

45483

BAŞLANGIÇ VİYOLA ÖĞRETİM YÖNTEM VE TEKNİKLERİNİN
İNCELENMESİ, SINANMASI VE DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
(MÜZİK EĞİTİMİ)

Aytekin ALBUZ

HAZİRAN 1995

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
T.C. ANKARA

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Ayfer TANRIVERDİ

DANIŞMAN

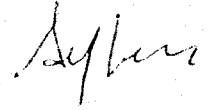


SINAV JÜRİSİ :

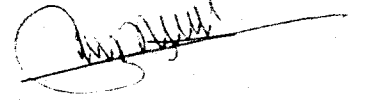
BAŞKAN : Prof.Sadettin ÜNAL



ÜYE : Doç. Ayfer TANRIVERDİ



ÜYE : Yard.Doç.Dr.Salih AKKAŞ



Bu tez Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygundur.



İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA</u>
ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
TABLOLARIN LİSTESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1
Sayıtlılar.....	13
Sınırlılıklar.....	13
Tanımlar.....	14
BÖLÜM 1	
YÖNTEM.....	15
A. Evren ve Örneklem.....	15
B. Verilerin Toplanması.....	16
C. Anketin Hazırlanması ve Uygulanması.....	17
D. Verilerin Çözümlemesi.....	17
BÖLÜM 2	
BULGULAR VE YORUM.....	18
A. Öğretim Elemanlarının Anketle Alınan Görüşlerine.	18
İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	18
B. Viyolada Sağ Eli Kullanmadaki Temel Noktalara...-	
İlişkin Bulgular.....	37

SAYFA

C. Başlangıç Viyola Öğretimine İlişkin Etüt ve.....-	
Alistirmalardan Örnekler.....	53
BÖLÜM 3	
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	94
KAYNAKLAR.....	100
ÖZGEÇMİŞ.....	
EKLER.....	

BAŞLANGIÇ VİYOLA ÖĞRETİM YÖNTEM VE TEKNİKLERİNİN
İNCELENMESİ, SINANMASI VE DEĞERLENDİRİLMESİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Aytekin ALBUZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
HAZİRAN - 1995

ÖZ

Bu araştırma, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde I. yarıyılıda uygulanan başlangıç viyola öğretim yöntem ve tekniklerini tesbit etmeye ve değerlendirmeye yöneliktir. Araştırmada bir kısım veriler eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerindeki viyola öğretim elemanlarından anket yoluyla, bir kısım veriler ise kaynak tarama yöntemiyle toplanmaya çalışılmıştır. Elde edilen verilerden, başlangıç viyola öğretim yöntem ve teknikleri belirlenerek, istatistiksel değerlendirmeler yapılmıştır. Bulgular arasında viyolanın genelde eşlik çalgısı olarak kabul edildiği, ilk yay çalışmalarının re telinde ve bütün yayda yapıldığı, izlenen tel sırasının re-sol-la-do teli olduğu anlaşılmıştır. Bir diğer bulgu ise, yeterli metod ve kaynak olmayışı; öğretim elemanlarının bu eksikliği kendilerine ait basılmamış ders notlarıyla ve keman metodlarının transpozese yoluyla gidermeye çalışmasıdır. Bu alandaki en büyük problem ise, yeterli sayıda viyola öğretim elemanı olmayışı ve bu eksikliğin keman öğretmenleri tarafından doldurulmaya çalışılmasıdır. Bütün bu sonuçlara dayanılarak, başlangıç viyola öğretiminde sağlam bir tekniğin verilmesi, yay eli (sağ el) üzerinde önemle durulması gerektiği, viyola öğretiminde metod ve kaynak ihtiyacının giderilmeye çalışılması ve en önemlisi, yeterli sayıda viyola öğretim elemanının istihdamı önerilmiştir.

Bilim Kodu : 5000019
Anahtar Kelime : Viyola
Sayfa Adedi : 101
Tez Danışmanı : Doç. Ayfer Tanrıverdi

EVALVATING, TESTING AN EXAMINING OF TEACHING VIOLA
TECHNIQUES AND METHODS AT THE BEGINNING
(MASTER THESIS)

Aytekin ALBUZ

GAZI UNIVERSTY
INSTITUTE OF SCIENCE
JUNE 1995

ABSTRACT

This research is concerned with the music, department in the faculty of education of the Universities and is also to evaluate and determine of methods and techniques of the beginning of teaching viola which is practised in the first term. In the research a lot of knowledge has been collected with helping survey and the teaching assistants in the music department which depends on the faculty of education. The beginning of teaching viola methods and techniques have been determined and statistical evaluation has been done. It is understood that among the obtained findings, viola is generally an accompaniment musical instrument, the study of the first bow is on re string and the whole bow, the order of the following string is generally re, sol, la and do. The another finding that methods about sources are not enough. Therefore teaching assistants try to remove the lack of these by using their lesson notes which have not been published, yet and the transposition methods belong to violin. The biggest problem of this area is that, there are not enough teaching viola assistants. The lack of these problems are removed by the violin teachers. As a results, at the beginning of the teaching viola, to give a strong technique, especially by using right hand is very important. It has been suggested that a lot of teaching viola assistants should be employed and the problems about finding method and source should be removed.

Science Code : 5000019
Key word : Viola
Page number : 101
Adviser : Doç. Ayfer TANRIVERDİ

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın tutarlı ve sağlıklı olarak gerçekleşebilmesi için her türlü yardım ve yönlendirmelerinden dolayı, Tez Danışmanım Sayın Doç. Ayfer TANRIVERDİ'ye eleştiri ve önerileriyle araştırmaya katkılar sağlayan Sayın Yrd.Doç.Dr. Salih AKKAŞ'a; anket yoluyla bilgi edinmeme olanak sağlayan Müzik Eğitimi Bölümleri viyola öğretim elemanlarına teşekkür etmeyi bir borç bilirim.



TABLOLARIN LİSTESİ

<u>TABLO</u>	<u>SAYFA</u>
Tablo 1. Viyola Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımı.....	19
Tablo 2. Viyola Öğretim Elemanlarının Mesleki Hizmet Sürelerine Göre Dağılımı.....	20
Tablo 3. Viyolanın Diğer Yaylı Çalgılar İçindeki...- Yeri ve Önemi.....	21
Tablo 4. Viyolada İlk Yay Çalışmalarına Başlanılan.- Tel.....	22
Tablo 5. Viyolada İlk Yay Çalışmaları ve Yayın.....- Kullanımı.....	23
Tablo 6. Viyolada Başlangıç Yay Çalışmalarının Uygu- landığı Tel Sayısı.....	24
Tablo 7. Viyolada İlk Yay Çalışmaları.....	25
Tablo 8. Başlangıç Viyola Öğretiminde İzlenen Tel...- Sırası.....	26
Tablo 9. Viyolada İlk Parmak Düşürme Çalışmalarının. Yapıldığı Tel.....	27
Tablo 10. Viyolada Tam Dipte Yay Değiştirme Çalışma.- ları.....	28
Tablo 11. Viyolada Tam Uçta Yay Değiştirme Çalışmaları	29
Tablo 12. Viyolada İlk Tel Değiştirme Çalışmaları....	30
Tablo 13. Viyolada Tam Uçta Tel Değiştirme ve Sağ...- Elin Durumu.....	31

<u>TABLO</u>	<u>SAYFA</u>
Tablo 14.Viyolada Tam Dipte Tel Değiştirme ve Sağ...- Elin Durumu.....	32
Tablo 15.Kısa Süreli Tek Bir Ses İçin Tel Değiştirme ve Sağ Elin Durumu.....	33
Tablo 16.Viyolada Bağlı Çalışmada Tel Değiştirme.... Çalışmaları.....	34
Tablo 17.Hızlı Çalınması Gereken Etüd ve Yapıtlarda. Yayın Kullanımı.....	35
Tablo 18.I. Yarıyıl da Viyolada Öğretilen Tel Sayısı.	36



EK - 1

ÜNİVERSİTELERİN EĞİTİM FAKÜLTELERİNE BAĞLI MÜZİK
EĞİTİMİ BÖLÜMLERİNDE UYGULANAN "BAŞLANGIÇ VİYOLA ÖĞRETİM
YÖNTEM VE TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ, SINANMASI VE DEĞER-
LENDİRİLMESİ" ÜZERİNE UYGULANAN ANKET FORMU

EK - 2

VİYOLA ÖĞRETİM ELEMANI BULUNMAYAN MÜZİK EĞİTİMİ
BÖLÜMLERİNE AİT YAZILI AÇIKLAMALAR

EK - 3

VİYOLADA SAĞ ELİ KULLANMADAKİ BAZI TEMEL DAVRANIŞLARA
İLİŞKİN RESİMLİ ÖRNEKLER

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

"Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla kasıtlı olarak istendik davranış değişikliği meydana getirme sürecidir" (1).

Verilecek her eğitim, doğrudan doğruya toplum yaşamını da etkiler. Burada önemli olan, eğitimin hem oluşturucusu olan, hem de temel ögesi olan insandır. Bu bakımdan eğitimi insandan, insanı da eğitimden soyutlamak imkansızdır. İnsan, biyo-psişik, toplumsal ve kültürel bir varlıktır.

Eğitimi inceleyip, uygularken, insanın içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevre çok iyi analiz edilmeli ve ona göre eğitim-öğretim programları hazırlanmalıdır.

Eğitim içerisinde sanat eğitiminin ise, ayrı bir yeri ve önemi vardır. Sanatlar; fonetik sanatlar, görsel sanatlar ve plastik sanatlar olmak üzere üç gruba ayrılır. Müzik sanatı ise, fonetik sanatlar grubuna girmektedir.

"Çağdaş eğitim, bireylerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönleriyle birer bütün halinde en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmelerini amaçlar. Bu anlamda

eğitim, "bilim eğitimi", "sanat eğitimi" ve "Teknik Eğitim"in bileşkesi olarak görülmektedir"(2).

"Birey olarak her insan, bazı özelliklerle donanık bir organizma olarak (fiziksel, kimyasal, biyolojik) toplumsal ve kültürel öğelerden oluşan bir çevre içine doğmakta; doğduğu çevredeki doğal, toplumsal ve kültürel öğelerle birlikte onlarla yanyana ve iç içe yaşamakta, çevresindeki öğelerle az yada çok fakat sürekli bir etkileşim içinde olan insan, toplumsallaşıp kültürlenerek oluşup gelişmektedir"(3).

Güzel sanatlar eğitimi, yetişmekte olanlara ve yetişkinlere, güzel sanatların yaşamdaki yeri ve önemini yaşatarak kavratacak, türlerini, tarihsel gelişimini, ifade gücünü, insanın temel ihtiyaçlarından biri olduğunu göstererek ve aynı zamanda çeşitli tür ve dallarında beceri de kazandırabilecek uygulamalı çalışmalarla sanatsal yaratma olgusunu tanıtmaya yönelik bir eğitim sürecidir.

"Güzel sanatlar eğitimi, örgün ve yaygın eğitimin bütünü içinde tamamlayıcı, destekleyici, yaratıcılığa ve ileriye götürücü işlevini kesinlikle yerine getirmelidir" (4).

"Güzel sanatların içerisinde yer alan müzik ise bütün ulusların toplumsal ve kültürel yaşamlarında önemli yer tutan ve hatta ulusların kültürel bir kimliği niteliğini taşıyan, insanların onsuz edemediği bir olgudur. İnsan yaşamında çok yönlü işlevleri olması bakımından müzik, toplum yaşamında da önemli bir yere sahiptir. Müziğe verilen bu önem, M.Ö.'ki yıllara kadar uzanmaktadır" (5).

"Müziğin insan yaşamındaki önemi, onun insan yaşamının değişik boyutlarındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanır. Bu işlevler; bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel olmak üzere beş kümede toplanabilir.

Müziğin Bireysel İşlevleri: Bireyin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yapıları üzerinde olumlu izler bırakan müziksel uyarılma biçimlerini kapsar.

Müziğin Kültürel İşlevleri: Kültürü arttırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri zengileştirici müziksel birikim ve etkileri kapsar.

Müziğin Toplumsal İşlevleri: Toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, kaynaşma, dayanışma, paylaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar.

Müziğin Ekonomik İşlevleri: Sanatsal öz korunmakla birlikte, müzik alanında giderek belirginleşen üretim-tüketim ilişkilerinin ağır bastığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar.

Müziğin Eğitimsel İşlevleri: Bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerin düzenli, etkili ve verimli olmasını sağlamaya yöneliktir" (4).

Müzik eğitimi üç önemli türde ele alınıp uygulanır.

- a) Genel müzik eğitimi
- b) Özengen müzik eğitimi
- c) Mesleki müzik eğitimi

Müzik eğitimi bu alanlardan hangisine yönelikse o alana yönelik olarak ele alınıp, düzenlenir.

Genel Müzik Eğitimi: Herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir genel müzik kültürü kazandırmayı amaçlar.

Özengen Müzik Eğitimi: Müziğin belli bir türüne karşı ilgili ve yetenekli olup, hiç bir maddi çıkar gözetmeksizin sadece doyum sağlamak amacıyla bu işi yapan insanlara verilen müzik eğitimi türüdür.

Mesleki Müzik Eğitimi ise; Müzik alanının bütününü yada bir dalını meslek olarak seçen yetenekli kişilere yönelik müzik eğitimi türüdür.

Müzik sanatçılığı eğitimi (bestecilik eğitimi, seslendiricilik eğitimi, yorumculuk eğitimi) müzik bilimcilik eğitimi, müzik öğretmenliği eğitimi, müzik teknolojluğu, müzik eğitiminin başlıca alanlarını oluşturur. Genel özengen ve mesleki müzik eğitimi etkinlikleri, geçmişte birbirleriyle iç içeydi ve bu nedenle birbirlerinden ayrı düşünölmeyen bir bütündü. Sonraları aralarında gittikçe belirginleşen sınır çizgileri oluşmaya ve böylece birbirinden ayrı düşünölmeye başlandı. Daha sonraları ise aralarındaki farklılık iyice belirginleşerek birbirinden ayrı düzenlenebilir ve hatta ayrı düzenlenmesi istenilir bir nitelik kazandı.

"Mesleki müzik eğitimi göreceğ kişide öncelikle, seçilen kol, dal, iş yada mesleğin gerektirdiğı boyutlarda ve asgari yeterlilikte olmak üzere, belirli yetenek düzeyi ve kapasitesi belli bir tercih ve önkayıt sonrası yapılan yetenek sınavında gerçekleştirilen "sınama-eleme-sıralama-seçme" ve bunları izleyen "yerleştirme" işlemleriyle belirlenir.

Mesleki müzik eğitimi, genellikle örgün eğitim kurumlarında yada bu kurumlardakine benzer ortamlarda gerçekleştirilir. Bazı kurumlarda çok erken yaşlarda, ilköğretimin son yıllarındaki yönlerdirmelere de bağılı olarak, ortaöğretimde belirginleşir ve yükseköğretimde kesin biçimini alır. Alan bilgisi, genel bilgi ve meslek

bilgisini birlikte kapsayacak biçimde programlanır. Hangi düzeyde olursa olsun, mesleki müzik eğitimi bu iş için yetiştirilmiş, ehil ve yetkili kişilerce yürütülür" (6).

Çağdaş toplumlarda sanat eğitimi "eğitimin" müzik eğitimi, "sanat eğitiminin", çalgı eğitimi ise, "müzik eğitimin" temel boyutlarından biridir. Dolayısıyla viyola eğitimi, çalgı eğitiminin bir alt koludur.

Çalgı yoluyla öğrenci, yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek, müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacak, çalgı öğretimi için ilke, yöntem ve teknikleri öğrenerek uygulayacaktır. Çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adayı için çok önemli bir derstir. Bu derse gerçekten önem verilmesi çalgıda olabildiğince gelişmeyi sağlamak için, her çeşit olanağın kullanılması, hergün sistematik bir biçimde uzun saatler boyu çalışılması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Elde edeceği eğitim müziği dağarcığı dışında, ulusal ve evrensel düzeydeki müzik yapıtlarından oluşan seçkin bir dağarı da oluşturarak geleceğe hazırlanmak yükümlülüğündedir.

Okulu bitirdikten sonra ise, bu çalışmalarını sürdürmek ve öğrendiklerine tecrübeler katmak, sürekli bir gelişme içinde olmak gerekliliği de hemen burada bildirilmelidir. Çalgı öğreniminin bir diğer parçasıda

kendi çaldıklarından başka evrensel ve ulusal düzeyde ün yapmış sanatçıların ortaya koydukları seçkin ürünleri dinlemek,olanağı varsa onları konserlerde izlemek ve beğeni düzeyi ile birlikte bilgilerini ve tecrübelerini arttırmaktır.

Uçan'ın keman eğitimi için belirlediği aşağıdaki ilke ve amaçlar, viyola eğitimi içinde genellenabilir. Bunlar;

- Ulusal birlik ve beraberliğin eğitime düşen görevlerini viyola eğitimiyle birlikte geliştirmek
- Türk ve dünya müzik sanatını ve okul müziği dağarcığını viyola eğitimi yoluyla kazandırmak
- Çalgı eğitimiyle bireyde kişilik eğitimi gerçekleştirilmek
- Müzik eğitimcisine okullardaki ve çevredeki etkinliğin gerçekleştirilebilmesi için gerekli müzikal ve eğitimsel bilgi ve becerilerinin kazandırılmasına yardımcı olmak
- Viyolanın halk müziği ve eğitim müziğinde ülkenin gereksinimlerine cevap verebilecek biçimde kullanılmasını sağlamak (7).

Yaylı çalgılar ailesinin alto çalgısı olan viyola eğitimine, temel yönleriyle kemana benzemesine rağmen, kemandan büyük oluşu nedeniyle konservatuvarlarda keman ile başlanılmakta, vücut gelişimi tamamlandıktan sonra viyolaya geçilmektedir.

Kemana benzeyen, ama ondan biraz daha büyük olan viyola, alto ses tonuyla, orkestraya değerli ve görkemli bir renk verir. Kemandan 1/7 oranında büyük olduğu için, beş ses aşağı akort edilir. Alt perdelerdeki seslerin bu küçük çalgıdan çıkabilmesi için telleri kemana göre daha kalın yapılmıştır. Böylece viyolanın karakteristik içli sesi oluşur. En kalın teli "do" sesidir. Akordu do, sol, re, la'dır. Hemen bütün dönemlerde orkestranın vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Ancak önceleri, ikinci kemanların partisini veya viyolonselleri desteklemek için kullanılmıştır. Bach ve Händel, eserlerinde viyola için partiler yazmışlardır. Mozart, viyolayı daha geniş kapsamda kullanan bir besteci olmuştur. Bu çalgıyı bir çok triosuna katmış "Don juan" ve "Sihirli Flüt" operalarında önemle değerlendirmiştir. Ayrıca orkestra eşliğinde keman ve viyola için "Senfoni Konçertant" yazmıştır. Beethoven, viyolayı daha kişilikli bir çalgı durumuna getirmek için uğraşmış, özellikle "Egmond Üvertürü"nde olağanüstü partiler yazmıştır. Beşinci senfonisinin "Andante" bölümünde, melodiyi viyola ile viyolonsel arasında bölüştürmüştür.

Viyola her tür yaylı çalgılar topluluğunun önemli bir ögesidir. Berlioz, bu çalgıya "Child Herold" senfonisinin kahramanını temsil için yer vermiştir.

Mendelssohn'da "Elijah" adlı eserinde, viyolayı etkin biçimde kullanmıştır. Wagner, "Tannhauser" de Venüsberg

motifini viyola için yazmıştır. Çaykovski ve Richard Strauss, viyolayı orkestrada daha yüklü biçimde görevlendirmekle kendilerinden sonraki bestecilere yol göstermişlerdir.

Viyola kemana oranla ihmal edilen bir çalgı görünümündedir. Ancak onun için bağımsız bir bölüm yazarak eski önemini kazandıran besteciler arasında Stamitz başta gelir.

XV. yüzyılda Avrupa'da yaylı çalgılar ailesinin genel adı viyol'dür. Viyoller, ilk örneklerine ortaçağ kabartmalarında rastlanan viyel'lerin gelişmiş biçimidir. (Viyel : Viyollerin atası sayılan telli ve yaylı çalgıların genel adıdır. Fr. Viél ve vielle, İng. Fiddle, Alm. Fiedel.) Ses yapılarına göre : Pardessus de Viole, Dessus de Viole, Alto, Tenor, Basse ve Contrebasse yada violone adlarını alan türleri vardır. Giderek yalınlaştılar ve XVII., XVIII. yüzyıllarda klasik viyola biçimine dönüştüler.

Soprano Viyola, Alto Viyola, Tenor Viyola ve Bas Viyola en çok kullanılan türleridir. Hepsi altı tellidir. Üçüncü ve dördüncü tellerin arası bir majör üçlü aralıktadır, öbür teller dörtlü aralığa göre akord edilir. Hepsi bacak arasına alınarak yada minder veya benzeri bir yere dayayarak çalınır.

Viola da Gamba (Bacak viyolası) : Bas viyoladır ve altı tellidir.

Lyra Viola : Oniki tellidir. Ayrıca iki de ahenk teli gerilir. Şarkılara akorlarla destek amacıyla kullanılır.

Viola Bastarda: Bas viyolanın küçüğüdür, ahenk telleri eklenmiştir.

Viola di Bordone (Bariton Viyola) : Kenarları viola bastardadan daha girintili çıkıntılı ve ahenk telleri onunkinden daha fazladır.

Viola Pomposa : Aslında küçük bir viyolonseldir.

Violocello Piccola : Bach'ın isteği üzerine geliştirilmiştir. telleri do, sol, re, la, mi tonlarında akord edilir. Mi teli ince seslerde icra kolaylığı sağlama amacıyla eklenmiştir.

Pardessus de Viola : Fransa'da kullanılan beş telli viyoladır.

Viyola d'amore : Altı yada yedi tellidir, çeneye dayanarak çalınır, solo eserleri çalmada kullanılır.

Bach sadece bir kaç yapıtında kullanmıştır. Vivaldi'nin Viyola d' amore ve Lavta için konçertosu vardır. Heandel bu viyola çeşitinin bir başkası olan "Pardessus de Viyola"yı kullanmıştır. En uzun süre kullanılan viyola çeşiti, XVIII. yüzyıl sonuna kadar gelebilen "Viyola da Gamba" dır. Öteki viyolalar, XVII. yüzyıl ortalarından başlayarak müzik dünyasından çekilmiştir (8).

Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerine giren öğrenciler, genelde vücut gelişimlerini tamamlamış, yaş ortalamaları "18-20"

olan ve genellikle müziksel alt yapıları olmayan öğrencilerdir. Gelişmiş ülkelerdeki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ise eğitime, tıpkı bizdeki konservatuvarlarda olduğu gibi küçük yaşlarda başlanılmaktadır.

Keman eğitimine uygulanan ve viyola eğitimine de genellenen üç temel ilke vardır.

Bilimsellik : Keman çalma, bilimsel bir temele dayalı olmalıdır. Keman tekniğine ilişkin bilgilerle, bilgileri öğrenme ve öğretme süreçlerinin öncelikle sosyal ve insan bilimleri ile sıkı ilişkileri vardır. Sanatsal etkinliklerde ve müzik eğitimi süreçlerinde bilimsel temellere dayalı olarak kazanılıp, geliştirilmiş davranışlara, gerekli yer ve önem verilmelidir.

Güzellik : Bilimsel temele dayalı sanatsal ürünlerin en belirgin özelliği, güzellik ögesini taşımasıdır. En küçüğünden en büyüğüne kadar tüm eserlerde bu ögenin bulunmasına özen gösterilmelidir. Çıkan her ses güzel olmalı, yorum ise normalin üzerinde olmalıdır. Bunun için en seçkin örnekler bol bol dinlenmelidir.

Geçerlilik : Çalınan her eser, çevrenin beklentileri için geçerli olmalıdır. Bunun için seçici olunmalı ve

araştırılmalıdır. Eğitim ve toplumla ilgili duyarlılık geliştirilmelidir (7).

"Müzik eğitimcisi, meslek yaşamı boyunca asıl çalgı olarak seçmiş olduğu kemani, çeşitli amaçlarla kullanacaktır. Sınıfta yapacağı müzik eğitiminde, öğrencilerin müziksel işitme duygusunu ve zevkini geliştirerek onların güzel sanatların bir dalı olan "Müzik Sanatı"nı tanımalarını ve sevmelerini sağlayacaktır.

Bu ilişkiler bireyde istenilen davranışların kazanılmasını yada istenilen davranış değişikliklerinin oluşturulmasını önemli ölçüde etkileyecektir. Bundan başka okulda ve okul dışında, çevresinin gereksinimlerine yanıt verecek biçimde keman eğitimi yaparak kişilerin kendilerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacaktır. Günay ve Uçan'ın bu görüşü, tüm çalgılara ve özellikle de viyolaya genellenebilir" (9).

Bütün bu yaklaşımlar çerçevesinde Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde uygulanan başlangıç viyola öğretim yöntem ve teknikleri önem kazanmaktadır.

Bu araştırmada bu anlayışla cevap aranan problem cümlesi şöyle oluşturulmuştur. Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde

uygulanan viyola ğretim yöntem ve tekniklerinin incelenmesi, sınanması ve değerlendirilmesi.

Araştırma, bu konuda yapılan ilk bilimsel araştırmalardan biri olup, başka araştırmalara da ışık tutabileceğinden ve viyola ğretim elemanlarına yol göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sayıtlılar

1. Araştırmada rneklem olarak seçilen ğretim elemanları, Türkiye'deki üniversitelerin müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan viyola ğretim elemanlarıdır.
2. Ankette sorulan sorulara verilen cevaplar gerçeği yansıtır niteliktedir.
3. Başlangıç viyola ğretim yöntem ve teknikleri, viyola ğretiminde kullanılmak amacıyla uygulanmaktadır.
4. Bu araştırmada kullanılan veri toplama teknikleri bu araştırma için en uygun yöntemdir.

Sınırlılıklar

Bu araştırmanın bazı sınırlılıkları vardır :

1. Bu araştırma, mesleki müzik eğitimi amaçlı olup, müzik eğitimi bölümleri I. yarıyıl viyola dersiyle,
2. Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümleriyle,

3. Viyola öğretiminde kullanılan yöntem ve tekniklerle,

4. Viyola öğretimine ilişkin yöntem ve tekniklerin belirlenmesinde öğretim elemanlarının görüşleriyle sınırlıdır.

Tanımlar

- Sonorite : 1. titreşimlilik, 2. Uyum, ahenk, 3. Sesi yansıtma niteliği 4. Ses

- Entonasyon : 1. Ses perdesi, 2. Titreleme, 3. Temiz ses üretme

Kısaltma ve İşaretler

□ : Yay çekerek

V : Yay itererek

BY : Bütün yay

ÜY : Yayın üst yarısı

AY : Yayın alt yarısı

O : yayın ortası

BÖLÜM I

YÖNTEM

Bu araştırma Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde I. yarıyılıda uygulanan başlangıç viyola öğretim yöntem ve tekniklerinin incelenmesi, sınılanması ve değerlendirilmesine yönelik betimsel bir çalışmadır.

A. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini;

1. Araştırma problemine göre; Türkiye'deki müzik eğitimi bölümlerinde I. yarıyılıda uygulanan viyola öğretim yöntem ve teknikleri,

2. Araştırma probleminin çözümüne yönelik uygulanan ankete göre de, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan viyola öğretim elemanları oluşturmaktadır.

Bu çalışmada örnekleme, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde mevcut olan sekiz viyola öğretim elemanı oluşturmaktadır.

B. Verilerin Toplanması

Araştırma için gerekli olan nicel veriler, Türkiye - deki üniversitelerin, eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde mevcut olan viyola öğretim elemanlarının verdikleri cevaplarla, nitel veriler ise gerekli ve ilgili kaynakların taranmasıyla elde edilmiştir.

Anket, araştırmanın amacına ve süresine uygun bir veri toplama aracı olarak hazırlanıp uygulanmıştır. Anket, viyola öğretim yöntem ve tekniklerini tesbit ve karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılmıştır.

Kaynak tarama ise, araştırmanın dayanacağı temel gerçekleri saptamak ve kuramsal bilgileri oluşturmak amacıyla izlenen bir teknik olarak düşünülmüştür.

Anketin Amacı :

1. Mevcut müzik eğitimi bölümlerinde uygulanan ve başlangıç aşaması için, viyola öğretim yöntem ve tekniklerini belirlemek
2. Başlangıç için uygulamalı yay ve parmak egzersizlerini tesbit etmek,
3. Viyolada sağ eli kullanmadaki temel noktaları belirlemek
4. Viyola öğretiminde kullanılan metod ve kaynak kitapları tesbit etmek.

C. Anketin Hazırlanması ve Uygulanması

Anket Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültele-
rine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan viyola
öğretim elemanlarına uygulanmak üzere hazırlanmıştır.

Açıklamalar, yönerge ve soru bölümlerinden meydana
gelen anket, 20 sorudan oluşmaktadır. Sorular, uzman
görüşüne başvurularak hazırlanmış olup, açık ve kapalı
uçlu olarak düzenlenmiştir.

Anket, başlangıç viyola öğretim yöntem ve
tekniklerini incelemek ve gerekli verilerin bir kısmını
elde etmek için hazırlanmış ve sistemli hale getirilmiş
sorulardan oluşmaktadır. Buna göre, çoktan seçmeli
sorular, kendi içinde dört seçenekten oluşmaktadır.

D. Verilerin Çözümlemesi ve Bulguların Sergilenmesi

Elde edilen verilerin İstatistiksel çözümlemesinde
frekans (f), yüzde (%) kullanılmıştır. Bulgular Tablo
halinde gösterilmiş ve değerlendirilerek yorumları
yapılmıştır.

BÖLÜM II

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, toplanmış olan verilerin araştırmanın problemi çerçevesinde çözümlenmesiyle elde edilen bulgulara ve bunların yorumlarına yer verilmiştir.

Bu bulgular ve yorumlar üç ana başlık altında toplanmıştır.

- A. Öğretim Elemanlarının Ankette Alınan Görüşlerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar
- B. Viyolada Sağ Eli Kullanmadaki Temel Noktalara İlişkin Bulgular
- C. Başlangıç Viyola Öğretimine İlişkin Etüt ve Alıştırmalardan Örnekler.

A. Öğretim Elemanlarının Ankette Alınan Görüşlerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Öğretim elemanlarına uygulanan anket sonuçları ve değerlendirmeleri, aşağıda tablolar halinde verilmiştir.

Tablo 1. Viyola Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine
Göre Dağılımı.

Cinsiyet	Öğretim Elemanı Sayısı	%
Erkek	7	87,5
Kadın	1	12,5
Toplam	8	100

Tablo 1'de görüldüğü gibi Türkiye'deki üniversitele-
rin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde
mevcut olan viyola öğretim elemanı sayısı 8'dir. Öğretim
elemanlarının % 87,5'u erkek, % 12,5'u ise kadındır.

Bu durum, örnekleme oluşturan öğretim elemanları
arasında erkeklerin, kadınlara oranının oldukça yüksek
olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla viyola öğretiminin
daha çok, erkek öğretim elemanları tarafından yürütüldüğü
görülmektedir.

Tablo 2. Viyola Öğretim Elemanlarının Mesleki Hizmet Sürelerine Göre Dağılımı.

Hizmet Süresi	f	%
1 Yıldan az	-	-
1-5 Yıl	4	50
6-10 Yıl	1	12,5
11-15 Yıl	2	25
16-20 Yıl	1	12,5
20 Yıldan fazla	-	-
Toplam	8	100

Tablo 2'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 50'si 1-5 yıl, % 12,5'u 6-10 yıl, % 25'i 11-15 yıl, % 12,5'u ise 16-20 yıl arası meslekte hizmet süresine sahiptir. Meslekte 1-5 yıl hizmet süresi bulunan öğretim elemanı yüzdesi oldukça yüksektir. Buna en yakın hizmet süresi ise, 11-15 yıl arasıdır.

Bu durum ğretim elemanlarının çoğunluğunun 1-15 yıl hizmet süresine sahip olduğunu göstermektedir.

Tablo 3. Viyolanın Diğer Yaylı algılar İçerisindeki Yeri ve nemi.

Seçenekler	f	%
Genelde eşlik algısıdır	4	50
Diğer çalgılarla aynı statüdedir	2	25
Hem eşlik, hem de solo bir çalgıdır	2	25
Toplam	8	100

Tablo 3'de görüldüğü gibi ğretim elemanlarının % 50'si viyolanın genelde bir eşlik çalgısı olduğunu, % 25'i diğer yaylı çalgılarla aynı statüde olduğunu, diğer % 25'i ise hem eşlik, hem de solo değerde bir çalgı olduğunu düşünmektedir.

Bu durum, ğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun viyolayı, bir eşlik çalgısı olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Tablo 4. Viyolada İlk Yay Çalışmalarına Başlanılan
Tel.

Seçenekler	f	%
Do teli	-	-
Sol teli	1	12,5
Re teli	6	75
La teli	1	12,5
Toplan	8	100

Tablo 4'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 12,5'u ilk yay çalışmalarını sol telinden, % 75'i re telinden, % 12,5'u ise la telinden başlatmaktadır. İlk yay çalışmalarını do telinden başlatan öğretim elemanı ise yoktur.

Bu durum, ilk yay çalışmalarının daha çok re telinden başlatıldığını göstermektedir.

Tablo 5. Viyolada İlk Yay Çalışmaları ve Yayın Kullanım Durumu.

Seçenekler	f	%
Viyolada ilk yay çalışmaları yayın ortasında yapılmalıdır	2	25
Viyolada ilk yay çalışmaları yayın alt yarısında yapılmalıdır	-	-
Viyolada ilk yay çalışmaları yayın üst yarısında yapılmalıdır	1	12,5
Viyolada ilk yay çalışmaları bütün yayda yapılmalıdır	5	62,5
Toplam	8	100

Tablo 5'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 25'i ilk yay çalışmalarını yayın ortasında, % 12,5'u yayın üst yarısında, % 62,5'u ise bütün yayda başlatmaktadır. İlk yay çalışmalarını yayın alt yarısında başlatan öğretim elemanı ise yoktur. Bu durum, ilk yay çalışmalarının daha çok bütün yayda uygulandığını göstermektedir.

Tablo 6. Viyolada Başlangıç Yay Çalışmalarının
Uygulandığı Tel Sayısı.

Seçenekler	f	%
Bir telde uygulanmalıdır	3	37,5
iki telde uygulanmalıdır	-	-
Üç telde uygulanmalıdır	-	-
Dört telde uygulanmalıdır	5	62,5
Toplam	8	100

Tablo 6'da görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 37,5'u başlangıç yay çalışmalarını bir telde, % 62,5'u dört telde uygulatmaktadır. Başlangıç yay çalışmalarını iki telde ve üç telde uygulatan öğretim elemanı ise yoktur.

Bu durum, öğretim elemanlarının başlangıç yay çalışmalarını daha çok, dört telde uyguladığını göstermektedir.

Tablo 7. Viyolada İlk Yay Çalışmaları ve Yay Hareketi

Seçenekler	f	%
Viyolada ilk yay çalışmaları yayı durdurup denetleyerek uygulanmalıdır	6	75
Viyolada ilk yay çalışmaları yayı durdurmadan uygulanmalıdır	2	25
Toplam	8	100

Tablo 7'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 75'i ilk yay çalışmalarını yayı durdurup denetleyerek, % 25'i ise durdurmadan yani sürekli bir biçimde uygulatmaktadır.

Bu durum, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun, ilk yay çalışmalarını durdurup denetleyerek uygulattığını göstermektedir.

Tablo 8. Başlangıç Viyola Öğretiminde İzlenen Tel Sırası.

Seçenekler	f	%
Re-Sol-Do-La	1	12,5
Re-Sol-La-Do	5	62,5
Sol-Re-La-Do	1	12,5
Do-Sol-Re-La	-	-
La-Re-Sol-Do	1	12,5
Toplam	8	100

Tablo 8'de görüldüğü gibi öğretim elemanların % 12,5'u re-sol-do-la, % 62,5'u re-sol-la-do, % 12,5'u la-re-sol-do, % 12,5'u sol-re-la-do tel sırasını izlemektedir. Do-sol-re-la tel sırasını izleyen öğretim elemanı ise yoktur.

Bu durum, daha çok re-sol-la-do tel sırasının izlendiğini göstermektedir.

Tablo 9. Viyolada İlk Parmak Düşürme Çalışmalarının Yapıldığı Tel.

Seçenekler	f	%
Sol teli	1	12,5
Do teli	-	-
Re teli	7	87,5
La teli	-	-
Toplam	8	100

Tablo 9'da görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 12,5'u viyolada ilk parmak düşürme çalışmalarını sol telinden, % 87,5'u ise re telinden başlatmaktadır. İlk parmak düşürme çalışmalarını do telinden ve la telinden başlatan öğretim elemanı ise yoktur.

Bu durum, parmak düşürme çalışmalarına daha çok re telinden başlanıldığını göstermektedir.

Tablo 10. Viyolada Tam Dipte Yay Değiştirme Çalışmaları.

Seçenekler	f	%
Tam dipte yay değiştirirken bilek yumuşak olmalıdır	2	25
Tam dipte yay değiştirirken parmaklar esnek olmalıdır	-	-
Tam dipte yay değiştirirken yayın hızı ve basıncı iyi ayarlanmalıdır	-	-
Hepsi	6	75
Toplam	8	100

Tablo 10'da görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 25'i tam dipte yay değiştirme çalışmaları yapılırken bileğin yumuşak olması gerektiğini, % 75'i ise tam dipte yay değiştirme çalışmaları yapılırken; hem bileğin yumuşaklığını, hem parmakların esnekliğini, hem de yayın hızının ve basıncının iyi ayarlanması gerektiğini savunmaktadır.

Bu durum, yukarıdaki tüm unsurların, tam dipte yay değiştirme çalışmalarında gerekli ve etkili olduğunu göstermektedir.

Tablo 11. Viyolada Tam Uçta Yay Değiştirme Çalışmaları

Seçenekler	f	%
Tam uçta yay değiştirirken yayın ucuna doğru basınç arttırılmalıdır	-	-
Tam uçta yay değiştirirken tüm kol ve parmaklar kullanılmalıdır	4	50
Tam uçta yay değiştirirken yayın hızı iyi ayarlanmalıdır	1	12,5
Hepsi	3	37,5
Toplam	8	100

Tablo 11'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 50'si tam uçta yay değiştirme çalışmaları yapılırken tüm kol ve parmakların kullanılması gerektiğini, % 12,5'u tam uçta yay değiştirme çalışmaları yapılırken yayın hızının ayarlanması gerektiğini, % 37,5'u ise tam uçta yay çalışmaları yapılırken hem yayın ucuna doğru basıncın

arttırılması gerektiğini, hem tüm kol ve parmakların kullanılması gerektiğini, hem de yayın hızının iyi ayarlanması gerektiğini savunmaktadır.

Bu durum, tam uçta yay değiştirirken daha çok tüm kol ve parmakların kullanıldığını göstermektedir.

Tablo 12. Viyolada İlk Tel Değiştirme Çalışmaları

Seçenekler	f	%
İlk tel değiştirme çalışmaları boş telleri kullanarak yapılmalıdır	8	100
İlk tel değiştirme çalışmaları sol elde güç olmayan etütlerle yapılmalıdır	-	-
İlk tel değiştirme çalışmaları hem boş telleri kullanarak hem de sol eli birlikte kullanarak yapılmalıdır	-	-
İlk tel değiştirme çalışmaları sol elde güç etütlerle yapılmalıdır	-	-
Toplam	8	100

Tablo 12 'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 100'ü ilk tel değiştirme çalışmalarının boş telleri kullanarak yapılması gerektiğini ifade etmektedir.

Bu durum, ilk tel değiştirme çalışmalarında, öğretim elemanlarının tümünün ortak bir görüşe sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Tablo 13. Viyolada Tam Uçta Tel Değiştirme ve Sağ Elin Durumu.

Seçenekler	f	%
Yay diğer tele yakın olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir	5	62,5
Yay diğer tele yakın olmalı, bilek yay ile birlikte hareket etmelidir	1	12,5
Yay diğer tele yakın olmalı, ön kol yay ile birlikte hareket etmelidir	2	25
Yay diğer tele uzak olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir.	-	-
Toplam	8	100

Tablo 13'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 62,5'u tam uçta tel değiştirirken yayın diğer tele yakın olması ve tüm kolun yay ile birlikte hareket etmesi gerektiğini, % 12,5'u tam uçta tel değiştirirken yayın diğer tele yakın olması ve bileğin yay ile birlikte hareket etmesi gerektiğini, % 25'i ise tam uçta tel değiştirirken yayın diğer tele yakın olması ve ön kolun yay ile birlikte hareket etmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Bu durum, tam uçta tel değiştirirken öğretim elemanlarının daha çok, yayın diğer tele yakın olması ve tüm kolun yay ile birlikte hareket etmesi gerektiği görüşünde birleştiğini göstermektedir.

Tablo 14. Viyolada Tam Dipte Tel Değiştirme ve Sağ Elin Durumu.

Seçenekler	f	%
Yay diğer tele yakın olmalı bilek yay ile birlikte hareket etmelidir	6	75
Yay diğer tele yakın olmalı, ön kol yay ile birlikte hareket etmelidir	-	-
Yay diğer tele yakın olmalı, bütün kol yay ile birlikte hareket etmelidir	2	25
Yay diğer tele uzak olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir	-	-
Toplam	8	100

Tablo 14'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 75'i tam dipte tel değiştirirken, yayın diğer tele yakın olması ve bileğin yay ile birlikte hareket etmesi gerektiğini, % 25'i ise tam dipte tel değiştirirken yayın diğer tele yakın olması ve bütün kolun yay ile birlikte hareket etmesi gerektiğini savunuyor.

Bu durum, tam dipte tel değiştirirken öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun; yayın diğer tele yakın olması ve bileğin yay ile birlikte hareket etmesi gerektiği görüşünde birleştiğini göstermektedir.

Tablo 15. Kısa Süreli Tek Bir Ses İçin Tel Değiştirme ve Yay Elinin Durumu.

Seçenekler	f	%
Yay eli bütün kol ile birlikte hareket etmelidir	-	-
Yay eli, ön kol ile birlikte hareket etmelidir	5	62,5
Yay eli bilek ve parmaklarla birlikte hareket etmelidir	3	37,5
Yay eli yalnız bilekle hareket etmelidir	-	-
Toplam	8	100

Tablo 15'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 62,5'u kısa süreli tek bir ses için tel değiştirirken, yay elinin ön kol ile birlikte hareket etmesi gerektiğini, % 37,5'u ise kısa süreli tek bir ses için tel değiştirirken, yay elinin bilek ve parmaklarla birlikte hareket etmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Bu durum, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun, tek bir ses için tel değiştirirken yay elinin ön kol ile birlikte hareket etmesi gerektiği görüşünde birleştiğini göstermektedir.

Tablo 16. Viyolada Bağlı Çalmada Tel Değiştirme Çalışmaları.

Seçenekler	f	%
Bağlı çalmada tel değiştirme, boş telleri kullanarak yapılmalıdır	4	50
Bağlı çalmada tel değiştirme, sol elde güç etütlerle yapılmalıdır	-	-
Bağlı çalmada tel değiştirme, boş telleri ve sol eli birlikte kullanarak yapılmalıdır	4	50
Bağlı çalmada tel değiştirme, sol elde basit etütlerle yapılmalıdır	-	-
Toplam	8	100

Tablo 16'da görüldüğü gibi, öğretim elemanlarının % 50'si bağlı çalmada tel değiştirirken boş telleri kullanmanın gerekliliğini, % 50'si ise boş telleri ve sol eli birlikte kullanmanın gerekliliğini ifade etmektedir.

Bu durum, bağlı çalmada tel değiştirme çalışmaları yapılırken mutlaka boş tellerin kullanıldığını göstermektedir.

Tablo 17. Viyolada Hızlı Çalınması Gereken Etüt ve Yapıtlarda Yayın Kullanımı.

Seçenekler	f	%
Hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtlar, yayın dibinde daha kolay çalınır	-	-
Hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtlar, yayın ortası ile ucu arasında daha kolay çalınır	7	87,5
Hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtlar, yayın ortasına yakın kısmında daha kolay çalınır	1	12,5
Hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtlar, bütün yayda daha kolay çalınır	-	-
Toplam	8	100

Tablo 17'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 87,5'u hızlı bölümlerin, yayın ortası ile ucu arasında daha kolay çalınacağını, % 12,5'u ise hızlı bölümlerin, yayın ortasına yakın kısımda daha kolay çalınacağını ifade etmektedir.

Bu durum, hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtların, daha çok yayın ortası ile ucu arasında çalınması gerektiğini göstermektedir.

Tablo 18. I. Yarıyıl da Viyolada Öğretilen Tel Sayısı.

Seçenekler	f	%
Viyola öğretiminde I. yarıyıl da 1 tel öğretilmelidir	-	-
Viyola öğretiminde I. yarıyıl da 2 tel öğretilmelidir	2	25
Viyola öğretiminde I. yarıyıl da 3 tel öğretilmelidir	-	-
Viyola öğretiminde I. yarıyıl da 4 tel öğretilmelidir	6	75
Toplam	8	100

Tablo 18'de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 25'i I. yarıyılın sonunda iki telin öğrenilmesi gerektiğini, % 75'i ise I. yarıyılın sonunda dört telin öğrenilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Bu durum, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun I. yarıyıl sonunda dört telin öğrenilmesinden yana olduğunu göstermektedir.

B. Viyolada Sağ Eli Kullanmadaki Temel Noktalara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Bütün yaylı çalgılarda olduğu gibi, başlangıç aşamasında viyola öğretiminde en büyük sorun, sağ eli kullanmadaki zorluklardır. Yay tutuşu ve kullanımında temel noktalar olan sağ kol, el ve parmakların doğal hareketlerinin yay kullanma tekniğine uygulanması, temel viyola öğretiminde en önemli davranışlardandır.

Yay kullanmada şu dört unsur gözönünde bulundurulmalıdır :

1. Yumuşaklık, 2. Yay tutuşu, 3. Kol ve parmakların fiziksel hareketleri, 4. Yayın tele temas ettiği nokta.

1. Yumuşaklık

Yay kullanımında temel, sağ elin yumuşaklığıdır. Kol, el ve parmakların oynak yerleri yumuşak ve esnek değilse olumlu bir davranış kazanılamayabilir. Gerginlik, yumuşaklığın en büyük düşmanıdır. Omuzdan parmak ucuna kadar tüm kol yumuşak ve esnek olmalıdır. Buna bütün bedenin yumuşaklığı da eklenmelidir. Aksi takdirde yayın kullanımı kaba kontrolsüz, ton çirkin ve anlaşılmaz olacaktır (10).

2. Yay Tutuşu

Yay tutuş pozisyonu elde etmek için yayın kolları, yayı tutanın yüzüne dönük ve ucu yukarıya gelecek şekilde sol el ile tutulur. Sağ el baş parmağın ucu, orta parmağın karşısına gelecek şekilde daire oluşturur. Baş parmağın ucu, topuğun çubuk üzerindeki bittiği yere ve bu uzantıya değecek şekilde konur.

Orta parmak, baş parmağın karşısında ve aksi yönünde, çubuğun üzerine doğru kıvrılacak, çubuğa tırnağa en yakın eklem hizasından değecektir. Bu durumda orta parmak yuvarlak, baş parmak ise köşelidir.

Yüzük parmağı orta parmağın hemen yanındadır. Serçe parmağın etli kısmı çubuk üzerine, yüzük parmağına oldukça yakın bir şekilde yerleştirilir ve ortadaki eklemden yay çubuğuna temas eder. Yay çubuğu üzerinde dört parmak, aralarında aynı küçük mesafelerle yayılmalıdır. bu durum, ellerin bilekten aşağıya gevşeyerek sarkmış ve tamamıyla serbest olduğu durumdaki gibi doğaldır. Sadece birinci parmak, istisnai olarak orta parmağın hafifçe uzağına konulabilir (10).

3. Fiziksel Hareketler

İnsan kolu, iki bölümden oluşmuştur.

- Arka kol :

Omuz eklemi (tam oynar eklem)

Dirsek eklemi (tam oynar eklem)

- Ön kol :

Dirsek eklemi (tam oynar eklem)

Bilek eklemi (tam oynar eklem)

Farmak eklemleri (tam ve yarı oynar eklemler)

Sağ elde kol kaslarının açılması hareketiyle, kolun açılması ve buna bağlı olarak "çekerek" dediğimiz yay hareketinin sağlandığı, kol kaslarının kapanması suretiyle buna bağlı olarak "iterek" dediğimiz yay hareketinin sağlandığı gözlenebilir (10).

4. Yayın Tele Temas Ettiği Nokta

Topuktan uca kadar, düz bir yay kullanımı tüm yay tekniğinin temelidir. Yay eşiğe paralel olarak çekilmelidir. Aksi takdirde sesin kalitesi ve teknikte bir takım bozulmalar meydana gelebilir. Yay uçta iken, baş parmak ve dördüncü parmak hemen hemen düzleşir. Yay dipte iken ise baş parmak ve dördüncü parmak toplanarak başlangıçtaki bükülü durumuna gelir.

Temel yay kullanımı, üç evreden oluşur.

a) Üçgen pozisyonu : Yay tele topukta temas ettiğinde kol ve çalgı bir üçgen oluşturur.

b) Kare pozisyonu : Yay tele ortasında temas ettiğinde bir kare pozisyonu oluşur.

c) Düz açı pozisyonu : yay tele ucunda temas ettiğinde sağ kol, hemen hemen düz olarak uzatılır. Dirsekteki dik açı, neredeyse düz açı haline gelir.

Sağ el kare pozisyonunda iken, yayın kontrolü en kolay ve doğaldır. Bu nedenle yay çalışmalarına kare pozisyonunda başlamak ve oradan topuğa ve uca gitmek en iyisidir. yayın üst ve alt yarısında çalışmak bir başlangıç pozisyonu oluşturur (10).

TEMEL YAY KULLANIMI

1. Bütün Yay Kullanımı

Yayın bütünü kullanabilmek için önce boş tellerde çalışmalar yapılmalıdır. Böylelikle sol elin, sağ el çalışmalarını engelleyebilecek güçlükleri, kısa bir süre için ortadan kalkmış olacaktır. Yay uzunluğu arttıkça, zamanda dolayısıyla uzamış olur. O halde zaman aynı kaldığında yayın gittikçe daha uzun kullanılmasının gerçekleştirilebilmesi için, yay hızının arttırılması zorunluluğu da beraberinde gelmiş olacaktır (11).

2. Yay 1 Üst Yarıda Kullanım

Sağ elin ustaca kullanılması, keman çalmada başarı kazanmanın koşullarından biridir. Sol eldeki hataların bir çoğu gerçekte sağ eldeki bozukluklardan ileri gelmektedir.

yayı ortasından uca doğru başarılı bir şekilde geçirmek için yay eli, sağa dışarıya doğru açılırken, yay eşik ile olan paralellliğini korumalıdır. Bu hareket ön kolun uzatılmasıyla ortaya konulur. Yayın ucuna yaklaşıldığında ön kol kasıtlı olarak ileriye doğru açılmadıkça, kolun dirsekten itibaren dışarıya doğru açılması, yay çekişinin düzgünlüğünü korumak için tek başına yeterli değildir. yay eli düzleştikçe ileriye doğru yavaşça uzanmalıdır. Yayın ortaya dönüşünde dirsek, yayın ortasına yaklaşırken ön kolu düz pozisyonundan, dik açı pozisyonuna geri getirerek yavaşça bükülür. El ve kol kare pozisyonuna dönerler (11).

3. Yay 1 Alt Yarıda Kullanım

Yay ortadan topuğa doğru ilerledikçe el bilekten itibaren hafifçe kıvrılır, dirsek düşer. Topuğa gelindiğinde ise bilek, bir yanında serbestçe sallanan dirsek ve diğer yanında yay ve yay eli hafifçe kıvrılmış

destek noktası ya da asılma noktası durumuna gelir. Yay ortadan topuğa doğru hareket ederken yay çubuğu çalgının sapına doğru yavaşça ve hafifçe eğilmelidir.

Bilek hareketini abartmaya fazla özen gösterilmemelidir. Çünkü bu bileğin, arzu edilmeyecek biçimde, topukta kasılmasına yol açabilir. Tüm bu gerekli hareketleri başarabilmek için omuz kasları gevşek olmalı, omuz oynatılmamalıdır. Her iki yönde de yay kullanılırken hareketlerin çeşitli öğeleri doğal ve uyumlu bir bütünlük içinde kaynaştırılmalıdır (9).

TEL DEĞİŞTİRME

Tel değiştirme, bir telde çalışma sürdürülürken, bu hareketlerin rahatlık ve ustalıkla öteki tele veya tellere aktarılması ve orada da sürdürülmesidir. Hem yay eli, hemde parmaklar yeni tele götürülecektir. Tel değiştirmeyi yaparken gerçekleştirilecek bazı temel hareketler vardır. Tel değiştirme tekniği diyebileceğimiz bu bilgi ve beceriler yolu ile ayrı ayrı tellerde öğrenilmiş olanlar, alıştırmaya veya yapıt içinde bütünleştirilerek çalma alanı genişletilmiş olur. Tel değiştirmeyi, örneğin sol ve re telleri için düşünelim. O zaman sağ kolun alanı da buna göre olmalıdır. Yani re telinde çalarken yay, sol teline yakın olmalı, sol telinde çalarken yay, re teline yakın olmalıdır. Tel

değiştirme hareketinin gereği kadar yapılması, bir başka deyişle hareketin küçük olması anlamına gelir. O halde yalnızca düzlem durumunu denetlemek yeterli değildir. Yayın kollarının tele dokunduğu noktayı gözleyerek, öteki tele yakınlığını da ayrıca denetlemek gerekir (9).

Tel değiştirmede her iki kol, üzerine düşen görevleri kusursuz olarak yapmalıdır. Ancak, böylelikle gerçek anlamda bir eşgüdüm sağlanmış olacaktır.

Boş tel kullanarak tel değiştirmede, örneğin re telinden la teline geçiliyorsa, önce sağ kol boş la teline gider. Bu la sesi çalınırken, sol kolda la teline göre yeni durumunu alır. Eğer la telinden re teline boş la kullanılarak geçiliyorsa o zaman da önce sol kol tel değiştirir. Sonrada sağ kol re telindeki sesleri çalmak için tel değiştirir. Bu tür tel değiştirmelerde kolların hareketleri aynı zamanda olmamaktadır.

Boş tel kullanmaksızın yapılan tel değiştirmede ise, sol kolun tel değiştirmesi için gerekli olan zaman son ses çalınırken kazanılır. Bu da sol kolun, son ses çalınırken yavaş yavaş öteki tele yaklaştırılması ile gerçekleştirilir. Eğer seslerin akışı çabuk ise, bu hazırlık birden fazla sesi içerebilir. Yani son sesi çalan parmakdan önce de bu hazırlık başlatılabilir.

Gerek boş tel kullanarak ve gerekse boş tel kullanmaksızın yapılan tel değiştirmeleri, bir ayna karşısında ve telden ses çıkarmaksızın yalnızca hareket olarak yapılmalıdır. Parmaklar la teli için hazırlanırken, dirsek dışa doğru ve parmaklar re teli için hazırlanırken ise dirsek içe doğru hareket ettirilir (12).

1. Tam Uçta Yay Değiştirme

Uçta çalarken çıkardığımız sesin büyüklüğü, dipte çalarken çıkardığımız sesin büyüklüğüne oranla çok daha düşüktür. Dipteki ses büyüklüğünü uçtada elde edebilmek için; sağ elin işaret parmağı ile yaya basınç verilmesi gerekir. Bu yüzden sağ elin yay ile ilişkisi daha çok bu parmakla kurulur. Bu ilişkiye tüm kol ve parmaklar yardımcı olurlar. Bu durumda tam kılla çalmak, eşige koşutluk ve tam uca kadar yayı çekme ve oradan geriye dönme de gerçekleştirilmesi gereken özelliklerdir. Yayın basıncı arttırıldığında, hızda ona koşut olarak arttırılmalıdır. Tam uçta yay değiştirirken sağ elin hareketi çevik ve akıcı olmalıdır. Yaya basınç verirken yumuşaklık korunmalı, yayı tutan parmakların ve özellikle baş parmağın aşırı bir biçimde yayı sıkması sağlanmalıdır (11).

2. Tam Dipte Yay Değiştirme

Burada söz konusu olan en önemli özelliklerden biri, bilekteki yumuşaklık diğeri ise parmaklardaki yumuşaklıktır. Öyleyse tam dipte yay değiştirirken bileğin rahat ve yumuşak olmasına ve bunun yanında da parmakların bileğe yardımcı olacak biçimde gene rahat ve esnek olması gerekir. Bu alışkanlıklar elde edilmemişse, ayna karşısında başarı sağlanıncaya dek sabırla çalışılmalıdır. Tam dipte yay değiştirirken yayın durumu tam kıl olmayabilir. Amaç rahat bir hareket örüntüsü ile birlikte, yayı ustaca tam dipte değiştirmektir. Bütün bu çalışmalar yapılırken, yayın eşiğe olan koşutluğu sürdürülmelidir. Bunun yanında sesin gıcırtısız çıkması sağlanmalı ve giderek ses kalitesi doruğa erişmelidir. Bunun için ise yay hızı ile yayın tele basıncı arasındaki denge, çok güzel ve doğru bir biçimde kurulmalıdır. Parmaklarla bilek arasındaki hareket ilişkisinin iyi kurulmuş olması, bu amaca ulaşılmasını büyük ölçüde kolaylaştırır (11).

TON YARATMA

Ton yaratmada üç ana unsur vardır.

1. Yay hızı 2. Yayın teller üzerindeki basıncı 3. Yayın tele temas ettiği nokta.

1. Yay Hızı

Yayın hızındaki artış, sesin gürlüğünün artmasına; yay hızındaki düşme ise sesin gürlüğünün düşmesine neden olur. Kaliteli bir ses elde etme, yayı dengeli bir hız, basınç ve aynı ses verme noktasında kullanmakla mümkündür. Yayın eşit hızı, yayın eşit zaman birimlerine eşit bölünmesidir. Yayın hız ayarlanmasında en sık yapılan hatalardan biri, başlangıçtaki notalara çok yer verip, sondaki notaların sıkıştırılmasıdır. Bu tür yay kullanımında sıkıştırılan sesler, kalitenin ve yorumun bozulmasına neden olur. Yine, yayda başlangıçtaki notalara çok az yer verip, yayın artan bölümünü kullanma çabasıyla ani bir çekiş yaparak aynı hata yapılmış olur.

Bu tür hatalar yalnızca yayın iki ucuyla sınırlı olmayıp, yay hareketi boyunca hatalı tasarlanmış ve uygulanmış yay kullanımı, arzu edilmeyen aksanlara, vurgulara ve ses kalitesinde istenmeyen ani değişikliklere neden olabilir.

2. Yayın Teller Üzerindeki Basıncı

Yayın teller üzerine uyguladığı basınç hem yay ağırlığından, kol ve elin ağırlığından, kontrollü kas hareketinden, hem de bu etkenlerin bileşkesinden oluşur.

Yayın ağırlığı uçta en azdır, topuğa doğru yavaş yavaş artar. Aynı ilke kol ve el ağırlığının hareketinden kaynaklanan basınç içinde uygulanır; etkisi doğal olarak yayın ucuna doğru azalır, topuğa doğru artar. Bu tür sonuç çalıcı açısından hatalı bir davranıştır.

Basınç uca doğru yaydaki ağırlık kaybına karşılık güçlü olmalı; en yoğun olduğu topuğa doğru azalmalıdır. Ton yaratmada istenilen yalnızca basıncın miktarı değil, basıncın niteliğidir. El ve kolun ağırlığı ve kaslardan gelen basınç, yumuşak ve iyi düzenlenmiş doğal ve yapay esneklik sistemiyle iletilmelidir.

Bu yumuşak ve esnek hareketlerle tele uygulanan basınç, en iyi ton yaratmayı mümkün kılacaktır. Parmak ucu ve omuz arasında herhangi bir eklemdaki sertleşme enerjinin boşa harcanmasına neden olur. Örneğin sert ve oynamayan omuz, kullanışlı bir basınç ögesi olan kolun tele aktarılmasını engelleyecektir. Önemli olan yumuşaklık ve esnekliğin düzenli bir şekilde çalışıyor olmaları ve gerekli bükülmeleri sağlayabilmeleri, tüm sağ kol ve el tekniğinin organik bir bütün olarak işlemesidir. Diğer önemli olan nokta da hassasiyetle kontrol edilmeyen basıncın yanlış yay kullanımına neden olması ve entonasyonu etkilemesidir.

3. Ses Verme Noktası

Ton yaratmada üçüncü ana etken ses verme noktasıdır. Bu terimi, en iyi tonu elde etmek üzere, yayın tele değmesi gereken özel nokta olarak tanımlayabiliriz. Bu nokta yayın hızı ve basıncındaki azalıp çoğalmayla yer değiştirir. Hız ve basıncın yanı sıra diğer bazı etkenlerde ses verme noktası üzerinde etkili olurlar. Bunlar uzunluk, kalınlık ve telin kendi gerilimidir. Ses verme noktası ince tellerde tiz pozisyonlarda eşiğe, pes pozisyonlarda olduğundan daha yakındır.

Bu, her tel değişimi ve sol el pozisyonunun her yer değiştirmesinde yayın hızı ve basıncı aynı kaldığında ses verme noktasının yeri azda olsa değişmesi gerektiği anlamına gelir. İyi bir kulağa, iyi enstrümanlara ve güçlü bir müzikal içgüdüye sahip olanlar, doğru ses verme noktasını, köprüye olan uzaklığını ve yakınlığını hisseder, içgüdüsel olarak bulurlar. Bunun ön şartı, ilk olarak ses verme noktasını bulmak ve sonra onu nasıl koruyacağını ve gerektiğinde nasıl değiştireceğini bilmesini gerektiren tekniğe sahip olunmasıdır.

Yeterli müzikal kulağa ve yay kullanma tekniğine sahip olmayan çalıcı, hiç bir zaman doğru bir ton yaratmayı başaramaz (10).

YAY ŞEKİLLERİ

1. Detaşe (Détaché)

Sözlük anlamı : "çözülmüş ayrılmış, kopuk, ilgisiz ayrı, yalnız" demektir (13).

Müzikteki anlamı, her notanın ayrı bir yay ile çalınmasıdır. Yay üzerinde herhangi bir basınç değişikliği yapılmaz. Sesler arasında kesinti olmayıp, yay kullanımı başka bir sese geçene kadar devam etmelidir. Detaşe; yayın tümünden, en küçük parçasına kadar herhangi bir bölümünde ve herhangi bir uzunluktaki tartımla çalınabilir. Detaşe'nin uygulanışı, sesin uzunluğuna ve eserin hızına göre değişir. Çok hızlı olan yay kullanımında kolun harekete katılımı daha az olur (10).

Detaşe Çeşitleri

a) Büyük yumuşak olmayan (Düz) Detaşe (Grand Détaché Sec)

Topuktan uca kadar her notada tam yay kullanımı ile yapılır. Yayın her hareketinin kesinlikle eşiğe paralel olmasına dikkat edilmeli ve onaltılık notalar mümkün olduğunca çabuk çalınmalıdır. Suslar sırasında yay, hareketsiz ve tel üzerinde beklemeli, kesinlikle

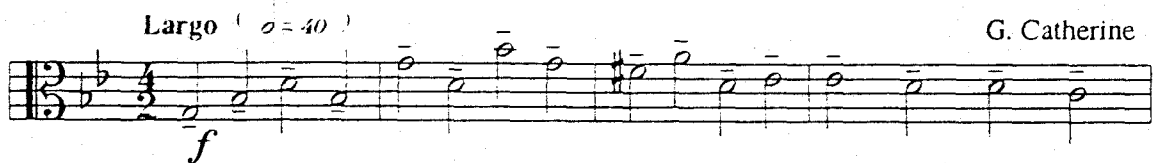
süresinden önce hareket etmemelidir. Tel değiştirmeler, suslar sırasında ve yayı kaldırmadan yapılmalıdır.

b) Geniş yada Basit Detache

(Détaché Soutenu Ou Chantant)

Topuktan uca kadar, sesin aynı gürlükte oluşuna dikkat ederek ve yayın ucuna doğru arka koldan kuvvet alarak basıncın arttırıldığı yay şeklidir. Yay değiştirmeler kesintisiz yapılmalı buna özellikle topukta dikkat edilmeli, yay değiştirme tel yada parmak değiştirmeyle aynı anda olmalıdır. Bu, bileğin esnekliği ve topuğa erişmeyi mümkün kılacak parmakların toplanmasıyla olur. Bununla ilgili örnek aşağıda verilmiştir.

Örnek 1



c) Canlı yada Önkol Detachesi

(Détaché Vif Au D'avant-Bras)

Yayın ortası ile ucu arasında yaklaşık olarak 1/3'ü ile yapılan yay şeklidir. Bir notadan diğerine geçerken, kesintisiz sonorite gerekir. Yay kullanımı ön kolun hareketiyle elde edilir. özellikle tel değiştirmelerde yay

tutuşu, bileğin esnekliğini engellememelidir. İyi ve tonlu bir ses elde etmek için, yay kılları tele yapışık olmalı, yay her nota üzerinde süresi kadar uzatılmalıdır (14). Bununla ilgili örnek aşağıda verilmiştir.

Örnek 2



Bach Partita No: 1 in B minör
(Transpose Mi minör)

Örnek 3



Bach Partita No: 3 E majör
(Transpoze La Majör)

2. Legato

Legato sözcüğü İtalyan'cadır. Sözlüklerdeki karşılıklarına bakıldığında bir müzik terimi olarak hemen hemen aynıdır. Bunlardan birinin karşılığı; "Bir müzik yapıtında yada cümlesinde notaların kesintisiz olarak bağlanacağını gösterir" şeklindedir (15).

İki yada fazla notanın tek bir yayda çalınmasıdır. Bu yay şeklinde iki ana sorunla karşılaşılır. Biri sol eldeki parmakların değişimiyle, diğeri tellerin

değişimiyle ilgilidir. Yay eli, sol elin yaptığından rahatsız olmamalıdır. Eğer bu anlamda güçlükler söz konusu ise, legato çalışmalarına tek telde ve kolay alıştırmalarla başlanmalıdır. Bununla ilgili örnek aşağıda verilmiştir.

Örnek 4



Legato tel değiştirmelerdeki eksiklikler, yay eli ile sol elin hatalı bir şekilde koordine edilmesinden de meydana gelebilir. En yaygın hatalar bir önceki notadaki parmağın, tel değiştirme sırasında çok erken kaldırılması ve gereği kadar çabuk harekete hazır hale gelmemesidir.

Tel değiştirmeler sırasında hızlı geçişlerden kaynaklanan koordinasyon sorunlarına, önce açık tellerle, sonra da basit alıştırmalarla en iyi biçimde yaklaşılabılır (10).

C. Başlangıç Viyola Öğretimine İlişkin Etüt ve Alıştırmalardan Örnekler

1. Başlangıç Tel ve Yay Çalışmaları

a) Volmer Viyola Okulu I'de, ilk yay çalışmalarına bütün yayda ve dört telde başlanmıştır. Tellerin öğrenim sırası Sol, Re, La, Do'dur. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

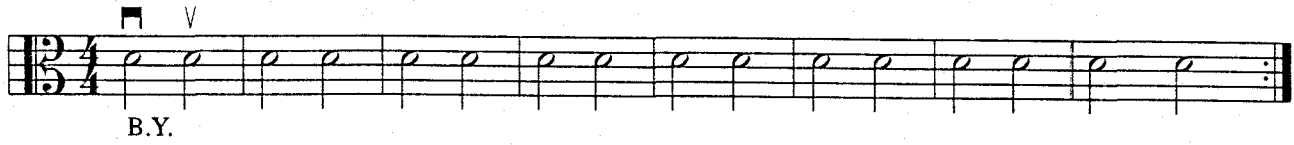
[illegible]

b) Tanrıverdi I'de, ilk yay çalışmalarına bütün yayda ve II. telde başlanmıştır. Sırasıyla yayın alt yarısı ve üst yarısında alıştırmalara yer verilmiştir. Tellerin öğrenim sırası Re, Sol, La, Do'dur. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

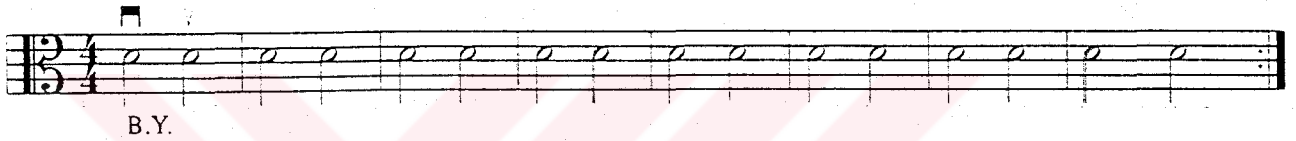
--Bütün yayda yayı durdurarak yapılacak çalışmalar

Two staves of musical notation for the piece 'B.Y.' in 3/4 time. The top staff contains eighth-note patterns with 'V' markings above specific notes. The bottom staff contains half-note patterns with 'V' markings above specific notes. Both staves conclude with a double bar line and repeat dots.

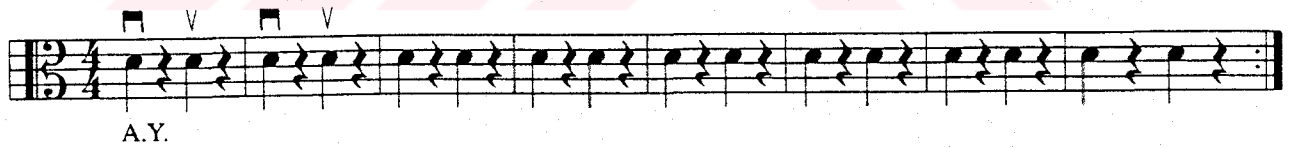
--Bütün yayda yayı durdurmadan yapılacak çalışmalar



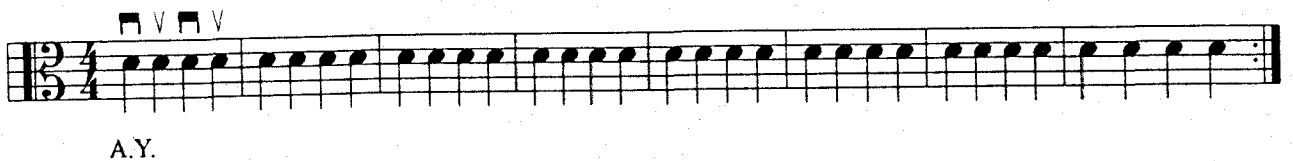
--Bütün yayda yayı durdurmadan çalışmalar



--Yarım yayda yayı durdurarak çalışmalar



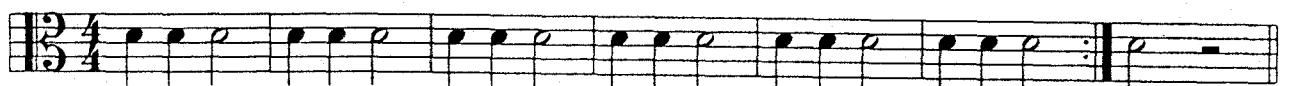
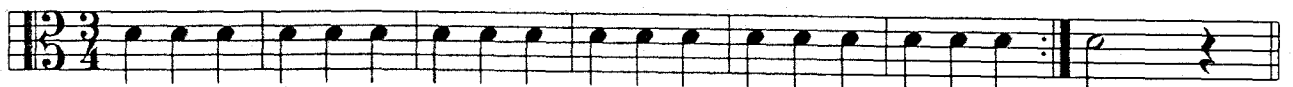
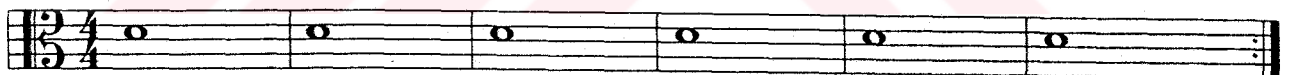
--Yarım Yayda yayı durdurmadan çalışmalar



--Bütün ve yarım yay çalışmaları



c) Crickboom Keman okulu I'de, ilk yay çalışmalarına sırasıyla bütün yayda ve yarım yayda, II. telde başlanmıştır. Tellerin öğrenim sırası Re, Sol, La, Do'dur. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.



d) Günay ve Uçan Çevreden Evrene Keman Eğitimi I'de, yay çalışmalarına önce yarım yayda, sonra bütün yayda ve ikinci telde başlamıştır. Tellerin öğrenim sırası Re, Sol, La, Do'dur. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Ü.Y.

A.Y.

B.Y.

B.Y. Ü.Y. B.Y. A.Y.

e) Can Kemal Eğitimi I'de, ilk yay çalışmalarına yayın ortasında, alt yarısında, üst yarısında ve bütün yayda olmak üzere ikinci telde başlanmıştır. Tellerin öğrenim sırası Re, Sol, La, Do'dur. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

--Yayın ortasında, yayı durdurarak yapılacak çalışmalar.

0

0

Üst yarıda, yayı durdurarak yapılacak çalışmalar.



Alt yarıda, yayı durdurarak yapılacak çalışmalar.



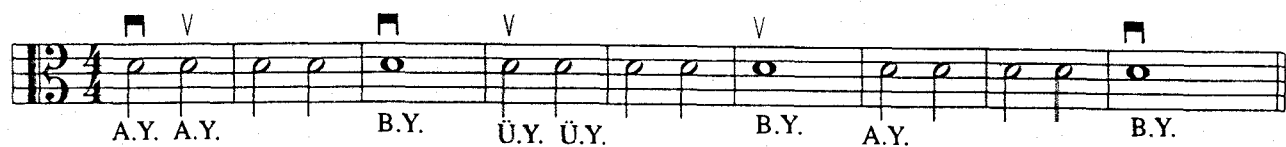
Bütün yayda, yayı durdurarak yapılacak çalışmalar.



Bütün yayda, yayı durdurmadan yapılacak çalışmalar.



Boş tellerde değişik yay biçimleri



2. Boş Tellerde Tel Değiştirme Çalışmaları

Volmer, Tanrıverdi ve Can, ilk yay çalışmalarından sonra boş tellerde tel değiştirme çalışmalarına yer verip, daha sonra, sol elde parmakların tuşe üzerine düşürülmesine geçerlerken, Günay-Uçan ve Crickboom ilk yay çalışmalarında sonra sol elde parmakların tuşe üzerine düşürülmesi ve sonra tel değiştirme çalışmalarına geçmişlerdir. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

B. Volmer

B.Y.

B.Y.

B.Y.

B.Y. Ü.Y.

B.Y. A.Y.

a) Boş tellerde yayı durdurarak tel değiştirme çalışmaları

A. Tanrıverdi

B.Y.

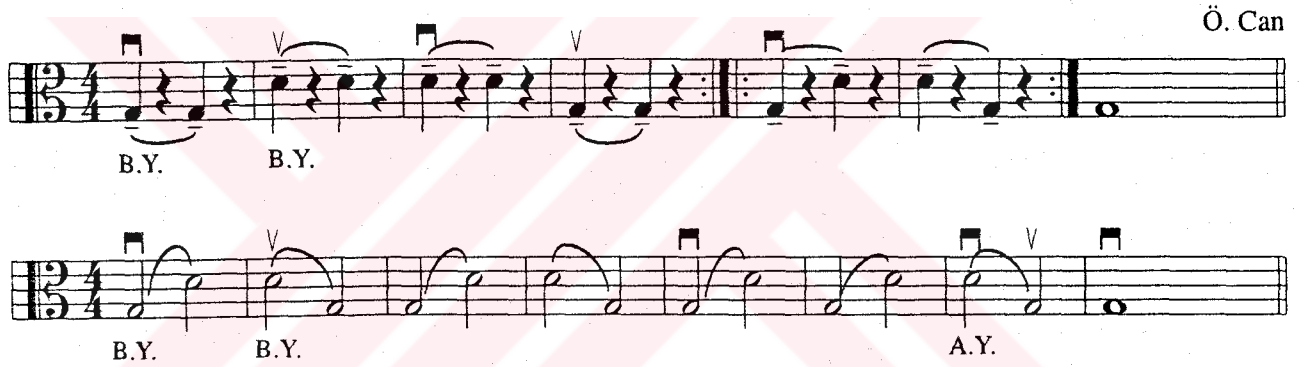
B.Y.

B.Y.

b) Boş tellerde yayı durdurmadan tel değıştirme çalışmaları



--Telden tele geçerken, yayın telden ayrılmamasına ve sağ kolun tel seviyesindeki pozisyonuna dikkat edilmelidir. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.



3. Parmak Düşürme Çalışmaları

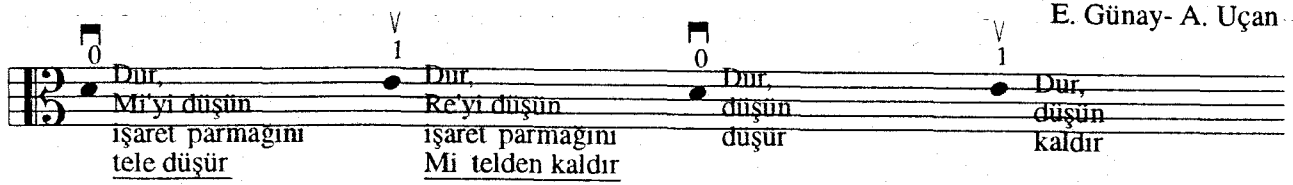
a) Birinci parmağın tele düşürülmesi

-- Re telinde 1. parmağın tele düşürülmesi

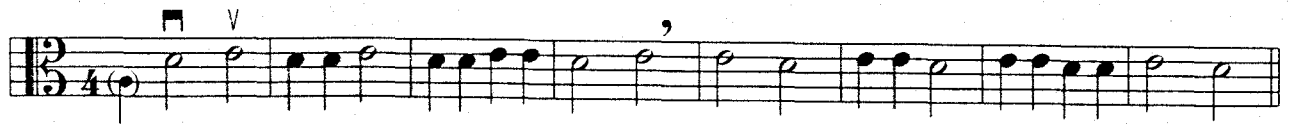
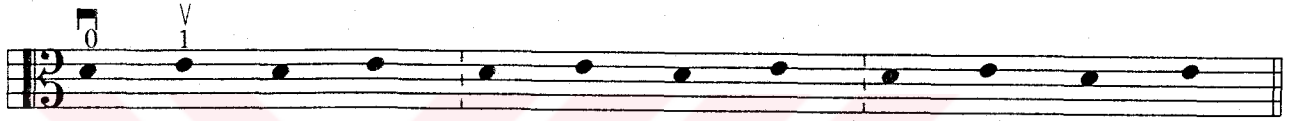




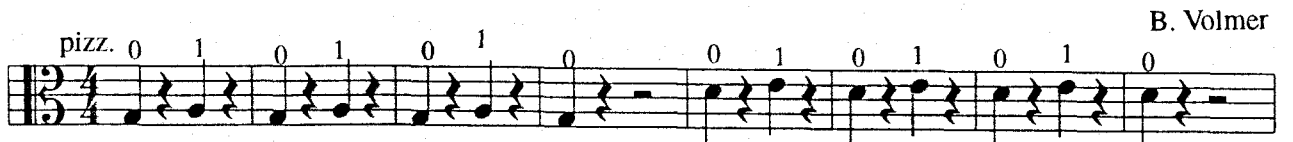
--İşaret parmağının kullanımı : Mi sesi



E. Günay- A. Uçan



--Volmer, sol elde parmakların tele düşürülmesini dört telde ve pizzicato olarak uygulamıştır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.



B. Volmer



A. Tanrıverdi

A. Tanrıverdi

B.Y.

B.Y.

B.Y.

B.Y.

B.Y. Ü.Y. B.Y. A.Y.

Ö. Can

0, , 1, , 0, , 1, , 0, 1, 0, 1, , , ♩

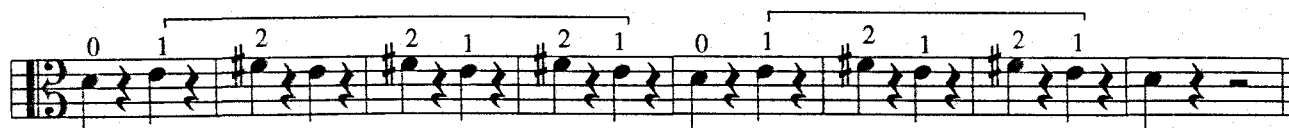
O. Can.

♩ V - - - ♩ - - - ♩

B.Y.

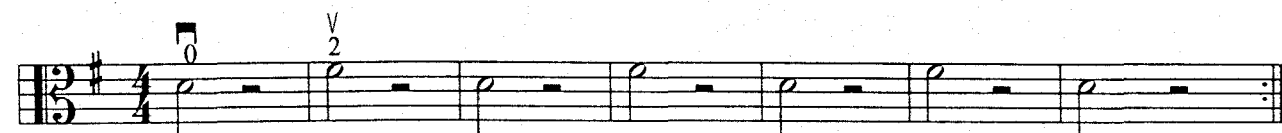
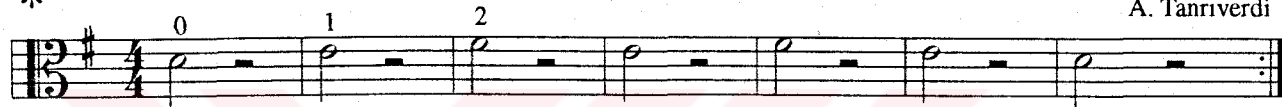
b) İkinci parmağın tele düşürülmesi

pizz. 0 1 2 1 2 1 2 1 0 1 2 1 2 1 0 B. Volmer

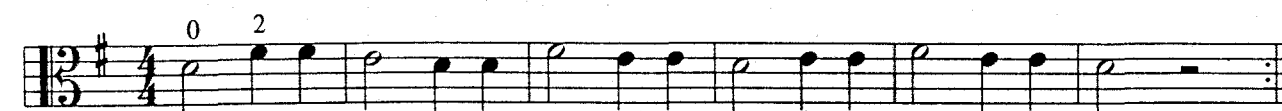


*

A. Tanriverdi



B.Y.



B.Y. B.Y. B.Y. A.Y.

M. Crickboom

The musical notation consists of ten staves in 13/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The subsequent staves have a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (0, 1, 2) above notes. Some staves have repeat signs and others have specific fingering numbers above notes.

--Orta parmağın kullanımı : Fa diyez sesi

E. Günay-A. Uçan

Dur, Fa diyezi düşün, orta parmağını tele düşür

Dur, Mi'yi düşün, orta parmağını telen kaldır

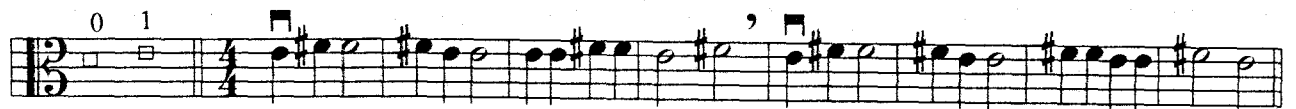
Dur, düşün, düşür.

Dur, düşün, kaldır.

Fa diyez



TEKERLEME



Dörtlükleri bağlı çalma

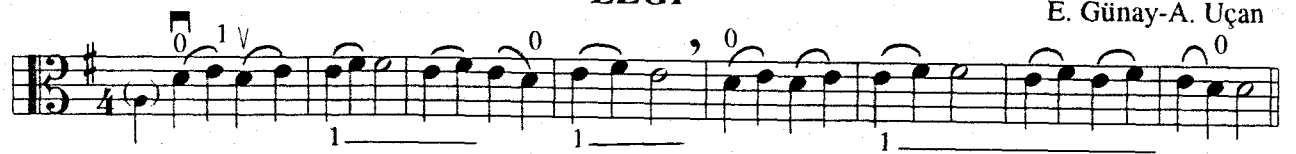


B.Y.

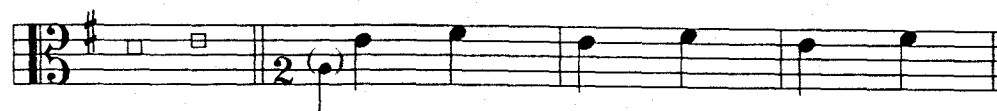
B.Y.

EZGİ

E. Günay-A. Uçan



Sekizlikleri ikişer bağlı çalma



Y.Y.

Y.Y.

TÜRKÜ

A. Uçan.

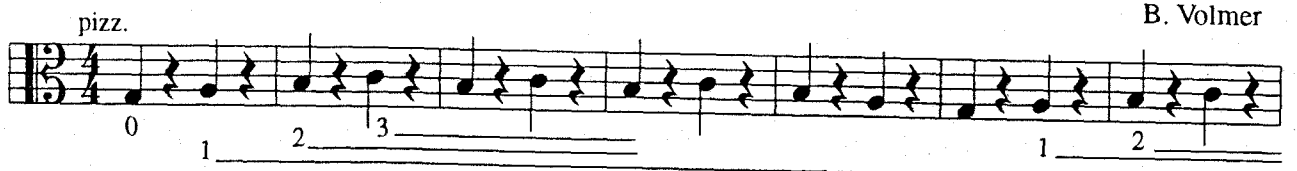




--Parmak tutmanın çok önemli olduğu unutulmamalıdır. Bu alışkanlığın yerleşmesi için başlangıçta titiz davranmak gerekir. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.



c) Üçüncü parmağın tele düşürülmesi



Three staves of musical notation in 13/8 time. The first staff includes fingerings 2, 0, 1, 2, 3. The second staff includes fingerings 1, 2, 1, 2. The third staff includes fingerings 1, 2.

* A. Tanrıverdi

Six staves of musical notation in 13/8 time. The first staff includes fingerings 0, 1, 2, 3. The second staff includes fingerings 1, 2, 3. The third staff includes fingerings 1, 2, 3. The fourth staff includes fingerings 1, 2, 3. The fifth staff includes fingerings 1, 2, 3. The sixth staff includes fingerings 1, 2, 3.

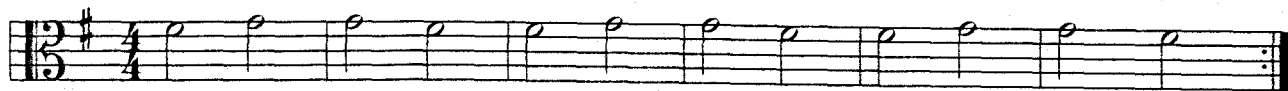
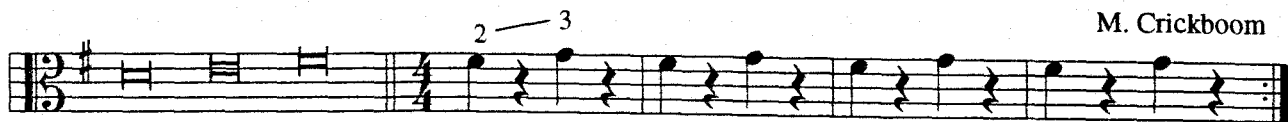
ETÜD

69

Öğrenci

Öğretmen

M. Crickboom



B.Y.

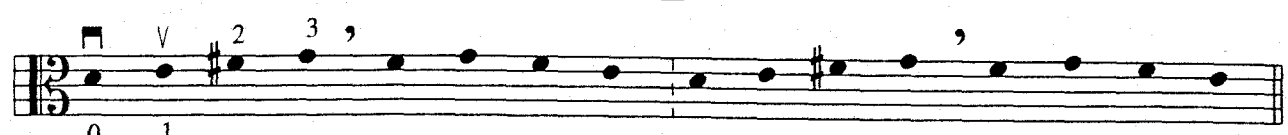
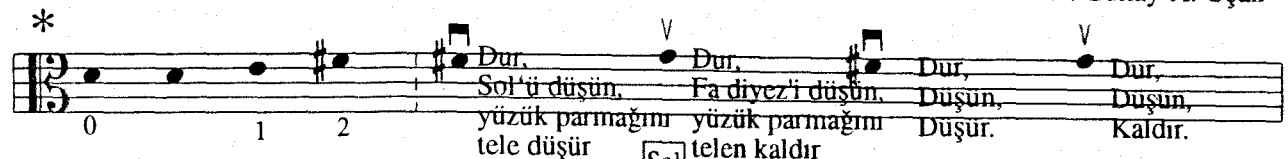


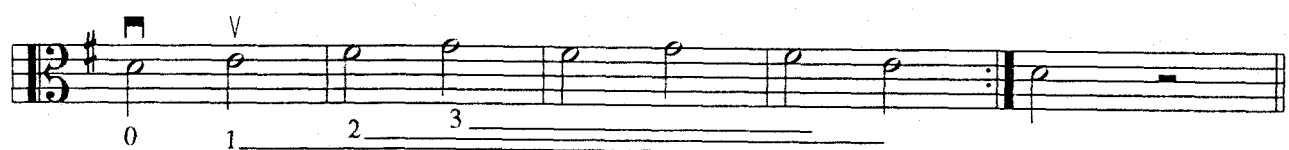
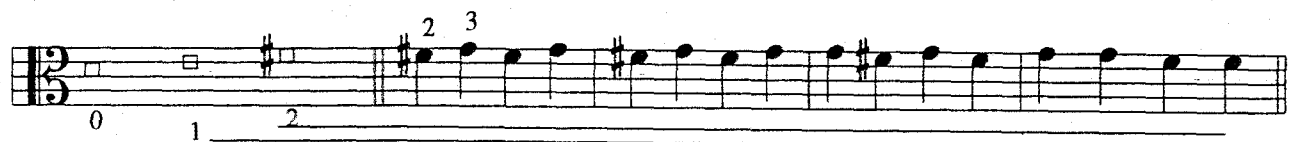
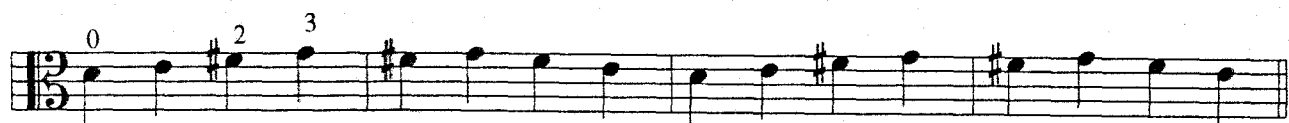
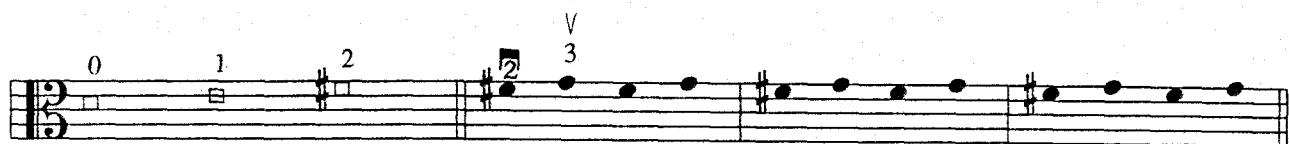
B.Y.



--Yüzük parmağının kullanılması : Sol sesi

E. Günay-A. Uçan





OYUN

A

Orta hızda

A. Uçan



B



A

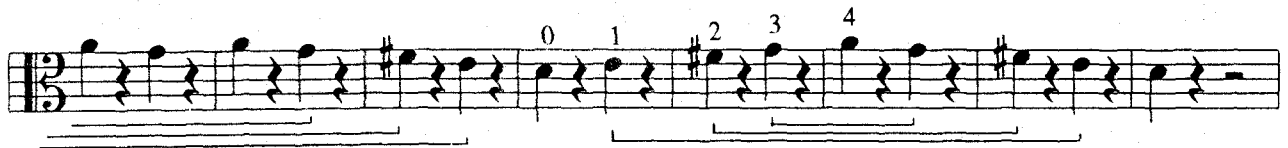


Ö. Can

B.Y.



d) Dördüncü Parmağın tele düşürülmesi



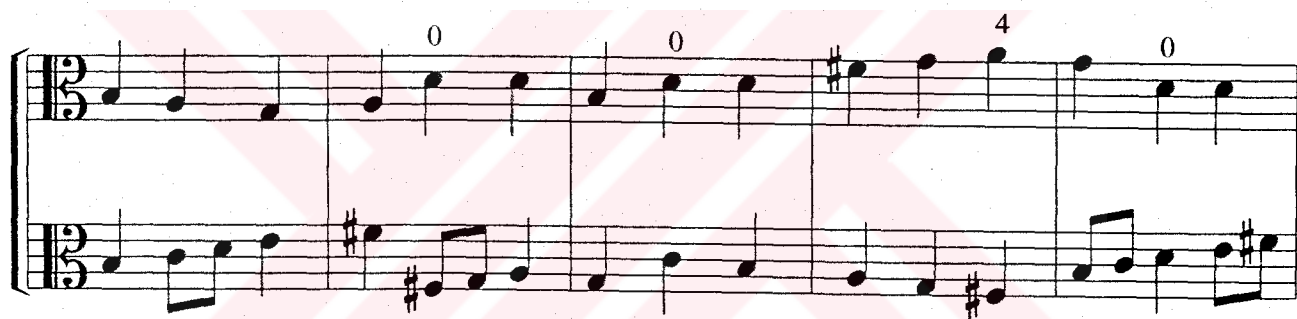
Menuett

pizz.

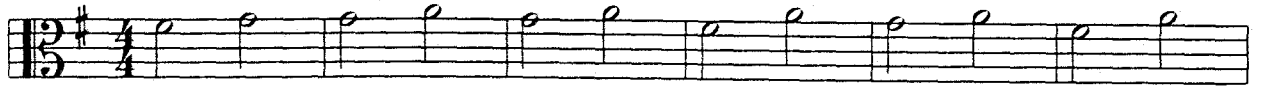
Anonym

Öğrenci

Öğretmen



A. Tanrıverdi

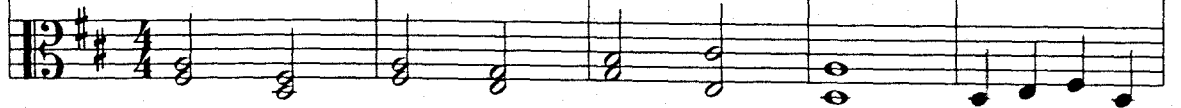


ETÜD

Öğrenci



Öğretmen



Günay ve Uçan dördüncü parmak çalışmalarına önce La bemol sonra La naturel olarak yer vermişlerdir. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

--Serçe parmağın kullanımı : La bemol sesi

Dur, La bemol'u düşün, serçe parmağını tele düşür. La bemol

Dur, Sol'u düşün, serçe parmağını telden kaldır.

Dur, Düşün, Düşür.

Dur, Düşün, Kaldır.

ŞARKI

--Serçe parmağın kullanımı : La sesi

Dur, La'yı düşün, serçe parmağını tele düşür. La

Dur, Sol'u düşün, serçe parmağını telden kaldır.

Dur, Düşün, Düşür.

Dur, Düşün, Kaldır.

The image displays four staves of musical notation, likely for a guitar or piano, in 3/8 time. The first staff shows a sequence of notes with fingerings 0, 1, 2, 3, and 4. The second staff features a more complex pattern with fingerings 2, 3, 4, and 4, and a repeat sign. The third staff includes a key signature change to one flat (B-flat) and a fermata. The fourth staff continues the melody with various rhythmic patterns and fingerings.

AL MENDİLİ

Çabukça

Türkü

Çabukça

Türkü

M. Crickboom

0 1 2 3 4 4

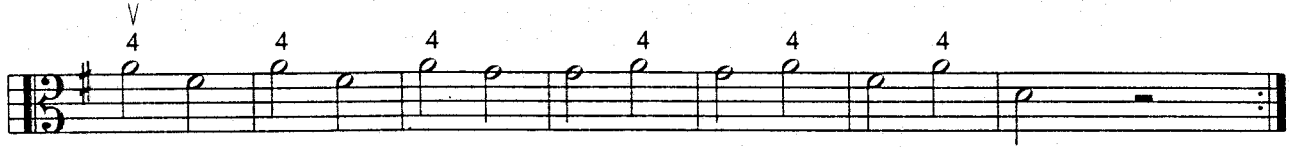
4

0 1 2 3 4 4

4

4 4 4 4

4 4 4 4



ETÜD

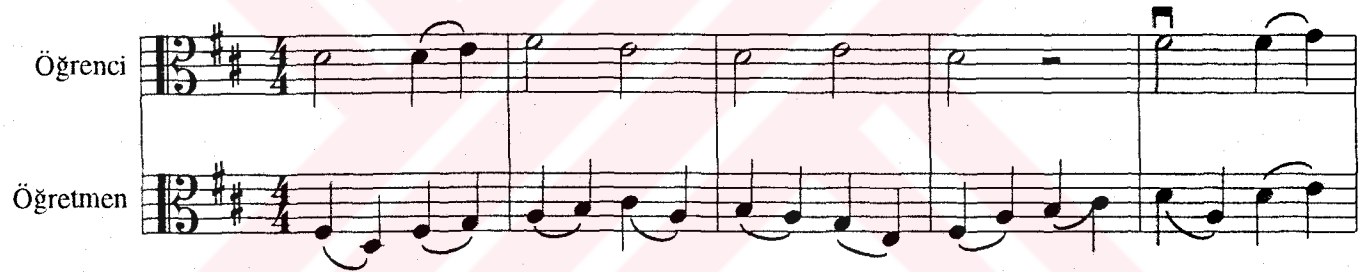
Öğrenci

Öğretmen

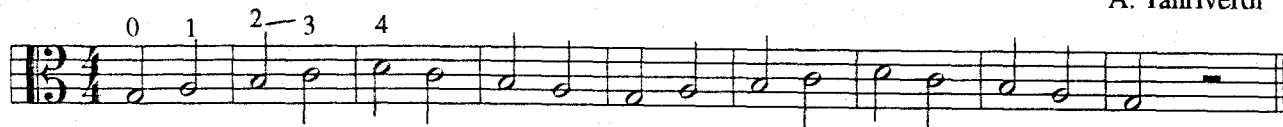
ALİŞTIRMA



ETÜD



A. Tanrıverdi



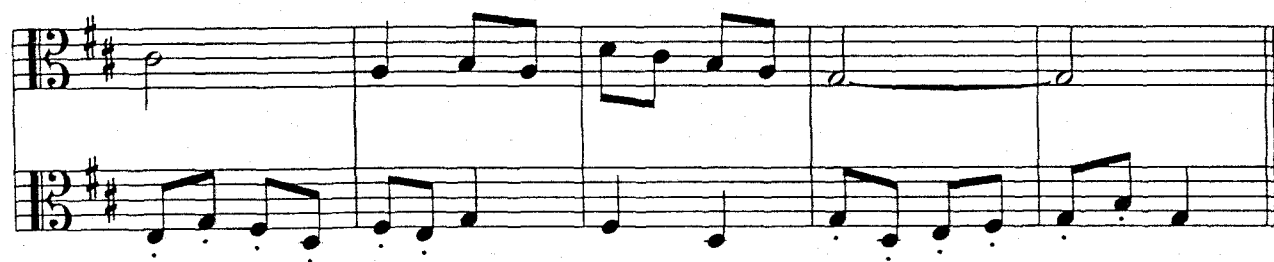
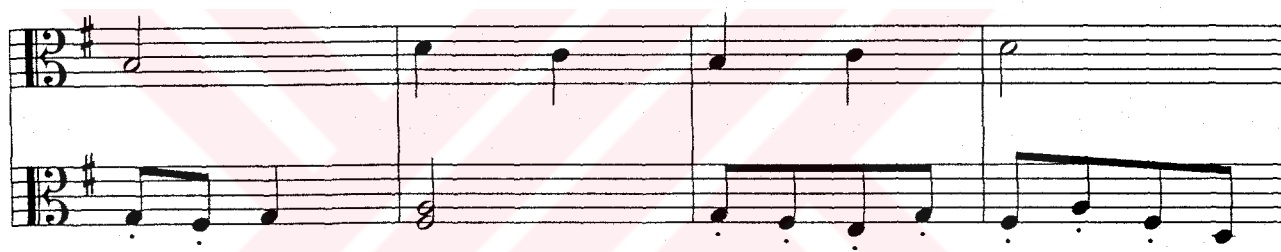
ETÜD

Öğrenci



Öğretmen

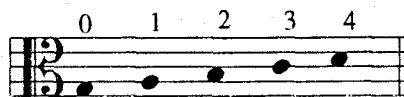




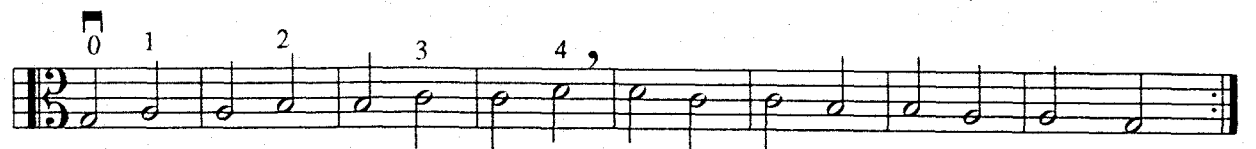
E. Günay - A. Uçan



A. Uçan



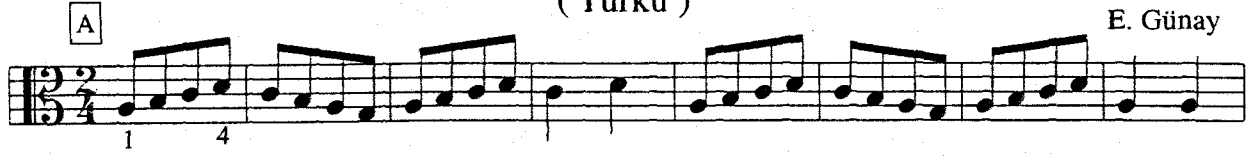
Birinci durum

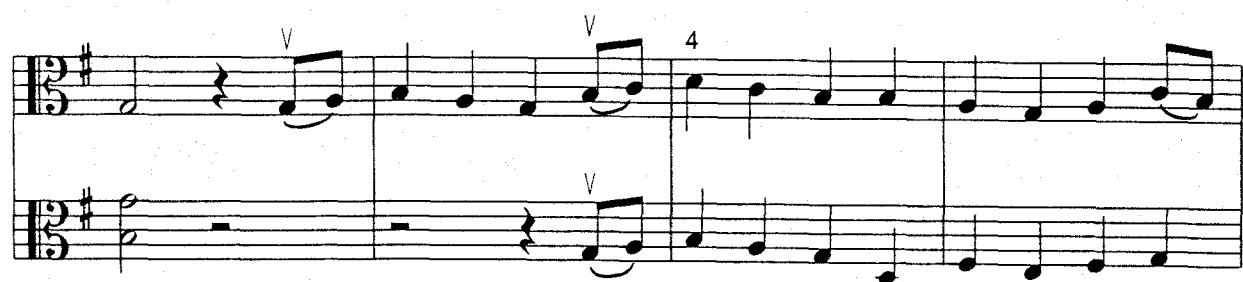
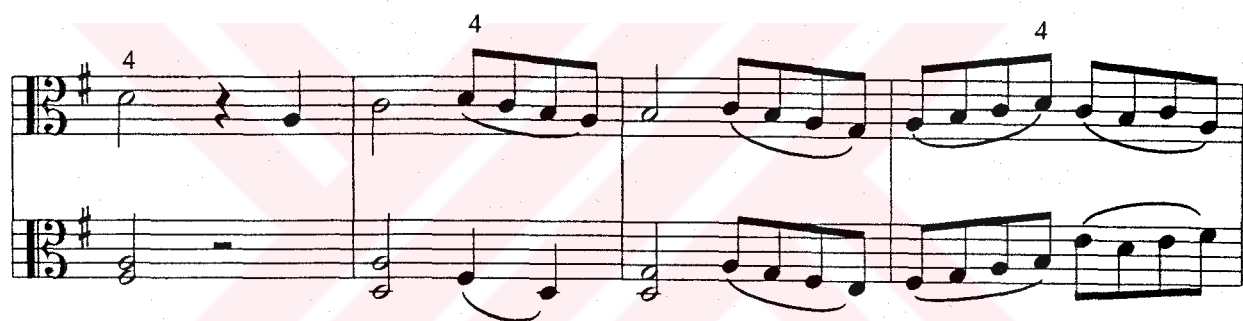


ÇALIŞTIRMA (Türkü)

82

E. Günay





4. Sol Telinde Çalışmalar

Sol telindeki sol el pozisyonu Re telinin aynıdır. Ancak sağ kolun sol teline uygun pozisyonda durmasına dikkat edilmelidir.

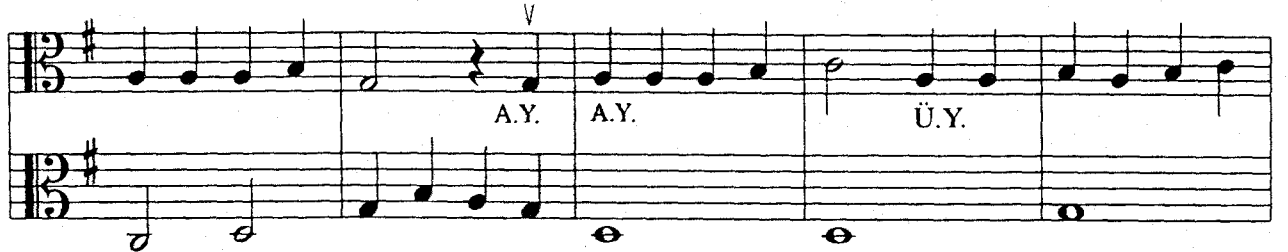
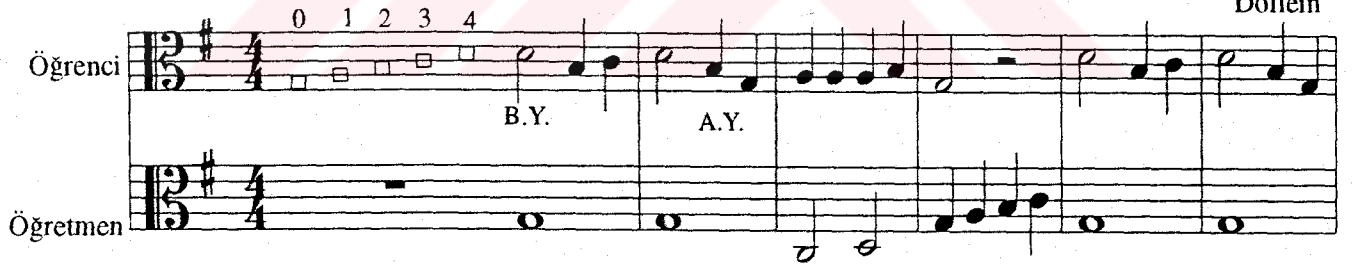
Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Ö. Can



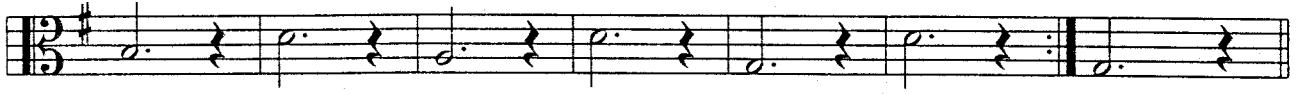
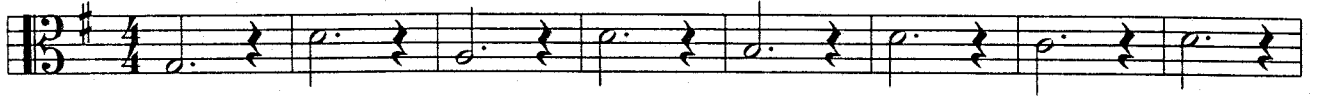
ETÜD

Doflein



5. Sol ve Re Tellerinde Tel Değiştirme Çalışmaları

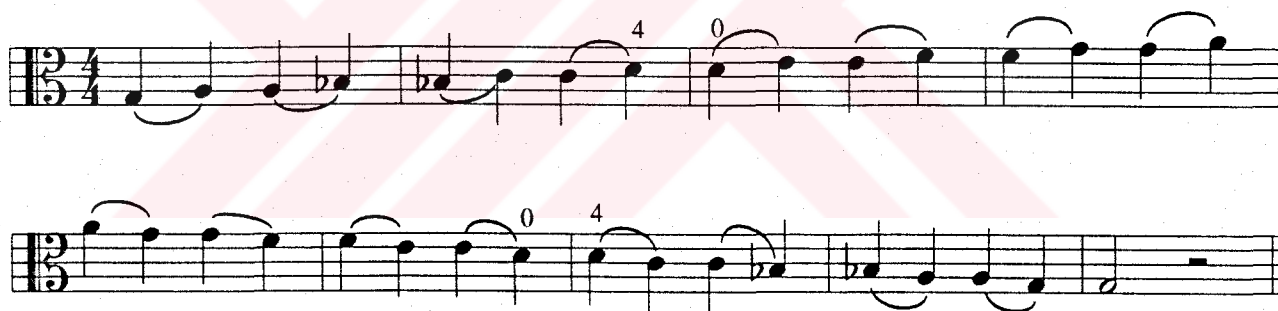
A. Tanrıverdi



ETÜD

Öğrenci

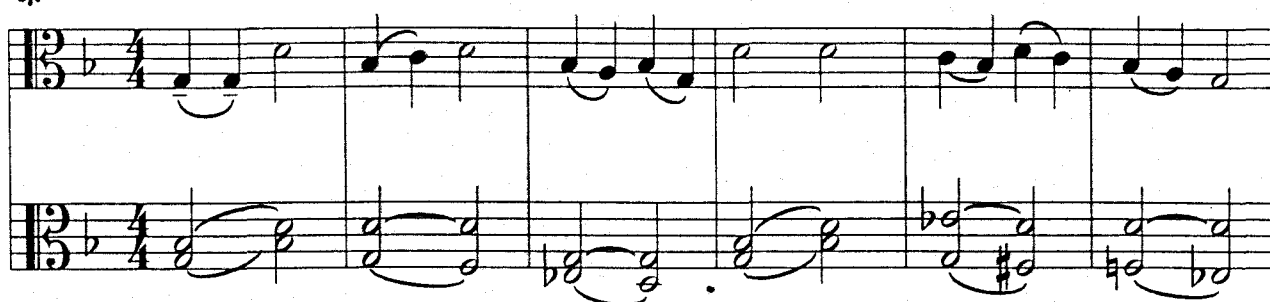
Öğretmen



ETÜD

*

A. Albuz



Orta parmağın kullanılması: Si bemol sesi

İkinci durum

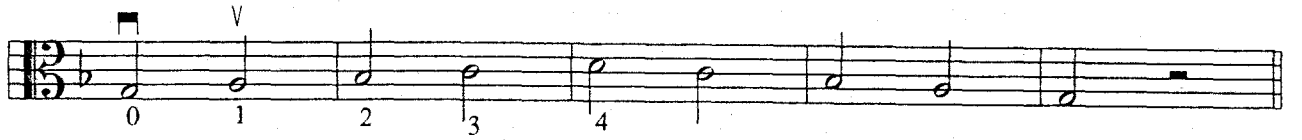
E. Günay- A. Uçan

0 1 2 3 4

Dur, Si bemol'ü düşün, Si bemol, Dur, La'yı düşün, orta parmağını telden düşür. Dur, Düşün, Düşür. Dur, Düşün, Kaldır.

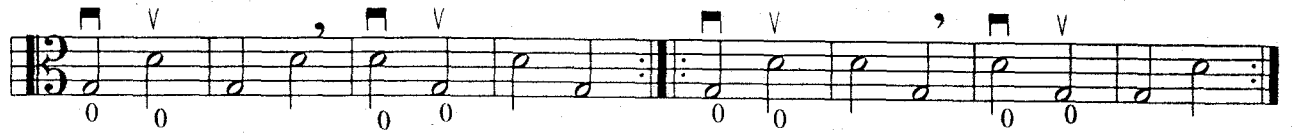
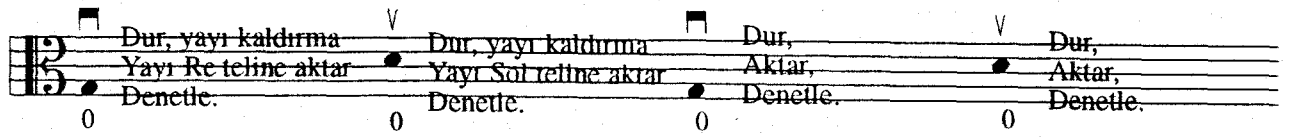


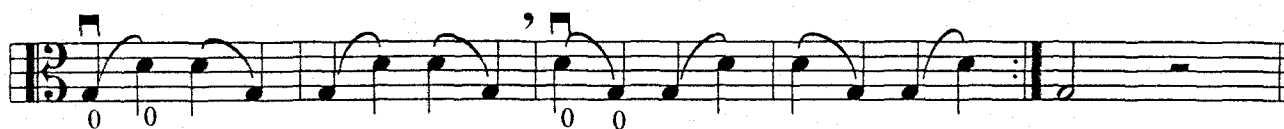
Üçüncü durum



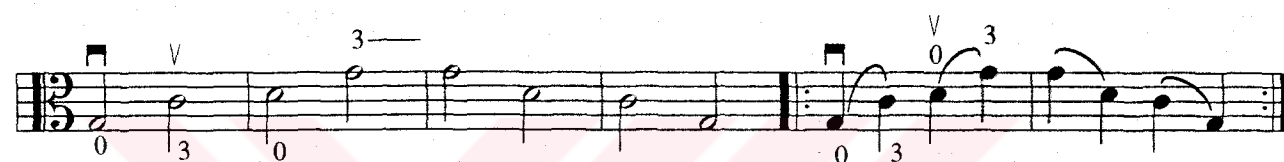
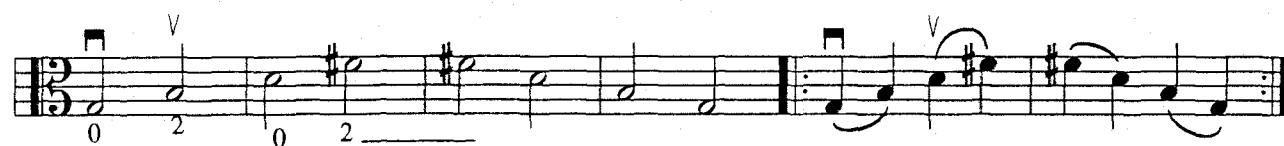
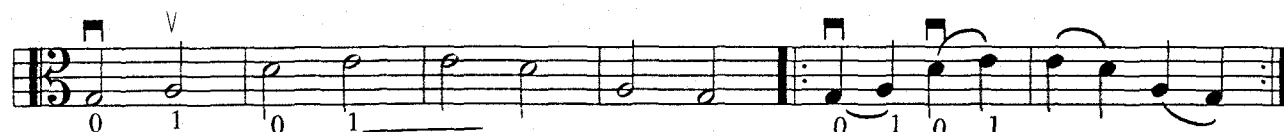
6. Tel Değiştirme ve Telden Tele Geçiş

Sağ kolda

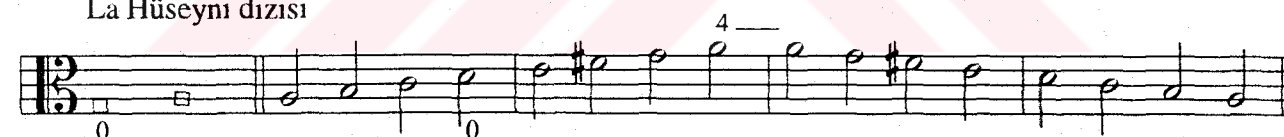




Sol kolda



La Hüseyini dizisi



ALIŞTIRMA

E. Günay- A. Uçan



Lento M. Crickboom

Pozisyon B

Altes Weihnachtslied.b (Noël provençal.)- Natale Provenzale

Moderato

Alman Halk Şarkısı

A.Y. B.Y. Ü.Y. Ü.Y. A.Y. Ü.Y.

--Volmer, Sol elde tüm tellerde önce pizzicato ile çalıştırdığı alışmaları daha sonra yay ile çalıştırmaktadır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

B. Volmer

B.Y. B.Y. B.Y. Ü.Y. B.Y. A.Y. A.Y. B.Y. Ü.Y. B.Y.

[illegible][illegible]

B.Y. Ü.Y. B.Y. A.Y.

4

B. Y. Ü. Y. B. Y. A. Y.

[illegible]

Kleine Etüde

B. Y.

0 1 4 0 4

BÖLÜM III

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde I. yarıyılıda uygulanan "Başlangıç viyola öğretim yöntem ve tekniklerinin incelenmesi, sınanması ve değerlendirilmesi" amacıyla yapılan bu araştırma iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Uygulanan ankette öğretim elemanlarının viyola dersinde kullandıkları metodlar, başlangıç çalışmaları için uyguladıkları teknik çalışmalar ve yöntemler hakkında görüşleri alınmış ve saptanmıştır.

Yumuşaklık viyola çalmada temel olan bir zorunluluktur. Bir çok zamanlar çalgısını rahat kolay ve akıcı çalan icracıya imrenilir. Hele bu kişi çalgısını sanki güçlüklerle oynar gibi çalışıyorsa tam bir rahatlığa sahiptir demektir. Öğrencilerin genellikle dikkatlerini hep yaya yada parmak çalışmalarına verdikleri bilinir. Oysa her davranışa vücudun tümünün katıldığıнын bilincinde değildirler. Gevşeklik bedenın her yanına yayılmalıdır. Gergin yerine konmamış bir bacak, yüz ekşitme, en küçük zorlama gibi her şey, aranan olgunluk için harcanan çabaların başarısına engeldir. Öğrenci açısından genellikle en büyük problem olan sağ eli kullanma, öncelikle kişinin yapısına uygun doğru ve rahat bir yay

tutuğu ile sağlanmalıdır. Yayı kullanma rahat bir görüntüde olmalı ve sert bir görünüm sergilememelidir. Bu nedenle yay, kasların kasılmasına yol açmayacak şekilde ve en rahat çalışa izin verecek şekilde tutulmalıdır.

Topuktan uca kadar düz bir yay kullanımı, tüm yay tekniğinin temelidir. Yay eşiğe paralel olmalı ve düz bir çizgi halinde çekilmelidir. Bu yay kullanımında, sesin topuktan uca kadar aynı gürlükte olmasına dikkat edilmelidir. Yay değiştirmeler kesintisiz yapılmalı ve buna özellikle topukta zen gösterilmelidir.

Örnekleme oluşturan ğretim elemanlarına uygulanan ankette elde edilen verilerin çözümlenip değerlendirilmesi sonucunda ğretim elemanlarının % 50'si, viyolayı genelde bir eşlik çalgısı ve orkestranın vazgeçilmez bir ögesi olarak görüp değerlendirmektedir. Öğretim elemanlarının diğer % 50'si ise, viyolayı hem eşlik, hem de solo değerde bir çalgı olarak görüp değerlendirmekte ve yaylı çalgılar içerisindeki yerini ifade etmektedirler.

Öğretim elemanlarının % 75'i viyolada re telinin insan yapısına ve doğasına, duruş ve tutuş pozisyonuna uygunluğu nedeniyle; ilk yay çalışmalarına re telinden başlamaktadır. Bu bakımdan re telinin ilk yay çalışmalarındaki yeri ve önemi çok büyüktür.

Öğretim elemanlarının % 62,5'u tümünden gelim yöntemi veya bir başka deyişle bütünden parçaya doğru bir yaklaşımla ilk yay çalışmalarını bütün yayda başlatmaktadırlar. Buradaki anlayış, öğrencinin bütün yay kullanmayı öğrendikten sonra, diğer yay şekillerini daha kolay kavrayabileceği düşüncesidir. Bu duruma göre bütün yay kullanımı, viyolada temel davranışlardan biri olarak kabul edilmektedir.

Öğretim elemanlarının % 62,5'u ilk yay çalışmalarına tümünden gelim yöntemini izleyerek dört telde birden başlamaktadırlar. Buradaki amaç ise, öğrenilen her davranışın; ayrı ayrı tüm tellerde uygulanarak daha kolay geliştirilmesidir.

Öğretim elemanlarının % 75'i ilk yay çalışmalarını durdurup , denetleyerek uygulatmaktadır. Buradaki amaç ise öğrencinin otokontrol yöntemiyle kendi kendisini denetlemesini sağlamaktır. Dolayısıyla öğrenci her davranışını gözleyebilmekte ve ona göre doğru pozisyonu almaktadır.

Başlangıç viyola öğretiminde öğretim elemanlarının % 62,5'u insan doğasına ve öğretim yöntemlerine daha yatkın oluşu sebebiyle "re-sol-la-do" tel öğretim sırasını izlemektedirler. Ayrıca bu tel öğretim sırası, viyola metodlarında da sıklıkla izlenen yöntem olması bakımından önemlidir.

Yine insan doğasına, duruş ve tutuş pozisyonuna uygun oluşu ve ayrıca viyola metodlarında da izlenen yöntem olması bakımından, öğretim elemanlarının % 87,5'u, ilk parmak düşürme çalışmalarına re telinde başlamakta ve re telini temel alarak diğer tellerin öğretimine geçmektedir.

Bir başka tesbit ise, öğretim elemanlarının % 100'ünün tel değiştirme çalışmalarında, boş telleri kullanmasıdır. Bu konuda öğretim elemanlarının hemfikir olduğu anlaşılmaktadır.

Öğrencinin boş telleri kullanarak tel değiştirme çalışması yapması, öğrencinin dikkatini sadece yay eli üzerinde toplayıp, tel değiştirmeyi daha çabuk ve daha kolay bir şekilde kavrayabilmesi bakımından önemlidir.

Öğretim elemanlarının % 75'i, viyola öğretim programına göre I. yarıyılın sonunda öğrencinin öğrenme durumuna göre de değişmekle birlikte, dört telin öğrenilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Türkiye'deki Üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde uygulanan viyola öğretimindeki en büyük problem, yeterli sayı ve içerikte metod olmayışıdır. Bu problemi bazı öğretim elemanları derledikleri tirtakım notalarla ve basılmamış ders notlarıyla çözmeye çalışmaktadırlar. (Sefai Acay, Nuri

İyicil v.s) Ancak bu çalışmalar, sadece derleme yapan öğretim elemanının ihtiyacını belli bir düzeyde karşılamakta ve bir metod şekline dönüşüp kaynak halini almamaktadır.

İşte bu sebeple, çoğu zaman metod sorununu çözebilmek için, keman metodlarının transpozesi yapılmakta ve bir çıkış yolu aranmaktadır.

Son zamanlarda viyola öğretim yöntem ve metoduna ilişkin çalışmalar yapan bazı öğretim elemanlarının bulunması ise sevindiricidir. (Ayfer Tanrıverdi : Viyola Metodu I, II, III)

Viyola öğretiminde karşılaşılan diğer önemli bir problem ise, müzik eğitimi bölümlerinde yeterli sayıda öğretim elemanı bulunmayışıdır. Hatta henüz viyola öğretim elemanı bulunmayan müzik eğitimi bölümleri bile mevcuttur. Bu sebeple bazı keman öğretmenleri viyola derslerini doldurmaya çalışmaktadır. Ancak burada şu unutulmamalıdır ki, temel yönleriyle kemana benzemesine rağmen, aslında kemandan farklı bir çalgı olan viyolanın; kendine ait eser literatürü ve teknik bir takım ayrılıkları vardır. Bu bakımdan sadece do anahtarını bilmek bu çalgıyı çalmak için yeterli değildir. Bu çalgı için yazılan eserleri tanımak uzun bir süre bu çalgının eğitimini almak gereklidir. Yoksa uygulanan viyola öğretimi akademik

olarak çok fazla bir değer taşımayacaktır. Bu bakımdan üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde yeterli düzey ve sayıda viyola öğretim elemanı istihdam edilmeli ve senfonik müziğin vazgeçilmez bir çalgısı olan viyolaya, müzik eğitiminde gereken değer ve önem verilmelidir.

Yine dikkat edilmesi gereken önemli bir unsur ise, müzik eğitimi bölümlerinde çalgı seçimi yapılırken yeterli sayıda ve uygun fiziksel yapıda öğrencileri seçebilmektir. Çünkü zaten tüm viyola öğrencilerinin belli seviyeye gelmesi beklenmezken, yeterli sayı ve nitelikte öğrenci seçimi de yapılmazsa; ileride viyola adına birşeyler gerçekleştirebilecek olan sanatçı - eğitimci ihtiyacı da karşılanamayacaktır.

Müzik eğitimi bölümlerinde uygulamalı olarak okutulan orkestra derslerinde de aynı durum söz konusudur. Viyola gurubunda yeterli sayıda viyola öğrencisi bulunmazsa, doğal olarak orkestra tınlamayacak ve ortaya müzik çıkmayacaktır.

Müzik tarihinde öteden beri önemli bir yere sahip olan ve ondan vazgeçilemeyen, orkestraların daimi bir üyesi ve kendine has bir tınısıyla viyola; bir yandan dünya sanat müziğindeki yerini zenginleştirip korurken, öte yandan da eğitim müziğindeki işlevini geliştirip arttırmalıdır. Burada ise görev ve sorumluluk, büyük oranda müzik eğitimi bölümlerinde hizmet veren akademisyenlere düşmektedir.

KAYNAKLAR

- 1- KAYA, Y.K., Eğitim Yönetimi, Ankara, s. 3, 1988.
- 2- BİLGİN, S., Türkiye'deki Ortaokullarda Müzik Dersinde Öğretilen Şarkıların Besteleme Teknikleri Bakımından İncelenmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, G.Ü.G.E.F Müzik Eğitimi Bölümü, s. 1, 1992.
- 3- UÇAN, A., Müziğe Giriş, G.Ü.G.E.F. Dergisi, Ankara, Cilt 1, Sayı : 1, s. 73, 1985.
- 4- UÇAN, A., Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Önlisans Programı, Güzel Sanatlar Eğitimi, II. Ünite, Meteksan Ltd. Şt. Tesisleri, Ankara, s. 7,19, 1987.
- 5- TANRIVERDİ, A., Eğitimde Sanatın Yeri ve Önemi, Temel Müzik Eğitime Genel Bakış, G.Ü.G.E.F. Dergisinde Yayınlanmak Üzere Onaylanmış Makale, Ankara,s. 1, 1995
- 6- UÇAN, A., Müzik Eğitiminin Üç Ana Türü ve Özellikleri, Orkestra Dergisi, Sayı : 207, s. 36, 1990.
- 7- GÜNAY, E., UÇAN, A., Keman, Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara, Sayı : 1633-8, s. 4,44, 1974.
- 8- SÖZER, V., Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi İstanbul, s. 835, 1986.
- 9- TANRIVERDİ, A., Üniversitelerin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Bölümlerinde Viyola Öğrenimine Başlayan Öğrencilere Birinci Yılda Sağ Elde Kazandırılması Gereken Beceri ve Teknikler, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, s. 1,9,14, 1990.

- 10- GALAMIAN, I., Principles Of Violin Playing and Teaching, London, s. 44,51,55,64,65,67, 1964.
- 11- GÜNAY, E., UÇAN, A., Keman, Mektupla Yüksek Öğretim Ankara, Sayı : 1633-4 s. 16,17, 1974.
- 12- GÜNAY, E., UÇAN, A., Keman, Mektupla Yüksek Öğretim Ankara, Sayı : 1633-3 s. 18,24, 1974.
- 13- SARAÇ, T., Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, Anadolu Yayıncılık A.Ş. İstanbul, s. 426, 1985.
- 14- CATHERINE, G., En Seignement Complet Du Violin Alphonseledus, Editions Musicales Rue Saint-Honore, Paris, s. 5,6,8.
- 15- GÜNAY, E., UÇAN, A., Keman, Mektupla Yüksek Öğretim Ankara, Sayı : 1633-6 s. 20, 1974.
- 16- CRICKBOOM, M., Violinschule Schott Fre'nes, E'diteurs Bruxelles Copyright, 1929 By Schott Fre'res Brussels.
- 17- VOLMER, B., Bratschenschule Teil I. B. Schott's Söhne Mainz.
- 18-UÇAN, A., GÜNAY, E., Çevreden Evrene Keman Eğitimi I, Önder Matbaası, Dağarcık Yayınları, Ankara, 1980.
- 19- CAN, Ö., Keman Eğitimi I, Evrensel Müzik Evi, İzmir Cad. 34-t, Kızılay-Ankara, 1988.
- 20-TANRIVERDİ, A., Viyola Metodu I, Gaye Filmcilik Matbaacılık A.Ş Ekim, 1993.



"BAŞLANGIÇ İÇİN VİYOLA ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN
İNCELENMESİ, SINANMASI VE DEĞERLENDİRİLMESİ"
UZERİNE BİR ANKET

HAZIRLAYAN: AYTEKİN ALBUZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTUSU
MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMÜ

ANKARA, OCAK 1994

GENEL AÇIKLAMALAR

Anketin niteliği:

Bu anket,Gazi Üniversitesi,Fen Bilimleri Enstitüsü,Müzik Eğitimi Bölümü'nde yapmakta olduğum Yüksek Lisans tezim ile ilgili verilerin bir kısmını toplamak amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırma,başlangıç için viyola öğretim yöntemlerini belirlemeye yönelik olup;viyola eğitimi çabalarına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu katkı,ancak viyola öğretmenlerinin,anket sorularına içtenlikle vereceği cevaplarla gerçekleşecektir.

Ankette elde edilecek veriler yalnız bu araştırma için kullanılacak,anketi cevaplayanlara ilişkin her türlü bilgi gizli tutulacaktır.

Bu ankette;

Yay,tüm öğeleri tamam ve kılı tam olan bir viyola yayını;viyola,tüm öğeleri tamam,akort düzeni (440 la) ve beşli aralığa göre yapılmış bir viyolayı ifade etmektedir.

Araştırmacı
Aytekin Albuz

TEZ YAZARININ KURULU
KURULUŞ MERKEZİ

YÖNERGE:

Araştırmaya yönelik olarak hazırlanan bu ankette, çoktan seçmeli ve açık uçlu sorular yer almaktadır.

Çoktan seçmeli sorularda size en uygun seçeneğin önünde bulunan parantezin (X) içine çarpı işareti koyarak işaretleyiniz. Ankette yer alan açık uçlu sorular cevaplandırırken ise, boş bırakılan yere kendi düşünceleriniz yazınız. Hiçbir soruyu cevapsız bırakmayınız.

İlginiz ve yardımlarınız için teşekkür eder, saygıları sunarım.

ANKET SORULARI

I. BÖLÜM

Kişisel Bilgiler

1)Görev yaptığınız Üniversite ve fakültenin adı?

.....

2)Viyola öğretmeni olarak hizmet süreniz?

.....

II. BÖLÜM

SORULAR

3)Viyolanın diğer yaylı çalgılar içerisindeki yeri ve önemi nedir?

.....

4)Viyolada ilk yay çalışmalarına hangi telde başlanmalıdır?

() Do () Sol () Re () La

5)Viyolada ilk yay çalışmaları yayın neresinde yapılmalıdır?

() Yayın ortasında yapılmalıdır.

() Yayın alt yarısında yapılmalıdır.

() Yayın üst yarısında yapılmalıdır.

() Bütün yayda yapılmalıdır.

6)Viyolada başlangıç yay çalışmaları kaç telde uygulanmalıdır?

() Bir telde () İki telde () Üç telde () Dört telde

7)Viyolada ilk yay çalışmaları yayı durdurup denetleyerek mi? Yoksa durdurmadan mı uygulanmalıdır?

() Durdurup denetleyerek uygulanmalıdır.

() Durdurmadan uygulanmalıdır.

8)Başlangıç viyola öğretiminde hangi tel sırası izlenmelidir?

() Do,Sol,Re,La () Sol,Re,La,Do, () La,Re,Sol,Do

() Re,Sol,La,Do

9)Viyolada parmak düzürme (sol el) çalışmalarına hangi telde başlanmalıdır?

() Sol telinde () Do telinde () Re telinde () La telinde

10) Tam dipte yay değiştirme çalışmaları yapılırken; göz önünde bulundurulması gereken en önemli davranış nedir?

- () Bileğin yumuşaklığını sağlama
- () Parmakların esnekliğini sağlama
- () Yayın hızı ve basıncını ayarlama
- () Hepsi

11) Tam uçta yay değiştirme çalışmaları yapılırken; göz önünde bulundurulması gereken en önemli davranış nedir?

- () Yayın ortasına doğru basıncı arttırma
- () Tüm kol ve parmakları kullanma
- () Yayın hızını ayarlama
- () Hepsi

12) İlk tel değiştirme çalışmaları nasıl yapılmalıdır?

- () Boş telleri kullanarak
- () Sol elde güçlüğü olmayan etütlerle
- () Boş telleri ve sol eli birlikte kullanılarak
- () Sol elde güç olan etütlerle

13) Tam uçta tel değiştirme çalışmaları yapılırken; sağ el nasıl hareket etmelidir?

- () Yay diğer tele yakın olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele yakın olmalı, bilek yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele yakın olmalı, ön kol yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele uzak olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir.

14) Tam dipte yay değistirme çalışmaları yapılırken, sağ el nasıl hareket etmelidir?

- () Yay diğer tele yakın olmalı, bilek yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele yakın olmalı, ön kol yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele yakın olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir.
- () Yay diğer tele uzak olmalı, tüm kol yay ile birlikte hareket etmelidir.

15) Kısa süreli tek sesli tel değistirilirken yay eli nasıl hareket etmelidir?

- () Bütün kol ile hareket etmelidir.
- () Ön kol ile hareket etmelidir.
- () Yalnız bilekte hareket etmelidir.
- () Bilek ve parmaklar ile hareket etmelidir.

16) Bağlı alımda tel değistirmenin kolayca yapılabilmesi nasıl sağlanmalıdır?

- () Sol elde güç olan etütlerle sağlanmalıdır.
- () Boş teller ve sol eli birlikte kullanarak sağlanmalıdır.
- () Sol elde güçlüğü olmayan etütlerle sağlanmalıdır.
- () Boş telleri kullanarak sağlanmalıdır.

17) Hızlı çalınması gereken etüt ve yapıtlarda, yayın hangi kısmı kullanılmalıdır?

- () Yayın ortası ile dibi arası kullanılmalıdır.
- () Yayın ortası ile ucu arası kullanılmalıdır.
- () Yayın ortaya daha yakın olan kısmı kullanılmalıdır.
- () Yayın bütünü kullanılmalıdır.

18) Viyola öğretim programına göre; I. yarı yılın sonunda en az kaç te öğrenilmelidir?

.....

19) Viyola öğretiminde; I. yarı yılın sonunda hangi teknikler öğrenilmelidir?

.....

20) Başlangıç viyola öğretiminde, hangi metotları kullanıyorsunuz?

.....

21)Varsa eklemek istedikleriniz!

.....
.....
.....
.....
.....



5.10.94

Sayın Aytekin Albuz,

Yeni açılmış olan bölümlerinde

vizyoların bulunmamasıdır.

Bilgilerinizi rica ederim.



Y. Doç. Dr. Ferid Kahrman

Yüz. Yel. İn. Ep. Fak

Mork. Eğ. Bölüm Başkanı

Sayın Aytekin ALBUZ

Bölümümüzde henüz Viola Öğretim elemanı bulunmadığından anket formunun doldurulamamasından iade edilmek zorunda kalınmıştır.

Cabrimalarında başarılar dilerim



İ. Boç. Sabri YEALER

KTÜ Fatih Öğt Fak.

Mük Öğt Bölüm Bşk

possible the performance of most of the varieties of bowing would be. On the other hand, given the very finest of bows, with perfect resiliency, nothing really constructive can be accomplished unless the natural springs are in working order; unless the joints of the fingers, thumb, hand, and arm are flexible and springlike. There has to be this resiliency and springiness in the functioning of the whole arm from shoulder to finger tips or else the tone will be hard and ugly, the bowing clumsy and uncontrolled.

Flexibility in the arm, hand, and fingers is as natural for their functioning as is flexibility in the legs, feet, and toes in the process of walking. There should be an appearance of ease in the bowing, and it should not resemble the stiffness that would occur if one were to try to walk without bending the proper joints.

The springs are not necessarily loose all of the time. We can, and we have to, set them at various degrees of firmness. With the bow, we do it by tightening and loosening the hair; with the natural springs, we can do it by muscular action. But even though the springs can occasionally be very firm, they must never lose their basic springlike quality by becoming actually rigid. Therefore, the bow should be held in such a way as to allow the freest play in the working of all of the springs involved, their interaction and coordination.

Holding the Bow

In describing how the bow should be held, the basic or neutral grip will be presented first. It is the bow-hand position that should be taught to beginners. However, in actual playing this position of the bow hand is not a fixed or invariable thing, but rather, as will be shown later in detail, it is subject to constant modification as the bow moves from one end to the other and as the player changes his dynamics, bowing styles, and tonal qualities.

The basic grip as given here permits the flexibility of the hand to develop rather quickly, because it is a *natural* position of the hand. The manner of holding the bow is designed chiefly to release the springs of the hand and fingers so that the bow can settle deeper into the strings. It is the best grip for the achievement of fullness and roundness of sound.

To set this basic position, take the bow in the left hand, pointing it vertically upward with the hair facing the player. With the right hand, form a circle by placing the tip of the thumb against the second * finger as shown in Illustration 20. Bring

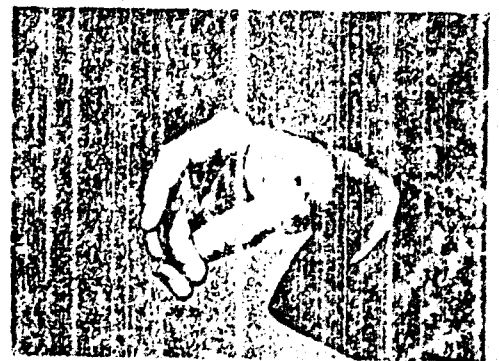


ILLUSTRATION 20. Contact point of thumb and second finger preparatory to holding the bow.

* The terminology used throughout this book is "thumb," "1" (index finger), "2" (middle finger), "3" (ring finger), "4" (little finger).



ILLUSTRATION 21 Positioning the contact point near the frog.



ILLUSTRATION 22 Bow hand, view A.



ILLUSTRATION 23 Bow hand, view B.

this circle over to the bow, not directly at right angles but from slightly above (Illustration 21). Open the circle a little and insert the bow-stick so that the thumb contacts the stick and the frog. (The thumb should not be placed into the cut-out of the frog, nor should it protrude on the opposite side of the stick.) In doing all of this, the thumb should retain the same position in relation to the second finger that it had in the forming of the initial circle. This means that, above all, it has to retain its easy, natural, outward curve and has to keep the inner edge of its tip turned toward the second finger as shown in Illustration 22.

The second finger will be curved over the stick opposite the thumb and will contact the stick at the joint nearest the nail. The third finger reaches over the frog (Illustration 22).

The fourth finger is placed on the stick rather close to the third finger. The section of the stick immediately above the frog is always of octagonal construction, even when the stick itself is round. In placing the fourth finger, its tip rests not directly on top of the stick, but instead on the inner side of the octagon, contacting the flat surface just next to the top. (Illustrations 23, 29, and 34 show this best.) In this position the fourth finger does not slide over the frog nor off the stick. This placement is important, because it facilitates the handling of many of the active controls in the various bowings in addition to its fundamental function of counterbalancing the weight of the bow.

The fourth finger is placed close enough to the third finger that a slight curve forms at each joint. If it is stretched too far out toward the end of the stick, the curves cannot form, and it becomes stiff and rigid, losing thereby its springlike action. This fourth finger can also become "locked" by curving too much and by being set too close to the third finger. A healthy medium has to be found, one in which the finger remains completely flexible and does not become stiff either by too much curve or by no curve at all.

The first finger is placed at a slight distance from the second finger and contacts the stick of the bow a little on the nail side of the middle joint (Illustration 23). This placement of the first finger enables the bow to get a far better hold on the strings as the attack is made, to "catch" the string as it were, on the down-bow especially; and the hand acquires more directly the feel of the resistance between bow-hair and string. When the contact with the bow is not in the right place on the finger (between middle knuckle and joint nearest the nail), the student can correct it by releasing the tip of the first finger from its contact with the stick and pushing it very slightly away from the second finger.

The four fingers on top of the bow stick should rest there with the same slight distance between them that is natural when the hand hangs loosely suspended from the wrist and completely relaxed. The single exception to this is that the first finger may be set very slightly away from the second finger.

Placed in this fashion, the fingers control a larger part of the bow and give a more secure hold on it. Placed too far apart, they can stiffen the entire hand. Placed too close together, they lessen the control and, when pressure is added, the sound will have a tendency to become strident. The worst mistake of all is to press the fingers against each other, thus creating a great deal of unnatural and useless tension.

The *correct* bow grip must be a comfortable one, all fingers are curved in a natural, relaxed way; no single joint (knuckle) is stiffened, and the correctly resulting flexibility must allow all of the natural springs in the fingers and the hand to function easily and well.

At the beginning of this section mention was made of the fact that the bow grip is subject to adjustments when various musical effects are desired. The mechanics of playing a forte and a piano dynamic, for example, are very different from each other; one should not expect that a single way of holding and manipulating the bow would be equally suited both to the production of a light, airy, and transparent sound and to the vigorous motion of the fast and broad *détaché*.

For the transparent sound, the first finger moves more toward its base joint in its point of contact with the stick and the other fingers come slightly off the stick (Illustration 24).

When the bow needs to settle into the string more, for breadth of sound, the position of the index finger will again be readjusted, as shown in Illustration 25. Here the wrist acquires a feeling of "pulling" the bow, and the first finger, in its slight spreading away from the middle finger, feels a closer contact with the stick and the functioning of the bow-hair on the string.

In the very broad and fast *détaché*, when the bow has a great speed of motion, it is generally useful to let the first finger contact the stick nearer the middle joint. This will require an adjustment in the shape of the other fingers as they rest on the stick (Illustration 26). For further discussion on applying these various bow grips, see the section on faulty tone production, pages 63-64 in this chapter.

The Physical Motions

All of the movements of the right hand are executed with the bow forming an integral part of the whole right-hand mech-

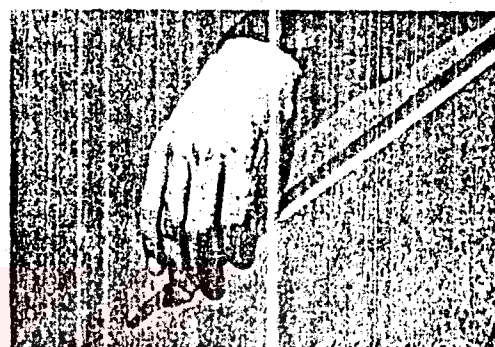


ILLUSTRATION 24 Bow hand set for the transparent sound.

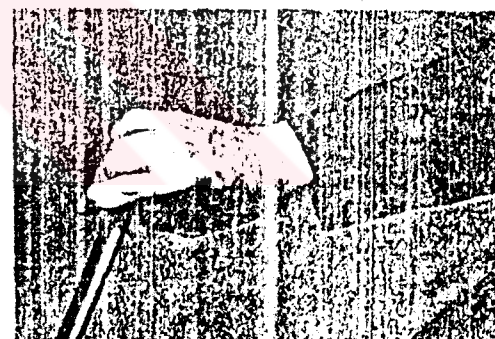


ILLUSTRATION 25 Bow hand set for breadth of sound.



ILLUSTRATION 26 Bow hand set for the broad fast *détaché*.

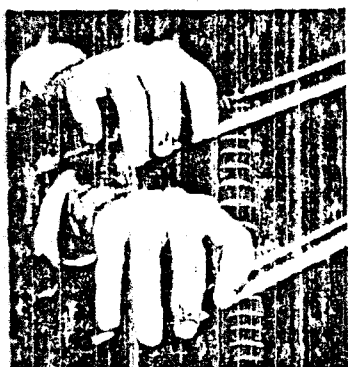


ILLUSTRATION 27 Vertical finger-motion in the bow hand.



ILLUSTRATION 28 Horizontal finger-motion in the bow hand: strokewise

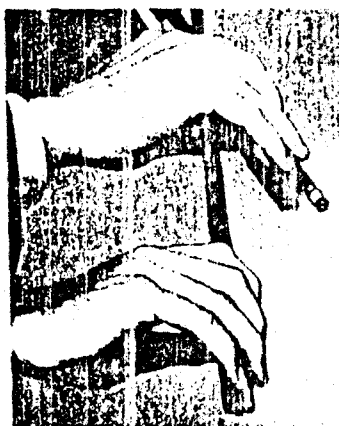


ILLUSTRATION 29 Pivoting finger-motion for adjusting the angle of the bow on the strings.

anism. Since the bow grip determines exactly how the bow is being integrated into this playing unit, the grip itself has to be discussed before a survey of the various movements of the finger-hand-arm entity can reasonably be presented.

An outline of the basic movements occurring in the handling of the bow follows, its purpose being to serve as an easy reference guide in the subsequent text and thereby to avoid unnecessary repetitions. The motions will be classified and described as simply as possible with neither the intention nor the pretense of giving a physiologically exact or complete account.

Before dealing individually with these classified motions, it is pertinent to call attention to the fact that all natural motions of the hand, arm, and fingers as such are circular in character. The motion of bending at any one joint causes an arc to be described by the outer extremity of the section of the arm in motion. Therefore, straight-line motion forms only through a combination of movements which are naturally circular. Further discussion will be found on pages 51 and 53.

In reading the following discussion it is a good idea to keep in mind that the finger motions are used for the smaller, more delicate adjustments and that the hand and arm come into play as the broader and less sensitive effects are desired.

MOTIONS OF THE FINGERS AS SUCH

Vertical Motion (Illustration 27). The fingers, and thumb, in combination, can move in a way that will raise and lower the bow vertically. This motion can be delegated entirely to the fingers, with the hand having no part in it but remaining static in the wrist joint. Suspending the bow an inch above the strings, such finger action places it on the strings and lifts it off again. It should be practiced in this manner.

Horizontal Motion (Illustration 28). This is the horizontal stroke-motion. The fingers and thumb can move the bow in the lengthwise direction of the stick and can therefore execute short, regular bow strokes of their own accord. At the end of such down-bow strokes, the thumb and fourth finger will be almost entirely straightened and in reversing the motion for the up-bow, the fingers and thumb gradually resume their original curved position. One must pay particular attention to the thumb in this motion to see that it is active in the straightening and recurving process. This movement should be practiced first in the middle of the bow, using very small strokes.

Horizontal Turning (Pivoting) Motion (Illustration 29). This motion causes the point of the bow to swing in a horizontal arc around the tip of the thumb as a center (upper hand in Illustration 29). With the second finger pivoted, this motion

involves a stretching forward of the fourth finger by pushing with it at its point of contact on the stick and simultaneously pulling on the bow with the first finger. The third finger reacts with the fourth finger. The reverse motion brings the fingers back to their original position. This action varies the angle of the bow in relation to the bridge and is used in minor adjustments in the *direction* of the bow-stroke, especially in short, reiterated strokes as in the spiccato or the quick détaché.

Vertical Turning (Pivoting) Motion (Illustration 30). This is the motion that causes the bow to rotate *vertically* so that the point of the bow describes a perpendicular arc around the tip of the thumb as center. When the bow is held in the air horizontally, the vertical rotation can be achieved by alternately pressing and releasing the fourth finger. Pressure in the fourth finger will cause the tip of the bow to swing upward. Releasing the pressure will allow the weight of the bow to swing it back downward. The bow thus rocks vertically around the fulcrum of the thumb and second finger. Consequently, this type of finger action (second finger stationary, first finger moving down when the third and fourth fingers move up) can be used to control and vary the pressure applied to the strings. It has other applications as well, such as in string crossings near the frog of the bow in which this particular type of motion supplements a rotation of the hand in the wrist joint.

Lengthwise-Axis Rotation. By rolling the bow between the thumb and fingers, it can be made to rotate around its own lengthwise axis so that the stick will alternately lean toward the bridge or toward the fingerboard. This motion of the fingers is only rarely used, but it can serve to help regulate the amount of hair that contacts the string. In actual playing, however, it is more practical to achieve this type of regulation by "wrist-motion" (lowering or raising the hand in the wrist joint).

The small and subtle motions of the fingers and the thumb, as described in the preceding paragraphs, are used for many delicate controls. They are the little precision tools that are needed for the exacting and sensitive jobs as contrasted with the big tools that do the work when the larger and more robust effects are called for.

MOTIONS OF THE HAND IN THE WRIST JOINT (Illustration 31). The motions under this heading are those that are most commonly called "wrist motions." This terminology, at best, lacks precision, since the *motions* in question are actually movements of the hand *from* the wrist and not, as the terminology suggests, of the wrist as such. However, having made this observation, we shall not be overly pedantic about it.

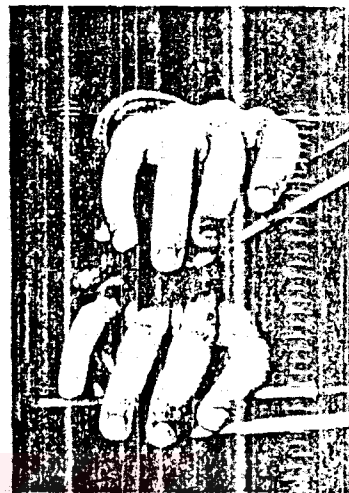


ILLUSTRATION 30 Pivoting (turning) motion for vertical rotation of the point of the bow



ILLUSTRATION 31 Varying the angle of the bow hand to the arm: wrist flexibility.

Horizontal Motion of the Upper Arm. This is the motion from left (front) to right (back) and return which is common to the plain bow stroke, especially when the bow is used between the frog and the middle.

A combination of these two motions can result in all varieties of oblique and curved motions, which occur in the many types of bowings. For instance, the motion that forms the horizontal bow stroke on the G string will become a mixture of the two when *crossing* to the E string.

Apart from all of these motions, which have their own legitimate places within the technique of the bow arm, one encounters often another movement, that of raising (shrugging) the shoulder. This occurs frequently as the bow approaches the frog. Such a movement *has no place at all* in a sound bowing technique. In fact, it is the evil source of frustrations and disturbances in the bow arm and, for the sake of a healthy bowing development, should be eliminated as soon as possible.

Drawing the Straight Bow Stroke

The straight bow stroke from frog to tip is the foundation of the entire bowing technique. The bow has to be drawn in a straight line, parallel to the bridge, for two good reasons. One is that a crooked bow stroke causes the bow to change promiscuously its place of contact on the string and to vary at random its distance from the bridge. The second reason is that a crooked bow stroke impairs the quality of the sound. (See also page 61.)

The chief problem in the straight bow stroke is to be found in the fact that action in the form of a straight line does not come naturally to the members of the human body. The bending of the joint causes circular motion to take place, as was said before. This being the case, a straight line can result only through the well-coordinated combination of circular motions. This fact alone explains why it is that beginners, as well as many players who are a good way past the beginning stages of study, have such great difficulty in drawing a straight bow with ease and assurance.

THE THREE STAGES OF THE STROKE. TRIANGLE, SQUARE, AND POINT. There are three distinct stages of the whole-bow stroke. (1) When the bow is set on the strings at the very frog, a triangle is formed by the arm and instrument as shown in Illustration 32. (2) When the bow is set on the string at approxi-



ILLUSTRATION 32 Setting of the bow at the frog: "triangle position."



ILLUSTRATION 33: Setting the bow near the middle: "square position."



ILLUSTRATION 34: Setting the bow at the point.

nearly the middle (the exact place varies with the individual player) a square is formed (Illustration 33). Notice the right angle in the elbow will form *somewhere* in every arm. By straightening up this square (which with some players becomes more of an elongated rectangle) the player will find that his shoulder will tend to relax, his arm to hang naturally from the shoulder, and his wrist to become almost level with his arm and hand. (3) When the bow is set on the strings at the tip, the right arm is then stretched out nearly straight, the elbow's right angle now becoming almost a straight angle (Illustration 34).

The control of the bow is easiest and most natural near the square position, and it is best, therefore, to begin the study of the bow stroke at the square and to work from there toward the point and the frog.

THE SQUARE (Illustration 33). The exact location of the square position varies somewhat from one individual to another, but it can be located easily by bending the elbow to form a right angle and then setting the bow on the strings so that it is parallel to the bridge. Approximately the middle of the bow will contact the strings in most cases, but with those whose arms are long from shoulder to elbow, the point of contact will move up somewhat toward the tip. Forming the square with the bow resting on the G string and using the basic bow grip as described, the hand and forearm will then be lined up in approximately level plane, roughly parallel to the floor. As each consecutive string is played, the plane of the stroke changes its angle with the floor, tilting more and more downward toward the right.

With the bow resting on the G string and the arm at the square position, the hand will then be in its normal relation with the arm, that is to say, it will be neither raised above nor level of the wrist nor dropped below nor bent sideways. The square position, therefore, forms a starting position for free play in all directions.

In this position, the stick of the bow is very slightly tilted toward the fingerboard. The bow hair crosses the string at a perfect right angle to the string's length. The player's shoulder must be completely relaxed at all costs, and should remain in this relaxed state throughout the drawing of the stroke from one end of the bow to the other. It is not only advisable, but imperative, to stress shoulder relaxation *from the very beginning*.

THE SQUARE TO POINT (Illustration 34). To draw the bow successfully from the square to the point, as the bow hand moves outward to the right, it must also push very gradually forward in approaching the tip of the stick in order to preserve the bo-

ÖZGEÇMİŞ

1971'de Zonguldak/Devrek'te doğdu. Lise öğreniminden sonra girdiği Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü'nden 1991-1992 öğretim yılında mezun oldu. Aynı yıl Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nün açmış olduğu Yüksek Lisans sınavını kazandı. Sırasıyla Beypazarı Lisesi ve Ankara Merkez İmam-Hatip Lisesi'nde müzik öğretmenliği yaptı. 1994 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri öğretmenlik sınavını kazanarak, Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atandı. Halen bu lisede, müziksel işitme ve viyola derslerini yürütmektedir.