

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**DEVLET KONSERVATUVARLARI ORTAÖĞRETİM DEVRESİNE YÖNELİK
VİYOLA DERSİ MÜFREDATLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME VE BAŞLANGIÇ
METODU ÖNERİSİ**

Hazırlayan
Mert SAVAŞAN

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Murat KÜÇÜKEBE

İzmir/ 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Devlet Konservatuvarları Ortaöğretim Devresine Yönelik Viyola Dersi Müfredatları Üzerine Bir İnceleme Ve Başlangıç Metodu Önerisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

Mert SAVAŞAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../.... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Mert SAVAŞAN'ın Devlet Konservatuvarları Ortaöğretim Devresine Yönelik Viyola Dersi Müfredatları Üzerine Bir İnceleme Ve Başlangıç Metodu Önerisi** konulu tezi incelemiş ve aday/....../.... tarihinde, saatda jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Dünyada ve ülkemizde viyola çalgısı için yazılmış metotların sayısı çok azdır. Viyola çalgısı, keman ile benzer teknikle çalındığı için genellikle keman metotlarının viyola çalgısına adapte edilmesi yolu izlenmiştir. Özellikle son 23 yıl içerisinde ülkemizdeki eğitim sisteminin iki kez değişmesi ile çalgıya başlama yaşının da yıllar içinde birçok kez değiştiği görülmektedir. Ancak değişen şartlar göz önüne alınarak, viyola çalgısına dair sorunların gözetildiği özgün bir çalışma yapılmamıştır. ‘Devlet Konservatuvarları Ortaöğretim Devresine Yönelik Viyola Dersi Müfredatları Üzerine Bir İnceleme ve Başlangıç Metodu Önerisi’ isimli tez çalışmasının amacı, ülkemizde ortaöğretim 5. sınıftan öğrenci kabul eden devlet konservatuvarlarının 1. yıl müfredat yapılarını inceleyerek, günümüz koşullarına ve ihtiyaçlarına uygun bir viyola başlangıç metodu önerisi ortaya koymaktır. Bu sayede ülkemizde viyola eğitimine katkıda bulunmak, öğretmenler ve öğrenciler için özgün kaynak eksikliğini gidermek amaçlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde viyola çalgısı, dünyada ve ülkemizde viyola eğitiminin gelişimi, viyola eğitiminde öğrenci ve öğretmenlerin karşılaştıkları sorunlar ele alınmıştır. İkinci bölüm, ülkemizde ortaöğretimden öğrenci alan 10 devlet konservatuvarının 5. sınıf müfredat yapılarını incelemeyi ve sonrasında ülkemiz koşullarında bir viyola başlangıç metodunda nelere ihtiyaç duyulduğunu belirlemeyi temel alır. Üçüncü bölümde ise ortaya konan veriler ışığında başlangıç metodu önerisinin sunulmasına odaklanılmıştır. Sonuç olarak ortaöğretimden öğrenci alan konservatuvarların ortak kullandığı gamlar, metotlar ve piyanolu parçalardan hareketle, 14 farklı egzersiz, dört adet bir oktav gam, dört adet iki oktav gam, arpejleri, yay şekilleri, üçlülere ve söz konusu tonaliteleri pekiştirici altı adet düet olmak üzere toplamda 38 adet etüt çalışmasından oluşan bir viyola başlangıç metodu önerisi ortaya konmuştur.

ABSTRACT

There is a quite low number of method books written for the viola in our country and the world. Usually, violin method books are adapted for viola since the viola is played with a technique similar to the violin. Especially with the education system in our country changing twice in the last 23 years, it is seen that the age of starting to play an instrument has changed many times over the years. However, considering the changing conditions, an original study in which problems with the viola were considered could not be carried out. This thesis titled A Review for State Conservatories Secondary School Viola Lesson Curricula and a Proposal of a Method Book for Beginners aims to examine the curriculum structures of the 1st year of state conservatories that accept students from the 5th grade from the secondary education in our country and put forward a proposal of a viola method book for beginners suitable for today's conditions and needs. In this way, it is aimed to contribute to the viola education in our country and to eliminate the lack of original resources for trainers and students. In the first chapter of the study, the development of viola education in our country and in the world and the problems faced by students and teachers in viola education are discussed. The second chapter is based on examining the 5th-grade curriculum structures of 10 state conservatories that receive students from secondary education in our country and then determining what is needed in a viola method book for beginners under the conditions of our country. In the third chapter, however, the focus is on putting forward a proposal of a method book for beginners in the light of the data presented. In conclusion, a viola method book for beginners, consisting of 38 study studies in total, including 14 different exercises, four one-octave scales, four two-octave scales, arpeggios, string forms, thirds and six duets that reinforce the tonalities in question, has been put forward based on the scales, methods and piano pieces commonly used by conservatories admitting students from secondary education.

ÖNSÖZ

Öğrencilik yıllarımdan beri eğitmenliğe ilgi duydum. Bir heykeltıraşın eserine şekil verdiği gibi öğrencilerime çalgı çalmayı öğretmek, müziği sevdirmek ve sahneye çıktıklarını görmek benim için hayatta alınabilecek her türlü hazdan daha değerlidir. Bu sebeple yüksek lisans tez çalışmamda bir eser veya besteci analizi yapmak yerine, öğrencilerin ve öğretmenlerin yararlanabileceği bir viyola metodu önerisi ortaya koymak istedim. İçinde bulunduğumuz pandemi sürecinde türlü belirsizlikler yaşamamıza rağmen pozitif yaklaşımı ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Murat KÜÇÜKEBE'ye, yüksek lisans eğitimim boyunca bilgisini ve yardımlarını benimle paylaşan değerli hocam Doç. Sema CELİL HAKIOĞLU'na, tez çalışmasının hazırlanmasında yardımlarını benden esirgemeyen sevgili Öğr. Gör. İlker AKIŞ ve Yörükhan ÜNAL'a, fotoğraf çekimlerine olan katkılarından ötürü öğrencilerim Öykü ve Türkü SİNCER'e ve manevi desteğini her zaman hissettiğim canım eşim Dilek ÜNAL SAVAŞAN'a en derin teşekkürlerimi sunarım.

Tezin yazım aşamasında kendisi ile yaptığımız görüşmeden yaklaşık bir ay sonra çok değerli hocam viyola sanatçısı Ruşen GÜNEŞ'i kaybetmenin acısını halen yaşıyorum ve bu tez çalışmasını kendisinin aziz hatırasına adıyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

VİYOLA ÇALGISI VE EĞİTİMİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Viyola Çalgısına Bakış.....	5
1.2. Dünyada ve Ülkemizde Viyola Eğiminin Gelişimi	5
1.3. Viyola Eğiminde Öğrenci ve Öğretmenlerin Karşılaştığı Zorluklar.....	11
1.3.1. Viyola Çalgısının Ölçüleri.....	11
1.3.2. 3. Çizgi Do Anahtarı Faktörü	11
1.3.3. Teknoloji Çağı ve Çalgı Eğitimi.....	11
1.3.4. Ülkemizde Zorunlu Eğitim Sistemi Üzerinde Yapılan Değişiklikler.....	12
1.3.5. Eski Metotlara İlişkin Kusurlu Görülebilecek Hususlar.....	13
1.3.6 Çalgı Seçiminde ve Yastık Kullanımında Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar	21

2. BÖLÜM

DEVLET KONSERVATUVARLARI ORTAÖĞRETİM VİYOLA DERSİ

MÜFREDAT YAPISININ İNCELENMESİ

2.1. Ortaöğretim 5. Sınıftan Öğrenci Alan Konservatuvarların Viyola Müfredatları.....	24
2.2. Müfredatlar Arasındaki Benzerlikler ve Farklar	26
2.3. Durum Değerlendirmesi ve İhtiyaçların Belirlenmesi	28

3. BÖLÜM

METOT ÖNERİSİ

3.1. Viyolanın Tanıtımı ve Bakımı	32
3.1.1. Viyolanın Parçaları	32
3.1.2. Yayın Parçaları	33
3.1.3. Viyolanın ve Yayın Bakımı	33
3.1.4. Viyolanın Tel Dizilimi.....	34
3.1.5. Viyola Tutuş Pozisyonu.....	34
3.1.6. Yay Tutuş Pozisyonu.....	35
3.1.7. Do Anahtarı Okuma Çalışmaları	37
3.1.8. Terimler ve İşaretler Listesi.....	40
3.2. Boş Tellerde Yay Çalışmaları	41
3.2.1. Re ve Sol Tellerinde Küçük Yay Çalışmaları.....	41
3.2.2. Re ve Sol Tellerinde Bütün Yay Çalışmaları	43
3.2.3. Re ve Sol Tellerinde Tel Değişikliği Çalışmaları.....	45
3.2.4. Re ve Sol Tellerinde Dörtlük Notaların Öğrenilmesi	46
3.2.5. Re ve Sol Tellerinde Yay Paylaşımı Çalışmaları	46
3.2.6. La Telinde Yay Çalışmaları.....	47
3.2.7. Do Telinde Yay Çalışmaları	48
3.3. Sol El Çalışmaları	49
3.3.1. Re ve Sol Tellerinde Birinci Parmak Çalışmaları.....	49
3.3.2. Re ve Sol Tellerinde 2. Parmak Çalışmaları.....	50
3.3.3. Re ve Sol Tellerinde 3. Parmak Çalışmaları.....	52
3.3.4. Bağ İşareti ve Yay Paylaşımı, Legato Tekniği	54
3.4. Sol Majör Gam ve Sol Majör Tonunda Etütler	55
3.4.1. Sol Majör Bir Oktav Gam	55
3.4.2. Sol Majör Etütler	56
3.4.2.1. Etüt 1	56
3.4.2.2. Etüt 2	56
3.4.2.3. Etüt 3	57
3.4.2.4. Etüt 4	57

3.4.2.5. Etüt 5	58
3.5. La ve Do Tellerindeki Notaların Öğrenilmesi, Re Majör ve Do Majör Bir Oktav Gam.....	58
3.5.1. La Telindeki Notaların Öğrenilmesi.....	58
3.5.2. Re Majör Bir Oktav Gam	59
3.5.3. Do Telindeki Notaların Öğrenilmesi	60
3.5.4. Do Majör Bir Oktav Gam	62
3.6. Dördüncü Parmak Çalışmaları	63
3.6.1. Re ve Sol Tellerinde Dördüncü Parmak Çalışmaları.....	63
3.6.2. Sol ve Re Tellerinde Dördüncü Parmak Pekiştirici Etütler	65
3.6.2.1. Etüt 6	65
3.6.2.2. Etüt 7	65
3.6.2.3. Etüt 8	66
3.6.2.4. Etüt 9	66
3.6.3. La ve Do Tellerinde Dördüncü Parmak Çalışmaları ve Etütler.....	67
3.6.3.1. La Telinde Dördüncü Parmak Çalışmaları.....	67
3.6.3.2. Do Telinde Dördüncü Parmak Çalışmaları	67
3.6.3.3. Etüt 10	68
3.6.3.4. Etüt 11	69
3.6.3.5. Etüt 12	69
3.6.3.6. Etüt 13	70
3.6.3.7. Etüt 14	70
3.7. Fa ve Do Natürel Kalıbı, Do Majör 2 Oktav Gam ve Etütler	71
3.7.1. Fa ve Do Naturel Kalıbı İçin Egzersizler	71
3.7.2 Do Majör İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü	73
3.7.3 Do Majör Etütler.....	76
3.7.3.1 Etüt 15	76
3.7.3.2 Etüt 16	77
3.7.3.3 Etüt 17	77
3.7.3.4 Etüt 18	78
3.7.3.5 Etüt 19	79

3.8 La Telinde Si Bemol Kalıbı İçin Egzersizler, Fa Majör Bir Oktav Gam ve Fa Majör Etütler	80
3.8.1 La Telinde Si Bemol Kalıbı İçin Egzersizler.....	80
3.8.2. Fa Majör Bir Oktav Gam, Arpej ve Üçlü	81
3.8.3. Fa Majör Etütler.....	83
3.8.3.1. Etüt 20	83
3.8.3.2. Etüt 21	84
3.8.3.3. Etüt 22	85
3.8.3.4. Etüt 23	86
3.8.3.5. Etüt 24	87
3.9. Pekiştirici Etütler.....	88
3.9.1. Etüt 25.....	88
3.9.2. Etüt 26.....	89
3.9.3. Etüt 27.....	90
3.10. Sol ve Do Tellerinde Do Diyez ve Fa Diyez Kalıbı İçin Egzersizler, Re Majör İki Oktav Gam ve Etütler	91
3.10.1. Sol ve Do Tellerinde Do Diyez ve Fa Diyez Kalıbı İçin Egzersizler	91
3.10.2. Re Majör İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü	92
3.10.3. Re Majör Etütler	95
3.10.3.1. Etüt 28	95
3.10.3.2. Etüt 29	96
3.10.3.3. Etüt 30	97
3.10.3.4. Etüt 31	98
3.11. Çift Ses Egzersizleri.....	99
3.12. Re Minör Melodik İki Oktav Gam, Arpej, Üçerli ve Re Minör Etütler.....	101
3.12.1. Re Minör Melodik İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü.....	101
3.12.2. Re Minör Etütler	104
3.12.2.1. Etüt 32	104
3.12.2.2. Etüt 33	105
3.12.2.3. Etüt 34	106
3.12.2.4. Etüt 35	107

3.13. Staccato Tekniği Üzerine Egzersizler	108
3.14. Mi Bemol Majör İki Oktav Gam, Arpej, Üçerli, Farklı Yay Şekilleri ve Mi Bemol Majör Etütler.....	109
3.14.1. Mi Bemol Majör İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü.....	109
3.14.2. Farklı Yay Şekilleri.....	111
3.14.3. Mi Bemol Majör Etütler	112
3.14.3.1. Etüt 36	112
3.14.3.2. Etüt 37	113
3.14.3.3. Etüt 38	114
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	117
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1- H. Sitt Bratschenschule metodunun kapağı (Sitt, tarihsiz).....	7
Şekil 2- Keman için 100 Etüt adlı kitaptaki 51 numaralı etüdün H. Sitt Bratschenschule metoduna aktarılmış hali (Sitt, tarihsiz:25).....	7
Şekil 3- E. Cavallini viyola metodunun kapağı (Cavallini, tarihsiz).	8
Şekil 4- E. Cavallini viyola metodunun başlangıç sayfası (Cavallini, tarihsiz:1).	8
Şekil 5- A. Seybold'un Leichte Etüden isimli etüt kitabının kapağı (Seybold, 1969)....	14
Şekil 6- C. Paul Herfurth'un ATune A Day isimli başlangıç metodunu kapağı (Herfurth, 1967).	15
Şekil 7- C. Paul Herfurth'un ATune A Day isimli başlangıç metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Herfurth, 1967:9).....	15
Şekil 8- Suzuki başlangıç metodunun kapağı (Suzuki, 1981).	16
Şekil 9- Suzuki başlangıç metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Suzuki, 1981:6).	16
Şekil 10- O. Sevcik Op.6 başlangıç metodunun kapağı (Sevcik, tarihsiz).	17
Şekil 11- O. Sevcik Op.6 başlangıç metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Sevcik, tarihsiz:9).....	17
Şekil 12- S. Applebaum String Builder metodunun kapağı (Applebaum, 1988).	18
Şekil 13- S. Applebaum String Builder metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Applebaum, 1988:10).	18
Şekil 14- Kathy ve David Blackwell'in Viola Time Joggers isimli başlangıç metodunun kapağı (Blackwell, 2005).	19

Şekil 15- Kathy ve David Blackwell'in Viola Time Joggers isimli başlangıç metodunda sol el eğitiminin başlangıcı (Blackwell, 2005:10).....	19
Şekil 16- S. Nelson'ın Essential String Method 1. Kitabın kapağı (Nelson, 2000).....	20
Şekil 17- Berta Volmer Bratschenschule metodunun kapağı (Volmer, 1985:3).	28
Şekil 18- Devlet konservatuvarlarında ortak kullanılan materyaller tablosu.....	29
Şekil 19- Prof. A. Tanrıverdi'nin Viyola Metodu 1. Kitabın kapağı (Tanrıverdi, 1993).	30
Şekil 23- Viyolayı güvenli tutuş.....	35
Şekil 24- Çalgıyı omzumuza almadan önce.....	35
Şekil 25- Çalgının omuzumuzdaki pozisyonu.	35
Şekil 26- Yayın denge noktasının bulunması.	36
Şekil 27- Yayın denge noktasındaki tutuş şekli.....	36
Şekil 28- Yayın denge noktasından tutulması.	36
Şekil 29- Elin esas tutma noktasına alınması.....	37
Şekil 30- Viyola ve yayın birleştirilmesi.	37
Şekil 31- Boşluktaki notalar.	38
Şekil 32- Çizgi üzerindeki notalar.	39
Şekil 33- Yayın ortasında sağ kol pozisyonu.....	42
Şekil 34- Yayın ucunda sağ kol pozisyonu.....	42
Şekil 35- Yayın dibinde sağ kol pozisyonu.	42

Şekil 36- Re telinde sağ dirsek pozisyonu.	43
Şekil 37- Sol telinde sağ dirsek pozisyonu.	43
Şekil 38- Re ve sol tellerinde bütün yay çalışmaları.....	44
Şekil 39- Re ve sol tellerinde tel değişikliği çalışmaları.....	45
Şekil 41- Re ve sol tellerinde yay paylaşımı çalışmaları.	46
Şekil 42- La telinde sağ dirsek pozisyonu.	47
Şekil 43- La telinde yay çalışmaları	47
Şekil 44- Do telinde sağ dirsek pozisyonu.....	48
Şekil 45- Do telinde yay çalışmaları.....	48
Şekil 46- Birinci parmağın basım şekli.....	49
Şekil 47- Re telinde sol dirsek pozisyonu.....	49
Şekil 48- Sol telinde sol dirsek pozisyonu.....	49
Şekil 49- Sol ve re tellerinde birinci parmak çalışmaları.....	50
Şekil 51- Sol ve re tellerinde 2. parmak çalışmaları.	51
Şekil 52- Üçüncü parmağın basım şekli.	52
Şekil 53- Sol ve re tellerinde 3. parmak çalışmaları.	53
Şekil 54- Bağ işareti çalışmaları.	54
Şekil 55- Sol majör bir oktav gam.	55
Şekil 56- Sol majör etüt 1.	56
Şekil 57- Sol majör etüt 2.	56

Şekil 58- Do majör etüt 3.....	57
Şekil 59- Sol majör etüt 4.	57
Şekil 61- La telinde sol dirsek pozisyonu.	58
Şekil 62- La telindeki notaların öğrenilmesi.....	59
Şekil 63- Re majör bir oktav gam.	60
Şekil 64- Do telinde sol dirsek pozisyonu	61
Şekil 65- Do telindeki notaların öğrenilmesi.	61
Şekil 66- Do majör bir oktav gam.....	62
Şekil 67- 4. parmağın basım şekli.....	63
Şekil 68- 4. parmağın kaldırıldıktan sonraki pozisyonu.	63
Şekil 69- Re ve sol tellerinde 4. parmak çalışmaları.	63
Şekil 71- 4.Parmak pekiştirici etüt 6.....	65
Şekil 72- 4.Parmak pekiştirici etüt 7.....	65
Şekil 73- 4.Parmak pekiştirici etüt 8.....	66
Şekil 74- 4.Parmak pekiştirici etüt 9.....	66
Şekil 75- La telinde 4. parmak çalışmaları.	67
Şekil 76- Do telinde 4. parmak çalışmaları.....	68
Şekil 77- Do majör etüt 10.....	68
Şekil 78- La majör etüt 11.	69
Şekil 79- Do majör etüt 12.....	69

Şekil 81- Re majör etüt 14.	70
Şekil 82- Fa ve do natürel çalınırken sol el kalıbı.	71
Şekil 83- Fa ve do natürel kalıbı için egzersizler.....	72
Şekil 84- Fa ve do natürel kalıbı için egzersizlerin devamı.....	73
Şekil 85. Do majör tonalitede sol el kalıbı.....	73
Şekil 86- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlü.	74
Şekil 87- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.....	75
Şekil 88- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.....	76
Şekil 89- Do majör etüt 15.....	76
Şekil 91- Do majör etüt 17.....	77
Şekil 92- Do majör etüt 18.....	78
Şekil 93- Do majör etüt 18'in devamı.....	79
Şekil 94- Do majör etüt 19.....	79
Şekil 95- La telinde si bemol kalıbı için egzersizler.....	80
Şekil 96- Fa Majör Tonalitede Sol El Kalıbı.	81
Şekil 97- Fa majör tonalitede la telinde sol el kalıbı.	81
Şekil 98- Fa majör 1 oktav gam, arpej ve üçlü.	82
Şekil 99- Fa majör etüt 20.....	83
Şekil 101- Fa majör etüt 22.....	85
Şekil 102- Fa majör etüt 23.....	86

Şekil 103- Fa majör etüt 24.....	87
Şekil 104- Sol majör etüt 25.	88
Şekil 105- Do majör etüt 26.....	89
Şekil 106- Fa majör etüt 27.....	90
Şekil 107- Sol telinde do diyez kalıbı için egzersizler.....	91
Şekil 108- Re majör tonalitede sol el kalıbı.....	92
Şekil 109- Re majör tonalitede do ve sol tellerinde sol el kalıbı.	92
Şekil 110- Re majör 2 oktav gam, arpej ve üçlü.....	93
Şekil 111- Re majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.	94
Şekil 112- Re majör etüt 28.	95
Şekil 113- Re majör etüt 29.	96
Şekil 114- Re majör etüt 30.	97
Şekil 115- Re majör etüt 30.	98
Şekil 116- Çift ses egzersizleri.	99
Şekil 117- Çift ses egzersizlerinin devamı.	100
Şekil 118- Re minör tonalitede sol el kalıbı (çıkıcı).	101
Şekil 119- Re minör tonalitede sol el kalıbı (inici).....	101
Şekil 120- Re minör melodik minör gam, arpej ve üçlü.....	102
Şekil 121- Re minör melodik minör gam, arpej ve üçlünün devamı.	103
Şekil 122- Re minör etüt 32.	104

Şekil 123- Re minör etüt 33.	105
Şekil 124- Re minör etüt 34.	106
Şekil 125- Re minör etüt 35.	107
Şekil 126- Re minör etüt 35'in devamı.	108
Şekil 127- Staccato tekniği üzerine egzersizler.	108
Şekil 128- Mi bemol majör tonalitede sol el kalıbı.	109
Şekil 129- Mi bemol majör gam, arpej ve üçlü.	109
Şekil 130- Mi bemol majör gam, arpej ve üçlünün devamı.	110
Şekil 131- Mi bemol majör gam, arpej ve üçlünün devamı.	111
Şekil 132- Farklı Yay Şekilleri	111
Şekil 133- Mi bemol majör etüt 36.	112
Şekil 134- Mi bemol majör etüt 37.	113
Şekil 135- Mi bemol majör etüt 38.	114

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan bugüne kadar müzik sanatı, insanla beraber gelişmiş ve hiç durmadan evrimleşmiştir. Basit ritimler ve danslar, günümüzde çalgı virtüözlüğüne kadar gelişim göstermiştir. Çalgı eğitimi olgusu ise dünyada genel kabul görür biçimde çocukluk çağında başlamaktadır. Bunun temel sebebi, çalgı eğitimine koşut şekilde fiziksel gelişim, kas şekillenmesi ve motor becerilerin oluşumu ile çalgının sanki vücudun bir parçasıymış gibi hissedilmeye başlamasını sağlayabilmek olarak özetlenebilir. Yaş ilerledikçe vücudun kontrolü, kasların sertleşmesi gibi sebeplerle eğitimin de zorlaştığı bilinmektedir. Önemli bir başka konu da çalgı tekniğinin öğrenciye doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Dünya üzerinde yüzyıllar boyunca farklı ulusal çalgı ekolleri ortaya çıkmıştır. Bu ekoller birbirleri arasında tutuş, duruş, oturuş gibi temel konularla değişkenlik göstermişlerdir. Özellikle yaylı çalgılarda, yay tutuş, çalgının omuzdaki duruşu, sol elde parmakların tele nasıl basacağı gibi ayrıntılar ekoller açısından önemli olmuştur. Ancak günümüz uygulamasına bakıldığında ulusal çalgı ekollerinin birbiri ile etkileşime girdiği ve çeşitli sebeplerle birlikte artık saf bir ulusal çalgı ekolünden söz edilemeyecek derecede söz konusu yapının birbirine karışmış olduğu görülmektedir. Bu değişim sürecini takip eder biçimde çok sayıda çalgı eğitimi kitabı, başlangıç metodu, etüt kitabı yazılmıştır. Bununla birlikte hem çalgı tekniğinin sürekli gelişmesi hem de çalgıların değişim ve gelişim göstermesi ile birlikte sonuç olarak çalgı eğitimine ilişkin kurumsal yapının oluşumuna katkı sağlayan bu süreç içerisinde metotların da yeniden düzenlenmesi ve yazılma ya da revize edilmeleri gibi durumlarla karşılaşmış ve günümüze kadar ulaşılmıştır.

Viyola eğitimi özelinde konuya bakıldığında ise çalışma içerisinde de değinilecek bazı sebeplerle ilişkili şekilde viyola eğitiminin kurumsallaşma sürecinin diğer yaylı çalgılara nazaran daha geç olduğu görülmektedir. Bu noktada etkisi büyük olan en temel etken, keman ve viyola çalgılarının çalım tekniklerinin benzer olması sebebi ile birçok keman metodunun zaman içerisinde viyola çalgısına uyarlanmış olmasıdır. Ne var ki viyola çalgısının boyutlarının kemandan büyük olması belli noktalarda keman metodu kullanmayı teknik açıdan sakıncalı hale getirebilmektedir.

Öte yandan halen kullanılmakta olan başlangıç metotlarının yazım tarihlerine bakıldığında 40 – 50 yıl önce yazılmış veya daha eski olduğu görülmektedir. Avrupa’da yaygın biçimde kullanılan bu metotların içerisindeki, öğrenci ve öğretmenlere yönelik önemli açıklamaların da söz konusu çalışmaların hazırlandıkları ülkenin dilini taşımakta oldukları görülmektedir. Bir viyola başlangıç metodu olarak ülkemizde yazılmış tek örnek ise Prof. Dr. Ayfer Tanrıverdi’nin viyola metodu serisidir.

Ülkemizdeki zorunlu eğitim sisteminin son 23 yılda iki kez değişmesinin de konservatuvarların ortaöğretim devresine bazı olumsuz etkileri olmuştur. 8 yıllık temel eğitime geçilmesi ile bazı konservatuvarların öğrenci kabul yaşı şartlarında değişiklik yapma zorunluluğu getirmiştir. Bazı konservatuvarlar ortaöğretim bölümlerini kapatarak kursiyerlik sistemine geçmiş, bazı konservatuvarlar ise ilköğretim bölümü açma yoluna gitmişlerdir. Kursiyerlik sistemi öğrencileri daha erken yaşta çalgı eğitimine başlatabilmek açısından faydalı görünmekle birlikte, sistemin bazı açılardan dezavantajlı olduğu söylenebilir. Hazırlıksız bir biçimde bu sisteme geçilmesi, öğretmenlerin öğrencilere fiziki değerlendirmesi yaparken yanlış kararlar almalarına sebep olmuştur. Kurs sistemine kabul edilen öğrenciler tam zamanlı statüsünde olmadıkları için veliler ve öğrenciler açısından da kafa karışıklığı yaşanmasına sebep olan bir süreç yaşanmıştır. Öğrenciler konservatuvara tam zamanlı olarak ancak lise devresinde kabul edilmeye başlanmıştır. Tüm öğrenciler için geçerli olmasa da böyle bir sistemde sadece haftanın bir günü okula gelerek ders alan öğrencilerin verimliliğinin ve seviyelerinin zaman içinde düştüğü görülmüştür. 4+4+4 sistemine geçildiğinde ise 23 yıl önceki sistemde 6. sınıftan öğrenci alınırken bir anda 5. sınıftan öğrenci alımına başlanmıştır. Çalgı eğitimine başlama yaşının birkaç kez değiştiği bu süreç yaşanırken dönemin şartlarına uygun yeni bir viyola metodu önerisinin ortaya konmadığı görülmektedir.

İçinde bulunduğumuz teknoloji çağında artık öğrencilerin bilgiye ulaşmaları çok daha kolaylaşmıştır. Artık gitgide tüketim toplumlarına dönüştüğümüz bu dönemde, müzik sanatı da çok hızlı tüketilmeye başlanmıştır. Bu duruma paralel olarak müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitimlerinin ilk yıllarında çalgıdan veya çalışmaktan sıkılmaları gibi durumlarla sıklıkla karşılaşilmektedir. Ancak zamanın da görece hızlı aktığı günümüzde çalgı eğitimi alabilmek için öğrencinin sarf etmesi gereken emek 400 yıl

öncesi ile hemen hemen aynıdır. Günümüz çocuklarının öğrenme şekillerine ve başlangıç yaşlarına uygun bir metot ihtiyacı olduğu artık yadsınamaz bir gerçektir.

Buraya kadar sunulan faktörler dışında çalgı için 3. çizgi do anahtarının kullanıyor olması da başlangıç öğrencileri için başlı başına bir zorluktur.

Şu noktada günümüz şartlarına uygun, teknik açıdan doğru, dil ve yöntem açısından sade ve anlaşılır bir metoda ihtiyaç duyulduğu ortadadır. Bir başlangıç metodunda, eğitmenin başka bir kaynağa ihtiyaç duymadan veya minimum farklı kaynak kullanarak eğitime devam edebilmesi önemlidir. Çalışmanın içeriği ve kapsamı bu noktaya kadar sözü edilen temel sorun ve ihtiyaçları dikkate alacak şekilde hazırlanmıştır. Birinci bölümde, çalgının doğal yapısıyla ortaya çıkan, çalımla ilgili fiziksel zorluklar ya da çevresel koşullar nedeniyle, viyola eğitiminde karşılaşılan güçlükler genel bir bakışla ele alındı. İkinci bölüm, mevcut müfredat yapısını incelemeye ve önceki bölümde elde edilen bazı verilerden hareketle, günümüz koşulları için uygun olacak bir viyola başlangıç metodunda bulunması gereken temel içeriği belirlemeye yönelik bir değerlendirme yapılmıştır. Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümden elde edilen çerçeve ışığında bir viyola başlangıç metodu önerisi ortaya konmuştur.

Viyola eğitimi açısından karşılaşılan temel zorluklardan hareketle ortaya çıkan bu çalışma, özellikle başlangıç aşamasına ilişkin sorun ve gereksinimleri, doğru ve sade bir şekilde ele almayı ve çözmeyi hedeflemektedir. Viyola başlangıç metodu sıkıntısına karşı alanın ihtiyacına cevap verebilecek, kolay ulaşılabilen bir metot önerisi sunarken, bir yandan öğrencilerin doğru teknikle çalgıya başlamasına katkıda bulunmak, bir yandan da müfredat sıkıntısı çeken eğitmenlere, çalışma içerisinde ortaya konan 14 farklı egzersiz, dört adet birer oktav gam, dört adet iki oktav gam, arpejleri, yay şekilleri, üçlüleri ve söz konusu tonaliteleri pekiştirici altı adet düet olmak üzere toplamda 38 adet etüt çalışması ile yardımcı olmak bu çalışmanın temel amacı olmuştur.



1. BÖLÜM

VİYOLA ÇALGISI VE EĞİTİMİNE GENEL BAKIŞ

1. BÖLÜM

VİYOLA ÇALGISI VE EĞİTİMİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Viyola Çalgısına Bakış

Viyola 15. yüzyılda ortaya çıkan *viola da braccio* isimli çalgıdan türemiş ve yaklaşık 200 yıllık bir gelişim sürecinin ardından bugünkü formuna kavuşmuştur. *Viola da braccio* ismi İtalyanca omuz viyolü anlamına gelmektedir. Yapısal gelişimini tarihsel olarak kemandan önce tamamlamıştır (aktaran: Yılmaz, 2017:27-30). Ne var ki kıyaslama söz konusu olduğunda ‘kemana göre’ tanımlanır, bir kemanın viyolaya göre tanımlanması durumuna ise oldukça az rastlanmaktadır. Viyola ile keman aynı teknik ile çalınır, görünüm olarak da ilk bakışta bir farkları yoktur. Ancak viyola gövde uzunluğu, genişliği ve yüksekliği bakımından kemandan daha büyük bir çalgıdır. Viyolanın gövde uzunluğu, çalıcının fiziki yapısına göre 39 cm’den 44 cm’ye kadar değişkenlik gösterebilmektedir. Viyola yayları da keman yaylarına göre daha ağırdır. Keman yayları ağırlık olarak 50 ila 60 gr. aralığında yapılırken, viyola yaylarının ağırlığı 70-75 gr’a kadar ulaşabilir. Ses genişliği bakımından viyolanın en kalın sesi kemana göre bir tam beşli aralık daha kalın olan do sesidir. Viyola orkestrada alto ses aralığındaki partileri seslendirmektedir. Klasik dönem ile birlikte birçok bestecinin viyola için orkestra ve oda müziği eserlerinde solo partilere yer verdiği görülmektedir. Daha ileriki dönemlerde ise viyola eğitiminin kurumsallaşması ile çalgı için solo eserler de bestelenmeye başlamıştır. Gövdenin büyüklüğü, arşenin ağırlığı ve kemana göre daha pes bir ses aralığına sahip olması gibi özelliklerle sonuçta viyolayı ilk başta kemana çok benzeyen ve yakın gibi algılanan konumundan ayırıp oldukça uzak bir noktaya koymaktadır. Anlatılan yapısal farklılıklar, çok farklı tınlar ve karakteristik bir ses rengi sağlamakla birlikte çalgıya özgü belli başlı icra zorluklarını da beraberinde getirir.

1.2. Dünyada ve Ülkemizde Viyola Eğitiminin Gelişimi

1700’lü yıllarda viyola çalgısı ile ilgili hâkim görüş, onun bir solo çalgı olmadığı yönündeydi. Viyolaya sadece armonileri tamamlayan, orta ses aralığındaki partileri çalan bir çalgı gözü ile bakılıyordu. Teknik zorluk bakımından viyola partileri kemana nazaran

daha kolay olduğu için de çalıcılık seviyesi üstün olmayan kemancılar tarafından bile rahatlıkla seslendirilebiliyordu. Bu durum viyola tekniğinin gelişmesini o yıllarda engelledi (Görgülü, 2006:1). Ancak diğeryandan klasik dönemin en önemli bestecilerinden olan Mozart'ın *Senfonik Konçertant* isimli eseri ve oda müziği yapıtları, Beethoven *Eyeglasses* isimli eseri ve oda müziği yapıtları, Haydn'ın ise oda müziği yapıtları ile viyolaya önemli görevler vermişlerdir. Hatta Mannheim okulunun en önemli temsilcilerinden olan Karl Stamitz (1754-1801) hem döneminin en önemli viyola icracılarından olmuş, hem de viyola için birçok eser bestelemiştir. Fakat direkt olarak viyola çalgısı için özel bir eğitime ihtiyaç duyulması 1800'lü yıllarda başlamıştır. Romantik dönemle birlikte viyola için bestelenen eserler zorlaştıkça bu eserleri seslendirmeye sadece solist nitelikli kemancılar cesaret edebilmiştir (Görgülü, 2006:1). Ancak yine de viyola eğitimine direkt başlanmamış, önce uzun yıllar keman eğitimi verilip sonra viyolaya geçme yolu izlenmiştir. Viyola için halen kullandığımız bazı metotlar bunun en önemli göstergesidir. H. Sitt'e ait *Bratschenschule* isimli metot bu durum için bir örnektir. Metot sıfırdan bir çalgıya başlangıç metodu şeklinde değil, sonradan viyolaya başlamış çalıcılar için 3. çizgi do anahtarında notaların dizek üzerindeki yerlerini anlatarak eğitime başlamakta, sonrasında tüm pozisyonlarda, pozisyon içi ve pozisyon geçişli gamlar ve etütler ile öğrencinin viyola tuşesini hızlıca kavraması sağlanmaktadır. Metotta aynı bestecinin 'Keman İçin 100 Etüt' başlıklı metodundan viyolaya uyarlanmış etütler bulunması söz konusu durumun göstergesi olacak önemli bir örnektir. Aşağıda 'Keman İçin 100 Etüt' metodundan 51 numaralı etüdün viyolaya uyarlanmış hali örnek olarak verilmiştir.

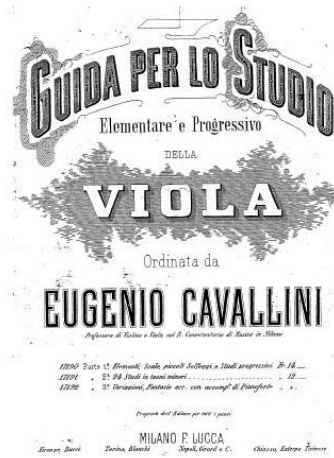


Şekil 1- H. Sitt Bratschenschule metodunun kapağı (Sitt, tarihsiz).



Şekil 2- Keman için 100 Etüt adlı kitaptaki 51 numaralı etüdün H. Sitt Bratschenschule metoduna aktarılmış hali (Sitt, tarihsiz:25).

Bu duruma benzer bir başka örnek olarak Eugenio Cavallini'nin *Guida per lo Studio* isimli metodu gösterilebilir. Bu metot da H. Sitt *Bratschenschule* metodu gibi çalgıya yeni başlayan öğrencilere yönelik olmayan, keman eğitimi alıp viyolaya geçen öğrenciler için hazırlanmış bir metot olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3- E. Cavallini viyola metodunun kapağı (Cavallini, tarihsiz).



Şekil 4- E. Cavallini viyola metodunun başlangıç sayfası (Cavallini, tarihsiz:1).

Benzer şekilde ülkemizde de Cumhuriyet Tarihinin ilk yıllarından itibaren keman öğrencilerinin eğitim hayatlarının sonlarına doğru viyolaya geçirilmeleri yoluyla

viyolacı ihtiyacının karşılanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu durumun, oda müziği gruplarında ya da orkestra üyesi olarak çeşitli icra topluluklarında yer alacak yeterli sayıda viyola çalıcısının olmaması, öğrencinin fiziki yapısının kemana uygun olmaması, ya da yine viyolanın solo bir çalgı olmadığı görüşünün de etkisiyle, keman eğitimi açısından çok da parlak olmayan öğrencilerin, daha başarılı olabilecekleri görüşü ile viyolaya başlatılmaları gibi sebepleri olduğu bilinmektedir. 80’li yıllarda ise dünyada belki de kurumsal anlamda ilk olarak Türkiye’de, başlangıçtan itibaren viyola ile viyola eğitimine başlanmıştır (Aydar, 2002: 4).

Viyola sanatçısı Ruşen Güneş ile yapılan görüşmede kendisi dönemin koşullarından şu şekilde bahseder;

“...8 yıl keman çaldıktan sonra son yılımda viyolaya geçtim. Ancak öncesinde oda müziği dersinde viyola çalışıyordum. Çalgıya tam olarak alışmam da iki yıl sürdü. Benim eğitim aldığım dönemde herkes eğitime önce keman ile başlıyordu, Ankara Devlet Konservatuarı’nda direkt olarak viyolaya başlayan kimseyi hatırlamıyorum. Yurt dışında okuduğum okulda da çalgıya önce keman ile başlanıyordu ama bazıları da viyola ile başlamıştı. Ankara’da eğitim aldığım dönemde hocamla Mozart Senfonik Konçertant çalmıştık. Sanıyorum eseri Türkiye’de ilk olarak ben çaldım viyolacı olarak. Benden sonra pek çok müzisyen yorumladı...” (21.04.2020 internet görüşmesi).

Bulgaristan’da eğitim alan Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi öğretim üyesi Doç. Sema Celil Hakioğlu eğitim aldığı yıllardaki koşullardan şu şekilde bahsetmiştir;

“...Benim eğitim aldığım yıllarda tüm öğrenciler çalgı eğitimine keman ile başlıyordu. Ben 8 yıl keman çaldıktan sonra liseye geçerken hem kemana hem de viyolaya seçildim ve viyola çalmayı tercih ettim. Ama günümüzde Bulgaristan’da da direkt viyola eğitimine başlanıyor...” (26.04.2020 internet görüşmesi).

Viyola eğitimi açısından ülkemizde benimsenen ekoller üzerinden geride kalan yüz yıllık zamana doğru kısa bir inceleme yapıldığında, sınırların belirsiz hale gelerek ekol yapısının ortadan kaktığı ya da karma bir yapının oluştuğunu söylemek yerinde olacaktır. Kişisel eğitime önemli ölçüde etki ve katkıda bulunan hocam Prof. Çetin Aydar, konuyla ilgili yakınımnda bulunan bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Aydar’ın,

Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan Prof. Koral Çalgan'ın sınıfından mezun olduktan sonra eğitimine Almanya'da devam ettiği, orada Prof. E. Cantor ile yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. E. Cantor Belçika – Fransız ekolünün önde gelen isimlerinden Prof. S Collot'un öğrencisidir. Prof. Koral Çalgan ise Ankara Devlet Konservatuvarında N.R. Atak ve J. Higny ile çalışmıştır. Mezun olduktan sonra Almanya'da Prof. E. Nippes ile yüksek lisans yapmıştır. J. Higny Belçika – Fransız ekolünün bir üyesidir. N.R. Atak ise keman hayatına Carl Berger ile başlamıştır. Prof. Carl Berger Bohemya ekolünün en önemli temsilcilerinden O. Sevcik'in öğrencisidir. Sonrasında Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün direktifi ile yurtdışına yollanmış ve Almanya'da H. Basserman'ın öğrencisi olmuştur. Bu bilgilerle birlikte yüksek lisans ders aşamamda hocam olarak yakınımda bulunan diğer önemli bir örnek kişi olarak Doç. Sema Celil Hakioğlu'nun, Bulgaristan'da Rus ekolünde eğitim aldığı, lise döneminde Temenujka Samardjieva, lisans döneminde ise Prof. Ognyan Stanchev ile çalıştığı bilinmektedir. Yüksek lisans ve doktora döneminde ise yine Rus ekolü ile eğitim veren Doç.Sakine Saidova'dan eğitim almıştır.

1900'lü yılların başından itibaren tarihsel süreç üzerinden hareketle dünyada ve ülkemizde, farklı ekollere mensup hocalar karma bir yapı doğmasına sebep olacak şekilde faaliyet göstermiştir. Bugün müzik aracılığı ile birbiri ile etkileşime giren çalıcılar nedeniyle ekol tartışmasının sınırları artık belirsiz hale gelmiştir. Aydar durumu şöyle ifade eder;

“Sovyet devriminden sonra Rus ekolünün çok önemli üyelerinden bazıları Birleşik Amerika'ya yerleşmişlerdir. Yalnızca Sovyetler Birliği'nden değil Avrupa'nın pek çok ülkesinden Amerika'ya yerleşenler olmuştur. Ancak artık kültürel, ekonomik ve tarihsel süreçte geldiği noktada ekoller, çağımızın iletişim ve ulaşım olanaklarıyla da birlikte, öyle bir gelişim ve sentez göstermiş bulunmaktadır ki, yeni bir ekolün doğuşundan söz edilememektedir. İsrail ile, Rus, Japon, Koreli, Çinli, Kuzey Amerikalı, Latin Amerikalı, Avrupalı, İskandinavyalı binlerce müzisyen, artık tek bir ekole bağlı olduğu söylenemeyecek şekilde yaylı çalgı çalmakta, pek çok çalgı ustası eğitim sürecinde farklı ekollerin temsilcileri ile çalışmış ve onların farklı özelliklerini kendi beğenisi ile birleştirerek kullanabilmektedir” (2002: 2).

Viyola eğitimine ya da icrasına yönelik şekilde, ekol tanımına varmaya yetecek düzeyde ülkelerarası fark bulunduğunu söylemek mümkün görünmezken, çalışma

aracılığı ile ortaya konulacak metodun da belli bir ekolün yaklaşımını benimsemek üzere hazırlanmadığını söylemek yerinde olacak. Bunun yerine ekol bağlamını dışarıda tutacak şekilde çalışmanın amacı, viyola eğitiminin kendine özgü ihtiyaç ve zorluklarına eğilerek günümüz koşullarına ve ortaokul devresi bulunan konservatuvarların müfredat planına uygun bir metot önerisi sunmak olacaktır.

1.3. Viyola Eğitiminde Öğrenci ve Öğretmenlerin Karşılaştığı Zorluklar

1.3.1. Viyola Çalgısının Ölçüleri

Keman ve viyolanın çalım prensipleri temelde aynı görünse de pratikte farklılıklar içerir. Viyola daha büyük bir çalgı olduğu için yeni başlayan öğrenciler için keman çalmaktan daha yorucudur. Bu sebeple öğrencinin çalışma esnasında omuz, boyun ve sırt kaslarını sıkması, çalgısını tuttuğu pozisyonu farkında olmadan bozması veya çalım esnasında geriye yaslanarak ağırlığını beline vermesi gibi sorunlara sıklıkla rastlanmaktadır. Eğitimcilerin sözü edilen sorunlara yönelik olarak çalışma esnasında öğrencilere kendi kendini kontrol etme bilinci kazandırmak üzere ilk derslerden itibaren çeşitli uyarılarda bulunmak durumunda kaldığı bilinmektedir.

1.3.2. 3. Çizgi Do Anahtarı Faktörü

Hemen her viyola öğrencisinde başlangıçta görülen temel zorluk, haftada sekiz saat solfej ve müzik teorisi dersini sol anahtarı sonrasında fa anahtarı ile alırken, çalgı eğitimini 3. çizgi do anahtarı ile alma problemidir.

1.3.3. Teknoloji Çağı ve Çalgı Eğitimi

Artık gitgide tüketim toplumlarına dönüştüğümüz bu dönemde, müzik sanatı da çok hızlı tüketilmeye başlanmıştır. Bu duruma paralel olarak müzik eğitimi alan öğrencilerin eğitimlerinin ilk yıllarında çalgıdan veya çalışmaktan sıkılmaları gibi durumlarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Çalışma disiplini edinmek, zamanı doğru kullanmak, kendini dinlemeyi öğrenmek söz konusu yaş grubunun temel problemidir. İnternet kullanımının oldukça yaygın hale geldiği günümüz koşullarında bilgiye erişim kolaylaşmış, öğrenciler çevrimiçi kaynaklara erişerek ödev hazırlayabilir duruma

gelmiştir. Cep telefonlarından sadece bir tuşla evdeki kablosuz yazıcıdan çıktı almanın mümkün olduğu, zamanın ‘görece’ daha hızlı aktığı ya da bu konudaki algının değiştiği bir dünyada, bir çalgıyı çalabilmeye doğru ilerleyen uzun yolculukta, her ne kadar eğitim teknolojisi alanında bir çok yeniliğin ortaya çıktığı görülüyor olsa da (Levendoğlu 2004, Ruismaki&Juvonen 2009:98-104) çalgı eğitimi açısından ortaya konması gereken ‘uygulama temelindeki beceri ve özveriye ilişkin temel koşulların’ değişmeksizin, 400 yıl önceki ile aynı kaldığı, bu noktadan bakıldığında çalgı çalma edimine ilişkin tanımın değişime uğramaması durumunda belki de teknolojiden hiç bir zaman yararlanılamayacak bir ortamda, ihtiyaç duyulan motivasyon ve konsantrasyonun sürekli olarak sağlanmaya çalışılması, viyola ile birlikte çalgı eğitimi alan tüm öğrenciler için başlı başına bir zorluktur. Yüzyıllar öncesi ile günümüzdeki çalgı tekniği farklı olsa da ortaya konması beklenen emeğin hala aynı olması günümüz çocukları için özellikle başlangıç seviyesinde oldukça zorlayıcıdır. Öğrencinin konsantrasyonunu koruyarak bir ya da iki ders saati boyunca verilen direktifleri yerine getirmesini sağlayabilmek, öğretmenler açısından da temel bir zorluk olarak öne çıkmaktadır.

1.3.4. Ülkemizde Zorunlu Eğitim Sistemi Üzerinde Yapılan Değişiklikler

Yukarıda yer verilen temel konular dışında ülkemizdeki zorunlu eğitim sisteminin son 23 yılda iki kez değişmesinin de konservatuvarların ortaöğretim devresine bazı olumsuz etkileri olmuştur. İlk olarak 1997-98 öğretim yılında 8 yıllık temel eğitime geçilmesi ile bazı konservatuvarların ortaöğretim bölümlerinin tamamen kapatılması zorunluluğunu getirmiş ve kursiyerlik sistemine geçişle birlikte öğrenciler bu sistemin içine çok daha erken yaşlarda girebilmeye başlamıştır. Ne var ki çalgı eğitimi için bazı açılardan dezavantajlı olduğu söylenebilecek bu sisteme hazırlıksız bir biçimde geçilmesi, öğretmenlerin öğrencileri fiziki olarak değerlendirirken yanlış kararlar almasına sebep olmuştur. Kurs sistemine kabul edilen öğrenciler tam zamanlı statüsünde olmadıkları için veliler ve öğrenciler açısından da kafa karıştırıcı bir süreç yaşanmıştır. Öğrenciler konservatuvara tam zamanlı olarak ancak lise devresinde kabul edilmeye başlanmıştır. Böyle bir sistemde sadece haftanın bir günü okula gelerek ders alan öğrencilerin verimliliğinin ve seviyelerinin zaman içinde düştüğü görülmüştür. Daha sonra 2012-13 öğretim yılında 4+4+4 sistemine geçilmiş ve konservatuvarların

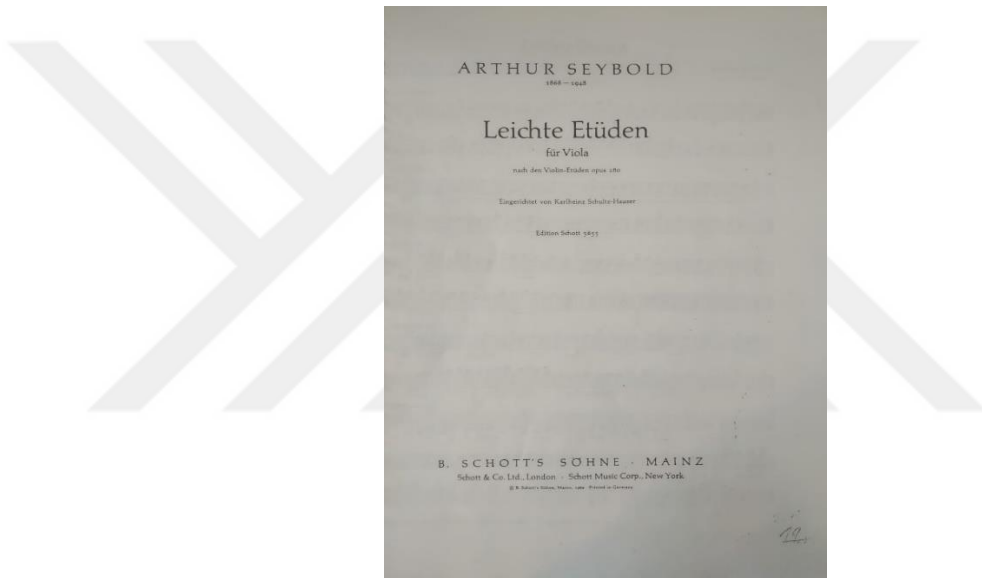
ortaöğretim bölümleri yeniden açılması ile 23 yıl önceki sistemde 6. sınıftan öğrenci alınırken yeni sistemde 5. sınıftan öğrenci alımına başlanmıştır. Çalgıya başlama yaşının birkaç kez değiştiği bu süreç yaşanırken dönemin şartlarına uygun yeni bir metot önerisinin ortaya konmadığı görülmektedir.

Çalgı eğitimine yönelen çocukların, daha küçük bir yaşta çalgı seçmek durumunda olmaları ve viyolanın kemana göre daha büyük bir çalgı olması sebebiyle viyola eğitimcilerini de ayrıca zorlamaktadır. Seçilen çalgının gövde boyunun her zaman kemana göre biraz daha büyük olması gereği viyolaya başlayan öğrencileri zorlayan önemli bir durumdur (Görüşme: Dinçer, İzmir, 2020; Atasoy, İzmir, 2020; Erdem, İzmir, 2020).

1.3.5. Eski Metotlara İlişkin Kusurlu Görülebilecek Hususlar

Viyola başlangıç metotlarını değerlendirmeye yönelik bir çalışma aracılığıyla (Ece, Dönmez, Kınıklı, 2013) öğretmenlerin başlangıç metotlarından beklediği özellikler açısından gerçekleştirilen değerlendirmelerle birlikte bu çalışma açısından yararlı olabilecek çeşitli sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Bu noktada başlangıç metotlarında aranan özellikler; başlangıç aşamasına uygun duruş, viyolayı tutuş ve yayın tutuş pozisyonlarını, değişik yay şekilleri ile yapılan dizi ve arpej çalışmalarını, yay çekme çalışmalarını, ikili gibi birlikte çalma çalışmalarını içermesi gerektiği yönündeki görüşler bu sonuçlar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte bir başlangıç metodunda duruş, çalgıyı ve yayı tutuş pozisyonunun görsel ve metinsel olarak anlatılmasının, viyola çalgısının fiziki yapısının yine görsel ile desteklenmesinin, viyolanın gelişim sürecinin tarihsel olarak anlatılmasının, metot içerisinde birlikte çalmayı destekleyecek çok sesli etütler veya düetler bulunmasının ayrıca günümüz teknolojisinden de faydalanarak metodun CD ile işitsel olarak da desteklenmesinin öneminin de öneri olarak dile getirildiği çalışmada ‘metot kitapları’ ile ‘etüt kitapları’ arasındaki farklar da açıklanırken incelemeye alınan 16 metot içerisinde *Leichte Etüden* (Seybold) ve *Guida per lo Studio* (Cavallini 1845) isimli etüt kitaplarının da çalışmaya metot olarak dahil edildiği görülmektedir.

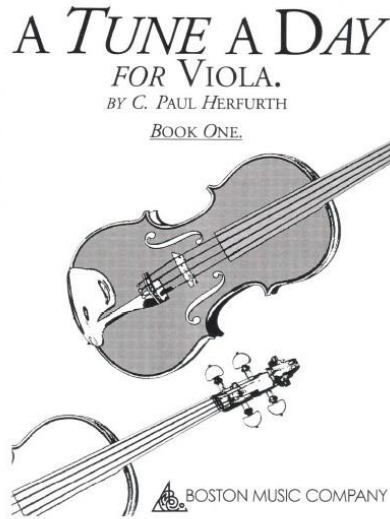
Halen kullanılan başlangıç metotlarının yazım tarihine bakıldığında 40 – 50 yıl önce yazıldığı ya da daha eski olduğu görülmektedir. Öğrenci ve öğretmenler için metotlar içinde verilen açıklamalar genellikle İngilizce, Fransızca, Almanca veya İtalyanca dillerinde yazılmıştır. Teknik konular üzerine metot içinde yazılan açıklamaların Türkçe olması ve sade bir dilde anlatılması hem öğretmenlerin işine daha fazla yarayacak hem de bir öğrenci, öğretmeninden bağımsız olarak çalıştığı sırada dikkat etmesi gereken ayrıntıları okuyarak hatırlayabilecektir.



Şekil 5- A. Seybold'un Leichte Etüden isimli etüt kitabının kapağı (Seybold, 1969).

Metotlardaki problemler sadece yazım dili ile de sınırlı değildir. Örneğin Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda da kullanılan C. Paul Herfurth'un *A Tune A Day* isimli başlangıç metodunu ele alalım. İlk olarak 1930'lu yıllarda keman, viyola, çello ve piyano çalgıları için yayınlanan bu kitapta besteci, bu metotlarla eğitim alan öğrencilerin birlikte müzik yapabilmesi adına keman ve viyola çalgıları için başlangıç metodunu farklı şekilde uygulamıştır. Keman metodunda sol el tekniği ilk olarak la telinden başlatmıştır. Viyola metodunda bu duruma paralel olarak sol el eğitiminin re telinden başlaması beklenirken besteci yukarıda anlatılan sebepten ötürü sol el tekniğini

en ince tel olan la telinden başlatmıştır. Bu durum keman için uygulama olarak normal olan bu başlangıç metodunu viyola için kullanmayı sakıncalı hale getirmiştir. Zira sol el tekniğine la telinden başlamak sol bileğin başlangıçta dışa dönmesine sebep olmaktadır.



Şekil 6- C. Paul Herfurth'un ATune A Day isimli başlangıç metodunu kapağı (Herfurth, 1967).

9

LESSON 7

On the staff: E B

Open strings: C G D A

On the Viola: E B

Finger 1

First Finger B on the A-String
Whole tone from A to B

First, second and third fingers must be perpendicular from the first joint to the tip when pressing on the strings. Keep the fingers over the strings. Do not allow the little finger to curl under the neck. Listen carefully that you play exactly in tune and give each note the proper time value.

①

②

Little A and B March

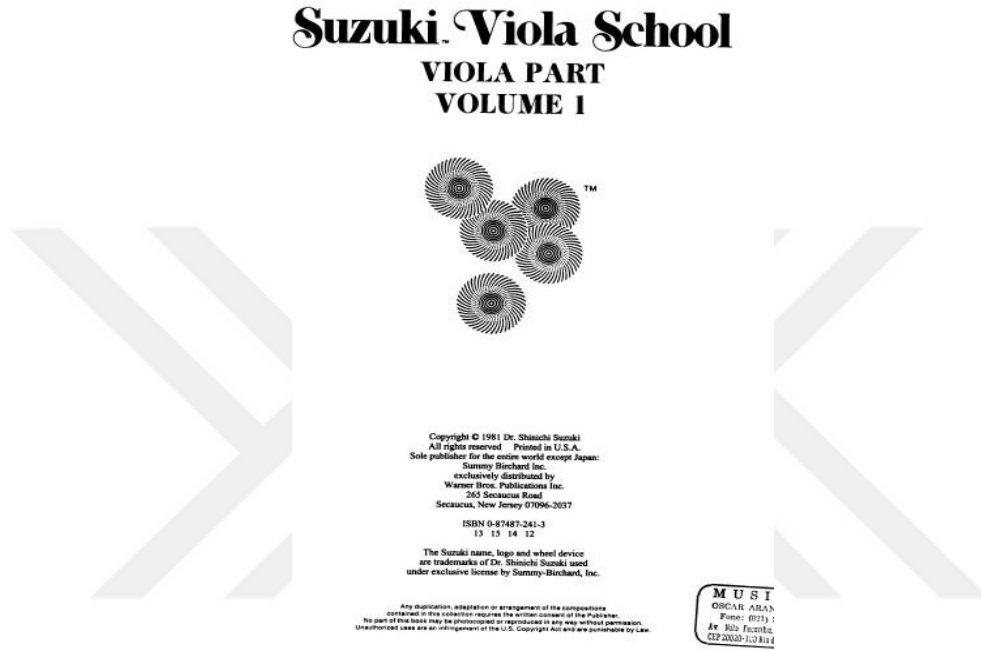
③

Pupil

Şekil 7- C. Paul Herfurth'un ATune A Day isimli başlangıç metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Herfurth, 1967:9).

Başka bir örnek olarak *Suzuki* 1. Kitap ele alınabilir. *Suzuki* aslında sadece bir metot değil bir çalgı eğitim sistemidir. 20. Yüzyıla damgasını vuran bu eğitim sistemi,

Japon kültürüne ve çalışma alışkanlıklarına uygun olarak geliştirilmiştir. Sonrasında dünyanın her yerinde kullanılır olmuştur (Aydar, 2002:3). Ancak *A Tune A Day* kitabındaki sorun burada da karşımıza çıkmaktadır. Sol el eğitiminin bu metotta da la telinden başlatıldığı görülmektedir.



Şekil 8- Suzuki başlangıç metodunun kapağı (Suzuki, 1981).



Bir diğer örnek olarak O. Sevcik Op.6 1. Kitabı verilebilir. Bu kitapta sol el eğitiminin do telinden başladığı görülmektedir. Keman eğitimine başlarken bile öğrenciyi zorlayıcı olabilecek bir başlangıç şeklinin viyolada uygulamanın çalgının boyutundan ötürü öğrenci için çok yorucu olacaktır. Metodun viyola versiyonu olmadığı için örnekler keman metodu üzerinden verilmektedir.



Şekil 10- O. Sevcik Op.6 başlangıç metodunun kapağı (Sevcik, tarihsiz).

Erster Finger. | 3. First finger. | První prst.

Ganzer Bogen. Whole bow. Celým smyčcem.

Halber Bogen. Half bow. Půl smyčcem.

V. u. H. At first with the lower and then with the upper half of the bow. Nejprve dolejší, pak borejší půl.

*) Zuerst mit der unteren, dann mit der oberen Hälfte des Bogens. *) At first with the lower and then with the upper half of the bow. *) Nejprve dolejší, pak borejší půl.

Şekil 11- O. Sevcik Op.6 başlangıç metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Sevcik, tarihsiz:9).

Başka bir örnek olarak ise S. Applebaum'un *String Builder* isimli başlangıç metodu verilebilir. Bu metotta da yine benzer bir sorun bulunmaktadır. Sol el eğitimi beklendiği gibi re telinde başladığı ancak sonrasında sol telinde devam etmesi gerekirken la telinde devam ettiği görülmektedir.

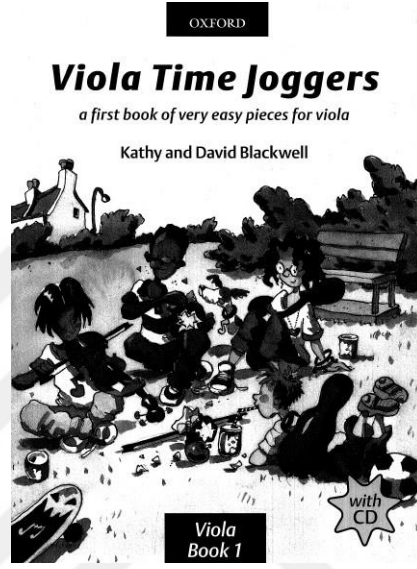


Şekil 12- S. Applebaum String Builder metodunun kapağı (Applebaum, 1988).



Şekil 13- S. Applebaum String Builder metodunda sol el tekniğinin başlangıcı (Applebaum, 1988:10).

Aynı sorunla ilgili bir diğ er örnek olarak Kathy ve David Blackwell'in (2005) *Viola Time Joggers* isimli başlangıç metodu verilebilir. Re telinde başlanan sol el eğitiminin yine sol telinde devam etmesi beklenirken la telinde devam ettiği görülmektedir.



şekil 14- Kathy ve David Blackwell'in *Viola Time Joggers* isimli başlangıç metodunun kapağı (Blackwell, 2005).

11. Copy cat

Can you play what I play? D D E E

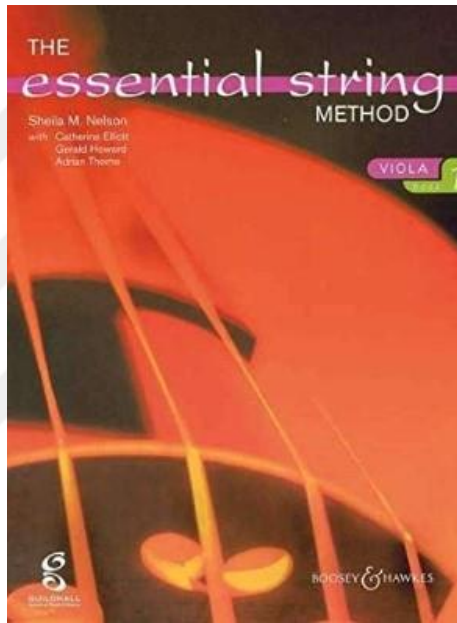
Can you play what I play? Play it now with me. D D E E

Can you play what I play? A A B B

Can you play what I play? Play it now with me. D.C. al Fine

şekil 15- Kathy ve David Blackwell'in *Viola Time Joggers* isimli başlangıç metodunda sol el eğitiminin başlangıcı (Blackwell, 2005:10).

Yakın zamanda yazılan metotlara bakıldığında ise, İngiliz besteci S. Nelson'ın *Essential String Method* serisi gibi, tüm yaylı çalgılar için yazılmış ortak metotlar olduğu görülmektedir. Bu ve benzeri metotların ortak sorunu ise küçük yaşta amatör olarak çalgıya başlatılan, solfej ve teori dersi almaksızın çalgı eğitimine dahil olan çocuklar için yazılmış olmalarıdır. Bu tarz metotlar hem teknik ilerleme hızı olarak konservatuvar seviyesine nazaran daha yavaştır hem de metot içinde ihtiyaç olmayan birçok müzik teorisi konusunu barındırmaktadır.



Şekil 16- S. Nelson'ın *Essential String Method* 1. Kitabın kapağı (Nelson, 2000).

Çalışma aracılığıyla incelenen tüm bu metotların, içerdikleri yararlı egzersiz ve etütler nedeniyle elbette tamamen kullanılamaz durumda olduklarını söylemek doğru olmayacaktır. İncelemenin amacı, öğrenciyi çalgıya başlatırken yöntemde yapılacak bir hatanın, sonrasında ortaya ciddi teknik sorunlar çıkarmasının önüne geçmektir.

1.3.5 Çalgı Seçiminde ve Yastık Kullanımında Dikkat Edilmesi Gerekenler Hususlar

Çalgıya yeni başlayan bir öğrencinin fiziksel yapısının küçük bir viyolayı çalmaya müsait olmadığı ya da eğitim için ihtiyaç duyulan küçük viyolanın temin edilemediği durumlarda, eğitimcilerin genel yöneliminin, tam veya daha küçük bir kemana viyola teli takarak bu sorunu aşmaya çalışmak olduğu bilinmektedir. Ne var ki bir viyola öğrencisinin çalgısını ilk tuttuğu andan itibaren her zaman keman çalan bir öğrenciye göre sol kolunu daha geniş bir açı ile tutması, yay çekerken de sağ kolunu daha ileriye açması gerekecektir. Çalgı seçiminde de bu orantısal farkı dikkate almak oldukça önemlidir. Zira başta çok küçük bir çalgının seçilmesi, öğrenci fiziksel olarak büyüdükçe çalgısının da büyütülmesi gerektiği için yeni çalgıya adapte olma konusunda çeşitli zorlukları da beraberinde getirecektir. Bunun tersi bir şekilde eğitime fazla büyük bir çalgı ile başlama durumunda da kollarını çok fazla açmak zorunda kalan öğrenci hem çok yorulacak hem de sol elde parmak basma aşamasında bileğin dönmesi veya içe doğru yapışması gibi teknik zorluk ve önemli problemler karşımıza çıkacaktır. Bunun dışında çalgının tel yüksekliğinin doğru şekilde ayarlanması, çok yüksek veya çok alçak olmaması gerekir. Sapın çok kalın olması da başlangıçta öğrenci için konforsuz ve yorucu olacaktır. Çalgının tellerinin çelik olması ve fiks takılması da önemlidir.

Doğru boyutta çalgı seçmek kadar, çalgıyı ‘doğru zamanda’ büyütme de çok önemlidir. Gelişme çağındaki öğrenciler çok hızlı büyüdükleri için çalgı ellerinde aylar içinde küçülebilmektedir. Gerekirse bir yıl içinde iki kez bile çalgı değiştirilebilir. Bu değişim için geç kalınırsa öğrenci yeni çalgıya adapte olmakta zorlanacak ve ilerleme hızı azalacaktır.

Yay seçimi de en az çalgı seçimi kadar önemlidir. Çok ağır veya çok hafif olmamalıdır. Yay çok ağır olursa sağ el pozisyonunu oturtmak çok zorlaşacaktır. Çok hafif olursa bu defa istenilen viyola tonunun elde edilmesi zorlaşacaktır. Yayın uzunluğu öğrencinin kol boyuna uygun olarak seçilmelidir. Öğrenci kolunu açtığında yayın ucuna gelemiyorsa seçilecek yay daha kısa olmalıdır. Örneğin tam keman boyutunda bir çalgı ile viyola çalmaya başlayabilecekken yay seçilirken gerekirse $\frac{3}{4}$ keman yayı

kullanılabilir. Eğer yay olması gerekenden uzun olursa öğrenci yayın ucuna gelmek istediğinde yayını bitiremediği için kolunu geriye doğru açabilir ve yayın eşik ile paralel gitmemesine sebep olabilir.

Yastık kullanımı öncelikle öğrencinin fizik yapısı ile ilgilidir. Direkt olarak viyola yastığı kullanıldığı veya kullanılmadığı durumlar ile karşılaşılabılır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken konu öğrencinin boyun uzunluğudur. Viyola zaten kemana göre daha yüksek bir çalgı olduğu için öğrencinin boyun uzunluğunun kısa olduğu durumlarda, hiçbir yardımcı kullanmadan veya basit bir sünger ya da havlu kullanarak viyola ile omuz arasındaki boşluk doldurulabilir. Ancak öğrencinin boynunun uzun olduğu durumlarda viyola yastığı kullanmak zorunlu olabilir. Direkt yastık kullanılarak çalgıya başlatılan bir öğrenci, genellikle viyolayı omzu ve çenesi arasında sıkıştırır ve sol kolun güçlenmesi bu sebeple yavaşlar. Eğer öğrencinin çalgıya başlarken yastık kullanması zorunlu ise ilk andan itibaren sol kolunun çalgıyı taşıması gerektiği anlatılmalıdır. Bu şekilde sol kolun güçlenmesi sağlanabilir.

2. BÖLÜM

DEVLET KONSERVATUVARLARI ORTAÖĞRETİM VİYOLA DERSİ MÜFREDAT YAPISININ İNCELENMESİ

2. BÖLÜM

DEVLET KONSERVATUVARLARI ORTAÖĞRETİM VİYOLA DERSİ MÜFREDAT YAPISININ İNCELENMESİ

2.1. Ortaöğretim Beşinci Sınıftan Öğrenci Alan Konservatuvarların Viyola Müfredatları

Bu bölümde ülkemizde ortaöğretim 5. sınıftan öğrenci alan devlet konservatuvarların ilk yıl müfredat yapılarını üç farklı kriter üzerinden incelenmektedir. Bu kriterler öğrencilerden ilk yıllarında çalması istenen gamlar, ilk yılında çalması istenen metotlar ve ilk yılında çalması istenen piyanolu parçalar şeklindedir.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör ve Re Majör 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (Üçerli ve tek sesli arpejleri ve değişik yay şekilleri istenmektedir). Kullanılan metotlar ise O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens'in viyola metotlarıdır. Ayrıca öğrenciden piyanolu parça istenmektedir.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında özel bir tonalite verilmemekle birlikte, pozisyon geçişli 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (2 ve 4 bağlı), Ayrıca Hıristomasyon Gam Çalışmaları kitaplarından gamlar istenmektedir. Kullanılan metotlar ise Fortunatov 3&5, Garlitzki, Kayser, Wohlfahrt Op. 45, Schradieck, Rus Etüt Kitapları şeklindedir. Piyanolu parça olarak Rus kitaplarından, Suzuki 1-2-3, O. Rieding, Küchler ve Vivaldi La Minör konçerto istenmiştir. Ayrıca 3. Pozisyon çalışması, vibratoya başlama, değişik yay çalışmaları müfredat programında öğrencilerden istenmektedir.

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör, Re Majör, Re Bemol Majör 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (2-3-4-7 bağlı gam, 3-6 bağlı arpej) Kullanılan metotlar ise Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer metotlarıdır. Piyanolu parça olarak F.

Küchler Op.11 veya O. Rieding konçertolarından biri istenmektedir. (Görüşme: Sezener, İzmir, 2020)

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör, Re Majör, Re b Majör gamları istenmektedir. (1.Pozisyonda arpejleri ile 1 ya da 2 oktav olarak. Gam 8 bağlıya kadar, arpej 6 bağlıya kadar) Kullanılan metotlar ise O. Sevcik Op. 6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer I, H. Classens, Suzuki 1. Kitap metotlarıdır. Ayrıca besteci belirtilmeden piyanolu parça ya da konçerto istenmektedir. (Görüşme: Yazıcı, İzmir, 2020)

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör ve Re Majör gam ve arpeji 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (Gamlar 4 bağlı, arpejler 3 bağlıya kadar) Kullanılan metotlar ise O. Sevcik Op. 6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer I, H. Classens, Suzuki 1. Kitap metotlarıdır. Ayrıca besteci belirtilmeden piyanolu parça istenmektedir. (Görüşme: Çalgan, İzmir, 2020)

Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör ve Re Majör gam ve arpeji 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir (Gamlar 4 bağlı, arpejler 3 bağlıya kadar) Kullanılan metotlar ise O. Sevcik Op. 6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer I, H. Classens metotlarıdır. Piyanolu parça olarak W. Forbes *A First Year Classical Album for Viola Players* adlı albümde bulunan parçalar istenmektedir. (Görüşme: Çağlar, İzmir, 2020)

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında Do Majör, Do Minör Melodik, Re Majör, Re Minör Melodik 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (Değişik yay şekilleri ile) Kullanılan metotlar ise O. Sevcik op. 6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer I, H. Classens, F. Wohlfahrt metotlarıdır. Piyanolu parça olarak O. Rieding ve F. Küchler konçertolar veya piyanolu parça istenmektedir.

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında tonalite belirtilmeden Gregorian ve C. Flesh kitaplarından oktav pozisyon

geçişli, tam zamanlı 3 oktav gamlar ve arpejler istenmektedir. (4 ve 8 bağlı, beş arpeji ile 3 ve 4 bağlı) Kullanılan metotlar ise Scharadieck 1 ve 2. Defter, Konyus çift ses kitabı, Kaiser-A. Seybold 2., 3. Ve 4. Defter, Ömer Can 2. Kitap, Ayfer Tanrıverdi 2. Kitap, Mazas Op.36 1. Ve 2. Defter, Scharadieck I. & II. Defter şeklindedir. Piyanolu Parça olarak Fortunatov, Hristomasyon-Utkin, H. Tura Yaramaz Çocuk, Mozart *Menuet*, G. Marie *La Cinquantine*, Suzuki 3. Kitap, Albiev Dans, S. Acim Filiz, Kamorovsky La Majör Tema ve Çeşitlemeler, H. Classens Keman Klasikleri VI/13 ve VI/14, Royal okullarının yayınlarından seviyeye uygun parçalar istenmektedir.

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında 1. pozisyonda Sol Majör, La Majör, Si bemol Majör ve Sol Minör, La Minör, Si Minör (doğal, melodik ve armonik) 1 veya 2 oktav gam ve arpejleri istenmektedir. (Değişik yay şekillerinde) Kullanılan metotlar ise A. Seybold, F. Mazas, H. Sitt, C. Dancla metotlarıdır. Piyanolu parça olarak isim belirtilmeden piyanolu küçük parçalar, 3 bölümlü bir konçertonun tamamı istenmektedir (O. Rieding, F. Kuchler gibi). Ayrıca öğrencilerden yay çalışmaları, parmak egzersiz çalışmaları istenmektedir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ilk yıl uygulanan müfredat programında istenilen gamlar, ton belirtilmeden bir majör veya minör, bir ya da iki oktav gam ve arpejleri istenmektedir. Kullanılan metotlar ise P. Herfurth *A Tune a Day* S. Applebaum *String Builder*, M. Crickboom, A. Seybolt, B. Volmer, F. Wohlfahrt metotlarıdır.

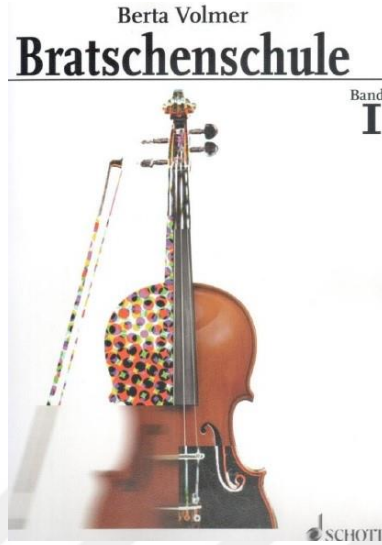
2.2. Müfredatlar Arasındaki Benzerlikler ve Farklar

Ülkemizde halen ortaöğretim 5.sınıftan öğrenci alan on devlet konservatuvarı bulunmaktadır. Bu konservatuvarlarımızın müfredat yapıları incelendiğinde, öğrencilerden gam çalışması olarak, 1 öğretim yılı sonunda 1. pozisyonda, Do ve Re Majör 2 oktav gamlar, yay şekilleri, 3 ve 6 bağlı arpejleri ile istenmektedir. Bunun dışında Anadolu Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarlarının ilk yıl 2 oktav Re bemol majör gamını da istediği görülmektedir. Çukurova Üniversitesi Konservatuvarı Do ve Re sesi üzerinden 2 oktav majör ve minör gamlar istemektedir. Kocaeli Üniversitesi Konservatuvarı ise ilk yıl viyola öğrencilerinden birinci pozisyonda Sol

Majör, La Majör, Si bemol Majör ve Sol Minör, La Minör, Si Minör (doğal, melodik ve armonik) 1 ve 2 oktav gam ve arpeji (değişik yay şekillerinde) istemektedir. İstanbul ve Mersin Üniversitesi Konservatuvarları ise ilk yıl öğrencilerinden pozisyon geçişli veya 3 oktav gamlar istediği görülmektedir. Sonuç olarak gam kriteri üzerinden bakıldığında Mersin, Kocaeli ve İstanbul Üniversitesi Konservatuvar'ları dışındaki tüm konservatuvarlarının ilk yıl viyola müfredatlarında 2 oktav Do ve Re Majör Gamlarının istendiği görülmektedir.

Metot kriteri göz önüne alındığında, konservatuvarların viyola bölümlerinde en çok kullanılan başlangıç metotları, Sevcik Op.6 1. Kitap, M. Crickboom 1. Kitap, B. Volmer, Seybold, Classens olarak görünmektedir. Mersin İstanbul ve Kocaeli Üniversitesi Konservatuvarları dışındaki tüm konservatuvarlar bir öğretim yılı sonunda birbirine oldukça yakın seviyede etütler isterken, bu konservatuvarlar çok daha ileri seviyede pozisyon geçişli etütler istemektedir. Ayrıca beşinci sınıf viyola müfredatında Ömer Can ve Ayfer Tanrıverdi'nin metotlarına yer veren tek konservatuvar da Mersin Üniversitesi Konservatuvarı olarak göze çarpmaktadır.

Piyanolu parça kriteri göz önüne alındığında, birçok konservatuvarın müfredat programında farklılıklar görülmektedir, İstanbul, Mimar Sinan, Kocaeli ve Çukurova Üniversitesi konservatuvarları piyanolu parça olarak O. Rieding, F. Kuchler isimli bestecilerin konçertolarını istemektedir. Hacettepe, Anadolu, Uludağ ve Adnan Menderes Üniversitesi Konservatuvarları ise farklı kitaplardan seviyeye uygun piyanolu parçalar istemekten, Mersin Konservatuvarı Fortunatov, Hristomasyon-Utkin, H. Tura Yaramaz Çocuk, Mozart Menuet, G. Marie La Cinquante, Suzuki 3. Kitap, Albiev Dans, S. Acim Filiz, Kamorovsky La Majör Tema ve Çeşitlemeler, H. Classens Keman Klasikleri VI/13 ve VI/14, Royal okullarının yayınlarından seviyeye uygun parçalar istenmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın 5. Sınıf müfredatında, öğrencinin piyanolu parça çalması beklenmemektedir.



Şekil 17- Berta Volmer Bratschenschule metodunun kapağı (Volmer, 1985:3).

Göze çarpan en belirgin fark ise İstanbul Üniversitesi ve Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarları'nın 1. yıllarında öğrencilerden oldukça ileri düzeyde bir müfredat istemesidir. Mersin Üniversitesi Konservatuvarı'nın ilk okul 4. Sınıftan öğrencileri yarı zamanlı olarak aldığı gözönünde bulundurulduğunda, 5. Sınıfa geldiğinde istedikleri müfredat makul karşılanabilir, ancak İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı'nın önceden yarı zamanlı öğrenci kabul etmediği de gözönünde bulundurulduğunda henüz çalgıyı tutmayı bile bilmeyen bir öğrencinin 1 ders yılı içinde bu seviyeye kadar ilerlemesinin ancak konservatuvara kabul edilmeden çalgı dersi alması durumunda mümkün olabilecektir. Bu bilgiler ışığında Mersin ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarları'nı müfredat kriterimizin dışında tutmak yerinde olacaktır.

2.3. Durum Değerlendirmesi ve İhtiyaçların Belirlenmesi

Müfredat incelemesinden elde edilen veriler ışığında, ortaöğretim 5. Sınıf viyola öğrencilerinin kullanımına yönelik bir başlangıç metodunda, do ve re majör iki oktav gam ve arpejinin bulunması gerektiği görülmektedir. Ayrıca başlangıç metodunda O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer, H. Classens'in başlangıç metotlarında kullanılan etütler düzeyinde etütler bulunmalıdır. Bununla birlikte metodun

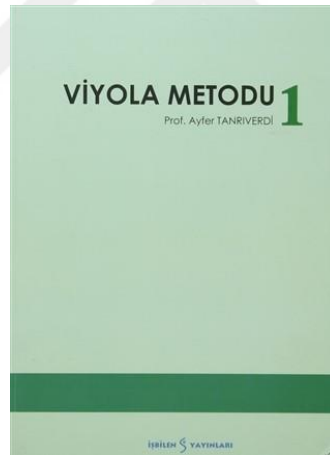
kullanımı sonucunda öğrenciyi ulaştırması hedeflenen seviyenin, müfredatlar içinde istenen piyanolu parçaların da seviyesine denk olması gerektiği görülmektedir.

	Gam Kriteri	Etüt Kriteri	Piyanolu Parça Kriteri
H.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	
İ.Ü.D.K			F. Kuchler Op.11 O. Rieding
M.S.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	F. Kuchler Op.11 O. Rieding
A.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	
U.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	
A.M.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	
Ç.Ü.D.K	Do Majör, Re Majör	O. Sevcik Op.6, M. Crickboom, H. Sitt, A. Seybold, B. Volmer H. Classens	F. Kuchler Op.11 O. Rieding
M.Ü.D.K			
K.Ü.D.K		A. Seybolt	F. Kuchler Op.11 O. Rieding
D.E.Ü.D.K		M.Crickboom, A. Seybolt, B. Volmer	

Şekil 18- Devlet konservatuvarlarında ortak kullanılan materyaller tablosu.

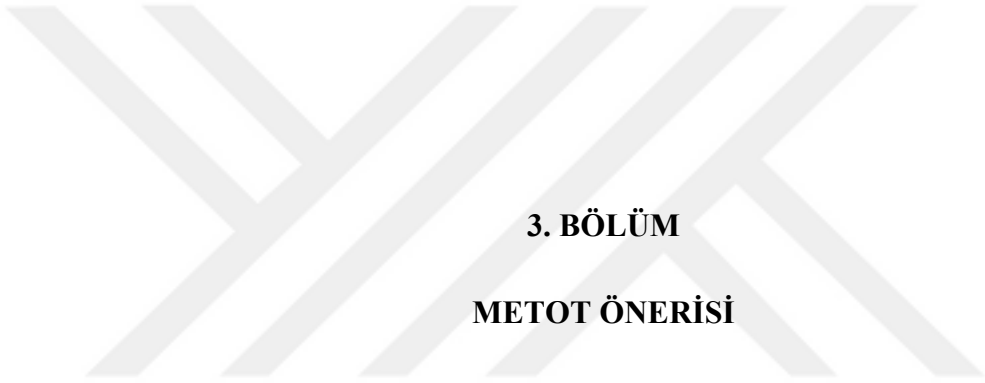
Günümüzde çocukların başlangıç yaşına, teknik ihtiyaçlarına, algı düzeylerine uygun, içinde öğrencilerin rahat anlayabileceği duru bir dilde yazılmış açıklamaların ve görsel materyallerin de bulunduğu bir viyola başlangıç metodu ihtiyacı olduğu görülmektedir. Viyola teknik olarak keman ile aynı şekilde çalınıyormuş gibi görünmekle

birlikte, çalgının gövde uzunluğunun kemana göre daha fazla olması sebebiyle öğrenciler, hem sol elde parmak basmayı öğrenirken hem de çalgının karakteristiğine uygun ve kaliteli bir ton çıkartmak için keman öğrencilerine göre çok daha fazla efor sarf ederler. Ancak bu çalışmanın başında da değinildiği gibi kullandığımız neredeyse tüm başlangıç metotları keman için yazılmış ve sonradan viyolaya adapte edilmiştir. Keman eğitimi alan öğrenciler çalgının yapısı gereği daha hızlı ilerler. Viyola ğrencilerinde ise alım tekniği aynı olmasına rağmen yukarıda aktarılan yapısal büyüklük, ilerlemenin yavaşlamasına sebep olur. Örneğin sol el tekniğinde dördüncü parmak öğrenilirken bir viyola ğrencisi, keman öğrencisine kıyasla dördüncü parmağını daha fazla esnetmelidir. Bu tekniğin pozisyon ve entonasyon olarak doğru oturması için daha fazla zaman ve farklı egzersizlere ihtiyaç vardır. Ne var ki bu tür sorunlara hâkim müzisyenler tarafından yazılmış metot örnekleri bulmak ülkemizde ve dünyada neredeyse imkansızdır. Ülkemizdeki tek rnek Prof. Ayfer Tanrıverdi'nin "Viyola Metodu" serisidir.



şekil 19- Prof. A. Tanrıverdi'nin Viyola Metodu 1. Kitabın kapağı (Tanrıverdi, 1993).

Farklı metotlardan toplanmış etütler yerine, içinde ihtiyaç duyulan gam, egzersiz ve özgün etütleri bulunduran, bir viyola eğitmeninin yeni bir öğrenciyi çalgıya başlatırken ihtiyaç duyabileceği her şeyi tek bir kitap içine bir araya getiren bir metot ihtiyaı olduğu görülmektedir.



3. BÖLÜM

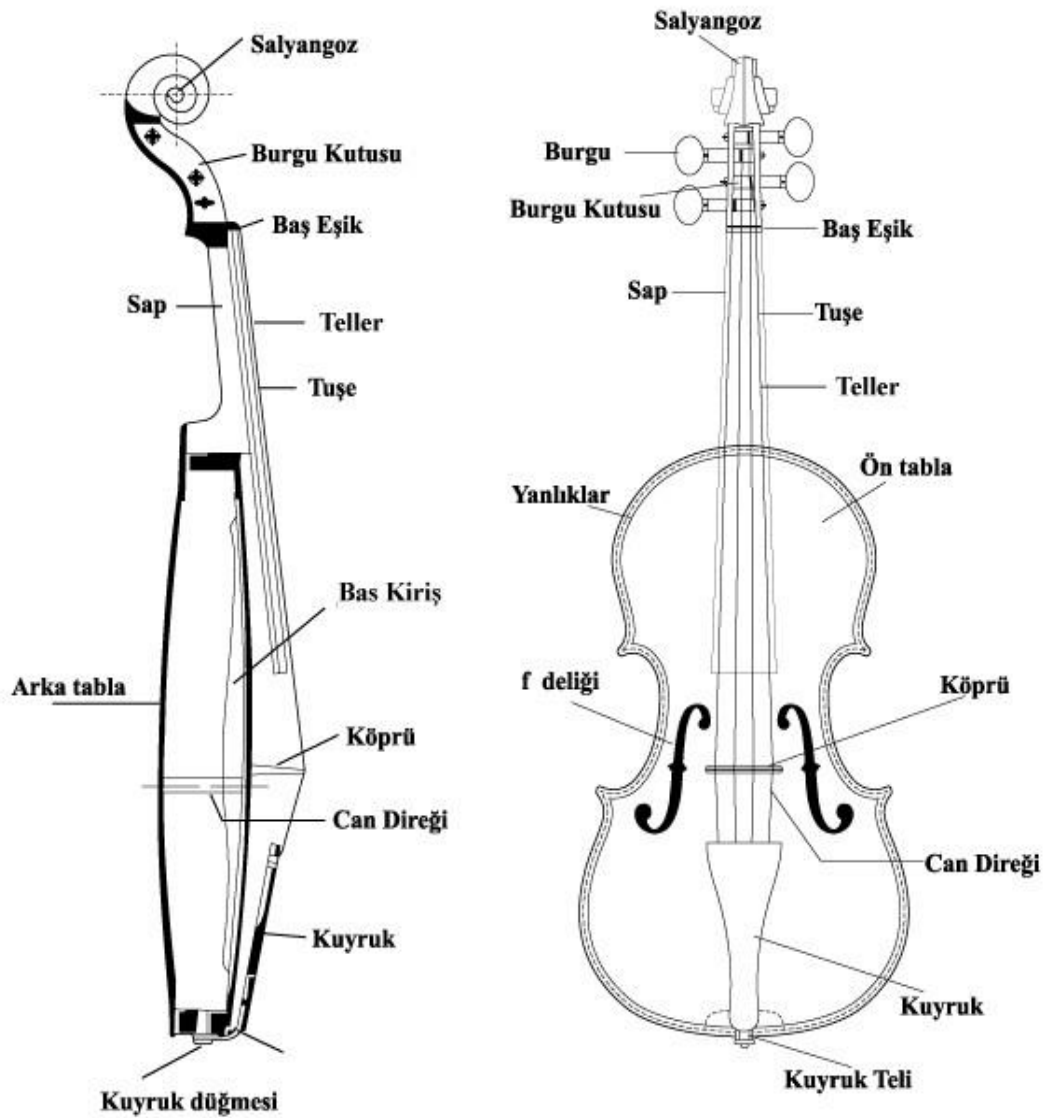
METOT ÖNERİSİ

3. BÖLÜM

METOT ÖNERİSİ

3.1. Viyolanın Tanıtımı ve Bakımı

3.1.1. Viyolanın Parçaları



Şekil 20- Viyolanın parçaları (W. Kolneder, 1998: 14).

3.1.2. Yayın Parçaları



Şekil 21- Yayın parçaları (<https://imgbin.com/png/YhU7b4yH/viola-violin-musical-instrument-string-instrument-png>)

3.1.3. Viyolanın ve Yayın Bakımı

Viyola ahşap materyallerden üretilmiş bir çalgıdır. Sapı, yanlıkları ve arka tablası akça ağaçtan, ön tablası ladin ağacından üretilmektedir. Tuşe abanoz ağacından, kuyruk, çenelik ve burguları farklı ağaçlardan üretilmektedir. Çalgının üzeri ince bir cila tabakası ile kaplıdır. Ağacın ince olması ve ince cila tabakası viyolayı ani ısı değişimlerine karşı hassas bir hale getirir. Bu nedenle çalgı, ani ısı değişimlerine maruz bırakılmamalıdır. Soba, kalorifer peteği, yerden ısıtma, gibi ısı kaynakları ile asla direk karşılaştırılmamalıdır. Mevsim kış bile olsa, çalgı güneşli bir havada araba bagajında bırakılmamalıdır. Bu durum çalgınızın akordunun bozulmasına, can direğinin düşmesine veya çatlama gibi problemlere sebep olabilir. Can direğinin düşmesi durumunda telleri burgulardan hemen gevşetiniz. Aksi durumda gergin olan teller nedeniyle köprü üzerinde oluşan baskı ile ahşabın içeri göçmesi söz konusu olabilir. Bu durum geri dönülemez hasarlara sebep olabilir.

Çalgının temizliğinde kuru bir bez kullanılmadır. Önce tellerdeki reçine kalıntıları sonra da çalgının yüzeyine yapışan reçine kalıntıları temizlenmelidir. Çalgı, nemli veya alkollü bez ile silinmemelidir.

Yay da ahşap materyallerden üretilmiştir. Çalışmaya başlarken yayın kavisini bozmayacak şekilde gerilmeli, çalışma bittiğinde ise kılların esnememesi için mutlaka gevşetilmelidir. Reçine çalışma başlarken yeteri kadar sürülmelidir. Çok fazla sürülmesi hem çalgıdan kötü bir ses çıkmasına hem de çalgının üzerinde ve tellerde çok fazla reçine tozu birikmesine sebep olacaktır. Yayın temizliği de kuru bir bez ile yapılmalıdır.

3.1.4. Viyolanın Tel Dizilimi

Viyolanın tel dizilimindeki en kalın tel, piyanonun orta do sesinden 1 oktav kalındaki do sesini verir. Sonrasında 5'li aralıklar ile sol, re ve la telleri şeklinde sıralanır.



Şekil 22- Viyolanın tel dizilimi.

3.1.5. Viyola Tutuş Pozisyonu

Öncelikle öğrenciye çalgısını çalmadan önce ve çaldıktan sonra nasıl güvenli bir şekilde tutması gerektiği anlatılmalıdır. Daha sonra çalgının nasıl omuza alınması gerektiği konusuna geçilebilir. Çalgı omza almadan önce sol kol ile viyola gövdesinden tutularak çalgı yere paralel olacak şekilde kaldırılmalıdır. Son hareket ile çalgı yavaş bir şekilde kendimize doğru çevrilir, sol elin desteği ile baş ve boyun oynatmadan ve sıkmadan viyola omuza alınır. Bu sırada öğrencinin ayakları omuzları hizasında açık ve dizleri serbest olmalıdır.



Şekil 20- Viyolayı güvenli tutuş.



Şekil 21- Çalgıyı omzumuza almadan önce.



Şekil 22- Çalgının omuzumuzdaki pozisyonu.

3.1.6. Yay Tutuş Pozisyonu

Yay tutuş çalışmalarına başlamadan önce öğrenciye yayın denge noktası anlatılmalıdır. Sonrasında parmaklarını denge noktasına tersten yerleştirerek öğrencinin elini çevirmesi istenmelidir. Yay denge noktasından tutulduğunda parmaklara çok daha az yük bineceği için sağ elin pozisyonu da bozulmayacaktır. Küçük yay çalışmaları ve uzun yay çalışmalarına yayı denge noktasından tutarak başlanabilir. Sonra sağ elin tutuş noktası her hafta birer santim dibe doğru alınarak sağ elin esas konumuna taşınması

sağlanır. Öğrenci tüm tutuş çalışmalarını tamamladıktan sonra viyola ve yay birleştirilebilir.



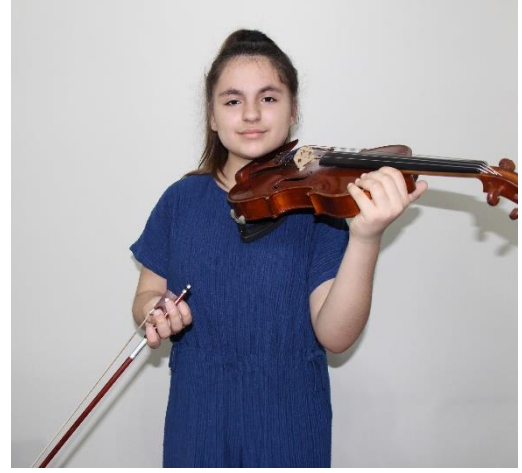
Şekil 23- Yayın denge noktasının bulunması.



Şekil 24- Yayın denge noktasındaki tutuş şekli.



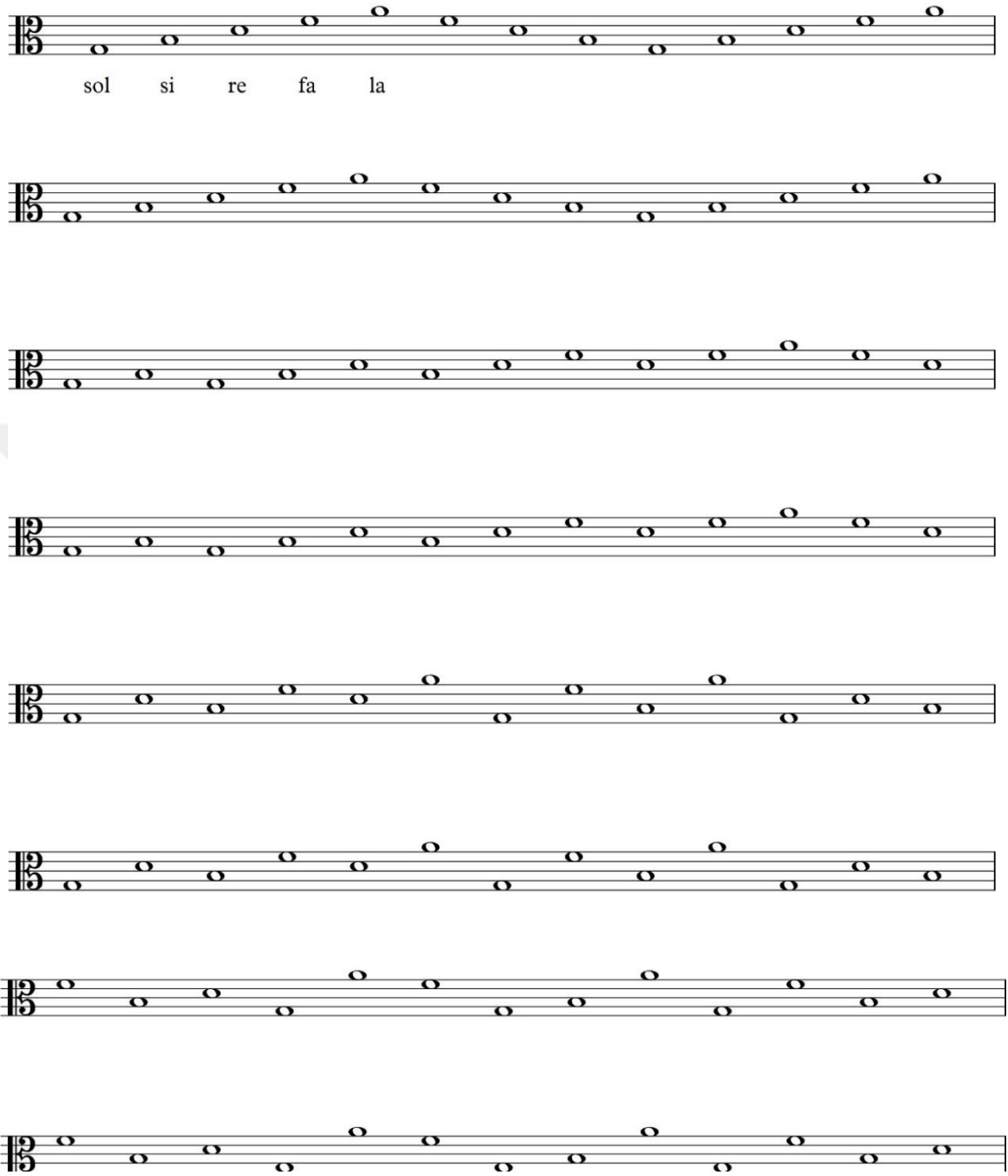
Şekil 25- Yayın denge noktasından tutulması.



Şekil 26- Elin esas tutma noktasına alınması. **Şekil 30-** Viyola ve yayın birleştirilmesi.

3.1.7. Do Anahtarı Okuma Çalışmaları

3. çizgi do anahtarında notaların dizek üzerindeki yerlerini öğrenciye öğretirken kullanılabilecek en basit yöntem, öncelikle re ve sol tellerindeki notaları boşlukta ve çizgi üzerine denk gelen notalar şeklinde ikiye ayırmak olacaktır. Öğrenciden önce boşluktaki sonra da çizgi üzerindeki notaların isimlerini yazması istenir. İlk 2 dizeyi daha önce yazdıklarına bakarak, daha sonra yazdıklarının üzerini kapatarak aklında kalanları yazması istenir. Aşağıda sunulan örnek çoğaltılarak öğrenciye birkaç kez bu çalışma yaptırılabilir. La ve do tellerine gelindiğinde ise bu çalışma örmek alınarak diğer tellerdeki notalar da öğrenciye rahatlıkla öğretilir.



Şekil 27- Boşluktaki notalar.



14



Şekil 28- Çizgi üzerindeki notalar.

3.1.8. Terimler ve İşaretler Listesi



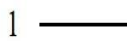
: Yayı çekerek kullanma işareti.



: Yayı iterek kullanma işareti.



: Bağ işareti.



: Parmağı basılı tutma işareti.



: *Piano*. Hafif ve yumuşak çalmak. *Forte* 'nin tersi



: *Mezzo piano*. Orta hafiflikte çalmak



: *Mezzo forte*. Orta gürlük ile çalmak.



: *Forte*. Güçlü gürlük ile çalmak.



: *Röpriz* (dönüş, tekrar) işareti. Bu işaret tekrar edilecek alanın başına ve sonuna konulur.



: *Puandorg*. Durma noktası. Üzerine geldiği notayı genellikle kendi uzunluğunun 2 katı kadar uzatır. Ancak müzik icra edilirken sesin ne kadar uzatılacağı çalıcıya bağlıdır.



: *Crescendo*. Sesin gittikçe artacağını belirten gürlük işareti. Nota içinde *cresc.* şeklinde kısaltma olarak kullanılabilir.



: *Decrescendo*. Sesin gittikçe azaltılacağını belirten gürlük işareti.

Pizzicato : Telin parmakla çekilerek icra edilmesi.

Arco : Telin yay kullanılarak icra edilmesi.

Ritardando : Yavaşlayarak, ağırlaşarak. “**rit.**” şeklinde kısaltma ile gösterilir.

A tempo : Başlangıç temposuna geri dönmek.

Legato : Bağlı icra tekniği.

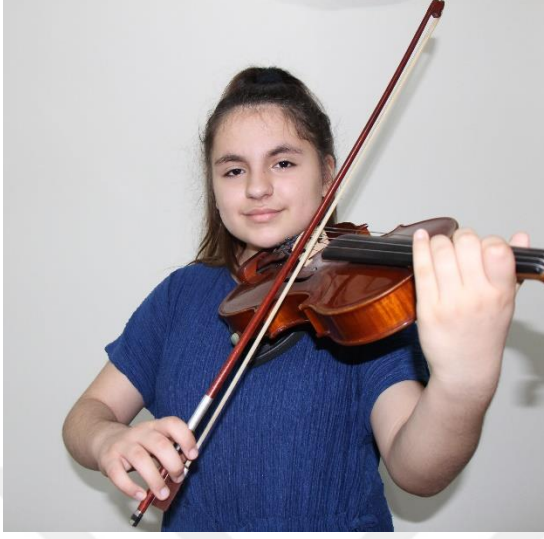
Staccato : Notaları keserek icra tekniği.

Martelé : Legato karakterinin tersine sesleri ayırarak ve keskin aksanlar yaparak icra edilmesi.

3.2. Boş Tellerde Yay Çalışmaları

3.2.1. Re ve Sol Tellerinde Küçük Yay Çalışmaları

Çalgıdan ilk ses çıkarma denemeleri küçük yaylar çekilerek yapılabilir. Önce yayın ortasından başlayarak re ve sol telinde ritmik küçük yay çalışmaları yapılmalıdır. Sonrasında yayın dibinde ve ucunda da her iki telde aynı çalışma tekrar edilmelidir. Böylelikle öğrenci uzun yay çekme egzersizlerine başladığında sağ elinin, bileğinin ve dirseğinin yayın üç farklı noktasında alması gereken formu kolay bir şekilde öğrenebilir.



Şekil 29- Yayın ortasında sağ kol pozisyonu. **Şekil 30-** Yayın ucunda sağ kol pozisyonu.



Şekil 31- Yayın dibinde sağ kol pozisyonu.

3.2.2. Re ve Sol Tellerinde Bütün Yay Çalışmaları

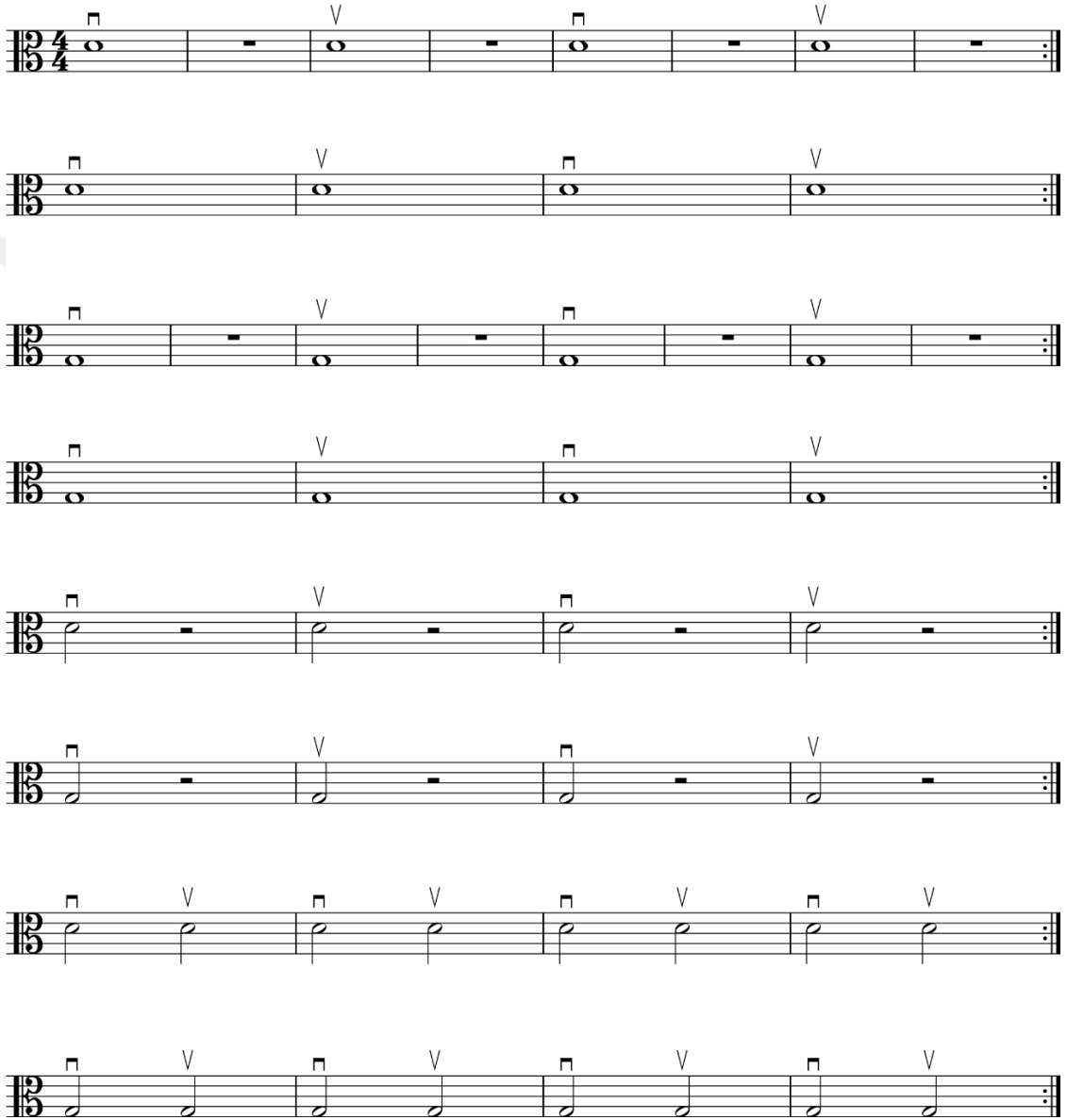


Şekil 32- Re telinde sağ dirsek pozisyonu.



Şekil 33- Sol telinde sağ dirsek pozisyonu.

Bütün yay çalışmaları başladığında yay ve eşiğin açısının paralel olmasına dikkat edilmelidir. Çalgıdan kaliteli bir ses çıkartmak için sağ el ve parmakları değil kol ağırlığı kullanılmalıdır.



Şekil 34- Re ve sol tellerinde bütün yay çalışmaları.

3.2.3. Re ve Sol Tellerinde Tel Değişikliği Çalışmaları

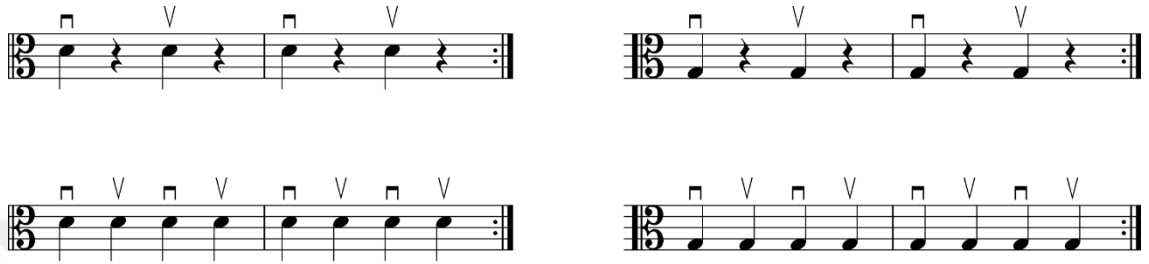
Tel değişikliği çalışmaları yapılırken sağ dirseğin açısına dikkat edilmelidir. Re telinden sol teline dipte yay değiştirirken serçe parmağın kullanımı önemlidir. Ayrıca dipte ve uçta yay değişikliği yapılırken aksan yapmaktan kaçınılmalıdır.



Şekil 35- Re ve sol tellerinde tel değişikliği çalışmaları.

3.2.4. Re ve Sol Tellerinde Dörtlük Notaların Öğrenilmesi

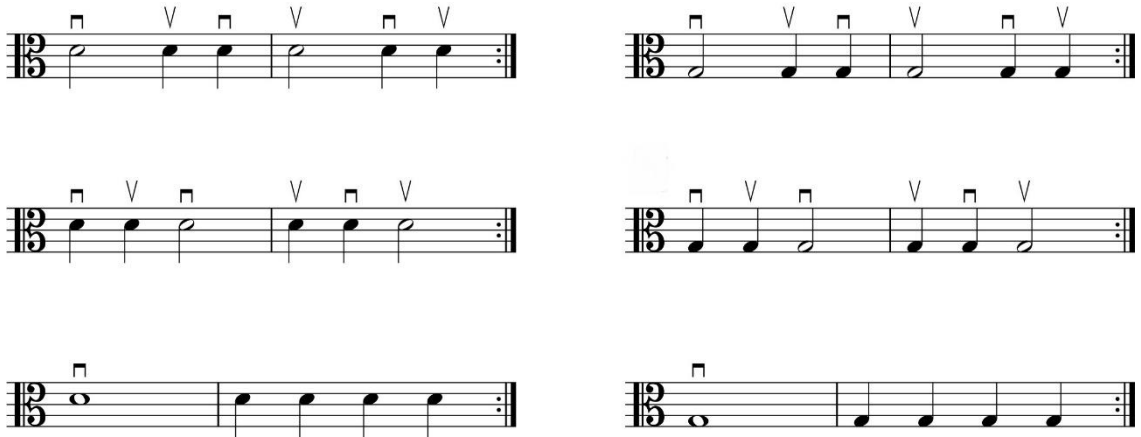
Dörtlük notalarla yay çalışmaları önce yayın alt ve üst yarısında sonra da tam yay olarak çalışılmalıdır.



Şekil 40- Re ve sol tellerinde dörtlük nota çalışmaları.

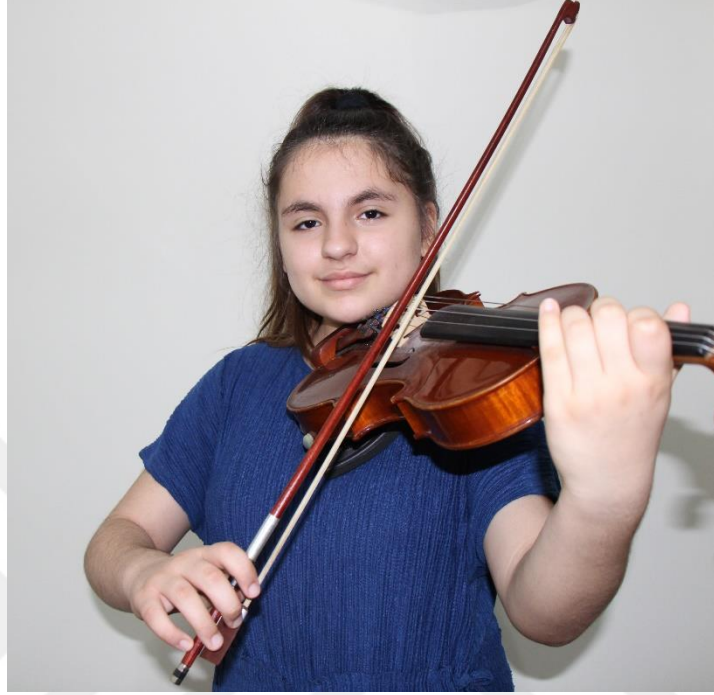
3.2.5. Re ve Sol Tellerinde Yay Paylaşımı Çalışmaları

Yay paylaşımı çalışmalarında üst ve alt yarımın eşit olarak kullanılmasına dikkat edilmelidir.



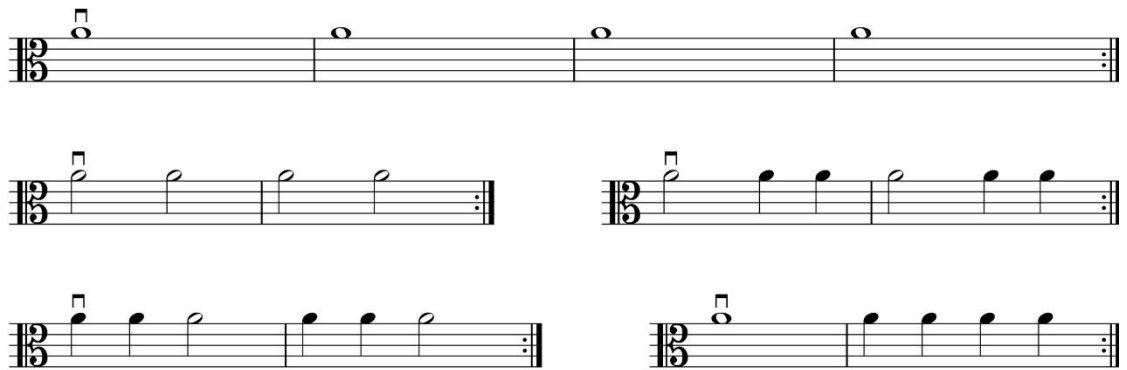
Şekil 36- Re ve sol tellerinde yay paylaşımı çalışmaları.

3.2.6. La Telinde Yay Çalışmaları



Şekil 37- La telinde sağ dirsek pozisyonu.

La telinde sağ dirsek en alçak açıda durmaktadır ancak sağ dirseğin gövdeye yapışmaması önemlidir.



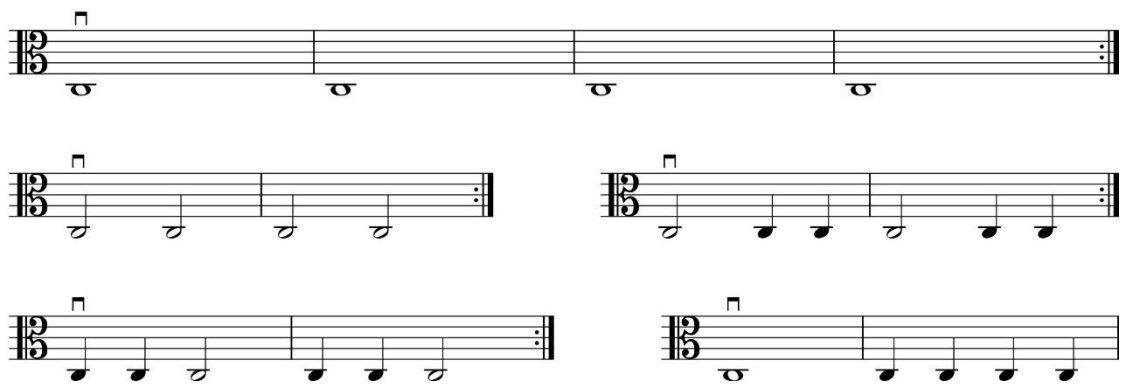
Şekil 38- La telinde yay çalışmaları

3.2.7. Do Telinde Yay Çalışmaları



Şekil 39- Do telinde sağ dirsek pozisyonu.

Do telinde yay çalışmaları yapılırken sağ dirsek en yüksek pozisyonudadır. Kol ağırlığının düzgün şekilde çalgıya aktarılabilmesi için dirseğin aşağıya düşmemesine dikkat edilmelidir.



Şekil 40- Do telinde yay çalışmaları.

3.3. Sol El Çalışmaları

3.3.1. Re ve Sol Tellerinde Birinci Parmak Çalışmaları

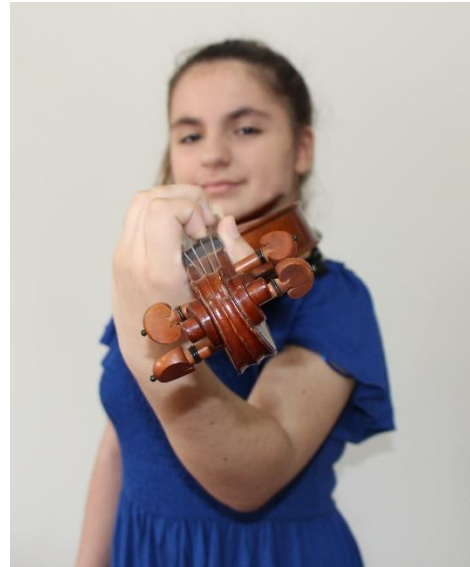


Şekil 41- Birinci parmağın basım şekli.

Tüm parmak basma çalışmaları önce *pizzicato* (telin parmak kullanılarak çekilmesi) sonra *arco* (yay ile birlikte) olarak yapılmalıdır. Sol bileğin düz, baş parmağın serbest, 1. ve 2. parmakların ortasında duracak şekilde pozisyon almalıdır. 1. parmak sıkarak değil tele rahat bir şekilde oturarak basılmalıdır.



Şekil 42- Re telinde sol dirsek pozisyonu.



Şekil 43- Sol telinde sol dirsek pozisyonu.



Şekil 44- Sol ve re tellerinde birinci parmak çalışmaları.

3.3.2. Re ve Sol Tellerinde 2. Parmak Çalışmaları



Şekil 50- İkinci parmağın basım şekli.

2. parmak sıkmadan rahat bir şekilde tele oturmalıdır. Başparmağın sıkılmamasına dikkat edilmelidir. Boş telden sonra 2. parmak basıldığında 1. parmağın da aynı anda tele basılmasına çok dikkat edilmelidir. Kalıp fikri ilk andan itibaren öğrenciye aşılmalıdır.



Şekil 45- Sol ve re tellerinde 2. parmak çalışmaları.

3.3.3. Re ve Sol Tellerinde 3. Parmak Çalışmaları



Şekil 46- Üçüncü parmağın basım şekli.

3. parmak yarım aralık olarak tele basılacağı için öğrenciler genellikle 3. Parmaklarını 2. parmak ile dip dibe basmak isterler. Bu duruma dikkat edilmeli entonasyonun doğru oturması sağlanmalıdır. Boş telden sonra 3. parmak basıldığında 1. ve 2. parmağın da aynı anda tele basılmasına çok dikkat edilmelidir.



Şekil 47- Sol ve re tellerinde 3. parmak çalışmaları.

3.3.4. Bağ İşareti ve Yay Paylaşımı, Legato Tekniği

Üç çalışmanın da tam yay kullanarak çalınmasına ve dörtlük notalar çalınırken yayın eşit olarak paylaşılmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 48- Bağ işareti çalışmaları.

3.4. Sol Majör Gam ve Sol Majör Tonunda Etütler

3.4.1. Sol Majör Bir Oktav Gam

Sol Majör gam çalınırken tüm yay şekillerinin tam yay kullanılarak çalınmasına dikkat edilmelidir. Gamın dönüşünde re telinden sol teline geçerken tüm parmakların kalıp olarak birlikte basılmasına dikkat edilmelidir. Arpejler çalınırken basılı tutulması gereken 1. parmağa dikkat edilmelidir.



Şekil 49- Sol majör bir oktav gam.

3.4.2. Sol Majör Etütler

3.4.2.1. Etüt 1

Sol majör tonunu 1. pekiştirici etütte sol el kalıbına ve yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 50- Sol majör etüt 1.

3.4.2.2. Etüt 2

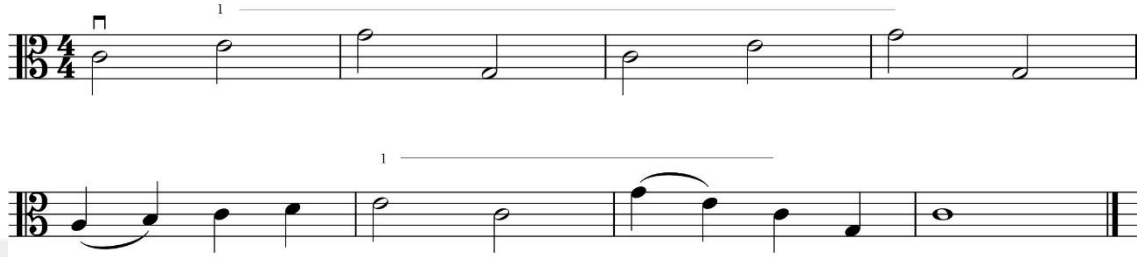
Sol majör arpeji pekiştirici etütte parmakların birlikte basılmasına ve yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 51- Sol majör etüt 2.

3.4.2.3. Etüt 3

Basılı tutulması gereken 1. parmağa ve sol el kalıbına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 52- Do majör etüt 3.

3.4.2.4. Etüt 4

Re telinden sol teline dönüşte parmakların kalıp olarak dönmesine ve yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 60 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 53- Sol majör etüt 4.

3.4.2.5. Etüt 5

Boş telden 3. parmağa geçişte parmakların birlikte basmasına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 60- Sol majör etüt 5.

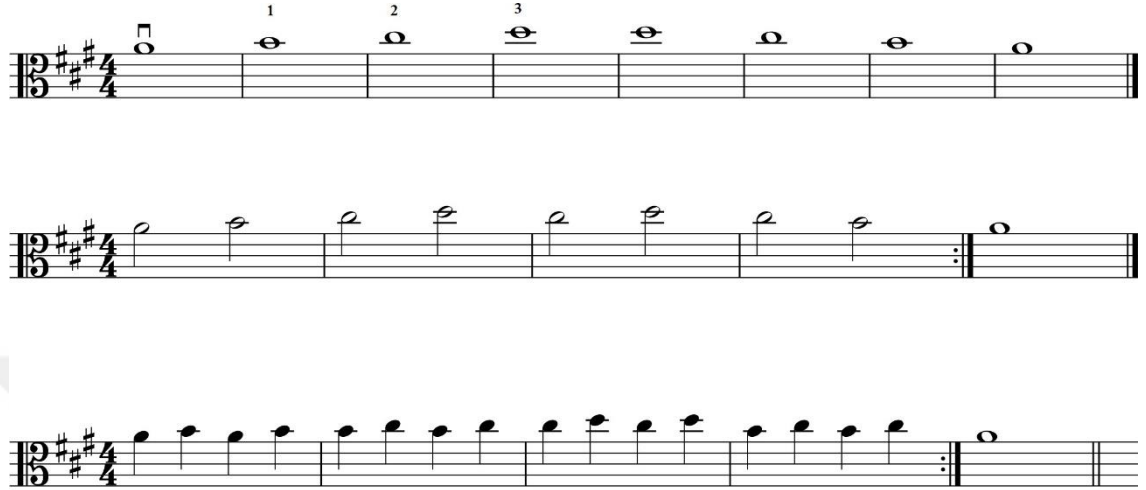
3.5. La ve Do Tellerindeki Notaların Öğrenilmesi, Re Majör ve Do Majör Bir Oktav Gam

3.5.1. La Teliindeki Notaların Öğrenilmesi



Şekil 54- La telinde sol dirsek pozisyonu.

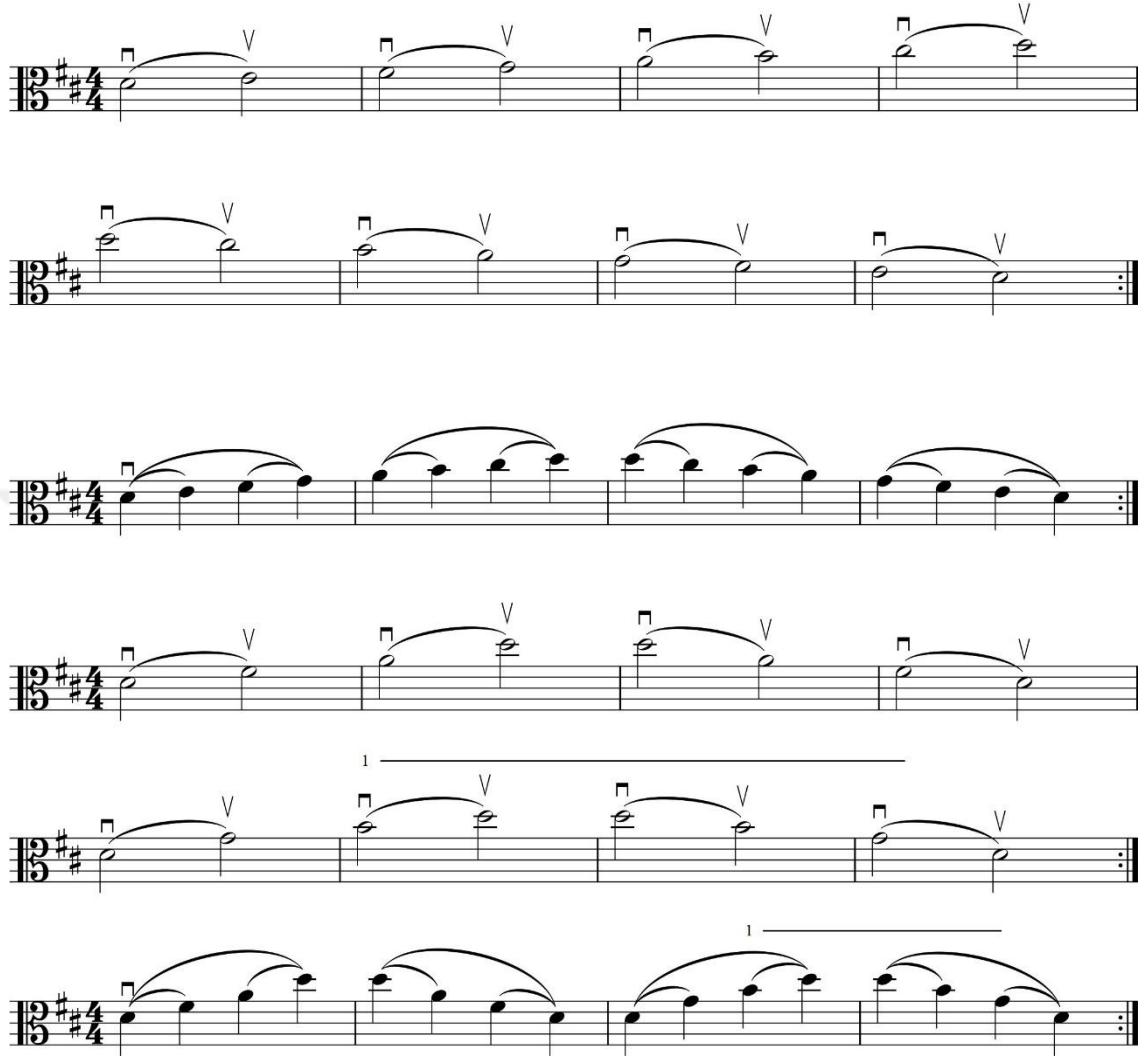
La teline geçildiğinde sol bileğin dışa doğru eğilmemesine dikkat edilmelidir. Aynı zamanda sol el kalıbına hala çok dikkat edilmelidir.



Şekil 55- La telindeki notaların öğrenilmesi.

3.5.2. Re Majör Bir Oktav Gam

Re majör gam çalınırken tüm yay şekillerinin tam yay kullanılarak çalınmasına dikkat edilmelidir. Gamın dönüşünde re telinden sol teline geçerken tüm parmakların kalıp olarak birlikte basılmasına dikkat edilmelidir. Arpejler çalınırken basılı tutulması gereken 1. parmağa dikkat edilmelidir.



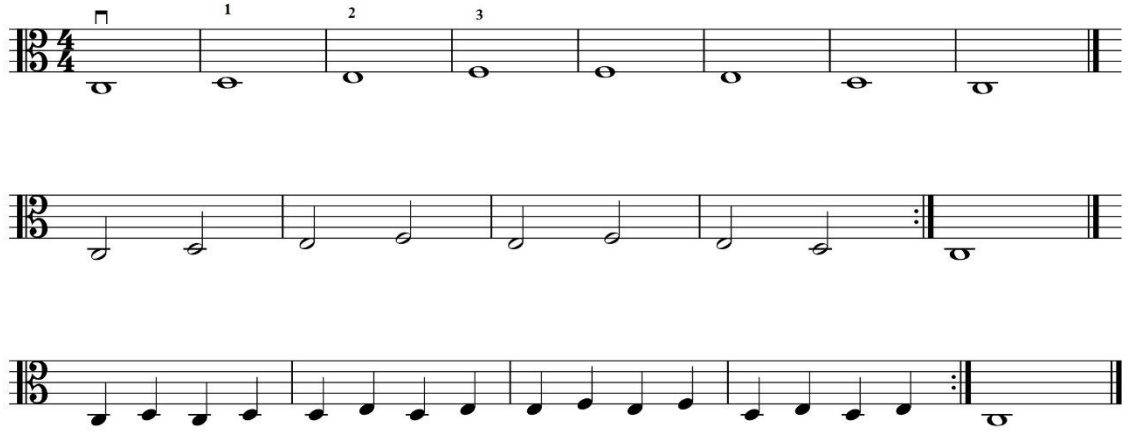
Şekil 56- Re majör bir oktav gam.

3.5.3. Do Telineki Notaların Öğrenilmesi

Do ve sol tellerinde sağ dirseğin aşağıda kalmamasına dikkat edilmelidir. Sol dirseğin de parmaklara yardımcı olmak için içeri alınması önemlidir. Aynı zamanda sol el kalıbına ve parmakların birlikte basılmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 57- Do telinde sol dirsek pozisyonu



Şekil 58- Do telindeki notaların öğrenilmesi.

3.5.4. Do Majör Bir Oktav Gam

Do ve sol tellerinde sağ dirseğin aşağıda kalmamasına dikkat edilmelidir. Gamın dönüşünde sol telinden do teline geçerken tüm parmakların kalıp olarak birlikte basılmasına dikkat edilmelidir. Arpejler çalınırken basılı tutulması gereken 1. Parmağa dikkat edilmelidir.



Şekil 59- Do majör bir oktav gam.

3.6. Dördüncü Parmak Çalışmaları

3.6.1. Re ve Sol Tellerinde Dördüncü Parmak Çalışmaları

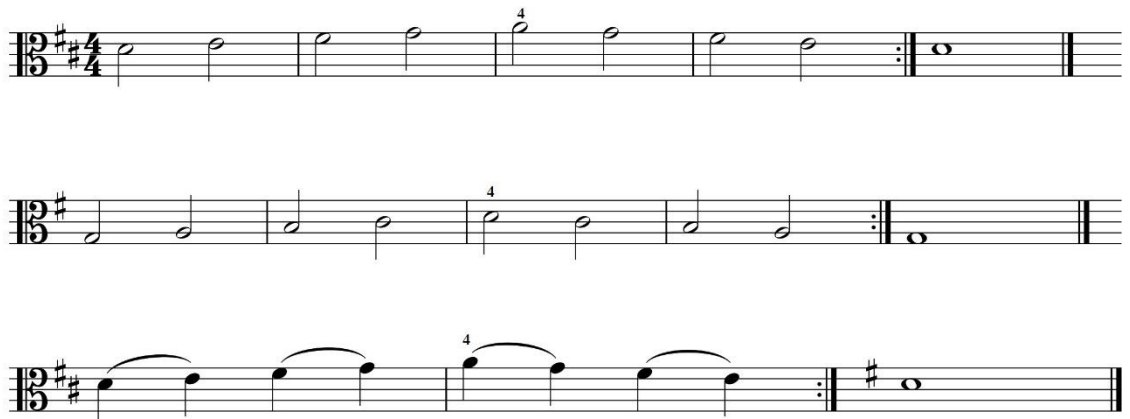


Şekil 60- 4. parmağın basım şekli.



Şekil 61- 4. parmağın kaldırıldıktan sonraki pozisyonu.

4. parmak egzersizleri parmak basım şekline alışana kadar *pizzicato* olarak yapılabilir. 4. parmak la sesine uzandıktan sonra telden kaldırırken dik bir şekilde havaya kalkmamalı, geriye doğru gevşetilmelidir. Parmağın yukarı kalkması avuç içindeki kasların gergin kalmasına sebep olacaktır. Öğrencinin bu hareketi anlayabilmesi egzersizlerden bağımsız olarak 4. parmağı ile *pizzicato* yaptırılabilir. Başparmağın da serbest olması önemlidir.



Şekil 62- Re ve sol tellerinde 4. parmak çalışmaları.



Şekil 70- Re ve sol tellerinde 4. parmak çalışmalarının devamı.

3.6.2. Sol ve Re Tellerinde Dördüncü Parmak Pekiştirici Etütler

3.6.2.1. Etüt 6

4. parmağın serbest olması ve kaldırırken geriye çekerek rahatlatılması önemlidir. Parmakların birlikte basmasına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 63- 4.Parmak pekiştirici etüt 6.

3.6.2.2. Etüt 7

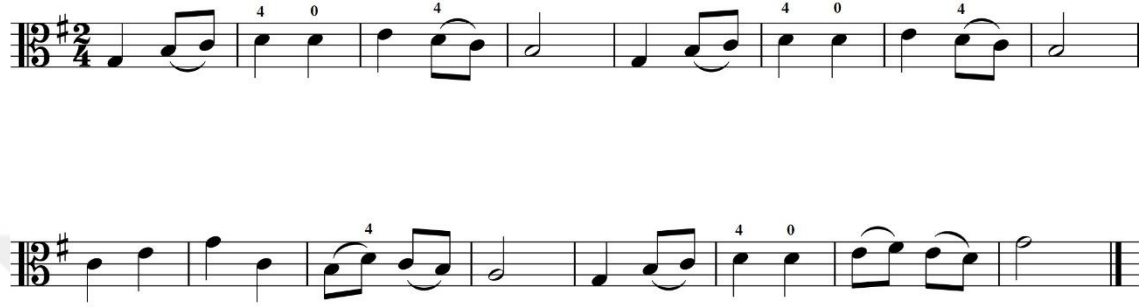
Yay paylaşımına dikkat edilmelidir. 4. Parmağın serbestliği ve parmakların birlikte basmasına dikkat edilmelidir. Etüt 80 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 64- 4.Parmak pekiştirici etüt 7.

3.6.2.3. Etüt 8

Re telinden sol teline ilk kez 4. parmakla dönüyoruz. Bu dönüş hareketi öğrenilirken 1. parmağın re telinde tutularak 2 3 ve 4. parmakların kalıp halinde sol teline oturtulmasına dikkat edilmelidir. Etüt 65 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 65- 4.Parmak pekiştirici etüt 8.

3.6.2.4. Etüt 9

Basılı tutulması gereken 1. parmağa ve sol teline dönüşlerde parmakların birlikte basılmasına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 66- 4.Parmak pekiştirici etüt 9.

3.6.3. La ve Do Tellerinde Dördüncü Parmak Çalışmaları ve Etütler

3.6.3.1. La Telinde Dördüncü Parmak Çalışmaları

La telinde 4. parmak egzersizleri ilk olarak *pizzicato* olarak çalışılabilir. Sol bileğin dışa dönerek parmakların aşağıya doğru asılmaması önemlidir. 4. parmak telden kaldırılırken geriye çekilerek rahatlatılmalıdır. Sol el kalıbına da dikkat edilmelidir.



Şekil 67- La telinde 4. parmak çalışmaları.

3.6.3.2. Do Telinde Dördüncü Parmak Çalışmaları

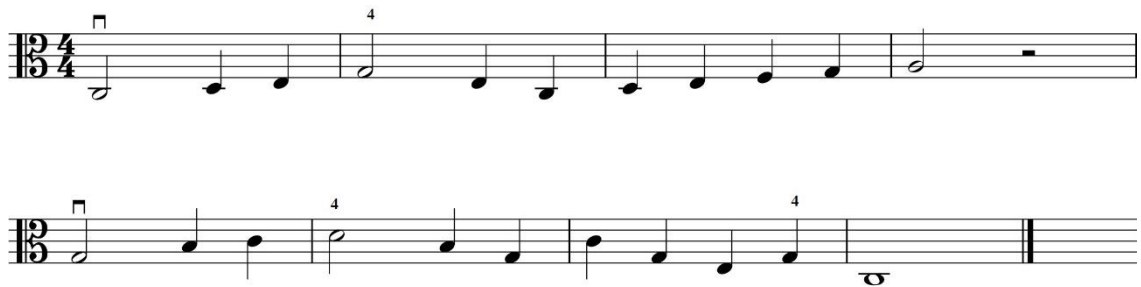
Do telinde 4. parmak egzersizleri ilk olarak *pizzicato* olarak çalışılabilir. Sol dirseğin içeri alınarak parmaklara yardımcı olması önemlidir. 4. parmak telden kaldırılırken geriye çekilerek rahatlatılmalıdır.



Şekil 68- Do telinde 4. parmak çalışmaları.

3.6.3.3. Etüt 10

Sol ve do tellerinde sol dirseğin içeri alınarak parmaklara yardımcı olmasına dikkat edilmelidir. Etüt 75 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 69- Do majör etüt 10.

3.6.3.4. Etüt 11

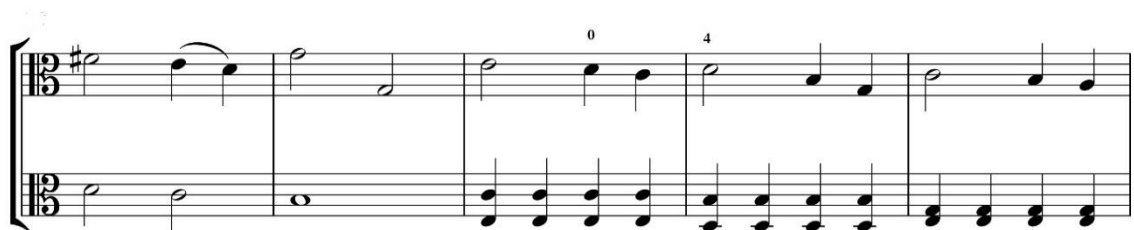
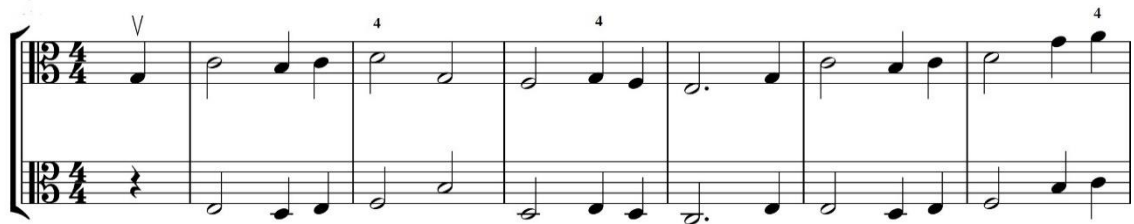
Sol bileğin dışa dönerek parmakların aşağıya doğru çekilmemesine dikkat edilmelidir. Etüt 60 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 70- La majör etüt 11.

3.6.3.5. Etüt 12

Do majör etüt çalınırken sol el kalıbına ve yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 90 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 71- Do majör etüt 12.

3.6.3.6. Etüt 13

Sol majör etüt çalışması. Etüt 80 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 80- Sol majör etüt 13.

3.6.3.7. Etüt 14

Re majör gam ve 4. parmak pekiştirici etüt çalışması. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 72- Re majör etüt 14.

3.7. Fa ve Do Natürel Kalıbı, Do Majör 2 Oktav Gam ve Etütler

3.7.1. Fa ve Do Natürel Kalıbı İçin Egzersizler



Şekil 73- Fa ve do natürel çalınırken sol el kalıbı.

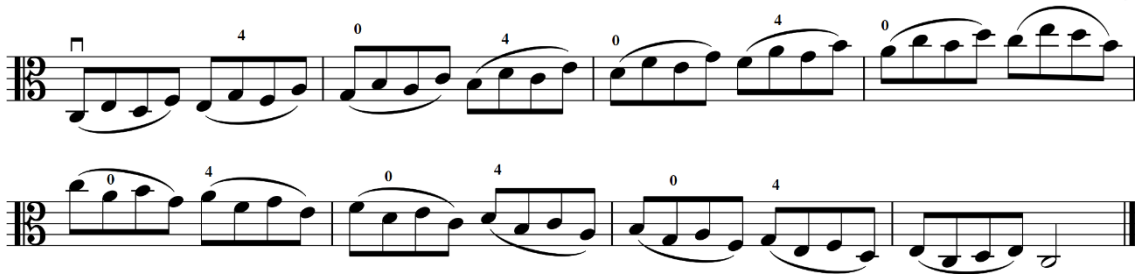
Fa ve do natürel kalıbına başlandığında 1. ve 2. parmaklarımız yarım aralık oluşturacak şekilde durmaktadır. 2. parmağın 1. parmağa çok yakın basılmasından kaçınılmalıdır. Entonasyona, parmakların birlikte basmasına ve sol el başparmağın sıkılmamasına dikkat edilmelidir. Bu egzersizler yapıldıktan sonra O. Sevcik Op. 1 1. Kitap'tan 1 ve 2. egzersizlere başlanabilir.

The image displays a musical score for a 2-octave Do major scale, an arpeggio, and triplet exercises. The score is written for a 12-string guitar, with six staves. The first staff is in 12/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves are in 12/8 time. The first staff shows the scale with fingerings (0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4) and a 'V' marking. The second staff shows the arpeggio with fingerings (4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0). The third staff shows the triplet exercises with fingerings (4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0). The fourth staff shows the scale with fingerings (0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4). The fifth staff shows the arpeggio with fingerings (0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4). The sixth staff shows the triplet exercises with fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Şekil 77- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlü.

The image displays a musical score for a Do major 2-octave scale, arpeggio, and its continuation. The score is written in 3/4 time and consists of nine staves. The first staff shows a 3-octave scale in treble clef, with fingerings (0, 4) indicated above notes. The subsequent staves show the scale in bass clef, followed by arpeggios and their continuation in both treble and bass clefs. Fingerings (0, 4) are indicated above notes.

Şekil 78- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.



Şekil 79- Do majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.

3.7.3 Do Majör Etütler

3.7.3.1 Etüt 15

Do majör gamını pekiştirici etüt çalışması. Etüt 110 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 80- Do majör etüt 15.

3.7.3.2 Etüt 16

Do majör gamını pekiştirici etüt çalışması. Etüt 110 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 90- Do majör etüt 16.

3.7.3.3 Etüt 17

Do arpeji pekiştirici etüt çalışmasında sol elde parmakların kalıp halinde kullanılmasına dikkat edilmelidir. Etüt 100 metronomda çalınmalıdır.



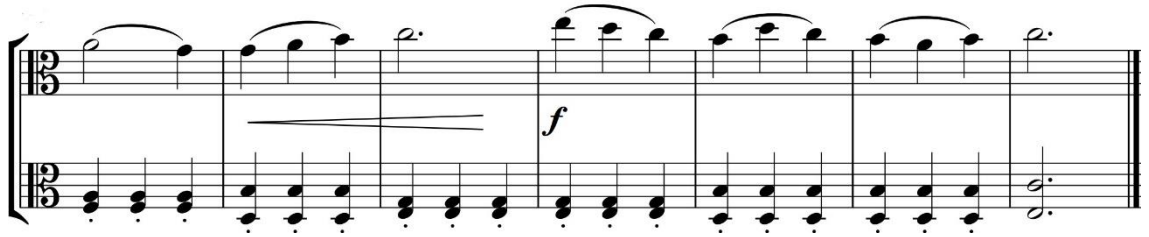
Şekil 81- Do majör etüt 17.

3.7.3.4 Etüt 18

Do majör *legato* karakterde etüt çalışması. Nüansların çıkarılabilmesi için yay paylaşımına ve sağ kol ağırlığına dikkat edilmelidir. Etüt 130 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 18 is written in C major and 3/4 time. It consists of five systems of piano and right-hand parts. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The right-hand part includes quarter notes, eighth notes, and a triplet. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *rit.* The tempo is marked *A tempo*.

Şekil 82- Do majör etüt 18.



Şekil 83- Do majör etüt 18'in devamı.

3.7.3.5 Etüt 19

Do majör tonalitede *detache* yay tekniğinde etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında çalınmalı, ses kalitesi ve kromatik aralıkların artikülasyonuna dikkat edilmelidir. Etüt 70 ila 80 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 84- Do majör etüt 19.

3.8 La Telinde Si Bemol Kalıbı İçin Egzersizler, Fa Majör Bir Oktav Gam ve Fa Majör Etütler

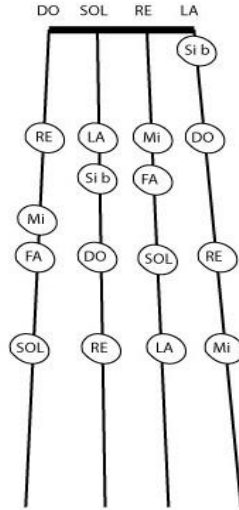
3.8.1 La Telinde Si Bemol Kalıbı İçin Egzersizler

Si bemol notası öğrenilirken öğrenciler genellikle 1. parmaklarını geriye yatırmak isterler. 1. parmağı geriye çekerken parmağı geriye yatırarak değil 1. Parmağın el ile birleştiği eklemden geriye doğru esnetilmesi sağlanmalıdır. Başparmağın serbest olmasına dikkat edilmelidir. 1. parmağı geriye çekerken veya ileri iterken hareketin parmağı sıkmadan ve net bir şekilde yapılması önemlidir.



Şekil 85- La telinde si bemol kalıbı için egzersizler.

3.8.2. Fa Majör Bir Oktav Gam, Arpej ve Üçlü



Şekil 86- Fa Majör Tonalitede Sol El Kalıbı.



Şekil 87- Fa majör tonalitede la telinde sol el kalıbı.

Fa majör 1 oktav gamda üç farklı sol el kalıbı kullanılmaktadır. 1. parmak geriye çekilirken parmağın geriye yatırılmamasına dikkat edilmelidir. Fa majör etütlere başlandığında isteğe bağlı olarak A. Seybold'un *Leichte Etüden* kitabından fa majör etütler ile tonun daha da pekişmesi sağlanabilir. Ayrıca Sevcik 1. Kitaptan 3 numaralı egzersize başlanmalıdır.

The image displays a musical score for the Fa major scale, arpeggio, and triplet in 12/8 time. The score is written on twelve staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The first staff shows the scale starting on F4. The second staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The third staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The fourth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The fifth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The sixth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The seventh staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The eighth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The ninth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The tenth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The eleventh staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest. The twelfth staff shows the scale starting on F4 with a 4-measure rest.

Şekil 88- Fa majör 1 oktav gam, arpej ve üçlü.

3.8.3. Fa Majör Etütler

3.8.3.1. Etüt 20

Fa majör gamını pekiştirici etüt çalışması. Etüt 100 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 89- Fa majör etüt 20.

3.8.3.2. Etüt 21

Fa majör tonalitede, farklı yay şekilleri ve nüanslar içeren etüt çalışması. Etüt 80 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 21 is written in F major (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The second staff continues with a half note Bb4, followed by a quarter note C5, and then a half note D5. The third staff continues with a half note E5, followed by a quarter note F5, and then a half note G5. The fourth staff continues with a half note A5, followed by a quarter note Bb5, and then a half note C6. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *p* (piano) in the second staff, and *f* (forte) in the third staff. There are also articulation marks like slurs and accents. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) and 'A Tempo' (Allegretto).

Şekil 100- Fa majör etüt 21.

3.8.3.3. Etüt 22

Fa majör tonalitede *detache* yay tekniğinde etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında çalınmalıdır. Etüt 80 ila 90 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 22 is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a sequence of eighth notes with fingerings 4, 0, 4, 4, 0, 4. The second staff continues the melody with fingerings 4, 4, 4. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings 4, 0. The fourth staff includes fingerings 4, 4, 4. The fifth staff begins with a crescendo (*cresc.*) and ends with a forte (*f*) dynamic, featuring a fingering of 4. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb).

Şekil 90- Fa majör etüt 22.

3.8.3.4. Etüt 23

Fa majör tonalitede kromatik aralıkların kullanıldığı etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 80 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 91- Fa majör etüt 23.

3.8.3.5. Etüt 24

Fa majör gam ve arpeji pekiştirici etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 85 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 92- Fa majör etüt 24.

3.9. Pekİştirici Etütler

3.9.1. Etüt 25

Sol majör tonalitede farklı yay şekilleri ve nüanslar içeren etüt çalışması. Etüt 80 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 25 is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a trill on the first note. The second staff concludes with a forte (*f*) dynamic. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth staff contains a forte (*f*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff ends with a final chord. The score includes various bowing techniques such as trills, slurs, and accents, as well as dynamic markings like *mf*, *f*, *p*, and *cresc.*

Şekil 93- Sol majör etüt 25.

3.9.2. Etüt 26

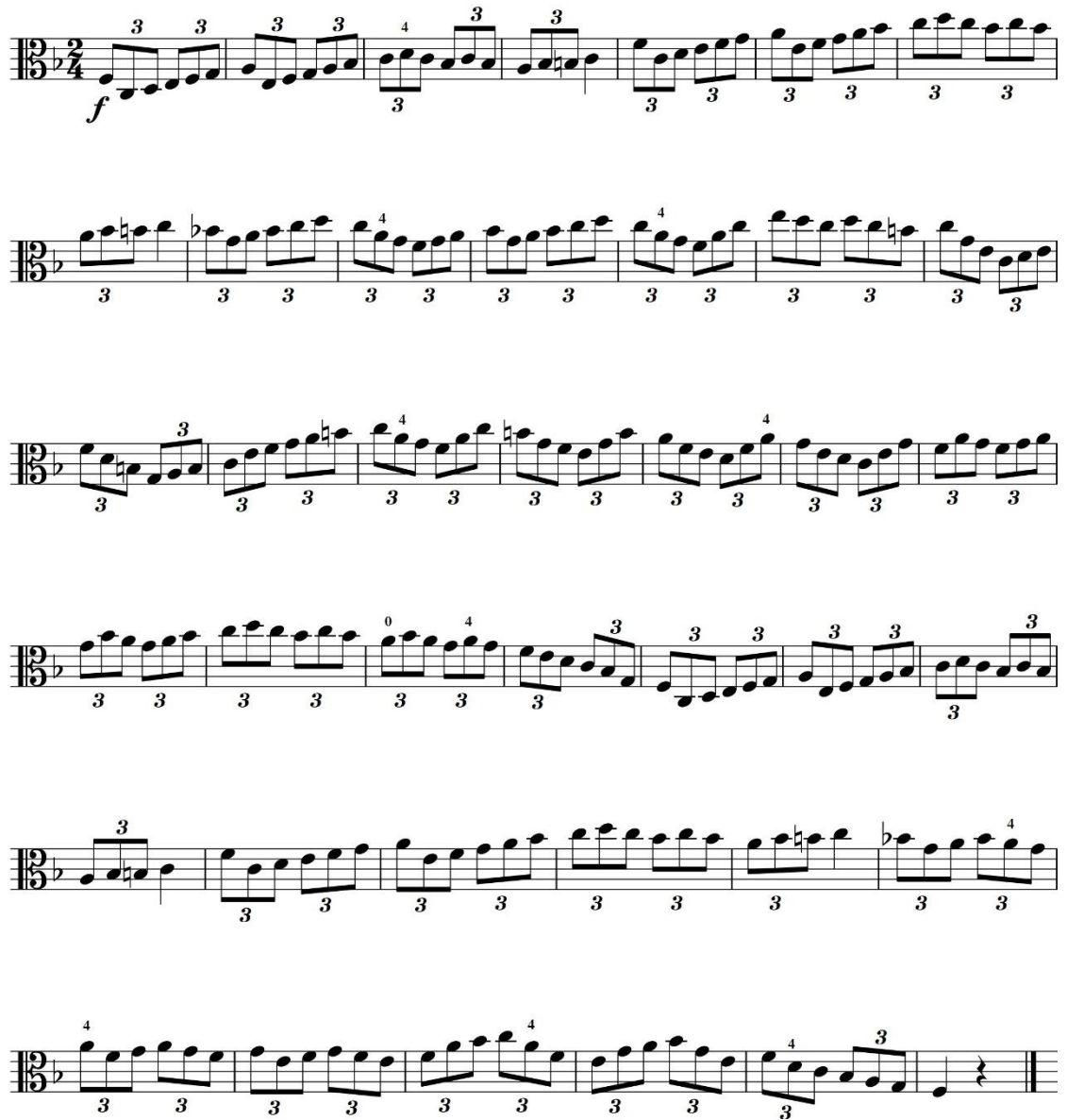
Do majör tonalitede farklı yay şekilleri içeren etüt çalışması. Etüt 85 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 94- Do majör etüt 26.

3.9.3. Etüt 27

Fa majör tonalitede, üçleme 8'lik ritminin öğrenildiği etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 95- Fa majör etüt 27.

3.10. Sol ve Do Tellerinde Do Diyez ve Fa Diyez Kalıbı İçin Egzersizler, Re Majör İki Oktav Gam ve Etütler

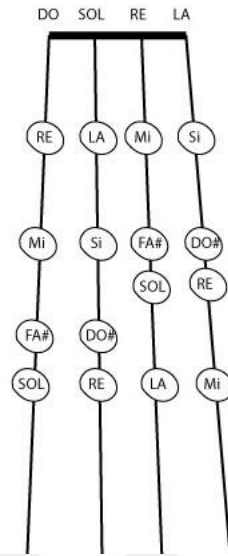
3.10.1. Sol ve Do Tellerinde Do Diyez ve Fa Diyez Kalıbı İçin Egzersizler

Sol ve do tellerinde telinde 3. Parmak do diyez sesine basıldığında 2. ve 3. parmak tam aralık, 3. ve 4. parmak ise yarım aralık oluşturacak şekilde tuşeye yerleşmektedir.



Şekil 96- Sol telinde do diyez kalıbı için egzersizler.

3.10.2. Re Majör İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü



Şekil 97- Re majör tonalitede sol el kalıbı



Şekil 98- Re majör tonalitede do ve sol tellerinde sol el kalıbı.

Re majör gam çalışılırken sol el kalıbına ve parmakların birlikte basılmasına özen gösterilmelidir. Bütün yayın kullanılması ve tel değişikliklerinin ön koldan değil sağ dirsekten yapılması önemlidir.

The image displays a musical score for a 2-octave Re major scale, arpeggio, and triplet exercises. The score is written in 3/4 time and D major (two sharps). It consists of ten staves, each with a treble and bass clef. The first staff shows the 2-octave scale starting with a 'V' (Vibrato) and '0' (Open string) markings. The second staff shows the 2-octave arpeggio starting with a '4' (Fourth fret) marking. The third staff shows the 2-octave triplet exercise starting with a '4' (Fourth fret) marking. The fourth staff shows the 2-octave scale starting with a 'V' (Vibrato) and '0' (Open string) markings. The fifth staff shows the 2-octave arpeggio starting with a '4' (Fourth fret) marking. The sixth staff shows the 2-octave triplet exercise starting with a '4' (Fourth fret) marking. The seventh staff shows the 2-octave scale starting with a 'V' (Vibrato) and '0' (Open string) markings. The eighth staff shows the 2-octave arpeggio starting with a '4' (Fourth fret) marking. The ninth staff shows the 2-octave triplet exercise starting with a '4' (Fourth fret) marking. The tenth staff shows the 2-octave scale starting with a 'V' (Vibrato) and '0' (Open string) markings.

Şekil 99- Re majör 2 oktav gam, arpej ve üçlü.

The image displays a musical score for a Re major 2-octave scale, arpeggio, and triplet continuation. The score is written in 13/8 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a square symbol (□) and a 4-measure rest. The subsequent staves contain a series of notes and rests, with some notes marked with a 4 (quadruple) or a 0 (octave). The final staff ends with a double bar line.

Şekil 100- Re majör 2 oktav gam, arpej ve üçlünün devamı.

3.10.3. Re Majör Etütler

3.10.3.1. Etüt 28

Re majör gamı ve arpeji pekiştirici etüt çalışması. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 101- Re majör etüt 28.

3.10.3.2. Etüt 29

Re majör gamını pekiştirici etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 90 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 102- Re majör etüt 29.

3.10.3.3. Etüt 30

Re majör tonunda *legato* yay tekniğinde etüt çalışması. Tel değişikliklerinin dirsekten yapılmasına ve nünansların çıkarılabilmesi için yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 85 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 103- Re majör etüt 30.

3.10.3.4. Etüt 31

Re majör tonalitede *legato* yay tekniğinde 6/8'lik etüt çalışması. Tel değişikliklerinin dirsekten yapılmasına ve nüansların çıkarılabilmesi için yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 70 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 31 is written for a single melodic line in Re major (one sharp, F#) and 6/8 time. The piece is 70 measures long. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (0, 4). The piece concludes with a final note and a double bar line.

Şekil 104- Re majör etüt 30.

3.11. Çift Ses Egzersizleri

Çift ses egzersizlerine başlamadan önce çalgıdan dengeli bir ses alana kadar boş tellerde uzun yay çalışması yapılabilir. Genellikle öğrenciler çift ses çalmaya başladıklarında yayı viyolaya çok fazla bastırarak çalmak istemektedir. Çift ses çalarken yayı çok bastırmadan, sağ dirseğin ayarlanarak çalgıdan dolgun ve yuvarlak bir ses çıkarılması gerektiği öğrenciye anlatılmalıdır.



Şekil 105- Çift ses egzersizleri.

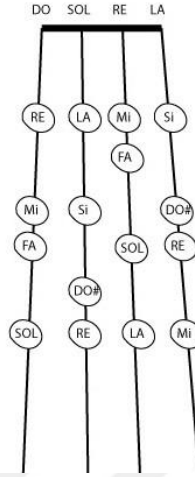
The musical score for Şekil 106- Çift ses egzersizlerinin devamı. is composed of ten staves. The first four staves are in treble clef, and the last six are in bass clef. The music is in 3/4 time. The exercises are as follows:

- Staff 1: Treble clef, 3/4 time. Four measures of a melodic line with eighth notes, each measure containing a pair of notes (dyad) connected by a slur. The notes are: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4.
- Staff 2: Treble clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G4, A4, B4, C5.
- Staff 3: Treble clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G4, A4, B4, C5.
- Staff 4: Treble clef, 3/4 time. Four measures of a melodic line with eighth notes, each measure containing a pair of notes (dyad) connected by a slur. The notes are: G4-A4, A4-B4, B4-C5, C5-B4.
- Staff 5: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.
- Staff 6: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.
- Staff 7: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.
- Staff 8: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.
- Staff 9: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.
- Staff 10: Bass clef, 3/4 time. Four measures of a harmonic accompaniment with quarter notes. The notes are: G3, A3, B3, C4.

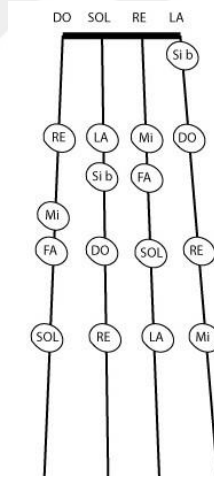
Şekil 106- Çift ses egzersizlerinin devamı.

3.12. Re Minör Melodik İki Oktav Gam, Arpej, Üçlü ve Re Minör Etütler

3.12.1. Re Minör Melodik İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü



Şekil 107- Re minör tonalitede sol el kalıbı (çıkıcı).



Şekil 108- Re minör tonalitede sol el kalıbı (inici).

Re minör gam çalışılırken sol el kalıbına ve parmakların birlikte basılmasına özen gösterilmelidir. Bütün yayın kullanılması ve tel değişikliklerinin ön koldan değil sağ dirsekten yapılması önemlidir.

The image displays a musical score for the Re minor melodic minor scale, arpeggio, and triplet exercises. The score is written in 12/8 time and consists of eight staves. The first staff shows the Re minor melodic minor scale (D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) with a V (Vibrato) mark above the first measure and a 0 (Octave) mark above the second measure. The second staff shows the Re minor arpeggio (D4, F4, A4, D5) with a 4 (Fourth) mark above the first measure. The third staff shows the Re minor arpeggio (D4, F4, A4, D5) with a 4 (Fourth) mark above the first measure. The fourth staff shows the Re minor melodic minor scale (D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) with a V (Vibrato) mark above the first measure and a 0 (Octave) mark above the second measure. The fifth staff shows the Re minor arpeggio (D4, F4, A4, D5) with a 4 (Fourth) mark above the first measure. The sixth staff shows the Re minor melodic minor scale (D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) with a V (Vibrato) mark above the first measure and a 0 (Octave) mark above the second measure. The seventh staff shows the Re minor arpeggio (D4, F4, A4, D5) with a 4 (Fourth) mark above the first measure. The eighth staff shows the Re minor arpeggio (D4, F4, A4, D5) with a 3 (Triplet) mark above the first measure.

Şekil 109- Re minör melodik minör gam, arpej ve üçlü.

The image displays a musical score for the Re minor melodic minor scale, arpeggio, and triplet continuation. The score is written in 12/8 time and consists of 12 staves. The first three staves show the melodic minor scale in ascending and descending directions, with triplet markings. The remaining nine staves show the arpeggio and triplet continuation, with various fingering numbers (0, 4) and accidentals (sharps and flats) indicating specific notes and fingerings. The score is written in a single system, with each staff containing a measure of music.

Şekil 110- Re minör melodik minör gam, arpej ve üçlünün devamı.

3.12.2. Re Minör Etütler

3.12.2.1. Etüt 32

Re minör tonalitede *legato* yay tekniğinde etüt çalışması. Tel değişikliklerinin dirsekten yapılmasına ve nüansların çıkarılabilmesi için yay paylaşımına dikkat edilmelidir. Etüt 80 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 111- Re minör etüt 32.

3.12.2.2. Etüt 33

Re minör tonalitede *detache* yay tekniğinde 6/8'lik etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 70 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 112- Re minör etüt 33.

3.12.2.3. Etüt 34

Re minör tonaliteyi pekiştirici etüt çalışması. Noktalı 8'lik ve 16'lık ritminin doğru tartımla çalınmasına özen gösterilmelidir. Etüt 85 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 34 is written in D minor (one flat) and 4/4 time. It consists of seven staves. The first staff begins with a piano (f) dynamic and a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure. The fourth staff has a fermata over the first measure. The fifth staff has a fermata over the first measure. The sixth staff has a fermata over the first measure. The seventh staff has a fermata over the first measure. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

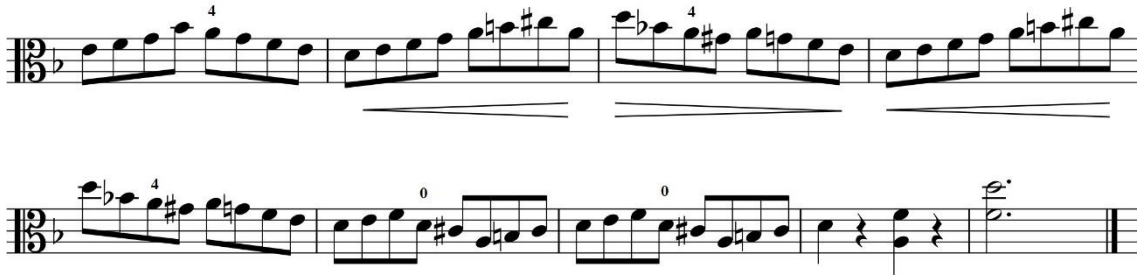
Şekil 113- Re minör etüt 34.

3.12.2.4. Etüt 35

Farklı yay şekilleri ve nüanslar içeren tonalite değişimli etüt çalışması. Etüt 110 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 35 is written in 3/4 time and consists of eight staves. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (D major) and back to one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *cresc.*, *rit.*, *f*), articulations (accents, slurs), and fingering (0, 4). The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G. The first staff ends with a half note G. The second staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The third staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The fourth staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The fifth staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The sixth staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The seventh staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D. The eighth staff begins with a half note G and a half note B-flat, followed by a half note D.

Şekil 114- Re minör etüt 35.



Şekil 115- Re minör etüt 35'in devamı.

3.13. Staccato Tekniği Üzerine Egzersizler

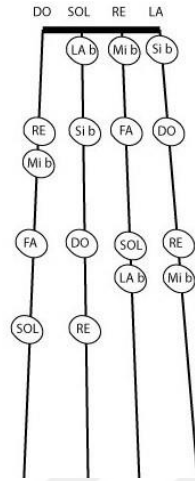
Staccato çalışmalarına başlamadan önce *martelé* hareketinin çalışılması önemlidir (Aydar, 2002:33). İyi bir *martelé* karakteri elde edildikten sonra aşağıdaki *staccato* egzersizlerine başlanabilir. İlk dizekteki örnek parçayı aşağıdaki değişik ritimler ve yay şekillerine uygulayınız.



Şekil 116- Staccato tekniği üzerine egzersizler.

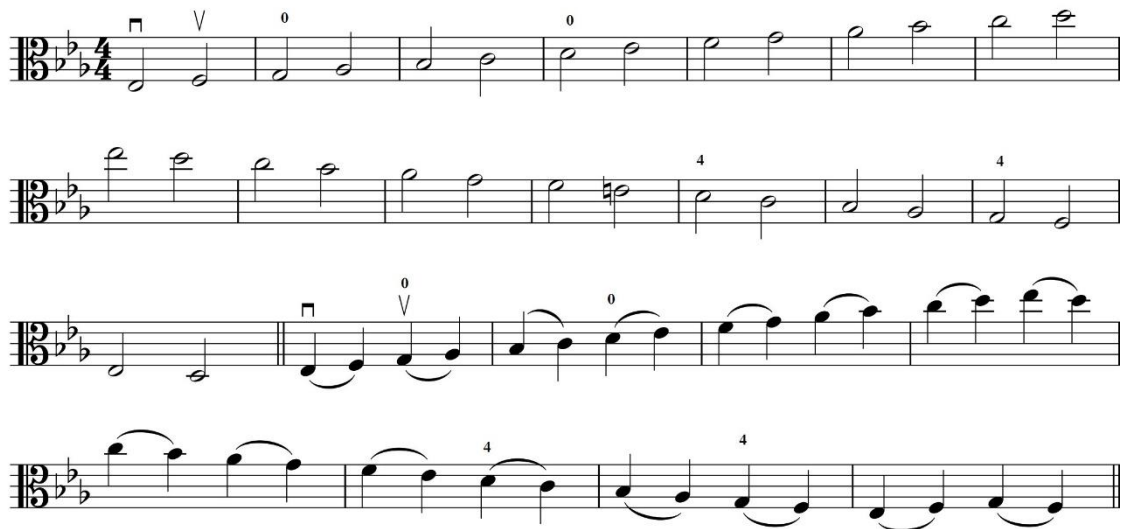
3.14. Mi Bemol Majör İki Oktav Gam, Arpej, Üçlü, Farklı Yay Şekilleri ve Mi Bemol Majör Etütler

3.14.1. Mi Bemol Majör İki Oktav Gam, Arpej ve Üçlü



Şekil 117- Mi bemol majör tonalitede sol el kalıbı.

Mi bemol majör tonaliteye gelindiğinde artık Sevcik Op.1 1.kitaptan 5 numaralı egzersiz çalışılmaya başlanabilir. Mi bemol majör etütlere başlandığında isteğe bağlı olarak A. Seybold'un *Leichte Etüden* kitabından mi bemol majör etütler ile tonun daha da pekişmesi sağlanabilir.



Şekil 118- Mi bemol majör gam, arpej ve üçlü.

The musical score for Şekil 119 is written in 12/8 time and consists of 11 staves. The key signature is one flat (B-flat major). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 0 and 4 above the notes. An articulation mark (V) is present above the first staff. The score is divided into three sections: the first section (staves 1-4) features eighth notes and quarter notes with fingerings; the second section (staves 5-6) features eighth notes and quarter notes with fingerings; the third section (staves 7-11) features quarter notes and half notes with fingerings. The score ends with a double bar line.

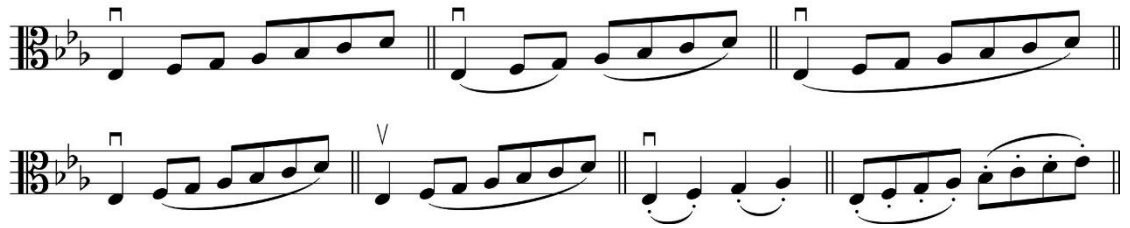
Şekil 119- Mi bémol majör gam, arpej ve üçlünün devamı



Şekil 120- Mi bemol majör gam, arpej ve üçlünün devamı.

3.14.2. Farklı Yay Şekilleri

Gam çalışmalarına artık bu yay şekilleri de eklenmelidir. Ayrıca Sevcik Op.1 1.kitaptan 10 ve 11 numaralı yay çalışmalarına da başlanmalıdır.



Şekil 121- Farklı Yay Şekilleri

3.14.3. Mi Bemol Majör Etütler

3.14.3.1. Etüt 36

Mi bemol majör gam ve arpeji pekiştirici etüt çalışması. Etüt 120 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 36 is written in E-flat major (three flats) and 12/8 time. It consists of seven staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic. The third and fourth staves are arpeggiated. The fifth and sixth staves are melodic lines. The seventh staff is a descending scale ending with a double bar line.

Şekil 122- Mi bemol majör etüt 36

3.14.3.2. Etüt 37

Mi bemol majör *staccato* yay tekniğinde etüt çalışması. Etüt yayın üst yarımında ve 85 metronomda çalınmalıdır.



Şekil 123- Mi bemol majör etüt 37

3.14.3.3. Etüt 38

Mi bemol majör gam ve arpeji pekiştirici etüt çalışması. Etüt 90 metronomda çalınmalıdır.

The musical score for Etüt 38 is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of eight staves. The first staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest. The second staff begins with a 'cresc.' (crescendo) marking and ends with a 'f' (forte) marking. The third staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest. The fourth staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest. The fifth staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest and a 'cresc.' marking. The sixth staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest and a 'f' marking. The seventh staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest. The eighth staff contains a 4-measure phrase followed by a 4-measure rest and a '0' marking.

Şekil 124- Mi bemol majör etüt 38

SONUÇ

Tez çalışmasının 1. bölümünde viyola çalgısı, ülkemizde ve dünyada viyola eğitiminin kurumsallaşma süreci incelenmiştir. Sonrasında viyola eğitiminde öğrencilerin ve öğretmenlerin karşılaştıkları sorunlar ele alınmış ve kullanılan metotlara dair eksik ya da hatalı bulunan hususlar incelenmiştir. 2. Bölüm, ülkemizde ortaöğretimden öğrenci alan 10 devlet konservatuvarının 5. sınıf müfredat yapılarını incelemeyi ve sonrasında ülkemiz koşullarında bir viyola başlangıç metodunda nelere ihtiyaç duyulduğunu belirlemeyi temel alır. 3. bölümde ortaya konan metot önerisinde bu incelemeden elde edilen veriler de kullanılmıştır.

Çalışmanın 2. bölümünde müfredat inceleme açısından üç farklı kriter kullanılmıştır. Gamlar, metotlar ve piyanolu parçalar incelenerek bir başlangıç metodunda ihtiyaç duyulan konular belirlenmiştir. İncelenen müfredatlardan hareketle öğrencilerden beklenen yapıya uygun şekilde hazırlanan bu metotta, farklı materyal olarak sadece O. Sevcik'in Op.1 1. Kitabında yer alan egzersizleri uygulamak yeterli olacaktır. Metodun belli noktalarında belirtildiği gibi isteğe bağlı olarak A. Seybold'un *Leichte Etüden* kitabından etütler kullanılarak eğitim pekiştirilebilir. Metodun yazımı aşamasında genellikle başlangıç metotlarında görülen, AY. alt yarım, ÜY. üst yarım, BT. bütün yay vb. belli başlı kısaltmaları kullanmak yerine gerekli bilgilerin konu başlıklarının altında yazılı olarak betimlenmesi tercih edilmiştir. Metodun başlangıç bölümünde yay çalışmalarına başlandığında sol el çalışmalarına da *pizzicato* olarak başlanarak vakit kazanılabilir. Metodun sol el tekniği konularına gelindiğinde 4. Parmak çalışmalarına başlamadan önce her telde 3. parmağa kadar notaların öğretilmesi, gamlar ve pekiştirici çalışmaların yapılması şeklinde bir yol izlenmiştir. Viyola çalgısının boyutlarını göz önünde bulundurarak 4. Parmak çalışmaları ve 4. parmağı pekiştiren etütlere daha sonra başlanmıştır. 2. parmağın natürel kalıbına başlandığı egzersizler çalışıldıktan sonra O. Sevcik'in Op.1 1. Kitabından egzersizlere başlanması önemlidir. Devlet konservatuvarlarının müfredatlarında en çok istenen 2 oktav gamlar olan do majör ve re majör gamları dışında 1 oktav fa majör ve 2 oktav re minör ve mi bemol majör gamlarına ve etütlerine de metotta yer verilmiştir. Ayrıca çift ses ve *staccato* egzersizleri ile birlikte toplamda 14 farklı egzersize metotta yer verilmiştir. Metotta farklı tonda ve

çalım karakterinde 38 adet etüt bulunmaktadır. Bu etütlerden 6 adedi öğrenci ve öğretmen düeti şeklinde yazılmıştır. Çalışmanın kitaplaştırılarak daha sonra basılması aşamasında söz konusu etütlerin 10 adedine piyano eşliğı yazılarak CD şeklinde ekte sunulacak ve bu destekleyici materyal aracılığıyla piyanolu parça ihtiyacı da büyük ölçüde karşılanış olacaktır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

APPLEBAUM, Samuel (1988) *String Builder*, Belwinn Publishing Corpp.

AYDAR, Çetin (2002) *Evrensel Viyola Eğitiminin Türkiye Boyutu İçinde Ulusal Ekol Yaratma Araştırması*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Koral Çalgan, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

BLACKWELL, Kathy & David (2005) *Viola Time Joggers*, Oxford University Press.

CAVALLINI, Eugenio (1845) *Guida Per La Studio Della Viola*.

ECE, Ahmet S., DÖNMEZ, E.C., KINIKLI, B.B. (2013) Ulusal ve Uluslararası Alandaki Başlangıç Viyola Metot Kitaplarının İncelenmesi, *The Journal of Academic Social Science Studies*, vol. 6/5, s. 937-959.

GÖRGÜLÜ, Özlem (2006) *20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği Repertuvarında Viyola Repertuvarı*, dan. Doç. Çetin Aydar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

HERFURTH, Paul (1940) *A Tune A Day For Viola*, Boston Music Company, Boston.

KOLNEDER, Walter (1998) *The Amadeus Book Of The Violin*, Amadeus Press, LLC Pompton, Cambridge.

LENEVDOĞLU, Oya (2004) Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi, *Musiki 1924-2004 Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

NELSON, Sheila (2000) *The Essential Strring Method*, Boosey&Hawkes, London.

RUISMÄKI, H. Y. Juvonen, A. (2009). The new Horizons for Music Technology in Music Education, *The Changing Face of Music Education. Music and Environment*. Tallinn University, Institute of Fine Arts, Department of Music, Estonia, 98-104.

SEVCIK, Otakar (1901) *Violin-Schule Für Anfänger*, Bosworth Co., Leipzig.

SEYBOLD, A. (1969) *Lichte etüden*, B. Schott's Söhne – Mainz.

SITT, Hans (1892) *Praktische Bratschen-Schule*, Leipzig.

SUZUKI, Shinichi (1981) *Suzuki Viola School*, Warner Bros Publications Inc.U.S.A.

TANRIVERDİ, Ayfer (2013) *Viyola Metodu*, İşbilen Yayınları, Ankara.

VOLMER, Berta (1983) *Bratschenschule*, Schott Music Ltd. London.

YILMAZ, Cansu (2017) *Viyola'nın 9. Yüzyıldan İtibaren Gelişimi ve Andrea Amati'nin Viyola Formuna Getirdiği Yenilikler*, den. Yrd. Doç. Tuba Özkan, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Mersin.

Görüşmeler

Pandemi ortamı ve sosyal kısıtlar sebebi ile bazı görüşmeler internet üzerinden veya telefon aracılığı ile yapılmıştır.

Prof. Burcu Yazıcı ile görüşme: 23.04.2020 Yer: Telefon görüşmesi. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Öğretim Üyesi.

Öğr. Gör. Deniz Çağlar ile görüşme: 24.04.2020 Yer: Telefon görüşmesi. Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Öğretim Görevlisi.

Ercan Atasoy ile görüşme: 22.06.2020 Yer: İzmir. Olten Filarmoni Orkestrası Viyola Grup şefi.

Gökçen Erdem ile görüşme: 22.06.2020 Yer: İzmir. Samsun Opera ve Balesi Orkertrası Viyola Sanatçısı

Prof. Görkem Çalgan ile görüşme: 25.04.2020 Yer: Telefon görüşmesi. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Öğretim Üyesi.

Arş. Gör. Göknil Özkök Sezener ile görüşme: 30.04.2020 Yer: İnternet görüşmesi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Araştırma Görevlisi.

Öğr. Gör. Pınar Dinçer ile görüşme: 22.06.2020 Yer: D.E.Ü Tınaztepe Yerleşkesi, İzmir. Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü ve Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Öğretim Görevlisi.

Viyola sanatçısı Ruşen Güneş ile görüşme: 21.04.2020 Yer: İnternet görüşmesi.

Doç. Sema Celil Hakioğlu ile görüşme: 26.04.2020 Yer: İnternet görüşmesi. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Viyola Öğretim Üyesi ve Bilkent Senfoni Orkestrası Sanatçısı.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mert Savaşan

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1981

Eğitim:

Lisans, 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyola Bölümü

İş Tecrübesi:

Ocak 2002 – Eylül 2005 Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni
Orkestrası

2000 – 2005 Misafir Viyola Sanatçısı, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası

Ağustos 2003 – Kasım 2012 Kurucu, Keman ve Viyola Öğretmeni, T.C M.E.B
Özel Dört Dörtlük Müzik Kursu

2013 – 2018 Viyola Sanatçısı, Olten Filarmoni Orkestrası

Eylül 2013 – Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı