

**ANTONIO VIVALDI OP.3 6. KEMAN
KONÇERTOSU’NUN ÇALINMASINA
YÖNELİK ÖĞRETİM ELEMANLARI
GÖRÜŞLERİNE DAYALI ÇALIŞMA
STRATEJİLERİ**

Tuna TAŞDEMİR

**Yüksek Lisans Tezi
Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ
2015
(Her Hakkı Saklıdır)**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

ANTONIO VIVALDI OP.3 6. KEMAN KONÇERTOSU'NUN
ÇALINMASINA YÖNELİK ÖĞRETİM ELEMANLARI
GÖRÜŞLERİNE DAYALI ÇALIŞMA STRATEJİLERİ

(Practising Strategies Based on the Views of Academicians About Playing
Antonio Vivaldi's Violin Concerto Op.3 No.6)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuna TAŞDEMİR

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ

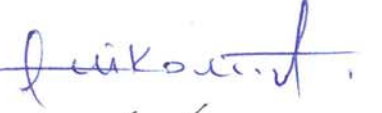
ERZURUM
Temmuz, 2015

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Yrd. Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ danışmanlığında, Tuna TAŞDEMİR tarafından hazırlanan “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri” başlıklı çalışma 30/07/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ

İmza:



Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ahmet FEYZİ

İmza:



Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Betül KARAGÖZ

İmza:



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



31.07.2015

Prof. Dr. H. Ahmet KIRKILIC

Enstitü Müdürü



TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri” başlıklı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

30 / 07 / 2015

Tuna TAŞDEMİR

ÖN SÖZ

Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumların müfredatlarında bulunan Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu, öğrenciye kazandırılması hedeflenen müzikal bilginin kavranabilmesi açısından literatürdeki önemli eserlerden biridir. Eserin barındırdığı tekniklerle öğrencinin keman çalma becerilerini geliştirmeyi amaçlayan öğretim elemanlarına göre Vivaldi’nin bu eseri, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinin müzik eğitimi anabilim dallarında keman öğretim materyali olarak yer almaktadır.

Keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan bu eserin öğrenci tarafından çalışıldığı dönemde, öğretmenlere ve öğrencilere rehber olması amacıyla bir çalışma stratejisi geliştirme ihtiyacı olduğu düşünülmüştür. Bu ihtiyaç doğrultusunda Türkiye’deki üniversitelerin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan keman öğretim elemanlarının görüşlerinden yararlanılarak bu çalışma stratejisi önerisi oluşturulmuştur.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde kıymetli görüşleri, önerileri ve yardımları ile bana rehberlik eden tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ’a, anket verilerinin elde edilmesinde sağladıkları fayda, tecrübe ve gayretleri ile yardımlarını eksik etmeyen meslektaş ve arkadaşlarım Arş. Gör. Yakup AÇAR ve Arş. Gör. Cüneyt ARSLAN’a, çalışmanın temelini oluşturan ankete katılımlarıyla kıymetli zamanlarını veren tüm keman öğretim elemanlarına, teşvik ve destekleriyle beni bu günlere getiren annem Nigar TAŞDEMİR ve babam Muhsin TAŞDEMİR’e, çalışmamın her aşamasında bana sevgi, hoşgörü ve sabır gösteren, desteğini bir an olsun benden esirgemeyen sevgili eşim Deniz TAŞDEMİR’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2015

Tuna TAŞDEMİR

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANTONIO VIVALDI OP.3 6. KEMAN KONÇERTOSU'NUN ÇALINMASINA YÖNELİK ÖĞRETİM ELEMANLARI GÖRÜŞLERİNE DAYALI ÇALIŞMA STRATEJİLERİ

Tuna TAŞDEMİR

2015, 122 sayfa

Bu çalışma, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun çalınmasına yönelik öğretim elemanı görüşleri kapsamında geliştirilen çalışma stratejilerinin sistematik bir yöntem haline getirilmesi amacı ile yapılmıştır. Araştırmanın evrenini, Türkiye'de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise araştırma içerisinde sınırlandırılmış aynı bölüm ve anabilim dallarının yer aldığı 12 farklı üniversitede keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

Araştırmada çalışma modeli olarak tarama modeli kullanılmıştır. Öğretim elemanlarının görüşleri arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik iki gruptan oluşan cinsiyet değişkeni için Mann-Whitney U testi; ikiden fazla gruptan oluşan yaş, eğitim durumu, hizmet süresi ve keman eğitimi verme süresi değişkenleri için ise Kruskal Wallis testi uygulanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak, beşli likert tipi anket ölçeği ve uzman görüşü alma formu kullanılmıştır. Veri toplama aracının ikinci bölümünde yer alan soruların analizinde frekans ve yüzde değerleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler SPSS 20 istatistik programı ile değerlendirilmiştir.

Elde edilen sonuçlar bir bütün olarak ele alındığında, Antonio Vivaldi Op.3 6. Konçertosu'nun keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir eğitim materyali olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, keman eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen müzikal becerilerin sağlanmasında keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda sistematik bir çalışma stratejisi geliştirilmiştir. Oluşturulan çalışma stratejilerinde keman öğretim elemanlarının görüşleri ile belirlenmiş egzersiz, etüt ve eserlerin, keman eğitimcilerine ve keman öğrencilerine izleyecekleri yol bakımından ışık tutma niteliğinde olabileceği düşünülmektedir.

Keman eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen müzikal becerilerin sağlanması için keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda yer alan 17 farklı pedagojik materyal araştırmacı tarafından incelenmiş ve yapılan betimsel analizler sonucunda sistematik çalışma stratejileri geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman konçertosu, keman eğitimi, çalışma stratejisi

ABSTRACT

MASTER THESIS

PRACTISING STRATEGIES BASED ON THE VIEWS OF ACADEMICIANS ABOUT PLAYING ANTONIO VIVALDI’S VIOLIN CONCERTO OP.3 NO. 6

Tuna TAŞDEMİR

2015, 122 pages

This study was conducted in an effort to make practising strategies which was developed within the context of the views of academicians about playing Antonio Vivaldi’s Violin Concerto Op.3 No. 6 into a systematic method. The space of the research is composed of academicians working in violin training in music training departments of fine arts, faculty of education in Turkey. The research sample is composed of academicians working in violin training in 12 different universities which include the same departments limited within the study.

In this study, survey model has been employed as the study model. Mann-Whitney U Test was conducted to determine if there is a meaningful relationship between the views of academicians for gender variables consisting of two groups; and Kruskal Wallis Test was conducted for age, educational status, period of service and period of violin training variables consisting of more than two groups. As data collection tool, five-item Likert type survey scale and expert opinion form were employed. Frequency and percent values were used in the analysis of the questions found in the second part of the data collection tool. The obtained data were analysed through SPSS 20 statistics program.

When the obtained data are considered as a whole it is seen that Antonio Vivaldi’s Violin Concerto Op.3 No. 6 is a widely used training material in violin training. Accordingly, in providing musical skills aimed to teach during the period of violin training a systematic practising strategy was developed. In the practising strategy formed; practices, etude and works determined by violin trainers have been thought to shed light on the way that violin trainers and learners will follow.

In order to provide the musical skills during violin training, 17 different pedagogic materials were investigated by researchers, and following the descriptive analyses conducted systematic practising strategies were developed.

Key Words: Violin concerto, violin training, practising strategies

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TABLolar DİZİNİ	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	2
1.1. Problem Durumu.....	2
1.1.1. Alt Problemler	3
1.2. Amaç	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar	5
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE ve İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	7
2.1. Barok Dönem	7
2.1.1. Barok Dönem Müziğinin Özellikleri	7
2.1.2. Barok Dönemde Konçerto	11
2.1.3. Antonio Vivaldi	13
2.1.4. Antonio Vivaldi'nin Op.3 6. Keman Konçertosu.....	17
2.2. Eğitim.....	18
2.2.1. Sanat Eğitimi	19
2.2.2. Müzik Eğitimi.....	20
2.2.3. Çalgı Eğitimi.....	21
2.2.4. Keman Eğitimi.....	22
2.2.5. Çalgı Eğitiminde Kullanılan Sistemik Yöntemler	23
2.2.5.1. Orff Yöntemi/Orff-Schulwerk	24
2.2.5.2. Kodály yöntemi	26

2.2.5.3. Suzuki metodu	27
2.2.5.4. Dalcroze yöntemi	29
2.3. İlgili Araştırmalar	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM.....	33
3.1. Araştırma Modeli	33
3.2. Evren ve Örneklem	33
3.3. Veri Toplama Teknikleri.....	37
3.4. Verilerin Analizi	37

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM.....	39
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	39
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	42
4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular	45
4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular	46
4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	48
4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular	50
4.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular.....	55
4.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	57

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	60
5.1. Sonuç.....	60
5.2. Öneriler	61

KAYNAKÇA	63
-----------------------	-----------

EKLER.....	68
-------------------	-----------

EK 1. Anket	68
EK 2. Uzman Görüşü Alma Formu	73
EK 3. Öğretim Elemanları Görüşlerine Göre Belirlenmiş Eserler	76
EK 4. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu	93
EK 5. Anket Uygulama İzinleri	99

ÖZGEÇMİŞ.....	109
----------------------	------------

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 2.1.	Barok Dönemde Keman İcracısı Olan Besteciler	16
Tablo 2.2.	Anahtar Kelimelerle Yapılan Taramalarda Elde Edilen Bilimsel Çalışmalar.....	31
Tablo 2.3.	Anahtar Kelimelerle Yapılan Taramalarda Elde Edilen Makaleler	31
Tablo 3.1.	Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımı	33
Tablo 3.2.	Öğretim Elemanlarının Yaşlarına Göre Dağılımı	34
Tablo 3.3.	Öğretim Elemanlarının Mezun Oldukları Üniversitelere Göre Dağılımı....	34
Tablo 3.4.	Öğretim Elemanlarının Eğitim Durumlarına Göre Dağılımı	34
Tablo 3.5.	Öğretim Elemanlarının Unvanlarına Göre Dağılımı	35
Tablo 3.6.	Öğretim Elemanlarının Görev Yaptıkları Kurumlara Göre Dağılımı	35
Tablo 3.7.	Öğretim Elemanlarının Hizmet Sürelerine Göre Dağılımı	36
Tablo 3.8.	Öğretim Elemanlarının Verdikleri Keman Eğitimi Sürelerine Göre Dağılımı.....	36
Tablo 3.9.	Öğretim Elemanlarının Eğitim Verdikleri Keman Öğrencisi Sayılarına Göre Dağılımı.....	37
Tablo 4.1.	Cinsiyet Değişkenine İlişkin Mann-Whitney U Testi Sonuçları.....	39
Tablo 4.2.	Yaş Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları	40
Tablo 4.3.	Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları	40
Tablo 4.4.	Hizmet Süresi Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları	41
Tablo 4.5.	Keman Eğitimi Verme Süresi Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları.....	42
Tablo 4.6.	Öğretim Elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na Yönelik Görüşlerine İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Değerleri.....	42
Tablo 4.7.	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu Keman Eğitiminde Kullanıyor Musunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri.....	43
Tablo 4.8.	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu Ortalama Bir Öğrencinin Kaçınıc Yılında Kullanıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri	44
Tablo 4.9.	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun Tüm Bölümlerini Çalıştırıyor Musunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri.....	44

Tablo 4.10. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu Çalıştırdığınız Öğrenciye Söz Konusu Eserden Önce Hangi Konçertoları Çalıştırıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri	45
Tablo 4.11. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun Üst Pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) Çalıştırdığınız İlk Konçerto Olarak mı Kullanıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri	46
Tablo 4.12. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu İlk Konçerto Olarak Çalıştırmayan Öğretim Elemanlarının Konçerto ve Sonat Tercihlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri.....	47
Tablo 4.13. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda Önem Verilen Pasajlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri	48
Tablo 4.14. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki Sol El Keman Tekniklerini Çalıştırmak İçin Eş Zamanlı Olarak Hangi Pedagojik Materyallerden Faydalaniyorsunuz? Sorusuna Verilen Yanıtlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri.....	49
Tablo 4.15. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki Sağ El Keman Tekniklerini Çalıştırmak İçin Eş Zamanlı Olarak Hangi Pedagojik Materyallerden Faydalaniyorsunuz? Sorusuna Verilen Yanıtlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri.....	56

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 1 numaralı egzersizinden örnek bir kesit	51
Şekil 4.2. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 8 numaralı egzersizinden örnek bir kesit	51
Şekil 4.3. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1 1. Kitap, 14 numaralı egzersizinden örnek bir kesit	51
Şekil 4.4. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 27 numaralı etütten örnek bir kesit.....	52
Şekil 4.5. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 29 numaralı etütten örnek bir kesit.....	52
Şekil 4.6. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 3.Kitap, 50 numaralı etütten örnek bir kesit.....	52
Şekil 4.7. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 2 numaralı etüdünden örnek bir kesit	53
Şekil 4.8. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit	53
Şekil 4.9. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit.....	53
Şekil 4.10. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 18 numaralı etüdünden örnek bir kesit	54
Şekil 4.11. F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 33 numaralı etüdünden örnek bir kesit	54
Şekil 4.12. F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 34 numaralı etüdünden örnek bir kesit	54
Şekil 4.13. J. F. Mazas - Etudes Op.36 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit	55
Şekil 4.14. J. F. Mazas - Etudes Op.36 metodunun 21 numaralı etüdünden örnek bir kesit	55
Şekil 4.15. Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 metodunun 14 numaralı etüdünden örnek bir kesit	57
Şekil 4.16. Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32 metodunun 28 numaralı etüdünden örnek bir kesit.....	58
Şekil 4.17. R. Kreutzer – 40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit	58

Şekil 4.18. R. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 10 numaralı etüdünden örnek bir kesit	59
Şekil 4.19. F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 4 numaralı etüdünden örnek bir kesit	59

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Müzik eğitimi kapsamında uygulamalı bir alan olan çalgı eğitimi, Anadolu güzel sanatlar liseleri ve mesleki müzik eğitiminin verildiği yükseköğretim kurumlarının müfredatlarında zorunlu bir ders olarak bulunmaktadır. Müzik eğitimi sürecinde öğrenciye kazandırılması hedeflenen birçok müzikal bilgi ve becerinin uygulanmasında çalgı eğitimi önemli bir rol üstlenmektedir.

“Genel müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitimi, öğrencilerin mevcut durumdaki ve gelecekteki müziksel yaşantılarını biçimlendirmek üzere müziksel davranış kazandırma ve müziksel davranış değişikliği oluşturma sürecidir” (Parasız, 2001, s. 3).

Çalgı eğitiminin bir dalı olan keman eğitimi, öğrencinin keman çalma becerilerini geliştirmekle birlikte var olan müzikal bilgilerin kavranabilmesi ve pekiştirilebilmesi için kullanılan bir araç olarak görülebilir. Her çalgının eğitim sürecinde çalgıya yönelik belli yöntemlerin var oluşu, çalgıların özelliklerine bağlı olarak kendilerine özgü icra zorlukları içerdiğini göstermektedir.

Keman eğitiminde sağ ve sol el kullanımına yönelik bazı çalgı eğitimi yöntem ve yaklaşımları bulunmaktadır. Bu yöntem ve yaklaşımların uygulanmasında çalgı eğitimi veren öğretmenlerin bilgi ve tecrübeleri önem taşımaktadır. Dolayısıyla çalgı eğitimi sürecinde bir uzman, yol gösterici ve örnek bir birey olarak düşünüldüğünde öğretmenin, çalgısında ve çalgı eğitimi pedagojisinde yeterli bir düzeye sahip olması gerektiği düşünülmektedir.

Klasik Batı Müziği tarihini oluşturan dönemler içerisinde yazılmış her eser, birbirleri arasında müzikal açıdan farklar içermektedir. Buna bağlı olarak çalgı eğitimi müfredatlarında bulunan eserler, yazıldığı döneme ait özellikler barındırmakta ve

öğrencinin çalgı çalma becerilerini geliştirmesi adına ilgili dönem özelliklerinin göz önünde bulundurulmasını gerektirmektedir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların keman eğitimi müfredatlarını oluşturan eserler incelendiğinde öğrenci tarafından çalışılması gerekli görülen eserlerin seçiminin, her müzikal dönemi kapsayacak şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Klasik Batı Müziği tarihinde Barok dönem eserlerinin sahip olduğu çalgı çalma tekniklerine bağlı olarak bu döneme ait eserler de çalgı eğitimi müfredatlarında bulunmaktadır.

Bu çalışmanın inceleme konusu olan Antonio Vivaldi'nin Op.3 6. Keman Konçertosu, Barok dönemde yazılmış bir eser olmakla beraber mesleki müzik eğitimi veren kurumların keman eğitimi müfredatlarında bulunan bir eserdir. Eserin çalışılması ve çalıştırılmasında dikkat edilmesi gereken unsurlar ve içerdiği keman çalma tekniklerine bağlı olarak bir çalışma stratejisi oluşturulması düşüncesiyle yapılan bu çalışmanın, eserin çalışıldığı eğitim döneminde öğrenci ve öğretmenlere yol gösterici bir nitelikte olabileceği düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Türkiye’de Anadolu güzel sanatlar liseleri, eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümleri, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinin müfredatlarında bulunan bireysel çalgı eğitimi derslerinin bir dalı olarak keman eğitimi, öğrencilerin keman çalma becerilerini geliştirmeyi ve müzikal bilgilerini keman üzerinde kullanarak mesleki gelişimlerini sağlamayı hedeflemektedir.

Keman eğitimi sürecinde öğrencilerin keman çalma becerilerini geliştirme amacıyla kullanılan materyallere örnek olarak keman için yazılmış egzersiz, etüt ve eserler örnek olarak verilebilir.

Bu araştırmada, keman eğitiminde kullanılan Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun çalınmasında, keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda çalışma stratejileri geliştirilerek öğrencinin ilgili eseri çalıştığı dönemde izleyeceği yol açısından belli öneriler getirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada yapılmak istenen, keman eğitimi süresince kullanılan ve öğrencilerin icrada zorlanabileceği belli başlı tekniklere yardımcı olabilmesi için, örnek

bir eser üzerinden öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak çalışma stratejileri geliştirmektir. Bunun için seçilen eserin barındırdığı keman çalma teknikleri analiz edilmiş olup, bu teknikleri uygulamak için seçilen çalışmalar öğretim elemanları görüşlerince belirlenip değerlendirilmiştir.

Yukarıdaki bilgiler bir bütün olarak ele alındığında problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur:

“Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun çalınmasına yönelik öğretim elemanları görüşlerine dayalı çalışma stratejileri nasıl oluşturulmalıdır?”

1.1.1. Alt Problemler

1. Öğretim elemanlarının esere yönelik görüşleri üzerinde cinsiyet, yaş, eğitim durumu, hizmet süresi ve keman eğitimi verme süresi değişkenlerinin etkileri istatistiksel olarak hangi düzeylerde?

2. Öğretim elemanlarının A. Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu çalgı eğitimi sürecinde kullanım durumları hangi düzeylerde?

3. Öğretim elemanlarının A. Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndan önce çalıştırdıkları konçertolar nelerdir?

4. Öğretim elemanı görüşlerine göre üst pozisyonların çalıştırılmasında A. Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun ve diğer konçertoların kullanım durumları nelerdir?

5. A. Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun icrasında öğretim elemanlarının sol el tekniklerinin çalışılmasına yönelik benimsedikleri kaynak, yöntem ve teknikler nelerdir?

6. Sol el tekniklerinin çalıştırılmasında öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak ön planda tutulan çalışma prensiplerinin betimsel analizleri nelerdir?

7. A. Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun icrasında öğretim elemanlarının sağ el tekniklerinin çalışılmasına yönelik benimsedikleri kaynak, yöntem ve teknikler nelerdir?

8. Sağ el tekniklerinin çalıştırılmasında öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak ön planda tutulan çalışma prensiplerinin betimsel analizleri nelerdir?

1.2. Amaç

Çalgı eğitiminde icracılık boyutunda dikkat edilmesi gereken önemli unsurlar, izlenecek yolun etraflı araştırmalarla belirlenmesi ve kullanılacak yöntemlerin içerdiği materyallerin doğru bir şekilde tespit edilmesidir.

Bu çalışmada amaçlanan, Antonio Vivaldi Op.3 No. 6 Keman Konçertosu'ndaki keman tekniklerine bağlı olarak, çalışılması faydalı olabilecek etüt ve yardımcı eser seçimine yönelik, keman öğretim elemanları görüşlerine dayalı bir çalışma yöntemi geliştirmektir.

1.3. Önem

Araştırmada, örnek bir eser üzerinden uzman görüşlerine dayanarak yeni bilgiler ortaya çıkarılması ve sentezlenmesi gibi çalışmalar, çalgı eğitimi sürecinde farklı yöntemler geliştirilmesi açısından oldukça önemlidir.

Keman eğitimi sürecinde bireylerin gelişim gösterebilmelerinin en etkili yolu, çalışılan eserlerin yanı sıra eserdeki tekniklere yoğunlaşmayı sağlayacak ve çalma becerilerinin kazanılmasına yardım edebilecek etütlerin, öğretim sistemi içerisinde yer almasıdır. Etüt seçimi yapılırken öğrencinin eksikleri göz önünde bulundurulmakla beraber etüdün zorluk seviyesi ve çalışılan esere uygunluğu da düşünülmelidir.

Antonio Vivaldi'nin Op.3 No. 6 Keman Konçertosu, müzik eğitimi anabilim dalları çalgı eğitimi (keman) derslerinde öğrenci tarafından mutlaka çalışılan bir eserdir. Bu eserin çalışılmasında öğretmenlerin izlediği yol ve seçtikleri etütler araştırılmalı, belli bir çalışma sistemi oluşturulmalıdır. Bu araştırmanın sağladığı bilgiler doğrultusunda, adı geçen konçerto için alıştırma ve etüt seçimi yapılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği ortaya çıkacaktır. Örnek alınan eser diğer keman eserleri için de bir fikir sunabileceği gibi, öğrenci ve öğretmen için aydınlatıcı bir kaynak olarak kullanılabilir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada,

- Antonio Vivaldi'nin Op.3 6. Konçertosu'nun bütün keman öğrencileri tarafından çalışılan bir eser olduğu,
- Keman öğretim elemanlarınca belirlenen çalışma stratejilerine bağlı olarak önerilen alıştırmalar ve etütlerin eserin çalınmasına olumlu yönde etki edeceği varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma,

- Antonio Vivaldi'nin Op.3 6. Keman Konçertosu ile,
- Ankete katılımları ile belirlenen eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan keman öğretim elemanlarının görüşleri ile,
- Öğretim elemanları görüşlerince belirlenmiş çalışma stratejileri ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Allegro: Metronomda 132 ile 144 arası tempoda çevik, dinç ve neşeli bir biçimde anlamındadır (Say, 2005, 28).

Cantabile: Şarkı söyler gibi çalınacağı anlamındadır (Yener, 2001, 390).

Detache: Fransızcada ayırmak anlamına gelen ve yaylı çalgılarda yayın tam olarak yukarı ve aşağı çekilmesini belirtmektedir (Memedaliyev ve Kurbanov, 2011, s. 209).

Etüt: “Müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan çalışma parçası” demektir (Say, 2005, s. 189).

f: Forte teriminin nota üzerindeki kısa yazımıdır. Gür ses elde etmeyi belirten işarettir (Say, 2005, s. 204).

İzlem: Önceden belirlenen bir amaca ulaşmak için tutulan yol (TDK, 2015).

Largo: Çok yavaş anlamındadır (Uluç, 2002, s. 41).

Legato: Bağlı, bağlanmış anlamındadır. Notaların birbirine bağlı şekilde seslendirilmesini belirtir (Say, 1985, s. 766).

Nüans: Bkz. Ayırtı. Müzikal ifadenin anlamlandırılmasında kullanılan ses gürlüğü işaretleri anlamındadır (Say, 2005, s. 49).

Op. : Yapıt anlamında olan ve bestecilerin eserlerinin yayınlanış veya besteleniş sıra numaralarının yanında kullanılan terimdir (Yener, 2001, s. 401).

P: Piano teriminin nota üzerindeki kısa yazımıdır. Sesin gürlüğü'nün zayıf olması anlamına gelmektedir (Memedaliyev ve Kurbanov, 2011, s. 210).

pp: Pianissimo teriminin nota üzerinde kısa yazımıdır. En kısık, en hafif ses gürlüğü'nde anlamına gelmektedir (Say, 2005, s. 435).

Presto: Hızlı, çabuk anlamındadır (Uluç, 2002, s. 161).

Puandorg: Uzatma anlamında olan ve ses hareketinin belli bir süre askıya alınmasını belirten işaretin adıdır (Say, 2005, s. 440).

Sempre: Tempo veya nüans terimi ile birlikte kullanılan ve daima, sürekli, devam eden anlamına gelen terimdir (Say, 2005, s. 471).

Solo: Tek, yalnız anlamındadır. Tek bir icracı tarafından çalınan eser ya da eser içindeki bir geçidi belirtir (Yener, 2001, s. 405).

Strateji: İzlem (TDK, 2015).

Tonalite: Bir müzik parçasının eksen olarak belirlenen sesin çevresinde düzenlenmesi anlamındadır (Uluç, 2002, s. 182).

tr: Trill teriminin nota üzerinde gösterimidir. İtalyanca titremek anlamına gelen ve müzikte bir sesin yakın bir sesle sık sık yer değiştirilmesi anlamındadır (Memedaliyev ve Kurbanov, 2011, s. 211).

Tutti: Solonun karşıtı olan ve çalgı ya da ses sanatçıların hep birlikte seslendirmesi anlamına gelen terimdir (Say, 2005, s. 535).

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE ve İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Barok Dönem

Klasik Batı Müziği tarihinde 17. yüzyılın başından 18. yüzyılın ortasına kadar yaklaşık 150 yıllık bir dönemi kapsayan Barok dönem, operanın ortaya çıktığı 1600'lerin ilk yılları ile J.S. Bach'ın öldüğü 1750 yılları arasında geçen zaman olarak kabul edilmektedir.

“Müzik tarihinde Barok Çağı, Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüz elli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Handel ve J. S. Bach'ın yetiştiği renkli dönemdir” (İlyasoğlu, 2009, s.43).

“Barok, özünde saray sanatıdır. Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir” (Say, 2000, s. 174).

Barok döneme gelinceye kadar müzik, şiire eşlik etmesi, şiirdeki sözlü aktarımın vurgulanması ve güçlendirilmesi, dini törenlerde kullanılması ve teatral etkinliklerin sunumu amaçlarına hizmet etmiş, diğer sanat dallarına yardımcı bir unsur olarak görülmüştür (Fubini, 2006, s. 38). Barok dönem ile birlikte müzik, sahip olduğu niteliklerle sanat dalları içinde ayrı bir alan olarak yer edinmiş, sanat dalları içindeki saygınlığını bu dönemdeki gelişmelerle kazanmıştır.

2.1.1. Barok Dönem Müziğinin Özellikleri

Rönesans döneminin etkisiyle büyük değişim gösteren müzik, Barok dönemde yeni besteleme teknikleri, armoninin yazılan yeni eserlerde kullanımının yaygınlaşması, çalgı müziklerinin önem kazanması, günümüz opera biçiminin temellerinin atılması, nota yazısındaki süslemeleri ve daha birçok yeniliklerle hızlı bir gelişim sürecine girmiştir.

Birçok kaynağa göre Barok dönem müziğinin en belirgin ögesi karşıtlık olmuştur. Karşıtlığın elde edilmesinde çalgı gruplarından, ritim ve nüans öğelerinden yararlanılmış, müziğin anlatım biçimi olarak karşıtlık, Barok dönem eserlerinde fazlasıyla yer bulmuştur.

Rönesans döneminin yol açtığı gelişim sürecinde müzik, Barok dönem ile ilerlemeye devam etmiş, yeni arayışlar içerisinde olan besteciler, kullanmış oldukları besteleme tekniklerinde ve eserlerin formlarında değişikliklere yol açmışlardır.

Özellikle Rönesans döneminin kontrpuanının daha yenilikçi yöntemlerle geliştirilmesi, ton kavramı, majör-minör dizilerin oluşturulması ve bunlara bağlı olarak armonideki gelişim, Barok dönemi Klasik Batı Müziği tarihi içerisinde önemli kılan unsurlardan bazıları olarak kabul edilmektedir.

Jean Jacques Rousseau'nun 1767 yılında yaptığı Barok müzik tanımını Say(2002), "Barok müzik, armoni bilimindeki yükselişi, disonans'ın artmasını, melodinin ağırlık kazanışını ve süslemeciliğin ön plana çıkmasını temsil eder" şeklinde aktarmıştır (s. 62).

17. yüzyıl boyunca müzikteki gelişmelere bağlı olarak kilise modlarının yerini tonalite kavramı, bununla birlikte majör-minör yapısı almıştır (Yener, 1983, s. 27). Kontrpuan tekniğinin yerini zamanla armoninin alması, ton duygusunun gerekliliği gibi durumlardan söz edildiğinde dizilerin müzikte kullanımının kaçınılmaz olduğu söylenebilmektedir.

Barok dönem müziğinde 1600 yılından sonra stile antico ve stile moderno olarak iki farklı müzik stili ortaya çıkmıştır. Stile antico'da besteleme tekniği olarak kontrpuandan yararlanılırken, stile moderno'da daha zengin melodilerin armoni tekniği ile çokseslendirilmesi ve operanın getirdiği imkanların kullanımı söz konusu olmuştur (Say, 2000, s. 174).

Rönesans dönemindeki kontrpuan tekniğine göre bestelenmiş, birbirinden bağımsız seslerle oluşturulan çoksesli müziğin aksine Barok dönemde, sürekli bir bas ve tiz sesin eşliğiyle duyulan melodiler göze çarpmaktadır. Bazı kaynaklarda bestelemeye kullanılan bu tekniğe, teksesli müzik adıyla rastlanmaktadır.

İlyasoğlu (2009)'na göre, "Barok dönemin ideal sesi, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin, yalın bir armoni aracılığıyla birleştirilmesinden doğar. Besteciler, bas ve tiz

seslerin, iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir çalgıyla aktarılmasını, uzamasını öngörmüşlerdir” (s. 45).

Barok dönem içinde müzikteki önemli gelişmelerden biri, günümüz opera biçiminin temellerinin Claudio Monteverdi tarafından atılmasıdır. Say (2002), konuyla ilgili olarak “operayı doğuş dönemindeki ilkel konumundan çıkararak bu sanata soluk kazandıran besteci, Claudio Monteverdi (1567-1643) olmuştur” diye belirtmiştir (s. 387). Monteverdi operaları hakkında birçok kaynakta, günümüz opera biçimine en yakın operalar olduklarından bahsedilmektedir.

Teksesli müzik olarak belirtilen yalın bir armoni eşliği ile çalınan melodiler, bestecilerin ve icracıların alanlarında ilerlemelerine olanak sağlamış, yeni müzik biçimleri ve çalgı topluluklarının ortaya çıkmasında da önemli bir etkiye sahip olmuştur.

“Operanın doğuşuna yol açan ve çoksesli müziğe karşı bir tepki diye görülebilecek olan tek sesli müzik bir yandan da çalgı müziğinin büyümesine, çalgı müziği biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, ayrıca çalgı yapımcılığındaki ilerlemelerin dürtüsü olmuştur” (Mimaroglu, 2012, s. 42).

Keman ailesinin günümüzde bile daha iyisi yapılamayan çalgılarının, yine bu dönemde İtalyan çalgı ustalarınca yapılması mümkün hale gelmiştir. Keman ailesinin yanı sıra üflemeli çalgılardan obua ve Fransız kornosu geliştirilirken, kontrbas trombon ve kontrafagot da icat edilmiştir.

“Keman bugünkü soylu biçimini Amati, Stradivari ile Guarneri ailelerinin ellerinde geçirdiği değişikliklerden sonra almıştır. Bu da tarih olarak on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyılın başlarına rastlar. O tarihten beri kemanda önemli bir değişiklik yapılmamıştır” (Karolyi, 2007, s. 135).

Barok dönemde çalgı müziğinin önem kazanmasıyla birlikte çalgılar, müzik tarihi içinde en önemli gelişimi bu dönemde sağlamıştır. Örnek olarak Lully’nin opera türündeki eserlerinde kullandığı orkestralarda bulunan ve renk çalgısı olarak kullanılan üflemeli çalgılar, Klasik Batı Müziği tarihinde önemli bir yer edinmiş ve üflemeli çalgıların gelişimini olumlu yönde etkilemiştir.

“Tek sese gösterilen ilgiden etkilenen çalgıcı ya da çalgıcılar, ezgiler üzerinde oynayarak, türlü ses gösterilerine başvurarak, çalgısının olanakları ile teknik kapasiteleri

oranında kıvrımlı, süslü, ayrıntılı anlatıma başvurarak çalgı müziğini zenginleştirdikleri gibi, sonat, konçerto gibi çalgı müziği biçimlerinin ortaya çıkmasını sağladılar” (Kaygısız, 2004, s. 117).

Say (2002), Barok dönemde gelişen yeni müzik formlarından bahsederken bütünüyle çalgısal olarak yaratılan müzik biçimlerine dikkat çekmiştir. Bu müzik biçimlerinin insan psikolojisini eserin yapısına sindirmesi niteliği taşıyan, kontrastın eserlerin bölümlerindeki ritmik özelliklerinde de göze çarpan hızlı bir ilk bölümden sonra karşıt özellikte ağır bir ikinci bölüm ve canlı bir final sağlayacak hızlı bir üçüncü bölümden oluşan konçerto ve süit gibi müzik biçimlerinden bahsetmiştir (s.62).

İlyasoğlu (2009)’na göre Barok dönem müziğinin anlatılmasını karşılayacak ilk sözcük karşıtlık (kontrast) olmalıdır. Konçerto geleneğinin ilk adımı olarak belirtilen sonorit’deki (ses dolgunluğu), yapının yürüyüşündeki, ritimdeki, anlatımda ve ruhsal derinlikteki kontrast ögesi, Barok dönem stilinin müzikteki ifade biçimiyle ilgili olarak bilgiler vermektedir (s. 44).

Barok dönem ile yazılmaya başlayan, sadece çalgılar için bestelenmiş eserlerde kullanılan müzik biçimlerine konçertodan farklı olarak canzona ricercare ve toccata da örnek olarak verilebilmektedir.

“Müzik eserlerinin yazılması, okunması ve söylenmesi için oluşturulmuş işaret, sembol ve öğelerin tümüne müzik yazısı denir” (Özçelik, 2002, s. 78). Barok dönemde müzik yazısının gösterdiği gelişime de dikkat çekmek gerekmektedir. Bu dönemden önce, bestecilerin kullandıkları yazım tekniklerinin, müziğin anlatımında eksik kaldığı ve besteciler arasında nota yazımında farklılıklar olduğu belirlenmiştir. Bu karmaşanın aşılması hususunda en büyük değişim Barok dönemde gerçekleşmiştir.

“Barok dönem müziği denince akla gelen bir diğer konu da süslemelerdir: Herhangi bir sesi süsleyen, renklendiren ve belirten ses veya karakteristik ses gruplarına süsleme adı verilmektedir” (Öztank, 2009, s. 14). “Müzik yazısında süslemelerin sembollerle ifade edilişi, günümüze ulaşan yazılı kaynaklara göre ilk olarak barok dönemi ile başlamıştır” (Özçelik, 2002, s. 78). Kaya (2009), müzikte Barok dönemle başlayan süslemelerle ilgili olarak, “müzik yazısında süsleme notaları ve sembolleri, müziğe renk, zarafet katan, ifadesini güçlendiren unsurlar olmuşlardır. Bir müzik eserinde normal notalardan daha küçük ebatlarda notalar ve özel işaretler şeklinde

karşımıza çıkan süslemeler, müziğin normal akışını engellemeksizin eseri bir nakış gibi süslerler” ifadesini kullanmıştır (s. 12).

Müzik yazısında kullanılan sembollerin günümüze en yakın hale geldiği dönem olan Barok dönemde donanımlar daha belirgin hale gelmiş, ölçü çizgileri ve nota şekilleri müziğin ifade edilmesinde önem kazanmıştır (Say, 2000, s. 197).

2.1.2. Barok Dönemde Konçerto

Kaygısız (2004)’a göre konçerto, “ayrı partilerin, ayrı seslerin aynı anda tınlaması anlamına gelen Latince “concertus” sözcüğünden” türemiştir (s. 123). Cangal (2008) konçerto ile ilgili olarak, “Konçerto teriminin müzik yaşamında ilk kullanılması 1519 yılına rastlar ve “birlikte çalma” veya “birlikte çalan çalgılar grubu” anlamındadır” şeklinde belirtmiştir (s. 177). İlyasoğlu (2009)’na göre de konçerto, “sözlük anlamında karşıtlık, zıtlık taşıyan İtalyanca bir sözcüktür. Tek çalgının çalgı topluluğuna karşı durması, ondan ayrılıp kendi ses rengini duyurması ve yine toplulukla birleşmesi anlamını içerir” (s. 51). Cangal (2008) konçerto ile ilgili olarak, “genellikle bir, kimi zaman iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir. Konçertonun solo partisi, daha parlak ve gösterişli, teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir” diye bahsetmiştir (s. 176).

Barok dönemde ortaya çıkan yeni formlar arasında olan konçerto biçimi, 17. yüzyılın son çeyreği içinde İtalyan kökenli olan ve tek bölümden oluşan canzona concertata’lardan ortaya çıkıp gelişmiştir. “Barok dönemindeki gelişkin “concerto” terimi ise bir orkestra ile bir ya da birkaç solocunun katıldığı senfonik biçime dönüşmüştür” (Say, 2000, s. 213).

Üç farklı çeşitten oluşan konçerto formunun ses konçertosu, konçerto grosso ve solo konçerto olmak üzere farklı türleri bulunmaktadır (Cangal, 2008, s. 117). Önceleri ses müziği formu olan konçertonun, 17. yüzyılın ikinci yarısında concerto grosso biçimiyle çalgı müziği formuna geçişi gerçekleşmiştir.

Barok dönemde çalgı toplulukları için yazılan en önemli müzik biçiminin concerto grosso olduğunu belirten İlyasoğlu (2009), bu formun küçük bir yaylı çalgılar grubu ile daha büyük bir grubu oluşturan çalgıların dönüşümlü olarak çalınması

şeklinde olduğunu belirtmiştir (s. 51). Aynı şekilde Say (1985) concerto grosso ile ilgili olarak “bir grup solo çalgının, orkestranın tümünü oluşturan çalgılarla değişimli olarak çalınmasından oluşmuştur” diye belirtmiştir (s. 735).

Concerto grosso ile ilgili İlyasoğlu (2009), “Barok dönemde çalgı topluluğu için yazılmış en önemli biçimdir. İki ses kitlesinin karşı karşıya gelişi, küçük bir yaylı çalgılar grubuyla daha kalabalık bir grubun değiştirimle çalmasıdır” diye bahsederken (s. 51), Say (1985), “bir grup solo çalgının, orkestranın tümünü oluşturan çalgılarla değişimli olarak çalınmasından oluşmuştur” diye belirtmiştir (s. 735).

Konçerto formunun bir türü olan solo konçerto, ilk olarak G. Torelli (1650-1708) tarafından 18. yüzyılda yazılmıştır (Cangal, 2008, s. 177). “Solo konçerto, bir solo çalgının (mutlaka ikinci planda kalması gerekmeyen) bir orkestra eşliğinde sunulması demektir” (Karolyi, 2007, s. 127). Solo konçerto ile concerto grosso arasındaki farkın anlaşılabilmesi ile ilgili olarak Say (2000), “orkestra ile birlikte tek bir solo varsa, buna *solo konçerto* diyoruz” açıklamasını yapmıştır (s. 215).

Barok dönemdeki konçerto biçimi günümüz konçerto biçiminden farklı da olsa, sonrasında bu biçimin gelişmesinde büyük bir öneme sahiptir. Konuyla ilgili olarak Kaygısız (2004), konçertonun gerçek yaratıcısının Antonio Vivaldi olduğunu, “Torelli’nin keman konçertosu ilk olmasına karşın, adından başka konçertoya benzemiyordu. Vivaldi’nin geliştirdiği konçerto biçimi sonraki kuşaklara yol gösterdi” diye belirtmiştir (s. 134).

Vivaldi’nin konçerto biçiminin gelişimindeki katkıları ile ilgili olarak Mimaroglu (2012), “Vivaldi bu biçimi gelecek günlerin bestecilerinin örnek olarak kullanacakları ve geliştirecekleri özelliğe ulaştıran, tek çalgıcı ile orkestranın karşılaşması tekniğini geliştiren ilk besteci olduğu gibi, Haydn ve Stamitz’dan önce senfoni biçiminin ilk öğelerini de sunmuştur” diye bahsetmiştir (s. 56).

Barok dönemde temelleri atılan ve günümüze kadar gelişen konçerto biçiminin çalgı müziği, çalgı eğitimi ve çalışmanın konusuna ilişkin keman eğitiminde büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir. “Konçertolar teknik ve müzikal düzeyi kapsamlı bir şekilde sergileyen önemli bir çalgı müziği formu olması sebebi ile keman eğitimi sürecinin her aşamasında başvurulacak kaynaklardır” (Kurtaslan, Ergan ve Kutluk, 2012, s. 188).

“Konçerto tarihinde Vivaldi'nin çok önemli bir yeri vardır. 500 dolayında olan konçertolarının çoğu bir keman ve orkestra, 40' a yakını fagot ve 30 kadarı flüt ile orkestra, bunun dışında birçoğu da iki, üç veya dört keman ile orkestra içindir” (Öztank, 2009, s. 49).

2.1.3. Antonio Vivaldi

18. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Antonio Vivaldi, kemancı ve besteci kimliği ile Klasik Batı Müziği'nin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1678 yılında Venedik'te doğan Vivaldi'nin müzik alanında vermiş olduğu başarılı örnekler, müziğin günümüze kadar taşınmasında en önemli etken olarak görülmektedir.

Müzik eğitime, Venedikli bir kemancı olan babası Giovanni Battista ve kemancı Giovanni Legrenzi'den aldığı keman dersleri ile başlayan Vivaldi, genç yaşta özendiği papazlığı bir meslek olarak seçmiş fakat kendini dine değil müziğe adanmıştır (Say, 2000, s. 245).

Birçok kaynakta yaşadığı zamanın en saygın, en ünlü, en verimli bestecisi olarak anılan Vivaldi, keman virtüözü, keman öğretmeni, orkestra şefi ve besteci olarak müzik alanına büyük katkılar sunmuştur (Kaygısız, 2004, s. 134).

1703 yılında papaz olan ve Venedik'teki Ospedale della Pieta adında, yetim kızlar için kurulan okulda şef ve öğretmen olarak görev yapan Vivaldi (İlyasoğlu, 2009, s. 57), bu okulun koro ve orkestrasını yönetmiş, Avrupa çapında ün kazandırmış ve eserlerinin birçoğunu bu topluluk için bestelemiştir (Yener, 2001, s. 363).

“Ospedale'deki görevi, önceleri sadece keman dersi vermekle sınırlı olan Vivaldi, daha sonra öğrencilerin kompozisyon bilgilerini arttırma ve orkestra konserleriyle ilgilenme konularından da sorumlu olmuştur” (Öztank, 2009, s. 18).

Vivaldi'nin o dönemde çalgı müziği olarak yazdığı eserlerin arasında bestelediği konçertoların sayı bakımından diğer eserlerinden fazla olmasıyla birlikte, bu eserleri yönetmiş olduğu orkestradaki çocukların çalgı seviyelerine ve yeteneklerine göre bestelediği belirtilmektedir (İlyasoğlu, 2009, s. 57). Buna bağlı olarak Vivaldi'nin öğretmenliği, bestelediği konçerto formundaki eserlerin bugün de keman eğitiminde kullanımının yaygın oluşunun sebebi olarak gösterilebilir.

Vivaldi, 1703 yılında papaz olarak göreve başladıktan sonra müzisyenliğine birçok kurumda devam etmiştir. “Aynı yıl G. Friedrich Haendel Hamburg operasında kemancı ve J.S. Bach Neue Kirsche Arnstadt'da organist olarak göreve başlamıştır” (Coşkun, 2013, s. 18).

Ospedale della Pieta’da yaptığı çalışmaların başarılarına rağmen Vivaldi 1709 ve 1716 yıllarında işten çıkarıldığı bilgisine ulaşıldıysa da bunun nedeni ile ilgili olarak edinilen kaynaklarda farklı sebepler bulunduğundan kesin bir bilgi mevcut değildir. Bu yıllarda müzik çalışmalarına devam eden Vivaldi’nin ünü yayılmaya devam etmiş, besteciliğindeki yaratıcılık da gelişmesini sürdürmüştür.

Konçerto formunun sahibi, öncüsü, geliştiricisi gibi unvanların verilmesine sebep olarak gösterilebilen Op.3 L’estro Armonico adlı eseri, Vivaldi’nin müzikal kariyerine büyük katkılar sunmuştur. “Bu yapıtıyla besteci, “solo konçerto” biçiminde müzikler yazmaya başlamıştır” (Öztank, 2009, s. 21). “Amsterdam’lı yayıncı Estienne Roger, Vivaldi’nin Tuscany Prensi III. Ferdinand’a ithaf ettiği on iki konçertodan oluşan bu setini hemen yayımlamıştır” (Coşkun, 2013, s. 20). Bu çalışmanın konusu olan konçerto, Vivaldi’nin Op.3 L’Estro Armonico isimli 12 konçertodan oluşan eserinin 6 numaralı konçertosudur.

Vivaldi’nin bestelediği konçertoların üçte ikisini solo keman ve orkestra için yazdığı eserler oluşturmakta, bunların yanında çello, flüt, fagot, mandolin ve viola d’amore (aşk viyolası) için de yazdığı konçertoları bulunmaktadır (İlyasoğlu, 2009, s. 57). Bunlara ek olarak korno ve trompet için de yazmış olduğu konçerto formunda eserler mevcuttur.

Çalgı müziğindeki başarıları sonraki bestecilere ilham kaynağı olmuş ve birçok besteci Vivaldi’nin müziğinden etkilenmiştir. Bu bestecilere Haendel, G. M. Alberti, Tartini, J. M: Leclair, Locatelli, J. J. Quantz ve J. S. Bach örnek olarak gösterilebilmektedir. Söz konusu etkinin örneklerini Vivaldi’nin keman konçertolarını piyano için düzenleyip yazan J. S. Bach’ın piyano konçertolarında görmek mümkündür (Öztank, 2009, s. 49).

Çalgı müziği formundaki eserlerinden ayrı olarak, Vivaldi’nin bestelediği operalar ile ilgili Birol (2008), “94 opera yapıtı olduğu rivayet edilir ancak bugüne

kadar sadece 19 tanesi bilinmektedir” şeklinde ifade etmekte (s. 140), bazı kaynaklara göre de bu sayının 50'lere kadar ulaştığı belirtilmektedir.

Ospedale della Pieta'daki görevine devam ettiği esnada farklı kurumlardaki müzik faaliyetlerini de sürdüren Vivaldi, 1718 yılından 1720 yılına kadar Maestro di cappella di camara (oda korosu şefi) unvanı ile Mantua'daki Prens Philipp Hesse-Darmstadt'ın sarayında çalışmıştır. Bu dönemde de Ospedale della Pieta'ya bağlılığından dolayı oradaki çocuklar için konçertolar yazmaya devam etmiştir.

Mantua'da bulunduğu zaman içerisinde opera türünde eserleriyle ününü artıran besteci, operanın en revaçta olduğu Roma, Floransa gibi şehirlere sipariş üzerine eserler yazmış, sonraları bu alandaki başarısının yeterli olmadığı düşüncesi ile Mantua'dan ve buradaki görevinden ayrılmıştır.

1725 yılında Op.8 *Il cimento dell'armonia dell'invenzione* isimli 12 konçertodan oluşan, ilk dört konçertosu bestecinin en ünlü sayılan Mevsimler eserinin de içinde bulunduğu bu eser ile Vivaldi, dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Söz konusu konçerto ile ilgili olarak Coşkun (2013) şöyle belirtmiştir:

Bu çalışmalar en çok Fransa'da başarı sağlamış, Mevsimler konçertolarından *Bahar* bölümü J.J. Rousseau ve birçok besteci tarafından değişik çalgılara yapılan düzenlemeler ile döneme damgasını vurmuştur. Öyle ki, bu konçerto (Mevsimler Konçertosu), Kral XV. Louis'nin favorisi olmuş ve beklenmedik bir anda Vivaldi, Versailles sarayına davet edilmiştir (s. 23).

Birçok şehirde müzik çalışmaları için bulunan Vivaldi, 1735'te Ospedale della Pieta'daki işine Maestro de Concerti unvanıyla geri dönmüş olsa da, 1738 yılında buradaki işini tekrar kaybetmiştir. İşten çıkarılmasına sebep olarak, sürekli Venedik'ten ayrılıp başka şehirlerde bulunmasından dolayı Pieta'daki görevini ihmal etmesi gösterilmiştir.

1740 yılına kadar maddi imkansızlıklar içinde yaşamaya çalışan Vivaldi, eserlerinin satılması umuduyla Viyana'ya taşınmış ve kısa bir süre sonra Habsburg Sarayı'nda çalışmaya başlamıştır. İmparator VI. Charles'ın ölümünden sonra Habsburg Sarayı'ndaki işinden de ayrılmak zorunda kalan Vivaldi, Viyana'da 1741 yılında hayatını kaybetmiştir.

Müzik alanındaki çalışmalarını kendisinden sonrakilere miras olarak bırakan bestecinin, birçok kaynakta sayıları farklı olarak gösterilen 500’den fazla çalgı müziği eseri, 23 senfonisi, 50’ye yakın operası, 40’a yakın kantatı ve birçok farklı türde eseri bulunduğu söylenmektedir.

Barok dönemde yaşamış keman icracısı olan ünlü besteciler Tablo 2.1’de belirtilmiştir.

Tablo 2.1.

Barok Dönemde Keman İcracısı Olan Besteciler

İsim	Yıl	Ülke/Şehir
Arcangelo CORELLI	1613-1713	İtalya/Fusignano
Antonio VIVALDI	1678-1741	İtalya/Venedik
Francesco GEMİNİANI	1687-1762	İtalya/Lucca
George Frideric HANDEL	1685-1759	Almanya/Halle
Georg Philipp TELEMANN	1681-1767	Almanya/Magdeburg
Giuseppe TARTINI	1692-1770	İtalya/Venedik
Giuseppe TORELLI	1658-1709	İtalya/Verona
Heinrich Ignaz Franz von BIBER	1644-1704	Bohemya/Wartenberg
Jean-Baptiste LULLY	1632-1687	İtalya/Floransa
Johann Friedrich FASCH	1688-1758	Almanya/Buttelstedt
Johann Georg PISENDEL	1687-1755	Almanya/Cadolzburg
Pietro LOCATELLI	1695-1764	İtalya/Bergamo
Tomaso ALBINONI	1671-1751	İtalya/Venedik

2.1.4. Antonio Vivaldi'nin Op.3 6. Keman Konçertosu

Vivaldi'nin çalgı müziği yapıtları içinde en çok önem verdikleri, keman eserleri olmuştur; 230'a yakın keman için yazdığı konçertosu bulunduğu söylenmektedir. Bu çalışmanın konusu olan keman konçertosu, Op.3 L'estro Armonico isimli 12 konçertodan oluşan eserin altı numaralı konçertosudur.

Eserin birinci bölümü 4/4'lük bir Allegro temposuna ve la minör tonuna sahip bir yapıdadır. Orkestradaki birinci keman grubuyla solo kemanın ana melodiyi beraber çalması ile başlayan bölüm, 12. ölçüye kadar tutti şeklinde sürmektedir. 13. ölçüden başlayan soloda ise solo keman ana melodiyi tek başına çalarken, orkestra ana melodiyi çalmaksızın eşlik etmektedir.

Eserin devamında aynı biçimde ana melodinin, solo ve tutti olarak birçok defa orkestrayla birlikte ve solo olarak çalındığı 80 ölçülük birinci bölümde, ana melodiyi çalan solo kemanla orkestranın aynı melodiyi bir süre çalması ve sonrasında ayrılması, Barok dönem müziğinin stilistik bir özelliğidir.

Eserin hızlı temposu, neşeli bir karaktere sahip olabileceğini düşündürse de; minör tonundan kaynaklı olarak, bu neşeli, sevinçli karaktere sahip olamadığı, aksine barındırdığı yay teknikleri ile keskin ve gösterişli bir ifade taşıdığı düşünülmektedir.

4/4'lük bir Largo temposunda ve re minör tonunda olan eserin ikinci bölümü, birinci bölümde görülen, melodinin çalınmasında solo ve tutti değişimlerinden oluşan bir yapıda değildir. Ana melodiyi çalan solo keman partisi ikinci bölüm boyunca sürmekte, orkestranın diğer çalgılarınca ana melodinin çalınmadığı görülmektedir. 14 ölçüden oluşan ikinci bölümün ağır bir tempoda, bir önceki bölümün hızlı ve keskin karakteristik özelliklerinden farklı olarak hüzünlü ve bağlı notalardan oluşan bir yapıda olduğu tespit edilmiştir.

Eserin üçüncü bölümü 2/4'lük bir Presto temposu ve birinci bölümdeki gibi la minör tonuna sahip bir yapıdadır. Üçüncü bölüm boyunca solo ve tutti yapıları ile solo kemanın çaldığı ana melodiye orkestranın dahil oluşu, birinci bölümdeki gibi bir orkestra eşliğinin olduğunu göstermektedir. Birinci bölümden daha hızlı bir tempoya sahip olan üçüncü bölüm, karakter olarak birinci bölüme çok benzemektedir.

Eserin çalınmasına yönelik duatelerde ve yay bağlarında değişiklik gösteren birçok edisyon bulunmaktadır. Bu duruma sebep olarak da eserin keman eğitimindeki kullanım durumuna yönelik uygulanmakta olduğu düşünülmektedir.

2.2. Eğitim

Eğitim, bireyin yaşantısındaki bilgi, beceri ve davranışların kazanımında en doğruyu elde etmeye olanak sağlayan bir süreçtir. Bu süreç boyunca bireyin, değişen ve gelişen dünyanın koşullarına bağlı olarak her yeniliği elde etmesine imkan sağlayan olgu eğitimidir.

“Tarihsel süreç içinde bakıldığında eğitimin, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi olduğu görülür. İnsanoğlu gözünü açtığı günden beri, kendisini, karşısında oldukça yetersiz gördüğü doğal ve fiziksel çevreyi kontrol altına almaya ve kendi gereksinimlerini karşılamaya çalışmıştır” (Varış, 1991, s. 45).

Eğitim üzerine çeşitli görüşlere dayalı olarak tanımlar yapılmıştır. Eğitime ilişkin tanımlardan bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

Ertürk (2013) eğitimi; “bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci” (s. 13) olarak tanımlarken, Şişman (2010) eğitimi “insanın olgun, erdem sahibi, mükemmel bir varlık haline gelme/getirilme süreci” olarak tanımlamıştır (s. 2). Demirel (2009) eğitimi, “eğitim genel anlamda bireyde davranış geliştirme sürecidir. Diğer bir deyişle, eğitim sürecinden geçen kişinin davranışlarında bir değişme olması beklenmektedir” diyerek ele almıştır (s. 6). Uçan (2005) ise eğitimi, “bilinçli, amaçlı ve istendik bir kültürlenme, kültürleme ve kültürleşme sürecidir” diye tanımlamıştır (s. 7).

“Eğitim, doğumdan ölüme kadar devam eden, kimi zaman planlı ve programlı, kimi zaman bulunulan çevredeki etkileşim sonucu oluşan kültürlenmelerle kazanılan yeni davranışların tümünü kapsayan süre ve bu sürenin sonucundaki ürün olgusu olarak tanımlanabilir” (Töreyn, 2008, s. 81).

Yukarıdaki tanımlara dayalı olarak eğitim için, bireyin yaşantıları doğrultusunda davranış değişikliği meydana getirdiği süreç tanımı yapılabilir. Eğitimin sonucunda

bireydeki değişim, kendisi ve toplum için faydalı olan yeni öğretileri kapsar. Eğitim süreçlerinde amaç bireyi, öğrenciyi yetiştirmektir.

“Eğitim sürecinde işlenen ham madde, öğrencidir. Eğitim süreci yoluyla öğrencilerde çeşitli bilgi, beceri ve tutum geliştirilmeye çalışılmaktadır” (Kaya, 2010, s. 1).

2.2.1. Sanat Eğitimi

Tarih içerisinde insan edindiğı bilgi ve tecrübelerini kendinden sonraki nesillere aktarmış, bu birikimler karakteristik toplumlar oluşturmuş ve her toplum kendine özgü bu birikimlerle kendi kültürlerini meydana getirmişlerdir. “Tüm bu birikimler sonucu oluşan kültür insanlığın en önemli yapıtaşlarından” (Nacaklı ve Canbay, 2013, s. 26).

Eğitim sürecinde bireyde oluşması beklenen davranış değişiklikleri, sanatın sağladığı imkanların da etkisiyle kültürlenme sürecinin bir sonucu olarak görülebilir. Kasıtlı ve kasıtlı olmayan kültürlenme sürecinde doğru ve düzenli bilginin bireye aktarımının sağlanabilmesi için sistematik bir eğitim süreci gerekmektedir.

Kültürü oluşturan toplumsal faktörler ve toplumun tarih sürecinde karakteristik özelliklerini değiştiren akımların sanat içinde sahip olduğu niteliklere bağılı olarak sanatın, bir eğitim alanı olarak kontrollü ve sistemli bir biçimde topluma hizmet etmesi gerektiğı düşünülmektedir.

“Dünyada toplumların genel amaçları uygarlaşmaya yöneliktir. Bu nedenle sanat ve teknoloji sürecinden geçme koşulu kaçınılmaz bir gerçektir. Böylelikle günümüzde duyarlı, dengeli ve sağlıklı bir toplumun en önemli koşullarından birisi sanat eğitimidir” (Artut, 2004, s. 103).

Birçok branş eğitimi ile bütünleşik, geniş bir kavram olan sanat eğitimi, çok alanlı bir öğretim modeli gerektiren bir disiplin olarak görülmektedir. “Sanat eğitiminde; okul öncesinden yükseköğretime kadar, bireylerin sadece sanatın bir yönü (iki veya üç boyutu) ile değıl, birçok yönü ile (çok alanlı) olarak eğitilmesini önemsemekte ve amaçlamaktadır” (Artut, 2010, s. 4).

2.2.2. Müzik Eğitimi

Çok alanlı bir kavram olarak sanat, tarih boyunca insan yaşamına ait birçok alanda kullanılan bir kavram olarak yer etmiş, sanat içerisinde alt bir disiplin olan müzik ise sanatın hiçbir dalından eksik veya geri tutulamamıştır. Sanat kavramı kendini oluşturan bütün boyutları ile bir bütün olduğundan müzik, diğer sanat ve edebi yapıtlarla iç içe bir şekilde varlığını sürdürmüştür.

“Sanatın tarihi, insanın tarihiyle yaşıttır. Müzik ise içinde barındırdığı ritim ögesiyle, belki de sanat dallarının en eskisi olarak kabul edilmelidir. İlkçağ düşünürleri, müziğin temelini içinde yaşadığımız evrenin doğal ritmik düzenine ve uyumuna bağlamışlardır” (İlyasoğlu, 2009, s. 13).

“Müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür” (Uçan, 2005, s. 10). “Biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Seslerle gerçekleştirilen bu anlatım sanatına “müzik” denir” (Say, 2000, s. 17).

Her disiplinde olduğu gibi öğrencinin, müzikte de elde ettiği bilgi birikiminin doğruyu yansıtabilmesi için eğitim süreçlerinden geçmesi esastır. Dolayısıyla müzik, kendi yöntem ve metotlarına sahip olan bir eğitimi gerektirmektedir.

Uçan (2005)’a göre; “Müzik bir eğitim alanıdır. Eğitim düzenleme ve etkinliklerinde önemli bir yeri olan müzik için eğitim, müzikte eğitim kavram ve uygulamaları, temelde, müziğin önemli bir eğitim alanı olmasından kaynaklanır” (s. 14).

Müzik eğitimi, sanat eğitiminin bir boyutu olan ve fonetik sanatlar grubunda yer alan, kendine özgü dili, biçimi ve yapısı bulunan bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, çağdaş eğitim anlayışına göre birey ya da bireylerin bedensel, ruhsal ve özellikle işitme duyusunun geliştirilip düzenlenmesine yardımcı olan bir eğitim alanıdır (Yüceland, 2007, s. 3).

“Müzik eğitimi temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir” (Uçan, 2005, s. 14).

2.2.3. Çalgı Eğitimi

Kullanımı eski çağlara dayanan çalgıların insan yaşamında duyguları ifade etmede, ibadet ve dini törenlerde, kutlamalarda, doğa olaylarını anlamlandırma ve daha birçok nedenle kullanılmış olduğu bilinmektedir. Üflemeli çalgılar elde etmeye çalışarak başlayan çalgı yapımcılığı, sonraları gelişerek farklı ses renklerinden oluşan enstrümanların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Çağlar öncesinden bu yana geçirilegeldiği deneyimler ve yaşantılar içinde insan, belli ortamlarda belli ereklerle belli özelliklerde sesler üretebilmek için belli çalgılar geliştirmiştir. Çalgılar binlerce yıldan bu yana üretilir, kullanılır, geliştirilir, değiştirilir; çalınır, öğrenilir, öğretilir” (Günay ve Uçan, 1980, s. 12).

Müzik eğitiminin kazandırmayı hedeflediği davranışların öğrenci üzerinde kalıcılığı sağlaması ve öğrenmenin gerçekleşebilmesi için, müzik eğitiminin içinde çalgı eğitimi önemli bir yer tutar. Yıldız (2002)’a göre de “çalgı eğitimi, müzik eğitiminin ayrılmaz unsurlarından biridir” (s. 40).

“Çalgı eğitimi, tüm branşları ile müzik eğitiminin en önemli unsurlarından biridir. Bireyler hem müzik eğitimi hem de onun önemli bir parçası olan çalgı eğitimi yoluyla sanatsal beceriler ve kültürel davranışlar geliştirmekte, içinde bulundukları çevrenin değerlerini yükselterek ona yön vermektedirler” (Uludağ, 2012, s. 4). “Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin uygulamaya yönelik bölümü niteliğinde olup, fiziksel becerilerin müziğin kuramsal bilgileri ile bütünleştirilerek yorumlanması eğitimi olarak tanımlanabilir” (Konakçı, 2010, s. 38). Akgül Barış (2007)’a göre çalgı eğitimi, “bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönlerini bir bütün halinde ele alır. Bu eğitim yolu ile birey teknik bilgi ve beceriler ile estetik değerler kazanır. Kültürel yaşamı zenginleşir. Böylece eğitimin amaçladığı yaratıcı, araştırıcı, yorumlayıcı eleştirci ve kendine güvenen bireyler yetişir” (s. 4).

Bu tanımlarla birlikte çalgı eğitimine ait farklı branşların müzik eğitimi veren güzel sanatlar liseleri, eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalları, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde zorunlu bir ders olarak yürütüldüğü unutulmamalıdır.

2.2.4. Keman Eğitimi

Çalgı eğitiminin alt boyutu olarak keman eğitimi, keman çalgısında ustalığı kazanmak amacıyla çalgıya özgü tekniklerin geliştirilmesini ve müzik eğitiminin uygulama boyutunun doğru yöntemlerle öğretilmesini hedeflemektedir. Günay ve Uçan (1980)'ın tanımına göre keman eğitimi, bireylerin devinîşsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değışiklikler oluşturma veya yeni davranışlar kazandırma sürecidir (s. 8).

Türkiye'de keman eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının müzik öğretmenliği bölümlerinde, konservatuarlarda, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde ve Anadolu güzel sanatlar liselerinde bir ders olarak okutulmaktadır. Çağdaş Türk keman eğitiminin sahip olması gereken nitelikleri belirleyebilmek için Günay ve Uçan (1980), insanın doğasına (yapısına) uygunluk, kemanın yapısına uygunluk, insanın doğası ile kemanın yapısı arasındaki uyumluluk, Türk Müziği'ne dayalılık, evrensel müziğe açık oluşluk, çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk ve Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık ilkelerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini savunmuşlardır (s. 8).

Yaylı çalgılar ailesinin en küçük üyesi olan keman, ses rengi bakımından insan sesine en yakın olan ve yazılı eserler açısından Klasik Batı Müziği içerisinde literatürü en geniş enstrümandır.

Telleri kalından inceye doğru Sol, Re, La ve mi tellerine akort edilen ve 4 oktavı aşkın bir ses genişliğine sahip olan keman, farklı kültürlerin müziklerinde kullanılan önemli çalgılardan biridir. Klasik müzikteki vazgeçilmez özelliğinin yanı sıra keman, Türk, Balkan ve Orta Doğu müziklerinin de başlıca çalgılarından biri sayılabilir (Nacaklı ve Canbay, 2013, s. 96).

Keman eğitiminde öğrencideki bilişsel ve fiziksel gelişimin belli yatkınlıklara bağılı olarak daha sağlıklı olabilmesi için kemana, kesin bir yaş belirtilemese de, erken yaşlarda başlanması gerektiği savunulmaktadır. Göbelez (1996)' e göre de keman eğitime erken yaşta başlamak, keman çalarken sağlanan fiziksel kolaylıkların yanında öğrencinin müziksel işitme duyarlılığı ve müziksel bellek gibi önemli kavramların gelişimine kolaylık sağlamaktadır (s. 104, 105).

İnsan yaşamının tarihsel dönemlere bağlı olarak değişmesi gibi müzik tarihi içerisinde müzik eğitimi ve çalgı eğitimi; dolayısıyla keman eğitimi anlayışı da değişikliğe uğramıştır. Önceleri sadece usta müzisyenlerin yanında geleneksel yöntemlerle keman dersleri alabilen öğrencilerin, 17. Yüzyılın sonlarına kadar keman tekniklerini çalışabileceği basılı kitap halinde metotlarının bulunmadığı bilinmektedir.

17. yüzyıldan önce tek yöntem olan geleneksel çalgı eğitimi yönteminde her bilgi sözlü olarak paylaşıldığı ve yazılı herhangi bir bilgi bulunmadığı için bu durumun sonucu olarak Ketenci (2005), geçmiş yıllarda kullanılan bu sistemde ileri düzeydeki teknik bilgilerin meslek sırrı sayıldığına ve kimseyle paylaşılması gerektiğine inanıldığından bahsetmektedir (s. 21). Bu anlayışa göre keman eğitiminin birçok açıdan eksik kalacağı rahatlıkla tahmin edilebilmektedir.

Keman eğitimcisinin sahip olması gereken çalgı bilgisinin ve pedagojisinin yanında bunları öğrenciye aktarabilmesi için yeterli öğretmenlik bilgisine de sahip olması gerekmektedir. Ünlü eğitimci Auer (1921), keman öğretmenin sahip olması gereken özelliklerle ilgili olarak uzman bir öğretmenin, öğrencinin çalışmalarına ilgisini sürdürebilmesi için, öğretim materyallerini mümkün olduğunca çeşitli karakterlerde kullanması ve yalnızca bir bestecinin çalışmalarına yoğunlaşp diğer çalışmalardan ayrı tutmaması gerektiği görüşünü bildirmiştir (s. 219).

Keman eğitiminin merkezinde keman öğrencisi olsa da keman eğitiminin doğru ve etkili bir biçimde sürdürülebilmesi için iyi bir rehber, bilgi ve pedagoji bakımından yeterli bir keman öğretmene ihtiyaç duyulmaktadır. Öğretmen çağdaş bir eğitim anlayışına, yeni öğretim yöntemlerinin bilgisine sahip olmalıdır.

Eğitim yöntemlerinde yıllardan beri süregelen değişim, geleneksel yöntemlerden farklı olarak çalgı eğitiminde yeni öğretim teknikleri, yeni yaklaşımlar ve bunlara bağlı olarak yeni materyallerle de gelişen bir keman eğitimi anlayışı doğurmaktadır.

2.2.5. Çalgı Eğitiminde Kullanılan Sistematik Yöntemler

Çalgı eğitiminde kullanımı ne kadar yaygın olsa da geleneksel yöntemlerin yetersiz kaldığı durumlar göz önüne alınmış ve bu yöntemlerin dışında yeni çalgı öğretim yöntemleri geliştirilmiştir. Bu yeni yöntemler içerisinde öğrencilerin hazır bulunuşluk ve gelişim durumu göz önünde bulundurulmuş, öğrencilerde gelişimi

sağlaması düşünölen unsurların geçerliliği açısından yeni eğitim prensipleri ve yeni eğitim modelleri ortaya ıkmaştır.

Sözö geçen yeni öğretim yöntemlerinin, müziğe ve algısına yeni başlayan, özellikle küçük yaşlarda olan öğrencilere yönelik olduğu görölmektedir. “Günümüzde müzik eğitimine başlangıçta kullanılan bu yöntemler sayesinde çocuklar çalgı almayı öğrenmeye hazır duruma getirilebilmektedir. Bu yöntemler aynı zamanda çalgı eğitiminde de kullanılabilen yöntemlerdir“ (Özen, 2004, s. 61).

Carl Orff, Zoltan Kodaly, Schiniki Suzuki ve Émile Jacques Dalcroze’un geliştirmiş oldukları eğitim metot ve yöntemleri, dünyanın birçok ölkesinde en yaygın olarak kullanılan yeni öğretim modelleri arasındadır (Tunçer ve Doğrusöz, 2013, s. 2).

“Bu yöntemlerle, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenerek motivasyonun arttırılması amaçlanır” (Akpınar ve Öztosun aydere, 2011, s. 298). Müzik öğretim yöntemlerinde, eğitimci tarafından seçilmiş materyallerden ve öğretim biçimlerinden yararlanılarak, öğrenci merkezli bir eğitim gerçekleştirilmesinin hedeflenmesi gerekmektedir.

2.2.5.1. Orff Yöntemi/Orff-Schulwerk

Müzik, hareket ve konuşma/söz unsurlarının bütünleştirildiği bir müzik eğitimi yaklaşımı olan Orff-Schulwerk, besteci Carl Orff ve dansçı Gunild Keetman tarafından geliştirilmiştir (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006, s. 27).

Orff yönteminin hoplama, zıplama, koşma ve sallanma gibi çocukların doğal buldukları ritimler üzerine kurulu olduğunu belirten evik (2007), Orff yönteminin ritim ve doğaçlamaya dayalı deneyimsel bir yaklaşım olduğundan bahsetmektedir (s. 99).

“Orff Yaklaşımı erevesindeki “Müzik ve Hareket Eğitimi”, insanın çok yönlü algısına uygun olarak, öğrenme sürecinde mümkün olduğunca fazla duyuya hitap eder. Bu noktadan hareketle, Orff Yaklaşımı ile yapılan çalışmanın amacı, bireysel yaratıcılık yolu ile estetik anlayışın ve sosyalleşmenin geliştirilmesi olarak özetlenebilir” (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006, s. 27).

Çağdaş müzik eğitimi anlayışının kapsadığı birçok öğretim model ve yöntemlerinin arasında Orff yönteminin dikkat çeken özelliklerinden biri, “Orff Çalgıları” adı altında, özellikle okul öncesi dönemdeki çocuklara yönelik, çalınması kolay, her müzik sınıfında bulunması gereken veya öğrenciler tarafından da yapılabilen materyallerin oluşudur. Bu çalgılar genelde ritim çalgılarından oluşan ve doğadaki seslerin tasvirini sağlayabilmek amacıyla da kullanılabilen çalgılardır.

Orff çalgılarının önemi, bu yöntem içerisinde uygulanan öğretim şekilleriyle doğrudan ilişkilidir. Öğrencilerin hareketli olmalarının, oyunlara katılımlarının, dramalarda rol almalarının, belirlenen konu içerisinde yaratıcılıklarını kullanmalarının hedeflendiği yöntemde, çocukların müzik derslerinde aktif olma durumunun öğretmenler tarafından sağlanması beklenmektedir. Müzik derslerinde kullanılacak materyallerin yöntem içerisinde Orff çalgıları kapsamında bulunması, öğretmen tarafından edinilmesi ve kullanılması açısından kolaylaştırıcı ve yol gösterici niteliği taşımaktadır.

Çiğdem Yiğit’in “Müzikte Yaratıcı Drama” adlı makalesinde (2010), Orff çalgılarının kullanımı ile ilgili örnek bir etkinlik şu şekilde belirtilmiştir:

Hikâyede geçen olaylar uygun sesleri verebilecek Orff çalgılarıyla canlandırılmaya çalışılır. Grup hikâyeyi dinlerken önlerine konulan çalgıları dikkatle inceler. Hikâye bittikten sonra herkes eline bir çalgı alır ve hikâyeye tekrar anlatılırken sırası gelen çalgısını kullanır ve o olaydaki sesi çalgıyla canlandırır (s. 8).

Dramalarda olduğu gibi birçok müzik öğretim yönteminde önemli ölçüde kullanılan oyunlar, çocukların kişisel gelişimlerinde ve müzik eğitimi içerisinde önemli bir yere sahiptir (Güleç Ersoy, 2010, s. 30).

Orff çalgılarının müzik eğitiminde öğrencinin aktif katılımını sağlaması ve oyunlaştırılan veya dramalaştırılan bir ders çerçevesinde öğrencinin gelişimine destek olması, yöntem içerisinde kullanımı ve yöntem içerisindeki öneminin kavranabilmesi için birçok ülkede Orff tekniğine ait kurslar, seminerler ve yöntemin uygulanabilmesine yönelik çalışmaların bulunduğu toplantılar düzenlenmektedir.

“Orff öğretisiyle-anlayışıyla temel müzik eğitimi, günümüzde, başta Avrupa olmak üzere Amerika, Asya, Afrika ve Avustralya kıtalarında birçok ülkede yaygın ve etkin olarak kullanılmaktadır” (Uçan, 2005, s. 364).

2.2.5.2. Kodály yöntemi

Macar besteci Zoltan Kodaly, meslektaşları ve öğrencileri tarafından geliştirilen Kodaly Yöntemi, tüm dünyada kullanılan geniş kapsamlı bir müzik eğitimi yöntemidir.

Kodaly, müzik eğitiminin küçük yaşlarda başlanması ve belli pedagojik yaklaşımlar içerisinde iyi programlanmış bir sistemde yürütülmesi gerektiğini savunmuştur. Erken başlayan müzik eğitiminin çalgı eğitiminin temellerini oluşturacağından bu evreye özellikle dikkat çekmiştir. Tıpkı müzik eğitiminde olduğu gibi Kodaly, çalgı eğitiminin de erken yaşlarda başlaması gerektiğini belirtmiştir.

“Kodály müziğe, en erken yaşta hatta çocuğun doğumundan 9 ay önce başlanması gerektiğini söylemiştir. Bu amaç için en uygun ortamın 3-6 yaş arasına hitap eden anaokulları olduğunu saptamıştır” (Yiğit, 2000, s. 15).

Müzik eğitimi sürecinde çocukların kullanabildikleri en temel unsurun kendi sesleri olduğu ve bu yöntem içerisinde de öğrencilerin kendi seslerini kullanarak müzik yapmaları gerektiği düşünülmektedir. Yapılması amaçlanan müzikte başvuru yöntemde ise genellikle halk ezgileri ve kanonların kullanım sıklığı dikkat çekmektedir.

Konuyla ilgili olarak Dikici Sığırtmacı (2005), “Macar besteci Zoltan Kodaly (1882-1967), bir çocuğun müzik eğitiminde en önemli enstrümanın çocuğun kendi sesi olduğuna inanmakta ve şarkılara çok önem vermektedir. Kodaly çocukların şarkı öğrenmelerine yardımcı olmada oyunlar, çocuk şarkıları ve halk müziğini ağırlıklı olarak kullanmıştır” şeklinde görüşlerini belirtmiştir (s. 69).

Afrika, Avrupa, Avustralya, Kuzey ve Güney Amerika, Japonya ve Yeni Zelanda başta olmak üzere birçok ülkede sıklıkla kullanılan Kodaly yönteminin öngördüğü şarkı merkezli müzik eğitiminin bir sonucu olarak Macaristan’da, ilkökul çağındaki çocuklar için 1500’ün üzerinde şan okulu bulunmaktadır (Yıldırım, 1995, s. 24).

Yıldız (2002)’dan aktaran Erdal (2012), yöntemin ilkelerini aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

- “Müzik kişisel gelişimde güçlü bir etkiye sahiptir.
- Müzik eğitiminde geleneksel halk ezgileri temel alınmalıdır.

- Müzik yazısını okumak için sistematik bir metot gereklidir.
- “Şarkı söyleyen herkes aktif müzik yapma becerisine sahip demektir” (s. 56).

Kodaly yöntemi gelişmiş bir müzik eğitimi yöntemi olup, müzik alanında öğrenciye birçok müzikal öğenin aktarılmasını sağlamaktadır. Öğrenci tarafından aktif katılımın sağlanmasında en büyük rol öğretmene aittir. Dolayısıyla Kodaly yönteminden müzik derslerinde faydalanacak öğretmenin yeterli müzik bilgisine ve yönetime ait bilgilere sahip olması gerekmektedir.

“Şarkı söylemek, müziğin okunması-yazılması, kulak eğitimi, iç işitme, ezberleme, müzik formlarını tanıma, müzik dinleme, beste yapma gibi müziksel beceriler kişisel olarak algılanıp geliştirildiği için, öğretmen sınıftan sonra küçük gruplara, oradan da bireysel gösterimlere inerek konuların öğrenilip öğrenilmediğini iyice araştırmalıdır” (Yıldırım, 1995, s. 89).

2.2.5.3. Suzuki metodu

Suzuki metodu, Dr. Shinichi Suzuki tarafından yaratılan, birçok ülkede okul öncesi müzik eğitiminde ve özengen müzik eğitimi veren kurumlarda yaygın olarak kullanılan bir metottur.

Suzuki metodunun diğer çalgı/müzik eğitimi yöntemlerinden ayrılan belli farkları bulunmaktadır. Küçük yaştaki çocukların kendi akranlarıyla etkinlik içerisinde eğitim görmesi gerektiğini savunan diğer yöntemlerin aksine Suzuki metodu, toplu biçimde verilen müzik derslerini yönteminde ağırlıklı olarak kullanmamaktadır.

“Suzuki metodu diğer okul öncesi müzik programları gibi grup içinde öğretim yerine bire-bir öğretim (bir öğrenci, bir öğretmen) üzerine yoğunlaşmaktadır” (Tecimer Kasap, 2005, s. 115).

Suzuki metodunu diğer yöntemlerden ayıran en belirgin özelliklerden biri olarak ebeveynlerin, çocukların eğitim sürecine aktif katılım durumları söylenebilir. Çocukların ebeveynleri kontrolünde ders yapmaları ve sonrasında evde yaptıkları tekrarların yine ebeveynleri gözetiminde yapılması, yöntem içerisinde ebeveynlerin önemini vurgulamaktadır.

“Suzuki metodunun başarısındaki en önemli kilit nokta da hiç şüphesiz ebeveynlerdir. Tabi ki, çocukların gelişimlerini anlayabilmeleri, onlara yardım edebilmeleri için Suzuki öğretmenlerinin onları da bilgilendirmesi başka bir deyişle eğitmeleri gerekmektedir” (Kuran, 2007, s. 17).

“Çocuk zamanını en çok ailesiyle geçirdiği için ebeveynler çocuklarının çalışmasına yardımcı olup motivasyonunu etkileyecek etkinliklerde bulunulur ise başarılı sonuçlar elde edilebilir. Suzuki, ebeveynlerin çocuklarına etkili bir şekilde yardımcı olabilmesi için ailelerin de belli bir eğitimde geçmeleri gerektiğini belirtmiştir” (Kara ve Pirgon, 2013, s. 7).

Öğretmen gözetiminde yapılan çalgı derslerinin kalıcılığını sağlamak için ders dışında yapılan tekrar ve çalışmaların öneminin çalgı eğitiminde büyük bir yeri olduğu bilinmektedir. Küçük yaştaki çocukların bu tekrarları ders dışında yanlış bir biçimde çalışmaları ise çalgı eğitiminin durmasına hatta gerilemesine sebep olmaktadır. Suzuki tekniğinde de ebeveynlerin çocukların eğitimine dahil olmasının en büyük sebeplerinden biri, bu yanlış tekrarların önüne geçilmesine çalışmaktır.

“Çocuğun evdeki çalışmalarında öğretmen ebeveynlerdir. Bu yüzden dersleri izlerken, kendince notlar almalıdırlar ki, çocuğa evde daha verimli ve doğru şekilde yardımcı olabilsinler” (Kuran, 2007, s. 17).

Suzuki metodunda önem taşıyan bir başka fark ise “Anadili Yaklaşımı” adı altında bir fikir ve uygulama biçiminin var olmasıdır. Anadili yaklaşımı Suzuki metodunda çocuğun müziği anlamasında ve çocukta verimi artıracağına inandığı, müzik dinlemek ile çevreden öğrenilen günlük konuşma dilinin ortak bir paydada düşünülmesi gerektiği fikrinin ortaya koyulduğu bir uygulamadır.

“Çocuklar dili zorlamayla değil, diğer insanları dinleyerek ve taklit ederek öğrenmektedir. Bu noktadan hareket eden Suzuki, çalgı çalmayı öğrenmenin de dili öğrenmek gibi doğallıkla gerçekleşebilmesi için keman üzerine özel bir yöntem geliştirmiştir. Yöntemine “anadil yöntemi-yetenek eğitimi” adını vermiştir” (Özçelik, 2010, s. 646).

Anadili yaklaşımında müzik dinlemek Suzuki metodunun ilk ve en önemli elementi olmuştur. Çocuklar doğdukları andan itibaren annelerinin konuşmalarındaki nüansları sürekli olarak dinleyerek ve taklit

ederek, doğal ve akıcı bir şekilde konuşmayı öğrenirler. Çocuklar anadili yaklaşımlarında olduğu gibi müzikal bir çevre içinde yaşarlarsa, müzikal eğitimlerinde de aynı sonuçlar alınacaktır (Tecimer Kasap, 2005, s. 118).

Suzuki yöntemindeki anadili yaklaşımı ile çocuğun çalışacağı eserleri çalgısında daha kolay öğrenebileceğini ve daha başarılı sonuçlar alınabileceğini savunmuştur. Çocukların kendi dillerini yıllarca konuşarak öğrenip pekiştirdiklerine ve sonrasında okuma-yazma öğrendiklerine dikkat çeken Suzuki, tıpkı konuşmada olduğu gibi çocukların enstrümanda yeterli süre geçirdikten sonra müzik yazısının öğretilmesi gerektiğini belirtmektedir (Kara ve Pirgon, 2013, s. 6).

Suzuki metodu önceleri sadece Suzuki Keman Okulu olarak ortaya çıkmış, sonraları birçok enstrüman ve ses eğitimi için de yeni metotlar geliştirilmiştir. Suzuki Keman Okulu'ndan başka, piyano, çello, viyola, gitar, yan flüt, arp, blok flüt ve ses okulu olmak üzere birçok çalgı ve ses eğitimi üzerine Suzuki metotları bulunmaktadır.

2.2.5.4. Dalcroze yöntemi

Emile-Jaques Dalcroze tarafından yaratılan Dalcroze yönteminin, müziğin hareketlerle birleştirilmesi yoluyla müzik eğitiminin verilmesini öngören bir yöntem olduğu söylenebilir. Bu yöntemde öğrencilerin vücut hareketlerinin müziğin akışı içerisinde anlamlaştırılarak, öğrenilmesi gereken bilginin hareket yoluyla somutlaştırılması ve kalıcılığın sağlanması yoluna gidilmiştir.

İlk deneyimlerini 1903 yılında, Cenevre'de gerçekleştiren İsviçreli eğitimci Emile-Jaques Dalcroze, insanın sahip olduğu yeteneklerinin tümünü ya da mümkün olduğu kadar çoğunu aynı anda ortaya çıkaracak etkilerin gerekliliğine inanmaktadır. Geliştirdiği müzik eğitimi yöntemi üzerinde çalışırken doğal ritimlerin, çocukların el-kol hareketlerinde, yürüyüşlerinde, koşmalarında var olduğunu hissetmiştir (Dikici Sığırtmaç, 2005, s. 75).

Barışeri (2013)'ne göre "Orff, Dalcroze gibi öğrenciyi aktif kılan ve yaparak, yaşayarak öğrenmesini sağlayan özel müzik öğretim yöntemlerinin müzik öğretme-öğrenme sürecinde kullanılması öğrenci merkezli eğitim anlayışı ile paralellik gösterdiği için önemlidir" (s. 257).

Küçük yaşta çocukların en iyi öğrenme şeklinin oyunlaştırılan ve dramalardan oluşan etkinlikler halinde verilen dersler olduğu bilinmektedir. Dalcroze yönteminde de

yapılan etkinlik ve uygulamalarda öğretilecek bilginin, belli oyunlar içerisinde verildiği görülmektedir.

Yüksek ve alçak sesin farklarını anlamaları için öğretmenleri tarafından piyanoda çalınan sese adımlarıyla tepki vermelerini isteyen öğretmen, öğrencilerden yüksek seslerde yukarıdan ve büyük adımlar, alçak seslerde ise küçük adımlar atmalarını beklemektedir. Bu sayede öğrencilerin sesler arasındaki gürlük farkını anlamada daha somut bir uygulama kullanılmasının öğrencide kalıcı olacağı düşünülmektedir. Yönteme göre müziğin, çocukların zihninde harekete uyarlanabilir bir kavram haline gelmesi amaçlanmaktadır.

Yönetken (1952)'den aktaran Dündar (2003)'a göre “çocukta ritim duygusundan başlamak suretiyle müzik eğitiminin verildiği bu metotta, yalnız ritim eğitimi değil, aynı zamanda solfej ve kulak eğitimi de verilir” (s. 174).

2.3. İlgili Araştırmalar

Biricik (2011) tarafından yapılan “Cemal Reşit Rey Keman Konçertosu'nun İcrasına Yönelik Çalışma Yöntemleri” başlıklı sanatta yeterlik çalışmasında, eserin keman çalma teknikleri açısından incelendiği ve karşılaşılabilen güçlüklerin saptandığı görülmektedir. Eserde karşılaşılan icra zorluklarına bir çalışma yöntem önerisi getirildiği belirlenmiştir.

“W. A. Mozart'ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nun Form ve İcra Açısından Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde Dağ (2008), Mozart'ın hayatını ve konçerto formunun gelişimindeki etkilerini, K.V. 219 A Dur Keman Konçertosu'nu form, keman çalma teknikleri ve yorumlama yönünden incelemiş olduğu görülmektedir.

“Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki bireysel Çalgı (Keman) Eğitiminde Etüt ve Eser Seçimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tezinde Doğanay (2011), öğretim elemanlarına uygulanan anket aracılığıyla edindiği bilgiler doğrultusunda, öğretim elemanlarının eser ve etüt seçimi yapılırken dikkat ettikleri hususları incelemiştir.

Yaylı çalgılar alanında yapılmış YÖK Tez Merkezi'nden, Asos Index ve ULAKBİM veri tabanlarından ulaşılan tez, makale ve bildiri sayıları aşağıdaki tablo

2.2’de belirtilmiştir. Bu çalışmalara ulaşılabilmek için yaylı çalgılar, keman eğitimi, viyola eğitimi, viyolonsel eğitimi ve kontrbas eğitimi anahtar kelimeleri ile tarama yapılmıştır.

Tablo 2.2.

Anahtar Kelimelerle Yapılan Taramalarda Elde Edilen Bilimsel Çalışmalar

	YÖK Tez Merkezi	Asos Index	ULAKBİM
Yaylı Çalgılar	128	2	4
Keman Eğitimi	111	8	19
Viyola Eğitimi	26	0	0
Viyolonsel Eğitimi	41	2	6
Kontrbas Eğitimi	2	1	1

Yaylı çalgılar, keman eğitimi, viyola eğitimi, viyolonsel eğitimi ve kontrbas eğitimi anahtar sözcükleri ile Asos Index ve ULAKBİM veri tabanında yapılan taramalarda ulaşılan makaleler Tablo 2.3’te belirtilmiştir.

Tablo 2.3.

Anahtar Kelimelerle Yapılan Taramalarda Elde Edilen Makaleler

	Asos Index		ULAKBİM	
Anahtar Kelimeler	K. Batı Müziği	Türk Müziği	K. Batı Müziği	Türk Müziği
Yaylı Çalgılar	1	-	4	-
Keman Eğitimi	6	1	10	4
Viyola Eğitimi	-	-	-	-
Viyolonsel Eğitimi	1	1	2	2
Kontrbas Eğitimi	1	-	1	-

Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği alanlarına göre sınıflandırılmayan çalışmaların sayıları ve bulundukları dergiler aşağıdadır:

“Yaylı çalgılar” anahtar sözcükleri ile ASOS Index’te 1 adet, “keman eğitimi” anahtar sözcükleri ile ULAKBİM’de 6 adet, ASOS Index’te 1 adet, “viyolonsel eğitimi” anahtar sözcükleri ile ULAKBİM’de 2 adet sınıflandırılmayan yayın bulunmaktadır. YÖK Tez Merkezi’nde bulunan yayını veya yayın izni olmayan çalışmaların tümüne ulaşamamasından dolayı bu çalışmaların sınıflandırması yapılamamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma tümüyle betimsel bir çalışmadır. Çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey veya nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Kıncal, 2010, s. 109).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye’de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise araştırma içerisinde sınırlandırılmış aynı bölüm ve anabilim dallarının yer aldığı 12 farklı üniversitede keman eğitimi alanında görev yapan öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

Tablo 3.1.

Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	9	50
Erkek	9	50
Toplam	18	100

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının 9’u kadın, 9’u erkektir.

Tablo 3.2.

Öğretim Elemanlarının Yaşlarına Göre Dağılımı

Yaş	f	%
20-35 yaş arası	7	38.9
36-50 yaş arası	6	33.3
50 yaş üstü	5	27.8
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 7'si, 20-35 yaş arasında, 6'sı 36-50 yaş arasında ve 5'i ise 50 yaşın üzerindedir.

Tablo 3.3.

Öğretim Elemanlarının Mezun Oldukları Üniversitelere Göre Dağılımı

Mezun olunan üniversite	f	%
Gazi Üniversitesi	10	55.6
Atatürk Üniversitesi	2	11.1
Uludağ Üniversitesi	2	11.1
İnönü Üniversitesi	1	5.6
Marmara Üniversitesi	1	5.6
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	1	5.6
Uludağ Üniversitesi	1	5.6
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 10'u Gazi Üniversitesi, 2'si Atatürk Üniversitesi, 2'si Uludağ Üniversitesi, 1'i İnönü Üniversitesi, 1' Marmara Üniversitesi, 1'i Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve 1'i ise Tiflis Devlet Üniversitesi mezunudur.

Tablo 3.4.

Öğretim Elemanlarının Eğitim Durumlarına Göre Dağılımı

Eğitim durumu	f	%
Lisans	2	11.1
Yüksek lisans	6	33.3
Sanatta yeterlik	2	11.1
Doktora	8	44.4
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 2'si lisans mezunu, 6'sı yüksek lisans mezunu, 2'si sanatta yeterlik mezunu ve 8'i de doktora mezunudur.

Tablo 3.5.

Öğretim Elemanlarının Unvanlarına Göre Dağılımı

Unvan	f	%
Prof. Dr.	3	16.7
Prof.	1	5.6
Yrd. Doç. Dr.	4	22.2
Yrd. Doç.	1	5.6
Öğr. Gör.	7	38.9
Arş. Gör.	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü profesör doktor, 1'i profesör, 4'ü yardımcı doçent doktor, 1'i yardımcı doçent, 7'si öğretim görevlisi ve 2'si ise araştırma görevlisidir.

Tablo 3.6.

Öğretim Elemanlarının Görev Yaptıkları Kurumlara Göre Dağılımı

Kurum	f	%
Marmara Üniversitesi	3	16.7
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	11.1
Atatürk Üniversitesi	2	11.1
Gazi Üniversitesi	2	11.1
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	2	11.1
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi	1	5.6
Harran Üniversitesi	1	5.6
İnönü	1	5.6
Karadeniz Teknik	1	5.6
Necmettin Erbakan	1	5.6
Niğde	1	5.6
Trakya	1	5.6
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü Marmara Üniversitesi'nde, 2'si Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde, 2'si Atatürk Üniversitesi'nde, 2'si Gazi Üniversitesi'nde, 2'si Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde, 1'i Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi'nde, 1'i Harran Üniversitesi'nde, 1'i İnönü Üniversitesi'nde, 1'i Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde, 1'i Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde, 1'i Niğde Üniversitesi'nde ve 1'i de Trakya Üniversitesi'nde görev yapmaktadır.

Tablo 3.7.

Öğretim Elemanlarının Hizmet Sürelerine Göre Dağılımı

Hizmet süresi	f	%
1-5 yıl arası	4	22.2
6-10 yıl arası	2	11.1
11-15 yıl arası	3	16.7
16-20 yıl arası	2	11.1
20 yıl üzerinde	7	38.9
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 4'ü 1-5 yıl arası, 2'si 6-10 yıl arası, 3'ü 11-15 yıl arası, 2'si 16-20 yıl arası ve 7'si de 20 yıl üzerinde öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.

Tablo 3.8.

Öğretim Elemanlarının Verdikleri Keman Eğitimi Sürelerine Göre Dağılımı

Keman eğitimi süresi	f	%
1-5 yıl arası	3	16.7
6-10 yıl arası	3	16.7
11-15 yıl arası	3	16.7
16-20 yıl arası	2	11.1
20 yıl üzerinde	7	38.9
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 3'ü 1-5 yıl arası, 3'ü 6-10 yıl arası, 3'ü 11-15 yıl arası, 2'si 16-20 yıl arası ve 7'si de 20 yılın üzerinde keman eğitimi vermektedir.

Tablo 3.9.

Öğretim Elemanlarının Eğitim Verdikleri Keman Öğrencisi Sayılarına Göre Dağılımı

Keman eğitimi süresi	f	%
1-5 arası öğrenci	1	5.6
6-10 arası öğrenci	1	5.6
11-15 arası öğrenci	6	33.3
16-20 arası öğrenci	4	22.2
20'nin üzerinde öğrenci	6	33.3
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının 1'i 1-5 arası öğrenciye, 1'i 6-10 arası öğrenciye, 6'sı 11-15 arası öğrenciye, 4'ü 16-20 arası öğrenciye ve 6'sı da 20'nin üzerinde öğrenciye bir eğitim-öğretim yılı içerisinde keman eğitimi vermektedir.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada, keman öğretim elemanlarının eserin çalınmasına yönelik görüşlerinin alınabşkmesi amacıyla üç bölümden oluşan anket kullanılmıştır. Veri toplama aracının Likert tipi sorulardan oluşan bölümünden elde edilen ölçümlerin Cronbach Alfa güvenirlik katsayısı 0.77 olarak hesaplanmıştır. Güvenirlik katsayısının kabul edilebilir olması için genellikle istenen kritik alfa değeri .70 ve üzeridir (Cronbach, 1951). Buna göre, bu çalışmadaki ölçümlerin güvenilir olduğu söylenebilir.

3.4. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde SPSS 20 paket programı kullanılmıştır. Veri toplama aracının ikinci bölümünde yer alan soruların analizinde frekans ve yüzde değerleri kullanılmıştır. Veri toplama aracının Likert tipi sorulardan oluşan ve öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşlerini ölçen üçüncü bölümü için ise öncelikle aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri hesaplanmıştır. Ardından öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak iki gruptan oluşan cinsiyet değişkeni için Mann-Whitney U testi; ikiden fazla gruptan oluşan yaş, eğitim durumu, hizmet süresi ve keman eğitimi

verme süresi değişkenleri için ise Kruskal Wallis testi uygulanmıştır. Değişkenlerdeki gruplarda kişi sayısının 15'in altında olması nedeniyle normallik varsayımları sınanmadan parametrik olmayan testler tercih edilmiştir. Mann-Whitney U Testi iki ilişkisiz örneklemden elde edilen puanların birbirlerinden anlamlı bir şekilde farklılık gösterip göstermediğini test etmek için kullanılmaktadır (Büyüköztürk, 2010, s.155). Kruskal Wallis testi ise ikiden fazla gruptan oluşan ölçüm sonuçlarının ortalamaları arasındaki farkın karşılaştırılmasında kullanılır (Can, 2013). Verilerin analizinde 0.05 önem düzeyi olarak kabul edilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Cinsiyet değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Mann-Whitney U Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 4.1'de gösterilmiştir.

Tablo 4.1.

Cinsiyet Değişkenine İlişkin Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Grup	n	Sıra Toplamı	Sıra Ortalaması	U	Z	p
Kadın	9	73.5	8.17	28.5	-1.066	.286
Erkek	9	97.5	10.83			

Tablo 4.1'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır ($U=28,5$; $p>0.05$). Bu sonuca göre cinsiyet değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Yaş değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 4.2'de gösterilmiştir.

Tablo 4.2.

Yaş Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları

Yaş	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
20-35 yaş arası	7	9.07			
36-50 yaş arası	6	8.17	2	1.284	.526
50 yaş üstü	5	11.70			

Tablo 4.2'ye göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ($Ki-Kare_{(2)}=1,284$; $p>0,05$). Buna göre yaş değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Eğitim durumu değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 4.3'te gösterilmiştir.

Tablo 4.3.

Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
Lisans	2	11.50			
Yüksek lisans	6	12.33	3	3.866	.276
Sanatta yeterlik	2	9.25			
Doktora	8	6.94			

Tablo 4.3'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ($Ki-Kare_{(3)}=3,866$; $p>0,05$). Buna göre eğitim durumu değişkeninin

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Hizmet süresi değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 4.4'te gösterilmiştir.

Tablo 4.4.

Hizmet Süresi Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
1-5 yıl	4	9.25			
6-10 yıl	2	7.75			
11-15 yıl	3	10.83	4	.435	.980
15-20 yıl	2	10.00			
20 yıl üzeri	7	9.43			

Tablo 4.4'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ($Ki-Kare_{(4)} = .435$; $p > 0,05$). Buna göre hizmet süresi değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

Keman eğitimi verme süresi değişkenine göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemeye yönelik olarak Kruskal Wallis Testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 4.5'te gösterilmiştir.

Tablo 4.5.

Keman Eğitimi Verme Süresi Değişkenine İlişkin Kruskal Wallis Testi Sonuçları

Eğitim durumu	n	Sıra Ortalaması	sd	Ki-Kare	p
1-5 yıl	3	6.67			
6-10 yıl	3	12.00			
11-15 yıl	3	9.67	4	1.544	.819
15-20 yıl	2	10.00			
20 yıl üzeri	7	9.43			

Tablo 4.5'e göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunmamıştır ($Ki-Kare_{(4)} = 1,544$; $p > 0,05$). Buna göre hizmet süresi değişkeninin Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri üzerinde önemli bir faktör olmadığı söylenebilir.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşlerine ilişkin aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri Tablo 4.1'de gösterilmiştir.

Tablo 4.6.

Öğretim Elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na Yönelik Görüşlerine İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Değerleri

İfadeler	X	SS
1. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin keman çalma performansını önemli ölçüde artırmaktadır.	4.33	.49
2. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir.	4.39	.61
3. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sağ el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	4.33	.49
4. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sol el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.	4.33	4.9

Tablo 4.6. (Devamı)

5. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin kemandaki üst pozisyon çalışmalarına yönelik mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	4.11	.68
6. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir.	3.61	.78
7. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu, Barok dönem müziğinin öğrenilmesi hususunda öğrenci tarafından mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.	4.17	.79
Toplam	4.18	.41

Tablo 4.6'ya göre öğretim elemanlarının Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'na yönelik görüşleri olumludur ($X=4,18$). Öğretim elemanları tüm ifadelerle 3,50 ortalamasının üzerinde katılmaktadırlar. En yüksek ortalamaya sahip ifade “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir.” ($X=4,39$) ifadesi iken en düşük ortalamaya sahip ifade ise “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir.” ($X=3,61$) ifadesidir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu keman eğitiminde kullanıyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.7'de gösterilmiştir.

Tablo 4.7.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu Keman Eğitiminde Kullanıyor Musunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	18	100
Hayır	0	0
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının hepsi Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu keman eğitiminde kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu ortalama bir öğrencinin kaçınıcı yılında kullanıyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.8’de gösterilmiştir.

Tablo 4.8.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu Ortalama Bir Öğrencinin Kaçınıcı Yılında Kullanıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
2. yıl	8	44.4
3. yıl	7	38.9
4. yıl	1	5.6
Belirtilmemiş	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının % 44,4’ü, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu ortalama bir öğrencinin 2. yılında, % 38,9’u 3. yılında ve % 5,6’sı ise 4. yılında kullandığını belirtmiştir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun tüm bölümlerini çalıştırıyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.9’da gösterilmiştir.

Tablo 4.9.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun Tüm Bölümlerini Çalıştırıyor Musunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	6	33.3
Hayır	12	66.7
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının % 66,7’si, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun tüm bölümlerini çalıştırmadığını, % 33,3’ü ise tüm bölümlerini çalıştırdığını belirtmiştir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu çalıştırdığınız öğrenciye söz konusu eserden önce hangi konçertoları çalıştırıyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.10’da gösterilmiştir.

Tablo 4.10.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu Çalıştırdığınız Öğrenciye Söz Konusu Eserden Önce Hangi Konçertoları Çalıştırıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
O. Rieding - Si Minör Konçerto No. 2 Op.35	13	22.4
F. Kuchler - Re Majör Konçerto Op.15	10	17.2
A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310	8	13.8
O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34	6	10.3
F. Seitz – Konçerto No. 5 Op.22	3	5.2
J. H. Fiocco – Sol Majör Sonat – Allegro (Pièces de Clavecin)	3	5.2
F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13	2	3.4
G. F. Handel- Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370	2	3.4
G. F. Handel - Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373	2	3.4
A. Komarovsky Keman Konçertosu No. 2	1	1.7
Ali Uçan – Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar	1	1.7
D. Kabalevski – Do Majör Konçerto Op.48	1	1.7
F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 1 Op.7	1	1.7
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.12	1	1.7
G. Torelli – 12 Concerti Grossi con una pastorale No.2 Op.8	1	1.7
G. B. Viotti- Violin Concerto No.23	1	1.7
G. P. Telemann- Keman Sonatı No. 6 TWV 41: F4	1	1.7
L. Portnoff Violin Concertino Op.18	1	1.7
Toplam	58	100

Tablo 4.10'a göre öğretim elemanları tarafından öğrencilere “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu” çalıştırmadan önce en çok tercih edilen eserler sırasıyla “O. Rieding - Si Minör Konçerto No. 2 Op.35” (f=13), “F. Kuchler - Re Majör Konçerto Op.15” (f=10), “A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310” (f=8), “O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34” (f=6), “F. Seitz – Konçerto No. 5 Op.22” (f=3), “J. H. Fiocco – Sol Majör Sonat – Allegro (Pièces de Clavecin) f=3), “F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13” (f=2), “G. F. Handel- Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370” (f=2) ve “G. F. Handel - Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373” (f=2) şeklindedir.

Öğretim elemanları görüşlerine göre Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalışılmadan önce, öğretim elemanı görüşlerine göre O. Rieding - Si Minör Konçerto No. 2 Op.35, F. Kuchler - Re Majör Konçerto Op.15, A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310, O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34, F. Seitz – Konçerto No. 5 Op.22, . H. Fiocco – Sol Majör Sonat – Allegro (Pièces de Clavecin), G. F. Handel- Fa Majör Keman Sonatı No.3 HWV 370 ve G. F. Handel - Mi majör Keman Sonatı No. 6 HWV 373 eserlerinin çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu üst pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) çalıştırdığınız ilk konçerto olarak mı kullanıyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.11’de gösterilmiştir.

Tablo 4.11.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nun Üst Pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) Çalıştırdığınız İlk Konçerto Olarak mı Kullanıyorsunuz? Sorusuna İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
Evet	2	11.1
Hayır	14	77.7
Belirtilmemiş	2	11.1
Toplam	18	100

Öğretim elemanlarının % 77,7'si, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları çalıştırmak için ilk konçerto olarak kullanmadıklarını, % 11,1'i ilk konçerto olarak kullandıklarını % 11.1'i ise bu soruya cevap vermemiştir.

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) çalıştırdığınız ilk konçerto olarak mı kullanıyorsunuz? Değil ise önceki çalıştırdığınız konçertolar nelerdir?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.12'de gösterilmiştir.

Tablo 4.12.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu İlk Konçerto Olarak Çalıştırmayan Öğretim Elemanlarının Konçerto ve Sonat Tercihlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
A. Vivaldi Sol Majör Konçerto RV310	9	25.0
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	9	25.0
O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35	4	11.1
O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34	3	8.3
F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13	2	5.6
J. H. Fiocco - Sonate en Sol majeur – Allegro (Pièces de Clavecin)	2	5.6
A. Komarovsky Keman Konçertosu No. 2	1	2.8
F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 1 Op.7	1	2.8
F. Seitz- Konçerto No.5 Op.22	1	2.8
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.12	1	2.8
G. F. Handel- Keman Sonatı No.3 HWV 370	1	2.8
G. F. Handel - Mi majör Keman Sonatı No.6 HWV 373	1	2.8
G. P. Telemann- Keman Sonatı No. 6 TWV 41: F4	1	2.8
Toplam	36	100

Tablo 4.12'ye göre “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu” üst pozisyonları çalıştırmak için ilk konçerto olarak kullanmayan öğretim elemanlarının ilk konçerto olarak en çok tercih ettikleri eserler sırasıyla “A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310” (f=9), “F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15” (f=9), “O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35” (f=4), “O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34” (f=3), “F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13” (f=2) ve “J. H. Fiocco - Sonate en Sol majeur – Allegro (Pièces de Clavecin)” (f=2) şeklindedir.

Öğretim elemanları görüşlerine göre Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu üst pozisyonlu bir eser olarak çalışılmadan önce, öğretim elemanı görüşlerine göre A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310, F. Kuchler - Re Majör Konçerto Op.15, O. Rieding - Si Minör Konçerto No. 2 Op.35, O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34, F. Seitz – Öğrenci Konçertosu No. 2 Op.13 ve H. Fiocco – Sol Majör Sonat – Allegro (Pièces de Clavecin) eserlerinin çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda keman çalma tekniklerine katkısı ve içerdiği zorluklar açısından önem verdiğiniz pasajlar var mıdır? Var ise bunlar hangileridir?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.13’te gösterilmiştir.

Tablo 4.13.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nda Önem Verilen Pasajlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
60-69 ölçüleri arası	8	20.5
24-32 ölçüleri arası	4	10.3
45-50 ölçüleri arası	4	10.3
15-18 ölçüleri arası	3	7.7
17-20 ölçüleri arası	3	7.7
29-32 ölçüleri arası	3	7.7
75-90 ölçüleri arası	3	7.7
24-29 ölçüleri arası	2	5.1
Eserin tamamı	2	5.1
72-75 ölçüleri arası	1	2.6
25-30 ölçüleri arası	1	2.6
1-4 ölçüleri arası	1	2.6
58-60 ölçüleri arası	1	2.6
109-114 ölçüleri arası	1	2.6
14-21 ölçüleri arası	1	2.6
33-35 ölçüleri arası	1	2.6
Toplam	39	100

Tablo 4.13'e göre "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nda keman çalma tekniklerine katkısı ve içerdiği zorluklar açısından önem verdikleri pasajlara yönelik olarak öğretim elemanlarının 8'i 60-69 ölçüleri arası, 4'ü 24-32 ölçüleri arası, 4'ü 45-50 ölçüleri arası, 3'ü 15-18 ölçüleri arası, 3'ü 17-20 ölçüleri arası, 3'ü 29-32 ölçüleri arası, 3'ü 75-90 ölçüleri arası, 2'si 24-29 ölçüleri arası ve 2'si ise eserin tamamı cevabını vermişlerdir.

Elde edilen veriler doğrultusunda öğretim elemanı görüşlerine göre keman çalma tekniklerine katkısı olduğu düşünülen pasajlar, ekte bulunan eserin ilgili ölçülerinde görülmektedir.

Öğretim elemanlarının "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalaniyorsunuz?" sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.14'te gösterilmiştir.

Tablo 4.14.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki Sol El Keman Tekniklerini Çalıştırmak İçin Eş Zamanlı Olarak Hangi Pedagojik Materyallerden Faydalaniyorsunuz? Sorusuna Verilen Yanıtlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
Sevcik - School of Violin Technique Op.1	10	20.8
Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32	8	16.7
R. Kreutzer – 40 Etudes	7	14.6
H. E. Kayser – 36 Violin Etudes Op.20	5	10.4
F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45	2	4.2
J. F. Mazas - Etudes Op.36	2	4.2
Ömer Can - Keman Eğitimi II	2	4.2
F. Kuchler Re Majör Konçerto op.12	1	2.1
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	1	2.1
H. Scradieck - School of Violin Technics Book 1	1	2.1
Hans Sitt – Tonleiterstudien (Scale Studies)	1	2.1
Hans Sitt – 100 Violin etudes Op.32	1	2.1
G. P. Telemann Sol Majör Konçerto TWV 51:G8	1	2.1
La minör gam – arpej	1	2.1

Tablo 4.14. (Devamı)

Ömer Can - Keman Eğitimi I	1	2.1
R. Pracht – Etüden Op.15	1	2.1
Sevcik- School of Bowing Technique Op.2	1	2.1
Sevcik – Shifting the Position and Preparatory Scale Studies Op.8.	1	2.1
W. Henley - Modern Violin School Op.51	1	2.1
Toplam	48	100

Tablo 4.14’e göre öğretim elemanlarının, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak en çok faydalandıkları pedagojik materyaller sırasıyla “Sevcik - School of Violin Technique Op.1” (f=10), “Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32” (f=8), “R. Kreutzer – 40 Etudes” (f=7), “H. E. Kayser – 36 Violin Etudes Op.20” (f=5), “F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45” (f=2), “J. F. Mazas - Etudes Op.36” (f=2) ve “Ömer Can - Keman Eğitimi II” (f=2) şeklindedir.

4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmada anket aracılığıyla toplanan verilere göre esere yönelik çalışmalarda kullanılması keman öğretim elemanları görüşlerine göre uygun bulunan farklı egzersiz, etüt metotlarının ve eserlerin sayısı sol el keman teknikleri için 19, sağ el keman teknikleri içinse 17’dir.

Sol el keman teknikleri için en fazla önerilen ve egzersiz niteliği taşıyan metotlardan öğretim elemanlarının görüşlerine göre ağırlıklı olarak tercih edilen, Otakar Sevcik’in School of Violin Technique Op.1 ve ankete katılan bir öğretim elemanının önerisine göre de Henry Schradieck’in School of Violin Technics Book 1 isimli metotlar olduğu saptanmıştır.

O. Sevcik’in School of Violin Technique adlı 4 kitaptan oluşan Op.1 metodu içerisinde, çalışmanın konusu olan esere yönelik birinci kitabının kullanılmasının zorluk derecesi ve işgörsellik açısından doğru olacağı düşünülmektedir. Sözü geçen metotta amaçlanan, öğrencinin sol el tekniğinin birçok tonda yazılmış farklı parmak varyasyonlarıyla keman üzerinde ustalığının geliştirilmesidir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla

benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.1. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 1 numaralı egzersizinden örnek bir kesit



Şekil 4.2. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1, 1. Kitap, 8 numaralı egzersizinden örnek bir kesit



Şekil 4.3. O. Sevcik School of Violin Technique Op.1 1. Kitap, 14 numaralı egzersizinden örnek bir kesit

Eserin barındırdığı sol el keman tekniklerinin pratik ve doğru bir biçimde öğrenilmesi için ankete katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre öğrenci tarafından çalışılması uygun bulunmuş etüt veya kapris niteliği taşıyan metotlar, Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32, Rudolphe Kreutzer'in 40 Etudes ve Henrich Ernst Kayser'in 36 Violin Etudes Op.20 isimli metotları olmuştur.

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde ağırlıklı olarak Hans Sitt'in metodunun önerildiği saptanmış olup, beş kitaptan oluşan metodun ikinci ve üçüncü kitaplarının

öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.4. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 27 numaralı etütten örnek bir kesit



Şekil 4.5. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 2.Kitap, 29 numaralı etütten örnek bir kesit

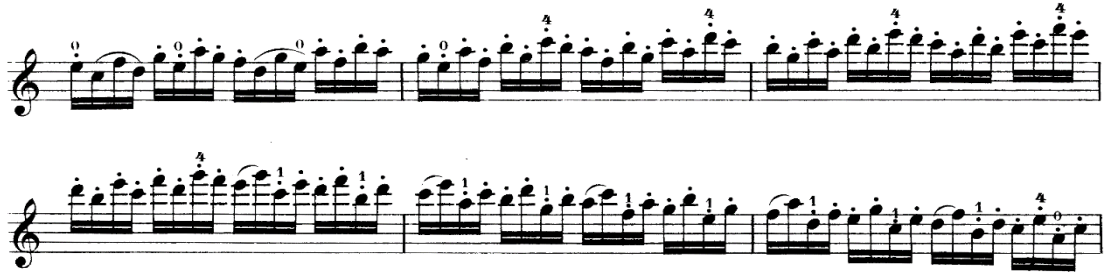


Şekil 4.6. Hans Sitt 100 Violin Etudes Op.32 3.Kitap, 50 numaralı etütten örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak R. Kreutzer'in 40 Etudes metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 2 ve 3 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.

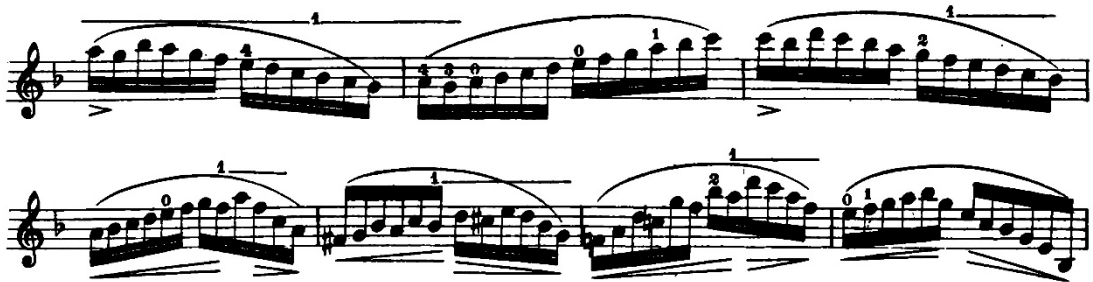


Şekil 4.7. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 2 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 4.8. R. Kreutzer 40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 16 ve 18 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.9. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 4.10. H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun 18 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 33 ve 34 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.11. F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 33 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 4.12. F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45 metodunun 34 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sol el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak J. F. Mazas - Etudes Op.36 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun ilk kitabının 16 ve 21 numaralı etütlerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim

elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.13. J. F. Mazas - Etudes Op.36 metodunun 16 numaralı etüdünden örnek bir kesit



Şekil 4.14. J. F. Mazas - Etudes Op.36 metodunun 21 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Ömer Can – Keman Eğitimi II metodundaki etütler incelendiğinde, metodun yazarı tarafından üretildiği etütler ve diğer metotlardan alıntı yapılarak oluşturulmuş bir metot olduğu görülmektedir. Sözü geçen alıntılanmış metotların, keman eğitiminde ve araştırmanın konusu olan eserde kullanımı, elde edilen anket sonuçlarına göre saptanmış ve Ömer Can – Keman Eğitimi II metodunun ayrıca bir inceleme gerektirmediği düşünülmüştür.

4.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Öğretim elemanlarının “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalaniyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin frekans ve yüzde değerleri Tablo 4.15’te gösterilmiştir.

Tablo 4.15.

Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki Sağ El Keman Tekniklerini Çalıştırmak İçin Eş Zamanlı Olarak Hangi Pedagojik Materyallerden Faydalaniyorsunuz? Sorusuna Verilen Yanıtlara İlişkin Frekans ve Yüzde Değerleri

Yanıtlar	f	%
Sevcik- School of Bowing Technique Op.2	9	20.0
Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32	9	20.0
R. Kreutzer – 40 Etudes	5	11.1
H. E. Kayser – 36 Violin Etudes Op.20	4	8.9
F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45	2	4.4
Joachim/Moser - Violin School	2	4.4
La minör gam – arpej	2	4.4
Ömer Can - Keman Eğitimi I	2	4.4
Ömer Can - Keman Eğitimi II	2	4.4
F. Kuchler Re Majör Konçerto op.12	1	2.2
F. Kuchler Re Majör Konçerto Op.15	1	2.2
J. F. Mazas - Etudes Op.36	1	2.2
G. P. Telemann Sol Majör Konçerto TWV 51:G8	1	2.2
R. Pracht – Etüden Op.15	1	2.2
Sevcik - School of Violin Technique Op.1	1	2.2
Seybold – Die Leichtesten Etüden,	1	2.2
W. Henley - Modern Violin School Op.51	1	2.2
Toplam	45	100

Tablo 4.15'e göre öğretim elemanlarının, Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak en çok faydalandıkları pedagojik materyaller sırasıyla “Sevcik - School of Bowing Technique Op.2” (f=9), “Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32” (f=9), “R. Kreutzer – 40 Etudes” (f=5), “H. E. Kayser – 36 Violin Etudes Op.20” (f=4), “F. Wohlfahrt – 60 Studies for the Violin Op.45” (f=2), “Joachim/Moser - Violin School” (f=2), “La minör gam –

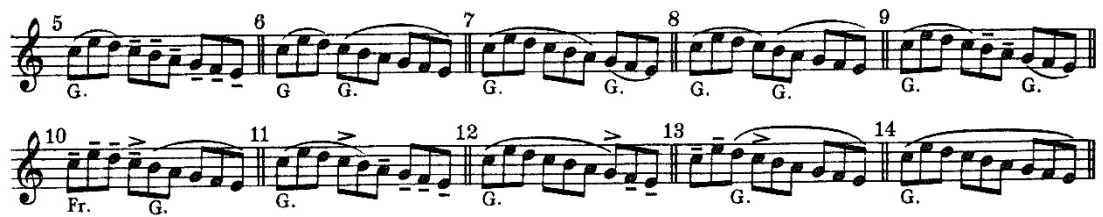
arpej” (f=2), “Ömer Can - Keman Eğitimi I” (f=2) ve “Ömer Can - Keman Eğitimi II” (f=2) şeklindedir.

4.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Sağ el keman tekniği, kemanda yayın kullanımına ilişkin gerekli becerinin kazandırılması amacıyla birçok egzersiz ve etütlerle desteklenerek, keman eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Araştırmada, öğretim elemanlarının kemanda sağ el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerdikleri Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 isimli metodun, yayın kullanımı ile ilgili farklı çeşitlemelerle, tüm teknik çalışmaların öğrenci tarafından kazanımının sağlanması için, keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 metodunun önerildiği saptanmış olup, altı kitaptan oluşan metodun ikinci kitabından 14 numaralı etüdün yay çeşitlemelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.15. Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 metodunun 14 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32 metodunun önerildiği saptanmış olup, altı kitaptan oluşan metodun ikinci kitabından 14 numaralı etüdün yay çeşitlemelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş

pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.16. Hans Sitt – 100 Violin Etudes Op.32 metodunun 28 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde sağ el tekniğinin geliştirilmesine yönelik ağırlıklı olarak R. Kreutzer – 40 Etudes metodunun önerildiği saptanmış olup, 3 numaralı etüdün yay çeşitlemelerinin öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.



Şekil 4.17. R. Kreutzer – 40 Etudes metodunun 3 numaralı etüdünden örnek bir kesit

Anketler aracılığıyla edinilen verilerde, sağ el tekniğinin geliştirilmesi için ağırlıklı olarak H. E. Kayser 36 Violin Studies Op.20 metodunun önerildiği saptanmış olup, metodun 10 numaralı etüdünün öğrenci tarafından çalışılmasının uygun olduğu belirlenmiştir. Eserde keman tekniği açısından önemli olduğu öğretim elemanı görüşlerine göre belirlenmiş pasajlarla benzerlik gösteren ve esere yönelik çalışılmasının faydalı olacağı düşünülen çalışmalar aşağıdaki gibidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Elde edilen sonuçlar bir bütün olarak ele alındığında, 12 farklı üniversitenin güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalında görev yapan öğretim elemanı görüşleri doğrultusunda konuya yönelik geliştirilen çalışma stratejileri, araştırmacı tarafından incelenerek sistematik biçimlerle yorumlanmıştır. Öğretim elemanlarının görüşlerine yönelik yapılan incelemeler sonucunda Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun çalışılmasında farklı bestecilere ait etüt, egzersiz, gam, arpej, metot, sonat ve konçerto çalışmalarının önerildiği görülmektedir. Görülmektedir ki, Antonio Vivaldi Op.3 6. Konçertosu'nun keman eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir eğitim materyalidir. Keman eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen müzikal becerilerin sağlanması için keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda yer alan 17 farklı pedagojik materyal araştırmacı tarafından incelenmiş ve yapılan betimsel analizler sonucunda sistematik çalışma stratejileri geliştirilmiştir.

Araştırmada, keman icracılığında sol el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerilen çalışmalar, etüt veya kapris niteliği taşıyan metotlar halinde sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan bu çalışmalar, Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32, Rudolphe Kreutzer'in 40 Etudes ve Henrich Ernst Kayser'in 36 Violin Etudes Op.20 isimli metotları olarak belirlenmiştir.

Araştırmada, keman icracılığında sağ el tekniğinin geliştirilmesi için en fazla önerilen çalışmanın Sevcik – School of Bowing Technique Op.2 isimli metot olduğu görülmektedir. Bu sonuca göre metot etraflı bir biçimde incelenerek yay kullanımı açısından farklı çeşitlemelerin yoğun olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bununla birlikte, en düşük seviyede çalışılması önerilen pedagojik materyalin W. Henley'e ait olan Modern Violin School Op.51 adlı etüt kitabı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma içerisinde sağ el tekniğinin geliştirilmesi için önerilen diğer pedagojik materyaller araştırmacı tarafından ayrı ayrı yorumlanmıştır.

Keman eğitiminde hem sol ve hem de sağ el çalışmaları için önerilen pedagojik materyaller içerisinde O. Sevcik'in School of Bowing Technique Op.2, O. Sevcik'in School of Violin Technique Op.1 ve Hans Sitt'in 100 Violin Etudes Op.32 isimli çalışmaları ilk sıralarda yer almaktadır. Sol el çalışmalarında Sevcik f:10 - %20.8 değeriyle birinci sırada, Hans Sitt ise f:8 – 16.7 değeriyle ikinci sırada yer almaktadır. Öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda en düşük puanı ise W. Henley Modern Violin School Op.51 adlı meodu ile almıştır (f:1 – 2.1). Sağ el çalışmalarında ise sonucun aynı bestecilerin çalışmalarına ait olduğu ve istatistiksel puanların eşit dağılımlara sahip olduğu görülmektedir. Elde edilen puanlar, Sevcik (School of Bowing Technique Op.2) f:9 - %: 20.0, Hans Sitt (100 Violin Etudes Op.32) f:9 - % 20.0 şeklindedir. Öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda en düşük puanı sol el çalışmalarında olduğu gibi W. Henley, Modern Violin School Op.51 adlı metodu ile almıştır (f:1 – 2.2).

Anket çalışmasında yer alan “Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu’nu çalıştırdığınız öğrenciye söz konusu eserden önce hangi konçertoları çalıştırıyorsunuz?” sorusuna karşılık verilen cevaplar, araştırmanın ana hatlarını çalışma süreci içerisinde önemli derecede etkilemiştir. Bu soru doğrultusunda elde edilen istatistik veriler sırasıyla “A. Vivaldi - Sol Majör Konçerto RV310” (f=9), “F. Küchler Re Majör Konçerto Op.15” (f=9), “O. Rieding Si Minör Konçerto No. 2 Op.35” (f=4), “O. Rieding Sol Majör Konçerto No. 1 Op.34” (f=3), “F. Seitz –   ğrenci Konçertosu No. 2 Op.13” (f=2) ve “J. H. Fiocco - Sonate en Sol majeur – Allegro (Pi  ces de Clavecin)” (f=2) şeklindedir. Önerilen bu çalışmalar, araştırmanın yer aldığı bölümlerde önem sırasına göre tablo halinde düzenlenmiştir.

5.2.   neriler

Araştırmanın genel hatları ve elde edilen sonuçları doğrultusunda araştırmacı tarafından geliştirilen öneriler sırasıyla şu şekildedir:

Bu tarz çalışmalar ile;

- Farklı araştırma yöntemleri ve özellikle deneysel çalışma modellerinin kullanıldığı   ğretim sistemleri geliştirilebilir.
- Öğrenci görüşleri desteği alınarak daha farklı stratejilerin geliştirilmesine olanak sağlanabilir.

- Farklı çalgı eğitimi alanlarında ve önemli eserler üzerinde adaptasyon çalışmaları yapılabilir.
- Keman eğitimi alanında farklı eserlerin çalıştırılmasına yönelik öğretim sistemleri uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilebilir.
- Keman eğitimi alanında sıklıkla kullanılan Av Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosunun çalınmasına yönelik uzman görüşleri sayısı artırılabilir. Bununla birlikte uzman görüşlerine ulaşabilmek için görüşme tekniğine de yer verilebilir.
- Keman eğitiminde kullanılan pedagojik materyallerin eğitim müziği alanında kullanımı, uzman görüşleri doğrultusunda daha standart bir hale getirilebilir.
- Çalgı eğitimi yöntemlerinde kullanılan yenilikçi yaklaşım modelleri etraflıca incelenerek keman eğitimi sürecinde kullanılabilirlik durumları analiz edilebilir.

KAYNAKÇA

- Akgül Barış, D. (2007). Okul müzik eğitiminde çalgı eğitimi uygulamaları. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 1-12.
- Akpınar, G., Çaydere Öztosun, Ö. (2011). Başlangıç keman eğitiminde kullanılabilir okul şarkıları, türküler ve tekerlemeler. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 2, 290-302.
- Artut, K. (2004). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. (3. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Artut, K. (Editör). (2010). *Güzel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri*. (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Barışeri, N. (2013). Müziksel yaratıcılık alanında yapılan ders planlarının öğrenme-öğretme süreçlerinin incelenmesi. *İdil Dergisi*, 6, 254-275.
- Biricik, S. B. (2011). *Cemal Reşit Rey Keman Konçertosu'nun icrasına yönelik çalışma yöntemleri*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Birol, E. (2008). *Barok dönemi gitar müziği, bestecileri ve gitarın kullanımı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş. (2010). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı* (11. baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Can, A. (2013). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Cangal, N. (2008). *Müzik formları*. (2. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Coşkun, B. (2013). *Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun form, analiz ve icra yönünden incelenmesi*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297-334.

- Çevik, D. B. (2007). Müzik öğretim yöntemlerinden, Orff müzik öğretisine genel bir bakış. *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 1, 95-100.
- Dağ, Ö. D. (2008). *W. A. Mozart'ın K.V.219 A Dur keman konçertosunun form ve icra açısından analizi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Demirel, Ö. (2009). *Öğretme sanatı*. (14. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Dikici Sığırtmaç, A. (2005). *Okul öncesi dönemde müzik eğitimi*. İstanbul: Kare Yayınları.
- Doğanay, M. (2011). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki bireysel çalgı (keman) eğitiminde etüt ve eser seçimine ilişkin öğretim elemanı görüşleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Dündar, M. (2003). Anaokulu ve ilköğretimin birinci sınıfında ritim eğitimi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 171-180.
- Erdal, G. G. (2012). Gelişim ve öğrenme kuramcılarına göre müzik öğretim yöntemlerinin okul öncesi eğitimindeki yeri. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1, 54-59.
- Ertürk, S. (2013). *Eğitimde program geliştirme*. (6. Basım). Ankara: Tarcan Matbaacılık.
- Fubini, E. (2003). *Müzikte estetik*. (Çev: Fırat Genç). Ankara: Dost Kitabevi.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar dünyasında keman*. İstanbul: Liszt Müzikevi Yayınları.
- Güleç Ersoy, K. S. (2010). *Altı yaş çocuklarının piyano eğitimine hazırlanmalarında kullanılan yöntemlerin incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Günay, E. ve Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kara, M., Pirgon, Y. (2013). Suzuki keman okulu volüm I. metodunun hedef davranışlar yönünden incelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1, 5-18.

- Karolyi, O. (2007). *Müziğe giriş*. (Çev: Mehmet Nemutlu). (5. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı).
- Kaya, A. (Editör). (2010). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kaya, D. (2009). *Johann Sebastian Bach'ın "füg formları"nın ve "füg sanatı" adlı eserinin barok dönem müzik anlayışına göre incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik tarihi*. (2. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Nacakcı, Z., Canbay, A. (2013). *Müzik kültürü*. Ankara: Pegem Akademi.
- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman okulu*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kıncal, R. Y. (Editör). (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Konakcı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kuran, E. N. (2007). *Suzuki metodu ve Türkiye'deki konservatuvar öncesi müzik eğitimi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kurtaslan, Z., Ergan, M. S. ve Kutluk, Ö. (2012). Necdet Levent'in 1 Numaralı Keman Konçertosu'nun keman öğretimindeki temel davranışlara yönelik içerik analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5, 187-200.
- Memedaliyev, R. M., Kurbanov, B. O. (2011). *Çağdaş sanat eğitiminin sorunları*. Ankara: Ajans Güler.
- Mimaroglu, İ. (2012). *Müzik tarihi*. (10. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özçelik, Ö. A. (2010). Suzuki yetenek eğitimi ve Bartok mikrokosmos yöntemleriyle özengen piyano eğitiminde yoğunlaşma becerisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23, 643-661.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği yazısında süslemeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 77-91.

- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 57-63.
- Öztank, H. (2009). *Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun form ve icra yönünden incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Parasız, G. (2001). *Türkiye'de, eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre ana çalgı keman eğitiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. (3. Cilt). Ankara: Başkent Yayınevi.
- Say, A. (2000). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şişman, M. (2010). *Eğitim bilimine giriş*. (6. Basım). Ankara: Pegem Akademi.
- Tecimer Kasap, B. (2005). Suzuki okulu metodu. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9, 115-128.
- Toksoy, A. C., Beşiroğlu, Ş. (2006). Orff yaklaşımı çerçevesinde ilköğretim I. kademesinde müzik ve hareket eğitimine başlangıç için bir model önerisi. *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 2, 23-34.
- Töreyin, A. M. (2008). *Ses eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yöntemler*. Ankara: Sözkese Matbaacılık.
- Tunçer, D. Ö., Doğrusöz, N. (2013). 36-72 aylık çocuklar ile Dacroze yaklaşımı: Oyun örnekleri. *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 1-20.
- Türk Dil Kurumu. (2015).
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55b9ff60ba4cd0.32961508
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi (Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uluç, M. Ö. (2002). *Müzik sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

- Uludağ, A. K. (2012). *Gitar eğitiminde Türk Müziği içerikli akor ve kadans kurulumlarına yönelik farklı akortlarda konumlandırmalar ve etkililik düzeyleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Varış, F. (Editör). (1991). *Eğitim bilimine giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yüceland, E. (2007). *Keman eğitiminde lisans I. sınıfta hedeflere ulaşma durumları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Yener, F. (1983). *Müzik*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Yener, F. (2001). *Müzik kılavuzu*. (Genişletilmiş 6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, K. (1995). *Kodaly yöntemi ile müzik eğitimi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, G. (2002). *İlköğretimde müzik öğretimi birinci kademe*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yiğit, Ç. (2010). Müzikte yaratıcı drama. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23, 1-10.
- Yiğit, E. F. (2000). *Müzik eğitiminde Kodaly Metodu'nun rolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

EKLER

EK 1. ANKET

Anket Yönergesi

Bu anket, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim dalında yüksek lisans çalışmasını sürdüren Tuna Taşdemir'in, "Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" isimli yüksek lisans tezinde kullanılmak üzere, genel bir kısım veri ve görüşleri elde etmek amacı ile üç bölüm olarak hazırlanmıştır.

Anketten elde edilecek cevaplar sadece bu araştırma için kullanılacak olup, tüm bilgiler gizli tutulacaktır.

Söz konusu çalışmaya yapacağınız katkılardan dolayı şimdiden teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Arş. Gör. Tuna Taşdemir
Kafkas Üniversitesi
Devlet Konservatuarı
e-posta: tunatasdemir41@gmail.com

I. BÖLÜM

Öğretim Elemanlarına Ait Kişisel Bilgiler

1. Cinsiyetiniz

☐ Kadın ☐ Erkek

2. Yaşınız

3. Hangi üniversiteden mezunsunuz?

4. Eğitim durumunuz aşağıdakilerden hangisidir?

☐ Lisans ☐ Yüksek Lisans ☐ Sanatta Yeterlik ☐ Doktora ☐ Diğer

5. Unvanınız aşağıdakilerden hangisidir?

☐ Prof. Dr. ☐ Prof. ☐ Doç. Dr. ☐ Doç.

☐ Yrd. Doç. Dr. ☐ Yrd. Doç. ☐ Öğr. Gör. ☐ Arş. Gör. Dr.

☐ Arş. Gör. ☐ Uzman ☐ Okutman ☐ Diğer

6. Hangi kurumda görev yapmaktasınız?

7. Mesleğinizdeki hizmet süreniz kaç yıldır?

☐ 1-5 ☐ 6-10 ☐ 11-15 ☐ 15-20 ☐ 20 ve üstü

8. Kaç yıldır keman eğitimi veriyorsunuz?

☐ 1-5 ☐ 6-10 ☐ 11-15 ☐ 15-20 ☐ 20 ve üstü

9. Hangi sınıflara derse giriyorsunuz? (Birden fazla işaretleyebilirsiniz)

☐ Lisans – I ☐ Lisans – II ☐ Lisans – III ☐ Lisans – IV

☐ Lisansüstü

10. Bir eğitim-öğretim yılında kaç keman öğrencisi ile çalışıyorsunuz?

☐ 1-5 ☐ 6-10 ☐ 11-15 ☐ 16-20 ☐ 20 ve üstü

II. BÖLÜM

1. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu keman eğitiminde kullanıyorsunuz?

☐ Hayır

☐ Evet (Cevabınız evet ise sonraki soruları cevaplamaya devam ediniz)

2. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu ortalama bir öğrencinin kaçınıc yılında kullanıyorsunuz?

☐ 1. Yıl

☐ 2. Yıl

☐ 3. Yıl

☐ 4. Yıl

☐ 5. Yıl

☐ 6. Yıl

☐ 7. Yıl

☐ 8. Yıl

☐ 9. Yıl ve üstü

3. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerini çalıştırıyor musunuz?

☐ Evet

☐ Hayır

4. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu çalıştırdığınız öğrenciye söz konusu eserden önce hangi konçertoları çalıştırıyorsunuz?

5. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nu üst pozisyonları (2. ve 3. Pozisyon) çalıştırdığınız ilk konçerto olarak mı kullanıyorsunuz? Değil ise önceki çalıştırdığınız konçertolar nelerdir?

6. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nda keman çalma tekniklerine katkısı ve içerdği zorluklar açısından önem verdiğiniz pasajlar var mıdır? Var ise bunlar hangileridir?

7. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sol el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalaniyorsunuz?

8. Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'ndaki sağ el keman tekniklerini çalıştırmak için eş zamanlı olarak hangi pedagojik materyallerden faydalanıyorsunuz?

--

III. BÖLÜM

Aşağıdaki soruları lütfen belirtilen seçeneği (X) şeklinde işaretleyerek cevaplayınız

		Hiç Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
01	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin keman çalma performansını önemli ölçüde artırmaktadır.					
02	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu çalgı eğitiminde mutlaka yer alması gereken bir eserdir.					
03	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sağ el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.					
04	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin sol el keman tekniklerini geliştirmesinde gerekli bir eserdir.					
05	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu öğrencinin kemande üst pozisyon çalışmalarına yönelik mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.					
06	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu'nun tüm bölümlerinin öğrenci tarafından çalışılması gerekmektedir.					
07	Antonio Vivaldi Op.3 6. Keman Konçertosu, Barok dönem müziğinin öğrenilmesi hususunda öğrenci tarafından mutlaka çalışılması gereken bir eserdir.					

EK 2. UZMAN GÖRÜŞÜ ALMA FORMU

Uzman Görüşü Alma Formu						
Tarih: 06.03.2015		Tamamen Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Hiç Katılmıyorum
Uzman Ünvanı Adı ve Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Gökulp Parasız						
Adres:						
Ölçme Aracına İlişkin Geçerlilik Ölçütleri						
01	Ölçme aracı, konunun içeriğini kapsamı ve ölçmesi bakımından geçerlidir.	X				
02	Ölçme aracı konunun amaçlarını değerlendirmesi bakımından geçerlidir.	X				
03	Ölçme aracı, konunun hedef davranışları öğrenciler üzerinde gözlemlemesi bakımından geçerlidir	X				
04	Ölçme aracı, kullanılan teknikler açısından geçerlidir.	X				
05	Ölçme aracı, öğrencilerin çalışma süresince gösterdiği gelişmeyi değerlendirme bakımından geçerlidir.	X				
06	Ölçme aracı, objektif özellikler taşıması açısından geçerlidir	X				
07	Ölçme aracı, uygulanabilirlik açısından geçerlidir.	X				
08	Ölçme aracı, anlaşılabilirlik açısından geçerlidir.	X				
09	Ölçme aracı, zaman kullanımı bakımından geçerlidir.	X				
10	Ölçme aracı, puanlama bakımından geçerlidir.	X				

Yrd. Doç. Dr. Gökulp Parasız

Uzman Görüşü Alma Formu						
Tarih: 06.03.2015		Tamamen Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Hiç Katılmıyorum
Uzman Ünvanı Adı ve Soyadı: Doç.Dr. Barış Demirci						
Adres:						
Ölçme Aracına İlişkin Geçerlilik Ölçütleri						
01	Ölçme aracı, konunun içeriğini kapsamı ve ölçmesi bakımından geçerlidir.	✓				
02	Ölçme aracı konunun amaçlarını değerlendirmesi bakımından geçerlidir.	✓				
03	Ölçme aracı, konunun hedef davranışları öğrenciler üzerinde gözlemlemesi bakımından geçerlidir	✓				
04	Ölçme aracı, kullanılan teknikler açısından geçerlidir.	✓				
05	Ölçme aracı, öğrencilerin çalışma süresince gösterdiği gelişmeyi değerlendirme bakımından geçerlidir.	✓				
06	Ölçme aracı, objektif özellikler taşıması açısından geçerlidir	✓				
07	Ölçme aracı, uygulanabilirlik açısından geçerlidir.	✓				
08	Ölçme aracı, anlaşılabilirlik açısından geçerlidir.	✓				
09	Ölçme aracı, zaman kullanımı bakımından geçerlidir.	✓				
10	Ölçme aracı, puanlama bakımından geçerlidir.	✓				

Doç.Dr. Barış Demirci



Uzman Görüşü Alma Formu						
Tarih: 06.03.2015		Tamamen Katılıyor	Katılıyor	Kararsız	Katılmıyor	Hiç Katılmıyor
Uzman Ünvanı Adı ve Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Ülkü Jevan SEN						
Adres: Atatürk Üniversitesi		Tamamen Katılıyor	Katılıyor	Kararsız	Katılmıyor	Hiç Katılmıyor
Ölçme Aracına İlişkin Geçerlilik Ölçütleri						
01	Ölçme aracı, konunun içeriğini kapsamı ve ölçmesi bakımından geçerlidir.		X			
02	Ölçme aracı konunun amaçlarını değerlendirmesi bakımından geçerlidir.	X				
03	Ölçme aracı, konunun hedef davranışları öğrenciler üzerinde gözlemlemesi bakımından geçerlidir.	X				
04	Ölçme aracı, kullanılan teknikler açısından geçerlidir.	X				
05	Ölçme aracı, öğrencilerin çalışma süresince gösterdiği gelişmeyi değerlendirme bakımından geçerlidir.	X				
06	Ölçme aracı, objektif özellikler taşıması açısından geçerlidir.	X				
07	Ölçme aracı, uygulanabilirlik açısından geçerlidir.		X			
08	Ölçme aracı, anlaşılabilirlik açısından geçerlidir.		X			
09	Ölçme aracı, zaman kullanımı bakımından geçerlidir.	X				
10	Ölçme aracı, puanlama bakımından geçerlidir.		X			


 Yrd. Doç. Dr. Ülkü Jevan SEN
 Atatürk Üniversitesi
 Kezım Karabekir Eğitim Fak.
 Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
 Müzik Öğretmenliği A.B.D.

EK 3. ÖĞRETİM ELEMANLARI GÖRÜŞLERİNE GÖRE BELİRLENMİŞ ESERLER

1

Solo 1

Andante

G. P. Telemann (1681-1767)

©1999 Johan Tufvesson

Non-commercial copying welcome
<http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/telesszi>

Revision : 1.9

ALLEGRO

H. Fiocco

Allegro

f *p* *f* *p* *f* *mf* *f* *f*

crsec. - - - - - *f*

p *mf* *f*

p

crsec. - - - - -

f *mf*

f

Concerto in B Minor
Violin & Piano

Allegro moderato

I.

Otto Rieding Op. 35

mf

8

12

16

21

25

29

33

37

41

mf

f

p

4

0

4

4

4

4

4

4

4

4

Solo Violin

CONCERTINO op.12

FERDINAND KUCHLER

Allegro Moderato

8

10

mf

14

20

mf

f

26

mf

f

33

9

43

f

sim

46

50

56

59

mf

61

65

67

f

V.S.

CONCERTINO

im Stil von Antonio Vivaldi (1680-1743)

I. & III. Position

In the style of Antonio Vivaldi / Dans le style d'Antonio Vivaldi

M. = in der Mitte / Middle / au milieu

Sp. = an der Spitze / At the Tip / À la pointe

..... = feste kurze Striche / Detached / Détaché court

----- = breite (geschobene) Striche / Broad bowing / Largement détaché

Violino

Allegro moderato

Ferdinand Küchler, Op.15

Violin Concerto No. 1, Op. 34

Source:
Leipzig: Bosworth & Co, 1909.

I. Allegro moderato

Oskar Rieding
(1840-1918)

Allegro moderato

Piano

Solo.

p *mf* *f*

p *f*

p

mf

f *fz* *mf* *3* *3* *3* *3*

f *mf*

f *rit.* *a tempo* *3* *mf*

f

Concerto No. 2

第二协奏曲

第一乐章

Allegro giocoso

Anatoly Sergeevich Komarovsky

科玛洛夫斯基

f

p

mf

f

mf

f

dim. *rit.* *mf* *a tempo* *p* *cantabile molto*

cresc.

STUDENT'S CONCERTO.

Nº II.

Violin.

(First Position.)

FR. SEITZ, Op. 13.

Allegro non troppo.

The musical score is written for a violin in first position, G major (one sharp). It begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked "Allegro non troppo." The first staff contains a series of chords and single notes, with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The second staff introduces a "SOLO." section with a forte *f* dynamic and a slur. The third staff continues the solo with dynamics *f*, *mf*, and *p*, featuring a four-measure rest. The fourth staff has a *mf* dynamic and a four-measure rest. The fifth staff includes a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) section. The sixth staff is a "Cadenza ad lib." section, starting with a piano (*p*) dynamic and a "veloce." (fast) instruction, followed by a rapid sixteenth-note scale. The seventh staff is marked "a tempo." and "p con grazioso." (piano, with grace). The eighth and ninth staves continue the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a final cadence.

I

VIOLINO PRINCIPALE

CONCERTO

J. B. Viotti Letre C.

All.^o

248 f f V.S.

SONATA IN E

1

VIOLIN

G.F. Handel

Adagio

p

cre - scen - do

pp

mp

mf

poco rit.

pp a tempo

mp

f

poco rit.

Allegro

f

p

mf

pp

poco cresc.

mf

cresc.

f

poco rit.

p

8

Violin

Sonata III

(F major)

G. F. HÄNDEL
Violin Part Edited by
LEOPOLD AUER

Adagio

mf

p

cresc.

mf

f

p

cresc.

f

pp

cresc.

f

p

rit.

ff

Violino I
(Solo e Tutti)

Concerto

Herausgegeben von
Bernhard Paumgartner

Giuseppe Torelli
op. 8 Nr. 2

Allegro
Solo

f (mit großem Ton, breitem Strich!)

4

7

10

13

16

19

22

Tutti

Solo

Tutti

Solo

Herrn Professor RICHARD ENGLER freundschaftlich zugeeignet.

1

VIOLIN-CONCERTINO A-moll.

(Erste Lage.)

Violine.

LEO PORTNOFF, Op. 18.

Allegro moderato.

6 G.B. Frosch G.B. am Frosch

f energico

p

cre scen - do

diminuen do

p espressivo

G.B. Sp. G.B. Sp. G.B. Sp.

G.B. Sp. G.B. Sp.

rit.

Mitte

f

poco a poco cre - scen - do

ten. f ten. p

rit. p dolce

p cresc.

mf cresc. p cresc. dim.

f

Copyright 1910 by Gebr. Ulbrich in Berlin S.W.,
deren Verlags Eigentum für alle Länder—
auch in Russland vor Nachdruck gesetzlich geschützt.

U. 270

Seitz
Student Concerto No. 5
Op. 22
Violin

Allegro moderato

a tempo
f *risoluto* *mf* *f* *mf*
p *ritard.* *a tempo* *cresc.*
f *p* *3* *legg.* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
cresc. *f* *risoluto*
dim.
p *mf* *espress.* *cresc.* *p* *cresc.*
f *molto cresc.* *f*
mf *3* *3* *3* *3* *cresc.*
f *p* *3* *cresc.* *3*

Seitz
Student Concerto No. 1
Violin

Allegro moderato
Tutti

f *mf* *ff* *mf* *p* *trattando* *mf* *cresc.* *ritard.* *largam.* *a tempo* *mf* *cresc.* *ff* *mf* *p* *ritard.*

Cadenza

Concerto No. 3 in G Major (RV 310)

Allegro

The musical score for Concerto No. 3 in G Major (RV 310) by Vivaldi is presented in a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 28 measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 20, 23, 25, and 27 indicated at the beginning of their respective lines. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Performance markings include 'Solo' and 'Tutti'. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked *p*. Measures 4-6 are marked *f*. Measures 7-9 are marked *f*. Measures 10-12 are marked *f*. Measures 13-15 are marked *p*. Measures 16-18 are marked *f*. Measures 19-21 are marked *p*. Measures 22-24 are marked *f*. Measures 25-27 are marked *f*. The score ends with a double bar line in measure 28.

EK 4. ANTONIO VIVALDI OP.3 6. KEMAN KONÇERTOSU

Violin Concerto
in A minor Op.3 No.6

A.Vivaldi (1678-1741)

Allegro
tutti

5

8

11 solo

14

17

20 tutti

23 solo

26

28

31

34 tutti

37

40

43 solo

46

49

52

55

This musical score is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 28 and ends at measure 55. The key signature has one sharp (F#). The tempo or style is indicated by a 'tutti' marking at measure 34 and a 'solo' marking at measure 43. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several slurs indicating phrases or melodic lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The paper is aged and slightly discolored, with some visible wear along the right edge.

58 *tutti* *solo*

61

63

65

67

69 *tutti*

72 *solo*

74

76 *tutti*

79

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 58 to 79. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by bar lines. Measures 58-60 are marked 'tutti' and 'solo'. Measures 61-68 are marked 'tutti'. Measures 69-71 are marked 'tutti'. Measures 72-75 are marked 'solo'. Measures 76-78 are marked 'tutti'. Measure 79 is the final measure of this section, ending with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics 'tutti' and 'solo' are indicated above the staff.

Largo
solo

This musical score for the 'Largo solo' section consists of six staves of music in 3/4 time, marked with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical ornaments such as trills (tr) and triplets (3). Measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, and 13 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Presto
tutti

This musical score for the 'Presto tutti' section consists of four staves of music in 2/4 time, marked with a key signature of one flat (B-flat). The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 8, 15, and 21 are indicated at the beginning of their respective staves. The section ends with a double bar line at the end of the fourth staff.

27 *solo*

33

38

43

47 *tr.* *tutti*

52 *solo*

58 *tutti*

62

68 *solo*

74

79

This musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music, numbered 27 through 79. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests, slurs, and trills. Performance markings include 'solo' at measures 27, 52, and 68, and 'tutti' at measures 47 and 58. A trill is marked with 'tr.' at measure 47. The music is a continuous melodic line with some rests and dynamic changes indicated by the markings.

84

89 *tutti*

95

102

108 *solo*

113 *tutti*

120 *solo*

125 *tutti*

129 *solo* *tutti*

134 *solo* *tutti* *solo*

140 *tutti*

EK 5. ANKET UYGULAMA İZİNLERİ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı : 88179374-1666
Konu : Tez çalışması

12.05.2015 * 10597

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi: 19/03/2015 tarih ve 1100 sayılı yazınız.

Enstitünüz yüksek lisans öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in "*Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elamanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri*" konulu çalışması ile ilgili İnönü Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Harran Üniversitesi Erzincan Üniversitesi Marmara Üniversitesi ve Kazım Karabekir Eğitim Fakültesinden alınan yazılar ekte gönderilmiştir.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Ömer İrfan KÜFREYOĞLU
Rektör Yardımcısı

EKİ:
Yazı (8-Sayfa)

Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	
Sayı:	E-222
Tarih:	14.05.2015
Dosya No:	72

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Fakültesi Dekanlığı

Sayı : 54007119-044- 501

Konu : Anket Uygulaması

REKTÖRLÜK MAKAMINA

İlgi : Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı'nın, 03.04.2015 tarih ve 25-1018 sayılı yazısı.

İlgi yazı gereği; Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in, "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elamanları Görüşlerine Dayalı Stratejileri" başlıklı tez çalışması kapsamında, Fakültemiz Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Bilim Dalı öğrencilerine yönelik anket uygulamasında bir sakınca bulunmamaktadır.

Gereğini ve bilgilerinizi arz ederim.

Prof. Dr. Burhanettin DÖNMEZ
Dekan

14.04.2015 1302

T.C. İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ OTURUM EVRAK	
GEN. SEK.	GEN. SEK. YRD.
YAR. İL. VE İST. KUR.	İST. KUR. YRD.
İD. MALİ İŞLERİ	İST. KUR. YRD.
SAĞ. KUR. VE İST.	İST. KUR. YRD.
KÜT. DOK. VE İST.	İST. KUR. YRD.
STRATEJİ VE İST.	İST. KUR. YRD.
YER. İL. VE İST.	İST. KUR. YRD.
BİL. VE İST.	İST. KUR. YRD.
13 Nisan 2015 4990	



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Atatürk Eğitim Fakültesi

Sayı : 65796619-302.08.01-1500075011
Konu : Tuna TAŞDEMİR' in Anket İzni Hk.

07.04.2015

ÖĞRENCİ İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞINA

İlgi : 31.03.2015 tarihli ve 16110545-302.08.01-1500069769 sayılı belge.

Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans programı öğrencilerinden Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu tez çalışmasını Fakültemiz Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında yapma isteği uygun görülmüştür.

Gereği için bilgilerinize rica ederim.

Prof. Dr. Ramazan ÖZEY
Dekan

EK:

EK-1 07.04.2015 tarihli 77721479-044-1500074751 sayılı belge

EK-2 Anabilim Dalı Başkanlığı yazısı



Marmara Üniversitesi Göztepe Yerleşkesi Atatürk Eğitim Fakültesi 34722
Kadıköy / İSTANBUL
Telefon: 0216 414 05 45
ac@marmara.edu.tr

Belgegeçer No: 338 80 60

Ayrıntılı bilgi için:
Bilgi TENK
Şef



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı : 48178250-302/ - 516
Konu : Tuna TAŞDEMİR'in
Anket İzni Hk.



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi : 25.03.2015 tarih ve 88179374-1184 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Programı öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" adlı tez kapsamındaki anket çalışmasını Müzik Eğitimi Anabilim Dalında gerçekleştirmesi uygun görülmüştür.
Bilgilerinize arz ederim.

Prof. Dr. Tahir YÜKSEK
Rektör a.
Rektör Yardımcısı



T.C.
ERZİNCAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Dairesi Başkanlığı

ERZİNCAN
E-İmza

Sayı : 93368059-730.08.03-E.14268
Konu : Tez Çalışması (Tuna TAŞDEMİR)

07-04-2015

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi : 25.03.2013 tarih ve 7065-1186 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans öğrencisi **Tuna TAŞDEMİR'in** "Antonio Vivaldi Op.3.6 Keman Konçertosunun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu tez çalışmasını Üniversitemiz Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında uygulama isteği uygun görülmüştür.

Bilgilerinize arz ederim.

Prof. Dr. Adnan ÖZEL
Rektör a.
Rektör Yardımcısı

BELGENİN ASLI
ELEKTRONİK İMZALIDIR
07.04.2015

Akın İŞLER
Memur

Belge 5070 sayılı e-İmza Kanununa göre Prof.-Dr.-Adnan-ÖZEL tarafından 07.04.2015 tarihinde e-imzalanmıştır.
İmza Kodu: <http://evrskodogruiama.erzincan.edu.tr/eimz/identityStationCodeDocumentViewer.aspx?DocId=8FC45D60X0>

Adres : Erzincan Üniversitesi Rektörlüğü Öğrenci İşleri Dairesi Başkanlığı 24100/Erzincan
Tel: 0 (446) 226 66 66 (12000) Belgegeçer: 0 (446) 2262660 İrtibat için: Akın İŞLER (12007)

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

SAYI : 50235129-25-1129 - 2013
KONU:Uygulama İzni

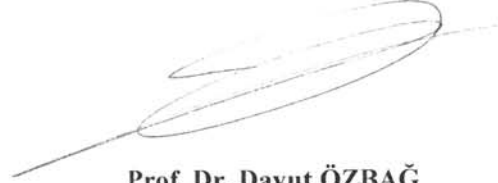
20.../04/2015

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
ERZURUM

İlgi: 25.03.2015 tarih ve 88179374-11485-7064 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in, tez çalışmasına veri toplamak amacıyla hazırladığı anket çalışmasını, Üniversitemiz Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Bilim Dalı öğrencilerine uygulama isteği Üniversitemiz tarafından uygun görülmüştür.

Bilgilerinize arz ederim.



Prof. Dr. Davut ÖZBAĞ
Rektör a.
Rektör Yrd.

EKİ: Yazı (1 sayfa)



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dekanlığı



Sayı : 29202147
Konu : Anket Uygulaması

2015 03 25

REKTÖRLÜK MAKAMINA
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı)

İlgi: 25.03.2015 tarihli ve 88179374-1190/7066 sayılı yazınız

Üniversitemiz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6 Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu tez çalışması ile ilgili anketini Fakültemiz Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında uygulaması Dekanlığımızca uygun görülmektedir.

Bilgilerinizi arz ederim.


Prof.Dr. Ali YILDIRIM
 Dekan



T.C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı : 78521740-300-477-2956
Konu : Tez Çalışma İzni

13/04/2015

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi: 25.03.2015 tarih ve 1187-7071 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalışmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu anket çalışmasını Üniversitemiz Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Bilim Dalında yapma isteği uygun görülmüştür.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.


Prof. Dr. Ercan YENİ
 Rektör V.



T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Genel Sekreterlik



Sayı: 26468960-044/21771

14/07/2015

Konu: Tuna TAŞDEMİR'in Anket Çalışması

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi : 06.07.2015 tarihli ve 88179374-302.03.01-E.1500021150 sayılı yazınız.

İlgi yazınızda bahsi geçen Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu anket çalışması kapsamında Üniversitemiz Eğitim Fakültesi ve Devlet Konservatuarı'nda keman dersi veren öğretim elemanlarına uygulama yapma isteği Rektörlüğümüzce uygun bulunmuştur.

Bilgilerinize arz ederim.

Prof. Dr. Eray ALPER
Rektör a.
Rektör Yardımcısı



Bu Belge, 5070 sayılı Kanun hükümlerine uygun olarak elektronik imza ile imzalanmıştır.

Uludağ Rektörlüğü Görükle Kampüsü 16059 Nilüfer-BURSA
Tel : 0224 294 00 38- 294 00 44 294 00 77 Faks: 0224 294 00 37

Ayrıntılı Bilgi
Çiğdem Ş. Şel



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı : 16110545-300-1500076062
Konu : Tuna TAŞDEMİR, Anket İzni Hk.

09.04.2015

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
Atatürk Üniversitesi Merkez Yerleşkesi
ERZURUM

İlgi : 25.03.2015 tarih ve 1188-7072 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans programı öğrencilerinden Tuna TAŞDEMİR'in "Antonio Vivaldi Op.3.6. Keman Konçertosu'nun Çalınmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşlerine Dayalı Çalışma Stratejileri" konulu tez çalışmasını Üniversitemiz Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında yapma isteği uygun görülmüş olup yazı sureti ekte gönderilmiştir. Gereğini bilgilerinize arz ederim.

Prof. Dr. Erol ÖZVAR
Rektör Adına
Rektör Yardımcısı

EK: Yazı Sureti



Marmara Üniversitesi Göztepe Yerleşkesi Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı
34722 Kadıköy / İSTANBUL
Telefon: 0216 414 05 45
ogrenci.yenikayit@marmara.edu.tr

Belgegeçer No: 349 56 45

Ayrıntılı bilgi için:
Hasret SAM
Belge Yöneticisi

ÖZGEÇMİŞ

11.08.1988 yılında Kocaeli'nin İzmit ilçesinde doğdu. İlköğrenimini Dürdane Özdilek İlköğretim Okulu'nda, ortaöğrenimini Cahit Elginkan Anadolu Lisesi'nde tamamladı.

2006 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde lisans eğitime başladı. Lisans döneminde kemana Öğr. Gör. Engin ATALAY ile başladı, Gonca ÇELİKER BİLGET ile keman eğitime devam etti. Ayrıca İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde keman sanatçısı olan Oleksandr Samoylenko ile keman çalıştı. 2010 yılında lisans eğitimini tamamladı.

Lisans eğitimi süresi içerisinde solo ve orkestra elemanı olarak konserler verdi. Kocaeli Sanayi Odası Oda Orkestrası ve Kocaeli Üniversitesi Akademik Orkestrası'nda görev aldı.

2012 yılında Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nda araştırma görevlisi olarak göreve başladı. 2013 yılında Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı'nda yüksek lisans eğitime başladı.

Halen Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.