

**KEMAN EĞİTİMİ VE VİYOLA EĞİTİMİ
ARASINDAKİ
BENZERLİKLER VE FARKLILIKLARIN
KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMASI**

Hazırlayan: Fethiye BAŞDAN
Danışman: Doç. Zuhra MANSUROVA

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Müzik Ana Sanat Dalı,
Yaylı Çalgılar Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne
Trakya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Aralık, 2008

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANABİLİM DALI
YAYLI ÇALGILAR BİLİM DALI

KEMAN EĞİTİMİ VE VİYOLA EĞİTİMİ ARASINDAKİ
BENZERLİKLER VE FARKLILIKLARIN KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fethiye BAŞDAN tarafından hazırlanan bu çalışma 04.12.2008 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üye Doç. Süleyman Sırrı GÜNER

Üye Doç. Zuhra MANSUROVA (Danışman)

Üye Yrd. Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Tezin Adı : Keman Eğitimi ve Viyola Eğitimi Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıkların Karşılaştırmalı Araştırması

Hazırlayan : Fethiye BAŞDAN

ÖZET

Bu araştırmada Keman ve Viyola enstrümanlarının fiziksel oluşum sürecinden başlanarak Keman ve Viyola eğitiminin teknik açıdan benzerlikleri ve farklılıkları incelenmiş, ulaşılan sonuçlardan yola çıkılarak öneriler oluşturulmuştur. Keman ve Viyola eğitimi bireysel bir eğitim ve öğretim programı uygulanarak gerçekleştirilir. Elde edilen bulgular çeşitli sanatçı ve eğitimcilerin yayınladıkları bildiriler ve metotlardan yararlanılarak bu bilgiler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Ayrıca bu görüşler doğrultusunda öneriler sunulmuştur.

Viyola ve Keman tekniklerini birbirinden ayıran bir çok faktör vardır. Her iki çalgı büyük ölçüde benzerlik göstermelerine karşın hassas ve ince farklılıklara sahiptir.Yapılan araştırmada tüm bu benzerlikler ve farklılıkların karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırmada, genel olarak keman eğitimi ve viyola eğitiminin arasındaki benzerlikler ve farklılıklara değinirken, kemandan viyolaya geçişte yaşanan güçlükler ve bu güçlükler karşısında alınacak önlemler ve sergilenecek yaklaşımlar da betimlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu durumun viyola eğitimine yansımalarının da incelenmiş ve çözüm önerileri öne sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler :Keman, Viyola, Enstrüman Eğitimi

**Name of Thesis : The Comparative Search of The Similarities and The Differences
Between Violin and Viola Education**

Author: Fethiye BAŞDAN

ABSTRACT

In this research, starting with the physical development process of the violin and viola instruments, the similarities and differences in violin and viola education in technical respects have been observed and suggestions have been laid with regard to the results that are reached. Violin and viola education can be realised by means of an individual teaching and training programme. The data this research contains has been attained by means of analysing the articles and methods put forward by prominent artists of this field, and the information included has been arranged properly with regard to the concept. In addition, a number of suggestions have been laid in respect to the different views examined.

There are many aspects distinguishing the technics of violin and viola. Even though both instruments imply a similarity to a large extent, at the same time they have sensitive and subtle differences which are aimed to be analysed comparatively.

In this research, while referring to the similarities and the differences between violin and viola education in general, the difficulties experienced when passing from violin to viola, and the pertinent approaches and the measures to be taken in order to overcome these difficulties have been intended to be depicted. Besides, the reflection of this situation on viola education has been aimed to be examined.

Keywords : Violin, Viola, Instrumen Education

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	vi
EKLER LİSTESİ	vi
KISALTMALAR.....	vii
1. BÖLÜM.....	1
GİRİŞ	2
1.1. Problem	2
1.1.1 Alt Problem	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sayıtlar	3
1.5. Sınırlıklar	3
1.6. Tanımlar.....	3
1.7. Yöntem	4
2. BÖLÜM.....	5
BULGULAR VE YORUM	5
2.1 Keman ve Viol ailelerin öncüsü olan <i>Fidel</i> (Vielle)	7
2.1.1 Fidel	7
2.1.1.1 Fidel'in (Vielle) genel türleri	7
2.1.1.2 Fidelin Kullanım Şekilleri	9
2.1.2 Viol.....	10
2.1.2.1 Viol'un Oluşumu	10
2.1.3 Keman Ailesi ve Onu Başlatan Enstrüman	14
2.1.4 Viol Ailesinin Farklı Dönemleri.....	18
2.1.5 XVII-XVIII yy'larda Viol ve Keman Ailelerinin Savaşı	20
2.1.5.1 Gelişen Keman Kültürünün Etkisinde Viol Ailesinin Yok Olma (Ölme) Süreci.....	20
2.1.5.2 Keman ve Viyola Enstrümanlarının Günümüzdeki Son Yapısı.....	22

2.2 Keman Eğitimi ve Viyola Eğitimi	24
2.2.1 Enstrüman Tutuşu	25
2.2.1.1 Doğru enstrüman tutuşu nedir?.....	25
2.2.1.2 Sol Elin Yerleştirilmesi	27
2.2.1.3 Tuşenin Öğrenilmesi	27
2.2.1.4 Sağ El Pozisyonu.....	28
2.2.1.5 Sağ ve Sol Elin Birlikte Kullanılması	30
2.3 Keman ve Viyola Eğitiminin Fiziksel Teknik Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	31
2.3.1 Ton Üretimi.....	32
2.3.2 Sol Kolun Döner Hareketi ve El Yapısı.....	33
2.3.3 Vibrato.....	34
2.4 Keman ve Viyola Eğitiminde Repertuvar Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	35
3. BÖLÜM.....	52
SONUÇLAR ve ÖNERİLER	52
KAYNAKLAR.....	55
EKLER	

ÖRNEKLER LİSTESİ

- Örnek 1 :** Boris A. Struve ‘Keman ve Viol’ların oluşum süreci’ MUZGİZ 1959 s:44
- Örnek 2:**Hazar Alapınar ‘Keman Yapım Tarihi’ ANKARA 2003 s:75
- Örnek 3:** Hazar Alapınar ‘Keman Yapım Tarihi’ ANKARA 2003 s:75
- Örnek 4:** Hazar Alapınar ‘Keman Yapım Tarihi’ ANKARA 2003 s:76
- Örnek 5:** Boris A. Struve ‘Keman ve Viol’ların oluşum süreci’ MUZGİZ 1959 s:99
- Örnek 6:** Boris A. Struve ‘Keman ve Viol’ların oluşum süreci’ MUZGİZ 1959 s:99
- Örnek 7:**Hazar Alapınar ‘Keman Yapım Tarihi’ ANKARA 2003 s:70
- Örnek 6:**Hazar Alapınar ‘Keman Yapım Tarihi’ ANKARA 2003 s:70
- Örnek 7:** K.G. MOSTRAS “ Enstrüman Tutuş Şekilleri ,Keman Eğitimi Üzerine Notlar”
1970 s:59
- Örnek 8:** K.G. MOSTRAS “ Enstrüman Tutuş Şekilleri ,Keman Eğitimi Üzerine Notlar”
1970 s:60
- Örnek 9 :** R. Kreutzer Etüd No : 3 (Editio Musica Budapest 1960)
- Örnek 10 :** R. Kreutzer Etüd No : 3 (Trancritti per Viola by Ricordi 1976)
- Örnek 11 :** J. E. Mazas Etüd No:11 (Pwm Edition 1980)
- Örnek 12 :** B. Campagnoli Etüd No:11 (Pwm Edition 1980)
- Örnek 13:**Bach’ın Keman için Yazılmış 2 numaralı Partitasının 1.Bölümü(Edition Peters Nr.4308, LEIPZIG)
- Örnek 14:**Bach’ın Viyola için Uyarlanmış 2 Numaralı Keman Partitasının 1.Bölümü
(Müzika, SOFYA, 1980)
- Örnek 15:** Bach’ın 1 Numaralı Viyolonsel Suiti 1. bölüm (C.F.Peters Edition, LEIPZIG)
- Örnek 16:** Bach’ın Viyola için Uyarlanmış 1 Numaralı Viyolonsel Suitinin 1.Bölümü
(G.Schirmer,inc.NEW YORK)

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1 : Viol ve Keman Ailesi

Tablo 2 : Lir ile Keman Ailesine Ait Diğer Üyelerin Boyutlarının Karşılaştırılması

EKLER LİSTESİ

- Ek 1** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 1 (Struve ,1959 s: 230)
- Ek 2** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 2 (Struve ,1959 s: 231)
- Ek 3** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 3 (Struve ,1959 s: 232)
- Ek 4** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 4 (Struve ,1959 s: 233)
- Ek 5** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 5 (Struve ,1959 s: 234)
- Ek 6** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 6 (Struve ,1959 s: 235)
- Ek 7** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 7 (Struve ,1959 s: 236)
- Ek 8** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 8 (Struve ,1959 s: 237)
- Ek 9** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 9 (Struve ,1959 s: 238)
- Ek 10** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 10 (Struve ,1959 s: 239)
- Ek 11** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 11 (Struve ,1959 s: 240)
- Ek 12** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 12 (Struve ,1959 s: 241)
- Ek 13** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 13 (Struve ,1959 s: 242)
- Ek 14** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 14 (Struve ,1959 s: 243)
- Ek 15** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 15 (Struve ,1959 s: 244)
- Ek 16** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 16 (Struve ,1959 s: 245)
- Ek 17** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 17 (Struve ,1959 s: 246)
- Ek 18** : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 18 (Struve ,1959 s: 247)
- Ek 19** : Viola da Gamba (Alapınar 2003, s: 78)

KISALTMALAR

a	: La Sesi
c	: Do Sesi
d	: Re Sesi
e	: Mi Sesi
g	: Sol Sesi
yy	: Yüzyıl

I. BÖLÜM

GİRİŞ

“Müzik eğitimi, çağdaş bir toplum oluşturmada ve çağdaş insan yetiştirmede çok önemli bir yer tutmaktadır. Müzik eğitiminde amaç; kendine özgüveni olan, sosyal hayatta karşılaştığı problemlere pratik çözümler üretebilen bireyler yetiştirmektir.”(Uçan, 1994)

“İnsan yaşamında müzik, vazgeçilmez bir öge, bir başka şeyle yeri doldurulamaz ve bir başka şeyle karşılanamaz/giderilemez bir gereksinimdir. Bu gereksinim sürekli bir oluşum, değişim ve gelişim halindedir.” (Uçan, 1994)

“Bilindiği gibi çalgı eğitimi; ülkemizde ve tüm dünyada çok küçük yaşlardan başlayarak uzun bir eğitim sürecini kapsar.” (Büyükkaksoy, 1991) Bir çalgı eğitimcisinin eğitim vereceği enstrümanı tanınması ve bunu aktarabilmesi bunun yanı sıra yine eğitim vereceği kişinin yani öğrencisinin bedensel gelişim sürecini çok iyi bilmesi gerekmektedir.

Keman ve Viyola yaylı çalgılar ailesinin iki yakın enstrümanıdır.Keman ve Viyola fiziki ve teknik kullanım özellikleri açısından birçok benzerliğe sahiptir.Türkiye dışındaki bir çok üniversitede profesörler yan çalgı olarak viyola çalışmak isteyen keman öğrencileriyle karşılaşırlar. Çoğu kemanın yanında viyola eğitimi de vermektedir. Türkiye'deki bazı müzik eğitimi kurumlarında da keman eğitimcileri viyola derslerine girmek durumunda kalmaktadır. Bu durumu oluşturan etkenlerin en başında ülkemizde yetişen viola eğitimcilerinin az sayıda olması yer almaktadır.

Bu araştırmada, dünden bugüne kadar oluşan yaylı çalgılar ailelerinin fiziksel benzerliklerinden ve farklılıklarından yola çıkarak keman ve viyola eğitimlerinin teknik benzerlik ve farklılıklarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve bunun sonucunda elde edilen bulgulardan yola çıkarak çözüm önerileri öne sürülmüştür.

1.1 Problem

Türkiye’de Viyola ve Keman eğitimi verilen müzik eğitimi kurumlarında viyola eğitimcilerinin sayıca az olduğu bilinen bir durumdur. Çoğu müzik eğitimi kurumlarında viyola derslerine keman eğitimcilerinin girdiği gözlenmektedir.

Keman ve Viyola enstrümanlarının fiziksel benzerliklerinin yanı sıra tekniklerini ayıran çeşitli sebepler vardır. Bütün bu durumlar viyola ve keman arasındaki ilişkinin özellikle kemandan viyolaya geçiş bağlamında incelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

1.1.1 Alt Problem

Bu araştırmanın alt problemleri şunlardır:

1. Kemandan viyolaya geçişte yaşanan güçlükler,
2. Bu güçlükler karşısında alınacak önlemler ve sergilenecek yaklaşımlar,
3. Kemandan viyolaya geçişte karşılaşılabilecek güçlüklerin viyola eğitimine yansımaları.

1.2. Amaçlar

Bu araştırmanın amacı :

1. Keman ve Viyola eğitimi ile ilgili olarak yapılacak olan araştırmalara kaynak oluşturmak,
2. Türkiye’deki viyola eğitimcilerinin keman eğitimcilerine göre sayıca azlığı sebebiyle viyola derslerine keman eğitimcilerinin girmesi sonucunda oluşabilecek problemlere ve kemandan viyolaya geçişte yaşanan güçlüklerle ışık tutmak,
3. Kemandan viyolaya geçişte yaşanan güçlükler sayesinde alınacak olan önlemlere yol gösterebilecek yaklaşımların aktarılmasıdır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, keman eğitimi ve viyola eğitimi ile ilgili bundan sonra yapılacak araştırmalara katkı sağlaması; bireysel enstrüman eğitimi hakkında kaynak oluşturması açısından önem taşımaktadır.

1.4 Sayıtlar

Bu araştırmanın sayıtları aşağıdaki gibidir :

1.Keman ve Viyola enstrümanları büyük ölçüde benzerlik göstermelerine karşın hassas ve ince farklılıklara sahiptir. Kemandan viyolaya geçişte benzerliklerden ziyade farklılıklar üzerinde durmak bu konuda yaşanabilecek olan teknik zorlukların daha kolay aşılmasına yardım edecektir.

2.Bu teknik zorlukların aşılması, viyolaya kemanmış gibi yaklaşımdan uzaklaşp viyoladan elde edilecek sesin olumlu yönde etkilenmesini sağlayacaktır.

1.5 Sınırlılıklar

Araştırma Yaylı Çalgılar ailesinin gelişimi,Keman ve Viyola Eğitimi arasındaki benzerlikler ve farklılıkların karşılaştırmalı incelemesi ile sınırlandırılmıştır.

1.6 Tanımlar

Allegro : Bir parçanın canlı, neşeli ve hızlı çalınacağını anlatır.¹

Enstrüman : Çalgı aleti.²

¹ Ahmet Say, (2002): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s.13

² Say, 2002: 28.

Konçerto: Genellikle orkestra eşliğinde, bir çalgı için yazılmış, üç bölümden oluşan müzik yapısı.³ Birinci bölüm parlak, ikinci bölüm yavaş, üçüncü ya da final bölümünün canlı tempoda olmasına özen gösteren konçertolar, yazdıkları çalgının tüm olanaklarını zorlayan, icra edecek sanatçının o çalgısında ustalaşmış olmasını gerektiren, önemli müzik formlarının başında gelir.

Moderato : Orta hızda bir tempoyu belirtir.⁴

Pizzicato : Tellerin parmak çekişleriyle seslendirilmesi.⁵

Spiccato : Notaları birbirinden kopuk şekilde seslendirme, özellikle yay tekniğinde önem kazanır. Yayın üstten tele düşmesi ve zıplama hareketinin kontrolü biçiminde devam etmesi anlamına gelmektedir.⁶

Staccato : Notaları birbirinden ayrı seslendirme anlamına gelir.⁷

Tonalite : Batı müziğinde dizelerin işleniş biçimine denir. Bunun diğer adıda ton' dur.⁸

1.7 Yöntem

Bu araştırmada, tarama modeli esas alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belgesel tarama, gözlem ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, bu modele uygun olarak Keman ve Viyola enstrümanlarının fiziksel ve teknik açıdan farklılıkları ve benzerlikleri incelenmiş, yazılı kaynaklar ve gözlemlerden yararlanılmıştır.

³ Feridun Büyükaksoy, (1997): *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Armoni Yayınları, Ankara: s.18.

⁴ Ahmet Say, (2002): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s.13

⁵ Say, 2002: 29.

⁶ Say, 2002: 491.

⁷ Say, 2002: 484.

⁸ Vural Sözer. (1996): *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 739.

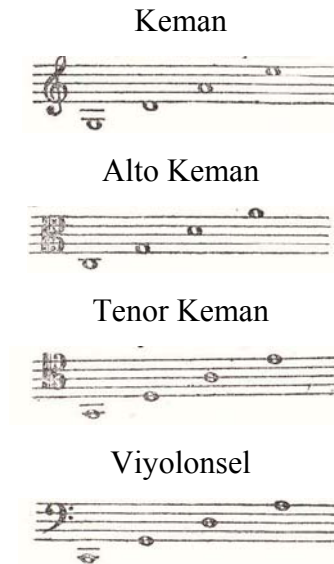
2.BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Müzik kültürünün tarihsel gelişmesinde sıkça tek tür enstrümanların grupları ortaya çıkardı ve böylece enstrüman aileleri meydana gelirdi. Örnek olarak üflemeli çalgılarda lüt, blok-flüt ve yan flüt; yaylı enstrümanlar da ise viyol ve keman aileleri gösterilebilir.

Koroda insan seslerinin bölündüğü gibi, enstrümanlar da soprano (ince), alto (orta) ve tenor en sonunda da bas (kalın) olarak dörde bölünür. İnsan sesi ile arasındaki bağ, kuşkusuz, keman ailesinin de Soprano keman, alto keman, tenor keman ve viyolonsel olarak dörde bölünmesine neden olmuştur. Bu enstrümanların akortlanma sistemleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1 : (Struve 1959,Keman ve Viollerin oluşum süreci s:41)



“Bir enstrüman grubunun aile olarak değerlendirilebilmesi için ortak özelliklere sahip olmaları gerekmektedir. Yaylı enstrümanlar için bu özellikler şunlardır: gövde

şekli, omuz şekli, baş ve boyun şekli, rezonans⁹ açıklıklarının şekli, tel sayısı ve akort sistemi.” (Struve,1959)

Sözü geçen özellikler viol ve keman aileleri arasında büyük farklılıklar göstermektedir.

Tablo 1

Viol Ailesi	Keman Ailesi
Üste doğru sivriltilmiş gövde (yüksek omuzlar)	Üste doğru sivrilmemiş gövde (düz omuzlar)
Düz arka kapak	Dışbükey (şişik) arka kapak
Sivri olmayan köşeler	Sivri köşeler
Orak, parantez veya yılan şeklinde rezonans açıklıkları	<i>f</i> şeklinde rezonans açıklıkları
Tel sayısı 5 – 7	Tel sayısı 4
Perdeli tuşe	Perdesiz tuşe
Dörtlü – Üçlü aralıklı akort sistemi	Beşli aralıklı akort sistemi

Tarih içinde meydana gelen yaylı enstrüman aileleri sırasıyla şu şekildedir

- A) Fidel (viyel) ailesi
- B) Rebek ailesi
- C) Yaylı Lir ailesi
- D) Viol ailesi
- E) Keman ailesi

⁹ Sistemdeki frekansların uyumu. <http://www.itusozluk.com/goster.php/rezonans> (18.10.2008)

2.1 Keman ve Viol ailelerin öncüsü olarak *Fidel* (Vielle)

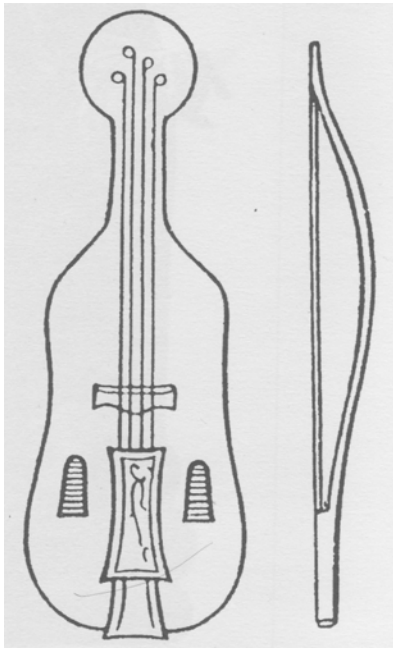
2.1.1 Fidel

2.1.1.1 Fidel'in (Vielle) genel türleri

Keman ve viyol ailelerinin öncesinde Ortaçağ Avrupası'nda egemen olan yaylı enstrümanlardan birinin *Fidel* (Vielle) olduğu bilinmektedir. Bu türdeki enstrümanlar VIII. yy'dan itibaren farklı ülkelerdeki çeşitli isimler altında ortaya çıkmaya başlamışlardır.

Bu enstrümanın ana özellikleri şunlardır; kürek şeklinde bir gövde, kısa boyun bölümü, tellerin gövdenin üst kısmı üzerine tutturulması ve gövde ortasında yuvarlak bir açıklık. Bu eski avrupalı yaylı enstrümanın, Türkistan kemanı olarak da bilinen Kemeñçe'yi bir çok açıdan anımsatması da ilginç bir noktadır. Fidel bu şekliyle 12. yy'la kadar Avrupa'nın hemen hemen her yerinde varlığını sürdürmüştür.

Örnek 2: Alapınar 2003, Fidel s:75



Yaklaşık 10.yy'da gövdesi armutu andıran bir Fidel türü ortaya çıkmıştır. Ortadaki yuvarlak açıklık, yan taraflarda küçük iki delik ile değiştirilmiştir. Ortadaki açıklıktan vazgeçmenin altındaki ana fikir tellerin enstrüman üzerinde daha anlamlı bir yerleşime sahip olmalarıdır. Yan tarafa taşınan delikler zamanla parantez şekli almaya başlamışlardır. Son verilere göre bu armut Fidel önce Kuzey Slav (Balkan) ülkelerinde ortaya çıkıp daha sonra bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Bu teorinin yandaşları delil olarak Kuzey Slav ülkelerinde yaygın olan yaylı enstrümanlara bir çok benzerlik taşıdığını gösterirler.

11. –12. yy'lara doğru ciddi değişikliklere uğramıştır. Gövdesi düzleşip gitar şekli almıştır. Diğer değişiklikler şu özellikleri taşır; en sabit ve güvenilir olan kulak yerliştirmesi , düz bir baş bölümüne dik olarak yerleştirilen kulaklar (burgu), tuşe üzerinde perdelerin olmaması, düz “omuzlar”, daha belirgin “bel” bölümü, köprünün yan taraflarında parantez şeklindeki rezonans açıklıkları, bazı örneklerde üst kappak üzerinde 4'e varan ek rezonans delikleri. Böyle bir enstrümanın bulunan en erken betimlemesi 1010 yılında kurulan Fransa'nın Bosherville kentindeki St. Georgi manastırında bulunmaktadır.14. – 15. yy'da gitarımsı Fidel bütün Avrupa'ya yayılmıştır.

“Fidel'in şeklindeki değişiklikler, Rönesans devrinin getirdiği yeni müzik kültürü anlayışı ve daha geniş teknik ve ses gücü olanaklarına sahip olan,kısacası daha mükemmel bir enstrümana ihtiyaç duyulduğu için meydana gelmişlerdir. Aynı nedenlerden dolayı gitarımsı Fidel değişikliklere uğrayarak gelişmeye ve sofistikeleşmeye devam etmiştir; Gövde genel olarak düzleşmiştir. Üst ve alt kapak birbirinden ayrılıp hafif bir şişkinliğe sahip olurlar, boyun kısmı gövdeden daha ayrı bir yere gelmiştir. Yan kapak ortaya çıkmıştır.

Bu değişiklik sürecinin getirdiği en önemli unsur “bel” kısmının ortaya çıkmış olmasıdır. Daha erken dönemlerde belin yokluğu alt tellerde yayın çekilmesini engelleliyordu ancak melodik sanatın gelişmesi, her telin ayrı ayrı çalınmasını gerektiriyordu. Bel kısmı özellikle kenar tellerde çalma rahatlığı sağlamak amacıyla kullanıma girmiştir. Bazen bu özellik çok belirgin bir şekilde kendini gösterirdi; örneğin 8 şeklindeki Fidel'ler ortaya çıkmıştır. Bu gövde özelliği çok erken dönemlerde

ortaya çıkmış ve kısa zaman içinde Avrupa'daki bütün Fidel'ler sıkça bir bele sahip olmaya başlamıştır. Bu tür enstrümanlar 13. yy'a ait bazı Paris elyazmalarında betimlenmiştir." (Struve , 1959)

Fidel'lerin bu gitarımsı şekli çok uzun süre boyunca korunmuştur. Örneğin erken yaylı Lir'lerde. Hatta, nadiren de olsa, 18 yy. İtalyan keman yapımcılarının enstrümanlarında dahi bu şekil bulunabilir. Örneğin Petro Giovanni Guarneri'ye¹⁰ ait, 1698 yapımı gitarımsı fideli andıran bir Viola bulunmaktadır. Gitarımsı gövde şekli 18. yy'da da bulunabilir. 19. yy başlarında bu şekil mucit usta olan Francois Chanout ve öğrencileri tarafından yaylı enstrümanlar için seçilmiştir.

Fidel'deki tel sayısı sabit olmayıp 1 ile 5 tel arasında sürekli değişiyordu. 13. yy'dan itibaren 5 telli Fidel daha yaygın olmuştur ve bunun kanıtı olarak bu kez de detaylarda gerçeğe çok sadık kalmayan görsel verilerden değil de, müzik edebiyatından bir kaynak olan ünlü slav bilim adamı Jeronim Morawsky'nin Müzik Üzerine Traktat'ını gösterebiliriz.

2.1.1.2 Fidelin Kullanım Şekilleri

"Eğer Fidelin Kullanıldığı çevrede ve müzik türlerinden bahsetmezsek Viol ve Keman ailelerinin öncüsü hakkındaki görüşlerimiz çok formal olacaktır" (Struve 1959)

Görsel veriler bu enstrümanın, o dönemin dini hayatında önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Yoksa manastır ve kiliselerdeki çizimler ve heykelerde ayrıca dinle alakalı yazıtlarda bu kadar sıkça karşımıza çıkmasının başka bir açıklaması olmamalıdır.

Fidel'in zamane müziğin ana enstrümanı rolünü çok uzun korur. Buna delil olarak 15. yy.'a ait görsel sanat eserleri gösterilebilir. Vatikan'daki Pinturickio'ya ait

¹⁰ Petro Giovanni Guarneri :1666-1739 yılları arasında yaşamış İtalyan keman ustası. <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=giuseppe%20guarneri> (11.10.2008)

‘Müzik’ adlı tabloda tahtta oturup ve elinde fidel tutan Meryem Ana etrafında ise küçük düdükler, arp ve gitar benzeri enstrümanlar çalan melekler betimlenmiştir.

Fidel’in yüksek sınıflardaki asil kullanılışı beğeni toplarken halk içinden çıkan Fidel’cilerin sanatı çoğu zaman hor görülüp dalga geçilirdi.

2.1.2 Viyol

2.1.2.1 Viyol’un Oluşumu

Batı Avrupa’da uzun süre boyunca (15. ve 18. yy arasında) en yaygın yaylı enstrümanlardan bir tanesi Viol’dur. En son ve sofistike haliyle Viol’un genel özellikleri şunlardır. Ortasında belirgin bir “bel”e ve sivri olmayan köşelere sahip olan bir gövde, şişik alt ve üst kapak, iki veya üç tane rezonans açıklığı, boyunun gövdeyle birleştiği yerde yuvarlak omuzlar, perdeli bir tuşe. Yedi paralel kulaklı ve salyangoz sekline benzeyen bir baş (salyangoz), tel sayısı genellikle 5 ve 7 arası, çoğunlukla 6. Dörtlü – Üçlü aralıklarından oluşan akortlama sistemi vardır.

Böylece Viol’u Fidel’den ayıran ana özellikleri çıkarabiliriz:

1. <Bel> Gövdenin ortasındaki belirgin ve derin bir incelme. Fidel’de bu özellik zorunlu değildir, Viol’da zorunludur.
2. <Omuzlar> Fidel’in omuzları genellikle düzdür Viol’un ise yuvarlaktır.
3. <Tuşe> Fidel perdesiz, Viol ise perdelidir
4. <Baş> Fidel’in başı düz ve dik kulakları vardır, Violun salyangoz şekli başı ve paralel kulakları vardır.
5. <Akor> Fidel özellikle dörtlü – beşli akortlama sistemi’ne sahipken, Viol Dörtlü – Üçlü aralıklarından oluşan akortlama sistemine sahiptir.

Viol'un bu klasikleşmiş şekli asıl öncüsü olan gitarımsı Fidel'in uzun süreli değişikliklere uğraması sonucunda meydana gelmiştir. Fidel'den Viol'a geçiş ani olmamıştır, birçok Fidel Viol olarak adlandırılabilir aralık enstrüman oluşmuştur.

Viol zamanının egemen sınıflarının günlük hayatı ile bağlantılı bir enstrümandır. Viol'un öncüsü, Fidel, kiliselerde, saray ve şatolarda, zengin burjuva evlerinde geniş bir kullanım bulmuştu; dolayısıyla müziksel ifade özelliklerinin bu çevrenin estetik ve sanatsal isteklerine cevap verme durumundaydı. Bu soylu aristokrasi sınıfının müziksel anlayışının gelişmesi beraberinde müzik enstrümanlarının şekil değişmesine yol açmış evrimine önemli bir katkıda bulunmuştur. Ve sonucunda Fidel'in Viol'a dönüşmesine neden olmuştur. Ancak bir enstrümanın yaygınlığından bahsederken, kullanım çevresinin hiç bir zaman sınırlı olmadığını söylemek gerekir. Viol "soylu ve ona layık bir insanın kendisine armağanıdır" deniliyordu zamane soyluların arasında. Bu enstrüman burjuvazi tabakaların günlük müziklerinde sıkça kullanılırdı. 17. yy'a ait bir Fleman gravüründe görüldüğü gibi, Viol, sıradan halkın eğlencelerinde ve / veya şehir şenliklerinde da karşımıza çıkabilirdi. Zamanın en ünlü Viol ustası burjuva çıkışlı Londra'lı kömür madenleri sahibi Britton'dur.

Fidel'in Viol'a dönüşmesinde 19. yy'dan itibaren Avrupa'da yaygınlaşan Lüt (Avrupa da Ud) de önemli bir rol oynamıştır. Viol daha ortaya çıkmadan Lüt Fidel'in evrimine zaten katkıda bulunmuştu. Bu iki enstrüman birbiriyle yakından bağlantılı olup bir çoğu zaman beraber çalmışlardır.

Lüt'ün Fidel'le kurulmuş olan bu bağ Fidel Viol'a dönüştükten sonra da kopmadı ve sıkça birbirlerine eşlik etmişlerdir.

İki enstrümanın da aynı enstrüman yapım ustaları tarafından yapılması bu iki enstrümanın birbirlerinden etkilenmesinde önemli bir rol oynamıştır. 15. ve 16. yy'larda genellikle Fidel'ler, Fidel-Viol'lar ve Viol'lar yapılmıştır. Lüt ile Fidel'i yakınlaştıran başka bir özellik doğaçlamadır.

Peki Lüt, Viol'u detaylı olarak nasıl etkilemiştir?

Herşeyden önce bu Viol'un gövdesinin şekil değiştirmesine ve lüt gövdesine benzmesine yol açmıştır. Lüt yapısında var olan en önemsiz detaylar dahi Violun gövdesine aktarılmıştır. Orta yuvarlak rezonans açıklığı Viollarda iki parantezimsi açıklık ile değiştirilir. Ancak bu yuvarlak açıklık da korunu ve üst kapağın üst bölümüne taşınır. Akustik olarak bu herhangi bir anlam taşımaz. Yaylı enstrümanların lüt ile bu yakınlaşması bazen daha güçlü bir hal da alabiliyordu. Yaylı bir lüt varlığından dahi söz edilebilir. Lüt'ten alınan bazı özelliklerin ne yazık ki yaylı enstrümanların ilerleyen bir evrimi engelledikleri gözlenebilir. Bu özelliklerin arasında düz üst kapak, tuşenin ve köprünün yokluğu ve bütün tellerin nerdeyse aynı düzlem üzerinde yerleştirilmiş olması vardır.

Düz üst kapak sorununun yakından incelenmesi gerekmektedir. Parmakla çalınan enstrümanlarda tellerin aynı düzlemde olması icracıya her tel üzerinde tek tek çalmasına engel olmuyordu, yaylı enstrümanlarda ise düz bir köprü sadece bir kaç telin aynı anda çalındığı zaman anlam taşırdı.

Viol kültürünün bütün gelişim süreci solo-melodik ve armonik-polifonik teknikler aracılığı ile iki farklı yoldan gitmiştir. Köprünün ve tuşenin yokluğu ve belin yeterince derin olmaması bu gelişen iki teknik için de uygun olmadığı için bu Viol çeşitlerinin "ölümü"ne neden olmuştur.

Ancak lüt'ün Viol'un gelişmesinde büyük katkıda bulunduğu da gözardı etmemek gerekir. Bunların içinde akortlama sistemi ve perdeler vardır. Lüt'ten etkilenen Viol'un akort sistemi uzun yıllar sonunda dörtlü – üçlü prensibine sadık kalmayı yeğlemiştir. Bu Fidel'in Viol'a dönüşümündeki en karakteristik özelliklerden bir tanesidir.

Viol'un evrim süreci içerisinde sınıflandırılmayan birçok ara enstrüman ortaya çıkmıştır. Bu enstrümanlar hem Lütümsü hem de Fidelimsi Viol özelliklerini taşımaktadırlar. Sözkonusu enstrümanları birleştiren özelliklerden biri de beldir. Bu evrim süreci içinde "Bel" zaman geçtikçe daha büyük önem taşımaya başlıyor. Aynı zamanda enstrümanların "omuz" kısımlarındaki değişikliklere ise anlam vermek güçtür.

Bu kısmın yapımı akustik özelliklerle yakından bağlantılı olduğundan dolayı bu sorunun detaylı bir araştırma gerekmektedir.

Yukarıdakileri özetlemek gerekirse şunlar söylenebilir; Violun evrim sürecinde iki farklı yol izlenmiştir.

1. Lütümsü Viol yani Viol - Lüt özelliklerinin entegre edilmesi. Bu özelliklerin en önemlileri Dörtlü – Üçlü aralıkları kullanan akor sistemi ve tuşeye perdelerin getirilmesi.
2. Yaylı Fidelimsi Viol yani yaylı enstrümanlara özgü çalma ve şekil özelliklerin korunması. Bunların arasında bel, perdesiz tuşe, köprü ve kuyruk vardır.

Bu özelliklerin korunması Viol için hayati önem taşıyordu, çünkü müzik homofonik bir gelişim yolu izliyordu ve ancak bu yoldan ilerleyebilen enstrümanlar hayatta kalabilirdi. Lütümsü Viol sadece akorlu polifonik bir çalma tekniğine uygundu. Fidelimsi Viol hem polifonik hem de homofonik teknik için uygundu. Viol için yazılmış eserlerin analizi bu iki tekniğin de ilerlereyen zaman içinde gelişmeye başladığını ve 17. – 18. yy'da uç noktasına ulaştığını göstermektedir. 17 . yy'ın ortalarında kemanın gelişiminden de etkilenerek pozisyon geçme de Viol'a aktarılmıştır gelişmeye başlamıştır.

Böylece 16. yy'ın başlarında, yani Viol kültürünün en yaygın zamanlarında şu tür Viol çeşitleri bulunmaktadır.

1. Belirgin Beli, paranteze benzeyen rezonans açıklıkları. Köprüsü ve kuyruğu bulunan ayrıca perdeli tuşeye ama lüt'ümsü baş'a sahip olan Viol'lar
2. Bir önceki çeşite benzeyen ama perdesiz tuşeye ve fidelimsi başa sahip olan Viol'lar
3. Ve bu bölümün en başında anlatılan “standart” Viol'la
4. Agrikol ve Firdun'un makalelerinde anlatılan Lütümsü Viol'ls

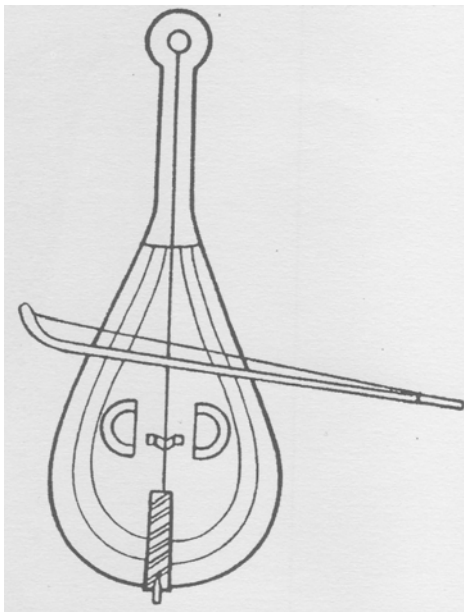
2.1.3 Keman Ailesi ve Onu Başlatan Enstrüman

Keman ailesinin üyeleri herkesce bilinmektedir. Araştırmamızın sınırları içerisinde keman ailesinin hangi enstrüman tarafından başlatıldığı sorunu de ele alınmalıdır. Peki önce soprano keman mı yoksa alto keman (Viyola) mı ortaya çıkmıştır. Soprano Kemanı'nın geleneksel olarak liderlik rölü üstlenmesiyle bağlantılı olarak bu enstrümanın daha önce ortaya çıkmış olması düşünülebilir. Ancak ilk keman türündeki ilk enstrümanların modern viyolaya daha yakın olduğunu varsaymak daha mantıklıdır.

Herşeyden önce Fidel'in boyutları büyük bir Viyola'yı andırıyordu. Bu enstrümanın tam matematiksel boyutları günümüze ulaşmış olmasa da o dönemlere ait betimlemeleri inceleyek bir fikre sahip olabiliriz.

Örnek olarak Lorenzo di Credi'nin 15. yy'a ait bir betimlemede Fidel'in boyutu yaklaşık olarak büyük bir Viyolayı andırıyor. Aynı şey, bir aralar yaygın olan başka bir yaylı enstrüman, Lir da Braccio için de geçerlidir.

Örnek 3: Alapınar 2003 , Lir s:75



Bu enstrümana ait kesin boyutlar elimize ulaşmış bulunmaktadır: tam uzunluğu 78,5 – 92 cm, gövde uzunluğu 46 – 59 cm, alt kapak ile üst kapak arasındaki uzaklık 4,5 – 5,8 cm arasındadır. Bundan daha küçük enstrümanlara çok nadir olarak rastlanmaktadır. Şimdi bu verileri keman ailesinin bazı üyeleri ile karşılaştıralım.

Tablo 2

Enstrüman Adı	Genel Uzunluğu (cm)	Gövde uzunluğu (cm)	Üst ve alt kapak arasındaki uzaklık (cm)
Keman (soprano)	58 – 60	24 – 36	2 – 4
Viyola (alto keman)	63 - 66	37 – 41	4 – 6
Tenor keman	70 - 72	42 – 44	5 – 6

Bu karşılaştırmanın sonucunda boyut olarak Lir da Braccio'ya en yakın keman ailesi üyesinin viyola olduğunu görüyoruz.

İlk veya Ata enstrüman'ın boyutları hakkında bir başka ipucu da keman ailesine özgü olan sivri köşelerdir. Bu sivri köşeler önce ara enstrümanlar olan rebeck ve Lir da Braccio da, genellikle alttaki köşeler için geçerli, görülür. Aynı şekilde de bilinen en eski viyolalardan biri olan Gasparo da Salo'nun viyolasında sadece alt köşeler sivri üst köşeler ise sivri değildir. Bu tür köşeler diğer bazı eski enstrümanlarda da görünmektedir.

Örnek 4: Alapınar 2003 , Rebec s: 76

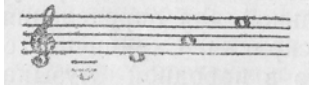


Böylece elimizdeki bütün kanıtlar keman ailesinin “Atasının” modern viyola ve veya tenor kemanın olduğuna göstermekte. Lakin soprano kemanın kısa bir süre sonra ortaya çıkması çok muhtemeldir.

İlk kemanın akorunun ne olduğunu tahmin etmek güçtür. Muhtemelen, büyük bir viyolayı andırmasına rağmen, soprano ses aralığına sahipti. Çünkü Lir da Braccio’nun da boyut – ses aralığı ilişkisi buna benzerdi.

Ancak eğer kemanın rebek-fidel’den çıkarak bir evrim yolu izlediğini farz edersek, önümüze farklı sonuçlar da çıkabilir. Yukarıda adı geçen üç telli bir enstrüman olduğu ve akorunun g – d – a olduğu bilinmektedir. Ayrıca dört teli olan rebeklerin varlığında bilinmektedir. Büyük ihtimalle bu enstrümanlar üç telli kardeşleri ile aynı akort sistemine sahiptiler. Böylece var olan akorun üzerine bir e eklenmiş olma ihtimali çok yüksek. Bu akor sisteminden etkilenerek ilk kemanların akorları da aynı şekilde olabilirdi.

Örnek 5 : Struve (Struve 1959,Keman ve Viollerin oluşum süreci s : 99)



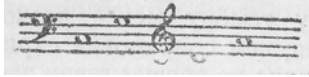
Eğer eklenen tel ince değil de kalın ise, ilk kemanların akoru şu şekilde de olabilirdi.

Örnek 6 : Struve (Struve 1959,Keman ve Viollerin oluşum süreci s : 99)



Eğer ki Ata keman'ın akoru Lir da Braccio'nun en kalın telinden yukarı doğru beşli aralıklarla yapılmışsa da şu şekildeki bir akora sahip olabilirdi.

Örnek 7: Struve (Struve 1959,Keman ve Viollerin oluşum süreci s : 99)



Bir çoğu enstrümanın aile olarak icracılıkta kullanıldığını göz önünde bulundurursak, ilk kemanların bütün bu akortlamaları kullanmaları çok muhtemeldir.

Keman grubunun bir aileye dönüşmesi çok hızlı olmuştur. Soprano kemandan sonra ortaya çıkan bir başka keman ailesi üyesinin Cello (viyolonsel) olduğunu düşünmek için birçok neden var. “Eğer İtalyan keman ustalarının, doğal hevesi olan, kemana eşlik edebilecek ve aynı zamanda ona akraba olan bir bas enstrümanını yaratmak isteğini gözönünde bulundurursak, viyolonsel'in ortaya çıkışının keman ile nerdeyse eş zamanlı olduğu tahmin edilebilir.” (Ginzburg ,1936)

Ancak dönemin standart orkestrasına 16. yy'ın ikinci yarısında dahil edilen ilk enstrüman yine alto keman (viyola) olmuştur. Bunun kanıtı olarak o zamana ait eserlerin keman partilerinin do anahtarında yazılmış olmaları ve ses aralığının d'ye kadar inmesidir.

Ancak elimize ulaşmış olan yazılı müzik edebiyatı modern keman doğduğu zamanı belirlemek için bir gösterge olamaz çünkü keman önceden beridir halk yaratıcılığında tüm kardeşleri soprano keman, alto keman, tenor keman ve cello ile beraber kullanılmış. Burada sözkonusu olan keman ailesinin genel akademik icracılığına kabul edilmesidir ve elimizdeki veriler burda alto ve tenor kemanın öncü olduğunu göstermektedir.

Soprano kemanının orkestra ve oda müziği gruplarındaki geç kullanımı, lider enstrüman ve melodik parti sahibi emstrümanların o devirde çok yaygın olan yüksek Viol'lar. Alto kemana özgü ses özellikleri, orkestralara dahil olmak için, büyük bir rol oynamıştır. Onun tonu, soprano kemana göre, viol'ların tonundan daha az farklıydı. Bu yüzden soprano keman'ın akademik icracılığa girmesi, orkestra ve oda müziği gruplarındaki rakiplerinin önüne geçmesi uzun zaman almıştır. Üstüne üstlük orkestrala dahil olduğu zaman yaylı enstrümanlarla değil, üflemeli enstrumanlar olan cornet'lerle eşleştirilmiştir. 17. yy İtalyan bestecilerinin eserlerinde sıkça "Cornet veya Keman" daha sonraki dönemlerde ise daha sık "Keman veya Cornet" gibi yazılar görülebilir.

2.1.4 Viol Ailesinin Farklı Dönemleri

Gelişme süreci içerisinde viol ailesi bir çok farklı yönden evrim yapmıştır. Evrimi sırasında yukarıda bahsedilen, standart olarak adlandırılacak türünden farklı olan evrim yollarına da girmiştir. Bunların içinden en önemlisi- Rezonans Telli Viol'lardır. Rezonans telleri Avrupa'dan önce Arap Yarımadası ve bugünkü Hindistan'da kullanılmıştır. 16. yy sonlarında başlayan İngiltere ile doğu arasındaki alışveriş ilişkileri Viol'un bu ilginç evrimine neden olmuştur.

Rezonans Telli Viol'ların, normal tellerin dışında, tuşe tuşenin altında aynı sayıda yerleştirilmiş, ve unison veya bir oktav¹¹ tizine akort edilmiş metalik teller bulunmaktadır. Bu yeniliğin sonucu olarak ortaya son derece narin ve beraberinde geniş bir ses çıkmıştır. Bir çoğu çağdaşı “tatlı ve gümüş bir ses” ve “hoş, narin ve dolgun armoni” gibi kayıtlarda bulunmuşlardır. Şunu söylemek gerekir ki, bütün bu özellikler İngiltere’de aranan icracılık özellikleridir.

Bu grubun en ünlü üyesi kuşkusuz Virole d’Amore veya Viola d’Amour olmuştur. Bu enstrüman XVII yy’ın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. En azından elimize ulaşan en erken örnekleri o döneme aittir. Virole d’Amore’un gövde uzunluğu büyük bir alto keman (viyola) gibidir ancak alt ve üst kapak arası daha geniştir. Enstrümanın baş kısmı uzuncanadır ve bir çok kulağa sahiptir. Beş – yedi normal ve aynı sayıda metalik rezonans teli bulunmaktaydı. Bu enstrüman keman gibi tutunurdu, akoru ise birçok farklı şekilde olurdu.

Günümüzde kullanılan ve viol evriminin farklı bir çeşiti olan bir başka viol-Kontrbas’tır .Kontrbas’ın Viol’lardan türemiş olduğu gövdenin şeklinden açıkça belli olur: Eğik omuzları ve düz arka kapağı vardır. Bu enstrümanın tarihi aslında kontrbas Viol’un yanı violone’nun tarihidir.

Kontrbas’ın akademik çevrede ilk kullanıldığı tarihi tam olarak belirlemek güçtür. Monteverdi 1607’de yazdığı “Orpheus” operasının partitüründe iki kontrbas viol’a yer verilmiştir. Venedikteki Conservatorio dei Mendicanti okulunda da XVI yy.’ın kontrbas violları bulunurdu. Standart orkestraya violonseller de dahil olduktan sonra kontrbas genellikle onlarla aynı partiyi bir oktav pes’inde çalardı ve partitürde ayrı bir partiye sahip değillerdi.

18. yy’ın ikinci yarısında, kontrbas profesyonel müzik toplulukları ve orkestraların olmazsa olmazı olmuştur. Bu zamanlarda kontrbas bildiğimiz modern enstrümanın halini almıştır – perdeli tuşe yok olmuş, yerine perdesiz tuşe gelmiştir, parantez şeklindeki rezonans açıklıkları keman ailesine özgü olan *f* şeklindeki rezonans

¹¹ oktav : Bir notanın 7 nota inceltiyle elde edilen ince sesine kadar ki bölümü bir **oktav**dır.8 ses dizisinden oluşur. (Ahmet SAY, “Müzik Sözlüğü” Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002)

açıklıkları gelmiştir. Ve böylece Kontrbas,keman ailesine bas enstrümanı olarak katılmıştır.

2.1.5 XVII-XVIII yy’larda Viol ve Keman Ailelerinin Savaşı

2.1.5.1 Gelişen Keman Kültürünün Etkisinde Viol Ailesinin Yok Olma (Ölme) Süreci

Avrupa’da 16. yy’ın sonlarında yaylı enstrümanların gelişimi sonucunda ortaya iki olgun enstrüman ailesi ortaya çıkmıştır: Viol ve Keman aileleri. Sonraki iki yüzyıl bu enstrümanların taraftarları arasında, farklı estetik görüşleri ve talepleri yansıtan, hırs ve şiddet dolu bir ‘savaş’ yaşanmıştır.

17. yy’ın başlarından itibaren keman sanatı İtalya’da geniş bir şekilde gelişmektedir. Keman (ailesi) opera tiyatrosu, orkestra ve oda müziği gruplarında liderlik makamını fethetmiştir. Aynı zamanda önmeli besteci olan bir çok keman virtüözü ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunların arasında Biaggio, Marini, Carlo Farina, Dario Castello ve diğerleri bulunmaktadır. Onların yaratıcılığında keman edebiyatının ilk önemli üslupları (müzik türü) oluşmaya başlamıştır: Kilise ve oda sonatları. Keman’lı trio-, ve basso continuo’lu solo- keman sonatları da evrimlerine başlamıştır. 17. yy’ın ikinci yarısında Arcangelo Corelli (1653-1713) bestecilik hayatına başlamış ve bu üslupların ve Concerto Grosso’nun ¹² mükemmel formlarını yaratmıştır. Diğer avrupa ülkelerinde keman bu rölüne birazcık daha geç girmiştir.

Bu zamana kadar viol kültürü zaten uzun bir gelişme süreci geçirmiş, birçoğu virtüüzüne ve kendine özel müzik edebiyatı, klavsen sütlerine yakın olan, viol suiti üslubuna sahiptir. Keman ve viol ailelerinin yan yana gelişme vakti gelince de keman, viol edebiyatından bir çok eser almıştır.

Ancak özel ton ve teknik özelliklerleden dolayı keman sadece viol’un yerini almakta kalmamıştır. Keman ve viol aileleri arasındaki teknik ve ifadeciliği arasında derin farklılıklar bulunmaktaydı ve keman enstrümanları zamanlarının müzik

¹² Konçerto Grosso :Birçok enstrümanın kullanıldığı orkestra için yazılmış büyük konçerto. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kon%C3%A7erto> (21.09.2008)

amaçlarına cevap vererek gelişmeye ve müzik çevresinde daha istenen bir enstrüman olmaya başladıkça, bu iki ailenin taraftarları arasında şiddetli bir mücadele başlamıştır.

Keman ailesinin akademik icracılık çevresine kabul edildikten sonra, violların keman tarafından dışlanma süreci başlamıştır. Ancak viollar konumlarını kolayca vermek istemiyorlardı. Üstüne üstün bir karşı tepki olarak yeni viol türleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Onların yaratıcıları enstrümanlarını, kemanın teknik ve ton olanakları ile yarışabilecek duruma getirmek yarışına girmişlerdi. Ancak, daha sonraki zamanlarda viollar yavaşça, gövde şekli akort sistemi vb gibi öğeleri benimsemeye ve kullanmaya başlamıştır. Böylece 17. yy'ın sonunda yüksek ve güçlü sesi ile kemanın antitezi olarak Tiz Diskant Viol ve Beşli aralıklı akort sisteminden etkilenen Quinton ortaya çıkmıştır.

Kısacası zamanla her iki ailenin özelliklerini birleştiren bir çok enstrüman ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda bir çok besteci eserlerini birden fazla enstrümanın icra edebileceği şekilde yazmaya başlamıştır.

Gelişmekte olan orkestra, oda müziği, solo edebiyatı ve icracılığın uç noktası – orkestra ile solo konçerto zengin ton ve teknik olanakları gerektiriyordu ve sadece keman ailesinin enstrümanları bu isteklere cevap verecek güçteydi. 17. – 18. yy'ın önemli müzisyenleri eserlerinin bu yeni içeriğini koruyarak sadece Viol'larla sınırlanamıyorlardı. Corelli, Vivaldi, Tartini, Hendel, Bach, Haydn, Boccerini ve Mozart yaratıcılıklar'ında genellikle keman ailesinden yararlanmaktadır. Viol'lar için ise nadiren eser yazılmaktaydı. Ve eğer Haydn, Prens Esterhazy'nin¹³ emri üzerine, Virole de Barodone için bir dizi eser yazmışsa da Mozart viol ailesinin herhangi bir üyesi için eser yazmamıştır. Böylece Keman ailesi, Viol ailesini akademik icracılık çevresinden dışlamaktadır.

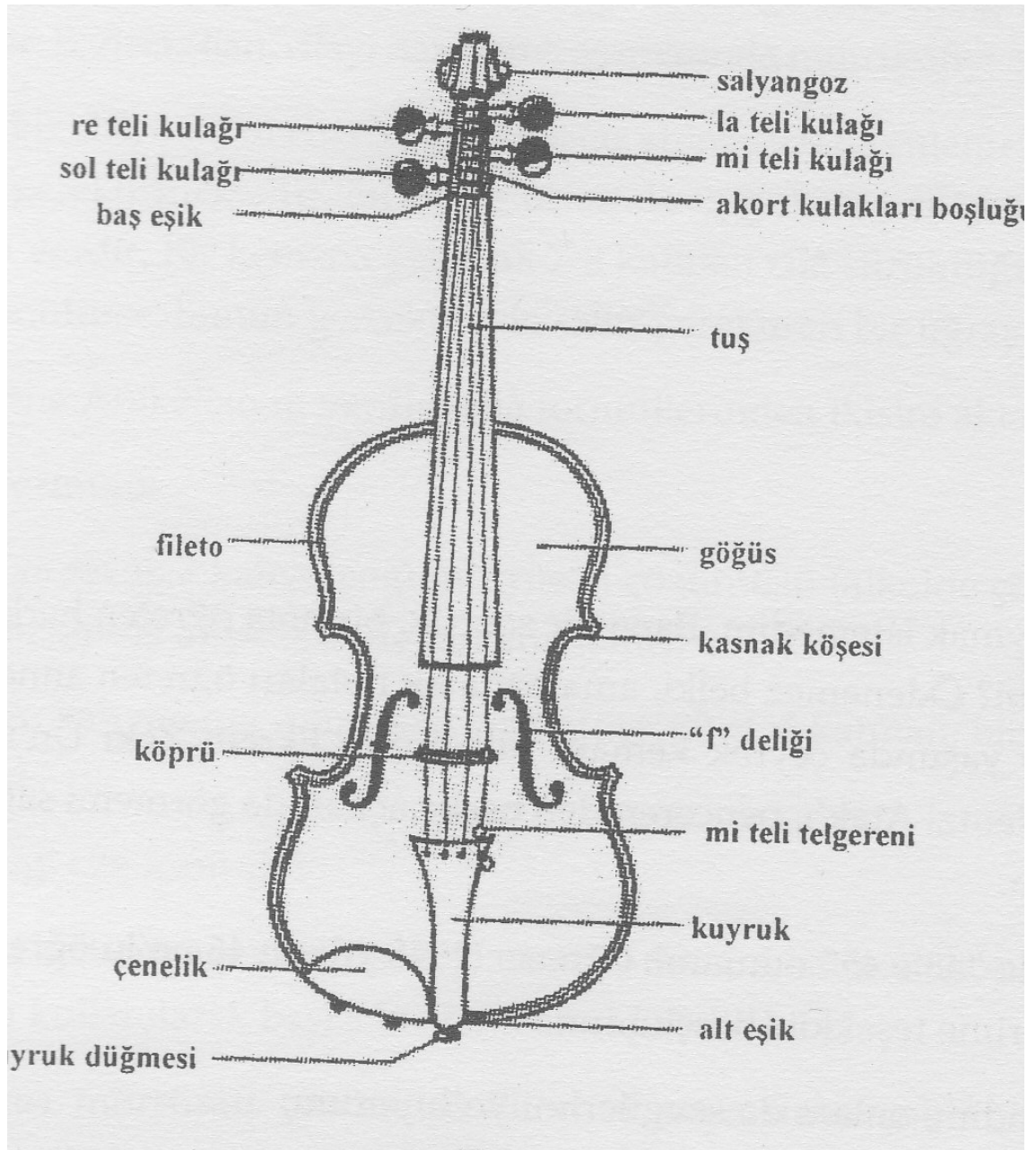
Violun gerilime dönemi, XVII yy'da keman sanatının ilk gelişmeye başladığı yerde – İtalya'da başlamıştır. Ancak İngiltere ve Fransa'da özellikle solo Viola da

¹³ Pres Esterhazy : 18yy.Macar Kont'u (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kon%C3%A7erto>)

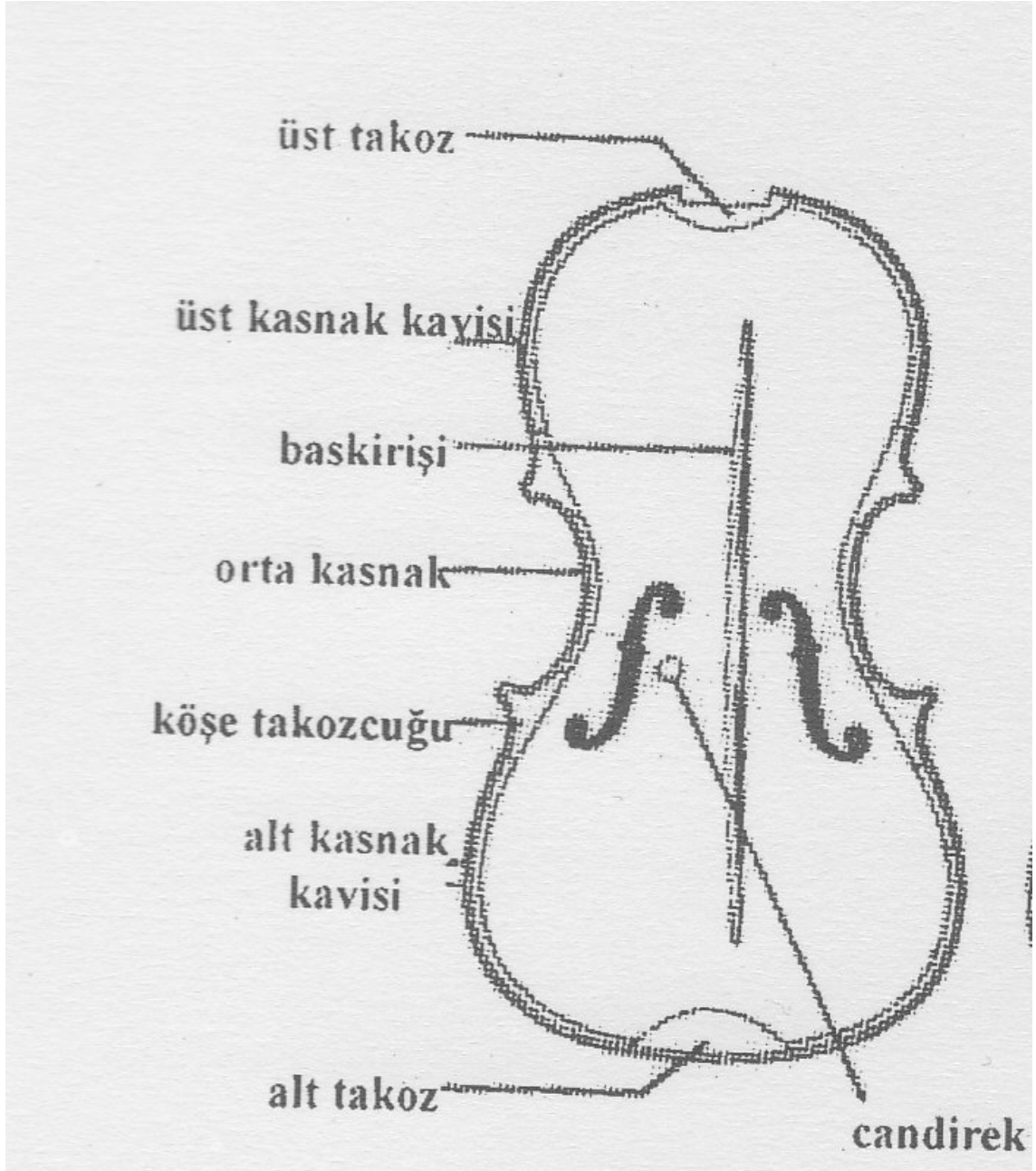
Gamba icracılığı bu yy'da gelişmeye devam etmektedir. Viol'un bu ülkelerdeki gerileme dönemi ancak XVIII yy' ın ilk çeyreğinde başlar ve XVIII yy'ın sonunda viol tamamıyla kullanımdan çıkmıştır.

2.1.5.2 Keman ve Viyola Enstrümanlarının Günümüzdeki Son Yapısı

Örnek 5: Alapınar 2003 ,Kemanın Parçaları s:70



Örnek 6: Alapınar 2003 ,Kemanın Parçaları s:7



Keman ve viyola birbirine yapı olarak çok benzemektedir. Öyle ki bilgisi olmayan ve dikkatsiz bir göz,keman ve viyolayı karıştıracaktır.Her iki enstrümanın da dört teli vardır.Telleri tizden pese doğru kemande e-a-d-g viyola da ise a-d-g-c olarak düzenlenmiştir. Viyola kemandan bir beşli pes akord edilir ve Viyola kemandan yedi de bir oranında daha büyüktür. Keman da gövde uzunluğu 38cm dir, viyolada gövde

uzunluğu ise 39 ile 42 cm arasında değişebilmektedir. Bu boyutların üzerinde de viyolaların, sipariş üzerine yapıldığı bilinmektedir. Viyola, Keman gibi göğüs, sırt, kasnaklardan, sap, tuşe ve salyangozdan oluşur. Sap gövdenin uç kısmındadır ve en ucunda da salyangoz yer alır. Akort burguları boşluğundan başlayarak, gövdenin ortasına kadar uzayan bölümde ,tuşe bulunmaktadır. Kulaklara takılan teller tuşenin başlangıcındaki baş eşikten geçerek köprüye(eşik)gelir.Eşikteki yuvasından geçerek alt kısımda bulunan kasnağa iple bağlı olan kuyruk parçasına sabitlenir.Akort kulaklar yardımıyla yapılır.Ancak “fix” denilen parçalar sayesinde akort daha incelikli ve hızlı şekilde yapılabilir.Fiksler kuyruğa takılan,üzerinde telin takıldığı metal aksamlardır.Tüm yaylı ailesinde kullanılabilir

Keman ve diğer çalgılarda olduğu gibi Viyolanın iç yapısı da ona güçlü bir ton ve yapı sağlayan bir etkendir.Tüm yaylı algılar alisinde son tele paralel üst tabanının alt kısmına takılan bas kirişi;köprünün sağ ayağına paralel takılan,göğse ve sırt dik gelen can direği;üst,alt ve köşe takozcukları ile direnç çıtaları içeriden destek veren aksamlar bulunur.Keman yapımında 70 viyola yapımında ise 108 adet tahta parçası kullanılmıştır.

Viyolanın alma teknikleri kemanla benzerlik taşır.Ancak daha fazla arşe basıncı ve daha fazla fiziksel güce ihtiyaç duyulur.Sol el bileği daha açık olunur.Vibratosu ise kemana oranla daha yavaş ve daha az yoğundur.Arşe kullanma prensibi kemana benzer.Yalnız viyolanın kalın telleri daha yavaş tepki verir.

2.2 Keman Eğitimi ve Viyola Eğitimi

Çoğu kez abi kardeş olarak ifade edilen, fiziksel ve tekniksel açıdan bir çok benzerliğe sahip olan viyola ve keman yaylı algılar ailesinin iki önemli üyesidir.Konservatuvar öğrencileri fiziksel gelişimleri açısından da uygun görüldükleri takdirde keman eğitimiyle başladıktan sonra viyola branşına geçiş yapabilirler.

Bu geçiş sürecinde öğrencilerde bazı geri kalma durumları gözlenebilir.Geri kalma, genellikle keman ve viyola arasındaki farklılıklar değil de benzerlikler üzerine odaklanmalarının sonucudur.(Varış, 2006)

En büyük sorun öğrencilerin viyolaya kemanın byğymş gibi davranıp iki enstrüman arasındaki ince farklılıkları kavrayamamalarından kaynaklanır.Başka bi durum da Türkiye de bulunan keman eğitimcilerinin sayısının viyola eğitimcilerinin sayısına oranla az oluşudur.Bir çok müzik ğretim kurumunda viyola ile ilgili derslere keman eğitimcilerinin girdiği gözlenmektedir.

Keman ve viyola enstrümanlarının birbirine benzer ve birbirinden farklı özellikleri olduğu gibi keman eğitimi ve viyola eğitimi arasında da teknik açıdan benzer ve farklı özellikler bulunmaktadır.

2.2.1 Enstrüman Tutuşu

2.2.1.1 Doğru enstruman tutuşu nedir?

Keman eğitiminde, ğrenci için en zor ve en can sıkıcı süreç, temel alışkanlıkların kazanılması sürecidir. Aynı zamanda bu süreç daha sonraki müzikal ve teknik eğitim için hayati önem taşımakta ve onu doğrudan etkilemektedir. Bu yizden ilk çalışmalarda ğretmen, ğrenci için can sıkıcı ve zor olan şeyleri onun için kolay, ilginç ve rahat öğrenebilir bir yöntem seçmelidir.

Yeni başlayan bir ğretmenim genellikle yaptığı en büyük hatalardan bir tanesi, gerçek keman çalışına tez bir biçimde ulaşmak için enstruman tutuş dönemini acele ile geerk öğrencinin el-kol pozisyonuna ve enstruman tutuşuna fazlasıyla önem vermesi olabilir. Sonuç olarak iki elin hareketi ilk kez birleştirildiğinde her ikisinin kasılmış olduğu görülür ve sürekli ğretmen tarafından düzeltilmesi gerekmektedir. Böyle bir durumda ğrenci yavaş ve bazen yanlış olarak ilerler çünkü özellikle ev çalışmalarında zaten düzgün olmayan ve kötü kontrol edilen enstruman tutuşu zamanla eğrilir ve yanlış

öğrenilir. Öğretmen her duruma özel bir çözüm getirebilmesi ve her öğrenci için o anda onun için en gerekli şeyin ne olduğunu tahmin etmesi gerekmektedir. Standart bir eğitim, enstruman eğitiminde sözkonusu değildir.

Ancak enstruman çalma sürecinde her icracının pozisyonu, öğretmenin yardımı veya kendi çabası sonucunda fiziksel özelliklerine göre farklılaşır. Söz edilen fiziksel özelliklerin dahilinde, parmak ve kolların uzunluğu ve esnekliği en başta yer alır. Ama bazı durumlarda, öğretmen öğrencinin fiziksel özelliklerine aldırmadan ‘standart’ tutuşta ısrar eder, veya öğrencinin enstruman tutuşunu kendi subjektif varsayımlarına, kendi hislerine ve alışkanlıklarına göre değiştirir. Bu doğru bir davranış değildir. Öğrencinin tutuşundaki herhangi bir değişiklik doğal gereksinim veya neden ile açıklanabilmelidir. “Kişisel özellikleri ve yetenekleri göze alınmadan, öğrencinin ‘standart’ bir modeli kopyalaması çoğu durumda enstruman hakimiyetine engel olur” (Mostras , 1970)

Yeni başlayan bir öğretmenin için her öğrencinin kişisel olanaklarını görmesi güçtür. Hatta standart bir tutuş geliştirmek çoğu zaman bir sorun haline gelmektedir. “ Öğrencinin sol eli enstruman üzerine yerleştirilmeden önce, bütün vücudun doğal bir şekilde rahat olması sağlanmalıdır.” (Mostras ,1970)

Böylece, öğretmenin yeni başlayan bir öğrencide ilk dikkat etmesi gereken en önemli konu, Doğru enstruman tutuşunun birinci kuralı, bütün kasların gevşek ve rahat olmalarıdır. Böyle bir durumda, öğrenci kendisi için en rahat ve rasyonel pozisyonu kendi başına alır. Bu hem enstruman tutuşu hem de icra esnasındaki hareketler için de geçerlidir. Bütün kaslarının gevşek ve rahat olduğunu hisseden öğrenci bu tutuşu benimseyecek ve ondan vazgeçmeyecektir. Bu hissin öğretmen tarafından, öğrencinin hafızası içinde yerleştirilmelidir. Öğrenci kendi isteği üzerine bu rahatlık hissini yaratabilirse kas üzerinde kontrole de sahip olacaktır demektir, böylece enstruman çalma esnasında gergin herhangi kasını istediği zaman rahatlatılabilir.

Bu tür alışkanlıkların kazandırılması uzun bir zaman sürer bu yüzden eğitimin ilk günlerinden itibaren, öğrenciye günlük işlerinde kaslarının ne kadar gevşek olduğunu gösterecek, yerden bir cisim alma, kalkma, oturma ve el sallama gibi keman ile alakası

olmayan ödevler de verilmelidir. Bu alıştırma ve ödevlerin önce öğretmen denetleminde sonra da öğrencinin kendi başına yapması gerekmektedir.

Eğer bütün bunlar doğru anlatılır ve yapılırsa, daha ilk dersten öğrencinin tamamıyla rahatlaması sağlanabilir. Öğretmen öğrencisinin tamamıyla rahat olduğundan emin olduğu zaman da enstruman tutuşu öğretimine başlanabilir.

2.2.1.2 Sol Elin Yerleştirilmesi

Doğru enstruman tutuşu herşeyden önce bütün gövdenin düzgün duruşu ve ayakların doğu açıda yerleştirilmesi ile başlar: daha istikrarlı bir duruş için- topuklar içe, ayak parmak uçları ise dışa dönük olması tavsiye edilebilir. “Bütün gövde ağırlığının ayaklar üzerinde eşit bir şekilde dağıtılması, enstruman çalmada gözönünde bulundurulması gereken en mantıklı unsurlardan biridir” (Mostras ,1970)

Daha sonra keman tutuşunu hazırlayıcı alıştırmalar yapılmalıdır: önce dirsek yarı açık durumda sol el keman tutuş hizasına getirilmeli sonra da bütün parmakların yuvarlak bir şekle sahip olmaları sağlanmalıdır. Bu tür alıştırmalarda kaslar tek tek harekete geçtiği için bir gerilme sözkonusu değildir. Bu ve benzeri alıştırmalar yeterince çok kez yapıldıktan sonra, öğretmen kemani öğrencinin omuzuna koyar, ve çenesi ile onu gerginlik yaratmayacak şekilde tutmasını sağlar. Bütün bunlar doğal bir kolaylıkla yapılmaya başladıktan sonra sol el kemanın üzerine yerleştirilebilir. Öğrencinin eli ve kolu daha önceki alıştırmalardan alışmış olduğü şekli kolayca alır.

2.2.1.3 Tuşenin Öğrenilmesi

Tuşe üzerinde nota çalmaya, sadece öğrenci kemani kendi başına rahat ve doğru bir şekilde tutmaya öğrendikten sonra başlanmalıdır. Tuşe öğreniminin ilk derslerinde de bir veya bir kaç notanın temiz bir şekilde *pizzicato* olarak çalınması öğretilmelidir.

Öğretmenin ana ödevlerinden bir tanesi, öğrencini parmaklarını tuşe üzerinde eli için en doğal halleriyle yerleştirmektir. Örneğin eğer parmakları kısa ise, baş parmak ile beraber bütün kolun keman altından sağa doğru çevrilmesi gerekmektedir ki dördüncü parmak tel üzerindeki yerine rahatça ulaşabilsin. Uzun serçe parmağına sahip olanların böyle bir pozisyona ihtiyaçları yoktur.

Bundan sonra öğrenciye, dördüncü parmaktan başlayarak parmaklarının nasıl kaldırılması gerektiği öğretilmesi gerekmektedir. Parmaklar aktif bir şekilde kaldırılmalı ancak çok yükseğe değil, ki parmaklar yuvarlak şekillerini ve tel üzerindeki yerlerini korusunlar.

Parmakların tele basıncı fazla olmamalıdır. Basınç kuvvetini denetlemek zor değildir: fazla basınç yapılırsa başparmak kaslarının çok sert olduğu görülür.

Başlagıçta pizzicato çalışmanın avantajı, öğrencinin sağ elini ve iki elini birarada kullanmaya hazır olmasa da sol elini çalıştırabilmesidir. Böylece her tel, pozisyon geçişleri ve gamlar (öncelikle re-majör) ayrıntılı olarak öğrenilebilir, aynı zamanda bir kaç basit çocuk şarkısı veya küçük parça öğrenilebilir.

2.2.1.4 Sağ El Pozisyonu

Keman eğitimine bütünüyle baktığımızda temel davranışların kazandırılmasından sonra, üzerinde en çok durulan konunun yay teknikleri olduğunu görüyoruz. Bunun nedeni de eserlerin seslendirilmesinde yay tekniklerinin önemli bir yerinin olmasıdır. Yorumcu, bir eseri, üzerinde yazan yay tekniklerine göre seslendirmelidir. Ancak bu şekilde eseri, bestecinin isteği doğrultusunda ve eserin ait olduğu dönemin özelliklerini ön plana çıkartarak seslendirmiş olacaktır.

Keman eğitimine bütünüyle baktığımızda temel davranışların kazandırılmasından sonra, üzerinde en çok durulan konunun yay teknikleri olduğunu görüyoruz. Bunun nedeni de eserlerin seslendirilmesinde yay tekniklerinin önemli bir yerinin olmasıdır. Yorumcu, bir eseri, üzerinde yazan yay tekniklerine göre

seslendirmelidir. Ancak bu şekilde eseri, bestecinin isteği doğrultusunda ve eserin ait olduğu d6nemin 6zelliklerini 6n plana çıkartarak seslendirmiş olacaktır.

Sağ el rahat ama aktif (serbest olmayan) bir durumda olmalıdır. Peki bir 6đrenci nasıl doğru bir sağ el tutuşunu 6đrenir? Genel olarak kabul edilmiş eğitimcilik pratiğinde şöyle bir y6ntem kullanılmaktadır: 6đrenciye tutması için 6nce bir kalem verilir, onun 6zerinde doğru tutuş ve parmakların arasındaki aralıklar g6serilir. 6nce kalem kullanılmasının en 6nemli avantajlarından, onun her açıda zorlanmadan tutulabilmesidir ve dolayısıyla çok yakından kontrol edilebilir.

Bir sonraki aşamada 6đrencinin kendi başına kalemi ‘doğru tutuş’ ile tutması gerekmektedir. Bunu 6nce bakarak, sonra da g6z6 kapalı yapması tavsiye edilir. B6yle çalışma, 6đrencinin ‘doğru tutuşu’ parmaklarının arasındaki aralıkları 6nce g6zleriyle sonra da kas hafızasıyla 6đrenip hatırlamasını sağlar. 6đrenci ‘doğru tutuşu’ bu şekilde 6đrendikten sonra, yayı eline alıp rahatça kullanmaya başlayabilir. Ancak 6đrenci yayın ağırlığı ve uzunluğuna alışana kadar, 6đretmenin yayı tutmasında yardımcı olması gerekir.

İlk zamanlarda yay topuktan biraz uzakta tutulabilir, 6nk6 bu şekilde yay daha kısa ve hafifmiş gibi hissediliyor. 6đrenci ‘doğru tutuşu’ hızlı 6đrenirse bile, hemen tel 6zerinde çalınması tavsiye edilmez. Sağ elin yayı çekerken yaptığı hareketi, kendi başına 6đrenilmesi daha mantıklıdır.

6rnek 7: Mostras ,1970 Enstr6man Tutuş eşitleri s :56



Bu aşama başarıyla tamamlandıktan sonra ise tel üzerinde yay ile nasıl çalınacağı öğretilir ve bütün bu alıştırmalar yapıldıktan sonra, artık iki eli bir arada kullanarak keman çalmaya başlanabilir.

2.2.1.5 Sol ve Sağ elin birlikte kullanılması

Örnek 8: Mostras ,1970 Enstrüman Tutuş Çeşitleri s :60



Bu alıştırma sırasında parmakların yay üzerine basması ile yay değiştirilmesinin eşzamanlı olmasına çok dikkat etmek gerekir. Aynı araştırma bütün teller üzerinde yapılmalıdır.

Zaman telden tele geçişi öğretmeye geldiğinde, geçişin sorunsuz ve kesintisiz olmasına dikkat edilmelidir. Öğrencinin bu geçişi öğrenmesi en iyi yöntem, yayı önce iki tel üzerine koyup bir kaç kere çalınması, sonra da her iki telin sırayla çalınmasıdır. Ve bu esnada öğrenciye, yayın nasıl bir sonraki tele yakınlaştırılması gerektiği gösterilmelidir.

2.3 Keman ve Viyola Eğitiminin Fiziksel Teknik Benzerlikleri ve Farklılıkları

Teknik açıdan en önemli konulardan bir tanesi enstrüman uygunluğudur. Enstrümanın gövde yapısı ve yay uzunluğu bu konuda göz önünde bulundurulmalıdır. “Sağ ve sol el tekniğinde keman ve viyola arasındaki benzerliklerden çok farklılıklardan bahsetmek mümkündür.”(Hill, 1954)

“İlk bakışta, keman ve viyola arasındaki fark önemsiz gibi görünebilir. Daha büyük olan ölçüsü ve ağırlığıyla viyola yine de fiziksel teknik açısından bir çok alıştırmaya ihtiyaç yaratmaktadır. Bu alıştırmalar temel olarak enstrümana fiziksel yaklaşımı, yay kolunun uzatılması ve sol el pozisyonunu içerir. Öğretmenin ilk bahsetmesi gereken konulardan biri viyolaya fiziksel yaklaşımdır. Bir çok öğrenci ona ilk önce keman gibi yaklaşımdan muzdariptir ve bu sıklıkla bir hatadır. Özellikle viyola için gerekli fiziksel uzunluğa sahip çoğu öğrenci, kemanı boyun bölgesinden oldukça bastırırlar ve böylece aşırı uzunluklarını telafi etmeye çalışırlar. Öğretmenler, bu telafinin daha fazla gerekli olmadığını açıklamalıdır çünkü kollar viyola çalarken daha ayırık dururlar. Viyolanın ne kadar yüksekte tutulması gerektiğini düşünecek olursak, enstrümanın sarkması için izin verilmesine hiç bir sebep yoktur. Eğer viyola sarkarsa, yayın telle ilişkisi kaybolup tuşeye doğru kayacaktır. Dahası sarkan bir viyola yer değiştirmeyi engeller ve sırtın incinmesine sebep olur. Viyolayı rahat bir biçimde kabul edilebilir bir yükseklikte tutmak için, kollar omuzun düz kısmı ve gövdenin desteğini hissetmelidir.

Fiziksel yaklaşım sağlandıktan sonra, yayl kolu yeniden yerleştirilebilir. Ses veren nokta viyola için daha uzakta olduğundan sağ kolun açılması ve öne doğru genişletilemesi gerekecektir. Sol kol, sağ kol gibi daha açık ve geniş olacaktır ve dirsek sola doğru daha çok sallanacaktır. Enstrümanın boyu muhtemelen elin daha derin kısmında

(ayasına yakın) duracak ve bilek açısı daha geniş bir el çerçevesi yaratmak için genellikle farklı olacaktır.” (Galamian ,1962)

2.3.1 Ton Üretimi

Keman'dan Viyola'ya geçen öğrencilerin bazılarında ton üretimi, artikülasyon ve vibrato gibi konularda geri kalma durumları gözlenebilir. Bu durum genellikle keman ve viola arasındaki farklılıklar değil de benzerlikler üzerine odaklanmaların sonucudur. Keman ve Viyola arasındaki farklılıkları tam olarak anlayamamak ve viyolaya kemanın büyüğüymüş gibi yaklaşmak en büyük engeldir.

Bir öğrenci fiziksel olarak enstrümanın kontrolüne sahip olduğunda ton üretimi yapılabilir. Yay hızının değişmesi ve sağ kolun eğilimli duruşu ton üretimi mekanizmasının iki önemli konusudur. Genellikle viyola yayı, keman yayına oranla birazcık daha yavaş ve daha fazla güç ile hareket eder. Bu yaklaşım viyolonselcinin yaklaşımına benzer. Viyola yayındaki hareketin yavaşlığı, viyola yayının keman yayından daha ağır olmasından kaynaklanmaktadır.

“Öğrencilere fiziksel teknikteki farklılıkları anlamalarında yardımcı olmanın yanı sıra, öğretmen aynı zamanda onlara iyi bir ses ve artikülasyon (sesletim) geliştirmelerinde yardımcı olmalıdır. Bütün yaylı çalgılarda iyi ton (ses) üretimi, yay hızı, basıncı ve ses veren nokta arasındaki iyi dengelenmiş bir ilişkiye bağlıdır. Viyola bu üç konuda kemandan daha hassas bir denge ister.

Basınç konusunda ise, yaygın olan viyolanın kemandan daha fazla bir basınçla çalınması savından kaçınılmalıdır. Daha kalın teller yay kolunda birazcık daha fazla dirence gereksinim duyarken, bu noktadaki aşırı önem, genellikle gereksiz gerginlik ve boğuk bir sese sebep olur. Öğrencilerin ilgisini yay hızı ve kullanımına çevirmek genelde daha etkilidir. Eğer öğretmen fiziksel tekniği uygun bir şekilde öğretebilirse, öğrenci genellikle birazcık yardımla veya yardım

almadan uygun basıncı sağlamayı başaracaktır. Yay her zaman teldedöndürülmeli, bastırılmamalıdır, baskı yapılmamalıdır.

Sesletime gelince, viyola, martele ve stakato gibi yay vuruşlarında daha hızlı (çabuk) hareketler gerektirir. Genel olarak yay vuruşları daha çok “telin üzerinde” olacak ve böylelikle notalar net açık bir şekilde, zengin ve derin bir şekilde ses verecektir. Öğretmenler, kılın telden ayrılmadan sopanın şiddetli bir biçimde sıçradığı temiz, iyi bir spikato üretmenin bile mümkün olduğunu göstermelidirler. Sesleri çabucak serbest bırakarak ve vuruşları mümkün olduğunca telin üzerinde tutarak, öğrenciler temiz bir sesletime çabuk bir şekilde ulaşacaklardır.

Başlangıçta yay hızını ve sarfiyatını azaltarak ve hızlı hareketleri vurgulamak öğrencilere temiz bir artikülasyon (sesletim) ve mükemmel bir ses elde etmelerinde yardımcı olabilir.“ (Wallace, 1993, Volume:43)

Ton üretimindeki diğer aşama tel üzerindeki yay vuruşlarında çeşitlilik geliştirmektir. Bunun için viyolistlere Ivan GALAMIAN'ın "Principles of violin playing and teaching" adlı kitabı tavsiye edilebilir. Çünkü bu kitabın içerisindeki alıştırmalar sayesinde öğrenciler hız, basınç ve ses veren noktayı çeşitlendirme yeteneklerini geliştirmeye başlayabilirler. Kreutzer ve Mazas'ın etütleri mükemmel bir seçimdir. Bununla beraber viyola için orjinal olarak yazılmış bazı etütlerden korkmamak gerekir.

2.3.2 Sol Kolun Döner hareketi ve El yapısı

Tonun derinliğine ulaşmak için ön kolun döner hareketini bir avantaj olarak kullanmak gerekir. Eğilimli duruşa konsantre olmak sayesinde, daha az bir rezonans ve olası kaza ile sonuçlanabilecek baskı uygulamasındansa doğal kol ağırlığı kullanılabilir.

“Sol kol için dirsek pozisyonundaki değişimler viyolada kemandakinden daha belirgindir. Hem sol elin rahatlığı hem doğru sesin bulunmasında (entonasyonda) bir etkisi olabilir. Viyolanın tuşesinin genişliğinden dolayı sol kol, do telinden daha ince tellere doğru geçiyorken sağdan sola daha çok sallanmalıdır. Daha büyük bir sağdan

sola sallanış, çalgının daha kolay çalınmasını sağlar. Viyolanın telinin daha uzun oluşu, daha iyi bir ton üretmek için kemana göre daha açık ve geniş el yapısını zorunlu kılar. Sol el yapısının bazı mükemmel fotoğrafları ve özellikle, normal ve geniş parmak boşlukları arasındaki farklılıklar için Barret'in "Viola" adlı kitabına danışılabilir. Sol el yapısını sabitleştirmek için, öğrencilerin oktavlardaki ölçülerde pratik yapmasını yada Schradieck, Dancla veya Sevcik'in oktav alıştırmalarını, çalışmalarını sağlamak gerekir. Buna ek olarak, 'Schradieck Volume 1' Re teli üzerindeki 1 . ve 2. Egzersizleri bütün tellerde uygulanabilir. 'Kreutzer No: 24 ve 25 etütleri' müziksel bir dekor ve oktav ve de el yapısı çalışması için ileri bir yaklaşım sağlar. " (Juliet, 2000, s.57)

2.3.3 Vibrato

Vibrato, yaylı çalgılarda tele basan parmağın ileri geri çok küçük ve eşit aralıklarla seri bir biçimde hareket ettirilmesi tekniğidir. iyi bir vibrato sese canlılık, sıcaklık katar.

"Viyolasal bir vibrato üretimi, yeni viyoliste bir başka mücadele sunar. Öğrencilerin çoğu, kesin hatalar yapacaklardır. Ya çok hızlı ve dar veya yavaş ve geniş bir vibrato üreteceklerdir. Çoğu yeni viyoliste başlangıçta dar, yüzeysel ve hızlı bir vibrato üretir. Bu sorun genellikle daha çok parmakların etli kısımlarını merkeze almakla ve dirseğin sola doğru daha fazla sallanması ve dinlendirilmesine izin verilerek çözülebilir (daha azı parmak uçlarına yerleştirerek). Parmak ucu eklemleri serbest olmalı ve dikey ve yatay gidiş gelişlerde en dıştaki eklemler, pasif olarak açılıp kapanmalıdır. Pasif parmak ucu açılıp kapanışları, enstrüman olmadan basit bir alıştırmayla geliştirilebilir. Öğrenci, herhangi bir sol el parmağı ve baş parmakla daire çizer (oluşturur), parmak ucu eklemi ritmik olarak kasılıp gevşetilir (eğilip bükülür)." (Wallace, 1993, Volume:43)

Aslında, bir viyoliste, vibratoyu kolun çeşitli bölümlerine yerleştirir, tıpkı bir şarkıcının sesini kafa ve göğsünün çeşitli bölümlerine yerleştirdiği gibi.

2.4 Keman ve Viyola Eğitiminde Repertuvar Benzerlikleri ve Farklılıkları

Viyola repertuarı tarihi içinde hep sıkıntı yaşamıştır. Viyolonsel ve kemanın arkasında kalması, yıllardan bu yana bestecilerin hep bu çalgıları düşünerek eserler vermelerine sebep olmuştur.

“18. yüzyıldan beri viyola hakkındaki genel düşünce, viyolanın solo bir çalgı olamayacağı ve orkestra ve oda müziği gruplarında ikinci planda, armonileri tamamlayan, oktavları katlayan, kemanın gölgesinde kalmış bir çalgı olduğudur. İkinci sınıf kemancılar, viyolanın keman ile benzer teknik güclüğe sahip olması nedeniyle viyola partilerini kolaylıkla çalabiliyorlar ve bu durum daha fazlasına gereksinim de olmadığı için viyola eğitimi ve repertuarının gelişimini engelliyordu. Ancak, viyolanın tonunu ve kendine özgü tınısını iyi kullanan viyolacıların ortaya çıkması ile viyolanın solo bir çalgı olabileceği görülmüştür. Viyola repertuarı hakkında genel olarak söyleyebileceklerimiz ise yaklaşık 1650 yılından beri her dönemde bestecilerin viyola için az ya da çok sayıda yapıtlar ortaya koymuş olduklarıdır.” (Dalton , 1988)

Viyolanın genelde kemancılar tarafından çalınır olmasına ve viyolayı 18. yüzyılın orkestralarında oynadığı role göre değerlendirmek oldukça hatalı bir düşünce olacaktır. Yoksa, 18. yüzyılda yazılmış zengin viyola repertuarını kimsenin çalmadığına inanmamız gerekecektir. Dönemin en büyük bestecileri olan J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart ve L. v. Beethoven’ın, aynı zamanda iyi birer viyolacı oldukları bilinmektedir. Mannheim okulunun en değerli temsilcilerinden biri olan Karl Stamitz (1754-1801) geride viyola için harika yapıtların bulunduğu geniş bir repertuvar bırakmakla kalmamış, kendisi de döneminin en önde gelen viyolacısı olmuştur. Daha sonraları Paganini’nin de viyolaya ilgi duyduğu bilinmektedir. Dahası Paganini hem kendi viyola için yapıtlar yazmış, hem de H. Berlioz’un muhteşem ve teknik açıdan zor bir viyola solosu içeren “Harold İtalya’da” senfonik şiirinin yazılmasına önayak olmuştur.

“18. yüzyılda viyola yapıtlarının aynı dönemde keman için yazılan yapıtlarla, teknik güçlük ve müzikal özellikler bakımından benzer oldukları görülmektedir. Bu dönemde orkestra ve oda müziği yapıtlarında orta seslerde çalan çalgıların rolü değişmeye başlamış, çok daha bağımsız bir hal almıştır. Haydn’ın son zamanlarındaki dördülleri özerklik yolunda atılan adımlara önemli birer örnek olarak gösterilebilir. Ardından Mozart ve Beethoven da bu çabaları desteklemişlerdir. Romantik çağda bu durum daha da belirgin hale gelmiş, viyola partisi genelde birinci keman partisi kadar zor olmaya başlamıştır. Wagner ve Strauss’un yapıtlarında viyoladan teknik açıdan çok şey beklediği görülmektedir. Dolayısıyla bu dönemde sıradan kemancıların viyola çalmaları, imkânsız bir hal almıştır.” (Dalton , 1988)

Solo ve oda müziği yapıtlarında ise, sadece olağanüstü kemancılar yeteneklerini viyola üstünde deneme cesaretini gösterebilmişlerdir. Bu durum, günümüzde de aynı şekilde sürmektedir. Tüm bunların sonucunda ayrıca bir viyola eğitime ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. İlk viyola derslerini, amatörler de eğitim veren Alessandro Rolla, 1808 yılında kurulmuş olan Milano Konservatuvarı’nda başlatmıştır. 1895 yılında Paris Konservatuvarı’nda yeni başlayanlar için bir viyola dersi programa alınmış, sonraki dönemde profesyonel müzik okullarında ve konservatuvarlarda viyola dersleri giderek artmıştır. 1800’lerin sonuna doğru solist viyolacılar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Viyola literatürü incelendiğinde keman , viyolonsel , klarnet gibi bir çok enstrümanın repertuarından eser kazandırıldığı görülür. Ancak bunun yanı sıra çok değerli bestecilerin viyola için eserler yazdığını görürüz. Viyola repertuarı özellikle 19. ve 20. yy.da tamamen solo olan bir enstrüman olarak görülmeye başlanmış ve repertuarı da bu yönde oldukça gelişmiştir.

Keman repertuarıyla ortak kullandığı eserlerden bir kaç tanesine örnek vererek benzerliklere ve farklılıklara değinecek olursak:

Örnek 9: R. Kreutzer Etüd No : 3 (Editio Musica Budapest 1960)



Örnek 10: R. Kreutzer Etüd No : 3 (Trancritti per Viola by Ricordi 1976)



Yukarıdaki örnekler de R.Kreutzer' e ait bir etüden 2 ölçü seçerek incelediğimizde transpoze edilmiş olmasından kaynaklanan ton farklılığının ve anahtar değişikliğinin dışında ilk olarak göze çarpan aynı etüdün keman için yazılmış versiyonunda temponun Allegro, viyola için yazılmış olan edisyonunda ise temponun Moderato olarak yazılmasıdır. Bu duruma iki enstrüman arasında daha önce de bahsettiğimiz teknik farklılıkların neden olduğunu varsayabiliriz. Ancak bu farklılığın yanı sıra parmak numaralarında, kullanılan bağlarda, vurgularda ve staccato kullanımında bir değişiklik olmadığını görmekteyiz.

Örnek 11 : J. E. Mazas Etüd No:11 (Pwm Edition 1980)

14

D. P. Selsman
Kalchauer

Cwiczenie na przechodzenie smyczka przez struny

1. *Andrés Yamas*
Andrés Yamas
Personbar

Allegra non troppo

11

segue

p

s.f

rit.

p

pp

PWM - 6201

The image shows a page of a musical score for a violin etude. The page is numbered '14' in the top left corner. The title of the piece is 'Cwiczenie na przechodzenie smyczka przez struny' (Exercise for bowing across strings). The composer is J. E. Mazas, and the edition is from PWM, 1980. The piece is marked 'Allegra non troppo'. The score consists of ten staves of music. The first staff has two first endings, numbered '1.' and '2.'. There are several handwritten annotations in blue ink, including names like 'D. P. Selsman', 'Kalchauer', 'Andrés Yamas', and 'Personbar'. Performance markings include 'p' (piano), 's.f' (sforzando), and 'rit.' (ritardando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The page number '11' is written in the first staff. The publisher's code 'PWM - 6201' is at the bottom left.

Yukarıdaki örnekte, keman repertuvarına ait ancak viyola için düzenlenmiş olan bir etüd örneği verilmiştir. İki Enstrüman arasındaki teknik benzerlik sayesinde keman repertuvarındaki bir etüdü viyola için düzenlemek mümkündür. Sonra ki örnekte de yine keman repertuvarına ait bir etüd örneği verilmiştir. Buradaki örnekler bize iki enstrümanın benzer tekniklerde eserler seslendirebileceğini açıkça göstermiştir. Bu da iki enstrümanın teknik açıdan birbirine ne kadar benzediğinin bir kanıtı olarak kabul edilebilir.

Örnek 12 : B. Campagnoli Etüd No:11 (Pwm Edition 1980)

13. 15
Bartolomeo Campagnoli.

*1. SA, dann oberer Bogen. | D'abord au milieu, puis à la moitié | Yayın önce ortasında, sonra üst
2. Vro spiritoso. | supérieure de l'archet. | yarımında.*

Papajorjii

Yaylı algılar ailesi için bir çok eser yazmış yazmış olan ünlü besteci J. S. Bach 'ın Keman için yazdığı solo sonat ve partitalar aynı zamanda viyola için uyarlanmış ve viyola repertuvarında zenginleştirmiştir. Aynı Şekilde Bach'ın Viyolonsel için yazdığı Suitler de Viyola için uyarlanarak rahatlıkla alınabilmektedir.

Örnek 13: Bach'ın Keman için Yazılmış 2 numaralı Partitasının 1.Bölümü
(Edition Peters Nr.4308)

4.

PARTITA II

ALLEMANDE

IV

Edition Peters

10837⁹

Copyright 1931 by C. F. Peters, Leipzig

50

18 *f* *p* IV

19 *f*

21 *mf* *f*

23 *p* *mf* *p* *mf* *p*

26 *mf* *p* (cal.) *mf*

28 *mf* *p*

30 *cresc. poco a poco* *p* *f* *allarg.* IV

COURANTE (IV) *f* *p*

6 *cresc.*

11 *f* *mf*

16 *p* V

20 *cresc.* *f* (IV)

Örnek 14: Bach'ın Viyola için Uyarlanmış 2 Numaralı Keman Partitasının 1.Bölümü

(Müzika, 1980)

АЛЕМАНДА

14

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various fret numbers (0-4), accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some slurs and phrasing marks. The page is numbered 13 in the bottom right corner.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *mf*. It also features handwritten annotations including *V*, *3*, *2*, *4*, and *3* above notes, and *p dolce* written below a staff. The title **КУРАНТА куранта** is written above the seventh staff. The page number **15** is located at the bottom right corner.

Örnek 15: Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Suiti 1. bölüm

(C.F.Peters Edition, LEIPZIG)

4

▮ = Abstrich - *Down bow*
 ▽ = Aufstrich - *Up bow*
 () = {Ergänzungen des Herausgebers
 Additions by the editor
 [] = {Der besseren Spielbarkeit wegen fortzulassen
 To be omitted in order to render it more playable

SUITE I.

Violoncello.

J. S. Bach.

PRÆLUDIUM. (♩ = 84.) (Moderato)

Edition Peters Nr. 238 9148

The image shows a page of musical notation for a bassoon part, consisting of ten staves. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics such as *cre*, *scen*, *do*, *pesante*, *a tempo*, *p*, *mf*, *f*, *dim.*, and *ff*. There are also articulations like accents and slurs, and fingerings indicated by numbers 1-4. A section marked "II." begins on the third staff. The piece concludes with a *pesante* marking and a *ff* dynamic. At the bottom left, there is a small musical fragment and the text "Bachausgabe: Edition Peters."

Bachausgabe: Edition Peters.

Örnek 16: Bach'ın Viyola için Uyarlanmış 1 Numaralı Viyolonsel Suitinin 1.Bölümü
(G.Schirmer,inc.NEW YORK)

4

Suite I

J. S. Bach
Adapted and edited for Viola by
Samuel Lifschey

Prélude
Allegro ma tranquillo $\text{♩} = 66$

p

mf

ten.
p *mf* *p* (2) (3) (2)

mp

p subito

Copyright, 1936, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

26904 cx

The musical score consists of ten systems of two staves each. The notation includes various dynamics (f, ff, mf, p, cresc., decresc.), articulations (accents, slurs), and performance instructions (un poco allarg., un poco animato, tempo tranquillo, allargando). Fingerings and breathings are indicated with numbers and letters. A key signature change to one flat is shown in the third system.

a While there is no accidental before this B in either manuscript, B \flat appears in all the early editions. The Bach-Gesellschaft edition makes the \flat optional.
38904

3.BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalgı ile uğraşan hemen her kişi, hem öğrenim hayatı boyunca hem de mesleki hayatında fiziksel yapısının getirdiği avantaj ve dezavantajlarla karşı karşıya gelmiştir. Uğraştığı çalgının yapısal özelliklerinden ve buna bağlı olarak kendi fizyolojik özelliklerinden kaynaklanan sorunları daima paralellikler göstermiştir. Kimileri parmaklarının kısa oluşundan, kimileri uzun oluşundan, kimileri kol boyundan, kimileri ise boyun uzunluğundan memnun değildir. Bazı insanlar vardır ki; gördüğümüzde tam o çalgı için yaratıldığını düşünürüz, çalgısındaki bir çok zor tekniği ya da bir çok zor pasajı sanki çok basitmiş gibi yapıverirler. Bilindiği gibi çalgı eğitimi; ülkemizde ve tüm dünyada çok küçük yaşlardan başlayarak uzun bir eğitim sürecini kapsar. Bu yüzden bir çalgı eğitimcisinin eğitim vereceği kişinin yani öğrencisinin bedensel gelişim sürecini çok iyi tanması, özellikle kemik ve iskelet yapısı olgunlaşmadan, devinişsel gelişim sürecini tamamlamadan bazı davranışlar için zorlanmaması gerekmektedir. Devinişsel gelişim süreci çocuğun kol, bacak ve tüm organlarını kullanmada güç ve hız kazanması, beden organları arasında eşgüdüm sağlaması anlamına gelmektedir.

Öğrencilerin yapmaları beklenen etkinliklerin onların kritik dönemlerine, hazır bulunuşluklarına uygun olup olmadığının muhakkak surette sınanması gerekir. Çocukların fiziksel gelişim açısından başaramayacakları etkinliklere zorlanması, öğrenmeye karşı olumsuz tutum geliştirmelerine yol açabilir. Yapılan araştırmalar da ileriki yaşlarda ortaya çıkan, çalgıya yönelik rahatsızlıkların temelinin küçük yaşlarda yapılan yanlış uygulamalar olduğunu kanıtlamaktadır.

İlk incelenmesi gereken; öğrencinin çalgısıyla ilişkisindeki genel duruşudur. Sonra sıra fiziksel yapının incelenmesindedir. Ellerin yapısı, kolların uzunluğu, parmakların biçimi, belden üst kısımdaki vücut bölümünün durumu gibi. Sonuçta çalgısı için elverişli olmayan fiziksel kusurlar pek belirginse bu durum hemen belirtilmelidir. Bu amaçla her öğrencinin bireysel farklılıkları dikkate alınmalı ve onun doğal yapısından hareket edilmelidir. Bunun yanı sıra bir öğrenciyi herhangi bir çalgıya başlatırken onun fiziksel yapısını iyice kontrol ederek, yapısına en uygun çalgıyı

seçmek de onun ileriki dönemlerde çalgısındaki başarısı ve mutluluğu için atılacak en önemli adımdır.

Viyola ve keman tekniklerini birbirinden ayıran bir çok faktör vardır. Her iki çalgı büyük ölçüde benzerlik göstermelerine karşın hassas ve ince farklılıklara sahiptir. Kemandan viyolaya geçişte benzerliklerden ziyade farklılıklar üzerinde durmak gerektiği, viyola çalmaya başlamadan önce ısınma hareketlerinin son derece önemli olduğu ve viyolaya kemanmış gibi yaklaşmanın viyoladan elde edilecek sesi olumsuz yönde etkilediği anlaşılmıştır. Kemandan viyolaya geçiş yapıyorken dikkati korumak ve detayları atlamamak ve olumlu sonuçlar için çabalıyorken egzersiz sabrını korumak gerekmektedir. Bazen, kemandan çello ya da basa geçmek daha kolay olabilir çünkü teknikleri arasında keman ve viyola arasındaki gibi ince farklılıklar yoktur. İnce farkların üstesinden gelmek disiplin gerektirir. Öğrencinin, kemandaki rahatlığa oranla viyolada beyinsel faaliyetlerinin hızında kesin bir azalma olur. Bu fiziksel değil, beyinsel bir geri çekilmedir. Çünkü keman çok tanındıktır, tonda ve entonasyonda kesin bir doğruluk sağlayan yetenekler ikincil bir doğaya sahiptir. Eğer bir öğrenci, elinde bir viyolayla keman üzerindeki bu ikincil doğaya özgü şeyleri yapmak zorunda kalırsa, viyola çalmanın böyle yönlerinde yoğunluk azalması yaşar. Son amaç bu değişiklikleri daha otomatik hale getirmektir. Beyinsel faaliyetlerin yavaşlaması, öyleyse, başka bir enstrümanda bu yeteneksel olayların nasıl gelişmesi gerektiğini keşfetmek için gereklidir. Viyola derslerine giren viyola ve keman eğitimcileri, eğitim süreçlerinde viyola ve keman arasındaki tekniksel farklılıkları duyarlı bir yaklaşımla göz önünde bulundurmalı, öğrencilerin viyolaya kemanmış gibi yaklaşmalarını önlemelidir.

Kemandan viyola geçiş sürecinin eğitiminde eğitime düşen iki temel görev karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi enstrümanın öğrenciye iyi tanıtımı, ki bu öğrenci ile enstrüman arasındaki bağı güçlendirecektir. İkincisi ise derste kullanılacak materyalin iyi seçilip değerlendirilmesidir.

Çok doğaldır ki, eğitimci enstrümanını esaslı bir şekilde tanımalıdır. Ayrıca eğitimcinin bakış açısı da kendi çalgısının dağarıyla sınırlı olmamalıdır. Yoksa müzikal yönlendirmelerin bir ucu her zaman eksik kalacaktır.

Eğitimcinin vicdanlı, sabırlı ve uyumlu olması ve her Őeyden önce, mesleğine gerçek bir sevgi ve ilgi ile bağlanması, iyi bir öğreticiliği kendiliğinden ortaya çıkarır. Bu da ancak yürekte ve ruhen bağlılıkla olur.

KAYNAKÇA

ALAPINAR, Çağdaş , “Keman Yapım Tarihi” Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları,ANKARA,2003

DALTON, David, “Playing the Viola: Conversations with William Primrose”,Oxford University Press, 1988.

BÜYÜKAKSOY, Feridun, “Keman Öğreniminde İlkeler ve Yöntemler”Armoni Yayınları, ANKARA1997

GALAMIAN, Ivan. “Principles of Violin Playing & Teaching” Prentice. Hall,Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1962.

HILL, Frank. “A Viola Is A Viola?” American String Teacher Volume IV, No:2, Spring, 1954.

JULIET, White-Smith. “From Violin to Viola Making the Switch a Success”,American String Teacher, February, 2000.

MOSTRAS,K.G., “Enstrüman Tutuş Şekilleri ,Keman Eğitimi Üzerine Notlar” 1970

SAY, Ahmet, “Müzik Sözlüğü” Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA 2002

SÖZER,Vural, “Müzik Ansiklopedik Sözlük”Remzi Kitabevi,İSTANBUL ,1996

STRUVE , Boris A. , ‘Keman ve Viol’ların oluşum süreci’ MUZGİZ 1959

UÇAN, Ali, “Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinin Eğitim Programları Sorunları”, Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Semineri, Yayına Hazırlayan: Gülay Göğüş, Bursa, Uludağ Üniversitesi Matbaası, 1995

WALLACE, David. "Viola Forum: From Violin to Viola; Effecting a Smooth Transition", American String Teacher No:43, Summer, 1993

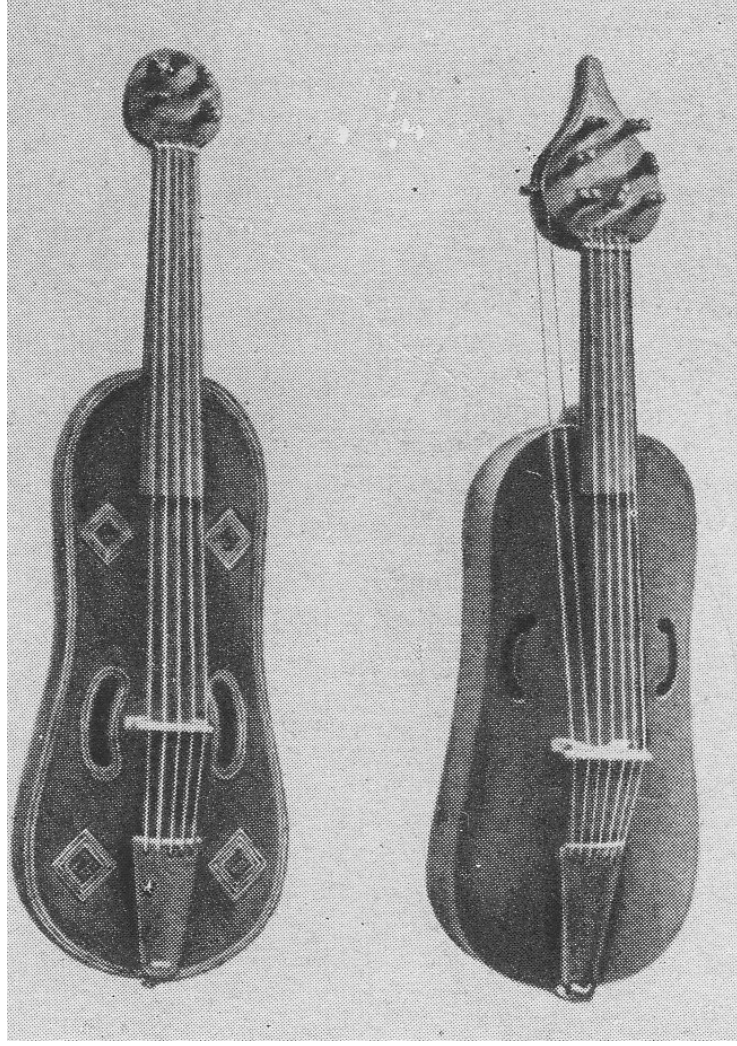
<http://www.itusozluk.com/goster.php/rezonans> (18.10.2008)

<http://www.studyo24.net> (05.09.2008)

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=giuseppe%20guarneri> (11.10.2008)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kon%C3%A7erto> (21.09.2008)

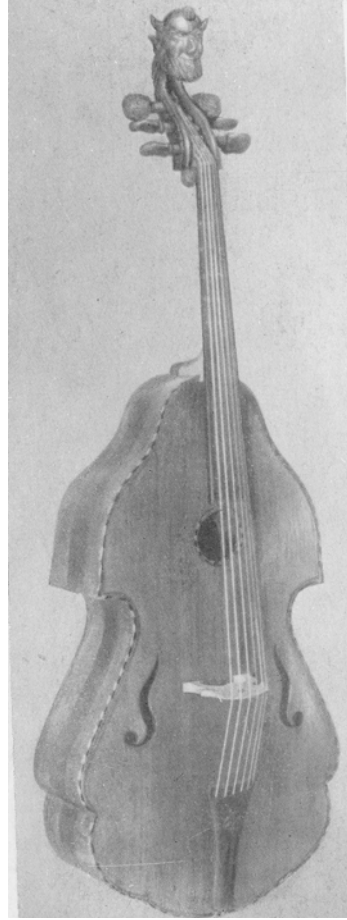
EKLER



Ek 1 : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 1 (Struve ,1959 s: 230)



Ek 2 : Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 2 (Struve ,1959 s: 231)



Ek 3: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 3 (Struve ,1959 s: 233)



Ek 4: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 4 (Struve ,1959 s: 234)



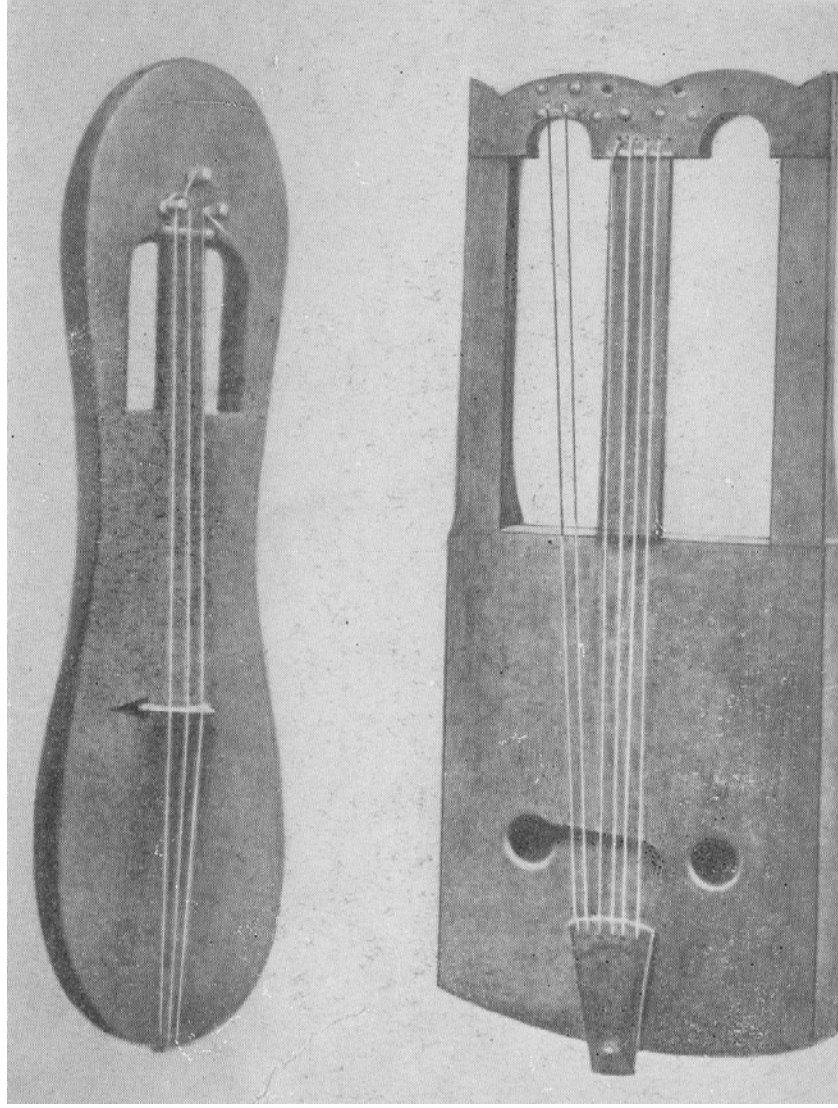
Ek 5: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 5 (Struve ,1959 s: 235)



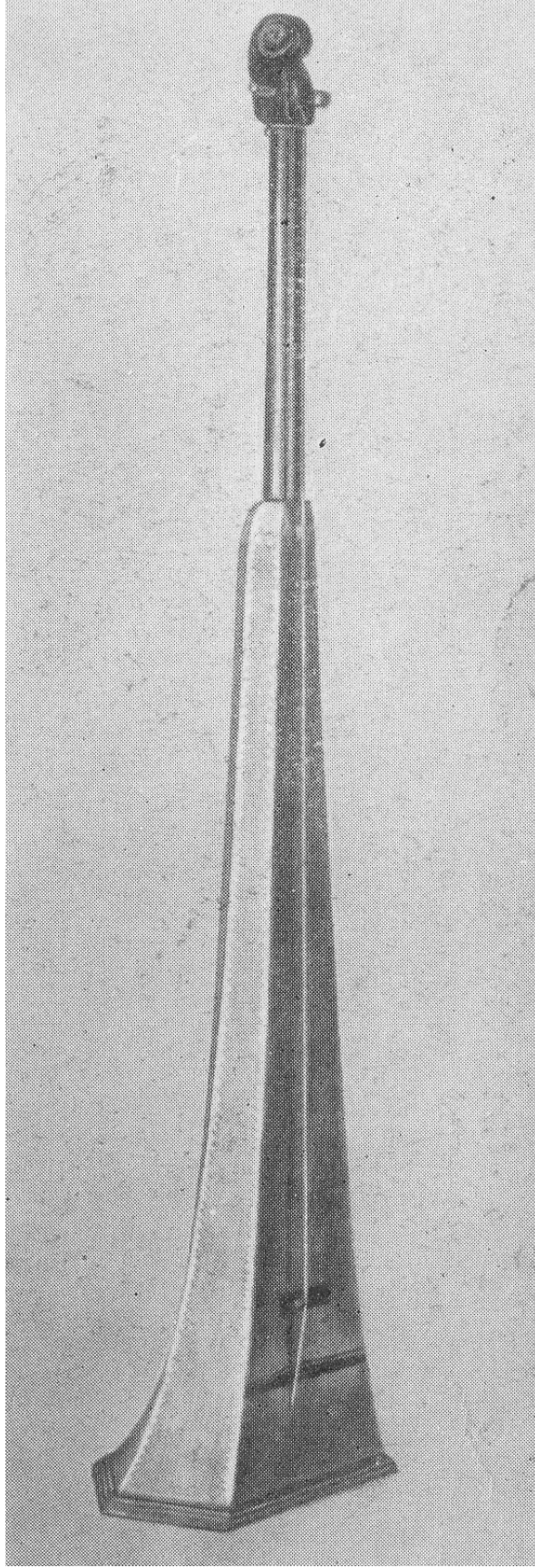
Ek 6: Yaylı algılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 6 (Struve ,1959 s: 236)



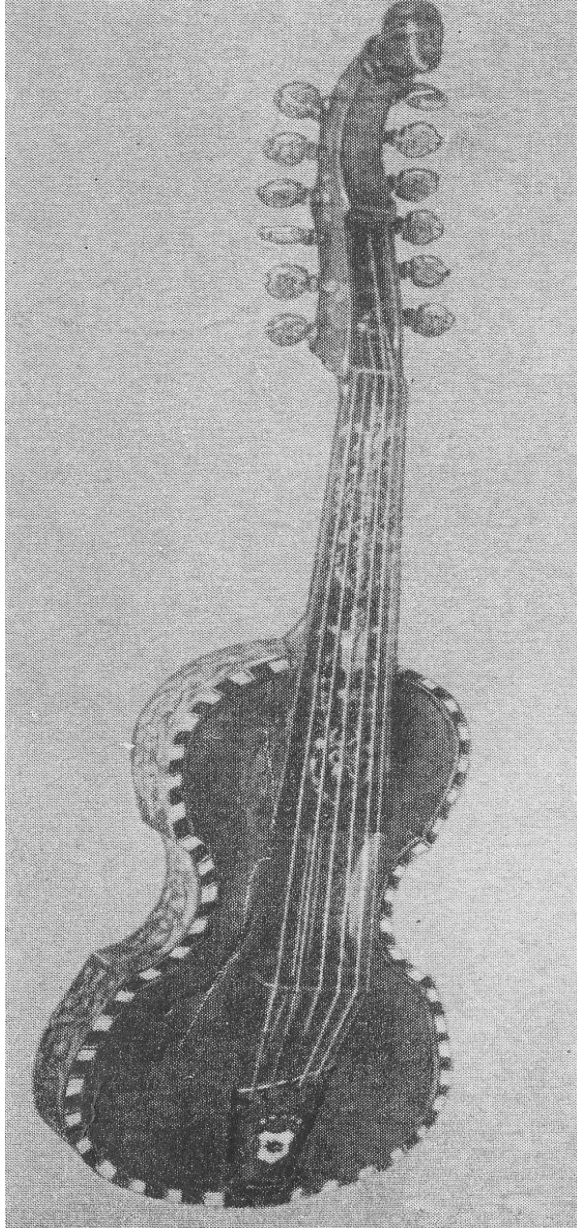
Ek 7: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 7 (Struve ,1959 s: 237)



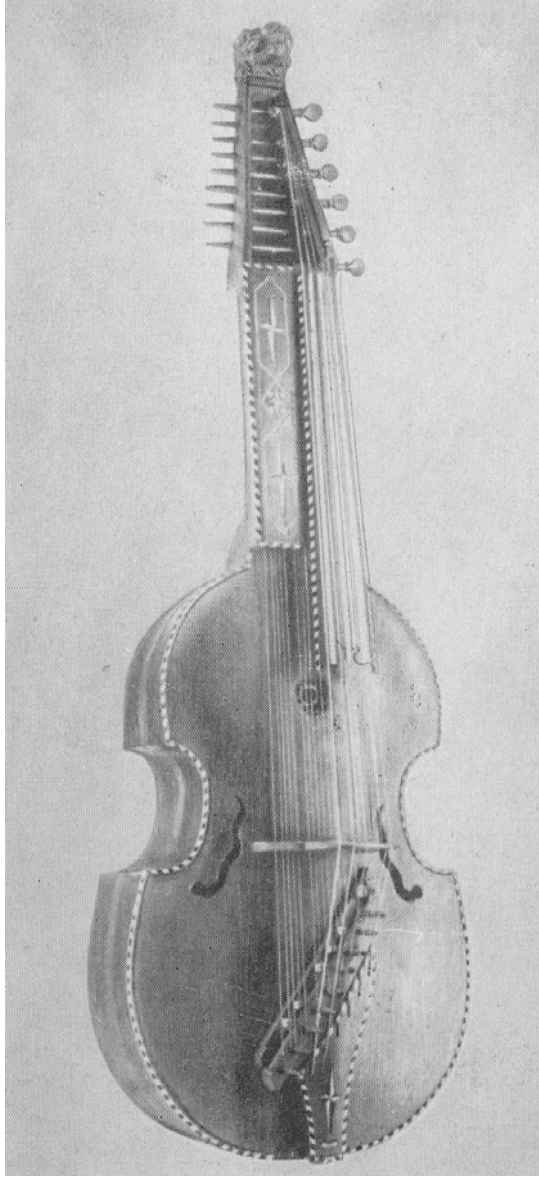
Ek 8: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 8 (Struve ,1959 s: 238)



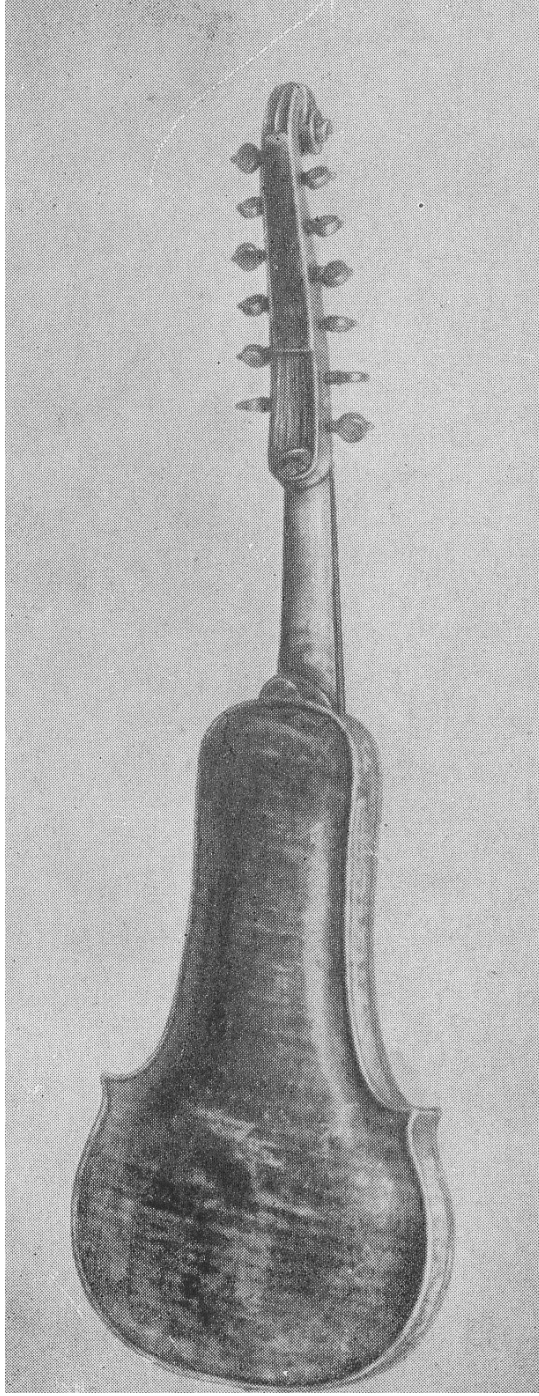
Ek 9: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 9 (Struve ,1959 s: 239)



Ek 10: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 10 (Struve ,1959 s: 240)



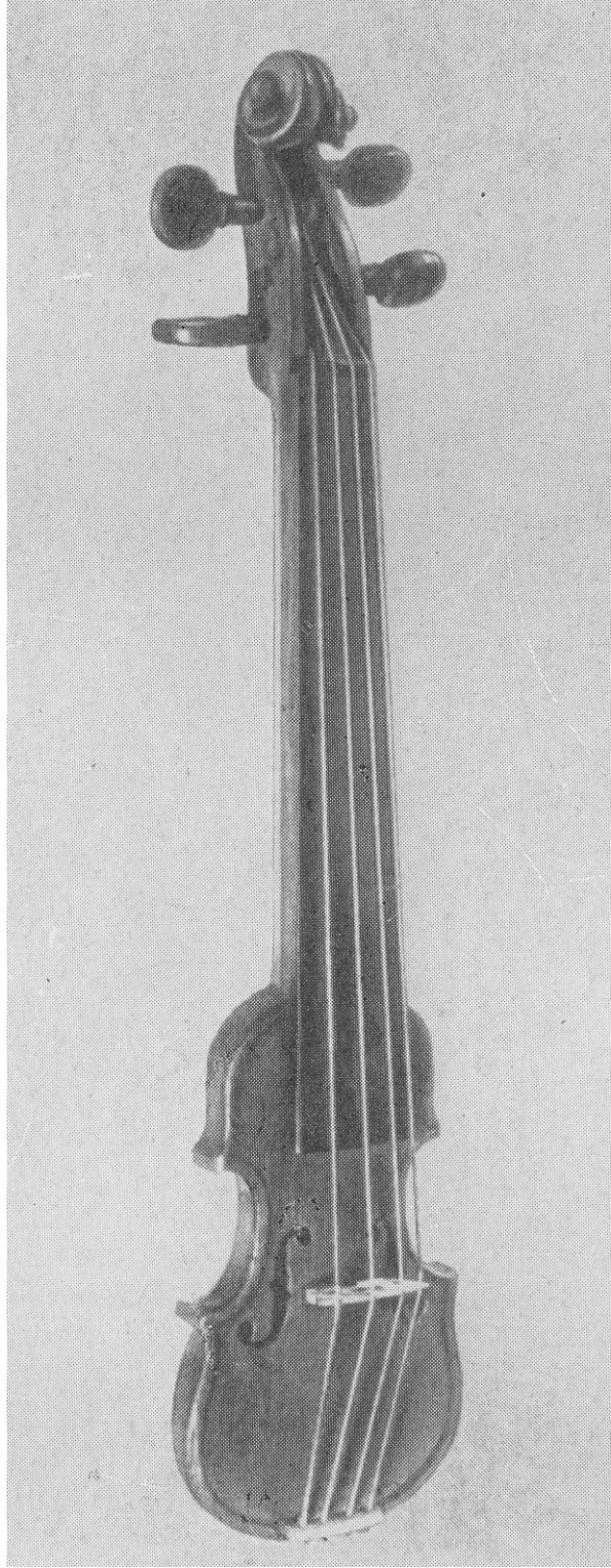
Ek 11: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 11 (Struve ,1959 s: 241)



Ek 12: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 12 (Struve ,1959 s: 242)



Ek 13: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 13 (Struve ,1959 s: 243)



Ek 14: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 14 (Struve ,1959 s: 244)



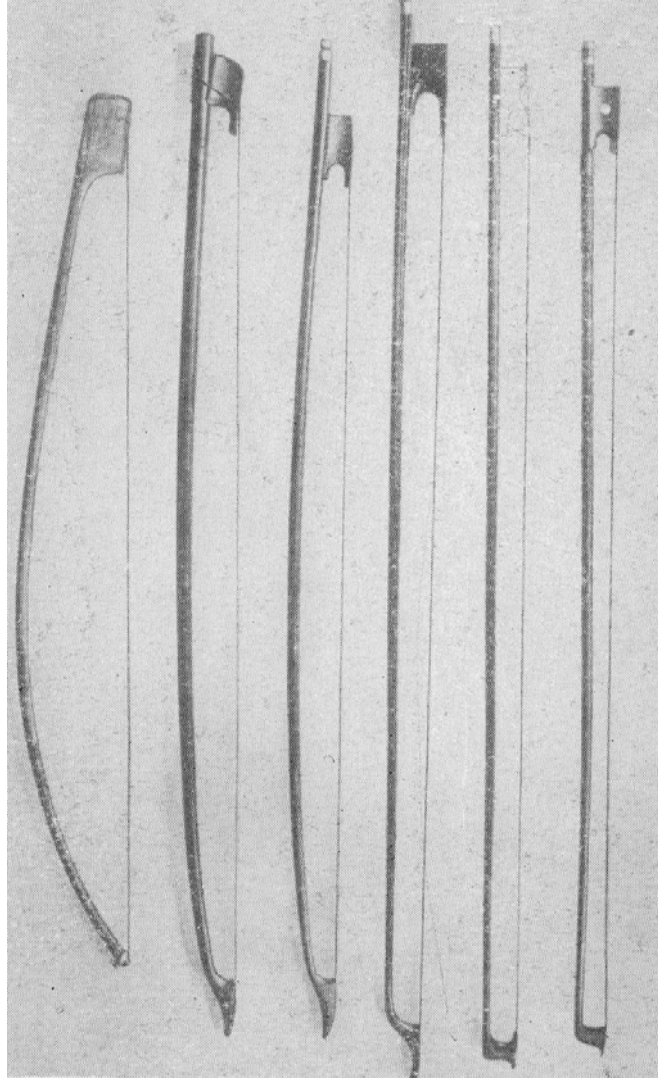
Ek 15: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 15 (Struve ,1959 s: 245)



Ek 16: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 16 (Struve ,1959 s: 246)



Ek 17: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 18 (Struve ,1959 s: 248)



Ek 18: Yaylı Çalgılar Enstrümanlarının Gelişim Süreci 19 (Struve ,1959 s: 249)



Ek 19 : Viola da Gamba (Alapınar 2003, s: 78)