızında olmasına dikkat edilirse sol el için daha faydalı olacaktır.

Şekil 52- B.K.K. 3. bölüm, 116-141. ölçüler arası.

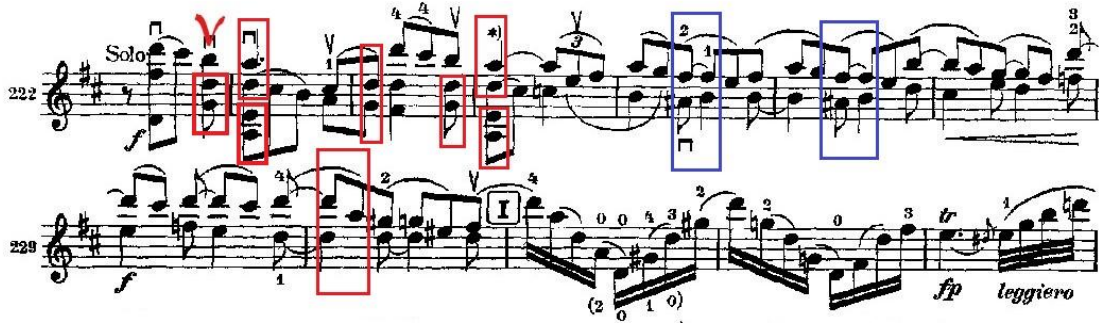
119. ölçünün ikinci yarısında altılamalardan dörtlemeye geçişe dikkat edilmeli ve bu geçişle birlikte 120. ölçü dolce karakterde çalınmalıdır. 122 ve 123. ölçüdeki pasajlarda çok fazla tel geçişi bulunmaktadır. La diyez ve si notalarının üzerindeki crescendo ve decrescendoyu yapabilmek için crescendolarda yay hızlandırılmalı,

183 ve 185. ölçüde forteden sonra decrescendoyu çıkartabilmek için yayın dibinden forte başlayıp yayın ucuna kadar baskı yapmadan çalınması gerekmektedir. 185. ölçüdeki altılamalardan 186. ölçüdeki sekizlemelere geçiş için metronom sekizliklere ayarlanarak dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. Şekil 54'te kırmızıyla yazılan parmak numaralarıyla çalışılırsa entonasyon problemleri azalabilir. 194. ölçüden başlayan pasajda çift seslerin boş tel olan mi seslerinin az çalınmasına dikkat edilmelidir. Aksi takdirde sadece boş tel sesi duyulabilir. Bu pasaj yavaş tempoda çift seslere aksan verilerek ve boş telleri piano nüansında çalarak çalışılabilir. 199. ölçüde başlayan crescendoyu yapabilmek için arşe dipte büyütülmelidir ve yayın ortasına doğru gelinmelidir. 201. ölçüden itibaren yayın orta kısmında ve büyük arşe çalınmalıdır. Yazan tüm aksanlara dikkat edilmeli ve aksanlarda sağ elde fazla baskıdan kaçınılmalıdır.



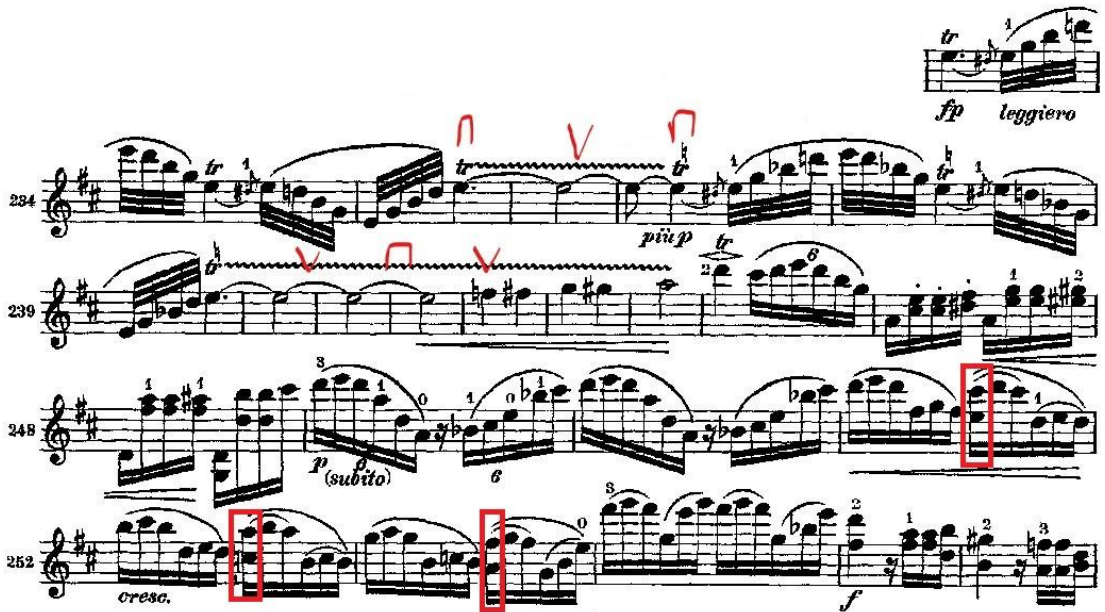
Şekil 55- B.K.K. 3. bölüm, 214-217. ölçüler arası.

Çift forte olan bu pasaj mümkün olduğu kadar büyük arşe çalınmalı ve son seslerde mümkün olduğu kadar sık ve hızlı vibrato yapılmalıdır. Yayda baskıdan kaçınılmalı ve mümkün olduğu kadar geniş yay kullanılmalıdır.



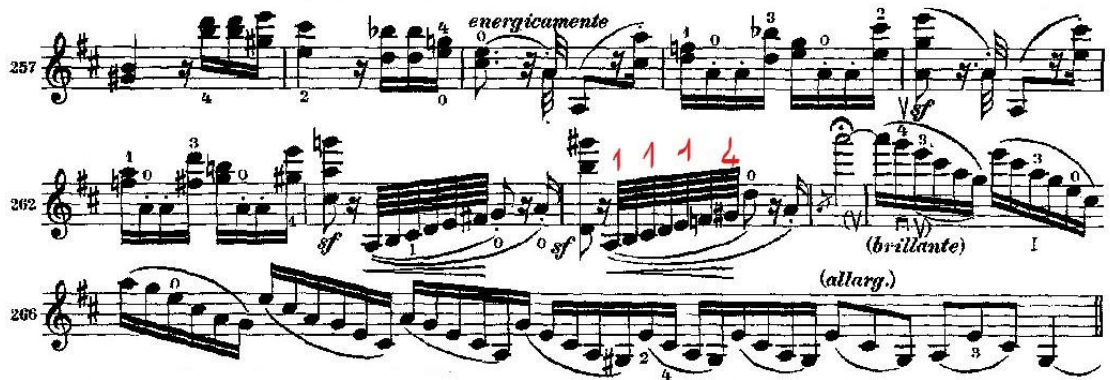
Şekil 56- B.K.K 3. bölüm, 222-233. ölçüler arası kent sesler.

222. ölçüden başlayan pasaj entonasyon olarak güçlük içerir. Çalışırken Şekil 56'da kırmızı ile işaretlenen beşli aralıkların temizliğine dikkat edilmelidir. Eğer bu beşli aralıkların entonasyonuna dikkat edilerek çalışılırsa pasaj büyük ölçüde temizlenmiş olur. 222 ve 224. ölçüler arasındaki akorlar kırılırken sağ el bilek kullanımına dikkat edilmeli ve aşırı baskıdan kaçınılmalıdır. 225. ölçünün ikinci yarısında başlayan üçlemelerde hızlanmamaya dikkat edilmeli ve mutlaka metronom ile çalışılmalıdır. Yay değişimlerinin vuruş başında gelmemesine rağmen mümkün olduğu kadar legato ve geniş arşe çalınmasına dikkat edilmelidir.



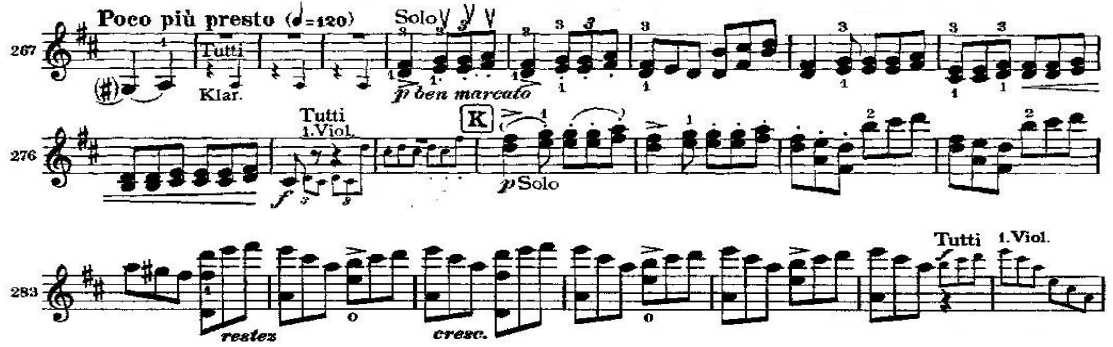
Şekil 57- B.K.K. 3. bölüm, 233-256. ölçüler arası için yay önerileri ve altılı aralıklar.

233 ve 245. ölçüler arası ritmik olarak zorlu bir pasajdır. Bu pasaj mutlaka metronom sekizliğe ayarlanarak çalışılmalıdır. Trillerin sonundaki çarpmaların otuz ikilik arpejlerin başlangıcına taşmamasına dikkat edilmelidir. Arpejler tam arşe çalınmalı ve yay hızlı kullanılmalıdır. Arpejlerde sağ elde çok hızlı tel geçişleri bulunmaktadır. Bu yüzden arpejler yavaş tempoda çalışılmalı, sağ-sol el koordinasyonuna dikkat edilmeli ve sağ bileğin kullanımına özen gösterilmelidir. Uzun triller mutlaka sayılmalıdır ve kırmızı ile işaretlenen yaylar ile çalınabilir. 247. ölçüde yayın dip kısmında staccato çalınmalı ve crescendo ile yay büyütülmelidir. 248. ölçüdeki crescendodan sonra 249. ölçüdeki subito piano nüansına dikkat edilmelidir. Bu nüansı yapabilmek için sağ el mutlaka hafifletilmeli ve büyük yay ile çalınmalıdır. Yayın yatırılarak mümkün olduğu kadar az killa çalınması piano nüansının çıkması için yardımcı olabilir. 251 ve 253. ölçülerde işaretlenen çift ses notalar sağ el ve sol el koordinasyonu için zor seslerdir. Bu çift seslerde sol el mümkün olduğu kadar hızlı basmalı ve sağ el iki teli aynı anda ısırarak tek sese geçmelidir.



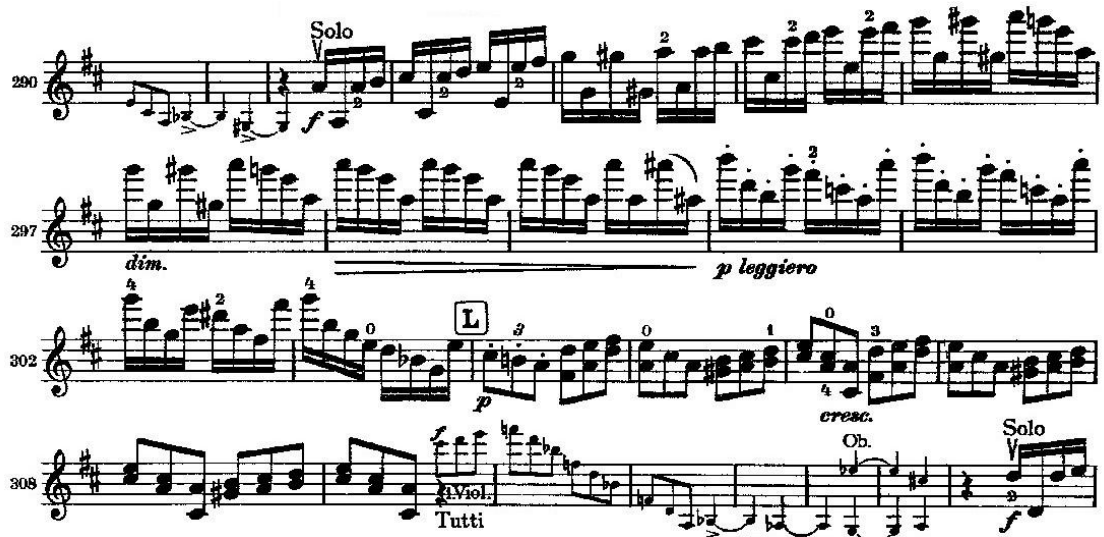
Şekil 58- B.K.K. 3. bölüm, 257-266. ölçüler arası.

259 ve 261. ölçülerdeki otuz ikilik la notasından bas sesteki sekizlik la notasına geçişe dikkat edilmelidir. 259. ölçüdeki ilk ses tam arşe çalınmalı ve arşenin ucuna gelmiş olunmalıdır. Ardından gelen bas la notası için sağ dirsek mutlaka otuz ikilik nota çalınırken sol telinin seviyesine gelmiş olmalıdır. 263. ve 264. ölçülerde sol telindeki gamlarda sol elde birinci parmak fazla bastırmamalı, rahat ve hızlı bir şekilde pozisyon geçmelidir. 265. ölçüde başlayan arpejler mümkün olduğu kadar forte çalınmalı forte çalarken yayda fazla baskıdan kaçınılmalı ve değişen bağlara dikkat edilmelidir.



Şekil 59- B.K.K. 3. bölüm, 267-289. ölçüler arası üçlü sesler ve akorlar.

271. ölçüde başlayan çift ses pasajlar arşenin dibine doğru çalınmalı ve dörtlük notalardaki aksan yapılırken piano nüansı içerisinde olmasına dikkat edilmelidir. Üçlü aralıklarda entonasyon sıkıntısı yaşıyorsa major üçlü ve minor üçlü aralıklar arası pozisyon geçişlerine önem gösterilmelidir. 275. ölçüdeki crescendo yapılırken sağ elde baskıdan kaçınılmalı ve yay büyütülmelidir. 283. ölçünün ikinci yarısında başlayan üç sesli akorlar arşenin dibinde çalındığı için kesinlikle sağ el çok hafif olmalı ve akor kırılırken baskı yerine yayın hızı kullanılmalıdır.



Şekil 60- B.K.K. 3. bölüm, 290-315. ölçüler arası.

292. ölçüde başlayan bu pasaj arşenin ortasında büyük detache ile çalınmalıdır. Bu pasaj çalışılırken tel atlamalar fazla olduğundan dolayı sağ el bileğinin kullanıma

dikkat edilmelidir. 296 ve 297. ölçüdeki sol ve sol diyez oktavının temiz olmasına ve pozisyon geçerken sol elin geçilen pozisyonda olduğuna dikkat edilmelidir. 298 ve 299. ölçülerdeki decrescendo yapılırken yay boyu küçültülmeli ve la diyez oktavındaki bağ ile 300. ölçüye çek gelerek spiccato arşeye geçilmelidir. 300 ve 302. ölçülerdeki pozisyon geçişleri kalıp olarak tüm el pozisyon geçerse entonasyon problemi azalabilir. L harfine gelindiğinde on altılıklardan üçlemelere geçiş mutlaka metronom ile çalışılmalı ve 306. ölçüden itibaren crescendo yapılırken yay büyütülmelidir. Şekil 61’de örneği verilen 300 ve 302. ölçüler için çalışma önerisi entonasyon için faydalı olabilir.



Şekil 61- B.K.K. 3. bölüm, 300-302. ölçüler arası entonasyon için çalışma önerisi.

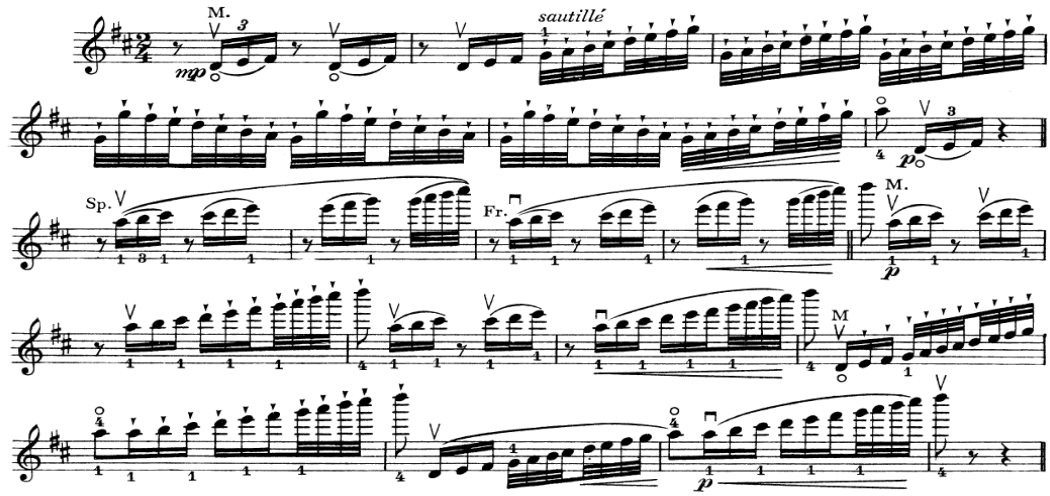


Şekil 62- B.K.K. 3. bölüm, 308-315. ölçüler arası.

315 ve 320. ölçüler arası, 292 ve 302. ölçüler arası gibi çalışılabilir. 321. ölçüden itibaren başlayan crescendoda yay giderek büyültülmeli ve 325. ölçüde başlayan üçlemeler büyük arşe marcato çalınmalıdır. Marcato tekniği yapılırken sağ elin çalınan notaya net bir şekilde başlamasına dikkat edilmeli ve baskı yapılmamalıdır. 319 ve 322. ölçüler arasında entonasyon problemi yaşıyorsa Şekil 61'deki öneri bu pasaj için de kullanılabilir.

Şekil 63- B.K.K. 3. bölüm, 326-347. ölçüler arası.

329, 333 ve 334. ölçülerdeki üçlemeler tam arşe ve fazla baskıdan kaçınarak çalınmalıdır. 330, 337 ve 338. ölçülerdeki gamlarda fazla ritmik değişim bulunduğu için mutlaka metronom sekizliklere ayarlanarak çalışılmalıdır. Gamlar çalışılırken pozisyon geçişlerinde sol el son derece serbest ve aktif olmalıdır. 339. ölçüde arşenin dibine doğru gelinmeli ve staccato karakter kaybedilmemelidir. 340. ölçüdeki diminuendo 345. ölçüye kadar devam etmelidir ve erken decrescendodan kaçınılmalıdır. Gamlarda problem yaşıyorsa şekil 64'te örneği verilen Oscar Sevcik'in "J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabındaki bu gamlar için yazdığı çalışma önerisi faydalı olacaktır.



Şekil 64- Oscar Sevcik'in "Op. 18 J. Brahms: Konzert D-Dur" (1930) adlı kitabında 337-338. ölçüler için yazdığı gam çalışması.

SONUÇ

Brahms Keman Konçertosu gibi keman repertuvarının önemli bir eserini seslendirmek için, temel keman teknikleri ile ilgili sorunların üstesinden gelmiş olmak gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde, kemanda sık kullanılan sağ el ve sol el tekniklerine genel olarak değinilmiş ve bu teknikler hakkında temel bilgilere yer verilmiştir. Söz konusu bilgilerin paylaşımı, üçüncü bölümde sunulan çalışma yöntemlerine ilişkin bölüm için yararlı olacak bir hazırlık niteliğindedir. İkinci bölümde literatürden yararlanarak Brahms'ın hayatına ve konçertonun yazım sürecine odaklanılmış, elde edilen bilgiler ışığında çalışılmış, bestecinin yaşamı ve eserin oluşum sürecine tarihsel yöntem temelinde katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak Brahms'ın müzisyen bir aileden geldiği, Eduard Marxen gibi önemli bir pedagoğa çalıştığı, Robert Schumann, Clara Schumann ve Joseph Joachim gibi zamanın önemli müzisyenleriyle iş birliği içinde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte gerek müzikal kariyeri üzerindeki etkisi, gerekse günümüz keman repertuvarında önemli bir yere sahip olan ve bu çalışmaya konu olan eserin bestelenmesi açısından Joachim, Brahms'ın yaşamında önemli bir yer teşkil etmiştir. Brahms Keman Konçertosu gibi önemli bir eserin icrasında kolaylık sağlamayı hedefleyen bu çalışma aracılığı ile ortaya konan öneriler, dikkatli şekilde takip edildiği takdirde eserle ilgili teknik zorlukları aşmak isteyen icracılar için olumlu sonuçlar sağlayacaktır. Söz konusu sonuçlara ulaşmayı temel alarak yapılandırılan son bölüm, eserde bulunan keman teknikleri hakkında önemli pedagogların metodları üzerinden öneriler sunmayı ve zorluk içeren pasajların seslendirilmesi sürecinde dikkat edilmesi gereken hususları ele almaktadır.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin (2002). *Müziği Okumak*, Cilt 1, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BÜKE, Aydın (2012). *Romantizmin Işığı Clara*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

CLIVE, Peter (2006). *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*, Scarecrow Press.

ÇUHADAR, C. Hakan (2009). “Kemanda Çalma Teknikleri”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 2009, ss. 121-132.

ÇUHADAR, C. Hakan (2016). “Keman Çalmadaki Teknik Zorluklara Yönelik Görüşler”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 25, Sayı 3, 2016, ss. 129-138.

DONT, Jacop (1919). *Etudes and Caprices Op.35*, London-Hamburg: Elite Edition.

DOUNİS, Demetrius Constantine (1945). *Op.35 The Development of Flexibility*, New York: Mills Music.

DOUNİS, Demetrius Constantine (1947). *Op.36 Change of Position Studies*, New York: Mills Music.

FLESCH, Carl (1926). *Scale System*, New York: Carl Fischer Music.

GALAMIAN, Ivan (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*, New Jersey: Prentice-Hall Inc.

GÖKÜSTÜN, Melek (2012). *Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Ümit İşgörür, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

GÖRSEV, Gonca (2014). *Henryk Wieniawski'nin Keman için yazılmış L'ecole Moderne Etüt Kaprisleri op. 10'nun Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Sabri Yener, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

KAPÇAK, Şeydagül – ÇİLDEN, Şeyda (2012). “Keman Eğitiminde Kullanılan “Fiorillo 36 Etüden” Metodunun Sağ El, Sol El Teknikleri ve Müzikal Dinamikler Açısından İncelenmesi”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(2), ss. 267-280.

KAPÇAK, Şeydagül (2013). *J. Brahms “Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı’nın Teknik Müzikal ve Biçimsel Analizi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Şeyda Çilden, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

KAPTANOĞLU, Atılğan (2005). *Johannes Brahms’ın “Zigeunerlieder” adlı şarkı Dizisinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Cana Gürmen, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bölümü, Korrepitasyon Programı, İstanbul.

KARAGÖZCÜK, Gülce (2014). *Johannes Brahms Op.77 Keman Konçertosu Üzerine Çok Yönlü Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Onur Nurcan, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

KREUTZER, Rudolf (1921). *42 Caprices*, Leipzig: Maz Brockhaus.

LEDBETTER Steven (2017). JOHANNES BRAHMS: Violin Concerto in D major, op. 77. https://www.aspenmusicfestival.com/program_notes/view/brahms-violin-concerto-in-d-major-op.-77 [13.05.2021].

LEE, Young Jae (2001). *An Analysis Of The Violin Concerto of Johannes Brahms*, Doktora Tezi, University Of Washington.

MAY, Florence (1905). *The Life of Johannes Brahms*, Londra: Edward Arnold.

Müzik Aletleri Yapımı: Karmaşık Yay Teknikleri ve III. Konum (2011). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

RODE, Pierre (1959). *24 Caprices für Violine*, Budapest: Editio Musica.

SCHRADİECK, Henry (1939). *Die Schule der Violintechnik*, Mainz: Musikverlag Cranz.

SEVCİK, Oscar (1930). *Op.18 J.Brahms: Konzert D-Dur*. Brno: Universal Edition.

SWAFFORD, Jan (1999). *Johannes Brahms: A Biography*, New York: Vintage Books.

YÜREĞİR, Y. (1997). *Orkestra ve Çalgıları*, Adana: Teknik Ofset.



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Berk Başaran

Eğitim: Lisans, 2017, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Keman Bölümü

İş Tecrübesi: Ocak 2020 – Keman Sanatçısı, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası

Ekim 2017 – Keman Sanatçısı, Tekfen Filarmoni Orkestrası